



ANKARA

HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**POSTMODERN SANAT BAĞLAMINDA MALZEME
OLARAK KUMAŞ VE İPLİK**

Zeynep GÜRLER

**Tez Danışmanı
Prof. Mehmet YILMAZ**

**SANATTA YETERLİK
RESİM ANASANAT DALI**

AĞUSTOS 2021



**POSTMODERN SANAT BAĞLAMINDA MALZEME
OLARAK KUMAŞ VE İPLİK**

Zeynep GÜRLER

**SANATTA YETERLİK
RESİM ANASANAT DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

AĞUSTOS 2021

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Zeynep GÜRLER

16.08.2021

Postmodern Sanat Bağlamında Malzeme Olarak Kumaş ve İplik
(Sanatta Yeterlik Tezi)

Zeynep GÜRLER

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Ağustos 2021

ÖZET

+ ve - , 0 ve 1'in sonsuz olanakları üzerine kurulu olan dokuma yani kumaş, sürekli temas halinde olduğumuz, yaşamsal bir malzemedir ve hayatın her alanında yer alır. Dünya üzerindeki neredeyse her coğrafyanın kültür ve endüstri tarihine işlenmiş olan kumaş, köken, anlam, malzeme ve manevi yönlerinden kaynaklı hem kültürler ötesi boyutları hem de güncel meselelerle iç içeliği ön plana çıkartan bir malzeme olmuştur. Bu özellikleri dolayısıyla sanat tarihi boyunca birçok sanatçı tarafından tercih edilen bir malzeme olarak kumaşın ve dolayısıyla ipliğin yer aldığı sanat yapıtları, duvar halılarından yerleştirmelere kadar çok geniş bir yelpazede gerçekleştirilmiştir. Resim, yerleştirme, fotoğraf, video gibi çok farklı disiplinlerde tekstil malzemelerini kullanan sanatçılar, kişisel hikayeleri üzerinden yapıtlar meydana getirirler de küresel dünyanın farklı coğrafyalarındaki toplumsal yapılarda da karşılık bulmuşlardır. Doğa, bellek, kültür, aidiyet gibi konularla kolayca ilişkilendirilebilen bir malzeme olarak kumaş, bir gereç olarak tuvalin de esas malzemesidir. Uygulama çalışmalarında tuval yüzeyinde oluşturulan espas denemeleri ile başlayan ve malzemenin taşıdığı anlamlar dolayısıyla postmodern insanın kişiliği ve kimliğiyle ilişkilendirilen kumaş, bireyin teğel teğel sökülen bir yamalı bohçadan ibaret olan personasıdır.

Bilim : 40408

Kodu

Anahtar : Postmodernizm, Postmodern Sanat, Malzeme, Kumaş, İplik
Kelimeler

Sayfa : 156

Adedi

Tez : Prof.Mehmet YILMAZ

Danışmanı

Öğrenci :

ORCID ID

Fabric and Fiber as a Material in the Context of Postmodern Art
(Thesis of Proficiency in Art)

Zeynep GÜRLER

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

August 2021

ABSTRACT

Based on the endless possibilities of + and -, 0 and 1, weaving, that is, fabric, is a vital material that we are in constant contact with and takes place in all areas of life. The fabric, which has been processed into the cultural and industrial history of almost every geography in the world, has become a material that highlights both its transcultural dimensions and its intertwinedness with current issues, originating from its origin, meaning, material and spiritual aspects. Due to these features, works of art, in which fabric and therefore yarn are used as a preferred material by many artists throughout the history of art, have been realized in a wide range from tapestries to installations. Although the artists who use textile materials in many different disciplines such as painting, installation, photography and video create works based on their personal stories, they have also found a response in social structures in different geographies of the global world. As a material that can be easily associated with subjects such as nature, memory, culture and belonging, fabric is also the main material of the canvas as a tool. The fabric, which starts with the space trials created on the canvas surface in the application works and is associated with the personality and identity of the postmodern human due to the meanings of the material, is the persona of the individual, which consists of a patchwork bundle that is ripped off.

Science : 40408
Code

Key Words : Postmodernism, Postmodern Art, Material, Fabric, Fiber

Page : 156
Number

Supervisor : Prof.Mehmet YILMAZ

Student :
ORCID ID

TEŞEKKÜR

Tezim üzerinde çalıştığım süre boyunca yanımda olan ve desteğini esirgemeyen aileme, tüm desteği ve sabrı için tez danışmanım Prof.Mehmet Yılmaz'a, birlikte çalışmaktan çok keyif aldığım ve çokça öğrendiğim Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Resim Bölümü hocalarına ve güvenlerini her daim hissettiren canım arkadaşlarıma teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ	1
2. POSTMODERN İNSANA DAİR.....	5
2.1. Modernlik, Modernizm ve Modern İnsan	5
2.1.1. Modernlik	5
2.1.2. Modernizm	7
2.1.3. Modern İnsan.....	12
2.2. Postmodernlik, Postmodernizm ve Postmodern İnsan	18
2.2.1. Postmodernlik ve Postmodernizm.....	18
2.2.2. Postmodern İnsan	23
2.3. Postmodern Sanat.....	34
3. TUVALE DAİR.....	39
3.1. Bir Resim Yüzeyi Olarak Tuvalin Dönüşümü	40
3.1.1. Tuvalin Yüzeyine İlişkin Yaklaşımlar	43
3.1.2. Tuvalin Biçimine İlişkin Yaklaşımlar	49
3.2. Tuvalin Esas Malzemesi Olarak Kumaş ve İplik.....	54
3.2.1. Yapıtlarında Kumaş ve İpliğe Yer Veren Sanatçılar.....	56
4. UYGULAMA ÇALIŞMALARI.....	107
4.1. Elin Duyarlılığı ve <i>Eller Dizisi</i>	108

4.2. Malzemenin Dokunsallığı ve <i>İpler</i> Dizisi.....	111
4.3. Kumaşın Sınırları: <i>Kökler</i> ve <i>Aile</i> Dizisi	121
4.4. Düğümlenen Kozalar ve Bir Araya Gelen Eller, <i>İpler</i> ve <i>Kökler</i> Dizileri.....	124
5. SONUÇ	143
KAYNAKLAR	147
ÖZGEÇMİŞ	153



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. Caspar David Friedrich, <i>Bulutların Üzerinde Yolculuk ya da Sis Denizinde Amaçsızca Dolaşan Adam</i> , 1818, tuval üzerine yağlıboya, 98,4x74,8 cm	8
Resim 2.2. Pablo Picasso, <i>Üç Müzisyen</i> , 1921, tuval üzerine yağlıboya, 200,7x222,9 cm	10
Resim 2.3. Francis Picabia, <i>Annesiz Doğan Kız</i> , 1916-1918, kağıt üzerine guaj ve boya, 50x65 cm	11
Resim 2.4. Umberto Boccioni, <i>Şehir Yükseliyor</i> , 1910, tuval üzerine yağlıboya, 199,3x301,0 cm	12
Resim 2.5. Diego Rivera, <i>Detroit Endüstrisi</i> , 1932-1933, Güney Duvarı, fresk, 13,11x20x42 cm	13
Resim 2.6. Raoul Hausmann, <i>Mekanik Kafa(Zamanımızın Ruhu)</i> , 1920, buluntu nesnelerden asamblaj, 32x21x20 cm	15
Resim 2.7. George Grosz, <i>Daum, Bilgiçlik Taslayan Robotu George ile Mayıs 1920'deEvlendi, John Heartfield Bundan Çok Memnun.</i> , 1920, suluboya, kolaj, kağıt 42x30,2 cm	16
Resim 2.8. Alberto Giacometti, <i>Yürüyen Adam I</i> , 1960, bronz, 180,5x27x97 cm	17
Resim 2.9. Marisol (Marisol Escobar), <i>Aile</i> , 1963, ahşap, ayakkabı, renkli boya ve grafit, kumaş, bebek arabası, 202x160x185,4 cm	21
Resim 2.10. Richard Hamilton, <i>Bugünün Evlerini Bu Kadar Farklı Kılan Nedir?</i> , 1992, kağıt üzerine dijital baskı, 40,8x50x2,5 cm	22
Resim 2.11. George Segal, <i>Metro (The Subway)</i> , 1968, alçı, metal, cam, hezaren, ampullü elektrikli parçalar ve harita, 2,25x2,88x1,30 cm	28
Resim 2.12. Jasper Johns, <i>Alçı Dökümler ile Hedef</i> , 1955, tuval üzerine objelerle sıcak balmumu ve kolaj, 129,5x11,8x8,9 cm	29
Resim 2.13. H.C.Westermann, <i>İnsan İdeası İçin Anıt, Eğer O Bir İdea Olsaydı</i> , 1958, çam, şişe kapakları, dökme oyuncaklar, cam, metal, pirinç, abanoz ve enamel, 143,5x96,5x36,2 cm	33
Resim 2.14. Michelangelo Pistoletto, <i>Paçavraların Venüsü</i> , 1967, 1974, mermer ve tekstil, 212x340x110 cm	36

Resim 3.1 Samuel F.B. Morse, <i>Louvre Sergi Salonu</i> , 1832-33, tuval üzerine yağlıboya, 187,3x274,3 cm	40
Resim 3.2. Claude Monet, <i>Gün Doğumu</i> , 1872, tuval üzerine yağlıboya, 48x63 cm.....	41
Resim 3.3. Piet Mondrian, <i>Kırmızı ve Maviyle Kompozisyon</i> , 1933, tuval üzerine yağlıboya, 41,2x33,3 cm	43
Resim 3.4. Morris Louis, <i>Russet</i> , 1958, tuval üzerine sentetik polimer boya, 235,6x441,1 cm	44
Resim 3.5. Cy Twombly, <i>İsimsiz</i> , 1970, tuval üzerine yağ bazlı ev boyası ve mum boya, 405x640,3 cm	45
Resim 3.6. Robert Rauschenberg, <i>Beyaz Resimler (Üç Panel)</i> , 1951, tuval üzerine lateks boya, 182,9x274,3 cm	46
Resim 3.7. Antoni Tapies, <i>Gri Okra</i> , 1958, tuval üzerine yağlı boya, epoksi reçine ve mermer tozu, 260x194 cm	47
Resim 3.8. Alberto Burri, <i>Çuval Bezi</i> , 1953, çuval bezi ve iplik, 86x100 cm ..	48
Resim 3.9. Lucio Fontana, <i>Mekansal Konsept: Beklenti</i> , 1960, kesik tuval ve gazlı bez, 100,3x80,3 cm	49
Resim 3.10. Pablo Picasso, <i>Bambu Sandalyeli Natürmort</i> , 1912, tuval üzerine yağlıboya ve muşamba, oval, 29x37cm	50
Resim 3.11. Frank Stella, Luis Miguel Dominguin II, 1960, tuval üzerine alüminyum boya, 237,5x181,6 cm	51
Resim 3.12. Richard Smith, <i>Piyano</i> , 1963, tuval üzerine PVA esaslı boya, 182,6x277,2x114 cm	52
Resim 3.13. Ellsworth Kelly, <i>Üç Panel: Turuncu, Koyu Gri, Yeşil</i> , 1986, tuval üzerine yağlı boya, üç panel, 294,6 x 1047,7 cm	52
Resim 3.14. Edward Kienholz, <i>Bekleyiş</i> , 1964-65, ahşap kumaş, polyester reçine, yün metal kemikler, cam, kağıt, deri, vernik, siyah fotoğraflar, doldurulmuş kedi, canlı muhabbet kuşu, hasır ve plastik, 203x406x213 cm	53
Resim 3.15. Marcel Duchamp, <i>Bir Mil İplik</i> , Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri sergisinden görüntü, 1942	55
Resim 3.16. Barry Flanagan, <i>Tuval ve Ağaç</i> , 1969, 292x5058x89 cm	56
Resim 3.17. Bayeux Piskoposu Odo'yu tasvir eden Bayeux gobleninden bir sahne, 1066	57

Resim 3.18. William Morris ve ortakları, <i>Goblen: Yeşillik</i> , 1892, keten yün ve İpek dokuma, 213,4x475,6 cm	58
Resim 3.19. Anni Albers, <i>Kilim</i> , 1959, naylon el dokuma, 122x165 cm	59
Resim 3.20. Sheila Hicks, <i>Sorgulama Sütunu / Esnek Sütun</i> , 2013-14, akrilik elyaf, 518,16x121,92x121,92 cm	60
Resim 3.21. Lenore Tawney, <i>Karanlık Nehir Duvar Askısı(Dark River Wall Hanging)</i> , 1962, keten ve yün, 416,6x57,2 cm	61
Resim 3.22. Magdalena Abakanowicz, <i>Sarı Abakan</i> , 1967-68, sisal, 315x304,8x152,4 cm	62
Resim 3.23. Magdalena Abakanowicz, <i>El</i> , 1976, dokuma, 12,7x20,32x15,24 cm	63
Resim 3.24. Barbara Chase-Riboud, <i>Yükselen Her Şey Birleşmeli(All That Rises Must Converge)</i> , 1973, parlak bronz, sentetik ipek ve ipek elyaf, 274,3x106,7x61 cm	64
Resim 3.25. Barbara Chase-Riboud, <i>Kendim İçin İtiraflar</i> , 1972, bronz boya ve yün, 304,80x101,6x30,48 cm	65
Resim 3.26. Cristo ve Jeanne-Claude, <i>Kuşatılmış Ada</i> , 1980-1983, Biscayne Körfezi Greater Miami, Florida	66
Resim 3.27. Cristo ve Jeanne-Claude, <i>Akan Çit</i> , 1972-1976, Sonoma ve Marin İlçeleri, Kalifornia	67
Resim 3.28. Louise Bourgeois, <i>Örümcek(Hücre)</i> , 1997, çelik, goblen, ahşap, cam, kumaş, kauçuk, gümüş, altın ve kemik, 449,6x665,5x518,2 cm	68
Resim 3.29. Eva Hesse, <i>İsimsiz</i> , 1969-70, lateks, halat, ip ve tel, değişebilir ölçüler	69
Resim 3.30. Füsun Onur, <i>Resimde Üçüncü Boyut/İçeri Gel</i> , 1981, enstalasyon görüntüsü: Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul	70
Resim 3.31. Füsun Onur, <i>Sabah Jimnastiği</i> , 1980	71
Resim 3.32. Füsun Onur, <i>Görsel Kavramsal İmge</i> , 1983, enstalasyon görüntüsü: Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul	72
Resim 3.33. Gülsün Karamustafa, <i>Örtülü Medeniyet</i> , 1976, kağıt üzerine karışık teknik, 35x41 cm	73

Resim 3.34. Gülsün Karamustafa, <i>Sıradan Bir Aşk</i> , 1984, tekstil kolajı, 190x245 cm	74
Resim 3.35. Gülsün Karamustafa, <i>Kuryeler</i> , 1991, yerleştirme görüntüsü	75
Resim 3.36. Hale Tenger, <i>Nedime Sara 'ya Saygı(Zamanla Telakkiler Değişir)</i> , 1995, keten sofra örtüsü, nakış, kurşun kalem el yazısı, çivi, 150x200 cm	76
Resim 3.37.a. Hale Tenger, <i>Yok Yok Ülkesi</i> , 2001, bez bebekler, ses, kumaş, ahşap, demir, 4 LCD monitör; video 5', müzik: Serdar Ateşer. değişken ölçüler, enstalasyon görüntüsü	77
Resim 3.37.b. Hale Tenger, <i>Yok Yok Ülkesi</i> , 2001, bez bebekler, ses, kumaş, ahşap, demir, 4 LCD monitör; video 5', müzik: Serdar Ateşer. değişken ölçüler, enstalasyon görüntüsü	77
Resim 3.37.c. Hale Tenger, <i>Yok Yok Ülkesi</i> , 2001, bez bebekler, ses, kumaş, ahşap, demir, 4 LCD monitör; video 5', müzik: Serdar Ateşer. değişken ölçüler, enstalasyon görüntüsü	78
Resim 3.38.a. Heide Hinrichs, <i>Yarı Beden</i> , 2013, video projeksiyon, kumaş paneli, 7 mukavva kutu, küçük deri parçaları, kağıt hamuru, kumaş, tüyler, kağıt ile yerleştirme, yaklaşık 250x350 cm	79
Resim 3.38.b. Heide Hinrichs, <i>Yarı Beden(ayrıntı)</i> , 2013, video projeksiyon, kumaş paneli, 7 mukavva kutu, küçük deri parçaları, kağıt hamuru, kumaş, tüyler, kağıt ile yerleştirme, yaklaşık 250x350 cm	80
Resim 3.39. Zille Homma Hamid, <i>Dokuma Sandalyesi</i> , 2013, mumlanmış pamuk, taşlar, sandalye, 82x57,5x53,5 cm	81
Resim 3.40. Zille Homma Hamid, <i>Örtü Palto</i> , 2008, paltodan üretilmiş halı, 200x91 cm	82
Resim 3.41. Bedri Rahmi Eyüboğlu, <i>Yazma</i> , 1972, kumaş üzerine baskı, 72x72 cm	83
Resim 3.42. Özdemir Altan, <i>İsimsiz</i> , özel teknik, 59x49 cm	84
Resim 3.43. Burhan Doğançay, <i>İsimsiz</i> , 2000, Aubusson duvar halısı, 201x161 cm	85
Resim 3.44. Belkıs Balpınar, <i>Tekillikler</i> , 2015, ilim dokuma-ma, yün atkı ve çözüğü, arada dokunmamış boş çözüğüler	86
Resim 3.45. Gülçin Aksoy, <i>İdare Et</i> , 2013, dokuma, 55x75 cm	87
Resim 3.46. Selma Gürbüz, <i>Sihirli Orman</i> , yün halı, 1999, 150x222 cm	88

Resim 3.47. Selma Gürbüz, <i>Arslan Adam</i> , yün halı, 1999, 203x138 cm	89
Resim 3.48. Canan, <i>Cennet</i> , 2019, yerleştirme	90
Resim 3.49. Suzanne Husky, <i>Yeniden doğma</i> , 2019, yün halı, 300x300 cm	91
Resim 3.50. Suzanne Husky, <i>Jerome</i> , 2018, yün halı, 190x190 cm	91
Resim 3.51. Olaf Holzapfel, <i>Chaguar Resim (05)</i> , 2012-2015, Chaguar bitkisi, doğal boya, 140x96 cm	92
Resim 3.52. Olaf Holzapfel, <i>Chaguar Resim (10)</i> , 2012-2015, Chaguar bitkisi, doğal boya, 140x105 cm	93
Resim 3.53. Noa Eshkol, <i>Kuşlarla Çöl Manzarası</i> , 1990'lar, pamuk, sentetik lif, selüloz, lureks, 190x158 cm	94
Resim 3.54. Noa Eshkol, <i>Arap Köyünde Bir Gece Vakti</i> , 1982, pamuk, polyester, kadife, saten, krep, yün, gabardin, tafta, pan kadife, 249x179 cm	95
Resim 3.55. Gözde İlkin, <i>Av-Tarih Boyunca Medeniyetlerin Gerçek Yüzü</i> , 2011, bulunmuş perde üzerine boya ve dikiş, 266x136 cm	96
Resim 3.56. Gözde İlkin, <i>Unutuş</i> , 2018, buluntu kumaş üzerine dikiş, resim ve kırkyama, 39x56 cm	97
Resim 3.57. Atilla İlkyaz, <i>Kırk yama bir hikaye – Forty patch, one story</i> , 2017, kırkyama (patchwork), 153x260 cm	98
Resim 3.58. Atilla İlkyaz, <i>İnsan – Human</i> , 2017, kırkyama (patchwork), 213x126 cm	99
Resim 3.59. Güneş Terkol, <i>Sarmal</i> , 2020, kumaş üzerine dikiş, 90x155 cm ...	100
Resim 3.60. İrfan Önürmen, <i>Pentül</i> , 2010, karışık teknik, 200x130 cm	101
Resim 3.61. İrfan Önürmen, <i>Alabora</i> , 2015, tuval üzerine tül, akrilik, tekstil kolajı, 200x395 cm	102
Resim 3.62. Uli Fischer, <i>Yükselen Ruh</i> , 2014, keten üzerine dikilmiş tarihi keten ve kendir, ipek, keten ve kağıt, akustik biçimli, 93,4x73,4 cm	103
Resim 3.63. Christa Jeitner, <i>Yeniden Yerleştirme: Tel ve Kot</i> , 2016, tel ve kot, asamblaj, 80x230 cm	104
Resim 4.1. Zeynep Gürler, <i>İsimsiz</i> , 2009, tuval üzerine yağlıboya, 130x100 cm	108

Resim 4.2. Zeynep Gürlер, <i>İsimsiz</i> , 2009, tuval üzerine karışık teknik, 78x85 cm	109
Resim 4.3. Zeynep Gürlер, 2009, <i>İsimsiz</i> , tuval üzerine karışık teknik, 78x95 cm	110
Resim 4.4. Zeynep Gürlер, <i>İsimsiz</i> , 2009, tuval üzerine karışık teknik, 130x114 cm.....	111
Resim 4.5. Zeynep Gürlер, <i>İsimsiz</i> , 2009, tuval üzerine karışık teknik, 120x105 cm.....	112
Resim 4.6. Zeynep Gürlер, <i>İsimsiz</i> , 2009, tuval üzerine karışık teknik, 105x100 cm	113
Resim 4.7.a. Zeynep Gürlер, <i>İsimsiz</i> , 2011, tuval üzerine karışık teknik, 120x300 cm (triptik)	114
Resim 4.7.b. Zeynep Gürlер, <i>İsimsiz</i> (ayrıntı), 2011, tuval üzerine karışık teknik, 120x300 cm(triptik)	114
Resim 4.8.a. Zeynep Gürlер, <i>İsimsiz</i> , 2010, tuval üzerine karışık teknik, 165x210 cm (diptik)	115
Resim 4.8.b. Zeynep Gürlер, <i>İsimsiz</i> (ayrıntı), 2010, tuval üzerine karışık teknik, 165x210 cm(diptik)	116
Resim 4.9.a. Zeynep Gürlер, <i>İsimsiz</i> (ayrıntı), 2011, tuval üzerine karışık teknik, 165x200 cm (diptik)	117
Resim 4.9.b. Zeynep Gürlер, <i>İsimsiz</i> , 2011, tuval üzerine karışık teknik, 165x200 cm (diptik)	118
Resim 4.10.a. Zeynep Gürlер, <i>İletişim Şebekesi</i> , 2012, konstrüksiyon üzerine Birbirine sarılmış kendir çileleri, 265x65x55 cm	119
Resim 4.10.b. Zeynep Gürlер, <i>İletişim Şebekesi</i> (ayrıntı), 2012, konstrüksiyon üzerine birbirine sarılmış kendir çileleri, 265x65x55 cm	120
Resim 4.11.a. Zeynep Gürlер, <i>İsimsiz</i> , 2012, tuval üzerine karışık teknik, 120x200 cm(diptik).....	122
Resim 4.11.b. Zeynep Gürlер, <i>İsimsiz</i> (ayrıntı), 2012, tuval üzerine karışık teknik, 120x200 cm(diptik)	122
Resim 4.12.a. Zeynep Gürlер, <i>İsimsiz</i> , 2013, tuval üzerine karışık teknik, 160x200 cm	123

Resim 4.12.b. Zeynep Gürlер, <i>İsimsiz</i> (ayrıntı), 2013, tuval üzerine karışık teknik, 160x200 cm	124
Resim 4.13.a. Zeynep Gürlер, <i>Adam I</i> , 2017, çuval bezi üzerine kendir ip, 60x50 cm	125
Resim 4.13.b. Zeynep Gürlер, <i>Adam I</i> (ayrıntı), 2017, çuval bezi üzerine kendir ip, 60x50 cm	126
Resim 4.14.a. Zeynep Gürlер, <i>İsimsiz</i> , 2017, tuval üzerine kumaş 165x105cm	127
Resim 4.14.b. Zeynep Gürlер, <i>İsimsiz</i> (ayrıntı), 2017, tuval üzerine kumaş 165x105cm	128
Resim 4.14.c. Zeynep Gürlер, <i>İsimsiz</i> (ayrıntı), 2017, tuval üzerine kumaş 165x105cm	128
Resim 4.15.a. Zeynep Gürlер, <i>Adam II</i> , 2017, çuval bezi üzerine kendir ip, 60x50 cm	129
Resim 4.15.b. Zeynep Gürlер, <i>Adam II</i> (ayrıntı), 2017, çuval bezi üzerine kendir ip, 60x50 cm	130
Resim 4.16.a. Zeynep Gürlер, <i>Adam III</i> , 2018, çuval bezi üzerine kendir ip, 80x50 cm	131
Resim 4.16.b. Zeynep Gürlер, <i>Adam III</i> (ayrıntı), 2018, çuval bezi üzerine kendir ip, 80x50 cm	132
Resim 4.17.a. Zeynep Gürlер, <i>İsimsiz</i> , 2019, tuval üzerine karışık teknik, 120x100 cm	134
Resim 4.17b. Zeynep Gürlер, <i>İsimsiz</i> (ayrıntı), 2019, tuval üzerine karışık teknik, 120x100 cm	135
Resim 4.18.a. Zeynep Gürlер, <i>İsimsiz</i> , 2018, tuval üzerine kumaş, 120x100cm	136
Resim 4.18.b. Zeynep Gürlер, <i>İsimsiz</i> (ayrıntı), 2018, tuval üzerine kumaş, 120x100cm	136
Resim 4.19.a. Zeynep Gürlер, <i>Tanıdığım Bir Orman</i> , 2017, çuval bezi üzerine kendir ipi, 120x200 cm. Galeri Siyah Beyaz, Aksinin İddiası başlıklı sergiden görüntü	137
Resim 4.19.b. Zeynep Gürlер, <i>Tanıdığım Bir Orman</i> (ayrıntı), 2017, çuval bezi üzerine kendir ipi, 120x200 cm Galeri Siyah Beyaz.....	138

Resim 4.19.c. Zeynep Gürl�r, <i>Tanıdığım Bir Orman</i> (ayrıntı), 2017, �ıval bezi �zerine kendir ipi, 120x200 cm Galeri Siyah Beyaz.....	139
Resim 4.20.a. Zeynep G�rl�r, <i>Otoportre</i> , 2021, �ıval bezi �zerine dokuma, 70x80 cm	140
Resim 4.20.b. Zeynep G�rl�r, <i>Otoportre</i> (ayrıntı), 2021, �ıval bezi �zerine dokuma, 70x80 cm	141



1. GİRİŞ

Postmodern Sanat Bağlamında Malzeme Olarak Kumaş ve İplik başlıklı bu tezin hareket noktasında kumaş yüzeylere gerçekleştirdiğim kişisel çalışmalarım yer almaktadır. Bir yüzey meselesi gibi görünen bu çalışmaların temelinde ‘zamane insanının durumu’ bulunmaktadır. Kumaşı söküp parçalayıp sonrasında tekrar bir araya getirirken üzerinde durduğum şey, bu zamanın insanı olarak yaşadığım öznel sanatsal deneyimlerdir.

Malzemelerin yüzeyle ve birbirleriyle kurduğu ilişkileri ortaya koyduğum çalışmalarında yüzeyde kendi içinde kurulan ilişkiler kadar tuvalin, mekanla ve izleyici ile olan ilişkileri de önceliklidir. Son dönemde ağırlıklı olarak kumaş ve dolayısıyla onu oluşturan en küçük eleman olarak ipliklerle çalışıyor olmam, bu tezin kapsamını kumaş ve iplik ile sınırlandırmamın nedenidir. Günlük yaşamdan malzemelerin tuval yüzeyiyle bir araya gelmesi onu yaşamsal bir alana dönüştürür. Kumaş gibi yine gündelik bir nesne üzerinden oluşturduğum anlatım dili, yalnızca günümüz insanın durumuna ilişkin olduğu kadar tuval ile olan hesaplaşmamı da içerir.

Kumaşı oluşturan ipliklerin dokunsallığı, günümüzde geri planda kaldığını düşündüğüm ve hissettiğim bir duyu olarak dokunmayı ön plana çıkartmayı amaçlar. Mesafelerin artışına karşılık daha yakından baktırmayı hedeflerken tuval yüzeyindeki iplikler bağ kurmayı temsil etmektedir. Bu zamanın insanı olarak kendimi tanıma, tanımlama sürecimin görsel kayıtları olarak gördüğüm bu çalışmaları ortaya koyarken öncelikli olarak bu zamandan söz etmenin gerektiği düşüncesiyle tezin *Postmodern İnsana Dair* başlıklı ikinci bölümünde, postmodernliğe modernlikten geldiğimiz varsayımdan hareketle, ilk olarak modernlikten, modern insandan ve modern sanata yansımalarından söz edilecek; ardından da postmodernlik, postmodern insan ve postmodern sanata değinilecektir.

Rainer Funk’ın, *Postmodern İnsan* başlıklı ve 21. yüzyılın insanın karakterine ilişkin görüşlerine yer verdiği kitabında yer alan: “Ben, ben olduğum ölçüde benim” cümlesi, kendi öznel deneyimim ve dolayısıyla bu yüzyılın insanına ilişkin sorgulamalarımın yeni bir boyut kazanmasına neden olmuştur (Funk, 2013: 11). Bu sorgulamaların temelinde düşünme, hissetme ve eylemde bulunma gibi davranışlarımı önemli ölçüde

nelerin etkilediği ve kişiliğimi oluşturan ‘ortam’ın tercihlerim doğrultusunda yaşamıma ne şekilde yansıdığı sorularına aranan cevaplar yatmaktadır.

Bu sorular üzerinden kurguladığım çalışmalarımı ele aldığım son bölüme geçmeden önce-*Tuvalle Dair* başlıklı üçüncü bölümde ise kişisel çalışmalarımda temel eleman olarak yer alan tuvalin sanat tarihi içerisindeki dönüşümüne yer verilecektir. *İpler* olarak adlandırdığım ve bağ kavramı üzerinden kurguladığım çalışmalarda ahşap, kumaş gibi tuvali var eden malzemeleri tuval yüzeyine dahil ederek tuvalin çerçevesinin sınırları içerisindeki yapay bir atmosfer ışığı kurgulamak yerine, tuvalin bulunduğu mekanın ışığına duyarlı yüzeylerinde kurduğum ilişkisellikte resmin sınırlarının taşıdığı olasılıkları sorgulamaya sürecimin tarihsel karşılıklarını ortaya koyduktan sonra benim için öncelikli bir materyal olan kumaşın farklı sanatçılar tarafından nasıl kullanıldığına dair örnekler üzerinden bu malzemeye sanatçıların yaklaşımları ele alınacaktır. Resmin, duvar ve tavan gibi yapıların iç cephelerinde yüzeye sabit olan tarihteki ilk örneklerinden, ahşap panolara, deri ve parşömen gibi taşınabilir yüzeylere uygulanma süreciyle kumaş yüzeylere yapılan uygulamalar arasında tarihsel bir paralellik söz konusudur. Bu bağlamda ahşap çerçeveye gerilerek yüzeyi, boya uygulamak için hazırlanmış bez tuvalin kullanılmaya başlamasıyla resmin kazandığı yapı ve bu yapının sanatçılar tarafından yıkılma süreçlerine yer verilen bu bölümde bir resmi gerçekleştirirken kullanılan gereçlerin ve uygulama yöntemlerinin modernizm ile birlikte yaşadığı değişimden ve resmin *geleneksel dörtgen yüzeyi* olan tuvalin sınırlarını nasıl zorladığından, teknik ve malzemenin, anlamın aracı olmaktan çıkarak anlamı nitelendiren öğelere dönüşmesinden söz edilecektir.

Tarihsel süreçte tuvalin sanatçılar tarafından ele alınış biçimlerine yer verildikten sonra kumaşın ve dolayısıyla kumaşın en küçük ve temel birimi olan ipliğin, farklı dönemlerde ele alınış biçimi bütünsel bir yaklaşım içerisinde olacaktır. Özellikle 1960 sonrası anlamı nitelendiren bir öğe olarak ele alırken bu malzeme, *tapestry (lif sanatı)* olarak kategorize edilmeyecektir. Bunun yanı sıra, kumaş ile birlikte dile getirilen ‘kadın’ ‘emek’ ve ‘sınıf’ söylemlerine de ayrıca girilmeyecektir. Bu yaklaşımın sebebi bu söylemlerin üzerinden yapılan kurguların karşısında durduğu düşüncenin tarafına düşme tehlikesi taşıyor olması ve bu çalışmanın tuval yüzeyinin dönüşümü, değişimi üzerinden malzemeyle kurulan ilişkilerin ortaya konulmasının amaçlanıyor olmasıdır.

Geleneksel olduğu kadar disiplinler arası bir malzeme de olabilen kumaşın farklı dönemlerde birçok sanatçı tarafından nasıl ele alındığından söz edilirken olabildiğince geniş bir perspektif içerisinde her sanatçının kişisel yaklaşımının ön planda tutulması amaçlanmıştır. Malzemeyle olan öznel deneyimlerin açığa çıkması amaçlanan bu yaklaşımla her sanatçı birbirinden bağımsız olarak ele alınmıştır.

İlk iki bölüm tezin son bölümün temelini oluşturmaktadır ve birbirinden bağımsız iki ayrı bölüm gibi görünseler de son bölümün saç ayaklarını oluşturmaktadırlar. Bu iki bölüm üzerine kurulan *Tezin Kişisel Çalışmalarına Dair* başlıklı son bölümünde ise lisans eğitimimin son dönemine ait çalışmalarımın bugüne kadar gerçekleştirdiğim çalışmalardan söz edilecektir. Son dönem çalışmalarımın oluşan *Düğüm*ler adlı dizinin, *Eller*, *İpler* ve *Kökler* adlı dizilerimle bağlantılarını ortaya koyduğum bu bölümde otobiyografik olarak gördüğüm bu çalışmalar kendimi tanıma, tanımlama sürecimin görsel kayıtlarıdır. Başlangıçta farklı malzemelerle buluşan tuval yüzeyinin, sonrasında kendini var eden kumaşın yapısındaki iplikleri kullanarak dönüştürülen yüzeyinin değişim ve dönüşüm süreçlerinden bahsedilerek üretim sürecinde öznel deneyimlerin nasıl karşılık bulduğuna değinilecektir. *Eller* dizisiyle birlikte ön plana çıkan elin duyarlılığının, malzemeyi dönüştürürken, sahip olduğu olasılıklar zincirini de ortaya çıkarmasından ve kumaşın, kişisel hikayeler kadar insanlık tarihine dair yaptığı göndermelere sahip zengin anlatım dilinden söz edilecektir. Mekanla ve birbirleri ile ilişki kuran çalışmalarda, yüzeyin giderek sadeleşmesi, bir alan açma girişimidir. Dönem olarak yığmak ve bir araya getirmek yerine boşluklar yaratarak yaşanan kopukluklar arasında amacım birbirleri ile akış halinde olan diziler gerçekleştirmektir.



2. POSTMODERN İNSANA DAİR

Davranış ve inançlarımız, içinde yaşadığımız ve parçası olduğumuz *ortamın* etkisi alanındadır ve en küçük insan kümelerinden en büyüğüne, kaçınılmaz olarak, bu ortam içinde biçimlenmektedir. Mehmet Yılmaz *Heymimres* adlı kitabında yaşadığımız ‘ortam’ı bireyi var eden, koruyan ve dönüştüren bir rahme benzetir. Yarattığı bu metaforla birbiriyle çarpışan bir sürü zihni içinde taşıyan bu rahim, bilinçsizce çalışmaktadır: “Rahmin zihni çelişkiler yumağıdır. Birey, kendisi de o zihinlerden biri olarak, işte bu çelişkilerin arasında gerçekleştirir varoluşunu. Varolurken, vareder” (Yılmaz, 2018: 66).

Her şeyi bir oluşum halinde gören ve bu süreci yalnızca kendi içinde değil aynı zamanda etrafındakileri de etkileyip dönüştüren düşünce postmodernizmde karşılığını bulur, dolayısıyla bu çalışma kapsamında, içinde bulunduğumuz dönemin dönüştürdüğü insanı tanımlamak için ‘postmodern’ kavramı seçilmiştir. Ancak oldukça geniş bir söylem alanı mevcut olan kavram ile ilgili tartışmalı alana girmeden, bu bölümde postmodernliğin ve dolayısıyla modernliğin insanı nasıl bir etki altında bıraktığı konularına değinilecektir. Postmodernizme modernizmden geçerek geldiğimizi varsayarak öncelikli olarak ‘modernlik’, ‘modernizm’ ve ‘modern insan’dan söz edilerek ardından ‘postmodernlik’ ve ‘postmodernizm’den bahsedilecek ve ‘postmodern insan’a dair bir betimleme yapılmaya çalışılacaktır. Ancak yapılacak olan betimleme, tezin konusu gereği yalnızca bir durumu ortaya koymayı amaçlar şekilde olacaktır. Tezin başlangıç noktasında yer alan Funk’ın kitabında olduğu gibi bir postmodern insanın psikanalizi yapılmayacak, duruma ilişkin bir çözüm önerisi de getirilmeyerek yalnızca postmodern insanın durumuna işaret edilecektir.

2.1. Modernlik, Modernizm ve Modern İnsan

2.1.1. Modernlik

Marx ve Weber gibi teorisyenlere göre modernlik, Orta Çağları ya da Feodalizmi izleyen çağa gönderme yapan tarihsel bir dönemleştirme terimidir (Best ve Kellner,

1998: 15). Rönesans ve Reform süreciyle kavramsallaşan ve felsefi temelleri atılan ‘modern’ kavramı köken itibariyle, düşüncedeki açıklık, özgürlük, otoriteden bağımsızlık, en yeni, en son dile getirilmiş düşünceler üzerine bilgi anlamına gelmektedir (Cevizci, 2010: 1108).

Genellikle pozitivist, teknoloji merkezli ve rasyonalist eğilimli olarak algılanan modernlik, doğrusal gelişmeye ve mutlak doğrulara inançla, toplumsal düzenin rasyonel biçimde planlanmasıyla ve bilgi ve üretimin standartlaştırılmasıyla özdeşleştirilmiştir (Precis 6, 1987: 7-24’ten akt. Harvey, 2003: 21). Ortaya çıkış zamanıyla ilgili ise farklı görüşler mevcuttur. Jean François Lyotard bunun sebebinin, modernliğin farklı alanlarda eşzamanlı ortaya çıkmamasına bağlamıştır (Lyotard, 1993: 1).

Anthony Giddens modernliği, sanayicilik, kapitalizm, savaşın sanayileştirilmesi ve toplumsal yaşamın tüm yönlerinin gözetimi olan tümel bir üretim ve denetim çabası olmak üzere dört ana boyutta görür (Giddens, 2019: 29-30). Giddens’in çizdiği bu genel çerçevenin yanı sıra Alain Touraine de Batı’daki en güçlü modernlik yaklaşımının, akılcılığın, geleneksel olarak adlandırılan toplumsal bağlar, duyular, görenek ve inançların yıkımını gerektirdiğini/dayattığını vurgular (Touraine, 2000: 25). İnsanın, bireysel ve toplumsal yaşamını yeni bir anlayışla oluşturma çabalarının sürekli bir oluş halinde tekrar tekrar yaşanmasına sebep olan modernleşme süreçlerini Marshall Berman ise şu şekilde tanımlar:

“Fiziksel bilimlerde gerçekleşen, evrene ve onun içindeki yerimize dair düşüncelerimizi değiştiren büyük keşifler; bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, yeni insan ortamları yaratıp eskilerini yok eden, hayatın tüm temposunu hızlandıran, yeni tekeli iktidar ve sınıf mücadelesi biçimleri yaratan sanayileşme, milyonlarca insanı atalarından kalma doğal çevrelerinden koparıp dünyanın bir başka ucunda yeni hayatlara sürükleyen muazzam demografik alt-üst oluşlar, hızlı ve çoğu kez sarsıntılı kentleşme; dinamik bir gelişme içinde birbirinden çok farklı insanları ve toplumları birbirine bağlayan, kapsayan kitle iletişim sistemleri; yapı ve işleyiş açısından bürokratik diye tanımlanan, her an güçlerini daha da arttırmak için çabalayan ve gitgide güçlenen ulus devletler; siyasal ve ekonomik alandaki egemenlere karşı direnen, kendi hayatları üzerinde biraz olsun denetim sağlayabilmek için didinen insanların kitlesel toplumsal hareketleri; son olarak, tüm bu insanları ve kurumları bir araya getiren ve yönlendiren, keskin dalgalanmalar içindeki kapitalist dünya pazarı” (Berman, 1994: 28-29).

