©

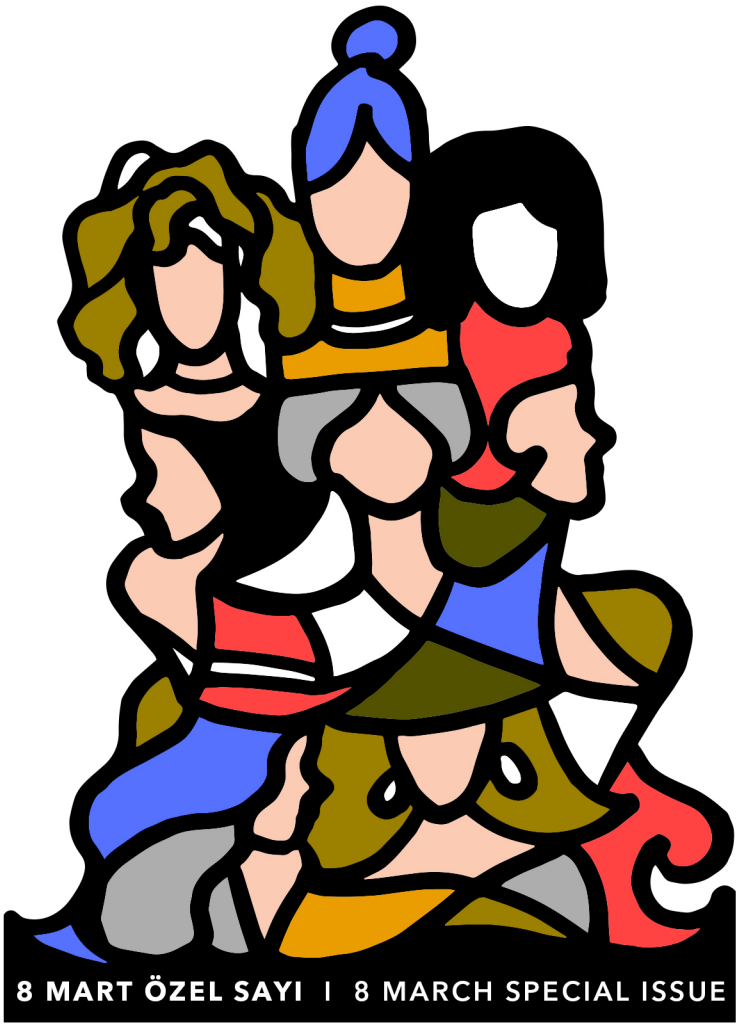
ÇANAKKALE ONSEKIZ MART UNIVERSITY • FACULTY OF FINE ARTS
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART UNİVERSİTESİ • GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

IJTAD

INTERNATIONAL JOURNAL OF TROY ART AND DESIGN

ULUSLARARASI HAKEMLİ VE AÇIK ERİŞİMLİ ELEKTRONİK DERGİ

E-ISSN: 2757-587X



8 MART ÖZEL SAYI I 8 MARCH SPECIAL ISSUE

YEAR I YIL: 2021

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Yayın Sahibi *Publisher*
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Rektörü
Rector of Çanakkale Onsekiz Mart University
Prof. Dr. Sedat Murat

Danışma Kurulu *Advisory Board*
Prof. Dr. Adnan Tepecik (Başkent Üniversitesi)
Prof. Elvan Özkavruk Adanır (İzmir Ekonomi Üniversitesi)
Prof. Dr. İncilay Yurdakul (Uşak Üniversitesi)
Prof. Rıdvan Coşkun (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Sema Ilgaz Temel (Marmara Üniversitesi)

Yayın Tasarımı *Editorial Design*
Dr. Öğr. Üyesi Ali Can Metin

Kapak Tasarımı *Cover Design*
Dr. Öğr. Üyesi Deniz Kürşad

Dizgi *Typesetting*
Arş. Gör. Kaan Kaya

Web Sorumlusu *Web Master*
Arş. Gör. Kaan Kaya

Adres *Address*
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Terzioğlu Yerleşkesi, Çanakkale
Tel: +90 286 218 05 35

E-posta *E-mail*
troyartjournal@comu.edu.tr

E-ISSN 2757-587X

Tarandığımız Indexler

ASOS indeks

Academic Resource Index ResearchBib

Baş Editör *Editor in Chief*
Prof. Dr. Dinçay Köksal

Editörler *Editors*
Dr. Öğr. Üyesi Ali Can Metin
Dr. Öğr. Üyesi Deniz Kürşad

Editör Yardımcısı *Editor Assistant*
Arş. Gör. Ayşe Ekici

İngilizce Dil Editörü *English Language Editor*
Öğr. Gör. Dr. Mübeher Ürün Göker

Türkçe Dil Editörü *Turkish Language Editor*
Dr. Öğr. Üyesi Fatih Kana

Özel Sayı Editör Kurulu *Editorial Board of Special Issue*
Prof. Dr. Ayşe Güler (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Canan Atalay Aktuğ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Evren Karayel Gökkaya (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. F. Deniz Korkmaz (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Havva Halaçeli Metlioğlu (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. İsmail Özgür Soğancı (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Selda Kulluk Yerdelen (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Sema Ilgaz Temel (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Şebnem Ruhsar Temir Gökçeli (Uşak Üniversitesi)
Prof. Dr. Yüksel Şahin (Eskişehir Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Zeliha Akçaoğlu (Anadolu Üniversitesi)
Doç. Dr. Ayşe Günay (Işık Üniversitesi)
Doç. Dr. Gonca Karavar (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Berna İleri (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Özel Sayı Hakem Kurulu *Referee Board of Special Issue*
Prof. Dr. Süreyya Temel (Kocaeli Üniversitesi)
Doç. Dr. Ceyda Güler (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Doç. Dr. Didem Çatal (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Duygu Sabancılar Iştın (Balıkesir Üniversitesi)
Doç. Dr. Elif Avcı Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Dr. Esra Kavcı Özdemir (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Dr. Leyla Öğüt (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Dr. Medine Irak (İstanbul Aydın Üniversitesi)
Doç. Dr. N. Rengin Oyman (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Doç. Dr. Sedef Acar (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Dr. Tolga Özden (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Tuğba Elmacı (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Vildan Tok Dereci (Marmara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Selcen Yücelen (Şırnak Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Derya Ülker (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ebru Güler (Erzincan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Elif Özhancı (Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ezgin Yetiş (Kastamonu Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Fatih Nalbantoğlu (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Güliz Baydemir (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Irmak Bayburtlu (İstanbul Ticaret Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Kemal Cem Baykal (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Nazan Oskay (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Özge Usluca Erim (Mersin Üniversitesi)
Dr. Minara Guliyeva (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Öğr. Gör. Başak Özdemir Uysal (Marmara Üniversitesi)

İÇİNDEKİLER CONTENTS

6 **EDİTÖRDEN** *EDITORIAL*

8 **1950'DEN 1980'E TÜRK RESİM SANATINDA KADIN İMGESİ**
THE IMAGE OF WOMAN IN TURKISH PAINTING ART FROM 1950 TO 1980
Araştırma
Burcu PEHLİVAN

26 **ANADOLU DOKUMA KÜLTÜRÜNÜN SÜRDÜRÜLMESİNDE KADIN ETKENİ: NİĞDE KEMERHİSAR KASABASI ÖRNEĞİ**
THE FACTOR OF WOMEN IN THE SUSTAINING ANATOLIAN WEAVING CULTURE: THE CASE OF NİĞDE KEMERHİSAR TOWN
Araştırma
Gözde Uzgidim
Gözde Kemer Gürsoy

42 **ANILARI GÖRSEL BİR DRAMA ESERİNE DÖNÜŞTÜREN "BELLEK SANATI"**
"THE ART OF MEMORY" TRANSFORMING MEMORIES INTO A VISUAL DRAMA
Derleme
Sebla Selin OK

54 **AYŞE ERKMEN'İN SANATINDA MEKÂNI KULLANMA / DÖNÜŞTÜRME BİÇİMLERİ**
MODES OF USING / TRANSFORMING AREAS IN AYŞE ERKMEN'S ART
Derleme
Mehmet Hasan DEMİRCİ

69 **BELKIS BALPINAR VE SANATSAL KİLİM DOKUMALARI**
BELKIS BALPINAR AND ARTISTIC RUG WEAVING
Araştırma
Öznur Aydın
Tuba Ayhan

84 **JENNY SAVILLE'IN ESERLERİNDE DIŞLANAN KADIN BEDENİNİN İNŞASI**
CONSTRUCTION OF THE WOMEN'S BODY EXCLUDED IN JENNY SAVILLE'S WORKS
Derleme
Gülru DÜZCE
Seher KURT

97 **GELENEKSEL KIRKYAMANIN ÇAĞDAŞ TEKSTİL SANATINDAKİ UYGULAMALARI ÜZERİNE BİR ÖRNEK: FÜSUN ÖZPULAT**
AN EXAMPLE OF THE APPLICATIONS OF TRADITIONAL PATCHWORK IN CONTEMPORARY TEXTILE ART: FÜSUN ÖZPULAT
Olgu Sunumu
Sevim Tuğba Arabalı Koşar

**** Makaleler adlarına göre alfabetik olarak sıralanmıştır.*** *Articles are listed alphabetically by name.*

İÇİNDEKİLER CONTENTS

116 **"IŞIL IŞIL KARANLIK" SERİSİYLE CANAN'IN İMGE DAĞARCIĞINA BAKMAK**
LOOKING AT THE IMAGE VOCABULARY OF CANAN WITH THE SERIES "SPARKLING DARKNESS"
Araştırma
Özlem YİĞİT
Seher KURT

128 **MODA VE TEKSTİL SANATINDA KADINA YÖNELİK ŞİDDET KARŞITI FARKINDALIK VE DESTEK UYGULAMALARI**
ANTI-VIOLENCE AWARENESS AND SUPPORT PRACTICES AGAINST WOMEN IN FASHION AND TEXTILE ART
Derleme
Cemal Meydan
Gözde Ağca

147 **YÜZYILDIR TEKSTİL TASARIMLARIYLA YAŞAYAN SANATÇI: LYUBOV POPOVA**
STILL LIVING ARTIST WITH TEXTILE DESIGNS FOR A CENTURY: LYUBOV POPOVA
Araştırma
Aytül Apalak
Neslihan Yaşar

**** Makaleler adlarına göre alfabetik olarak sıralanmıştır.*** *Articles are listed alphabetically by name.*

Editörden *Editorial*

Değerli Okuyucularımız,

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak sanat ve tasarım alanlarındaki akademik çalışmalara uluslararası ve ulusal düzeyde katkıda bulunabilecek makaleleri yayınlamak amacıyla 2020 Aralık ayında yayın hayatına başlayan IJTAD (International Journal of Troy Art and Design) dergimizin 2021 yılı 8 Mart Özel Sayısında sizlere hitap etme şansına sahip olduğum için mutluluk duymaktayım.

8 Mart Dünya Kadınlar Gününün önemine ithafen hazırladığımız bu sayımızda, sanatçı gözüyle kadın, sanat eserlerinde kadın imgesi, sanatta kadının önemi, kadın sanatçılar, sanatta kadına şiddet konusunda farkındalık gibi geniş bir yelpazede içeriklere sahip, yeni medya alanından tekstil tasarımına, resim sanatından, güncel sanata farklı disiplinlerden 10 makale yer almaktadır.

Dergimizin bu sayısının yayına hazırlanması konusunda destek veren editörlerimize, editör yardımcılarımıza, bilim ve danışma kurulu üyelerimize, çalışmaları ile destek veren yazarlarımıza ve değerlendirme yapan alan editör ve hakemlerimize teşekkürlerimi sunuyorum.

Dergide yer alan makalelerinin sanat ve tasarım alanında çalışan eğitimcilere ve araştırmacılara katkı sağlamasını diliyorum.

Prof. Dr. Dinçay Köksal
Dergi Baş Editörü
31 Mart 2021

Dear Readers,

Representing Faculty of Fine Arts, Çanakkale Onsekiz Mart University, I am pleased to have the opportunity to address you in the 8 March 2021 Special Issue of our IJTAD (International Journal of Troy Art and Design), which started its publication life in December 2020 to publish articles that could contribute to the quality of academic studies in the fields of art and design at the international and national levels.

In this issue, which we prepared for the importance of 8 March International Women's Day, there are ten articles from different disciplines from new media to textile design, from painting to contemporary art, with a wide range of contents such as women from the eyes of the artist, the image of women in artworks, the importance of women in art, women artists, awareness of violence against women in art.

I would like to express my gratitude to our editors, assistant editors, science and advisory board members, our writers who supported us with their studies, and our field editors and referees who supported us with their review in the preparation of this issue of our journal.

I hope that the articles in the journal will contribute to educators and researchers working in the field of art and design.

Prof. Dr. Dinçay Köksal
Editor-in-chief
31 March 2021

Uluslararası Troy Sanat ve Tasarım Dergisi *International Journal of Troy Art and Design*

8 Mart Özel Sayı
Geliş Tarihi: 15.02.2021
Kabul Tarihi: 23.03.2021

1950'DEN 1980'E TÜRK RESİM SANATINDA KADIN İMGESİ

THE IMAGE OF WOMAN IN TURKISH PAINTING ART FROM 1950 TO 1980

Araştırma

Dr. Öğr. Üyesi Burcu PEHLİVAN, Grafik Tasarım Bölümü, Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
burcupehlivan@beykent.edu.tr, https://orcid.org/0000-0003-0858-0815

Öz

Batı anlayışına yönelik Türk resim sanatı tarihinde, başlangıcından günümüze kadar geçen süreçte, kadın imgesi; sanatsal dönemlere göre değişen üsluplar bağlamında resimlere konu olmuş ve olmaya devam etmektedir. Tanzimat'ın ilanı ile başlayan ve günümüze kadar geçen neredeyse iki yüz yıllık bu süreç, toplum yapısını etkileyen önemli olaylar bağlamında, yıllara ve dönemlere ayrılarak"Türk resim sanatında kadın imgesi" başlığı altında incelenmiştir. Daha önce "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi" ve "1923-1950 Arası Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi" başlıkları ile ilk iki bölümü oluşturulan bu konunun üçüncü bölümünün başlığı "1950'den 1980'e Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi" olarak belirlenmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin 1950'de çok partili bir yönetim düzenine geçmesi ile başlatılan bu dönem, yine toplum yaşantısını büyük ölçüde etkileyen 12 Eylül 1980 askeri darbesi arasında geçen otuz yıllık süreç ile sınırlandırılmıştır. 1950-1980 yılları arasında Türk resim sanatında kadın imgesinin ele alınışı; toplum yapısı ve yaşam koşullarındaki değişime bağlı olarak kadınların yaşam içerisinde üstelendikleri roller ve farklı sanat üslupları çerçevesinde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Türk Resim Sanatı, Kadın, İmge, 1950-1980*

Abstract

The image of woman has been continuing to be the theme of the paintings in the context of changing styles according to the artistic periods from the beginning to the present in the history of Turkish painting art oriented towards the Western understanding. This nearly two-hundred-year period, which started with the announcement of the Tanzimat/Reforms and has come until today, has been examined under the title of "The Image of Woman in Turkish Painting Art" by being divided into years and periods in the context of the important events affecting the social structure. As the first two parts are discussed with the titles of "The Image of Woman in Turkish Painting Art from Period of Tanzimat/Reforms to Republic" and "The Image of Woman in Turkish Painting Between 1923-1950" before, the title of the third part of this theme is entitled as "The Image of Woman in Turkish Painting from 1950 to 1980". This period, which has been initiated with the transition to a multi-party system of the Republic of Turkey in 1950, is limited by the thirty years to the 1980 Turkish coup d'état which also has severe effects on social life. The discussion of the image of a woman in Turkish painting between 1950-1980 is examined within the framework of the roles of women in daily life and different styles of painting.

Keywords: *Turkish Painting Art, Woman, Image, 1950-1980*

Genişletilmiş Öz

Yaşamın temelini oluşturan kadınlar en başta anne olarak kutsal bir göreve sahiptir. Hiçbir karşılık beklemeden, severek yaptıkları bu zorlu görev kadınları toplum içerisinde başköşeye konumlandırmaktadır. Günümüz Türk resim sanatında da başlangıcından itibaren "kadın" konusuna büyük bir önem ve yer verilmiştir. Tanzimat'ın ilanı ile batılılaşma hareketleri çerçevesinde temellenen Türk resim sanatında Osman Hamdi Bey ile başlayarak; Halil Paşa, Halife Abdülmecid Efendi, Ömer Adil, Mihri Müşfik, İzzet Ziya gibi Türk resim sanatının öncü isimlerinin resimlerinde kadın konusunu ele almaları, 19. yüzyılın sonlarında yaşamış olan Türk kadınlarının günlük yaşamlarına tanıklık etmemizi sağlamıştır. Kurucu kuşak Türk ressamlarından sonra Cumhuriyet'e geçiş aşamasında "Çallı/1914 Kuşağı" ressamlarının da resimlerinde büyük bir yer bulan kadın konusuna günlük yaşam uğraşları içerisinde ya da portrelerinin yapılması ile yer verilmiştir. 1923' e gelindiğinde Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nun son bulup, yerine Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması sürecinde farklı bir yönetim düzenine geçilmesi Türk toplumunun yaşam tarzını da birçok açıdan etkilemiştir. Kadının toplumdaki görev ve rollerini derinden etkileyen bu dönemde birbiri peşine gerçekleşen inkılaplar, kılık kıyafetin değişmesi, kadın erkek herkese okuma yazma öğretilmesi, kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilmesi gibi birçok yenilik ile Cumhuriyet dönemi Türk toplumunda kadınların yaşantısında önemli değişimler olmuştur. Cumhuriyet sonrası Türk resim sanatında çeşitli amaç ve anlayışlar doğrultusunda bir araya gelen, sırasıyla; Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu, Yeniler Grubu, Onlar Grubu gibi sanatçı toplulukları kendi sanat anlayış ve üsluplarına bağlı olarak kadının Türk toplumunda yeri ve önemini ele alan resimler üretmişlerdir. 1950' lere kadar devam eden bu grup ressamları süreci, II. Dünya savaşının sona ermesi ve çok partili yönetim düzenine geçilmesi ile birlikte son bulmuş ve sanatçıların bağımsız hareket ettiği daha özgür bir sanat ortamı oluşmaya başlamıştır. Bu dönemin toplumsal yaşamında da önemli değişimler meydana gelmiştir. Bu değişimlerin başında teknolojik alanda meydana gelen yenilikler ve tarımda makinalaşmaya gidilmesi yer almaktadır. Tarımda makinalaşma, köylerde tarım işçilerine duyulan ihtiyacı azaltmış, buna karşılık şehirlerde kurulan fabrikalarda da çok sayıda işçiye ihtiyaç duyulmuştur. Köylerde meydana gelen işsizliğe çözüm olan bu durum; köylerden şehirlere büyük bir göç dalgasının da başlatıcısı olmuştur. Köy yaşamından şehir yaşamına geçiş kadınları da aktif olarak çalışma hayatına yönlendirmiştir. Evlerindeki temel vazifelerinin dışında apartman dairelerine temizlik, çocuk bakıcılığı ve fabrikalarda erkekler ile beraber işçi olarak çalışmaya başlayan kadınların yaşam tarzı 1950 öncesi döneme göre büyük bir değişim geçirmiştir. Bununla birlikte şehirlere göç, özellikle kadınların ilkokul sonrasında yarım bıraktıkları eğitimlerini sürdürebilme imkânını sağlamış ve toplumda eğitimli, iş sahibi kadın sayısında önemli bir artışa yol açmıştır. Bu artış toplumdaki yeri ve öneminin farkında olan, haklarına sahip çıkan, ekonomik özgürlüğü ile güçlü kadın modelini ortaya çıkarmıştır. 1950' de çok partili bir yönetim düzenine geçiş ile başlayan bu yeni dönem, toplumda karşıt görüşlerin zıtlaşması ile çalkantılı bir sürece girmiş ve 1980' de gerçekleşecek olan askeri darbeye kadar devam etmiştir. Türk resim sanatında 1950'den 1980' e kadar geçen bu otuz yıllık süreç içerisinde kadın konusu, toplumdaki yeri ve önemi bağlamında ele alınmış ve farklı sanatsal bakış açıları doğrultusunda yorumlanmıştır.

Extended Abstract

Women, who form the basis of life, primarily have a sacred duty like being mothers. This difficult duty, which they do willingly without expecting anything in return, positions women in the center of society. Since its beginning, the theme of "woman" has been given a great significance and place in today's Turkish painting. In the Turkish painting art which is based on the Westernization movements with the Tanzimat/Reforms, starting with Osman Hamdi Bey, the leading names of Turkish painting art such as Halil Paşa, Halife Abdülmecid Efendi, Ömer Adil, Mihri Müşfik, İzzet Ziya used the theme of the woman in their paintings, which enables us to witness the daily lives of Turkish women who lived in the late 19th century. In the transition to the Republic after the founding generation of Turkish painters, the theme of woman, which has a great place in the paintings of "Çallı/1914 Generation" painters, is included in the works with their daily life activities or by painting their portraits. By the year 1923, the transition to a different regime in the process of establishment of the Republic of Turkey following the end of the Ottoman Empire has affected many aspects of life in the Turkish society with the proclamation of the Republic. In this period, which deeply affected women's duties and roles in society, there were important changes in the lives of women in the Republican era, with many innovations such as reforms that took place one after another, the clothing reform, increasing literacy for all men and women without discrimination, and political rights to women in the Republican era. Coming together for various purposes and understandings in the post-Republic Turkish painting, respectively, the artist groups such as Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu, Yeniler Grubu, and On'lar Grubu produced paintings that addressed the place and

importance of woman in Turkish society, depending on their artistic understanding and styles. This group of painters' process, which continued until the 1950s, came to an end with the end of the Second World War and the transition to a multi-party system, and with that, a freer artistic environment where artists acted independently began to be formed. Important changes also occurred in the social life of this period. At the beginning of these changes, the innovations in the technological field and the adoption of mechanization in agriculture play a part. Mechanization in agriculture has reduced the need for agricultural workers in the villages, while a large number of workers were needed in the factories established in cities. This situation, which was a solution to the unemployment in the villages, has been the initiator of a great migration wave from the villages to the cities. The transition from village life to city life actively led women working life. In addition to their basic duties in their homes, the lifestyle of women who started to work in cleaning apartments, babysitting, and working with men in factories had a great change compared to the pre-1950 period. In addition to this, the migration to cities provided the opportunity for women to continue their education, which they had left unfinished after primary school, and led to a significant increase in the number of educated and businesswomen in the society. This increase has revealed a strong woman model, who is aware of her place and importance in society, who defends her rights with her economic freedom. This new period, which started with the transition to a multi-party system in 1950, has entered an unstable period with the contrast of opposing views in the society and it continued until the 1980 Turkish coup d'état. During this thirty-year in Turkish painting art from 1950 to 1980, the theme of woman has also been dealt with in the context of its place and importance in society and interpreted in line with different artistic perspectives.

1. GİRİŞ

Türk resim sanatında 1950' li yıllar; sanatçıların herhangi bir gruba dahil olmadan, kendi bireysel eğilimleri doğrultusunda sanat ortamında var oldukları bir dönemin başlangıcı olmuştur. Kadın konusuna yaklaşım açısından bakıldığında ise 1950' ye kadar ki dönemde olduğu gibi, 1950 sonrası Türk resim sanatında da kadın imgesi, dönemin toplumsal yaşam koşullarına bağlı olarak, kadınların yaşam içerisinde değişen rolleri ve yaşam şekilleri bağlamında, farklı bakış açıları ile ele alınmıştır. En başta anne olarak yaşam sahnesinde yerini alan kadın; anne, evlat, eş, arkadaş gibi kan bağı ve manevi bağlarla aile yapısında önemli bir konumda yer alırken; tarlada çalışan, birçok zorluğa göğüs gererek ailesini bir arada tutmaya uğraş veren, göç yollarında binbir umutla doğduğu büyüdüğü toprakları bırakarak bir bilinmeze ilerleyen, başta fabrikalar olmak üzere birçok iş kolunda çalışarak ailesinin geçimine destek olan, eğitimine gidebildiği yere kadar devam eden, düşüncelerini herkese özgürce ifade eden, kendinden emin, toplumsal sorunlarla birebir ilgilenen, eğer imkânı varsa modayı takip eden, spor, müzik ve dans gibi birçok aktivitede gerek izleyici gerekse icra edici olarak yer alan kadın modeli 1950-1980 dönemi Türk resim sanatında önemli bir yere sahip olmuştur.

2.1950'DEN 1980' E TÜRKİYE VE DÜNYA' DA YAŞAM

2.1. 1950'li Yıllar

1939 yılında başlayan ve 1945'te sona eren II. Dünya savaşı tüm dünyayı başta politik ve ekonomik olmak üzere, birçok yönden derinden etkilemişti. Türkiye açısından bakıldığında; Kurtuluş Savaşı yaralarının daha yeni iyileşmeye başladığı bu dönemde, neredeyse tüm dünyayı etkisi altına alan II. Dünya Savaşı'na katılmamak Türkiye için doğru bir karardı. Ancak savaşa girilmese dahi her an savaşa girilecek gibi hazır durumda bulunmak gerekiyordu. Bu nedenle hükümet tarafından sıkı bir ekonomik politika izleniyordu ve bu durum ülkeyi büyük bir ekonomik bunalım içerisinde düşürmüştü. 1945' te savaş sona erdiğinde, savaşa katılan ülkelerde bombardımanlar sonucu yıkılan evler, fabrikalar, tersaneler, yollar, köprüler ve daha birçok yer ile yaşam maddi, manevi büyük bir yıkıma uğramış ve bu ülkeler birer harabeye dönmüştü.

Türkiye'de ise daha yeni bir savaştan çıkmış olmanın getirdiği yoksunluklara bir de dünyanın içinde bulunduğu büyük savaş eklenince yoksulluk kaçınılmaz olmuştu. Birçok dengenin değiştiği bu büyük savaş sonrasında ekonomik ve politik güç dengeleri de değişerek dünyada Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği iki süper güç olarak belirmişti. Bu durum uzun yıllar devam edecek olan soğuk savaşın da başlangıcıydı.

Bu dönemde birbiri ardına eklenen savaşlar nedeni ile yakılıp yıkılan Avrupa'nın yeniden inşa edilmesi ve yaşanır hale getirilmesi gereği ortaya çıkmıştı. Bunun için de büyük bir maddi desteğe ihtiyaç vardı. Bu ihtiyaç sonucunda dünyanın iki süper gücünden biri olan Amerika; savaş yaralarının sarılması ve ülkelerin yeniden inşa edilmesi için savaşa katılan ülkelere Marshall yardımları adı altında maddi yardımlarda bulunmuştu. Tarım, sanayi ve ulaşımda yeniden yapılanma için verilen bu yardımlardan, savaşa girmediği halde, hükümet tarafından her an savaşa girilecekmiş gibi hazır durumda bulunmak amacı ile alınan önlemler sonucu, ekonomik açıdan zor bir dönem geçiren Türkiye de yararlanmıştı.

Alınan bu ekonomik yardımlar ile ülkede bir parçada olsa rahatlama sağlanmış, birçok yere otomobil yolları yapılmış, fabrikalar kurulmuş ve tarımda makinalaşmaya gidilmişti. Ancak tarımda makinalaşma, tarım işçilerine duyulan ihtiyacın azalmasına sebep olmuş ve köylerde geçimini bu şekilde sağlayan aileleri işsiz bırakmıştı. Aynı yıllarda büyük şehirlerde açılan fabrikalarda da çok sayıda işçiye ihtiyaç duyulması, köylerde işsiz kalan birçok ailenin iş imkânlarının çokluğu sebebi ile büyük şehirlere göç etmelerine yol açmıştı. Köylerindeki doğal yaşam koşullarından kopan insanlar şehirlere geldiklerinde kendilerini kalacak yer sorunu ile karşı karşıya bulmuşlardı. Her sorunun çözümünü de beraberinde getirdiği gibi, bu sorun da insanları yeni çözüm arayışlarına yönlendirmiş ve onlar da çözümü boş buldukları devlet arazilerine bir gecede yaptıkları gecekondular ile üretmişlerdi.

> "Gecekondu, 1940' larda azgelişmiş ülkelerde belirginleşen iki sosyo-ekonomik olgunun sonucudur: Tarımın makineleşmesi, buna karşılık sanayileşmenin yetersizliği. Traktörün girmesiyle kırsal alanlarda iş olanaklarını yitiren fazla nüfus, bütün Üçüncü Dünya ülkelerinde 1940' lardan itibaren kitle halinde kentlere göçmüştür. Ancak, kentsel yapılar bu yeni nüfusu emememiş ve kentle bütünleşemeyen bu kitle, kentlerin çevresinde, yapımı yasak olduğu için geceleri çok kısa sürelerde inşa edilen yerleşme alanlarında birikmiştir" (Gecekondu, 1984: 1256).

Köyden kente göç ile birlikte kadınlar da hızlı bir şekilde toplumda çalışma hayatının içinde yer almaya başlamıştı. Gecekondu haricinde bu dönemde büyük apartmanların en alt katlarına apartman görevlisi olarak yerleşen aileler kendilerine yeni bir yaşam ve çalışma alanı bulmuştu. Apartmanlarda kapıcı olarak görev yapan ailelere mensup kadınlar da ekonomik durumu iyi olan ailelerin evlerinde temizlik ve çocuk bakıcılığı gibi işlerde; fabrikalarda ise erkekler ile beraber fabrika işçisi olarak çalışıyorlardı. Şehirlere göç, köylü vatandaşları hızla şehir yaşamına adapte ederken, onlara okula gidip eğitim alma ve bu eğitimlerini ilerletme imkânı da sunuyordu. Bu durum köylerde ilkokul eğitimine başlayan ancak eğitimlerini daha fazla ilerletme imkânı bulamayan kadınlar için büyük bir avantaj sağlayarak ilkokul sonrasında, ortaokul, lise ve belki de üniversiteye gidebilme ve birer meslek sahibi olmalarının yolunu da açmıştı. Aynı yıllarda telefon, televizyon, uçak ve daha birçok iletişim ve ulaşım aracının ortaya çıkması tüm dünyada büyük bir iletişim ağının kurulmasını sağlamış, dünyanın herhangi bir yerinde ortaya çıkan yeniliklerin hızlı bir şekilde yayılmasına ve kitleler tarafından da takip edilmesine imkân sağlamıştı. Köyden şehire göç ederek, şehir yaşamında var olmaya çalışan kadınların aksine, zaten şehirde yaşamakta olan, iyi eğitim almış ve varlıklı ailelere mensup kadınlar ise hemen yanı başlarında yaşayan işçi sınıfının sıkıntılarından habersiz, ancak artan iletişim ağı ile aylık dergilerden takip ettikleri Amerikan giyim modası ve müzik tarzı ile Türkiye'de Amerikan yaşamının bir örneğini, yaşıyorlardı.

2.2. 1960'lı Yıllar

1960'lara gelindiğinde, Türkiye'de 1950'lerde yaşanan kısa bir rahatlama döneminden sonra ülke yönetiminde ve toplumda büyük huzursuzluklar baş göstermeye başlamıştı. Ekonomiyi düzeltmek ve ülkeyi kalkındırmak adına Amerika'dan dış borçlanma yoluyla alınan paranın yine Amerika'nın istekleri doğrultusunda kullanılması Türkiye'yi yeni bir borç zinciri içerisine sokmuştu. İktidar partisi ile muhalefet partisi arasında çatışmaya sebep olan bu durum, toplum içerisinde de büyük bir ayrışmayı beraberinde getirmişti. Bu ayrışma 27 Mayıs 1960 darbesi ile Türk Silahlı Kuvvetleri'nin devlet yönetimini ele geçirmesi ve sonrasında yaşanan olaylar ile sonuçlanmış, bu da toplum içerisinde daha büyük bir karmaşaya sebep olmuştu. "1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren boykotların, gösteri yürüyüşlerinin, toplantıların ve bunlara bağlı olarak da öğrenci örgütlerinin sayısı hızla artmaya başlıyordu" (Öğrenci Hareketleri, 1984: 1338). Bu toplumsal olayların gölgesinde kadınlar da bir yandan erkekler ile birlikte çalışma hayatında yer alıyor bir yandan da kendi ayaklarının üzerinde ve özgürce yaşayabilecekleri bir yol çizmeye çalışıyorlardı. 1960'lı yılların Türkiye'sinde birçok kesimin ilgisini çeken Hayat ve Ses mecmuaları özellikle kadınların severek takip ettiği güncel dergiler arasındaydı. Bu dergiler aracılığı ile tüm ülkeye hızla yayılan kadın giyim modasında diz üzerinde kısa etekler, bu kısa eteklerin altına giyilen diz altı çoraplar ya da çizmeler, kısa topuklu düz burunlu ayakkabılar, küçük yakalı düz kesim elbiseler ile başlarına süs amacı ile taktıkları küçük eşarplar ön plana çıkıyordu.

> "Aslında bilmek gerekir ki 1960' lar böyle bir modanın boy göstermesi için çok elverişliydi. Bir başka deyişle, mini eteğin tam da 1960' larda moda olması çok doğaldı. Çünkü savaşın yaralarının gitgide sarılmasını izleyen 1950' lerin, Batıda ekonomik büyüme ortamında rahat ve huzuru bulmuş, kaygılarından sıyrılmış yeni bir kuşak artık 1960'ların başında kabuğunu kırmanın, kozasından çıkmanın sabırsızlığı içindeydi. Nitekim yeni kuşak için "kabuk" oluşturan yerleşik değer yargıları, yaşam biçimi, alışkanlıklar 1960'ların başında orasından burasından delinmeye başlar" (Mini Etek, 1984: 1265).

Aynı yıllarda dünyaya yayılan "Hippi" modası Türkiye'yi de etkisi altına almış, buna bağlı olarak rengârenk elbiseleri, bakımsız saçları ve Budizm felsefesine duydukları ilgi ile doğal yaşamı savunan bir genç kadın ve erkek grubu ortaya çıkmıştı. Yine Amerika'nın 1950 sonrasında ülkesinde ürettiği malları tüm dünyaya satma düşüncesi doğrultusunda geliştirdiği popüler tüketim kültürü, tüm dünyada 1960' lı yılların yaşam tarzını yönlendiriyordu. Pop müzik de bu dönemde gelişen müzik türleri arasındaydı. Bu çerçevede yabancı müziklere yazılan Türkçe sözlü şarkılar bu yıllarda genç kadın ve erkeklerin dinlediği müzik türleri arasındaydı. Bu dönemde gelişen gazino kültürü ile bu gazinolarda, assolistler ya da kadın erkek bir arada yer alan korolar ve saz heyeti eşliliğinde söylenen Türk sanat müziği türündeki şarkılar, toplumun birçok kesimi tarafından sevilerek dinleniyordu. Buna ek olarak fabrikalarda çalışan, apartmanlardaki zengin insanlara hizmet ederek geçimlerini sağlayan, ancak zengin kesimin yaşamları ile neredeyse iç içe olmalarına rağmen onlardan tamamen farklı bir yaşam sürdüren, köylerindeki yaşam şeklini şehirde de devam ettirmeye çalışan işçi sınıfı ise "Arabesk" müzik dinleyerek bir şekilde kendilerini psikolojik olarak rahat hissediyorlardı. Toplumda taban tabana zıt kesimlerin bir arada bulunduğu bu yıllarda ülkenin her yerinde açılan yazlık ve kışlık sinemalar, hangi kesimden olursa olsun herkesin ilgi gösterdiği ve severek gittiği sosyal etkinlikler arasındaydı.

2.3. 1970'li Yıllar

1970'ler ile birlikte artık Türkiye'de kadınlar da erkekler ile eşit haklara sahip olduğunun, erkeğin bir adım gerisinde durmanın artık çok gerilerde kaldığının farkındaydı. Okuyan, araştıran, düşünen, hakkını sonuna kadar savunan, toplumda sınıflaşmanın getirdiği yanlışlıkların farkında olan ve buna karşı göğüs geren kadın modeli 1970'li yıllardaki Türk kadınının genel özellikleriydi. Bu yıllarda fabrikalarda çalışan işçilerin de çalışma koşulları ve maaşları konusunda haklarını aramaya başlamaları, onları işçi sendikaları kurmaya yönlendirmişti. Bu sendikalar işçilerin sosyal, ekonomik hak ve çıkarlarını korumak ve iş yaşamındaki sorunlarını çözmek için bir araya gelen kadın ve erkek işçilerden oluşuyordu. Sendikalı işçiler çalışma şartları, iş güvenliği ve ücretleri konusunda haklarını aramak amacı ile zaman zaman grevler yapıyorlardı. 1970'li yıllar üniversite gençliğinin özgürlük ve eşitlik adına, kadın ve erkek bir arada ülke yaşamını kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirmeye çalışan Amerikan emperyalizmine karşı tavır koyarak direnişte bulunduğu öğrenci hareketlerinin etkin olduğu yıllardı. "Yetmişler, olağanüstü kadınlar ve Süpermenler dönemiydi…" (Yapp, 2005: 6). Bu yıllardaki üniversite öğrencileri, ülkenin genelinde olduğu gibi, dış ve iç etkilerle sağ ve sol olarak iki ayrı siyasi gruba ayrılmıştı. "Her şey ve herkes bir kutupta yer alıyordu. Uzlaşma dönemi değildi yetmişler" (Yapp, 2005: 6). Öğrenci yürüyüşleri, polis müdahelesi ile karşılaşan çatışmalar ve bu müdaheleye karşın daha da karmaşık hale gelen öğrenci olaylarında kadın öğrenciler de erkek öğrenciler gibi aynı şekilde toplumsal başkaldırılarda ön sıralarda yer alıyordu. "Altmışların canlı havasına kök salan özgürlük, yetmişlerde iyice boy attı. Hiçbir şey fazla kısa, fazla düşük, fazla renkli, fazla desenli gelmiyordu artık kimseye" (Yapp, 2005: 244). Bir tarafta; " Kadınlar cennet kuşlarına taş çıkartacak kadar göz alıcı, erkekler tavus kuşu gibi kurumlu, gösterişliydi", diğer tarafta ise kadın-erkek eşitliğinin vurgulandığı, kadınların da erkekler gibi pantolon ve parka giydiği grevlerde, eylemlerde ve günlük yaşamda yan yana, kol kola yürüyebildikleri bir dönemdi 1970'li yıllar. "Tüm kurallar yıkılmıştı. Alışılmış olan ve çizgileri bozan yeni stildeki giysilerin her parçası abartılıydı: Klapalar, yakalar, kol ağızları, kollar, etekler, kravatlar…"(Yapp, 2005: 244). Buna eşlik eden uzun sivri yakalı, vücuda oturan dar kollu gömlekler de yine kadın ve erkek giyim modellerinde aynıydı bu dönemde. Ayakkabılarda ise önceki yıllara göre, apartman topuk denilen altı dolgulu topuklar moda olmuştu. Saçlar uzamış, rahat ve olduğu gibi bırakılmıştı. "Gece giysileri akıllara durgunluk vericiydi. Rahat, spor giysiler aynı zamanda şaşırtıcıydı. Yüksek botlar çok şıktı. İnsanlar ilk kez sevdikleri şeyleri giymeye başladırlar" (Yapp, 2005: 244). Bu yılların eğlence kültüründe ise gazinoların yanında gençliğe hitap eden diskolar ve alt kültürün bir parçası olan taverna ve pavyonlar ortaya çıkmıştı. Her açıdan erkek ve kadın eşitliğinin vurgulandığı bu dönemde bar ve pavyonlarda çalışarak hayatlarını zor koşullarda sürdürmeye çalışan kadınlar, eşitlik ve özgürlükten uzak yaşam ve çalışma koşulları ile toplumun görünmeyen yüzünü oluşturuyordu. 1970'li yılların bu hareketli ortamı 12 Eylül 1980'de gerçekleşecek olan askeri darbe ile son bulacaktı.

3.1950'DEN 1980'E TÜRK RESİM SANATINDA KADIN KONUSU

3.1. Portre ve Kadın

1950'li yıllara kadar biri bitmeden diğeri başlayan savaşlar tüm dünyada büyük bir kargaşa ortamı yaratmıştı. Bu yıllarda, Türkiye'deki kadınların eğitim açısından genel durumuna bakıldığında, toplumun şehirlerde yaşayan ve gelir seviyesi yüksek küçük bir kesimi dışında, özellikle gelir seviyesi düşük ailelere mensup ve köylerde yaşayan kadınların eğitim almalarının ya da aldıkları bu eğitimlerini sürdürmelerinin pek de mümkün olmadığı görülmektedir. 1945 'te II. Dünya Savaşı'nın sona ermesi ile savaş yılları boyunca belirsiz ve korkulu bir bekleyiş süreci geçiren toplum rahat bir nefes almış, özlem duyulan güvenli yaşam ortamına kavuşulmuştu. Ülkede oluşan bu güven ortamı ilerlemeyi de beraberinde getirerek eğitimin yaygınlaşması sağlanmış ve bu durum kadınların eğitim seviyesinde yükselmenin yolunu açmıştı.

Bu dönem Türk resim sanatında kadın ressamların kendi portrelerini yaparak, resimlerinde, dönemin "sanatçı kadın" imajını yansıttıkları, erkek ya da kadın birçok ressamın da kendi sanat üslup ve anlayışları doğrultusunda köyde ya da şehirde yaşayan kadınları konu alan portre türünde resimler yaparak, bu resimlerdeki kadınların iç dünyalarını ve toplumsal yaşamdaki rollerini ön plana çıkardıkları görülmektedir.



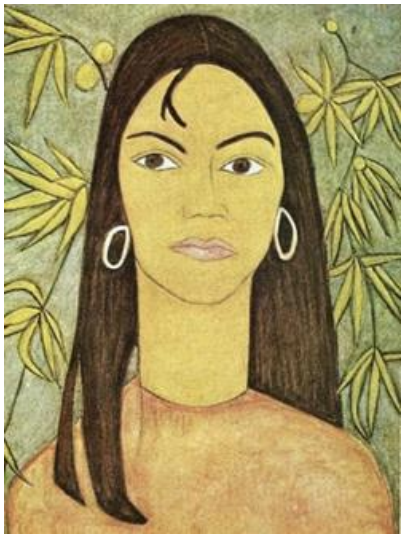
Görüntü 1: Nuri İyem,
https://arsizsanat.com/nuri-iyemin-insanlari/

1950'li yıllarda soyut resim anlayışına yönelen, ancak sonrasında yeniden figüratif resme dönen toplumsal gerçekçi ressam Nuri İyem'in de 1960' lı yıllar ile birlikte özellikle büyük gözleri ile hipnotize edici etkisi yüksek bakışlara sahip Anadolulu kadın portreleri yaptığı görülmektedir. Başörtüleri ve başörtülerinin altından alınlarına dökülen saçları, yöresel kıyafetleri ve arka planda görülen yaşam alanları ile Nuri İyem'in resimlerindeki bu büyük gözlü kadınların bakışlarında; acı, üzüntü, özlem, keder, bekleyiş gibi birçok duygu okunmaktadır (Görüntü 1).

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim eğitimi alarak bu eğitimini Paris'te devam ettiren ve 1950'li yılların Türkiye'sinde bir kadın ressam olarak yaşamını sürdüren Leyla Gamsız, resmetmiş olduğu kendi portresinde ince uzun bir boyun, özenle toparlanmış saçlar, olduğundan bir parça büyük çizilmiş gözler ve stilize ve sadeleştirilmiş bir biçim anlayışı ile "sanatçı kadın" imajını yansıtmıştır (Görüntü 2).



Görüntü 2: Leyla Gamsız, Özportre
http://www.istanbulkadinmuzesi.org/it/leyla-gamsiz-sarpturk



Görüntü 3: Şükriye Dikmen, Kadın Portresi
https://www.tuvart.net/sanatcilar

1950' lerin Türk resim sanatında kadınları konu alan portreleri ile ön plana çıkan bir başka ressam da Şükriye Dikmen'dir. Şükriye Dikmen, bu kadın portreleri ile sakin ve kendinden emin bakışları, dik duruşları, yüzlerindeki makyajları ve taktıkları çeşitli takılar ile kadınlık özelliklerine vurgu yaptığı, hayatta güçlü bir duruşa sahip "modern yaşamın kadınları" nı resmetmiştir. Japonların ahşap baskı resimlerindeki biçim anlayışının görüldüğü bu resimlerde Dikmen, portresi yapılan kişinin o anki ruh halini yansıtmaya yönelik mavi, mor ve yeşil gibi renklere ağrılık vererek sadeleştirilmiş bir anlatım ve stilize motifler ile kendi üslubunu yaratmıştır (Görüntü 3).



Görüntü 4: Orhan Peker, Aliye Berger'in Portresi,
http://www.kmarsiv.com/sayilar/20050503.asp

Orhan Peker ise, pastel boya tekniğinde çalışmış olduğu, ressam arkadaşı Aliye Berger'in portresinde; ojeli tırnakları, boynundaki fuları, kulaklarındaki küpeleri, yüzündeki makyajı ile renkli bir kişiliğe sahip "sanatçı kadın" imajını görselleştirmiştir (Görüntü 4).

3.2. Gelin Olarak Kadın

Geçmişten günümüze gelin olmak, gelinlik giymek tüm kadınların çocukluktan itibaren hayali olmuş ve olmaya devam etmektedir. Düğünlerde giyilen gelinlikler ve eğlence biçimleri de yöreden yöreye, dönemden döneme farklılıklar göstermektedir. 1950 -1980 arası Türk resim sanatında da gelin ve düğün konusu ressamlarının ilgi gösterdiği konular arasında olmuştur. Şeref Bigalı'nın "Düğün" isimli resmi de 1950-1980 arası Türk resim sanatındaki gelin ve düğün konusuna örnek teşkil ederek, kadınlar arasındaki bir köy düğününü anlatmaktadır. O yıllarda, genellikle köy odası ya da köy okulunda gerçekleştirilen düğünlerde, kadınlar ve çocuklar bir araya gelir, aralarında şarkı söyleyip oyunlar oynar, geline kına yakılır ve gelinin başının üzerinden düğün için getirilen hediyeler sallanır, ikram olarak da kına ve leblebi dağıtılarak düğün sonlanırdı.



Görüntü 5: Şeref Bigalı, Düğün,
https://docplayer.biz.tr/105348658-Turk-resim-sanatinda-dugun-konulu-resimlerin-ortak-birliktelikleri.html

Şeref Bigalı'nın tüm ayrıntıları ile görselleştirdiği "Düğün" isimli resminde de; kırmızı başörtüsü ile resmin tam ortasında yer alan gelinin ellerine kına yakılma sahnesi, yan tarafta saz ve tef çalarak şarkılar söyleyen köy kadınları ve çalmakta olan müzik ile dans eden diğer köylü kadınlarının bir araya gelerek kutladıkları düğünü konu alması ile 1950'den 80'li yıllara uzanan köy düğünü konusuna örnek oluşturmuştur (Görüntü 5).



Görüntü 6: Mehmet Pesen, Gelin, 1977,
Kaya Özsezgin,"Başlagıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi" Cilt:3, Tiglat Yayınları, İstanbul, 1982, sayfa: 68,69

Anadolu köyü, köylüsü ve coğrafyasını konu alan resimleri ile toplumsal temalara eğilen Mehmet Pesen de Anadolu'da köy düğünü konusu ve bu bağlamda da gelin olarak kadın temasına resimlerinde çok defa yer vermiştir. 1977 tarihli, "Gelin" isimli resminde; davul zurna eşliğinde, başına örtülen büyük kırmızı örtü altında beyaz ata binmiş olan gelinin, ellerinde kırmızı, mor, mavi ve sarı bayraklar taşıyan gelin alayı eşliğinde düğün evine götürülüşü konusu ile 1970'li yıllardaki bir Anadolu köy düğünü sahnesini görselleştirmiştir(Görüntü: 6).



Görüntü 7: Cihat Burak, Düğün
http://www.leblebitozu.com/unlu-turk-ressamlardan-dugun-coskusunu-yansitan-15-resim/

Bir başka gelin ve düğün konusu da Cihat Burak'ın "Düğün" isimli resminde ele alınmıştır. 1970'li ve 80'li yılların Türkiye'sindeki düğünlere örnek olarak seçilen bu resimde; siyah takım elbiseli damat ile beyaz gelinliği içerisindeki gelin kol kola, çiçekler ve gelinlik giydirilmiş oyuncak bir bebek ile süslenmiş gelin arabasının yanında mutlu pozları ile resmedilmişlerdir (Görüntü 7)

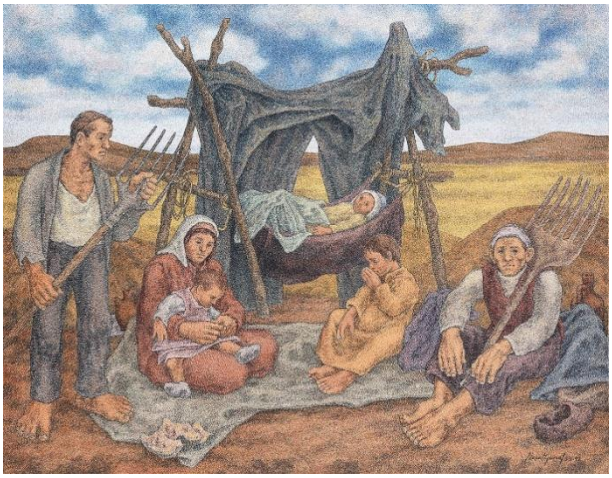
3.3. Ana Olarak Kadın

Yaşamda birçok sorumluluğu olan kadınların bu sorumluluklarının en başında belki de ana olmak gelmektedir. 1950'li ve 60'lı hatta 70'li yılların Türkiye'sinde özellikle köylerde yaşayan kadınların analığa başlangıç süreçleri oldukça zorlu koşullarda gerçekleşmiştir. Ulaşım imkânlarının sınırlı olduğu bu dönemlerde, kadınların doğum için hastanelere gidebilmeleri çoğu zaman imkânsız bir durum olmuştur. Kendi evlerinde, köydeki diğer kadınların ya da eğer varsa bir köy ebesinin yardımı ile doğum yapmaya çalışan bu kadınlar, kimi zaman bünyeleri bu zor koşullarda gerçekleşen doğumlara dayanamadığı için yaşamlarını kaybetmiştir.



Görünütü 8: İbrahim Balaban, Doğum, 1950
https://gr.pinterest.com/pin/166703623687692728/visual-search/

Türk resim sanatında Anadolu köy yaşamını ele aldığı resimleri ile ön plana çıkan İbrahim Balaban'ın da bu resimlerinde kadın konusuna büyük bir yer verdiği görülmektedir. Köy evinde doğum yapan bir Anadolu kadınını konu aldığı "Doğum" isimli resminde Balaban, hayatında önemli bir yere sahip olan konuya yer vererek; kendisi cezaevindeyken, komşularının yardımı ile gerçekleştirdiği zorlu doğum sırasında hayatını kaybeden karısının ve doğduktan sonra bir süre yaşayarak hayatını kaybeden çocuğunun resmini yapmıştır (Görüntü 8).



Görünütü 9: Neşet Günal, Sorun-Sorum
https://cagdasressamlar.wordpress.com/sanat/turk-resim-sanatinda-iz-birakmis-20-siradisi-ressam/

Nevşehir'de doğup büyüyen Neşet Günal, resimlerinde zor yaşam koşullarına tanık olduğu bu yöre insanlarının çaresizlikler içindeki yaşamlarını konu almıştır. Bu resimlerinde Anadolu kadınının yaşamını birçok açıdan irdeleyerek, toplumcu gerçekçi anlayış doğrultusunda bir tavır sergilemiştir. Ağaç yetişmeyen, kurak bozkır topraklarında yaşam mücadelesi veren insanların umutsuzluklarının konu alındığı bu resimlerde kadınlar her zaman başrolde yer almıştır. Toprakta, yoksulluğun da getirdiği bir mecburiyet ile yalınayak dolaşan, elleri ile kar, yağmur, güneş, rüzgâr demeden tüm hava koşullarının zorlu şartlarında, büyük bir emekle çalışan Anadolu insanını, Anadolu kadınını çalışmaktan sertleşen el ve ayaklarına emekçi oluşlarının göstergesi ile vurgu yaparak, olduğundan daha büyük resmetmiştir.

> "Orta Anadolu insanının trajik hayatıdır Günal'ın tuvallerinden yansıyan resimsel kurgunun özü. Öykü gibi anlatımcı, gerçek yaşam kadar dramatiktir. Yükün ağırlığını taşıyan anne ve babaların geleceğe dair tek umutları olan çocuklarına sarılmaları, aslında yaşama sarılma nedenlerinin çocukları olduğunu belirler. *(Giray, 2018: 37)*

Tüm bu resimlerde; tarlada çalışan, ailesine destek olan, çocuklarını koruyup kollayan, olduğu kadarıyla yedirip, içirip giydiren, ancak umutsuzlukları yüz ifadelerinden ve bakışlarından okunan Anadolu kadınını, Anadolu analarının resmini yapmıştır Neşet Günal (Görüntü 9).

> "Günal kompozisyonu, anne ve çocuğu birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak üst üste betimler. Tarih öncesi kabartmalar gibi, hiyerarşik bir düzenin başat olduğu bu resimlerde, anne ve çevresindeki çocuklar büyükten küçüğe sıralanır" *(Giray, 2018: 37)*

3.4. Göç ve Kadın

1950'lerin başında Zonguldak'ta resim öğretmeni olarak görev yapan Nedim Günsür, o dönemki resimlerinde, Zonguldak kömür madenlerinde çalışan işçiler ve ailelerinin zor yaşam koşullarını konu olarak işlemiştir. 1960'lı yıllarda ise Türkiye'de önemli bir toplumsal harekektlilik olan göç olgusu Nedim Günsür'un resim konuları arasında olmuştur. Günsür, bu resimlerinde Anadolu köylerinde yaşayan insanların iş bulma, sağlık ve eğitim imkânlarına ulaşma gibi binbir umutla kadın, erkek, çoluk çocuk, sırtlarında yükleri ile ailecek doğup büyüdükleri topraklardan koparak, bir bilinmez olan büyük şehirlere ya da Almanya'ya doğru gerçekleştirdikleri göçlerini konu edinmiştir. Bu resimlerden biri olan

“Umut Yüklü Kervanlar” isimli resminde; Anadolu kadının kimi bir eşek üzerinde, kiminin sırtına bağladığı çocuğu, kiminin elindeki yükü ile göç yollarındaki eziyetli ama umut dolu yolculukları konu olarak ele alınmıştır (Görüntü 10).

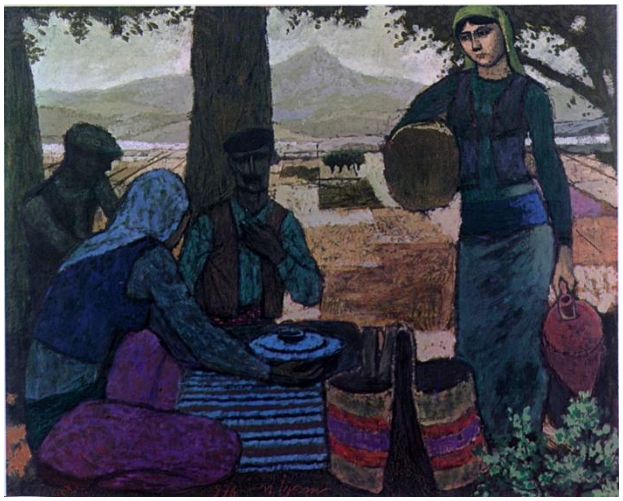


Görüntü 10: Nedim Günsür, Umut Yüklü Kervanlar
https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/umut-yuklu-kervanlar/

> “İkinci Dünya Savaşı yıllarında toprak çatlardı, tohumu tutmaz oldu. Çoraklıktan, bereketsizlikten söz ediliyordu: Göç başladı. Cumhuriyet imgesi köyden kente doğru hareket ediyordu. Yorganını sırtına vuranlar, arkalarında yitik bir dünya bırakıp kent kapılarının önüne vardılar. Nedim Günsür, bu süreci panoramik ölçekte kurguladığı bir dizi şeklinde yansıtır. Arka planda sahne dekoruna dönüşmüş cansız doğa, önde çaresiz, omuzları düşük insan kafilesi. Daha sonra bu serüvenin trajik devamı yaşanır: Umut yüklü insan kervanlarını, kent garlarından Avrupa’ya kalkan işçi trenleri izleyecektir.” (Umut Yüklü Kervanlar, 2021)

3.5. Emekçi Kadın

1950’lerden itibaren Türkiye’de köy ya da büyük şehirde, nerede yaşarsa yaşasın, kadınlar çalışma yaşamında önceki yıllara göre daha aktif bir şekilde yer almaya başlamışlardı. 1950’lerden itibaren Türk resim sanatında da bireysel çıkışların etkin olduğu bu dönemde; kadınların toplumsal yaşamdaki konumundaki değişiklikler de Türk resim sanatında dönem ruhunu yansıtan eserler ile vücut bulmuştur.



Görüntü 11: Nuri İyem, Tarlada Öğle Yemeği
Kaya Özsezgin, “Başlagıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi” Cilt:3, Tiglat Yayınları, 1982, İstanbul, sayfa:56

1960'lı yıllardan itibaren Anadolu kadınını konu alan resimleri ile ön plana çıkan Nuri İyem; tarlada çalışan, çeşmeden su taşıyan, çamaşır yıkayan, eşi ve çocukları ile ilgilenerek ev düzenini sağlayan köy kadınlarını, köyden büyük şehirlere göç ile birlikte de arka planda yer alan gecekondu görünümleri ile şehir yaşamında adapte olmaya çalışan, ev temizliği, fabrika işçiliği gibi işlerde çalışması ile aile geçimine katkıda bulunarak ailesini ayakta tutmaya çalışan, ancak özünü hiçbir zaman kaybetmeyen emekçi Anadolu kadın figürlerini resmetmiştir (Görünütü 11).



Görüntü 12: Oya Katoğlu, Tavukları Yemleyen Köylü Kadın, 1974
https://veryimportantlot.com/en/tr/site/token-save

1960 ve 70'li yılların Türkiye'sindeki emekçi Anadolu kadınını resimlerine konu edinen bir diğer ressam da Oya Kataoğlu'dur. Naif bir çizgide, minyatür resim geleneğinden gelen parlak renkler ve düz bir boyama tarzı ile oluşturduğu şematize figürlerinde başındaki beyaz örtüsü, üzerindeki yöresel kıyafetleri ile anne, eş, kardeş ve evlat rollerindeki Anadolu kadınını; hamur açarken, oya yaparken, bahçesindeki tavuklarına yem verirken günlük uğraşları içerisinde resmetmiştir (Görüntü 12).



Görüntü 13: Yüksek Arslan, Kapital
https://www.evrensel.net/haber/316846/kapitalin-ressamina-veda

1940'lardan sonra bazı Türk ressamlar Avrupa'nın çeşitli yerlerine giderek sanat yaşamlarına orada devam etmişlerdi. Yaşamını Paris'te sürdüren Yüksel Arslan'da bu ressamlardan biriydi. Resimlerinde ana konu olarak insanı ele alan Arslan, çalışmalarını toprak, kan ve boya gibi çeşitli mazlemeler ile renklendirdiği kâğıtların üzerine gerçekleştiriyordu. Yüksel Arslan bu tavrını şu sözleri ile şekilde açıklamıştır:

> "Yapay renklere duyduğum nefret, beni *doğal renkler* aramaya ve kişisel bir teknik bulmaya zorluyor. Tarih öncesi ve ilkel sanatçıların, minyatür ustalarının, Anadolulu dokumacı kadınların (yün boyamak için) kendi boyalarını kendilerinin yaptıklarını biliyorum. Böylece kâğıt üzerine çiçekler, otlar, taş, kiremit, kömür, sabun, çürümüş odun parçaları, benzin vb. sürterek çalışmaya başlıyorum." (Yüksel Arslan, 2021).

Yüksel Arslan, 1960'lı yıllarda Karl Marx'ın Kapital isimli eserinden yola çıkarak gerçekleştridiği resim dizisi olan "Kapital" serilerinde, toplumun içinde bulunduğu acımasız kapitalist düzeni eleştirmiştir (Görünüt 13). Gelişen teknoloji ile birlikte tüm dünyada fabrikaların arttığı bir dönem olan 1960'lı yıllarda işçilerin haklarını göz ardı eden ve akıllarında paradan başka bir düşünce olmayan fabrika sahipleri ve fabrikalarda birer makine gibi çalışan kadın ve erkek işçiler Yüksel Arslan'ın bu resim dizilerinde konu olarak ele alınmıştır. Bu resimlerde fabrika sahibi patronlar; başları yuvarlak birer demir para şeklinde, patronların gözünde en ufak bir değeri olmayan ve hiç durmadan çalıştırılan kadın ve erkek işçiler de yüzleri birbirleri ile aynı ve birer robot gibi ifadesiz olacak şekilde resmedilerek kapitalizmin insanı değersizleştiren düzenine, emek-sermaye ilişkisine eleştiri getirilmiştir. Sanat tarihçisi Sezer Tansuğ, Arslan'ın bu serideki resimleri için şu açıklamada bulunmuştur: "Kapital resimleri ve Influences, toplumsal ve bireysel içeriklerin sürrealist yöntemlerle açıklanamayan, ama gene de bu akım çerçevesi içinde de değerlendirilebilen izlerini taşımaktadır." (Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem, 1995: 33).



Görüntü 14: Ramiz Aydın, Ağ Toplayan Kadınlar, 1975
Ümit Gezgin, Ramiz Aydın, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 2004, İstanbul, sayfa:68

Resimlerinde çoğunlukla Anadolu coğrafyasını ve Anadolu insanını ele alan Ramiz Aydın da, bu resimlerinde kadın imgesine sıklıkla yer vermektedir. Tarladan dönen, odun taşıyan, hem çalışan, hem de sırtındaki çocuğuna analık yapan, göç yollarındaki, gelin alaylarındaki Anadolu kadını Aydın'ın resimlerinde çok yönlü olarak ele alınmıştır "Ağ Toplayan Kadınlar" isimli resimde ise 1970'li yıllardaki (Ramiz Aydın'ın da çocukluğunun geçtiği) Karadeniz bölgesinin kıyı şeridinde yaşayan ve yaşamlarını balıkçık yaparak sürdüren ailelerdeki kadınlar ele alınmıştır. Balık ağlarının toplanması ve taşınmasına yardım ederek aile reislerine destek olan bu emekçi Karadeniz kadınları taşıdıkları balık ağları ile tek vücut olmuş bir görüntü içerisinde dans eder gibi resmedilmişlerdir (Görüntü 14).

Resimlerinde toplumsal olayları ön planda tutan Mümtaz Yener ise kadın ve erkek bir arada bulunan kalabalık insan gruplarını resimlerinde görselleştirmiştir. Özellikle 1970'li yıllarda yaptığı resimlerde köyden büyük şehirlere göç eden, şehirlerde zorlu yaşam koşullarında büyük bir yaşam mücadelesi veren insanları ve bu bağlamda çalışma hayatı içindeki işçi ve emekçi kadın figürlerini konu olarak ele almıştır. Mümtaz Yener "İlan Tahtası" isimli resminde; kadın, erkek bir arada bulunan ve (yoksul kıyafetlerinden ve ellerinin olduğundan daha büyük resmedilmesinden) işçi oldukları anlaşılan insanların, daha iyi bir yaşam arayışı içerisinde büyük bir umutla ilan tahtasında asılı olan kâğıda bakmaları, ancak ilan kâğıdında isimlerini görememenin yüzlerinde buraktığı umutsuzluk ve çaresizlik duygusunu konu olarak anlatmıştır (Görünütü 15).



Görüntü 15: Mümtaz Yener, İlan Tahtası
https://kitap.ykykultur.com.tr/basin-odasi/basin-bultenleri/mumtaz-yener-retrospektif-ile-70-sanat-yilini-kutluyor.

3.6. Sosyal Yaşam ve Kadın

1950'den 1980'e Türkiye'de kadınlar sosyal yaşam içerisinde daha çok yer almaya başlamışlardı. 1950 öncesi dönemde de kadınların bir sosyal yaşantısı vardı, ancak konsere gitmek, lokantada yemek yemek, bir müzik aleti çalmayı öğrenmek çoğunlukla şehirlerde yaşayan ve gelir seviyesi yüksek kesime mensup kadınların yaşamlarına ait olgulardı. 1950 sonrasında ise genel olarak kadınların eğitim seviyelerinin artış göstermesi ve çalışma hayatında aktif olarak yer almaları ve buna bağlı olarak az da olsa kendilerine ait bir gelirleri olması, onları sosyal hayatın içine çeken faktörler arasındaydı. Bu doğrultuda; ülkenin hemen her yerinde faaliyet gösteren yazlık ve kışlık sinemalar, turneler ile ülkeyi şehir şehir dolaşan ses sanatçılarının verdiği halk konserleri, dışarda bir lokontada ailecek yenilen yemekler, pastanelerdeki arkadaş buluşmaları, şehir sokaklarında ve pasajlarında alışverişe çıkılması, mağazaların vitrinlerinin izlenmesi, sanat sergilerini gezilmesi gibi sosyalleşmeyi sağlayan pek çok faaliyet 1950'den 1980'e Türkiye'deki birçok kadının yaşamının doğal birer parçası olmuştu.

Bu dönem sosyal yaşam içerisindeki kadın konusuna örnek oluşturan Cihat Burak'ın "Saz Heyeti" isimli resminde de bir konser sırasında, saz heyeti eşliğinde şarkı söylemeyi bekleyen, sahnede yan yana oturmuş üç şarkıcı kadın resmedilmiştir. Eserlerini eleştirel bir bakış açısı ile mizahi yönü yüksek bir şekilde oluşturan Cihat Burak, bu resminde bir yandan giyim tarzı, saç şekli ve dış görünüşleri ile 1970'li yıllardaki kadın giyimi modasını yansıtırken, diğer yandan kadınların sahnede, saz heyeti eşliğinde yer almaları ile onların sosyal yaşama aktif olarak katılmalarını öykücü bir anlatımla görselleştirmiştir (Görüntü: 16).



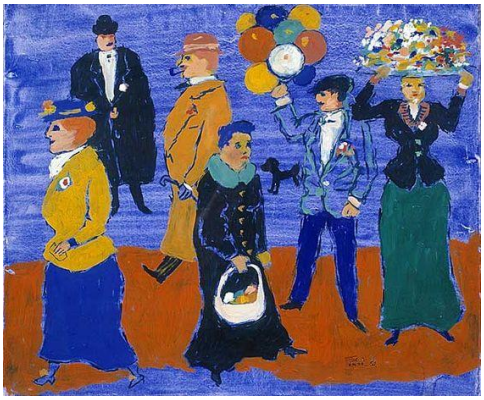
Görüntü 16: Cihat Burak, Saz Heyeti, 1954
https://e-skop.com/skopbulten/tezler-bizanstan-osmanliya-senlikler-torenler-ve-cihat-burak-resmine-yansimasi/2084

Resimlerinde birçok kez şarkıcı ve müzisyen kadın konusunu ele alan Adnan Turani'de "Müzisyen Kadınlar" isimli resminde, Cihat Burak'ın "Saz Heyeti" isimli resminde olduğu gibi müzisyen üç kadını gitar, mandolin ve yan flüt çalarken, stilize edilmiş biçimler ve düz bir boyama tarzı ile oldukça sade bir anlatımla resmetmiştir (Görüntü: 17).



Görüntü 17: Adnan Turani, Müzisyen Kadınlar
http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=2&modPainters_artistDetailID=67

Yaşamının büyük bir bölümünü Paris'te bohem bir yaşam tarzı içerisinde geçiren Fikret Mualla'da 1950 sonrası Türk resim sanatında kadın imgesine sıklıkla yer veren ressamların başında gelmektedir. Etrafında gördüğü ve yaşadığı olaylardan yola çıkarak resimlerini oluşturan Mualla, yaşamında önemli bir yeri olan sokakları, kafeleri, barları, lokantaları ile Paris'in sosyal yaşamını konu edindiği birçok resminde; Parisli kadınları dönem modasına uygun kıyafetleri ile yaşamlarının doğal akışı içerisinde resmetmiştir. Fikret Mualla tüm bu resimlerini oldukça sadeleştirilmiş biçimler, parlak renkler, lekesel bir boya sürüşü ve sağlam bir desen alt yapısı ile oluşturmuştur (Görüntü 18).



Görüntü 18: Fikret Mualla, Balon Satıcısı, 1961
https://bayaiyi.com/fikret-mualla-sayginin-balon-saticisi-resmi/

Kentli kadın temalı resimleri ile ön plana çıkan Mustafa Ayaz'ın resimlerinin birçoğunda kadın figürlerinin etrafında, daha küçük boyutlu olarak kendi imgesine de yer verdiği görülmektedir. Ayaz'ın akıcı ve kıvrak çizgilerle oluşturduğu bu resimlerinde kadınlar bir müzik aleti çalarken, şarkı söylerken, cafe de oturup bir şeyler içerken, resim sergisinde gezerken, sergide bir resmi izlerlerken, resim yaparken ya da atölyesinde ressama poz verirken gibi birçok aktivite içerisinde ele alınmışlardır. Ayaz'ın genellikle ince, şık ve zarif kadınları ele aldığı kadın konulu bu resimlerde kadınların beden dilleri; genellikle ön planda bir ana figür ve etrafındaki küçük boyutlu yan figürlerin yer aldığı kalabalık kompozisyonlar ile lekesel olarak sürülen renkler ve biçimin etrafındaki akıcı çizgilerle yansıtılmıştır. (Görüntü 19).



Görüntü 19: *Mustafa Ayaz*
http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Galeri&icerik=Goster&id=3335

Resimlerinde fantastik anlayışı ile toplumsal eleştiri yanı ağır basan konuları tercih eden Komet (Coşkun Gürkan) figüratif bir anlayışla eserlerini üretmektedir. Kadın imgesine de hemen her resminde yer evren Komet, ele aldığı olayları düşsel bir atmosfer içerisinde, simgesel bir anlatım dili ile resmetmektedir. Bilinçaltındaki olayların bilinçüstüne çıktığı, rüya ve gerçek arasında gidip gelen durumların ele aldındığı bu resimlerinde; kadın, erkek, çocuk gibi birçok insanı hep bir arada, ne olduğu anlam bakımından değişkenlik gösteren olaylar zinciri içerisinde, şaşkın, korkmuş ya da sorgulayıcı bakışları ile sanki bir tiyatro sahnesinde gibi resmetmiştir (Görüntü 20).

> "Komet'in kompozisyonları fantastik anlatımlara açılır. Resimsel anlatımının kaynaklarını, 1970'li yılların yeni figürasyon arayışında bulur…
> …Düşsel mekanlar içinde ikili ya da üçlü gruplar oluşturan insanlar, yabancılaşmanın kopukluğunu yansıtırlar. Koyu tonlarla örtüşen bu anlatımın esrarengiz olgusunda, içerik, gizlerini yavaş yavaş duyumsatır. Gölgeler ve geniş lekeler arasından sıyrılan sır, günümüzün tedirgin edici yalnızlığı, güvensizliğidir." (Giray, 2002: 240)



Görüntü 20: Komet
https://www.galerisoyut.com.tr/artist/komet/#eser/3adc9b7f9872f96105012406d7e67594/17326

1970'lerde Paris'e giderek yaşamını orada sürdüren Utku Varlık'ın şiirsel yanı ağır basan bir anlayışla ürettiği resimlerinde kadın imgesi resminin temel yapı taşlarından birini oluşturmaktadır. Ruhsal yanı ağır basan, duygusal etkisi yoğun resimlerinde; kendisi, çevresi ve doğayla bütünleşmiş, doğanın sesini dinleyen, kendi de doğanın bir parçası

olduğunun bilincinde olarak kendi iç sesini doğanın sesi ile birleştiren, tüller ve şeffaf örtüler ile sarılıp sarmalanmış kadın imgelerini resmetmiştir (Görüntü 21)



Görüntü 21: Utku Varlık, İyi Olmak
Kaya Özsezgin, Mustafa Aslıer, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt 4, Tiglat Yayınları, İstanbul, 1989

Yine aynı kuşak ressamlarından olan Mehmet Güleryüz; figüratif anlayışla gerçekleştirdiği resimlerinde, çevresinden anlık izlenim ve gözlemleri ile yaşamdaki karmaşık ve derin insan ilişkilerini dışavurumcu yanı ağır basan bir anlayışla resmetmektedir. Bu bağlamda Güleryüz'ün resimlerinde kadın imgesi de yaşamın doğal akışı içerisinde yer almaktadır. Ayakta duran biri erkek, diğeri kadın iki kişiyi konu aldığı bu resminde ise Güleryüz; atölye ya da ev içi gibi bir mekanda, sevgili oldukları çağrışımı uyandıran figürlerden erkek olanın duygusal ve derin bakışlarına karşın, kadının şüpheli ve sorgulayıcı bakışlarının oluşturduğu gergin ruh halini, belirgin fırça sürüşleri ile resmetmiştir.
(Görüntü 22).



Görüntü 22: Mehmet Güleryüz,
https://www.galerisoyut.com.tr/artist/komet/#eser/3adc9b7f9872f96105012406d7e67594/17326

SONUÇ

Bu makale; Türkiye'nin toplumsal yaşamında önemli etkileri olan 1950'deki çok partili yönetim düzenine geçiş süreci ile başlatılmış ve 1980 askeri darbesi ile sınırlandırılarak, Türk resim sanatında kadın imgelerinin ele alınışı bağlamında incelenmiştir. 1950'den 1980'e kadar geçen bu otuz yıllık süreç, Türkiye'de toplum içerisinde büyük ayrışmaların yaşandığı, çatışmalar ve gerginliklerle dolu bir süreç olarak geçmiştir. Türk resim sanatında ise öğrenci eylemleri, sokak çatışmaları, işçi grevleri gibi önemli toplumsal hareketleri ele alan resimler; 1970'li yılların ikinci yarısında dönemin genç ressamlarının resim örneklerde ortaya çıkmaya başlamış, ancak bu ressamlar esas üretimlerini 80'li yıllar ve sonrasında ortaya koydukları için 1970'li yılların toplumuna ayna tutan resim örneklerine bu makale içinde yer verilmeyerek 1980 sonrasını konu alacak başka bir makalede ele almanın daha uygun olacağı düşünülmüştür. Yaşamın merkezi olan kadınlar 1950 öncesi dönemlerde de ressamlar tarafından en başta ana, eş ve evlat gibi aile bireylerini portrelerini resmetme arzusu ile ele alınmışlardı. Ayırca günlük yaşam konulu resimlerde de doğal olarak kadın imgesi sürekli olarak yer alıyordu. Yani yaşamın doğal akışı içerisinde figüratif resim yapan her ressam kadın konusuna da resimlerinde bir şekilde değiniyordu. 1950'li yıllara kadar çoğunlukla büyük şehirlerin dışında yaşayan kadınlar, yaşamlarını daha çok evlerinde, ev işleri ile uğraşarak ve aile düzenlerini sağlamaya çalışarak sürdürmüşlerdi. 1950 sonrasında yaşanan büyük göç dalgası; kadınların çalışma yaşamına hızlı bir giriş yapmalarını sağlamış, ev işlerinin yanında aile geçimine de katkıda bulunan, hak ve hürriyetlerinin farkına varmaya başlayan, eğitimini ilerleterek meslek sahibi olmak isteyen kadın modeline doğru bir değişimin de başlatıcısı olmuştur. Dünya tarihi boyunca toplumların yaşadığı değişimler yaşam içerisindeki her alanı etkilemiştir. Ressamlar da toplumun bir üyesi olduğu için doğal olarak resimlerine toplum yaşamındaki değişimler yansımaktadır. Kadın konusunu ele alan ressamların resimlerinde de bu değişimler kadın imgesi üzerinden yansıtılmıştır. Sonuç olarak bu makalede ele alınan dönem bağlamında Türkiye'de köy ya da kentlerde yaşayan kadınların yaşam biçimleri araştırılarak yaşamlarını etkileyen evlilik, doğum, annelik, eğitim gibi önemli olaylar ve sosyal yaşam aktiviteleri gibi başlıklar altında dönem ressamlarının eserleri üzerinden incelenmiştir. Bu resimlerde özellikle; Anadolu kadınlarının zorlu yaşam koşulları ya da köyden şehre göç ile buraya adapte olma çabası içerisinde kendilerini çalışma yaşamının içinde bulmaları, verdikleri mücadeleler, bu mücadelenin iç dünyalarına yansıması, bunun dışında toplumda sanatçı olarak varlığını sürdüren eğitimli kadınların yaşama göreceli olarak özgüvenli bakışları gibi ayrımlarla çoğunlukla toplumsal içerikli ya da ifadeci yönü vurgulanan, kimi zaman da fantastik gerçekçi bir anlayışla dugusal iç dünyaları ve yaşam karşısındaki duruşları, beden dilleri ve gözlerindeki yoğun ifadeler ile yansıtılmıştır.

Kaynakça

Giray, K. (2002). *Sakıp Sabancı Resim Müzesi Koleksiyonundan Seçmeler.* İstanbul: Akbank.

Giray, K. (2018). Neşet Günal; Farklı Coğrafyalarda, Farklı Zaman Kesitlerinde Sanatının Felsefesini Anlamak. *"Neşet Günal" Sempozyumu* (s. 26-45). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.

Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (2005). *Çağdaş Türk Resim Sanatı.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Görsel 20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi 6 (1984), (s. 1338). İstanbul: Görsel Yayınlar.