Berman’ın bir *deneyim yığını* olarak adlandırdığı modernlik, coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçmiş durumdadır. Bu anlamda da

insanlığı birleştirdiği söylenebilir. “Ama, paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğün birliğidir: bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak, Marx’ın deyişiyle “katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği” bir evrenin parçası olmaktır” (Berman, 1994: 27).

İnsanlık tarihi boyunca yaşanan gelişmeler bireysel ve toplumsal yaşamlarımızı etkilemiş ve geriye dönülmeyecek şekilde dönüştürmüştür ancak en şiddetlisi modernlik ile birlikte gerçekleşmiştir. Bu duruma sanayileşmenin yarattığı kitlesel dönüşüm ile birlikte bilgi ve üretimin standartlaştırılıp iletişim araçlarıyla çok hızlı bir şekilde yayılmasıyla insanın toplumsal yaşamını tüm yönleriyle etki alanı içine alması sebep olmuştur.

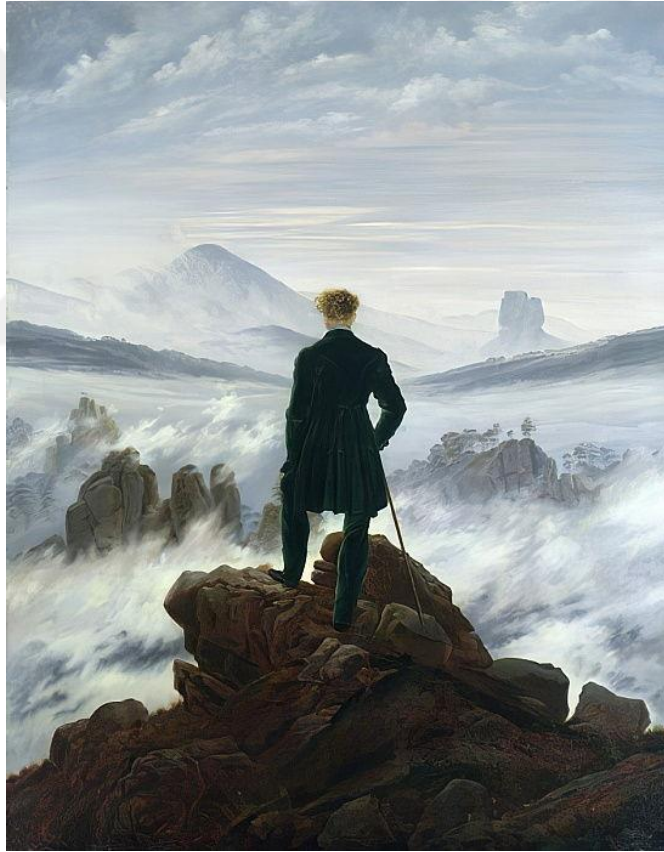
2.1.2. Modernizm

Modernliğe karşı hem eleştirel bir tepki olarak görünen hem de onu destekleyen modernizm, bazen modernlik yerine kullanılabilmekte, ancak farklı bir anlam da taşıyabilmektedir. Örneğin Krishan Kumar, modernlik terimini modern dünyayı yaratan düşünsel, toplumsal ve politik değişimlerin hepsini kapsayacak şekilde kullanır. Kumar modernizmi on dokuzuncu yüzyılın sonunda Batı’da ortaya çıkan modernliğe karşı kültürel bir hareket olarak görür. Toplumsal ve politik bir tasarı olarak modernlik ile estetik bir kavram olarak modernlik için Kumar, iki ayrı tanım yapmakla birlikte bu iki terimin kesinlikle birbiriyle bağlantılı olduğunu belirtmektedir. Kumar’a göre modernliğe karşı bir tepki olarak ortaya çıkan modernizm, modernliği “hem olumladı hem yadsıdı, modernliğin ilkelerini hem sürdürdü hem de modernliğin temeline meydan okudu” (Kumar, 1995: 88, 106). Romantizmde gerçekleşen bu karşıtlar her dönem için hatta günümüz sanatı için de geçerlidir, karşıtlıklar birbirini doğurur ve geliştirir.

Modernliğin icatları olarak görülen gerçeklikten ve doğalcılıktan kopuş, standart olarak görülen düşüncelerin dışına çıkma, beklenenin dışında belirsiz, parçalanmış hal modernizmle birlikte sanatın tüm alanlarında baş göstermiştir. Bilim, akıl, ilerleme ve sanayiciliğin karşına duygulanım, sezgi ve imgelemi koyarak Avrupa’da bu dönemde ortaya çıkan Romantizm hareketi, modernizmin başlangıcı sayılmaktadır. Modernlik

geçmişten kopuş ve geleceğe yönelim olarak ifade edilirken romantizm, şimdiyi eleştirmek için gerekli verileri geçmişte bulma eğilimde ve dolayısıyla romantizm, modernliğin önde gelen ilkeleriyle çatışma içerisindedir (Kumar, 1995: 107).

Bazı eleştirmenler romantizmi modernlik karşıtı güçlü ve kapsamlı bir hareket olarak görüp, modernizm ve hatta postmodernizm gibi hareketleri geri plana atma eğilimi içerisindeyken kimileri de romantizmin modernliğe karşı değil, modern düşünceler ve duyarlılıklarla beraber ilerlediğini ileri sürmüştür. Bu iddia romantizmin önem verdiği öznellik ve bireye verilen ağırlığın, modern zihin yapısına yabancı olmamasından kaynaklanmaktadır (Kumar, 1995: 108-110).



Resim 2.1. Caspar David Friedrich, *Bulutların Üzerinde Yolculuk ya da Sis Denizinde Amaçsızca Dolaşan Adam*, 1818, tuval üzerine yağlıboya, 98,4×74,8 cm
(https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg Erişim tarihi: 16.07.2021)

Modernlik düşüncesi ile birlikte bireyin ön plana çıkması dendiğinde akla ilk gelen resimlerden biri olarak *Bulutların Üzerinde Yolculuk ya da Sis Denizinde Amaçsızca*

Dolaşan Adam, adında da taşıdığı gibi yaşadığı dönemin içinde bireyin durumuyla ilgili zıt görüşlerin karşılığı olarak görülebilir. Caspar David Friedrich'in 1818 yılına ait bu yağlıboya resminde yeri ve göğü kaplayan sis, izleyiciye sırtı dönük olarak duran adamın karşısındaki manzaranın belirsiz bir hal almasını sağlamıştır. Resim, bu belli belirsizlik manzara karşısında bireyin acizliği olabileceği gibi yüksekte ve kararlı duruşuyla hâkimiyeti olarak da okumamıza olanak sağlar. Modernizmde olduğu gibi bu tablo karşısında da duruma nereden baktığımızla ilgili olarak resmin izleyiciye sunduğu gerçeklik değişmektedir.

Romantizm ve modern sanatın bir ve aynı şey olduğunu söyleyen Charles Baudelaire'in 1863 yılında yayınlanmış olan *Modern Hayatın Ressamı* adlı denemesinde modernliği, "anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir" şeklinde ifade eder. Modernizmin tarihi Baudelaire'e göre, bir estetik hareket olarak, bu ikili durum arasında gidip gelme halidir (Baudelaire, 2017: 97, 214). David Harvey, modern yaşamın temeline akıntı ve değişimi, gelip geçicilik ve parçalanma hallerini koyan Baudelaire'in modernist estetiğin tanımının, sanatçının bu süreçler karşısında nasıl bir konuma yerleştiğiyle ilişkili olduğunu ifade eder (Harvey, 2003: 23, 33-34).

Sanatçıların süreçler karşısındaki tutumuna örnek olarak Pablo Picasso ve Georges Braque'ın öncülük ettiği Kübizmde figürün ve dolayısıyla kişiliğin parçalanması gösterilebilir. Doğalcı temsillerinin tersine bu sanatçıların resimlerinde ve kolajlarında insan figürleri kitap ve gazete parçalarından oluşturulmuştu ve bu, tam da modern insanı toplumsal ortamlarının içerisinde kaynaşmış ve içlerindeki erimiş hallerine karşılık gelmektedir (Kumar, 1995: 118). Kübizm akımında sanatçılar bir yanda modernliğe bir eleştiri yaparken aynı zamanda modern bilimsel yöntemleri de resimlerine yansıtmışlardır. Montaj/kolaj tekniklerini kullanan bu sanatçılar, farklı zamanlardan ve mekanlardan gelen etkileri üst üste getirerek eş zamanlılık yaratmışlardır (Harvey, 2003: 35). Picasso'nun *Üç Müzisyen* adlı tablosunda olduğu gibi figürlerin hem birbiri içine hem de nesneler ve mekanla da iç içe geçerek tek bir yüzey haline gelmesi akımın hem biçimsel özelliklerine hem de bireye karşı tutumuna karşılık gelmektedir. Sanatçının resimlerinde betimlediği figürler kadar kübizm akımının erken dönemlerinde Braque ile birlikte akımı geliştirmek için yoğun olarak çalıştıkları döneme ait tabloları imzalamayarak da bir tavır sergilemişlerdir. Çoğu

zaman bu iki sanatçının resimlerinin birbirine karıştırılmasına neden olan bu durum, sanatçıların yapıtlarını anonim ve imzasız olması birey-karşıtı oluşlarının ve yeni düzenin evrensel doğasının işareti olarak görülür (Danto, 2010: 54). Dali ve Bunuel gibi gerçeküstücü sanatçılar da yaptıkları çalışmalarda fantastik olanın, modern bilimin açığa çıkardığı gerçeklik kadar gerçek olduğunu göstermeye çalışırken insan varoluşunu mantık ve fantezinin ikiliğini ifade eden bir paradigmaya dönüştürmüşlerdir (Kumar, 1995: 118-120).



Resim 2.2. Pablo Picasso, *Üç Müzisyen*, 1921, tuval üzerine yağlıboya, 200,7x222,9 cm
(<https://www.pablopicasso.org/three-musicians.jsp> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Dışavurumcu sanatçılar ise sanayi kapitalizmine ait kurumların zihni ve iradeyi meta üretiminin hizmetine sunduğu, tını, duyguları ve imgelemi hiçe saydığı, dolayısıyla insan doğasını mahvettiği inancındaydılar (Sheppard, 1993: 24). Birinci Dünya Savaşı esnasında başlayan Dadaizm akımındaysa sanatçılar, içinde bulunulan dönemin ruh halini çalışmalarına yansıtırken aynı zamanda resmi düşünce ve kurumlara yönelik bir eleştirel hareket de başlatmışlardır. Marcel Duchamp'ın *readymade* nesnelerinde, Francis Picabia'nın erkekleri ve kadınları işlevsiz makineler olarak temsil edişinde aynı eleştiri söz konusudur. Fütürizm ve Konstrüktivizm gibi hareketler ise

modernliğe karşı bir hayranlık beslerken bunu daha ileri taşıyarak modern toplumun yeterince modern olmadığını da ileri sürmüşlerdir (Kumar, 1995: 119-120). Kandinsky, Malevich, Mondrian ve o kuşak sanatçıların çoğunun amacı ise daha çok modern insanın bilinç düzeyini yükseltmektir (Lynton, 1993: 28). Sanatçılar, modernliğe karşı gösterdiği bu farklı yaklaşımlarıyla döneme çok boyutlu bir şekilde bakmamıza olanak sağlamışlardır.



Resim 2.3. Francis Picabia, *Annesiz Doğan Kız*, 1916-1918, kağıt üzerine guaj ve boya, 50x65 cm (<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/8581/fille-n%C3%A9e-sans-m%C3%A8re-girl-born-without-mother> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Bu dönemdeki baskı tekniklerindeki gelişmelerle birlikte kitap ve imgelerin çoğaltılarak kitlesel gruplara satılma olanağının yaratılması, fotoğraf ve sinemanın icadına radyo ve televizyonun eklenmesiyle sanatçıların maddi koşulları ve buna bağlı olan toplumsal ve politik rolleri köklü bir değişime uğramıştır. Durmaksızın gelişen teknolojiyle birlikte hız ve hareketin, makine ve fabrika sisteminin, günlük hayata durmaksızın giren yeni metaların yarattığı büyümeyi kimi sanatçılar reddederken kimileri de taklit etme yoluna girmiştir. Modernizmin karmaşık ve birçok bakımdan çelişkili durumu, zıt görüşlerin eş zamanlı yaşanmasına sebep olmuştur (Harvey, 2003: 36-37). Modernizmin modernliğe karşı bir eleştiri olarak mı yoksa onu destekleyen bir

yaklaşım mı olduğu sorusu, sanatçıların bir tarafta modernliğin ilkelerini destekleyen diğer tarafta onlarla çatışma halinde olmalarının sonucu, dönemin farklı yorumlanmasına neden olmuştur. Her iki şekilde de modern insanın durumuna ilişkin tespitler ortaya konulmuştur.

2.1.3. Modern İnsan

20. yüzyılda modern hayata dair düşünceler, iki antitezde ayrılmıştır. Bir yanda *modernperestler* Marinetti'den Mayakovski'ye, Le Corbusier'den Buckminster Fuller'a ve daha sonra Marshall McLuhan ve Herman Kahn'a kadar, modern hayatın tüm kişisel ve toplumsal uyumsuzluklarının, teknolojik ve idari araçlarla çözümlenebileceğini ileri sürerken; diğer yanda T. E. Hulme, Ezra Pound, Eliot ve Ortega'dan Ellul ve Foucault'ya, Arendt ve Marcuse'ye uzanan *kültürel umutsuzluk tasavvurcularına* göre ise modern hayat tamamen boş, kısır, dümdüz, “tek boyutlu” insani olanaklardan yoksun olduğunu iddia ederler (Berman, 1994: 229-230).



Resim 2.4. Umberto Boccioni, *Şehir Yükseliyor*, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 199,3x301,0 cm (https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:The_City_Rises_by_Umberto_Boccioni_1910.jpg Erişim tarihi: 16.07.2021)

Modernlik öncesi insan, içinde kişisel olmayan güçlerin devindiğini varsaydığı bir bilgelik arayışındaydı. Modernlik ile böylesi aşkın güçlerin yerine toplumsal bütünleşmeyi koymak istedi. Modern insan toplumsal rollerini yerine getirmeli, kolektif yapıya katkıda bulunmalı, kişisel bir yaşamın edimcisi olmak yerine kolektifin bir parçası olmalıydı (Touraine, 2000: 232-233).



Resim 2.5. Diego Rivera, *Detroit Endüstrisi*, 1932-1933, Güney Duvarı, fresk, 13,11x20x42 cm (https://en.wikipedia.org/wiki/Detroit_Industry_Murals Erişim tarihi: 16.07.2021)

Fütürist akımın öncülerinden Umberto Boccioni'nin 1910 yılına ait *Şehir Yükseliyor* adlı tablosunda sanatçının betimlediği gibi gücün ve hızın ön plana çıktığı, insanların şehirler/yapılar kurularken bir olmalarının yanı sıra aynı zamanda yaratılan bu girdabın içinde nasıl savrulup belirsizleşmeye başladığını açıkça görebiliriz. Modernlik ile birlikte hayatımıza dahil olan güçler yüceltilirken dahi insanın içine düştüğü durumun negatif alanlarını görmek mümkündür. Kolektif bir çalışma tarzının yanı sıra üretimde 'makina'ların da kullanılmaya başlaması ve hatta merkezi rol oynaması söz konusudur. İnsan elinden çıkma bir araç olarak 'makina'laşma ile birlikte teknolojik tasarımlarda 'nesnelerin eski, insan biçimli yapısına' son verilmiş, beden ile olan bağları zayıflamıştır. İnsan bedenine uyum gösteren ve insanın fiziksel yeteneklerinin uzantısı niteliğindeki nesnelerin tersine bu teknolojik araçları kullanmak için yalnızca düğmelere basmak, numaralar çevirmek yeterlidir. İş, insan

bedeni ile yer değiştiren bu elektronik ve mekanik araçlarla gerçekleştirilir hale gelmiştir (Gottdiener, 2005: 72). Yabancılaşmayı en st düzeye çıkartan modernlik, teknik yabancılaşmayı da yaratmıştır (Lefebvre, 1993: 112).

Marshall McLuhan, teknolojinin, insan duyularından herhangi bir tanesini ne çıkarıp, öteki duyuları ya zayıflatıp ya da geçici olarak tümüyle ortadan kaldırdığını, insan eliyle oluşturularak geliştirilmiş her yapının kullanıcıyı kendi içine alma eğilimi gösterdiğini ve yeterince ileri gidildiğinde de insanoğlunun "kendi makinasının bir yarattığı" haline geldiğini ileri sürer (McLuhan ve Powers, 2020: 25). Diego Rivera'ın 1932-1933 yıllarına *Detroit Endüstrisi* başlıklı bir dizi duvar resminden güney cephesinde bulunan parçasında yer alan fabrika tasviri, insanın parçası olduğu bu yeni düzen görsel karşılığı gibidir.

Yürüyen bandın başında çalışan insanlar yalnızca kendi işini yapar, bütün hakkında bir şey bilmeden parça işlevini yerine getirirler. Kracauer bu durumu stadyum desenine benzetir, düzen kitleyi açar (Kracauer, 2011: 52). "İnsan, yalnızca kitlenin bir parçacığı olarak, istatistiklerde kolayca yükselip makinelere hizmet edebilir." Ivan Illich, yüzyıllardır makinelerin insanlara hizmet etmesini sağlamaya, insanları da makineler için eğitmeye çalışılmasının, makinelerin insanları kleleştirmesi sonucu doğurduğunu söylemiştir. İnsanlar, kendilerine "hizmet" edecek araçlara değil, çalışmak için yeni araçlara ihtiyaç duyar hale gelmiştir. Makinelerin gücü arttıķça, kişilerin rolü git gide salt tketiciliğe indirgenmiştir (Illich, 2018: 23-24). Raoul Hausmann 1920 yılında hazır nesneleri bir arada kullanarak gerçekleştirdiği *Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhu)* adlı yerleştirmesi tekniğin insan zihnini ele geçirmesini ve tamamıyla mekanik bir duruma gelmesini tasviri niteliğindedir.

"Modern burjuvazinin kendisi, uzun bir gelişme seyrinin, üretim ve ilişki tarzlarındaki bir dizi alt st oluşun ürünüdür. ... Üretimin sürekli alt st oluşu, bütün toplumsal durumların mütemadiyen sarsılması, ebedi güvensizlik ve hareket, burjuva çağını bütün öncekilerden ayırt eder" (Marx ve Engels, 2020: 54, 56). Marx'ın, "retimin sürekli dönüştürülmesi, tüm toplumsal ilişkilerin durmaksızın sarsılması, dinmek bilmeyen belirsizlik ve kaynaşma..." hali olarak yorumladığı modernlik döneminde üretim, tüketim ve insan ihtiyaçları giderek uluslararası, kozmopolit bir nitelik kazanmış, insan arzu ve taleplerinin kapsamı, yerel pazarların kapasitelerinin çok ötesine ulaşmıştır. Teknolojik olarak karmaşık yapıdaki kitle iletişim araçlarının

ortaya çıkması iletişimi, dünya ölçeğinde genişletmiştir. Üretim giderek merkezileşmesi ve ileri düzeyde otomatlaşmış fabrikalarda yoğunlaşmasıyla, bağımsız köylü ve zanaatkrlar, kapitalist kitlesel üretimle rekabet edemez hale gelmiştir. Üretim basit el tezgâhlarından fabrikalara doğru yön değiştirmesiyle birlikte ekonomi endüstriyel olana doğru evrilmiş, sanayi toplumuna dönüşüm gerçekleşmiştir (Berman, 1994: 130-135).



Resim 2.6. Raoul Hausmann, *Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhu)*, 1920, buluntu nesnelerden asamblaj, 32x21x20 cm
(https://www.wikiwand.com/en/Raoul_Hausmann Erişim tarihi: 16.07.2021)

Modern sanayi gelişip, el emeğinin gerektirdiği incelik ve kuvvet azaldıkça, üretimde cinsiyet ve yaş farkı ortadan kalkmış, geriye creti, yaşa ve cinsiyete göre değişen “iş araçları” kalmıştır (Marx ve Engels, 2020: 60). Modern insanı toplumsal ilişkilerle tanımlayan Marx’ın sözünü ettiği bu insan, bir üretim biçimindeki, teknik bir evrendeki ve mülkiyet ilişkileri içindeki yeriyle tanımlanan ‘toplumsal insan’dır. Kendi tercihlerimiz doğrultusunda gerçekleştirdiğimizi zannettiğimiz eylemlerimiz,

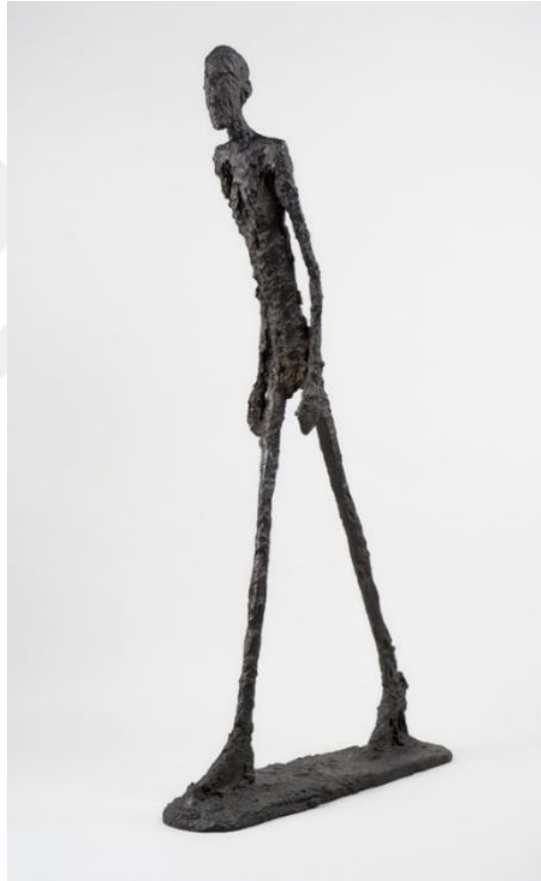
aslında toplumda sahip olduğumuz yer ve bu yerin alçalma ve yükselme eğilimine göre belirlenmektedir (Touraine, 2000: 97-99). Mark Gottdiener'e göre kapitalist toplumda odak noktası üretimden tüketime kaymış, öznellik satın alma eylemi ile gerçekleştirilir hale gelmiştir. Bu yan anlamsal dönüşümü ile bir gösterge aracına dönüşen nesneler, artık bir iletişim biçimidir (Gottdiener, 2005: 145, 259). Nesnelerin fonksiyonel özelliklerinin ötesinde *modernliğin sembolleri* haline gelmiş hatta insan bedeninin birer parçası olmuşlardır (Berger ve Kellner, 2000: 161). Oldukça geniş bir skalaya sahip tüketim faaliyeti aynı zamanda, toplumsal düzeyin, statünün de bir göstergesidir.



Resim 2.7. George Grosz, Daum, *Bilgiçlik taslayan robotu George ile Mayıs 1920'de evlendi, John Heartfield bundan çok memnun.*, 1920, suluboya, kolaj, kağıt 42x30,2 cm
(<https://www.wikiart.org/en/george-grosz/daum-marries-her-pedantic-automaton-george-in-may-1920-john-heartfield-is-very-glad-of-it-1920> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Modern toplumda üretim, tüketim ve kitle iletişiminin egemen olduğu bireyler, başkalarının onlar için tanımladığı rolleri yerine getirme eğilimindedir. Pazara indirgenmiş bu toplumda ne eşitsizlikten, ne de doğal ve toplumsal çevrenin

yıkımından kaygı duyulmamakta aksine bu pazara ilişkin en önemsiz talepler önemli hale gelmiştir (Touraine, 2000: 15). Modernite, aynı zamanda en temel ahlaki ve politik sorunlara olan ilgimizin dağılmaya başladığı çağdır (Eagleton, 2017: 42). George Grosz'un 1920 yılında gerçekleştirdiği *Daum, bilgiçlik taslayan robotu George ile Mayıs 1920'de evlendi, John Heartfield bundan çok memnun.*, adlı tablosunda gövde ve makine parçalarından bir araya getirilmiş robotumsu bir figürün yanında kendinden daha yuvarlak ve çok daha canlı görünen figürle olan ironik ilişkisi dönemin toplumsal yapısındaki sarsıntının imgesel bir karşılığı gibidir.



Resim 2.8. Alberto Giacometti, *Yürüyen Adam I*, 1960, bronz, 180,5x27x97 cm
(<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/walking-man-homme-qui-marche-1960> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Georg Simmel, modern hayatın durmaksızın ve süratli bir şekilde değişen unsurlarının yol açtığı içsel ve dışsal uyarıların insanda güvensizlik hissi uyandırdığını ve bunun da temkinli olma tavrını gerekli kıldığını söylemiştir (Simmel, 2005: 167). Simmel'in “aldırmazlık” olarak adlandırdığı bir tavır içinde olan modern insan, statü, moda ve

kişisel farklılık göstergeleri gibi şeylerin peşinden koşan yapmacık bir bireyciliği sergilemektedir (Harvey, 2003, s.40). Ancak bu tavrın içsel boyutu sadece kayıtsızlık değil duyulan belli belirsiz bir nefret, karşılıklı yabancılaşma ve tiksintidir (Simmel, 2005: 175). Öznel ve içedönüklük, modern zamanlarda daha önce hiçbir zaman olmadığı kadar belirgindir, insanların davranışları arasında benzerlik görülse de birbirleri arasında iletişim yoktur (Berman, 1994: 16).

Modernliğin sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzları bizi geleneksel toplum düzenlerinin tamamından eşi görülmedik bir biçimde söküp çıkarmıştır (Giddens, 2018: 12). Modernite, gündelik toplumsal hayatın doğasını kökten değiştirerek, yaşantılarımızın en kişisel yanlarını dahi etkilemiştir (Giddens, 2019: 11). Toplumsal bağlar, duyular, gelenek ve göreneklerdeki değişimlerle bireysel ve toplumsal yaşamlar değişmiştir ve halen de değişmeye devam etmektedir. Her şeyin içi içe geçtiği bir durum içerisinde kalan insan yabancılaşmanın ötesinde bir parçalanma halindedir. Alberto Giacometti, 1960 yılına ait *Yürüyen Adam I* adlı anıtsal heykeli figürün uzatılmış yapısıyla zayıf ve kırılğan halini ortaya koyarken tek başlılığı ve faniliği simgelemektedir. Modernlik ile birlikte kazançları artar gibi görünen ama aslında giderek zayıflayan ve daha kırılğan hale gelen insanın durumunu yansıtır gibidir.

2.2. Postmodernlik, Postmodernizm ve Postmodern İnsan

2.2.1. Postmodernlik ve Postmodernizm

Modernliğin yol açtığı parçalanma kimilerince, modernitenin ötesinde yeni bir toplumsal gelişme dönemin yani postmodern çağın işareti olduğu kabul edilmektedir (Giddens, 2019: 45). Modern kelimesinin önüne eklenen “-den sonra” anlamındaki *post* önekiyle yeni ve farklı bir yaklaşım için kullanılan kavram, aynı zamanda eklendiği modern kavramının eski yapısından da unsurlar içerir (Cevizci, 2010: 1275). Postmodernin, modernin devamı olduğu ya da sonrasına işaret ettiği konusunda farklı görüşler mevcuttur.

Arnold Toynbee’ye göre postmodernizm, Batı medeniyetinde, 1875’lerde başlayan, yeni bir tarihsel döngüdür. Irving Howe ve Harry Levin, postmodernizmden, büyük

modernist hareketten ayrılan bir parça olarak söz ederken, Leslie Fiedler ve Ihab Hassan için, altmışlarda vakitsiz bir onamadır fakat Hassan, post-modernizmin modernden sonra gelen yeni bir çağ ya da dönemden söz etmemiz gerekliliği anlamına gelmediğini açıkça vurgulamıştır (Hassan, 2019: 311). Jean Baudrillard postmodernizmi bir kavram olarak görmezken, Michel Foucault da postmodern söylemi nadiren kullanmıştır.

Modernizm, bazı biçimleri altında, modernliğin bir yansıması olsa da genellikle modernliğin belli başlı akımlarına karşı kültürel bir tepkiydi. Bu bağlamda modernlik ve modernizm arasında bir ayrım yapmak mümkünken aynı durum ‘postmodernlik’ ile ‘postmodernizm’ için geçerli değildir. Her iki kavram birbirinin yerine geçecek şekilde de kullanılabilir. Kavram olarak kültürel alandan kaynaklanarak gelişen postmodernizm/postmodernlik giderek yaygınlaşarak toplumun birçok alanını (postmodern politika, postmodern ekonomi postmodern aile, ...) kapsar hale gelmiştir (Kumar, 1995: 138).

Eagleton, postmodernliği, modernliğin inşa ettiği “klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünce tarzı” olarak tanımlarken diğer yandan kavramın “... herhangi bir parçasına ilişkin söyleyeceğiniz bir şeyin başka bir parçası açısından neredeyse zorunlu ve kaçınılmaz bir şekilde yalana dönüşen bir fenomen olmasından” kaynaklı olarak kesin bir tanımlamasının mümkün olmayacağını belirtmiştir (Eagleton, 2011: 9-11)

Harvey postmodernizmi, “kültürel söylemin yeniden tanımlanmasında, heterojenliği ve farklılığı özgürleştirici güçler olarak” öne çıkarmaktadır. Parçalanma, belirlenemezlik ve bütün evrensel “bütüncül” söylemlere karşı derin bir güvensizlik, postmodernist düşüncenin temel özelliğidir (Precis 6, 1987: 7-24’ten aktaran Harvey, 2003: 21). Judith Butler’a göre “... postmodernizm, birbirinden ayrı ve genellikle birbiriyle çatışma halindeki düşünce akımlarının, tanınmazlık noktasına kadar homojenleştirilmesi ve bir küme içine yerleştirilmesidir” (Benhabib, 2014: 119). Postmodernlik kavramının bir dönemi ya da tarihsel bir zaman sürecini tanımlamadığını söyleyen Lyotard, bir üst-dil, üst-anlatı ya da üst-teori olabileceği fikrini bütünüyle reddeder (Lyotard, 2014: 74). Giddens’ın “geç modern” Beck’in

“düşünsel modern” Balandie’nin “modernötesi” olarak adlandırdığı içinde bulunduğumuz dönem ne şekilde adlandırılırsa adlandırılınsın başka herhangi bir dönem ya da üslup kadar melezdir; yalnızca öbürlerinden daha melezdir (Kumar, 1995: 171).

Eagleton’a göre postmodernlik, kapitalizmin yeni bir biçimini doğuran tarihsel bir değişikliğin ürünüdür. Kapitalizmin bu yeni biçimiyle hizmet, finans ve enformasyon sanayileri, geleneksel imalat sanayisini açık ara geride bırakmış, klasik sınıf politikalarının yerini dağınık bir ‘kimlik politikaları’ almıştır. Teknoloji, tüketimcilik ve kültür sanayisinin geçici, merkezsizleşmiş dünyasının oluşmasıyla postmodernizm yerelin, bölgeselin ve kendine özgü olanın gücünü açığa çıkarıp serbest bırakmış ve bunların yerküre çapında homojenleşmelerine yardımcı olmuştur. Eagleton postmodernizmin, kaynağını ‘sanayi sonrası’ toplum, modernliğin en sonunda güvenilirliğini yitirmesi, avangardın nüksetmesi, kültürün metalaşması, canlı yeni politik güçlerin ortaya çıkması, toplum ve özne konusundaki belli klasik ideolojilerin çökmesi olduğuna işaret eder (Eagleton, 2011: 10-43).

Baudrillard, Lyotard ve Harvey postmodern gibi teorisyenler medya, bilgisayar ve yüksek teknolojinin etkisiyle değişen bilgi biçimlerinin ve ayrıca toplumsal- ekonomik sistemdeki değişimler ile toplumda değişim ve dönüşüm süreçlerine neden olduğunu ve bunun da yeni bir “postmodern” toplum kurmakta olduğunu ileri sürerler. Postmodern teorinin toplumsal, ekonomik ve kültürel temelini sağlayan bu süreçler, bir kültürel parçalanma, mekan ve zaman tecrübesinde değişimler ve yeni yaşantı, öznellik ve kültür tarzları üretmektedir (Best ve Kellner, 1998: 16).

Yaşanan bu değişimler ile biçimlenen bireylerin temsilleri olarak Marisol Escobar’ın 1963 yılına ait *Aile* adlı yerleştirmesinde olduğu gibi bireylerin değişen toplumsal rollerle köşeli sert formlar içine hapsedilmiş halleriyle, onlara atfedilen görevleri yerine getiren robotik figürleri anımsatmaktadırlar. Farklı parçaları bir araya getirilmesiyle oluşturularak aynı zamanda derme çatma bir yapıya da sahip olan figürlerin kimlikleri de böyledir. Pop sanatçıları arasında eleştirel bir tavır içinde olan sanatçının bireyleri bir dizi sembolik parçanın ürünü olarak ortaya koyduğu çalışmasında buluntu nesneler ile medya içindeki ortak göstergelere de yer vermiştir. İnşa edilmiş benliklerin bir sorgulaması olarak bu yerleştirmeler aslında her bireyin birer yaratım olduğuna işaret eder.



Resim 2.9. Marisol (Marisol Escobar), *Aile*, 1963, ahşap, ayakkabı, renkli boya ve grafit, kumaş, bebek arabası, 202 x 160 x 185,4 cm

(<http://www.artnet.com/artists/marisol-escobar/the-family-96KjISCLaOTYPJ6zOYHqjA2> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Geleneksel üretimin ortadan kalktığı ve klasik türden toplumsal sınıfların mevcut olmadığı bir ‘post-endüstriyel toplum’da yaşanmaktadır. Daniel Bell’in post-endüstriyel toplum olarak adlandırdığı bu yeni toplum tüketici toplumu, medya toplumu, vb. şekilde adlandırılmaktadır (Jameson, 1994b: 114). Jean-François Lyotard, sanayi sonrası toplum ile postmodern toplumu aynı anlamda kullanır ve sanayi sonrasının kültürünü postmodern olarak adlandırır (Lyotard, 2014: 115). Modernist kültürü modern toplumdan ayrı bir şey olarak ele alan Kumar, modernlik ile bir analogi kurarak postmodernliği, daha toplumsal ve politik bir kavrama ve postmodernizmi de bunun kültürel eşdeğeri olan kavrama tahsis etmeyi tercih eder (Kumar, 1995: 126).

Giddens’a göre postmodernizm, modernliğin doğası üzerine estetik düşünümün çeşitli yönleriyle ilgilidir ve kavram edebiyat, resim, plastik sanatlar ve mimarideki stil ve akımlara işaret etmeyle sınırlandırılmalıdır. Postmodernlik ise Giddens’ın tanımladığı şekliyle başka şeye işaret eder: “Eğer bir postmodernlik dönemine doğru gidiyorsak, bunun anlamı, toplumsal gelişimin yörüngesinin bizi modernliğin kurumlarından

uzaklaştırıp, yeni ve farklı bir toplumsal düzene doğru götürdüğüdür” (Giddens, 2018: 50)

Richard Hamilton’ın 1992 yılına ait *Bugünün evlerini bu kadar farklı kılan nedir?*, adlı bir dizi kolajı dergilerde yer alan imgelerden oluşan modern oturma odalarından anlar oluşturur. Eş zamanlılıkları, zıtlıkların bir aradalığını, yaşadığımız mekanlara dair kırılmaları kısaca postmodern yaşamları izleyiciye sunmaktadır.



Resim 2.10. Richard Hamilton, *Bugünün evlerini bu kadar farklı kılan nedir?*, 1992, kağıt üzerine dijital baskı, 40,8×50×2,5 cm
(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-just-what-is-it-that-makes-todays-homes-so-different-p11358> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Fredric Jameson, postmodernizmi oluşturan özelliklerin tümü eski modernizmin özellikleriyle özdeş ve ardıl olmadığını yazar. Kavram içsel yönden çatışık ve çelişkilerle dolu olduğunu söyleyen Jameson’a göre, kavram üzerinde bir kullanım şeklini sistematize etmeye, ya da tutarlı bir özet anlam geliştirmeye çalışmak yersizdir. Postmodernizm kuramı, “içinde yaşanan çağın sıcaklığını ölçme girişimlerinden biridir”. Postmodernizm, son dönem kapitalizm aşamasının kültürel yönüdür, kapitalizmin kendisini korumak amacıyla geliştirdiği bir sistem olarak kesinlikle dönemseldir (Jameson, 1994b: 63-64). Postmodern kültürde, kendi içinde bir ürün haline gelen

kültür, kapsamına aldığı nesnelerin herhangi biri kadar metalaşmıştır. “Modernizm, henüz, minimal ve taraflı bir yaklaşımla metalaşmaya ve onun kendisini aşma çabalarına bir eleştiri getirebiliyordu. Postmodernizm ise bir süreç olarak, salt metalaşmanın tüketimidir”. Jameson “makinanın müdahalesi, kültürün mekanikleştirilmesi, ve kültürün bilinç endüstrisi tarafından medyalaştırılması bugün her yerde rastlanan olgulardır, belki de her zaman böyle”ydi. “Salt biçimsel olmaktan çok tarihsel bir kavram olarak” postmodernizm, “kapitalizmin geçirdiği başka bir sistematik modifikasyonun bir yansıması ve onunla birlikte ortaya çıkan bir süreçtir” (Jameson, 1994a: 10-24, 76, 108). Jameson’ın tersine, Harvey, postmodernizmi kültür olgusu ile ekonominin gevşek bir birleşimi olarak ele almış ve sermayenin aşırı birikim bunalımına bir tepkisi olarak açıklamıştır (Harvey, 2003: 37).

Postmodern düşünceyle birlikte postmodern yaşam biçimleri de paralel ilerlemiş bireyin yaşamı köklü bir biçimde dönüşmüştür. Akılcılık ve ilerleme inancı üzerine kurulu üretici toplumundan, bireyin sistemin işleyişine, yalnızca emeğiyle ve düşüncesiyle değil, aynı zamanda da, kendi tüketimini yönlendiren arzu ve gereksinimleriyle de katıldığı bir tüketim toplumuna geçilmiştir. İnsanın toplumla ilişkisini tersine çeviren bu durum içinde eskiden üretici konumundaki insan artık makineleriyle değiştirdiği bir doğanın önünde değil, tümüyle bir kültür dünyasının içindedir. Her zaman yaratı ve çoğu zaman da aklın çalışması fikriyle bir arada anılan özne fikri, bireysel kişilikten toplumsal yaşama kadar kesin ve kalıcı bir biçimde parçalanmıştır (Touraine, 2000: 215-216).

2.2.2. Postmodern İnsan

Postmodern düşünceye göre verili bir gerçeklik olmadığı gibi insana dair düşünsel bir tasavvurumuz da olamaz. Gerçekliği bilmenin ancak onu kurmak ve yapılandırmaktan geçtiğini düşünen postmodernistler için bu durum insana ilişkin bütün düşünceler ve anlayışlar için de geçerlidir. Postmodern düşüncede her şeyin mübah olması durumu bireysel yaşantılarımız için de geçerlidir. Dolayısıyla sürekli bir oluşum halindeki insan, duyularıyla çevresini algılayıp, yorumlayıp anlarken çevresinden etkilenir aynı zamanda kendi tavır ve görüşleriyle de çevresini etkiler. Bu karşılıklı etkileşim içindeki insandan özgün ve özgür kişi olarak bahsedilemeyeceğini ileri süren

postmodernistler, *kişi* yerine *özne* sözcüğünü kullanır (Doltaş, 2003: 23-24). Bazıları ise *özne* yerine bir ikame olarak *bireyi* önerir.

Ekonomik ve toplumsal yapıdaki her türlü köklü değişim kişilikleri etkiler ve dönüştürür. Ve kişilik yalnızca davranışları belirlemekle kalmaz “... insanların kendileri, kendi imkanları ve sınırları, başkaları, ortam ve gelecek hakkındaki geliştirdikleri değerleri ve tasavvurları da beraberinde getirir” (Funk, 2013: 7, 11). Bu bağlamda kişiliğe bir yapı olarak bakmamız gerektiğini ifade eden Funk, her çağda farklı kişilik tipleri olduğunu ancak içinde yaşadığımız çağın sosyo-ekonomik koşullarının ama özellikle de bilgi teknolojilerinin önceki çağlardan farklı olarak daha çok insanda görünür olan bir kimlik yapısı ortaya çıkardığını belirtir. Yaşadığımız yüzyılın insanı Funk’a göre postmodern yaşam koşulları altında daha çok ben-odaklı hale gelmiştir ve düşünme, hissetme ve eylemde bulunma biçimleri de bu durumun etkisi altındadır.

Psikanalitik bakış açısına göre insan davranışı büyük ölçüde bilinç ve bilinçdışı eğilimlerle belirlenir ve bu eğilimler insanın çıkarlarıyla toplumun çıkarları arasındaki etkileşim sonucunda ortaya çıkarak içselleştirilmiş güdüleyici güçler olarak *dürtü gibi* yaşanır. Psikanalitik düşünüş ekonomik, toplumsal ve kültürel gelişme bağlamında insanın bilinçdışı algıları ve onun bu algıları ruhsal olarak nasıl işlediği ile ilgilenir (Funk, 2013: 103).

Bu doğrultuda Funk, yaşadığımız yüzyılda “yeni psişik eğilimlerle yeni bir karakterin ortaya çıkması” durumunu insan ruhunun bir sorunla karşı karşıya olduğunun göstergesi olarak görmektedir ve konuyu “insana özgü ihtiyaçların ekonominin, toplumun ve kültürün yeni taleplerine uyum sağlaması gerekliliğinden” doğan sorunun günümüz insanının geçmişe göre neyi farklı algıladığını aramakla başlatır (Funk, 2013: 104).

Funk’ın *postmodern ben-odaklı* olarak tanımladığı bu birey, kimliğini dağılmadan bir tür yamalı bohça halinde yaşamaktadır (Funk, 2013: 71, 12). Tekil bir kimliği olmayan bu postmodern birey, aynı referans noktaları ya da parametreleri olmayan *yüzer-gezer* bir bireydir (Lipovetsky, 198: 60, 125’den aktaran Rosenau, 1998: 98). Planlanmış olan yerine kendiliğinden gerçekleşen şeylerin içinde kendini rahat hisseder, oldukça gevşek ve esnektir, kendi hayatıyla, kişisel tatminleriyle ve tanımlarıyla ilgilidir. Kalıcılık aramaz, anında tatmin isteyen tavrıyla geçici olanı tercih eder (Rosenau,

1998: 98). Özgür ve spontane bir özerklik arzusu vardır fakat ait olma ve bir ekiple birlikte olma arzusunu da dışlamamaktadır. Kendine özgülük diye bir şeyin olmadığı bu düzen içinde böyle bir beklenti de yoktur ancak postmodern karakter için kendisinin ya da bir başkasının ne kadar sahici(otantik) olduğu da önem taşır (Funk, 2013: 12).

Postmodern insanın durumunu psikanalitik bir yaklaşımla değerlendiren Funk, postmodern düşünüşte olduğu gibi verili olana ve iddia edilene kuşkuyla yaklaşır. Ancak çoğunlukla daha derin başka bir gerçeklikle yüzleşmeyi isteyen postmodern düşünüş ise “bilinç düzlemindeki gerçekliğin ardında ortaya çıkarılması gereken saklanmış, çarpıtılmış, yabancılaşmış, bilinçdışı bir gerçeklik olduğunu öne süren psikanalitik yaklaşıma katılmaz.” (Funk, 2013: 15).

Postmodernizm, insan hayatını bütünlüklü düşünmeye yönelik tüm girişimleri itibarsız “hümanist” denemeler olarak görmektedir. ‘Ortak bir insan doğası’ hakkında edilen tüm sözler hem idealist hem de özcüdür (Eagleton, 2011: 65). *Benlik* diye bilinen metafizik özü ortadan kaldıran, derin bir anlam anlayışıyla ilişigimizi keserek özgür olabileceğimizi iddia eden postmodernizm için tek mutlak, kültürdür (Eagleton, 2017: 30-31, 33). Ve postmodern birey bu kültür tarafından biçimlendirilmektedir.

Kültürel hayat, kapitalist modernite ile bir anlamda bütün üretim alanında önemini arttırmış ama diğer bir anlamda, ücretlendirilemeyen ya da ölçülemeyen şeylere ayıracak çok az vakit olan bir sosyal düzen içinde de önemini kaybetmiştir. Kültür, artık büyük ölçüde insanların çalışmadığında nasıl oyalanacağı sorunu haline gelmiştir (Eagleton, 2017: 35). Değersizleştirilmiş göstergelerin değişken yüzünü sergileyerek sürekli değişen bir kültür, aynı zamanda da bireyin kimlik yapılandırma temellerini sürekli parçalayan bir kültür haline gelmiştir (Gottdiener, 2005: 350).

Yüzyıllar boyunca pek çok insan için kültür, din ve cinsellik adına ölmeye ve öldürmeye hazır olunan, yaşamak için bunlardan daha temel sebepler bulunamayan değerlerdi. Kamusal alanın giderek anlam yoksunu bir hal almasıyla insanlar bu değerlere daha fazla istekle yöneldi. Olgu ve değerden ilki kamusal alana, ikincisiyse özel alana ilişik kaldı ve ikisi birbirinden ayrıldı. Kültür, din ve cinsellik gücünü kaybeden kamusal değeri ikame edemedi, sembolik hayatın bu üç alanı içinde cinsellik acayip bir takıntıya dönüştü. Aynı şekilde sanatın değeri suni bir biçimde yükseltildi (Eagleton, 2017: 34-36). Maddi sanayilerin yerini kültür sanayilerinin almasıyla yeni bir kültür ve yeni toplumsal ilişkiler oluştu (Touraine, 2000: 277).

Kültürün globalleşmesiyle birlikte insanlarla karşılaşmamız giderek daha çok onların ekrandaki imajlarıyla mümkün olur hale gelmiştir. İletişim ve ulaşım imkanlarındaki gelişmeler ile birbirlerine daha yakın hale gelen insanlar arasındaki bağlantılar iş odaklı kurulur olmuştur. İş bölümünün parçası olmak karşılıklı olarak insanları birbirlerine daha bağımlı hale getirmiştir. Oluşan bu bağımlılığa rağmen toplumsal kuralların değişmesiyle birlikte de ilişkiler, yüzeysel ve kısmi kalmıştır. Değişen bu şartlar içinde sürekli bir etkileşim ve iş bölümünden kaynaklı, parçası olmaya çalıştığı düzen içinde kendini ispatlamak durumundaki birey, uyumlu bir benlik duygusunu da kaybetmiştir.

Kitle iletişim araçları vasıtasıyla tek yönlü bir iletişim biçimi kuruluyor olmasından kaynaklı Funk, Michael Erman'ın *medya destekli sosyalizasyon tipi*'den hareketle, *medya destekli kimlik*'ten söz eder (Erman, 2003: 191 aktaran Funk, 2013: 6). Bu tek yönlü iletişim biçimi, insanın karşılıklı etkileşim ihtiyacını da engellemektedir. Kurulan bu ilişkilerde “başkalarıyla bağ kurulmalı, ilişki içinde olunmalı, ağın içinde yer alınmalı, ama bütün bunlar beraberinde bağlılık, sorumluluk, bağlayıcılık getirmemeli” şeklindedir (Funk, 2013: 77). Bilgisayarlar arasındaki bağlantı sayısı bilgisayarlarla onların insan kullanıcıları arasındaki bağlantı sayısını aşmış, bilgisayar-nesneler arasındaki ilişki kişiler arasındaki ilişkiyi ikame eder hale gelmiştir (Zizek, 2012: 30).

Daniel Bell, modern hayat içinde tüm sosyal bağların koptuğu ve iletişim teknikleriyle kitleler propaganda aracılığıyla manipüle edilebildiği için bu çağa “kitleler çağı” demiştir (Bell, 2013: 42). Kitle iletişim araçlarıyla yaratılan yeni teknolojik ortam postmodern bireyin içinde sanal bir biçimde var olduğu temel biçimlerden biri haline gelmiştir ve bu durum içsel ve dışsal dünyalar arasındaki sınırların karışmasına neden olmuştur. Zevk ve arzuların dayatmalarına göre tasarlanıp düzenlenen yapay gerçeklikle ilişkiye geçmek, gerçek ve fiziksel benliğin askıya alınmasına da neden olmaktadır. “Bu varoluş koşullarında, adeta her şey sınırsızca hayal edilebilir ve dışavurulabilir gibi görünmektedir” Gündelik gerçeklikler ve deneyimler, sanal yaşantıların ve siber-kültürün düşleri yanında sönük kalmaktadır (Robins, 2013: 22, 162). George Segal'ın 1968 yılında gerçekleştirdiği *Metro* adlı yerleştirmesinde gerçek bir tren vagonundan kesitte oturan alçı döküm bir çocuk figürünün zamandan

mekandan ayrı, şimdi ve orada olmayan bir halinin temsilinde olduğu gibi kopuk bireyler gündelik yaşamlarını sürdürmektedirler.

Bu ‘siberuzam’ ‘sanal gerçeklik’ dünyasında insan, “ne bir insan ne bir makine, ne bir zihin ne de bir beden”dir, yeni varlık olarak ortada dolaşmaktadır (Kumar, 1995: 191-192). Ayrıca mekanın ve zamanın sınırları, dijital teknoloji ve elektronik medyayla birlikte silinmiş ve bunlardan bağımsız hareket edebilen insan belirlenmişlikten, sınırlılıklardan kurtularak kendi kararları doğrultusunda kendini gerçekleştirebilir olabilmektedir (Funk, 2013: 43-44).

Kendi evlerinden çok sanal dünyalar içinde daha *evinde* hisseden insanlar yolculuk ederken dahi pencereden dışarı bakmak yerine monitörde akan görüntüyü izlemeyi tercih eder hale gelmiştir. Kendisi için yarattığı bu siber dünyalardaki gerçeklik reel olandan çok daha gerçek ve çekicidir, halüsinojen maddelere ve manipülasyonlara açık hale gelmesi bu duruma bağlı olabilir. Bu örneklerin yaşamın siyaset dahil her alanına genellenebileceğini yazan Funk, bu sanal ve simüle edilmiş dünyaların insanlara çekici gelmesini yakınlık isteği ya da korkusunun belirlediğini, yüz yüze somut ve gerçek ilişkilere girmek zorunda kalmadan başkalarıyla bağlantı içine girerek iletişim kurabilmeye ilişkilendirmiştir. Ayrıca kurulan bu dünyalarda olumsuzluklar dışlanmaktadır. “Olumsuz bedensel, ruhsal ve zihinsel kendilik yaşantıları gibi, olumsuz dış dünya yaşantıları da dışlanmaktadır” (Funk, 2013: 34, 43, 87). Funk, postmodern karakter yöneliminin eleştirisinde dile getirilenin “... mevcut durumun yeni teknolojik imkanlarla yeni bir gerçeklik yaşantısına doğru aşılması değil, yeni teknolojilerin insani imkanlardan vazgeçilerek realiteden kaçmak yolunda kötüye kullanılması”nın bir sorun olduğunu ifade eder (Funk, 2013: 114). Robins, modern teknoloji kültürümüzde görsel duyunun hakimiyeti ile cisimsizlik güdüsü ve deneyimden uzak durma arasında bir bağ kurar (Robins, 2013. 61, 68). Dokunma duyusu ve deneyim arasındaki bağ ile temasın, mahremiyet duygusunun anlamı ve öneminin de değersizleştirilmesi söz konusudur.

Gerçekliği yaratmak için dijital teknoloji ve elektronik medya akıl almaz imkanlar sunar. Bunlar günümüz insanı için en etkili faktör olarak “... gerçekliklerin, insanın bedensel, psişik, zihinsel ve entelektüel becerisine dayanarak ortaya koyabileceklerinden çok daha çekici ve güçlü olduğu yolundaki izlenimi güçlendirip derinleştirmektedir” (Funk, 2013: 104).

Bauman’a göre bütün modern icatlar, işlevlerinden bağımsız olarak aynı zamanda ‘rastlantısalın yerini kuralın, kendiliğindenliğin yerini de normların aldığı durumlar üreten’ düzenin fabrikalarıdır. Öngörülebilir, dolayısıyla da denetlenebilir durumların üretildiği bu fabrikalar vesayetleri altındaki insanları göz önünde tutarak, koşulların bağlılığı ve tutarlılığına özen gösteriyor ve böylelikle koşulların tektip olmasının gözetim altındakilerin davranışlarının da tektip yapacağını umuyorlardı (Bauman, 2019: 192-193). Bir düzen yaratım varlığı ya da süreci olan ve düzen fabrikası kalıbından sonra ortaya çıkan kültürün, nihai bir sistem haline getirilmesi ve sadece bu modelin işlemlerini sağlayacak davranışlara yer verilmesi tasarlanıyordu. Yeni tip bir insan yaratan kitle üretimi, kitle tüketiminin yanı sıra ürünün standartlaşması yani yepyeni bir estetik ve kültürde bir metalaşma demekti (Harvey, 2003: 158-159).



Resim 2.11. George Segal, *Metro (The Subway)*, 1968, alçı, metal, cam, hezaren, ampullü elektrikli parçalar ve harita, 2,25x2,88x1,30 cm
(<http://www.artnet.com/artists/george-segal/subway-D5lsNuZnDRL3O4VPGRF8Xw2> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Günümüzde artık bu küresel enformasyon ve iletişim ağının parçası olmamak, çağdaş hayatın önemli bir kesimiyle bağlantıyı koparmak anlamına gelmektedir. Yaratacağı uzamsal içe dönüklükten korkan insanlar bu ağın içinde kalarak özne/nesne, kamusal/özel gibi karşıtlıkları tüm anlamını yitirdiği, hiçbir gizlilik, mahremiyet ve

içtenlik kalmayan bir ortama maruz kalmaktadır. Bu durum Baudrillard’a göre *yeni bir şizofreni biçimi* doğurmakta ve yine bir korku haline yol açmaktadır: onu çevreleyen her şey gelişigüzel iç içedir, gereğinden fazla yakındır, onu koruyacak hiçbir özel koruma halesi hatta kendi bedeni dahi yoktur (Kumar, 1995: 153, 174).



Resim 2.12. Jasper Johns, *Alçı Dökümler ile Hedef*, 1955, tuval üzerine objelerle sıcak balmumu ve kolaj, 129,5x11,8x8,9 cm

(<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XYBHU&titlepainting=Target%20with%20Plaster%20Casts&artistname=Jasper%20Johns> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Toplumsalın yok olmasıyla birlikte ideolojiler, kültürler, sınıflar ve bizzat gerçeklik arasındaki ayrım silinip kaybolmuştur. Baudrillard için postmodern incelemenin sahası medyadır. Baudrillard, ekran ve görüntülerin çoğalmasıyla birlikte kendimizi iyice kaptırdığımız bu yanılsama alanının, modernlik ile gelen biriktirme, toplama ve değerini abartma uğraşlarımızı beslediğini söyler (Baudrillard, 2010b: 16). Trend olana ve yönlendirmeye giderek daha açık hale gelen bireyin durumu aslında derinde yönünü yitirmiş olmasıyla ilişkilendirilebilir. Ekrandaki tekrar tekrar oynatılan görüntüler sonsuza kadar izlenebilir olması izleyenin donakalmışlığını daha da artırır.

Ve ekran ne arzuları tatmin etmektedir, ne de katarsis sağlamaktadır, yalnızca izleyeni uyuşturmaktadır (E.Goodheart'dan aktaran Robins, 2013: 200). Jasper Johns'un 1955 yılına ait *Alçı Dökümler ile Hedef* adlı asamblajının işaret ettiği gibi insan medyanın hedefi haline gelmiştir ve duyuları üzerinden manipüle edilmeye çalışılmaktadır, aynı zamanda göz küresini de çağrıştıran hedef imgesi, izleyicinin ekrana sabitlenmiş, hipnoz olmuş gözünü de temsil eder gibidir.

İzlenen görüntüler arasındaki reklamlarla yeni ihtiyaçlar doğurmak hedeflenmekte, izleyenler etkilenmeye çalışılmaktadır. Ve bu reklamlar aracılığıyla yalnızca ürünler satılmamaktadır, "... bir ürüne sattıran ne varsa atfedilir: duygular, ihtiyaçlar, ruh halleri, sıcak bir ilginin, içsel yaşantının, başarının ve avantajın sembolleri" yani yaşam ve yaşantı dünyalarına ait olan her şey üretilmekte ve satılmaktadır. Çağdaş pazar ekonomisinin başarı reçetesi özlemi duyulan dünyalar üretmektir" (Funk, 2013: 28, 34). Bireyler üzerinde büyük bir etki alanına sahip reklamlar Funk'ın bahsettiği yeni karakter oluşumunda özel bir öneme sahiptir. Tüketim artık yalnızca, reklam endüstrisi ve ticari çıkarın izleyici kitlesini etkilemesiyle oluşan bir etkinlik olarak görülmemelidir. Tüketim, kolektif ve bireysel kimlik duygularının sembolik oluşumunu da içeren bir süreç haline dönüşmüştür (Bocock, 2009: 74). Alışveriş bireyin kendisini yeniden yaratmasına hizmet eden bir diğer araç haline gelmiştir. "Kapitalist rejimde, *var olmak* ile *sahip olmak* özdeştir." (Lefebvre, 2010: 159).

Funk, aktif postmodern karakterin kendine özgü bir kültür anlayışı olduğunu ve bu kültürün, "beceri ve sanatın dönüştürülmesi değil, gösteri yoluyla yeni şeylerin yaratılması, gerçekliklerin ve yaşantı dünyalarının üretilmesi" şeklindedir ve bir şeyin değeri başarıyla değil, olay olma yani gösteri etkisiyle ölçülmektedir. "Kendini gösteriye dönüştürmekten alınan keyif uğruna dönüştürülebilen her şey ben performansı için yararlanılacak bir araç haline getirilmektedir: İnsanın kendi bedeni, giysileri, takıları, saç biçimi ve saç rengi, ev dekorasyonu, gözlükten arabaya kadar bütün kullanım nesneleri bu performansın bir aracıdır" (Funk, 2013: 69-70).

Pazar "...yaşantı dünyalarının üretimi ve özgün ruhsal yaşantılara erişim sağlamakla" ilgilenmektedir ve bu amaç doğrultusunda sürekli bir değişim gerçekleştirilmektedir. Ve bu değişimler Funk'ın ifadesiyle insanı çevreleyen gerçeklikle ve insanla kurulan ilişki biçiminde karşılıklarını bulur; "...dolayısıyla piyasadaki bu değişimlere bireyin benzer psikik değişimleri tekabül eder. ... Üretilmiş böyle bir dünyaya erişim sağlayan

bireyler, pasif bir biçimde bu dünyanın içine girmeye ya da interaktif bir biçimde ondan pay almaya çalışmaktadır” (Funk, 2013: 62). Funk’ın, bu noktada aktif ve pasif olarak ikiye ayırdığı postmodern karakterin, aktif ben-odaklı karakter gerçekliğinin yeniden yapılandırılması ve kurgulanması ihtiyacı öne çıkan bir kişilik özeliği, “... pasif ben-odaklı karakterin temel ihtiyacı da yaratılmış bu dünyalara erişim imkanına sahip olmak, orada olmak, ait olmak, dışarıda olmak, dışarıda kalmamak, trendin parçası olmak ve müşteri olmaktır” (Funk, 2013: 77). Jameson, bireyin geçmişini ve geleceğini tutarlı bir deneyimin içinde örgütleyebilme yetisini yitirdiğini, kültürel üretimlerinin de rastgele heterojen bir haldeki *fragman yığınlarına* dönüştüğünü ve rastlantısal bir pratiğin ötesine geçemeyeceğini ifade eder (Jameson, 1994a: 55)

Çevresiyle kurduğu ilişkilerde olduğu gibi kendisiyle olan ilişkisinde de aynı şeyi yaşayan postmodern birey, ben ya da kimlik yaşantısında da kendisi olmaktan ve kendine özgüllüğün göstergelerinden giderek uzaklaşarak Edith Frank-Rieser’in ifadesiyle *kronik bir kendini icat* süreci içerisinde (Frank-Rieser’den : 62 aktaran Funk, 2013: 63). Tepeden inme yaşantılara göre kendini tekrar tekrar yaratan postmodern insanın kimlik yaşantısına dair diğer kavramsallaştırma denemeleri ise; *yamalı bohça kimlik*’tir (*patchwork kimlik*) (krşl. 1999 ve 2000, ayrıca R.Raubl 1997: 68-75), *çok yüzlü benlik* (R.J.Lifton 1993), *parçalanmış durum* (K.J.Gergen 1996), *çoğul kimlikler* (Turkle 1995), *çok yönlü parça-benler*’dir (H.Bilden 1998) ve *yüzer gezer kimlik yaşantısı* (*floating identities*) (E.List 2000)’dır. Elisabeth List de (2000) postmodern öznenin ayırıcı özelliğini göstermek için *Terminal Bedenler* kavramını kullanmıştır” Hans-Joachim Busch (2002: 7) ise postmodern birey yaşantısını ele alan pek çok yazarın görüşünü “Nicedir özne değil, çok sayıda ağın iç içe geçtiği bir terminaliz” ifadesiyle özetlemiştir (Funk, 2013: 59, 63).

Bauman, modern olmanın, hareketsiz kalamamak, durmamak anlamına geldiğini yazarken “Max Weber’in öne sürdüğü, “hazzın ertelenmesi”nden ziyade, haz almanın imkansızlığı yüzünden hareket ederiz ve hareketliliği sürdürmek zorunda kaldığımızdan” da söz eder. Bunun yanı sıra insanların kendi becerileriyle gerçekleştirebildikleri şeylerin neredeyse tamamının satılabilen, teknolojik olarak üretilen aletlerle sağlanabilir olması insanları piyasaya bağımlı kılmıştır (Bauman, 2011: 131). İnsanın bu piyasa içindeki durumuna dair H.C.Westermann’nın 1958

tarıhlı *İnsan İdeası İçin Anıt, Eğer O Bir İdea Olsaydı* adlı yerleştirmesinde, robotik kale başlı figür tarafından yutulmuş ve ağızının içinde elleri havada ayaktaki silüet, sistemin içine hapsedilmiş insanın bir temsili gibidir. Sunulan her şeyi mekanik bir tavırda kabul edip tekrarlar halinin temsilcisi olan bu yerleştirme aynı zamanda üzerinde taşıdığı sanatçının baş harfleriyle insanın bireyselliğine dair izler de taşır.

Günümüzde büyük bir çoğunluk üretilmiş olanın imkanlarıyla yaşamayı ve dünyayı teknik ve yöntemleri kullanmayı, insani becerileri ile yani kendine ait zihinsel, entelektüel, psişik ve bedensel yeteneklerini kullanarak yönetmek yerine tercih etmektedir. Funk'ın *yapma* olarak adlandırdığı tekniğin ve teknolojinin, yönetim araçlarının ve programların becerisidir ve bir karakter yönelimi olarak ben-odaklılık, bu tecrübeyi içselleştirmiştir (Funk, 2013: 105-16).

İnsanın kendine ait becerilerden bağımsız bir güce ve etkiye sahip olan her şey için Funk *yapma* beceriler ifadesini kullanır. Ve kalıcı bir etki yaratmayan bu *yapma* beceriler her kalıcı olmayan etki yöntemlerinin tekrara dayandığı gibi, tekrara düşer ancak sonunda tatmin etmeyerek düş kırıklığı yaratır. İnsani becerileri kadar duyguları da bu durumdan etkilenmektedir ve dolayısıyla kendini dışa vurma biçimleri de büyük ölçüde *yapma* hale gelir. "...yapmacık, telkin edilmiş, yapay ve simülatif" haller içinde olan bireyin kişiliği etkilediği için kültürleri de *yapma*dır (Funk, 2013: 109, 50).

"... ben odaklı karakter insani yetilerine yabancılaşmıştır ve bu yabancılaşma yüzünden, ben yaşantısının aslında doğrudan ben becerilerine bağı olduğunun ve kendisinin yansıtmalı özdeşim yoluyla "*yapma*" becerilerine bağımlı hale geldiğinin bilincinde değildir. tarafların, kendi farkındalıkları içinde olmamaları –dolayısıyla üretken olmayan eğilimlerinin bilincinde olmamaları- her zaman yabancılaşma olgusunun bir parçasıdır" (Funk, 2013: 148).

Marx'ın 1844 *Elyazmaları*'nda tartıştığı yabancılaşmanın üç ögesi (nesneleşme, uzaklaşma ve yaratıcı etkinliğin kaybı) yirminci yüzyıl tüketimi ile ilgili ipuçları da taşımaktadır (Marx, 2018: 73-91). 'Fiziksel olarak pasif ama zihinsel olarak oldukça meşgul' olan modern tüketiciler açısından tüketim vücudun gereksinimlerini doyuran basit bir süreçten çıkıp, insan faaliyetlerinin önemli bir parçası haline gelmiştir. Ancak "paketlenmiş deneyimler" yüzünden yaratıcılık ve özerklik duygusundan yoksun kalmışlardı (Bocock, 2009: 58). İnsan hayatını şekillendiren bir eylem haline gelen tüketim olgusunda tüketilen her bir nesne artık bir semboldür. İnsan ilişkilerini de

metalaştıran tüketim toplumu içerisinde ‘kullan ve at’ anlayışı insan ilişkilerinin doğasını da bozmuştur. Harvey’in ‘kullan ve at’ olarak ifade ettiği toplumun anlamı sadece mal değil aynı zamanda değerlerin, yaşam tarzlarının ilişkilerinin atılabilmesi anlamını taşımaktadır (Harvey, 1997: 319).



Resim 2.13. H.C.Westermann, *İnsan İdeası İçin Anıt, Eğer O Bir İdea Olsaydı*, 1958, çam, şişe kapakları, dökme oyuncaklar, cam, metal, pirinç, abanoz ve enamel, 143,5x96,5x36,2 cm (<https://mcchicago.org/Collection/Items/1958/H-C-Westermann-Memorial-To-The-Idea-Of-Man-1958> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Tüketim, artık insanların kim oldukları, kim olmak istedikleriyle ilgili duyarlıklarını ve bu duyarlıkların korunmalarını sağlayan yöntemleri etkiler hale gelmiştir. Bu nedenle tüketim, ekonomik olduğu kadar, aynı zamanda toplumsal, psikolojik ve kültürel bir olgudur (Bocock, 2009: 10).

Robins tüketimin, gerçek dünyayla başa çıkmak için geliştirdiğimiz, toplumsal bir savunma stratejisi olduğunu da ileri sürer (Robins, 2013: 187). Tüketim yoluyla, dünyayla olan ilişkilerimizden kaynaklanan kaygı ve korkulardan sakınabilir, bu tehditleri tecrit edebiliriz. Dolayısıyla deneyim tüketimle birleştirilmiş olur (François Brune'den aktaran Robins, 2013: 198).

Elizabeth Wilson, genellikle özgürlük ve zevk çerçevesinde düşünülen flaneur kavramını modern tüketici için kullanır, sürekli olarak hareket halinde olmasını ve tercihlerini değiştiriyor olmasını, derinden gelen güvensizlik ve kaygı çağrılarına da çare aramasına olduğuna dikkat çeker (Elizabeth Wilson'dan aktaran Robins, 2013: 207). Skirrow da video ve bilgisayar oyunlarının, postmodern tüketicinin zevklerinin bahsedilen kaygıya hakim olma çabasıyla iç içe olduğunu ifade eder (Gillian Skirrow'dan aktaran Robins, 2013: 207).

Ulrich Beck'in ifadesiyle günümüzde “Geleneksel bağların ve sosyal formların yerini, bireyi modaların, durumların, konjonktürlerin ve pazarın oyuncağı haline getiren ikincil merciler ve kurumlar yer almaktadır. Bireyin bu etkenleri kontrol altına alamaması yeni bir bilinç biçimi olarak devreye girmektedir. Bireyselleşen özel yaşam böylece giderek daha açık ve belirgin bir biçimde, hiçbir müdahaleye izin vermeyen durumlara ve koşullara bağımlı hale gelmektedir” (Beck, 1986: 211). Yüzyıllar boyunca insanın içinde yaşadığı ortam onu biçimlendirmiştir. Ancak günümüzde önceki dönemlerden farklı olarak çok daha hızlı ve birbirinden farklı etmenlere maruz kalarak dönüşmekte olup bu dönüşümün etkileri onun yaşamının her alanına yansımaktadır.

2.3. Postmodern Sanat

Postmodernizmin net olmayan ve her daim tartışmaya açık yapısından kaynaklı birçok farklı görüş bir aradalık halindedir ve dolayısıyla sanatçıların yaklaşımları da çeşitlilik göstermektedir. Postmodernizmin bu heterojen yapısı, modernizmde de yer alan kolaj ve montajın Derrida'nın da ifadesiyle postmodern söylemin birincil biçimi olarak yer almasıyla pekişmiş, sanatın üretici ve tüketici bütün elemanlarının sürece dahil edilmesiyle sonuçlanmıştır. Ve postmodernizm Hassan'ın da ifadesiyle “açık,

oyunbaz, ayırıcı, belirsiz formlara, ironilerin ve bölünmelerin söylemine, karmaşanın büyüüne, sessizliklerin ifadesine” dönüşmüştür (Hassan, 2019: 322). Bu durum her şeyin birbiri ile etkileşim haline girebilmesi, farklı farklı akımların bir arada ortaya çıkması ve bütün sınırların ortadan kalkmasına neden olmuştur. Postmodern sanat izleyiciye yönünü kaybettirip, anlamları belirsizleştirmiş ve sınırları ortadan kaldırarak her şeyi iç içe geçirmiştir. Bu yapısından dolayı Harvey’in de ifade ettiği gibi, postmodernizmi ‘özerk bir sanat akımı’ olarak görmekten kaçınmak gerekir (Harvey, 2003: 81)

İçinde bulunduğumuz dönem sanatını ifade etmek için Arthur Danto *post-tarihsel* kavramını kullanır (Danto, 2010: 43). Kuspit ise *postsanat* terimini tercih eder. Kuspit’in ifadesiyle sanat eseri artık güzel sanat olmaktan çıkarak “anti-estetik” hale gelmiştir ve dolayısıyla postestetiktir. “Sanat artık güzel sanat olmaktan çıkmıştır, estetik deneyimin ifadesi ve aracı değildir. Kurumsal kimliği, eğlendirme değeri ve ticari gösterişince tanımlanan psiko-sosyal bir yapıdır.” Her şeyin iyi vakit geçirme ve eğlence aracına dönüştüğü gibi sanat da aynı işlevi görmektedir (Kuspit, 2004: 45).

Kuspit, postsanatı güdüleyen şeyin öznellik değil toplum olduğunu ve sanatın toplumu temsil ederken iç dinamiğini yitirdiğinden sanatın kişisel olmadığını, birey için değil seri olarak kitleler için yeniden üretilen imgelerin piyasadaki toplumsal ürünlerden biri haline geldiğinden söz eder. Teknolojiye yönelen postsanatta, kuramın, toplumsal eleştirinin ve bilinçdışının yerini teknoloji almıştır. “Postmodern dönemde orijinallığe değer verilmez, zaten orijinal diye bir şeyin olduğuna inanılmaz” (Kuspit, 2004: 105, 119, 154, 165).

Irving Howe ve Clement Greenberg gibi modernizm savunucularına göre post-modernizm, *kitsch* ve *ticariliğe teslimiyeti* temsil etmektedir (Kumar, 1995: 133). Bell ise “postmodernizmi, yaratıcı ve isyankâr içgüdülerin, kendisinin *kültürel kitle* adını verdiği şey tarafından kurumsallaştırılması yoluyla modernizmin tüketilmesi olarak tanımlar” (Bell, 2013: 41-60). 1967 yılında Michelangelo Pistoletto’nun *Paçavraların Venüsü* adlı yerleştirmesi dönemin sanat anlayışına dair göndermeler taşır. Yüksek sanat olarak nitelendirilen heykellerden birinin izleyiciye sırtı dönük olarak ve bir paçavra yığınının önünde yer alması hem çağdaş sanatçının durumunu hem de sanatın geldiği noktayı işaret etmektedir.



Resim 2.14. Michelangelo Pistoletto, *Paçavraların Venüsü*, 1967, 1974, mermer ve tekstil, 212x340x110 cm

(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/pistoletto-venus-of-the-rags-t12200> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Anlık etki arayışının kültürel üretimin derinliğini yitirmesine neden olduğunu ifade eden Jameson'ın ifadesiyle “Biçemsel yeniliğin artık olanaklı olmadığı bir dünyada geriye sadece ölü biçemlere öykünmek, maskelerle ve düşsel müzelerdeki biçemlerin sesleriyle konuşmak kalmaktadır” (Jameson, 1994b: 76) Pastişin yanı sıra tarihsel geri dönüşlere sanat tarihinde sıkça rastlanmaktadır ancak Hal Foster sanatın bu hareketi için “... şimdinin olasılıklarını açmak için geçmişin paradigmalarına dönüş olduğunu ve böylece sanatın yatay eksenini veya toplumun boyutunu da geliştirdiğini” ileri sürer (Foster, 2009: 12-13). Baudrillard ise bu durum için *bizden önceki her şeyin sonsuz retrospektifi* ifadesini kullanır. “Artık sanat hakkında ne söylendiği önemli değildir, yeter ki sanattan söz edilsin” (Baudrillard, 2010b: 11-12, 27). Sahip olduğu ayrıcalıkları yitiren ve dolayısıyla her şeye benzeyebilen sanatı tanımlamaya yarayan bütün sınırları ortadan kalmış, anlamı belirsizleşmiştir, bu durum Arthur Danto'nun *sanatın sonu* ifadesine karşılık gelmektedir.

Yaratılan bu ortamda neredeyse bütün yapıntılar, nesneler, imgeler iletişim sağlamak ve bilgi vermekten çok izleyiciye yönünü kaybettirmekte ve hatta sürekli bir şekilde veriye maruz bırakarak duyarsızlaşmalarına neden olmaktadır. Baudrillard'ın de ifadesiyle modern dünyanın özü reklamcılıktır ve bütün yapıntılar ve imgeler

üzerimizde yapay bir etki bırakmakta ve bizi yapay bir şekilde büyülemektedir (Baudrillard, 2010b, s.39). Postmodern kültür artık bir temsil kültürü değil bir taklit kültürüdür ve hatta sanat eserinin önemi bugün reklam ve ünle ölçülür hale gelmiştir (Bauman, 2019: 150-151).

Harvey reklamın *kapitalizmin resmi sanatı* olarak kullanılmasının, sanata reklamcılık stratejilerini soktuğunu ifade ederken pazarlamanın değerleri birbirine karıştırmış olmasına ve sanat izleyicisinin de müşteriye dönüşmesine dikkat çekmiştir (Harvey, 2003: 78). Kendilerini popülerleştirecek bir izleyici kitlesine sahip olma peşinde koşan sanatçılar da hak ettiklerine inandıkları üne ve karizmaya kavuşmakla ilgilenmektedirler. Sanatçının halkın önünde sergilediği kişilik ve çizdiği imaj, sanat olarak sunduğu nesnelerden daha çok önem taşır hale gelmiştir. Gelişen bu piyasayı Erich Fromm *kişilik piyasası* olarak adlandırır. Başarı, kişinin kendisini piyasada ne kadar iyi sattığına, ambalajının ne kadar güzel olduğuna bağlıdır. Sanatçı “... hem satıcı hem de satılacak meta olarak” görülür (Kuspit, 2004: 101-102). Baudrillard yeni sanat düzeninin yıldız sistemiyle ve şöhretle beslendiğini söyler. Bu durumu iletişim ağının yayılması, televizyon, uydu ve bilgisayar teknolojisinin dış dünyayı günlük yaşama katması hazırlamıştır (Baudrillard, 2010b: 11). “Üretim açısından değil de halka sunuş açısından bakıldığında sanat, hiçbir zaman günümüzde olduğu kadar pazarlama yasalarına uymak zorunda kalmamıştır” (Lynton, 2004: 340).

Dönemin değişen dinamiklerinden insanın merkezinde olduğu diğer bütün alanlardaki gibi sanat da etkilenmiş ve başkalaşım geçirerek, değişip dönüşmüştür. Ancak Yılmaz’ın ifade ettiği gibi “ortadaki varlık tektir. Başkalaşım geçirmiş bir varlıktır” (Yılmaz, 2013: 11). Ve onu hangi terimle ifade edersek edelim, üzerine yapılan tartışmalar devam ederken *dönemin ruhunu* içinde barındıran bir sanat anlayışı içinde olduğumuz kesindir.

Günümüze dair en kapsayıcı olan ve dönemin ruhunu yansıtan kavram olarak *postmodernin* ele alındığı bu bölümde öncelikli olarak modernden ve modern insandan söz edilerek postmodern insana dair bir tanımlama yapılmaya çalışılmıştır. Kendini tanıma ve tanımlama, zamanla bağlantı kurma çabasıyla gerçekleştirilen bu çalışmada günümüz insanına dair bir bakış oluşturabilmek, içinde bulunduğumuz durumu anlamlandırabilmek hedeflenmiştir. Bir sonraki bölümde anlatımın bir aracı olarak tuvalin tarihsel dönüşümünden ve yapıtlarında kumaş ve ipliğe yer veren sanatçılardan

örneklere yer verilmiştir. Tekstil malzemelerinin modernizm öncesine uzanan çok daha köklü bir geçmişe sahip olduğu bilinmektedir ancak bu çalışmanın sınırları içinde kalabilmek amacıyla, modernizm sonrasında gerçekleştirilmiş yapıtlara yer verilmiş olup, yapıtların kültürel geçmişle olan bağlantıları ortaya konulmuştur. Kumaş ve iplik ile çalışan sanatçıların örnekleri özellikle resimle bir geçmişi olan ve yapıtlarında bağlantıları görülen sanatçılardan seçilerek kişisel çalışmalarımda tuval ile olan meselelerle ve bölümün ilk kısmıyla bağlantılar kurulması amaçlanmıştır.

Postmodern İnsana Dair olan bu bölümde özellikle tekstil malzemelerinin dışında resim, heykel ve plastik sanatların diğer alanlarından örnekler verilerek dönemin ruhunu disiplinler arası bir boyutta tutmak amaçlanmıştır. Kumaş ve ipliklerle çalışan sanatçı örneklerinde de yaklaşımları birbirinden farklı olan sanatçılardan örnekler seçilmiş olup ortak malzemelerle anlatım dillerindeki çeşitliliği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Her sanatçının kumaş ve ipliklerle kendi meselelerini nasıl ortaya koyduklarını gösterirken her biri birbirinden bağımsız bir şekilde söylem alanı oluşturacak şekilde akış kurgulanmıştır. Bu yaklaşımda, postmodern insana dair bir eleştirisi olan her bireyin kendine özgülüğünü ortaya koyabileceğini göstermek amaçlanmıştır.

3. TUVALE DAİR

Resim sanatında bir gereç olarak tuvalin geçmişi 15. yüzyıla kadar dayanmaktadır. Onun öncesinde taşınabilir resimler deri, kağıt ve ağaç gibi yüzeyler üzerine yapılmaktaydı. Sergilenme biçiminden dolayı bu malzemeler arasında daha sık tercih edilen ahşabın uzun hazırlık süreci gerektirmesi ve pahalı bir hammadde oluşu, yerine daha ucuz bir gerecin aranmasına sebep olmuş ve İtalyanların Flaman bezini geliştirmeleriyle birlikte de tarihte bilinen ilk tuval kullanılmaya başlanmıştır (Eczacıbaşı, 1997: 1830). Pamuğun geçirgen bir yapıda olması dolayısıyla çoğunlukla ketenden bazen de jüt ve kenevirden dokunmuş bezin ahşap çerçeveye gerilerek, zeminin boyaya yani resim yapmaya uygun hale getirilme süreci olan tuvalin hazırlık aşamaları sanatçılar tarafından gerçekleştirilmekteydi ancak endüstriyelleşme ile birlikte tuval hazır nesnelerden biri haline gelmiştir. Fabrikasyon üretiminin yanı sıra halen sanatçılar tarafından da hazırlanan tuvalin geleneksel dikdörtgen yüzeyi özellikle 1950'lerden sonra farklılaşmaya başlamıştır. Tuvalin bu dönüşümü o dönemin etkileri ve özellikle resim ve heykel gibi ayrı ayrı değerlendirilen disiplinlerin arasındaki sınırların da sorgulanmaya başlanmasından kaynaklanmıştır. Sonrasında çeşitli akımların etkileriyle de sanatçılar tarafından kullanımı farklılaşarak genişlemiştir.