Yapp, N. (2005). *1970'ler Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi.* Almanya: Literatür Yayıncılık.

Umut Yüklü Kervanlar. (2021, Şubat 14). https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/umut-yuklu-kervanlar/: https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/umut-yuklu-kervanlar/ adresinden alındı

Yüksel Arslan. (2021, Şubat 5). https://www.e-skop.com/skopbulten/yuksel-arslan-1933-2017/3348 adresinden alındı

Uluslararası Troy Sanat ve Tasarım Dergisi *International Journal of Troy Art and Design*

8 Mart Özel Sayı
Geliş Tarihi: 15.02.2021
Kabul Tarihi: 03.03.2021

ANADOLU DOKUMA KÜLTÜRÜNÜN SÜRDÜRÜLMESİNDE KADIN ETKENİ: NİĞDE KEMERHİSAR KASABASI ÖRNEĞİ

THE FACTOR OF WOMEN IN THE SUSTAINING ANATOLIAN WEAVING CULTURE: THE CASE OF NİĞDE KEMERHİSAR TOWN

Araştırma

Gözde Uzgidim, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, gozdeuzunca@gmail.com, ORCID Numarası: 0000-0003-3872-0700

Gözde Kemer Gürsoy, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, gozdekemer@gmail.com, ORCID Numaras: 0000-0001-8076-4526

Öz

Anadolu coğrafyasında yaşamış kadının geçmişten günümüze geleneksel dokuma sanatına verdiği katkı çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Bu bağlamda tarih öncesi çağlardan itibaren Anadolu'da dokuma yapan kadın ile ilgili araştırmalar yapılmıştır. Dokuma kültürü, geleneği ve bu kültür, geleneğin sürdürülmesinde kadının aktif rolünden bahsedilmiştir. Nitekim *kadın* ve *dokuma* kavramlarının bir bütünü ifade ettiği ve hatta özdeşleştiği görülmektedir. Günümüzde dokuma geleneğinin devam ettiği yerler azalmış durumda olup, bazı yörelerde dokumalar yapılmamaktadır. O bölgelerde zamanında yapılmış dokumalar ise satılmış, camiye bağışlanmış veya atılmıştır. Ancak hâlen evlerde saklanan dokumalar da mevcuttur. Söz konusu dokumalar taşıdığı anlam bakımından oldukça değerli kabul edilmektedir.

Bu çalışmada Niğde yöresi Kemerhisar kasabasında yaşayan ve ailevi bağı olan üç kadın dokumacının ürettiği 7 halı incelenmiştir. Halıların günümüzdeki durumu, yöresel özellikleri, kullanılan malzemeler, motif, renk, desen ve teknik özelliklerinin belirlenerek gelecek kuşaklara aktarılabilmesi için görsel ve metinsel olarak belgelemesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler:*Dokuma,Kadın, Niğde, Dokuma geleneği, kültür.*

Abstract

The subject of the study is the contribution of women, who lived in Anatolian geography, to the traditional weaving art from past to present. In this context, searches have been made on women weaving in Anatolia since prehistoric times. Active role of women in weaving culture and the continuation of this culture and tradition have been mentioned. As a matter of fact, it is seen that the concepts of women and weaving express a whole and even become synonymous. Currently, the places where the weaving tradition continues have decreased, and in some regions, weaving is not done. In those areas, past weaving was sold, donated to the mosque, or discarded. But there are still wovens kept at home. These wovens are considered very valuable in terms of their meaning. In this study, seven carpets produced by three female weavers living in Kemerhisar town of Nigde region and having familial ties were examined. The present condition, local features, materials used, motif, color, pattern, and technical features of the carpets have been determined and documented visually and textually to be transferred to future generations.

Keywords: *Weaving, Women, Nigde, Tradition of weaving, Culture.*

Genişletilmiş Öz

Kadınların yaşadığı topluma katkısı gerek bir nesil yetiştirerek o nesle kimlik kazandırma gerekse endüstriyel ve sanatsal üretimleri ile yadsınamaz durumdadır. Kadının rolü ailede, toplumda, iş yerinde, sanatsal çalışmalarda, ekonomik, sosyolojik, kültürel anlamlarda sürekli aktiftir. Özellikle sanat ve kültür bağlamında ürettiği ürünlerdeki yaklaşımları ile de ayrıca değer katmaktadır. Nitekim bu çalışmalar bazen bilinçli bir şekilde hayat bulurken, kimi zamanda özellikle geçmiş dönemlerde olduğu gibi 'iş yükü/görev' olarak nitelenip üretilmiştir. Anadolu'da bu bağlamda oldukça çok örnek mevcuttur.

Tarım ve hayvancılık ile geçinen bir toplum olan Anadolu'da, sadece erkek değil kadının da işi toprak ve hayvan olmuştur. Kadın hayvanların yününden ip elde etmiş, onları dokumuş, evine eşya yapmış; topraktan, bitkiden boya/pigment elde etmiş, eğirdiği ipleri veya dokumalarını boyamıştır. Dokumalarına motif, desen işlemiş ve onu yaşamının bir parçası olarak evinde kullanmıştır. Dokumayı sanat/tasarım ilkelerinden habersiz yapmış, amacı evinin ihtiyacına çözüm bulmak olmuştur. Ancak dokuduğu ürünlerde bir anlam, felsefe, duygu hakim olmuştur. Renk, motif, desenler kadınların duygularının sözsüz iletim aracı olarak görülmüştür.

Anadolu'da dokumacılık, küçük yaşlardan itibaren insanların yaşamının vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Özellikle kız çocukları anneleri ve ailedeki diğer kadınların dokuma yaptığını görerek ve onlara yardım ederek büyümüştür. Kız çocuklarının o yaşlardan dokuma ile ilişkisi başlamaktadır. Nitekim büyüdüğü zaman gerek kendi çeyizi için gerekse evin ihtiyacına yönelik dokuma yapmaktadır. Dokuma geleneği, söz konusu coğrafyada yaşayan kadınların yaşantısının, anlatmak istediği düşüncelerinin veya hayallerinin bir ifade şekli olarak devam etmiştir.

Kadınların tekstil malzemesi ile erken yaşta tanışmasından dolayı, dokuma daha çok kadın ile nitelendirilmekte ve özdeşleşmektedir. Tarih öncesi çağlardan beri Anadolu'da dokuma işini genellikle kadınların yaptığı bilinmektedir. Dolayısıyla kadın sevinç, hüzün ve özlemini dokumalara aktarmış ve dokuma ile arasında bir bağ kurmuştur.

Bu çalışmada Niğde yöresi Kemerhisar kasabasında yaşayan ve ailevi bağı olan üç kadın dokumacının ürettiği 7 halı incelenmiştir. Kadınlar annelerinden öğrendikleri dokuma sanatını, gelin geldikleri ailede halı dokuyarak devam ettirmişlerdir. Ancak değişen yaşam koşulları nedeniyle söz konusu kadınlar artık dokuma yapmamaktadır. Halıların günümüzdeki durumu, yöresel özellikleri, hammadde türü ve temini, motif, renk, desen ve teknik özelliklerinin tespit edilmesi çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu bağlamda dokuma sanatının icra edilmesinde 3. kuşak olan kişilerle karşılıklı görüşmeler yapılmış, halıların fotoğrafları çekilmiştir. Kültürümüzün önemli bir alanı olan halıların gelecek kuşaklara aktarılabilmesi için görsel ve metinsel olarak belgelemesi yapılmıştır.

Extended Abstract

The contribution of women to the society they live in is undeniable both by raising a generation and giving that generation an identity with their industrial and artistic productions. The role of women is constantly active in the family, society, workplace, artistic work, economic, sociological, and cultural meanings. It also adds value with its approaches, especially in its products in the context of art and culture. As a matter of fact, while these studies sometimes consciously come to life, sometimes they have been characterized and produced as "workload/task", especially as in the past. There are many examples in this context in Anatolia.

In Anatolia, a society that lives on agriculture and animal husbandry, land and livestock have been the work of not only men but also of women. The woman obtained yarn from the wool of animals weaved them and made things for her house; she obtained dye/pigment from soil and plants and dyed the yarns of fabric she spun. She embroidered patterns on weavings and used them as a part of her life at home. She made the weaving unaware of the art/design principles, and she aimed to find a solution to the needs of her house. But a meaning, philosophy, and emotion dominated the products she weaved. Color, motif, patterns were seen as a means of nonverbal transmission of women's feelings.

Weaving in Anatolia has been an indispensable part of people's lives since an early age. Especially girls have grown up seeing their mothers and other women in the family weaving and helping them. The relationship of girls with weaving begins from that age. When she grows up, she weaves both for her dowry and the needs of the house. The tradition of weaving continued as a form of expression of the lives, thoughts, or dreams of women living in this geography.

Due to the fact that women are introduced with textile material at an early age, weaving is mostly characterized and identified with women. It is known that women usually do the weaving in Anatolia since prehistoric times. Therefore, the woman transferred her joy, sadness, and longing to the weaving and established a connection between the weaving.

In this study, seven carpets produced by three female weavers living in Kemerhisar town of Nigde region and having familial ties were examined. Women continued the art of weaving, which they learned from their mothers, by weaving

carpets in the husband's family too. However, due to the changing living conditions, these women are no longer weaving. The study aims to determine the current state of the carpets, their local features, the type and supply of raw materials, their motif, color, pattern, and technical properties. In this context, interviews were held with people from the third generation in the execution of the art of weaving, and photographs of the carpets were taken. Carpets, which are an important area of our culture, have been documented visually and textually to be passed on to future generations.

1. GİRİŞ

Tarihsel süreçte kadının konumu farklılık gösterse de sosyal yaşam içinde kadın, birçok görev üstlenerek zorlukların üstesinden gelmiştir. Anadolu'da süregelen tüm toplumlarda ise kadın, üretkenliği ile hep ön planda olmuş, tahıl yetiştiriciliğinden, hayvanların evcilleştirilmesine kadar birçok alanda yer almıştır(Cıbıroğlu, 2004:36).Besin ihtiyacının dışında insanoğlu için en temel ihtiyaçlardan biri olan korunma ve örtünme için dokuma ürünlerin üretilmesinde de yine kadın rol oynamıştır. Kadın dokumacılığa işlevselliği dışında sanat, duygu ve düşünce katmış ve dokumayı daha anlamlı kılmıştır.

Antropoloji alanında yapılan çalışmalar kırk bin yıl önce ipliğin bulunduğunu ve iplikten ilk nesneleri üretenlerin kadın olduğunu ileri sürmektedir (Angier, 1999 ;aktaran Çotaloğlu, 2011:24).

Mezopotamya kültüründe de kadın ile özdeşleşen dokuma, mitlere de konu olmuştur. Bu kültürde "Uttu" adında dokuma tanrıçasının varlığından söz edilir. Uttu'nun evrenin varoluşu ve kültürel süreçteki aşamaların meydana gelmesinde rol oynadığı düşünülmektedir. Ayrıca Mezopotamya'da dokumacılığa oldukça önem verilmiştir. O dönemde kraliçe ve yüksek sınıfa ait kadınlar tarafından dokuma atölyeleri kontrol edilmiştir (Pınarcık, 2020:146, 152). Dokumacılığın kadın ile özdeşleşmesi belki de kendi var oluşunu anlamlandırdığı bir araç olarak görmesindendir. Dokumacılık bir amaca hizmetinin yanı sıra "kadının dili" veya sembollerle ve motiflerle hayat bulan kadının kendini ifade ettiği bir "yazı tahtası" olarak adlandırılabilir. Çünkü dokuma sanatı kadının kültürel birikiminin yansıması ve gizli kalmış ayrılık, aşk, özlem, dua, hüzün vb. duyguların ifade edilişinin bir başka yoludur.

Anadolu'da dokumacılık çok küçük yaşlarda anneden kıza öğretilen kültürel dokuma belleğinin ürünüdür. Geçmişte her evde her yaştan kadının bildiği dokumacılık bazen köy ve kasabalarda büyük bir dayanışma olan imece usulü ile icra edilmiştir. Dokuma geleneksel bir sanat olma dışında kadınlar arası işbirliğini ve etkileşimi güçlendiren bir olgu olmuştur. Aynı zamanda kadının ev ekonomisine katkı sağlamasına yardımcı bir uğraştır.

Bu özelliklerin dışında kadın ve dokuma ilişkisi başka bir açıdan ele alınırsa kadın kültürel dokuma zenginliğinin oluşturulması, geliştirilmesi açısından oldukça büyük öneme sahiptir. Çünkü dokuma yapılan yörelerde farklı, kendine özgü motif ve teknikler ile üretilmiş dokumalar vardır. Bu ürünler yörenin dokuma kimliğinin ve izlerinin oluşmasında oldukça önemlidir. Kadın, üretkenliği ile bu amaca çağlar boyunca hizmet etmiştir.

Bu çalışmada Niğde yöresi Kemerhisar kasabasında yaşayan ve ailevi bağı olan üç kadın dokumacının ürettiği 7 halı incelenmiştir. Bu halıların yöresel özellikleri, kullanılan malzemeler, motif, renk, desen ve teknik özelliklerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Söz konusu dokumalar geleneksel özelliğe sahip kültürel birikimin sonucudur. Nitekim Anadolu'ya özgü geleneksel dokumaları geçmişte farklı yörelerde dokunan ürünler oluşturmaktadır ki kültürel devamlılık, sürdürülebilirlik, özgünlük ve aidiyet bu sayede gelişmektedir. Bu bağlamda çalışmaya konu olan halılar bölgesel özellikleri içermesi, özgün olması, geleneksel yöntemler ile dokunması bakımından önemlidir.

2. ANADOLU DOKUMA TARİHİNDE KADIN

Dokumacılık Anadolu'da tarih öncesi çağlardan itibaren var olan bir uğraştır ki tekstil malzemesi ile insanoğlunun ilk tanışması Paleolitik Çağ'a kadar dayanmaktadır. Ancak kazılar ve araştırmalar sonucu Çayönü'nde ilk dokuma buluntularına rastlanılmış ve söz konusu buluntular Neolitik Çağ'a tarihlendirilmiştir. Dokuma buluntularının bir kadın tarafından yapıldığına dair veriler mevcut olmamakla beraber, ilerleyen dönemlerde kadının dokuma tarihinde etkin bir rol üstlendiği aşikardır. Sadece dokuma alanında değil, geleneksel sanatların her alanında ürünün hazırlık aşamasından üretim sürecine kadar kadının emeği söz konusudur.

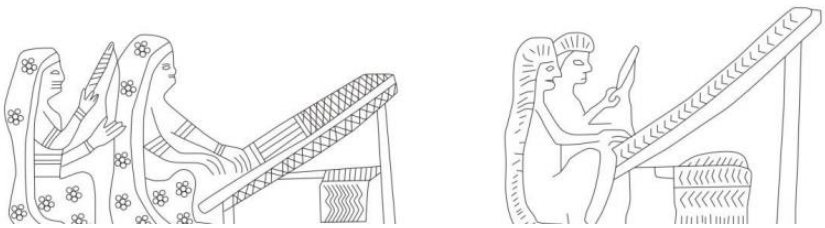
Kadın ve dokuma ilişkisi ise geçmişten günümüze kadar evrilerek gelişim göstermiştir. Aktif bir şekilde dokuma sanatı ile ilgilenen kadın farklı dönemlerde farklı dokuma ürünleri meydana getirmiştir. Nitekim Anadolu dokuma geleneğinin köklü bir geçmişi ve tarihsel süreci bulunmaktadır. Özellikle Cumhuriyet Dönemi ile birlikte dokuma veya tekstil

alanında kadınlar, işlerini zanaat veya ihtiyaca yönelik değil, sanat boyutunda icra etmişlerdir. Ancak çalışmada kırsal alandaki kadının bu süreçteki yeri anlatılmıştır. Dolayısıyla çalışma kapsamında Tunç çağından itibaren kadının dokumacılık alanına katkısı, hangi amaç doğrultusunda dokuma yaptığı ve dokuma ile kadın kavramlarının nasıl ilişkilendirildiği konunun sınırlılığı dahilinde kısaca açıklanmıştır.

Anadolu Antik Çağ inanışlarına göre dokumacılık; İştar, Kybele, Athena gibi tanrıçaların korumaları altındaydı. Dokumacılığın genellikle kadınlar tarafından yapılması, Meryem Ana'nın dokumacıların piri sayılmasına neden olmuştur. Nitekim Havva Ana'nın Adem Peygamber'e yün ve ketenden giysi dokuması gibi mitolojik ve dini örneklerin var olması dokumacılığın ayrıca önemli ve kutsal bir meslek olduğunu göstermektedir (Uğurlu, 2020:27)

M.Ö. 2. binyılın başında Anadolu'dan ithal edilen başlıca malzemeler arasında Asurlu kadınların dokuduğu kumaş çeşitleri bulunmaktadır. Nitekim Asurlu kadınlar dokuma yaparak ailesine ve kendisine gelir sağlamaktaydı. Bazı kumaş türlerinin dokunmasında ise özellikle güzel kızların bu işlemi yapmasına özen gösterildiği belirtilmektedir. Dokuma işleminde güzel kızlarının seçilmesinin nedeni bilinmemektedir ancak bu kızlar tarafından üretilen dokumaların kullanımının yaygınlaştırılmasına yönelik bir çaba olduğu varsayılmaktadır. Anadolu'da bulunan tüccarlar ile birlikte çalışan kadınlar ticari faaliyetlerde aktif olarak görev almışlardır. Kadınların bu durumu belgeler ve mektuplardan öğrenilmektedir (Çelik, 2014:50-51).

Urartu dönemi kadınına ilişkin en fazla bilginin olduğu Urartu kemerinin neredeyse tamamı kadınlardan ve kadınların oluşturduğu kompozisyonlardan oluşmaktadır. Oturur vaziyette duran kadınların dokuma yaptığı görülmektedir. Dokuma işiyle uğraşan kadınların başının kapalı olduğu dikkat çekmektedir. Kadının başının açık veya kapalı olması ise toplumdaki statüsünü belirlemektedir (Gökçe ve Bilen, 2019: 35; Darga, 2013: 248).



Görüntü 1: Urartu dönemi Kemer parçaları üzerinde dokuma tezgâhı tasvirleri
(Gökçe ve Bilen, 2019:49)

Hitit döneminde dokumacılık faaliyetlerinin yaygın bir şekilde yapıldığı bilinmektedir. Nitekim Hitit dönemine ait verilerde dokumaların kadınlar tarafından da yapıldığı belirtilmektedir. Geç Hitit stellerinde konular genellikle gündelik yaşamları betimler niteliktedir. Kadınlar genellikle yün eğirme ve süslenme ile ilişkilendirilmiştir(Darga, 2013: 245). Hititçe çivi yazılı belgelerde, dokumaların kadınlar ve erkekler tarafından yapıldığından bahsedilmektedir. Kadın dokumacılara UŠ.BAR denilmektedir. Kadınlar, gerek kırsal alan yerleşkelerinde ve kentte evinin ihtiyaçlarını karşılamak için evde dokuma yapmakta gerekse profesyonel anlamda dokumacılık yapmaktadırlar (Yiğit, 2002: 83).

Aydın ili Çine ilçesine bağlı Tepecik höyüğünde yapılan arkeolojik çalışmalar söz konusu durumu kanıtlar niteliktedir. Knossos'da bulunan Linear B yazılı belgelerinde özellikle endüstriyel dokumacılık faaliyetlerinde kadın işçilerin çalıştığı belirtilmektedir. Dokuma hazırlık işlemlerinde erkeklerin kadınlara yardım ettiği düşünülmektedir. Nitekim Hitit yazılı belgelerinde tekstil üretimi ile ilgili çeşitli meslek isimlerinin geçmesi, dokumacılığın birden fazla kişi tarafından gerçekleştirilen organize bir iş olduğunu göstermektedir. Ayrıca Homeros'un İlyada ve Odysseia adlı eserlerinde, kadınların evlerde veya avlularda kumaş dokudukları, ip eğirdikleri belirtilmekte ve böylece dokumacılığın bir kadın işi olduğu vurgulanmaktadır (Yılmaz, 2016:103-104).

Bizans İmparatorluğu döneminde Anadolu'da çeşitli nitelikte dokumalar üretilmiştir. Hıristiyan, Musevi ve Paganizm inançlarına yönelik saltanat, ihtişam, güç ve zenginliği simgeleyen dokumalar dokunmuştur. Özellikle İstanbul'da kadın ve genç kızların dokuduğu ipekli dokumalar, Avrupa ülkeleri tarafından tercih edilen sanatsal dokumalardı ki Bizans İpekli Dokumaları Avrupa'da oldukça bilinen ürünlerdi (Uğurlu, 2018: 5).

Kaşgarlı Mahmud'un 'Divanü Lügati't-Türk' adlı eseri ile 11. yüzyılda yaşamış Türk kadınının yine dokuma ile ilgilendiğini öğrenmekteyiz. "Kız çikin çiknedi" cümlesini, "Kız nakış yaptı, altın tellerle ipek kumaş üzerine tasvirler yaptı" şeklindeki açıklaması ile söz konusu dönemde kadınların ve özellikle genç kızların altın sırmalı iplikler ile nakış yaptıkları anlaşılmaktadır (Genç, 1997:12).

Osmanlı Döneminin erken döneminde kadınlar, dokumacılık ve bunun gibi el işleri yapmışlardır. Ahi teşkilatının bir kolu olan Bâcıyân-ı Rûm teşkilatı, kadınların özellikle dokumacılık alanında istihdamını sağlamıştır. Sonraki dönemlerde ise kalifiye eleman olarak imalathanelerde çalışan kadınlar da bulunmaktaydı ki özellikle tekstil üretiminde, kadınlar önemli bir konuma sahipti. 17. yüzyılın başlarında Manisa'da kadınlar pamuk ipliği bükmekte ve bunları pazarlamakta iken, 17.yüzyılın sonlarına doğru ise Bursa'da bulunan ip eğirme tezgâhlarının yaklaşık yarısının sahibinin ya da kullanıcısının kadın olduğunu bilinmektedir. Ankara'da ise kırsal alanda ve şehirlerde yaşayan kadınlar evlerinin bir bölümüne dokuma tezgahı kurmuş, tiftiği eğirip iplik olarak satmış ve sof kumaş dokumuştur. Bu bilgiler ışığında Osmanlı Döneminde kadınların genellikle iplik eğirme, kumaş ve kilim dokuma yaptıkları söylenebilir (Acar, 2019: 402; Dingeç, 2010:14-15). Ayrıca 1840'lı yıllarda Osmanlı Devletine bağlı olan Şam tekstil merkezi olarak ün salmış durumda idi. Dekoratif saçaklar, düğmeler, kilim, ipek ve sırma iplik, altın ve gümüş sırmalı şallar, ipekli, pamuklu ve yünlü kumaşlar; alaya ve kutni olan ikat denilen tarzda düğüm tekniğiyle boyanmış ipek-pamuk karışımı lüks kumaşlar üretilmekteydi. Kadınlar bu sektörde oldukça yoğun konumda çalışmaktalardı. Nitekim bu alanlardaki kadın hâkimiyetinin göstergelerinden biri de belli iş kolları için kadınlara özgü isimlerin kullanılıyor olmasıydı; yün bükücüye gazala, ipek çekiciye kabbabe denilmekteydi (Vatter, 1988: 57- 58).

Cumhuriyet döneminde ise Köy Enstitülerinde kız öğrencilere ikinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci sınıflarda dikiş, örgü ve dokuma dersleri verilmiştir. Örgü ve dokuma derslerinde; çorap makinesinde çalışma, kilim ve halı dokuma, el dokumaları yapma gibi öğretiler yer almaktadır. Dolayısıyla bu dönemde de dokumacılık genel olarak kadın işi olarak görülmüştür (Tuna, 2009:24). Ayrıca fabrikalarda ve evlerde kadın dokumacılar çalışmaktaydı. Bu dönemde halılar, kilimler, kumaşlar dokunmuş; bazen satılmış bazen de dokuyanlar tarafından evlerde kullanılmıştır.

3.ANADOLU DOKUMA GELENEĞİ VE KADIN İLİŞKİSİ

Orta Asya'dan süregelen geleneğin ve kültürün devam ettiği Anadolu toprakları, geleneksel sanatlarının üretiminde oldukça zengin bir geçmişe sahiptir. Kişiler, geleneksel sanatların her alanından ürünleri dönemin zorlu şartlarına rağmen üretmişlerdir. Dokumacılık sanatı ise toplumda ayrıca bir öneme sahip olmuştur. Nitekim dokumacılık, toplumda aile sanatı olarak kabul görmüştür (Uğurlu, 2020:22). Anadolu'da kırsal kesimde günlük yaşamda kullanılmasının dışında, kızların çeyizi için halılar ve kilimler dokunmaktaydı. Genç kızlar çeyizlerinin çeşitliliği ile övünür ve ürün yelpazesini geniş tutarlardı.

Anadolu dokuma geleneği, bir önceki nesil tarafından öğrenilenlerin devam ettirilmesi şeklinde olmuştur. Söz konusu devamlılıkta esas olan geleneksel kültürün izleridir. Bulunduğu bölge ve ortam koşulları doğrultusunda motif ve renk tercihleri değişmekte ve bununla beraber dokumaların anlamları da değişkenlik göstermektedir. Bu dokumalar geleneksel kültürün günümüze ulaşmasında, sürdürülmesinde ve çağdaş sanatta yeni biçimlerde kullanılmasında taşıyıcı rol üstlenmişlerdir. Çağdaş dokuma/tekstil sanatı uygulamalarında bahsi geçen kültürün izlerini yeni boyutlar çerçevesinde görmek mümkündür (Atalayer, 2005: 31-32).

Geleneksel dokumacılık özellikle kırsal kesimde sürdürülen bir faaliyet olmuştur. Dokumacılık süreci ipliğin oluşumundan dokumanın bitim işlemine kadar ele alındığı takdirde zor, zahmetli ve uzun soluklu işlemlerin bir bütünü olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda Anadolu dokumacılığının karakteristik özellikleri bulunmaktadır. Anadolu'da dokumacılık küçük yaşta, büyüklerin izlenilmesiyle öğrenilmektedir. O yaşlardan itibaren dokuyucuya veya dokuma hazırlık işleminde görev yapan kişiye yardım etme ile işe başlanılmaktadır. Eğer tezgâhta çalışacak bir genç yoksa, dokumacı ipliğini boyayıp tüm işlemlerini kendisi sürdürmektedir. Her yaştan kadın iplik işlerini yapmakta ve tüm işlerinin arasında iplik çilesini kurutmaktadır. Bazen yalnızca iplik çilelerini açmak, iplik hazırlığı ile uğraşmak yaşlı dokumacıların uğraşı olmaktadır. Oldukça zahmetli olan çözgü atma işi, dokuyucunun yardımıyla hazırlanmaktadır. Dolayısıyla ömür boyunca dokumacılık hayatın bir parçası olmaktadır(Ölmez ve Çotaoğlu, 2013:106-107).

Dokumacılık kültürünün sürdürülebilirliğinde kadının rolü yadsınamaz durumdadır. Nitekim günümüzde az da olsa dokumacılık geleneği bahsi geçen şekli ile devam etmektedir. UNESCO tarafından "Somut Olmayan Kültürel Miras, El Sanatları Ustaları" kategorisinde "Yaşayan İnsan Hazinesi" kapsamında kadın dokumacılar bulunmaktadır. Bu durum kadının dokuma kültürüne katkısının en güzel temsili olarak değerlendirilebilir.

3. 1. Niğde Yöresi Dokuma Kültürü

Niğde geleneksel dokuma kültürüne sahip yörelerden biridir. Köklü bir dokuma geçmişine sahip yörenin köy ve kasabalarında dokuma sanatı, ihtiyaçları karşılama, boş zamanlarını değerlendirme ve ekonomik kazanç sağlama amacıyla aktif bir şekilde devam etmektedir. Dokumacılığın devam etmesinde diğer bir faktör ise bölgede hayvancılığın var olması buna bağlı olarak hammadde temininde zorluk çekilmemesidir. Niğde'de köklü bir gelenek olarak aktarılan dokuma sanatı daha çok kadınlar tarafından icra edilmektedir. Bölgede günümüzde dokumacılık eskiye oranla daha az icra edilmekle birlikte anneden kıza bir miras gibi aktarılmıştır. Çeyiz geleneğin etkisiyle de önemli hale gelen dokumacılık civar köy ve kasabalarla evlilikle bağ kurulmasıyla motif ve dokuma örnekleriyle çok çeşitlilik göstermektedir.

Niğde düz dokumaların yanı sıra halı dokumalarıyla da bilinen bir yöredir. Yörede halılar geleneksel boyama yöntemleri ile renklendirilmiş iplerle dokunmuştur. Kullanılan renkler; mavi açık-koyu mavi, bordo, kırmızı, sarı, yeşil, açık yeşil, kahverengi, beyaz, hardal sarısı, pembe, yeşil, açık-koyu yeşil, siyah, sütlü kahve, kiremit rengi, bejdir. Halılarda kullanılan motifler sızı, boncuk, gül boncuk, ayak; çapar ayak, kirmanlı ayak, osmanlı ayak, salkım ayak, gül ayak, sandık; kapama sandık, güllü sandık, armut sandık, merdiven sandık, kamalı sandık, sallama; çiçekli sallama, balıksırtı sallama, boncuklu sallama, düz sallama, köşe; çiçekli köşe, çıngıllı köşe, gül köşe, kareli şekilli köşe, sırmalı köşe, göbek; taban göbek, uzun göbek, civil göbek, yastık göbek, minder göbektir.

Karakteristik özeliğe sahip yöre halıları üç bölümden meydana gelir. Birinci kısım; halının orta kısmı veya yöre ağzıyla "model", ikinci kısım; bordür veya su, üçüncü kısım ise bordür ve göbekten ayrılan köşedir. Kullanılan motiflerde doğadan ve yaşanılan çevreden stilize edilmiş sembolik, geometrik ve natüralist motifler kullanılmıştır (Türlü, 1998: 88; Ölmez, 1999: 128-153).

Niğde halıları; tek mihraplı, çift mihraplı, göbekli(top), serbest (raport desenli) olmak üzere dört ana kompozisyon özelliğine sahiptir (Türlü, 1998, s.88,98). Yöre halıları motif ve desen özelliklerine göre ise; Niğde-Arısıma halıları, Niğde-Avşar halıları, Niğde-Kars halıları, Niğde-Yörük halıları, Niğde-Yahyalı halıları, Niğde-Taşpınar halıları olarak isimlendirilmektedir (Ölmez,1999: 129).



a) b)

Görüntü 2. Niğde Yöresi Halı Örnekleri

a. Niğde Taşpınar Halısı (Soysaldı ve Kayadibi, 2009: 54).b. Niğde Obruk Köyü Seccade Örneği (Kılıç ve Oyman, 2013:83

4.MATERYAL VE YÖNTEM

Tarama modelinde bir betimleme çalışması olan çalışmanın materyalini Niğde Kemerhisar kasabasında yaşayan, ailevi bağı olan üç kadın dokumacının üretmiş olduğu dokumalar oluşturmaktadır. Dokuma sanatının icra edilmesinde 3. kuşak olan kişilerle karşılıklı görüşmeler yapılmıştır. Yörede bulunan halı örneklerinin fotoğrafları çekilmiş, eser inceleme formlarında bulunduğu yer, üretim tarihi, bugünkü durumu, boyutları, motif, renk, teknik ve desen özellikleri, saçak uzunluğu, kullanılan malzemeler ile dokumaların tanıtımı yapılmıştır. Elde edilen veriler çözümlenerek metinler halinde bilimsel bir doküman oluşturulmuştur. Böylece kültürün temsilcisi olan bu dokumaların belgelenerek kültürel değerlerin canlı tutulması hususuna dikkat çekilerek, gelecek nesillere aktarımı sağlanmış olacaktır.

5.BULGULAR VE YORUM

Çalışma kapsamında ailevi bağları olan Ayşe Yay, Nadire Yay, Aşure Yay'ın dokumuş olduğu 7 halı incelenmiş olup, elde edilen veriler doğrultusunda incelenen halıların kullanım alanları, kompozisyon, motif, renk, hammadde bilgisi ve boyut özellikleri belirlenmiştir.

Ailenin hammadde kullanımı geçmişte yörede hayvancılığın yoğun bir şekilde yapılmasından dolayı atkı ve desen ipliğinde yün, çözgü de pamuktur. Fakat Taşpınar halısında (Örnek No:7) atkı, çözgü ve desen ipliğinde yün kullanılmıştır. Kullanım alanlarına göre halıların dağılımı 3 yer yaygısı 2 yolluk 2 sedir halısı şeklindedir. Halıların saçak boyları 3 ile 8 cm. arasında değişmektedir. Sedir halısı olan bir örnekte saçak süslemesi yapılmıştır (Örnek No:6) Dokumalarda kullanılan renkler kırmızı, bordo, yeşil, açık mavi, lacivert, beyaz, siyah, gri, hardal sarısı, pembe, kahverengi, turuncu ve sarıdır. Renklendirme işlemi doğal boyama yöntemleriyle Niğde'nin Bor ilçesinde boyahanelerde veya evlerde dokumacı kadınlar tarafından yapılmıştır. Bu boyaların dışında bazı iplerde sentetik boyalar az da olsa kullanılmıştır. Dokumalarda kullanılan beyaz renk yünün saf rengidir.

İncelenen halıların ebatları (en x boy) 285 x 170 cm^2., 256 x 147 cm^2., 184 x 92 cm^2., 157 x 267 cm^2., 97 x 58 cm^2., 155 x 270 cm^2., 108 x 208 cm^2.dir.

Yörede dokumalar iki amaç için üretilmiştir. İlki hammadde ve malzeme imalatçı tarafından temin edilerek karşılığında dokuyucunun el emeği ücreti aldığı dokumalar, ikincisi ise tüm malzeme ve hammaddeyi dokuyucunun karşıladığı, ihtiyaç doğrultusunda üretiminin yapıldığı dokumalardır. Yörede imece usulü dokuma yapılmıştır. Bu yardımlaşma dokumanın başlangıç safhasından tezgahtan çıkana kadar veya sıra hesabıdır.

Çalışmaya konu olan kadın dokumacılar Ayşe Yay, Nadire Yay ve Aşure Yay 3. kuşak dokumacılardır. Annelerinden öğrendikleri dokuma sanatını gelin geldikleri Yay ailesinde devam ettirmişlerdir. Aile ekonomisine de katkı sağlayan kadınlar, değişen yaşam şartlarından dolayı artık dokuma yapmamaktadır. Hammadde ve malzemenin üretilmemesi, genç neslin artık bu sanata ilgi duymaması yörede de dokuma faaliyetlerinin durmasına sebep olmuştur.



Örnek No	01	
Üretim Tarih	1977	
İnceleme Tarihi	2021	
Dokumanın Bulunduğu Yer	Niğde-Kemerhisar	
Yöresi	Niğde	
Dokuma Türü	Halı	
Kullanım Alanı	Yer Yaygısı	
Dokuma Tekniği	Gördes (Türk Düğümü)	
Kullanılan Malzemeler	**Atkı Çözgü**	Yün iplik Pamuk İplik
Kullanılan Renkler	**Hav İpliği**	Beyaz Kırmızı Siyah Mavi Lacivert Yeşil
Ölçüleri		
En cm.	170	
Boy cm.	285	
Halının bulunduğu Kişi	İlknur Yay	
Kullanılan Motifler	Stilize Çiçekler	

Halının Kompozisyon Özellikleri: Yöredeki adı "Göbekli" olan halının merkezinde stilize çiçeklerle süslenmiş dendanlı göbek bulunmaktadır. Halı zeminde simetrik yerleştirilmiş köşe göbekler ile ¼ simetrik rapor tekrarlıdır. Bu köşe göbeklerin iç kısmı da yöreye has çiçek motifleriyle bezenmiştir. Yörede köşelere çiçekli köşe adı verilmektedir. Dokumada geniş ve dar olmak üzere bitkisel bezemeli iki kenar suyu vardır. Dar kenar suları çiçekli merdiven, geniş kenar suları ise sandıklı çiçek olarak adlandırılır.



Örnek No	02	
Üretim Tarih	1981	
İnceleme Tarihi	2021	
Dokumanın Bulunduğu Yer	Niğde-Kemerhisar	
Yöresi	Niğde	
Dokuma Türü	Halı	
Kullanım Alanı	Sedir Halısı	
Dokuma Tekniği	Gördes (Türk Düğümü)	
Kullanılan Malzemeler	**Atkı**	Yün iplik
	Çözgü	Pamuk İplik
Kullanılan Renkler	**Hav ipliği**	Beyaz Kırmızı Siyah Hardal Sarısı Lacivert Yeşil
Ölçüleri		
En cm.	182	
Boy cm.	92	
Halının bulunduğu Kişi	Hatice Yay	
Kullanılan Motifler	Stilize Çiçekler, Vazo	

Halının Kompozisyon Özellikleri: Sedir halısı olarak kullanılan dokumanın lacivert zemininde simetrik şekilde yerleştirilmiş iki adet içinde çiçekler olan vazo vardır. Zeminin dört etrafı köşelikler oluşturacak şekilde çiçek motifleriyle bezenmiştir. Zemin ve geniş kenar suyu boncuk adı verilen motiflerle çevrelenmiştir. Geniş kenar suyu kahverengi zeminden meydana geldiği için "tetri" denilmekte ve çiçek motifleriyle süslenmiştir.



Örnek No	03	
Üretim Tarih	1984	
İnceleme Tarihi	2021	
Dokumanın Bulunduğu Yer	Niğde-Kemerhisar	
Yöresi	Niğde	
Dokuma Türü	Halı	
Kullanım Alanı	Yolluk	
Dokuma Tekniği	Gördes (Türk Düğümü)	
Kullanılan Malzemeler	**Atkı**	Yün iplik
	Çözgü	Pamuk İplik
Kullanılan Renkler	**Hav ipliği**	Kırmızı Kahverengi Siyah Pembe Gri Hardal Sarısı Lacivert Yeşil
Ölçüleri		
En cm.	256	
Boy cm.	147	
Halının bulunduğu Kişi	Hatice Yay	
Kullanılan Motifler	Stilize Çiçekler	

Halının Kompozisyon Özellikleri: Yöredeki adı "Gül Yolu" olan halının zemininde gonca güllerle bezenmiş dendanlı bir göbek vardır. Zeminin dört etrafı stilize yaprak ve göbekte yer alan çiçek motifleriyle süslenmiştir.



Örnek No	04	
Üretim Tarih	1981	
İnceleme Tarihi	2021	
Dokumanın Bulunduğu Yer	Niğde-Kemerhisar	
Yöresi	Niğde	
Dokuma Türü	Halı	
Kullanım Alanı	Sedir Halısı	
Dokuma Tekniği	Gördes (Türk Düğümü)	
Kullanılan Malzemeler	**Atkı**	Yün iplik
	Çözgü	Pamuk İplik
Kullanılan Renkler	**Hav ipliği**	Kırmızı Kahverengi Siyah Mavi Turuncu Lacivert Yeşil Beyaz
Ölçüleri		
En cm.	108	
Boy cm.	208	
Halının bulunduğu Kişi	Nesrin YAY	
Kullanılan Motifler	Stilize Çiçekler, Kuş, Göz, yıldız	

Halının Kompozisyon Özellikleri: Halının zemininde "Top" adı verilen göbek vardır. Göbeğin orta kısmı içi göz motifi dolgulu yıldız motifi ile bezenmiştir. Göbeğin sağında ve solunda simetrik şekilde yerleştirilmiş lale motifleri yer alırken uç kısımlarında kuş ve çiçek motifleri yer alır. Köşeliklerde "çıngıllı çiçek" adı verilen motifler vardır. Hardal sarısı renginde dokunmuş zeminden ayrılan sandık adı verilmektedir. Halıda geniş ve dar olmak üzere iki kenar suyu vardır. Dar kenar suyu su yolu, geniş kenar suyu ise yöre motifleri ile bezenmiştir.



Örnek No	05	
Üretim Tarih	1981	
İnceleme Tarihi	2021	
Dokumanın Bulunduğu Yer	Niğde-Kemerhisar	
Yöresi	Niğde	
Dokuma Türü	Halı	
Kullanım Alanı	Yer Yaygısı	
Dokuma Tekniği	Gördes (Türk Düğümü)	
Kullanılan Malzemeler	**Atkı**	Yün iplik
	Çözgü	Pamuk İplik
Kullanılan Renkler	**Hav ipliği**	Kırmızı Bordo Siyah Turuncu Beyaz Hardal Sarısı Lacivert Yeşil Mavi
Ölçüleri		
En cm.	155	
Boy cm.	270	
Halının bulunduğu Kişi	Nesrin YAY	
Kullanılan Motifler	Stilize Çiçekler, Sandık, Koç boynuzu, Çengel, Akrep	

Halının Kompozisyon Özellikleri: Yöredeki adı "Dalaklı Top" olan halının zemininde dikey eksende 3 adet geometrik göbek yer alır. Göbeklerin içi çengel, akrep motifleri ile süslenmiştir. Göbeklerin etrafında yer alan kırmızı zeminde sandık motifi ve koç boynuzu motifleriyle çevirilidir. İç zeminde ve halının en dışında yer alan dar kenar suyu çiçekli merdiven adı verilen motifle süslenmiştir. Geniş kenar suyunda ise stilize çiçek ve lale motifleri yer alır.



Örnek No	06	
Üretim Tarih	1974	
İnceleme Tarihi	2021	
Dokumanın Bulunduğu Yer	Niğde-Kemerhisar	
Yöresi	Niğde	
Dokuma Türü	Halı	
Kullanım Alanı	Sedir Halısı	
Dokuma Tekniği	Gördes (Türk Düğümü)	
Kullanılan Malzemeler	**Atkı**	Yün iplik
	Çözgü	Pamuk İplik
Kullanılan Renkler	**Hav ipliği**	Kırmızı Kahverengi Siyah Turuncu Mavi Lacivert Yeşil
Ölçüleri		
En cm.	58	
Boy cm.	97	
Halının bulunduğu Kişi	Mustafa Yay	
Kullanılan Motifler	Stilize Çiçekler	

Halının Kompozisyon Özellikleri: Halının zemininde ¼ simetrik rapor tekrarlı göbek yer alır. Göbek stilize çiçeklerle bezenmiştir. Zeminde yer alan köşeler yine çiçek motifleriyle süslenmiş. Kenar suyunda merdivenli çiçek kullanılmıştır. Kenar suyu boncuk adı verilen bezemeyle çevrelenmiştir. Dokumanın saçak uçlarında süsleme yapılmıştır.



Örnek No	07	
Üretim Tarih	1972	
İnceleme Tarihi	2021	
Dokumanın Bulunduğu Yer	Niğde-Kemerhisar	
Yöresi	Niğde	
Dokuma Türü	Halı	
Kullanım Alanı	Yer Yaygısı	
Dokuma Tekniği	Gördes (Türk Düğümü)	
Kullanılan Malzemeler	**Atkı**	Yün iplik
	Çözgü	Yün iplik
Kullanılan Renkler	**Hav ipliği**	Kırmızı Kahverengi Siyah Bordo Lacivert Yeşil Beyaz
Ölçüleri		
En cm.	152	
Boy cm.	267	
Kaynak Kişi	Hatice YAY	
Kullanılan Motifler	Stilize Çiçekler	

Halının Kompozisyon Özellikleri: Niğde "Taşpınar Halısı" örneğidir. Zemine büyükçe bir göbek yer alır. göbek "sızı" adı verilen desenle çevrelenmiş her iki ucunda "kelle" motifleri vardır. Lacivert zeminde köşelikler yer alır. Halının en dışı ve zemin "sallama boncuk" ile çevrelenmiştir. Halının her iki ucunda sandıklar yer alır. Geniş ayak ve dar ayak olmak üzere iki adet kenar suyu vardır.

SONUÇ

Kültürel birikimi geçmişten günümüze taşıyan dokumalar, kadının kendi yorumunu katarak kendini ifade ettiği bir emeğin ürünüdür. Dokuma sanatı ile girift bir biçimde olan kadın, benliğini anlamak ve anlamlandırmak için sanatıyla dokuma ürünlere hayat vermiştir.

Çalışma kapsamında incelenen halılar dokuma geleneğini sürdüren kadınlar tarafından dokunmuştur. Dokumalar sedir halısı, yer yaygısı ve yolluk şeklindedir. Niğde'de yapılmış olup, bölgeye özgü özelliklere sahiptir. Çözgü, atkı ve desen

iplerinde yün ve pamuk kullanılmıştır. Dokumaların renk skalası oldukça geniştir. Genellikle doğal boyama yöntemiyle ipler boyanmıştır. Ancak bazı renklerin sentetik boyalar ile elde edildiği tespit edilmiştir. Dokumacılığın eskisi gibi yapılamamasından dolayı doğal boyacılık da yörede yapılmamaktadır. Yöreye ait karakteristik mavi ve kırmızı renkler zeminde sıklıkla kullanılmıştır. İncelenen örneklerde stilize çiçekler, bitkisel bezemeler, sembolik, hayvansal ve geometrik motifler tespit edilmiştir. Merkezde ve dikey eksende yerleştirilmiş göbekler dokumaların kompozisyonunu oluşturmaktadır.

Aile bağları olan üç kadın dokumacının ürettiği ürünler birbirinden farklı kompozisyon özelliklerine sahiptir. Ayrıca birbirlerinden etkilenmedikleri de söylenebilir. Fakat dokumalar yöreye özgü motif, desen ve renk özelliklerine sahiptir. Söz konusu halılar dokuyucular tarafından çocuklarına çeyizlik olarak verilmiştir. Değişen yaşam şartları, genç nüfusun göç etmesi ve artık dokuma ürünlerine azalan ilgiden dolayı bu üç kadın yörede dokuma geleneğinin son temsilcileri olmuş, annelerinden öğrendikleri dokuma sanatını kendilerinden sonra gelen nesle öğretememişlerdir.

Çalışma kapsamında edinilen bilgiler doğrultusunda dokuma sanatının gelişim göstermesinde kadın figürünün oldukça önemli olduğu görülmektedir. Dokuma sanatında kültürel değişim, gelişim ve kimliğin oluşmasında kadın ana etken olmuştur. Niğde yöresi Kemerhisar kasabası dokumalarında da kadının bu anlamda zamanla içgüdüselleşmiş bir rol üstlendiği söylenebilir. Çünkü yörenin dokuma kimliğinin oluşmasında kadın faktörü göze çarpmaktadır.

Kadın ve dokumacılık tarihi serüveninde farklı zamanlarda farklı amaçlar için üretilmiş dokumalardan bahsedilse de bu bilgiler kendi içinde kadın ve dokuma ilişkisinden dolayı bir bütünlük sağlamaktadır. Bu bağlamda Niğde Kemerhisar kasabasında yaşayan üç kadın dokumacının dokuduğu halılar, yöredeki son kadın dokumacılar tarafından dokunmuş olması nedeniyle oldukça önemlidir. Nitekim dokumacılığın sürdürülmesinde kadın etkenin rolü bu kadar önemli iken, yörede dokumacılık faaliyetlerinin tekrardan aktif hale gelmesinde belki de yine kadınlar görev alacaktır.

Dokumacılığın yeniden aktif hale getirilmesine ilişkin öncelikli olarak yeniden doğal boyamacılığın canlandırılması yönünde ulusal bir proje çerçevesinde işbirlikçiler ile kalkınma sağlanabilir. Devamında el dokumalara talebin arttırılması ile ilgili, söz konusu dokumaların yerel ve ulusal boyutta gerek sağlık gerekse ekonomik kazanç yönünden getireceği katkı ile ilgili bir takım etkinlikler ve söyleşiler gerçekleştirilebilinir. Belediye ve kalkınma ajanslarının da desteği ile dokumacılık faaliyetleri başlanıldığı takdirde, bahsi geçen diğer öneriler de göz önünde bulundurularak ulusal ve uluslararası boyutlarda yapılacak organizasyonlar ile ülke geneline yeniden geleneksel dokumalara ilişkin sürdürülebilirlik sağlanabilir. Elbette ki sürecin her aşamasında yine kadınlar aktif olarak her iş grubuna dahil olacaklardır.

Kaynakça

Acar, H. (2019). Türk Kültür ve Devlet Geleneğinde Kadın.İnsan&İnsan, 21, 395-411. DOI: https://doi.org/10.29224/insanveinsan.536610

Angier, N. (1999). Furs for Evening But Cloth wasThe Stone Age StandThe New York Times.

Atalayer, G. (2005). Anadolu'da Dokumacılık Kültürü ve Sanatsal Yaratıcılık, Sanatta Anadolu Aydınlanması Bireysellik Ulusallık Evrensellik Ulusal SanatSempozyumu, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

Cıbıroğlu, Y. (2004). Kadın Saçı, Büyü ve Türban. İstanbul: Payel Yayınlar.

Çelik, H. (2014). Eskiçağ'da Anadolu'da Dokuma (M.Ö. 1974-1719). (Yüksek Lisans Tezi). Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.

Çotaloğlu, C. (2011). TürkiyedeÇağdaş Tekstil Sanatına Kadın Sanatçıların Katkıları. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.

Darga, M. (2013). Anadolu' da Kadın On Bin Yıldır Eş, Anne, Tüccar, Kraliçe. (Der. E. Çaykara). Yapı Kredi Yayınları.

Dingeç, E. (2010). Osmanlı Toplumunda Kadınların Üretime Katkıları. HistoryStudies, 2/1, 9-30.

Genç, R. (1997). Kaşgarlı Mahmut'a Göre 11. Yüzyılda Türklerde Dokuma ve Yaygı İşleri.Arış, 3, 8-17.

Gökce, B. ve Bilen, G. (2019). Doğu Anadolu Bölgesi Urartu Dönemi Dokuma Aletleri. Anadolu, 45, 33-56.

Kılıç, S. ve Oyman R. (2013). Niğde İli Bor İlçesi Obruk Köyü Halıları. Sanat Dergisi, 24, 63-87

Ölmez, F. N, ve Çotaoğlu,C. (2013). Türkiye'de Tekstil Sanatı ve Kadın Sanatçılar. İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 2, (2), 95-112.

Ölmez, F. N. (1999). Niğde İli El Dokusu Halıcılık ve Üretilen Halıların Bazı Teknolojik Özellikleri (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Soysaldı, A. ve Kayadibi, P. (2014). Taşpınar Örneklik Halıları. Arış, 10 , 52-59 . DOI: 10.34242/akmbaris.2019.61
Tuna, S. (2009). Köy Enstitüleri'nde Kadın Olmak, Fe Dergi, 1 (1), 20-29.
Türlü, A. (1998). Niğde Müzesinde Bulunan Halı ve Kilimlerin Bölgesel ve Teknik Desen Özelliklerinin Belirlenmesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans). Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
Pınarcık, P. (2020). Mitler ve Olgular:Dokuma Tanrıçası Uttu Üzerine Bir İnceleme. Phaselis, 6, 145-157. http://dx.doi.org/10.18367/Pha.20009
Uğurlu,S.S. (2018). Geleneksel Tekstil Teknikleriyle Yeni Sanatsal Çalışmalar. (Sanatta Yeterlik Tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
Uğurlu, Aydın (2020). Türkiye'de Geleneksel El Dokumacılığı Eğitimi, Arış, 17, .22-43.
Vatter, S. (1998). Osmanlı'dan Cumhuriyet Türkiye'sine İşçiler 1839-1950. (Der.D. Quataert ve E. J. Zürcher, Çev. C.Ekiz).1.Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları
Yılmaz, D. (2016). Geç Tunç Çağı'nda Batı Anadolu'da Tekstil Üretimi: Çine-Tepecik Höyüğü Tezgah Ağırlıkları. Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi, 19, 93-111.
Yiğit, T. (2002). Hititçe Çivili Yazılı Metinlerde Dokumacılık,.Tarih İncelemeleri Dergisi, 7, (2), 79-84.

IJTAD

Uluslararası Troy Sanat ve Tasarım Dergisi *International Journal of Troy Art and Design*

8 Mart Özel Sayı
Geliş Tarihi: 16.02.2021
Kabul Tarihi: 03.03.2021

ANILARI GÖRSEL BİR DRAMA ESERİNE DÖNÜŞTÜREN "BELLEK SANATI"

"THE ART OF MEMORY" TRANSFORMING MEMORIES INTO A VISUAL DRAMA

Derleme

Sebla Selin OK, Fotoğraf Anasanat Dalı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
seblaselinok@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-8478-7001

Öz

"Bellek sanatı", bugün genel olarak bellek yitimi mitiyle karşılaşan insanın sıklıkla başvurduğu bir üretim biçimine dönüştü. Özellikle medya ve yeni medya teknolojilerinin üretim dilini biçimlendirdiği yeni alanların keşfiyle birlikte daha popüler hale geldi. Yeni görselleştirme pratikleriyle birlikte daha interaktif bir ortam kazandığı düşünüldü. Yenilenen üretim mantığı içerisinde ele alınan konuların, çoğu olayın ve kavramın da yeniden sorgulanmasına olanak sağladı. Toplumsal açıdan sık tartışılan kimlik, etik, ahlak gibi konular yeni tartışmalara taşındı. Bu çalışma, yukarıda saydıklarımız doğrultusunda Holokost'un belleğine yapılan katkının, çok sık üretime sokulan, popüler kültürün parçası olan ve günümüzde ikonik boyuta ulaşan Anna Frank ve Éva Heyman ile ilgili üretilen yeni medya çalışmaları üzerinden incelenmesidir. Bu iki ismin özellikle kadın olmaları dolayısıyla da bu çalışmada bellek sanatını tartışırken konu alınmaları çok önemlidir. Kadınların ve çocukların bellek çalışmalarında görünürlüklerinin ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Ancak hangi dinamiklerle ön plana çıkarıldığını incelemek değerlidir. Bu çalışmanın ulaşmak istediği hedef sonuç tüm bunları dikkate alarak tarihsel bir olguyu yeniden üretim yoluyla görselleştirmenin belleğe nasıl bir katkısı olduğuna ışık tutmaktır.

Anahtar Kelimeler: *Görselleştirme, bellek, yeniden üretim, kimlik, kadın*

Abstract

The "Art of Memory" has turned into a form of production that is frequently used by people who encounter the myth of amnesia. It has become more popular with the discovery of new areas where media and new media technologies have shaped the language of production. It is thought that it has gained a more interactive environment with the new visualization practices. Most of the issues which dealt with the logic of reproduction, provide an opportunity for re-questioning events and concepts. Issues such as identity, ethics, and morality, which are frequently discussed, are brought to new discussions. This study is an examination of the contribution made to the memory of the Holocaust, in line with what we have mentioned above, through the new media studies produced about Anna Frank and Éva Heyman, who are the part of popular culture that is frequently put into production and have reached an iconic dimension today. Since these two names are especially women, it is very important to consider them while discussing the art of memory in this study. It is seen that the visibility of women and children in memory studies is highlighted. However, it is valuable to examine with which dynamics it is brought to the forefront. The target result of this study is to shed light on how visualizing a historical phenomenon through reproduction contributes to memory.

Keywords: *Visualization, memory, reproduction, identity, woman*

Genişletilmiş Öz

Bu çalışma genel perspektifte, II. Dünya Savaşı'nda yaşanan, Nazilerin ve onların suç ortaklarının düzenlediği vahşet ve cinayet eylemlerini içeren Holokost'un belleğine yapılan katkıyla ilgilidir. Bu katkı kadın, bellek ve ona ait belleğin sanat bağlamında araçsallaştırılması üzerinden belirlenen örneklerle ele alınacaktır. Kadınların hikâyelerinin görünür kılınması, her durumda öncel olan erkek egemen anlatılar arasında kadınlara yaratılan alan meselesi ve eğer yaratılıyorsa bu alanın yapısı, kadınların eylemleri ve bu eylemlerin yorumlanışı tartışılacaktır. Özellikle bir savaş ve bu denli büyük bir yıkım söz konusu olduğunda erkeğin varlığına ve onun gücünün onaylanmasına daha büyük bir eylemsizlikle katkı sağlaması, parçalanma tehdidi altındaki aile birliği adına destek rol üstlenmesi gerektiği düşünülen kadının konumunu yeniden değerlendirmek için bu tartışma önemlidir. Öncelikli amaç, günümüzde görsel kültür çalışmalarında çok yaygın olarak başvurulan, toplumsal araştırmaların bir tekniği gibi kullanılan ve sanatın diğer disiplinlerle arasındaki ilişkiyi artıran, "bellek sanatı" olarak da adlandırılan form hakkında yoğunlaşmaktır. Buradan hareketle de hafızanın cinsiyet kimliği üzerinden nasıl biçimlendiği ve yorumlanarak bir sanat formuna tercüme edildiğini sorgulamak amaç edinilmiştir. Bu sorgulama için görünürlükleri neredeyse Holokost'un sembolü haline gelen ve ülkemizde de tanınırlıkları artan Anne Frank ve Éva Heyman'ın günlüklerini konu alan yeni medya çalışmaları seçilmiştir. "Bellek Sanatı" bağlamında ön plana çıkan bu çalışmaların belleğe olan katkısı, çalışmaların söylemlerini analiz etme yöntemiyle bellek konusundaki teorik alt yapıdan yararlanılarak tartışılacaktır. Özellikle örnek olarak bu genç kadınları içeren çalışmaların belirlenme nedeni açıktır. Genç ve kadın oldukları için ve bu iki faktör yüzyıllardır toplumların gelecek umudunu simgelediği için genellikle bellek çalışmalarının odağı olmuşlardır. Yaşadığımız çağda kadınlar genellikle bu ve benzeri çalışmaların odağı olup ikonlaştırılmaktadır. Günümüzde belleğin ve belleği temsil ettiği düşünülen olay ve kişilerin ikonlaştırılması, dahası sanatın ifade alanına dâhil edilmesi çok yaygın olarak kullanılan bir yöntemdir. Hafızanın diri tutulması amacıyla yaratılan kurgularsa çoğu zaman unutulup yitip gitme ihtimalinin göze alınamayacağı sesleri bir senfoniye, hikayeleri bir drama eserine dönüştürmek kadar iddialı tasvirler olabilmektedir. Holokost, "bellek sanatı" olgusunu tartışmak için çok elverişli ve üretken bir konudur. Çünkü burada amaç her sene "Hatırlıyoruz" (We Remember), "Bir Daha Asla" (Never Again) gibi dünya genelinde kullanımı kabul edilip yaygınlaşmış sloganlarla da ifade edildiği gibi yaşanan soykırımın dünya hafızasındaki ayrıcalıklı konumunu korumaktır. Ancak bu şekilde, unutulmadığı takdirde bir daha böyle korkunç bir şeyin yaşanmasının güç olacağı öngörülebilmektedir. Ayrıca bugüne dek yaşanan ve en büyük insanlık suçu sayılabilecek olan Holokost'un planlanma nedeni de tam olarak bir ırkı yok etmek ve varlıklarını ebediyen unutturma fantezisini eyleme koymaktır. Bu nedenle, bu plana karşı sürekli bir direniş olarak da hatırlamanın ayrıcalıklı bir önemi vardır.

Extended Abstract

This study, in general perspective, is about the contribution to the memory of the Holocaust, including the acts of atrocities and murders organized by the Nazis and their accomplices during World War II. This contribution will be discussed with examples through women's memory and instrumentalization of this memory in the context of art.

In this study, making women's stories visible, the issue of the field created for women among the male-dominated narratives which is prior in all cases, the structure of this field if it's created, women's actions, and the interpretation of these actions will be discussed. This discussion is especially important to reassess the position of the woman, who is thought to contribute with greater inaction to the existence of men and the affirmation of his power, and to take a supportive role in the name of family unity under threat of disintegration, especially when there are war and such devastation. The primary aim is to concentrate on the form called memory art, which is widely used in visual culture studies today, used as a technique of social research, and increases the relationship between art and other disciplines. From this point, it is aimed to question how memory is shaped through gender identity and interpreted and translated into an art form. For this questioning, new media studies have been selected on the diaries of Anne Frank and Éva Heyman, whose visibility almost becoming the symbol of the Holocaust and increasing recognition in our country. The contribution of these studies to memory will be discussed through the method of analyzing the discourse of the studies. This discussion will be carried out by making use of the theoretical background on memory. The reason why studies on these young women are chosen especially as an example is obvious. They have often been the focus of memory studies since they are young and female, and these two factors symbolize the future hope of societies for centuries. In the age we live in, women are iconized generally by becoming the focus of these and similar studies. Today, it is a widely used method to iconize the memory, events, and people that are thought to represent the memory and moreover, the inclusion of art in the field of expression. The fiction created to keep the memory alive can be as ambitious depictions as turning voices into a symphony and stories into a work of drama that cannot be ventured the possibility of forgetting

and disappearing most of the time. The Holocaust is a very suitable and productive topic for discussing the "Art of Memory" phenomenon. Because the aim here is to preserve the privileged position of the genocide in the world memory, as expressed every year with slogans such as "We Remember" and "Never Again", which are accepted and widespread throughout the world. However, in this way, it is predicted to be difficult to have something terrible like that. Besides, the reason for the planning of the Holocaust, which has been experienced until today and which can be regarded as the greatest crime against humanity, is precisely to put into action the fantasy of destroying a race and forgetting their existence forever. Therefore, it has also a privileged importance to remember as a constant resistance against this plan.

1. GİRİŞ

Yarım yüzyıllık resmi bir kurum olarak çalışan Holokost Şehitleri ve Kahramanlarını Anma Kurumu Yad Vashem, resmi başlangıcını 1933 yılı olarak tarihlendirdiği Hololost hakkında bugün en büyük envantere sahip kurumdur. Bu kurum aracılığıyla takip edilebilecek sanal arşivler ve araştırma birimleri, Holokost hakkında dünya çapında bilgilendirme yapmak adına aktif biçimde çalışmaktadır. Bu kaynak aracılığıyla edinilen bilgiler doğrultusunda Holokost hakkında net anlatımlar yapılabilmektedir. Nazilerin yönetimindeki Almanya 1933 ve 1941 yılları arasında, Yahudileri hak ve mülklerinden mahrum bırakmaya yönelik bir politika izler ve daha sonra kendi yönetimi altındaki Yahudi nüfusunu sınıflara ayırarak toplamaya başlar. 1941'in sonunda, politika Nazilerin "Yahudi Sorunu İçin Nihai Çözüm" adını verdiği kapsamlı sistematik bir operasyona dönüşür. Bu politikalar Almanya'da ve Avrupa kıtasının çoğunda geniş bir destek kazanır. Naziler, tamamen yok etmek için Avrupa Yahudilerini ve nihayetinde dünya Yahudilerinin geri kalanını belirler. Milyonlarca insanın vurularak kitlesel imhasının yanı sıra Yahudilerin öldürüldüğü endüstriyel tesisler olan imha kamplarına tüm Avrupa'dan milyonlarca Yahudi toplar. Tüm nüfus kayıtları, trenlerin hareketi ve transfer süreci boyunca Almanlar kurbanları yolculuklarının gerçek amacı konusunda aldatır. 1945'de son bulan savaşta bu yöntemlerle altı milyon Yahudinin öldürüldüğü ortaya çıkar. (Bella Gutterman ve Avner Shalev, 2007) Holokost tarihsel bağlamda bir soykırıma karşılık gelecek şekilde kullanılmış Yunanca kökenli kelimedir. *Holos* (bütün) ve *Kostos* (yanmış) sözcüklerinin bir araya gelmesiyle oluşturulmuştur. (Oxford Dictionaries, 2020) 3 Ekim 1941'de *American Hebrew* dergisinde, Fransa'daki duruma atıfta bulunmak için ilk kez "Holokost'tan önce" ifadesini kullanıldı. 1968'de Kongre Kütüphanesi "Holokost" adı altında yeni bir kategori oluşturur ve bu terim, Amerika Birleşik Devletleri'nde NBC'nin mini dizisi Holocaust (1978) aracılığıyla popüler hale getirilir. Aynı yıl Holokost hakkında bir Başkanlık Komisyonu kurulur. Bu şekilde "Holokost" kelimesi, soykırımı tarif ederken dünyada en yaygın terim olarak kullanılmaya başlar. (Fishel, 1998)

"Nihai Çözüm" planının ilk aşamasında Yahudi erkeklerinin büyük çoğunluğu ailelerinden ayırılarak çalışmaya zorlandı. Bir kısmı da bu ilk aşamada kaçarak çeşitli direniş hareketlerine katıldı. Sonuç olarak savaşın daha ilk zamanlarında birçok kadın, çocuklarla ve yaşlılarla yalnız başına kalarak gündelik yaşamı sürdürmek zorunda kaldı. Bu korkunç planın son aşamasına gelindiğindeyse özellikle genç kadınlar bu sefer çoğunlukla yalnız değildi. Çoğu kadın, sorumluluğunda olan çocukları, anneleri, ablaları ve aile büyükleriyle birlikte toplama kamplarına gönderildi. Bugün anlatıya dökülen kişisel deneyimler göstermektedir ki, bu durumda olmak kadınlar için yalnız olmaktan daha güçtü. İmha edilmesine karar verilenlerden ziyade çalışabilecek durumda olan genç kadınlar sorumlu oldukları çocuklar ve aile fertlerinden ayırılıyordu. Bir yandan zor koşullarda yaşamaya devam ederken bir yandan da geride bıraktıklarından haber alamıyordu. Bazı öngörü sahibi genç ebeveyn kadınlar da çok zor bir karar olduğu halde çocuklarını saklamak ve kurtarmak maksadıyla çok iyi tanımadıkları gönüllü insanlara teslim ediyordu. Diğer taraftan kadınlar böyle bir ortamda bile kadınlıklarını gösterebildikleri ölçüde yaşama şansı verilenler olmaya devam ediyordu. Yasalar Nazilerin Yahudi kadınlarla herhangi bir temas kurmasını yasaklasa bile kadınların çoğu işkence adı altında sayısız istismara uğruyordu. Durum böyle olunca kadınlar da hayatta kalmak için bedensel ihlallerin karşısında hayatta kalabilmek için çoğu zaman sessiz kalıyordu. Zamanla başka refleksler de gelişiyordu. Örneğin, sağlıksız görüntü sergileyen kadınlar hiç düşünmeden imhaya gönderildiği için çoğu kadın yaşadıkları şartlara rağmen yanaklarına allık ve benzeri şeyler sürerek sonuna kadar hayatta kalmaya çalışıyordu. Ayrıca hayatta kalsalar bile yine de hem en ağır temizlik işlerini yapmak hem de cinsel istismara katlanmak zorundalardı. Bu bağlamlarda ele alındığında kadının savaş esnasındaki rolünün erkeğinkinden farklı ve çok katmanlı olduğu önermesini yapmak yanlış olmayacaktı. (The Editorial Staff, 2020) Bu noktada ortaya çıkan soru günümüze kadar yapıldığı gibi Holokost'un kadınlık meselesi üzerinden okunup okunamayacağını tartışmaktan ziyade meselenin varlığına ikna olup nasıl ve hangi bağlamlarda ele alınacağı sorusudur.

Burada amaç Holokost bağlamında anlatılan her öykünün önce kendi içinde sonra da okuyucu, dinleyici, izleyiciyle buluştuğu alandaki deneyimlerini dikkatle okumaya çalışmaktır.

Holokost sırasında yaşanmış olanların aktarımında ve araştırmaların birçoğunda eril dilin ön planda olduğunu görmek şaşırtıcı olmasa da hâlâ kadınların karşılaştıkları davranışlar ve uygulamaların farklı olmadığı ve ayrı bir araştırma konusuymuş gibi kadınların ön plana çıkarılmasının yersiz olduğu iddiaları bugün geçersiz kılınmıştır. Aksine günümüzde yapılan araştırmaların amacı Holokost sırasındaki benzersiz kadın deneyimlerine odaklanarak yeni bakış açıları sunmaktadır. Bunlar, genellikle kadınların fizyolojik ve sosyolojik özelliklerinin deneyimlerine nasıl yansıdığını ve yaşadıkları korkunç olaylara nasıl tepkiler verdiklerinin çeşitliliğini içeren çalışmalardır. Böylece Holokost gibi yüklü bir konunun ve yaşanan yıkımın özellikle genel hatlarıyla ele alınan uzak, mesafeli ve yabancı bir konu olmaktan çıkıp toplumun her katmanında, yaş ve cinsiyet gruplarında ve bireysel deneyimlerde yansıdığını, aslında bu deneyimi yaşamayan sıradan insana ne kadar yaklaşabildiğini, sıradan yaşantıya ne denli yakın olabildiğini göstermektedir. Holokost konusunda cinsiyet ayrımı yapmak istemeyen tavrın direttiği gibi zulüm gören ve öldürülen kadınların birer Yahudi olarak bunları yaşadıkları doğrudur. Ancak kadınlar aynı zamanda tüm bunları kadın olarak ve erkeklerden farklı olarak yaşamışlar ya da ölmüşlerdir.

Tüm bu nedenlerin ve daha birçoklarının etkisiyle bu çalışmada tarihsel bağlamda en çok atıfta bulunulan kadınlardan ikisini seçip dikkat çekici boyuttaki görselleştirilmeleri ve birer "bellek sanatı" na dönüştürülmeleri konusunda okumalar yapmak anlamlı olacaktır. Bu kadınlar Anne Frank ve Éva Heyman'dır. Yaşları ve yaşadıklarıyla çocuk ve kadın olmanın eşiğinde sıkışıp kalmış oldukları yorumu yapılabilecek olan bu gençler Holokost sırasında büyümenin de ne kadar hızlı olabileceğini göstermektedir. Normal süreçte olsaydı belki de gençlik zamanlarının çoğunu ev hapsinde değil dışarıda geçirecek olan, aileleri için para kazanmak ya da tasarruf etmek zorunda kalmayacak olan bu genç kadınlar farklı şekilde hayatta kalmanın yollarını aramışlardı. Arkadaşlık kurmaya, sosyalleşmeye ihtiyaç duydukları yaşta her gün ölüm korkusuyla yaşayan bu gençler için hayata devam edebilmenin yollarından biri canlı ve bireysel portrelerinin sunumu olmuştur. Anne Frank ve Éva Heyman için günlük tutmanın anlamına dair araştırmalar genel hatlarıyla bu yorumun yapılabileceğini göstermektedir. Ayrıca hem Frank'ın hem de Heyman'ın günlüklerindeki anıları ve kullandıkları etkileyici ifadeler, kamplar hakkındaki perspektifleri, sağladıkları bilgiler geniş bir kitleyle ve gelecek nesillerle paylaşılmayı hak eder niteliktedir. Günlük rutinler, beslenme, arkadaşlıklar, hayaller, istismarlar, hijyen sorunları, cezalandırmalar, çalışma ve direnişle ilgili her şey, kaleme aldıkları ve aslında kısa denebilecek bir zaman dilimini kapsayan günlüklerin içerisinde tüm yoğunluğuyla yer almaktadır. Kadınlara yapılan muameleler, günlük hayatta kalma mücadeleleri, umutları ve korkuları, dayanışmaları ve sonrasındaki olayları içeren bu günlükler, bu nedenle bellek sorunsalının bir parçası olmaktadır.

Günümüzde özellikle akademilerde en fazla çalışmaya ihtiyaç duyulan konulardan biri olan bellek konusu için bireysel tecrübeleri içeren öyküler gerçek tanıklık niteliği vurgulanarak ön plana çıkarılmaktadır. Bu öyküler gerçekten de ilk ağızdan, eşsiz değere sahip öykülerdir. Kamplarda yaşanan ve sürreal gibi gözüken acıların boyutunun anlaşılması için çok önemlidir. Ancak bu öyküler arasında günlükler yine de farklı bir yer tutar. Yorgun, üşüyen, sağlıksız, aç kadınların özlemlerini, eğer savaştan sağ çıkarlarsa yapmayı planladıklarını ve umutlarını, verdikleri korkunç kayıplara rağmen en asgari de olsa gerçekleştirmiş olduklarına tanık olunan öyküler vardır. Bu öyküler aynı zamanda umut barındıran öykülerdir. Ancak Heyman'ın günlüğünde olduğu gibi "Sevgili günlük, […] sen benim en iyi arkadaşımsın ve senden hiçbir sır saklamamalıyım." (Ágnes Zsolt, 1988, s. 30) cümlesiyle başlayan ve korkularının doruğundayken ölmüş ve anlatımı kesintiye uğramış bir genç kadının defteri, son cümleleri yazılmamış bir defter, bellekle mütalaa adına bazen daha fazla seçenek barındırabilir.

1.1 Günlükler Bellekte Nasıl Kazanım Sağladılar?

Éva Heyman 13. yaş günü olan Şubat 1944'te ona hediye edilen günlüğe Auschwitz'de öldürüldüğü 1944 Ekim'ine kadar yazdı. Heyman'ın Holokost'tan kurtulan annesi Ágnes Zsolt, 1945'te günlüğü buldu ve yayınlattı. Anne Frank ise Haziran 1942'de Heyman gibi 13. yaş gününde anne ve babasının hediye ettiği günlüğüne 1 Ağustos 1944 gününe kadar yazmayı sürdürdü. Kasım 1944'de Bergen-Belsen toplama kampında öldürüldüğünde 15 yaşındaydı. Frank'ın günlüğünü ise aileden geriye kalan tek kişi olan babası Otto Frank buldu ve yayınlattı.

Diğer tanıklıkların, biyografilerin aksine günlükler, onları yazan kişi dışında bir ikinci kişinin varlığını işlevsiz kılarak o anın tek bir kişi gözünden ve onun ağırlığınca yaşadığı olay, duygu ve düşüncelerini içerir. Hem duygusal açıdan hem de yazmak açısından entelektüel bir eylemdir. Bugün Frank'ın ve Heyman'ın popülerlik kazanan günlükleri dâhil o yıllara ait bir günlüğün önemli olmasını sağlayan, Holokost'un uygulanmaya başladığı sırada bu insanların yaşantıları neye benziyordu konusunda güçlü bir fikir vermesidir. Ayrıca Macaristan Yahudileri hakkında Heyman'dan bilgi alınırken, Frank'tan Hollanda da neler olduğu bilgisine de bu günlükler sayesinde ulaşılabilir. Her iki günlükten de savaş öncesi dünya hakkında çıkarımlar yapılabilir. Bu günlükleri okurken, bu genç kadınların onları gelecekleri adına teşvik eden bir aile ile çevrili, zengin bir kültürel geçmişe sahip gençler olduğu görülebilir. Pek çok farklı hobileri ve hayali olan gençlerin mesleki hedeflerinin kesiştiğine, örneğin; Heyman'ın büyüdüğünde bir haber fotoğrafçısı olmak isterken Frank'ın bir gazeteci olmak için heyecan duyduğuna tanık olunabilir.

Holokost sırasında öldürülen Yahudiler Naziler tarafından kimliklerinden mahrum bırakılmaya ve yüzsüz sayılara dönüştürülmeye çalışıldı. Bu unutturma planına karşı sunulan bir günlük bile Holokost öncesi ve sırasındaki yaşamları ele alması açısından planı işlevsiz kılmaktadır. Bu tip yazınsal örnekler birer belgedir ve unutturmamak adına yazınsal belgelere olan ihtiyacı karşılamaktadır. Günlükler sadece, Holokost'un boyutunu tasvir etmez, aynı zamanda gündelik yaşamın öyle bir ortamda da nasıl devam edebildiğini gösteren direniş örnekleridir. Günlükler bu nedenle önemli birer tarihi belgedir ve bu tarihi belgeler Holokost'a ait belleğin sunumunda sıralanan nedenlerden ötürü önemli kazanımlar sağlar.

Ancak buradaki bellek konusunda yine de bir ayrım yapmakta fayda vardır. Burada iki tür bellekten söz edilmelidir. Biri "iletişimsel bellek" diğeri "kültürel bellek" tir. Genellikle bu ikisi arasında bir ayrım gözetmeksizin kullanıldığında anlamlar birbirine karışabilmektedir. Almanyalı Mısırbilimci ve kültürel çalışmalar uzmanı Jan Assman "Kültürel Bellek" adlı çalışmasında bu ayrımı çok anlaşılır şekilde ifade etmiştir. Assman'a göre "İletişimsel bellek";

> (…) yakın geçmişe ilişkin anıları kapsar. Bunlar kişinin çağdaşları ile paylaştığı anılardır. Bunun en tipik örneği kuşağa özgü bellektir. Bu bellek tarihi olarak grupla bağlantılıdır, zamanla oluşur ve zamanla yok olur; daha açık ifade edersek taşıyıcıları ile sınırlıdır. Sahibi öldüğü zaman bir başka belleğe yer açar. (…) Hitler'in Yahudilere uyguladığı baskıyı ve soykırımı kişisel travma olarak yaşamış olan kuşak, yaklaşık on yıldır tam da bu konumda. Bugün hâlâ canlı olan anılara, yarın artık sadece medya aracılığıyla ulaşılabilecek. Bu geçiş dönemi, şimdi olayın tanıklarının anılarının yazılması ve arşivlenmek üzere yoğun olarak toplanması çalışmalarında ifadesini buluyor (Assman, 2001, s. 53)

Assman'ın bu satırları yazmasının üzerinden neredeyse 30 yıl geçmiş olması dolayısıyla haklı çıktığı ve bugün her ne kadar sayısı bir elin parmaklarını geçmeyecek sözlü tarih anlatıcıları olsa da asıl kaynak olarak medya aktarımları yoluyla "belleğin" diri tutulmaya çalışıldığı rahatlıkla söylenebilir. "Kültürel bellek" ise bundan farklı olarak bilgiyi ve bilimselliği odağa alır. Assman "Kültürel bellek, iletişimsel olanın aksine kurumlaşmış bir bellek tekniği sorunudur" (Assman, 2001, s. 55) der.