Temel olarak 'bir yüzey üzerindeki görüntü' anlamında kullanılan resim kavramı, yeni temsil arayışları, araç ve tekniklerdeki çeşitlenmeler sonucu genişleyerek yalnızca 'boyama sanatı' olarak değerlendiremeyeceğimiz bir hale bürünmüştür. Günümüzde resim, el ve boyayla, geleneksel olmayan bir malzeme ile ya da makine vasıtasıyla birçok farklı teknik kullanılarak gerçekleştirilebilmektedir (Yılmaz, 2018: 28). Bu bölümde bir resim gereci olarak tuvalin tarihte kullanılmaya başlandığı ilk biçiminden itibaren sanatçılar tarafından zamanla değiştirilip dönüştürülmesine ve yüzey, malzeme algısının genişletilmesine değinilecektir. Tuvalin yüzeyi ve biçimine ilişkin farklı yaklaşımların sunulmasının ardından tuvalin esas malzemesi olarak kumaş ve dolayısıyla ipliğin, tarihsel süreçte nasıl sanatçıların malzemesi haline geldiği ve dönüştürüldüğü, örnekler üzerinden bahsedilerek, günümüz sanatçılarının yapıtlarında kumaş ve ipliğin yer alış biçimlerinden söz edilecektir.

3.1. Bir Resim Yüzeyi Olarak Tuvalin Dönüşümü

Tuval hava koşullarından etkilenen, dayanıksız bir malzeme olmasına rağmen dokusu ve yüzeyinin malzemeye olan duyarlılığı nedeniyle her dönem sanatçılar tarafından tercih edilen bir gereç olmuştur (Eczacıbaşı, 1997: 1830). Kullanılmaya başlandığı ilk yıllardan itibaren yüzeyinin yassılığı görmezden gelinerek bir yanılsama alanı yaratmak ve bunu tuvalin köşelerinin yarattığı sınır içerisinde gerçekleştirmek günümüzde de süregelen bir tavidir. Bu yaklaşımda tuvalin yassılığı, imgelerle etkileşime geçen bir unsur olmamıştır. İmgeler tuvallerin kenarlarıyla etkileşime girebilir ama yüzeyiyle girmezler (Danto, 2013: 69-70).



Resim 3.1 Samuel F.B. Morse, *Louvre Sergi Salonu*, 1832-33, tuval üzerine yağlıboya, 187,3x274,3 cm

(<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=AQZCYL&titlepainting=Gallery+of+the+Louvre&artistname=Samuel+Finley+Breeze+Morse> Erişim tarihi: 16.07.2021)

İzleyiciye karşıdan ve belli bir mesafeden durması gerektiğini işaret eden bu resimler karşısında, izleyicinin gözleri, yalnızca çerçevenin çizdiği sınırlar içerisinde gezinebilir. Bu resimlerin kendi içinde bütüncül bir perspektif sistemi vardır ve sergilendiği mekan içerisinde yan yana geldiği bir diğer resimden kalın bir çerçeveye ayrılır. Resmin 'içindeki mekan' ile dışındaki mekanın herhangi bir bağlantısı yoktur.

Ancak İzlenimcilik ile birlikte tuval yüzeyinde boyanın kullanımdaki değişim yüzeyin yassılığını görünür kılmasıyla *çerçeveye baskı yapan resimler* ortaya çıkmıştır. Renk kullanımıyla değişen atmosfer, perspektifi aşındırmış ve biçimsel kompozisyon yok olmuştur (O'Doherty, 2010: 35-37).

Sanat eleştirmeni Clement Greenberg bu bağlamda İzlenimci ressam Manet'nin resimlerini, “üzerine boyandıkları yassı yüzeyleri açıklıkla ortaya sermeleri sayesinde ilk modernist resimler olarak” görmüştür (akt. Danto, 2010: 30). Resim, derinlik yanılsamasının verilerini içeren bir düzlemde, o düzlemin kendisine dönüşmüştür. Maurice Denis'nin “resmin yassılığını ve resmin kendisinin başlı başına bir nesne oluşunu konu eden ilk resmi metin” olarak kabul edilen 1890 yılında yaptığı: “Unutmayın ki bir resim –bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir öykü olmaktan önce– üstü renklerle belli bir düzene göre boyanmış yassı bir yüzeydir.” şeklindeki o ünlü açıklaması (Denis'den akt. Yılmaz, 2013: 107) “tümüyle farklı bir dünya görüşünü içeren, salt estetiğe ve resim teknolojisine dayanan cesur bir yeni bakış açısıdır” ve dönemin resim alanında yaşanan dönüşümü açıkça yansıtan nitelikli bir ifadedir (O'Doherty, 2010: 39).



Resim 3.2. Claude Monet, *Gün Doğumu*, 1872, tuval üzerine yağlıboya, 48x63 cm
(https://tr.wikipedia.org/wiki/Claude_Monet Erişim tarihi: 16.07.2021)

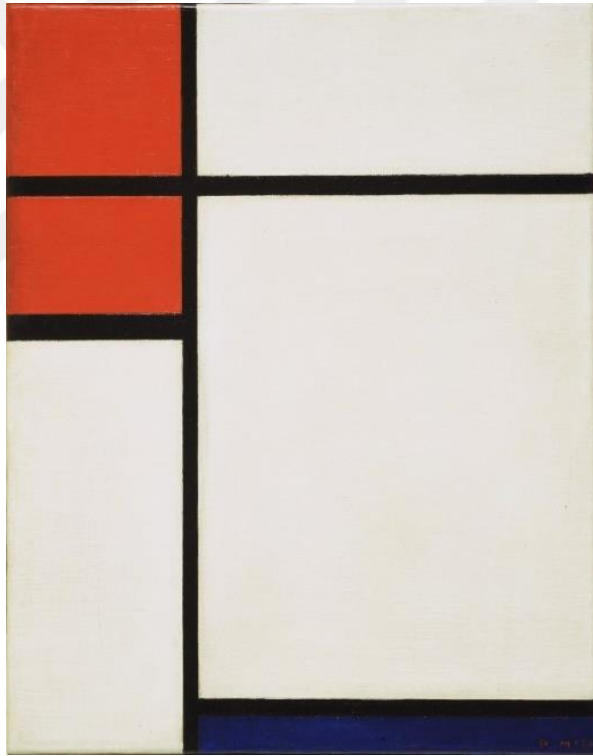
Çerçevenin iinin mutlak biçimde kendi içine kapalı bir alan olmaktan çıkıp, belirsizleşmesiyle birlikte duvarda yan yana geldiğinde aralarında mesafe talep eden resimler ortaya çıkmıştır. Kadrajın konu olarak ele alındığı bu resimlerin nasıl asılacağı sorusu resimlerin sergilendiğı mekan ile ilişkisinin de dönüşmesine neden olmuştur (O'Doherty, 2010: 35-36). Şüphesiz ki resim alanında yaşanan bu gelişmeler o dönem fotoğrafın icadı ile birlikte bakış açılarındaki değışim ve sanat alanındaki beklentilerin yansımalarıdır.

William C. Seitz'in 1960 yılında açtığı Monet sergisinde resimleri çerçevesiz olarak hatta bazı resimleri duvara sıfır şekilde asması, resimlerin 'duvarla olan ilişkisinin doğru okunması' ve 'yeni yorumların yolunu açması' açısından önemlidir. Derinlikten yoksun bu "resimler sanki duvarın bir parçasıymış gibi algılanırken, resim düzlemi de iyice *düzlem* haline gelmiştir. Tuvale yapılan resim ile duvar resmi arasındaki fark görünür kılınmıştır" Ancak halen "boyasal alan resmine gelene kadarki süreçte resim sanatı bir bütün olarak tuval üzerine yapılan bir resimdir" Şaşının her santimetresi biçimsel bir derinlik anlamına gelmektedir ve sanatçılar bunu gözeterek tuvale yaklaşmaktadır (O'Doherty, 2010: 41-42).

Ancak Kübistlerle birlikte yüzeyin ayrı bir önem kazanması asıl kırılmanın gerçekleşmesine neden olmuştur. Boya dışında farklı malzemelerin de sürece dahil edilmesi, yüzeyde yaratılan yanılsama yönteminden vazgeçilmesine ve dolayısıyla tuvalin derinliğı olmayan bir düzlem olmasının da ilk kabul edilişı olur. İki farklı yaklaşımla dönemselleşen Kübizmin ilk ayağı olan Çözümsel (Analitik) Kübizm'de sanatçılar 'sanat dışı' şeyleri sanattan kovarak resmin yüzeyinin saflaşmasını amaçlamış, Bireşimsel (Sentetik) Kübizmde ise farklı amaçlar için üretilmiş nesneleri, resmin yüzeyine dahil ederek biçimsel bir çoğulculuğa ulaşmayı hedeflemişlerdir (Yılmaz, 2013: 86-87, 215). Kübizmde bu iki farklı yaklaşım hem boya resmine katkı sağlamış hem de resmi boyanın ötesine taşıyacak bir alanın da açmasını sağlamıştır. Bu iki yaklaşım tuvalin sanatçılar tarafından ele alış biçimlerinin iki açıdan değerlendirilebilmesi için zemin hazırlar.

3.1.1. Tuvalin Yüzeyine İlişkin Yaklaşımlar

Çözümsel kübizmin ardından resim yüzeyini saflaştırmaya yönelik sanatçılar, yüzeysel espası önemsemiştir. Resmin özünün, resim yüzeyi yani iki boyutluluğu olduğu düşüncesini benimseyen bu sanatçılardan biri Piet Mondrian'dır. Sanatçıya göre "... plastik ifade olanakları her sanat için farklıdır. Her sanat bu olasılıkları kendi sahası içinde keşfeder ve onun sınırları içinde kalması gerekir" (Mondrian, 2011: 325). Bu anlayışta tuval yüzeyini düz renk alanlarına indirgeyen Mondrian, resimde üç boyutluluk yanılsamasından kaçınır, yüzeyi yalnızca bir düzlem olarak ele alır (Yılmaz, 2018: 92).



Resim 3.3. Piet Mondrian, *Kırmızı ve Maviyle Kompozisyon*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 41,2x33,3 cm

(<https://www.moma.org/collection/works/80153> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Dönemin önde gelen eleştirmenlerinden Clement Greenberg, her bir sanatsal türü birbirinden ayırma eğilimindedir ve 1960 tarihli *Modernist Resim* adlı ünlü makalesinde, bir resmi oluşturan yassı yüzey, tuvalin biçimi, boyanın özelliklerini yani

sınırlılıklarını kabul edilmesi gereken olumlu etkenler olarak görmüştür. İki boyutlu bir yüzeydeki üç boyutlu görsel yanılsamaları ve atmosfer ışığı gibi unsurları reddeden Greenberg'e göre "resim sanatının kendisini modernizm içinde eleştirdiği ve tanımladığı süreçlerde en temel şey olarak kalan, tuvalin kaçınılmaz yassılığının vurgulanmasıdır. Sadece bu sanata özgü olan tek şey yassılıktır. ... Yassılık, iki-boyutluluk, resmin başka hiçbir sanatla paylaşmadığı tek koşuldur" (Greenberg, 2020: 420). Greenberg'e göre "gerilmiş veya raptiyelenmiş tuval zaten bir resimdir" (Foster, 2009: 82).

Resim yüzeyinin yassılığını vurgulayan, Pürizm (Safçılık) anlayışını benimseyen Greenberg'e göre, derinliği olmayan tuval yüzeyine yapılan resimdeki derinlik, yalnızca gözlerin dolaşabileceği oranda bir yanılsama yaratmalıdır (akt. Yılmaz, 2013: 238). Bu yanılsama alanı içerisinde sanatçının odaklanması gereken, boya ve uygulanış biçimi gibi resmin bir fotoğrafla paylaşmadığı unsurlar olmalıdır.

Yüzeye ilişkin yaşanan bu gelişmelerin ardından Soyut Dışavurumcu ressamların tuvalleri enine doğru genişletmesiyle birlikte çerçeveyi dışlaması, resmin kenarlarını duvarla ilişkiye girmesini sağlamış ve onu yapısal bir unsura dönüştürmüştür. Boya, konunun kendisi haline gelince de nesne, süreç ve derinlik yanılsaması tamamen resimden kovulmuştur (O'Doherty, 2010: 44,54).



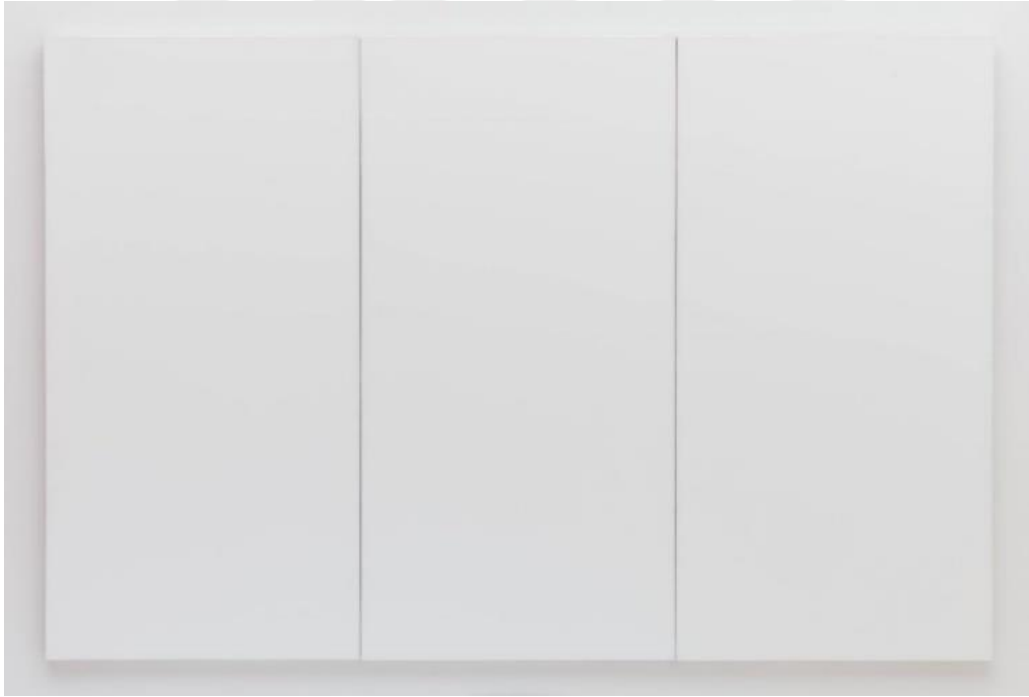
Resim 3.4. Morris Louis, *Russet*, 1958, tuval üzerine sentetik polimer boya, 235,6 x 441,1 cm (<https://www.moma.org/collection/works/79168> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Bu bağlamda Jackson Pollock'un denge ve ritim açısından hiçbir noktasına ağırlık vermeden, tuval yüzeyini bir bütün olarak değerlendirdiği resimlerinde 'odak noktası sürekli hareket etmektedir. Yüzeyin yassılığı, boya ve yüzeyin bilincinden olmak, tuvalin dikdörtgen formu gibi öğeleri öne çıkaran bu tuvaler yüzey olarak 'sınırsızdır' (Hockney ve Gayford, 2017: 294). Tuval yüzeyine benzer şekilde yaklaşan Morris Louis ise, kolalanmamış beyaz pamuk bezinden tuvallerine çizgiler halinde yüzey içinde emilen yoğun boyalar dökerek gerçekleştirmiştir. Sanatçı böylelikle eşit oranda dokuya sahip bir *alan* kurarak her tür derinlik ya da boya maddesi duygusunu yok etmiştir (Fineberg, 2014: 149-150). Tuvalin standartlaşmış sınırlarının dışına çıkan bu sanatçıların yüzeye olan bu yaklaşımları sayesinde resmin ölçeği de değişmiştir. Mark Rothko gibi sanatçıların daha geniş ve daha kalın kasnaklar kullanması, resmin yüzeyinin öneminin daha da artmasına, yüzey algısının derinleşmesine neden olmuştur.



Resim 3.5. Cy Twombly, *İsimsiz*, 1970, tuval üzerine yağ bazlı ev boyası ve mum boya, 405x640,3 cm (<https://www.moma.org/collection/works/80088> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Boyasal Alan resmi olarak nitelendirebileceğimiz bu resimlerin yanı sıra resmin düzleminden anlam çıkarma arayışında olan sanatçılar ise resim yüzeyini bir takım yassı şekillerle doldurarak yüzeyin “...gibi” olduğunu iddia etmişlerdir. Johns’un ‘bayraklar’ı, Cy Twombly’nin ‘karatahta’ resimleri, Alex Hay’in ‘çarşaf’vari devasa çizgili resimleri, Arakawa’nın ‘defterleri’ bunlara örnektir. Derin boşluğun bir yüzey gerilimine dönüştürülmesi, tuvaldeki derinlik yanılsamasının ve idealizminin yok edilmesi anlamına gelmekteydi ve yüzey artık kendine özgü bir alan olarak, üzerine konan herhangi bir ize tepki verir hale gelmiş oldu. “Bir tek iz bile, boş tuvalin estetik ve ideolojik iktidarla ilişkiye girmesine yeter”li haldedir. Modernizm süresince bu boş tuvalin içeriğine dair atıflar artmış, varsayımlar giderek çoğalmıştır (O’Doherty, 2010: 43, 48).



Resim 3.6. Robert Rauschenberg, *Beyaz Resimler (Üç Panel)*, 1951, tuval üzerine lateks boya, 182,9x274,3 cm
(<https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Tuval yüzeyinde boya kadar diğer materyallerin de dahil edildiği bu süreçte sanatçılar, malzemenin maddi ve manevi fizikselliklerinden ve kendi özgüllüğünden etkilenmişlerdir. Robert Rauschenberg, kullandığı teknik ve materyal çeşitliliği

konusunda oldukça deneysel bir yaklaşım içinde olan sanatçılardan biridir. Yapıtlarının yaşamın yansıması olması istenciyle üreten sanatçının özellikle beyaz resimleri, çevrelerindeki ışığa aşırı derecede duyarlıdır. Beyaz paneller çevresindeki olaylardan oldukça etkilenir ve her şey yüzeyine yansır. Detayları bir bakışta idrak edilemeyen kolaj ve asamblajları kadar bu beyaz paneller de aynı amaca hizmet etmektedir (Fineberg, 2014: 167, 178). Tuvalin sınırları içerisinde bir derinlik yansımalarına ve 'iç mekan'ının algısına ters düşen bu beyaz yüzeyler, tuvalin dışındaki dünya ile mekan ile ilgidir.



Resim 3.7. Antoni Tàpies, *Gri Okra*, 1958, tuval üzerine yağlı boya, epoksi reçine ve mermer tozu, 260 × 194 cm

(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/tapiés-grey-ochre-t00927> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Tuval yüzeyine farklı malzemeleri dahil eden sanatçılardan biri olarak Antoni Tàpies ise soyut bir stili benimsemiş ve tuval yüzeyinde mermer, kum gibi malzemeleri boya ile birlikte kullanarak oluşturduğu katmanları oyarak şekillendirmiştir. Materyalin kendisinin deneyimiyle malzeme ile izleyiciye doğrudan bir karşılaşma yaşatan

Alberto Burri ise katran, paçavralar ve canlı küfler gibi geleneksel olmayan malzemeleri çalışmalarına dahil etmiştir ve en çok bilinen serileri, yaşadığı savaş döneminin yarattığı acı ve tahribatın kanlı bandajlarının hatırlatıcıları olan çuval bezinden yapılmış *Çuvallardır*. Lucio Fontana da Burri gibi doğrudan deneyimlenecek tuvalin, maddi bir nesne olarak bütünsel gerçekliğini vurgulamıştır. Fontana, tuvalin üzerinde açmaya başladığı delikleri daha sonra tuvalin fizikselliğiyle ilişkisinin yoğunluğunu arttırmak amacıyla tuvalde yırtıklar açmaya başlamıştır (Fineberg, 2014: 145). Resmin düzlemine dair arayışlarda belki de en son nokta olarak Fontana'nın tuvale açtığı bu yarıklardır. Bu kırılma noktasından sonra tuval de aradan çekilerek duvara müdahaleler başlayacaktır. Bu tavırlar yine de 1960'lı yıllarda resmin değil ama tuvalin tükendiğini yeterince vurgulayamamıştır. Tuvalin yüzeyini şasesden çıkarıp, resmi doğrudan duvara iğnelemek, duvarı tuvalle kaplayarak duvarın düzlemselliğini vurgulamak bu dönemde sanatçılar tarafından sunulan çözümlerdir (O'Doherty, 2010: 43, 48).



Resim 3.8. Alberto Burri, *Çuval Bezi*, 1953, çuval bezi ve iplik, 86x100 cm
(<https://www.moma.org/collection/works/79951> Erişim tarihi: 16.07.2021)



Resim 3.9. Lucio Fontana, *Mekansal Konsept: Beklenti*, 1960, kesik tuval ve gazlı bez, 100,3x80,3 cm (<https://www.moma.org/collection/works/79874> Erişim tarihi: 16.07.2021)

3.1.2. Tuvalin Biçimine İlişkin Yaklaşımlar

Bireşimsel (Sentetik) Kübizm’de Picasso ve Georges Braque, tuval yüzeyine, geleneksel ‘sanatçı malzemeleri’ dışında bilhassa gündelik hayatta kullanılan nesne ve malzemeler dahil, her türlü şeyi kullanmaya başlamasıyla kolaj ve asamblajın ilk örnekleri gerçekleştirilmiştir (Danto, 2013: 32). Böylelikle tuval yüzeyinin geleneksel anlamdaki yapısı kırılmış oldu. Sanatçıların tuval yüzeyinde farklı malzemelerle ile oluşturdıkları kompozisyonlar, çözümsel kübist resimlere nazaran daha bir *yüzey* resmi haline gelmiştir (Yılmaz, 2013: 90).

Çerçevenin sınırları içindeki bu gelişmelerin yanı sıra Picasso’nun kolajlarıyla birlikte resmin yüzeyinin cephelerinin mekana doğru açılımı da gerçekleşmiş oldu. Böylelikle resmin düzlemi enine doğru değil dışarı doğru itilerek, onu tanımlamak için yapılan girişimlere giderek daha fazla ters düşmeye başladı. Yüzeye ilişkin bu dönüşümler onu saydamlaştırmış arkasındaki duvar ve önündeki boşluk ile ilişkisini değiştirmiştir.

Mekan, böylelikle yalnızca resmin içinde değil, resmin asıldığı yerde de vurgulanmaya başlamıştır (O'Doherty, 2010: 56-56).



Resim 3.10. Pablo Picasso, *Bambu Sandalyeli Natürmort*, 1912, tuval üzerine yağlı boya ve muşamba, oval, 29x37cm
(<https://www.pablocicasso.org/still-life-with-chair-caning.jsp> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Tuvalin ve boya resminin doğasındaki yanılsamalara ilişkin biçimsel sorgulamalarda Minimalist sanatçılardan biri olarak Frank Stella'nın mekanı ayıran metal işlerine öncülük eden erken dönem tuvaleri, izleyicinin dikkatini resmin yüzeyine çekmeyi amaçlar. Tuvallerinin biçimini yüzeydeki çizgilere göre yeniden tasarlayan sanatçı *Luis Miguel Dominguin II* adlı resminde, tuvalin biçiminin bütün resmin yapısını belirlediğini gösterebilmek için çentik atılmış bir tuval, bir başka deyişle gerçek bir biçim kullanmıştır (Atakan, 2008: 21). İzleyicinin dikkati tuvalin yüzeyinden forma çeken bu tür çalışmalarla birlikte tuvalin dikdörtgen olmasını gerektirecek bir zorunluluk kalmadığına dair işaretlerdir. Dönüşümün idealize edildiği bir mekan olarak resim düzlemi kadar sergilendiği mekan da bu özelliğe sahip olması Minimalizm ile daha da görünür olur.

Sanatçıların tuvalin geleneksel dikdörtgen biçiminin sınırlarının dışında gerçekleştirdikleri yeni formlardaki tuvaleri ile tuvalin biçimsel olarak parçalanması gerçekleştirmiş oldu. Böylelikle yalnızca tuval değil mekan kavramı da değişmiş oldu.

Bu durum tuval resminin mekanla ve dolayısıyla heykelle olan sınırları sarsmıştır. Tuvalin biçimsel sınırlarına ilişkin sorgulamaya giren bir diğer sanatçı olarak Richard Smith, üzerine tuval gerilmiş kutuları önce duvara yaslamış daha sonra da yere dikey duran tuvallere dönüştürmüştür. Ellsworth Kelly’de tek bir kompozisyon oluşturacak rölyefler kurar ve tuvalin yeni kimliğini destekler. Kelly tuvallerini duvara ve yere birbiriyle dik açı oluşturacak şekilde yerleştirerek bir anlamda tuval heykellerini oluşturur. Yüzeydeki tüm imgesel öğelerin terk edildiği bu uygulamalar, tuvalin arkasından itilerek ya da çekilerek boyut kazandırılmasıyla tuvalin sınırlarının zorlandığı uygulamalardır (Eczacıbaşı, 1997: 242). Mekanı giderek işgal eden bu yerleştirmelerle sanatçılar önce tuvalin sınırlarına ilişkin içsel mantığın gereklerine göre bükülen ya da kesilen kenarlarıyla şekilli tuvaleri, duvarla olan sınırlarını belirsizleştirerek duvar yüzeyi hareketlendirmiştir.



Resim 3.11. Frank Stella, Luis Miguel Dominguin II, 1960, tuval üzerine alüminyum boya, 237,5×181,6 cm
(<https://www.albrightknox.org/artworks/p1970297-luis-miguel-dominguin-aluminum-series> Erişim tarihi: 16.07.2021)



Resim 3.12. Richard Smith, *Piyano*, 1963, tuval üzerine PVA esaslı boya, 182,6×277,2×114 cm
(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/smith-piano-t02003> Erişim tarihi: 16.07.2021)



Resim 3.13. Ellsworth Kelly, *Üç Panel*:Turuncu, Koyu Gri, Yeşil, 1986, tuval üzerine yağlı boya, üç panel, 294,6 x 1047,7 cm
(<https://www.moma.org/collection/works/80342> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Analitik ve sentetik kübizm ile başlayan tuval yüzeyine ve dolayısıyla biçimine olan yaklaşımlarıyla sanatçılar birbirinden farklı şekilde yüzeye müdahalede bulunmuş ve tuvale ve dolayısıyla resme olan bakışımızı tamamıyla değiştirmişlerdir. Aslında her iki yaklaşımda tuvalin yüzeyi ya da biçimi olarak iki ayrı koldan değil bir arada, her iki özelliğe ve taşıdığı bütün anlamlara müdahalede bulunmuştur.

Kübizmden sonra tuval algısının farklı şekillerde evrilmesi ve bu durumun giderek yalnızca yüzeyine ilişkin bir sorgulama biçimi değil, resmin yer aldığı mekanla

ilişkinine kadar varmasıyla pekişmiştir. Tuvalin geleneksel çerçevesinin dışına çıkılarak, yalnızca mekanda yer alma değil mekanı işgal etme durumu söz konusu olmuştur. Schwitters'in Merzbau'su ile başlayan mekan düzenlemesi halindeki kolaj ile asamblajlar, Segal, Kienholz, Oldenburg gibi sanatçıların üç boyutlu tablolarıyla mekan algısını tamamen değiştiren başlı başına yeni bir türün ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır (O'Doherty, 2010: 71).



Resim 3.14. Edward Kienholz, *Bekleyiş*, 1964-65, ahşap kumaş, polyester reçine, yün metal kemikler, cam, kağıt, deri, vernik, siyah fotoğraflar, doldurulmuş kedi, canlı muhabbet kuşu, hasır ve plastik, 2,03x4,06x2,13 m

(<https://whitney.org/collection/works/822> Erişim tarihi: 16.07.2021)

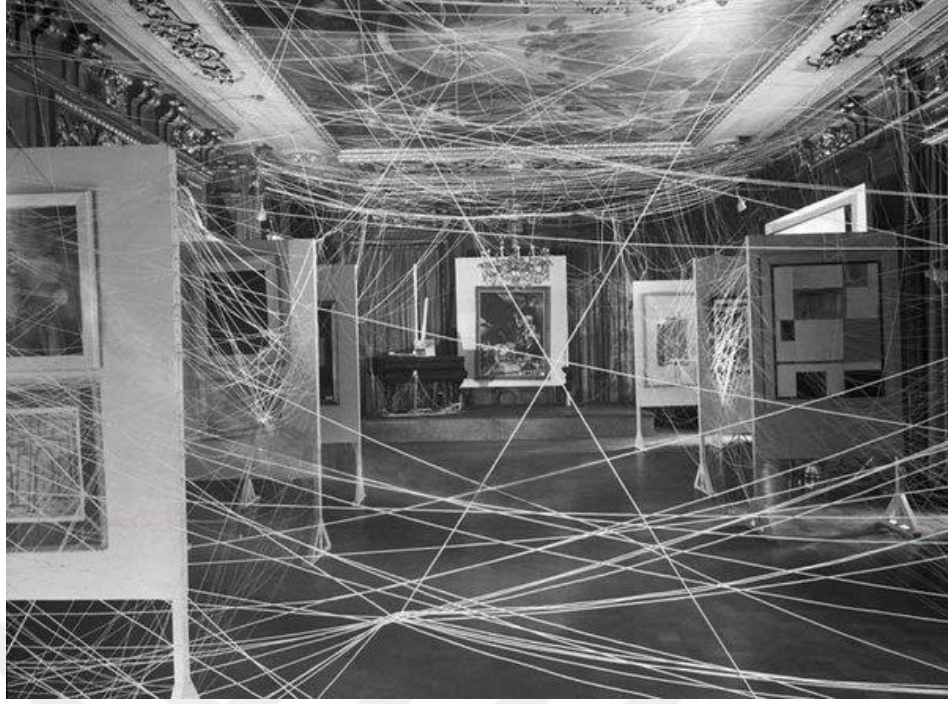
Enstalasyonlar yapıtın mekan ile olan ilişkisini değiştirdiği gibi izleyiciyle olan ilişkisini de değiştirmiştir. İzleyiciden mesafe talep etmek yerine çok daha yakın olmasına izin veren ve hatta içine dahil eden mekansal yapıtlar, dokunsallık da taşımaktadır. İdealize edilen halden çıkıp, resim heykel gibi sınırların muğlaklaştığı, disiplinler arasılığın yaşandığı günümüz sanat alanında, yapıtlarda kullanılan teknik ve malzemeler sınırsızdır. Ancak bu tezin kapsamı dolayısıyla yapıtlarında malzeme tercihi olarak kumaş ve ipliğin kullanan sanatçıların, günümüz insanının postmodern durum içindeki hallerini ele alış biçimleri üzerinden bir değerlendirme yapılmaya çalışılmıştır.

3.2. Tuvalin Esas Malzemesi Olarak Kumaş ve İplik

Kumaş ilk çağlardan bu yana günlük hayatımızda yer etmiş bir üründür. İnsanlar, hava koşulları ve dış etkenlerden korunmak için örtünme ihtiyacı duymuş ve bunun için önce hayvan postunu daha sonraları da çeşitli bitki liflerinden yapılmış dokumalar kullanmıştır. Dış faktörlerden korunma gereksinimi ile kullanılmaya başlayan tekstil lifleri, doğal ya da yapay liflerle oluşturulan yüzey, bez ya da kumaş, tuval yapımında kullanılan bir malzeme olmasının dışında bir sanat malzemesi olarak da kullanılmaktadır.

Tekstil liflerinin hava koşullarından korunmak amacıyla kullanılmasıyla sürecine giyilebilir ürünlerin yanı sıra yünlü malzemelerden yapılan ve mekan ısıtma amacıyla kullanılan duvar halıları da dahil olmuş ve başlarda dekor amaçlı kullanılan bu duvar halıları daha sonrasında başlı başına bir sanat eseri olarak değerlendirilmiştir. Resmin tarihiyle paralel ilerleyen bu duvar halılarının Rönesans döneminde resimlerden kopya edilen örneklerinin yanı sıra ilerleyen dönemlerde modern sanatçılar tarafından tasarlanıp, fabrikalarda dokutturulmuş örnekleri de mevcuttur. Duvar halısı kategorisinde değerlendirilemeyecek formlara bürünen eserler, yeni bir terimle anılmaya başlamıştır. İngilizcede *Tapestry*, *Fabric Art*, *Fiber Art* başlıkları altında değerlendirilen ve bazı Türkçe metinlerde de *Lif Sanatı* olarak karşımıza çıkan eserlerde, sanatçılar duvar halısından beklenen düz bir yüzeydeki derinlik arayışından ziyade, üç boyutlu formlar elde etmişlerdir.

Kumaş ve iplik, malzemenin resmin sürecine dahil olduğu kübizmden bu yana sanatçılar tarafından kullanılan bir malzeme olmuştur. Örneğin, Marcel Duchamp'ın "Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri" sergisinde yer alan *Bir Mil İplik* adlı yerleştirmesindeki ipe sanatçı, hem sergide yer alan resimleri hem de mekanı sararak, birbirleriyle, mekanla ve dolayısıyla izleyici ile olan ilişkilerine müdahalede bulunmuştur. Sanatçıların, bir resmin kendi içindeki sınırları, asıldığı duvarı paylaştığı diğer resimlerle ve sergilendiği mekanla olan ilişkilerinin sorgulandığı bu ve benzeri yaklaşımlarla sınırlar belirsizleşmiş ve iç içe geçmiştir.



Resim 3.15. Marcel Duchamp, *Bir Mil İplik*, Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri Sergisinden Görüntü, 1942

(<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Barry Flanagan, *Tuval ve Ağaç* adlı yerleştirmesi gibi resim ve heykelin sınırlarında gezen ve bu sınırların belirsizleşmesinin temsilcisi olan ve malzemenin görsel ve fiziksel varlığı dışında hiçbir şeye dayanmayan yapıtlar bütün her şeyden arındırılmış örneklerdir. Dikdörtgen keten bir kumaşın üç adet ağaç dalı ile tutturularak duvara yaslanmasıyla oluşturulmuş bu yerleştirmede dallara kabaca tutturulmuş kumaşın yerçekimiyle kendi ağırlığının oluşturduğu şekiller rastlantısallığı vurgulamaktadır.

Bir malzeme olarak kumaşa yapıtlarında yer veren sanatçıları ayrı bir sınıflandırma yapılmaksızın bir malzeme tercihi olarak değerlendirmek yerinde olacaktır. Çoğunluğu kadın sanatçılardan oluşan ve cinsiyet, çevre sorunları gibi konuları ele alan bu çalışmalar tercih edilen malzemenin türü dolayısıyla zanaat olarak değerlendirilmiştir. Ancak 1960'lerden sonra yalnız üslupta değil, kullanılan malzeme ve yöntemlerde de temelden bir değişiklik yaşanmış, kumaşın ve dolayısıyla ipliğin tercih edildiği yapıtlar kavramsal boyutlarıyla çeşitlilik göstermiştir.



Resim 3.16. Barry Flanagan, *Tuval ve Ağaç*, 1969, 292x505,8x89 cm
(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/flanagan-june-2-69-t01717> Erişim tarihi: 16.07.2021)

3.2.1. Yapıtlarında Kumaş ve İpliğe Yer Veren Sanatçılar

Kumaş, her daim insan üretiminin bir parçası olmuştur ve bu durumdan kaynaklı olarak, bir anlamda, teknik gelişim ile kültürel değişimin kayıtları gibidir. Göçebe kültürden yerleşik hayata geçilmesi, sanayileşmenin ardından teknolojiye ilerlemeye kadar birçok süreçte yer alması kumaşı değişen üretim koşulları ve küreselleşmeyle ilgili etkileri görebildiğimiz bir ürün haline getirmiştir. Ayrıca kültürel bir malzeme olmasının yanı sıra özel alanlarımızda da yer alan bir malzeme olması dolayısıyla kişisel hikayelerimizi de taşıyan bir malzemedir.

Kumaşın bu çok yönlü yapısı, birçok farklı dönemde sanatçılar tarafından tercih edilen bir malzeme olmasına neden olmuştur. Bu bölümde bu sanatçılardan örneklere yer verilecektir. Kumaş ile ilgili en erken dönem örnekleri kumaş üzerine boyama bayraklardır. Duvara asılan ve resim gibi işlev gören duvar halılarını ise daha sonra ortaya çıkmıştır. Tuval resimleriyle birlikte gelişmesi eş zamanlı olan ve benzer amaçlara hizmet eden duvar halıları, o dönemde tuval resimleriyle aynı değerde

görülmekteydiler. Renk ve desen çeşitliliği ile uygulamadaki titiz işçilik örnekleri olarak özellikle Bayeux Gobleni ön plana çıkar. İğne ve iplik ile hazır bir malzeme üzerine gerçekleştirilen bu duvar halılarında yer verilen sahnelerdeki görsel zenginlik ve uygulama ölçeği dönemin resimsel diliyle paralellik göstermektedir.



Resim 3.17. Bayeux Piskoposu Odo'yu tasvir eden Bayeux Gobleninden bir sahne, 1066
(https://en.wikipedia.org/wiki/Bayeux_Tapestry Erişim tarihi: 16.07.2021)

Modernleşme ile birlikte resim alanında yaşanan sürece benzer bir döneme sahip duvar halıları özellikle William Morris'in başlattığı ve duvar halısına yeni bir bakış açısı getiren Art&Crafts, Sanat ve Zanaat Hareketi'nde, Bauhaus Okulu'ndaki çalışmalar, bu malzemeyi tercih eden sanatçıların yolunun açmıştır. İpliğin bir sanat malzemesi olarak kullanılmasında bir kırılma noktası olan Bauhaus Okulu, tekstil malzemelerini bir sanat formuna sokmuştur. Morris, başlangıçta, dönemin fabrikalardaki makinalı üretim yüzünden zanaatkarların vasıfsızlaştırılması durumuna bir tepki olarak, yeni bir kültür geliştirmeyi hedeflemiştir. Ancak zanaat geleneğindeki yetenekleri ortaya koymak amacıyla başlamasına rağmen bu hareket, daha sonra Bauhaus Okulu'nda "makine(nin) modern tasarım aracımız olduğu" fikrine doğru evrilmiştir (Relph, 1987: 99-107'den aktaran Harvey, 2003: 37-38).

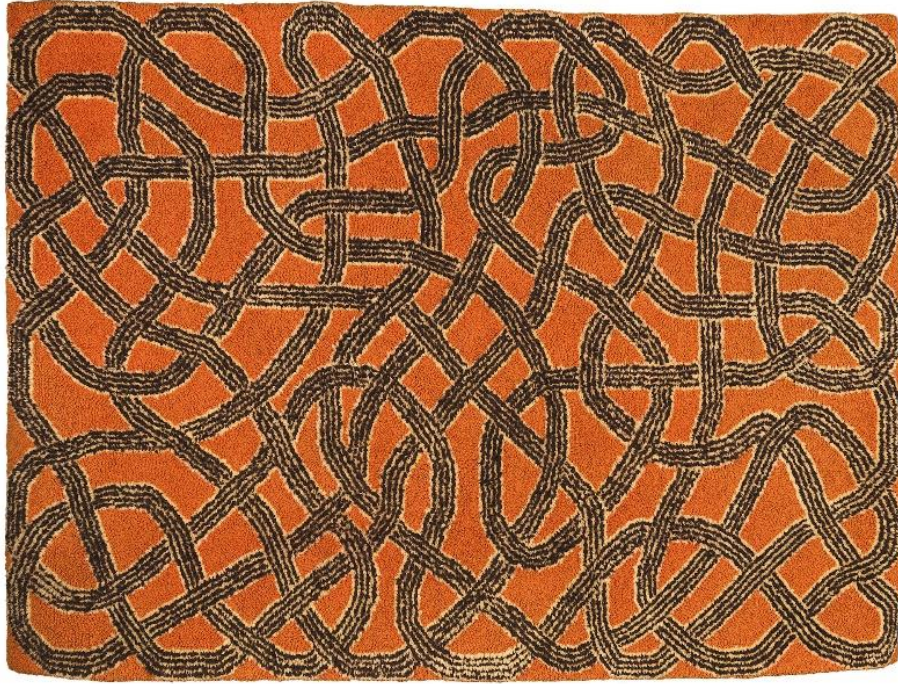


Resim 3.18. William Morris ve ortakları, *Goblen: Yeşillik*, 1892, keten yün ve ipek dokuma, 2 m 13,4 cmx4 m 75,6 cm
(<https://www.flickr.com/photos/eoskins/11711298063> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Makinenin ön plana çıkmasından ve hareketin başlangıç noktasından sapmasına neden olmadan önce, dönemin endüstriyelleşme ile birlikte değişen iş süreçleri ve dokumacılık alanındaki cinsiyet rollerini değiştirmesi hareketin eleştirdiği noktalar. O dönem özellikle mekanik dokuma tezgahlarının devreye girmesi ile malzemeye kurulan fiziksel temas kısıtlanmıştı. “Bauhaus dokuma atölyesi, sanat ve zanaatın endüstriyel gelişim öncesindeki bağıını özellikle el tezgahlarıyla çalışma süreci yoluyla yeniden canlandırmayı amaçlamıştır” (Gressel ve Weib, 2019: 14). Geleneksel dokuma teknikleriyle çağdaş motifleri uygulandığı bu çalışmalara örnek olarak dokuma atölyesi sanatçılarından Anni Albers’in el dokuması halıları, dokumalarındaki resimsel üslup ile ön plana çıkan yapıtlar arasındadır.

Bu hareket ile birlikte çağdaş duvar halısı örneklerinin ortaya çıkmasından önce ünlü sanatçıların tablolarının kopyaları olarak duvar halıları üretilmekteydi ancak resim ilkelerinden yola çıkarak yünden resim gibi üretilen ve bir resmin kopyası olmayan bu duvar halıları sanatçıların farklı yaklaşımlarıyla çeşitlenmiştir. Özellikle kumaşın işlevsel bir nesne olması sanatçıların tercihlerinde etkindir ancak üretim koşullarındaki değişimlerle birlikte sanatçıların bu malzemeye olan yaklaşımları değişmiş ve dokumalar bir sanat malzemesi ve tekniği olarak görülmeye başlamıştır. Jüt, yün, keten gibi malzemelerle gerçekleştirilen ve çoğunlukla elle şekillendirilen bu yapıtlar duvara asılabilir olmalarının yanı sıra farklı şekillerde de

sergilenebilmektedirler. Bir zanaat olarak görülen ve kalıplaşmış dokuma tekniklerinin dışında çok daha özgün ve bağımsız olarak sanatçıların geliştirdikleri farklı dokuma teknikleri ve malzemelerle her bir sanatçı kendi yaklaşımında yapıtlar üretmişlerdir. Gelenekselleşmiş kalıpların dışına çıkan bu sanatçılara Sheila Hicks, Magdalena Abakanowicz, Barbara Chase-Riboud, Lenore Tawney örnek gösterilebilir.



Resim 3.19. Anni Albers, *Kilim*, 1959, naylon el dokuma, 122x165 cm
(<https://www.whistles.com/inspiration/arts-culture/exhibition-anni-albers.html> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Geleneksel dokuma tekniklerinden hareketle geliştirdiği kendine özgü dokuma yöntemlerini kullanan sanatçı Sheila Hicks, bir yüzeyden bağımsız boşlukta asılı kalan bu dokuma formlar, tekstil malzemelerini yeniden düşünmek için izleyiciye alan açar. Sentetik iplikleri dokuyarak oluşturduğu formların yanı sıra onları sararak ve yığarak da yerleştirmeler gerçekleştiren sanatçı, temel olarak tekstilin ham maddelerini kullanırken, bilinen ve öğretilen şeylerin dışında malzemenin sonsuz olasılıkları üzerinden eylemini gerçekleştirir ve yapıtlarını oluşturur. İpliklerin yumuşaklığıyla sanatçının yerleştirmelerinin anıtsallığının yarattığı yapıtlarının dikkat çeken özelliğidir. Kariyerine ressam olarak başlayan sanatçının boya ile kurduğu ilişki

seçtiği ipliklerin renklerindeki çeşitlilikte karşılığını bulur. Gerçekleştirdiği yapıtların boyutları ve kullandığı malzemelerde de çeşitlilik hakimdir. İplikli malzemeleri sararak, yığarak ve dokuyarak gerçekleştirdiği yapılara dahil ettiği deniz kabuğu, jilet, bağcık gibi buluntu nesneleri de dahil eder. Geleneksel dokuma teknikleri ile kasnaklarda gerçekleştirdikleri kadar serbest dokuma yöntemleri ile gerçekleştirdiği yapıtlarını mekanda çok çeşitli şekilde, tavandan sarkarak, duvarda asılı ya da mekanda serbest şekilde yerleştirmiş şekilde sergilemiştir.



Resim 3.20. Sheila Hicks, *Sorgulama Sütunu / Esnek Sütun*, 2013-14, akrilik elyaf, 518,16x121,92x121,92 cm
(<https://www.moma.org/collection/works/189088> Erişim tarihi: 16.07.2021)

İpliğin esnek ve mekana göre uyarlanabilir olmasından etkilenen bir diğer sanatçı Lenore Tawney de geleneksel dokuma tekniklerinin dışına çıktığı ve yeni bir yaklaşımla ele aldığı boşlukta asılı duran yapıtları döneminde radikal birer hamle olarak görülür. Hem geçmişle bağlarını koruyan hem de bu zamana ait izlenimi taşıyan bu dokumalar her kültürde karşılık bulabildiği için de evrensel bir dile sahiptir. Geleneksel tekniklerde deneysel bir yaklaşımla dokuduğu duvar halılarının etkisi boşlukta süzülen resimler gibidir. Duvarda değil de tavandan boşluğa doğru asılan yapıtlarının bu uçuşkan yapısı ve kullandığı tekniklerin belli bir kalıpta olmaması

sanatçının, sanat ve zanaat çevresi tarafından reddedilmesine neden olmuştur. Sanatçının *dokuma formlar* dediği ve totemlere benzer yapıtlarına sanatçı Hicks gibi tüy, deniz kabuğu gibi buluntu nesneleri dahil etmiştir. Taşıdıkları evrenselliğin yanı sıra bu el dokuması formlar, onları biçimlendirirken gerçekleştirilen dokuma eylemi dolayısıyla sanatçıların kişisel hikayelerini de taşırlar.



Resim 3.21. Lenore Tawney, *Karanlık Nehir Duvar Askısı*(*Dark River Wall Hanging*), 1962, keten ve yün, 416,6x57,2 cm
(<https://www.moma.org/collection/works/2267> Erişim tarihi: 16.07.2021)

İpliğin yapı olarak yumuşak fakat heykelsi bir güce sahip olduğu fark eden ve bunu yapıtlarıyla ortaya koyan bir diğer sanatçı Magdalena Abakanowicz ise malzeme seçimi olarak yalnızca doğal ve yapay lifler değil geleneksel malzemelerin dışında olan ip, at kılı, metal ve kürk gibi materyalleri de kullanmıştır. Abakanowicz, doğadaki organik dünyanın temel ögesi olarak gördüğü lifin dokusunu yapıtlarında ön plana

ıkarır. Böylelikle yapıtları yalnızca kültürel bağlar ile ilgili değil doğa ile de ilgili olur. “Bizler lifli heykelleriz.” (Reichardt, 1982: 94) diyen sanatçının iki boyutlu duvar halılarından mekana yayılan duvardan bağımsız yerleştirmeleri Abakanlara kadar bütün yapıtlarında doğal ham malzemeler tercih etmesinde ekolojiye olan duyarlılığı vardır. El dokuması olan yapıtlarında doğanın yaratma ve yok ediş, büyüme ve aşınma süreçlerine dair izleri görmek mümkündür (Morawinska, 1991: 36). Doğanın kendi içindeki döngüsünü de temsil eden bu dokuma formları gerçekleştirmek için kullandığı sisal lifleri, limanlardan toplanarak daha sonra sökülen atıl durumdaki halatlardan elde edilerek tarafından boyanmıştır. Kendine özgü dokuma tekniğiyle gerçekleştirdiği Abakanların yüksekliği kimi zaman on metreyi açmaktadır (Porter, 2014: 180).



Resim 3.22. Magdalena Abakanowicz, *Sarı Abakan*, 1967-68, sisal, 315x304,8x152,4 cm (<https://www.moma.org/collection/works/3650> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Tekstil malzemelerini kullanan sanatçıların ağırlık olarak tercih ettiği gibi Abakanowicz de yapıtlarını gerçekleştirirken ellerini kullanır. Sanatçı için el, bir araçtır ancak onun yapıtlarının her birinde sanatçının ellerinin izleri dolayısıyla ellerini görürüz. Bu bağlamda elin duyarlılığını önemseyen sanatçının döküm kalıplardan aldığı yapıtlarında da her bir kalıptan tek bir kopya çıkartmasında sanatçının el izlerinin her birinde birbirinden farklı olması isteğinden kaynaklanmaktadır. Her bir yapıt doku olarak biriciktir (Jacob, 2012: 5). Sanatçı, ele olan duyarlılığını yapıtların yüzeylerindeki dokular vasıtasıyla aktardığı gibi doğrudan el formundaki heykellerinde elin sahip olduğu potansiyele gönderme yapar.



Resim 3.23. Magdalena Abakanowicz, *El*, 1976, dokuma, 12,7x20,32x15,24 cm
(<https://collections.artsmia.org/art/12093/hand-magdalena-abakanowicz> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Sanatçılar yapıtlarında ipliğin kendi içindeki olasılıkları kadar farklı malzemelerle olan ilişkisini de kullanırlar. Bu sanatçılardan biri olarak Barbara Chase-Riboud bronz ve dokumayı bir araya getirdiği dikey yerleştirmelerindeki ipek ve yünün bronzla oluşturduğu zıtlık, birbirilerini karşılıklı olarak pekiştirir ve güçlendirir. Metal ve organik malzemenin bir aradalığının yarattığı tezatlık varlığın değişebilirliği olarak yorumlanabilir. Sanatçı döküm sürecinde ince katlanmış balmumu tabakalarını elleriyle biçimlendirir. Yumuşak balmumunu elle şekillendirilmesi bronzu akışkan bir

yüzeye çevirmesine olanak sağlamıştır (Basualdo, 2013: 13-15). Balmumunun yapısı sayesinde sanatçının parmak izleri de yüzeyde yerini almıştır ve burada yine elin duyarlılığıyla karşılaşırız. Bir çalışma metodu olarak geliştirdiği bu teknik daha sonra sanatçının imzası haline gelmiştir (Shaw, 2013: 22, 24).

Chase-Riboud'un insan biçimindeki formları, antik roma ve yunan askerlerin giydikleri türden koruyucu zırh ve fiber eteği anımsatmaktadır (Shaw, 2013: 24). Duvardan bağımsız kendinden destekli bedenleri ya da bronz bir zırhları anımsatan bu yapıtlardaki halatların saçakları üniforma fistonlarını, 'harmani'yi, düşen suyun akışını ima etmektedir (Basualdo, 2013: 15). Çoğunlukla dokuma heykellerde karşılaştığımız bu anıtsallık, malzemenin yumuşaklığıyla bir tezatlık oluşturur ve bu yapıtlar gücünü buradan alırlar.



Resim 3.24. Barbara Chase-Riboud, *Yükselen Her Şey Birleşmeli*(*All That Rises Must Converge*), 1973, parlak bronz, sentetik ipek ve ipek elyaf, 274,3×106,7×61 cm (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486026> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Bu organik formlar, insan biçimli formlara çağrışım yaptıkları gibi doğadaki olaylara dair de çağrışım yapmaktadır. Ayrıca doğaya olduğu kadar toplumsal olana da göndermeler taşıyabilmektedirler. Örneğin Barbara Chase-Riboud'un ilk Malcolm heykellerinin yer aldığı 1970 yılındaki sergisinin adı sanatçının niyetini belli eder şekilde 'Anıtlar'dır. Tarihi figüre gönderme yapan Malcolm X, tarihteki en güçlü ve akılda kalan figüre yaptığı göndermenin yanı sıra modern sanat ve anıtlar arasındaki problemlerle de ilgilidir (Basualdo, 2013: 17-18). Önemli bir kişi veya olay anısına dikilen ilkel anıtlara benzeyen bu yapıtlar üç boyutlu olmanın aksine rölyef etkisine sahiptir ve izleyicinin arkasına yürüyemeyeceği şekilde yerleştirilmişlerdir. Hareketleri kısıtlanan izleyici, yapıtın arkasının nasıl görüldüğünü yalnızca tahmin edebilir (Shaw, 2013: 21, 23).



Resim 3.25. Barbara Chase-Riboud, *Kendim İçin İtiraf*, 1972, bronz boya ve yün, 304,80x101,6x30,48 cm
(<https://www.craftcouncil.org/post/barbara-chase-riboud-philadelphia-museum-art> Erişim tarihi: 16.07.2021)



Resim 3.26. Cristo ve Jeanne-Claude, *Kuşatılmış Ada*, 1980-1983, Biscayne Körfezi, Greater Miami, Florida
(<https://www.pelleungergallery.com/> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Tekstil malzemeleri kendi içinde taşıdığı olasılıklar kadar mekanla olan ilişkilerinde de olasılıklar taşır ve sanatçıların malzemeyi kendi içinde dönüştürdükleri gibi mekanları da dönüştürürler. Örneğin Cristo ve Jeanne-Claude'un kamusal alanlarda devasa ölçeklerdeki kumaşlarla gerçekleştirdikleri yerleştirmelerindeki gibi. Sanatçıların sabit ve kalıcı yapıtlar yerine zamansallığı ve değişken olanı tercih edip kumaşı kendilerine malzeme olarak seçmeleri, malzemenin akışkan yapısıyla dış faktörlere verdiği tepkilerle desteklenir ve temas ettiği yüzeylerle olan ilişkileri sanatçıların izleyicinin bakışının bağlamını değiştirme arzusunu tatmin eder. Sanatçıların paketleme ve istifle düşüncesi üzerinden gerçekleştirdikleri yapıtlarının erken dönem örneklerinde çeşitli objeleri paketlediklerinde kumaş kapladığı nesneyi tanımsız hale getirmiştir. İzleyiciye içinde ne olduğuna dair düşünme alanı açan bu yerleştirmeler gibi kamusal alanlarda da büyük ölçekli mimari yapıları kumaşlarla kaplayan Cristo ve Jeanne-Claude, mekanları işlevsiz hale getirirler. Kolektif bir

biçimde ekip ile çalışan sanatçılar, mekanları istila eden yapıtlar kadar çevreyle uyum içinde olan, ancak yine de yalıtılmış ve gerçek dışı duran yapıtlar gerçekleştirmişlerdir.

Kamusal alanlarda ve belirledikleri zaman dilimi içerisinde gerçekleştirdikleri yerleştirmelerinde Cristo ve Jeanne-Claude, yaşamsallığa inanırlar, bu yapıtlar gerçekleştirildikleri döneme aittirler. Her şey sürekli bir döngü içerisinde gerçekleşir ve kumaş bunu karşılayan bir malzemedir. Yer ve zamana göre değişen bu yapıtların izleyiciler tarafından deneyimlenmesi büyük çoğunlukla medya aracılığıyla olur ve bu, çağın durumuna ilişkin bir gönderme taşır. Medyanın potansiyelini açığa çıkarma konusunda güçlü olan bu yapıtların bütününe dair fikirler ancak ekran karşısında gerçekleşir.

Tekstil malzemelerinin doğası gereği sanatçı tarafından dönüştürülürken kullanılan tekniklerin çizdikleri sınırların aşılabilmesi, malzemenin taşıdığı kodlar dolayısıyla doğa ve tarihe göndermeler yapabilmesinin yanı sıra sanatçıların malzemeyi bir araya getiriş biçimlerinden kaynaklı yapıtlar, sanatçının bireyselliğine dair izler de taşırlar. Dolayısıyla tekstil ipliklerinin bireysel ruha dönüşü temsil etmeleri ve yapıtlarda buna dair izleri taşımaları mümkün olur.



Resim 3.27. Cristo ve Jeanne-Claude, *Akan Çit*, 1972-1976, Sonoma ve Marin İlçeleri, Kaliforniya

(<https://americanart.si.edu/blog/eye-level/2010/01/936/christo-and-jeanne-claude-making-running-fence> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Yapıtlarını otobiyografik olarak tanımlayan Louise Bourgeois, kendi yaşamışlıklarından yola çıkarak üretir ve ailesinin tarihi duvar halılarını onardıkları dükkanında öğrendiği eksik ya da hasarlı parçaları onarma yöntemini sanatına yansıtarak, çalışmayı “huzursuzluğun/rahatsızlığın tek ilacı” olarak görür. Sanatın iyileştirici gücü olduğuna inanan ve yapıtlarını gerçekleştirirken bilinçaltına erişim sağladığını ve kendini iyileştirdiğini düşünür (Barrett, 2015: 144, 153-156). Bu noktada kendini dışavurumcu bir sanatçı olarak gören Bourgeois, farklı malzemeleri bir araya getirdiği yerleştirmelerinde sanatçının kişisel yaşamında geçmişine dair bir malzeme olarak gördüğü kumaşa sıklıkla yer vermiştir.



Resim 3.28. Louise Bourgeois, *Örümcek(Hücre)*, 1997, çelik, goblen, ahşap, cam, kumaş, kauçuk, gümüş, altın ve kemik, 449,6×665,5×518,2 cm

(<https://www.moma.org/audio/playlist/42/684> Erişim tarihi: 16.07.2021)

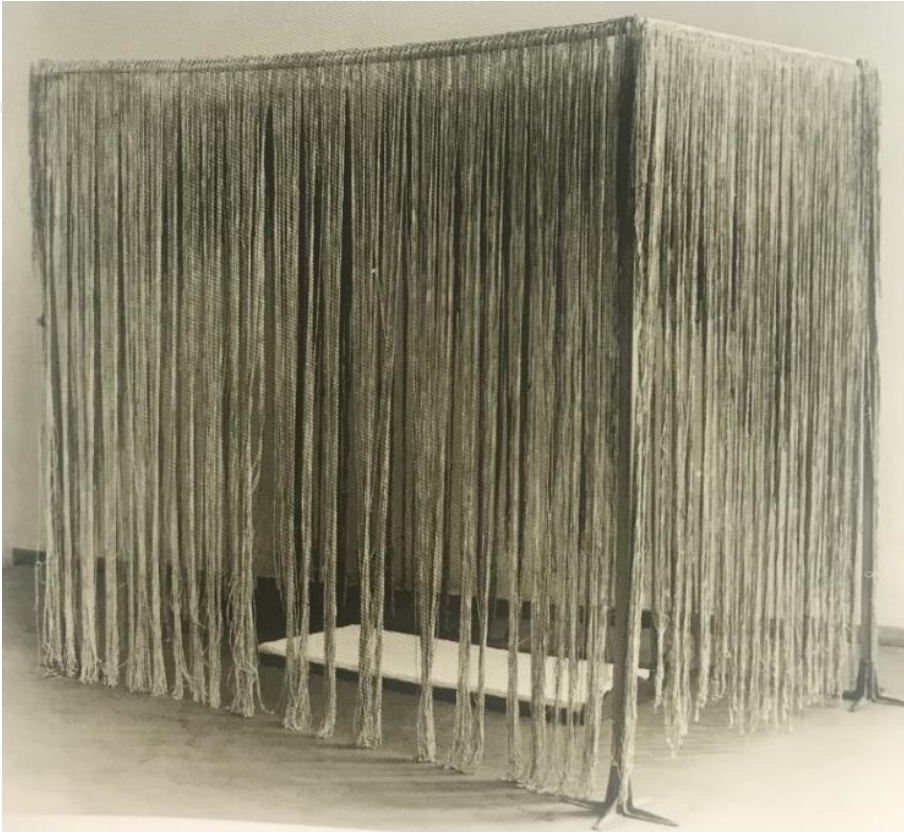
Kişisel hikayesine gönderme yapan bir malzeme olarak yapıtlarında ipliksi malzemelere yer veren bir diğer sanatçı olarak Eva Hesse, kütleli olan yapıların yerine ip gibi kırılğan, hassas bağlantılar kurabilen malzemeleri tercih etmesinin altında bu malzemeyi kendi hayatıyla özdeşleştirmesi yatmaktadır. Yarattığı formlarda çelişkili haller ile karşıtlıklar bulmaya çalışırken aslında materyallerin görünmez doğalarıyla bağlantı kurmanın da peşinde olan sanatçı, bunu yaparken de kendi hayatındaki iniş çıkışları da ifade etmiştir. Endüstriyel olmasına karşın hassas ve kırılğan bir yapıya sahip olan materyaller seçen sanatçı, yapıtlarını alışılmış tekniklerinin dışında ve mekana yayılan şekilde kurgulamıştır. Sanatçı, bu malzemeyi seçen diğer sanatçıların yaptığı gibi malzemenin doğal haliyle biçim almasına müsaade etmiş yer çekiminin etkisiyle biçimlendirmiştir.



Resim 3.29. Eva Hesse, *İsimsiz*, 1969-70, lateks, halat, ip ve tel, değişebilir ölçüler
(<https://whitney.org/collection/works/5551> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Kumaş ve ipliğin boşlukta oluşturduğu güçlü mekansallık sanatçı Füsun Onur'un yapıtlarında da göze çarpar. Boşluk ve gerçek hacim sorunuyla ilgilenen sanatçı, gerçekleştirdiği yapıtlarla mekanı da sorgulamıştır (Yılmaz, 2020: 187). Mekanın

doğallığı içinde tül, saten, inci gibi zarif narin nesneleri sert cisimler ile bir arada kullandığı yapıtlarında yarattığı karşıtlıklarla nesne ve mekanı, gündelik olan ile yabancı olanı sert ve yumuşak dokuları bir araya getirerek ortaya koyar. Seçtiği gündelik nesneler arasında insanı temsil etmesi bakımından giysiler, kumaşlar ön plandadır. Gizleme ya da açığa çıkarma, görünür kılma görünmeyeni açık etme gibi görünmez olanın sınırlarında gezmek sanatçının yerleştirmelerinin esas konusudur (Brehm, 2007: 11-12).



Resim 3.30. Füsun Onur, *Resimde Üçüncü Boyut/İçeri Gel*, 1981, enstalasyon görüntüsü: Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul
(Brehm, 2007: 83)

Onur, 1980'li yıllardaki yapıtlarında resmin yapısal özellikleri ile heykelsi olanaklarıyla ilgilenmiştir. Bunun için de iki boyutlu ve üç boyutlu arasındaki sınırların aşılması ve mekansallığı yaratma çabasıyla esnek malzemelere yönelmiştir. Bu yapıtlarına örnek olarak *Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel* (1981) adlı yapıtında sanatçı, içine girilebilir bir imge gerçekleştirmiştir. Yerden yükseltilmiş ahşap bir çerçevenin dört bir köşesinden boylu boyunca aşağı yere doğru sarkan mavi yün

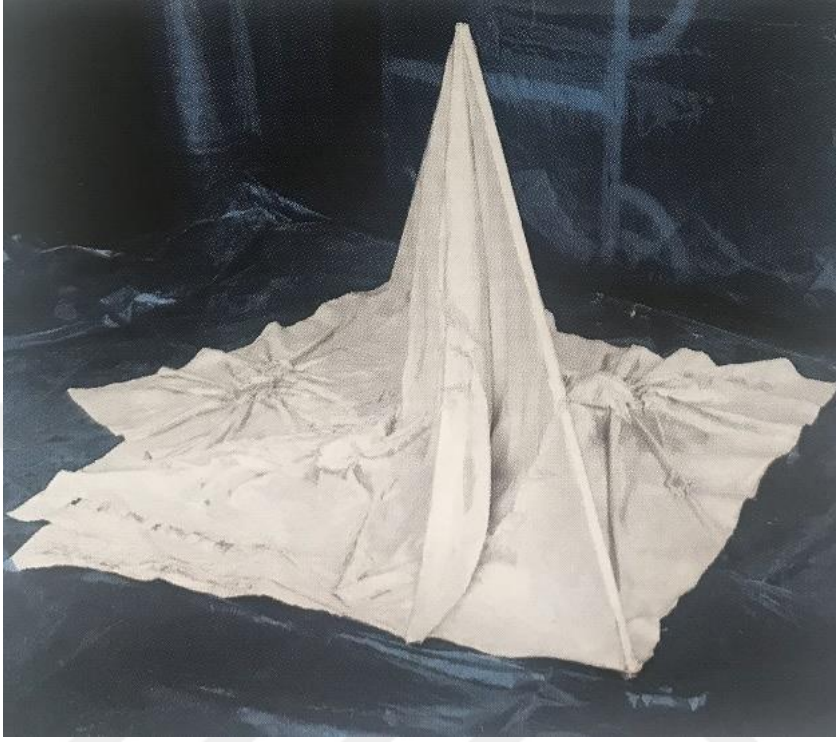
İplikler yapıtın iç mekanını sınırlandırmıştır. Aynı zamanda bu mekanı dolduran İplikler ayrıca biraz daha kısa kesilerek inci ve benzeri parıltılı süslerle bezenmişlerdir. Mekanın içi için tasarlanmış minderden bakıldığında yapı kubbeli bir yatağa benzer. Duvara asılabilen bir resmin mesafesinden uzak olan bu yapıt, izleyiciye içeriden bir deneyim olanağı verir (Brehm, 2007: 83). İpliklerin yarattığı fiziksel sınırlar ve aynı zamanda yumuşak ve hareketli yapısının yarattığı yakınlık izleyiciye iki uçlu bir deneyim yaşatır.



Resim 3.31. Füsün Onur, *Sabah Jimnastiği*, 1980
(Brehm, 2007: 84)

Kumaş, resmin yapısal bir elemanı olmasının yanında giyilebilir bir malzeme olması dolayısıyla da Onur'un yapıtlarında insana dair olana da işaret eder. *Sabah Jimnastiği* (1987) adlı yapıt, bunlardan biridir ve çeşitli beyaz kumaşların patchwork (yama işi) benzeri bir teknikle bir araya getirilerek ahşap bir çerçeve üzerine asılmasıyla oluşturulmuştur. Dış mekanda yer alan ve rüzgarın hareketleriyle adeta bir bayrak gibi salınarak sürekli farklı biçimler alır. Buna karşılık *Görsel Kavramsal İmge* (1983) daha basit bir biçime sahiptir. Kumaşın yumuşak yapısını yukarıya kaldırarak gösteren bir an, kumaşın gerçekliğine aykırı bir şekilde sabitlenmiştir (Brehm, 2007: 84, 87).

İki farklı şekilde sunumunu gerçekleştirdiği malzemenin aldığı hallerle mekan ve zamanla olan ilişkiyi somut bir şekilde ortaya koyar.



Resim 3.32. Füsün Onur, *Görsel Kavramsal İmge*, 1983, enstalasyon görüntüsü: Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul
(Brehm, 2007: 84)

Kumaşın biçimsel özellikleri dolayısıyla sanatçıların yüzey mekan ilişkileri üzerinden sorgulamalarını gerçekleştirdiklerine imkan tanırken aynı zamanda tekstil malzemelerinin taşıdığı tarihsel, toplumsal ve kültürel anlamların bu konularla ilgili çalışan sanatçıların da malzeme olarak dikkatini çekmesine neden olmuştur. Bu bağlamda yapıtlarında kumaşa yer veren sanatçı Gülsün Karamustafa kırsaldan büyük kentlere göçler sonucu bu iki bölge kültürünün karşılaşması, etkileşim içine girmesini konu olarak ele alır. Resim, enstalasyon, video, film, fotoğraf gibi çeşitli medyumları hem ayrı ayrı hem de bir arada kullanan sanatçının dili oldukça zengindir. Özellikle 1970’li ve 1980’li yıllarda Türkiye’de meydana gelen askeri darbe, kırsaldan büyük kente göç gibi olayların yarattığı politik ve kültürel değişimlerin toplumsal hayattaki yansımalarını yapıtlarında konu almıştır (Özsoy, 2019a: 144).



Resim 3.33. Gülsün Karamustafa, *Örtülü Medeniyet*, 1976, kağıt üzerine karışık teknik, 35x41 cm (Heinrich, 2007: 22).

Bu yapıtlarından biri olarak *Örtülü Medeniyet* (1976) adlı kağıt üzerine kolaj tekniğinde gerçekleştirdiği yapıtında bir kadın oturma odasında dantel örmektedir. Tekstil parçalarını kağıt yüzey üzerine yapıştırarak dahil ettiği bu yapıtta etrafındaki bütün modern mobilyalar, televizyon, dikiş makinesi gibi elektronik cihazları ve hatta gaz tüpünün üzerinde dantel işlemler görülmektedir. Modern olanın üzerinin geleneksel olan ile örtülmesi, kırsaldan kente göç eden insanların karşılaştıkları bu yeni çevre ve modern kültür ile girdikleri ilişkiler dahilinde, kendi geleneklerini koruma çabalarını öne çıkartmak ve ayrıca geleneksel değerler tarafından belirlenen toplumsal cinsiyete dair rol ayrıştırılmalarında kadının konumlandırılmasına da değinmektedir (Heinrich, 2007: 22-23).

Karamustafa'nın ele aldığı konuları öncelikle tuval ve kağıt gibi resim yüzeylerinde gerçekleştirmiş ancak zamanla topladığı malzemeler ile teması arttıkça bu yüzey onu

tatmin etmemeye başlamış ve yerleştirmelerine geçiş yapmıştır (Heinrich, 2007: 39). Duvar halıların yanı sıra gündelik yaşam unsurlarını barındıran giysiler de malzemeleri arasındadır. Saten, tül, kadife, pazen gibi farklı kumaşları yapıtlarında kullanan sanatçının tekstil kolajlarından 1984 tarihli *Sıradan Bir Aşk* olanı İstanbul'un en çok göç alan gecekondu mahallerinden birinde gerçekleştirilen bir film projesi dolayısıyla o bölgede zaman geçirmesi sonucu topladığı giyilmiş bir gömlek, bir pantolon, çiçekli mor bir elbisenin halıya doğrudan dikilmesiyle oluşturulmuştur (Özsoy, 2019a: 146, 148). Kullanılmış tekstil malzemelerinden elde ettiği parçaları bir araya getirerek oluşturduğu bu kolajlar kültürler arası hikâyelerin bir araya getirilişidir. Bu malzemelerin taşıdığı yaşamsallık kişisel hikayelere ait olduğu kadar o kültüre ait başka insanlara da dokunduğu için, kolektif bir hikayeyi de taşımaktadır.



Resim 3.34. Gülsün Karamustafa, *Sıradan Bir Aşk*, 1984, tekstil kolajı, 190x245 cm
(<https://www.artsy.net/artwork/gulsun-karamustafa-siradan-bir-ask-slash-an-ordinary-love> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Yapıtlarında başka insanlara ait nesnelerin yanı sıra kendine ait kişisel objeleri de 1980'li yıllardan sonra dahil eden sanatçının *Kuryeler* (1991) isimli yapıtı onlardan biridir. Sanatçı, hazırladığı kapitone çocuk yeleklerinin içine kendine ait değerli saydığı nesneleri dikişlemiştir. Dikili bölmelere gizlenmiş şeylerin varlığını kumaşın yapısı dolayısıyla sezebiliyor ama tam olarak ne oldukları anlaşılamıyor. Eski

Yugoslavya’da göç trajedisinden hareketle gerçekleştirilen bu yapıt, sanatçının (kendisi de göçmen olan) büyükannesinin göç sırasında taşınan değerli malların çocukların üzerindeki yeleklere saklandığına dair anlattığı hikayelere dayanmaktadır (Heinrich, 2007: 53, 55). Kumaş ve iplik ile yapıtlarını gerçekleştiren sanatçıların kişisel deneyimlerinden hareketle gerçekleştirdikleri yapıtları yaşadığı şehre veya coğrafyaya ait olsa da bu kaynakları hiç tanımayan bir izleyici de kendini bu yapıtlarla özdeşleştirebilmektedir. Bu durum tekstil malzemelerinin farklı coğrafyalarda karşılık bulabilmesiyle ilişkilidir.



Resim 3.35. Gülsün Karamustafa, *Kuryeler*, 1991, yerleştirme görüntüsü
(<https://saltonline.org/tr/664/atolye-ipucu-gulsun-karamustafa> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Bu bağlamda kimlik, kültür ve aidiyet kavramlarıyla da kolaylıkla ilişkilendirilebilen malzemeyi kullanan sanatçılara örnek olarak Hale Tenger, yapıtlarında ikilemlere güncel göstergelerle yer verir. İçinde bulunduğumuz duruma çok daha geniş bir perspektiften bakan sanatçının uygarlığın, ilerlemenin, modernleşmenin evrensel boyutta yarattığı sıkıntıları, kültür ve iletişim sorunu gibi toplumsal konuları irdelemektedir. Ele aldığı bütün konulara kendi coğrafyasının merceğinden bakan Tenger, kullandığı malzeme çeşitliliğiyle de dikkat çeker (Antmen, 2007: 12-13).

Ele aldığı konuları işlerken tekstil malzemelerine yer verdiği yapıtlarından biri olan sanatçının *Nedime Sara'ya Saygı (Zamanla Telakkiler Değişir)* (1995) adlı yapıtında duvara çivilenmiş bir masa örtüsü üzerine önce kurşun kalemle el yazısıyla yazıp sonrasında nakış ile işlediği bir mektup görülmektedir. Bu mektup, yapıtın adında da geçen Nedime Sara isimli bir okurun Kadınlık gazetesine gönderdiği mektuptur. Erkek egemen kültürde kadınlar üzerinde yaratılan baskıya daha spesifik bir noktadan bakmaktadır. Yapıt üç kuşak Osmanlı kadınının –ve dönemin- bir panoraması vermektedir. Tenger bu yapıtında toplum içinde kadınla özdeşleştirilen rollere gönderme bulunmak adına bir sofrta örtüsü kullanmıştır ve duvara kabaca mıhladığı bu ‘kadınsı’ örtünün, bir ‘iç mekan’ nesnesinin, sergi alanında bir bez afiş gibi sergileyerek de Nedime Sara’nın yaşadığı dönemin haremlik/selamlık uygulamasını hatırlatmaktadır. Bir dönemin özel ve kamusal alanlara yüklediği anlamları güncel boyutlarıyla düşünmeye çağırır (Antmen, 2007: 20-21).



Resim 3.36. Hale Tenger, *Nedime Sara'ya Saygı (Zamanla Telakkiler Değişir)*, 1995, keten sofrta örtüsü, nakış, kurşun kalem el yazısı, çivi, 150x200 cm
(<https://www.gagallery.com/artists/hale-tenger> Erişim tarihi: 16.07.2021)



Resim 3.37.a. Hale Tenger, *Yok Yok Ülkesi*, 2001, bez bebekler, ses, kumaş, ahşap demir, 4 LCD monitör; video 5', müzik: Serdar Ateşer. değişken ölçüler. enstalasyon görüntüsü (Antmen, 2007: 108)



Resim 3.37.b. Hale Tenger, *Yok Yok Ülkesi*, 2001, bez bebekler, ses, kumaş, ahşap demir, 4 LCD monitör; video 5', müzik: Serdar Ateşer. değişken ölçüler. enstalasyon görüntüsü (Antmen, 2007: 109)



Resim 3.37.c. Hale Tenger, *Yok Yok Ülkesi*, 2001, bez bebekler, ses, kumaş, ahşap demir, 4 LCD monitör; video 5', müzik: Serdar Ateşer. değişken ölçüler. enstalasyon görüntüsü (Antmen, 2007: 109)

Tekstil malzemelerinin yalnızca kültürel kodlarla değil mekanla olan ilişkilerini de kullanan sanatçının *Yok Yok Ülkesi* (2001) mekanın alt ve üst, iki kısmında da parçaları yer alan bir yerleştirmesinde, mekanın üst kısımda pervazlardan sarkıtılmış bez bebekler, alt katta mekanın ortasına kurulmuş kumaş odayı gözetler gibi yan yana dizilerek yerleştirilmişlerdir. Varlık/yokluk; yaşam/ölüm gibi ikilikler üzerine kurulan yerleştirmenin alt katta yer alan, bez bebeklerin dışarıdan pasif birer izleyici gibi baktıkları beyaz odanın içerisinde izleyiciler için hazırlanmış bölmelerde divanlar yer almaktadır. İzleyiciyi bu kez dışarıda bir gözlemci olarak değil bir davetli gibi yapıtın içine davet eder (Antmen, 2007: 107). Ve bu davetin dışarıdan izleyicisi rolündeki bez bebekler yumuşak yapıları kadar izleyici üzerinde kurdukları baskıyla da dikkat çekerler.

İzleyici uzandığı divanda karşısında yerleştirilmiş ekranda mavi gökyüzünü seyrederken bir yandan da taktığı kulaklıklardan Serdar Ateşer'in bestelediği flüt ağırlık meditatif müziği dinlemektedir. Günümüzde çağın getirileriyle birlikte artan sıkıntıların sonucu çeşitlenen terapi yöntemlerine göndermede bulunan bu yapıt, hızla akıp giden zamana yetişmeye çalışan insanları bir an durmaya ve bir iç yolculuğa çıkmaya davet etmektedir (Antmen, 2007: 107, 110). Günlük hayatta kullanılan

nesnelerden bedenle ilişki olanlar ağırlıklı olarak tekstillerden oluşur, bu bağlamda tekstil malzeme olarak bedenseldir. Malzemenin bu özelliği bedensel deneyimler üzerinden yapıtlarını gerçekleştirmek isteyen sanatçıların dikkatini çekmesine neden olmuştur.



Resim 3.38.a. Heide Hinrichs, *Yarı Beden*, 2013, video projeksiyon, kumaş paneli, 7 mukavva kutu, küçük deri parçaları, kağıt hamuru, kumaş, tüyler, kağıt ile yerleştirme, yaklaşık 250x350 cm

(https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/iplikten-cozulenler-tekstilde-kuresel-anlatilar_2238.html Erişim tarihi: 16.07.2021)

Günlük objelerle gerçekleştirdiği yerleştirmeleriyle bilenen sanatçı olarak Heide Hinrichs, tüm yapıtlarında bedenın duyumlarına ve zihnin durumlarına değinen sanatçı dokunsallığı ön planda tutar. *Yarı Beden* adlı yerleştirmesini, surlarla çevrili sanatçının gözüyle ‘erişilemez’ olan bir kentin sokaklarındaki yürüyüş deneyiminden hareketle gerçekleştirmiştir ve zemine serilmiş, tamamlanmamış bir bedeni çağrıştıran ten rengine yakın, kumaş parçası kullanmıştır. Yumuşak ve akışkan yapısına rağmen katları sayesinde heykelsi bir yapıya da sahip olan kumaş, malzeme ve kavram düzeyinde farklı farklı ilişkiler barındıran yerleştirmede bedenselliğe işaret etmektedir. Kağıt hamurundan yapılmış duyu organlarına işaret eden tüyler, dik ve ikonik küçük gövdeler, kumaşlar, elin duyarlılığını, zanaate işaret ederken endüstriyel üretim, kendin surlarını temsil eden, mukavva kutular bir tezatlık oluşturmaktadır.

Küçük monitörde çizim şeklindeki eller, sanatçının dokunmak ve tanımlamak ile tamamlanmaya dair fikirleri akla getirir. Sanatçının genel olarak bütün yapıtlarında olduğu gibi bu yerleştirmesinde de merkezi bir figür yoktur ve tekil duyulara işaret etmektedir (Stephen, 2019: 108-110). Kumaş, parçaları bir araya getiren, bütünleştirici bir eleman olarak yer almaktadır.