> Örneğin Avrupalı Yahudilere yönelik soykırım tarihi bir gerçektir ve bu haliyle tarih araştırmalarının konusudur. Modern İsrail'de ise bunun ötesinde "soykırım" kavramı altında kökene yönelik tarih olmuş (bu son on yıl içinde bu hale gelmiştir) ve böylece bu tarih, devletin meşruiyetini ve tutumunu büyük ölçüde dayandırdığı bir mit haline gelmiştir. Bu tarihin ulusal karakteri kamusal anıtlarla ve anma toplantılarıyla ortak olarak hatırlanır (…) Sadece anlamlı geçmiş hatırlanır, sadece hatırlanan geçmiş anlam kazanır. Hatırlama, bir göstergeleştirme eylemidir. (…) Ancak hatırlamanın tarih bilimi ile ilgisi olmadığı unutulmamalıdır. Tarihçi bir profesörden "hatırlamayı hissetmesi, kavrama geçirmesi ve geçmişi yorumlaması" beklenmemelidir. Ama yine de bu durum, söz konusu sürecin kesilmeksizin devam ettiği gerçeğini değiştirmez. Bununla bir tarihçinin görevi değil, sosyal belleğin bir işlevi anlatılmaktadır. Öte yandan bu, tarihçinin çalışmasının aksine, temel bir antropolojik gerçekliktir. Söz konusu olan, geçmişin kökensel tarihe, yani efsaneye dönüştürülmesidir. Bu nitelendirme hiçbir şekilde olayların gerçekliğini yadsımamakta, aksine onların geleceğe dayalı bağlayıcılığını hiçbir zaman unutulmaması gereken bir şey olarak öne çıkarmaktadır (Assman, 2001, s. 79)

Dolayısıyla şöyle ifade edilebilir. Her durumda başvurulan ve kullanmaktan keyif alınan "kolektif bellek" Assman tarafından değişkenleri olan iki yapının bir araya gelebildiği ortak alanda açığa çıkabilir. Yahudilerin bir devlet bütünlüğüyle birlikte yaşadıkları bir coğrafyada Holokost'a ait anlatıların, yazı, belge ve görsellerin sunumunda kökene dayandırılan bir dizgeyle kültürleştirilmesi ve "kolektif belleğin" yaratılmaya çalışılması görülebilir. Holokost'la ilgili

hatırlamaya dayalı tüm çabaların amacı Avrupa ülkelerinin neredeyse tamamında yeni kuşaklarla iletişim kurup bellek yitimini engellemek ve gün gelip de unutulursa aynı şeylerin yaşanması olasılığıyla mücadele etmek açısından öyküleri ön plana çıkarmaktır. Oysa resmi devlet içerisinde Yahudi toplumu adına verilen çabalar daha çok kolektif yapının korunması adına belleğin işlev görmesi üzerinedir. Eğer bu "kolektif bellek" ile birlikte oluşacak olan "kolektif bilinç" çökerse bunun bir daha yaşanacağına dair inanç, daha keskin ve kökene dayandırılan bir bilgidir.

Holokost, bugün bir daha yaşanmaması için unutturulmaması gereken acı eylemlerle dolu bir insanlık suçudur. İnsan bu suçu işlemiştir. Bir daha herhangi bir ırk ve coğrafyada tekrarı olmaması için dünya genelinde benimsenen bir özenle hatırlamaya dair çalışmalar yapılmaktadır. Her sene yapılan anma törenlerinden, her gün tasnif edilen yazılı ve görsel arşivlere, sözlü tarih çalışmalarından, medya ve yeni medya çalışmalarına kadar çok çeşitli ve geniş alanlarda çalışmalar yürütülmektedir. Bugün bu çalışmalar aracılığıyla bir taraftan yeni kuşaklarla kesintisiz bir iletişim sağlanmaya çalışılmakta diğer taraftan da kültürel düzeyde bu çalışmaların önemli bir kısmı resmileştirilmeye çalışılmaktadır. Bu çalışmaların nasıl yapıldığı sorusu bu noktada değer kazanır. Holokost ve taşıdığı yıkımların sayısız kez edebiyat, sanat ve sinemanın konularını oluşturduğunu deneyimlemiş ve hâlâ da deneyimleyen bir kuşak olarak söylenebilecekler belki de çok fazladır. Ancak bu metinde ele alınacağı şekliyle konu bu yaratılardan biraz daha farklı gözükmektedir. Bu çalışmanın amaçlarından biri, son yıllarda daha fazla örneğiyle karşılaşılan özellikle daha sık telaffuz edilen adıyla "bellek sanatı" olgusunu tartışmaktır. Bu tartışma özellikle kadınların görünür kılındığı çalışmalar olmaları bağlamında Anne Frank ve Éva Heyman'ın günlükleri konu alınarak yürütülmüştür. Assman'ın da öngördüğü üzere medya ve yeni medya çalışmaları bağlamında projelendirilen bu iki örnek günlük, şu soruları sormak ve cevapları aramak konusunda da yardımcı olmaktadır; Holokost sanatta tasvir edilebilir mi? Edilebilirse nasıl edilir? Üslup mu, dönem mi yoksa konu mudur önemli olan? Holokost sanatı içinde toplumsal cinsiyetin yeri nedir? Bu çalışmalar Holokost'un incelenmesine ve anılmasına nasıl katkıda bulunur?

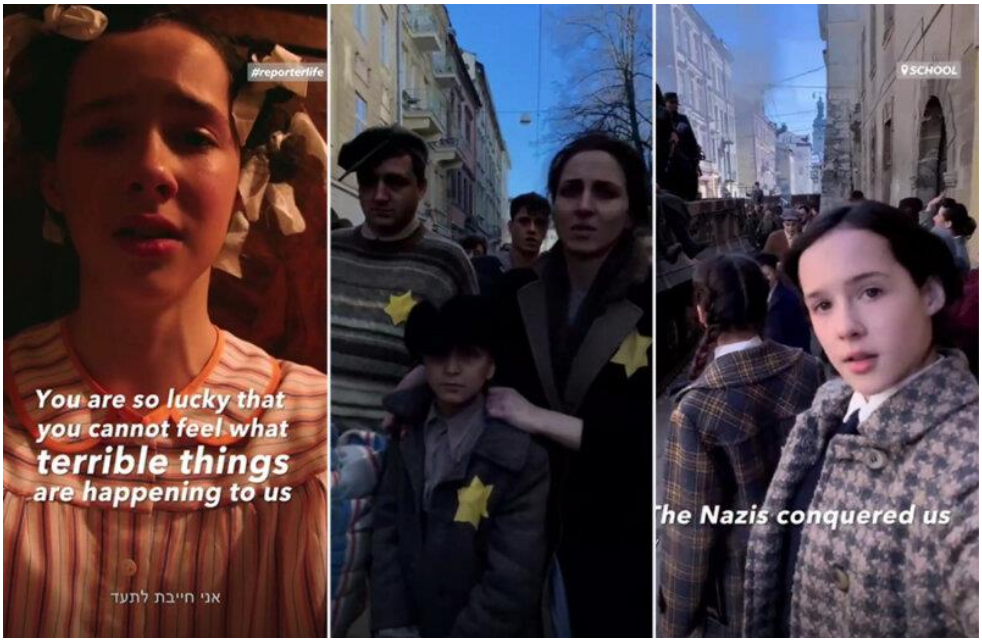
1.2 Günlüklerin Görselleştirilmesi Meselesi

Éva Heyman'ın ve Anne Frank'ın II. Dünya Savaşı sırasında kaleme aldıkları, hem kendi yaşamlarının hem de çevrelerinde cereyan eden yaşantının en kritik zaman aralığını tasvir eden günlükleri defalarca farklı biçimlerde görselleştirilmiştir. Özellikle Anne Frank'ın günlüğü bir Hollywood filminden bireysel bir sanat dışavurumuna kadar geniş bir yelpazede çoğaltılmış, farklı anlam ve bağlamlarda yeniden üretimin ve postmodern kültürün de bir parçası olmuştur. Bu her iki günlük de, her yeniden üretimle birlikte ikonik özellik kazanmış ve belki de bugün onlarla ilk karşılaşma anından, ilk bağlamından uzak bir noktaya varmıştır.

Bu yorumların yapılabilmesinin nedenleri hem yazınsal bir formu görselleştirme pratiğiyle o forma müdahale edilmesinde, hem de yeniden üretimin ve kopyalamanın ilksel olanda yarattığı değişimin öngörülebilmesinde yatmaktadır. Özellikle bu çalışmada yer verilecek ve yeni medya çalışmaları bağlamında değerlendirilen, birbirine paralel iki farklı üretime dikkat çekmek yerinde olacaktır. Bu her iki ürün de gerçek yazınsal bir öyküyü alıp onu görselleştirerek bir "bellek sanatı" na dönüştürmek suretiyle bahsi geçen müdahale ve değişimleri, bunların yarattığı yeni anlamları barındırmaktadır. Her ikisi de izleyici ile burada tartışmanın yararlı olacağı aynı soruyu sormak suretiyle ilişki kurmaya çalışmaktadır.

Bu çalışmalardan biri sosyal medya kanallarından biri olan Instagram ve sunduğu dilsel özelliklerle tasarlanan Éva Heyman'ın günlükleri projesidir. Bugünlerde Instagram'da 1,2 milyon takipçisi olan Holokost kurbanı 13 yaşındaki Éva Heyman'a ait hesap Instagram kullanıcılarını genç kadının son dört ayını içeren hikâyelerle buluşturmaktadır. Bu hesap, takipçilerin karşısına sosyal medya dilinde *fake* (sahte) olarak adlandırılan hesaplardan biri olarak değil, bir medya çalışması olarak hazırlanmıştır. 1 Mayıs 2019 da başlayan bu çalışmanın amacını baba kız yaratıcıları olan İsrailli Mati ve Maya Kochavi, gençleri tarihin en büyük trajedisi hakkında bilinçlendirmek olarak açıklamıştır. Özellikle Holokost'u anma günü dolayısıyla kesintisiz hikâye (story) paylaşan hesabı yalnızca merak duygusuyla bile takibe almanın heyecanı milyonlarca takipçiyi harekete geçirmiştir. Türkiye'de Şalom gazetesinde yer alan haberde "Instagram hesabında yayınlanan hikâyelerde Éva'nın en yakın dostuyla dansları, beğendiği çocukla flörtleşmeleri, beraber yaşadığı büyükannesi ve büyükbabası ile doğum günü kutlamalarının ardından Nazi işgalinin başlamasıyla kabusa dönen günleri resmediliyor" (Kandiyoti, 8 Mayıs 2019) ifadeleriyle yer verilmiştir. Bu daha önce yapılmamış bir çalışmadır. Ancak bir sinema filminde olduğu gibi oyuncularla dönemin dekorlarının, günlükte adı geçenlerin, evinden gettoya

götürülüşünün ve kampa transfer edilişinin canlandırıldığı dramatik skeçlerde kurgulanan ve bir anlatıya dönüştürülen yaşam hikâyesine bu medya çalışmasını görenlerin aşinalığı yadsınamaz. Kısa süre sonra takipçilerinin daha çok gençlerden oluştuğu ve projenin hedeflediği iletişime ulaştığı konusunda olumlu eleştiriler yapılmaya başlamıştır. Ardından İsrail Başkanı Binyamin Natenyahu'nun İsrailli gençlere projeyi hesaplarından takibe almaları için çağrıda bulunmak suretiyle desteği olmuştur. Bu noktada projenin dünyayla ve Holokost hakkında belki de hiçbir bilgisi olmayan gençlerle buluşmasını esas alan iletişim odaklı yapısı, kültürel düzeyde talep edilerek yön değiştirmiştir. Belki de baştan itibaren hedeflenen hiç yapılmamış bir şeyi yapıp bir sosyal medya projesini kültürel bir miras, bir anıt belge olarak konumlandırmanın deneyiydi.



Görüntü 1: Éva Stories
https://www.kyivpost.com/lifestyle/ukrainian-production-films-viral-eva-stories-about-holocaust-tragedy.html

Sonuç olarak projeye devletin sahip çıkması bu çalışmayı bağımsız yapısından soyutlamıştır. Kurumsal anma uygulamalarından kurtulmayı seçip farklı bir şey yapmayı hedefleyen proje, devlet kurumlarının temsili yeni medya yüzü olmuştur. Kısa süre sonra projeye karşı eleştiriler başlamıştır. Yine Şalom gazetesinde bu eleştirilerin maiyeti şu ifadelerle yer almaktadır; "Özellikle İsrail'in sol eğilimli gazetelerinde çıkan yazılarda Auschwitz-Birkenau ziyareti sırasında özçekim yapan şuursuz bir gençliğin varlığı da hesaba katıldığında bu Instagram projesinin Holokost acısını değersizleştirildiği yorumları yapıldı. Öte yandan Yad Vaşem Soykırım Müzesi projeyi desteklediğini açıklayarak sosyal medya kullanımını 'etkili ve meşru' olarak nitelendirdi." (Kandiyoti, 8 Mayıs 2019)

Bu eleştirilere karşılık, yapılan projenin siyasi algılanıp tepki çekebilir düzeye taşındığı yorumu yapılabilir. Ancak asıl ilgi çekilmesi gereken ve bellek meselesi konusunda çıkarım yapabilmeye yardımcı olan nokta, bellek bağlamında üretilen bir çalışmanın bağımsız olma konusundaki başarısızlığı ve yine bellek konusunda üretilen çalışmaların kolektif olmasına duyulan ihtiyaçtır. Ancak belki de Amerikalı kuramcı Susan Sontag'ın da ifade ettiği gibi kolektif bellek öğretilerle oluşturulmaya çalışılmakta ve hatırlatıcı değil koşullandırıcı olduğu için daima sorgulanmaya açık hale gelmektedir. Sontag'a göre;

> Daha kesin bir dille konuşursak, kolektif hafıza diye bir şey yoktur –kolektif hafıza, kolektif suç kavramı gibi aynı düzmece fikirler familyasının bir parçasıdır. Ama kolektif eğitim diye bir şey vardır. Bütün hafızalar bireyseldir, başka bir şeye indirgenemez; kişinin kendisiyle birlikte ölüp gider. Kolektif hafıza denen şey, hatırlatıcı değil koşullandırıcı bir olgudur: Bu nokta önemlidir ve bu, zihnimizin deposunda kilitli görüntülerle birlikte, olayların nasıl meydana geldiğinin öyküsüdür. (Sontag, 2003, s. 86)

Asıl şaşırtıcı olan Heyman'ın belleğine eklenmeye çalışan yorumlardır. Bir vakayı görselleştirerek yeniden yaratmaya çalışmanın bu açıdan her zaman en büyük tuzağı belki de budur. Projeyi hayata geçiren baba ve kız, Heyman'ın büyüdüğünde bir foto muhabiri olmak istediğini, onların da bir şekilde hayalini gerçekleştirmiş olduklarını söylediler. Oysa Éva Heyman'ın belleğine hiçbir şey eklenemezdi, kendisi hayalini gerçekleştiremeden ölmüştü ve asıl bu gerçeği tuzaklı bir yaklaşımla hafifletip ana eksenden ayrılmak bellek bağlamında yapılan projelerin büyük sorunsalı olabilirdi. Çünkü belki de en önemlisi benliklerine ve kimliklerine sahip olmaları bile engellenmiş, sahip oldukları bütün eşyalar özel eşya statüsünden zorla çıkarılıp hükümet tarafından el konulmuş insanlar için Instagram'ı olsaydı, kamerası olsaydı şeklinde yapılan yorumlar o günleri hatırlamaya engel olabilirdi. Bu çalışma gerçekte kimin için bir belleği temsil ediyordu? Örneğin bu projenin Heyman'ın tersine faşist bir belleği temsil etmesi daha muhtemel görünüyordu. Fransalı antropolog Marc Augé'a göre; "Faşist, bellekten yoksundur. Hiçbir şeyden ders almaz. Başka bir deyişle hiçbir şeyi unutmaz, kendi takıntılarının kesintisiz şimdiki zamanında yaşamaya devam eder." (Augé, 1999, s. 163)



Görüntü 2: Éva Stories
https://tr.pinterest.com/pin/51861833196725841/

Dolayısıyla Heyman'ın modellenmiş olan görüntüleri ve Nazi uygulamalarının görselleştirilmiş şekli, bugün Nazi iktidarının sempatizanı olan birinin belleğine artık hayatta olmayan Heyman'ın belleğinden daha çok etki eder. Heyman bu çalışmayı görselleştiren kişi değildi, aksine görselleştirseydi bu şekilde yapardı diye yapılan bir tasarımdı. Bu haliyle bir simülasyondu ki yaratıldığı platformda bunun aksi bir varoluştan da söz edilemezdi. Bu tasarımın asıl başarısı gerçekten de her yeni gün içeriğine gençleri hedefleyen cezbedici paylaşım oyunlarının eklendiği bir alan olan Instagram'ın seçilmiş olmasıydı. Kendi içinde paylaşıldıkça farklı simülasyonlar üretebilen bu platformu en çok gençlerin takibe aldığı söylenebilirdi. Fransalı düşünür Jean Baudrillard'ın da söylediği gibi, "bundan böyle her türlü düşsel ve gerçek ayrımından yoksun, yalnızca yinelenebilen bir yörüngeye sahip modeller ve farklılık simülasyonu üretiminden ibaret bir hiper-gerçekten söz edebiliriz." (Baudrillard, 2003, s. 15) Tabi yine belirtilmesi gereken Instagram ortamında paylaşım dilinin ve konuların popülerliği o denli hızla değişmektedir ki genel olarak gençler arasında kabul görmüş bir paylaşım dilinden söz etmek zordur. Nitekim ilk paylaşıldığı gün 1,6 milyonu bulan takipçi sayısı zaman içerisinde 1,2 milyona düşmüştür. Bunun büyük çoğunluğunu gençlerin oluşturduğunu söylemek zor değildir.

Amsterdam'daki Anne Frank Evi tarafından üretilen ve 2020 yılının Nisan ve Mayıs aylarında YouTube'a yüklenen Anne Frank Video Günlüğü de çok benzer bir soru sormaktadır. Ya Anne Frank'in günlük yerine kamerası olsaydı? Tahmin etmesi çok güç olmayan bu klişe sorular, onların hayalleri dolayısıyla kitleleri harekete geçirmek için sorulan ve

tasarımların bir parçası sayılabilecek olan sorulardır. 15 bölümlük dizide, Anne'nin günlüğünde Hollanda'nın Nazi işgali sırasında belgelediği çeşitli olaylar bu sefer bir video bloğu formatında anlatılmaktadır. Holokost sırasında yaşanan olaylara kişisel katılımı vurgulanan Frank, işgal altındaki Hollanda'da saklandığı yerin dışında meydana gelen olayları anlatırken sürekli olarak gazeteci tanıklığını sergiliyordu. Örneğin ilk bölümde, kamerayı özçekim pozisyonunda tutuyordu ki Heyman'ın projesinde de aynanın aynı bu şekilde kullanıldığına tanık olunabilirdi. Bu, yeniden üretim bağlamında çok sık tekrarlanan postmodern bir espriydi. Son bölüm, saklandığı yerin keşfedildiği ve Gestapo tarafından tutuklandığı anları anlatıyordu. Bu bölüm, Anne'nin aniden Gestapo'nun binayı aradığını duymasıyla başlıyordu. Aceleden kamerasını yere düşürüyor ve sanki kazayla kayıt yapıyormuş gibi, kamera sahneyi alt açıdan çekmeye devam ediyordu. Kamera sadece orada yaşayanların ve Gestapo memurlarının ayakkabılarını gösteriyordu. Bir metafor olarak kullanılmış ve kamplardan alınan ayakkabı yığınlarının ünlü görüntülerine atıfta bulunan bitiş sahnesi, Anne ve saklanan grubun geri kalanını Holokost kurbanları olarak tasvir etmek için kurgulanmış gözükmekteydi. Bir başka yeni medya uygulaması olarak karşımıza çıkan Anne Frank'ın video bloğu projesi, Éva Heyman'ın projesinin interaktif yapısından yoksundu ve Holokost belleğine aracılık etmenin daha alışılmış sinematografik yöntemini kullanıyordu ancak yine de tamamen yeni medya mantığına göre tasarlanmış bir modelleme projesi olarak belirli kanallardan servis edilmekteydi.



Görüntü 3: Anne Frank Video Diary
https://www.annefrank.org/en/anne-frank/who-was-anne-frank/

Burada önemli olan, günlüklerin bu genç kadınların yaşadıkları duruma aidiyetlerini içeren bir belleğin aktarımı olduğuna, bu belleğe atıfta bulunan yeni medya çalışmalarının bu deneyimi yaşamamış olanlar tarafından yine bu deneyimi yaşamamış olanlara aktarılmak üzere başvurulan popüler üretim modelleri olduğuna dikkat çekmektir. Kısaca denebilir ki bu görsel tasarımlar bir belleğin üretimi olan günlüklerden yeniden üretim yaparak ve bu alana müdahale ederek genele ait bir bellek oluşturma idealine yakın dururlar. Frankfurt Okulu üyeleri olan Almanyalı düşünür Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjanim ve Herbert Marcuse kültür ve sanatın metalaşması bağlamında geliştirdikleri "kültür endüstrisi" kavramı çerçevesinde sıklıkla insanın da bir metaya dönüşerek "şeyleşmesi"ni tanımlamaktadırlar. Bu çalışmada örnek olarak ele alınan yeni medya işlerine uygunluğu nedeniyle bu teorileri hatırlamak önemlidir. Türk siyaset bilimci Besim Dellaloğlu "kültür endüstrisi" kavramını analiz ederken "kendiliğindenliği olmayan, şeyleşmiş bir sözde kültür üretmektedir" ifadelerini kullanır (Dellaloğlu, 2007, s. 121) Dellaloğlu'na göre; "Sanat diye ne varsa, kitle kültürünün ortamı içinde bilincine varılamayan mesajı ile, hemen hemen yalnızca, gerçeklik ile uyuşmayı ve yaşama yeniden biçim vermekten geri durmayı telkin etmektedir. Yani sanat toplumun içinde bir esir haline gelmiştir." (Dellaloğlu, 2007, s. 121)Özellikle burada sözü edilen gerçeklik meselesi çok önemlidir. Çünkü burada artık önemli olan yeniden üretilmiş, üretilebilen sanat yapıtının gerçeklikle uyuşması yeniden üretime uygunluğunun ölçüsüdür. Farklılık, özgünlük gibi önermeler anlamını yitirmiş gözükmektedir. Önemli olan

yeniden üretime ne kadar uygun olduğudur. Dellaloğlu'nun özetiyle "Farklılık aynılığa teslim olmanın fiyatını yükseltmek için geçerlidir" (Dellaloğlu, 2007, s. 126) Bu durum insanın da farklılığını ortadan kaldırmaktadır. Daha doğrusu insanın farklı olmak için bir motivasyonu yoktur. Dellaloğlu'na göre, "kültür endüstrisi, kendi tüketicisi olan modern bireyi kendisi üretmektedir. Genele karşı çıkan her tikel, ona uyum sağlamakla hayatta kalabilmektedir." (Dellaloğlu, 2007, s. 125) Bu durumda bu çalışmada yer verilen yeni medya işleri özelinde şu önermeler yapılabilir; Bu çalışmalar popüler kültürel yapının içerisinde varlık göstermektedir. Hedeflenen kitle için hiç bilinmeyen bir yıkıma, tanıklık etmeye yakın bir deneyimle katılım sağlamalarını olanaklı kıldığı ölçüde gerçeklikle uyuşan, Holokost'un belleğine ve asıl yaşananlara yabancılaşmayı beraberinde getirebilecek kadar tasarlanmış, mesajı net anlaşılamayan işlerdir. Yine de "kültür endüstrisi" teorilerini üreten ve destekleyen Frankfurt Okulu üyeleri umutsuz değildir genele indirgenmiş bakış açılarından yeni bakışlar üretilebileceğine dair inanç korunur. Dellaloğlu'nun ifadesiyle, "kitleleri manipüle etme çabasındaki kültür endüstrisinin ideolojisi, kontrol etmek istediği toplum gibi kendisiyle çelişir hale gelir. Kültür endüstrisinin ideolojisinin panzehirini yine kendi içinde taşır." (Dellaloğlu, 2007, s. 116)

İsrailli Medya ve İletişim Bilimleri uzmanı Amit Pinchevski ise, sayısallaştırmanın tanıklık medyasında önemli bir dönüşüme yol açtığını, hafızalaştırma teknikleri olarak alımlama ve etkileşimli katılım biçimlerine odaklandığını savunmakta; tanıklık, dokümantasyon ve korumaya olan alışılmış odak noktasından daha çok bağlantı ve diyaloga odaklanılmasını anlamlı bulduğunu vurgulamaktadır. (2019, s. 89) Ancak hafızalaştırılan şeyin görselleştirilmiş bir modelleme, bir simülasyon olduğu bu çalışma içerisinde daha önce de vurgulanmaya çalışılmıştır. Sayısal ortamda yaratılan Heyman ve Frank birer taklit değil bir yeniden üretim, bir modellemedir. Baudrillard'ın ifade ettiği gibi; hiper-gerçeklik asılları yerine göstergeleriyle verilmiş bir gerçektir ve bütün gerçekler yerine "işletimsel ikizi"nin yaratıldığı bir politikadır. (2003, s. 15) Éva Heyman'a Instagram'da kişisel bir hesap açtıran Éva Stories projesi, kullanıcılar için farklı zamansallıkları harekete geçiren bir alan oluşturur. Geçmişten anılar, mevcut sosyal medya uygulamalarıyla iç içe geçmiş gözükür. Ancak bu alan, yalnızca kullanıcının aktif katılımıyla benliği, ötekini, geçmişi şimdiki zamanın içine alıp bellekle iletişim kurar. Frank'ın YouTube dizileri ise bu açıdan daha bağımsız bir görselleştirme örneğidir. Ancak yine de "bellek sanatı" nın politikası çerçevesinde aslında bir zamanlar var olanın günümüze uyarlayarak yönetilebilir bir varlıksal ikizini yaratma ve izleyiciyi bununla mest etme tuzağından kurtulamaz. Bu durum Baudrillard'ın "Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi" (Baudrillard, 2003, s. 7)olarak tanımladığı simülasyon kuramından çok, yukarıda tanımı olan gerçek ve kurgu arasındaki bağın oldukça zayıflatıldığı hiper-gerçeklik kuramıyla daha fazla açıklanabilir bir durumdur. Baudrillard'ın Amerika kitabında hiper-gerçeklikten söz ederken mekânın yok edilmediği yalnızca merkezinin yok edilerek alabildiğine uçsuz bucaksız bir gerçek mekân yaratıldığı şeklindeki yorumları önemli bir referanstır. (2013, s. 116) Burada sanki başlangıçtan beri öyle gerçekleşmiş olduğuna dair bir durum vardır. Gerek Éva Stories gerek Anne Frank Video Günlüğü'nde simülasyonun ötesinde gözlemlenen daha önce de Baudrillard'ın *farklılık simülasyonu üretimi* tanımıyla görünür kılınan hiper-gerçekci tavır açıklıkla gözlemlenmektedir. Her iki çalışma da bu yeni medya kanallarının görece kontrol edilmesi imkânsız ve işlevsiz kılınmış uzay ve zamanda aktarımından etkilenir. Her şey bir kurgudan ziyade gerçek-*miş gibidir* ve günlüklerin aslı da dahil o güne kadarki bütün tasvirlerin yerini alacağı konusunda iddia barındırmaktadır. Sonuçta her iki görselleştirme örneğini de sanat bağlamında yaratılan kurgular olarak görmek yeterli değildir. İzleyiciden fazlasını talep etmektedirler. Oysa izleyiciden belleğin kusursuz bir kaydı olduklarını talep eden bu çalışmalar birçok yönden bu talebi karşılayamazlar.

Yine en başa dönülür ve bu genç kadınların eğer bir kamerası olsaydı önermesi yapılırsa belki de kaydedecekleri, günlüklerde yazınsal olarak yer alanlardan farklı olacaktı sonucuna ulaşılabilir. Çünkü, fotografik görmenin varlığından hareketle hakikati görseller aracılığıyla betimlemenin farklı bir bakış gerektirdiği bilinmektedir. Yazı başlı başına, görsellikse başlı başına bir ifade aracıdır. Bu nedenle "eğer olsaydı" gibi yaşananların doğasına aykırı olan önermeden hareketle bu genç kadınlar belki de günlüklerinde olduğu gibi doğrudan kişiselleşmek yerine farklı arayışlarda olacaklardı. Örneğin, onları çevreleyen dehşeti betimlemek için büyüyüp gelişmelerinin kendilerince tek yolu olan günlükleri tutmak yerine çektikleri görsellerle seslerini dünyaya duyurarak yaşananlara engel olacaklardı. Amerikalı psikiyatrist Dori Laub; "Tanıklık, gerçekleştirildiğinde bağlayıcıdır. Geçmiş ve şimdiki zaman, tarih ve deneyim, hayatta kalanlar ve muhataplar arasında bağlantı kurar" demektedir. (Laub, 1992, s. 85) Laub'un bahsettiği doğrudan bağlantı kurmaktır ve doğrudan iletişimle oluşturulan "belleğe" işaret eder. Laub'a göre; "günümüzde sayıları çok azalmasına karşın Holokuost'u yaşayan herkes tanıklığını paylaşmayı seçmiyor. Onların yerine, tanıklıklarını Holokost'tan sonra doğan üçüncü ve dördüncü nesillere iletmenin yeni yolları gerekmektedir." (Laub, 1992, s. 71)

Peki bu gerçekten gerekmekte midir? Yoksa gerekli olması için mi tasarlanmalıdır? Bu önemlidir çünkü burada hatırlamanın önemi devreye girmektedir. Holokost'u anmak için kullanılan kelime "unutmamak" değil "hatırlamaktır". Augé unutmanın önemini şu sözlerle vurgular; "Unutmak bizi şimdiki zamana getirir; ancak bu onun bütün zamanlarda çekimlenmesine bir engel oluşturmaz: Yeniden başlamayı yaşamak için gelecek zamanda; şu anı yaşamak için şimdiki zamanda; geri dönüşü yaşamak için dili geçmiş zamanda çekimlenir. Ölmemek için unutmak, sadık kalmak için unutmak gerekir." (Augé, 1999, s. 281) Augé'ın belleğe dair tasviri, unutacağım yeniden hatırlamak için, unutuyorum devam edebilmek için, unuttum geriye bakmak için şeklinde tercüme edilebilir ve her durumda "Hatırlıyorum" diyebilmek için belleği güdümleyen nesnelere ihtiyacı gözden geçirmeye olanak sağlar. Baudrillard "gerçeğin" yitirildiği yerde artık yalnızca nostaljinin bir anlam kazandığını düşünür. (1998, s. 17)Görseller hatırlamaya yardımcı olan, nostalji barındıran nesnelerdir. Sontag, bilindiği üzere "tüm fotoğraflar birer momento mori'dir (ölümü anımsa)." der. (Sontag, 1999, s. 32) Ancak bugün "bellek sanatı" bağlamında yaratılan görseller simülasyon evreninin anıları olduğunda, iletişimsel, kültürel ve kolektif gibi konu ve kategorilere ayrılmış anılar olarak kodlanmakta ve düzensiz bir ilişkiler ağına dahil edilerek yeni anlamlar kazanıp ana eksenden uzaklaşmaktadır.

SONUÇ

Bu çalışmada amaç, "bellek sanatı" kavramından hareketle tarihsel bir olguyu yeniden üretim yoluyla görselleştirmenin belleğe nasıl bir katkısı olduğunu bu alanda üretilmiş dikkat çekici çalışmaların söylemleri üzerinden tartışmaktır. Öncelikli olarak belirtmek gerekir ki yapılan analizler ve saptamalar herhangi bir genelleme niteliğinde değildir. Bu analizleri yapmak yalnızca genel açıdan belleğe katkısı olduğu kabulüyle üretilen çalışmaların nasıl bir katkısı olduğuna dair yapılacak her yeni sorgulamanın ve değerlendirmenin önünü açmaktır. Çalışmaya ait örnekler, çözümlemeler ve saptamalar başka bir çalışmada yeniden tartışılabilir ve yeni bulgularla akademik ortama katkı sağlanabilir. Yapılan analizlerin sonucunda Anne Frank ve Éva Heyman'ın günlükleri özelinde konu alınan yeni medya tasarımları sosyal, zamansal ve mekânsal olarak dağınık bir uzam yaratmaktadır denebilir. Günlüklerin onların yeniden üretilen tasarımlarıyla karşılaştırıldığında bellek üzerinde daha dolaysız bir etki barındırdığı izlenebilir. Bu etkiler analiz edilirken bellek teorilerinin eksenini oluşturan "iletişimsel bellek" ve "kültürel bellek" olarak adlandırılan iki bellek türü yeniden görünür kılınmıştır. Belleğe müdahale ettiği ve izleyiciyi etki alanına çekmeyi hedeflediği düşünülen sorular her iki çalışma için de tekrar sorulmuştur. Bu sorular "ya olsaydı?" şeklinde sorulardır ve dikkate alındığında aslında bu çalışmaların bu sorular merkeze alınarak üretilip görsel bir drama eserine dönüştürüldüğü sonucu çıkabilir. Sonuç olarak bu soruların popüler tüketimi güdümlemeye çalıştığı önermesiyle birlikte asıl işlevinin ne olduğu tartışılmış ve bu soruların Holokost belleğine ve hatırlamaya dair yanılgılara neden olabileceği ihtimali görünür kılınmıştır. Artık yaşamayan birine ait bir belleğe eklemlenmenin imkanlı olmayacağı tersine bu açıdan faşist bir yapı içinde daha fazla anlam kazanabileceği ihtimali vurgulanmıştır. Ayrıca hem bu sorular merkeze alınmış hem de genç kadınlar olarak yine edilgen bir izleğin kahramanı oldukları vurgulanmaya çalışılmıştır. Kadınlık durumunun ya hiç görünmemek, yok sayılmak ya da bu çalışmalarda olduğu gibi görünürlükteki aşırılık ve etkileyicilik ilkesi dolayısıyla görselleştirilme sorunsalı yinelenmiştir. Diğer taraftan yeni medya konusunda yapılan çoğu tartışmada bu tür yeni tanıklıklar ve temsillerin bellek konusunda dinamik bir alan oluşturduğunun öngörüldüğüne değinilmiştir. Ancak görülmektedir ki bu yine de yarattığı işlevsel geri dönüşleris konusunda net veriler elde edilmesi zor olan yeni bir bellek türüdür. Özellikle görselleştirme konusunda tarih defalarca göstermektedir ki uzak bir deneyim hakkında girişilen bu tür tanıklık eylemlerine karşı empati kurmak oldukça zordur. Bu tasarımların geçmişle ilişki kurdukları, ancak bellekle aynı oranda ilişki kurmalarının zorluğu belirtilmiştir. En önemlisi de, katılımı ve düzensiz yayılımı gerektiren bu medya ortamlarında yaratılan geçmişe dair çalışmalara odaklanılma konusunda sıkıntı yaşanabildiğidir. Bu çalışmaların üretildiği ve yer aldığı mecralar popüler kültürün bir parçası olmaları bağlamında Frankfurt Okulu'nun üyelerinin ortaya koyduğu "Kültür Endüstrisi" tanımı özelinde değerlendirilmiş ve insanın bir "şey" e dönüşmesi ve mesajın anlamını yitirmesi sorunsalı analize dahil edilmiştir. Popüler kültür söylemlerini takip eden ve dijital devrimin bir sonucu olan hiper-gerçeklik tanımı ve analizleri Jean Baudrillard referans alınarak yapılmıştır. Bu bağlamda Anne Frank ve Éva Heyman'ın günlükleri üzerine üretilen yeni medya çalışmalarının bir kurgudan çok asıl olma iddiasıyla gerçekliği talep ettiği önerilmiştir. Bu açıdan yinelemek gerekirse hedeflenen genç kitleyle iletişim kurmak ve belki de hiç bilmedikleri gerçeklerle tanıştırıp belleği güdümlemek üzerine yapılan bu yeni medya çalışmaları kısa süreli geri dönüşlerin alınması bağlamında işlevsel olabilir. Ancak görselleştirilmiş olan bu öyküler hedeflenen genç kuşağın da katılım sağlayacağı Holokost belleğine yapılan katkıdan çok, tasarıma ve tasarımın dolaşıma girmesine yapılan bir katkı gibi gözükmektedir.

Kaynakça

Assman, J. (2001). Kültürel Bellek; Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Augé, M. (1999). Unutma Biçimleri. İstanbul: Om Yayınevi.

Baudrillard, J. (2013). Amerika. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2003). Simülakrlar ve Simülasyon. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Dellaloğlu, B. (2007). Frankfurt Okulu'nda Sanat Ve Toplum. İstanbul: Say Yayınları.

Fishel, J. (1998). The Holocaust. Westport: Greenwood Press.

Gutterman B. Shalev A. (2007). Tanıklık Etmek Yad Vaşem'de Holokost'u Anma. İstanbul: Gözlem Yayınevi.

Pinchevski, A. (2019). Transferred Wounds: Media and the Mediation of Trauma. New York: Oxford University Press.

Sontag, S. (1999). Fotoğraf Üzerine. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Sontag, S. (2003). Başkalarının Acısına Bakmak. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Zsolt, Á. (1988). The Diary of Éva Heyman by Éva Heyman. New York: Shapolsky Publishers.

Laub, D. ve Felman S. (Der) (1992). An event without a witness: truth, testimony and survival. In, Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History (pp. 75-92). New York: Routledge.

Kandiyoti, S. (8 Mayıs 2019). Instagram'da 1,6 milyon takipçisi olan Holokost kurbanı 'Eva'. Şalom. 8 Mayıs 2019 tarihinde https://www.salom.com.tr/haber-110560-instagramda_16_milyon_takipcisi_olan_holokost_kurbani_eva.html adresinden erişildi.

The Editorial Staff. (2020, December 13). Women in the Holocaust. Retrieved from www.yadvashem.org: 13 Aralık 2020 tarihinde https://www.yadvashem.org/education/newsletter/37.html adresinden erişildi.

Oxford Dictionaries. (2020). Oxford Dictionaries. Retrieved from web.archive.org: 1 Mart 2021 tarihinde https://web.archive.org/web/20171005101041/https://en.oxforddictionaries.com/definition/holocaust adresinden erişildi.

IJTAD

Uluslararası Troy Sanat ve Tasarım Dergisi *International Journal of Troy Art and Design*

8 Mart Özel Sayı
Geliş Tarihi: 14.02.2021
Kabul Tarihi: 15.03.2021

AYŞE ERKMEN'İN SANATINDA MEKÂNI KULLANMA / DÖNÜŞTÜRME BİÇİMLERİ

MODES OF USING / TRANSFORMING AREAS IN AYŞE ERKMEN'S ART

Derleme

Öğr. Gör. Mehmet Hasan DEMİRCİ, Sanat ve Tasarım Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, mhasandemirci@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-7111-0456

Öz

Mekânı bir yaşam kesiti görme, eser oluşumunda referans edinme sanatın son dönem anlayışlarından birisidir. Özellikle Ayşe Erkmen'in eser-mekân ilişkisi üzerinden hareketle sanat yapıtı oluşturmasında mekânı kullanma-dönüştürme biçimleri önemli bir farkındalık oluşturmaktadır. Bu makalede sanat ve mekân bağlamından hareketle Ayşe Erkmen'in sanatında mekânı kullanma biçimleri üzerine bir irdeleme yapılmıştır. Makalede incelemeye konu olan veriler, tarama yöntemiyle elde edilmiş, Ayşe Erkmen'in 1980 sonrası sanatta mekâna odaklı bazı çalışmaları mercek altına alınmıştır. Bu bilgiler ışığında Ayşe Erkmen'in; çalışmalarında mekânı kullanma, dönüştürme biçimlerinin güçlü bir vurgu olduğu gözlemlenmiştir. Onun çalışmalarında başat rol oynayan mekân çalışmanın bir nesnesi haline gelirken bazen çalışmanın ta kendisi olmuştur. Denilebilir ki Erkmen'in sanat eseri üretme ve sergileme biçimlerinde mekân gibi güçlü bir kavramı ele alış şekli alışılagelmiş rutinleri değiştirmiştir.

Anahtar Kelimeler; *Mekân, Sanat, Sanat ve Mekân, Yerleştirme, Nesne*

Abstract

Seeing the space as a section of life and making reference in the creation of a work is one of the recent understandings of art. Especially using space in creating a work of art based on Ayşe Ekmen's relationship between work and areas forms of transformation create an important awareness. In this article, an examination has been made on the ways of using space in Ayşe Erkmen's art, starting from the context of art and space. The data subject to examination in the article were obtained by scanning method, and some space-oriented works of Ayşe Erkmen in art after 1980 have been scrutinized. In the light of this information, Ayşe Erkmen's; It has been observed that there is a strong emphasis on the use of area and transformation styles in her works. While space, which plays a dominant role in her work, has become an object of work, it has sometimes been the work itself. It can be said that in Erkmen's way of handling a powerful concept like area in producing and exhibiting works of art has changed the usual routines.

Keywords; *Space, Art, Art and Space, Installation, Object*

Genişletilmiş Öz

Mekân bir anlayış olarak toplumların varoluşuyla yaşıttır. Dolayısıyla mekânın tezahür şekilleri toplumların edindikleri kültürlerin ve yaşam deneyimlerinin birer parçasıdır. Bu bağlamda mekân ayrıca bir sanat üretiminin başlangıcında da yer almaktadır. İlk sanat üretimlerinin kayalıklara oyulması, duvarlara çizilmesi, heykellerin ise meydanlarda yer alma şekilleri sanat ve mekân arasındaki bağlantıyı ifade etmektedir. Öyle ki sanat; kendini yeniledikçe, kavramsallaştırma süreçlerine girdikçe mekanla olan bağını daha da güçlendirmiştir. Özellikle 20.yüzyıl ve sonrasında Minimalizm, Kavramsal Sanat, Land Art, Fluxus ve Enstalasyon gibi anlayışlar mekân, alternatif nesne ve izleyici ile sorgulamalarını güçlendirmişlerdir. Dolayısıyla mekânı eser oluşumunda referans edinme güçlü bir vurgu haline gelmiştir. Bu bağlamda 1960'lı yıllar ve sonrasında mekânsal özelliklere göre üretimler yaygınlaşmış hatta mekânın kendisi de sanat eseri haline gelmiştir. Kurt Schwitters, Sol LeWitt, Yves Klein, Marcel Duchamp, Christo ve Jeanne-Claude, Richard Serra, Robert Morris, Dan Flavin, Robert Smithson, Joseph Beuys ve daha yakın dönemdeki Borre Saethre, Nele Azevedo, Daniel Buren, Olafur Eliasson gibi isimler eserlerinde mekân bağını güçlü tutan sanatçılar arasındadır.

1980 ve sonrası Türk sanatında ise Altan Gürman'ın deneysel kolajlarıyla belirgin olmaya başlayan eser-mekân arasındaki bağlantı Füsun Onur, Sarkis, Handan Börüteçene, Serhat Kiraz, Gülsün Karamustafa, Ayşe Erkmen, Hale Tenger, Candeğer Furtun, Cevdet Erek'in yerleştirmeleriyle ilişkisini derinleştirmiştir. Bu doğrultuda özellikle Ayşe Erkmen'in mekân bağlamından hareketle eser üretimleri önemli bir yer edinmektedir. Bu makalede Ayşe Erkmen'in mekâna odaklı bazı yerleştirmeleri ve bu yerleştirmelerde mekânın değişimi-dönüşümü üzerine inceleme yapılmıştır. Bu bağlamda sanat ve mekân üzerine kısa bir değintiden hareketle makale; Ayşe Erkmen'in eserlerinde mekânı kullanma-değiştirme-dönüştürme biçimleri üzerinedir. İncelemeye konu olan veriler, tarama yöntemiyle elde edilmiş, Ayşe Erkmen'in 1980 sonrası mekâna odaklı bazı çalışmaları mercek altına alınmıştır.

Ayşe Erkmen'in eserlerinin odağını mekân oluşturmaktadır. Onun eserlerinde özellikle mekânı kullanma (değiştirme-dönüştürme) biçimleri belirgin bir özelliktir. Sanatçı Erkmen'in mekânın fiziksel ve kültürel özelliklerinden yola çıkarak minimal müdahalelerde bulunması, Havada Heykeller adlı çalışmasında nesnelerin mekânlarını geçici bir süreliğine gökyüzü olarak tayin etmesi, Binilemeyen Yük Asansörü adlı çalışmasında asansörü sanat nesnesine dönüştürmesi gibi müdahaleleri sanatta mekân anlayışının derin izlerini oluşturmuştur. Yine Erkmen'in; Evde adlı çalışmasında 'miş'li geçmiş zaman ekini mekâna bağlı şekilde kullanması, Taşınan Gemiler adlı çalışmasında gemileri, On Water (Suda) adlı çalışmasında ise denizi eser olarak belirlemesi ve izleyiciyi de dahil eden tavrı dikkat çekmektedir. Sanatçı Erkmen'in Üç Göz ve Ödül isimli yerleştirmelerinde doğal bir mekânın heykelsi formunu kontrast renkli nesnelerle ön plana çıkarması, yine "J, K & H" yerleştirmesinde anneannesinden kalma bir şapkanın izini sürerken mekânın tarihine-belleğine ulaşması önemli detaylar oluşturmaktadır.

Bu bilgiler ışığında Ayşe Erkmen'in sanatındaki ortak özellik çalışmalarının mekân odaklı olmasıdır. Erkmen'de mekân sanat eserinin üretim alanı olurken bazen de bir sanat nesnesi haline gelmiştir. Erkmen'in mekân olarak seçtiği alanlar izleyiciyi, alışık olmadıkları bir sürece aktarmış, şaşırtma boyutuna da taşımıştır. Onun sanatında mekân bir bağlam olarak sanatsal boyutlarının yanında toplumsal, kültürel, sosyal olarak da yer almakta ve bir iletişim aracı haline gelmektedir.

Extended Abstract

Space as an understanding is as old as the existence of societies. Therefore, the manifestation forms of the areas are a part of the cultures and life experiences that societies acquire. In this context, the place is also at the beginning of an art production. The way the first art productions are carved into the rocks, drawn on the walls, and the sculptures being placed in the squares express the connection between art and space. As the art renewed itself and entered the conceptualization processes, it strengthened its bond with area. Especially in the 20th century and later, concepts such as Minimalism, Conceptual Art, Land Art, Fluxus and Installation strengthened their questioning with area, alternative object and audience. Consequently, making a reference in the creation of space has become a strong emphasis. In this context, the productions according to the spatial characteristics have become widespread in the 1960s and afterwards,

and even the space itself has become a work of art. People such as Kurt Schwitters, Sol LeWitt, Yves Klein, Marcel Duchamp, Christo and Jeanne-Claude, Richard Serra, Robert Morris, Dan Flavin, Robert Smithson, Joseph Beuys and more recently Borre Saethre, Nele Azevedo, Daniel Buren, Olafur Eliasson are among the artists who keep the bond of space strong. The connection between the work and space, which began to be evident with the experimental collages of Altan Gürman in Turkish art in 1980 and after, deepened its relationship with the installations of Füsun Onur, Sarkis, Handan Börüteçene, Serhat Kiraz, Gülsün Karamustafa, Ayşe Erkmen, Hale Tenger, Candeğer Furtun and Cevdet Erek. In this direction, especially with reference to the spatial context of Ayşe Erkmen, the production of works has an important place.

In this article, some space-oriented installations of Ayşe Erkmen and the change-transformation of area in these installations are examined. In this context,article with a brief reference to art and space; Ayşe Erkmen's works are about using-changing-transforming the space. The data subject to analysis were obtained by scanning method, and some of Ayşe Erkmen's post-1980 space-focused works have been scrutinized.

Space is the focus of Ayşe Erkmen's works. In her works, the way of using space (changing-transforming) is a distinctive feature. Artist Erkmen's minimal interventions, based on the physical and cultural characteristics of the space, temporarily designating the spaces of objects as the sky in his work Sculptures in the Air, and transforming the elevator into an art object in the Unreliable Freight Elevator work, have created deep traces of the understanding of space in art. Again Erkmen; In her work at home, her use of the past tense supplement with 'miş', depending on the location, determining the ships in the Transported Ships study, and the sea as an artifact in the Underwater Pedestrian Bridge, and her attitude that includes the audience, draw attention. Artist Erkmen emphasizes the sculptural form of a natural space with contrasting colored objects in her installations called Three Eyes and the Prize, again "J, K & H" place while tracing a hat left over from her grandmother in the "installation, it is important to reach the history and memory of the area.

In the light of this information, the common feature of Ayşe Erkmen's art is that her works are focused on space. In Erkmen, the area has become the production area of the artwork and sometimes it has become an art object. The "places" that Erkmen chose as spaces conveyed the audience to an unfamiliar period and carried them to a dimension of surprise. In her art, space takes place in social, cultural and social aspects besides its artistic dimensions as a context and becomes a communication tool.

1. GİRİŞ

Mekân algısının sanattaki izleri insanın yaşamdaki ilk izlerine tekabül eder diye düşünülebilir. Dolayısıyla sanatın varoluşundan beridir üretilen eserler kendilerine mekânsal alanlar belirlemiş, yeri geldiğinde kayalıklara oyulmuş, duvarlara çizilmiş, yeri geldiğinde de heykeller kaideler üzerinde durmuş en şatafatlı meydanları süslemiştir. Bu bağlamda mekânın algılanma şekli, bir yaşam biçimi haline gelmesi ve sanata yansıması insanla yaşıttır denebilir.

Sanat kendini yeniledikçe mekânlarını yenilemiş-güncellemiş, kapalı mekânlardan fırlamış, arazilere yayılmıştır. Sanatın bu kavramsallaştırılma süreci beraberinde birçok değişimi, dönüşümü hatta reddi de getirmiştir. Sanatın ne olduğu-ne olması gerektiği üzerine sorgulamalarda; Kavramsal Sanat, Minimal Sanat, Land Art, Fluxus ve Enstalasyon (Yerleştirme) gibi anlayışlarının da yerleşmesi sanatın mekanla olan bağıntısını güçlendirmiştir. Sanat avangard hareketlerle, amacı-özü üzerine sorgulamalarla değişim sürecine girdiği gibi Türk Sanatı da özü, amacı doğrultusunda farklı yaklaşımlarla belirginliğini arttırmıştır. Özellikle 1980'li yıllardan itibaren Türk sanatında başlayan yerleştirme odaklı yaklaşımlarla sanatçıların eser üretimleri; farklı biçim-içerik oluşturma, kavramsallaştırma, alternatif nesne ve mekân üzerine sorgulamalarla daha yaygın hale gelmiştir.

Özellikle mekân bağlamından hareketle yerleştirmelerinde farklı yaklaşımlar sergileyen Ayşe Erkmen; mekânı kendi içindeki özgün yapısıyla sanat eserine dönüştürme tavrı dikkat çekmektedir. Dolayısıyla Erkmen'in mekânı kullanma (değiştirme-dönüştürme) biçimi etkin rol oynamıştır. Erkmen'in yerleştirmelerinde belirlediği mekanlar fiziksel-tarihsel

ve işlevsel özellikleriyle ön plana çıkmıştır. Nitekim Erkmen'in yerleştirmeleri seçtiği mekanların barındırdığı özellikleri içine alan bir şekilde gelişmekte, dolayısıyla o mekân için (Site-Specific-mekâna özgü) nitelik taşımaktadır. Onun çalışmalarında mekân; bir sanat nesnesi haline gelirken, deneyim-duyumsama ve ilişkisel durum da ortaya koymakta, izleyici çalışmanın bir parçası haline gelmektedir.

1.1. Sanat ve Mekân İlişkisi Üzerine Kısa Bir Değinti

Henri Lefebvre'nin; "Mekân kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlar" (Lefebvre, 2016: 25) ifadesi mekân anlayışının birçok açıdan varlığını dile getirir denebilir. Dolayısıyla insanın tarihiyle yaşıt diyebileceğimiz mekân, bir anlayış olarak geçmişten günümüze toplumların yaşam biçimlerinin şekillenmesinde önemli bir iletişim aracı haline gelmiş; ekonomik, sosyal, kültürel ve sanatsal boyutları hakkında ipuçları vermiştir.

Mekâna yansıyan bu izler kültürü, tarihsel referansı verdiği gibi bir sanat anlayışını da sunabilir. Yani yaşanılan coğrafya/mekân bir insanın-toplumun kültürünü ve sanatını biçimlendirebilir. Bu bağlamda mekân bütün bu üretimleri sağlayabiliyorsa bir toplumun kültürünü, sanatını da şekillendirmekle kalmaz, ayrıca o toplumun birçok alanında odak noktası haline gelir. Öyle ki mekân, kavram olarak tarihte bilimin ve felsefenin irdelediği, tartıştığı bir alan olmuş, Postmodern algının oluşturduğu etkiler sürecinde de sanatın ana temalarından biri haline gelmiştir.

Özellikle kendi içinde birçok disiplini barındıran, çok katmanlı bir sanat anlayışı haline gelen yerleştirme (enstalasyon) anlayışının mekânı bütün özellikleriyle (fiziksel, tarihsel, sosyal, toplumsal gibi) odak noktası gördüğünü, temel referans edindiğini söylemek abartı olmayacaktır. Ağırlıklı olarak mekân-zaman, mekân-uzam ve mekân-nesne gibi kavramların üzerine kurulu yerleştirme sanatı; bu kavramları ve aralarındaki ilişkiyi kullanarak-irdeleyerek gelişmiş hem mekânı sorgulamış hem de eser, sanatçı ve izleyici arasındaki bağını güçlendirmiştir. Bu bağlamda sanatçılar için yapıt; kapalı bir mekânda var olduğu gibi, Joseph Beuys için ormanda, Robert Smithson için denizin içinde, Ayşe Erkmen için ise havada var olabilmektedir.

Nitekim 1960'lı yıllar ve sonrasında sanat eserleri oluşturulurken mekânsal özellikler çokça sorgulanmış bu özelliklere göre üretimler yapılmış hatta mekânın kendisi de sanat eseri haline gelmiştir. Kurt Schwitters'in Merzbau, Marcel Duchamp'ın Duvardan Sarkan 1200 Kömür Çuvalı (1938), Yves Klein'in Boşluk (1958), Christo ve Jeanne-Claude'nin Vadi Perdesi Projesi (1972), sonrasındaki yıllarda Nele Azevedo'nun Merdivenlerde Eriyen İnsanları (2001) ve yakın zamanda Olafur Eliasson'un Weather Project/İklim Projesi (2003) sanat ve mekân bağlantısının ne denli sıkı olduğunun ifadesidir.

Türk sanatında bu yönelimlerin ilk izlerine 1950'lerde Altan Gürman'ın deneysel kolajlarında, sonrasında Füsun Onur'un minimal heykellerinde, Sarkis'in bellek-mekân temalı yerleştirmelerinde, Ayşe Erkmen'in mekânın ağır bastığı işlerinde, 1980'lerde kavramsal sanatın Türkiye ayağı olan Sanat Tanımı Topluluğu grubu sanatçılarında, Yeni Eğilimler Sergisi'nde ve daha başka isim ve grup işlerinde rastlanmaktadır. Bu doğrultuda Füsun Onur'un Çiçekli Kontrpuan; Sarkis'in Ayasofya Hazine Binası İçin Avize (1989) ve Pilav Yeme Yeri; Handan Börüteçene'nin Kır-Gör (1985); Ayşe Erkmen'in Havada Heykeller ve Evde isimli mekâna yönelik yerleştirmeleri örnekler arasındadır.

1.2. Ayşe Erkmen'in Sanatında Mekânı Kullanma Biçimleri

Ayşe Erkmen, Batı ve Türk sanatının son dönem inşasında adından çokça söz ettirmiş bir sanatçıdır. Öyle ki Erkmen'in sanat üretimlerinde mekânı kullanma-dönüştürme biçimleri sanatın günlük hayata akması noktasında kalıcı referanslar bırakmıştır.

> "Ayşe Erkmen, (…) Yerleştirmelerinde hazır-nesneler de kullanmakla birlikte, çoğu kez işlerini oluşturan parçalar tasarımını kendi hazırladığı heykelsi nesnelerdir. Erkmen, sanatın müze ve galerilerin dışında da varlığını ve işlevini sürdürebileceğini, farklı bakış açıları geliştirebilmiş kişilerin günlük yaşam içinde çevrelerindeki her şeyi zihinsel düzlemde sanat nesnelerine dönüştürebileceklerini savunur; işlerinde 'sıradan nesne-sanat nesnesi' ilişkisi ve iletimini arttırır. Sanatçının işleri her zaman, mekâna müdahale eden ve o mekânın bir özelliğinden hareketle oluşturulan yerleştirmelerdir" (Eczacıbaşı, 1997:536).

Erkmen, 1960 ve sonrası sanat üretimleriyle; grup sergilerinde, müzelerde, galerilerde ve dış alanların akla bile gelmeyen noktalarında (denizde, havada gibi) yer almıştır. Erkmen, mekân-eser, mekân-çevre-zaman arasındaki bağlantıdan hareketle mekânı çalışmaya özgü kılarak ya da çalışmayı mekâna özgü kılarak saptamalarını güçlü yapar. Ayşe Erkmen; yapıtlarıyla mekâna müdahale eden (değiştiren-dönüştüren-bölen), tarihsel bir yaklaşım sergileyen, mekânın izlerini-kalıntılarını süren tavırlarıyla dikkat çekmektedir. Çalışmalarında bir mekân kiralamanın dışında, fotoğraf, görüntü hatta gemi kiralama müdahaleleri ve bu doğrultuda kullandığı nesneler sıra dışı anlatım sağlar denebilir. Dolayısıyla Erkmen'in çağdaş anlatıma odaklı yaklaşımları Hasan Bülent Kahraman'ın deyişiyle (Kahraman, 2013:300); 2000'lerde Türkiye'deki güncel sanatın dönüşümünde yapıtları kritik bir rol üstlenmişti". Ayşe Erkmen'in yerleştirme temelli üretimlerinde mekân anlayışı merkezi bir konumdadır. Onun çalışmalarında mekân; değişen-dönüşen yapıda gelişmekte, tarihsel-belleksel-deneyimsel ve duyumsal bir özellik barındırmaktadır.

Sanatçının 1989 tarihinde Maçka Sanat Galerisinde gerçekleştirdiği *Burası ve Orası* adlı çalışması mekân üzerinden bir sorgulamayı ortaya koymaktadır. Sanatçı, bu yerleştirmede galeri mekânı içerisinde dikey doğrultuda bir mimari yapı kesiti ve onu çevreleyen (heykelsi yuvarlak parçalardan oluşan) daireyle bir mekân daha oluşturmuştur. Bu mekân, insanın içinde durduğu noktayı da sorgulamayı barındırıyor. Erkmen, galerideki bir mekânı iki mekân haline getirmiş onun deyimiyle (Dedeal, 2008: 149); "Bir yerden öbürüne gidilsin, bu iş insanları döndürsün istedim yani sürekli dönen ve nerede bittiği belli olmayan bir iş. Birbirini tamamlayan parçalardan oluşan bu yapı birbirini iterek ilerliyor" diye ifade etmiştir.



Görüntü 1: Ayşe Erkmen, Burası ve Orası.

Meschede, F. (2008:36). Ayşe Erkmen, Uçucu Şimdi, Temporary, Contemporary, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Erkmen, *Burası ve Orası* eserini oluşturduğu mekânda Stephen Hawking'in bir kitabından alıntıyı metal plakalara yazmış ve zaman-mekân kurgusuyla çalışmayı daha etkin kılmıştır. Nancy Atakan'ın ifadesiyle; "Sanatçının, Stephan Hawkins'in 'Zamanın Kısa Tarihi' adlı kitabından yaptığı bir alıntı, neden geçmişi hatırlıyoruz da geleceği hatırlamıyoruz sorusunu gündeme getirerek zamana yapılan göndermeyi daha da açar. Metnin bir bölümü dışarıda giriş kapısının üstünde, bir bölümü de içeride çıkış kapısının üstünde asılmış böylece kişi içeri girmeden kapının dışındaki bölümü, çıkarken de içerdeki bölümü okumuştur" (Atakan, 1998: 118). Erkmen, sanatın diğer bilimlerle ilişkisinden hareketle fen bilimleri temalı metni sanat eserini konumlandırdığı mekâna uyarlamış ve izleyiciyi bir zaman sorgulaması sürecine sokmuştur. Dolayısıyla Erkmen'in bu yaklaşımı yapıtını zaman-mekân, kavramsal hatta bilimsel odaklı kılmıştır.

Ayşe Erkmen'in yerleştirmelerinde zaman-mekân kurgusu Berlin Daad Galeri'de açtığı "*Ev/Das Haus"* isimli sergisinde, yine Berlin metrosunda ses enstalasyonuyla oluşturduğu *U2-Alexanderplatz (U-Bahn Alexanderplatz)* isimli

çalışmasında, *Bırak Dolaşsın*, *Ağustos'a Kadar* ve daha başka çalışmalarında da yer almaktadır. Bu bağlamda Erkmen'in *Ev* yerleştirmesi zaman-mekân kurgusunda gelişen bir özelliktedir. Erkmen bu yerleştirmede yine duvar konstrüksiyonu kurmuş ve bir mekân müdahalesinde bulunmuştur.



Görüntü 2: Ayşe Erkmen, Ev.

Meschede, F. (2008:40). Ayşe Erkmen, Uçucu Şimdi, Temporary, Contemporary, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Erkmen bu çalışmada mekânın içerisine floresan lambaları belirli aralıklarla yerleştirmiştir. Nitekim bu floresan lambalar mekânı kuşatan bir özellik kazanarak izleyiciyi de yönlendirmiştir. Necmi Sönmez'in ifadesiyle (2006:190); "Mekânın son haline eşlik eden bu aydınlatma elemanları, sergi nedeniyle çevresel özelliklerinden kurtulup, mekâna ve zamana yön veren 'içsel niteliklerine' kavuşmuşlar". Erkmen bu yerleştirmede ışığın yanı sıra bir ses kurgusuna da yer vermiş ve izleyicide içsel bir durum oluşturmuştur. Dolayısıyla Erkmen mekâna odaklı yerleştirmelerinde mekânı bölen-dönüştüren müdahaleleri ve izleyiciyi de dahil eden tavrı kendine has bir şekilde tezahür eder. Ayşe Erkmen, oluşturduğu ev dizisi çalışmalarından biri olan *Ev Üzerine* isimli yerleştirmesinde ise 'miş'li geçmiş zaman ekini mekânsal bir bağlamla kullanmıştır.



Görüntü 3: Ayşe Erkmen, Ev Üzerine.

Meschede, F. (2008:41). Ayşe Erkmen, Uçucu Şimdi, Temporary, Contemporary, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.



Görüntü 4: Ayşe Erkmen, Ev Üzerine.

Meschede, F. (2008:41). Ayşe Erkmen, Uçucu Şimdi, Temporary, Contemporary, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sanatçı Erkmen bu çalışmayı 1994'te Türklerin yoğun olarak yaşadığı Almanya'nın Kruezberg' kentinde gerçekleştirmiştir. Hande Dedeal'a göre;

> "1994 yılında 'İskele' sergisi için tasarlanan Evde çalışmasında ise Türklerin yoğun olduğu Kreuzberg'de bir binanın duvarına 'miş'li geçmiş zaman' eklerinin çeşitli versiyonları demir harflerle yazılıp, asılmıştır. Bu işinde Alman ve Türk kültürlerinde farklı anlamlara bürünen katmanlar vardır. 'Miş' eki Türkçe'de kesin olarak bilinmeyen bir olayın açığa çıkması anlamını taşır, yani kapalı olan, duvarlar içinde bir durumun açığa çıkması gibi. Orada yaşayan Türkler için anlamlı olan, Almanlar için bir şey ifade etmeyen bu ekler, dillerini, geleneklerini bilmedikleri bir ülkeye adapte olmaya çalışan/olamayan Türklerle Almanlar arasında bir ironi oluşturur"(Dedeal, 2008: 151).

Erkmen burada iki kültür arasındaki en ayırt edici özelliklerinden biri olan dil kavramını ön plana çıkarmıştır. Onun mekân üzerinden gerçekleştirdiği çalışmalarında, mekâna müdahalenin yanı sıra o mekâna yeni işlevler katma özellikleri de yer almaktadır. Erkmen'in 1995'te 4.İstanbul Bienali için gerçekleştirdiği *Wertheim-ACUU (Binilemeyen Yük Asansörü)* isimli çalışmasında mekânda kullandığı nesne işler halde olmayan bir yük asansörüdür. Öyle ki Erkmen çalışmada asansörü işler hale getirmiş ve bir sanat nesnesine dönüştürmüştür. Friedrich Meschede, çalışmanın oluşumuna yönelik şu ifadeleri kullanmıştır;

> "İstanbul Modern Sanat Müzesi'ni oluşturan sanayi binalarının bienale ayrılmış bir mekânında artık kullanılmayan bir yük asansörü bulunuyordu. Asansörün Alman üreticisine atfen işe *Wertheim-ACUU* adı verilmiştir. Ayşe Erkmen asansör kabinini bir tür uzay kapsülü gibi sürekli aşağı yukarı hareket ettirdi. Bu geometrik küp, içinde herhangi bir şey taşımadan amaçsızca inip çıkıyordu. Bu iş esnasında asansör kabini harekete geçirilmiş minimalist bir heykel haline geldi ve ritmik bir sonsuzluk durumuna getirildi. (…) Bir kinetik heykel, minimalistçi, görünmez bir müdahale" (Meschede, 2008: 70).

Burada asansör bağlamından koparılarak heykelleştirilmiş bir forma dönüşmüş, inişi ve çıkışlarıyla da kinetik algı oluşturmuş, içine binenleri de çalışmanın parçası kılmıştır.



Görüntü 5: Ayşe Erkmen, Wertheim-ACUU (Binilemeyen Yük Asansörü)

Meschede, F. (2008:69). Ayşe Erkmen, Uçucu Şimdi, Temporary, Contemporary, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Erkmen'in *Wertheim-ACUU (Binilemeyen Yük Asansörü)* çalışması postmodern bakış barındırmıştır denebilir. Nitekim Erkmen'in diğer işlerinde de postmodern tavırları görmek mümkündür. Ayşe Erkmen'in sanatında karadan müdahalenin yanı sıra denizden de bir müdahalenin olduğu görülür. Sanatçının *Taşınan Gemiler (Shipped Ships)* çalışması, bir mekânın ayrıca işlerlik sürecine girmesi, işin kendini sürekli dinamik kılması özelliklerini barındırır. Erkmen'in, gemileri ödünç alıp onlara güzergâh belirlemesi ve bu süreçte gemilerin bir şehirden başka şehre gidip gelmeleri mekânın gidip gelmesi gibidir, çünkü mekân gemiler olmuştur.



Görüntü 6: Ayşe Erkmen, Taşınan Gemiler (Shipped Ships), 2001, Frankfurt am Main

Meschede, F. (2008:22). Ayşe Erkmen, Uçucu Şimdi, Temporary, Contemporary, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bu çalışmada bir mekân kurgusunun boyutlarını görmenin yanı sıra, gemiye binen yolcuların çalışmanın parçası olması da dikkat çekicidir. Meschede'nin ifadesiyle; "Vapurları kullanan ziyaretçiler bir heykelin içinde bulunduklarının, bir sanat eserinin parçası olduklarının farkında bile değildi; ancak kent panoramasını o güne dek hiç bilmedikleri şekilde sergileyen bir deneyimi yaşamış oldular" (2008:20). Taşınan Gemiler çalışmasında insanları bir noktadan diğer

noktalara taşımış olan sanatçı bu taşıma işlemiyle izleyiciye (yolculara) bir mekân deneyimini-duyumsamayı farklı bir şekilde yaşatmıştır. Bu çalışmada mekân, bir zaman olgusuyla yine kinetik durum oluşturmuş ve izleyici gözlemci vasfıyla zihinsel-duyumsal bir süreci yaşamıştır. Nitekim mekân bir bağlam olarak sanat eserinde biçimsel-fiziksel-tarihsel özelliklerinin yanı sıra zamansal, deneyimsel ve duyumsal olarak da yer alabilmektedir. Mekân anlayışına insan temelli bakış oluşturan Melike Taşçıoğlu, mekânın algılanması üzerine şunları ifade etmektedir (2013:47); "Mekânın algılanması duyumsal ve zihinsel olmak üzere iki süreçte gerçekleşir. Mekân kişi tarafından öncelikle duyumsal olarak, daha sonra mekânda geçirilen zamana bağlı olarak zihinsel ölçüde algılanır. Gözlemcinin mekânı tanımlayabilmesi için bu mekânın gözlemci tarafından algılanabilir sınırlarının bulunması gerekir". Dolayısıyla Taşçıoğlu, mekânı algılama şeklini bir duyumsama ve zihinsel sürece bağlamakta, izleyiciyi (gözlemciyi-kullanıcıyı) merkeze almaktadır.

Ayşe Erkmen'in *Havada Heykeller (Sculptures on Air)* isimli çalışmasında ise havadan bir müdahale yer alır. Sanatçı, müzede yer alan heykelleri yerinden etmiş, var olan işlevlerine yeni işlevler eklemiştir. Meschede *Havada Heykeller* çalışmasının oluşum süreci üzerine şunları ifade etmiştir;

> "(…) Etkinliğin organizasyonunu üstlenmiş olan katedralin hemen karşısındaki Westfalsches Landesmuseum'un deposunda, kısmen Munshter'de savaştan zarar görmüş binaların cephelerine ait 19.yüzyıldan kalma kumtaşı heykelleri bulunur. Ayşe Erkmen müzenin restorasyon görevlileriyle beraber, kemerlerle çelik taşıyıcılara bağlanmış halde havaya kaldırıldığında zarar görmeyecekleri düşünülen heykelleri seçti. Bir helikopterin ardı ardına heykelleri kentin dışından müze binasının düz çatısına taşıması ve bunları eski işlevlerine uygun halde katedral meydanına bakacak şekilde enstalasyonu Münster'deki Sculptur Projecte'nin açılış etkinliği oldu. (…) Ayşe Erkmen, heykelleri dönüşümlü olarak alıp yerine yeni eserler getirmek istedi. Bir heykel olarak böylelikle müzenin işlevine karşılık vermiş oldu. Müzenin çatısında, gösterişli bir taşıma aracıyla heykellerden oluşan dönüşümlü bir sergi sahneledi" (Meschede, 2008: 14-15).



Görüntü 7: Ayşe Erkmen, Sculptures on Air (Havada Heykeller)

https://flash---art.com/article/ayse-erkmen/ Sculptures on air (1997). Skulptur Projekte Münster. Courtesy Barbara Weiss, Berlin. Photography by Roman Mensing. / adresinden erişildi. Erişim Tarihi: (05.02.2021)

Erkmen, *Havada Heykeller* çalışmasında bir algının değişimini ortaya koymuş gibidir. Çünkü müzede yer alan tarihi bir eserin yeri yine müzedir algısı yerinden edilmiş durumdadır. Çalışmada heykeller müze dışına çıkmış ve riskli bir şekilde bağlanmış, havada taşınarak mekân değiştirmiştir. Dedeal'a göre; "Havadaki gerçekleştirilen çalışma, klasik heykel anlayışına yeni ve farklı bir bakış açısı getirmesi nedeniyle oldukça ilgi gördü" (Dedeal, 2008: 153). Erkmen, Havada Heykeller çalışmasında mekânın tarihinden-belleğinden hareketle tarihsel bir göndermede bulunmuştur.

Sanatçı Ayşe Erkmen, 10 yılda bir Almanya'nın Münster şehrinde gerçekleşen *Münster Heykel Projeleri*'nin beşincisi olan etkinliğe On Water (Suda) isimli yerleştirmesi ile katılır. Sanatçı mekân olarak Berlin'de iki yakayı ayıran Spree Nehri'ni seçmiş, nehrin üstüne yerleştirdiği metal ızgaralarla iki yerleşim yerine geçişi sağlamıştır.



Görüntü 8: Ayşe Erkmen, On Water (Suda)

https://www.artfulliving.com.tr/neler-oluyor/ayse-erkmen-munster-heykel-projelerinde-i-12120 / adresinden erişildi. Erişim Tarihi: (09.02.2021)

Görüldüğü üzere Erkmen'de bir yapıt oluşumunun yeri sınırsız hale gelmiştir denebilir. Sanatçı, mekanla bir ilişkilendirme içerisine girmiş ve izleyiciyi de çalışmanın parçası haline getirmiştir. Dolayısıyla Erkmen, yapıt-mekân ve izleyici arasında bağlamlar ilişkisi kurmuş; izleyiciye de bir deneyimi-duyumsamayı yaşatmıştır.
Sanatçı, 2003'te *Sıcak Banklar* isimli yerleştirmesinde ise yine bir şaşırtma içerisine girmiş, metal borulardan banklar yaparak, bu banklara farklı işlevler katmıştır. Sanatçının *Sıcak Banklar* çalışması üzerine Dedeal şu ifadelerde bulunmuştur; "Berlin'de Spree Nehri'nin kenarında sıralanmış, metal borulardan yapılmış sekiz adet banktan oluşmaktadır. Bu banklar radyatöre benzer bir formda olmakla beraber, kışın ısıtıcı özelliğine de sahiptir. Bu işinde Erkmen sanata güncel işlevsellik sağlarken ısıtma işlevini yapan radyatör borularına açıkça gönderme yaparak şaşırtmayı seven üslubunu bir kez daha kullanır, dış mekân ve iç mekân arasında bir bağlantı kurar"(Dedeal, 2008: 154).



Görüntü 9: Ayşe Erkmen, Sıcak Banklar (Berlin, Spree Nehri), 1997.

Dedeal H. (2008;153). Ayşe Erkmen. Duben, İpek / Yıldız, Esra (Ed.), Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Ayşe Erkmen, Sıcak Banklar isimli yerleştirmeyle yine eser-mekân ve izleyici arasında ilişkisel bir durum ortaya koymuştur. Sanatçının sanat nesnesi olarak oluşturduğu banklar farklı işlevler barındırarak izleyiciye bir duyumsamayı-deneyimi yaşatmıştır. Nitekim Erkmen'in bu işinde de izleyici çalışmanın bir parçası haline gelmiştir.
Erkmen'in mekâna yönelik oluşturduğu yerleştirmeleri ayrıca bir bellek görevi de görmektedir. Sanatçı Erkmen *"J, K & H"* isimli yerleştirmesinde anneannesinden kalan bir şapkanın izlerini sürerken ayrıca bir mekânın tarihini-izini kullanır.



Görüntü 10: Ayşe Erkmen, "J, K & H"
http://www.fatosustek.com/j-k-h-tr, *adresinden erişildi. Erişim Tarihi: (05.02.2021)*

Ayşe Erkmen Fatoş Üstek ile söyleşisinde çalışmanın oluşum sürecini şu şekilde ifade etmiştir;

> "1914-1920 yılları arasında, bugün ARTER'in bulunduğu binanın giriş katında, aynı zamanda "İkinci Sergi"de işimin sergilenmesi için bana önerilen alanda, kısa bir süreliğine "Fait Jules" adlı bir şapkacı dükkânı bulunmuştu. Aynı yıllarda ARTER'in sırasında, Galatasaray Lisesi'nin hemen yanında, o günkü Simpatyan Apartımanı'nda, bugünkü Akbank binasının birinci katında, Hermine Sedat (Ardahan/Yekmalyan) terzilik yapmaktaydı. Karşı sırada, Hacopulo Pasajı'nda Eva Bucin'in, kızı Katya'nın (Kiracı) adıyla açtığı şapkacı dükkânı bugün hâlâ açık, el yapımı şapkalar tasarlayıp üretiyor. Ben bu üç kişiyi ve bu Beyoğlu üçgenini, Jules'ün dükkânına getirmeye çalışıyorum. Serginin İstiklal Caddesi'ne açılan, etrafı boylu boyunca zaten dükkânlarla çevrili giriş katı yeniden dükkân oluyor" (2011: 18-http://www.fatosustek.com/j-k-h-tr).

Erkmen'in anneannesinin şapkasının izlerini sürdüğü *"J, K & H"* çalışması gündelik bir nesnenin sanat nesnesine dönüşümünü sağlar. Bu çalışmada şapka, bir nesne olmanın ötesinde bellek görevi gören bir sanat nesnesi haline gelmiştir.
Erkmen' 2016 da Küratör Fulya Erdemci eşliğinde düzenlenen *Cappadox* etkinliğinde *Ödül ve Üç Göz* isimli çalışmalarıyla katılmıştır. Sanatçı *Üç Göz* isimli yerleştirmesini mekân olarak Kapadokya'da en yüksek yer sayılan Uçhisar Kalesi'nde uygulamıştır. "… Ayşe Erkmen, bölgenin en yüksek ve en büyük peribacası olan Uçhisar Kalesi'ne minimal bir müdahalede bulunarak, bu peribacasının organik ve heykelsi formuyla, ayrıca, toprak tonlarındaki tek renkliliğiyle kontrast oluşturan üç renkli küre yerleştirdi. Bu yolla sanatçı, kalenin formuna olduğu kadar, onu şekillendiren doğal ve kültürel süreçlere de işaret etti"(https://www.arkitera.com/haber/kapadokyayla-carpismak, Derleyen: İlknur Sudaş, 28 Mayıs 2015 / Erişim Tarihi: (09.02.2021)



Görüntü 11: Ayşe Erkmen, Üç Göz, Yerleştirme, 2015
http://www.cappadox.com/festival/2015cappadox?p=2015artists/ Erişim Tarihi:(09.02.2021)

Sanatçının aynı etkinlikte yer alan *Ödül* çalışmasında yüksek bir noktaya, peri bacasının tepe kısmına yerleştirdiği halka dikkat çekicidir. Nicole O'Rourke'un ifadesiyle; "Erkmen'in tek bir peri bacasına odaklanan yerleştirmesi, ziyaretçinin diğerleri arasındaki bu peri bacasına gerçekten bakmasına ve incelemesine neden oluyor (…)". http://www.sanatatak.com/view/'Kapadokya Mirasına ve Manzarasına Bakmak'./Nicole O'Rourke'un Hyperallergic sitesindeki yazısı, Çeviri: Billur C. Korkmazyiğit, Haziran 26, 2016. E.T.09.02.2021
Birçok noktadan görünen halka kırmızı renkte olup peri bacasının tarihsel doğal yapısını günümüze taşır gibidir. Geçmişin doğal iziyle günümüzün yapay müdahalesi bir arada eski ve yeniyi buluşturur vaziyettedir.