Resim 3.38.b. Heide Hinrichs, *Yarı Beden(detay)*, 2013, video projeksiyon, kumaş paneli, 7 mukavva kutu, küçük deri parçaları, kağıt hamuru, kumaş, tüyler, kağıt ile yerleştirmeden, yaklaşık 250x350 cm
(<http://www.4h-club.org/semikoerper2.html> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Kumaşın bedenle olan ilişkileri üzerinden yaptığı çağrışımları ve bu bağlamda medeniyete ve kültürler arası ilişkilere dair de göndermelerini yapıtlarında kullanan bir diğer sanatçı olarak Zille Homma Hamid ise farklı ülkelerin yerel zanaatlarını, kültürlerini ve tarihlerini inceleyerek gerçekleştirdiği tekstil odaklı yapıtlarında yer verirken, metin ile dokuma, dil ile kumaş dokusu ilişkisini metafor düzeyinde ele almaktadır. Eski bir demir sandalye, yolda bulduğu taşlar ve mumlanmış ipliklerden oluşan *Dokuma Sandalyesi* adlı yapıtı güncel buluntu malzemeleri yeni, fakat biçimiyle arkaik dokuma tezgahlarını anımsatmaktadır. Sanatçının Güney Afrika'daki çalışmalarının ana temasını oluşturan yapıtta yer alan sandalyenin, bir amaca yönelik olarak kullanılan bir alet, bir ev nesnesi olmasının yanında simgesel anlamları da vardır. Hiyerarşide daha üst bir pozisyonu, gücü ve otoriteyi simgeleyen sandalyeyi,

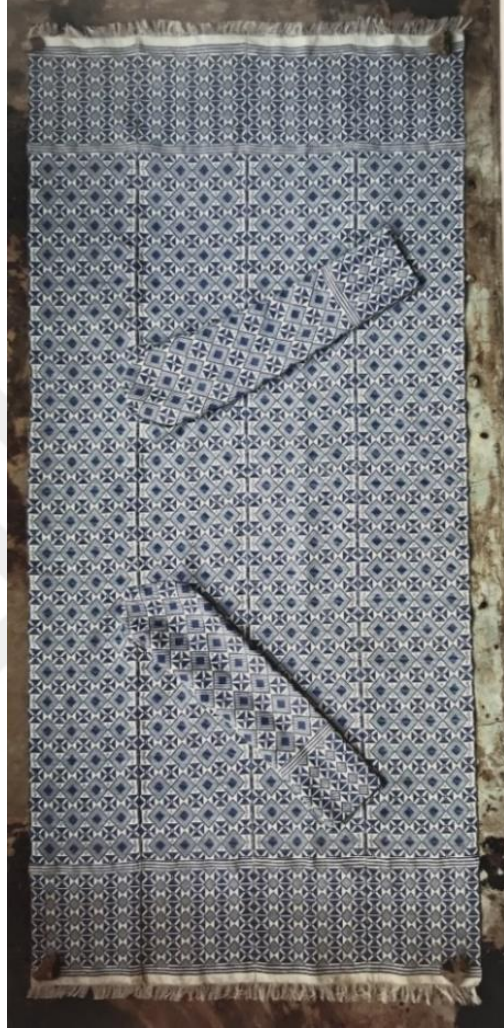
araçsalılık fikrini yok sayan bir alet olarak bir arpı andıran bir dokuma sandalyesine dönüşmüştür (Gera, 2019: 100, 102). Bu bağlamda malzeme yalnızca kültürler arası ilişkileri temsil etmez, sosyo-politik konulara da dokunur. Kumaşın farklı malzemelerle kurduğu ilişkiler toplumsal yapıya çok rahat bir şekilde gönderme yapacak şekilde kurgu yapılabilmesine imkan tanımaktadır ve sanatçıların, tekstil malzemeleriyle gerçekleştirdikleri yapıtların en erken örneklerinden bu yana malzemeyi farklı malzemelerle ilişki kurdurmaları sıklıkla karşımıza çıkar.



Resim 3.39. Zille Homma Hamid, *Dokuma Sandalyesi*, 2013, mumlanmış pamuk, taşlar, sandalye, 82x57,5x53,5 cm
(<http://negev-museum.org.il/exhibition/the-event-of-a-thread-global-narratives-in-textiles/?lang=en> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Yerel zanaat geleneklerle ilişkiye geçerek tarih ve kültürden gelen dokuma ve baskı tekniklerini de kullanan Hamid, tüm dünyada kapitalist üretim biçimlerinin dayatılması sonucu sosyal, politik ve ekonomik üretim şartlarındaki durumu ortaya koymayı amaçlar. Yapıtlarında estetik ve politik boyut iç içe geçen sanatçıya göre giysiler de dahil olmak üzere malzemeleri iletişim araçları gibi, sinyaller yayan bir

dildir. Örneğin, Dakar’da ürettiği *Örtü Palto* o ülkenin motiflerinin yorumlamasıdır (Gera, 2019: 102, 103).



Resim 3.40. Zille Homma Hamid, *Örtü Palto*, 2008, paltodan üretilmiş halı, 200x91 cm (Gera, 2019: 101)

Endüstriyelleşme ile birlikte zanaatların gölgelenmesi, bu konuya dikkat çekmeyi amaçlayan sanatçıların tekstil malzemelerine yönelmelerine neden olmuştur. Yaşadığımız coğrafyadan Anadolu’ya dair geleneksel olanı çağdaş olanla bir araya getirmek dendiğinde ise Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun yapıtlarından söz etmek gerekir. Resim, heykel, özgün baskı teknikleriyle daha birçok farklı alanda yapıtlar üreten Eyüboğlu, özellikle Anadolu’ya ait geleneksel el sanatlarıyla Batı sanatını harmanlayarak gerçekleştirdiği yapıtları arasında yer alan, resim ile nakış, dokuma, yazmacılık geleneği arasında bir sentez kurgulamıştır. Bu alandaki önde gelen

sanatçılardan biri olan Eyüboğlu, 1951-1975 yılları arasında Anadolu’da kilim, halı, dokumalarda kullanılan halk motiflerini yorumlamış, ıhlamur ağacından kalıplara işleyerek ürettiği yazmalarla yeniden hayata geçirmiştir (Gressel ve Weib, 2019: 19). Türk sanat tarihinin el sanatları konusundaki zenginliğini vurgulayan ve bunu ön plana çıkartmak isteyen sanatçı, yapıtlarında geleneksel motiflere yer vererek süsleme sanatındaki anlayışı çağdaş bir yorumla ele almıştır. Anadolu’da inançlar doğrultusunda resim ve heykelden yoksun kalınmasının zengin bir süsleme sanatı doğmasına neden olduğuna ve sahip olunan bu değerın geri plana itilmemesi gerektiğini savunan sanatçı, nakış ile resim alanındaki zıtlıklar ve paralellikler üzerinden kendi dilini oluşturmuştur (Eyüboğlu, 2020: 113).



Resim 3.41. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Yazma*, 1972, Kumaş üzerine baskı, 72x72 cm
(https://www.istanbulmodern.org/tr/etkinlikler/gecmis-etkinlikler/iplikten-cozulenler-tekstilde-kuresel-anlatilar-sergi-etkinlikleri/iplikten-cozulenler-sergi-etkinligi_2271.html Erişim tarihi: 16.07.2021)

Halk sanatının özünün nakış olduğunu söyleyen ve zanaatı resimden küçük görmeyen Eyüboğlu kendini bugünün resmini nakışla anlatan ressam olarak tanımlar (Eyüboğlu,

2020: 231-233). Resmin bu topraklarda karşılık bulduğu süsleme sanatının gücünü hatıralara ya da doğaya öykünmeye değil, nakışların soyut güzelliği, gereç ve tezgahın olanaklarına borçlu olduğunu söyler. Uluslararası bir dil olarak gördüğü nakışların süsleme eserlerden resimlere doğru çoktan geçtiğini ve anlayışın giderek bize, bu toprakların sanatına yaklaştığını ifade eden Eyüboğlu, Anadolu'nun zenginliğinin değerlendirilmesi gerektiğini her daim vurgulamıştır (Eyüboğlu, 2020: 47, 104).



Resim 3.42. Özdemir Altan, *İsimsiz*, özel teknik, 59x49 cm

(Taraşlı, 2019: 22)

Anadolu'daki kültürel zenginlikten ama özellikle dokumalardaki zenginlikten beslenmek isteyen sanatçıların yapıtlarına ise 1940'larda Özdemir Altan'ın gerçekleştirdiği örnekleri ile görürüz. Batı anlayışında çağdaş bir yorum ile duvar halıları ortaya koyan Zeki Faik İzer, Zekai Ormancı gibi ressamlar da yapıtlarını halı olarak dokutan sanatçılar arasındadır (Özay, 2001: 70). 1980'li yıllarda da pek çok

sanatçı halıyla ilgilenip yapıtlarını dokutmuşlardır. Burhan Doğançay'ın Aubusson halısıyla hemen hemen aynı dönemde, Devrim Erbil de yapıtlarını halı olarak ürettirmiş sanatçılardandır (Çalıkoğlu, 2019: 56). Tuval üzerine gerçekleştirdikleri yapıtlarının bir örneğini halı olarak zanaatkarlara dokutturulan bu duvar halıları örneklerinin yanı sıra özgün tasarımlarını yine zanaatkarla dokutarak iş birliği içinde yapıtlar üreten sanatçılar da vardır.



Resim 3.43. Burhan Doğançay, *İsimsiz*, 2000, Aubusson duvar halısı, 201x161 cm
(Çalıkoğlu, Mesci, 2019: 55)

Bu çağdaş dokumalara örnek olarak sanatçı Belkıs Balpınar, yapıtlarında soyut bir dil kullanır ve gerçekleştirdiği dokumalarda ipliği olduğu gibi bırakan alanlar yaratarak, parça bütün, boşluk doluluk ilişkilerini ipliklerin dokumadaki yeri ve önemi üzerinden vurgulamak ister. Dokuma-ma ismini verdiği dizisinden *Tekillikler* adlı yapıtı buna bir

örnektir. Anadolu kilim geleneği üzerine araştırmaları bulunan, makale ve kitapları yayınlanan sanatçı, fizik, astronomi gibi alanlardan ilham alır ve çevremizde fark edemediğimiz, algılayamadığımız alanların varlığına dokumaları üzerinden vurgulamak ister (Özsoy, 2019b: 28). Geleneksel bir aracı çağdaş bir anlatım diline çeviren sanatçı yüzeyde kurguladığı boşluklar üzerinden yaşadığımız zamanın dengeleri üzerine düşünebilmemiz için izleyiciye alan tutar.



Resim 3.44. Belkıs Balpınar, *Tekillikler*, 2015, kilim dokuma-ma, yün atkı ve çözgü, arada dokunmamış boş çözgüler

(<https://www.artsy.net/artwork/belkis-balpinar-tekillik-slash-singularity> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Dokumaların çoğunlukla kadınlar tarafından gerçekleştiriliyor olması özellikle kadının toplumsal rollerine dikkat çekmeyi amaçlayan sanatçıların bu malzemeye yönelmesine neden olmuştur. Güncel konuları ele alan bu yaklaşımdaki çağdaş dokumalara örnek olarak sanatçı Gülçin Aksoy'un yapıtları örnek gösterilebilir. Farklı disiplinlerde de yapıtlar üreten ve farklı teknikleri anlatımın bir aracı olarak kullanan

Aksoy, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ndeki 'Halı Atölyesi'nin yürütücülüğünü yapmaktadır. Dokuma ile gerçekleştirdiği yapıtlarında hem toplumsal anlamda hem de kişisel bir düzeyde dokumak ve dokunmak arasındaki ilişkiyi irdelemektedir. Toplumsal bağlamda, dokumanın cinsiyetçi veya başka ideolojik göstergelerle anlamlandırılmasının arka planını sorgulayan yapıtlarında dayatmacı aklı bozuma uğratmayı amaçlar. Edinilmiş, ezberlenmiş toplumsal davranış biçimlerinin performatif bir boyutta tekrarı, görsel ya da sözel çeşitli yansımaları, sanatçının özellikle ilgisini çeken konulardır. *İdare Et* (2013) adlı yapıtı, dokuma, örme, işleme gibi “kadınsı” eylemleri daha toplumsal boyutuyla kültürel örüntülerle ilişkilendirdiği çalışmalarının tipik bir örneğidir (Antmen, 2014: 9-13).



Resim 3.45. Gülçin Aksoy, *İdare Et*, 2013, dokuma, 55x75 cm
(<https://www.kolekta.com.tr/sanatcilar/gulcin-aksoy/> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Aksoy, dokumaları kadına dair olmasının yanı sıra kolektif bir çalışma alanı olması açısından da önemser. Birçok elin dokunduğu ve iz bıraktığı dokuma halıların insanları bir araya getiren ve birbirleri arasında bağ kuran bir yapı olarak görür. Dokumalar kolektif olabildiği gibi oldukça kişisel bir alan da oluşturabilir. Bu tür yapıtlara örnek olabilecek Selma Gürbüz'ün dokuma halılarında doğaya ve insanlığa dair söylemleri

kendine özgü imgeleriyle anlatmıştır. Resim, heykel video gibi farklı disiplinlerde yapıtlar üreten sanatçı, hem doğu hem de batı kültüründen beslenir, mitoloji onun için önemli bir kaynaktır ve



Resim 3.46. Selma Gürbüz, *Sihirli Orman*, yün halı, 1999, 150x222 cm
(<http://www.selmagurbuz.com/sergiler/yunname-2000> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Yünname adlı dizisine ait *Arslan Adam*, *Sihirli Orman* adlı yapıtlarını geleneksel yün dokuma tekniğinde kendi imgeleriyle gerçekleştirmiştir. Özellikle kadınların ticari olmayan amaçlarla çeyizlik olarak dokuduğu Konya Bölgesindeki Karapınar halılarından olan bu iki yapıt, battaniye ve aynı zamanda yatak olarak kullanılan bir malzeme olmasından kaynaklı uyku ve rüyaları anımsatmaktadır (Akay, 2000: 2). Gürbüz, kendi yarattığı ve gölge şeklinde betimlediği insan hayvan arası varlıkları doğa dışı bir hale sokması, rüya hali ile ilişkiye sokma istencinden kaynaklı olabilir. Bu duvar halılarında figürlerin gerçeklikten uzak mesafeli halleri ile yünün sıcaklığıyla bir zıtlık oluşturmaktadır. Dokumaların evsel bir malzeme olması izleyiciyle kurduğu ilişkilerde yakınlıklar kurmasına neden olur. Gölge figürlerin tekinsiz hallerine rağmen yünün sıcaklığı izleyiciyi yakınına çeker.



Resim 3.47. Selma Gürbüz, *Arslan Adam*, yün halı, 1999, 203x138 cm
(<http://www.selmagurbuz.com/sergiler/yunname-2000> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Benzer şekilde mitolojiden beslenerek malzeme olarak kumaş ve ipliği kullanan fakat bunu kendi dilinde gerçekleştiren bir sanatçı olarak Canan'ın İstanbul, Arter Galeri'de gerçekleştirdiği *Kaf Dağının Ardında* adlı sergisinde yapıtlarında ışık/gölge, iyi/kötü, içsellik/dışsallık, gerçeklik/hayal, aydınlık/karanlık gibi ikiliklere dayanan ve insan ruhsallığının bastırılmış öğelerini içermektedir ve her türlü cinsel, zihinsel ve fiziksel çeşitliliği içeren bu dünyaları kurarken sanatçı, süsleme amaçlı geleneksel bir sanat olarak nakışı tercih etmiştir (Gürlek, 2017: 12).

Kurguladığı dünyayı somutlaştırırken kadınlarla birlikte iş birliği içinde yapıtlarını gerçekleştiren sanatçı için bu kolektif üretim süreci de önem taşımaktadır. Kumaşlarla oluşturduğu büyük ölçekli ve mekana yayılarak izleyiciyi içine dahil eden yerleştirmelerinde sanatçı, yarattığı bu fantastik dünyanın etkisini arttırmak için ışık oyunlarına başvurmuştur. Kumaşın geçirgenliğini kullanarak hem kumaşın yüzeyinde hem de ardındaki duvarlarda yansımalar yaratan sanatçı, kimi zaman kumaşlarla

oluşturduğu labirentler arasında izleyicinin gezmesi için alanlar yaratırken kimi zaman da bu kumaşların ardına yerleştirdiği ışık kaynağından yansıyan ışık ile duvarlarda canlandırdığı ikinci bir mekan ile izleyici gerçek üstü bir dünyaya dahil eder.



Resim 3.48. Canan, *Cennet*, 2019, yerleştirme
(<https://www.artter.org.tr/canan> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Dokumalar izleyicinin geçmişle kolay bağlantı kurabilmesini sağlayan bir malzemedir ve bu özelliği izleyiciyi zaman mekan algısının dışına çıkartmak isteyen sanatçılar için önemlidir. Bu doğrultuda sanatçılar mitolojik ve hayali imgelere başvurdıkları gibi günümüze dair imgeleri de yapıtlarına dahil ederler. Bu tarz yapıtlarda güncel imgeleri dokumaların yumuşak yapısı sararak onları zamansız bir hale sokar. Bu yapıtlara örnek olarak Suzanne Husky'in dokumaları örnek gösterilebilir. Ağırlıklı olarak dokumalar üreten ancak heykel, film ve performans gibi farklı disiplinlerde de çalışan Suzanne Husky, insanların doğal ortamla ilişkilerini inceler. Dokumalarında imgesel bir üslup benimseyen sanatçı, etnobotanik ve bitki bilgisi içeren kültürel temsilleri yeniden değerlendirmektedir. Husky, 16.İstanbul Bienali için folklorik ikonografiyi kullanarak hayat ağını ve yenileyici toprak yönetimi uygulamalarını tasvir ettiği *Yeniden Doğma*

adlı bir halı üretir. Yuvarlak formadaki geleneksel dokuma tekniğiyle üretilmiş bu halı, bir çiçek bahçesini temsil etmektedir.



Resim 3.49. Suzanne Husky, *Yeniden doğma*, 2019, yün halı, 300×300 cm
(<https://bienal.iksv.org/tr/sanatcilar/suzanne-husky> Erişim tarihi: 16.07.2021)



Resim 3.50. Suzanne Husky, *Jerome*, 2018, yün halı, 190x190 cm
(<https://artais-artcontemporain.org/suzanne-husky-une-douce-activiste/> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Sanatçının farklı toprak rejenerasyonları işlediği halı üzerinde betimlediği insanlar “ekim yapan yerliler, bitkilerden hasat için izin alınması, kompost, tohumlama, sulama süreçleri, ağaçlar için yapılan mücadele, kutsal bitkileri dinleme” gibi eylemler gerçekleştirirken betimlenmiştir. Halının çember şeklindeki formu kutsal toprak, hava, ateş ve su çemberlerini de temsil etmektedir (Husky, 2019). Sanatçının duvarda sergilenen diğer çalışmalarında yine benzer üslupla karşılaşmakta günümüzün günlük hayatından kesitler yer almaktadır. Dokuma tarihi boyunca zanaatkarların sıklıkla yaptıkları gibi motifler üzerinden hikaye anlatıcılığını yapan Husky, günümüzün hikayelerini sembolik bir dille dokuma yüzeyine aktarır.



Resim 3.51. Olaf Holzapfel, *Chaguar Resim (05)*, 2012-2015, Chaguar bitkisi, doğal boya, 140x96 cm (<https://viennacontemporarymag.com/2016/08/26/viennacontemporary-2016-german-galleries/olaf-holzapfel-chaguarbild-10-2012-2015-courtesy-of-daniel-marzona-berlin-germany-copy/> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Her coğrafyada karşılık bulan dokumaların çağdaş motiflerle birleştiği yapıtlardan biri olarak Olaf Holzapfel’in duvar halıları aynı zamanda iş birliği ile gerçekleştirilir.

Dokumaların farklı kültürlerdeki üretim tekniklerine ve bunların teknoloji ile ilişkisine odaklanan sanatçı soyut bir dil benimser. Arjantin'deki Wichí topluluklarının yaşadıkları bölgedeki dokumalarda kullandıkları, bir kaktüs çeşidi olan chaguar bitkisinden elde edilen liflerden ürettikleri dokumalarını araştıran sanatçı, sonrasında bu topluluk ile birlikte ortak bir proje gerçekleştirmiştir. *Chaguar Resimleri* olarak adlandırdığı ve sanatçının bilgisayar ortamında kent fotoğraflarından hareketle oluşturduğu soyut tasarımlar, dokumacı kadınlar tarafından kendi dokuma yöntemleri ile yorumlanmıştır. Topluluğun kendilerine has görsel ifade dilleri ile sanatçının hazırladığı tasarımlar birleşerek yeni bir görsel dil oluşmuştur. Dokuma sürecinde sanatçı ve dokumacı kadınlar arasındaki fikir alışverişi birlikte gelişen ilişki, üretimi yapanlarla üretimi talep edenle arasındaki hiyerarşiyi kırmış ve eşit bir paylaşım alanı yaratmıştır (Özsoy, 2019b: 27-28).



Resim 3.52. Olaf Holzapfel, *Chaguar Resim (10)*, 2012-2015, Chaguar bitkisi, doğal boya, 140x105 cm
(Guevara, 2019: 119)

Her iki tarafın dünyasını eş düzeyde temsil eden bu yapıtların bir parçasını oluşturan yarı göçebe halde yaşayan ve yaşam biçimleri tabiatla etkileşimlerine göre şekillenen Wichî halkı dokuma için gerekli bitkilerin toplanması, renklendirilmesi de ritüelin bir parçasıdır. Günlük kullanım için yapılmayan bu dokumalardaki üretim tekniklerindeki çeşitlilik desenlerin içerdiği görsel kadar bilgi aktarmanın yoludur. Kadınlar bir dokumayı kimin yapmış olduğunu anlayarak uzaktan uzağa da olsa birbirleriyle iletişime geçebilmektedirler. Makineli üretimin sürprizlere yer bırakmayan seriler meydana getiriyor olması, zanaat ve dokumalar yoluyla birey ve aileler arasında cereyan eden süreçler, sosyal öğeler yitirilmiştir (Guevara, 2019: 117-118). Bu bağlamda göçebe kültürün taşıdığı anlam ile sanatçının dijital ortamda hazırladığı modern hayata, kente ait bir sokak, bir blok, ışık ve gölge eskizlerini yorumlanması, halkın dünya görüşünün zamanımıza aktarılmasını sağlamıştır.



Resim 3.53. Noa Eshkol, *Kuşlarla Çöl Manzarası*, 1990'lar, pamuk, sentetik lif, selüloz, lureks, 190x158 cm
(Dagan, Pasternak ve Bashan, 2019: 61)



Resim 3.54. Noa Eshkol, *Arap Köyünde Bir Gece Vakti*, 1982, pamuk polyester, kadife, saten, krep, yün, garbadin, tafta, pan kadife, 249x179 cm
(Dagan, Pasternak ve Bashan, 2019: 63)

Farklı coğrafyalara ait kültürleri bir araya getirdiği zamansız bir anlatım diline dönüştüğü gibi kumaş, bireylerin hayatlarına dair daha kişisel anlatılar da taşıyabilir. Dokumak yerine hazır giyim endüstrisine ait parçaları kullanan Noa Eshkol *Duvar Halıları* (ya da yalnızca Halılar) diye adlandırdığı yapıtlarını buluntu kumaş parçalarını oldukları halleriyle bir araya getirip dikerek gerçekleştirmiştir. Sanatçı savaşın yarattığı yıkımın ardından kendi yaşadığı çevreyle, kentle olan hafızasında yer ettiği şekliyle özdeşleşen kompozisyonlar oluşturmuştur. *Kuşlarla Çöl Manzarası* ve *Arap Köyünde Bir Gece Vakti* adlı kompozisyonları sanatçının Arap-İsrail savaşı sırasında üretmeye başladığı serinin parçalarıdır (Özsoy, 2019b: 26). Genellikle insan bedeni için yapılmış giysilerden arta kalan kumaş parçalarını seçmesi Eshkol'un asıl mesleği ile bağlantılıdır. Seçtiği kumaşların beden ile teması dans ile ilişkisini ortaya koyarken, insan ve hayvan desenlerine ya da harf ve yazılara yer vermez. Bu

yaklaşımını, sanatçının hiçbir parçayı bir diğerinden önde tutmayarak eşit görmesi ve hiyerarşi gözetmemesi ile ilişkilidir. Sanatçı dans kompozisyonları yaratırken kullandığı insan hareketlerine dair analitik yaklaşımı, kumaş parçaları ile gerçekleştirdiği yapıtlarına da kullanmıştır (Dagan, Pasternak, Bashan, 2019: 64).



Resim 3.55. Gözde İlkin, *Av-Tarih Boyunca Medeniyetlerin Gerçek Yüzü*, 2011, bulunmuş perde üzerine boya ve dikiş, 266x136 cm
(<https://www.istanbulmodern.org/en/collection/photography-collection/5?t=3&id=2517> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Kullanılmış kumaşların taşıdıkları yaşamsallık özellikle kişisel hikayeleri üzerinden bir anlatım dili oluşturan sanatçıların sıklıkla tercih ettiği bir malzeme olmuştur. Tıpkı dokumaları gerçekleştirirken ipliklerin bir araya gelip bir örüntü gerçekleştirdiği gibi dikiş eylemde de zamanları bir araya getirme birleştirme girişimi olabilir. Buluntu kumaşları yapıtlarında kullanan Gözde İlkin, perde, yatak çarşafı, masa örtüsü gibi

ailesinden topladığı farklı kumaş parçalarını bir araya getirip dikerek, kişisel ve toplumsal hafızada yer alan olayları, hisleri ifade eden bir sanatçıdır (Özsoy, 2019b: 26-27). İlkin'e göre desenleri ve kullanım alanları ile coğrafi, kültürel, geleneksel süreçlere dair ipuçları taşıyan kumaş, mekanı ve zamanı taşımamıza ve yeniden kurmamıza yardımcı olmaktadır. Düşünmenin, not almanın, bir hafızaya, mekana yerleşmenin yöntemlerini keşfetmenin bir yöntemi olarak dikişi kullanan sanatçı, boş bir yüzeyden çok bir görüntünün, motifin, bir lekenin; geçmişten bugüne taşınmış bir hikayenin içine bazen tezat bazen de espirili bir şekilde yerleşmeyi tercih etmiştir (Pehlivaner, 2019: 126).

Aidiyet, hafıza, kimlik, yüzleşme, sınırlar, otorite, cinsiyet, kent gibi bireysel ve sosyo-politik konuları ele alan sanatçının *Av-Tarih Boyunca Medeniyetlerin Gerçek Yüzü* adlı yapıtı “aile içinde ve dışında sığındığımız ilişkilerin ve deneyimlerin, toplumsal yaşamda kurulan işbirlikleri ve grup psikolojisini nasıl etkilediği üzerine sorduğu sorular” üzerinden gerçekleştirdiği yapıtında farklı fotoğraflardan esinlendiği bir grup avcı figürünü aileden kalma bir perde üzerine işlemiştir (Pehlivaner, 2019: 124, 128).



Resim 3.56. Gözde İlkin, *Unutuş*, 2018, buluntu kumaş üzerine dikiş, resim ve kırkyama, 39x56 cm (<https://gozdeilkin.blogspot.com/2019/04/wuthering-oblivion-and-oblation-2018.html> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Sanatçının *Unutuş* adlı yapıtı bitki motifli buluntu kumaşlar üzerine dikiş ve boya ile işlenmiş bitki ve figürlerden oluşur. Sanatçı “doğa ve yer ile kurulan ilk ilişkiyi, toplumsal öğretilerin, kuralların bulanıklaştığı insan-hayvan-bitki oluşun hissini ve mekanını” betimlemektedir (Pehlivaner, 2019: 124-128).

Dokumak, dikmek gibi bir araya getirme eylemleri ile sanatçıların farklı kültürlerle, zamanları bir araya getirme girişimlerine bir başka örnek olarak Atilla İlkyaz’ın, resimlerinin yanı sıra, geleneksel bir teknik olan kırkyamayı kendi resimsel dilinde kullanarak gerçekleştirdiği bir dizi yapıt verilebilir. Kumaşın yanı sıra malzeme olarak keçe de yer verilmiştir. Yapıtlarına ilk kez bir zanaat tekniğini dahil eden sanatçı gölge yazılar olarak yorumladığı sembollerini yüzeye işlemiştir. Üzerinde farklı hikayelerin yer aldığı yapıtlarını kolaj tekniğiyle gerçekleştirdiğini söyleyen sanatçı, kişisel resim dilindeki elemanları farklı sanatçıların yapıtlarından aldığı bazı figürlerle bir araya getirmiştir. Gerçekleştirdiği zamansız ve mekansız alan içerisinde figürlerin birbirleriyle olan ilişkilerden doğan enerji sanatçının resimlerinin özünü oluşturmaktadır. Ayrıca ölüm, yaşam ve göç temaları sanatçının yapıtlarının temelinde yer almaktadır (İlkyaz, 2017).



Resim 3.57. Atilla İlkyaz, *Kırk yama bir hikaye – Forty patch, one story*, 2017, kırkyama (patchwork), 153x260 cm
(<http://wdrodze.art/artists/ilkyaz-atilla/> Erişim tarihi: 16.07.2021)



Resim 3.58. Atilla İlkyaz, *İnsan – Human*, 2017, kırkyama (patchwork), 213x126 cm
(<http://wdrodze.art/artists/ilkyaz-atilla/> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Tekstil malzemelerinin yumuşak, kolay taşınabilir ve her mekana kolaylıkla uyum sağlayabilir olması göçebe kültürlerde yerleşik bir zanaat olmasına neden olmuştur. Aynı şekilde bu malzemelerle gerçekleştirilen yapıtların uçuşkan halleri, her mekana kolayca adapte olması, diğer yapıtlarla kurduğu ilişkiler dolayısıyla göçebelik temasıyla kolay bağdaştırılmasına neden olmuştur. Bu anlayışta bir sanatçı olarak Güneş Terkol, üretim anlayışına cevap veren bir yöntem olması dolayısıyla kumaş ve tül üzerine dikişler yaparak yapıtlarını gerçekleştirir. Kişisel hikayesinde yer alan göç kavramı üzerinden malzeme olarak tül ve benzeri nitelikte şeffaf kumaşları tercih eden sanatçı bu malzemelerinin sergilenirken uçucu ve hareket edebilir şekilde bırakır. Yapıtların katlanabilir ve bir yerden bir yere kolay taşınabilir olması göçebeliğe gönderme yapar. Bulundukları mekanların kimi zaman parçası kimi zaman da kendi içinde bir mekan yaratan Terkol'un yapıtları kimlik, cinsiyet ve beden üzerine odaklanır

(Örer, 2020: 14-16). Son dizisini kadın erkek, gece gündüz gibi ikili durumlar ve günlük hayatta karşılaştığı ikilikler üzerine kurgulamıştır. *Sarmal* adlı yapıtı bir ikilinin bir olma halini temsil etmektedir. Rüyalarından da esinlenen sanatçı onları önce yazıp sonrasında yapıtlarına aktarır, beslendiği bir diğer kaynak da mitolojik hikâyelerdir. İpek baskı, gravür ve tül üzerine boyama ve dikiş gibi farklı tekniklerde çalışan sanatçı sergi mekanlarına göre yapıtlarını yerleştirir (Terkol, 2020).



Resim 3.59. Güneş Terkol, *Sarmal*, 2020, kumaş üzerine dikiş, 90x155 cm
(<https://www.kolekta.com.tr/sanatcilar/gunes-terkol/> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Üst üste gelen kumaşların transparanlığından faydalanan ve yapıtlarını çok boyutlu bir yapı kazandıran bir diğer sanatçı İrfan Önürmen, yapıtlarında gazete ve tül gibi farklı malzemeleri üst üste kesip yerleştirerek gerçekleştirir. Malzemenin uçuşkanlığını serbest bir şekilde kullanmak yerine tuval üzerine, çerçevenin sınırları içinde gerçekleştirdiği yapıtlarında giysi parçaları, dantel, kumaş, tül gibi tekstil malzemelerini boya ile birlikte kullanır. Görsel malzemelerin yanı sıra giysi ve tekstil

malzemesi de biriktiren sanatçı bu malzemelerle gerçekleştirdiği resimlerin yanı sıra gazete ve beton heykeller ile yerleştirme serileri de bulunmaktadır (Özsoy, 2019c: 176-181).

Sanatçı tuval yüzeyini espas olarak değerlendirir ve derinlik yanılsamasını bu yüzeyi çok katmanlı bir hale sokarak gerçekleştirir. *Pentül* adlı yapıtında olduğu gibi resimdeki espasın yerini katmanlar halinde tül alınca bir süre sonra tuval ortadan kalkmış, tüller arasındaki boşluklar yapıtı oluştururken aynı zamanda gerçek mekanlara da dönüşmüştür (Özsoy, 2019c: 179-180).



Resim 3.60. İrfan Önürmen, *Pentül*, 2010, karışık teknik, 200x130 cm
(<https://artam.com/muzayede/283-cagdas-sanat-eserleri/irfan-onurmen-1958-pentul> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Sanatçının üst üste, katmanlar halindeki tüller kullanarak oluşturduğu *Alabora* adlı yapıtı her gün gazetelerde okuduğumuz ‘vatanlarını hayatlarının risk altında olması

sebebiyle terk eden sığınmacıların bilinmezliğe uzanan yolculuğu'nu ele almaktadır. Toplumun alt üst olmasına ve parçalanmasına işaret eden yapıttaki alabora olmuş tekne, sanatçıya göre dünyadır, toplumdur (Özsoy, 2019b: 24).



Resim 3.61. İrfan Önürmen, *Alabora*, 2015, tuval üzerine tül, akrilik, tekstil kolajı, 200x395 cm (Özsoy, 2019c, 177)

Kumaşları yine çerçevenin sınırları içine alan ve bu aralıkta sergileyen bir diğer sanatçı Uli Fischer ise kumaşların yaşanmışlıklarına ve bunların kumaşların üzerinde bıraktığı izlere odaklanır. Tekstil malzemelerinin törensel ve toplumsal kullanımlarıyla ilgilenen sanatçı, farklı dönemlere ait kumaşları keserek, dikerek oluşturduğu kompozisyonlarda sanatçı, bu dönemleri bir araya getirmektedir (Özsoy, 2019b: 27). Tarihi kumaşları toplayıp, kültürel arka planlarını analiz eden sanatçı Uli Fischer, törenler için üretilen ve üretim süreçleri de bizzat bir ritüele dönüşmüş kumaşların sadece kumaş olmanın ötesinde anlamları taşıdığına dikkat çeken taşıdığı ‘ruh’a önem vermektedir. Kumaşın taşıdığı bu ruhun, üretimin niteliği ve işçiliğindeki deneyimin yanı sıra kumaşa sinmiş izlerden kaynaklandığını fark eden sanatçı için üretim süreçlerinde kullandığı malzemelerdeki aşınma, çalışmalarındaki temel noktalardan biridir. Genellikle zaman içinde olağan hareketlerle sıyrık, leke, tadilat, delik ve yırtık gibi kullanım izleri taşıyan bir aşınma/eskime katmanı barındıran günlük kumaşlar kullanan sanatçı bu izlere “yaralanmalar” ya da “yaşamın bıraktığı yaralar” da denebileceğini ifade eder. Örneğin *Yükselen Ruh* ta buluntu kumaş, öylesine eskiyip yıpranmış ki “paçavra” haline gelmiştir ve sanatçı malzemenin şeffaflığını ya da yarı

şeffaf halini ve delikleri konseptte yapıtın yüzeyinin tamamını kaplayarak formatı belirlemiştir (Neidhöfer, 2019: 86-89).



Resim 3.62. Uli Fischer, *Yükselen Ruh*, 2014, keten üzerine dikilmiş tarihi keten ve kendir, ipek, keten ve kağıt, akustik biçimli, 93,4x73,4 cm
(Fischer ve Neidhöfer, 2019: 87)

Hazır giyim endüstrisine ait kumaş parçalarını farklı bir materyalle duvarda köşeli sınırlar içinde buluşturan, sanatçı Christa Jeitner, dokuma restorasyon uzmanı olup farklı kumaşları bir araya getirerek hazırladığı yerleştirmelerinde hem kumaşın niteliğini hem de farklı kullanım ve düzenleme olanaklarını araştırmaktadır. Sanatçı, farklı dokuma özelliklerine sahip kumaşları, endüstriyel malzemelerle bir araya getirerek kumaşın bu malzemelere verdiği tepkileri ve bunun sonucunda ortaya çıkan formları ortaya koymaktadır (Özsoy, 2019b: 30).

Jeitner, *Yeniden Yerleştirme* adlı yapıtında malzeme olarak dokumanın tam tersi olarak gördüğü teli doğrudan bir ifade aracı olarak kullanmış, iki malzemenin yarattığı zıtlığı

vurgulayan sanatçı, telin dokuma teknikleri ile arasında kurduğu bağı ortaya çıkartmayı amaçlamıştır (Pfeiffer, 2019: 130).



Resim 3.63. Christa Jeitner, *Yeniden Yerleştirme: Tel ve Kot*, 2016, tel ve kot. asamblaj, 80x230 cm (<http://negev-museum.org.il/exhibition/the-event-of-a-thread-global-narratives-in-textiles/?lang=en> Erişim tarihi: 16.07.2021)

Kotun, seri imalat bir ürün olarak kimlik duygusunu tetiklediği ve bir tür aidiyet hissi uyandıran bir malzeme olarak sanatçıya çekici gelmesinin yanı sıra dokumanın sağlamlığı ile telin katılığını, her iki malzemenin dayanıklılık ve esnekliğini bir arada kullanma arzusu ile doğmuştur. Sanatçı ayrıca atılanları göz önüne sermektedir, yapıtın başlığı da buna işaret eder *Yeniden Yerleştirme: Tel ve Kot* (Pfeiffer, 2019: 131).

Tekstil malzemeleri dünya üzerindeki neredeyse her coğrafyanın kültür ve endüstri tarihine işlenmiştir. Dolayısıyla kumaş, köken, anlam, malzeme ve manevi yönlerinden kaynaklı hem kültürler ötesi boyutları hem de güncel meselelerle iç içeliği ön plana çıkartan bir malzeme olmuştur. Resim, yerleştirme, fotoğraf, video gibi çok farklı disiplinlerde tekstil malzemelerini kullanan sanatçılar, kişisel hikayeleri üzerinden yapıtlar meydana getirirler de küresel dünyanın farklı coğrafyalarındaki toplumsal yapılarda da karşılık bulmuşlardır.

Taşıdığı kültürel kodlar dolayısıyla toplumsal hikayeler kadar, hayatın her alanında yer alıyor olması kişisel hikayelerimizle de bağlantı kurabilmesine olanak sağlar. En çok temas halinde olduğu malzeme olarak bedenle kolayca ilişkilendirilebilmesi,

zamanla yıpranıyor olması da onu yaşamsal da bir malzemeye dönüştürmüştür. Ayrıca kumaşın malzeme olarak tuvalle ilişkilendirilebilen ve çerçevenin dışına çıktığında serbestçe biçim alabilen bir malzeme olması resim ve heykelin sınırları arasında gezebilmesine ve yüzey mekan ilişkileri üzerine çalışan sanatçıların yapıtlarında yer bulmasına olanak sağlamıştır.

Kumaşın özellikle çok boyutlu bir malzeme olduğunu gösterebilmek için birçok farklı sanatçıdan farklı yaklaşımlardaki yapıtlardan örnekler üzerinden malzemenin yer bulduğu konular ve kullanım zenginliği açısından ortaya koymanın amaçlandığı bu bölümde yapıt çeşitliliği geniş bir yelpazede tutulmuştur. Bir sonraki bölümde daha kişisel bir alandan nasıl ele alındığına değinilecektir.





4. UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Bu bölümde, tezin hareket noktasında yer alan postmodern insana dair otobiyografik çalışmalar ele alınmış olup, öncelikle onların temelini oluşturan dizilerdeki çalışmalara yer verilmiştir. Malzemenin tuval yüzeyinde kurduğu ilişkiler kadar tuvalin, mekanla ve izleyici ile olan ilişkilerinin de öncelikli olduğu bu çalışmalarda tuval yüzeyinde kurulan bu ilişkilerle tuvalin daha yaşamsal bir alana dönüştürülmesi amaçlanmıştır. Deneyimi aktarmanın bir ifadesi olarak görülen bu sanat pratiğinin başlangıç noktası olarak *Eller* dizisi görülmektedir. Elin duyarlılığının ön plana çıktığı dizi, ardından malzemeyle birlikte yüzeydeki ilişkiselliğin vurgulanmaya başladığı *İpler*, *Kökler* ve *Aile* dizilerine doğru evrilmiştir. Bölüm içinde her bir dizi ayrı bir başlık altında toplanmış olarak kendi içinde değerlendirilmiştir.

Kumaşın günlük yaşam ile iç içe olması ve özellikle bedene olan yakınlığı dolayısıyla deri ile ilişkilendirilebilen bir malzeme olarak görülmesine ve ayrıca tuvalle kurduğu ilişkiyle malzemenin tuvalle olan hesaplaşmanın kaydı olarak görülmektedir. Bölüm içinde dizilerin her birinde ortak olan elin duyarlılığı ön planda tutularak tuval yüzeyinin nasıl dönüştürüldüğüne ve birbirine evrildiğine değinilmiştir. Kumaşı oluşturan ipliklerin dokunsallığı özellikle günümüzde geri planda kaldığını düşünülen ve hissedilen bir duyu olarak dokunsallığı vurgulaması açısından önemlidir. Görüntünün ve görselliğin öncelikli olduğu ve mesafelerin arttığı içinde yaşadığımız bu dönemde daha yakın olmayı, bağ kurmayı ve bağlanmayı temsil ettiği için kumaş ve dolayısıyla iplik çalışmalarda süreç içerisinde belirgin bir rol almaya başlamıştır. Özellikle teknoloji odaklı olarak insanlar arasındaki mesafelerin giderek arttığı günümüzde, daha çok temas halinde olduğumuz bir alanın araştırmasını yapmayı amaçlayan bu dizilerde duyuşsal ve varoluşsal değerlerin ön plana çıktığı, bireyler arası ilişkilerin malzeme üzerinden nasıl ele alındığından bahsedilirken kumaş ile gerçekleştirilen anlatım dilinde postmodern insana dair düşünceler üzerinden uygulama çalışmaları gerçekleştirilmiştir.

4.1. Elin Duyarlılığı ve Eller Dizisi

Bir şeye bakarak çizdiğim ilk desenler ellerime dairdir. Uzunca bir süre, gözlerimi uzağa dikmeden, boşlukta sabit duran, bir nesneyi kavrayan, dokunan sol elimi, sağ elim ile çizdiğim bu desenleri, kendimi tanıma/tanımlama çabamın ilk görsel iz düşümleri olarak görürüm ve bu onları birer otoportre gibi değerlendirmeme neden olur. Başlangıçta günlük yazar gibi çizdiğim ve 2009 yılında tuvallere monokrom olarak aktarmaya başladığım bu desenlerin dönüştüğü *Eller* dizisi, kişinin kendinin ayırdına varmaya, kendini tanımlamaya ancak bunun için ileriye ve dışarıya doğru değil içeriye doğru uzanması sürecini anlatır. Temas etmenin ilk hamlesi olan ‘dokunma’ duyusundan hareketle tuvalin boşluğunda dönüp duran eller, sanki bedenin dışına doğru uzanan uzuvlar değil, zihnin içine doğru hareket ediyor izlenimi yaratılması amaçlanmıştır.



Resim 4.1. Zeynep Gürler, *İsimsiz*, 2009, tuval üzerine yağlıboya, 130x100 cm

Bütün bedenimizi saran deri, en büyük organımızdır. Derinin en hassas ve duyarlı olduğu bölgelerden biri olarak eller ise dokunsal teması gerçekleştirebildiğimiz bir yerdir ve bu durum elleri, bir tanımlama ve tanımlanma sürecinin önemli bir parçası haline getirir. Bu bağlamda gerçekleştirdiğim *Eller* dizinde yer alan yapıtlarda el imgesi ağırlıklı olarak yer almakta olup her bir elin tek bir bireyi temsil ettiği bu dizide yer alan eller kimi zaman tek başına, yalnızlığı kendinle olma halini yansıtırken kimi zaman çoklu olarak yer aldığı haliyle ilişkileri sembolize etmektedir. İlişkilerin kurulma biçimleri doğrultusunda farklı haller ile kurgulanan eller, birbirlerine temasını yalnızca dokunarak gerçekleştirmez, aynı zamanda ilişkileri temsil eden ipler ile de birbirlerine bağlıdır. Aile ile kurulan ya da yaşadığı toplum dolayısıyla bireyler arasında kurulan ilişkiler üzerinden oluşan bu bağların temsilcileri iplerin formları kurulan ilişkilere göre şekillendirilmiştir.



Resim 4.2. Zeynep Gürlü, *İsimsiz*, 2009, tuval üzerine karışık teknik, 78x85 cm

Günümüzde çağın koşulları dolayısıyla bireylerde oluşabilecek dış dünyadan kopma halini ortadan kaldırmak için gerçekleştirmemiz gereken ilk hamlenin ellerden olması gerektiği düşüncesiyle bu dizide birbirine dolanan bu ipliksi yapılar, bireye yaşamını diğer bireyler arasında sürdürme ve olaylar arasından yolunu bulma imkanı veren

anlamlar ağıını da temsil eder ve onlar günlük yaşamın bilincini oluşturur, diğer bireylerle de paylaşılan bu anlamların tümüyle birlikte de özel bir sosyal yaşam dünyası kurulur (Berger ve Kellner, 2000: 23-24).



Resim 4.3. Zeynep Gürler, *İsimsiz*, 2009, tuval üzerine karışık teknik, 78x95 cm

Bu ağların temsilleri olarak çalışmalarına dahil olan iplikler ve onlar ile elde ettiğim formlar, kişinin iç dünyasında kendisini anlamlı bir bütünlükle özdeşleştirme çabası ve buna bağlı olan dış dünyayla bağlantı kurma sürecini; kişinin kendini kıyaslayarak, bir yandan da özdeşlik kurarak, yani kimliğinin sonu gelmez inşasını temsil etmektedir.

Ellerin, ilişkiler ile yarattığı duygu durumlarına karşılık gelen karmaşık-hareketli, tedirgin, sabit-durağan ya da gergin biçimde betimlenmeleri, dizinin başlangıcında boya ve fırça ile gerçekleştirilmiştir. Çalışmaların gelişim sürecinde nesnelerin kendisini kullanma fikriyle birlikte kumaş ve kağıdın yüzeye dahil edilmelerinin ardından el formlarını saran iplikler de eklenmiştir. Malzemenin yüzeye doğrudan eklenmesi ile birlikte ellerin kendi içinde kurdukları ilişkiler yerine bu malzemeler ile birlikte düşünme ve ilişkilendirme süreci de başlamıştır. Malzemeyi biçimlendiren elin fiziksel varlığı, çalışmalarda amaçlanan dokunsallığı, biçimlendirdiği malzeme

üzerinden ortaya çıkartırken, el imgesinin yarattığı mesafe ortadan kalkmıştır. Uygulama sürecinde malzemeyle doğrudan kurulan yakınlık, çalışmanın sergilenmesi aşamasında da mekan ve izleyici ile olan ilişkilerini de değiştirmiş, tuval yüzeydeki elin izlerinin kayıtlarına dönüşen malzeme yoluyla kurulmaya çalışan yakınlık ortaya çıkmıştır.



Resim 4.4. Zeynep Gürlü, *İsimsiz*, 2009, tuval üzerine karışık teknik, 130x114 cm

4.2. Malzemenin Dokunsallığı ve *İpler Dizisi*

Tuval yüzeyine dahil edilen malzemeler başlangıçta tuvali oluşturan kumaş ve ahşap gibi ya da tuvali çağrıştıracak formlardaki malzemeler ile sınırlı tutulmuş, bu şekilde yüzeyde kurulan ilişkilerin tuvale dair anlamlar taşıması amaçlanmıştır. Malzemenin

tuval yüzeyine dahil edilmeye başlamasıyla el imgeleri de niceliksel olarak azalmış ve kendi aralarındaki ilişkileri yerine elin malzemeyle olan ilişkisi bağlamında yer almaya başlamıştır. İlişkileri temsil eden iplikler her daim yüzeydeki yerlerini korurken el imgeleri bir süre sonra kaybolmuştur. Bu tercih, yüzeyi biçimlendiren ellerin orada olmasının da yeterli olabileceği düşüncesinden kaynaklanır.

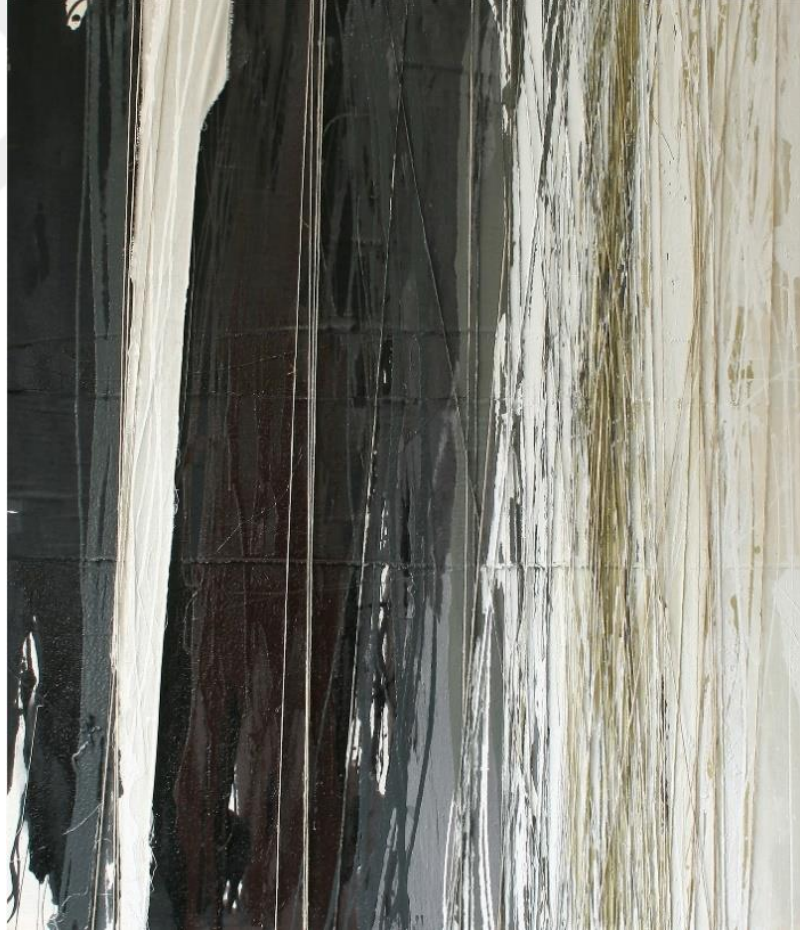


Resim 4.5. Zeynep Gürlü, *İsimsiz*, 2009, tuval üzerine karışık teknik, 120x105 cm

El imgelerinin kaybolmasıyla tuvalin biçimsel olarak dönüştürülme süreci de başlamıştır. Tuvalin de bir malzeme olduğu ve kendi içinde taşıdığı olasılıkları araştırmayı amaçlayan bu çalışmalarda, şasenın oluşturulması ve bezin şaseye gerilip yüzeyin boyaya hazırlanma aşamalarında müdahaleler başlamıştır. Çerçevenin

sınırları, köşeli nesneler, boyanın sınırları ve farklı malzemelere verdiği tepkiler ortaya konulurken burada, hem resmin sınırlarına dair bir durum hem de bireyin etrafındaki sınırlara dair durumlara işaret etmek amaçlanmıştır. Zihnin, beden, ruhun aldığı biçimler, köşeli kütleli formlar tuvalin dikdörtgen sınırları içinde yerlerini alır.

Resmin kendi içinde kurgulanan atmosfer ışığı yerine yüzeyinin sergilendiği mekanın ışığından etkilenmeye başlaması, tuval yüzeyine düşen gölgeleriyle daha hacimsel bir hale bürünmüştür. Boya ile betimlenen imgelerden ve diğer nesnelerden bağımsız olarak, şaseye gerilen bezlerden arta kalan parçaların bir araya getirilerek oluşturulan tuval yüzeyleriyle birlikte, kumaş ile yaratılacak yeni olasılıkların da süreci başlamış olur ancak bir süre daha yüzeydeki devinim boya desteğiyle oluşturulmaya çalışılmıştır.



Resim 4.6. Zeynep Gürler, *İsimsiz*, 2009, tuval üzerine karışık teknik, 105x100 cm

Dönemin her şeyin üst üste bindiği ve aynı zamanda parçalı halinin temsili olan bu yüzeyler aynı zamanda bu kadar çok imgenin, sözün olduğu bir zamanda, daha az ile ifade biçimi yaratmak nasıl mümkün olur sorusunun ortaya çıkmasıyla tuval yüzeyinde biçimsel sorgulamalar başlamıştır. Öncekiler gibi ilişkilere dair olan bu seride şerit kumaşlar, ipler ve ipler gibi yüzeye dökülmüş boya kütleleriyle bireyler arasındaki ilişkilerin yarattığı gerilim konu alınmıştır. Bir yüzey meselesiymiş gibi görünen bu çalışmalar esasında bireye dairdir.



Resim 4.7.a. Zeynep Gürlü, *İsimsiz*, 2011, tuval üzerine karışık teknik, 120x300 cm (triptik)



Resim 4.7.b. Zeynep Gürlü, *İsimsiz*(ayrıntı), 2011, tuval üzerine karışık teknik, 120x300 cm (triptik)

Tuvalin boyanın altında kalan yüzeyinde, kumaşında boya ve diğer malzemeler ile kurulan ilişkiler gibi bir dilin kurulabileceği fikriyle, kumaşın lifli dokusunu sökmeye süreci de başlamıştır. Endüstriyel tuvalerde boyanın altında kalan kumaşın dokusunu oluşturan ipliklerin kendi arasında sahip olduğu ilişkiler, tuval üzerinde boya ile yaratılmaya çalışılanla yakın olasılıklar taşıdığı düşüncesinden hareketle, bunu ortaya çıkartmak için yüzeye kumaşlar daha belirgin olarak dahil edilmeye başlanmıştır. Aynı zamanda hazır bir nesneye elle müdahale etmede, endüstriyel olana karşı bir eleştiri durumu da söz konusudur. Kumaşın endüstriyellemesinden önce elle gerçekleştirilen dokumalardaki hassasiyetin araştırmaları olan bu bozma eyleminde geçmişin araştırması da vardır. Hızla üretilen ve hızla tüketilen bir malzeme olarak kumaşın geçmişinin deşilmesi aynı zamanda parçalanan ilişkilerimizi de temsil eder. Bu kumaş parçalarının dizinin başlangıcında yüzeye bir araya gelmesi için yine boyanın desteğine ihtiyaç duyulmuş ancak zamanla boyadan bağımsızlaşarak kendi oldukları hallerinde yüzeyde yer almaya başlamışlardır. Ekleyip arttırmaya hatta yığmaya alışık olduğumuz günümüzde genel tavrın tersi bir hamle olarak eksiltme tavrına girmek, zamanın tavrına karşı bir eleştiridir.



Resim 4.8.a. Zeynep Gürlü, *İsimsiz*, 2010, tuval üzerine karışık teknik, 165x210 cm (diptik)

Tene en sık temas eden malzeme olması dolayısıyla beden ile de ilişkilendirdiğim bir malzeme olarak kumaşın tuval yüzeyinde ham haliyle daha çok belirmesi bedene dair olma özelliğini daha çok ortaya çıkartan ve yüzeyi bandaj gibi saran parçalar ile deriye dair çağrışımlar yapan çalışmalar ortaya çıkmaya başlamıştır. Giyilebilen kumaşlar kullanım alanlarından dolayı kimlikler taşımaları ve bu çalışmalarda yüzeylerin belirsiz, parçalanmış bir hali temsil etmeleri açısından kimliksiz tuval bezleri tercih edilmiştir. Tuval yüzeyinde yalnızca kumaş ve ipliklerle oluşturulan bu çalışmalarda her şeyin parçalı, belirsiz ve akışkan olduğu günümüzde deri gibi bedeni saran ve bir arada tutan bir yapı gibi yüzeyi saran parçalanmış kumaşlar, iç ve dış dünya arasındaki kopukluğu giderme girişimleridir.



Resim 4.8.b. Zeynep Gürlü, *İsimsiz*(ayrıntı), 2010, tuval üzerine karışık teknik, 165x210 cm (diptik)

Tuval yüzeyine kat kat eklenerek bandaj misali yüzeyi saran kumaşlar yerine yaşanan kopukluktan kaynaklı boşlukta olma halinin temsilleri olarak yüzeyde parçalanmış kumaşlarla oluşturan çalışmalarda ortaya çıkmaya başlayan yarıklar artık süreklilik taşımayan kimliklerimizin zaman ve mekana göre değişimlerinin, uyumlu bir benlik etrafında birleşememe halinin temsilleridir. Kumaşın kenarlarının sökülmesiyle

oluşturulan detaylarda yüzeyin, ellerin izlerini taşınması amaçlanmıştır. Endüstriyel olan bir malzemenin elin müdahalesiyle bozularak biçimlendirilmesinde, kumaşın en ince parçalarının ortaya çıkartılmasında, özellikle hızın artmasıyla çabuk anlaşılır kendini açık eder olmanın tersine yüzeyin yavaş ve ince detaylara sahip olması hedeflenmiştir. Yüzeyselliğin doğurduğu hissizleşmenin bir eleştirisi olarak küçük parçalı yapılarla güçlü ilişkiler yaratmak hedeflenmiştir.



Resim 4.9.a. Zeynep Gürler, *İsimsiz*, 2011, tuval üzerine karışık teknik, 165x200 cm (diptik)

Yüzeylerin monokrom olarak oluşturulması ise özellikle günümüzün kaotik durumunun içinde bir boşluk, bir alan yaratma ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Dizide yer alan her bir resim iki tuvalden oluştur ve diptik olarak yan yana sergilenirken ayakta karşılıklı duran iki figürü çağrıştıracak şekilde kurgulanmışlardır. Tuvaller arası yaratılmaya çalışılan ilişkilerde yine sosyal ilişkilerimiz, birbirimiz arasındaki bağlar vardır. İnsanlar arasında kurulan diyalog ile tuval yüzeyine sabitlemeden önce kumaşı elle biçimlendirirken malzemeye aramda kurulan diyalog benzerdir. Kumaşların ipliklerini birbirinden ayırırken kimi zaman planlı kimi zaman

rastlantısal olarak kurulan ilişkilerde bu diyalog karşılık bulur. Resmin izleyiciyle arasında kurulacak diyalogu bu süreçte ikincil plandadır. İzleyici ve çalışma arasında gerçekleşecek yeni diyaloglar başka bir olasılıklar zinciri taşımaktadır. İzleyicinin, geçmiş eylemleri ve çevresine verdiği sürekli gelişen tepkilerle edindiği deneyimlerinden beslenmesi bizim müdahale edemediğimiz bir dokudur.



Resim 4.9.b. Zeynep Gürlü, *İsimsiz*(ayrıntı), 2011, tuval üzerine karışık teknik, 165x200 cm (diptik)

Yaşadığımız çağda zamanın değersizleştirilmesiyle zaman dışı bir şimdide var olma durumuna karşılık boşlukta asılı kalmışlık hissine sahip bu diziyte birlikte, uzam çalışmalarda önem çıkar. Parçalanma ile oluşan köksüzlük, yönsüzlük duygusuyla birlikte boşlukta kapladığı yerin belirsizliği, parçalı haller ile temsil edilmeye çalışılmıştır. Zamandan ziyade boşluktaki dağılımlar, yakınlık ve uzaklıkların yarattığı mesafeler, anlamların ölçütü haline gelmiş ve bu bağlamda bir dizi çalışma yapılmıştır. Tuval yüzeyinde kumaş parçalarının dikine olarak yırtılması aynı zamanda zamanın lineal algısındaki kırılmayı temsil etmektedir. Birbirinin tersiymiş gibi konumlanan formların kendi içinde bir diyalog kurması ve kişinin kendisini karşısındaki ile var etmesi, kurduğu iletişim ile kendisinin farkına varma süreci olarak görülmektedir. Dönemin çoğunlukla üst üste bindirerek yığma eğiliminin tersine

boşluklar yaratarak, alan açma gayretiyle oluşturulan bu yapıların mekansal ışığa tepki vermesi, tuvalin çevresiyle ve zamanla ilişki kurabilmesini sağlar. Dikey formların, bireye yaptığı gönderme aynı zamanda amorf formu bölünmüş, parçalanmış benliğinin temsilidir. Kumaş parçalarının sınırlarında ipliklerden oluşan yapının yarattığı titreşim, tekinsiz kırılğan hali desteklemektedir.



Resim 4.10.a. Zeynep Gürlü, *İletişim Şebekesi*, 2012, konstrüksiyon üzerine birbirine sarılmış kendir çileleri, 265x65x55 cm

Bugünün çağı Foucault’nun ifadesiyle bir uzam çağı ise, bu eşanlılık çağında her şey bitişiktir. Deneyimlerimiz, zaman içerisinde gelişen uzun bir hayat tecrübesi olmak yerine kendi içinde çelişkili ve sürekli bu çelişkilerle çakışma halinde olan noktaları bağlantılandırmak için sürekli bir çaba içinde olduğumuz bir *ağ tecrübesine* dönüşmüştür. *İletişim Şebekesi* adlı yerleştirme, tuval yüzeyinde gerçekleştirmeye çalıştığım ilişkilerin üç boyutlu olarak mekanda yer alan ve zamanımızın insanın merkezleşmiş iletişim ağını içerisindeki halini temsil etmektedir. İç içe geçmiş kendir çilelerinden oluşan bu yerleştirme, bireyin toplumsal iletişim mekanizmaları tarafından sersemletilmiş halini temsil eder nitelikte duvara yaslanmış bir şekilde sergilenir.



Resim 4.10.b. Zeynep Gürlü, *İletişim Şebekesi*(ayrıntı), 2012, konstrüksiyon üzerine birbirine sarılmış kendir çileleri, 265x65x55 cm

Elin duyarlılığını yüzey üzerinde elle biçimlendirilen malzemenin dokunsallığı üzerinden ön plana çıkartan bu çalışmalarda yüzeyin mekanla kurduğu ilişkilerin değişimi belirginleşmiştir. Mekan ışığından etkilenen yüzeydeki elle oluşturulmuş bu yapıların organik formlarla olan benzerliği çalışmaların doğa ile olan çağrışımlarını arttırmıştır. Endüstriyellemeye ve yapay olana karşı bir eleştiri niteliğinde olan bu çalışmaların doğadaki en belirgin dikey formlar olarak ağaçlarla olan benzerliği yeni bir dizi çalışma kurgulanmasına zemin hazırlamıştır.

4.3. Kumaşın Sınırları: Kökler ve Aile Dizisi

Kumaşın tuval yüzeyindeki parçalı haliyle oluşan yarıkların ağaç köklerine benzer çok parçalı yapılara dönüştüğü bu dizi yine ilişkilere dairdir. Bu kez temsil ettiği ilişki ağı bireyin kendi içindeki kurulan benliği ile ilgilidir. Dış dünyadan duyu organları yoluyla iletilen verilerin, kişinin benliğinde daha önceden öğrenilenlerle oluşmuş birikim ile etkileşime ve değerlendirmeye girme sürecindeki geçmişe dayalı birikimler üzerine yeni deneyimler ile benliğin ve dolayısıyla kimliğin inşasına dairdir. Bu etkileşim ağını temsil eden, peyzaj ve insan bedeninin iç içe geçtiği soyutlamalar aynı zamanda bireye aitlik duygusunu yaşatmayan istikrarsız kimliklerinin, bireyin fiziksel ve ruhsal yapısında oluşan parçalanmaların da temsilleridir.

Daha öncekiler gibi kişisel yaşamımdan hareketle gerçekleştirdiğim bu dizi, her şeyin yalnızca kendisiyle değil bir başkası ile var olabildiği düşüncesiyle yine diptik olarak kurgulanmıştır. Eller dizisiyle başlayan bir bütünün parçası olma arayışının parçalanma, köksüzlük ve yönsüzlük duygusuyla sonuçlanmasına dair sürdürdüğüm arayışların temsilleri olan bu resimlerde bir araya gelemeyen birbirinden kopuk parçaların yarattığı kırılğan halin temsilcisi olarak kumaş parçaları yüzeye toprak altındaki ağacın kökleri gibi yayılmıştır. Bu kök salma, aitlik ve bir yere tutunma ihtiyacından doğar ve bu özellikle değişimin yarattığı girdapta ayakta kalabilmek için yapılan bir hamle olarak görülür.



Resim 4.11.a. Zeynep G rl r, *İsimsiz*, 2012, tuval üzerine karışık teknik, 120x200 cm (diptik)



Resim 4.11.b. Zeynep G rl r, *İsimsiz*(ayrıntı), 2012, tuval üzerine karışık teknik, 120x200 cm (diptik)

Davranışlarımızın temelinde yatan, benliğimizdeki birikimde nelerin kök saldığına dair bir sorgulama sürecini de barındıran bu çalışmalarda hazır kumaşa el ile müdahale edip, ipliklerini yerinden ederek, söküp çıkartmanın tekrara dayanan meditatif

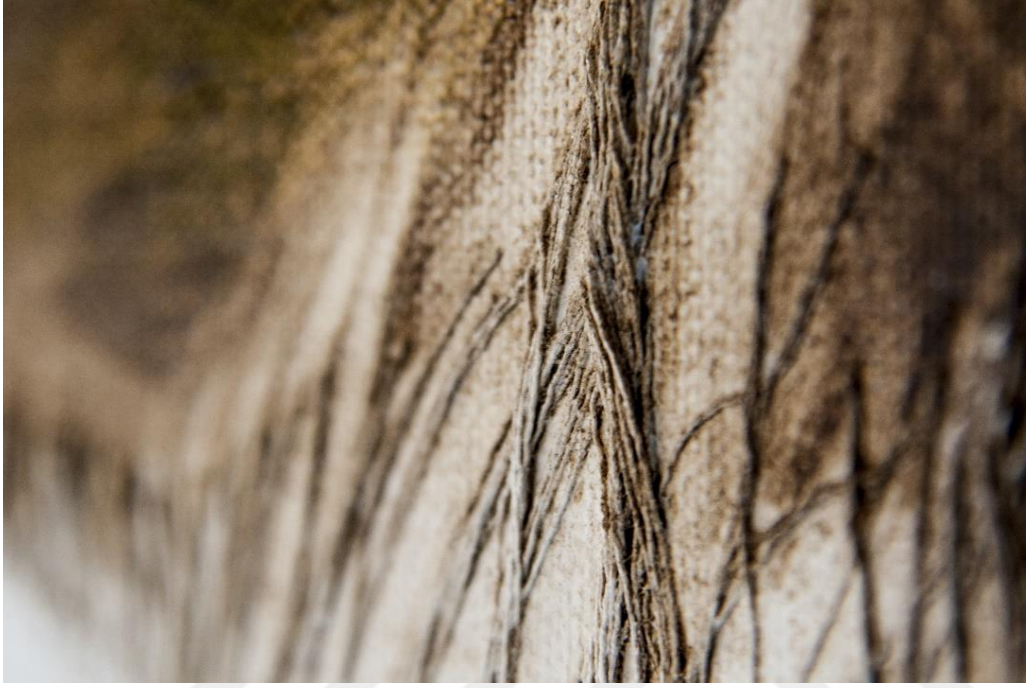
eylemde mevcut olanı bozarak ve ilişki ağını ortaya çıkarmak hedeflenmiştir. Bu köklerin neler olduğu şu noktada önem taşımaktadır; kendini kendi içinde kök salmış, duygu ve ihtiyaçlarından belirleyebilen bir kişi kendini içerden kendi varlığından gerçekleştirir ve o kendi kimliğinin bir parçası olarak kendine özgüdür. *Kendisi* olan bir benlik arayışında mevcut olanı parçalayarak ortaya çıkartılan biçimler de bu süreçte dairedir. Dizinin *Kökler* ve *Aile* olarak adlandırılması doğup büyüdüğü ve parçası olduğu ilişkiler bütününe yapılan göndermeden kaynaklıdır.



Resim 4.12.a. Zeynep Gürlü, *İsimsiz*, 2013, tuval üzerine karışık teknik, 160x200 cm (diptik)

Tuval yüzeyinde ikinci bir katman olarak yer alan kumaşın üzerine, kumaşın yırtılıp sökülmesiyle ortaya çıkan ipliklerin yüzeyde kurduğu ilişkileri sabitleyen yüzeydeki üçüncü katman olarak boya en başından beri bellek ile ilişkilendirilmektedir. Geçmiş ile ilgili kalıplaşmış yapıyı temsil eden bu boya katmanını bir sonraki dizide yer alan dokuma çalışmalarda ortadan kalkarak yüzey üzerinde yalnızca kumaşın olasılıklarını taşıyan iplik katmanları ile ilişkiler ortaya konulmuştur. Böylelikle yüzeyin mekan ile

çok daha yakın ilişkiler taşır hale gelmesi, çok daha bu zamanda ait görünmesi hedeflenmiştir.



Resim 4.12b. Zeynep Gürlü, *İsimsiz*(ayrıntı), 2013, tuval üzerine karışık teknik, 160x200 cm (diptik)

4.4. Düğümlenen Kozalar ve Bir Araya Gelen Eller, İpler ve Kökler Dizileri

Çalışmalarımın *Eller* ile başlayan süreci *İpler ve Kökler* ile pekişmiş ve şuan ki *Düğüm*ler dizisini doğurmuştur. Her şeyin iç içe geçtiği, sürekli bir yakınlık hali içinde kalan ve aslında hareket alanından yoksun olan bireyin artık hiçbir şeyden geri çekilememesi halini temsil eden bu bir dizi çalışmada ‘maruz kalma’ durumu betimlenmektedir. Dış dünyaya bu aşırı maruz kalma durumuyla artık kendi sınırlarını üretemeyen bireyin mahremiyeti ve dolayısıyla içtenliği de son bulmuştur. Düğümler dizisinde yer alan ve yüzey üzerinde koruyucu bir örtü gibi dokunan koza, tüm bedeni sarmaktadır. Bu koza koruyucu olmanın yanında aynı zamanda maruz kalmanın yarattığı hareketsiz alanı da temsil etmektedir. Dolayısıyla kozanın alt tabakasında güven içinde olmak ile tutsak olmak arasında bir çelişki mevcuttur.

Günümüz toplumunda kırılğan, hassas ve hatta bölünmüş, parçalanmış olan benliklerin bu parçalı halini bir araya getirme gayretiyle gerçekleştirilmiş olan dokuma

eylemi ile oluşturulan kozalar çift anlam taşımaktadır. Hem koruyucu olması hem de bir tutsaklık oluşturması, bir tür yabancılaşma alanı da yaratmaktadır. Kuspit'in de ifade ettiği gibi insan ancak günlük yaşama yabancılaşırsa yapay benliğini reddedebilir ve kendisini baştan çıkaran şeylere direnebilir. Aşılması için gereken bir tür duygusal adım olarak yabancılaşma ile birey, toplumsal kimliğin ve toplumsal görüntünün ne kadar yapay olduğunu fark edebilir ve bunların kendi varoluşu üzerindeki etkisini ortadan kaldırabilir (Kuspit, 2004: 179-180).



Resim 4.13.a. Zeynep Gürlü, *Adam I*, 2017, çuval bezi üzerine kendir ip, 60x50 cm

Kumaşlardan sökülerek elde edilen ipliklerle gerçekleştirilen dokuma eyleminin öne çıktığı *Düğüm*ler dizisinde önceki dizilerle ilişki kuran, boya ve kumaş parçaları ile gerçekleştirdiğim çalışmalar da yer almaktadır. Her birinde ortak olan tuval yüzeyindeki her bir iplik, iç dünya ile dış dünyayı arasındaki ilişki durumunu temsil etmektedir ve bu iplikler kimi zaman sökülmüş kimi zaman bir araya getirilerek dokunmuş haldedir. Özgün benliği temellerinden koparan, kişinin bütünleşmekten uzaklaşmasını sağlayan, medya güdümlü sürekli değişen istekleriyle kişisel sunumları

sürekli değişen bireylerin parçalanmış hallerinin temsilleri olarak yarıklar, tuval yüzeyinde sonu başı belli olmayan hatlar halinde yayılırlar.

Yarıkların yüzeyde yayılan hallerinin tersine merkezinde toplanmış *Düğümler*'de boşlukta asılıymış gibi duran formlar, dönemin yarattığı yanılsama alanı içinde köksüzleşmiş bireyi temsil etmektedir. Hiçbir yere ait olamayan ve her an değişebilirliğin yarattığı köksüzlük ve yönsüzlük durumunun temsili bu formlar, başlangıçta bitki köklerinden hareketle oluşturulmuş zamanla insan gövdesini çağrıştıracak şekilde evrilmiştir. Bunda özellikle bedenin bir sınır olarak düşünülebilmesi olasılığının sorgulanması vardır. Bu bağlamda çalışmalara içeriden ve dışarıdan bakış olarak değerlendirmek de mümkündür.



Resim 4.13.b. Zeynep Gürlü, *Adam I*(ayrıntı), 2017, çuval bezi üzerine kendir ip, 60x50 cm

Çuval bezi üzerine dokuma ile gerçekleştirilen çalışmalarda atılan her bir düğümde tekrar eden eylem, mevcut olanı sabitleme isteğinden kaynaklanmaktadır. Daha önceki serilerde de olan parçalanmış hali bir araya getirme, toplama gayretiyle dokuma eylemi gerçekleştirilmiştir. Hissedilen köksüzlük, yönsüzlük duygusuna karşı dokuma eylemi ile sabitlik arayışı, kök imgeleri ile biçimlendirilmiştir. Aynı zamanda bireylere dayatılan sınırları da temsil eden bu kozaların parçalı, yamalı hali, öznesi konumuna geçemediğimiz bireysel hayatlarımızı da temsil etmektedir.



Resim 4.14.a. Zeynep Gürlü, *İsimsiz*, 2017, tuval üzerine kumaş 165x105cm



Resim 4.14.b. Zeynep Gürl r,  simsiz(ayrıntı), 2017, tuval üzerine kumaş 165x105cm



Resim 4.14.c. Zeynep G rl r,  simsiz(ayrıntı), 2017, tuval üzerine kumaş 165x105cm

Malzemenin ilişkiselliğini ortaya koymak için bu çalışmalar özellikle monokrom olarak gerçekleştirilmiştir. Yüzeyin kumaşla olan ilişkilerini gölgelememesi adına sonrasında boya yüzeyden tamamen kalkarak yalnızca ipliklerle gerçekleştirilen çalışmalarda bu gerekçe vardır. Düğümler dizisinde tuval bezinden farklı olarak çuval bezini tercih edilmesinde çuvalın saklama, biriktirme ile ilişkilendirilen bir malzeme olması ve aynı zamanda insanın ihtiyacından daha fazlasını toplaması ve biriktirmesine de gönderme yapmasından dolayı bu malzeme tercih edilmiştir. Aynı zamanda tuval bezi kadar kimliksizdir.



Resim 4.15.a. Zeynep Gürlü, *Adam II*, 2017, çuval bezi üzerine kendir ip, 60x50 cm

Kumaşın malzeme olarak kişisel taşıyan bir malzeme olması, evsel bir malzeme olduğu kadar parçası olduğumuz kültürle de ilişki kurabilen bir malzemedir. Taşıdığı

anlamlar dolayısıyla kendini ait hissettiren ama daha çok kimliksiz, dönüştürüldüğünde de belirsiz bir halde olan kumaşları bu çalışmalarda tercih etmemde dönemin kimliklerinin belirsiz ve akışkan hallerini temsil etmelerinden kaynaklanmaktadır. Gerçekleştirdiğim dokumalardaki amorf formlar bireyi temsil etmektedir. Yatay olarak parçalanarak düzene müdahale etme ve alan açma hamlesi olarak görülebilir. Teknoloji odağının dışında endüstriyel bir malzeme üzerine daha organik bir hamle olarak elin, malzemenin keskin ve düzenli sınırları içinde bir hamle olarak gerçekleştirilir. Kumaşın söküp parçalanarak kendi içinde kurulan ilişkilerde bu yapının içinde hareket edilmektedir. Ve tuval yüzeyi üzerinde kumaş eklenerek gerçekleştirilen rölyef etkisindeki yüzeylerle tuvalin sınırları da çözülmemektedir.



Resim 4.15.b. Zeynep Gürlü, *Adam II*(ayrıntı), 2017, çuval bezi üzerine kendir ip, 60x50 cm

Kozaların dokuma süreci çağın gerektirdiğinin tersine yine yavaş bir üretim süreci ile gerçekleştirilmektedir. Kozalar aynı zamanda günlük yaşam pratiğinden kendini soyutlama girişimi olarak görülebilir. Yapay benlikten soyutlanabilmek ve kendinin farkına varılabilmek için koza örme girişiminde bulunmak. Bu kozalar aynı zamanda göçebe kültürden yerleşik tarım kültürüne geçiş ile birlikte insanın ihtiyacından daha fazlasını saklar hale gelmesinin bir temsili olarak da görülebilir. Çuvallar, tüketim

kültürüne yaptığı göndermeler ile giyilemeyen bir kumaş olması ve insan bedenini saran bir kozaya dönüşmesi, ihtiyacından fazlasını saklamak için kullandığı bir malzeme olarak çuvallara gönderme yapar ve tüketime olan bağımlılığının da temsilidir.  uval bezi ve kendir ipi, yalnızca kişisel bellekte taşıdığı anlamlar dolayısıyla değıl toplumsal bellekte de anlam taşıyan bir malzeme olması dolayısıyla seçilmiştir. Endüstriyel bir malzeme olmasına karşın sahip olduğı doku dolayısıyla doğıyla da yaptığı  ağışımlar açısından da önemlidir.



Resim 4.16.a. Zeynep G rl r, *Adam III*, 2018,  uval bezi üzerine kendir ip, 80x50 cm

Gerçekleştirilen dokuma eyleminde ortaya çıkan yüzey çoğunlukla bilinçli olarak şekillendirilirken rastlantısallığa da müsaade edilmiştir. Her şeyin makineler ile

gerçekleştirildiği ve standart görüldüğü bir ortamda, bireyin çevresi ve dolayısıyla kendisiyle temas kurmasının bir ifadesi olarak, çalışmalarda ham malzemeyle doğrudan temas etmenin yarattığı dokunsallık ön plana çıkartılmaya çalışılmıştır. İnsan basit bir şekilde kültürün ürünü değildir, kişisel deneyimlere, çevresine verdiği tepkilerle kendi kendini şekillendirir. Benliği, kendi deneyimlerinin içinde doğduğu kültürle yoğurmuş olan bireylerin özel deneyimlerinin tarihsel bir ürünüdür de. Bu anlamda gerçekleştirilen dokuma eylemiyle bireyin kendi kendini inşa etme süreci de temsil edilmeye çalışılmıştır.



Resim 4.16.b. Zeynep Gürlü, *Adam III*(ayrıntı), 2018, çuval bezi üzerine kendir ip, 80x50 cm

Önceki dizilerin taşıdığı ilişkilere sahip olan düğümlerde yine doğa ve anatominin iç içe geçtiği beden soyutlamaları, boşlukta olma halini yansıtmak amacıyla tuvalin merkezine yerleştirilmiştir. Malzeme ile ellerin arasına giren yalnızca bir iğnedir, dokuma sürecinin her aşamasında dokunsallık ön plandadır. Parçalı kimliklerin bir araya getirilmesi için tekrar tekrar atılan düğümlerle yüzeyde oluşan düğümler yine rölyef etkisinde yüzeyden dışarıya doğru yükselmektedir. Dokuma eylemi ile gerçekleştirilen karmaşanın ortasında kalan bireyin yaşadığı şizofrenik parçalanmaya

karşı bir araya getirme, birleştirme, bir arada tutma çabasıdır ve dönemin yaşanılan şizofrenik bağlantısızlık ve onun yarattığı aşırı coşku etkisini bastırmak için monokrom ve mümkün olduğunca çıkıntısız formlar oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu parçalı halin yanı sıra tuval yüzeyinde devam eden yarıklar, parçalanma köksüzlük halinin temsilleri olarak dizideki yerlerini almışlardır. Hem doğanın hem de tarihin manipüle edilmesine bir eleştiri olarak teknolojik aletlerle dokunmuş endüstriyel bir malzeme olarak kumaşların elle sökülmesiyle elde edilen ipliklerle dokuma eyleminin gerçekleştiriliyor olması insan elinin çevre üzerindeki manipülatör etkisine de gönderme yapmaktadır.

Yeniden eski zamanlarda olduğu gibi bir doğa deneyimine dönmek günümüz koşullarında yersiz bir beklenti olacaktır ve teknolojinin kazandırdıkları da reddedilmez bir gerçektir. Bu çalışmalarda üzerimizde yarattığı etkileri göz ardı etmeden yalnızca dikkati mevcut duruma çekmek amaçlanmıştır. Günümüz insanı, fizyolojik olarak aşırı bir işleyiş halindedir ve bu durumun yarattığı gerilim ve yorgunluk ile yaşamaktadır. Günün ritmine ayak uydurmamakta ve soyutlanmaktadır. Duyu ve sinirleri, hayatın yüksek geriliminin etkisiyle kesintiye uğramaktadır. Bu durumun yarattığı şizofrenik hal ile boşlukta asılıymış gibi duran hallerinin kumaş yüzeyinde gerçekleştirilen dokumalarındaki figürün amorf hali, özel bir kimlik duygusunu kaybetmesine karşılık gelir.