Görüntü 12: Ayşe Erkmen, Ödül
http://www.sanatatak.com/view/ 'kapadokya mirasina ve manzarasına bakmak' Fotoğraf: Murat Germen, Erişim Tarihi: (09.02.2021)

"Erkmen mekân ile yapıt arasında ilişki kurarken mekâna müdahalede bulunur, yapıtı çevresiyle birlikte irdeler. Müdahale ettiği mekânın fark edilmeyen özelliklerine odaklanarak fark edilmelerini sağlar, görünmeyeni görünür kılmakla ilgilenir. Yerleştirmelerinde kullandığı malzemeler buluntu nesneler olmakla birlikte, kendi tasarladığı ya da

müdahale ettiği nesneleri de kullanır. İşler olağan nesnelerin zihinsel bir süreçten geçerek sanat nesnesine dönüşebileceğini göstermektedir" (Dedeal, 2008: 145).
Ayşe Erkmen'in sanatında odak noktası olan mekân kavramı, işlerinin genelini kapsamış ve her çalışmasında ayrı bir misyon yüklenmiş gibidir. Sanatçının bu yaklaşımlarıyla ürettiği çalışmalar sayı olarak fazla olmasına rağmen her çalışmasında şaşırtıcı bir üslup kullanmaktan geri kalmamıştır. Semih Kaplanoğlu, Erkmen'in sanatını şu cümlelerle ifade etmiştir;

> "Zihnini sanat üreten bir varlığa çeviren Ayşe Erkmen; yaşamın kendi kendine süregiden doğallığı sıradanlığı içinde, kentlerin her santimetre karesinde ve doğanın insanla kesiştiği yerlerde, göze batmayan süreçleri, oluşumları, elle tutulamayan gizli ilişki ve işaretleri bir arkeolog titizliğiyle deşip saptayıp kavramsal bir dizge içine alarak su yüzüne/toprak yüzüne/gerçek yüzüne çıkarır. O, yaşamakta olduğumuz, artık katılaşmış gözlerle, alışık bir şekilde baktığımız çevreye; diri sürprizlere açık bir şekilde, kavramlara dönüştürebileceği her şeye ilk defa görüyormuşçasına bakar. Onları gerçek yerlerine yerleştirmek için de önce soyutlar. Belki yaşadığı coğrafya, doğunun hala süregelen yerel tarihinin ve geleneklerinin ona yüklediği 'gördüğüne bak, ne çok görülecek şey var onda' tavrı, Ayşe Erkmen'in dünyaya bakışını konumlamaktadır. Dünyanın bu parçasından dünya da, kavramlarda farklı görünür. (…) Ayşe'nin işleri görünmez bir okla dışarıyı, dünyanın, gerçeğin artık pek nadir sızabildiği sergi salonlarının, galerilerin dışını işaret eder. Kavramların özünde izleyiciyi, ilişkiye girdiği kişiyi hızla geriye baktırtması, ona, kendi dünyasını izlemeye ve böylece hayata katılmaya bir çağrıda bulunması yatar"(Kaplanoğlu, 1990).

Sanatçı Ayşe Erkmen, sanatı sorgulamanın ötesinde yaşamı ve toplumsal durumları da sorgulayan bir tavır içindedir. Onun işlerinde yer alan nesneler mekân ile bütün halindedir. Ayşe Erkmen, Nilgün Özayten'in deyişiyle; "Objelerle yapılan yerleştirme kadar ve onunla birlikte mekânı da görmek, algılamak zorunda olduğumuzu düşünür" (Özayten, 1992: 171). Erkmen'in sanatında nesneler ve mekânlar sanatla yaşamı bütün kılmaya çalışır gibidir. Sanatçı, bu bütüne insanları da katarak onları bir izleyici olmanın ötesine taşımış hatta çalışmaların ve mekânların işleyen birer parçası haline getirmiştir.

SONUÇ

Ayşe Erkmen, sanatında gündelik hayatın birçok ayrıntısını sorgular ve izlenimci bir edayla sıra dışı mekânları şaşırtmaca ile sanat nesnesine dönüştürür. Denilebilir ki Erkmen, sanat eseri üretme ve sergileme biçimleriyle mekân anlayışlarını yine mekân gibi güçlü bir kavramı ele alarak alışılagelmiş rutinleri değiştirmiştir. Erkmen için sanat, bazen kapalı bir mekânda yer bulurken, bazen de kapalı mekânlardan fırlayan şekilde havada, denizde yer bulmuştur. Ayşe Erkmen'in sanatındaki belirgin ortak özellik çalışmalarının mekân odaklı olmalarıdır. Sanatçı Erkmen'in yerleştirmelerinde seçtiği mekanların barındırdığı özellikler ön plandadır. Erkmen, çalışmalarında seçtiği mekanlara tarihsel, belleksel, duyumsal ve deneyimsel bir yaklaşım sergilerken, yeri geldiğinde fiziksel bir yaklaşımda sergiler. Öyle ki onun çalışmaları oluştukları mekanların özelliklerini taşıyan, o mekân için (Site-Specific-mekâna özgü) bir özellik taşırlar. Erkmen'in sanatında mekân değişim/dönüşüm yaşarken bazen yalın bir görevde de yer almış, kavramsallaştırılma sürecine girerek toplumsal görevde edinmiştir. Dolayısıyla Erkmen, çalışmalarında birçok ayrıntıya dikkat çekmiş, insana ve topluma dair gerçeklikleri analiz ederek bir gerçeklik peşine düşmüş gibidir.
Mekân olarak denizi, gökyüzünü, caddeleri seçen sanatçı, seçtiği alanları kavramsallaştırma sürecine taşımıştır. *Havada Heykeller* çalışmasında mekân olarak gökyüzünü seçen Erkmen, seçtiği nesne olan müzedeki heykelleri hem fiziksel hem de tarihsel ve anlamsal olarak yerinden etmiş ve bu durum müzedeki bir eserin kutsallığının sorgulanmasına araç olmuştur.
Ayşe Erkmen'in çalışmaları gündelik hayatın bir parçası konumundadır. Sanatçının *Taşınan Gemiler* çalışmasında gemiler sanat nesnesi haline gelmiş, bir şehirden başka yere giderek toplumsal görevi yüklenmiştir. Erkmen bu çalışma ile denizi mekân olarak kullanmış, gemiler de mekânsal bir özellik barındırmış ve yolcularda çalışmanın parçası haline gelmiştir. Erkmen'in *Binilemeyen Yük Asansörü* çalışmasında mekân olarak kullandığı işlev halinde olmayan asansör, işler vaziyete gelmiş ve iniş-çıkışlarıyla kinetik bir heykel özelliği edinmiştir.
Erkmen'de çalışmaların gündelik hayatın bir parçası olma özelliği *On Water (Suda), Sıcak Banklar* ve Kapadokya'daki çalışmaları olan *Ödül* ve *Üç Göz* çalışmalarında da yer almaktadır. Nitekim bu yerleştirmeler oluşturuldukları mekanlara ait bir özellikle organize edilmişlerdir. Sanatçı On Water (Suda) çalışmasında denizin içine ızgaralar yerleştirmiş ve bu sayede insanların ızgaraların üstüne basarak denizde yürümelerini sağlamıştır. Bu çalışmada izleyicileri şaşırtmakla kalmamış onları da çalışmanın bir parçası haline getirmiş ve günün her vaktinde denizin üstünde yürümelerini

sağlamıştır. Sanatçının *Sıcak Banklar* işi de izleyicileri yine şaşırtmaca atmosferine sokmuş, bu iş hayatın bir parçası haline gelmiş ve banklara oturan insanları bu işe dahil etmiştir. Ayrıca banklar insanlar için oturma işlevini sağlarken ısıtma görevini de yüklenmiş dolayısıyla ilişkisel bir deneyim sağlamıştır. Ortak bir deneyimi de barındıran Erkmen'in çalışmaları, mekânı bütün boyutlarıyla ele almakta; eser-izleyici arasındaki ilişkiseli ve etkileşimi etkin bir şekilde kılmaktadır. Ayşe Erkmen'in çalışmaları ayrıca çevreyle etkileşimli yapısıyla da dikkat çekmektedir. Onun çalışmalarında mekân bağlamı yerleşik bir konumda olup; her nesne bağlamından koparılan ve mekanla etkileşime giren bir yapıya dönüşmektedir. Dolayısıyla Erkmen'in eserleri-nesneleri mekânı gözeten, irdeleyen, deneyim sağlayan, hatta sorgulayan bir biçimde yer almaktadır.
Erkmen'in çalışmalarındaki doğrudan yaklaşımlar bir doğallığı ortaya koyar gibidir. Sanatçının yapıtlarındaki çok yönlü bakış açısı, analizleri, sanata ve yaşama dair sorgulamaları onu sanatta uluslararası bir platforma taşımıştır. Erkmen'in sanatı sadece Türkiye'ye değil, dünyaya seslenen bir konumdadır.

Kaynakça

Atakan, N. (1998). Arayışlar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 118

Dedeal H. (2008). Ayşe Erkmen. Duben, İpek / Yıldız, Esra (Ed.), Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar (s:141-157). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. 145, 149, 151, 153, 154

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1997). (1. Cilt, 536). İstanbul: Yem Yayınları.

Kahraman, H.B. (2013). Türkiye'de Çağdaş Sanat, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi: 80. 300

Kaplanoğlu, S. (1990). Ayşe Erkmen I Seçilmiş Çalışmalar, (Katalog) Ankara: Ada Yayınları.
Lefebvre, H. (2016). Mekânın Üretimi, İstanbul: Sel Yayıncılık. 25

Meschede, F. (2008). Ayşe Erkmen, Uçucu Şimdi, Temporary, Contemporary, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 20, 70, 114, 115

Özayten, N. (1992). Mütevazı Bir Miras, Batı'da Obje Sanatı/ Kavramsal Sanat/ Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi: İstanbul. https://saltonline.org/media/files/mtevaz-bir-miras-batda-obje-sanat.pdf, E.T. 07.02.2021

Sönmez, N. (2006). Sanat Hayatı İçerir mi? İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 190 (Cumhuriyet 2, 23 Aralık 2003 tarihli yazı)

Taşçıoğlu, M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekân*. İstanbul: Yem Yayın. 47

Elektronik Kaynak

Üstek F. (2011). *ARTER, Ikinci Sergi Ikinci Kitap,http://www.fatosustek.com/j-k-h-tr, Erişim* Tarihi: (05.02.2021)

O'Roerke, N. (Haziran, 2016) http://www.sanatatak.com/view/ 'Kapadokya Mirasına ve Manzarasına Bakmak'. / Nicole O'Rourke'un Hyperallergic sitesindeki yazısı, Çeviri: Billur C. Korkmazyiğit, E.T.09.02.2021

Sudaş, İ. (28 Mayıs 2015). Kapadokya Çarpması. İlknur Sudaş / https://www.arkitera.com/haber/kapadokyayla-carpismak/Erişim Tarihi: (09.02.2021)

Görsel Kaynak

Görüntü 1-2-3-4-5-6: Meschede, F. (2008). Ayşe Erkmen, Uçucu Şimdi, Temporary, Contemporary, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 22-36-40-41-69

Görüntü 7:https://flash---art.com/article/ayse-erkmen/ Sculptures on air (1997). Skulptur Projekte Münster. Courtesy, Barbara Weiss, Berlin. Photography by Roman Mensing. Erişim Tarihi: (05.02.2021)

Görüntü 8:https://www.artfulliving.com.tr/neler-oluyor/ayse-erkmen-munster-heykel-projelerinde-i-12120 Erişim Tarihi: (09.02.2021)

Görüntü 9: (Dedeal H. (2008). Ayşe Erkmen. Duben, İpek / Yıldız, Esra (Ed.), Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar (s:141-157). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. 153

Görüntü 10:http://www.fatosustek.com/j-k-h-tr,

Görüntü 11: http://www.cappadox.com/festival/2015cappadox?p=2015artists/Erişim Tarihi: (09.02.2021)

Görüntü 12:http://www.sanatatak.com/view/ 'kapadokya mirasina ve manzarasına bakmak' Fotoğraf: Murat Germen, Erişim Tarihi: (09.02.2021)

Uluslararası Troy Sanat ve Tasarım Dergisi *International Journal of Troy Art and Design*

8 Mart Özel Sayı
Geliş Tarihi: 13.02.2021
Kabul Tarihi: 20.03.2021

BELKIS BALPINAR VE SANATSAL KİLİM DOKUMALARI

BELKIS BALPINAR AND ARTISTIC RUG WEAVING

Araştırma

Öznur Aydın, Geleneksel Türk Sanatları, Akdeniz Üniversitesi,
oznuraydin69@gmail.com , ORCID Numarası: 0000-0002-1481-7738
Tuba Ayhan, Geleneksel Türk Sanatları, Sinop Üniversitesi
tubaayhangsf@gmail.com , ORCID Numarası: 0000-0003-4823-4415

Öz

En eski dokuma türlerinden biri olan kilim; atkı ipliklerinin çözgü ipliklerinin altından ve üstünden geçmesiyle oluşur. Önceleri soğuk, toz ve rutubet gibi dış etkenlerden korumak amacıyla ortaya çıkmıştır. Daha sonra insanın süsleme gereksinimine de cevap vererek dokumacının duygu, düşünce, gelenek ve göreneklerini, motifler ve renkler aracılığıyla yansıtan bir sanata dönüşmüştür. Geleneksel ile günümüz arasında bir köprü oluşturarak, yeni bir sanat formuna öncülük eden sanatçılardan biri de Belkıs Balpınar'dır. Bu çalışmada Türkiye'nin en önemli kilim sanatçılarından birisi olan Belkıs Balpınar'ın, 1960'lı yıllardan itibaren sanat eğitimini tamamlayarak kurumsal yapılardaki çalışmaları sonucu kazanmış olduğu donanımları ve bunun sonucunda şekillenen dokuma sanatı ele alınmıştır. Makale yöntemini oluşturan Belkıs Balpınar ile sözlü görüşme; 19 Mart, 15 Nisan, 10 Mayıs, 17-18 Mayıs ve 9 Haziran 2019 tarihlerinde danışmanlığını yürütmüş olduğum lisans öğrencim Kübra USTA tarafından gerçekleştirilmiştir. Makalede; Art Kilim sanatçısı olan Balpınar'ın yaşamı, geleneksel dokumalara olan bakış açısı ve tasarımları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *(6) Belkıs Balpınar Acar, kilim, kilim sanatçısı, Art Kilim, müze, halı-kilim müzesi.*

Abstract

Rug, one of the oldest types of weaving, is formed when the weft threads pass under and over the warp threads. It was first created to protect it from external factors such as cold, dust, and moisture. Later, it turned into an art reflecting the feelings, thoughts, traditions, and customs of the weaver through motifs and colors by responding to the ornamentation need of the human. Belkıs Balpınar is one of the artists who pioneered a new art form by creating a bridge between the traditional and the present. In this study, Turkey's one of the most important rug artists Belkıs Balpınar and her equipment that she has gained as a result of her work in organizational structure by completing art education since the 1960s and the art of weaving shaped as a result of this were discussed. The verbal interview with Belkıs Balpınar creating the method of the article was conducted by my undergraduate student, Kübra Usta, with whom I supervised on March 19, April 15, May 10, May 17-18, and June 9, 2019. The life of Balpınar, as an Art Kilim artist, her perspective on traditional weaving, and her designs were examined.

Keywords: *(6) Belkıs Balpınar Acar, rug, rugs artist, Art Kilim, museum, carpet-rug museum.*

Genişletilmiş Öz

En eski dokuma türlerinden biri olan kilim; atkı ipliklerinin çözgü ipliklerinin altından ve üstünden geçmesiyle oluşur. Çift olarak dikey yönde sıralı ipliklerin (çözgü) arasından, yatay yönde bir ön bir arkadan geçen renkli ipliklerden (atkı) meydana gelir. Kilim, çözgülerin atkılar tarafından tamamen örtüldüğü havsız (düğümsüz) bir dokuma türüdür. Farklı tekniklerle dokunmuş cicim, zili, sumak gibi çeşitleri bulunmaktadır. İlk önceleri soğuk, toz, rutubet gibi dış etkenlerden korumak amacıyla ortaya çıkmıştır. Daha sonra insanın süsleme gereksinimine de cevap vererek dokumacının duygu, düşünce, istek, gelenek ve göreneklerini, motifler ve renkler aracılığıyla yansıtan bir sanat eserine dönüşmüştür. Günümüzde, halı, kilim gibi geleneksel değerlerimizden ilham olarak, onların teknik veya malzemelerini kullanarak güncel sanata farklı bakış açıları getiren sanatçılar dikkat çekmektedir. Geleneksel ile günümüz arasında bir köprü oluşturarak, yeni bir sanat formuna öncülük eden sanatçılardan biri de Belkıs Balpınar' dır. Kendisinin geleneksel kilimlerden beslenen sanatının yanı sıra, Geleneksel Türk Sanatları'na akademik katkıları da çok büyüktür. Türkiye'de kilim ve düz dokuma yaygılar ile ilgili referans kitapları yayınlamıştır. Anadolu'nun birçok yerini karış karış gezerek geleneksel kilim ve düz dokuma yaygıları sahada tespit ederek bir kilim kataloğu oluşturmuştur. Balpınar'ın bu yayınları günümüzde lisans ve lisansüstü öğrencilerin, akademisyen ve bu alanda araştırma yapanların en önemli referans kaynaklarından biridir. Ulaşılması zor olan köylerde yapılan saha çalışmasında tespit edilen düz dokumalar, fotoğraflanıp teknik çizimleri yapılarak literatüre kazandırılmıştır. Bu kıymetli eserler; Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar (Ak Yayınları Türk Süsleme Sanatları Serisi: 3, İstanbul, 1975), Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları (Eren Yayınları, İstanbul, 1982)'dır.

Kendisinin Art Kilim adını verdiği sanat dalının öncüsü olan Balpınar, geleneksel kilim dokumalarından beslenerek yeni bir tarz oluşturmuştur. Yıllar içinde tekstil-dokuma alanındaki farklı uygulamalarını geliştirerek çeşitlendiren Belkıs Balpınar bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. 1960'lı yıllardan itibaren sanat eğitimini tamamlayarak, kurumsal yapılardaki çalışmaları, kazanmış olduğu donanımları ve bunun sonucunda şekillenen Balpınar'ın dokuma sanatı ele alınmıştır. Makale yöntemini oluşturan Belkıs Balpınar ile sözlü görüşmeler; 19 Mart,15 Nisan, 10 Mayıs, 17-18 Mayıs ve 9 Haziranda 2019 tarihlerinde, danışmanlığını yürütmüş olduğum lisans öğrencim Kübra USTA tarafından gerçekleştirilmiştir. Makalede; Art Kilim sanatçısı olan Balpınar'ın yaşamı, geleneksel dokumalara olan bakış açısı ve tasarımları (dokuma adı, dokumanın yapıldığı tarih, dokumada kullanılan malzeme, teknik, boyut, eserin bulunduğu yer bilgileri) incelenmiştir.

Extended Abstract

Rug, one of the oldest types of weaving, is formed when the weft threads pass under and over the warp threads. It consists of colored yarns (weft) passing one front and the back in the horizontal direction between the yarns (warp) in the vertical direction, dually. The rug is a type of lint-free (knotless) weaving in which the warps are completely covered by the wefts. There are varieties such as cicim, zili, and sumak woven with different techniques. It was first created to protect it from external factors such as cold, dust, and moisture. Later, it turned into an art reflecting the feelings, thoughts, traditions, and customs of the weaver through motifs and colors by responding to the ornamentation need of the human. Nowadays, artists who bring different perspectives to contemporary art by inspiring our traditional values such as carpets and rugs, by using their techniques or materials draw attention. Belkıs Balpınar is one of the artists who pioneered a new art form by creating a bridge between the traditional and the present. In addition to her art fed by traditional rugs, her academic contribution to Traditional Turkish Arts is also enormous. She has published reference books related to rugs and flat woven mats in Turkey. She created a catalog of rugs by traveling all over Anatolia and identifying traditional rugs and flat woven mats. These publications of Balpınar are one of the most important reference sources for undergraduate and graduate students, academicians, and those researching in this field. Flat weavings determined during the fieldwork carried out in villages that are difficult to reach were brought to the literature by photographing and making technical drawings. These precious works are rugs and flat woven mats (Ak Yayınları Türk Süsleme Sanatları Serisi:3, İstanbul, 1975), Kilim, Cicim, Zili, Sumak Turkish flat woven mats (Eren Yayınları, İstanbul, 1982).

Balpınar, the pioneer of the art branch that she called Art Kilim, created a new style by feeding on traditional rug weavings. Belkıs Balpınar, who has developed and diversified different applications in the field of textile-weaving over the years, is the subject of this study. Her works in organizational structure, her gained equipment by completing the art education since the 1960s, and the art of weaving of Balpınar shaped as a result of this were discussed. The verbal interview with Belkıs Balpınar creating the method of the article was conducted by my undergraduate student, Kübra Usta, with whom I supervised on March 19, April 15, May 10, May 17-18, and June 9, 2019. The life of Balpınar, as an Art Kilim artist, her perspective on traditional weaving, and her designs (name of weaving, date of weaving, the material used in weaving, technique, size, location information of the work) have been examined.

1. GİRİŞ

Çocuk yaşlarda tasarım hayalleri olan, bu hayallerle profesyonel adımlar atmaya karar veren ve bunun beraberinde 1963 yılında ilk sanat eğitimine başlayan Belkıs Balpınar, sanat serüvenine tekstil alanında başlamıştır. Bu serüveni Güzel Sanatlar Akademisi, şimdiki adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde almış olduğu eğitimle sürdürmüştür. Tasarımın her zaman minimalist, çağın getirilerine uygun, doğal ham madde ve dokularına dayanması gerektiğini savunmaktadır. Tasarımın sadece görünen yüzeyine değil başka yerlerine de bakılması gerektiğini, üretmiş olduğu tasarımlarında her fırsatta göstermeye çalışmıştır. Bu düşünce doğrultusunda da kendi kilim markasını oluşturmuştur.

1.1 Belkıs Balpınar Acar'ın Biyografisi

1941 yılında öğretmen bir baba ve ev hanımı bir annenin kızı olarak Eskişehir'de dünyaya geldi. İlk, orta ve lise öğrenimini Eskişehir'de tamamladı. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Tekstil Bölümünden mezun olan Belkıs Balpınar, 1963-1968 yılları arasında İstanbul Sümerbank'ta halı tasarımcısı olarak çalıştı. 1968-1973 Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nin Halı Bölümü'nde küratör, 1973-1983 İstanbul Vakıflar Halı ve Kilim Müzesi'nde kurucu müdür olarak çalıştı. 1993-1996 İstanbul Marmara Üniversitesi'nde ders verdi. Araştırmacı ve yazar olarak kilim üzerine kitaplar ve makaleler yayınladı, ayrıca yurt içi ve yurtdışında bu konuda konferanslar verdi. 1986'dan günümüze "Art Kilim" olarak adlandırdığı sanat dalının öncüsü olmuştur. Art Kilim, en genel anlamıyla duvarda sergilenen dokuma olarak tanımlanmaktadır (https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ferhan-istanbullu/kilim-formunda-sanat-40558530 Erişim: 22.03.2021). Balpınar, yapmış olduğu saha çalışmalarıyla Anadolu kilimlerini geniş bir perspektiften ele alarak inceleme fırsatı bulmuştur. Kilimlerdeki motifleri modernize etmiş ve aynı zamanda kilim tekniğini kullanarak çağdaş dokuma sanatına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Balpınar Art Kilim çalışmalarıyla yurt içinde ve yurt dışında çeşitli kişisel sergiler açmıştır. Eserleri New York, Princeton, New Jersey, Washington DC, Stockholm, Caracas, Milano, Tokyo, Moscova, Bahrain, İstanbul, Ankara, Göcek'te sergilenmiştir. Sanatçının tasarladığı eserlerden bazıları, Milano'daki Galleria Nilufar tarafından 2005 yılında New York Modernist'te ve Miami'deki Basel Art Fair' de bulunmaktadır.

1.2 Sanatsal Yaşam Öyküsü ve Çalışmaları

Balpınar'ın ailesi, onun sanat okulundan çok İstanbul Teknik Üniversitesi'ne gitmesini istemiştir. Fakat kendisinin sanata olan aşkı ve bu yönde ilerleme isteğiyle beraber üniversite sınavlarında; hem İstanbul Teknik Üniversite'si hem de Güzel Sanatlar Akademisi sınavlarına girmiştir. Güzel Sanatları kazandığını öğrendiği zaman İstanbul Teknik Üniversitesi'nden vazgeçip Güzel Sanatlar Akademisi tekstil bölümünü tercih etmiştir. Kendisi ile yapılan sözlü görüşmelerde teknik üniversite sınavında başarısız olmasıyla ilgili anısını şöyle anlatmaktadır;

> "Babam teknik üniversiteyi kazanmamı istiyordu, ben de teknik üniversite sınavında bir soruya cevap verip, bir soruya cevap vermedim. Daha sonraki yıllarda bunu babama itiraf ettim. " (B. Balpınar; kişisel İletişim, 15 Nisan 2019)

Güzel Sanatlar Akademisi'ni istemesinin nedeni ise o dönemde Türkiye'deki en iyi ve tek sanat eğitimi veren okul olmasıydı. Zor bir dönemde üniversiteye başlayan Belkıs Balpınar, 60'lı yıllarda toplumda sanatla ilgilenen kitlelerin az sayıda olmasından dolayı, sanatın ve sanatçının ayrıcalıklı olduğunu anlatır. Üniversite yıllarında, sanatıyla ve estetik görüşüyle Belkıs Balpınar'ı etkileyen hocalarından biri, Akademide Yüksek Resim Bölümü başkanlığı yapan Sabri Berkel

ve diğer bir isim ise tekstil alanında önemli sanatçılardan Sabih Gözen'dir. Sabih Gözen, 1940 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi içinde Kumaş Desenleri Bölümü'nü kurmuştur. Bu bölüm tekstil sektörüne tasarımcı yetiştirmek için kurulan ilk eğitim bölümüdür.

Balpınar'ın tekstil bölümünü seçmesinin en büyük nedenlerinden biri Sümerbank tarafından verilen bursu kazanmış olmasıdır. Sümerbank'tan aldığı bursu geri ödemek için 1963 yılında Beyoğlu'ndaki Sümerbank binasında halı desinatörü olarak çalışmaya başlamıştır. Dokuma aşamalarını görmesi ve kendisini geliştirmesi için Hereke ve Isparta fabrikalarına stajyer olarak gönderilmiştir. Staj yaptığı dönemde Sümerbank'ın genel müdürü Zehra Özgür'ün yönettiği Anadolu'daki halı ve kilimlerin örneklerini toplayıp, desenlerinden yeni tasarımlar üretmek üstüne bir proje yürütmüştür. Bu proje bütün kilimleri arşivlemek adına fotoğraflarının çekildiği ve analizlerinin yapıldığı uzun soluklu, Anadolu'yu karış karış gezdiren bir proje olmuştur. Balpınar bu sürecin zorluğunu şu sözlerle anlatmıştır;

> " Birçok köye at sırtında gittiğimi ve çok zorlu bir süreç olduğunu hatırlıyorum. " (B. Balpınar; kişisel İletişim, 15 Nisan 2019)



Görüntü 1: Belkıs Balpınar Anadolu'da ki halı ve kilimlerin örneklerini toplarken Karakeçili Aşiretinin Tentesi Önünde – 1981 Belkıs Balpınar'ın özel arşivi.

Balpınar tasarımlarında modern, minimalist denemeler yapmıştır. Bu denemeler sırasında kendi stilini keşfederek 1964'te Türkiye de ilk defa modern tasarımlarını halı olarak dokutmuştur. Beyoğlu'nda bulunan İstanbul Şehir Galerisi'nde ilk kişisel sergisini açmıştır. Bu sergide yer alan halılar Sümerbank koleksiyon sergisi olup, halı kataloğunda yayınlanmıştır. (B. Balpınar; kişisel İletişim, 15 Nisan 2019)

Dönemin ekonomik koşulları nedeniyle yurt dışına gitmek zor iken, Balpınar çalıştığı kurum olan Sümerbank tarafından Paris'teki fuarlara birçok kez katılma fırsatı bulmuştur. Balpınar'ın hayatındaki önemli değişimlerden biri ise 1968-1973 yılları arasında Türk İslam Eserleri Müzesi Halı ve Kilim Seksiyonu Küratörü olarak çalışmasıydı. Bu serüven Sümerbank'ta çalıştığı dönemde Anadolu'daki dokumacılardan oluşturduğu arşivleri yayınlamasıyla başlamıştır. Yayınlarını gören müze müdürü Vedat Nedim Tör, Balpınar'a müzenin Halı ve Kilim Bölümü'nün sorumluluğunu vermiştir. Bu olayın kendisini mutlu ettiği kadar korkuttuğunu da söylemektedir. Korkmasının nedeni ise çalıştığı kurumda birçok sanat tarihi bölümü mezunu varken kendisinin Güzel Sanatlar mezunu olmasıdır. Balpınar, sanat tarihi konusundaki eksiklerini tamamlamak için çok sıkı çalışması gerektiğinin farkındadır ve çalıştığı grubun içindeki cömert bilgi alış-verişi sayesinde eksiklerini gidermeyi başarmıştır. (B. Balpınar; kişisel İletişim, 10 Mayıs 2019)

Türk İslam Eserleri Müzesinin geniş bir envartere sahip olması nedeniyle yüzlerce parçayı inceleyerek eksik envanterleri tamamlamıştır. Bu çalışmalar; Türk halıcılığı, minyatür, yazı sanatları gibi değişik alanlar hakkında bilgi sahibi olmasını sağlamıştır. 1973-1983 yılları arasında Vakıflar Halı ve Kilim Müzesi'nin kurucusu olarak görev yapmıştır. Vakıflar Halı ve Kilim Müzesi'nin kuruluşuyla ilgili şu bilgileri aktarmaktadır;

“Sümerbank'ta yaptığım araştırmalar sırasında camilerin zemininde halı ve kilimler tespit etmiştim. Vedat Nedim Tör vasıtasıyla Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne camilerdeki halıları toplayıp bir müze kurmak talebinde bulundum. Bu teklifim kabul edildi. 1979'da İstanbul'da Sultan Ahmet Camii yanındaki Hünkâr Kasrı’nda ilk halı müzesi kuruluşunu gerçekleştirdik. Bu benim için inanılmaz derecede değerli bir olaydı. 1981 yılında Alman arkadaşım Udo Hirsch'le bütün halıların cami avlusunda güneş ışığında fotoğraf çekimlerini yaptık. Bu fotoğraflardan oluşan Halı Müzesi kataloğu Uta Hulsey tarafından İngilizce ve Almanca olarak yayınlandı. Daha sonra Türkçe basımı yapıldı. (Hirsch, Balpınar, 1982, 7-57) Camilerden topladıklarım arasında çok çarpıcı kilimler de vardı. Bunlardan da ayrıca bir kilim müzesi kurulmasına karar verdik. Böylece Sultan Ahmet Camii’nin arka bahçesindeki mahzeninin restore edilip “Kilim Müzesi” haline getirilmesine karar verildi. Bir yıl sonra da Vakıf Halı Kilim kataloğu hazırlandı. Ancak ben ayrıldıktan sonra kapatılan kilim müzesi de bugünkü yeri olan Ayasofya Müzesi yanındaki yeni yerine taşındı. (B. Balpınar; kişisel İletişim, 15 Nisan 2019)



Görüntü 2: 1979 Vakıflar Halı Müzesi kuruluşu çalışmaları
Belkıs Balpınar’ın özel arşivi.



Görüntü 3: Divriği Ulu Camii’nde Kaybolan Kilim Parçalarını Birleştirirken
Belkıs Balpınar’ın özel arşivi.

Balpınar, çalışma hayatı boyunca yurtiçinde birçok köye gittiği gibi yurtdışına da giderek mesleki gelişimini sağlamıştır. Münih, Berlin, Londra gibi birçok Avrupa ülkesinde Türk Sanatları Kongrelerine katılıp, bu kongrelerde dokumalar hakkında bildiriler vermiştir. Bunların yanı sıra sosyal sorumluluk projelerine de katılmıştır. WWF (Dünya Doğayı Koruma Vakfı) için önemli katkılarda bulunan Belkıs Balpınar yakın dostu Udo Hirsch ile birlikte kelaynakların ve diğer türlerin korunması için önemli çalışmalar yürüten Doğal Hayatı Koruma Derneği'ni kurmuşlardır. (https://www.dogadernegi.org/sihirli-gunler/ Erişim: 09.06.2019)
1993-1996 yılları arasında ise Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Halı-Kilim Tarihi ve Halı-Kilim Tasarımı dersleri vermiştir.
Balpınar'ın tasarımlarının ilk uygulama örnekleri alan çalışması sırasında belgeleyip, müze ve kataloglarda örneklediği dokumalara benzer. Daha sonraki süreç içinde kendi tarzını oluşturup, çağdaş, minimalist tasarımları ile yurt içi ve yurt dışında birçok sergiler açarak kendini daha iyi ifade ettiğini belirtmektedir. Her zaman çağdaş sanatçıların eskinin tekrarı değil yeni şeyler üretmesi gerektiği düşüncesini savunmaktadır. Balpınar' ın tasarımları genel olarak farklı şekiller, büyük spiraller üzerine kurulmuş düzendedir. Aslında düzenin içinde düzensizlikte denebilir. Kendisi kuantum fiziği ile ilgilenmeye başlamasıyla beraber; uzamdaki açılan formlar, rastlantı, kaos, biyolojideki genetik araştırmalarla ilgili minimalist tasarımlara başlamıştır. Modern fizik ile ilgili birçok yayın okuyan Balpınar, evreni sorgulayan, "neyiz?", "kimiz?" gibi soruları iç dünyasıyla beraber bu dönüşümü tasarımlarına yansıtmış olup mikro ve makro evrenleri işlediğini söylemiştir. Balpınar, tasarımlarındaki uygulama teknikleri ile ilgili düşüncelerini şöyle belirtmektedir;

> "Genelde renkli yün ipliklerle desenlerin oluşturulduğu dokumalara 'kilim' denir. Çalışmalarımın geleneksel Anadolu kilimleri ile benzer yönü dokuma tekniğidir. Ben bir sanatçı olarak kilim dokuma tekniğini kullanmış olmama rağmen tamamen yeni bir tekstil dokuma sanatı ürünü ortaya çıkartmaya çalışıyorum." (B. Balpınar; kişisel İletişim, 15 Nisan 2019)

Geleneksel sanatlarla ilgili görüşünü ise şu cümlelerle aktarmaktadır;

> "Geleneksel olanın bozulmadan devam edebilmesi için projeler yapılmalı, geleneksel kendi yönünde, çağdaş sanatlar da kendi yönünde ilerlemelidir. Geleneksel dokumaların kendi bölgelerinde geleneğine uygun devam etmesi ve sürdürülebilir olması, ne yazık ki modernleşme çağında gerçekleştirilememektedir." (B. Balpınar; kişisel İletişim, 15 Nisan 2019)

1986'dan beri tasarımlarını kendi sitilini yaratarak Belkıs Balpınar ismiyle dokumuştur. Art Kilim sanat dalının öncüsü olan Balpınar, gelenekselin dışında yeni bir tarz oluşturmuştur. Balpınar, aynı zamanda çeşitli kuruluşlara ve kişiye özel siparişler üzerine Art Kilimler üretmektedir. Balpınar, yıllar içinde tekstil-dokuma alanındaki farklı uygulamalarını geliştirerek çeşitlendiren en önemli isimlerden biridir. Tasarımları oldukça farklı dokuma özelliğine sahiptir. İki boyutlu bir düzlemi üç boyutlu gösteren ve bunu ışık oyunlarıyla destekleyerek farklı boyutlar yakalamıştır. Balpınar, desenler arasında dokunmamış bölümler bırakarak ışığın arkaya geçişiyle oluşan gölgelerle bir dördüncü boyut oluşturmaya çalışmıştır. (B. Balpınar; kişisel İletişim, 15 Nisan 2019)



Görüntü 4: 2009 İstanbul Ekavart Galerisi Sergi Hazırlıkları
Belkıs Balpınar'ın özel arşivi.

Dokumalarında kullandığı doğal boyalı yün iplikleri İstanbul ve Konya'dan temin etmektedir. Tasarımlarının en ve boy ölçüleri 1-3 ve 5 metre arasında değişmektedir; renk ve ölçü bakımından her alana uyum sağlayabilecek özelliktedir. Tasarımlarının dokunmasından sergi aşamasına kadar geçen süreçte yardımcı olan bir ekibi bulunmaktadır. Tasarımlarında yer alan imzası dört kareden oluşmaktadır.

Balpınar, çalışmalarını doğayla iç içe, özgürce kendi evinde yapmaktadır. Bu eserlerin sergi salonlarına taşınabilecek kapasitede olmasına özen göstermektedir. Sergileme alanlarındaki sunum tekniklerinde aydınlatma yöntemleriyle izleyenleri etkileme yolunu seçmektedir. Onun için en unutulmaz ve kendisini mutlu eden olaylarla ile ilgili şunları aktarmaktadır;

> "Anna laudel'deki son sergim "DOKUMA-MA". 5 katlı olan galeride çalışmalarımı gruplar halinde sergileyebildim. 2 karanlık odada çok etkileyici ışıklandırma vardı. Bunun yanı sıra beni mutlu eden sergilerimden biri de yurt dışında Milano'da açtığım sergiden ünlü modacı Miuccia Prada'nın kendi evine bir dokuma tasarımımı almasıydı. (Bkz. Görüntü 5.) Bir dokumam, Türkiye Doğayı Koruma Vakfı tarafından, ABD Başkan Yardımcısı Al Gore'a hediye edilmişti. Bunlar beni mutlu etti.



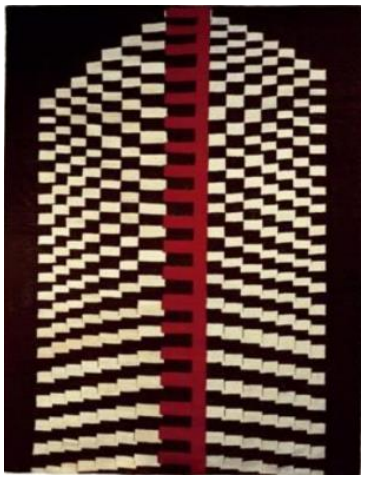
Görüntü 5: Güneş ve Toprak (Teknik: halı ve kilim; Boyut: 180 cm x 145 cm; Dokumanın yapıldığı tarih: 1989; Kullanılan malzeme: yün; Kullanılan renkler: sarı, bej, mavi; Dokumanın şuan bulunduğu yer: Miuccia Prada Özel Koleksiyonu)
Belkıs Balpınar'ın özel arşivi.



Görüntü 6: Asimetrik Spiral (Teknik: kilim; Boyut: 220 cm x 330 cm; Dokumanın yapıldığı tarih: 1990; Kullanılan malzeme: yün; Kullanılan renkler: siyah ve beyaz; Dokumanın şuan bulunduğu yer: Aramco Collection)
https://www.artsy.net/show/ethan-cohen-new-york-belkis-balpinar-weave-knot?sort=partner_show_position Erişim: 07.03.2021



Görüntü 7: Doğuş (Teknik: kilim ve halı; Boyut: 100 cm x 135 cm; Dokumanın yapıldığı tarih: 1996; Kullanılan malzeme: yün; Kullanılan renkler: kahverengi, bej; Dokumanın şuan bulunduğu yer: Tokyo Özel Koleksiyon)
Belkıs Balpınar'ın özel arşivi.



Görüntü 8: Kule Binası (Teknik: kilim; Boyut: 200 cm x 280 cm; Dokumanın yapıldığı tarih: 2001; Kullanılan malzeme: yün; Kullanılan renkler: kırmızı, beyaz, siyah; Dokumanın şuan bulunduğu yer: Sanatçının evinde, Bodrum, Muğla)
Belkıs Balpınar'ın özel arşivi.



Görüntü 9: Kaçış (Teknik: kilim; Boyut: 135 cm x 160 cm; Dokumanın yapıldığı tarih: 2001; Kullanılan malzeme: yün; Kullanılan renkler: kırmızı, sarı, siyah; Dokumanın şuan bulunduğu yer: Sanatçının evi, Bodrum, Muğla)
Belkıs Balpınar' ın özel arşivi.



Görüntü 10: Dokuma-Çözgü ve Atkı (Teknik: kilim; Boyut: 160 cm x 200 cm; Dokumanın yapıldığı tarih: 2002; Kullanılan malzeme: yün; Kullanılan renkler: mavi, siyah, bej; Dokumanın şuan bulunduğu yer: Sanatçının evi, Bodrum, Muğla)
Belkıs Balpınar' ın özel arşivi.



Görüntü 11: Dalgalar (Teknik: kilim; Boyut: 110 cm x 100 cm; Dokumanın yapıldığı tarih: 2003; Kullanılan malzeme: yün; Kullanılan renkler: sarı, bej; Dokumanın şuan bulunduğu yer: Sanatçının evi, Bodrum, Muğla)
Belkıs Balpınar' ın özel arşivi.



Görüntü 12: Açılan Zaman (Teknik: kilim; Boyut: 125 cm x 120 cm; Dokumanın yapıldığı tarih: 2004; Kullanılan malzeme: yün; Kullanılan renkler: sarı, siyah; Dokumanın şuan bulunduğu yer: Anna Laudel Gallery Düsseldorf)
Belkıs Balpınar' ın özel arşivi.



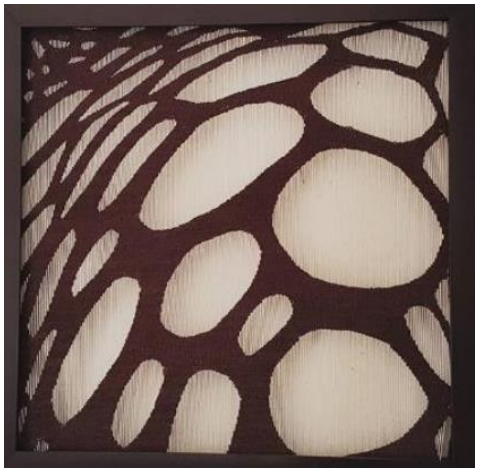
Görüntü 13: Hücrelerin Oluşumu (Teknik: kilim; Boyut: 102 cm x 124 cm; Dokumanın yapıldığı tarih: 2004; Kullanılan malzeme: yün; Kullanılan renkler: sarı, kırmızı; Dokumanın şuan bulunduğu yer: Katar Özel Koleksiyon)
Belkıs Balpınar' ın özel arşivi.



Görüntü 14: Girdap (Teknik: Hand Tufted Halı; Boyut: çap 120 cm; Dokumanın yapıldığı tarih: 2006; Kullanılan malzeme: yün; Kullanılan renkler: krem, kırmızı; Dokumanın şuan bulunduğu yer: Milano İtalya)
Belkıs Balpınar' ın özel arşivi.



Görüntü 15: Katmanlar (Teknik: kilim; Boyut: 2x(78 cm x 132 cm); Dokumanın yapıldığı tarih: 2009; Kullanılan malzeme: yün; Kullanılan renkler: siyah, sarı, beyaz, kırmızı; Dokumanın şuan bulunduğu yer: Anna Laudel Düsseldort)
Belkıs Balpınar' ın özel arşivi.



Görüntü 16: Genişleme (Teknik: kilim; Boyut: 145 cm x 145 cm; Dokumanın yapıldığı tarih: 2012; Kullanılan malzeme: yün; Kullanılan renkler: mor ve bej; Dokumanın şuan bulunduğu yer: Anna Laudel Düsseldort)
Belkıs Balpınar' ın özel arşivi.



Görüntü 17: Mekânsal Kumaş (Teknik: kilim; Boyut: 160 cm x 175 cm; Dokumanın yapıldığı tarih: 2013; Kullanılan malzeme: yün; Kullanılan renkler: mavi ve bej; Dokumanın şuan bulunduğu yer: Ethan Cohen Gallery New York)
Belkıs Balpınar' ın özel arşivi.



Görüntü 18: Yeni Parça (Teknik: kilim, aralarda boş çözgüler; Boyut: 120 cm x 130 cm; Dokumanın yapıldığı tarih: 2015; Kullanılan malzeme: yün ve kendir; Kullanılan renkler: sarı ve beyaz; Dokumanın şuan bulunduğu yer: Londra Özel Koleksiyon)
https://www.50golborneart.com/biography-belkis-balpinar Erişim Tarihi 07.03.2021



Görüntü 19: Nöronlar (Teknik: kilim, aralarda boş çözgüler; Boyut: 118 cm x 92 cm; Dokumanın yapıldığı tarih: 2015; Kullanılan malzeme: yün; Kullanılan renkler: kırmızı, yeşil, koyu kahverengi; Dokumanın şuan bulunduğu yer: Zai Kütüphane Bodrum)
Belkıs Balpınar' ın özel arşivi.



Görüntü 20: Gezegen (Teknik: kilim, aralarda boş çözgüler; Boyut: 100 cm x 100 cm; Dokumanın yapıldığı tarih: 2016; Kullanılan malzeme: yün ve kenevir; Kullanılan renkler: siyah ve bej; Dokumanın şuan bulunduğu yer: Sanatçının kendi evi, Bodrum)
Belkıs Balpınar' ın özel arşivi.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Günümüzde dokuma sanatının, güncel sanat hareketlerine, toplumsal olaylara, kültürel farklılıklara, iletişim ve etkileşimin varlığı ile yeni fikirlere, yaratıcılığa açık bir alan haline geldiği görülmektedir. (Usluca Erim, 2019, 264) Üretildiği yörelere göre değişiklik gösteren Anadolu kirkitli dokumaları 1960'lı yıllardan itibaren gerek tasarım prensipleri açısından, gerekse kompozisyonlarda yer alan semboller, üretimde kullanılan farklı malzeme ve teknik özellikleriyle çağdaş sanat algısı içinde yorumlanarak değerlendirilmiştir. Türkiye'de sanatın farklı bir yapılanma süreci içerisine girdiği görülen bu süreçte, dokuma sanatının etkisi anlatımlarda ve kullanılan materyallerde kendisini göstermiştir. Diğer taraftan geleneksel üretimlerin, modernizm süreci içerisinde kendi devrimlerini yaşamalarıyla dokuma bağımsız bir plastik sanat olarak gelişmeye başlamıştır. (Öngen, 2016,63) Yirminci yüzyıl ortasında resim-tekstil etkileşimine ait ilk somut örneklerin verilmeye başlandığı, kendi eserlerini dokumaya aktaran ressamların çağdaş yaklaşımları dikkat çekmiştir. Zeki Faik İzer, Özdemir Altan, Zekai Ormancı, Devrim Erbil kendi resimlerini dokumaya yansıtarak Türk resim sanatında yeni bir oluşumun öncüsü olmuşlardır. Türkiye'deki dokuma sanatının önemli temsilcilerinden olan Belkıs Balpınar Anadolu kilimlerini geniş bir perspektiften ele alarak incelemiştir. Kilimlerdeki motifleri modernize ederek yeni desen arayışlarına giren sanatçı, çağdaş dokuma sanatına yeni bir bakış açısı getirmiştir (Beşen, 2011, 97). Balpınar'ı takip eden diğer önemli dokuma sanatçıları arasında Ayla Salman, Sühendan Özay, Filiz Otyam, Hamdi Ünal, Fırat Neziroğlu gösterilebilir.

Kendisinin Art Kilim adını verdiği sanat dalının öncüsü olan Balpınar, gelenekselin dışında yeni bir tarz oluşturmuştur. Balpınar, yıllar içinde tekstil-dokuma alanındaki farklı uygulamalarını geliştirerek çeşitlendiren en önemli isimlerden biridir. Tasarımlarında Anadolu kilimlerinin motiflerinden etkilenmiştir. Her zaman çağdaş sanatçıların, eskinin tekrarı değil yeni şeyler üretmesi gerektiği düşüncesini savunan Balpınar' ın tasarımları genel olarak farklı şekiller, büyük spiraller üzerine kurulmuş düzendedir. Aslında düzenin içinde düzensizlik de denebilir. Kendisi kuantum fiziği ile ilgilenmeye başlamasıyla beraber; uzamdaki açılan formlar, rastlantı, kaos, biyolojideki genetik araştırmalarla ilgili minimalist tasarımlara başlamıştır. Modern fizik ile ilgili birçok yayın okuyan Balpınar, evreni sorgulayan, "neyiz?", "kimiz?" gibi soruları iç dünyasıyla beraber bu dönüşümü tasarımlarına yansıtmış olup mikro ve makro evren konularını işlemiştir. Uzaydaki kargaşalığı eserlerine yansıtmış, imgelemindeki formları uzayın boş ve hareketli yüzeyleriyle birleştirmiştir. Sanatçının motiflerinde, tekrarlanan hareketli ritimler ve paleolitik dönem izleri göze çarpmaktadır. Tasarımları oldukça farklı dokuma özelliğine sahiptir. İki boyutlu bir düzlemi üç boyutlu gösteren ve bunu ışık oyunlarıyla destekleyerek farklı boyutlar yakalamıştır. Balpınar, desenler arasına dokunmamış, bazı bölümleri boş bırakarak ışığın arkaya geçişiyle oluşan gölgelerle bir dördüncü boyut oluşturmaya çalışmıştır. Geleneksel ile modern arasında sağlam bir köprü kurmayı başarmıştır. Geleneksel kilimlerin önemli değerlerinden olan doğal boyalı yün ipliklerin kullanımına kendi tasarımlarında da özenle yer vermiştir.

Kendisinin geleneksel kilimlerden beslenen sanatının yanı sıra, Geleneksel Türk Sanatları'na akademik katkıları da çok büyüktür. Araştırmacı ve yazar olarak kilim üzerine kitaplar ve makaleler yayınlamış, ayrıca yurt içi ve yurtdışında bu konuda konferanslar vermiştir. Türkiye'de kilim ve düz dokuma yaygılar ile ilgili referans kitaplar yayınlamıştır. Anadolu'nun birçok yerini karış karış gezerek geleneksel kilim ve düz dokuma yaygıları sahada tespit ederek bir kilim kataloğu oluşturmuştur. Balpınar'ın bu yayınları günümüzde lisans ve lisansüstü öğrenciler, akademisyenler ve bu alanda araştırma yapanlar için en önemli referans kaynaklarıdır. Ulaşılması zor olan köylerde yaptığı saha çalışmalarında tespit edilen düz dokumaları fotoğraflayarak teknik çizimlerini yaparak literatüre kazandırmıştır. Bu kıymetli eserler; Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar (Balpınar, 1975); Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları (Balpınar, 1982)'dır. Balpınar, yıllar içinde tekstil-dokuma alanındaki farklı uygulamalarını geliştirerek çeşitlendirmiştir.

Balpınar'ın kişisel sergilerini kronolojik olarak sıraladığımızda yurt dışı sergileri; ilki 1990 yılında Amerika'da W.P.A Galleri Princeton'da olmak üzere, 1990 Full Circle Gallery Washington, 1993 Turquoise Carpet Gallery New York, Gallery Tarkett İsveç Stochholm , 2001 Galleria Nilufar italya Milano, 2004 Green Galery Japonya Tokyo, 2005 Ginza- Fijuya Galeri Japonya Tokyo, 2007 Cankarjev Dom CD Gallery Slovenya Lubliana, 2010 MHK Art Center Krasnye Holmy Gallery Moscow Russia, 2011 La Fontaine Art Center Bahrain , 2019 Ethan Cohen Gallery Newyork ,2019 50 Golborne Art Gallery London'dır. (https://annalaudel.gallery/artists/belkis-balpinar/ Erişim: 09.06.2019)

Yurt içi sergileri ise; 1995 Milli Reasürans Sanat Galerisi İstanbul, 1995 Açık Hava Sergisi Bodrum Kalesi, 2002 Türk-Japon Vakfı Kültür Merkezi Ankara, 2003 Port Art Galerisi Göcek, 2004 G-Art Sanat Galerisi İstanbul, 2009 Galeri 44A İstanbul,2009 Ekavart Galery İstanbul, 2012 Çırağan Kempinsky Sarayı Sanat Galerisi,İstanbul, 2013 Mine Sanat Galerisi Bodrum, 2015 Kare Sanat Galery İstanbul, 2016 Casa Dell'Arte Bodrum, 2018 Plato Sanat İstanbul, 2018 Contemporary Art Fair Anna Laudel Sanat Galerisi İstanbul, 2019 Art Karlsruhe By Anna Laudel Gallery İstanbul'dur.

17 Ocak - 20 Şubat 2019 tarihleri arasında Ethan Cohen Gallery'deki kişisel sergisi 2004 ile 2014 yılları arasında ürettiği eserlerinden oluşmaktadır. Aynı zamanda makalenin içinde yer alan 6 numaralı görsel bu serginin afiş tasarımında kullanılmıştır. (Bkz. Görüntü 6.) Balpınar'ın bu sergi için seçilen işleri; kültürler arasında görülen eski ve arketip (ilk örnek) bir sembol olan geleneksel sarmal motifine gönderme yapmaktadır. Bu motif, birçoğu için sonsuzluğu ifade etmesinin yanı sıra, Şaman ritüellerinde ele alınan dünya ile manevi âlem arasındaki geçiş noktasını ve yaşamın dualitesini de sembolize etmektedir. Aynı zamanda sergide yer alan eserlerinde, çağdaş dünyadan ve evrenin düzeniyle ilgili bilimsel kurallardan da ilham alarak, görsel olarak embriyolara, vulvalara, kozmosa, mikro ve makro organizmaların davranışlarına atıfta bulunmuştur. 7 Şubat – 9 Mart 2019 tarihleri arasında 50 Golborne Art Gallery'deki "Red Sun" isimli kişisel sergisi ise 2011 ile 2016 yılları arasında ürettiği eserlerinden oluşmaktadır. Bu sergideki eserlerinde Balpınar, halı ve kilim tekniğini kullanarak kozmoloji, hava olayları ve varoluşsal fikirlerini motiflerle tasvir etmiştir. (Bkz. Görüntü 18.) Balpınar'ın eserleri Dünya Bankası, Al Gore ve Muccia Prada's dahil olmak üzere dünya çapında önde gelen sanat koleksiyonlarında yer almaktadır.

Sonuç olarak; geleneksel kilim dokumalarındaki teknik, hammadde ve doğal boyayı kullanarak kendi yorumlarıyla üretmiş olduğu Art Kilim çalışmalarıyla yurt dışında sanat elçiliğimizi yapmıştır. 80 yaşında üretken kişiliği ve sürekli

kendisini yenileyen ve yeniliklere açık olan Balpınar'ın, genç sanatçılara övünç ve örnek olması açısından bizleri haklı olarak gururlandırmaktadır.

Kaynakça

Acar, B. (1975) Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar, Ak Yayınları Türk Süsleme Sanatları Serisi:3.

Balpınar, B. Ve Hirsch U. (1982). Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları, Eren Yayınevi.

Beşen, M. (2011). Geleneksel Halı Dokumalarının Çağdaş Halıya Etkileri. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul. (303095)

Hirsch, U. Ve Balpınar, B. (1982). T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar Müzesi Kataloğu, Wesel, Almanya: Uta Hülsey Yayınevi.

Öngen, A, G. (2016). Çağdaş Türk Kirkitli Dokuma Sanatçıları, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt:9, Sayı:17.

Usluca Erim, Ö. (2019). Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Tekstil, İdil dergisi, 2019, cilt: 8, sayı: 54 DOI:10.7816/idil-08-54-18

https://annalaudel.gallery/artists/belkis-balpinar/ Erişim Tarihi: 09.06.2019

https://www.dogadernegi.org/sihirli-gunler/ Erişim Tarihi: 09.06.2019

https://www.artsy.net/show/ethan-cohen-new-york-belkis-balpinar-weave-knot?sort=partner_show_position Erişim Tarihi: 07.03.2021

https://www.50golborneart.com/biography-belkis-balpinar Erişim Tarihi 07.03.2021

https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ferhan-istanbullu/kilim-formunda-sanat-40558530 Erişim Tarihi: 22.03.2021

IJTAD

Uluslararası Troy Sanat ve Tasarım Dergisi *International Journal of Troy Art and Design*

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

8 Mart Özel Sayı
Geliş Tarihi: 13.02.2021
Kabul Tarihi: 15.03.2021

JENNY SAVILLE'IN ESERLERİNDE DIŞLANAN KADIN BEDENİNİN İNŞASI

CONSTRUCTION OF THE WOMEN'S BODY EXCLUDED IN JENNY SAVILLE'S WORKS

Derleme

Gülru DÜZCE, El Sanatları Bölümü, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi
gsf_goya@hotmail.com, ORCID ID: orcid.org/0000-0003-4232-9501
Seher KURT, Resim Bölümü, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi
seherkurt1@hotmail.com, ORCID ID: orcid.org/0000-0003-2649-7775

Öz

Sanatın temel kaynaklarından biri hiç kuşkusuz insan bedenidir. Çok önceden beri sanat çeşitli biçimlendirmelerle bedenden beslenir. Bu makalede çağdaş feminist sanatçılardan Jenny Saville'nin konvansiyonel araçlardan fırça boya, tuval üçlüsü ile oluşturduğu biçimlendirmeleriyle bedene farklı bir bakış açısıyla yaklaşarak ona yeniden atıf yapılabileceğini gösteren çalışmaları incelenecektir. Ayrıca Jenny Saville'nin eserlerinde yer alan kadın, cinsiyet ve beden kavramları feminizm bağlamında araştırılarak yeniden yorumlanacaktır. Güncelliğini hiç yitirmeyen figür resminin önemli sanatçılarından biri olan Jenny Saville, kadın bedenini ötekileşme ve yabancılaşma kavramlarıyla sergilerken resmin yüzey sorunlarını da farklı bir perspektifle ele almaktadır. Sanatçı, hayatın içinde yer alan sıradan insan bedenini "acıyla yüzleşme", "değişen beden algısı", "yabancılaşma" ve "kimlik" gibi kavramlar doğrultusunda ele alırken aynı zamanda farklı disiplinleri bir arada kullanarak konuyu değişik bir bakış açısıyla karşımıza getirmektedir. Bu çalışmada sanatçının üretimlerinde metropol insanının ve bedeninin katmanlarına yerleşen travmatik etkiler, bedenin resim disiplinindeki algı boyutuna kattığı yoğun derinlik etkileri ve kazandırdığı farklı ivmelerin yanı sıra feminist sanatta yer alan beden imgesi incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: *Jenny Saville, Kadın, Beden, Figür, Resim.*

Abstract

One of the main sources of art is undoubtedly the human body. From a long time ago, art is nourished by the body through various configurations. In this article, one of the contemporary feminist artists, Jenny Seville's works, which show that she can re-refer to the body by approaching it from a different perspective, will be examined, with the formations she has created with a brush, paint, and canvas trio from conventional tools. Besides, the concept of woman, gender, and body in Jenny Seville's works will be searched and reinterpreted in the context of feminism. Jenny Saville, one of the important artists of figure painting that never loses its timeliness, discusses the surface problems of painting with a different perspective while exhibiting the female body with the concepts of marginalization and alienation. The artist also brings the subject to us with a different perspective by using different disciplines together while she handles the ordinary human body in life in line with concepts such as "confronting pain", "changing body perception", "alienation" and "identity". In this study, the traumatic effects settled on the layers of the metropolitan people and the body in the artist's productions, the intense depth effects that the body adds to the dimension of perception in the painting discipline and the different accelerations it gives, as well as the body image in feminist art will be examined.

Keywords: *Jenny Saville, Woman, Body, Figure, Painting.*

Genişletilmiş Öz

Beden, en basit tanımı ile varlığın maddi çerçevesi ve organik yapısıdır. Zülküf Kara "Beden Sosyolojisinden Ölüm Sosyolojisine: İnterdisipliner Bir Yaklaşım" adlı makalesinde bedeni ele alırken; "Beden, organik yapısı, biçimi, kütlesi ve rengiyle canlı varlığın maddi bölümünü oluştururken, toplumsal cinsiyet, ırk ve cinsellik olarak tanımlanan birçok kimliğin konumlandığı, performe edildiği, sorgulandığı yapıdır" şeklinde ifade etmiştir (Ed. Kadir Canatan, 2011: 23). Beden, sürekli olarak değişip dönüşebilen yapısı, zamanın farklı niteliklerini kendi üzerinde kaydedebilme kapasitesi, kavramsal, politik ve duygusal olarak algılara yön verebilme, değiştirebilme becerisiyle, yaşamsal kuvvetleri en güçlü biçimde hissettiren ve aynı ölçüde de duyumsamayı hareketlendirebilen "yer" dir. Çağdaş sanat ekseninde, bedenin, başta resim olmak üzere tüm sanat disiplinlerinde durmaksızın dönüştürüldüğü ve anlamlandırıldığı bir dönemdeyiz. Yaşanılan sosyal ve kültürel değişimler, bunun sonucunda teknik olanakların çeşitlenmesi ve kolay ulaşılabilirliği, sanatın bedeni anlamlandırma süreçleri açısından hızlı bir şekilde kabuk değiştirmesine neden olmuş, bu alandaki üretim biçimleri sürekli güncellenerek çoğalmıştır. Sanat yaşamı boyunca kadın bedeninin ne olduğunu, dişiliğin farklı biçimlerde nasıl algılanabileceğini göstermeye çalışan Jenny Saville, sanatın eski dönemlerinden ilham alarak yaptığı çalışmalarıyla, bu yöndeki başarısını bir kez daha kanıtlamıştır.

Saville'nin beden teması bağlamındaki çalışmalarının alt başlıklarında toplumsal cinsiyet, feminizm ve şiddet olgusu yer almaktadır. Dişiliğe ve onunla bağlantılı temalara, hem günümüz hem de geçmişin perspektifinden bakarak, bu konulardaki duyumsal algılarımıza başka bir boyut kazandırmıştır. Gündelik hayatın sıradan bedenlerini tekrar görünür (dikkate değer) kılmayı amaçlayan Saville, "dev figürleriyle toplumsal sorunların yeni formlarını araştırmaktadır" denilebilir. Sanatçı, kadın bedeninin durumunu geleneksel ve modern sanatın dinamiklerini bir araya getirerek yeniden yorumlamış, aynı zamanda da bedenin duyumsal-algısal titreşim düzeylerini genişletmeyi başarmıştır.

Dolayısıyla sanatçı hem bedende görülebilir halde olan güzellik, çirkinlik, cinsiyet, şiddet vb., durumlara farklı bakış açıları getirir hem de bizi görünür olmayan kavramlarla da karşı karşıya getirir. Çalışmalarını üretirken daha çok yaşamın patolojik, dehşet verici travmalarından beslenir. Gerilmiş deri üzerindeki ışıltılı çiçekleri ya da küçük lekeler, girdaplar ya da damlaların serbest kesik çizgilerini aktarması, kadın bedeninin sanat eserlerinde görmeye alışkın olmadığımız gerçekliklerini sunmaktadır aslında... Bedeni yorumlayan tüm bu sanat pratikleri, kadının imajı, kimliği, kamusal ve özel alandaki rolü ile dönüşen dünya karşısındaki konumunu göstermekle birlikte, kadının kendisiyle de yüzleşmesini sağlar. Kendi bedenini kullanan sanatçı "neyi gördüğümüzü değil, nasıl gördüğümüzü" de sorgulayan bir bakış açısıyla imgeyi inceler. Sanatçı, kimliğin beden üzerinden okunabilirliğini yeniden oluşturmak istemektedir. Bu kapsamda beden toplumun değer yargılarının üreticisi, uygulayıcısı ve aracı olur. Plastik sanatlarda "yumuşak teni ve parlak bir beyazlığa sahip yüzüyle" ifade edilen zarif kadın stereotiplerinin tam karşısında yer alan Saville'nin ağır bedenleri; ataerkil yapının koyduğu kaideleri de ters yüz eder.

Extended Abstract

The body, in its simplest definition, is the material frame and organic structure of the being. While Zülküf Kara discussing the body in his article "From Body Sociology to Death Sociology: An Interdisciplinary Approach", he expressed it "The body is the structure in which many identities defined as gender, race and sexuality are positioned, performed, and questioned while it constitutes the material part of the living being with its organic structure, form, mass, and color. (Ed. Kadir Canatan, 2011: 23). The body is the "place" that makes the vital forces feel the strongest and mobilizes the sensation to the same extent, with its constantly changing and transforming the structure, its capacity to record different qualities of time on itself, its ability to direct and change perceptions conceptually, intellectually, politically, and emotionally. We are in an era in which the body is constantly transformed and made meaningful in all art disciplines, especially in painting, in contemporary art. The social and cultural changes experienced, as a result of the diversification and easy accessibility of technical possibilities, caused the art to rapidly change its shell in terms of the processes of making sense of the body, and the artistic forms in this field were constantly updated and increased. Jenny Saville, who tried to show what femininity is, what the female body is, and how it can be perceived differently throughout her art life, once again proved her success in this direction with her works inspired by the old periods of art.

The subtitles of Saville's work on body theme include gender, feminism, and violence. By looking at the themes of femininity and its associated themes from both present and past perspectives, she has given another dimension to our sensory perceptions of these issues. It can be said that Seville, aiming to make the ordinary bodies of life visible (remarkable) again, searches the new forms of social issues with her giant figures. The artist has reinterpreted the condition of the female body by bringing together the dynamics of traditional and modern art and has also succeeded in expanding the sensory-perceptual vibration levels of the body.

In this way, the artist was able to bring different perspectives to situations such as beauty, ugliness, gender, violence, etc., which are visible in the body while confronting us with invisible concepts. She more fuels by the pathological and terrifying traumas of life while producing her works. Actually, the shimmering flowers on the stretched skin or the free cut lines of small spots, swirls, or drops present the realities of the female body that we are not accustomed to seeing in works of art. All these art practices that interpret the body, show not only the image of woman, her identity, her role in the public and private sphere, and her position in the transforming world, but also enable the woman to confront herself. Using her own body, the artist examines the image with a perspective that questions "not what we see but how we see it". The artist wants to recreate the readability of her identity on the body. In this context, the body becomes the producer, implementer, and tool of society's value judgments. The heavy bodies of Saville, which stand in direct opposition to the stereotypes of elegant women expressed in the plastic arts with her "soft skin and bright white face"; also reverse the rules set by the patriarchal structure.

1. GİRİŞ

Genel olarak feminizm; eril bir toplumda kadının, eşit hak ve özgürlüklere sahip olma gerekçelerine dayalı bir mücadele alanı şeklinde ifade edilebilir. Feminizmin, kamusal ve özel alanda kadın ayrımcılığına karşı başkaldırısı, insanın kendi emeği ve bedenine olan yabancılaşmasının bir sonucudur (Alp, 2014: 338). Amerika'da başlayıp Avrupa'ya yayılan feminist hareket, zaman içerisinde artarak çoğalmış bu sayede feministlerin sesinin giderek güçlenmesine neden olmuştur (Kozlu, 2008: 4). Özellikle 1960'lı yıllarla birlikte ivme kazanan kadın hareketi, kamusal ve özel alanda kadının rolü, şiddet, cinsellik, kimlik, beden gibi ana temalar etrafında kurgulanmıştır (Alp, 2014: 361). Feminizmin özünde yatan temel nokta cinsiyet üstünlüğü değil, eşit haklara sahip olmak adına ortak bir mücadelenin yer almasıdır. Bu kapsamda değerlendirildiğinde feminizm, kadın, erkek ayrımı oluşturmadan "insan" başlığı altında toplamayı hedefleyen bir kavram olarak yer alır.

Birinci kuşak feminist sanatçılar, kadın sanatı ürünlerinin niteliklerine, değerlendirilmesine ve statüsüne ilişkin konularla ilgilenerek "kadınlığın ayırıcı yönlerini" göstermeye çalışırlar (Aydın, 2016: 33). Bu kapsamda yapılan çalışmalarda, sanatçılar, kadın bedeninin temsiline, kadının doğurganlığına, ana tanrıça kültüne, kadın bedeninin biyolojik özellikleri üzerinde yoğunlaşan imgelere odaklanmışlardır denilebilir. İlk kuşak feminist sanatçılar arasında; Carolee Schneeman,'ın "Aybaşı Günlüğü" desenleri (1971) ve "Et Şenliği" (1964) performansı, Monica Sjoo'nun "Doğum" (1968), Judy Chicago'nun "Yemek Daveti" (1974) adlı çalışmalarını örnek olarak verebiliriz (Özdemir, 2016: 46). Nancy Spero ve May Stevens ise ataerkil baskıyı deşifre eder; Sylvia Sleigh, Joan Semmel ve Hannah Wilke de genel olarak kadın bedeninin manipülasyonunu ve değersizleştirilmesini gözler önüne sererken daha olumlu bir beden duygusunun yaratılmasını amaçlar (Antmen, 2010: 27). İkinci kuşak feministler, cinsler arası farklılıkların işleyişini ve etkileşimlerini ele alırken sınırlarını erkeklerin çizdiği ve kaidelerini erkeklerin belirlediği bir sanat dünyasında kadın temsillerinin yarattığı stereotipleri sorgulamaktadırlar (Aydın, 2016: 35). Sanatta çeşitli ifade biçimleriyle, farklı disiplinlerde tekrar tekrar ele alınan beden kavramı yaşanılan varlık mücadelelerinin merkezi olmuş, çatışma yaratan sosyolojik ve psikolojik etmenler beden üzerinden bir farkındalık yaratmak üzere görselleştirilmiştir.

Beden kavramı, figürün üzerinden tinin ayrıştırılmasıyla birlikte geriye kalan et halindeki bedenin hasar alabileceğini ve ölümlü olduğu gerçeğini hatırlatır. Bu konuda Artaud'un öne çıkardığı organsız beden teorisi önem taşımaktadır. Artaud, "bedeni tekil olarak 'et' halinde ele alır, organların örgütlenişinin bütünü dışlamasına dikkat çekerek bir tanımlama yapar" (Albayrak, 2012: 2). Artaud; "Tanrı Yargısının İşini Bitirmek" için adlı radyo oyununda organsız bedeni şu şekilde belirtir:

> Anatomisini yeniden düzenlemek için diyorum. İnsan hasta, yapılışında arıza var çünkü. Çıplak bırakmaya karar vermeli onu, ölesiye kaşınmasına yol açan şu hayvancığı söküp almak için, tanrıyı ve tanrıyla birlikte onun organlarını. (...) Organsız bir beden hazırladığınızda bağımsız işleyen parçalarından kurtarıp hakiki özgürlüğünü geri kazandırmış olacaksınız ona (Uzunlar, 2017: 199).

Organsız beden kavramı, bedenin derinlerdeki feryadının dinlenilerek, bedeni kodlayan ve suje haline getiren güçlerin oluşturduğu katmanları çökertme, yani bir özgürleşme faaliyeti olarak yeni varoluş olasılıklarını ifade eder (Uzunlar, 2017: 210). Artaud'un organsız beden kavramını geliştiren Deleuze, "Vücut, Et ve Ruh: Hayvanlaşmak" isimli çalışmasında, vücudun; bir yapı olmadığını figür ya da figürün malzemesi olduğunu ifade etmiş, ayrıca "Et vücudun öyle bir durumudur ki orada ten ve kemikler kompozisyona yapısal olarak katılmak yerine yerel bir tarzda karşı karşıya gelirler" şeklinde bir yorum yapmıştır (http://www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=6,83,0,0,1,0).
Georg Simmel ise "Metropol ve Zihinsel Yaşam" başlıklı makalesinde metropol insanı ve bedeni üzerine şu görüşü paylaşmıştır:

> Modern hayatın en derin problemleri, bireyin, bunaltıcı toplumsal güçler, tarihi miras, harici kültür ve hayatın tekniği karşısında mevcudiyetinin muhtariyet ve ferdiyetini koruma çabasından kaynaklanmaktadır. İlkel insanın maddi mevcudiyetini sürdürmek için tabiata karşı kaçınılmaz olarak giriştiği savaş, bu modern formuyla en son dönüşümüne ulaşmaktadır (Weber, Simmel, Tönnies, Martindale, 2005: 167).

Feminist üretim pratikleri içerisinde kadın, beden, cinsiyet temalarına yer veren Saville, yoğun boya kullanımı ve sarsıcı fırça vuruşları ile bedeni tüm benlik korkularından arındırıp, saf bir forma dönüştürürken, ruhu bedenden ayırır ve "et" kütleleri ile bizi baş başa bırakır. Clare Henry, Saville'nin bedenlerini "uçsuz bucaksız obezite dağları", olarak tanımlar (Keser, 2011: 146). Sanat tarihinde var olan klasik çıplaklığın idealleştirilmesinin tam karşısında yer alan Saville'nin eserleri bedenin dokunsallığını aktarmak için yoğun boya ve fırça kullanımı boya katmanlarına maddi bir değer kazandırırken; bedende meydana gelen acılar, ameliyat izlerine dair yer alan hasar ve korkular, yabancı ve öteki kavramları gibi temalarla birleştirir. Dolayısıyla bu temalarla, Jenny Savılle'in yapıtlarında insan bedenin incinebilirliği ve hasar alabilirliği anımsatılarak mükemmeliyetçi yaklaşımdan daha çok yoğun bir şekilde içselleştirilmiş dramatik ve patalojik durumların sergilendiği görülmektedir. Saville'nin resimleri, yaşama dair bütün kalıntıları beden aracılığıyla dış dünyaya izlenebilir bir nitelik kazandırmakla birlikte kenara itilmişlerin, ötekileştirilmişlerin de temsil edildiği bir mecraya da dönüşmüştür. Saville'nin tombul, hantal, çileli kadın bedenleri birinci ve ikinci kuşak feminist sanatçıların bedenleri üzerindeki haklarını geri alma yoluna çağdaş bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

1.1 Beden

Modern felsefenin kurucusu Descartes, insan bedenini tanrının eseri olan bir makine olduğu görüşünü paylaşmıştır (Çekderi, 2020: 49). Sanatın en önemli konularından biri olan beden, 1950'lerden itibaren farklı bir bakış açısıyla batı sanatının bilinçli olarak sık sık başvurduğu bir araç haline gelmiştir. Bedeni plastik sanatlar alanında ele almak, "öncelikle maddi uygarlığın merkezinde olan şeyi, eylem ve hissetme biçimlerini, teknik yatırımları, doğal güçlere karşı verilen mücadeleyi; Lucien Febvre'in deyişiyle "somut" insanı, "yaşayan insanı, etten kemikten insan'ı yeniden kurgulamak demektir" (Corbin, Courtine, Vigarello, 2008: 7). Bu yaşadığımız maddi dünyanın içinden bir varoluş serüvenidir. İnsan bedeni, insan cinselliği öne çıkarılmakta, kişinin bireysel travmaları ifadeye dökülmekte ya da toplumsal cinsiyet ve ırk klişelerini çürütmekte kullanılabilecek, değişken bir araç olarak görülmektedir (Heartney, 2008: 218). Beden; hem yaşanılan hayatın izlerinin biriktiği yer, hem de bir aktördür; ağır bir baskı sürecinin gerçekleştiği, içgüdüsellikten ve kendimizden uzaklaştığımız yerdir.
Kadınların tarihinde ise beden, estetik ölçütlere bakınca bile anlaşılabilen bir baskının tarihidir: Bedenin tarihi, kimlik ve cins modellerinin tarihinden ayrı ele alınmaz (Corbin, Courtine, Vigarello, 2008: 9-11). Örneğin kadın formunun en eski temsilleri Venüs heykelcikleri (Görüntü 1) adıyla Paleolitik Çağ'da kendini gösterir. Normal ölçülerin dışında ve çıplak olarak tasvir edilen bu kadın heykelcikleri, bilinen tarihin en erken safhasında, bize kadının toplumsal yapıda kutsal bir nedenle ön plana çıktığını gösterir. İnsanın sanattaki ilk tasvirinin kadın üzerinden gerçekleştiği ve kadın figürinler için kullanılan "Venüs" tabiri, bu objelere kadınsı güzelliği temsil ettikleri anlamını yüklemiştir (Hakman, 2020: 3-4). Paleotik kadın heykelciklerine atfedilen doğurganlık, bereket ve kutsallık sıfatları ise kadın bedeninde kutsal tanrıça formunun inşası olmuştur. Geleneksel sanat eserleri içerisinde insan bedeni olabildiğince oran orantı ve güzellik algısı içerisinde resmedilirken modern sanat içerisinde belirli kalıpların dışına çıkılıp, sosyokültürel ve psikolojik olayların

etkilediği bir odak noktası haline gelmiştir. Kısacası toplumu etkileyen düşünceler bedenin de değişimini ve temsilini gerektirmiştir.



Görüntü 1: Willendorf Venüsü

Kaynakçası: *https://arkeofili.com/paleolitik-donemden-en-etkileyici-10-venus/ Paleolitik Dönem'den En Etkileyici 10 Venüs.*

20. yy resim sanatına baktığımızda ise kadınların bedenlerindeki fazlalıkların asla resme yansıtılmadığı, bu dönemin biçimlendirmelerinde standart ölçülerin hâkim olduğu görülür. Artık insan bedenine dönük tavrımız değiştiğinden onu resmediş ve görme biçimimiz de değişmiştir. Kürtaj, plastik cerrahi, pedofili, ırk ve cinsiyet hakkındaki tartışmalar bedene yaklaşımımızı çok farklılaştırmıştır. Bedeni bugün nasıl anladığımızı gösteren figüratif çalışmalarda ise resimler daha kırılgan, daha az dayanıklı ama hala kimliğin bir göstergesi konumundadır (Godfrey, 2016: 180). Özellikle plastik sanatlarda ele alınan kadın bedeninin varlığı, sağlık, kozmetik gibi ekonomik sektör tarafından dayatılan pazarlama politikalarında bir meta olarak boy göstermektedir. Aydınlanma süreci ile başlayan ve Modernite ile devam eden süreçte beden natürel olarak değil sosyal olarak düzenlenmiş bir konstrüksiyondur. Teknoloji ve sosyal yapı ile şekillenen beden, bireysel gerçekliğin değil uygarlığın bir parçasıdır. Foucault'un 2005 yılında yayımladığı "The Political Investmen Of The Body" adlı çalışmasında mikro-makro iktidar kavramı üzerinde durarak bireylerin kendi bedenlerini, toplumsal normlara paralel bir yapıda şekillendirdiği üzerinde durmuştur (Foucault, (2005). The Political Investmen Of The Body, Aktaran: Topaloğlu, H, (2010: 256).

> Sürekli olarak bedenlerinizin eksik olduğu vurgulanmaktadır. Kasların olduğu, kırışıklıkların çok olduğu; ama olmaması gerektiği, cildin nem oranının düşük kaldığı, saçların canlı görünmediği söylenir. İnsanlarda sürekli olarak eksikli olduğu duygusu yaratılır. Birey de o eksikliği kapatmak için uğraşacak ve buradan nemalananlar olacaktır. Çünkü fiziksel, zihinsel ve sosyal olarak tam olarak tam bir iyilik halini elde etmek sadece bedensel görünüşle ya da bedensel varoluşla ilişkilendirilirse o zaman bunların hepsine kanmak kaçınılmaz olacaktır. Çünkü tıbbın da etki ve yetki alanı her zaman sınırlıdır (Şişci, 2020: 41).

2. JENNY SAVILLE'IN ESERLERİNDEKİ KADIN BEDENİNİN YORUMU

İngiliz ressam Jenny Saville, çağdaş beden olgusunu hem geleneksel hem modern anlayışın bir karışımı olarak nitelendirilebilecek bir biçimlendirmeyle yeniden inşa eder. Hem eski hem yeni ustalardan ilham alır. Sanatçı, bir yandan Rubens, Lucian Freud, Bacon, Michelangelo, Rembrant bir yandan De Kooning, Valezques hayranıdır. Eserlerini üretirken çoğunlukla yağlıboya tekniğini kullanmıştır. Ancak kimi zaman eserlerinde; fotoğraf, suluboya, grafiti ve pleksiglas üzerine monte edilmiş baskı tekniklerine de rastlanmaktadır.

Jenny Saville, kadın etini anıtsal bir ölçekte gösteren resimlerinde somutlaşmış deneyimin ham ayrıntılarını büyütür: Büyük, sarkık göğüsler; hamile karınlar ve sarkık; yüzler ile bedenin bir görüntü olarak değil, kadın bedeni konusunda belli bir düşünceyi göstermenin peşindedir. Saville, toplumun genel olarak çirkin bulduğu bedensel unsurları abartmaya odaklanarak güzellik standartları hakkında yeni bir bakış açısı paylaşmaktadır. Kadın bedeninin erkeğin hayal dünyasındaki fantezi nesnesi olmaktan çıkarılıp yeniden kimliğinin inşa edilmesini vurgular. Kafiye Özlem Alp, "Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma" adlı makalesinde kadın bedenine dair gözlemlerini paylaşmıştır:

> Kadın bedeninin imge ve imajlarla bir fetiş nesnesi haline getirilmesi, seyirlik, gözetlenen ve alınıp satılan bir meta haline gelmesi, feminist sanatçıların kendi bedenlerinin hem simgesel anlamda hem de nesnel olarak gerçekliklerini ve hatta gerçek dışılığını yine kendi bedenleri ile bir eylem alanına dönüştürmelerine neden olmuştur (Alp, 2014: 347).

> Eğer feminist argümandaki '...kadın gücünün hor görüldüğü ve gerçekdışı kadın bedenlerine taptığımız bir dünyada yaşadığımıza...' (Bordo in Penny, 2011: 22) inanırsak, o zaman Saville'ın çıplak obez bedenleri, kadının yerini ve bununla ilişkili olarak hangi beden tipinin kabul edilebilir veya edilemez olduğu hakkında çok şey söyleyen batı toplumunu ifşa/açık eder. Batı toplumunun sağlık, diyet ve kadın bedeninin temsiline ilişkin kuralları konusunda inandığı şeyi, bahsi geçen bu tepkiler belirler. Eğer resimdeki bir beden içinde bulunduğu kültürün okumasını yaptırabiliyorsa, o zaman o kültürün içinde üretilen, modaya uygun özlemlerin de yansıması olarak okunabilir (Kurşunlu, 2019: 82).

İngiliz sanat eleştirmeni Sarah Kent'e göre Saville'nin bedenleri "*Çıplak kadına bir nesne oluşunun yanı sıra bir konu olarak da yaklaşarak bizi etkisi altına alan önyargıları gözden geçirmeye zorluyor. Onun ellerinde kadın, erkeklerin sohbetlerine konu olacak bir nesne değil artık*" ifadesini paylaşmıştır (Dönmez, 2018). Saville; kadın bedenindeki güzelliğin her zaman erkeğin göz zevkiyle ilişkili olduğunun altını çiziyor ve insanlara güzelliği düşündüren formların sorgulanabileceğini savunuyor. Saville çok şişman kadınları, ölü veya hastalıklı figürleri, cerrahi müdahaleleri ele alarak geleneksel figür anlayışını yapısöküme uğratıyor. Bedeni toplumsal kabullerin öğrettiği şekillerde yeniden biçimlendirmek üzere bıçak altına yatan, narkozun etkisiyle ruhundaki melankolik durgunluğu vücut dilinden ve gözlerinden okuyabildiğimiz bedenler ile modern zamanın "beden" sorununa vurgu yapıyor. Mehmet Yılmaz, "Modernden Postmoderne Sanat" adlı kitabında, sanatçıların, araç ve amaç ilişkisini tersine çevirerek, eylem aracılığıyla beden üzerinde yoğunlaştıklarını dile getirmiştir:

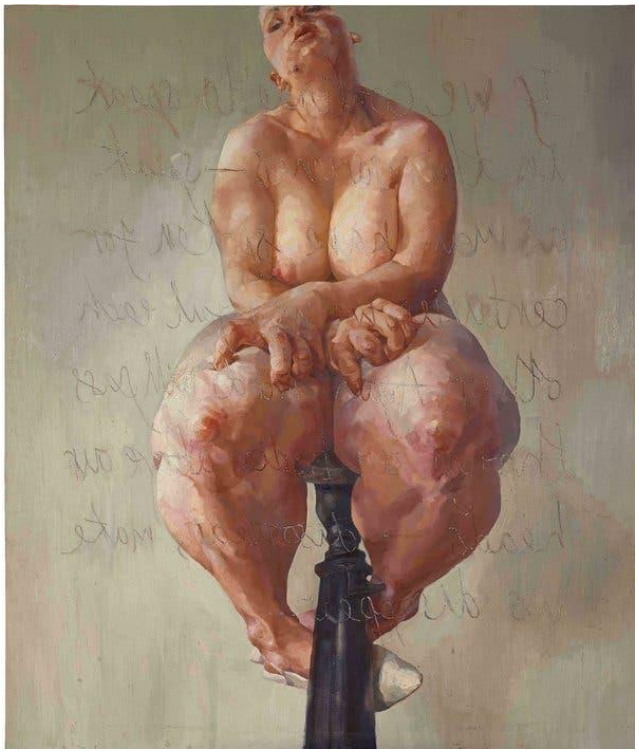
> Bu sanatçılar sayesinde kendi bedenimize, sanat tarihine, sanat yapıtlarında gösterilen şeylere yeniden bakmaya, biçim ve anlam üzerinde yeniden düşünmeye başladık. Görmediğimiz ya da gördüğümüz halde görmezden geldiğimiz bazı şeyleri yeniden gördük. Acı ve hazzın, yalan ve hakikatin, çirkin ve güzelliğin, cinsellik ve masumiyetin, şefkat ve şiddetin beşiği olan bedenimiz (kendimiz) ile yüzleştik, itiraf etmeyi öğrendik (Yılmaz, 2013: 354).

Düzensiz beslenme, zararlı diyetler ve estetik ameliyatların benimsendiği, beden algısındaki obsesif davranışlar nedeniyle yaşanan travmaların kanıksandığı günümüzde Saville'in eserleri bedene dayalı baskı sistemlerini gözler önüne sererken, parçalanarak büyümüş, aynı karkas üstünde yığılmış et kütlelerini taşımaya çalışıyor (Görüntü 2). Bu anlamda tüm bedenlerin değerli ve güzel olduğunu vurgulayan Saville amacını kendi sözleriyle; *"Temelde kadın deneyimiyle ilgiliyim. İçinde bulunduğumuz çağda, evrensel bir kadın tipi çizmeden bir kadın bedeni taşımak nasıl bir şey?"* şeklinde ifade etmiştir (Gümüş, 2020: 138).



Görüntü 2: Jenny Saville, Strategy, 1994, Tuval Üzerine yağlıboya, 274,32x638,81cm.
Kaynakçası: https://www.thebroad.org/art/jenny-saville/strategy

Çağdaş yaşamın ve cerrahi müdahalelerin sarsıcı travmalarını görünür kılmanın peşinde olan Saville, yaşamın tüm izlerini araç olarak kullanıp, bu izlerin bedendeki ette olmasını amaç edinmiştir (Görüntü 3). Bedenin araçsallaştırılarak dile dönüştürülmesini sağlayan Jenny Saville'ın ağır kütleler halinde kurguladığı kadın bedenleri tuvalden taşıyor, çerçeveyi aşarak, kütle halinde duruyor. Bu temaların üzerinde durması insan bedeninin incinebilir ve hasar alınabilirliğini anımsatarak mükemmeliyetçi yaklaşımdan çok içselleştirilmiş bir üslubu ortaya çıkarmıştır (Dönmez, 2018).



Görüntü 3: Jenny Saville, Propped, 1992, Tuval üzerine yağlıboya, 2,13x1,83m.
Kaynakçası: https://www.nytimes.com/2018/10/12/arts/-jenny-saville-banksy-sothebys.html

Obez figürleriyle Saville, takıntı haline gelmiş ideal güzellik anlayışına karşı, yeni bir perspektif sunar. Toplum içerisinde ötekileştirilmiş ve dışlanmış bir beden tipini, sanatının temel nesnesi olarak seçmiş ve tüm özellikleriyle görünür kılmıştır. Bu resimlerde figürler, daima irilikleri vurgulanarak resmedilmiştir.

> Kadınlar kendi görüntülerini televizyonlarda, reklam ve magazin dergilerinde her gün görmektedirler. Bu durum onları, nasıl gözüküp gözükmemesi gerektiği hakkında endişelendirirken, toplumun sürekli olarak dayattığı standartlara da bağlı kalmaya mecbur eder (Frank, n.d). Müşterek çağdaş normlar (Mey, 2007: 44) genç, zayıf ve şehvetli kadınları över ki, Saville'ın resimleri, güzelliğin bu standartlarına karşı doğrudan bir başkaldırıdır. Bu başkaldırış, kendisini onun resmettiği grotesk ve korkunç olarak tanımlanabilecek bedenlerde tezahür ettirir (Mey, 2007: 44). Açık şekilde Saville 'aşırı parlatılmış şeyleri sevmediğini bunun için aslında magazin dergilerine sahip olduğumuzu…' (Saville in Hudson, 2014) ortaya koyar ki, bu da onun toplumsal baskıyı gözetmeksizin, tüm kusurlarıyla gerçek bir kadın temsiline ulaşması konusunda hevesini kuvvetlendirir. Bu yaklaşım da onun resimlerini, izleyicinin beden hakkındaki inançlarını provoke eden, esrarengiz ve huzur kaçıran bir niteliğe büründürür (Kurşunlu, 2019: 85).

Jenny Saville, itici ve iğreti olduğu düşünülen ve görmezden gelinen böylesi bir beden tipini, günümüz dünyasına kabul ettirmeye çalışır. Sadece, eti ve teniyle, değişken renkleriyle, farklı formlarıyla gördüğümüz tüm bedenler gibi, anormal değil, normal olduğunu duyumsatmaya çalışır. Saville'ın eserlerinde vurguladığı nokta; farklı olduğu düşünülen bedenlerin de normal ve aynı zamanda değerli olduğunun gösterilmesidir. Nihayetinde Saville, kadın bedenlerini, ayrım gözetmeksizin sadece bir kadın bedeni olarak yansıtmayı hedeflemiştir. Pasif ve edilgen olarak algılanan dişiliği, en agresif biçimiyle temsil ederek, dişiliğin asi bir portresini ortaya koymuştur denilebilir.
Sanatçının birçok figürü iri ve tombulluk, şişmanlık, sarkık deriler ve lekeli hatları ortaya seren geniş fırça vuruşlarıyla resmedilmiştir. Bu et dağları, sanatçının boya kullanım şeklindeki coşkunluk dışında, groteskin sınırında duran, zevk uyandırıcı biçimde resmedilmiş figürler yapar. Saville'in resimlerindeki kişiler, bireysellikten yoksundur ve genellikle insanlıklarını tümüyle kaybetmenin eşiğinde görünürler. Sanatçının eserlerinde neredeyse yalnızca kadınlar vardır; bedenler manzaralar gibi yayılmıştır ve doğa ile kadının doğurgan yetenekleri arasında bir oyun yaratılır. Çizilen kişilerin büyük boyutlu olması, kalçalara odaklanılması ve kalın fırça vuruşları kullanılması, beden ile manzara arasındaki ayrımı bulandıran öğelerdir. Saville model olarak genellikle kendi bedenini, tanınmayacak ölçüde bozarak, stereotipleşmiş beden temsillerini yapısöküme uğratarak kullanır (Heartney, 2008: 225).



Görüntü 4: Jenny, Saville, Ruben's Flap, 1998. Tuval üzerine yağlıboya, 304.8 x 243.8 cm.
Kaynakçası: http://www.thegeorgeeconomoucollection.com/collection

Saville'nin eserlerindeki bedenler çıplak değil, çok çıplaktır, ağır değil, çok ağırdır. Tenin koşullarının bir sunumu olan bu resimlerden etkilenmemek mümkün değildir (Godfrey, 2016: 51).
Saville daha ziyade bedenlerin ressamıdır. Sanatçıya göre beden, siyasi bir savaş alanıydı. Liposuctiondan önce yerleştirilen işaretlere benzer şekilde üstüne yazılmış ve kadınsı değerleri yansıtan "hassas", "dekoratif", "küçük" gibi sözcükler bu beden için uygun değildi. Saville, resimlerinde plastik cerrahi geçiren veya cinsiyet değiştiren insanlara olan ilgisini "*Bir cerrahın bedenin içinde eti bir kenara iten elini görmek, beden sınırlarının ne kadar tahrip edildiğini, ne kadar düzenlendiğini görmektir. Bu benim boyayı bir madde olarak görmeme yardım etti*" şeklinde ifade etmiştir (Godfrey, 2016: 181). Görüntü çok çatışmacıdır ama parçalar halindeki boya izleri, dik açılarıyla, resme bir canlılık kazandırarak daha karmaşık bir çekicilik oluşturur (Görüntü 5). Bedeni parçalanmış veya bir kapsamlayıcı olarak görmek, yeni bir parçanın bütünün yerini alması tekinsiz bir deneyimdir. Geniş, boyaları taşmış ve eril bir cinsel beklentiyi aşmış bir portredir bu (Godfrey, 2016: 181).



Görüntü 5: Jenny Saville, Plan, Tuval üzerine yağlıboya 1993.
Kaynakçası https://news.artnet.com/market/most-expensive-living-female-artists-2016-462770

Jenny Seville, resimlerinde, bedeni bir dil ve ifade aracı olarak kullanırken yabancılaşmış bir beden olarak değil, kendisi ile barışık fakat dönüşmek isteyen bir yapı şeklinde tasvir eder. Bu anlamda beden, bazen araç bazen de varoluşun kanıtı olarak eserlerinde yer alır. Bedenin renk ve biçim olarak kompozisyonun tamamlayıcı bir öğesi olmasının yanı sıra mesaj aktaran bir konumda da olmasını sağlayan Saville, Reverse (Tersi) (Görüntü 6) isimli yapıtında, kendi kafasının resmini normalin sekiz katı büyük yapar. Bu resim, anıtsal ama hamdır. Kanayan bir yaraya veya ete benzer. Ayrıca izleyen ölçek ve görüntü karşısında şaşıracaktır; bir ölüye mi bakıyoruz, o mu bize bakıyor? Saville, teni resimsel bir malzemeye dönüştürmektedir. Duyarlılık resimdeydi, kazınmış, silinmiş, sürüklenmiş, yeniden boyanmıştı (Godfrey, 2016: 397-398).



Görüntü 6: Jenny Saville, Reverse, 2002-2003, Tuval üzerine yağlıboya
Kaynakçası https://www.wikiart.org/en/jenny-saville/reverse-2003

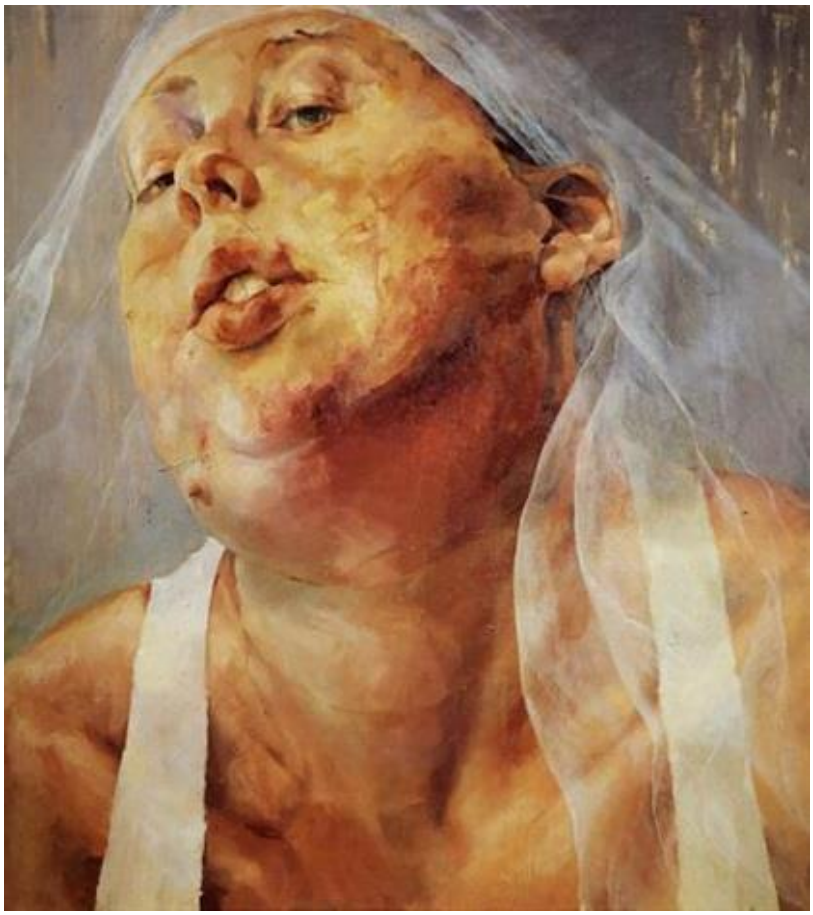


Görüntü 7: Jenny Saville, Fulcrum (Dayanak), 1999. Tuval üzerine yağlıboya, 261,6x487,7 cm.
Kaynakçası http://rosiehillart.blogspot.com/2015/05/jenny-saville-fulcrum.html

Saville, oldukça resimsel bir yüzey geliştirirken, kadın bedenine dair geleneksel güzellik anlayışımıza karşı koyar. Renk düzeni çok bariz olmasa da değer ya da yoğunluklarını değiştirilen renk özlerinden yararlanır (Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, Cayton, 2015: 197). Dışavurumcu tarzda diyebileceğimiz fırça vuruşlarıyla espaslar oluşturur ve akışkan bir boya tabakası meydana getirir. Bu devingen ritim, resimde huzursuz edici bağlamları estetize eden bir ahenk yaratır. Devasa bedenler karşısında tek başına kalan izleyici, kendisini, trajik eylem olayının ortasında bulur. Fulcrum (Görüntü 7) adlı

çalışmasında adeta etten ve tenden oluşmuş koca bir et dağı ile karşı karşıyayız. Kompozisyonda yer alan üç figürün üst üste binmesiyle oluşturan yapı, figürleri tekil şekilde algılamamızı engellerken, ortak öğenin et ve kemik olduğunu tekrar hatırlatır.

> Üç devasa kadının bir sedye üzerine istiflenmesini tasvir eden "Fulcrum" adlı eseri, en çok esinlenilen resimlerdendir. Korkunç ve harika bir resim: Uzuvlar ve göbekler, piramit şeklinde levhamsı bedenlerin üzerine yığılmış, şişman ayak başparmaklarının yanaklara bastırması ve ölümün yeşil ıslak ışığı… (Spence, 2012: 8).



Görüntü 8: Jenny Saville, Untitled 1990. Tuval üzerine yağlıboya. 204,5x183cm.
Kaynakçası http://www.artnet.com/artists/jenny-saville/untitled-B_TmQjmTe3EGNfaOnwWM_Q2

Feminizmin en ünlü yaşayan sanatçılarından biri olan ve anıtsal portreleri ile kabul edilen güzellik ideallerimizi sorgulamaya, ırk, cinsiyet ve kimliğin sınırlarını bozmaya devam eden figüratif ressam Saville'in devasa tuvalinde etli kadın vücutlarına eşlik eden bariz bir cinsellik hüküm sürer. Sanatçı, yağlıboya eserlerinde boyayı kalın katmanlar halinde uygulayarak çalışmalarına mimari ve heykelsi özellikler kazandırır. "İsimsiz"in tuvalini yeni bir gelinin iri, hantal boynu ve dolgun yanakları dolduruyor (Görüntü 8). Kadının boyun bölgesinde dikkat çeken alacalı kırmızı renkle, altından resme bakanı soğukkanlı bir şekilde karşılayan küçük gözleri görünen tiril tiril tülü yan yana rahatsız edici bir yakınlık oluşuyor. Yüzünün eşleştirilebileceği bir bedeni olmadığı halde, resme bakanlar konunun kişisel bir noktaya temas ettiğini görmekten rahatsız olmuyorlar. Saville'in resimlerindeki oturan figürlerin vücutları yüzeysel bir yorumun çok ötesinde anlamlar taşır. Sanatçı, obez kadınların vücutlarını hem göz alıcı hem de devasa bir boyutta resmederek ideal güzellik kavramlarına önem vermediğini gözler önüne serer (Farthing, 2011: 894).

SONUÇ

Beden biçimiyle, rengiyle, dokusuyla, düşünsel ve ruhsal yansımalarıyla yüzyıllar boyunca sanatın ana malzemesi olmuştur. Tuval üzerindeki beden ya da üzerinde müdahaleler yapılan beden, insanın kendini bulmak, keşfetmek veya yansıtmak için kullandığı öznel bir alandır. Birinci kuşak feministler olarak adlandırabileceğimiz sanatçılar arasında yer alan Sylvia Sleigh, Joan Semmel ve Hannah Wilke de genel olarak kadın bedeninin manipülasyonunu ve değersizleştirilmesini gözler önüne sererken daha olumlu bir beden duygusunun yaratılmasını amaçlar (Antmen, 2010: 27). Yeni kuşak sanatçılar arasında diyebileceğimiz Jenny Saville'nin eserlerine dair genel bir değerlendirme yapılacak olursa insan vücudunun, çoğunlukla da kadın bedeninin, bizlere empoze edildiği gibi kusursuz olmadığını göstermekle kalmaz, kadın bedeninin mükemmel olması gerektiği gibi yanlış bir algıyı da sorgular. Onun resimlerinin başrolünde yer alan kadın vücutları toplumda "anormal" ve "çirkin" olarak nitelenmesine karşın her zaman var olan "normal" vücutlardır: Obez vücutlar, doğurgan vücutlar, ölüm anını yaşayan vücutlar, trans vücutlar ve daha pek çokları. Jenny Saville'nin ünlü bir feminist olarak bilinmesinin başlıca nedenlerinden birisi de kadın bedenini eserlerinde çıplak gözle görüldüğü gibi erotize etmeyen ve duygusal olmayan gerçekçi bir yaklaşım ile aktarmasıdır.

Saville, daha çok bedeni bir temsil alanı ve sanat nesnesi olarak kullanmış ve en çok kendi bedeni üzerinden bir söylem geliştirmiştir. Beden temasına dayanan figüratif pentür çalışmalarında, canlı, çıplak, devasa, savunmasız ve itici bir imge haline dönüşmüş bedenler adeta yabancılaşmıştır. Son derece şehvetli tuvalleri bizi tüm ihtişamıyla kadın formunu farklı bir perspektifle düşünmeye davet ederken; sarsıcı, abartılı ve dramatik bir biçimde ele almıştır. Saville'nin eserlerindeki kadın bedeni temsil biçimlerinin sorunsallığı ile birlikte bedenin, et ve ten olan organik doğasıyla ilişkili olarak ifade etmeye çalıştığı devasa görmezden gelinen bedenlerdir. Cinsel dürtüleri sadece ete indirgeyerek, erkeğin tahrik aracı haline gelmiş kadın bedeninin, tamamen kas ve yağ tabakasından oluştuğunu göstermeye çalışır.

Jenny Saville, bedeni hem kişisel yaşantısı ve iç dünyasıyla, hem bedenin geçmiş dönemdeki algılama şekillerinin referanslarıyla, hem de günümüz çağdaş perspektifiyle duyumsayıp harmanlayarak duyumsal düzeydeki karşılıklarını ve görünürlüklerini sorgulamıştır. Bedenin ve figürün bu şekilde yeniden okunması, çağdaş sanatta yetenek olgusu ile ustalık kavramlarını tekrar gündeme getirmektedir. Jenny Saville, bedeni tuval üzerine yerleştirirken geleneksel algı sisteminden yararlanarak plastik sanatlarda bedene dair düşünsel bir dil oluşturmaktadır. Donald Kuspit, Jenny Saville'i de dahil ettiği "Yeni Eski Ustalar" olarak adlandırdığı sanatçıları şu şekilde ifade eder:

> Bu sanatçıların hepsi yetenekli, düşünsel yönleri ağır basan kişilerdir; işlerinde tam olarak usta, geleceği gören hümanistlerdir. Onlara göre dışavurumsal biçim, konuya ilişkin olarak düşünmenin bir yoludur. Onlar hem modern hem de geleneksel sanatı ayrıntısıyla bilirler (Kuspit, 2006: 199).

Geleneksel sanat anlayışına göre uzun bir süre estetik bir bütünlük içinde tasvir edilen kadın bedeni, güzellik ve hazzın vücut bulmuş hali olarak betimlenmiştir. Jenny Saville, kadın konusuna yaklaşımı ve üretim biçimiyle bu geleneksel anlayışı yerle bir eder ve yerleşik güzellik anlayışını sorgulayarak sansasyonel işlere imza atar. Saville, boğum boğum olmuş et yığınları, buruşmuş deri, sarkık göğüsler, obez vücutlar gibi toplum tarafından itici bulunan ve göz ardı edilen, fakat sosyal ve kültürel yapıda hayatın doğal bir gerçeği olarak var olan bu kadın bedenlerini tuvallerine aktararak cinsiyet ve fiziksel özelliklerimizin bizi biz yapan olgular olduğunu hatırlatır. Saville'nin eserlerini değerlendiren Linda Nochlin; "son zamanlarda hiçbir sanatçı böyle görsel ve duygusal darbeyle empati ve mesafeyi birleştirmemiştir" ifadesinde bulunmuştur (Kozlu, 2008: 131).

Sonuç olarak; bugün cinsiyet kavramı en çok beden üzerinden işlenmektedir denilebilir. Dolayısıyla küresel ekonomi sistemin gereği olarak bu konuda çok çalışmakta ve bedenin "nasıl" olması gerektiğini reçetelendirmektedir. Bu durumda beden kendine yabancılaşırken kendi kendini tüketen bir nesneye dönüşmüştür. Hiç olmadığı kadar siyasallaşmış olan beden sistemin en çok didiklediği, manipüle ettiği bir saha haline gelmiştir. Nitekim kadın bedeninin çağdaş sanat pratiklerinde çok yoğun bir şekilde ele alınmasının en önemli sebebi, kadın bedeninin kültür ekonomisi içinde meta olarak kullanılmasıdır. Kuşkusuz günümüzdeki çağdaş kadın hareketleri tek bir cümlede tüketilemeyecek kadar çok boyutlu bir tartışma alanıdır. Dolayısıyla feminist sanatın üzerinde durduğu beden olgusu geçerliliğini korumakla birlikte pek çok felsefi, sosyal, sanatsal ve bireysel kuram ve pratiğe sahne olmaktadır. Bu bağlamda Jenny Saville'in üretimleri bugünün çağdaş sanat ortamında kadın ve kadın halleri bağlamında bir bireysel duruş sergilemesi bakımından önemlidir.

Kaynakça

Acil, Şengül (2019). Kadının Sosyal Psikolojisinin Sanat Düzleminde Yorumlanması. Ankara Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi.

Albayrak, A. (2012).Sevılle, Freud, Bacon ve Tuymans'ın Paletindeki Çileli Beden Teorisi. Sanat Dergisi (20), 1-12.

Alp, K. Ö. (2014). Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E ISSN 1308-2698 (14), 338-362.

Antmen, Ahu (2010). Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri. İstanbul: İletişim Yayınları.

Aydın, D. H. (2017). Kadına Biçilen Role Karşı Bir Direnme Yolu Olarak Feminist Sanat. Yasama Dergisi, (33), 29-49

Corbin, A., Courtine, J. J., Vigarello, G. (2008). Bedenin Tarihi 1. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çekderi, A. (2020). Sınırları Genişletilmiş Beden Kapsamında Sanatsal Protez Uygulamaları. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi.

Deleuze G., Vücut, Et ve Ruh: Hayvanlaşmak.

Farthing, S. (2011). 1001 Resim. İstanbul: Caretta Yayınları.

Godfrey, T. (2016). Resim Bugün. İstanbul: Akbank Sanat Yayınları.

Gümüş, İ. S. (2020). Sanat Tarihinde Eril Söylemler. Multidisipliner Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları, Konya: Literatür Academia.

Hakman, M. (2020). Prehistoryadan Günümüze Kadın. Bilgin Kültür Sanat Yayınları.

Heartney, E. (2008). Sanat ve Bugün. İstanbul: Akbank Sanat Yayınları.

Kara, Z. (2011). Beden Sosyolojisinden Ölüm Sosyolojisine: İnterdisipliner Bir Yaklaşım, K. Canatan (Editör). Beden Sosyolojisi. İstanbul: Açılım Kitap, 23-43.

Keser, S. C. ve Keser, N. (2011). Feminist Sanata Genel Bir Bakış. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (20), 137-148.

Kozlu, D. (2008). Bedenini Sanat Nesnesi Olarak Kullanan Kadın Sanatçıların Sosyolojik Açıdan İrdelenmesi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi.

Kurşunlu, N. (2019). Çağdaş İngiliz Figüratif Resminde Duyumsanan Beden: Francis Bacon, Jenny Saville, Lucien Freud. İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Kuspit, D. (2006). Sanatın Sonu. İstanbul: Metis Yayınları

Ocvirk, O., Stinson, R. E., Wigg, P, R., Bone, R. O. ve Cayton, D. L., (2015). Sanatın Temelleri. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Özdemir, Derya (2016). Feminist Eleştiri Bağlamında Kadın Sanatçıların Eserlerinde "Beden İmgesi". Sanat Dergisi, (29), 45-56. Retrieved from https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/24331/257865

Spence, R. (2012). Jenny Saville Heroic Nakedness, Oxford. Financial Times. https://www.ft.com/content/5c9da5f2-c4fc-11e1-b6fd-00144feabdc0

Susan, S. (2004). Başkalarının Acısına Bakmak. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Şişci, F. (2020). Kadın Bedeni Üzerinden Güzellik Acısının Güncel Sanat Pratiklerinde Yorumlanması. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanatta Yeterlik Tezi.

Uzunlar, B. (2017). Deleuze'ün Artaud Okumasında İçkin Yaşam Arayışı. Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi Sayı 29: 195-214.

Yılmaz, M. (2013). Modernden Postmoderne Sanat. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Weber, M., Simmel, G., Tönnies, F. ve Martindale, D. (2005). Şehir ve Cemiyet. İstanbul: İz Yayıncılık.

Elektronik Kaynaklar

Dönmez, E. (2018). "Jenny Saville ve Dışlanan Bedenler" Röportajı
http://www.kargamecmua.org/dergi/sayi/126/4585# Ezgi Dönmez, Jenny Saville ve Dışlanan Bedenler, 12/02/2021

Baker, U. (?). Vücut, Et ve Ruh: Hayvanlaşmak
https://www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=6,83,0,0,1,0

IJTAD

Uluslararası Troy Sanat ve Tasarım Dergisi *International Journal of Troy Art and Design*

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

8 Mart Özel Sayı
Geliş Tarihi: 13.02.2021
Kabul Tarihi: 16.03.2021

GELENEKSEL KIRKYAMANIN ÇAĞDAŞ TEKSTİL SANATINDAKİ UYGULAMALARI ÜZERİNE BİR ÖRNEK: FÜSUN ÖZPULAT

AN EXAMPLE OF THE APPLICATIONS OF TRADITIONAL PATCHWORK IN CONTEMPORARY TEXTILE ART: FÜSUN ÖZPULAT

Olgu Sunumu

Sevim Tuğba Arabalı Koşar, Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü,
tkosar@cu.edu.tr, 0000-0003-1320-5649

Öz

Tarihi çok eski dönemlere dayanan kırkyama (patchwork), yüzyıllardır insanların artık kumaş parçalarını, kullanılmış giysilerini değerlendirmek ve ihtiyaçlarını gidermek amacıyla farklı dikiş teknikleri uygulayarak birbirlerine birleştirip, çeşitli alanlarda kullandığı geleneksel bir el sanatıdır. Kırkyama özellikle tekstilin sanayileşmediği dar ekonomik dönemlerde, her parça kumaşın değerlendirilmesine ve geri kazanılmasına olanak tanıyan ve artan kumaş ihtiyacının sonucunda başvurulan tekniklerin başında gelmektedir. Kırkyamanın, Türkiye de dâhil olmak üzere pek çok ülkede gelenekten gelen değerlerin ve kültürel ilişkilerin etkisiyle farklı sentezlerle uygulanan, yamama ediminden sanata dönüşen bir gelişim süreci izlediği görülmüştür. Diğer geleneksel tekstiller gibi kırkyama da, değişen yaşam koşullarıyla her geçen gün kaybolma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Geleneksel olarak devam ettirilmesinin yanında, Çağdaş Türk Tekstil Sanatı içinde de sürdürülebilirliğinin sağlanması gerektiği düşünülmektedir. Ayrıca tekstil ve moda tasarımcıları için de geleneksel farkındalık ve kültürel sürdürülebilirlik sağlayacak olan bu tekniğin unutulup yok olmasına engel olmak ve günümüze taşınma sürecini örneklendirmek adına bu araştırma yapılmıştır.

Bu metin, Türkiye'de el sanatlarının ve geleneksel tekstillerin sürdürülebilirlik sorunsalını ele alan çağdaş Türk tekstil sanatçısı Füsun Özpulat'ın eserlerini sınırlandırarak değerlendirmektedir. Sözü edilen yaklaşım içindeki geleneksel bir el sanatı olan kırkyamanın Füsun Özpulat'ın eserlerine olan yansımaları üzerinden, sanatçıyla yapılan röportajlarla ve eser analizine dayanan yöntemle eserlerin teknik ve kavramsal boyutları irdelenerek aktarılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Kırkyama, Patchwork, Geleneksel El Sanatları, Çağdaş Tekstil Sanatı, Halk Kültürü, Sürdürülebilirlik*

Abstract

Patchwork (kırkyama), which dates to ancient times, is a traditional handicraft that people have used in various fields by combining pieces of fabric, using different sewing techniques, evaluating their used clothes, and meeting their needs for centuries. Patchwork is one of the techniques used because of the increasing need for fabric, which allows the evaluation and recovery of every piece of fabric, especially in narrow economic periods when textiles are not industrialized. It has been observed that Patchwork follows a development process that is applied with different synthesis transforming from patching to art under the influence of cultural relations and value from tradition in many countries, including Turkey. Like other traditional textiles, patchwork is in danger of disappearing day by day with changing living conditions. In addition to continuing traditionally, it is thought that its sustainability should be ensured

within Contemporary Turkish Textile Art. Furthermore, this research study was carried out to prevent the possible disappearance of this technique, which will provide traditional awareness and cultural sustainability for textile and fashion designers and exemplify the process of reaching today.

This text evaluates the contemporary Turkish textile artist Füsun Özpulat's works addressing the traditional textile crafts in Turkey and the problem of sustainability by limiting them. Through the reflections of Patchwork, the traditional handicraft in the aforementioned approach, on the works of Füsun Özpulat, interviews with the artist and the method based on the analysis of the works have been tried to reveal by examining the technical and conceptual dimensions of the works.

Keywords: *Kırkyama, Patchwork, Traditional Handicrafts, Contemporary Textile Art, Folk Culture, Sustainability*

Genişletilmiş Öz

El sanatlarının yüzyıllardır büyük çeşitlilik içinde insanların duygularını ve sanatsal beğenilerini aktarma aracı olduğu bilinmektedir. Zaman içinde insanlıkla birlikte gelişme gösteren ve zenginleşen el sanatları sadece ihtiyaç karşılayıcı ürünler olmamış, aynı zamanda bir milletin gelenek ve göreneklerini ortaya koyan ve kültürümüzü günümüze taşıyan kimlikleri de oluşturmuşlardır. Bu kimliklerden biri olan kırkyama, kültürel değerlerimize ve geçmişimize sahip olan geleneksel el sanatlarından biridir. Geleneksel el sanatları arasında önemli bir yere sahip olan kırkyama, yokluk döneminde insanların giyim-kuşam ve tekstil ihtiyacını karşılamak üzere çeşitli giysi ve artık kumaş parçalarını bir araya getirip, farklı şekillerde kesip, kullanım amacına göre dikerek çeşitli yüzeyler elde ettikleri bir teknik olmuştur. Yamama ediminden doğan kırkyama, günlük hayatın bir parçası olarak gelişme göstermiş, zamanla yaratıcı fikirler ve estetik kaygılar sonucunda bir sanata dönüşmüştür. Aileyi temsil eden ve topluluk geleneklerini sürdürmede anahtar roller oynayan geleneksel tekstiller, dayanıklılığı ve uyum sağlama yetenekleri ile günümüz koşullarına da uymayı başarabilmiş, orijinal biçimlerinin kalıntılarını korumayı kısmen de olsa sürdürmektedirler. Hem geçmişle hem de gelecek ile konuşabilen ve bağlantı kurabilen nesneler olarak tekstillerin geleneksel değerlerinin kaybolmaması adına birçok çalışma yapıldığı gözlenmektedir. Bunlardan bir tanesi Çağdaş Türk Tekstil Sanatı içinde sürdürülebilirliğini devam ettiren geleneksel el sanatlarından biri olan kırkyamadır. Geleneksel farkındalık ve kültürel sürdürülebilirlik sağlayacak olan kırkyama sanatının unutulup yok olmasına engel olmak ve günümüze taşınma sürecini örneklendirmek adına bu araştırma yapılmıştır.

Bu bağlamda konu, geleneksel el sanatlarının yaşatılmasını ve sürdürülebilirliğini sağlayan Füsun Özpulat' ın kültürel farkındalık ile yerellik vurgusuna dikkat çeken kırkyama tekniğinin ve etkilerinin de içinde yer aldığı eserlerini tanıtmak olarak belirlenmiştir. Hem bilimsel toplantılarda hem de sanatsal ortam ve alanlarda bu süreci destekleyen ve savunan tekstil sanatçısı ve akademisyen Füsun Özpulat'ın çalışmaları incelenirken, geçmişten günümüze kadar uzanan geleneğin yaşatılmasında ve gelecek kuşaklara aktarılmasında büyük katkıları olduğu gözlenmiştir. Kırkyamanın, Çağdaş Tekstil Sanatındaki yeri ele alındığında sanatçının yaptığı çalışmaların bu sanat alanına katkı sağladığı açıktır. Çalışmanın yöntemi nitel araştırmadır ve temel veri toplama yöntemi doküman incelemesine ve eser analizine dayanmaktadır. Çalışmada saptanan temel araştırma sorusu "Geleneksel el sanatlarımızından biri olan kırkyamanın çağdaş tekstil sanatçısı Füsun Özpulat'ın eserlerinde ne şekilde ve nasıl ele alındığıdır." Araştırma sorusunun kapsadığı görsel doküman kısmını Füsun Özpulat'ın eserlerinin arşiv görselleri oluştururken, alanyazında yer alan kitaplar, makaleler, bildiriler ve kaynak kişi ile yapılan sözlü görüşmeler de yazılı doküman kısmını oluşturmaktadır. Araştırma sürecinde görsel ve yazılı veri toplama aşamasından sonra betimsel veri, eser analizi ve yorumlama yapılarak sonuçlara ulaşılmıştır.

Extended Abstract

It has been known that handicrafts have been a means of conveying the emotions and artistic tastes of people in great variety for centuries. Handicrafts, which developed and enriched with humanity over time, were not only products that meet the needs but also created identities that reveal the traditions and customs of a nation and carry our culture to the present. One of these identities, patchwork, is one of the traditional handicrafts that have our cultural values and past. Patchwork, which has an important place among traditional handicrafts, was a technique in which people brought together various pieces of clothing and residual fabric, cut them into different shapes, and sewed according to the purpose of use to meet their clothing and textile needs during the period of poverty. The patchwork, which was born from the act of patching towards saving, has developed as a part of daily life and has turned into art as a result of creative ideas and aesthetic concerns over time. Traditional textiles, representing the family and playing key roles in maintaining community traditions, have managed to adapt to today's conditions with their durability and adaptability, and still partially preserve the remnants of their original forms. It is observed that many studies have been carried out in order not to lose the traditional values of textiles as objects that can speak and connect with the past and the future. One of them is the patchwork, which is one of the traditional handicrafts that maintains its sustainability within Contemporary Turkish Textile Art. This research study was carried out to prevent the possible disappearance of patchwork art, which will provide traditional awareness and cultural sustainability, and exemplify the process of reaching today.

In this context, the subject has been determined as introducing the works of Füsun Özpulat, which provides the survival and sustainability of traditional handicrafts, including the patchwork technique and its effects, which draws attention to the emphasis on cultural awareness and locality. While examining the work of textile artist and academic Füsun Özpulat, who supports and defends this process both in scientific meetings and in the artistic environment and fields, it has been observed that she has made great contributions in keeping the tradition from the past to the present and transferring it to future generations. Considering the place of patchwork in Contemporary Textile Art, it is clear that the artist's work contributed to this art field. The method of the study is qualitative research, and the main data collection method of the study is based on document analysis and work analysis. The basic research question determined in the study is "In what ways and how is one of our traditional handicrafts handled in the works of contemporary textile artist Füsun Özpulat." While the visual document part covered by the research question forms the archive images of Füsun Özpulat's works, the books, articles, papers, and oral interviews with the source person constitute the written document part. In the research process, after the visual and written data collection stage, descriptive data, artifact analysis, and interpretation were made, and the results were reached.

1. GİRİŞ

İnsanlar yaşadıkları coğrafya, yaşam tarzı ve yeteneklerine göre doğadaki farklı malzemelerden elde edilen hammaddeleri işleyerek ve değerlendirerek çeşitli yüzey oluşturma yöntemleri ile ihtiyaçlarına yönelik tekstil yüzeyleri oluşturmuşlardır. Kırkyama da, dokuma tekniklerinin henüz bilinmediği dönemlerde deri ile uygulanan ve ilk örnekleri giysi tarihinin ilk evrelerine kadar uzanan bir tekniktir. Göksel (2010:478), *Moda Giyim Tasarımında Kırkyama(Patchwork) ve Aplike* isimli bildirisinde; İlk çağlarda yaşamış mağara insanlarının, avlanarak yakaladıkları hayvanların kürklerini yamayarak ve birleştirerek soğuktan korunmak amacı ile vücutlarına sardıkları ve farkında olmadan bir yamama tekniği geliştirdiklerini aktarmaktadır. Günümüze kadar gelmeyi başarabilmiş en eski yamama örneğinin ise; yetkililerin iddialarına göre Mısır'daki Kahire Müzesi'nde görüldüğünü ve bu sanatın firavunlar devrine kadar uzandığından bahsetmektedir. Yapıldığı her ülkede farklı isimlerle bilinen, toplumların yaşayışlarına, gelenek ve göreneklerine göre şekillenen kırkyama (patchwork), Türkiye'de geleneksel el sanatları arasında önemli bir yere sahiptir. Günlük hayatın bir parçası olarak gelişme gösteren kırkyama, bir dönem yoksul kesimin giyim-kuşam ve tekstil

ihtiyacını karşılamak üzere çeşitli giysi ve artık kumaş parçalarının toplanarak, farklı şekillerde kesilip, desenler oluşturulduktan sonra kullanım amacına göre dikilerek elde edilen bir el sanatını oluşturmuştur.

> Bugün, kaybolan sanatlar kategorisinde değerlendirdiğimiz kırkyama yahut yamalı bohça, ürün yelpazesinin değiştirilmesi ve batının da etkisiyle, daha işlevsel, daha resimsel, daha sanatsal aktiviteye dönüşmüştür. Batı ise aynı ekonomik nedenlerle önceleri doğunun etkisinde kapitone ile desenlendirilmiş yatak örtülerinden yola çıkmış, "Patchwork" olarak bildiğimiz geometrik motiflerden oluşan kumaş parçalarını birleştirerek uyguladığı bu el sanatını, tamamen sanatsal uğraşı haline getirerek el sanatından bir sanayi ekolü yaratmıştır (İmer, 2001:1).

"Patchwork" ismi ile tanımlanırken, Anadolu' da kullanılan "Kırkyama, Kırkpare, Yamalı Bohça, Parça Bohça, Hezarpare, Ulama" isimleriyle de yüzyıllardan beri icra edilen bir el sanatı olmuştur. Yün iplik ve tığ ile yapılan örgülerin kırkyama tekniği ile birleştirilmesinde de, "hanım dilendi - bey beğendi adıyla" karşımıza çıkmaktadır. Kırkyamanın gelişmiş ve çeşitlendirilmiş örnekleri Anadolu'dan Selçuklulara kadar uzanan bir geçmişe sahiptir. Ayrıca, İmer'in(2001:5) aktarımına göre; Osmanlı döneminde Bosna'nın Banyaluka yöresinin adını taşıyan bir elişi olarak bilinmektedir. Osmanlı döneminde Banyaluka'da yapılmaya başlanan ve kentin adının verildiği bu el işi, uzunca bir süre sanat olarak icra edilmiştir. Eşyalarını kolay taşınabilir kılma, toplama ve saklama pratiği Türklerin göçerevlilikten getirdikleri alışkanlıklarındandır (Yalçın, 2010:159). Sandık ve bohça geleneğine çok bağlı olan toplumumuzda zengin, fakir her evin birkaç yamalı bohçası bulunduğunu belirten Tansuğ (1991:51), çorapların, parça kumaşların saklandığı bu bohçanın kare veya üçgen şeklinde düzenlenmiş olup sanki bir ressamın tablosu gibi çok renkli ve saraydan köye değin uzanan bir kültür olayı olduğunu aktarmaktadır. Şahin (2000:140); kırkparenin daha çok bohça yapımında kullanıldığını ve yamalı bohça olarak bilindiğini aktarmaktadır.

Kumaş birleştirme tekniklerinin tümü olan kırkyama, Türkiye'de yüzyıllardır bohça, seccade, yorgan yüzü, yatak örtüsü, battaniye, halı gibi ev tekstillerinde ve giyim kuşamda ihtiyaç amacıyla kullanılırken, kültürel değişim ve gelişimlerle birlikte bugün işlevsel ve yaratıcı giysi, aksesuar ve benzeri alanlarda da görülmeye başlamış, aynı zamanda Çağdaş Tekstil Sanatı içinde bir sanat nesnesi olarak yer aldığı görülmüştür. Özaslan'a göre, (2001:48) "Başlangıçta artık kumaş parçalarını değerlendirmek amacıyla yapılan kırkyama çalışmaları, ipek yolu vasıtasıyla batıya ulaşınca sanayi devriminin getirdiği imkânlarla zaman içerisinde estetik boyutu ve sanat değeri olan daha kapsamlı çalışmaların yapılması yönünde gelişme göstermiştir. Batıda patchwork ismini alan kırkyama, bu yolculuk sırasında geçtiği her ülkenin kültürünü etkilemiş, kendine de bu kültürlerin öğelerinden bir şeyler katarak günümüzde dünyaya mal olmuştur". Kırkyama türleri, kullanılan malzemeler, insanların yaşantısı, imkanı ve beğenisine göre çeşitlilik göstermiştir. Sözü edilen teknik, günümüzde de aynı şekliyle artan, artık ya da uygun kumaş parçalarının birleştirilip, yeni alanlarda kullanılacak ürünleri ortaya çıkarmak için uygulanmaktadır. Kırkyamalar çok sayıda aile, arkadaş ve tanıdık tarafından bağışlanan kumaşlardan yapılan topluluk temelli nesnelerdir. Kadın işi ya da ev içi bir uygulama olarak görülen kırkyama, sosyalleşmede ve ilişkilerin güçlenmesinde önemli bir yere sahiptir. "Toplumumuzda kadınların birbirlerinden, kendilerinde olmayan değişik renk ve türdeki kumaş parçalarını değiş-tokuş yaparak sosyal ilişkilerini de bu sayede geliştirdikleri, zaman zaman kırkyama ile ilgili çeşitli hikâye, dörtlük, fıkra, atasözü vb. bile oluşturulduğu görülmektedir"(Url1).

Özpulat(1994:38), kırkpare el sanatının gelişmesindeki engellerin kaldırılmasında söz konusu zorlamaların aşılarak; bu sanatın gündemde kalabilmesi için sosyo-ekonomik etkenler kadar, yeni bir moda olgusu olarak hobi kültürünce de onaylanması gerektiğini belirtmektedir. Artık kumaş parçalarının ziyan edilmeyip birbirine eklenmesiyle yapılan objeler, bugün sanatın tekniğini ve estetiğini miras alan ellerde yeniden şekillenerek modern yaşamın çağa yaraşır heyecanların da haklı yerini alacağını da ifade etmektedir.

Geçmişte pek çok alanda kullanılan ve kırkyama tekniği ile oluşturulan gündelik eşyaların günümüzde de kısmi olarak bazı yerel halklar tarafından devam ettiriliyor olması sevindiricidir. Ayrıca kırkyamanın, parçadan bütüne dönüşen gelişimi göz önüne alındığında geri kazanım sanatına da örnek oluşturduğu düşünülebilir. Eser analizi yöntemi kullanılarak hazırlanan çalışmada, ülkemizde Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü'nde akademisyen olarak görev yapmış sanatçı Füsun Özpulat' ın sanatsal çalışmalarında yer alan kırkyama tekniğinin kullanımına ve farklı tekstil teknikleri ile yapılan kırkyama etkilerinin çağdaş tekstil sanatı içinde nasıl

yorumlandığını değerlendirmektedir. Bu kapsamda eser görsellerinde, akademisyen sanatçının Çağdaş Tekstil Sanatı kapsamında oluşturduğu kırkyamadan oluşan eserlerinin yanı sıra, kırkyama tekniğiyle diğer tekstil tekniklerinin birleşiminden oluşan örnekleri ve kırkyama etkili baskı tekniği ile oluşturulan eserlerine yer verilmiştir.

1.1 Kırkyama Tekniği: Tanım ve Tarihsel Gelişim

Toplumların oluşmasıyla birlikte, toplumun ortak kültürünü oluşturan ve kuşaktan kuşağa aktarılan el sanatları çok zengin çeşitli örneklerini yaratmış, bir kültür hazinesi oluşturmuştur. Akpınarlı(1997:157), el sanatını; üretimi basit araçlar ile ve her türlü hammaddeden yararlanılarak, yaratıcılık ve yoğun emek isteyen her türlü uğraşı olarak tanımlamaktadır. Birer sözsüz iletişim aracı görevini gören el sanatlarındaki renkler, bezemeler, geçmişte ve günümüzde yazılı kaynaklarda yer almayan gelenek ve görenek gibi toplumsal kuralları içeren semboller haline gelmişlerdir. Günümüzde çok farklı alanlarda uygulamalarına rastladığımız ve makalenin konusunu oluşturan kırkyama, yöresel el sanatlarımızın yozlaşmasının engellenmesi ve gelenekselliğini kaybetmeden günümüze aktarılması açısından çok önemlidir.

İmer (2001:1), "Yorgan - Kırkpare – Yamalı Bohça - Patchwork (Yamadan Sanata) / (Bütünden Parça – Parçadan Bütün Elde Etme Sanatı)" isimli makalesinde kırkyamanın gelişimini şu şekilde ifade etmiştir;

> Binlerce yıl öncesinden birçok el sanatının mimarı ve uygulayıcısı olan Türkler, Orta Asya'dan yola çıkarak batıya göçlerinde kültürlerini de beraberlerinde taşımışlardır. Göçebe toplum olmamız nedeniyle tekstil; kolay taşınabilen ve yüklendiği çok yönlü işlevini, mekan ile ilişkisinde en zengin karşılayabilen bir ürün olması sebebiyle, birçok temel ihtiyaçlar; kumaşlar, kilimler, halılar, örtüler, oyalar anlamlar yüklenerek, kadınlarımız tarafından üretilmiştir. Doğudan Batıya seyahat eden seyyahlar sayesinde batıya taşınan bu zenginliklerimiz, desenleri ve üretim yöntemleriyle batının ilham kaynağı olmuştur. Bunlar arasında seyyahların batıya getirdikleri birçok kıymetli kumaşın en küçük parçasına kadar ziyan edilmeden kullanılması, doğuda uygulanan yama sanatının batıya taşınmasının doğmasını kolaylaştırmıştır (İmer, 2001:2).

İlk ortaya çıkışı Antik Çağlara kadar uzanan kırkyama bazı kaynaklara göre; Orta Asya, bazılarına göre ise Mısır kaynaklı olduğu düşünülmektedir. 5000 yıl öncesine ait Çin'de de kalıntılar bulunurken, M.Ö. 8. yüzyıl ile M.Ö. 3. yüzyıl arasında Avrupa'nın doğusu ve Orta Asya'da yaşayan göçebe halk İskitler'e ait kabile reisinin mezarında yamalar bulunmuş ve üzerlerinde hayvan şekilleri görülmüştür. Ortaçağ'da askerlere üşümemesi ve muhafaza amaçlı kapitone kumaş (*içi pamuk doldurulup dikilmiş, giyim eşyası yapımında kullanılan kumaş*) katmanlarıyla zırha benzer giysiler yapılmış olup, aynı dönemlerde evlerde patchwork yorganlar görülmeye başlanmıştır. Avrupa'nın soğuk ikliminden dolayı kapitone kumaştan yapılan yorganlar zamanla desen ve tasarımlarla geliştirilmiştir. Marko Polo'nun gezi yazılarından edinilen bilgilerde ise, Budist rahiplerin yamalarla yapılmış giysiler kullandıkları, İpek Yolu yolcularının yol üzerindeki mabetlere kumaş parçaları bıraktıkları ve bu parçalarla çeşitli örtü ve objeler yaptıkları aktarılmıştır (Karahan, 2010). Mulholland (1996:57), Avustralya Aborijinlerinin, hayvan derilerinden patchwork kilim yapma konusunda uzun bir gelenekleri olduğunu ve Eski Mısırlılar'ın ise patchwork tekniği ile yapılmış olan yatak perdelerini parçalara ayırarak kullandıklarını belirtmektedir. Avrupa'nın Kuzey Amerika'ya göçüyle birlikte patchwork tarihinin daha keskin bir odak kazanmaya başladığını söyleyen yazar, doğu sahiline yerleşen erken Avrupalı göçmenlerin ev rahatlığı ve zevklerinin önemli unsurları olarak yanlarında patchwork, kapitone ve aplike işleri getirdiklerini aktarır. Patchwork, desenli bir bütün oluşturmak için kumaş parçalarını bir araya getirme ve dikme işlemidir; aplike ise küçük kumaş parçalarının daha büyük olanların üzerine bindirilmesi sonucu oluşan işlemdir. Mulholland (1996:57), 1660'da kolonistlerin yün ve pamuk yetiştirmesini yasaklayan korumacı sefer yasalarının sebep olduğu kumaş kıtlığına yanıt olarak, Kuzey Amerika'da patchwork tekniğinin, önemli bir ev faaliyeti olarak başladığını belirtmektedir. 17. yüzyıla kadar göçlerle aktarılan, yerel halkların elindeki malzemelere göre ürettikleri bir tekstil tekniği olan kırkyamayı Amerika Birleşik Devletleri'nin bayrağında da görmekteyiz. Özpulat, "göçlerle birlikte bu tekniğin taşındığını vurgulayarak, 18. yüzyılda Amerikan bayrağının da bu teknik ile üretilmiş olduğunu ve süreci doğrulayan en iyi örneklerden birini oluşturduğunu ifade etmiştir. Bayrağın üzerindeki beyaz yıldızların eyaletleri simgelediği, hem yıldızların hem de kırmızı ve beyaz şeritlerin her birinin kırkyama tekniği ile oluşturulduğunu" aktarmıştır (KK1).
Kırkyama, 18.yüzyıldan önce örneğine pek rastlanmayan bir sanattır ve bu yüzyıla ait çok az örnek bugüne ulaşmıştır. 1718 yılına ait ipek yatak örtüsü, mozaik tarzı kırkyama tekniği ile yapılmış en eski örneklerdendir. Görüntü 1'de ön ve arka yüzü yer alan yatak örtüsü V&A (Victoria & Albert) müzesi koleksiyonunda yer almaktadır (URL2).



Görüntü 1: İpek kadife, saten, gümüş ve gümüş yaldızlı dokulardan oluşan kapitone patchwork ön yüzü ve blok baskılı pamuklu kumaş ile kaplı arka yüzü, 1718, V&A koleksiyonu.
Kaynakçası (https://collections.vam.ac.uk/item/O89094patchwork-bed-cover-unknown/patchwork-bed-cover-unknown/)

Kırkyama başlangıçta artık kumaşların ya direk kullanılması ya da bitkisel boyalarla boyanmış ev yapımı kumaşlara dönüştürülmesiyle ve kullanılmış giysiler ile yapılan bir uygulama iken, 18. yüzyılla birlikte baskılı kumaş teknolojisi ve dikiş makinasının gelişimiyle kırkyama çalışmaları daha renkli, desenli, kolay dikilebilir hale gelmiştir. Kırkyama çalışmaları başlangıçta geometrik desenli birbirini tekrarlayan raportlarla yapılırken, zamanla konulu ve soyut bir forma dönüşmüştür.

Konular genellikle;
-İnançlar ve inançların sembollerle tasviri,
-Dönemin önemli olayları, savaş vb.,
-Avlanma sahneleri,
-Çiçek, meyve ve hayvanın sembolik anlatımı,
- Günlük yaşam ritüelleri şeklinde olabilmektedir (URL3).

Görüntü 2'de yer alan V&A koleksiyonu olan 1820 yapımı kırkyama örtünün konusu incelendiğinde, tasarımın Adem'in cennet bahçesindeki hayvanları adlandırmasını, İncil hikayelerinden diğer canlı sahneleri ve günlük karakterlerin ve mesleklerin canlı tasvirlerini gösteren 64 adet parlak, renkli yün panel ile birlikte gösterilmektedir. Kırkyama ve aplike resimlerin üzerine işlenen başlıklar, mizahi ve kişisel dokunuşlar katmaktadır. Her paneldeki anlatılar, 19. yüzyılın başlarındaki yaşam örüntülerini sergiler. Bir 'çift düğün', bir 'zavallı denizci' ve bir 'zenci hizmetçi ve usta' tasvirini içerir. Örtü, batı ülkelerinde üretilen mont ve üniformaların yapıldığı parlak renkli yün malzemelerin kumaşından yapılmıştır (URL4).



Görüntü 2: Ann West, nakış, aplike ve kırkyama tekniği, 1820, V&A koleksiyonu.
Kaynakçası (https://collections.vam.ac.uk/item/O134051coverlet-west-ann/coverlet-west-ann/)

Kırkyamanın sadece dekoratif ev tekstilinde değil, yapılan araştırmalar doğrultusunda 19. yüzyıllarda giyim alanında da kullanıldığı görülmektedir. Görüntü 3'te yer alan kırkyama tekniği kullanılarak yapılan cep örneği, 1840 yıllarına aittir.



Görüntü 3: Patchwork cep örneği, yaklaşık 1840. Rhode Island Üniversitesi, Tekstil Tarihi ve Kostüm Koleksiyonu, Fotoğraf: Susan J. Jerome
Kaynakçası (Jerome, J. Susana. (2020).A Brief History of the Pocket in Women's Fashion Erişim adresi: https://pieceworkmagazine.com/a-brief-history-of-the-pocket-in-womens-fashion.)

Göksel ve Kutlu (2006:433), Amur Basin (Rusya) bölgesinde yaşayan Sibirya Türkleri 'ne ait 1900'lü yıllara denk gelen dönemde yapılan bir kadın ceketinde ön kısmının düz, arka kısmının üst bölgesinin aplike, alt bölgesinin ise kırkyama ve üst üste bindirme teknikleri ile yapıldığını aktarmaktadır. 19. yüzyıl sonlarında Afrika'da Mısır ve Sudan dervişlerinin giysilerinde de statüleri gösteren "jibbah" adı verilen yamalı önlükler görülmektedir(Leslie, 2007, Aktaran: Meriç ve Yıldırım, 2017:160). Meriç ve Yıldırım ayrıca, mütevazılığın ve sadeliğin bir simgesi olan bu giysilerin manevi anlamları açısında da tasarruf ve yokluk bilincine gönderme yaptıklarını aktarmaktadır.

Sabır, dikkat ve el becerisi gerektiren kırkyama, kapitone ve aplike teknikleri ile yakından bağlantılı olmasına rağmen kendine özgü geçmişi olan farklı bir iğne tekniğidir. Kırkyama TDK sözlüğünde; "kumaş artıklarını birleştirerek örtü, yorgan yüzü vb yapma işi" olarak tanımlanmaktadır (URL 5). Kırkyama işi yüzyıllar öncesinden ufak parça kumaşları değerlendirmek amacıyla kumaşların birleştirilmesiyle meydana çıkmış ve ortaya çıkarılan desenler ile emek isteyen bu iş zamanla bir sanata dönüşmüştür. Günümüzde patchwork halı olarak yaygındır. Kırkyama kumaş birleştirme tekniklerinin tümüdür. Yabancı bir isimle anılsa da kırkyama büyük annelerimizin elinde gelişen bir sanattır. İngilizce olarak belirtmek gerekirse "Patch" yama "work" iş demek "yama işi" anlamına gelmektedir (Karatay, 2019:143).

Victoria&Albert müzesi resmi web sitesine göre; "ekleme olarak da adlandırılan yama işi, şeritleri, kareleri, üçgenleri, altıgenleri veya diğer şekilli kumaş parçalarını (yamalar olarak da adlandırılır) elle veya makineyle dikerek kare bloklar veya diğer birimler halinde birleştirme işlemidir. Yama işi veya işlenmiş çalışma, kumaş parçalarının düz bir tasarım oluşturması için birlikte dikilmesini içerir. Bu yöntemde, desen önce kağıda çizilir ve ardından doğru bir şekilde kesilir. Kağıt şekillerinin her birinin etrafına küçük kumaş parçaları katlanır ve yerine tutturulur (teyel olarak da bilinen geçici dikişler kullanır). Şekiller daha sonra kamçı adı verilen küçük dikişler kullanılarak arkadan birleştirilir (URL6).

Yapım tekniği ile yorgan sanatı çıkışlı olduğu düşünülen kırkyamanın işlevi sadece örtü üretimiyle sınırlı kalmamış, üretim çeşitliliğini de artırarak geniş, işlevsel bir alanda kadınlar arası bir uğraşı haline gelmiştir. Kırkyama, yüzyıllar boyunca, her ırktan, sınıftan ve sosyal statüden eğitim seviyelerine bakılmaksızın üretimi yapılan bir teknik olmuştur. Hem okuryazar hem de okuma yazma bilmeyen kadınlar tarafından dünyaya bakışlarını ifade etmek için kullanılmıştır. Öte yandan, kırkyama kadınların en önemli metni olarak yorumlanmış, çok merkezli olması, eşitlikçiliği ve işbirlikçi doğası ile bireyselciliğe karşı bir duruş sergilemiştir. Yaşanmış deneyiminin belirli bir hikayesini oluşturan kırkyamalardaki kumaş katmanları duygusal bir iç hareketle, yeniden kodlanmaktadır. Kodlanan hikayeler kontrastlı bir vurgu ya da sakin bir dinginlik içerebilir. Yapı sökümüne izin veren yapısıyla gerçekliğin anlarını bir ritüele çevirdiğini söylemek mümkündür. Elbette seçilmiş, hatta kurtarılmış malzemelerin başkalaşımı ve bunların yeni bir şeye dönüştürülmesi yoluyla, bize potansiyel olarak geri kazanılmış, yenilikçi ve değerli sonuçlar sunmaktadır.

Son dönemlerde sanatsal aktivitelerde sıklıkla rastladığımız kırkyama ayrıca, kadınların boş zamanlarını evlerinin üretimine katkıyla geçirmelerine, bir meslek edindirmeye yönelik sosyal sorumluluk projeleri, sivil toplum kuruluşları ve eğitim kurumlarınca düzenlenen kırkyama şenlikleri, festivalleri, kırkyama yarışmaları gibi etkinliklerle ve özellikle endüstrideki ev tekstili üretimlerinde (halı vb) sıkça karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel zanaatı yeniden canlandırmaya yönelik bu tür gelişmeler kırkyama el sanatı alanının büyük ölçüde korunup, geleneksel zanaat ile çağdaş tasarımı birbirine kaynaştırarak, bu bilginin uzun ve kalıcı olmasını sağlamada oldukça etkilidir. Zaman içerisinde bu gibi etkinliklerin yurtdışından katılımcılarla uluslararası boyuta taşınması, kırkyamanın canlandırılması açısından önem teşkil etmektedir.

1.2 Çağdaş Tekstil Sanatçısı Füsun Özpulat

42 yıllık akademik yaşamı boyunca Türk kültürüne, sanatına ve bilimine dair yapmış olduğu eşsiz ve değerli katkılarıyla bilinen Özpulat, 1953 İzmir doğumludur. Lisans eğitimini, 1976 yılında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Tekstil Bölümü'nde tamamlayan sanatçı, 1979 yılında yüksek lisansını Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde, 1984 yılında da sanatta yeterlik eğitimini Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde tamamlamıştır. Evli ve bir çocuk annesi olan Özpulat'ın bilimsel ve sanatsal olarak geleneksel Türk el sanatlarını koruma ve sürdürülebilirliğine yönelik birçok akademik çalışmaları bulunmaktadır. European Textile Network(ETN) üyesi olan akademisyen sanatçı, Çağdaş Tekstil Sanatı kapsamında yapmış olduğu gerek geleneksel gerek modern teknikleriyle çalışmalarında; el ve şablon baskı, bağlama-boyama, shibori, batik, örme, kırkyama, aplike, işleme, dikiş ile boyut oluşturma üzerine çalışmaktadır. Özpulat'ın eserlerinde, kırkyama tekniğine gerek parça gerekse bütün üzerinden form yorumlarıyla ve çeşitli geleneksel tekstil tekniklerinin harmanlanarak kullanılan uygulamalarıyla karşılaşmak mümkündür. Çalışmalarında kırkyama, yorgan, baskı, el ve makine dikiş teknikleriyle boyut oluşturma üzerine uzmanlaşmıştır. Çalışmalarını yansıtan temel elemanları oluşturmada; geleneksel tekstil tekniklerinin yanı sıra, karışık teknikler ve mix media malzemeler de kullanmaktadır. Çalışma konularını kendi hayatından kesitler ile aktarmayı tercih eden Özpulat, genellikle çıkış temasına uygun malzeme, teknik ve biçimleri tasarım ilke ve ögeleri ile birleştirerek biçim ve içerik uyumluluğu ile sergilemeyi tercih etmektedir.

Özpulat için kumaş, yaşama yönelişindeki enerjik tavrını karşılayan, değişkenlere kolayca geçit veren geniş ufuklu bir malzeme olmuştur. Yaratım sürecindeki araştırmalar kadar, önceki birikimlerin de zaman bilinç dışı olarak yapıtlarına katılmasından heyecan duyan sanatçı için kumaş, biçimlenmeyi bekleyen bir malzeme olarak daima onunla birlikte yaşayan bir olgu olmuştur. Yetenek ile başlayan sanatın, çalışma ile gelişip, teknikle uygulandığı ve sevgiyle harmanlandığının farkında olarak eserleriyle buluşup, onları duygularıyla biçimleyen Özpulat'ın kırkyama ve kırkyamaya çağdaş bir yorum getirerek oluşturulan çalışmaları kendi bireysel estetiğini var edebilirken, hem geçmişe hem de çağına samimi bir yaklaşım sunmaktadır.

Özpulat ile yapılan sözlü görüşmede, sanatçı, her şeyin alt yapısında geleneklerimiz ve bizlere ait miraslar olduğunu, kendisinin de bu gelenekleri ve bizlere aktarılan zengin kültür miraslarını sentezleyerek hareket ettiğini belirtmektedir. Geleneği sürdürmenin; iki üç yüzyıl önce yapılmış olanın tekrarını ya da kopyalarını yaparak değil, geçmişten referans alarak bugünkü zamanın diline uygun çalışmalar yapmak olduğunu savunmaktadır. Özpulat, "kırk pare" demeyi tercih ettiği teknikle ve diğer tekniklerin harmanlanması ile oluşturduğu eserlerini, toplumun en temel ve önemli yapı taşlarından biri ve en küçük birimi olan aile kavramına gönderme yaparken; kadına, emeğe, yokluğa, iletişime ve anılarına yüklediği bu geleneği, uzun soluklu bir ritüel olarak tanımlamaktadır (KK1).

1988 yılından bugüne yurt içi ve yurtdışında düzenlenen bilimsel sempozyum, kongre, workshop ve çalıştaylara aynı zamanda grup ve karma sergilere katılmıştır. 2005 yılında Avrupa Birliği'nin bir kültür organı olan ETN – European Textile Network (Avrupa Tekstil Ağı), ve Textile Forum Dergisi işbirliği ile Türkiye'de İzmir'de düzenlenen 13. Vision in Textiles, From Tradition to Textile Art / Design of Tomorrow,(Tekstilde Yeni Vizyonlar, Gelenekten Tekstil Sanatına / Yarının Tasarımına) Uluslararası Tekstil Sanatı Sergisi ve 13. ETN Konferans/ Workshop etkinlikleri ile tekstilin çağdaş bir yoruma ulaşmasında etkili olduğunu belirterek, kendisinin de bu konferansta sunduğu geleneksel Türk el sanatlarımızdan 'Yorgan ve Türk Kırkyama Sanatı' başlıklı bildirisi ve yine çağdaş bir yorumla el sanatlarının sürdürülebilirliğini destekleyen eserinin etkinliğin sergisinde bulunduğunu aktarmaktadır. Sanatçı bu ve benzeri etkinliklerle; yerli ve yabancı çağdaş tekstil sanatçılarının ortak alanlarda yeni sınırlar çizdiklerini, kültür ve sanat

ilişkilerini yeni bir boyuta taşıdıklarını her ulusun geleneksel ve çağdaş sanatının tanıtımı ve ileriye taşınması açısından önemli olduğunu dile getirmiştir.

1.3. Çağdaş Tekstil Sanatına Kırkyama'nın Etkileri: Füsun Özpulat Örneği

Var olduğu çağın koşulları, imkân ve tekniklerine paralel olarak sürekli bir farklılaşma içerisinde olan sanat, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hiç olmadığı kadar farklı açılımlar, yönelimler ve arayışlarla karşı karşıya kalmıştır. Bunun sonucunda sanat hem biçimsel hem de düşünsel boyutu ile çok farklı alanlarla yoğun bir etkileşim ve ilişki içerisine girmiştir (Koşar, 2017:2038). 1960'lı yıllarda farklı disiplinlerde yer alan sanatçıların tekstil malzeme ve teknikleri ile geliştirdikleri çeşitli ifade olanakları sayesinde, tekstilin farklı açılımlarla sanatsal süreçlerde yer almaya başladığı görülmektedir. Tekstil malzeme ve tekniklerinin yapıları gereği yeni ve tanıdık bir dil oluşturmaya elverişli olma özellikleri ile çağdaş sanat yaklaşımı içerisinde etkileşime, birlikteliğe, yaratıcılığa ve özgünlüğe imkân sağladığı, dönemin sanatçılarının eserlerinde izlenmektedir. 60'lı yıllardan bu yana ortaya çıkan Çağdaş Tekstil Sanatı kapsamındaki üretimlerde sanat ve zanaat kapsamında üretilen çalışmalarda hem çağdaş hem de geleneksel dilin ortak alanda buluştuğu gözlenmektedir. Tekstil malzeme ve tekniklerinin plastik sanatlar alanında kendi kimlikleri ile var olmaya başladığını ise, 70'li yıllara doğru görmekteyiz. Bu kimlikler, Çağdaş Tekstil Sanatının gelişimini etkileyerek, diğer sanat disiplinlerde olduğu gibi aradaki engelleri kaldırarak, estetik ve kavramsal boyuttaki eserlerin sanat dünyasında etkili bir şekilde yer aldığını göstermektedir. Çağdaş Tekstil Sanatında kişisel yorum ile biçimlenen çalışmalarda; malzeme ve tekniklerin çoğalarak arttığı, zanaat ve sanat arasındaki sınırların eriyerek, her türlü malzemeye ve tekniğe imkan tanındığı izlenir. Bu olanaklı durum ise, yeni teknolojiler ve eğilimler ile birlikte geleneksel değerlerin de aynı üretimler içinde yer almasını, aynı zamanda da geçmiş ve gelecek ile bir bağlantı kurulmasını sağlamaktadır. Tekstilin malzeme ve tekniği ile geliştirilen çağdaş örneklerine baktığımızda; geleneksel tekstillerden de yararlanıldığı görülmektedir.

Özellikle 20. yüzyılın sonlarından itibaren dokuma, örme, işleme, keçe, boya ve baskı, dikiş vb. gibi çok çeşitli yüzey oluşturma yöntemlerinden ilham alınarak oluşturulan çalışmaların çağdaş sanatta yer edinmeye başladığı ve geniş kitlelere yayıldığı söylenebilir. Birçok geleneksel tekstil gibi kırkyama da, sanatsal çalışmalarda çeşitliliğe ve çoğaltmaya olanak veren bir tekniktir. "1960'larda moda endüstrisi tarafından sadece bir teknik değil, hippi kültürüyle ilişkili bir 'görünüm' olarak da benimsenmiştir. Yüzyılın sonunda, kadınlarla çok yakından ilişkili olan hem patchwork hem de kapitone, Tracey Emin ve Michelle Walker gibi sanatçılar tarafından 'kadın sanatı' ve "kadın işi" kavramlarını keşfetmek için kullanılan teknikler haline gelmiştir" (URL6), (Görüntü 4). Rudi Fuchs (2006:397), *Tracey Emin: Works 1963/2006 isimli kitabın* 'A Particular Honesty' başlıklı bölüm yazısında, acımasız dürüstlüğü ve şiirsel mizahıyla tanınan Emin için; insan ruhunun ezici yanılabilirliğini kendi kendine düşünen, araştıran ve sanatında insanın en büyük zayıflıklarını ve kırılganlıklarını kadına atfedilen tekniklerle cesurca ortaya koyduğunu aktarmaktadır. Görüntü 4'de yer alan "*I Think It's In My Head*" isimli patchwork çalışma Emin'in derin ve kışkırtıcı görsel uygulamasının ve toplumsal normların sınırlarını ortadan kaldıran mesajlarının güçlü bir örneğidir.