Birey artık geçmişi ile geleceğini tutarlı bir biçimde düzenleme kapasitesini yitirmiş ve zihninde olup bitenleri düzenli bir çokbilinçlilik boyunca yayamaz halde gelmiştir. Bir *parçacıklar yığının*a dönüşmüş öznenin bir araya getirilmesi için düzensiz dokuma hamleleriyle oluşturulmuş bu bir dizi çalışmada artık bireyin konumunun etkin bir sınır olmaktan çıkmış beden imgeleri tasvir edilmiştir. Öznel deneyim belirli bir davranış biçiminden veya varlık biçiminden hareketle ve onun çevresinde kurulur. Bu düşünceden hareketle merkezden başlayan düğümlerle biçimler gerçekleştirilmiştir. Her zamankinden daha karmaşık ve oynak bir ilişkiler ağına yakalanmış durumda olan bizler için bu yapıyı sökmek ve yeniden yapılandırmak durumundayız. Dokuması bozulmuş bir dizi endüstriyel kumaş parçasından elde edilen iplikler kullanılarak yeniden elde edilen dokuma formlarında arayışına girilen budur.

Bedenin içinde güvende olduğu hissi yani bedensel bütünlük duygusu kaybolmuş ve bedenden kopuk yaşar hale gelmiştir. Varoluşsal kaygıların bir ifadesi olarak

bedenden kopan kişiyi temsil eden siyah resimler parçalanma halini temsil etmektedir. Kaygı ve yabancılaşma gibi kavramların artık postmodernin dünyasında yeri yoktur ve Jameson'ın da ifade ettiği gibi öznenin yabancılaşmasının yerini öznenin parçalanması almıştır (Jameson, 1994b, s.75). Günümüz ortamı içinde yaşayan her kişi, travma ve dolayısıyla oluşan bir gerilim ile şizofrenik parçalanma halindedir.



Resim 4.17.a. Zeynep Gürlü, *İsimsiz*, 2019, tuval üzerine karışık teknik, 120x100 cm

Sınırların ihlal edilmesi durumu değil aslında sınırların olmaması hali söz konusudur. Uygarlığın yarattığı bu huzursuzluk halini temsil eden bu siyah resimler, Freud'un bahsettiği özgürlüğün bastırılması ve karanlıkta kalma halini de temsil eder. Özgürlük ile güvenlik arasında yaşanan gerilimin karşılığı olarak yüzeyde oluşturulan yarıklar, bireyin içinde yaşadığı mücadeleye karşılık gelir.



Resim 4.17.b. Zeynep Gürlü, *İsimsiz*(ayrıntı), 2019, tuval üzerine karışık teknik, 120x100 cm

Lacan'ın da ifade ettiği gibi, insan içgüdüleriyle dünyaya gelir ve ruhu kültürel güçlerle karşı karşıya geldiğinde ortaya çıkan çatışmalarla yaşadıkları uyumsuzluk hali ve kırılma ruhu inşa eder. Bu bağlamda yaşamsal deneyimimiz ve ruhsal yaşantımızın birleşememe durumunu ortadan kaldırmak için dokuma eylemi gerçekleştirilmektedir.

Bu noktada dikkat edilmesi gereken şey Foucault'nun da ifade ettiği gibi kurulan şey özne değil öznel deneyimdir. Öznel deneyimin kurulma süreci, insanların özneye dönüştürülme sürecidir. Kimlikler öznel deneyimlerimiz yoluyla tanımlanırlar. Öznel deneyimlerimizle kat kat biçimlenen kimliklerimiz, uçuşkan bir haldedir. Beyaz resimler bu kimliklerin temsilleridir. Tutarsız, akışkan yeri belli olmayan hali güçsüz ve kırılındır.



Resim 4.18.a. Zeynep G rl r, *İsimsiz*, 2018, tuval üzerine kumaş, 120x100cm



Resim 4.18.b. Zeynep G rl r, *İsimsiz*(ayrıntı), 2018, tuval üzerine kumaş, 120x100cm

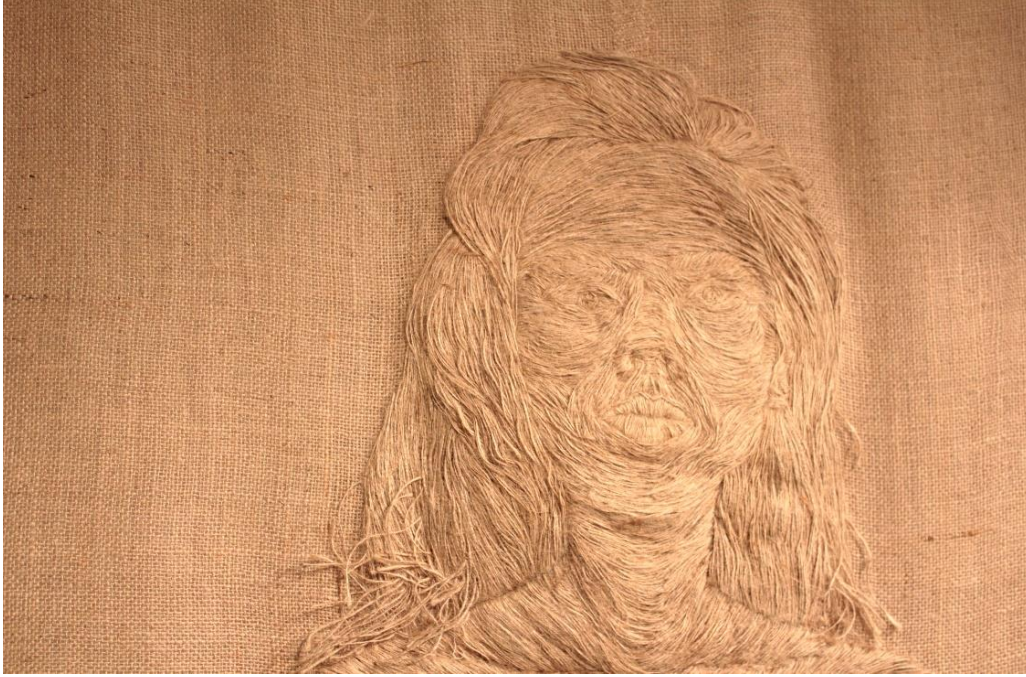
Kişisel hikayemden yola çıkarak ürettiğim otoportrelerin yanı sıra diziye dahil olan bir portre çalışması olarak *Tanıdığım Bir Orman*, sanatçı Ümmühan Yörük'ün portresidir. Çalışma, Mayıs 2017'de Ankara'da Siyah Beyaz Sanat Galerisi'nde küratörlüğünü Melis Golar'ın yaptığı 'Bir Otoportre ve portre sergisi' olan "Aksinin İddiası" başlıklı sergide yer almıştır. İki grup sanatçıdan oluşmuş ve travma teması etrafında kurgulanan sergide ilk grupta yer alan sanatçılar otoportrelerini üretirken, benim de içinde yer aldığım ikinci grup ise ilk gruptaki sanatçıların portrelerini üretmiştir. İkinci grupta yer alarak, ismini John Berger'in *Tanıdığım Bir Orman* adlı şiirinden alan çalışma Yörük'ün boy portresidir.



Resim 4.19.a. Zeynep Gürler, *Tanıdığım Bir Orman*, 2017, çuval bezi üzerine kendir ipi, 120x200 cm. Galerisi Siyah Beyaz, Aksinin İddiası başlıklı sergiden görüntü

Kendi bedenim dışında bir başka kadın olarak Yörük'ün bedenini dokurken oluşan kabuksu yüzey ilk defa bir bedenin kıvrımlarına sahiptir ve ayrıca bu çalışma, ilk defa şasesinden çıkarak yalnızca kumaş olarak sergilenen bir çalışma olmuştur. Yüzeyin her iki tarafının da sergilenebilir olması da izleyici açısından üretim sürecine dair farklı bir izlenim yaratmıştır. Bunun yanı sıra çalışmanın ardındaki duvarda beyaz tülbenk kumaş üzerine Yörük'ün sergilenmiştir. Birbirinden habersiz bir şekilde girilen

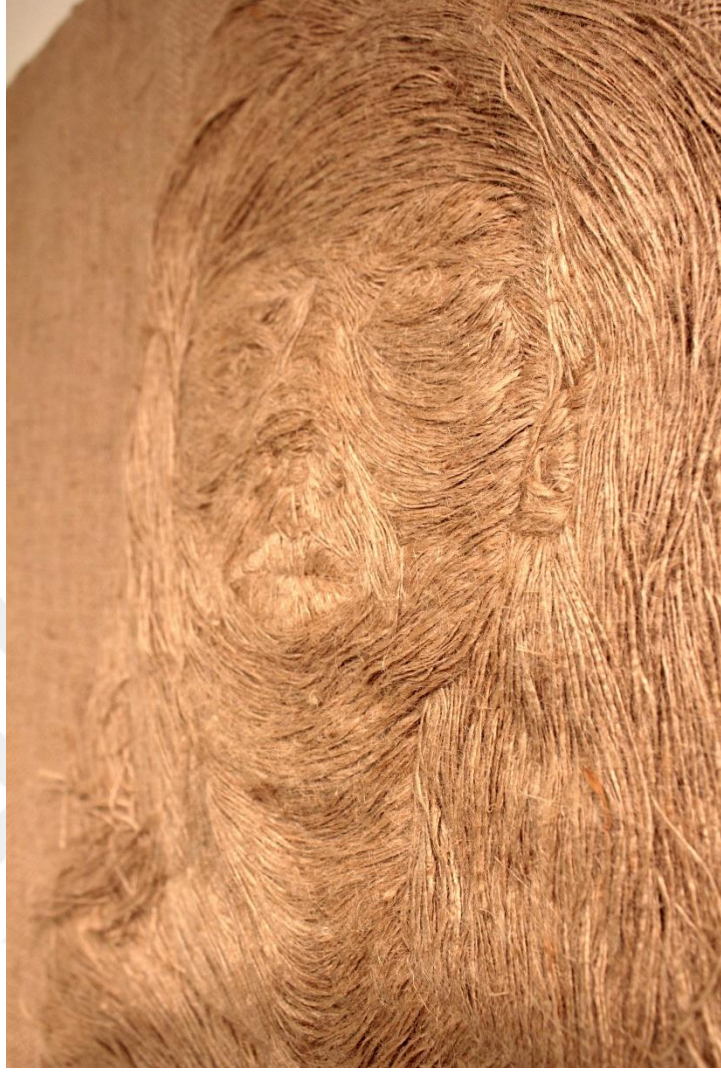
Çalışma sürecinin sonunda sergileme mekanında bir araya gelen çalışmaların diyalogu da dikkat çekicidir. Bu kez gerçekleştirilen düğümler iç dünyada yaşadığı sıkışmaların ve travmaların temsilleridir. Malzeme ile araya araç girmeden doğrudan parmaklar, eller ve dolayısıyla bütün beden ve zihin ile bir biçim kurulması amaçlanmıştır.



Resim 4.19.b. Zeynep Gürlü, *Tanıdığım Bir Orman*(ayrıntı), 2017, ıval bezi üzerine kendir ipi, 120x200 cm. Galeri Siyah Beyaz

Yaşadığımız dünya hiç olmadığı kadar tekniktir ve akıl duyulara galip gelmiş gibi görünmektedir. Birey etrafına çizilen sınırlar nedeniyle hayal edemez duruma gelmiştir. Yaşantısının kişisel bir anlamı olabilmesi için temas ederek, duyularını aktif hale getirmelidir. Temas bir deri basıncından çok daha büyük anlamlar taşır, dokunsaldır ve bütün duyuların aynı anda kavranmasıdır.

Kişisel yaşantımdan yola çıkarak, günümüz insanına dair olanları anlamaya ve iz düşümlerini betimlemeye çalıştığım bu dizilerde ne bir çözüm önerisi ne de yaşanılanların üstesinden gelme çabası söz konusudur. Mesafelerin artmasından kaynaklı yaşanılan gerçekliğin kaybına karşı deneyimin, tek bilinebilir gerçek olmasından kaynaklı bu yapıtlar malzeme ile dolaysız bir ilişki içerisinde gerçekleştirilmişlerdir.



Resim 4.19.c. Zeynep G rl r, *Tanıdığım Bir Orman*(ayrıntı), 2017, çuval bezi üzerine kendir ipi, 120x200 cm Galeri Siyah Beyaz

Her şeyin çok fazla i  i e girdiği, görünmez ve ayrıştırılmaz olduğu bu dönemde, deneyimi içselleştirmek için hazır malzemeyi sökmek ve yeniden biçimlendirmek, yaşadığımız yozlaşmanın da bir temsilidir. Bize empoze edilerek gereksinim haline dönüştürülmüş şeylerin çokluğundan ve yarattığı karmaşadan bir kaçış olarak yalnızca tek bir malzeme ile çalışılmıştır. Günümüzün koşullarında sürekli bir kararsızlık içinde değişen duygularımızı yatıştırmak için yaratılan bu monokrom alan içinde, belli bir sistemde ancak içinde halen karmaşayı barındıran dokunmuş alanlar mevcuttur. Resim yüzeyinin yarattığı yanılısama alanıyla izleyiciye başka bir yerdeymiş hissini yaşatmamak için mekana doğru yükselen yüzeyler gerçekleştirilmiştir.

Portreler ortaya çıkıncaya kadar hiçbir çalışma bir nesneleşmeye gitmeden bir ilişkiler yumağını temsil edecek şekilde kurgulanmıştır. Birey kendiyle nitelikli bir ilişki kurabilir mi sorusundan hareketle başladığım çalışmada bireysellik ve kimlik dediğimiz şeyin bize dayattığı belli bir takım sınırlar ve bu sınırları aşabilmek için yeni bir takım öznellikler üretmek düşüncesi pekişmiştir. Kimlik, öznel deneyimler kümesidir, bu bağlamda bir ağaç gövdesi şeklindeki dokuma formun içinde yer alan farklı hallerde dokuma otoportrelerimin olduğu resimde bir arada çoklu kimlikli hallerimiz betimlenmiştir.



Resim 4.20.a. Zeynep Gürler, *Otoportre*, 2021, çuval bezi üzerine dokuma, 70x80 cm

Şasesiz tuvallerin hissettirdiği göçebelik hissi, yaşadığımız mesafelerin, tabiatın ve alanın belirsizliğini betimlemektedir. Daimi hareket ve güvensizlik halini temsilen boşlukta salınan kumaşların bu hareketi, yaşadığımız kentlerin her geçen gün genişleyen haline rağmen yaşadığımız yersizlik yurtsuzluk hissini de pekiştirmektedir. Bağ sözcüğü, bağlayıp bir araya getirmek anlamına gelir, dokuma eylemi ile yaratılan

insan biçimli formlar, parçalanmış benliklerimizi bir araya toplama, bağlama gayretinin temsilleridir.



Resim 4.20.b. Zeynep Gürlü, *Otoportre*, 2021(ayrıntı), çuval bezi üzerine dokuma, 70x80 cm

Geleneksel olduğu kadar disiplinler arası bir malzemeye dönüşen kumaş, sahip olduğu olasılıklar zincirinin kişisel hikayeler kadar, insanlık tarihine yaptığı göndermeler ile de kültürel kayıtlar haline gelmiştir. İplikler ile başlayan ve tuvali var eden ahşap, kumaş, iplikler gibi tuvale dair malzemelerle bir anlatım dili oluşturulmuş ve tuval yüzeyi dönüştürülmüştür. Tuvalin çerçevesinin sınırları içerisinde kalarak bir atmosfer yaratmaktansa, boya yerine kumaş ile ilişkisel bir yapı kurulabileceğini ve bu ilişkisellekle yeni bir olasılıklar zinciri kurulabileceği ortaya çıkmıştır. *Eller* ile başlayan kendinin ve çevrenin ayırdına varma ve ilişki kurma süreci *İpler* ve *Kökler* ile pekişmiş *Düğünler* ile sürdürülmektedir. Yaşam biçimlerimiz güncel zorunluluklar ve imkanlar doğrultusunda belirlenir ve her bir çalışma bu duruma ilişkindir. Katman katman yüzeye işlenen iplikler ve kumaşlar ile günümüzde her bireyin yaşadığı döngüleri betimlenmektedir.



5. SONUÇ

+ ve - , 0 ve 1'in sonsuz olanakları üzerine kurulu olan dokuma yani kumaş, sürekli temas halinde olduğumuz oldukça yaşamsal bir malzemedir. Hayatın her alanında yer alan kumaş dokuyan ve el dokuma tezgâhlarından çok az değişiklik göstermiş tekstil makineleri, makineleşmenin de temelidir, bu bir anlamda uygarlığın dönüşümünü de temsil etmektedir.

Dokumalar hem kişisel bir alan olduğu gibi hem de geleneklerle olan bağları dolayısıyla kolektif olana da işaret eder bir yapıya sahiptir ve hem tek başınalık hem de birlik duygusu taşımaktadırlar. Kumaşın ve dokumanın yer aldığı sanat yapıtları, duvar halılarından yerleştirmelere kadar çok geniş bir yelpazede sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Dokuma eylemindeki tekrarlar onu bir ritüel gibi görmemize olanak sağlamaktadır, dokuma performans da alan açar. Dokuma eyleminin açtığı yavaş alan ile varlığınıza ve bedeninizle bir hesaplaşma alanına girebilir ve zamanımızın koşturmasından bir an olsun kopma imkânına sahip olunabilir. Dokunduğun yer ve zeminde yarattığın ağırlık hissedilebilir.

Uzunca bir süre hiyerarşik bir ilişki içinde iki ayrı kategori olarak ele alınan sanat ve zanaat özellikle tekstil temelli malzemelerin sanat yapıtları içine dahil edilmesiyle birbiriyle bağı görünür olmuştur. Resim, mimarlık, fotoğraf gibi farklı alanlarda kullanımlarıyla kumaş bir malzeme olarak çok yönlü bir doğaya sahiptir. Bundan kaynaklı farklı dönemlerde birçok farklı sanatçının yapıtında yer bulmuştur. Dokuma taşınabildirir, sergilendiği mekana göre dönüşürken aynı zamanda mekanı da dönüştürür. Bu durum kumaşın kapsayıcı olma özelliğinden kaynaklanmaktadır. Doğa, bellek, kültür, aidiyet gibi konularla kolayca ilişkilendirilebilen yapısından kaynaklı olarak birçok sanatçı tarafından tercih edilen kumaş, kişisel bir üslup geliştirmeye de olanak tanıyan bir malzemedir.

Gelişen teknoloji ve iletişim ağı, kapitalizmin yeniden yapılanması, kültürel ve politik değişimler toplumları ve dolayısıyla bireysel yaşamlarımızı kökten uca dönüştürmüştür. Başta yabancılaşma ile bağdaştırılan postmodern insanın durumu, bireyin parçalanması ile sonuçlanmıştır. Ancak bu durum günümüz insanının

varoluşunun doğal bir halidir. Bu durumun etkisini insan ancak yaratıcı eylemler ile hafifletebilir. Duyarlılığını yeniden harekete geçirerek eylemlerini dönüştürebilir.

Yabancılaşma, iş bölümü, özel mülkiyet, para, meta ve sermayenin oluşumu üzerine gerçekleşen politik ve ideolojik bir haldir. Artık kendi dışında kalmış olan insanın yaşadığı yabancılaşma aynı zamanda felsefidir de. Ancak öte yandan insan kendini bu parçalanma ve aşma süreciyle var etmiştir. İnsanın tek sorunu bu durumu yeni bir bilinçle ele alıp, gündelik hayat düzeyinde uygulayamamasıdır. İnsanlar arasındaki iletişimin günümüzde neredeyse her an dolaylı bir şekilde gerçekleştiriliyor olmasına bir eleştiri olarak malzeme ile doğrudan temas ederek üretim sürecine girmek, hem temas etmenin önemini hatırlatırken aynı zaman da yavaşlamak ve anda olanı hatırlatmak içindir.

Resim hangi malzeme ile yapılırsa yapılsın, el ve gözle, zihinsel bir koordinasyon ile gerçekleştirilir. Görmek kadar kavramak da işin içindedir ve dolayısıyla zihin ve beden ile birlikte bir bütünlük içinde olduğumuz nadir alanlardan biridir. İçinde yaşadığımız ve parçası olduğumuz ‘karmaşık ve parçalanmış’ dünyayı anlamanın, tümlük ve ait olma duygusuna ulaşmanın yöntemlerinden biridir. Resmin uygulandığı yüzeyin niteliği zaman içinde netlik kazanmışsa da farklı malzemelerin işin içine dâhil olması ve özellikle fotoğrafın icadıyla birlikte diğer disiplinler ile olan sınırların muğlaklaşması ile birlikte resmin tanımı ve sınırları genişlemiş, sınırları belirsizleşmiştir.

Dokuma, kumaş çağdaş sanat içerisinde birbirinden farklı üsluptaki sanatçıların yapıtlarında yerini bulmuştur. Yumuşak malzemenin hem kendi içindeki ilişkisi hem de farklı malzemelere olan tepkisinden kaynaklı olarak sanatçılar bu malzemeye yapıtlarında yer vermiştir. Bu durum malzemenin çok yönlü yapısından da kaynaklanmaktadır, bağlam olarak farklı konularla rahatlıkla ilişkilendirilebilmektedir. Hayatın içinden yer alan bir malzeme olmasından dolayı herkese dokunur, duvar halılarından yerleştirmelere kadar çok farklı şekillerde gerçekleştirilen yapıtlarda kişisel hikayelerden geleneksel olana kadar geniş bir aralık söz konusudur.

Kumaşın kişisel çalışmalarında yer alma süreci tuvalin esas malzemesi olarak kumaşla yüzeyde oluşturulan espas denemeleri ile gerçekleşmiştir. Kumaşın malzeme olarak taşıdığı anlamlar çalışmalarımın temeli olan ilişkilerle bağlantı kurabilmiştir,

süreci pekiştirmiştir. Son dönem çalışmalarımın temelinde postmodern insanın kişiliği ve kimliğinin teğel teğel sökülen bir yamalı bohçadan ibaret bir personaya dönüşmesi yer almaktadır ve malzeme olarak kumaşın çalışmayı bağlam olarak güçlendirdiği düşünülmektedir.

Postmodernlik ve postmodernizm üzerinden postmodern insana dair sorgulamalarda varılan sonuç ise kimliklerin doğal, verili ve evrensel olmadıkları, tarihsel olduklarıdır. Kimlik, kendilik ya da bireysellik denilen şeyin insanlara getirmiş olduğu ve önlerindeki olası eylemlerine getirdiği sınırlara dair sorgulama süreçlerini içeren kişisel çalışmalarımda ben, deneyimin öznesi olarak yer alırım.





KAYNAKLAR

- Akay, A. (2000). Masalların Gerçeği. *Yünname* Selma Gürbüz Sergi Kataloğu içinde (s.2-3). İstanbul: Apel.
- Antmen, A. (2014). Gülçin Aksoy: Dokumak ve Dokunmak. *Duble Hikaye Gülçin Aksoy* içinde (s.8-13). İstanbul: Depo.
- Antmen, A. (2007). *Hale Tenger: İçerdeki Yabancı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat?*. (Çev.). İstanbul: Hayal Perest Yayınevi.
- Basualdo, C. (2013). Vertical Dreams. *Barbara Chase-Riboud: The Malcolm X Steles* içinde (s.11-19). USA: Philadelphia Museum of Art.
- Baudelaire, C. (2017). *Modern Hayatın Ressamı*. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2010b). *Sanat Komplosu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bauman, Z. (2011). *Bireyselleşmiş Toplum*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2019). *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*. (Çev.İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bell, D. (2013). *İdeolojinin Sonu Ellilerdeki Siyasi Fikirlerin Tükenişine Dair*. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Benhabib, S. (2014). Öznellik, Tarih Yazıcılığı ve Politika: “Feminizm-Postmodernizm Alışverişi” Üzerine Görüşler (Çev.Feride Evren Sezer) *Çatışan Feminizmler* içinde (s.119-137). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, P.L., Berger, B. ve Kellner, H. (2000). *Modernleşme ve Bilinç*. (Çev. Cevdet Cerit). İstanbul: Pınar Yayınları.
- Berman, M. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Çev. Ayşe Peker). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Best, S. ve Kellner, D. (1998). *Postmodern Teori*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bocock, R. (2009). *Tüketim* (Çeviri: İrem Kutluk), Ankara: Dost.
- Brehm, M. (2007). *Fusun Onur: Dikkatli Gözler İçin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevizci, A. (2010). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Çalikoğlu, L. ve Mesci, Ü. (2019). Burhan Doğançay. *İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatırlar* içinde (s.54-59). İstanbul: İstanbul Modern.
- Dagan, M., Pasternak, M., Bashan, M. (2019). Noa Eshkol. Bana Tuhaf Bir Şey Oldu; Halılar Yapmaya Başladım, Söyleşi. *İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatırlar* içinde (s.60-67). İstanbul: İstanbul Modern.

- Danto, A.C. (2013). *Sanat Nedir**. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Danto, A.C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi Tartışmalar ve Uygulamalar*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). *Postmodernizmin Yanılsamaları*. (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul : Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2017). *Hayatın Anlamı*. (Çev. Kutlu Tunca). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eczacıbaşı, Ş. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3.Cilt*. İstanbul: YEM Yayınları.
- Eyüboğlu, B.R. (2020). *Resme Başlarken*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*. İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları.
- Fischer, U. ve Neidhöfer. (2019). Uli Fischer. *İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar Sergi Kataloğu* içinde (s.86-91). İstanbul: İstanbul Modern.
- Foster, H. (2009). *Gerçekliğin Geri Dönüşü*. İstanbul: Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları.
- Funk, R. (2013). *Ben ve Biz – Postmodern İnsanın Psikanalizi*. (Çev: Çağlar Tanyeri). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gera, A. (2019). Tarih Örgüsü, Zille Homma Hamid ile Antje Gera Söyleşisi. *İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar Sergi Kataloğu* içinde (s.102-107). İstanbul: İstanbul Modern.
- Giddens, A. (2018). *Modernliğin Sonuçları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (2019). *Modernite ve Bireysel Kimlik*. İstanbul: Say Yayınları.
- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern Göstergeler*. Ankara: İmge Kitapevi.
- Gressel, I. ve Weib S. (2019). *Bir İleri Bir Geri – İstanbul Etabı*.
- Guevara, P. (2019). Kusursuz Yol, Olaf Holzapfel ile Paz Guevara Söyleşisi. *İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar Sergi Kataloğu* içinde (s.114-123). İstanbul: İstanbul Modern..
- Harvey, D. (2003). *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hassan, I. (2019). *Orpheus'un Parçalanışı Postmodern Bir Edebiyata Doğru*. Ankara: Hece Yayınları.
- Heinrich, B. (2007). *Gülsün Karamustafa Güllerim: Tahayyüllerim*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Hockney, D. ve Gayford, M. (2017) *Resmin Tarihi – Mağaradan Bilgisayar Ekranına*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Illich, I. (2018). *Şenlikli Toplum*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jacob, M. J. (2012). Sanatçının Eli. Magdalena Abakanowicz İnsanlık Serüveni içinde (s.5-11). İstanbul: Akbank Sanat.
- Jameson, F. (1994a). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jameson, F. (1994b). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**. Necmi Zeka(Derl.) *Postmodernizm içinde* (s.59-116). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Kracauer, S. (2011). *Kitle Süsü*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kumar, K.(1995). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Kuspit, D. (2004). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lefebvre, H. (1993). Modernite Üzerine Tezler. (Hazırlayan: Enis Batur). *Postmodernizmin Serüveni I* içinde (s.8-9). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lefebvre, H.(2010). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lynton, N. (1993). Post-Neo-İzmler ve Sanat. (Hazırlayan: Enis Batur). *Postmodernizmin Serüveni I* içinde (s.26-27). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lynton, N.(2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Lyotard, J.F. (1993). Postmoderne Dönüş. (Hazırlayan: Enis Batur). *Postmodernizmin Serüveni I* içinde (s.1). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lyotard, J.F. (1994). Postmodern Nedir Sorusuna Cevap. Necmi Zeka(Derl.) *Postmodernizm içinde* (s.45-58). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Lyotard, J.F. (2014). *Postmodern Durum*. (Çev. İsmet Birkan). İstanbul: Bilgesu.
- Marx, K. (2018). *1844 El Yazmaları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marx, K. ve Engels F. (2020). *Komünist Manifesto*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- McLuhan, M. ve Powers, B.R. (2020). *Global Köy*. İstanbul: Scala Yayıncılık.
- Mondrian, P. (2011). Neo-Plastisizm: Plastik Eşdeğerliğin Genel İlkesi. (Ed.Harrison & Wood) *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Ontolojisi* içinde (s. 322-325) İstanbul: Küre Yayınları.
- Morawinska, A. (1991). *Voice of Freedom: Polish Women Artists and the Avant-Garde 1880-1990*. Washington, DC.: The National Museum of Women in the Arts.

- Neidhöfer, H. (2019). Kumaşlar Sadece Kumaş Olmanın Ötesidir. Söyleşisi. *İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatırlar* içinde (s. 86-93). İstanbul: İstanbul Modern.
- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Örer, B. (2020) Önsöz. *Güneş Terkol* içinde (s.12-23). İstanbul: Krank Galeri.
- Özay, S. (2001). *Dokuma Resim Sanatı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özsoy, Ö. (2019a). Gülsün Karamustafa ile Özge Özsoy Söyleşisi. *İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatırlar* içinde (s.144-151). İstanbul: İstanbul Modern.
- Özsoy, Ö. (2019b). İplikten Çözülenler. *İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatırlar* içinde (s.22-33). İstanbul: İstanbul Modern.
- Özsoy, Ö. (2019c). İrfan Önürmen ile Özge Özsoy Söyleşisi. *İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatırlar* içinde (s.176-183). İstanbul: İstanbul Modern.
- Pehlivaner, D. (2019). Hafıza Katmanları, Gözde İlkin ile Deniz Pehlivaner Söyleşisi. *İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatırlar* içinde (s.124-129). İstanbul: İstanbul Modern..
- Pfeiffer, P. (2019). Christa Jeitner ile Petra Pfeiffer Söyleşisi. *İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatırlar* içinde (s.130-135). İstanbul: İstanbul Modern.
- Porter, J. (2014). *Fiber: Sculpture 1960 - Present*, Boston: The Institute of Contemporary Art.
- Reichardt, J. (1982). *Magdalena Abakanowicz, Museum of Contemporary Art*. Chicago: Abbeville Press. Publisher. New York.
- Robins, K.(2013). *İmaj: Görmenin Kültürü ve Politikası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rosenau, P.M. (1998). *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*. (Çev.Tuncay Birkan) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Shaw, G.D. (2013). Malcolm X Rising. *Barbara Chase-Riboud: The Malcolm X Steles* içinde (s. 21-31). USA: Philadelphia Museum of Art.
- Sheppard, R. (1993). Alman Dışavurumculuğu. (Hazırlayan: Enis Batur). *Postmodernizmin Serüveni 2* içinde (s.23-31). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Simmel, G. (2005). Metropol ve Zihinsel Yaşam, *Şehir ve Cemiyet* içinde (s.167-184). İstanbul: İz Yayıncılık.

Stephen, A. (2019). Yarı Beden, Heide Hinrichs ile Angelika Stepken Söyleşisi
'İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatırlar' içinde (s.108-113). İstanbul:
İstanbul Modern.

Taraşlı, M.L. (2019) *Tapestry*, İstanbul: Anna Laudel.

Touraine, A. (2000). *Modernliğin Eleştirisi*. (Çev.Hülya Tufan). İstanbul: Yapı Kredi
Kültür Sanat Yayıncılık.

Yılmaz, M. (2018). *Heymimres - Nelik ve Kimliğin Diyalektiği*. Ankara: Ütopya
Yayınevi.

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

Yılmaz, A.N. (2020). *Sanat Tarih Estetik - Kesişen Denemeler* Ankara: Ütopya
Yayınevi.

Zizek, S. (2012). *Kıyametin Versiyonları*. (Çev.Mehmet Budak) İstanbul: Encore
Yayınları.

İnternet Kaynakları

Ilkyaz, A. (2017). *Atilla Ilkyaz'ın Kırk Yama Kırk Hikaye Resim Sergisi*, Gazetelink
Medya <https://www.youtube.com/watch?v=Ff8WEdkqRlg> (Erişim:
03.04.2021)

Terkol, G. (2020). *Güneş Terkol, Bir İkili, KRANK Art Gallery, ARTtv*,
<https://www.youtube.com/watch?v=ICaWaxeC6sc> (Erişim: 03.04.2021)

Husky, S. (2019). *Bienal röportajları: Suzanne Husky*, <https://bantmag.com/bienal-roportajlari-suzanne-husky/> (Erişim: 03.04.2021)



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : GÜRLER, Zeynep
Uyruğu : Türkiye Cumhuriyeti
Doğum tarihi ve yeri :
Medeni hali :
Telefon :
Faks : -
e-mail :

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü	2013
Lisans	Resim Anasanat Dalı Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü	2010
Lise	Ankara Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümü	2006

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2017-devam ediyor	Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Resim Bölümü	Araştırma Görevlisi

Yabancı Dil İngilizce

Yayınlar

Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitaplarında (proceedings) basılan bildiriler:

1. ÜNAY SELÇUK SENİHA, GÜRLER ZEYNEP (2017). Türkiye’de Gençlere Yönelik Düzenlenen Güncel Sanat Yarışmaları. 1.Uluslararası Kültür-Sanat-Dil ve Edebiyat Araştırmaları Kongresi (Tam Metin Bildiri/Sözlü Sunum)

Yazılan ulusal/uluslararası kitaplardaki bölümler:

1. Kùltür-Sanat-Edebiyat-Eğitim ve Mimarlık Üzerine Akademik Araştırmalar, Bölüm Adı: (RESİM-HEYKEL-TİYATRO-EDEBİYAT-DANS-SİNEMA Türkiye’de Gençlere Yönelik Düzenlenen Güncel Sanat Yarışmaları) (2017)., ÜNAY SELÇUK SENİHA, GÜRLER ZEYNEP, Eğitim Yayınevi, Editör: Zafer Kurtaslan, Basım sayısı:1, Sayfa Sayısı 493, ISBN:978-975-16-8, Türkçe(Bilimsel Kitap)

Ulusal hakemli dergilerde yayımlanan makaleler:

1. GÜRLER ZEYNEP, IŞIK ÖZKAN (2019). Bir Sınır Meselesi: Abject (İğrenç) Nesne ve Sanat Yapıtı. Tykhe Sanat ve Tasarım, 4(07), 479-494.

2. GÜRLER ZEYNEP, DOYRAN EMİNE YILDIZ, YILMAZ BURHAN (2019). Özgün Baskı Resim Üzerine Bir Araştırma. Tykhe Sanat ve Tasarım, 4(06), 408-429

3. GÜRLER ZEYNEP (2016). DUVARIN İZİN VERDİĞİ KADAR. Tykhe Sanat ve Tasarım, 1(1)

Ulusal Sanat Etkinlikler:

2020 Vera Hafıza: Başlangıç, Vera Kùltür Sanat, Tokat

2020 Sonsuz Ayna, Nurol Sanat Galerisi, Ankara

2020 Geçmişten Geleceğe İzler, Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakùltesi Sanat Galerisi, Düzce

2018 Melez Görmek, Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakùltesi Sanat Galerisi, Düzce

2017 Kesişme Noktası: Ankara, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara

2017 Cumhuriyet Sergisi, Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakùltesi Galerisi, Düzce

2017 NOUS, EÜ Meslek Yüksekokulu Sanat Galerisi, İzmir

2017 Belleğin İzleri, Queens Theatre, Corona, NYC, ABD

2017 Kınkanatlılar, Galeri Çankaya, Ankara

2017 Aksinin İddiası, Galeri Siyah Beyaz, Ankara

2017 On+On7, Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakùltesi Galerisi, Düzce

2017 Katharsis/Arınma Sergisi, İl Kùltür ve Turizm Müdürlüğü Saray Hamamı Sanat Merkezi, Kastamonu

2017 1K Karma Sergi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakùltesi Galerisi, Bolu

2016 Arada Derede I, Ürün Sanat Galerisi, İstanbul

2016 Ankara Genç Sanatçılar Buluşması, Mustafa Ayaz Müzesi, Ankara

2016 Portakal Çiçeği Uluslararası Plastik Sanatlar Kolonisi 7.Yıl Sergisi, Portakal Çiçeği Rezidans Sanat Galerisi, Ankara

2015 “Genç Sanat” Güncel Sanat Proje Yarışması, CerModern, Ankara

2015 “İkinci Doğa” ODTÜ Kültür ve Kongre Merkezi, Ankara

2014 “Ben” ART 212 Sanat Merkezi, Bodrum

2013 ‘Peker Sanat Ödülleri I’ Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara

2013 “Atölye/Mekan” CerModern, Ankara

2013 “Gerçeklik Alanı-2” Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara 2012 “Kanaatler ve Nesneler” Peker Sanat Evi, Ankara

2012 “71.Devlet Resim ve Heykel Sergisi” Resim ve Heykel Müzesi, Ankara

2012 “Gerçeklik Alanı” Çağdaş Sanatlar Merkezi/B Galerisi, Ankara

2012 “BirArada III” Helikon Sanat Galerisi, Ankara

2011 “Bilinmeyen Bir Cisim Yaklaşıyor” Yaygara Güncel Sanat İnisiyatifi, Piha Kolektif Sanat Galerisi, İstanbul

2011 “SummArt Painters Campus” Mall Dova Center, Chisinau-Moldova

2011 “Sınırlar Yörüngeler 10” Siemens Sanat, İstanbul

2011 “Dün, Bugün, Gelecek” Başkent Üniversitesi, Ankara

2011 “Kesişme Noktası” Gazi GSF Sergi Salonu, Ankara

2011 “Yılın Genç Ressamı-Yılın Genç Heykeltıraşı 2010” Rh+artgallery, İstanbul

2010 “Güzel Sanatlar Fakülteleri Derece Mezunları Sergisi” Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Antalya

2010 “Gazi GSF Mezuniyet Sergisi” Gazi Üniversitesi Resim Heykel Müzesi, Ankara

2010 “FasulyeBean03” Gazi GSF Sergi Salonu, Ankara

2010 “Yılın Genç Ressamı 2009” Mustafa Kemal Kültür Merkezi, İstanbul

2010 “Quadro” Türk-İngiliz Kültür Derneği Sanat Galerisi, Ankara

2009 “3.EgeArt Sanat Günleri” Konak Belediyesi Güzelyalı Kültür Merkezi Sanat Galerisi, İzmir

2009 “Ankara Resim Günleri” Devlet Resim Heykel Müzesi, Ankara

2009 “Gazi G.S.F. Yıl Sonu Sergisi” Gazi GSF Sergi Salonu, Ankara

2009 “AHRAZAAR” Atilla İlhan Kültür Merkezi, Ankara

2009 “Artist in Presidency” Gazi GSF Sergi Salonu, Ankara

2008 “Gazi G.S.F. Yıl Sonu Sergisi” Gazi GSF Sergi Salonu, Ankara

2008 “FasulyeBean01” Gazi GSF Sergi Salonu, Ankara

2007 “Gazi G.S.F. Yıl Sonu Sergisi” Gazi GSF Sergi Salonu, Ankara

2006 “Ankara Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Yıl Sonu Sergisi” Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara

2005 “TİSVA Dünya Yoksullukla Mücadele Resim Sergisi” Arif Hikmet Koyunoğlu Sergi Salonu Kültür ve Turizm Bakanlığı Resim ve Heykel Müzesi, Ankara

2004 “Ankara Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Yıl Sonu Sergisi” Milli Eğitim Bakanlığı Şura Salonu, Ankara

2003 “Yunanistan ve Kapadokya” Ankara Milli Eğitim Vakfı Genel Müdürlüğü Sergi Salonu, Ankara

2003 “Hazırlık Sınıfı Karma Sergisi” Ankara Milli Eğitim Vakfı Genel Müdürlüğü Sergi Salonu, Ankara

Uluslararası Sanat Etkinlikleri:

2017 İCAS, Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri, Uluslararası Kültür Sanat Diyalogları Derneği, İzmir Türk-Amerikan Derneği, İzmir

2017 Here and There I, Linda Farrell Gallery Paris, Fransa

2017 3.Uluslararası Bodrum Bienali, Şevket Sabancı Kültür Merkezi, Bodrum

2017 Polyphony, Made by Artist, Blok 33 Sanat Merkezi, Yunanistan

2011 Moldova “SummArt Painters Campus”

2006 İtalya “Ankara Anatolian High School of Fine Arts, Workshop and Project Meeting”

2005 Mısır “Young Woman Our Future Project”

2003 Yunanistan “Ankara Anatolian High School of Fine Arts, Art Tour”