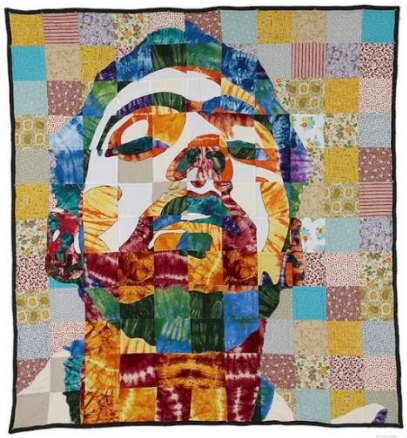
Görüntü 4: Tracey, Emin, *"I Think It's In My Head* ",2002, patchwork, 245x 227 cm.
Kaynakçası (https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/contemporary-art-evening-auction-l19020/lot.3.html)

İnsan ile sıkı bağlar kurabilen tekstil malzemeler, fiziksel özellikleriyle de farklı bir anlatım dili oluşturmaya ve çeşitli disiplinlerin bir arada kullanılabilmesine de olanak sağlamaktadır. Günümüzde bazı sanat disiplinlerinde, disiplinin kendi olanakları dahilindeki üretimlerinde de kırkyama tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. (Sevim, Yeşilmen, 2010:185), diğer sanat dallarında olduğu gibi seramik sanatçılarının da kırkyama tekniğini gerek görsel gerekse teknik olarak kullandıklarını aktarmaktadır. "Görsel olarak direk kumaş desenlerinden ve birleştirilmiş şeklinden yola çıkarak tasarımlarını yapan sanatçılar olduğu gibi kırkyamanın tekniğini kullanan sanatçıların da bulunduğunu belirtmektedir (Görüntü 5). Uluslararası bir üne sahip olan Zoe Hillyard, özünde kumaşla uygulanan kırkyamayı bozmadan, seramikle bir araya getirerek farklı bir anlatım yakalamıştır. Sanatçı geleneksel el dikişli kırkyama tekniğinden esinlenerek alışkın olduğumuz formlarla dokunsal bir estetik yaratmaktadır" (Sevim, Yeşilmen, 2010:186).



Görüntü 5: Sarkis, Pilav ve Tartışma Yeri, 1995
Kaynakçası (Sevim, Yeşilmen, 2010:186)

Janniere (1994:4), 1970 ve 1980'li yıllarda kırkyama sanatına ilgi duyanların sayısının arttığını ve kırkyama tekniğinde çalışma yapanlara ek olarak bu sanatın küratörlerinin, koleksiyonerlerinin, satıcılarının ve sanat izleyicisinin bile arttığını belirtmektedir. Kırkyama, 2000'li yıllarda Çağdaş Tekstil Sanatında uygulanan popüler tekniklerden biri haline gelmiştir. Tekstil sanatçıları tarafından bir kolaj malzemesi haline gelen kumaş ve dikiş teknikleriyle birlikte çeşitli varyasyonlarda kullanılmaktadır (Görüntü 6). Günümüzde kırkyama tekniği geri kazanılmış ya da özel kumaşlarla yapılmakta, farklı tekstil ve dikiş teknikleriyle birleştirilerek çağdaş bir yaklaşımla sunulmaktadırlar. Ayrıca özel ticari firmalar tarafından kullanılan ve gerek ev tekstili gerekse de giyim endüstrisinde geniş bir kullanım alanına sahip olduğu görülmektedir. Tekstil sanatçılarının özgünlük arayışları, yenilikçi yüzey değerlendirmelerini beraberinde getirirken, kırkyama tekniğinin de bu yönde çok farklı biçimlerde uygulanmaya başlaması dikkat çekicidir. Günümüzde bilgisayar desteğinin de dokuma, baskı tasarımı alanlarında etkin şekilde kullanılması bu tekniğin sürecini kolaylaştırmakta ve kısaltmaktadır. Ancak, yoğun emeğe dayalı bu tekniğin geleneksel yöntemlere bağlı kalınarak yapılması, tekniğin geçmiş ve gelecek arasında kurulan köprüyü onurlandırması ve yeni nesillerin bunu bilerek yetişmesi açısından önem taşımaktadır.



Görüntü 6: Luke Haynes, "On my bed",2006, Brooklyn Müzesi Koleksiyonu
Kaynakçası (https://www.artnews.com/art-news/news/avant-garde-quilt-explosion-2378/)

Makalenin ana konusu olan kırkyama ve Füsun Özpulat'ın Çağdaş Tekstil Sanatı kapsamında ele aldığı geleneksel el sanatı kırkyama, kırkyama etkili diğer tekniklerle oluşturduğu eserleri sanatçıyla yapılan röportajlarla ve eser analizi yöntemiyle değerlendirilmeye çalışılmıştır. Türk tekstil sanatçılarından Özpulat; kırkyama ile ilgili uzun sürelerden beri çalıştığını ve bir Ankara seyahatinden sonra bu teknikle çalışmaya karar verdiğini ifade etmektedir. "Ankara'ya bir gidişimde merkezde kırkyama malzemeleri satan bir yer keşfettim. Yurtdışından özel kumaşlar gelmekteydi, buradan aldığım malzemelerle kırkyama çalışmalarıma başladım" diyen Özpulat, geleneksel kırkyamanın başka ülkeler tarafından patchwork olarak tanımlanarak dünyaya yeni bir pazar olarak açıldığını belirtmektedir. Kendisinin kırkpare demeyi tercih ettiğini ifade eden sanatçı, geleneksel Türk el sanatının en önemli ana temasının kırkyama olduğunu ve her ailenin evinde mutlaka kırkyama yorgan, yatak örtüsünün bulunduğunu aktarmaktadır(KK1).

Türk kültüründe kırk çeşit kumaş parçasının yan yana dikilmesiyle elde edilen örtü yüzeyinin "Kırkpare" ya da "Kırkyama" olarak isimlendirilmesi; "pare" nin Farsçada parça anlamı taşıması yanında, "kırk"ın da İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrası inanışlarımızdan gelen ve geleneksel dilimizde, aynı zamanda kültürümüzde önemli bir sayı olarak yerleşmesi anlamını taşımaktadır (Özpulat, 1994, 37). Bu kaybolmuş el sanatını tekrar hayata geçirme sevdasında olan sanatçı, kelime kökünde yer alan kırk sayısının önemini şu şekilde açıklamaktadır; "Bazı sayılar bizim kültürümüz için önemlidir. İlk çağlardan bu yana kırk sayısının kutsallığına inanılmakta, inançlardaki bu ortaklığın kaynağının da, eski Mısır'da gözlemlenen astronomik değişimlerden kaynaklandığının tahmin edildiğini aktarmaktadır. Kırk sayısının Dede Korkut öykülerinde başka biçimlerde de geçtiğini aktaran Özpulat, sayıların önemine değinerek, eski dönemlerde çocuğu olmayan kadınların yedi Mehmetli evlerden farklı kumaş parçalarını toplayıp zıbın diktiklerini aktarmaktadır. Yine lohusa kadınların 40 gün dışarıya çıkmadıkları süreçlerde yattıkları yastıkların, 40 farklı kumaştan yapılan kırkpareler olduğunu ve bu yastıkla korunduklarına inanmakta olduklarını, yastıkların şans, enerji ve iyi dilekler barındırdıklarını aktarır. 'Bir kahvenin kırk yıl hatırı var' gibi söylemlerinde de 40 sayısının önemini dile getirmiştir"(KK1). Özpulat'ın aktardığı gibi Türk kültüründeki gelenekler, tüm dünyada farklı şekillerde gerçekleşmektedir. Örneğin 40 sayısı Çin'de 100 olarak kullanılır. "Yeni doğan her bebek için oluşturulan kırkyama örtü ile 100 kişiyi şans, enerji ve iyi dilekleriyle katkıda bulunmaya davet eden gelenekte, 100 farklı kumaş toplanır ve birlikte dikilir. Bu örtü nesilden nesile aktarılır (Hanson,2006:7).

Özpulat, ilk kırkyama çalışmasını 1988 yılında yapmıştır (Görüntü 7). Bu çalışmayı elindeki kumaş artıklarını değerlendirmek için gazete kağıdından hazırladığı kalıp şablonlar ile geometrik desenli motiflerin elde makine dikişi ile oluşturduğunu ifade etmektedir. Özpulat için, iğne bir kalem, kumaş ise bir renk paleti görevi görmekte, eserlerini oluştururken sanatçı, kırkyamayı resim çizercesine ürettiğini aktarmaktadır(KK1).



Görüntü 7: Füsun Özpulat, "İsimsiz" isimli eser ve detay görüntüsü, ipek kumaş, kırkyama tekniği, 45x45 cm, 1988.
Kaynakçası (Füsun Özpulat arşivi, Fotoğraf: Gülşen Şefika Berber)

Başarılı bir geometrik çözümleme, bütüne eşsiz bir görsellik katar. Kırkyama çalışmalarını tasarlarken eskiz çalışmaları ile ön çalışmalara başladığını belirten sanatçı, eskize sadık kalmaya çalışsa da, bazen de kendiliğinden gelişen olanaklara da izin vermekte, kumaşların farklı şekillerde yan yana gelmesiyle değişik bir yön kazandığını söylemektedir. Çalışmalarında ana desene ek olarak birçok ek renk ve ton içeren yamalar ile çalışan sanatçı, her dakika elde ettiği etkiyi

kontrol etmesi gerektiğini belirterek, çalışmalarını belirlerken, renk kombinasyonları teorisinden değil, kendi sezgileriyle hareket ettiğini belirtmiştir (KK1).

Kırkyama ile farklı dikiş tekniklerini deneyimleyen sanatçı, aplike, shibori, batik, bağlama-boyama ile elde ettiği kumaşların yanında hazır kumaş, yöre kumaşları ve artık kumaşları kullanmaktadır. Kırkyama tasarımlarında dikiş tekniklerine dikkat edilmesi gerekliliğini vurgulayan Özpulat, genellikle elde makine dikişi tekniğini geliştirdiğini ifade etmiştir (KK1). Elde makine dikişi tekniğinde, hristo teyeli (sarhoş bacağı), teyel ve kendiliğinden gelişen dikiş tekniklerini kullanmaktadır (Görüntü 8).



Görüntü 8: Füsun Özpulat, "İsimsiz" isimli eser ve detay görüntüsü, ipek kumaş, kırkyama, kişisel dikiş teknikleri,45x45 cm, 1988.
Kaynakçası (Füsun Özpulat arşivi, Fotoğraf: Gülşen Şefika Berber)

Telayı hem ana malzeme olarak hem de yardımcı malzeme olarak çok severek kullandığını, sadece teladan oluşan kırkyama çalışmalarının olduğunu ifade eden sanatçı, tela kullanmadığı çalışmalarında dolgu malzemesi olarak elyaf kullanmaktadır. Yaşamın dokusunun ve kültürel sembollerin kırkyamanın parçalanmış ve hikayeci karakterine nasıl yansıdığını göstermeyi amaçlayan sanatçının, genel olarak kırkyama hikayelerinde; eserin ismi ile örtüşen çalışmalar yaptığı görülmekte, kumaşın kullanım biçimlerinin gizemli gücüyle birlikte yaşamış kumaşlarla, yaşanmışlığı olan konuları ele alarak içerik ve biçimle örtüştürdüğü izlenmektedir.

Zamanla kumaşları boyayarak, farklı tekniklerle birleştirerek çalışmalar yapmaya başlayan sanatçı, Görüntü 9'da bulunan "Aileden Mektuplar" isimli çalışmasında aile fotoğrafları ve babasının yazmış olduğu şiirleri kullanarak bir çalışma oluşturmuştur. Zemini birbirine birleştirilmiş zarflardan oluşan kırkyama çalışmanın zarflarında tela malzeme kullanmıştır. Tela zarflar üzerine aileden fotoğraflar ve babasının yazdığı şiirler transfer baskı tekniği ile aktarılmıştır. Ayrıca birçok kişisel çağrışım ve anı içeren geri kazanılmış pamuklu, ipekli kumaşlar ve dantel farklı dikiş teknikleri ile yerleştirilerek bütünsellik oluşturulmuştur.



Görüntü 9: Füsun Özpulat, "Aileden mektuplar" isimli eser ve detay görüntüsü, tela, pamuk, ipek, dantel kumaşlar, kırkyama ve transfer baskı tekniği, 90x90 cm, 2001
Kaynakçası (Füsun Özpulat arşivi, Fotoğraf: Gülşen Şefika Berber)

Görüntü 10'da bulunan kırkyama ve aplike çalışması, Bursa Kozak yaylasında yaşayan konargöçerlerin para kesesi olarak kullandıkları torbayı süsleyen motiften esinlenilerek yapılmıştır. Bu motifin kazayağı olduğunu ifade eden Özpulat, nazar ve uğur sembolü olan motifi kullanmış, elde boyanan farklı renkteki ipek kumaşlarla, metal pul ve kişisel dikiş teknikleriyle çalışmasını tamamlamıştır. Çalışmada sıklıkla kullandığı teknik olan sarhoş bacağı oldukça dikkat çekmektedir.



Görüntü 10: Füsun Özpulat, "İsimsiz" isimli eser ve detay görüntüsü, ipek kumaş ve metal iri pullar, kırkyama, aplike ve dikiş teknikleri, 63x66 cm, 1988.
Kaynakçası (Füsun Özpulat arşivi, Fotoğraf: Gülşen Şefika Berber)



9 numaralı

Görüntü 11: Füsun Özpulat, "9 Nolu Kapı" isimli eser arka ve detay görüntüsü, dokuma kumaş (yöresel), pamuklu kumaş, dantel, ipekli kumaş, tül, aplike, dikiş ve kırkyama tekniği, 143x88,1995

Kaynakçası (Füsun Özpulat arşivi, Fotoğraf: Gülşen Şefika Berber)

Özpulat, çocukluğunda büyükanne ve büyükbabasının sahip olduğu İzmir'deki 9 numaralı evlerinin kapısının fotoğrafından yola çıkarak yapmış olduğu Görüntü 11'de yer alan çalışmayı; "O günlerde o kapıyı çok beğenirdim, yıllardır unutamadım ve o kapıyı görselleştirmek beni heycanlandırdı ve geçmişe yönlendirdi" şeklinde ifade etmiştir (KK1). Yöresel dokuma kumaşlarla bağlama-boyama, aplike ve kırkyama teknikleri ile oluşturulan çalışmada dantel, ipekli kumaşlar ve tül dokuları elde etmek için kullanılmıştır. Çalışmanın arka yüzünün, sanatçının bağlama- boyama ile yaptığı kumaşla kaplandığı görülür. Özpulat için bilinen ve sahip olunan zaman yaşanılmış ve geçen zamandır. Geçen zamanda topladığı bütün fotoğraflar ve anlar sanatçının biriktirdiği kumaşlarla oluşturduğu ve duygularının yansıması olan çalışmalarında görülmektedir (Görüntü 9-11). Tamamlanması yaklaşık altı ay süren bu çalışmasında, en yoğun temalardan biri çocukluğa özlemdir. Çocukluğa özlem duygusu, bu çalışması ile bir duygu ve hatıra itirafı olarak değerlendirilebilir. Duyduğu çocukluk özlemi sanatçının tatlı zamanlarının şahidi olarak karşımıza 9 numaralı kapıyı çıkarmaktadır.



Görüntü 12: Füsun Özpulat, " Bir Örnek" isimli eser ve detay görüntüsü, şablon baskı, dikiş ve kırkyama teknikleri, pamuklu kumaş, iplik, 180x70x3 cm., Sergilendiği Yer: Ege Üniversitesi –Egeart IV., Eczacıbaşı IKSEV Koleksiyonu/İzmir. 2011.

Kaynakçası (Füsun Özpulat arşivi, Fotoğraf: Gülşen Şefika Berber)

Görüntü 12'de yer alan "Bir Örnek" isimli çalışma, İzmir Alsancak'ta yer alan Eczacıbaşı Müzik Müzesi Koleksiyonu'nda kalıcı eser olarak yer almaktadır. Sözü edilen çalışmada zeminde yorganlama tekniği kullanılmıştır. Yan yana sıralanan üç kaftan, pamuklu kumaş üzerine pigment boyalar kullanılarak şablon baskı yapılmış, kaftanları birbirine bağlayan renkli şerit bantlarda da kırkyama tekniği uygulanmıştır. Farklı renkteki kumaşlarla oluşturulan kırkyamaların üzerine dikiş teknikleri ile doku etkileri kazandırılmıştır. Kırkyamanın kullanımının çok fazla olmadığı bu çalışmada, kırkyama etkili parça şablon baskılı kaftanlarla kırkyama etkisinin sürdürülmeye çalışıldığı dikkat çekmektedir.



Görüntü 13: Füsun Özpulat, "Zamana atıflar "isimli eser ve detay görüntüsü, ipekli kumaş, pamuklu kumaş, kırkyama etkili şablon baskı, pigment boya, 90x121x1, 90x121x1 cm, 2013
Kaynakçası (Füsun Özpulat arşivi, Fotoğraf: Gülşen Şefika Berber)

Özpulat'ın kırkyama tekniğine getirdiği çağdaş yaklaşımlardan söz etmek gerekirse, Görüntü 13'de yer alan "Zamana Atıflar" isimli çalışmada, pamuklu kumaş üzerine yorgan tekniği, onun da üzerine stencil baskı tekniğinin uygulandığı görülür. Kırkyamaya çağdaş bir yaklaşım sunan "Zamana Atıflar" isimli çalışmada, kumaş parçaları ile dikilerek oluşturulmuş izlenimi veren renkli alanlar, baskı tekniğiyle kırkyama tekniğine atıfta bulunmaktadır. Vurguyu arttırmak için kullanılan ipekli kumaş parçalarının da bütünlük oluşturmak için kullanıldığı düşünülmektedir. Renk geçişlerinin büyük bir titizlikle sağlandığı her iki kaftan modeli ayrı ayrı oluşturulmuş, tek bir isim altında sunulmuştur. Geçmişten geleceğe bir sentez oluşturan ve geçmiş zamana atıfta bulunan iki eserin, baskı tasarımları ile güncel bir sanat nesnesi haline gelişi ve aynı zamanda Osmanlı kaftanlarına ve geleneksel kırkyama tekniğine kurgusal kodlamalarla göndermede bulundukları izlenmektedir.

Sanatçının Görüntü 14'de yer alan "İsimsiz" çalışmasında farklı bir kaftan modeline rastlamaktayız. Şablon baskı tekniği ile oluşturulan çalışma, Görüntü 13'da yer alan çalışma ile teknik olarak benzerlik göstermektedir. Baskı tekniği ile kırkyama etkilerinin oluşturulduğunu çalışmada, dikişlerle oluşturulan yüzeylerin fazlalığı göze çarpmakta, yön ve hareket duygusu veren dokular ipekli kumaşlarla desteklenmektedir.



Görüntü 14: Füsun Özpulat, "İsimsiz"isimli eser ve detay görüntüsü, ipekli kumaş, pamuklu kumaş, kırkyama etkili şablon baskı, dikiş teknikleri, 90x121x1, 90x121x1 cm, 2013
Kaynakçası (Füsun Özpulat arşivi, Fotoğraf: Gülşen Şefika Berber)



Görüntü 15: Füsun Özpulat, "Eskiz Defterimden" isimli eser ve detay görüntüsü, kırkyama, tahta baskı, şablon baskı ve elde boyama, el dikiş teknikleri**,** pamuklu, ipek kumaşlar, tela, keten iplik, 86x120 cm, 2015.
Kaynakçası (Füsun Özpulat arşivi, Fotoğraf: Gülşen Şefika Berber)

Özpulat, bazı çalışmalarında kırkyama tekniği ve aplike tekniğini birlikte kullanmıştır. Görüntü 15'de bulunan "Eskiz Defterimden" isimli yarım kaftan çalışmasında geometrik desenler ve tasarım ilke ve öğeleriyle (eşitlik, denge vb.) bir bütünlük oluşturmuştur. Beyaz ipek kumaş üzerine yapılan kalıp baskı tekniği ile devore etkisi elde edilmiş, (bu etki şeffaflığı da sağlamıştır) tela üzerine yapılan şablon baskılar ile bütünlük ve denge oluşturulmaya çalışılmıştır. Pamuklu kumaş üzerinde ajanda görünümü işleme tekniği ile sağlanarak sanki eskiz defterinden koparılmış bir sayfa görüntüsü oluşturulmuştur. Büyük parçalar tahta kalıp baskı ve elde boyanarak alt zemine kırkyama tekniği ile tutturulmuştur.



Görüntü 16: Füsun Özpulat, "Sözün Kısası" isimli eser ve detay görüntüsü, düz, desenli pamuklu kumaş çeşitleri, denim kumaş, ipek kumaş, elde boyanmış çeşitli kumaşlar, işleme, dikiş, baskı, bağlama- boyama, aplike, kırkyama, 127x145 cm, 2019.
Kaynakçası (Füsun Özpulat arşivi, Fotoğraf: Gülşen Şefika Berber

Sanatçının en yakın tarihli kırkyama çalışması "Sözün Kısası", "Z" kuşağına bir eleştiri niteliği taşımaktadır (Görüntü 16). Günümüz iletişim dünyasına atıfta bulunan çalışmada uzun cümleler kurmayı bırakıp, emojiler ile kurduğumuz iletişim dünyasına vurgu yapılmıştır. Düz ve desenli pamuklu, denim, elde boyanmış çeşitli ve ipek kumaşların anlatısal denklemlere eklenerek, yapılan kurgusal göndermeyi destekledikleri görülmektedir. Çalışmada yer alan emoji figürlerin ifadelerinin dikiş teknikleri ile titizlikle oluşturuldukları izlenir. Ayrıca zemininde kırkyama tekniği ile oluşturulan günümüz teknoloji çağına eleştiride bulunan eser, ismiyle de dikkat çekmektedir. Günümüzde her ürünün elektronik ortamdaki kalın ve ince çizgilerde saklı künyesi olan barkod ve karekodlara da çizgili kumaş kullanımıyla atıfta bulunan çalışmanın içinde yer alan dairesel, iç içe geçmiş gizli şekillerin varlığı daha karmaşık bir yapıya da işaret etmektedir.

SONUÇ

Geçmişte yapılmış el sanatları sözsüz iletişim aracı görevini görmüş, bugün bu el sanatlarının yazılı olarak belgelenmeleri ise yeni nesil ile geçmiş arasındaki köprüleri oluşturmuştur. Bütün ve güzel bir nesnenin eskiyerek ya da kullanımı sonlandırılarak kesilen, sökülen parçalarından birleştirilerek tasarruf amaçlı oluşturulan kırkyama, günlük yaşamın devamlılığı içerisinde gelişerek, alternatif bir sanatsal yaratıcılık türü sağlamıştır. Eski ve kullanılmış ev tekstillerinin, giysilerin, yeni ve faydalı bir nesneye dönüştürüldüğü kırkyama, yıkım sonrası yeni bir oluşum, yeniden doğuş olarak tanımlanabilir. Ömrünü yitirmekte olanın yeniden hayata kazandırılması anlamında sembolik bir edimi de tanımladığı söylenebilir. Ayrıca, kırkyamayı oluşturmak için gereken yoğun emek, uğraşı, ruhsal deneyim ve bu deneyimle ilgili süreçleri, güçlükleri kavramak amacıyla kullanılan başka bir metaforu da açığa çıkarır.

Geçmişten bugüne ihtiyaçların değişmesi, kırkyama nesnelerin tekniğini değil fakat çeşitliliğini etkilemiştir. Örneğin, eskiden günlük kullanım ihtiyaçlarından doğan ve neredeyse her evde bulunan çeşitli renk, desen ve biçimdeki kırkyamalar, günümüzde sandıklarda saklanan birer eski yadigar nesne olarak kalmaktadır. Kültürümüzün bir parçasını oluşturan kırkyamanın eskiden günümüze gelen ve günümüzde yapılmakta olan örneklerini belgelemek, korumak ve tanıtmak maddi kültürümüze de sahip çıkmak olacağından ayrıca önemlidir. Bu konuda yapılacak olan çalışmalar, geleneksel olarak sürdürülen bu sanatın geleceğini ve geniş kitlelere ulaştırılmasını olumlu ölçüde etkileyecektir. Geçmişe sahip çıkmak, bugün bilimsel araştırmacılara, çağın sanatçılarına ve sonuçlarının tanıtımını yapmak da medyaya düşmektedir.

Ulusal ve uluslararası Çağdaş Tekstil Sanatı içinde kırkyamayı ele alan tasarımcı ve sanatçıların, kırkyamanın düzenli evrimsel gelişimini takip ederek, basitten başlayarak rastgele çılgın desenler ve daha karmaşık stillere kadar bu aktiviteyi sürdürdükleri görülmektedir. Çağdaş Tekstil Sanatı içinde kırkyamayı farklı yaklaşımlarla ele alan Özpulat'ın çalışmaları incelendiğinde, somut bir görsel doygunluk biçimine saygı göstergeleri olduklarını söylemek mümkündür.

Gerek kırkyama gerekse de kırkyamayı başka tekniklerle bir araya getirdiği çalışmalarında kumaşlar, dikiş biçimleri ve işlediği temaların her çalışmada farklılık gösterdiği; aile kavramına vurgu yaptıkları, birer eleştiri niteliği taşıdıkları ve geçmişe atıfta bulundukları göze çarpmaktadır. Özpulat'ın çalışmaları, kültürel motiflerin yanı sıra modern geometrik motiflerin kullanıldığı, geleneksel bir imge olan kaftanın biçim olarak ele alınıp, çağdaş formlarda birleştirilerek sunulduğu, zanaat ve sanatın yakınlaştığı çalışmalar olarak tanımlanabilir. Kırkyama dilinin estetiği, Özpulat'ın çalışmalarında yeniden tanımlanır ve kültürel teknik ve materyal konumunu geliştirmeye adanan çalışmalarda da bu açıkça gözlenmektedir. Parçaların bir araya getirilmesiyle, formların karmaşık bir düzende net bir göstergeye ulaşmasının kimi zaman eskizlerle doğru orantılı, kimi zaman da kendiliğinden gelişen yorumlara bıraktığı görülmektedir. Çalışmalarını kırkyamanın geleneksel tekniğine bağlı kalarak ürettiği gibi ayrıca çağdaş bir yorumda baskı tekniği ile kırkyama etkili düzenlemelerle de ele aldığı izlenir. Kırkyamayı farklı dikiş teknikleri, aplike, farklı baskı teknikleri ile harmanladığı görülmektedir. Çeşitli kumaşlar, pul ve benzeri tekstil malzemeleri ile oluşturduğu biçim ve yüzey değerlendirmeleri; geleneksel tekstillere yeni bir bakış açısı sunmakta ve sanatsal boyuta ulaştırmaktadır. Hikaye olarak okunabilecek bir biçimde toplama, biriktirme ve birleştirme sürecini tamamlayan Özpulat, geleneğin taşıyıcısı kimliğiyle, geçmişi de kucaklayan aynı zamanda devamlılık yaratan bir sanatçıdır. Bu yöntemle anlatıları, geçmiş ve bugünü birbirine bağlayarak, geleneksel el sanatlarını modern sanatın diliyle bir araya getirerek el sanatlarının sürdürülebilirliğine olanak tanır.

Tekstil geri dönüşümü, uzun süredir devam eden geri dönüşüm biçimlerinden biridir; ancak bunun geleneksel tekstillerin üretim yöntemlerine göre uygulanması ise yeni bir oluşum sürecini yansıtmaktadır. Yıllardır biriktirdiği artık ve farklı tekniklerle kendisinin boyadığı ve özel olarak edindiği kumaşlarla kırkyama tekniğini çağdaş bir yaklaşımla ele alan Füsun Özpulat'ın eserlerinin günümüz tasarımcılarına ve sanatçılarına örnek teşkil edeceği düşünülmektedir. Malzemelerin tasarım süreci için önemli etkiler ve mükemmel başlangıç noktaları sunduğu göz önüne alındığında, artık kumaşlardan ve ihtiyaç fazlası endüstriyel malzemelerden yararlanarak, geleneklerimizi yansıtacak tasarım ve sanatsal uygulamalarla hem atıkların değerlendirileceğine hem de kültürümüzün kimliklerinin sürdürülebileceğine inanılmaktadır. Kurtarılan veya geri dönüştürülmüş ürünlerin geleneksel tekstil teknikleriyle bütünleştirilerek ilginç, çağdaş ve yeni çözümler sunabileceği fikrini destekleyerek, yeni nesil tasarımcı ve sanatçıların geleneklerle harmanlanan bu çalışmalara tanıklık edeceği ve kendi oluşumlarıyla ileriye taşıyacakları umulmaktadır.

Kaynakça

Akpınarlı, F. (1997). Geleneksel El Örgüsü Çoraplardan Çağdaş Yaklaşımlar. Türkiye'de El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları: 1861 HAGEM Yayınları: 237 Seminer-Kongre Bildirileri Dizisi: 51. s.157-162

Arabalı, Koşar, S. T. (2017). Çağdaş Sanat Disiplinleri Arası Etkileşimlerde Lif Sanatı. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 6(35), s.2035-2059. DOI: 10.7816. https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1500541512.pdf

Göksel, N. ve Kutlu, N. (2006). Gelenekten Geleceğe Türk Giysi Kültüründe Süsleme Unsurları. D.E.Ü. Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu, 16-18 Kasım. s.432-438

Göksel, N. (2010). Moda Giyim Tasarımında Kırkyama(Patchwork) ve Aplike. IV. Uluslararası Türk Kültürü ile Sanatları Kongresi Sanat Etkinlikleri, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayınları. 02-07 Kasım 2009, Kahire/Sharm El Sheikh, Mısır. s. 477-482

Fuchs, R. (2006). 'A Particular Honesty': Tracey Emin: Works 1963/2006. 390-397. New York: Rizzoli

Hanson, Marin F. (2006). Quilts In Between: The Material Culture of Commemorative Community Patchwork Made for Chinese Adoptees in the U.S. phd thesis 22 Ocak 2021 tarihinde,https://www.academia.edu/31634246/Quilts_In_Between_The_Material_Culture_of_Commemorative_Community_Patchwork_Made_for_Chinese_Adoptees_in_the_U_S adresinden erişildi.

İmer, Z. (2001). Yorgan - Kırkpare – Yamalı Bohça - Patchwork (Yamadan Sanata) / (Bütünden Parça – Parçadan Bütün Elde Etme Sanatı). Ankara, 05 Ocak 2021 tarihinde https://www.academia.edu/28009377/Pechwork_KIRKPARE_Yamali_Bohca adresinden erişildi.

Janniere, J. (1994). Contemporary American Quilts: An International Review, The Quilt Journal, Vol:1, Sayı:1

Karahan, J. (2010, Mayıs). Kırpılmış Kumaşların Renkli Dünyası. Skylife Dergisi, 05 Ocak 2021 tarihinde https://www.skylife.com/tr/2010-05/kirpilmis-kumaslarin-renkli-dunyasi adresinden erişildi.

Kılıç Karatay, S. (2019). Kırkyama Geleneği ve Kullanım Alanları. Journal of Arts, Cilt / Volume:2, Sayı / Issue:3, 142 DOI: 10.31566 / sanat. 2.010

Meriç, D. ve Yıldırım, L. (2017). Yokluk/Bolluk ve Sürdürülebilirlik Açısından Zorunluluk Kapsamında Kırkyamanın Kavramsal Dönüşümü. II. Uluslararası Akdeniz'de Güzel Sanatlar Sempozyumu ve Kültür sanat Çalıştayı, Antalya, Nisan, Serbest Bildiri, Isbn: 978-605-448345-7, 158-164

Mulholland, J. (1996). Patchwork: The Evolution of Women's Genre. The Journal of American Culture, Winter Pages:57-69, 22 Ocak 2021 tarihinde https://doi.org/10.1111/j.1542-734X.1996.1904_57.x adresinden erişildi.

Özaslan, S.(2001). Geleneksel Sanatlarımızdan Kırkpare- Parça Birleştirme. Ankara:T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özpulat, F. (1994). Geleneksel Kültürümüzde Kırkpare. Tekstil ve Mühendis Dergisi, Yıl:8 Ay: Eylül- Aralık Sayı:45-46.

Sevim, S. ve Yeşilmen, N. (2016). Kırkyama'nın Seramik Sanatına Yansıması: Zoe Hillyard Örneği. Sanat ve Tasarım Dergisi, 6 (1) , 180-190. DOI: 10.20488/www-std-anadolu-edu-tr.291265

Şahin, Y. (2000). Kumaşlarla Resim Sanatı, Art Dekor Dergisi, s.139-145

Tansuğ, S. (1991). Bohça Deyip Geçmeyelim, Antik Dekor Dergisi, S.11, s: 50-53

Yalçın Usal, S. (2010). Türklerde Çeyiz Sandığının Kullanımı ve Geleneksel Süslemeleri. ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi (ODÜSOBİAD) , 1 (1) , 157-167. 22 Ocak 2021 tarihinde https://dergipark.org.tr/tr/pub/odusobiad/issue/27565/290029 adresinden erişildi.

İnternet Kaynakça

URL1:https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/edirne/kulturatlasi/kirkyama-1,Erişim tarihi:02 Şubat 2021
URL2: https://quiltersguild.org.uk/learn/a-brief-history-of-patchwork-quilting, Erişim tarihi:10 Şubat 2021
URL3: https://www.cushionsandmore.com/patchwork-history.html, Erişim tarihi:02 Şubat 2021
URL4: https://quiltersguild.org.uk/learn/a-brief-history-of-patchwork-quilting, Erişim tarihi:02 Şubat 2021
URL5: https://sozluk.gov.tr/, Erişim tarihi:02 Şubat 2021
URL6: https://www.vam.ac.uk/articles/an-introduction-to-quilting-and-patchwork, Erişim tarihi:02 Şubat 2021

Kaynak Kişi

Özpulat, F. (2021). Emekli akademisyen sanatçı, Sözlü Görüşme, İzmir: 29 Ocak / 10Şubat 2021

Uluslararası Troy Sanat ve Tasarım Dergisi *International Journal of Troy Art and Design*

8 Mart Özel Sayı
Geliş Tarihi: 10.02.2021
Kabul Tarihi: 02.03.2021

"IŞIL IŞIL KARANLIK" SERİSİYLE CANAN'IN İMGE DAĞARCIĞINA BAKMAK

LOOKING AT THE IMAGE VOCABULARY OF CANAN WITH THE SERIES "SPARKLING DARKNESS"

Araştırma

Özlem YİĞİT, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı, Güzel Sanatlar Fakültesi, Mustafa Kemal Üniversitesi
ozlem_yigit27@hotmail.com ORCID ID: 0000-0002-3036-4601

Prof. Dr. Seher KURT, Resim Anasanat Dalı, Güzel Sanatlar Fakültesi, Mustafa Kemal Üniversitesi
seherkurt1@hotmail.com ORCID ID: 0000-0003-2649-7775

Öz

Kadınların toplumsal hayatta ve sanatta eril normlar nedeniyle sosyal benliklerini, kimliklerini ortaya koyma sürecinde erkekler kadar özgür olamadıkları çok öncelerden beri bilinmekte ve bu sorunlu bakış açısı günümüzde de güncelliğini korumaktadır. Dolayısıyla kadınlar yaşantılarında daima bir varlık problemiyle karşı karşıya oldukları için, bu konuda yapılan çalışmaların sürdürülmesi, bu konuya yönelik farkındalıkların arttırılması çok önemli ve değerlidir.

Bu makale kadın hareketi doğrultusunda gerçekleştirilen varoluş süreci üzerine genel bir değerlendirme yapılarak, daha çok kadın temalı çalışmalarıyla öne çıkan sanatçılar arasında önemli bir yeri olan Canan'ın yapıtlarına odaklanmayı amaçlamaktadır. Cinsiyet, toplumsal cinsiyet kavramları feminizm bağlamında araştırılarak feminist sanat hareketi başlığıyla konu sanatsal çerçevede Canan örneğiyle incelenecektir. Yıllardır toplumsal cinsiyet kavramı üzerine çalışan sanatçının bu serideki yapıtları, toplumsal cinsiyet tartışmaları bağlamında "kadına ait" olarak tanımladığı yöntemlerden biri olan ve "iplik sanatı" olarak da adlandırılan "işleme, dikiş, nakış ve örme" gibi özellikle kadınlara atfedilen teknikler ve bu tekniklerin yapıta yüklediği anlamlar bağlamında incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: *Toplumsal Cinsiyet, Feminist Sanat, Canan, Kadın*

Abstract

It has long been known that women cannot be as free as men in the process of revealing their social and identity due to masculine norms in social life and art, so this problematic point of view remains current today. Therefore, since women always face an asset problem in terms of their lives, it is very important and valuable to continue the studies on this subject and to raise awareness on this issue.

This article aims to focus on Canan's compositions, which have an important place among the artists who stand out with mostly women-themed works, by making a general evaluation of the process of existence carried out in line with the women's movement. Gender concepts will be explored in the context of feminism and the subject will be examined with the example of Canan in the artistic framework with the title of the feminist art movement. The works in this serial of the artist, who has been working on the concept of gender for many years, will be examined in the context of techniques attributed specifically to women, such as "processing, sewing, embroidery and knitting", which is one of the methods that she describes as "belonging to women" in the context of gender debates and also called "yarn art", and the meanings these techniques impose on the structure of this article.

Keywords: *Gender, Feminist Art, Canan, Woman*

Geliştirilmiş Öz

Cinsiyet kavramı için İngilizce 'de tanımlanan "gender" ve "sex" kelimeleri anlamsal bakımdan birbirlerinden ayrılmaktadır. Bu bağlamda "sex" kelimesi daha çok biyolojik olarak düşünülürken "gender" kelimesinin toplumsal ve tarihsel olarak belirlendiği kabul edilmektedir. İnsanlara biçilen rollerin biyolojik cinslere, cinsel yönelimlere göre ayrılması, belirli cinsiyet davranışlarının dayatılması "toplumsal cinsiyet kavramı" tanım ve açıklamalarından yalnızca biridir.

Kadınlar çok uzun süredir varlık problemleriyle karşı karşıyadır ve bu bağlamda sürekli bir mücadele içindedirler. Günümüzde "cinsiyet" kavramına ilişkin tartışmalar sürerken, konu bağlamında en çok ses getiren hareketlerin feministlere ait olduğu söylenebilir. Dolayısıyla kadınların kendi haklarını elde etme isteği feminizmle birlikte daha çok öne çıkmaya başlamıştır. Feminist araştırmalar bağlamında yapılan çalışmalarla, kadınların erkeklerden daha az sosyal statüye, güce sahip olduğu ve kendini gerçekleştirme fırsatına sahip olamadığı gibi sonuçlara varan feministler, eşitsizliğe dayalı bu yanlış yapılanmış toplumsal organizasyona karşı eylemler başlatmışlardır. Bu hareketlerin önemli bir bölümü sanat kolunda ilerlemiştir. Sanat tarihinde önemli bir yeri olan feminist sanat, özellikle 19. yüzyıldan itibaren kadın sanatçılar, sanat tarihi içerisinde "kadının hangi konumda olduğu" gibi konuları irdelemeleriyle başlamış, bu yöndeki çabalar günümüze kadar daha birçok sorun eklenerek devam etmiştir.

Kadınların toplumda ve sanatta eril nitelikler nedeniyle sosyal benliklerini, kimliklerini ortaya koyma sürecinde erkekler kadar özgür olamadıkları bilinmekte, bu problem günümüzde de güncelliğini korumaktadır. Nitekim kadının varlık mücadelesi bağlamındaki üretimlerini sürdüren sanatçıların üretimleri çok önem taşımaktadır.

Yıllardır süregelen toplumsal cinsiyetin oluşturmuş olduğu problemlere değinip, kadınların, toplumsal yaşamda, siyasette, sanatta ve daha birçok alanda erkeklerle eşit olmadığını dile getirerek bu eşitsizliğin oluşturduğu sorunlara karşı feminist üretim biçimlerini kullanan sanatçılar üzerinden bir farkındalık yaratmak bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu bağlamda özellikle feminist sanatçıların "kadına ait" olarak tanımladığı yöntemlerden biri olan "iplik sanatı"nı üretimlerinde kullanan Canan'ın eserleri ve özellikle "Işıl Işıl Karanlık" serisi makalenin kapsamını oluşturmaktadır. Sanatçının kadına ait olarak tanımlanan bu teknik ve yöntemleri feminist üretimler yapan birçok sanatçı gibi kadınların günlük yaşamda kullandıkları ve erkek egemen görüşte basit olarak atfedilen bu malzeme ve teknikleri eserlerine taşıyarak bunları yücelttiğini söylemek mümkündür. Sanatçı, eserlerinde tekstil malzeme ve tekniklerini, zanaat fikrinden çıkartarak sanatsal bir ifade biçimi oluşturmayı amaçlamaktadır. Kadın teması bağlamındaki çalışmalarının alt başlıklarına bakıldığında kadınlar üzerindeki toplumsal baskıyı vurgulamak üzere, cinsel istismar, aile içi şiddet, toplumsal cinsiyet rollerinin getirdiği zorunluluklar gibi konuları ele aldığı gözlemlenebilir. Sanatçı bu konuları, iplik, boya, kumaş gibi malzemeler ve dikiş, çizim, video gibi farklı sanatsal ifade araçlarıyla biçimlendirerek disiplinler arası niteliklerde çalışmalar üretmektedir.

Sanatçının "Işıl Işıl Karanlık" serisinde bulunan "Büyük Biraderin Gözü", "Ay: Üç Kız ve Cin" ve "Güneş: Aslanlı Kadın" adlı çalışmalar, iplik, boya, kumaş, tül, payet gibi malzemeler ve dikiş, nakış, çizim gibi teknikler kullanılarak biçimlendirilmiştir. Bu eserlerde sanatçının, aslan, yılan, güneş, yıldız, cin, kadın gibi imgeleri kullanarak toplumsal sorunlar ve toplumsal cinsiyet sorunlarıyla ilgili kavramları irdelediği ve izleyiciye bu kavramları aktarmayı amaçladığı söylenebilir.

Extended Abstract

The words "gender" and "sex", defined in English for the concept of gender, are semantically separated from each other. In this context, while the word "sex" is more biologically considered, it is accepted that the word "gender" is determined socially and historically. The separation of the roles assigned to people according to biological sexes and sexual orientations and the imposition of certain gender behaviors are only one of the definitions and explanations of the "concept of gender".

Women have been facing existential problems for a very long time and in this context, they are constantly in a struggling mode. Today, while the debates about the concept of "gender" continue, it can be said that the movements that make the most impact in the context of the subject belong to feminists. Therefore, the desire of women to a willingness to obtain and protect their rights has started to stand out more with feminism. Feminists, who come to some conclusion saying that women have less social status, power than men, and no opportunity for self-realization in the context of

feminist studies with the work done, initiated actions against this misstructured social organization based on inequality. A significant part of these movements has progressed in the art branch. Feminist art, which has an important place in the history of art, started with women artists examining issues such as "the position of women" in art history, especially since the 19th century, and efforts in this direction have continued by articulating many more problems until today.

It is known that women cannot be as free as men in the process of revealing their social selves and identities due to masculine qualities in society and art, and this problem remains current today. As a matter of fact, the productions of women artists who continue their productions in the context of women's struggle for existence are very important.

This study aims to create awareness with the artists who use feminist production methods against the problems created by this inequality by referring to the problems created by gender over the years, expressing that women are not equal with men in social life, politics, art, and many other fields. In this context, Canan's works and especially the series "Sparkling Darkness" in which the artist uses "yarn art" in her production, which is one of the methods defined as "belonging to women" by feminist artists, constitute the scope of the article. It is possible to say that the artist, like many artists who make feminist production of these techniques and methods defined as belonging to women, glorifies these materials and techniques that women use in everyday life and are simply attributed to a male-dominated view by carrying them into her works. The artist aims to create an artistic expression by removing textile materials and techniques from the idea of craft in her works. Considering the subheadings of her works within the context of the theme of woman, it can be observed that she deals with issues such as sexual abuse, domestic violence, and the obligations brought by gender roles to emphasize the social pressure on women. The artist creates works with interdisciplinary qualities by shaping these subjects with materials such as thread, paint, fabric, and different artistic expression tools such as sewing, drawing, and video.
Works titled "Big Brother's Eye", "Moon: Three Girls and Genie" and "Sun: Lioness Lady" in the artist's "Sparkling Darkness" series, are shaped by using materials such as yarn, dye, fabric, tulle, sequin, and techniques such as sewing, embroidery, and drawing. In these works, it can be said that the artist examines the concepts related to social problems and gender issues by using images such as lion, snake, sun, star, genie, woman and aims to convey these concepts to the audience.

1. GİRİŞ

Toplumsal cinsiyet kavramının bilinmesi, feminist hareketin ve bu bağlamda feminist sanatın anlamlandırılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Türkçe 'de "gender" kelimesinin karşılığına "toplumsal cinsiyet" demek doğru olacaktır. Türkçe sözlükteki cinsiyet terimi "bireye üreme işinde ayrı bir rol veren ve erkek ile dişiyi ayırt ettiren yaradılış özelliği" olarak tanımlandığından İngilizce 'deki "sex" terimiyle daha çok bağlantılı görülmektedir. Bu bağlamda cinsiyet, kadın ve erkeği biyolojik olarak birbirinden ayıran özellik iken, aynı zamanda kadın ve erkeğin farklılığının belirlenmesini sağlayan sosyo-kültürel bir olgudur da denebilir.

Feminist kuramda ise "gender" kelimesinin, toplumsal ve tarihsel olarak belirlendiği, toplumdan topluma tarihsel olarak değiştiği kabul edilmekte; "sex" kelimesi de daha çok biyolojik olarak düşünülmektedir (Butler, 2008: 9). İnsanlara biçilen rollerin kadın, erkek gibi biyolojik cinslere; heteroseksüel, eşcinsel, biseksüel, transseksüel gibi cinsel yönelimlere ayrılması ve insanlara belirli cinsiyet davranışlarının dayatılması "toplumsal cinsiyet kavramı" olarak kullanılmaktadır.

Toplumsal cinsiyet, geçmiş zamandan günümüze kadar uzanan süreç içinde, zamana, mekâna, sınıfa ya da ırka göre olduğu kadar toplumun siyasi, ekonomik, sosyal koşullarına göre de çeşitlilik göstermektedir. Aslına bakıldığında toplumsal cinsiyet ile ilgili esas sorun, biyolojik farklılıklardan da öte, kadın ve erkeğin toplumsal ilişkilerde eşit olmayan koşullarda ortaya çıkan durumlarıdır. Kadın ve erkek bireyler fizyolojik ve biyolojik olarak eşit haklara sahipken, toplumsal anlamda farklı hak ve davranış biçimlerine sahiptirler (Çelebi, 1990).

Feminist araştırmacıların bir bölümü kadınlık ve erkeklik rollerinin biyolojik temelli olduğuna inanırken, diğer bölümü de toplumsal cinsiyet rollerinin biyolojik farklılık temelli olduğuna ve kültürel rolle edinilmiş olduğuna inanmaktadır (Connel, 1998, 79-80). Feminizmle ilgili yapılan bu çalışmalar, kadınların, erkeklere göre daha az maddi kaynaklara,

sosyal statüye, güce ve kendini gerçekleştirme fırsatına sahip olduklarını göstermekte ve bu eşitsizlik kadın ve erkek arasındaki biyolojik veya kişilik farklılıklarından değil, toplumsal organizasyondan kaynaklanmaktadır (Güneş, 2017; 246). Bu bağlamda kadınların pek çok sosyal durumda aktif olarak bulunmalarına ve toplumsal olarak önemli roller üstlenmelerine rağmen erkeklere göre ikincil pozisyonda kaldıkları görülebilmektedir.

Bu anlamda 1960'lar ve 1970'ler toplumsal cinsiyet tartışmalarının yoğun olarak yaşandığı dönemler olmuştur. Kişinin cinsiyetinden dolayı sosyal hayattan dışlanması gibi durumların yoğun olarak yaşanması feminizmin ortaya çıkmasına yol açmış, bu nedenle feminist hareket ilk etapta hem kadınların hem de eşcinsellerin kurtuluşu olarak görülmüş ve ayrımcılığa bağlı olarak çıkan hareketlerin de öncülü olmuştur.

2. FEMİNİZM

Feminizm, kadının erkeğe üstünlük sağlaması olarak lanse ediliyor olabilir. Fakat feminizm eşitlik, saygı, sevgi gibi kavramlara vicdana yönelik toplumda daha sağduyulu bir ortam sağlamak amacını güden bir harekettir. Feminizm, kadın ve erkeği ayırmadan bir cins olarak görmeyip "insan" adı altında toplamayı amaçlayan bir yaklaşım ve kadın, erkek arasındaki farklılığın (cinsel, kültürel, biyolojik) ortadan kaldırılması, haklarının meşrulaştırılması, kamusal ve özel alanlarda eşit haklara sahip olmaları için çabalayan bir oluşumdur (Coşmuş, 2008).

Feminist yazımlarda ortaya çıkan en önemli sorunsal "toplumsal cinsiyet" kavramıdır. Feminizm için doğumdan itibaren zaten var olan ve toplumsal cinsiyet ideolojisiyle beslenen, kadınların erkeklerin egemenliği altındaki mücadelesini savunmaktır da denebilir.

Tarihsel sürece bakıldığında, modern dönemle gelen kapitalist sistemin yaratmış olduğu eşit olmayan yaşam koşullarının ağırlığı, Fransız Devrimi ile ortaya çıkan eşitlik ve özgürlük kavramlarının yarattığı ortam içinde doğan feminizm kavramı, eşitsizliklerin duyurulması ve hak arayışı mücadeleleri için önemli bir atılım olmuştur. Öte yandan 20. yüzyılın başlarında anarşizm, sosyalizm ve komünizm gibi akımların ortaya çıkması, Alman devrimci filozof Karl Marx ve Friederich Engels'in öne sürdüğü Marksizm içerisinde de kadın ve erkek arasındaki ayrımın sorgulanmaya başlaması feminizme destek veren önemli atılımlar olmuştur.

Feminist hareketler, süreç içerisinde sosyal ve politik olaylarla paralel olarak devam eden ve şekillenen yönelişler olarak diğer ülkeleri de etkilemiştir. Kadınların kendi haklarını koruma isteği farklı bölgelerde farklı şekillerde kendini göstermiştir. ABD'de kadın hakları mücadelesi, siyahi ve beyaz kadınların, toplumun oluşturmuş olduğu baskıya tepki olarak, politik mücadele şeklinde kendini göstermiştir. Fransa'da feminizm kavram olarak etkisini ABD'den daha geç göstermiştir. Fransız yazar Simone de Beauvoir'ın 1946 yılında yayınlamış olduğu "İkinci Cins" adlı kitabı birçok kadına öncü olmuştur. "İkinci Cins" kadınlara ezilmeleri ve ikinci planda kalmalarıyla ilgili soruları kendilerine sormalarını sağlamış, kadınları öteki olarak gören erkek zihniyetinin sosyolojik, ekonomik, mitolojik, ruhbilimsel, tarihsel kökenlerini inceleyerek "dişilik" kavramını alt üst eden bir kitap olmuştur (Saygılıgil, 2015). Beauvoir (1993) "İkinci Cins" kitabında, ''Kişi kadın doğmaz, kadın olunur" diyerek özetlemiş ve feminist teorinin çıkış noktası olan bu kitapta yazar toplumsal cinsiyetin bireyin doğumundan itibaren başlayan ve oluşturulan inşalardan olduğunu belirtmiştir.

Yine 19. yüzyılda feminist düşüncenin karşısındaki toplumsal baskılardan biri de doğurganlık meselesiydi. Bu yıllarda kadınlar için doğum kontrol yöntemleri yeni geliştirilmiş fakat her ülkede yasal hale gelmemişti. Kadınlar ya çocuk bakacak ya da çalışacaklardı. Yazar Simone de Beavoir bu konuyla ilgili "kadınların kurtuluşu karınlarından başlayacak" demiştir. Bu sorunu gidermek için Margeret Sanger adlı Amerikalı bir kadın "doğum kontrolü" terimini feminist literatüre sokmuştur (Dökmen, 2009). Böylece kadınlar bir seçim yapmak zorunda kalmayacak, iki işi birlikte sürdürebileceklerdi. Kendi bedenleriyle ilgili kararlarında bile baskı gören, yönlendirilen kadınlar, çok zorlu mücadelelerle karşı karşıya kalmışlardır.

Feminizm, bu bağlamda daha çok kadın hareketi olarak dile getirilmektedir. Bu hareketin sanattaki yansımalarına ise feminist sanat bağlamında yapılan uygulamalarda rastlanmaktadır.

3. FEMİNİST SANAT

18. yüzyılın ortalarında toplumsal ve siyasal bir söylem olarak ilk kez Amerika ve Avrupa'da ortaya çıkan feminizm, özellikle kadın sanatçılar üzerinde etkili olmuştur. 1960'lı yılların sonlarında başlayan sanattaki feminist hareketler; her türlü ırkçılığın ve ötekileşmenin ortaya çıktığı bu dönemde kadınların sorunlarına karşı bir haykırış niteliğindedir.

Sanat tarihine bakıldığında, sanatın neredeyse tüm alanlarında yüzyıllar boyunca erkek sanatçıların ön plana çıktığı görülebilir. Çoğunluğu erkekler tarafından üretilen sanat yapıtlarının, yine erkek egemen bakışın tüketimi içerisinde şekillendirildiğini de söylemek mümkündür. Buna tepki olarak feminist sanat, erkek egemen sanatta, "erkek sanatının" üstün görülmesi "kadın sanatının" ise yok sayılmasına tepki göstermektedir. Özetlemek gerekirse, feminist sanatın temeli, feminizmde olduğu gibi ataerkil toplum kültürünü sorgulayarak, sanattaki erkek egemen oluşumu sarsmak ve kadının sanatta göz ardı edilen varlığını ve değerini yüceltmektir.

1960'lı yıllarda kadın sanatçıların çoğu çalışmalarını sürdürebilmek için büyük mücadeleler vermişlerdir. "Kadın" kimliğine sahip olmaları, sürekli yaptıkları çalışmaların önüne geçmiştir. Bu dönemlerde, Amerika'da Sosyal Vatandaşlık Hareketi, Vietnam Savaşı, ekonomik zenginlik, oral kontraseptiflerin (doğum kontrol hapı) ortaya çıkışı, Katolik kilisesindeki reformlar, John F. Kennedy'nin başkanlığı ve psiko-terapi ilaçlarının kullanımıyla birlikte sosyal bir patlama yaşanmaktaydı (Eyigör ve Korkmaz, 2013). Feminist sanat da bu yıllardaki toplumsal sıkıntılardan, olaylardan ve kadınların yaşamış olduğu sorunlardan etkilenmiş ve bu bağlamda sorgulamalara yönelmiştir. Bu sorgulamalar sanat tarihinin görmezden geldiği kadın sanatçıların yeniden keşfedilmesini sağlamıştır.

1970'li yıllar, kadın sanatçıların bilinçlendiği, ataerkil toplum yapısını ve baskısını sorguladıkları, kadın deneyiminin ve değerlerinin önemini kavradıkları bir dönüm noktası niteliğindedir. Sanat tarihinin feminist bakış açısıyla sorgulanması Amerikalı sanat tarihçi Linda Nochlin'in 1971'de yayınlanan "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?'' başlıklı makalesiyle olmuştur.

Nochlin'e göre Michelangelo ya da Manet düzeyinde 'kadın sanatçı çıkmamış' olmasının nedeni, kadınların başta eğitim olmak üzere birçok konuda erkeklerle eşit haklara sahip olmayışıdır (Özlü, 2016). Nochlin'in bu eşit olmayış ve cinsiyet farklılığının, kadının erkek kadar yetenekli olmayışına yol açıp açmadığını, sanatsal üretime yansıyıp yansımadığını da sorgulamıştır. "Neden Büyük Sanatçı Yok?" sorusu ve beraberinde süregelen tartışmalar sonuç olarak şunu işaret etmektedir; sanat üstün güçlerle donanmış bir bireyin toplumsal koşullardan etkilenerek ortaya koyduğu özgür ve özerk bir etkinlik değildir. Aksine sanat yapmanın koşulları belirli bir toplumsal çevrede gelişir ve bu toplumsal yapının ayrılmaz bir parçasıdır. Bu anlamda büyük kadın sanatçıların olmaması bireysel dehadan veya onun eksikliğinden kaynaklanmamakta, toplumsal kurumların niteliğine ve bu kurumların belirli sınıflarda neyi yasaklayıp neyi desteklediğine bağlı olarak karşımıza çıkmaktadır (Antmen, 2008: 135-136).

Bu sorgulamalar bağlamında, feminist sanatın tarihsel gelişimi içerisinde ön plana çıkan, 1960-1980 yılları arasında etkin olan birinci kuşak feminist sanatçılar, kadınların doğurganlığını ve ana tanrıça kültürünü merkeze alan, kadın bedeni, kadın cinsel organı gibi imgelere ve biyolojik özelliklerin imgeleştirilmesine dair konulara ağırlık vermişlerdir. İkinci kuşak feminist sanatçılar ise kadının bedeninden çok kadın bedenini kuşatmış kültürel kodları ve kadına biçilen rolleri eleştirmeye yönelmiştir.

Birinci dalga feminist hareket, "Kadınların giyotine gitme hakları varsa; kürsüye çıkma hakları da olmalıdır" diyen Olympe de Gouges ile başlamaktadır. İlk feminist kuşakta, "kadın olma hali ve deneyimine'' vurgu yapılmaktadır. Birinci kuşak kadın sanatçılar, kadın sanatı ürünlerinin niteliklerine, değerlendirilmesine ve statüsüne ilişkin konularla ilgilenmiş ve feminist sanat eleştirisinin gelişiminde önemli rol oynamışlardır (Antmen, 2008: 19). 60'lı yılların sonlarına denk gelen bu sanatsal hareketlilik en başından itibaren, bölgesel ve kültürel olarak farklılık göstermiştir. Nitekim Batı dünyasındaki sanatçılarla Doğu'daki sanatçıların işledikleri konular bölgelerin ve kültürlerin farklılaşan sorunlarına göre değişiklik arz etmektedir (Gauma-Peterson ve Mathews, 2008: 19). Bu dönemdeki sanatsal gelişmelerin yanında feminist yazına önemli katkılar sunan isimler arasında Frances Wright, Elizabeth Cady Stanton, Judy Chicago, Miriam Schapiro, Sarah Grime ve Susan B. Anthony gibi isimler yer almaktadır. Feminist sanat hareketlerinin başlangıcından, 80'li yıllara kadar olan süreçte yoğun bir üretimde bulunan feminist sanatçılar, çalışmalarında kadınların ayırt edici özelliklerini göstermek istemiş, kadın ve erkeğin biyolojik ayrımının yanı sıra toplumsal ayrıma da dikkat çekerek küçük,

dekoratif, duygusal, minör, amatör gibi kadına uygun görülen özelliklerin üzerine gitmeyi amaç edinmişlerdir. Kadının ve ürettiklerinin toplumsal yapılanmanın temelinde yer alan karşıt ikizlerinin (erkek-kadın; kültür-doğa; zekâ-sezgi; akıl-duygu; sanat-zanaat) bir diğer ucunda görülmesinin sebepleri ve nedenleri araştırılmıştır (Dönmez Aydın, 2016).

Üretimlerinin kaynakları bakımından birinci kuşak ile ikinci kuşak sanatçıları arasında farklılıklar görülebilir. İkinci kuşak feminist sanatçılar, kadın cinselliği ve kadın duyarlılığı sorununu bir yana bırakırlar ve yalnızca kadına özgü olanın doğasını incelemek yerine cinsler arası farklılıkların işleyişini ve etkileşimlerini araştırırlar (Antmen, 2014: 43). Genelde ele aldıkları konular toplumun oluşturduğu kültürel etkileri çözümlemek, kadınlara dayatılan toplumsal baskıyı irdelemek ve ataerkil bir toplumda kadının nasıl temsil edildiğiyle ilgilenmektir. Bu dönemin sanatçıları temsil olgusunu araştırmalarının temeline yerleştirmiş; sınırlarını erkeklerin koymuş olduğu ve sınırlılıklarını erkeklerin belirlediği bir sanat dünyasında kadın temsillerinin yarattığı stereotipleri sorgulamışlardır (Özüdoğru, 2010:114).

Bu dönemde feminist sanatçıların bir araya geldiği "Gerilla Kızlar (Guerrilla Girls)" adlı bir grup kurulmuş ve bu grup sanat dünyasındaki kültleri yıkmak adına önemli çalışmalarda bulunmuş, grup üyeleri kendi isimleri yerine tarihteki kadın sanatçıların isimlerini kullanmışlardır. Bu grup, 1980-1990 yıllarında cinsiyet ayrımcılığı, ırkçılık, sosyal adaletsizlik gibi konularla savaşmış ve Yeni Sağ'ın ortaya çıktığı dönemlerde kürtaj hakkı, cinsel taciz, Körfez Savaşı, işsizlik, evsizler, Amerikan dış politikası gibi konuları sorgulamış en uzun ömürlü sanat gruplarından biridir. Amaçları ise sanat dünyasındaki cinsiyet ayrımcılığının görünürlüğünü sağlamaktır denebilir.

Feminist sanat hareketlerinde geçmişten itibaren uzun yıllardır toplumsal cinsiyetin oluşturmuş olduğu kadınların edilgenlik durumlarının değiştirilmesi üzerine çabalarının yanında, kadın sanatçıların kimliklerini var edebilmeleri ve sanat kamusu tarafından kabul görmeleri uzun ve mücadelelerle dolu bir sürecin sonunda gerçekleşebilmiştir.

Feminist sanat bağlamında üretilen tüm işlerde feminist karşı çıkışların ve göz ardı edilenin ön plana çıkarılmasının yansımaları görülebilmektedir. Feminist konu ve gündemlerden beslenen ve bu doğrultuda imgeler yaratan ve izleyiciye sunan sanatçılar, fikirlerini ifade edebilecekleri sanatın her türlü alan ve tekniğini kullanmışlardır. Bu teknikler arasında daha çok ön plana çıkanlar ise "iplik sanatı" olarak da anılan "işleme, dikiş, nakış ve örme" gibi tekniklerdir. Canan "kadına ait" olarak tanımlanan bu yöntemi kullanan kadın sanatçılardan biridir.

Kadın olmak; tek bir durumun değil,
binlerce durumun iç içe, peş peşe yaşandığı,
olasılıklarla yoğrulmuş bir süreçtir
Henri Lefebvre

4. CANAN

Feminist üretim pratikleri içerisinde toplumsal cinsiyet meselelerini kullanan ve günümüz sanatında üretimleriyle ön plana çıkan Türk kadın sanatçılardan Canan, 1970 yılında İstanbul'da doğmuş, lisans öğrenimini 1990 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde tamamlamıştır. İlk kişisel sergisi "Bıyık Kedide de Vardır" başlığıyla "x-ist"te 2010 yılında gerçekleştiren sanatçı, İstanbul ve Almanya'da çeşitli ödüller kazanmış ve rezidans programlarına katılmıştır. Sanatçının, 2007 yılında Platform Sanat Merkezi İstanbul'da ve 2010'da Paris Pompidou Kültür Merkezinde gerçekleşen "Hicap" adlı performansı, 2007 yılında "Masa Projesi" adı altında İstanbul'da sergilenen "Bahnâme" çalışması, 2006'da Amsterdam'da Festival De Rode'de yer alan "Perde Arkası" çalışması ve 2000 yılında İstanbul'da 134 sanatçının yer aldığı ve kendisinin "Nihayet İçimdesin" adlı çalışmasının bulunduğu "Yeni Yapıtlar, Yeni Ufuklar" gibi sergileri İstanbul, Almanya ve Hollanda'da oldukça ilgi görmüştür.

Canan, genel anlamda sanat üretimlerinde her türden ve kategoriden ayrımcılığa karşıt bir politika izlemektedir denebilir. Bu bağlamda sanatçı, kendini; performans, video, minyatür, fotoğraf gibi pek çok medyum aracılığıyla işlerini üreten aktivist feminist bir sanatçı olarak tanımlamaktadır. Sanatçının üretimlerinde karşılaşılan, kadın, aile, devlet, din ve toplum yanında iktidar söylemi, baskı ve şiddet gibi konulardır. Birçok farklı alanda ve medyumda eserler veren sanatçının bu yazıda "iplik sanatı" bağlamında ürettiği bazı işlere yer verilmiş ve bu işler incelenmeye, çözümlenmeye çalışılmıştır.

Sanatçının iplik sanatı bağlamında ürettiği, 2016 yılında Rampa'da, "Işıl Işıl Karanlık" isimli sergisiyle aynı adı taşıyan serisi, teknik olarak dikiş ve işleme gibi unsurlar içermektedir. Sanatçı gündelik hayatta kullanılan malzeme ve gündelik beceri olarak kabul görmüş işleme, dikiş, nakış ve örme gibi tekniklerin işlevsellik yönünü sorgulamış ve onu salt bir sanat nesnesine dönüştürmüştür. Sanatçının bu serisi özellikle uzak doğu minyatürlerindeki figür ve imgeleri anımsatmaktadır. Fakat sanatçının bu imgeleri kâğıt ve benzeri maddeler yerine kumaşa işleyerek, boya yerine kumaşların renk ve yapılarından faydalanarak oluşturması ve bu çalışmaları çok büyük boyutlarda yapmasıyla eklektik bir tarz oluşturması, esinlendiği klasik minyatürü çağdaş sanatla buluşturmuştur. Sanatçının masalsı bir dil üzerinden ürettiği bu seri, arzuya bakışı, çıplaklığı ele alışı hem kurban hem kahraman kadını anlatmasıyla dikkat çekmektedir.

Işığın karanlıkta bıraktığı gölgelerle, üç parçadan meydana gelen "Işıl Işıl Karanlık" serisinde yer alan "Büyük Biraderin Gözü: Ankara" adlı çalışma, Ankara patlamasına ithafen yapılmış bir çalışmadır (Görüntü:1). Çalışmada yirmi iki tane çıplak insan figürü, beş tane yılan figürü, çalışmanın orta kısmında yer alan büyük bir göz imgesi ve ateşi anımsatan altın sarısı şekiller görülmektedir. Çıplak figürler cinsiyetlerini belli eden imgelerle betimlenmiştir. Bu bağlamda kadın ile erkek arasındaki ayrıma dikkat çekilmiş olabileceğini söylemek mümkündür. Özellikle sağ ve sol tarafta kümelenmiş figürler arasında erkek figürler belirgin ve sayıca fazla olup, kaçmaktalar gibi görünmekte, bakışları da orta kısımda yılanların ve ateşin çevrelediği insanlara doğru yönelmektedir.



Görüntü 1: Büyük Biraderin Gözü: Ankara, tül üzerine kumaş, ip ve payet, 200x410 cm, 2015
http://www.cananxcanan.com/ adresinden erişildi.

Çalışmaya figüratif bir anlatım hâkim olup, figürler üç boyutlu etki verebilecek gölge ve ışıklar kullanılmadan, sadece ten rengini içeren tek renk kumaşlarla betimlenmiştir. Belirgin bir üç boyutlu mekân illüzyonu da kullanılmadığından doğrudan bir perspektif bakış görülmemekte, fakat figürlerin birbiri önünde ve arkasında betimlendiği belli edilmektedir. Bu bakımdan eser ve kompozisyon minyatürleri anımsatmaktadır.

Tül üzerine işlenen figürler, açıklı koyulu ten renkleriyle tasvir edilirken çalışmada yer alan parlak mavi, altın sarısı, siyah gibi renkler çalışmadaki zıtlık, yoğunluk ve leke gibi unsurları zenginleştirmiştir. Yılan figürlerinin ve alev biçimindeki şekillerin parlak renkte betimlenmesi çalışmaya farklı bir boyut kazandırmıştır. Kompozisyonun iki yanında kümelenen insan figürleri betimlenmesiyle de birim tekrarlarının oluşturduğu görüntü orta kısımdaki olaya dikkati yöneltmektedir. Zeminle yakın ton değerlerinde betimlenen figürler ana hatlarının dikiş tekniği kullanılarak belirlenmesiyle, zeminden ayrılması sağlanmıştır.

Çalışma genel anlamda seyircide endişe, telaş, korku duygularını uyandırmaktadır denebilir. Bazı figürler alev ve yılanlarla dolu bir kargaşanın içinde yer alırken, kompozisyonun iki yanında grup oluşturan figürler ise kaçmakla kalmak

arasında kalmış izlenimi vermektedir. Grup içerisindeki yardım için yönelen figürlere de grup önündeki öncül erkek figürler engel olmakta, olay yerinin tersi yönünde grubu yönlendirmektedir. Figürlerin hepsinin çıplak olması ise toplum içinde yerleşmiş olan cinsiyet ve kültürel kodlara eleştirel bir bakış açısı ve toplumsal cinsiyet rolleri üzerine bir göndermedir denilebilir.

Çalışmada bulunan yılan figürleri sembolik olarak birçok ikiliği barındırmaktadır. Yenilenme, ölümsüzlük, gerçeği gizleme, mutlak kötülük ve ölüm gibi anlamları olan bu sembol, aynı zamanda karanlık, kötülük, yozlaşma ve baştan çıkarıcılık, hayat-ölüm, ışık-karanlık, iyi-kötü, bilgelik-kör tutku, şifa-zehir, koruyucu-yok edici hem ruhsal hem de fiziksel olarak yeniden doğum gibi anlamlara sahiptir. Eserin masalsı betimlemesi rüya sembolizmine de bakmayı önerebilir. Bu bağlamda rüya sembolizmi bakımından da mavi yılan erkek bir düşmana işaret etmekte olup, kişinin hayati tehlike altında olduğuna ve önlem alınması gerektiğine işaret etmektedir.

Eserde parlak mavi ve altın sarısıyla betimlenen tekli göz imgesinin her şeyi bilen, gören, ilahilik ve sezgisel görü gibi sembolik anlamları okunabilir. Masonluğun da sembollerinden biri olarak bilinen tek göz, bazı inançlarda dünyanın sonunu getiren alametlerden biri olan "Deccal "in en belirgin özelliğidir. Bu bakımdan göz imgesi, dış bir bakış, iktidar bakışı, ilahi bakış, her şeyi gören göz ve yıkımın sembolü olarak görülebilir.

Figürleri ve figürlerin çevresini saran, altın sarısı kumaşların yüzeye dikilmesiyle oluşan alev-veya ateş- imgesi de yaşamın sürekliliğini veya hatıraları sembolize etmektedir (Gardin ve Oleranshaw, 2014: 30). Bu bakımdan eserin çıkış noktası olan Ankara'daki patlamanın bir anısı olarak "alev"in hatıraya yönelik sembolizmi değerlendirilebilir. Ayrıca evin ve ailenin merkezi olan ateş, dişiliğe ve saflığa da bağlanabilir ki bazı geleneklerde düğün gününde gelin ateşe ve suya dokunmak zorundadır, çünkü ateş erkek, su dişidir (Gardin ve Oleranshaw, 2014: 66). Bu bağlamda eserde kullanılan ateş imgesi, bazı gelenek ve inançlardaki kadına atfedilen şeytana uyma, günahkârlık ve kadının temiz kalması gerekliliğine yönelik vasıfların arındırılmasına yönelik bir sembol de olabilir. Tüm bu sembolik göndermeler bakımdan eserin, Ankara patlamasına gönderme yaparak, reel bir olayı sembolik anlatımlarla göstermesi de eser açışından çok katmanlı ve ucu açık okumalara ve sorgulamalara izleyiciyi yöneltmektedir.

"Işıl Işıl Karanlık" serisinde yer alan diğer bir çalışma ise "Ay: Üç Kız ve Cin" adlı çalışmadır (Görüntü:2). Eserde, üç çıplak kadın figür, iki ağaç, bir mavi ten renginde figür, yıldızlar ve ay denilebilecek gök cisimleri bulunmaktadır. Çalışmadaki yıldızlar ve ay betimlemesinden dolayı eserin bir akşam veya geceye dair bir zamanı betimlediği söylenebilir. Ay olarak betimlenen gök cismindeki portre de ilgi çekicidir. Soldaki üç kadın figür bilindik ten rengiyle betimlendiğinden, sağda mavi tenli erkek olarak betimlenen figürün bir insan olduğunu söylemek güçtür. Eser isminden de anlaşıldığı üzere bu figür erkek bedeni formunda bir "cin" betimlemesi olabilir. Kadın figürler bu doğaüstü varlığa bağlı bir iple, köle gibi betimlenmiştir. Bu bakımdan toplumsal algıda bir güç unsuru olan "erkek" vasfı doğaüstü bir yaratığa atfedilmiştir.



Görüntü 2: Ay: Üç Kız ve Cin, tül üzerine kumaş, ip ve payet, 200x250 cm, 2015
http://www.cananxcanan.com/ adresinden erişildi.

Çalışmanın zemini kendinden desenli bir beyaz tülden oluşmaktadır. Etrafında yer alan yıldızlar parlak mavi renktedir. Gökyüzü olduğu düşünülen bu zemin herhangi bir renkle ayrılmamıştır. Kompozisyonun alt kısmındaki kırmızı zemin üzerindeki çizgisel desenler, çalışmada zemin-mekân algısını güçlendirmekte ve esere hareket, boyut kazandırmaktadır. Çalışmada yer alan mavi yıldızlar ve yerdeki parlak kırmızı renk arasında zıtlık oluşturulmuştur. Ayrıca parlak renklerin kullanımı, dikkati o yönlere çekmekte ve eserin sıra dışı masalsı havasını güçlendirmektedir. Eserdeki birimlerde ışık ve gölge kullanımı bulunmadığından, üç boyutlu bir illüzyon oluşturulmamış ve doğrudan bir perspektif betimleme yapılmamıştır. Bu bakımdan bu eser de daha önce ele alınan eserlerdeki gibi minyatür çizimlerdeki betimlemeleri ve minyatürlerde ön plana çıkan olay anlatımını anımsatmaktadır.
Eserde "Ay" imgesine bağlı portrenin bir kadın yüzü olduğu söylenebilir ki "Ay" sembolik açıdan, doğurgan kadını temel alan tanrıçaların üzerinde yaygın olarak kullanılan bir motiftir; ayrıca, dünyanın değişik yörelerinde, neredeyse her dönemde ayın ve oluşum sürecindeki kadının yumurtasının periyodik değişimlerinin eş görüntüler olduğu düşüncesi mevcuttur (Ateş, 2001: 135). Bu bağlamda çalışmada kullanılan kadın ve ay figürlerinin hiyerarşik bağlantıları söz konusudur denebilir. Yıldız ise ilahi rehberlik, koruyuculuk ve umudu simgelemekte, bazı kültürlerde cennet kapısı ya da tanrıların ulağı olduğu düşünülmektedir (Wilkinson, 2011: 22). Çalışmada kullanılan bir diğer figür ise cinsel kimliğinin erkek olduğu düşünülebilecek cin figürüdür. Cinlerle de ilişkilendirilebilecek olan kötü ruhlar birçok inançta kötü talih ve kötülük olarak görülmüşlerdir ve bireyin karanlık yanını temsili olarak da algılamışlardır (Wilkinson, 2011: 191). Bu da eserde de betimlendiği üzere, kadınların köle gibi bağlandığı figür bağlamında, tarihsel süreçte kadını köleleştiren, üzerinde hâkimiyet kuran erkek hegemonyasıyla da ilişkilendirilebilir. "Cin" figürünün örtülmüş cinsel organı ve üzerinde bulunan kumaş parçalarına karşı, kadın figürlerin çıplak olması da bu kölelik fikrini güçlendiren imgeler olarak izleyiciye gösterilmektedir.

"Işıl Işıl Karanlık" serisinin son çalışması ise "Güneş: Aslanlı Kadın" adlı çalışmadır (Görüntü:3). Eserde, bir kadın figür, kahverengi bir kumaşla işlenmiş aslan ve mavi, parlak kumaşlarla betimlenmiş iki yılan figürü ve altın sarısı kumaşlarla işlenmiş ateş imgeleri görülmektedir. Bunun yanı sıra bir önceki çalışmasında olduğu gibi bir portreye sahip güneş denebilecek bir imge ve bu imge etrafında dört tane kuyruklu yıldız betimlenmiştir. Kadın figürü diğer çalışmalarda olduğu gibi çıplak olarak tasvir edilmiş ve yerde betimlenmiştir, aslan figürü ise kadın figürünün üstünde betimlenmiştir.



Görüntü 3: Güneş: Aslanlı Kadın, tül üzerine kumaş, ip ve payet, 182x200 cm, 2015
http://www.cananxcanan.com/ adresinden erişildi.

Beyaz zemin üzerine parlak renklerin kullanılmış olması çalışmaya hareket katmakta ve kompozisyonun ilgi ve hareketini yönlendirmektedir. Aslan figürünün kahverengi kumaşla dikilmesi, çalışmadaki koyu değer eksikliğinin giderilmesini sağlanmıştır. Bu eserdeki birimlerde de diğer eserlerdeki gibi ışık ve gölge kullanımı bulunmadığından, üç boyutlu bir illüzyon oluşturulmamış ve doğrudan bir perspektif betimleme yapılmamıştır. Bu bakımdan bu eser de minyatür çizimlerdeki betimlemeleri anımsatmaktadır.

Eserde yerde yatan kadın figür ve etrafındaki hayvanlar ateş nedeniyle işkenceye maruz kalmakta gibi görülmektedir. Bazı inançlarda biçim değiştirme ustası şeytanı sembolize eden "yılan" Âdem ve Havva'nın cennetten kovulması için bilgi ağacındaki yasak meyveyi sunan hayvan olarak bilinmektedir. Tanrının yılanı lanetlemesi ise onu Tanrı katından düşüşün güçlü bir simgesi haline getirmiştir (Wilkinson, 2011: 190). Bu bakımdan yerdeki kadın imgesinin elini kolunu bağlayan yılan imgesini, kadınların bazı inançlardaki gözden düşüşünün, bu doğrultuda dogmatik olarak kadının toplumda pasifize edilişinin bir simgesi olarak okumak mümkündür. Figürün üzerindeki aslan figürünün eserdeki sembolik bağlamı ise astrolojiyle ilgili olabilir. Zira "Aslan"ın gezegeni olan "Güneş" de eserde betimlenmiştir. Bu bağlamda astroloji, aslanın acımasızlığını ve kusurlarını kullanmış olabilir; kibir, saldırganlık, alınganlık ve zorbalık bu burcun doğuştan gelen özellikleridir (Gardin ve Oleranshaw, 2014: 57). Ayrıca aslan figürü yeleleri olmadığı için dişi aslanı çağrıştırmaktadır. Aslanın sayılan sembolik vasıfları bağlamında, bu dişi aslan kadının toplumsal olarak hemcinsleri tarafından maruz bırakıldığı saldırı ve zorbalıkların da bir göstergesi olabilir.

Aydan yıldızlara, gök gürültüsünden şimşeğe kadar, gökyüzünde yer alan her şey sembolik olarak uhrevi âlemle ilişkilendirilmiştir (Wilkinson, 2011: 14). Toplumsal olarak da kayan yıldızlarla ilgili ölüme yönelik batıl inançlar mevcuttur. Kayan yıldız görünce bir dilek tutulması ya da "birisi öldü" denilmesi de bu inançlardandır. Bu bağlamda kayan yıldız imgeleri hem sembolik açıdan hem de toplumsal açıdan kadın ölümlerinin bir kehaneti veya habercisidir denebilir. Çalışmada kullanılan bu gökcisimlerinin bağlandığı uhrevi anlam sayesinde de eserin masalsı anlatımı, minyatür anlatım tarzı güçlenmektedir.

Sanatçının sembollerle zenginleştirdiği, minyatür resimlerini anımsatan imgelerle süslediği ve bunu büyük kompozisyonlarda dikiş ve işleme teknikleriyle oluşturduğu "Işıl Işıl Karanlık" serisi sanatçının teknik ve imge kullanım

dağarcığının sadece bir kısmını içermektedir. Genel olarak diğer teknik ve medyumlarda kullandığı konu ve temaları sanatçı, bu serisinde de günümüz toplumsal sorunlar ve toplumsal cinsiyet sorunlarıyla; geçmişin imgelerinden esinle, geçmiş ve şimdi arasında bir köprü kurarak oluşturmuştur.

SONUÇ

Günümüzde hala güncelliğini koruyan toplumsal cinsiyet tartışmaları bağlamında, kadınlara ve erkeklere atfedilen rollerin ve statülerin cinsiyetlere göre belirlendiği söylenebilir. Kadınların "kadın" kimliğini taşımış olmaları, toplumda ikinci planda kalmalarına ve erkeklerle aynı hakka sahip olmamalarına neden olmuştur. Feministler, kadınların siyasi, sosyal, hukuki açıdan erkeklerle eşit olmadığını ve eşitsizliğin oluşturmuş olduğu sıkıntıları ve sorunları dile getirmiş, buna son vermek adına bir hareket başlatmışlardır.

18. yüzyılın ortalarında toplumsal ve siyasal bir söylem olarak ilk kez Amerika ve Avrupa'da ortaya çıkan feminist hareketler, sanat kolundaki faaliyetlerinde özellikle kadın sanatçılar üzerinde etkili olmuştur. 1960'lı yılların sonlarında, öncesindeki genel feminist hareketin ve siyasi aktivizmin etkisiyle başlayan sanattaki feminist hareketler; her türlü ırkçılığın ve ötekileşmenin ortaya çıktığı dönemde kadınların sorunlarına karşı önemli bir hareket ve karşı çıkıştır.

Çoğunluğu erkekler tarafından üretilen sanat yapıtlarının, yine erkek egemen bakışın tüketimi içerisinde şekillendirildiğini de söylemek mümkündür. Buna tepki olarak feminist sanat, "kadın sanatının" sanat tarihinde geri planda bırakılmasına tepki göstermiştir. Bu bağlamda, 1960'lı yıllardan bu yana kadın sanatçıların çoğu çalışmalarını sürdürebilmek için büyük mücadeleler vermiş ve önemli başarılar elde ederek görünürlüklerini sağlamaya yönelik önemli ilerlemeler kaydetmişlerdir.

1970'li yıllar, kadın sanatçıların bilinçlendiği, ataerkil toplum yapısını ve baskısını sorguladıkları, kadın deneyiminin ve değerlerinin önemini kavradıkları bir dönüm noktası niteliğindedir. Sanat tarihinin feminist bakış açısıyla sorgulanması Amerikalı sanat tarihçi Linda Nochlin'in 1971'de yayınlanan "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesiyle olmuştur. "Neden Büyük Sanatçı Yok?" sorusu ve beraberinde süregelen tartışmalar sonuç olarak kadınların ve erkeklerin ürettiği sanat yapıtları, kurduğu sanat ortamları, tarihselleştirdiği üretim kesitleri üzerinden, kadınlarla erkekler arasındaki cinsiyet farklılığının, nedenlerine dikkat çekmektedir.

Günümüzde birçok sanatçı, özellikle de kadın sanatçılar toplumsal cinsiyet meseleleriyle ilgilenmekte, yeni bakış açıları ve ifade biçimleri ile üretimlerini sürdürmektedirler. Bu bağlamda "işleme, dikiş, nakış ve örme" gibi teknikleri "kadına ait" olduğunu düşündükleri için ısrarla kullanmakta ve toplumsal cinsiyet tartışmaları bağlamında imgeler üretmektedir. Bu sanatçılardan biride Canan'dır.

Bu makalede ele alınan sanatçı Canan, genel anlamda sanat üretimlerinde her türden ve kategoriden ayrımcılığa karşıt bir politika izlemektedir denebilir. Sanatçı, üretimlerinde kadın, aile, devlet, din, toplum, iktidar söylemi, baskı ve şiddet gibi konuları ele almaktadır. Bu araştırmaya konu olan "Işıl Işıl Karanlık" serisi ise "iplik sanatı" bağlamında üretmiş olduğu bir seridir ve teknik olarak dikiş ve işleme gibi unsurlar içermektedir. Sanatçı, toplumsal cinsiyet bağlamında, kadınlar üzerindeki toplumsal baskıyı vurgulamak üzere özellikle aile içi şiddet, cinsel istismar, toplumsal cinsiyet rollerin getirmiş olduğu konuları ele almaktadır.

Canan geçmişten günümüze kadar sürmekte olan kadın mağduriyetlerini kadınların gündelik hayatta kullanılan malzemelerle, kadınlar açısından yaşamsal olan araç-gereçlerle ortaya koymuştur. Sanatçı kullandığı teknik ve imgelerle toplumsal cinsiyetin neden olduğu- cinsiyet ayrımcılığına karşı duruş sergilemesiyle ve sesini duyurmaya yönelik çabalarıyla karşımızdadır. Dün veya bugün "toplumsal cinsiyetin" neden olduğu ayrım ve ötekileştirme, egemenlik altına alma, baskılama sorunları hala günceldir. Dolayısıyla kadın sanatçının, varoluş ve varlığını kabul ettirme mücadelesi, dünyadaki her kadının insan olarak değer bulmasına kadar devam edecektir.

Kaynakça

Antmen, A. (Ed.) (2008). Sanat Cinsiyet- Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri. İstanbul: İletişim Yayınları.

Antmen, A. (Ed.) (2014). Kimlikli Bedenler- Sanat, Kimlik, Cinsiyet. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ateş, M. (2001). Mitolojiler ve Semboller. Aksiseda Matbaası, İstanbul.

Butler, J. (2008). Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi. B. Ertür (Ed.) Metis Yayınları.

Connell, R. W. (1998). Toplumsal Cinsiyet ve İktidar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Coşmuş, S. (2008). Feminist Söylem Açısından Televizyon Reklamlarında Sunulan Kadın İmgesi. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Çelebi, N. (t.y.). Kadınlarımızın Cinsiyet Rolü Tutumları. 15 Ekim 2018 tarihine, http://nilguncelebi.com/wp-content/uploads/2016/07/nilgun_celebi_kadinlarimizin_cinsiyet.pdf adresinden erişildi.

Dökmen, Z. Y. (2014). Toplumsal Cinsiyet "Sosyal Psikolojik Açıklamalar". İstanbul: Remzi Kitabevi.

Dönmez Aydın, H. (2016). Feminist Sanatçıların Kadınlara Biçilen Toplumsal Role Sanatsal Direnme Yöntemleri Açısından Türk ve Yabancı Sanatçıların Karşılaştırılması. Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay.

Eyigör, F. ve Korkmaz, F. D. (2013). 1960'dan Günümüze Plastik Sanatlar Alanında Feminist Yansımalar. 12 Ekim 2017 tarihinde, https://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/01/196 0dan-gunumuze-plastik-sanatlar.html adresinden erişildi.

Gadrin, N. ve Oleranshaw R. (2014). Larousse Semboller Sözlüğü. (B. Akşit Çev.). İstanbul: Bilge Kültür Sanat

Gauma-Peterson, T. ve Mathews, P. (2008). Birinci Kuşak Feminist Sanat Eleştirisi. A. Antmen (Ed.). Sanat ve Cinsiyet içinde, 19-20. İstanbul: İletişim Yayınları.

Güneş, F. (2017). Feminist Kuramda Ataerki Tartışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2, 245-246. http://dergipark.gov.tr/download/article-file/354463

Lefebvre, H. (2016). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. İstanbul: Metis Yayınları.

Özüdoğru, Ş. (2010). Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman. Gazi Üniversitesi G.S.F Sanat ve Tasarım Dergi, 6, 114. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192575

Özlü, Ö. (2016). Feminist Sanat. 22 Ekim 2018 tarihinde, http://ekstrembilgi.com/sanat/feminist-sanat/ adresinden erişildi.

Saygılıgil, F. (2015). Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları. İstanbul: Dipnot Yayınları

Wilkinson, K. (2011). *Se*mboller ve İşaretler. (S. Toksoy Çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

IJTAD

Uluslararası Troy Sanat ve Tasarım Dergisi *International Journal of Troy Art and Design*

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

8 Mart Özel Sayı
Geliş Tarihi: 15.02.2021
Kabul Tarihi: 15.03.2021

MODA VE TEKSTİL SANATINDA KADINA YÖNELİK ŞİDDET KARŞITI FARKINDALIK VE DESTEK UYGULAMALARI

ANTI-VIOLENCE AWARENESS AND SUPPORT PRACTICES AGAINST WOMEN IN FASHION AND TEXTILE ART

Derleme

Cemal Meydan, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dokuz Eylül Üniversitesi
cemal.meydan@deu.edu.tr, 0000-0002-6185-0151
Gözde Ağca, Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi
ngozdeyildiz@hotmail.com, 0000-0003-3268-6302

Öz

Toplumsal cinsiyete dayalı şiddet olayları günden güne artış göstererek küresel boyutta bir problem olmaya devam etmektedir. Özellikle kadın kurbanların büyük bir çoğunluğu oluşturduğu bu cinsiyetçi şiddetlere karşı kadınların sosyal, psikolojik, ekonomik ve manevi boyutta desteklenebilmesine yönelik çalışmalar çeşitli dernekler ve destekçiler beraberinde sürdürülmektedir. Yaratılan destek, şiddet vakalarının gelecekte azalmasına ve bir farkındalık oluşturulmasına yönelik kampanyaları da beraberinde getirmektedir.

Moda sektörü ve tekstil sanatı; toplumsal cinsiyete dayalı şiddet ve aile içi şiddet temaları gibi sosyal konulara da yer veren geniş bir alanı oluşturmaktadır. Farkındalık ve finansal destek amaçlı defileler, farkındalık üzerine sergi ve enstalasyon çalışmaları, tasarımcı istihdam programları, psikolojik ve sosyal destek projeleri, modanın veya giysilerin bir medya kanalı olarak kullanılması ile değişim ya da destek çağrıları bu alanda öne çıkan yapıcı uygulamalar arasındadır. Bu çalışma ile son yirmi yılın kadın şiddetleri karşıtı moda ve tekstil sanatı uygulama örnekleri bir araya getirilmiş, bu örnekler üzerinden izlenilen metotlar incelenerek mevcut probleme katkıları gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Kadın, Cinsiyet, Şiddet, Farkındalık, Sosyal Sorumluluk, Sanat, Tasarım, Moda, Tekstil Sanatı*

Abstract

Gender-based violence continues to be a global problem by increasing day by day. In particular, against this sexist violence which women victims constitute the majority, studies to support women in social, psychological, economic, and moral dimensions are carried out together with various associations and supporters. The support created brings with its campaigns to reduce this violence in the future and to raise awareness.

The fashion industry and textile art form a wide area that includes social issues such as gender-based violence and domestic violence themes. Fashion shows for awareness and financial support, exhibition and installation work on awareness, designer employment programs, psychological and social support projects, calls for change or support with the use of fashion or clothing as a media channel are among the prominent constructive practices in this field.

With this study, anti-violence fashion and textile art practices of the last twenty years were brought together, the methods followed through these examples were examined and their contribution to the present problem was observed.

Keywords: *Woman, Gender, Violence, Awareness, Social Responsibility, Art, Design, Fashion, Textile Art*

Genişletilmiş Öz

Şiddet; özellikle fiziksel, psikolojik, ekonomik türleri ile sosyal hayatın önemli bir sorunu olarak varlığını sürdürmektedir. Özellikle kadınların mağdur olduğu cinsiyete dayalı şiddet vakalarında küresel boyutta yaşanan artış, bu problemin nedenlerine ve çözüm uygulamalarına yönelik araştırmalara itici bir güç oluşturmaktadır. Bu doğrultuda sosyal etkileşim içerisinde olan alanlar ve destekçiler, şiddete ve beraberinde kadına yönelik şiddetlere karşı çeşitli uygulamaların yaratımında sorumluluk üstlenmektedir. Moda ve Tekstil Sanatı, şiddet karşıtı temalı çalışmaları ya da kampanyaları ile bu alanlar arasında yer almaktadır.

Moda, insan ile şekillendiren ve beraberinde insanları yönlendirme etkisine sahip olan önemli bir iletişim kanalını oluşturmaktadır. İçerisinde yer alan tasarım ve yaratım süreci sözsüz bir iletişim aracı olarak kullanılabilmektedir. Şiddet mağduru kadınlar tasarım faaliyetleri ile kendilerini ifade edebildikleri, yaratım süreçleri ile psikolojik yeniden yaratım süreçlerini iyileştirebildikleri, şiddet karşıtı farkındalık mesajlarını duyurabildikleri ve diğer mağdur kadınlara güçleri ile ilham olabildikleri bir sürece dahil olabilmektedir. Ticari faaliyetleri kapsamında ise moda, dernek fonların desteklenmesinde ve kadınların ekonomik güçlendirilmesi ya da istihdam edilmesinde destekleyici bir güç oluşturmaktadır. Markaların ya da tasarımcıların dernekler ile iş birliği koleksiyonları, defileleri, mesleki eğitim programları bu noktada öne çıkan örnekler arasındadır. Global boyutta müşteri kitlesine sahip firmaların reklam kampanyaları da farkındalık çalışmalarının önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

Sanat ve beraberindeki Tekstil Sanatı da toplum ile etkileşimi beraberinde şekillenen alanlar arasındadır. Tekstil Sanatı, kadın kurbanların baskın olduğu, toplumsal cinsiyete dayalı şiddet ve aile içi şiddet gibi konulara yer veren, tasarımcılar ve sanatçıların farkındalık ve beraberinde mevcut problemin anlaşılmasında insanları düşünmeye sevk eden çalışmaları ile önemli bir diyalog yaratmaktadır. Şiddet sonrası travma tedavi sürecinde hikâye kumaşları ya da tekstilleri olarak nitelendirilen yaratım çalışmaları bir çeşit tedavi faaliyeti olarak uygulanabilmektedir. Çalışma, şiddet mağduru kişilerin dile getiremedikleri acılarını ve hayallerini tekstil malzemeleri ile ifade edebilmelerine olanak sağlamaktadır. Şiddet olaylarını soyut ya da somut şekilde ifade eden çalışmalar, sergiler, enstalasyonlar, performans çalışmaları sanatçıları ve izleyicileri bir araya getiren ve ortak amaçlar doğrultusunda hareket etmeye yönlendiren bir güç oluşturmaktadır.

Bu çalışma kapsamında son 20 yıl içerisinde kadına yönelik şiddetlerin konu alındığı moda ve tekstil uygulama örnekleri, etkileri ve kapsamları açısından düşünülerek seçilmiş ve bir araya getirilmiştir. Bu örnekler üzerinden mevcut çalışmaların problemi ele alış yöntemleri, çözüme yönelik izlenilen metotları ve mevcut probleme katkıları saptanmıştır.

Extended Abstract

Violence continues to exist as an important problem of social life, especially with its physical, psychological, and economic types. The global increase in cases of gender-based violence that women are victims, encourages research on the causes and solution practices of this problem. In this respect, social interaction fields and supporters assume responsibility in creating various practices against violence and especially women's violence. Fashion and Textile Art are among these fields with their anti-violence-themed works or campaigns.

Fashion forms an important communication channel that shapes people with people and has the effect of directing people. The design and creation process involved can be used as a non-verbal communication tool. Women victims of

violence can participate in a process where they can express themselves through design activities, improve their creative processes and psychological recreation processes, announce anti-violence awareness messages, and inspire other women with their powers. Within the scope of its commercial activities, fashion is a supportive force in supporting association funds and in women's economic empowerment or employment. Collaboration collections, fashion shows, and vocational training programs of brands or designers with associations are among the prominent examples at this point. *Advertising campaigns of companies with a global customer base also constitute an important part of awareness efforts.*

Art and Textile Art are among the fields shaped by the interaction with society. Textile Art creates an important dialogue with the work of designers and artists, which includes issues such as gender-based violence and domestic violence dominated by women victims, and with their work that encourages people to think about the current problem. In the post-violence trauma treatment process, the creation works, which are described as story clothes, can be applied as a kind of treatment activity. The study enables the victims of violence to express their unspeakable pain and dreams through textile materials. Works, exhibitions, installations, and performance works that express violence in abstract or concrete form constitute a force that brings artists and viewers together and directs them to act towards common goals.

Within the scope of this study, examples of fashion and textile applications, of which subjects have been violence against women in the last 20 years, have been selected and brought together with their effects and scope. Based on these examples, the methods of dealing with the problem, the methods followed for the solution and their contribution to the current problem were determined.

1.GİRİŞ

Şiddet; kelime anlamı olarak, insanın fiziksel ve ruhsal bütünlüğüne yönelik her türlü maddi ve manevi olumsuzluğu dile getirmektedir (Aydemir, 2006: 192). Şiddet kelimesi etimolojik olarak incelendiğinde, farklı dillerde farklı ifadeler ve farklı kelime kökenleri ile karşılık bulduğu görülmektedir. Bu farklılığın temeli, toplumların tarihi süreçleri dahilinde ve kültürlerinin de etkisi ile şiddet kavramını nasıl algıladıkları ile ilgilidir. İngilizce'de 'violence' kelimesi ile karşılık bulan şiddetin kökeni; Latince'de şiddet, sert ya da acımasız kişilik, güç anlamına gelen 'violentia'dan gelmektedir. Fiil olarak 'Violare' ise şiddet kullanılarak davranmak, değer bilmemek ve kurallara karşı davranmak anlamlarını taşımaktadır. Aynı zamanda bu sözcükler; güç, erk, yekte, şiddet, bedensel güç kullanımı, öz ya da bir şeyin asıl yapısı anlamlarına gelen 'vis' kelimesi ile de bağlantılıdır (Michaud, 1991: 5-6). Türkçe'de ise şiddet kelimesinin dilimize Arapça'dan geçtiği bilinmektedir. Şiddet; sertlik, sert ve katı davranış, kaba kuvvet kullanma anlamlarına gelmektedir. "Şedit" sert katı ve şiddetli anlamındadır; "Şeddat" sertlik ve kızgınlığı ile bilinen eski Yemen hükümdarının adıdır (Özerkmen ve Gölbaşı, 2010: 25-26). Çağdaş Fransızca 'da ise şiddet kelimesi; bir kişiye, güç veya baskı uygulayarak isteği dışında bir şey yapmak ya da yaptırmak, şiddet uygulama eylemi, duyguların kabaca ifade edilmesine doğal eğilim, bir şeyin karşı konulamaz gücü, bir eylemin hoyrat yapısı olarak tanımlanmaktadır (Michaud, 1991: 5). "Şiddet, Sosyoloji başta olmak üzere Felsefe, Hukuk, Siyaset Bilimi, Antropoloji, Psikoloji, Kriminoloji gibi sosyal bilimlerin birçok alanının ilgi konusu olmanın yanı sıra temel bilimlerden Biyoloji tarafından da tanımlanmaya çalışılan bir olgudur" (Taşdemir Afşar, 2015:716).

Şiddet uygulamaları kendi içerisinde cinsiyete dayalı gruplaşma gösterebilmektedir. Güncel bir problem olarak küresel boyutta yaşanan kadına yönelik şiddet olayları cinsiyete dayalı şiddette öne çıkmaktadır. Birleşmiş Milletler (1993) kadına yönelik şiddeti, 'cinsiyete dayanan, kadını inciten, ona zarar veren, fiziksel, cinsel, ruhsal hasarla sonuçlanan ya da sonuçlanma olasılığı bulunan, toplum içerisinde ya da özel yaşamında ona baskı uygulanması ve özgürlüklerinin keyfi olarak kısıtlanmasına neden olan her türlü davranış' şeklinde tanımlarken; kadına yönelik şiddeti, toplumsal cinsiyet temelli şiddet tanımına uygun bir biçimde ifade etmektedir. Birleşmiş Milletlerin yapmış olduğu bu tanım, kadına yönelik şiddet literatüründe en fazla kabul gören tanımdır: "Literatürde "kadına şiddet" yerine "toplumsal cinsiyete

dayalı şiddet" ifadesini kullanma eğilimi oldukça yaygındır" (Ertürk, 2015: 39: akt. Taşdemir Afşar, 2015: 730). "Cinsel ve toplumsal cinsiyete dayalı şiddet, bir kişinin toplumsal cinsiyetine veya cinsiyetine dayalı olarak o kişiye yönlendirilmiş şiddettir" (The UN Refugee Agency, t.y.).

> *"B.M. Genel Kurulu'nda 20 Aralık 1993 tarihinde kabul edilen The Declaration on the Elimination of Violence Against Women - Kadınlara Yönelik Şiddetin Ortadan Kaldırılmasına Dair Bildirge'nin 1 ve 2' nci maddelerinde kadınlara yönelik şiddet; "… kadınlara yönelik şiddet, ister kamusal ister özel hayatta olsun bu tür eylemlerle tehdit etme, zorlama veya özgürlüklerinden keyfi olarak yoksun bırakma dahil olmak üzere, kadınlara fiziksel, cinsel veya psikolojik zarar veya acı verme sonucu doğuran veya bu sonucu doğurması muhtemel olan, cinsiyete dayalı her türlü şiddet eylemi anlamına gelir" şeklinde tanımlanmıştır" (Odman ve Odman, 2017: 42).*

Kadına yönelik şiddet biçimleri ele alındığında daha çok; fiziksel, cinsel, psikolojik ya da duygusal ve ekonomik şiddet olarak öne çıkmaktadır. Genel olarak fiziksel şiddet, vücut bütünlüğünün ihlali, fiziksel kuvvet aracılığı ile kişinin bedeni üzerinde geçici veya kalıcı hasarlar bırakma ve hatta ölümüne yol açma durumu olarak ifade edilebilmektedir. Duygusal şiddet; fiziksel ya da cinsel şiddette olduğu gibi somut fiziksel bulgular içermezken, tek başına ya da farklı şiddet tipleri ile birlikte uygulanabilmektedir (Polat, 2017: 18-32). Cinsel şiddet cinselliğin bir biçimi değil, cinselleştirilmiş şiddettir. Cinsel şiddet genellikle fiziksel ve psikolojik şiddet ile beraber görülmektedir (Öztürk, 2014:49). Cinsel şiddet; birini istemediği, evli bile olsa, riskli ve utanç verici cinsel ilişkiye sokma/zorlama, zorla evlendirme, çocuk doğurma ya da doğurmamaya zorlama, kürtaja zorlama, başka insanlarla cinsel ilişkiye zorlama, cinsel organlarına zarar verme, iletişim yolu ile sözlü tacizde bulunma, erkekliğe laf söyleme, namus için öldürme ya da ölüme zorlama davranışları olarak nitelendirilmektedir (Taşdemir Afşar, 2015:728). World Health Organisation'ın verilerine göre dünyada her üç kadından biri (%35) hayatları boyunca partneri/eşi tarafından fiziksel/cinsel şiddete ya da bir başkası tarafından cinsel şiddete maruz kalmıştır. Kadın cinayetlerinin ise yaklaşık %38'i erkek partnerleri tarafından işlenmiştir (WHO, 2017) COVID-19 sürecinde ise bu oranlarda artış olduğu tahmin edilmektedir (The Guardian, 2020).

İnsanların şiddet davranışlarının önlenmesi ya da azaltılmasında farkındalık yaratımı önemli ve uzun vadede etkili bir yaklaşım olarak gösterilebilmektedir. Şiddet belirli faktörler doğrultusunda ortaya çıkmaktadır. Erkeklerin şiddet davranışları doğal olarak gösterilen bir eylemden çok, sosyalleşme ve sosyal etkileşim sonucu gelişen ve değiştirilebilir bir davranış olarak yorumlanmaktadır. Bu noktada kadına yönelik şiddet, şiddeti tetikleyen ya da mümkün kılan faktörlere müdahale edilmesi ile önlenebilmektedir (Heisecke, 2014: 9). Farkındalık çalışmaları da bir çeşit müdahale olarak yorumlanabilmektedir.

Medya, yakın partner şiddeti ve dolaylı olarak kadın şiddetleri farkındalığını, toplumsal bir problem ve suç olarak, geleceğe yönelik bakış açısıyla farkındalığı artırmak için kullanmaktadır. Genel olarak medya; şiddet mağdurları adına bireylerin nasıl müdahale edecekleri konusunda bilgilendirici, şiddet tanıklarının sessiz kalma ya da göz yumma eğilimlerini yönlendirici, şiddet mağduru ya da şiddet riskine sahip kadınları korunma ve destek alma konusunda bilgilendirici ve şiddet mağduru kadınları destekleyici roller üstlenebilmektedir (Martín, Alvarez, Alonso ve Villanueva, 2019: 2). Medya kampanyaları ise şiddet karşıtı girişimlerde sıklıkla rastlanan uygulamalardır. Medya kampanyaları halkı eğitmek ve beraberinde hedef kitlenin davranışlarını etkilemek için kullanılabilmektedir. Bu doğrultuda U.S. Department of Health and Human Services, Office of Women's Health (2001) emzirmenin değerini öğretmek amacı ile yürüttüğü poster kampanyası, American Legacu Foundation'un sigara içmenin tehlikelerini canlı bir şekilde betimlemek için tabut ve ceset torbaları gibi çirkin görüntüleri ve beraberinde gençler arasında sigara içme yaygınlığını azalması ile ilişkilendirilmesi (Potter, Moynihan, Stapleton ve Banyard, 2009:107) başarılı örnekler arasında gösterilebilmektedir. Moda medya ile yüksek etkileşime sahip bir alan oluşturmaktadır. Modanın görsel araçları olarak; tasarımlar, defileler, reklam kampanyaları ve organizasyonları, medya kampanyalarına benzer bir farkındalık yaratım potansiyeline sahip olduğu düşünülebilmektedir.

Farkındalık çalışmalarının etkilerini somutlaştırmak oldukça zordur. Öncelikle kadına yönelik şiddetin düzeylerinin ölçülmesi karmaşık bir süreci de beraberinde getirmektedir. Tahminler araştırmacıların şiddeti nasıl tanımladığı, nasıl sorduğu ve ne zaman sorduğuna göre değişkenlik gösterirken mevcut örneklere göre de değişkenlik gösterebilirken, farklı yaklaşımlar sonrasında araştırma bulgularının karşılaştırılmasını da zorlaştırmaktadır (Bott, Morrison, ve Ellsberg, 2005:9). Gerçek şiddetin yaygınlığını ölçmek de oldukça karmaşıktır. Polis, kadın merkezleri ve diğer kuruluşlardan elde

edilen verilerin eksik bildirimler nedeni ile gerçek düzeyin altında olduğu düşünülmektedir (WHO, 1997). Şiddetin düzeyinin saptanmasında yaşanan bu zorluk beraberinde farkındalık çalışmalarının sonuçlarının saptanmasını da zorlaştırmaktadır. Medya kampanyaları üzerinden incelendiğinde, günümüze kadar yapılan mevcut medya kampanyalarının şiddetin yaygınlığı veya görülme sıklığı üzerinde bir etkisi olduğuna dair kanıtlar oldukça azdır, bu durum mevcut değerlendirmelerin şiddeti bir sonuç olarak ölçmemesi ve değişikliklerin direkt olarak medya kampanyalarına atfedilmesinin zor olması ile ilişkilidir. Kampanyalar daha çok sessizliğin kırılmasına yardımcı olurken, yerel savunma girişimlerine de ortam sağlamaktadır (Martín, Alvarez, Alonso ve Villanueva, 2019: 2).

Tüm bu uygulama biçimleri ile şiddet ve beraberinde kadına yönelik şiddet, toplumsal bir problem olarak moda ve tekstil sanatının da ilgisini çekmiştir. Mevcut çalışmalar genel olarak farkındalık yaratımı ve destek ya da dayanışma çalışmaları olarak iki ana başlık üzerinde toplanabilmektedir. Farkındalık çalışmaları daha çok sanat, tasarım ve modanın bir iletişim kanalı olarak kullanılmasına ve yaşanan olayların bölgesel bir sorundan çok küresel bir probleme dönüştürülmesi örnekleri üzerine yoğunlaşmaktadır. Destek ve dayanışma çalışmaları ise daha çok şiddet mağduru kadınların maddi olarak desteklenmesi ve sosyal dayanışma ortamı sunulması, psikolojik destek verilmesi, eğitim ve istihdam programları hazırlanması konularına odaklı örnekleri kapsamaktadır.

2. KADINA YÖNELİK ŞİDDETDE KARŞI MODA VE TEKSTİL SANATI ÇALIŞMALARI

2.1. Şiddet Mağduru Kadınların Sosyal Hayata Kazandırılmasına Yönelik Çalışmalar

Şiddet, bireyler üzerinde gerek fiziksel gerek psikolojik düzeyde olumsuz etkiler yaratabilmektedir. Bu doğrultuda şiddet mağduru kadınların da şiddet olayları sonrasında ihtiyaca bağlı olarak tıbbi, maddi ve manevi şekilde desteklenmesi gerekebilmektedir. Moda organizasyonları bu kapsamda manevi düzeyde girişimleri ile mağdur kişilerin sosyal hayata yeniden kazandırılması ve beraberinde özgüvenlerinin yükseltilmesinde bir destek gücü oluşturabilirken, beraberinde kadına yönelik şiddet karşıtı sivil toplum kuruluş fonlarının desteklenmesinde maddi boyutta bir destek de yaratmaktadır. Moda organizasyonlarının manevi ve beraberinde maddi destek girişimleri daha çok defile faaliyetleri ile varlık göstermektedir.

Moda defilesi ya da gösterisi, moda haftaları ile gelenekselleşen bir tür canlı performanstır. (Baran ve Halaç, 2019: 2044). “Withrow ise defilenin tasarımcının tasarladığı kıyafetlerin ve aksesuarların canlı modeller yoluyla sunulduğu bir etkinlik ve özendirme olayı olarak bilindiğini belirtmektedir” (2008, akt; Oyman ve Erdoğan, 2011: 114). Bu özendirme yönü ile çeşitli sosyal mesajların iletiminde ve toplumsal sorunlara yönelik çözüm motivasyonlarına da teşvik edebildiği düşünülebilir. Defileler izleyicinin ve basının ilgisinin çekilmesinde etkili bir araç olarak da görülebilmektedir. Bu noktada toplumsal cinsiyete dayalı şiddet olaylarına dikkat çekilmesi, basın aracılığı ile duyurulabilmesi ve çözüme yönelik davranışlara motive edebilme potansiyeli ile önemli bir alan yaratmaktadır.

Kadına yönelik şiddetleri konu alan defileler iki kategori altında incelenebilmektedir. Bu noktada giysi tanıtımı yapmadan, defileyi bir gösteri alanı olarak kullanarak şiddet mağdurlarını psikolojik ve finansal olarak destekleyen organizasyonlar ve hazırlanan koleksiyonların üretim ve sunum süreçlerine şiddet mağdurları desteği alınarak düzenlenen psikolojik destek ve finansal getiri amaçlı organizasyonlar olarak bir ayrım yapılabilmektedir.

Sophie Pavey aracılığı ile Conventry University Union ve Conventry Haven Women’s Aid’in 2019 yılında düzenlediği defile örneği, defilenin bir gösteri alanı olarak kullanıldığı ve şiddet mağduru kadınlara finansal ve beraberinde psikolojik destek verilmesi odaklı bir örnek olarak gösterilebilmektedir. Conventry Üniversitesinde gerçekleşen defilede Conventry Haven sığınma evlerinde yaşayan kadınlar için bağışlanan giysiler satışa sunulmuştur. Giysiler şiddet mağduru kadınlar ve Conventry Üniversitesi öğrencilerinden gönüllü katılımcı modeller ile birlikte sergilenmiştir (Görüntü 1a). Defile kapsamında mağdur kadınların fotoğrafları ve dökümanları da izleyiciler ile paylaşılmıştır. Defileden elde edilen gelir Conventry Haven derneğine bağışlanmıştır (Emma, 2019). Defilede şiddet mağduru kadınların sahneye taşınması ile toplumsal yaşama geri kazandırılması, kabulü ve beraberinde bedenleri ile barışarak özgüven kazanmaları gibi psikolojik süreçleri de olumlu yönde etkilediği düşünülebilmektedir. Benzer bir diğer defile

örneği ise Los Angeles, 2016'da gerçekleşen Te Mi Amor Galası'dır. Defilede model olarak yer alan şiddet tecrübeleri sonrasında Safe Passage rehabilitasyon programı mezunlarından 11 kadın, podyum deneyimi ile katılımcılar tarafından duygusal ve fiziksel olarak desteklenmiştir. Defilede güçlü motivasyonların yer aldığı beyaz tişörtler ile pozitif mesajlar da verilmiştir. Defilenin ikinci yarısında ise Jovani Couture'ün bu gala için tasarladığı giysiler sunulmuştur (Görüntü 1b) (Morales,2016).





Görüntü 1a. Conventry Haven Fashion Show, 2019 *(Emma, 2019)*
Görüntü 1b. Los Angeles, Te Mi Amor Galası, 2016 *(Morales,2016)*

Şiddet mağduru kadınların defilelere model olarak katılım gösterdiği bir diğer örnek ise 2019 tarihli Boston Moda Haftası, "Oh La La… Voila!!" defilesidir. Defilenin tasarımcısı ve organizatörü Luna Joachim, mağduriyetleri ile değer kaygıları yaşayan üç kadını, beden ölçüleri, güzellikleri ya da fiziksel kusurlarını gözetmeksizin podyuma taşımış ve cesaretlendirmiştir (Görüntü 2) (Duddy, 2019). Verilen bu üç örneğe benzer amaçlar doğrultusunda düzenlenen defile organizasyonlarında farklı örneklere de rastlamak mümkündür. Bu noktada bir defile ya da gösterinin, fiziksel, psikolojik ya da cinsel şiddet mağduru kadınların kendileri ve bedenleri ile barışması, toplumsal hayatta kabul görmeye devam ettiği inancının desteklenmesi, diğer mağdur kadınlara güç/ilham olabilmesi ve mesajlarını kişisel bir problemden çok küresel bir problem haline dönüştürülebilmesinde bir uygulama olarak tercih edildiği düşünülebilmektedir.



Görüntü 2. Luna Joachim'in Boston Fashion Week, 'Oh La La... Voila!!' şovu, 2019, *(Duddy, 2019)*

Defile farkındalık çalışma örneklerinde, gerçek şiddet mağdurları yerine onları temsil eden tasarımcılar da yer alabilmektedir. 2014 yılında Mozambik Moda Haftası'nda, UN - 16 Days of Activism kampanyasının bir parçası olarak aile içi şiddete karşı düzenlenen N'weti ve DDB Mozambique'in 'That Should Never Happen' defilesinde mankenler, yaşanmaması gereken bir durumu görselleştirmek ve geleceğe ilham olabilmek amacı ile şiddet mağduru kadınları canlandırarak podyumda yer almıştır (Görüntü 3). Mankenler parçalanmış giysiler, morarmış ve hırpalanmış gibi gösteren makyajlar ile bu defile çalışmasını daha çok bir şov haline dönüştürmüştür. Cinsiyete dayalı şiddet hakkında da güçlü bir mesaj vermeyi amaçlayan defile, şiddet mağduru kadınların yardım için nereye ulaşabilecekleri konusunda bilgilendirme yapılarak sonlandırılmıştır (McQuarrie, 2015). Bu örnekte diğer örneklerden farklı olarak şiddetin sonuçları görselleştirerek vurgulanmak istenmiştir. Şiddet tecrübesi sonrasında kadınlara destek platformlarına dair bilgilendirilme yapılması ise önemli bir bilgilendirme girişimi olarak nitelendirilebilmektedir.



Görüntü 3. N'weti ve DDB Mozambique. 'That Should Never Happen' Defilesi Mozambik Moda Haftası, 2014 *(Vid. N'weti Comunicação para Saúde).*

"Moda, ağırlıklı olarak kadınların istihdam edildiği ve müşteri kitlesini büyük ölçüde kadınların oluştuğu bir sektördür" (MK.UNDP, t.y.). Moda sektörü kapsamında tüketicilerin talebi markaların stratejilerini şekillendiren önemli etken bir güç olarak yorumlanabilmektedir. Tüketiciler markalardan; ürün ya da hizmet üretimi haricinde kâr amacı gütmeyen, topluma faydalı girişimlerde bulunma beklentisi gösterebilmektedir (Cin, 2019: 3). Bu beklentiye bir yanıt olarak gelirleri toplumsal cinsiyete dayalı ya da aile içi şiddete yönelik yardım kuruluşlarına aktarılan koleksiyon ya da tasarımlar örnek gösterilebilmektedir. Ürünler ya da koleksiyonlar iş birliği kurulan sivil toplum kuruluşları fonlarının desteklenmesinde önemli finansal bir destek kaynağı olarak gösterilebilmektedir.

Mevcut ürün tasarımları incelendiğinde, sloganların ya da grafiklerin yer aldığı tişört tasarımları en yaygın tercih edilen ürün grubunu oluşturmaktadır. Dolce & Gabbana firmasının 'Kadına şiddeti bitir' sloganlı tişört tasarımları (Görüntü 4a), Ivana Cvetkovska ve Almir Mili'nin UN'in 16 Days of Activism kampanyasından ilham alarak tasarladığı kadın silüetlerinin kanı temsil eden kırmızı ve vücut çürüklerini temsil eden mor tonları ile birleştirdiği şiddet karşıtı sloganlarının yer aldığı tişörtleri (Görüntü 4b) (MK.UNDP, t.y.) The Mantsho X Zozibini Tunzi iş birliğinin Güney Afrikalı kadınları korkusuzca yaşamaya teşvik etmek için 'fearless' yani korkusuz sloganlı tişörtleri (Jadezweni, 2020) (Görüntü 5),bu ürünlere örnek gösterilebilmektedir.





Görüntü 4a. Kareena Kapoor Khan ve Malaika Arora, Dolce & Gabbana **-** Kadına şiddeti bitir sloganlı tişörtleri ile *(Times Now News, 2019)*
Görüntü 4b. Ivana Cvetkovska ve Almir Mili'nin tişört tasarımları *(MK.UNDP)*



Görüntü 5. The Mantsho X Zozibini Tunzi 'fearless' tişörtleri *(Jadezweni, 2020)*

2016 yılında Allstate Foundation Purple Purse ve temsilcisi Kerry Washington'ın projesi ile Tory Burch (Görüntü 5a) ve Christian Louboutin gibi firmalarından destek alınarak bir 'Purple Purse' koleksiyonu hazırlanmıştır. Bir online satış

platformu üzerinden satışa çıkartılan sınırlı sayıda üretilen çantalardan elde edilen gelirin tamamı, 200 aile içi şiddet odaklı sivil kuruluşuna bağışlanmıştır (Görüntü 6a) (Bennett, 2016) (Tory Burch, 2016). Çanta örneğine benzer, tek bir giysi ya da aksesuar grubu odaklı çalışmalar, firmaların ya da tasarımcıların tercih ettiği bağış kampanya fikirleri arasında yer almaktadır.





Görüntü 6a. Tory Burch Gemini Bag, Kerry Washington ve Allstate Foundation Purple Purse İşbirliği Çalışması, 2016 *(Tory Burch, 2016).*
Görüntü 6b. Allstate Foundation ve Kerry Washington İşbirliği, 2016 *(WWD).*

Yardım amaçlı koleksiyon örnekleri incelendiğinde farklı destek çalışmalarının da bu sürece dahil edildiği görülmektedir. Şiddet mağduru kadınlar koleksiyon kumaşlarının üretim ve koleksiyon hazırlık süreçlerine dahil edilebilmektedir. Bu süreç kadınlara istihdam sağlarken, tasarım girişimlerine teşvik ettiği düşünülebilmektedir. Hazırlanan koleksiyonlar ise şiddet karşıtı mesajların aktarımında, sivil kuruluşlara finansal destek sağlanabilmesine yönelik bir girişim olarak nitelendirilebilmektedir. Şiddet mağduru kadınlara kampanya fotoğraf çekimlerinde yer verilmesi ise daha önce bahsedilen defile örneklerine benzer bir yaklaşımla psikolojik destek yaratımında etkili olabilmektedir.

City of Joy, Gabriela Sanchez'in Demokratik Kongo Cumhuriyetinde yaşanan cinsel şiddet mağduru kadınların hikayelerinden ilham alan bir kumaş tasarım koleksiyonudur. Sanchez koleksiyonunda şiddet mağduru beş kadının kendi tasarımlarına da yer vermiştir (Görüntü 7a). Kumaş tasarımlarda yer alan iç içe geçmiş çiçekler, orkideler, çiçek buketleri, Kongo nehri, aslan figürleri City of Joy tasarımlarında, duygusal süreçler ve beden ile barışma üzerine çeşitli mesajların aktarımına aracılık etmektedir. 25 kasımda 2019'da Kinshasa'da düzenlenen bir etkinlik ile sergilenen koleksiyonda City of Joy'un şiddet mağduru kadınları tasarımlarını küresel bir izleyici kitlesine kendileri tanıtma fırsatı bulmuştur (Morris, 2019). Meksika'da yaşanan kadına yönelik şiddet olaylarından hareketle ortaya çıkan bir başka girişim ise Sabrina Olivera, Soldaderas markasıdır. Hazır giyim ürünleri tasarlayan ve Meksika'dan alınan kumaşları tasarımlarında kullanan Olivera, koleksiyon gelirinin tamamını Meksika'da aile içi şiddet mağdurlarına yardım eden sığınma evlerini destekleyen bir vakıf olan Red Nacional de Refugios A.C.'ye bağışlamaktadır (Bobb, 2020). Görüntü 7b'de Soldaderas'ın kampanya fotoğrafına yer verilmiştir.





Görüntü 7a. Afrikalı tasarımcı/şiddet mağduru, tasarım ilhamı ve modelleri kadınlar, City of Joy tasarımları Fot. Atong Atem *(Nationalgeographic,2020)*
Görüntü 7b. Sabrina Olivera, Soldaderas, Fot. Meghan Marin *(Bobb, 2020).*

Genel olarak moda sektörü kadınlara bir istihdam alanı yaratarak, finansal olarak desteklenmesinde çeşitli çalışmalara da ortam hazırlamaktadır. Bir örnek olarak UNDP ve Çalışma Bakanlığının ortak olarak yürüttüğü Self-Employment

Programme, geçmiş yedi yıl içerisinde kadınlara 6750'den fazla iş imkanı yaratmış ve bu oranın %36'sını kendi işlerini kurmaları için desteklenen kadınlar ile sağlanmıştır (MK.UNDP, t.y.). Mary Kay'in "Suits for Shelters" kampanyasında ise mevcut kampanyalardan farklı olarak takım elbise/giysi bağışları da kabul edilmektedir. Suits for Shelters aile içi şiddete maruz kalan ihtiyaç sahibi kadınlara profesyonel hayata katılımlarında kullanabilecekleri giysi desteği sağlamaktadır. Mary Kay Inc. ve The Mary Kay Foundation℠, ortaklığında sürdürülen destek programı ile kadınlara yeni bir hayata başlama ve şiddetten kurtulma süreçlerinde özgüvenlerinin artırılması amaçlanmaktadır (3BLmedia, 2014).

2.2. Farkındalık Çalışmaları

Farkındalık çalışmaları, odak noktası finansal getiri ve belirli amaçlar doğrultusunda geliştirilen projelerden farklı olarak mevcut problemlerin farklı bir diyaloga taşınması, insanları mevcut problemi anlamaya yönlendirmesi ve insanlar arasında birleştirici bir güç oluşturması ile diğer çalışmalardan ayrılmaktadır. "2000'li yıllarda kadına yönelik şiddeti önlemek ve bu konuda farkındalık yaratmak için düzenlenen kampanyaların ve sosyal sorumluluk projelerinin sayısının giderek arttığı gözlenmektedir. Bu kampanyalar ve diğer etkinlikler kimi zaman devlet kuruluşları, sivil toplum örgütleri, uluslararası kuruluşlar ve özel sektörle iş birliği içinde, kimi zamansa bağımsız olarak gerçekleştirilmiştir" (Taş,2018: 14).

Moda alanı içerisinde gerçekleştirilen farkındalık çalışmaları daha önce bahsedilen örneklerden farklı olarak daha çok mesaj verme amacı taşıyan ve bu mesajları pankartlar, tasarım temaları ya da reklam kampanyaları üzerinden izleyiciye aktarmayı hedefleyen girişimler olarak yorumlanabilmektedir. Toplumsal cinsiyete dayalı şiddetler, moda farkındalık çalışmaları arasında işlenen ve tekrarlanan bir konu olduğu örnekler ile gözlemlenebilmektedir. Bu noktada moda tüm olanakları ve iletişim kanalları ile önemli bir iletişim alanı sunmaktadır. Bir ürün olarak giysiler de şiddet karşıtı hareketlerde bir araç olarak kullanılabilmektedir.

Dior'un Paris'te düzenlediği 2020 İlkbahar/Yaz defilesi, mekân tasarımına dahil edilen pankartlar ile sosyal mesajların defile performansı ile duyurulabileceği bir ortam yaratmaktadır. Judy Chicago'nun tasarımı olan defile alanında yer alan pankartlar üç metre uzunluğunda kumaşlar üzerine "Tanrı kadın olsaydı", "Şiddet olur muydu", "Hem kadın hem erkek nazik olur muydu?" gibi nakış sloganları kullanılmıştır (Görüntü 8a). Defilede ise öncül feminist kadın kahramanlardan ilham alınan tasarımlar sunulmuştur (Judah, 2020). Bu çalışmada defile gösterisinin teması giysiler ve modeller ile sınırlandırılmamış, mekân ve konsept tasarımı ile bir bütün oluşturulmuştur. Pankartların kişiye yönelttiği feminist mesajlar ile cinsiyet ve şiddet kavramlarının da sorgulatılmak istendiği anlaşılabilmektedir. Pankartlar, Julia Horta örneğinde olduğu gibi bazı durumlarda modellerin bireysel girişimleri ile defile gösterisine dahil olabilmektedir. 2019 Yılında Brezilya güzeli Julia Horta'nın tuttuğu "kadına karşı şiddeti durdurun" yazılı bayrağı ile Amerika Miss Universe podyumunda mesajını ulusal boyuta taşımak istediği düşünülebilmektedir (Görüntü 8b) Pankartların defile performanslarında yer aldığı daha birçok örneğe rastlamak mümkündür.





Görüntü 8a. Dior 2020 İlkbahar/Yaz defilesi, Judy Chicago'nun Pankartları, Paris, Fot. Victor Boyko, Getty Images *(Judah, 2020)*
Görüntü 8b. 2019 Brezilya Güzeli Julia Horta ve 'kadına karşı şiddeti durdurun' yazılı pankartı, Fot. Naomi Fontanos *(Twitter, 2019)*

Moda sektörü reklam kampanyaları ile de tasarım çalışmalarından farklı olarak şiddet karşıtı mesajların aktarımında rol alabilmektedir. Benetton, Guess ve Yves Saint Laurent'ın reklam kampanyaları ve beraberinde reklam filmleri, billboard çalışmaları ya da ünlüler ile reklam iş birlikleri şiddet konularına dikkat çekilmesinde reklam kanalını teşvik eden bir girişimde bulunmaktadır (Benetton Group, 2014) (Simeonidou, 2018) (Robinson, 2020). Vitrinler de moda alanında bir

çeşit reklam alanı oluşturmaktadır. Genel bir tanım ile vitrin "bir dükkân veya mağazanın dışarıdan camla ayrılan ve mal sergilemek için kullanılan yeri, sergen" (TDK, t.y.) olarak açıklanmaktadır. Bu sergi alanı markaların ticari ya da sosyal kampanyaları için bir etkileşim alanı da yaratabilmektedir. 2013 yılında Vivienne Weswood'un şiddet karşıtı kampanyası, reklam ajansı Leo Brunett ile İtalya Milano mağazasındaki vitrin tasarımında da yansıtılmıştır. İtalya'da yaşanan aile içi şiddete de vurgu yapan kampanyanın vitrin tasarımında cansız mankenler, hırpalanmış bir etki yaratan siyah elbiseleri ve bedeninde şiddete dayalı morluklar oluşmuş efektleri ile şiddet mağduru bir görüntü yaratmıştır (Görüntü 9a ve 9b) (One Small Seed, 2013). Bu çalışma ile şiddetin sonuçlarının görselleştirilerek mevcut problemin yıkıcı yönünün vurgulanmak istediği düşünülebilmektedir.

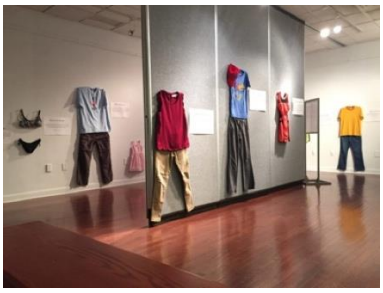




Görüntü 9a. 2013 Vivienne Westwood Kampanyası ve Leo Brunnett işbirliği *(One Small Seed,2013)*
Görüntü 9b. Viviene Westwood 2013, Milano, Vitrin Manken Detayı *(One Small Seed,2013)*

"Ne giyiyordun?", "Ne Giyeceğimi Söyleme" sergi örnekleri ve kadın hakları pasif direniş girişimleri örneklerinden de anlaşılabildiği üzere, sadece giysiler de bir farkındalık aracı olarak da kullanılabilmektedir. Farkındalık mesajlarının iletilmesinde görsel bir araç rolü üstlenen giysiler şiddetlerin meşrulaştırılmak ya da gerekçelendirilmek istendiği durumlarda gözetilen bir unsur olarak görülmesini sorgulatmak, ya da şiddet olaylarına dikkat çekmek için sergi çalışmalarında yer alabilmektedir.

2013 yılında, Jen Brockman ve Arkansas Üniversitesi'nden Dr. Mary Wyandt-Hiebert tarafından düzenlenen "What Were You Wearing?" "(Ne Giyiyordun?)" sergisinde, Oregon State Üniversitesi küratörleri tarafından cinsel tacize uğrayan öğrencilerin anlatıları doğrultusunda giysileri temsilleri oluşturularak, hikayeleri ile birlikte gösterime sunulmuştur (Görüntü 10a) (Oregon State University, t.y.). Filipinler'de toplumsal cinsiyete dayalı şiddeti azaltmak amacı ile 2018'den beri faaliyet gösteren, Filipinler başkan yardımcısı Leni Robredo, Manila İsveç Büyükelçiliği, UN Women, SPARK, Empower, Terre Des Hommes, Girls Advocacy Alliance ve Para sa Sining projesi olan #RespetoNaman kampanyası kadınları güçlendirmek ve seslerini duyurmak amacı ile hareket etmektedir (Pop Inquirer, 2019). Bu kampanya kapsamında Cindy Sirinya Bishop'un sergi çalışmalarına da yer verilmektedir. Filipinler (Görüntü 10b) ve Thailand'da (Görüntü 10c) gösterime açılan #DontTellMeHowToDress sergilerinde cinsel taciz ya da tecavüz olaylarında mağdur olan kişilerin giysilerinin temsilleri hikayeleri ile sunulmaktadır (Weensgaard, 2018) (Soriano, 2019). Tüm bu sergilerde yer alan giysiler abartıdan uzak giysiler ve üniforma örnekleri de dahil olmak üzere taciz/tecavüz olaylarında kadınların görüntüsü ile suçlu olabileceği fikrine meydan okunmaktadır. Çalışmalar özünde kişilerin cinsel şiddetin gerekçelendirilmesi ve beraberinde kabulünü sorgulatmak istemektedir.





Görüntü 10a. 2013, 'Ne Giyiyordun ?' Sergisinden Bir Fotograf *(LJWorld, 2017)*
Görüntü 10b. 'Nasıl giyineceğimi söyleme' sergisi, Filipinler, *(Soriano, 2019).*
Görüntü 10c. 'Nasıl giyineceğimi söyleme' sergisi, Tayland, Fot. DoDiDone Co. *(UN Women Asia and Pasific,2018)*

Birçok ülkede, tek bir giysi örneğinin sembolik çağrışımları doğrultusunda bir çeşit pasif direnişine aracılık ettiği örneklere de rastlamak mümkündür. Bu kapsamda gelinlikler, öne çıkan giysi örnekleri arasında yer almaktadır. Bu örneklerden biri Lübnanlı kadınların pasif direnişidir. Lübnanlı kadınlar, 1940'lara ait 552. madde olarak bilinen yasayı protesto etmek amacı ile gelinlikleri görsel bir protesto aracı olarak kullanmıştır. Bu madde tecavüzcülerin, mağdur ettikleri kişiler ile evlenmesi durumunda cezadan muaf tutulması ile ilgili bir yasadır. Bu yasanın kadınların daha da kötü etkilediğini savunan kadın aktivistler gelinlikler ile yöneticilerin ve kamuoyunun dikkatini çekmeyi amaçlamıştır (Görüntü 11a). Farkındalık kapsamında ayrıca Mireille Honein, bir ayın her bir gününü temsil eden 31 gelinliğin oluşturduğu enstalasyon da sergilenmiştir. Honhein çalışmasında kadınların evlendirilerek her gün yaşadığı mağduriyet vurgulanmak istemiştir (Olorunshola, 2017). Bir diğer örnek ise Çin'e aittir. Çin'de özel ve ailevi bir mesele olarak yorumlanan aile içi şiddete karşı 1 martta 2015'te yürürlüğe giren yasa, aile içinde yaşanan şiddetlere karşı geniş kapsamlı ve koruyucu bir gelişme olarak görülmektedir. Bu yasanın gündeme gelmesinde kadın örgütlerinin ve destekçilerinin payı olduğu düşünülmektedir (Görüntü 11b) (Voa News, 2015).




Görüntü 11a. Protesto amacı ile gelinlikleri ile bir araya gelen Lübnanlı kadınlar, fot Hasan Shaaban *(Olorunshola, 2017)*
Görüntü 11b. Kan lekeli gelinliği ile Çince Aile içi şiddet yok, zarar yok yazılı pankart tutan kadın, Shenzhen, 2014 , Fot. CFP *(Voa News 2015)*

Performans sanatı kapsamında giysilerin aracılık ettiği kadınlara yönelik şiddet karşıtı çalışmalar da mevcuttur. Bu noktada Yoko Ono'nun performansı örnek gösterilebilmektedir. Japonyalı sanatçı Yoko Ono,'nun siyah elbiseler giyinerek hareketsiz bir şekilde oturup bir makas yardımı ile izleyicileri elbiselerinden birer parça kesmeleri için yanına davet ettiği "Cut Piece" (1964) ünlü bir performans çalışmasıdır (Görüntü 12a). Sanatçının bu çalışmada kadınlara yönelik cinsel saldırılara karşı dikkat çekici bir çalışma sunmak istediği düşünülmektedir (Avşar Karabaş, İşleyen, 2016: 345). Ono'nun performansı, daha sonra tekrarlanmaya devam etmiştir. Bu örneklerden birini sergileyen Brooke Morgan, GSU Conference Auditorium'da davet edilen seyircilerden üzerindeki giysileri parça parça kesmelerini istemiştir (Görüntü 12b). Fakat Ono'nun performansıdan farklı olarak daha genç katılımcıların yer aldığından bahseden Morgan, katılımcıların daha çekinik davrandığına değinmiştir. Ono'nun performansı eleştiriler doğrultusunda provakatif olarak yorumlanabilirken, kurban ile saldırgan arasındaki karşılıklılık, erkek ve kadın öznelerin birbirleri için nesneler olarak cinsiyetlendirilmiş ilişkileri gibi konulara da değindiği düşünülmektedir (Gillies, 2011).




Görüntü 12a. 1964 Yoko Ono, "Cut Piece" (MoMa)
Görüntü 12b. Brooke Morgan (Buquad).

Kadına yönelik şiddet karşıtı farkındalık çalışmalarında, kamusal alanlarda yer alan enstalasyon örneklerine de rastlamak mümkündür. Sanatçı Elina Chauvet, çoklu enstalasyon çalışmaları ile bu noktada örnek gösterilebilmektedir. Chauvet'in kırmızı ayakkabı ile yarattığı enstalasyonları, şiddete maruz kalan kadınları sembolize etmektedir. Michigan ve Milano'da Halka açık alanlarda çiftler halinde sergilenen ayakkabıların bir sergi manzarası yaratmaktan çok kapladığı alan ile dikkat çekilmesi istenmektedir (Görüntü 13). Küçük kız çocuğundan, yaşlı bir kadına şiddet mağduru olan bu insanların artık bu dünyada ve sevdiklerinin hayatlarında yer alamadıkları ayakkabı çeşitleri aracılığı ile ifade edilmektedir. Çalışmada destekçilerin yardımı ile boyanan toplam 300 ayakkabı yer almaktadır. Ayakkabılarının kırmızı olmasını Chauvet; kan dökmek ve aynı zamanda değişim, umut ve sevgi de temsil etmesi olarak açıklamaktadır (Barajas, 2020). Chauvet'in Kırmızı Ayakkabı enstalasyonu ayrıca 2009 yılında Meksika, Texas'ta da sergilenmiştir (Coffill, 2017).



Görüntü 13. Elina Chauvet'nin Kırmızı Ayakkabı enstalasyonları, Fot. Gustavo Graf ve Elina Chauvet (Barajas, 2020).

Kadına yönelik şiddet tekstil sanat çalışmaları ve projelerine de konu olmaktadır. Bu noktada sanat ve tasarım farkındalık yaratımında önemli bir ifade alanı oluşturmaktadır. Kadına yönelik şiddet temalı çalışmalarda genellikle çeşitli hikayelere, imgelere, kelimelere, dileklere ve görsellere yer verilebilirken; kültürel giyim ve tekstil ürünleri ve çağrışımları ile belirli sembolik nesneler ya da figürler de çalışmalara dahil edilebilmektedir.

Elvan Özkavruk Adanır ve Jovita Sakalauskaite'nin "Denial of Fear and Despair: Talismanic Shirts." Projesi, kadınlara karşı şiddete yönelik bir farkındalık çalışmasıdır. Bu çalışmada Türkiye'nin Şamanist geçmişinin bir yansıması olarak görülen Osmanlı tılsımlı gömlekleri geçmiş kullanımlarından farklı olarak kadın ile ilgili bir tema altında yeniden yorumlanmıştır. Projeye İzmir başta olmak üzere başka birçok şehirden ve ülkeden kadın beyaz gömleklerini bağışlamış ve projeye desteklerini göstermişlerdir. Toplam 21 gömlek yeniden yorumlanarak yaratılmış; orijinal tılsımlı gömleklerde yer alan dualar, Kuran ayetleri ve dini sembollerden farklı olarak bu gömleklerde çocuk gelinlerin, genç kızların, kadınların gözyaşları ve umutlarını taşımaktadır. Gömlekler üzerinde ayrıca Türkiye, Litvanya ve dünyada kadına yönelik şiddetle ilgili istatistiklere, kadınların özlemlerinden bahsedilen şarkılara, şiddet mağduru kadınların yardım çağrılarına ve ağzı kapatılan kadınların fotoğraflarına yer verilmiştir (Görüntü 14a) (Ertan, 2015). Willemien de Villiers'in "domestic" isimli çalışması da üzerine nakışlanan şiddet hikayeleri ile farkındalık amaçlı gösterilebilecek bir diğer tekstil sanat çalışmasıdır (Görüntü 14b).



Görüntü 14a. Elvan Özkavruk Adanır ve Jovita Sakalauskaite'nin "Denial of Fear and Despair: Talismanic Shirts." Projesi'nden bir çalışma (Ertan, 2015)

Görüntü 14b. "Domestic" Willemien de Villiers (De Villers, 2016).

Off the Beaten Path sergisi çeşitli ülkelerden sanatçıları bir araya getiren ve oluşturulan koleksiyon ile bir çeşit sosyal değişim motivasyonu yaratmayı amaçlayan bir organizasyondur. Sergide yer alan çalışmalar sosyal konular beraberinde kadınların maruz kaldığı şiddetleri de vurgular niteliktedir. Bu doğrultuda iki çalışma örnek olarak gösterilebilmektedir. Siyah büyük düğümlerin yer aldığı üçlü çalışma acının bir çeşit sembolü olarak yorumlanmaktadır (Görüntü 16b). Çalışma Meksika sınır kasabalarında yaşayan kadınların kız kardeşleri ya da kızlarını şeytandan korumak ve onu sembolik olarak süpürmek için düğümledikleri süpürgelerin yeniden tanıtıldığı bir uygulama olarak sergide yer almaktadır. Bu tema üzerinde yer verilen bir diğer çalışmada ise kadınlar üzerinden anonimlik ve önemsizlik noktaları vurgulanmaktadır. Koreli sanatçı Jung Jungyeob bu çalışmasında transparan şifon kumaşlar üzerine mürekkep ile kadın silüetleri oluşturmuştur. Çalışma asarak ve sıralı bir şekilde sergilenmiştir (Görüntü 15b) (Trotta, 2013).



Görüntü 15a. Off the Beaten Path sergisi Meksika düğümleri, Art Gallery of Calgary *(Trotta, 2013)*

Görüntü 15b. Jung Jungyeob, Off the Beaten Path, Art Gallery of Calgary *(Trotta, 2013)*

Tekstil sanatı çalışmaları üretim süreçleri ile iyileştirici ve birleştirici farkındalık çalışmalarının yaratılabilmesine olanak sağlamaktadır. "The Patchwork Healing Blanket / La Manta de Curacíon" yani iyileştirici kırkyama battaniye Marietta Bernstrorff'un başlattığı kadına yönelik cinsiyet temelli şiddete yönelik iyileştirici ve farkındalık yaratıcı bir tekstil sanatı projesidir. Bernstrorff kadına yönelik şiddetin yaygınlığı ve beraberinde COVID-19 salgını ile artan ve Birleşmiş Milletler tarafından "gölge şiddet" olarak adlandırılan şiddet artışı ile harekete geçerek kadınlar arasında uluslararası bir diyalog yaratma girişiminde bulunmuştur. Parçalar halinde üretilen ve ülkeden ülkeye uzanan battaniye; Meksika'dan, Arjantin'den, Amerika'dan, Almanya'dan ve daha birçok ülkeden, yedi yaşından yetmiş sekiz yaşına birçok kadını ve destekçiyi bir araya getirmiştir. Katılımcılar nakış, kroşe, kırkyama, aplike, boyama, baskı ve fotoğraf gibi teknikler kullanarak şiddet eylemleri üzerine çizimlere ve kelimelere çalışmalarında yer vermiştir (Görüntü 16). Çalışma Social and Public Art Resource Center tarafından dijital olarak sergilenmektedir (Harris, 2020). Farklı bir örnek ise Common Threads Projesine aittir. 2011'den beri faaliyet gösteren, sinir bilimsel ve sosyo-kültürel travma anlayışına dayanan Common Threads Project modeli farklı bağlamlarda eski bir uygulamayı yeniden canlandırmaktadır. Proje kapsamında gözetimli kliniklerde cinsiyete dayalı ya da cinsel şiddet mağduru 12/15 kadından oluşan ve 6 ay süren tedavi grupları

oluşturulmaktadır. Tedavi sürecinde kadınlardan kelimelerle ifade edilmesi zor olabilecek deneyimlerini tasvir etmeleri için bir çeşit hikâye tekstil çalışması yaratması istenmektedir. Katılımcılar hem yaratımları hem de diğer katılımcılar ile etkileşimleriyle çok yönlü bir travma terapisi çalışmasına dahil olmaktadır. Görüntü 16b'de kızı tecavüz edilerek öldürülen bir kadının Rosebush isimli çalışmasına yer verilmiştir. Kızını kaybeden kadının daha sonrasında Kolombiya'dan Ekvator'a kaçmış ve Common Thread projesine dahil olmuştur. Katılımcı çalışmaya daha sonra kızının ruhunu temsil eden gül ağacı ve sesini temsil eden sarı kuş figürü eklemiştir (Common Thread, t.y.). Bu çalışmalara sanal sergiler aracılığı ile COVID-19 sürecinde ulaşılabilmektedir (Kunst Matrix, 2021).





Görüntü 16a . The Patchwork Healing Blanket / La Manta de Curacíon Detayı, *(Harris, 2020).*
Görüntü 16b. Rosebush – Common Thread Projesi, *(Common Thread, t.y.)*

SONUÇ

Toplumsal cinsiyete dayalı şiddet ve aile içi şiddet gibi özellikle kadın kurbanların fazla olduğu şiddet olayları, küresel boyuta bir problem olmakla beraber, zaman içerisinde artış eğilimi göstermektedir. Süregelen bu artış özellikle 2000'li yıllar sonrasında sivil toplum kuruluşları ve çeşitli sektörlerin de dahil olduğu projeler ile önem verilen ve çözüme kavuşturulmak istenen bir sorun olarak öne çıkmaktadır. Moda sektörü gerek tüketici beklentilerini karşılamak gerek mevcut potansiyeli ile toplum yararına çalışmalara katılım göstermek amacı ile şiddet karşıtı çalışmalara yer vermektedir. Modanın çoğunlukla kadınların istihdam edildiği ve müşteri kitlesini büyük ölçüde kadınların oluşturduğu bir sektör olması, kadın ve şiddet temalarının işlendiği ve önemsendiği bir sektör olmasında etkili olduğu düşünülebilmektedir.

Moda sektöründe kadına yönelik şiddet çalışmaları genel olarak; finansal destek, psikolojik destek, eğitim/istihdam ve iletişim kanalları doğrultusunda reklam kategorileri altında toplanmaktadır. Defileler, koleksiyonlar, tasarım ürünler sivil toplum kuruluşlarına finansal destek sağlanabilmesine olanak sağlamaktadır. İş birliği yapılan sivil toplum kuruluşuna bağlı olarak bu fonlar şiddet mağduru kadınların toplumsal hayata geri kazandırılması, tedavi edilmesi, eğitimi gibi genel konular için kullanılmaktadır. Defileler moda sektörünün bir çeşit gösteri alanıdır, izleyicileri ve basın katılımı ile aynı zamanda önemli bir iletişim kanalı da oluşturmaktadır. Şiddet karşıtı mesajların iletilmesi, mevcut problemin vurgulanması ve önlenmesine yönelik ilham yaratılması konusunda da etkili bir alan sunmaktadır. Defile örnekleri bir performans süreci olarak ele alındığında ise şiddet mağdurlarına özgüven kazandırılması, şiddet mağdurlarının ön plana çıkartılması ve beraberinde psikolojik bir destek alanı yaratılmasına da olanak sağlamaktadır. Kadına yönelik şiddetler, okul/dernek projelerinden dünyaca ünlü tasarım firmalarına tema olarak geniş bir etki alanına sahip olduğu mevcut örnekler ile açıkça gözlemlenebilmektedir.

Giysiler, bir marka ya da tasarımcıya bağlı olmaksızın da bir farkındalık aracı olarak sergilenebilmektedir. Şiddet mağduru kişilerin, özellikle kadınların, şiddet deneyimleri sırasında giydikleri giysiler ya da temsilleri çeşitli sergi çalışmaları ile şiddet ve giyim ilişkisini sorgulamaya davet edebilmektedir. Sergilenen giysiler çoğunlukla abartıdan uzak, günlük parçalardan oluşmaktadır ve şiddet olayının anlatıldığı paftalar ile sunulmaktadır. Şiddetin giyim ile ilişkilendirilerek gerekçelendirilmesi de bu şekilde eleştirilmektedir. Bu amaç doğrultusunda dünya çapında farklı isimler ile birçok sergi düzenlenmektedir. Giysiler ve aksesuarlar belirli kategorileri ya da renk ilişkileri ile bir çeşit protesto aracı olarak da kullanılabilmektedir. Özellikle gelinliklerin ve kırmızı ayakkabıların bu doğrultuda öne çıkan örnekler olduğu söylenebilmektedir. Gelinlikler daha çok hukuki yaptırım çağrılarında kullanılan bir araç olarak yer

almaktadır. Kırmızı ayakkabılar ise daha çok şiddet mağduru ölen kadınları anma, yaşanan şiddet cinayetlerini vurgulama ve beraberinde bir farkındalık yaratımına yönelik girişimlerde kullanıldığı görülmektedir.

Tekstil sanatı da şiddeti ve kadına yönelik şiddet olaylarını toplumsal bir problem olarak ele almaktadır. Tekstil sanat çalışmaları ve yaratım süreçleri genel olarak kadına yönelik şiddet olaylarının duyurulması, farkındalık yaratılması, birlik ve dayanışma ortamı sunması ve şiddet mağduru kadınların travma sonrası tedavi süreçlerinde olumlu katkı sağlayabilmesi belirli başlıklar altında toplanabilmektedir. Sloganların işlendiği/aktarıldığı çalışmalar, soyut çalışmalarını ya da yeniden yorumlanan kültürel tekstil ürünleri bu kapsamda karşılaşılan örnekleri oluşturmaktadır. Hikâye anlatısı içeren tekstil çalışmaları ise daha çok yapım süreçleri ile şiddet mağduru kişilere travma sonrası iyileşme süreçlerinde destek sunmaktadır.
Moda ve tekstil sanatı kapsamında farkındalık çalışmaları mevcut örnekler ile anlaşılabildiği üzere son yirmi yıl içerisinde aktif olarak varlık gösteren, sosyal sorumluluk ve toplumsal bilinç yaratımına yönelik olumlu bir gelişme olarak yorumlanabilmektedir. Bu farkındalık çalışmalarının sonuçlarının saptanması ise oldukça zordur. Öncelikli olarak şiddet olaylarının tüm biçimleri ile saptanması ve düzeylerinin ölçülmesi, araştırmacıya bağlı olarak farklı açılardan incelebilmesi ve diğer araştırmacıların verileri ile birleştiğinde heterojen bir veri birikimi oluşturması ile oldukça karmaşıktır. Beraberinde bu saptamaların üzerinde, bir farkındalık etkisi araştırmak ise neredeyse imkansızdır. Daha genel şiddet araştırmaları doğrultusunda ise farkındalık kampanyalarının uzun vadede etkili olduğu, gelecek farkındalık girişimleri destekleyen bir ortam yarattığı, şiddet davranışının sonuçları hakkında bilgilendirdiği ve önlenmesine yönelik bir bilinç yarattığı öngörülebilmektedir. Günümüzde ayrıca COVID-19 sürecine bağlı olumsuz bir süreç gözlemlenmektedir. COVID 19, karantina süreçleri özellikle aile içi şiddet ya da yakın partner şiddeti vakalarında şiddet faili ve kurbanını bir arada tutucu bir etki yaratmış ve şiddet sonrası süreçlerini olumsuz etkilemiştir. Karantina süreçleri psikolojik ya da duygusal etkileri beraberinde şiddet olaylarını daha fazla tetiklemiştir. COVID-19 sürecinde şiddet temalı defile, sergi gibi faaliyetler sanal ortamda az da olsa devam etmektedir. Tüm bu örnekler aktif faaliyetleri ve artış gösteren uygulamaları ile ilerleyen zamanlarda diğer farkındalık faaliyetlerine benzer biçimde olumlu sonuçlar yaratabilme potansiyeline sahip olduğu öngörülebilmektedir.

Kaynakça

Aydemir, M. (2014). Medyada şiddetin dönüşümüne bilinçaltı etki yöntemleri ve “mutlu şiddet” ilişkisi. Karamanoğlu

Avşar Karabaş, P. ve & İşleyen, F. (2016). Performans Sanatının Doğuşu ve Günümüze Yansımaları, Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2(2), 340-350.

Baran, H. ve Halaç, H. H. (2019). Moda tasarımında defile gösterileri: tarihi yapıların mekân olarak kullanılması. Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi, 8 (2), 2042-2059.

Bott, S., Morrison, A. ve Ellsberg, M. (2005). Preventing and responding to gender-based violence in middle and lowincome countries: a global review and analysis, World Bank Policy Research Working Paper 3618.

Cin, H. (2019). Lüks markaların kurumsal sosyal sorumluluk çalışmalarına yönelik bir araştırma, Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi, 2, 1-21.

Heisecke, K. (2014). Raising awareness of violence against women: Article 13 of the İstanbul convention, Council of Europe.

Martín, F. M., Alvarez, M. J., Alonso E. A. ve Villanueva, I. F. (2019): Campaigns Against Intimate Partner Violence Toward Women in Portugal: Types of Prevention and Target Audiences, Journal of Aggression, Maltreatment & Trauma, Journal of Aggression, Maltreatment & Trauma, (7)29.

Michaud, Y. (1991). Şiddet. (Cem Muhtaroğlu Çev.) İletişim Yayınları Cep Üniversitesi.

Odman, T. ve Odman, L.(2017). Kadına karşı şiddet bağlamında cinsel şiddet, Çağ Üniversitesi Yayınları, 20, Hukuk Fakültesi Yayınları, 9.

Osman, T. ve Osman, L. (2017). Kadına karşı şiddet bağlamında cinsel şiddet. Çağ Üniversitesi Yayınları No: 20, Hukuk Fakültesi Yayınları No:9.

Özerkmen, N. ve Gölbaşı, H. (2010). Toplumsal bir olgu olarak şiddet", Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, 15, 23-37.

Oyman, N. R. ve Erdoğan, D. I. (2011). Defilenin tarihteki yeri önemi ve moda pazarlamasına etkileri, 4(8), 113-115.

Öztürk, E. (2014). Türkiye'de aile, şiddet ve kadın sığınma evleri. 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 3(7), 39-55.

Polat, O. (2017). Şiddet. Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergisi, 22 (1), 15-34.

Potter S.J., Moynihan M.M., Stapleton J.G. ve Banyard V.L. (2009). Empowering bystanders to prevent campus violence against women: a preliminary evaluation of a poster campaign, Violence Against Women, 15(1), 106-121.

Taş, T. (2018). Türkiye'de kadına yönelik şiddete ilişkin farkındalık yaratmayı amaçlayan fotoğraflardaki görsel şiddet, Fe Dergi 10(2), 13-24.

Taşdemir Afşar, S. (2015). Türkiye'de şiddetin "kadın yüzü". Sosyoloji Konferansları, 52, 715-753.

İnternet Kaynakları

Barajas, J. (10 Mart 2020). This artist's red shoues stand in for all the women lost to violence, 10 ocak 2021 tarihinde, violencehttps://www.pbs.org/newshour/arts/this-artists-red-shoes-stand-in-for-all-the-women-lost-to-violence

Benetton Group (2014). Unıted Colors Of Benetton and UN Women: end violence against women now!, 10 Kasım 2019 tarihinde, http://www.benettongroup.com/media-press/press-releases-and-statements/united-colors-of-benetton-and-un-women-end-violence-against-women-now/

Bennett, A. (31 Ağustos 2016). Kerry Washington, Tory Burch, and more designers are creating bags to raise funds for domestic violence survivors, 01 Aralık 2020 tarihinde, https://www.self.com/story/kerry-washington-tory-burch-and-more-designers-are-creating-bags-to-raise-funds-for-domestic-violence-survivors

Bobb, B. (3 Eylül 2020) Soldaderas Is a New Brand Arming Women With the Tools to Escape Violence in Mexico 01 Ocak 2020 tarihinde, https://www.vogue.com/slideshow/soldaderas-mexico-violence-women-domestic-abuse

Coffil, M. (13 Ekim 2017). Art installaton draws attention to violence against women, 10 Ocak 2021 tarihinde, https://www.gvsu.edu/gvnext/2017/art-installation-draws-attention-to-violence-against-women-10190.htm

Common Thread (t.y.) Who we are, 01 Şubat 2021 tarihinde, https://commonthreadsproject.org/

De Villers, W. (27 Temmuz 2016). Domestic, 02 Ocak 2021 tarihinde, https://willemiendevilliers.wordpress.com /2016/06/27/domestic/

Duddy M. (06 Ekim 2019) Fighting domestic violence with fashion, 12 Kasım 2020 tarihinde, https://bunewsservice.com/fighting-domestic-violence-with-fashion/

Emma S. (2019). Charity fashion Show raising awareness of domestica buse [Sophia Pavey, Sociology student], 12 Kasım 2020 tarihinde, http://blogs.coventry.ac.uk/humanities/2019/08/20/charity-fashion-show-raising-awareness-of-domestic-abuse-sophie-pavey-sociology-student/

Ertan, N. (10 Kasım 2015). İzmir's women fight against violence through art and law, 02 Şubat 2021 tarihinde, http://www.nazlanertan.com/2015/10/02/izmirs-women-fight-against-violence-through-art-and-law/

Jadezweni, A. (28 Eylül 2020). The Mantsho X Zozibini Tunzi 'Fearless' T-shirt we'll all be wearing this summer is finally here, 02 Şubat 2021 tarihinde, https://www.news24.com/w24/style/fashion/the-mantsho-x-zozibini-tunzi-fearless-t-shirt-well-all-be-wearing-this-summer-is-finally-here-20200928-2

Gillies. C. (15 Kasım 2011). Recreating a "Cut Piece", 10 ocak 2021 tarihinde, http://buquad.com/2011/11/15/recreating-a-cut-piece/

Harris, S. (10 Eylül 2020). 600 Women around the World created a "Healing Blanket" to confront gender violence [Interview], 10 Ocak 2021 tarihinde, https://mymodernmet.com/patchwork-healing-blanket/

Judah, H. (21 Ocak 2020) If women ruled the world: Dior's Judy Chicago tribute is more than a gimmick, 10 kasım 2020 tarihinde, https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/jan/21/dior-judy-chicago-feminist-banners

Kunst Matrix (2021). The Fabric of Healing: Story cloths by survivors of trauma, war and gender based violence, 10 Şubat 2020 tarihinde, https://artspaces.kunstmatrix.com/en/exhibition/1557984/the-fabric-of-healing-story-cloths-by-survivors-of-trauma-war-and-gender-based

LJWorld (12 Eylül 2017). 'What Were You Wearing?' exhibit at KU takes aim at sexual assault myth, 06 Mart 2019 tarihinde https://www2.ljworld.com/news/2017/sep/12/what-were-you-wearing-exhibit-ku-takes-aim-sexual/

McQuarrie, L. (10 Ocak 2015) This Domestic Violence Awareness Stunt Takes the Form of a Runway Show, 06 Mart 2019 tarihinde, https://www.trendhunter.com/trends/domestic-violence-awareness

MK. UNDP (t.y.). Fashioning a powerful message to help en gender-based violence, 01 Şubat 2021 tarihinde, https://www.mk.undp.org/content/north-macedonia/en/home/ourwork/ povertyreduction/successstories /fashioning-a-powerful-message-to-help-end-gender-based-violence.html

Morales, J. (15 Aralık, 2016). Domestic violence survivors bring courage to the catwalk, 12 Kasım 2020 tarihinde, https://www.entitymag.com/safe-passage-mi-amor-gala-graduation-ceremony/

Morris, N. (25 Kasım 2019). Stunning fashion collection launches to support survivors of sexual violence in DR Congo, 10 Aralık 2020 tarihinde, https://metro.co.uk/2019/11/25/stunning-fashion-collection-launches-support-survivors-sexual-violence-drc-11213604/?ito=cbshare?ito=cbshare

Nationalgeoraphic (30 Ekim 2020). Afrikalı tasarımcı/şiddet mağduru, tasarım ilhamı ve modelleri kadınlar, City of Joy tasarımları Fot. Atong Atem, 01 Aralık 2020 tarihinde, https://www.nationalgeographic.co.uk/history-and-civilisation/2020/08/how-fashion-is-helping-victims-rise-from-the-ruins-of-sexual

Olorunshola, Y. (24 Nisan 2017). Lebanese Women Hang Wedding Dresses from Nooses to Protest Cruel Rape Law 5 Ocak 2021 tarihinde, https://www.globalcitizen.org/fr/content/lebanon-marriage-rape-repeal-wedding-dress/

One Small Seed (20 Kasım 2013). Vivienne Westwood: modellıng domestıc violence, http://www.onesmallseed.com/2013/11/vivienne-westwood-modelling-domestic-violence/

Oregon State Ünversitesi (t.y.) What were you wearing, 10 kasım 2020 tarihinde, https://www.forestry.oregonstate.edu/wwyw/stories

Pop Inquirer (10 Temmuz 2019). Bb. Pilipinas Supranational 2019 Resham Saeed joins the movement as Campaign Ambassador, 10 Ekim 2020 tarihinde, https://pop.inquirer.net/77064/respetonaman-campaign-makes-its-way-around-the-philippines

Robinson, R. (16 Kasım 2020) YSL Beauty Tackles Relationship Violence Via New Campaign; Zoe Kravitz, Dua Lipa To Join 2021 Effort, 10 Şubat 2021 tarihinde, https://www.forbes.com/sites/roxannerobinson/2020/11/16/ysl-beauty-tackles-relationship-violence-via-new-campaign-zoe-kravitz-dua-lipa-to-join-2021-effort/?sh=11a94b053053

Simeonidou, K. (2018). United Colors of Benetton in support of UN Women — End Violence Against Women Now 10 Kasım 2020 tarihinde, https://medium.com/ad-discovery-and-creativity-lab/united-colors-of-benetton-in-support-of-un-women-end-violence-against-women-now-5adf2bd284fc

Soriano, N. (19 Şubat 2019). This exhibit challenges the belief that the way a woman dresses causes assault, 2 Şubat 2021 tarihinde, https://cnnphilippines.com/life/culture/2019/02/19/sex-assault-exhibit.html

The Guardian (03 Nisan 2020). In quarantine with an abuser: surge in domestic violence reports linked to coronavirus, 02 Şubat 2021 tarihinde, https://www.theguardian.com/us-news/2020/apr/03/coronavirus-quarantine-abuse-domestic-violence

The UN Refugee Agency (t.y.). Cinsel ve toplumsal cinsiyete dayalı şiddet, 05 Temmuz 2019 tarihinde, https://help.unhcr.org/turkey/tr/social-economic-and-civil-matters/sexual-and-gender-based-violence/

Times Now Magazine (2020) Love Kareena Kapoor Khan and Malaika Arora's Dolce & Gabbana tees? They cost a staggering Rs 31,000!, 07 Aralık 2020 tarihinde, https://www.timesnownews.com/entertainment/fashion/article/love-kareena-kapoor-khan-and-malaika-arora-dolce-gabbana-tees-they-cost-a-staggering-rs/349942

Tory Burch (29 Aralık 2016). Most wanted: Purple pürse x Kerry Washington, 20 Kasım 2020 tarihinde, https://www.toryburch.de/blog-post/blog-post.html?bpid=254681

Trotta, E. (Şubat 2013). Off the beaten path: Violence, Women and Art, 10 Kasım 2020 tarihinde, http://www.gaycalgary.com/Magazine.aspx?id=112&article=3327

TDK (t.y.) Vitrin. 01 Şubat 2021 tarihinde, https://sozluk.gov.tr

Twitter (2019) 2019 Brezilya Güzeli Julia Horta ve 'kadına karşı şiddeti durdurun' yazılı pankartı, Fot. Naomi Fontanos 10 Ekim 2020 tarihinde, https://twitter.com/naomifontanos/status/1203183228552536064

UN Women Asia and Pasifc (25 Haziran 2018). Don't blame the clothes, 10 Kasım 2020 tarihinde, https://edition.cnn.com/2018/04/16/health/what-were-you-wearing-exhibit-trnd/index.html

VOA News (29 Aralık 2015). China's domestic violence law gets mixed reception, 19 Aralık 2020 tarihinde, https://www.voanews.com/east-asia/chinas-domestic-violence-law-gets-mixed-reception

Weensgaard, L. (26 Kasım 2018), Don't tell me how to dress exhibition opened in the Philippines, 2 Şubat 2020 tarihinde, https://scandasia.com/dont-tell-me-how-to-dress-exhibition-opened-in-the-philippines/

WHO (Temmuz 1997). Violence against women, a priority health issue, 15 Mart 2020 tarihinde, https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/63553/WHO_FRH_WHD_97.8.pdf?sequence=1

WHO (29 Kasım 2017). Violence against women, 10 Ocak 2020 tarihinde, https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/violence-against-women#:~:text=Global%20estimates%20published%20by%20WHO,violence%20is%20intimate%20partner%20violence.

Yan, W. (7 Ağustos 2015). Victims of domestic violence get greater legal protection, 05 Kasım 2020 tarihinde, https://www.chinadaily.com.cn/china/2015-07/08/content_21226361.htm

3BLMedia (18 Temmuz 2014). Ending Domestic Violence Is A Family Legacy. 07 Ocak 2021 tarihinde, https://www.3blmedia.com/News/Ending-Domestic-Violence-Family-Legacy

IJTAD

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Uluslararası Troy Sanat ve Tasarım Dergisi *International Journal of Troy Art and Design*

8 Mart Özel Sayı
Geliş Tarihi: 14.02.2021
Kabul Tarihi: 15.03.2021

YÜZYILDIR TEKSTİL TASARIMLARIYLA YAŞAYAN SANATÇI: LYUBOV POPOVA[1]

STILL LIVING ARTIST WITH TEXTILE DESIGNS FOR A CENTURY: LYUBOV POPOVA

Araştırma

Aytül Apalak
aytulapalak@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7415-5692
Doç. Neslihan Yaşar, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dokuz Eylül Üniversitesi
neslihan.sirin@deu.edu.tr, ORCID: 000-0002-9919-150X

Öz

Lyubov Sergeyevna Popova, Rus avangard sanatın önemli kadın temsilcilerinden biri olarak o dönemde yaptığı giysi ve kumaş tasarımları ile hala günümüz tekstil tasarım dünyasını etkilemektedir. Rusya'da Ekim 1917 de yaşanan değişim sonucunda kurulan yeni devlet düzeninin desteklediği Sovyet modasının öncülerinden Lyubov Sergeyevna Popova, tasarımlarını Konstrüktivist yaklaşımın etkisinde hazırlamıştır. Bu tasarımları ile Rus moda dünyasını derinden etkilemekle kalmamış, arkadaşı Stepanova'yla beraber endüstride tekstil tasarımcısı göreviyle çalışmış bilinen ilk kadın sanatçılardan biri olarak moda, tekstil ve sanat tarihine adını yazdırmayı başarmıştır. Çalışmada Popova'nın hayatı, bir "sanatçı-konstrüktör" olarak gelişimi, sanat anlayışı, tasarım dünyasındaki güçlü etkileri, geliştirmiş olduğu özgün tasarım anlayışı ile Sovyet tasarım, tekstil ve moda dünyası üzerindeki etkileri incelenmiştir. Geniş bir kaynak taraması yapılarak sektörün öncü firmalarının günümüz kumaş koleksiyonlarında halen Popova desenlerine yer verdiği görülmüştür. Bu makalede Popova'nın sanatı ve ilk kez 1923 yılında tekstil baskı fabrikasında yaptığı güçlü kumaş tasarımları geniş bir çerçevede incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Lyubov Sergeyevna Popova, Konstrüktivizm, Rus Avangard Sanatı, Tekstil Tasarımı*

Abstract

Lyubov Sergeyevna Popova, as one of the important female representatives of Russian avant-garde art, still influences today's textile design world with the clothing and fabric designs she made at that time. Lyubov Sergeyevna Popova, one of the pioneers of the Soviet fashion, supported by the new state order established as a result of the change in Russia in October 1917, prepared her designs under the influence of the Constructivist approach. With these designs, she not only deeply influenced the Russian fashion world but also managed to write her name in the history of fashion, textile, and art as one of the first known female artists who worked as a textile designer in the industry with her friend Stepanova. In this study, Popova's life, her development as an "artist-constructor", her understanding of art, her strong influence in the design world, her original design understanding, and her effects on the Soviet design, textile, and fashion world were examined. It has been observed that the leading companies of the sector still include Popova patterns in today's fabric collections by conducting a wide literature review. In this article, Popova's art and the strong fabric designs she made for the first time in 1923 in the textile printing factory were examined in a wide frame.

Keywords: *Lyubov* Sergeyevna Popova, Constructivism, Russian Avant-garde Art, Textile Design

[1] Bu makale Aytül Apalak' a ait Jakarlı Dokuma Tasarımında Popova Desenleri başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Genişletilmiş Öz
Konstrüktivist sanatçı Lyubov Sergeyevna Popova, Malevich, Tatlin ve Rodchenko ile birlikte, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Rus avangardının en başarılı dört sanatçısından biri olarak tarihte yer edinmiştir. Bu sanatçıların her biri, figürasyondan soyut sanata ve sonrasında saf sanattan faydacı sanata kadar uzanan geniş bir skalada eserler üretmişlerdir. Popova'yı diğerlerinden ayıran şey ise, onun modernizmin ve Rus çağdaşlaşmasının gereksinimleriyle uyumlu, yeni bir görsel dil arayışıdır. Popova; Malevich'in aksine, sanatın mistik ve manevi yönleriyle ilgilenmemiş, Tatlin'in aksine gerçek bir alanda gerçek malzemelerle çalışmamış ve Rodchenko'nun aksine sanatın ve tasarımın teorik yönüyle ilgilenmemiştir (Dabrowski, 1991: 11).

Popova, 35 senelik ömrü boyunca Sovyetler Birliği'nde Konstrüktivist teorinin oluşumundan birliğin ideolojisi doğrultusunda şekillendirilmesi planlanan yeni topluma; akademiden gündelik hayattaki tekstil anlayışına kadar uzanan geniş bir alanda çalışmalar yapmış ve tekstil-moda dünyasına önemli katkılarda bulunmuştur. Popova'nın tekstil endüstrisindeki çalışmalarının sanatsal temelleri sadece devrim öncesindeki sanatsal deneyimleri ile değil, aynı zamanda içinde bulunduğu akademi dünyasıyla birlikte şekillenmiştir.

Baskı desenleri tasarlayan bir sanatçı olarak Popova, günümüzdeki koşulların benzeri bir endüstriyel üretimin içinde yer alan ve "tasarımcı" kavramından bahseden ilk kişilerden biri olması açısından "tekstil ve moda tasarımı" alanında son derece değerli bir isim olarak öne çıkmaktadır. Devlet Tekstil Baskı Fabrikası'nda (Emil Tsindel Fabrikası) çalıştığı dönemde tasarımcıların sorumluluk alanlarının sınırlarını gözlemlemiş ve bir tekstil tasarımcı olarak süreçle ilgili çalışmaları bir metin yazarak yayımlamıştır. Tasarımcının çizim aşamasından başlayarak üretimin son noktasına kadar tüm süreci takip etmesinin, üretim süreçlerine ve tekniklerine hakim olmasının gerekliliğini belirten Popova; bir fabrika ortamında tekstil tasarımcılığı yapan pek çok tasarımcının bugünkü iş süreçleriyle uyumlu maddelerini tespit eden ilk tasarımcılardan biri olmuştur.

Tasarlamış olduğu desenler; Fabricut, Dedar ve Kravet gibi sektörün önde gelen dünyaca ünlü firmaları tarafından günümüzde hala kullanılmaya devam etmektedir. Neredeyse yüz yıl önce Popova tarafından tasarlanan kumaş desenleri geçen yıllarla birlikte o kadar çok kullanılmıştır ki kaynağını kaybetme tehlikesi içindedir. Tekstil tasarımında, özellikle döşemelik kumaş tasarımı ve ev tekstili endüstrisinde daha uzun yıllar tasarımcılara esin kaynağı olmaya devam edeceği anlaşılmaktadır. Desenleri 1920'lerden 2020'lere ulaşmayı başaran ender tasarımcılardan biri olan Popova üzerine yapılmış olan bu çalışma, Popova'nın tasarımlarına ve yenilikçi ruhuna bir saygı duruşu niteliği taşımakta olup literatürdeki eksikliği giderme ve tekstil tasarımcılarına ilham olabilme amacıyla yapılmıştır.

Extended Abstract
Constructivist artist Lyubov Sergeyevna Popova, along with Malevich, Tatlin and Rodchenko, gained a place in history as one of the four most successful Russian avant-garde artists in the first quarter of the twentieth century. Each of these artists produced works on a wide scale ranging from figuration to abstract art and then from pure art to utilitarian art. What sets Popova apart from the others is her search for a new visual language compatible with the requirements of modernism and Russian modernization. Popova; Unlike Malevich, she was not interested in the mystical and spiritual aspects of art, unlike Tatlin, she did not work with real materials in a real space, and unlike Rodchenko, she was not interested in the theoretical aspect of art and design (Dabrowski, 1991: 11).

Throughout her 35-year life, Popova worked in a wide range of fields ranging from the formation of the Constructivist theory in the Soviet Union to the new society planned to be shaped in line with the ideology of the union; from academia to the concept of textile in daily life and she made important contribution to the textile-fashion world. The artistic foundations of Popova's work in the textile industry were shaped not only by her artistic experiences before the revolution but also by the world of academia in which she was involved.

As an artist who designs print patterns, Popova stands out as an extremely valuable name in the field of "textile and fashion design" as one of the first persons to be involved in an industrial production similar to today's conditions and to mention the concept of "designer". While working at the State Textile Printing Factory (Emil Tsindel Factory), she observed the limits of designers' areas of responsibility and, as a textile designer, wrote a text and published her work on the process. Stating that the designer must follow the whole process starting from the drawing phase to the end of the production and have a good command of the production processes and techniques, Popova has been one of the first designers to identify materials that are compatible with today's business processes of many designers working as a textile designer in a factory environment.

The patterns she designed are still used today by leading world-renowned companies such as Fabricut, Dedar, and Kravet. Fabric patterns designed by Popova almost a hundred years ago have been used so much over the past years that they are in danger of losing their source. It is understood that it will continue to inspire designers in textile design, especially in the upholstery fabric design and home textile industry for many years to come. This work on Popova, one of the rare designers whose designs managed to reach from the 1920s to the 2020s, is a homage to the designs and innovative spirit of Popova, and it has been made to fill the gap in the literature and to inspire textile designers.

1.GİRİŞ

Fransa'da gerçekleşen Fransız Devrimi, İngiltere'de başlayan Sanayi Devrimi ve Çarlık Rusyası'nı tarih sahnesinden silen 1917 Ekim Devrimi gibi siyasi ve toplumsal olaylar, pek çok alanı olduğu gibi sanat ve kültür alanını da derinden etkilemiştir. Özellikle sanayi devrimi sonrası, tekstil teknolojisi ve tekstil üretimindeki artışın sebep olduğu makineleşmiş sıradanlık sebebiyle, sanatın üretime dahil edilme çabaları başlamıştır. Ekim Devrimi ve Sovyet ideolojisinin etkisindeki Rus sanat dünyası, birçok sanat akımını başlatır ve sürdürürken, yeni toplumun kılık kıyafetini şekillendirme görevi de sanatçılar tarafından üstlenilmiştir. Dönemin Rus avangard sanatçıları arasında yer alan Lyubov Sergeyevna Popova Sovyet ideolojisini yansıtan kumaş ve giysi tasarımlarıyla bu görevi en etkili şekilde yerine getirmiştir.

Sovyet rejimi, dünya görüşlerine paralel olarak, sanatçıların da desteğiyle kurmaya çalıştıkları yeni toplum düzeninde, sınıfları ve ayrımları ortadan kaldırma idealini güderken kitlesel bir birliktelik ve bütünlük yaratmayı amaçlamıştır. Buradan hareketle, Sovyetler'in ilk dönem moda anlayışını şekillendiren olaylar arasında kitlesel bir giyim biçimi tasarlama ideali de bulunmaktadır. Popova gibi dönemin önemli sanatçıları, sanat, moda, siyaset gibi farklı alanları bir araya getirerek zorlu çalışma koşulları ile gündelik yaşamın gerekliliklerini göz önüne alarak bir Sovyet modası oluşturmaya çalışmıştır. "Kostümün kimin için, hangi malzemelerden ve hangi amaç için tasarlandığı" sloganının hâkim olduğu bu yıllarda, endüstriyel üretimin de fikirsel olarak temelleri atılmıştır (Gerçek, 2006: 105).

Popova, Sovyet Devrimi'nin ideolojisi ile paralel olarak tasarımlarını her kesimden insana göre yapmaya çalışmış ve yeni Rus modasının ve gündelik stilinin oluşması için büyük çaba göstermiştir. Bu bağlamda Sovyet ideolojisini yansıtan askeri ve sivil giyim tarzını oluşturma sürecinde yarattığı tekstil tasarımları tarihsel bir öneme sahiptir. Çünkü çalıştığı tekstil baskı fabrikasında bir yıl gibi kısa bir sürede tasarladığı kumaş desenleri ülke çapında Rus kadınları tarafından kullanılır olmuş ve günümüze kadar gelmiştir. Rusya'da Konstrüktivizm akımına büyük katkılar sağlayan Popova, akımın ideolojik yönünden sanatın yorumlanış biçimlerine ve kullanılacak malzemelere kadar her aşamada yer almıştır. Popova, giysiyi Konstrüktivist bir heykel formu olarak değerlendirmiştir. Bu anlayışa göre; insanın üzerine giymiş olduğu elbise ya da ceket "uzamsal bir form" işlevi görürken, dokuma eylemi heykelsi formu güçlendirmek için kullanılmıştır. Popova'nın heykel gibi yaklaştığı giysi tasarımlarında, kadın bedenini dar bir bel ve geniş kalça formuyla vurguladığı dikkati çekmektedir. Tasarlamış olduğu giysilerde yaka, manşet ve kemer gibi detayları baskılı kumaşlar üzerinde kullanmış ve bu haliyle onları, sade kumaşlardan çok daha dikkat çekici bir şekle sokmayı başarmıştır (Kavaklı, 2006: 98).

Popova'nın tasarımlarının çeşitliliği ve kullandığı farklı boyutlardaki motifler, kırsal kesimde ve işçi bölgelerinde ikamet eden yaşamın her kesiminden Sovyet kadınlarına uyacak kumaşlar oluşturmak istediğinin kanıtıdır. Tekstil desenlerini tasarlarken Popova, Konstrüktivizmin kentsel ve teknolojik vurgusundan ve kendi resimlerinin soyut veya nesnesiz dilinden güçlü bir şekilde etkilenmiştir.

Sanat kariyeri boyunca Popova birçok avangard sanatçı gibi sanatın farklı yöntem ve akımlarından faydalanmış ancak kendine has vizyonunun çoğu resim sanatına dayanmıştır. Popova, Rusya'da konstrüktivizmin bir kavram olarak şekillenmesinde ve ideallerinin belirlenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu bağlamda Dabrowski'ye (1991: 11) göre, Popova'nın eserlerinde konstrüktivizmin dönüşümlerini görmek mümkündür ve eserleri Konstrüktivist akımın en iyi temsillerindendir. İşlevselliğe önem veren bir yaklaşımı savunan konstrüktivizm için esas olan "sanatsal dışavurum yerine zihinsel tasarım süreçlerini ifade eden 'konstrüksiyon' dur" (Antmen, 2018: 103). Modernliğin simgesi olarak görülen bu yaklaşımla sanatçılar resim, heykel gibi sanat üretimlerini geçkin ve anlamsız bulmuş, bunun yerine o günün imkanları ölçüsünde "üretilen üç boyutlu, heykelsi nesneler genel olarak temel biçimsel öğelere indirgenmiş geometrik bir sadelik taşımaya başlamış ve dönemin teknolojisinin el verdiği ölçüde endüstriyel malzemelerle gerçekleştirilmiştir" (Antmen, 2018: 104). Genel olarak "Konstrüktivizm hem üretimdir hem sanattır, sanat ve üretim süreçlerinin tam anlamıyla birbirlerine kaynamasıdır" (Artun, 2019: 80).

Konstrüktivizmin dayanağı olan basit geometrik formlar Popova'nın resimlerinin ve tekstil tasarımlarının temel dilini ortaya koymaktadır. Böylece toplum için daha kolektif bir karakter amaçlanmıştır. Seri üretime uygun olarak tekstil baskı sürecinde desenlerin tekrar etmesi zorunluluğu Popova'yı tasarımlarında resimlerinden çok daha düzenli kullanılan geometrik formlara yöneltmiştir. Genellikle daire, üçgen ve dikdörtgenin, tek başına veya iç içe birlikte kombinasyonlarından oluşan düzenlemeler yapmıştır (Lodder, 2010).

Popova'nın bu tür formlarının kaynağı olarak, Konstrüktivizmin yanında "farklı başlıklara sahip olsalar da temel tavırlarında hemfikir olan, sanatta gerçekliği tamamen reddeden ve saf biçimin sanatını kurmaya girişen hareketlerden" (Read, 2020: 261) Kübizm veya Süprematizm de gösterilebilir. Bu resimsel deneysel çalışmalar kumaş tasarımlarında geometrik formun kullanımı için kuşkusuz estetik bir temel sağlarken, bu formların kullanımı dönemin ideolojik düşüncesinden daha fazla önem kazanmıştır. Bu dönemde geometri, makine ile ilişkilendirilmiştir ve makine, sanayileşmiş işçi sınıfının, Sovyet devletinin yeni ustalarının temel karakterini yansıtmıştır. Geometrik form ayrıca, daha mekanize, kişisel olmayan bir şekil duygusunun ve daha endüstriyel bir duyarlılığın lehine bireysel dokunuş duygusunu ve bireysel sezgi- duygu ile ilişkilendirmeleri ortadan kaldırmıştır. Böylece bireysel kazanç değil toplum için çalışma ve toplum için kazanma duygusu ile bireysel beğenileri yok ederek toplumun ihtiyaçlarını gideren tasarım ve üretim yöntemleri oluşturulmuştur.

1924 yılında yazar ve teorisyen Osip Brik, konstrüktivist tekstil tasarımıyla ilgili fikir ve amaçlarını Avangard dergisi *Lef* (Sanatların Sol Cephesi) adlı makalesinde şöyle yazmıştır:

> "Pamuklu baskı, bir resim kadar sanatsal kültürün bir ürünüdür ve aralarında bir ayrım çizgisi çizmenin temeli yoktur. Dahası, resim sanatının zamanla öldüğü düşüncesi, kapitalist sistemin biçimleri ve kültürel ideolojisi ile ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır ve tekstil tasarımı ve baskısı oldukça yüksek bir sanatsal çalışmanın ürünü olarak yaratıcı kaygının odağı haline gelmiştir" (Lodder, 2010).

Popova'nın ölümü, tekstil alanındaki Konstrüktivist anlayışı ciddi biçimde etkilemiş ve onun ardından akımın etkisi git gide azalmıştır. Onun tasarımları, kendi zamanındaki diğer tasarımlar ile kıyaslandığında son derece dinamik bir görünüm arz etmiştir. Tasarımlarındaki renklerin görece azlığı ve grafik kullanımı, döneminin genel estetik ve moda anlayışı için oldukça yenilikçi ve alışılmışın dışında olmuştur. Uygulamış olduğu tekstil baskıcılığı, yalnızca Sovyet tekstil tarihi açısından değil, evrensel tekstil ve desen tarihi açısından da önem taşımaktadır (Yıldırım, L. & Sakalauskaite, J., 2011: 38).

2. BİR "SANATÇI-KONSTRÜKTÖR" OLARAK LYUBOV SERGEYEVNA POPOVA

1889 senesinde Moskova/Rusya yakınlarındaki Ivanovskoe'de dünyaya gelen Popova, güzel sanatları, kültürü destekleyen varlıklı bir tekstil tüccarı olan ailesinin de katkısıyla çağdaş sanat ile çok erken yaşta tanışmıştır. Popova,

ailesinin onu doğru yönlendirmesi ile 11 yaşında sanat dersleri almaya başlamış, 13 yaşına geldiğinde ailesi ile Moskova'ya taşınarak A. S. Alfierov Okulu'nda iki yıl boyunca edebiyat eğitimi görmüştür. Bir yandan sanat çalışmalarına devam eden Popova 18 yaşına geldiğinde, empresyonist ressam Stanislav Zhukovski'nin Moskova'daki özel stüdyosunda çalışma fırsatı bulmuştur. Ertesi sene, Konstantin Yuon ve Ivan O. Dudin'in özel eğitim stüdyosuna girmiş ve burada Alexander Vesnin, Liumila Prudkovskaya ve Vera Mukhina gibi isimlerle tanışmıştır (Railing, tarihsiz: 2).
Kuşkusuz, her sanatçı gibi Popova'nın sanatı da yapmış olduğu gezilerden ve gittiği bölgelerdeki yeni tanıştığı insanlardan etkilenmiş, ilham almıştır. Erken yaşlardaki seyahatleri, onun sanatının şekillenmesindeki en önemli etkenlerden biri olmuştur. Örneğin; Popova'nın 1909-1911 yılları arasında İtalya'ya yapmış olduğu seyahatler onu erken dönem Rönesans sanatçılarının eserleri ile buluşturmuş, antik Rus kentlerine yapmış olduğu geziler sayesinde de "ikon resim (icon painting)" ile tanışmış, "sembolist" özelliklere sahip olan dini resimlere ilgi duymasını sağlamıştır. Sonrasında Paris' te geçirmiş olduğu birkaç ay Fransa'daki kübizm akımı hakkında daha ayrıntılı bilgi ve deneyim kazanmıştır. Aynı zamanda bu yıllar, tüm tartışmalara rağmen kübizme olan ilginin Rus sanatçıları arasında zirveye çıktığı yıllardır (Lodder, 2010). Tüm bu yolculuklar, Popova'nın form ve renk algısı açısından vizyonunu genişletmekle kalmamış, aynı zamanda onun, çok daha özgür ve bağımsız bir stil geliştirmeye olan farkındalığını ve isteğini arttırmıştır.

Pek çok çalışmada Ekim Devrimi'nin gerçekleştiği tarih olan 1917 yılı, Popova'nın kariyerinin bir dönüm noktası olarak belirtilse de Popova, kendi yazılarında 1913 senesini çalışmalarının olgunlaştığı ve bağımsızlaştığı yıl olarak ifade etmiştir. Gerçekten de 1908-1912 seneleri arasında yapmış olduğu manzara, ağaç ve insan gibi figürler içeren eserleri incelendiğinde, 1913 yılına kadar ki sanat anlayışının empresyonizm ve Cezanne etkisinde ve dönemindeki birçok Rus sanatçı tarafından da yaygın olarak tercih edilen bir anlayışın yansıması olduğu görülebilmektedir (Lodder, 2010).



Görüntü 1. Lyubov Sergeyevna Popova (1920) *(Dabrowski 1991: iç kapak)*

Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte Moskova'ya dönen Popova, Tatlin'in stüdyosunda nü modeller üzerinde çalışmasının yanı sıra gündelik yaşamı ve müzik enstrümanlarını da resmetmiştir. Ardından, Moskova'daki aile evinde haftalık sanat sohbetleri düzenlemiştir.

1918 yılında eski Rus mimarisinde uzmanlaşmış bir sanat tarihçisi olan Boris Nikolaevich von Eding (1890-1919) ile evlenen Popova, bu tarihten 1922 yılına kadarki bazı eser ve mektuplarında "Liubov von Eding" ya da "L. Popova-Eding" imzasını tercih etmiştir. Evlendiği 1918 yılının Kasım ayında ise bir oğlan çocuğu dünyaya getirmiştir. Oğlunun doğumu ve 1919 yılında eşinin tifüs hastalığı sebebi ile vefat etmesi onun sanat üretkenliğini oldukça azaltmıştır. Bu süreçte, Popova da tifüs ve tifo ateşi gibi ciddi hastalıklar geçirmiş ve bu hastalıklar geriye kalıcı bir kalp rahatsızlığı bırakmıştır. İyileşmesinin ardından çocuğu ile Moskova'ya geri dönen Popova, Moskova Sanat Kültürü Müzesi Satın Alma Komitesi'ne yirmi civarı eser kazandırmış ve eserleri pek çok müzeye gönderilmiştir. Bu başarıya rağmen, 1920 senesinin, yaşadığı acı deneyimler sebebiyle Popova'nın sanat kariyeri açısından oldukça sönük geçtiğini söylemek mümkündür (Lodder, 2010).

1920 Mayıs'ında Moskova Sanatsal Kültür Enstitüsü'nün (Inkhouk) kurulması üzerine Popova'da bu enstitüye üye olarak katılmış, Yüksek Devlet Sanat ve Teknik Çalıştayları (VKHUTEMAS) bünyesinde eğitmenlik yapmaya devam etmiş ve Alexander Vesnin ile *Color Discipline* adlı renk stüdyosunu paylaşmıştır. Ertesi sene, Devlet Yüksek Tiyatro Atölyeleri'nde (VVYTM) "Materyal Tasarım Unsurlarının Analizi" başlıklı dersi vermeye başlamıştır ve aynı dönem içerisinde Alexander Vesnin ile birlikte, kitlesel bir gösteri niteliğindeki **"***Mücadele* ve *Zafer" adlı* tiyatro oyununun sahne maketlerini tasarlamıştır. Rodchenko ve ekibine dâhil olarak, şövale resim ve sanatın üretime geçmesi amacıyla INKHUK bildirisini imzalayan Popova, bu girişiminin ardından tiyatro, kitap ve poster tasarımı ile kumaş ve giyim tasarımı için tasarım çalışmalarına başlamış, ayrıca 1923 ve 1924 senelerinde az sayıda da olsa resim yapmaya devam etmiştir. Popova; Vesnin, Rodchenko ve Lavinsky ile Şubat 1923'te, tiyatro dekor tasarımları üzerine çalışmak amacıyla VKHUTEMAS'taki Vakıf Bölümü'nden ayrılmış ve kostüm, reklam ve tasarım öğretmek için üretim bölümüne girmiştir. Aynı yıl içerisinde Varvara Stepanova ile *İlk Devlet Tekstil Baskı Fabrikası (Emil Tsindel Fabrikası)* için kumaşlar tasarlamış ve moda tasarımları yapmışlardır. Öyle ki Popova'nın stüdyosunda yüzün üzerinde tekstil tasarımı ve birkaç düzine kıyafet tasarımı bulunmuştur. Sanat ve endüstri birlikteliğini ustaca yorumlamış olan Popova, Tatlin'le birlikte fikirlerini basit geometrik formlarla aktarmış, tekstil desenlerinden yemek eşyalarına kadar (Görüntü 2) günlük yaşamda kullanılabilecek ürünlere dönüştürmüşlerdir (Penev, 2019: 34). Toplum yararı ve Sovyet ideolojisini o kadar benimsemiştir ki bu amaçla sanatsal yeteneğini üretime adamıştır. Verimli sanat geçmişi, iyi özümsediği idealleri ile ürettiği tasarımlar tüm ülkeye yayılmıştır. Bu konuda "Popova, hiçbir sanatsal başarının ona, tasarladığı desenlerin köylüler ve işçiler tarafından satın alınmasının verdiği gibi derin bir tatmin duygusu vermediğini söylemiştir. Gerçekten de geçtiğimiz baharda tüm Moskova, Popova'nın kendisi gibi hareketli, canlı, güçlü tasarımlarını bilmeden giyiyordu" diye yazarak ölümünden birkaç gün önce Ivan Aksionov Popova'nın başarısını aktarmıştır (Sarabianov & Adaskina, 1990: 282). Popova, 22 Mayıs 1924 tarihinde kızıl humma hastalığı sebebiyle vefat eden beş yaşındaki oğlundan üç gün sonra, 25 Mayıs 1924'te, henüz 35 yaşında iken aynı hastalıktan hayatını kaybetmiştir.

Kendisiyle ilgili yapılan çalışmaların pek çoğunda rastlanılan "Sanatçı-Konstrüktör" ifadesi, Popova'nın ölümünün ardından Aralık 1924'te Moskova'da açılan bir serginin kataloğunda çağdaş sanatçı arkadaşları tarafından Popova'ya atfedilen bir terimdir. Popova, biçim problemiyle ilgilendiği Kübist dönemin ardından hareket ve renk problemleriyle ilgilendiği Fütürist döneme geçiş yapmıştır. Nesnelerin parçalarını soyutlama prensibi nesnenin kendisini de kapsamıştır. Böylece temsilin yerini biçim ile çizginin inşası (Post-Kübizm) ve renk (Suprematizm) almıştır (Dabrowski, 1991: 11). 1917'de Popova'nın devrimci eğilimleri ön plana çıkmış ve 1921-24 yılları arasında kariyerinin en verimli dönemini yaşamıştır. Özellikle bu dönemde sanatın toplum yararına kullanılma yöntemleri üzerine düşünmüş ve kendini geliştirmiştir. Bu öncü fikirleri ve uygulamaları onun Sanatçı-Konstrüktör olarak anılmasını sağlamıştır.

2.1 Resimden Faydacı Sanata

Lybov Popova içinde bulunduğu siyasi koşullar ve yaratılmaya çalışılan devlet politikaları ile halka faydası olan sanatsal faaliyetler üzerine düşüncelerini bazı bildiri ve yazılarla aktarmaya çalışmıştır. Sanatın temel ilkelerinin faydacı sanat alanında nasıl düzenlenmesi gerektiğini, 1920 yılında özel bir koleksiyonda bulunan ve 'Yeniden Örgütlenmeye Dair (c.1920)' başlıklı tamamlanmamış manifestosunun sonunda dile getirmiştir. "(Biçim + renk + doku + ritim + malzeme + vesaire) x İdeoloji (düzenleme ihtiyacı) = Sanatımız" (Popova, 2011:208) diyerek aslında tasarım kriterlerini tanımlamaya çalışmıştır. Bu düşüncelerini geliştirmeye devam eden Popova, Mart 1921'de Moskova'da kurulan Konstrüktivist Çalışma Grubu'na katılmasa da yaptığı açıklamalarda, konstrüktivizm akımını benimsediğini açıkça ortaya koymuştur. 1921'in sonlarına doğru şöyle yazmıştır: 'Yeni amacımız çağdaş endüstriyel üretim gibi maddi çevrenin organizasyonudur ve tüm aktif sanatsal yaratıcılık bu alana yönlendirilmelidir.' 21 Aralık 1921 tarihli bir metinde bu fikirleri daha da detaylandırmıştır:

> "İnsanlığın girdiği dönem endüstriyel gelişme dönemidir. Bu nedenle sanatsal faaliyetler günlük yaşamın maddi unsurlarının tasarımına, yani endüstriyel üretime uyarlanmalıdır.
> Sanatsal yaratıcılığın katılması gereken yeni endüstriyel üretim modeli, nesneye geleneksel estetik yaklaşımından tamamen farklı olacaktır. Çünkü öncelikle dikkat edilmesi gereken, nesnenin sanatsal uygulaması (uygulamalı sanat) değil, en faydacı nesneyi yaratma ilkelerine uygun olarak, sanatın yeniden düzenlenmesidir.
> Farklı güzel sanat türlerinden herhangi biri (resim, çizim, gravür, heykel vb.) Yalnızca bunları yaparlarsa bir amacı koruyabilirler;
> 1. Temel yeni formlar arayışımızda laboratuvar aşaması olarak kalmak
> 2. Çizimler, henüz gerçekleştirilmemiş faydacı ve endüstriyel olarak üretilmiş nesneler için destekleyici proje ve şema olarak hizmet etmek."

Bu fikirler, Aleksandr Rodchenko ve Varvara Stepanova gibi sanatçıların da kabul ettiği ve teorisyen Aleksei Gan tarafından yazılmış olan Konstrüktivist Çalışma Grubu'nun programında ifade edilenlerle özdeştir. Popova metninde kelime olarak konstrüktivizmi kullanmamıştır fakat konstrüktivistler gibi, sanatsal becerilerini seri üretim için yararlı nesnelerin tasarımında kullanmaya istekli olduğunu açıkça ortaya koymaktadır (Lodder, 2010).

Popova'nın tekstil tasarımı alanında çalışması bu fikirleri neticesinde bir tesadüf değildir. Yeni Rusya'nın ideolojisinin pekiştirilmesi ve halk tarafından benimsenmesi için günlük hayatın giyim stilleri üzerinde bir değişikliğe gidilmesi gerekmiştir. Tekstil üretimi Çarlık Rusyası'nın en gelişmiş ve en önemli endüstrilerinden biri olmuştur. 1913'te yarım milyondan fazla işçi çalıştıran 873 fabrika varken yaşanan iç savaş sırasında (1918-20) üretkenlik büyük ölçüde azalmış ve 1919'da ciddi bir kumaş kıtlığı yaşanmıştır. 1923'e gelindiğinde endüstri toparlanmaya başlamış ancak devrim öncesi dönemde çoğu desenin kaynağı olan Paris'le olan bağlantıların bozulması nedeniyle Rus sanatçılara önemli derecede ihtiyaç duyulmuştur. Mart 1923'te, eleştirmen ve teorisyen Boris Arvatov, Moskova Inkhuk'ta (Sanatsal Kültür Enstitüsü- Institut khudozhestvennoi kul'tury) tekstil endüstrisindeki koşulları tartışan bir bildiri yayınlamıştır. Tekstil üretiminin eksik yönü olan iyi tasarımlara ihtiyacı vurgulamış ve sanatçıların fabrikaların çalışmalarına aktif olarak katılmaları için teşvik edilmesi gerektiğini yazmıştır. Haziran 1923'te, Moskova'daki ilk Devlet Tekstil Baskı Fabrikası'nın (eski adıyla Emil Tsindel'in fabrikası) müdürü Pravda adlı günlük gazetede sanatçıları fabrikasında çalışmaya davet eden açık bir mektup yayınlamıştır. Böyle bir davet özellikle konstrüktivist sanatçılar için önemli bir fırsattır. Davet, gerçek bir sanayi kuruluşu ve gerçek seri üretime dahil olmak için nadir, somut bir fırsattır. Bununla birlikte Popova ve Stepanova, görevin uygulamalı bir sanat ve üretim alanı olmasından dolayı sektörde karşılaşılabilecek sorunların farkındalardı. Bu gizli tehlikeye karşı koymak, sanatçının fabrikadaki rolünün katı bir şekilde belirlenmesi ve kendi konumlarını açıklığa kavuşturmak için, iki kadın sanatçı, fabrika yönetimine bir not göndermiş üretim ve pazarlama süreçlerinin tamamına ve teknik yönlerine dahil olma isteklerini şu şekilde dile getirmişlerdir (Lodder, 2010);

- İşe alınacak kişilerden tasarımların kabul edilmesine, üretim planlarının onaylanmasından üretimin gerçekleşmesine ve pazarlanmasına kadar üretimin her aşamasında yer almanın,
- Renklendirme aşamasında karar verici konumunda bulunabilmek için kimya laboratuvarında gözlemci olmanın,
- Kendi talep ve görüşleri doğrultusunda gerçekleşecek olan tasarımları ürettirebilmenin,
- Moda evleri, moda dergileri ve dikiş atölyeleri ile iletişim içinde olmanın,
- Basılı ilanlar ile reklam çalışmaları yapılmasının ve mağaza vitrinlerinin ürünlere göre estetik biçimde düzenlemesinin önemi vurgulanmıştır (Adaskina, 1987: 144-159).

Bu taleplerin fabrika yönetimi tarafından ciddi bir şekilde ele alınıp alınmadığına dair bir kanıt bulunmamaktadır. Popova ve Stepanova'nın fabrikada çalışmaya başladığı kesin tarih bilinmemekle birlikte, 1923 sonbaharı olarak tahmin edilmektedir. Popova'nın çok sayıda tasarımının olması sanatçının daha öncesinde baskı çalışmaları yapmış olabilme fikrini düşündürmektedir. 1917 yılında Ukraynalı köylü nakışçılar için geometrik motifli tasarımlar yaptığı bilinmektedir.



Görüntü 2. Bardak ve tabak taslağı (Popova, 1921) *(Комаров, 2014: 41)*

Popova'nın tasarımlarına bakıldığında; manifestosunda belirttiği gibi biçim, renk, doku ve ritmin ön planda olduğu parlak, canlı ve ritmik desenlerin geometrik formlar ile olan çeşitli kombinasyonları dikkat çekmektedir. Esas olarak onun çalışma yöntemi ve motivasyonu, tekstil tasarımının klasik giyim tasarımı ilkeleri ile örtüşmesi ve tasarımların, onu giyecek olan "sıradan" insanların gündelik ihtiyaçlarını yansıtabilecek, işlevsel nitelikte olmaları gerekliliğine olan inancı ile bağlantılıdır. Popova'nın renk kombinasyonlarının dikkat çeken çarpıcılığı ve onun, geometrik formları kullanma konusundaki yeteneği, tasarımlarını dönemindeki diğer pek çok tekstil tasarımının önüne geçirmiş ve estetik değerini artırmıştır (Görüntü 5-6-7).

Popova'nın 1922 senesinde, dilimize *Bağışlayıcı Aldatılan* olarak çevrilen bir tiyatro oyunu için tasarladığı kostümler; aktörler için üniforma ve işçiler için tek tip kıyafet biçiminde tasarlanmıştır (Görüntü 3-4). Bu tek tipleştirme çabası, aynı zamanda, yeni Sovyet düzeni için de bir propaganda aracı olarak işlev görmüştür. Öte yandan, bu tiyatro oyunlarında yapmış olduğu hareketli sahne tasarımları, oyuncunun sahnede daha geniş bir alana sahip olmasını sağlamış ve seyircinin oyuna olan ilgisinin artmasına yardımcı olmuştur (Kavaklı, 2006: 94).



Görüntü 3. Tiyatro aktörleri için tulum tasarımları (Popova, 1921) (34,29 x 24,45 cm) *(Dabrowski, 1991: 104)*



Görüntü 4. Tiyatro aktörleri için tulum tasarımları (Popova, 1921) (32,70 x 23,81 cm; Guaj, Hindistan mürekkep ve kâğıt üzerinde kâğıt kolaj) *(Dabrowski, 1991: 104)*



Görüntü 5. Kadın elbisesi (Popova, 1923-1924) *https://wrapcollection.com/review/novelty/linuschka-russian-avant-garde/*



Görüntü 6. Kadın elbisesi (Popova, 1923-1924) *https://www.grad-london.com/blog/from-canvas-to-fabric-liubov-popova-and-sonia-delaunay/*



Görüntü 7. Kadın elbisesi, (Popova, 1923) *(Комаров, 2014: 17-19-21)*

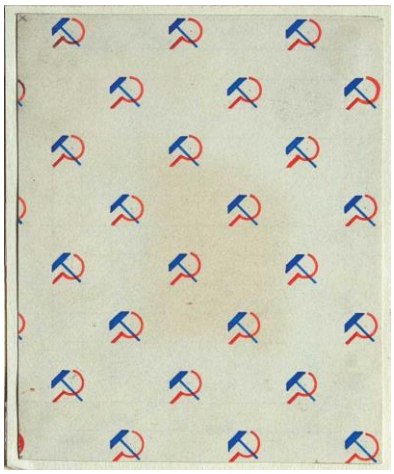
Tıpkı diğer Konstrüktivist sanatçılarda olduğu gibi Popova da tasarımlarını geniş işçi kitlelerine yönelik olarak yapılan seri üretimi göz önüne alarak gerçekleştirmiştir. Bu bağlamda Popova, kapitalist dünyanın sürekli değişen modası ile tüketime teşvik eden yapısını ters çevirerek daima aynı ve tek tip kalan bir giyim endüstrisi fikrini savunmuştur. Ne var ki 1930'lu yıllardan sonra Sovyetler 'in kaçınılmaz biçimde diğer ülkeler ile kurmuş olduğu ilişkiler, tabanda da değişime ve yeniliğe dair bir beklenti doğurmuş ve insanlar, ortama ve zamana göre giyinebilme taleplerini dile getirmeye başlamışlardır (Özüdoğru, 2011: 234).

2.2 Faydacı Sanat Üretim Alanı Olarak Tekstil Tasarımı

Popova, dünya görüşü sebebiyle içinde bulunduğu dönemin koşullarına paralel olarak sanat becerilerini sadece sanat eseri üretmek için değil seri üretimde kullanılacak günlük, faydalı nesneler üretmek için kullanmıştır. Devrimin tekstil stilinin modaya yönelik değil, işlevsel ve endüstri çağının dinamizmini doğru biçimde yansıtacak nitelikte olması gerektiğini savunmuştur (Kavaklı, 2006: 92). Amaçlanan bu dönüşümün bir başka belirgin özelliği ise tekstil tasarımlarının desenleridir. Popova ve Stepanova gibi tasarımcılar, yeni tekstil biçimlerinin burjuvazi değerlerinden ve burjuvaziyi anımsatacak simgelerden arındırılması gerektiğine inanmışlardır. Dolayısıyla Popova kendi tasarımlarında, o güne dek Çarlık Rusyası'nın tekstil geleneğine ait olan çiçek motifli baskıları reddetmiş ve endüstri çağının dinamizmini simgeleyen dikdörtgen, kare, üçgen gibi geometrik ve mekanik desenler kullanmıştır (Kavaklı, 2006: 93). Çalışmalarında kullandığı çizgi, üçgen, kare, daire gibi en temel tasarım elemanlarıyla kusursuz yüzey düzenlemeleri hazırlamış, desenlerini basılacağı için sonsuz tekrar halinde raportlamıştır. Desen raportlamadaki en büyük sıkıntılardan olan iz yapma ya da yüzey denge dağılım problemlerini Popova tasarımlarında en iyi şekilde çözmüştür.

Bitki, çiçek ve benzeri geleneksel motiflerin yerine geometrik ve mekanik çizgileri koyan ve çizginin sanatsal yönüne yoğun vurgu yapan Popova'nın tekstil tasarımı anlayışını, "ritmik düzenlemeler, belirgin geometrik şekiller ve parlak renkler" (Renitent, tarihsiz) olarak özetlemek mümkündür.

Estetik olarak stilize etmiş olduğu "orak-çekiç" sembolü Popova sanatının dönemin politikasıyla iç içe geçmişliğin en belirgin örneklerinden sayılabilir (Görüntü 8).

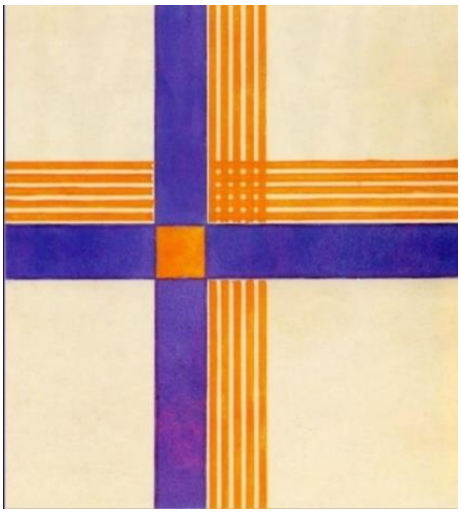


Görüntü 8. Orak-çekiç tekstil tasarımı (Popova, 1923-4) (Kâğıt üzerine guaj; 11,5 x 9,2 cm) *(Lodder, 2010)*

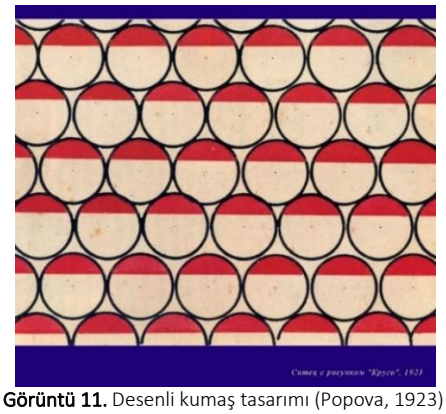
Onun tasarımlarının ve resimlerinin karakteristik özellikleri; iç içe geçmiş daireler, geometrik şekil ve çizgiler ile bunların dinamik yapılarıdır. Kimi çalışmalarında formlar, tablonun kenarlarından çıkıyormuş hissi verecek şekilde tasarlanmış ve kontrast renkler ile perspektif güçlendirilmiştir. "Geometrik yapı içinde optik etkilerin kullanılması" (Lodder, 2010), Popova'nın çalışmalarındaki dinamizmin en önemli ögelerindendir (Görüntü 9-18).



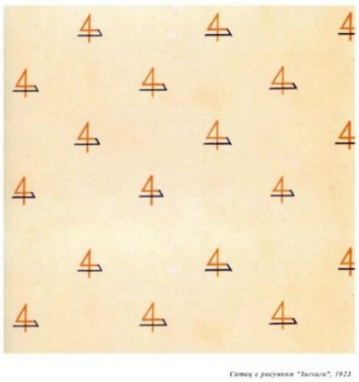
Görüntü 9. Desenli kumaş tasarımı (Popova, 1923) *(Комаров, 2014: 1)*



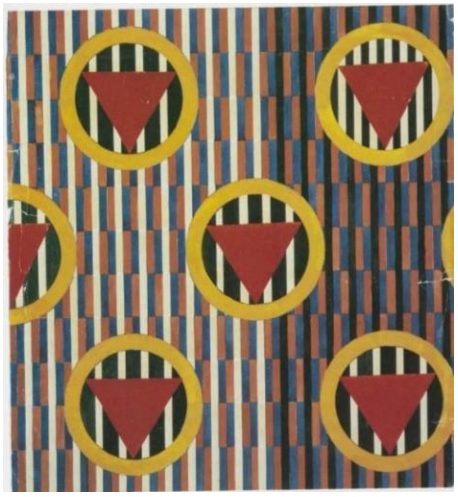
Görüntü 10. Desenli kumaş tasarımı *(*Popova, 1923) *(Комаров,2014: 9)*



Görüntü 11. Desenli kumaş tasarımı (Popova, 1923)
(Комаров, 2014: 3)



Görüntü 12. Desenli kumaş tasarımı (Popova, 1923)
(Комаров, 2014: 5)



Görüntü 13. Daire içinde kırmızı üçgen ile tekstil tasarımı (Popova, 1923-4) (38,42 x 37,14 cm; Guaj ve kâğıt üzerinde renkli kâğıt kolaj) *(Dabrowski, 1991: 111)*



Görüntü 14. Tekstil tasarımı (Popova, 1924)
(23,4 x 19,1 cm; Kâğıt üzerinde kalem ve mürekkep)
(Lodder, 2010)



Görüntü 15. Tekstil tasarımı (Popova, 1923-24)
(27,94 x 34,92 cm; Kâğıt üzerinde guaj ve kalem)
(Dabrowski, 1991: 110)



Görüntü 16. Kumaş için eskiz (Popova, 1923-1924)
https://www.elledecoration.ru/news/events/lyubov-popova-id6834953/

Optik etki yaratabilmek için "mantıksal olarak aynı yönde ilerleyen tüm dikey çizgiler, çemberler arasında beyazdan renkli olan şeritlere doğru yer değiştirmiş, kumaşın dokuma ve örgüsünden kaynaklanan bir etki ile ritim kazanarak hareket etkisi sağlanmıştır." Popova; krem, mavi ve siyahı bir arada kullanarak özgün tarzını ortaya koyarken, kırmızı ve pembe gibi renkleri yan yana kullanmaktan kaçınmış ve kontrast renkler yoluyla dinamik bir etki yaratmayı amaçlamıştır (Vargı, 2009).

Tekstil tasarımları genellikle iki renklidir. Genellikle baskısız kumaşın rengi olan beyazın üzerine siyahla birlikte sadece bir renk kullanmıştır. Popova tasarımlarında kullandığı renk sayısını sınırlandırarak, endüstriyel ve finansal bir kriter olarak Konstrüktivistlerin ekonomi ile ilgili endişelerine paralel düşünce biçimiyle baskı sürecini basitleştirmiş ve böylece üretim maliyetini de azaltmıştır.



Görüntü 17. Tekstil tasarımı (Popova, 1923-4) (35,3 x 24,2 cm)
https://tatlin.ru/shop/tekstil_avangarda_risunki_dlya_tkani



Görüntü 18. Tekstil tasarımı (Popova, 1923-4) (38,8 x 25,2 cm)
https://tatlin.ru/shop/tekstil_avangarda_risunki_dlya_tkani

Dolayısıyla Popova, Konstrüktivizm'in kendine has özellikleri olan asimetrik ve geometrik biçimleri ve endüstriyel çağın ritmik, hareketli ve dinamik yapısını tekstil tasarımlarına başarılı biçimde yansıtan çalışmaları hayata geçirmiş ve kendine has yeni bir görsel üslup ortaya koymuştur.

2.3 Günümüz Dokuma Tasarımında Popova Desenleri

Günümüz kumaşlarında tasarımlarını ve etkisini hala gördüğümüz Popova'nın 1923 yılında söylediği gibi, tasarımcının üretimden renklendirme sergileme ve pazarlama aşamalarının içinde aktif olarak yer alması gerekliliği güncel tasarımcı kimliğiyle örtüşmektedir. Tasarım bir bütündür. İyi tasarımcı çizimi yapılmış bir deseni doğru ipliklerle uygun dokularla ürüne dönüştürmeli, varyantlarını düşünmeli, kumaşın satılacağı pazara uygun desenleri seçmeli, müşteriye yenilikçi fikirler sunmalıdır.

Her koleksiyonun olmazsa olmazı geometrik desenler kumaşın kalitesini belirleyen (iplik, sıklık, örgü, doku, gramaj, bitim işlemleri gibi) parametrelerle tasarlanmakta ya da eskiden yapılmış olan tasarımlar yeniden yorumlanmaktadır. Bir desenin günümüzde halen kullanılıyor olması; tasarım ilkelerine göre doğru düzenlenmiş olduğunu ve tasarımın başarısını göstermektedir.

Popova'nın 1920'lerde giysilik kumaşlar için tasarladığı baskı desenlerine giysilik kumaşlardan eşarp tasarımlarına halı ve perde desenlerinden döşemelik kumaşlara kadar pek çok ürün grubunda rastlamak mümkündür. Aşağıda *Fabricut, Kravet, Robert Allen, Dedar* ve benzeri gibi sektörün öncü dünyaca ünlü firmaları tarafından halen satışta olan 2019-2020 jakarlı döşemelik kumaş koleksiyonları incelenmiştir. Popova tarafından üretime hazır halde raportlanmış desenlerin günümüzde pek çok firma tarafından tekrar tekrar yorumlanması sanatçının eşsiz tasarım becerisini ortaya koymaktadır. Bu bakış açısıyla aşağıda Popova'ya ait özgün on adet kumaş tasarımı ve günümüz kumaş firmalarının bu tasarımlardan üretmiş oldukları iç mekan jakarlı dokuma kumaş örnekleri yer almaktadır.

1923 yılına ait Popova tasarımı kumaş örneği (Görüntü 19) Fabricut firması tarafından jakarlı dokuma kumaş koleksiyonunda aktif olarak satışa sunulmaktadır (Görüntü 20). Popova'nın İki renkli orijinal baskı deseni, iki farklı renk ve kalınlıkta iplik kullanılarak rölyef etkisi yaratılmıştır. Bu tasarımı neredeyse her firmanın koleksiyonlarında farklı kalitelerde ve boyutlarda görmek mümkündür. Yıllardır en çok yorumlanan tasarımlardan birisidir.



Görüntü 19. Baskılı kumaş örneği (Popova, 1923) *(Lodder, 2010)*



Görüntü 20. Fabricut firmasının koleksiyonundan (%54 Viskon, %27 Polyester, %19 Pamuk) *https://www.fabricut.com/fabric/5957606/vicenza/cypress*

Görüntü 21'de görülen ikonik Popova deseni Gaston y Daniela firmasının Africalia koleksiyonunda (Görüntü 22-23-24) satışa sunulmaktadır. Üç renk kullanılarak tasarlanan desen, zemindeki siyah-beyaz optik etki orijinaline sadık kalınarak ortaya konulmuş, üzerindeki mavi dairelerin renkleri değiştirilerek varyantları geliştirilmiştir. Aşağıda yeşil, turuncu ve sarı renkleri örneklendirilmiştir. Zemindeki siyah-beyaz etki için aynı kalınlıkta ipliklerle farklı örgüler ve farklı dokular oluşturulmuş, renkli dairelerde daha kalın buklet efektli iplik kullanılarak desenin etkisi arttırılmıştır.



Görüntü 21. Kumaş deseni (Popova, 1923-24) (Kâğıt üzeri guaj; 25,8 x 35,7 cm)
https://tatlin.ru/MyWeb-Image/table/item_photos/field/file/content-field/content/equality-field/id/equality/2764/max-width/1600/1/tx4.jpg





Görüntü 22-23-24. Gaston y Daniela firmasının "Africalia" koleksiyonundan (%37 Viskon, %32 Polyester, %31 Pamuk)
https://www.etoffe.com/inter/furnishing-fabrics/18382-tissu-morley-gaston-y-daniela.html *https://www.kravet.com/morley-verde*

İç içe geçmiş baklavalardan oluşan klasik Popova deseni (Görüntü 25) yıllardır pek çok firma tarafından farklı kalitelerde, farklı boyutlarda üretilmiş olup, Görüntü 26 ve Görüntü 27'de Dedar ve Kravet firmalarının koleksiyonlarındaki farklı konstrüksiyon ve dokulardaki örnekleri yer almaktadır. Görüntü 26'da daha ince ipliklerle dokunan desenin boyutları değiştirilirken (boyuna uzama), Görüntü 27'de neredeyse orijinalle aynı boyutlarda kullanılan desenin daha kalın ipliklerle dokunduğu görülmektedir.



Görüntü 25. Kumaş deseni (Popova, 1923-24) (32 x 14 cm)
https://tatlin.ru/articles/v_proizvodstvo



Görüntü 26. Dedar firmasının koleksiyonundan
(%100 pp)
https://dedar.com/product/basquette-00-t14013/001/



Görüntü 27. Kravet firmasının koleksiyonundan
(%62 Viskon, %38 Polyester)
https://www.kravet.com/fabric/kravet-smart-34320-11

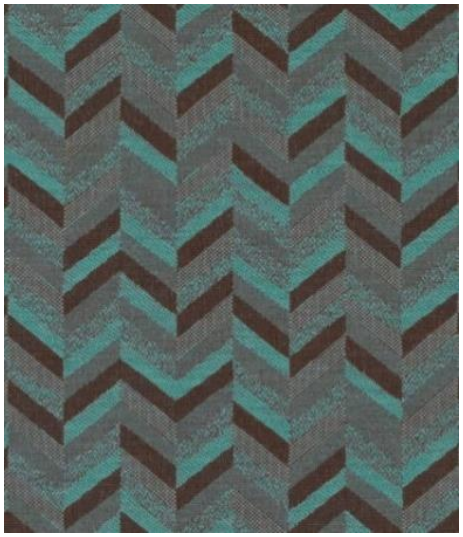
Görüntü 28'deki Popova deseni yıllar içinde pek çok kumaş üreticisi tarafından yorumlanmıştır. Görüntü 29'da Maharam ve Görüntü 30'da Robert Allen firmalarının şu an satışta olan koleksiyonlarında yer alan kumaşlar bu yorumlara örnek olarak verilebilir. Orijinalinde üç renkli tasarlanan desen Görüntü 29'da aynı kalınlıkta ipliklerle hem çok daha fazla renk kullanılarak hem de sağ ve sol yönlü örgü hareketleriyle zenginleştirilmiştir. Görüntü 30'da ise yine üç renk kullanılmasına rağmen farklı örgü hareketleriyle renk tonlamaları oluşturularak desen yorumlanmıştır.



Görüntü 28. Kumaş deseni Popova
https://www.bagtazocollection.com/blog/2016/2/10/female-study-liubov-popova

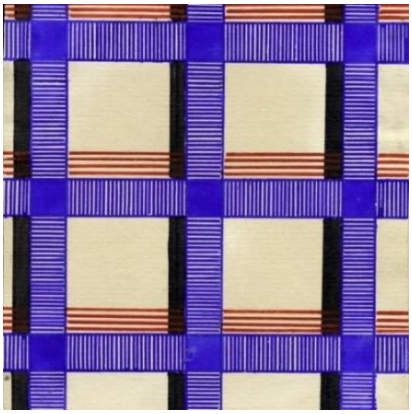


Görüntü 29. Maharam firmasının koleksiyonundan (%100 Polyester)
https://www.totofabrics.com/collections/woven-upholstery/products/maharam-parquet-branch-chevron-crypton-gray-upholstery-fabric



Görüntü 30. Robert Allen firmasının koleksiyonundan (%53 Akrilik, %47 Polyester)
https://www.robertallendesign.com/90920-680aquacocoa-376725

Görüntü 31'deki Popova'nın ekose desenini Hermes firmasının koleksiyonunda belirgin özelliklerini alarak Görüntü 32'de yorumladığı görülmektedir.



Görüntü 31. Kumaş deseni (Popova, 1923-1924)
https://www.elledecoration.ru/heroes/design-history/past-perfect-id6771231/



Görüntü 32. Hermes firmasının koleksiyonundan
https://homefabricshermes.dedar.com/product/nigels-tartan-he-214041/M02/

Görüntü 33'te görülen Popova'ya ait doku çalışması Görüntü 34' de örneklendirildiği gibi Dedar firmasının kumaş koleksiyonuna esin kaynağı olmuştur. Canlı renklerin kullanıldığı doku çalışmasından ilham alınan desen pastel renkler kullanılarak kumaşa dönüştürülmüştür.



Görüntü 33. Doku çalışması (Popova, 1920) (Kâğıt üzerine karışık teknik;33 x 40 cm)
http://www.artnet.com/artists/lyubov-popova/%C3%A9tude-de-tissus-study-OP6ekI2YU8F25vu_clgXlQ2

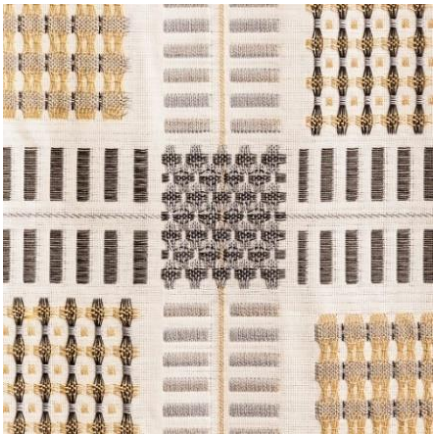


Görüntü 34. Dedar firmasının koleksiyonundan
(%56 Polyester, %36 Pamuk, %5 Viskon, %3 Keten)
https://dedar.com/product/babelia-00-t20021/001/

Görüntü 35' de görülen Popova'nın kumaş deseni Dedar firmasının koleksiyonuna esin kaynağı olmuştur (Görüntü 36). Aynı ton değerlerinde farklı örgü hareketleriyle desendeki kafes etkisi başarılı bir şekilde yansıtılmıştır.



Görüntü 35. Kumaş deseni Popova
https://arzamas.academy/materials/436



Görüntü 36. Dedar firmasının koleksiyonundan
(%60 Polyester, %40 Pamuk)
https://dedar.com/product/tessere-metallico-00-t17047/005/

Görüntü 37'de görülen Popova tasarımından esinlenerek üretilmiş Görüntü 38'de yer alan kumaş I Want Fabric firması tarafından yorumlanmıştır. Dikey ve yatay yönde üç rengin yerlerinin değiştirilerek kullanıldığı zigzag Popova deseni, krem renkli iplik sabit kalarak kahve, petrol ve vizon renkli ipliklerin sırasıyla atılmasıyla yatay yönlü bantlar oluşturularak üretilmiştir. Popova'nın maliyeti düşünerek az renk kullandığı tasarımlarında olduğu gibi Görüntü 38'de yer alan kumaşta çok renkli atkı atım sistemi varmış gibi görünse de maliyeti düşük tutmak için her renk bandında iki farklı renk kullanılarak ve çözgü iplik renginden de yararlanılarak bu hareketli desen oluşturulmuştur.



Görüntü 37. Kumaş deseni (Popova, 1923-24)
https://blackbeard.ru/popova-lyubov-sergeevna---odin-iz-krupneishih-masterov-russkogo/

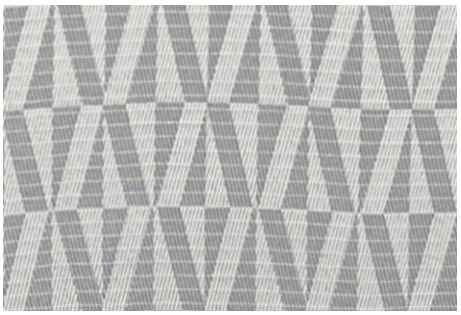


Görüntü 38. I Want Fabric firmasının koleksiyonundan
https://www.iwantfabric.com/ande-geometric-triangle-woven-upholstery-fabric-9m-roll.html

Görüntü 39'da görülen Popova'nın kumaş deseninden esinlenerek üretilmiş Görüntü 40'ta yer alan kumaş Kravet firmasının koleksiyonunda yer almaktadır. Orijinalinde siyah-beyaz iki renkli olarak tasarlanan desen, farklı yöndeki örgü hareketleriyle zenginleştirilerek yine iki renkli olarak dokunmuştur.



Görüntü 39. Kumaş deseni (Popova, 1923-24)
(Kâğıt üzerine mürekkep; 15 x 24 cm)
https://tatlin.ru/articles/tekstilnye_eskizy_popovoj_i_stepanovoj_Sopostavlenie



Görüntü 40. Kravet firmasının koleksiyonundan
(%68 Polyester, %32 Polyester Fr)
https://www.kravet.com/catalog/product/view/id/242678/s/payton-pewter/category/42/

Görüntü 41'de görülen üç renk ve kesik üçgenlerden oluşan Popova kumaş tasarımı, Görüntü 42'de görüldüğü gibi Robert Allen firmasınca daha fazla renk kullanılarak yorumlanmıştır.



Görüntü 41. Kesik üçgenlerden oluşan, desenli kumaş tasarımı (Popova, 1923) (24,76 x 17,14 cm; Kâğıt üzerine renkli ve siyah mürekkep) *(Dabrowski, 1991: 111)*



Görüntü 42. Robert Allen firmasının koleksiyonundan
(%45 Pamuk, %27 Naylon, %14 Polyester, %14 Postcon Poly)
https://www.robertallenoutlet.com/trade/fabric_detail.aspx?product=244083

SONUÇ

Ekim Devrimi, sadece Rusya'ya yeni bir ideoloji kazandırmakla kalmamış aynı zamanda sanata ve sanatçılara da yeni bir rol vermiştir. Bu rolü benimseyen sanatçılardan olan Popova'nın Konstrüktivist bir anlayışla tasarlamış olduğu çalışmaları Sovyet modası için önemli bir dönüm noktası olmakla beraber, ideolojik amaçla üretilmiş baskı tasarımlarını da baskı-desen tarihine kazandırmıştır. Böylece Popova, sanat kariyerine bir ressam olarak başlamasına rağmen, Sovyetler Birliği'nin Konstrüktivist sanatçılarınca hazırlanan, yeni, endüstriyel, estetik bir tekstil üretimini amaçlayan baskılı kumaş ve giysilerin temsil ettiği İlk Sovyet modasının oluşturulmasına öncülük etmiştir. Yeni toplumun giyim biçiminin belirlenmesinde de bir moda ve tekstil tasarımcısı olarak büyük bir rol oynamıştır. Popova yeteneğini sadece sanat eseri yaratmak için değil seri üretime yönelik gündelik nesneler tasarlamak için de kullanmıştır.

Popova'nın tekstil tasarımları, işlevselliği ve gündelik kullanımı öne çıkararak tekstil tarihindeki özgün yerini korurken "seri üretimdeki problemlerin çözülmesi" gibi ilerici fakat o zaman için ütopik sayılabilecek bir gayeye de hizmet etmeyi amaçlamıştır. Sanatın malzeme- sanatçı- siyaset ve üretim alanları ile ilişkisinin sınırlarını belirlemeye çalışmıştır. Sanat, estetik, işlevsellik ve ideolojiyi bir araya getiren bu tasarımlar, tekstil baskıcılığına kuşkusuz yeni bir yorum ve tarihsel bir değer katmıştır. Bilimsel ve teknolojik gelişmeler, ekonomik kurallar ve moda gibi çeşitli parametreler çerçevesinde şekillenen üretim sektörünün kapalı sistemlerdeki sürdürülebilirliği tartışmalı bir konudur. Yine de Popova, eleştirmenlerin de belirttiği gibi basit ve güçlü tasarımlarıyla güzel giyinmenin yalnızca "zenginlere" özgü olduğu bir dünyada, proletaryayı da güzel giydirmeyi amaçlamıştır (Zaikov, 1927: 121). Günümüzde Popova'nın desenleri ev tekstilinden, giyim modasına kadar geniş ürün yelpazesinde halen yaşamaktadır.

Temel tasarım öğeleriyle oluşturduğu güçlü düzenlemeler, yıllardır üretildiği dönemin eğilimlerine göre yeni ipliklerle, farklı dokularla, farklı boyutlarda tekrar tekrar yorumlanmaktadır. Bu araştırmada, özellikle jakarlı döşemelik kumaş örneklerinde yer alan Popova desenleri incelenmiştir. Desenlerinin birebir aynısı ya da orijinalinden esinlenilerek oluşturulmuş yeni düzenlemeleri tekstil sektörünün farklı dallarında yıllardır kullanılmaktadır. Dokuma ve baskı teknikleri kullanılarak giyim endüstrisinde giysilik kumaşlarda, eşarp ve aksesuar tasarımlarında kullanılırken bu makalenin örneklerinde olduğu gibi ev tekstilinde, döşemelik, perdelik kumaş tasarımlarında, halı ve duvar dekorasyonlarında Popova desenlerine rastlanmaktadır. Sanatçı kimliğiyle tanınan Popova endüstride çalışarak, tasarımcının sektördeki rolünü belirleyen ilk tasarımcılardan biri olmuştur. Popova'nın kısacık ömrüne sığdırdığı tasarımlarının etkileri halen devam etmektedir. Desenlerinin 20.yüzyıldan bu yana sıklıkla kullanılıyor olması, onun sanatsal yaratıcılığın endüstriyel üretime yönlendirilmesi girişiminin amacına ulaştığını göstermektedir.

Kaynakça

Antmen, A. (2018). 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık, 103, 104.

Apalak, A. (2020). Jakarlı Dokuma Tasarımında Popova Desenleri, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Artun, A. (2019). Sanatın İktidarı-1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik. İstanbul: İletişim Yayınları, 80.

Dabrowski, M. (1991). Liubov Popova, New York: The Museum of Modern Art,11,104,110,111.

Kavaklı, Ö.T. (2006). Kübizm'den Konstrüktivizm'e Sanat Akımlarının Günümüz Kadın Giyim Modasına Yansımaları, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 92-94,98.

Gerçek, M. (2006). Fransız Devrimi'nden İtibaren, Sanayi Devrimi, I. ve II. Dünya Savaşları ve Sovyet Devrimi'nin Avrupa Kadın Giyimi Üzerindeki Etkileri, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul,105

Penev, G. (2019). The Politics of Pairing Gender Identity and Artistic Profession in Moscow's Constructivist Circle, (Yüksek Lisans Tezi), Concordia University Department of History, Quebec, 34.

Popova, L. (2011). Yeniden Örgütlenmeye Dair, 100 Sanatçı Manifestosu-Fütüristlerden Stuckistlere, çev. M.Emir Uslu (ed. Alex Danchev), Espas Sanat Kuram Yayınları, 208.

Read, H. (2020). Modern Sanatın Felsefesi. (E. Kök ve H. Orgun, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 261.

Sarabianov, D.V. & ADASKINA, N.L. (1990). Liubov Popova. New York: Abrams, 282.

Zaikov, A. M. (1927). Na khlopchatobumazhnoi fabrike, Moscow, 121.

Комарov, Г. (2014). Любовь Попова: Духовность Любви И Любовь Духовности, Moscow, 1-41.

Dergiler ve Makaleler

Adaskina, N. (1987). Constructivist Fabrics and Dress Design, The Journal of Decorative and Propaganda Arts, Russian/Soviet Theme Issue Vol. 5, (Summer, 1987), 144-159.

Özüdoğru, Ş. (2011). Modern Sanat Akımları ve Moda, İdil Dergisi, DOI: 10.7816/idil-02-06-11, 234.

Yıldırım, L. ve Sakalauskaite, J. (2011). Devrim Sonrası İlk Sovyet Modası'nın Oluşturulmasına Popova ve Stepanova'nın Konstrüktivist Yaklaşımlarının Etkisi, Yedi DEÜ GSF Dergisi, 6,38.

İnternet Kaynakçası

Lodder, C. (2010). Liubov Popova: From Painting to Textile Design, *Tate Papers*, no. 14, ISSN 1753-9854, 16.03.2020 tarihinde https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/liubov-popova-from-painting-to-textile-design adresinden erişildi.

Railing, P. (Tarihsiz). Liubov Popova Biography, *InCorm- International Chamber of Russian Modernism*, 2. 12.03.2020 tarihinde http://www.incorm.eu/Biogs/Popova.pdf adresinden erişildi.

Renitent, S. (Tarihsiz) Soviet Textile Designs, *Rebel Log Blog*.10.03.2020 tarihinde http://www.rebellogblog.com/text/blog/959/959-01.htm adresinden erişildi.

Vargı, E. (2009). Lyubov Popova, *Fotoğrafya*, 22. 07.04.2020 tarihinde http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=446,0,0,1,0,0 adresinden erişildi.