

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEKSTİL VE MODA TASARIMI ANASANAT DALI
TEKSTİL VE MODA TASARIMI PROGRAMI**

**YİRMİNCİ YÜZYIL SANATINDA
TEKSTİL YAKLAŞIMLAR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Burcu KİBAR**

**Danışman
Prof. Şebnem R. TEMİR G.**

İstanbul – 2013

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

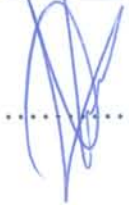
Tekstil ve Moda Tasarım Anasanat Dalı Tekstil ve Moda Tasarım Programı Yüksek Lisans öğrencisi **Burcu Kibar** tarafından hazırlanan “**20.Yüzyıl Sanatında Tekstil Yaklaşımlar**” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi :27.08.2013

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Dr.Şebnem Temir
Dan.-HAL.Üniv.Tekstil ve Moda Tas.ASD Öğr.Üyesi


.....

Jüri Üyesi: Prof.Dr. Esin Sarıoğlu
HAL.Üniv.Tekstil ve Moda Tas.ASD Öğr.Üyesi


.....

Jüri Üyesi: Doç.Dr.Hülya Tezcan
Haliç Üniv.Tekstil ve Moda Tas.ASD Öğr.Üyesi


.....

Jüri Üyesi:Yrd.Doç.Altan Oran
HAL.Üniv.Tekstil ve Moda Tas.ASD Öğr.Üyesi(Yedek)

.....

Jüri Üyesi:Yrd.Doç.Şenay Alsan
Hal. Üniv. Tekstil ve Moda Tas.ASD Öğr. Üyesi(Yedek)

.....

ÖNSÖZ

“Yirminci Yüzyıl Sanatında Tekstil Yaklaşımlar” isimli araştırma Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı’nda tez olarak hazırlanmıştır.

20. yüzyıl sanat akımları, sanatın ifade biçimlerini geliştirerek, tekstil olgusuna ve materyallerine olan işlevsel yaklaşımı, kavramsal ve estetik değerler çerçevesinde sorgulamışlardır. Tekstil, sanat ve zanaatın işbirliği ile, sanatın oluşumuna yön veren yorumlar kazanmıştır.

Yirminci yüzyıl sanatında tekstil yaklaşımlar, modernizm sürecinden itibaren sanatı şekillendiren akımların, tekstil olgusuna ve malzemelerine karşı yaklaşımlarını ve etkileşimlerini incelemiştir. Sanatın kavramsal yönünü açığa çıkaran hazır-yapıtlar, bir sanat objesi olarak tekstil oluşumunu, giyilebilir sanat, lif sanatı ve serbest tekstil alanındaki uygulamalarla vurgulamaktadır. Bu çalışmada, sanatta, tekstil materyalleriyle ifadenin, kavramsal bir dil kullanılarak, anlatım ve malzeme bakımından, özgün ve sonsuz alternatiflere sahip olduğu vurgulanmaktadır.

Çalışmalar neticesinde tamamlanan bu yüksek lisans tezinde, eşsiz analizleri ve yönlendirmeleriyle, özgüvenimin mimarı olan değerli büyüğüm ve tez danışmanım Sayın Prof Dr. Şebnem Temir’e saygılarımı sunar sonsuz teşekkür ederim.

İstanbul, 2013

Burcu KİBAR

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
KISALTMALAR	V
ŞEKİLLER LİSTESİ	VI
ÖZET	XII
ABSTRACT	XIII
1. GİRİŞ	
2. YİRMİNCİ YÜZYIL SANATI	15
2.1. Yirminci Yüzyılda Sanat Kavramı	15
2.2. Yirminci Yüzyıl Sanat Akımları	16
3. YİRMİNCİ YÜZYILDA BİR SANAT OBJESİ OLARAK TEKSTİL	105
3.1 Giyilebilir Sanat (ArtWear)	105
3.2 Lif Sanatı	110
3.3 Serbest Tekstil Sanatı, Yeşil Tekstil-Yavaş Moda	126
4. KAVRAMSAL SANATTA KULLANILAN TEKSTİL OLUŞUMLAR	128
4.1. Yöntem	128
4.2. Araçlar	163
4.3. Malzemeler	165
4.3.1 Modern Teknoloji Atıkları ve Hazır Nesnelere	166
5. SANAT OBJESİ OLARAK TEKSTİL OLUŞUMUNA KATKIDA BULUNAN TASARIMCILAR VE TASARIMLAR	175
6. GİYİLEBİLİR SANATA KATKIDA BULUNAN MODA TASARIMCILARI VE TASARIMLARI	144

7. SONUÇ	261
8. KAYNAKLAR	263
9. İNTERNET KAYNAKLARI	266
10. ÖZGEÇMİŞ	271

KISALTMALAR

- a.g.e.** : Adı geçen eser
Bkz. :Bakınız
s. :sayfa
C. :cilt
S. :sayı
v.b. : ve benzeri
y.y. : yüzyıl

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 2.2.1. Sanat ve Moda akımlarının zaman çizelgesi.....	17
Şekil 2.2.2. Modanın zaman içindeki değişimlerini tanımlayan silüetlerin göstergesi.	69
Şekil 2.2.3. Charles Dana Gibson'ın 'Scribners for June' adlı illüstrasyon çalışması. 1898.....	72
Şekil 2.2.4. Callot Souers, 'Evening gown'. 1909.....	73
Şekil 2.2.5. Paul Poiret, 'Sorbet' gece elbisesi. 1912.....	74
Şekil 2.2.6. Hodson, alışveriş koleksiyonundan. Walsall müzesi, Walsall, 1946.....	75
Şekil 2.2.6. Gabrielle 'Coco' Chanel, 'Evening ensemble'. Metropolitan Sanat Müzesi Kostüm Enstitüsü, New York, 1925.....	77
Şekil 2.2.7. 'Busvine dress'. Victoria and Albert Müzesi, Londra, 1936.....	78
Şekil 2.2.8. Jean Cocteau ve Elsa Schiaparelli, işlemeli ceket çalışması, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, 1937.....	78
Şekil 2.2.9. Christobal Balenciaga, 'Infanta'. Metropolitan Sanat, Müzesi Kostüm Enstitüsü, New York, 1939.....	79
Şekil 2.2.10. Digby Morton, 'Utility suit'. Victoria and Albert Müzesi, Londra, 1940.....	80
Şekil 2.2.11. Christian Dior, 'Bar suit'. Victoria and Albert Müzesi, Londra, 1947.	81
Şekil 2.2.12. Carr, Sonn & Woor man's, Victoria and Albert Müzesi, Londra, 1951.	82
Şekil 2.2.13. 'Ensemble', Victoria and Albert Müzesi, Londra, 1954.....	83
Şekil 2.2.14. Mary Quant, 'Mini dress', Victoria and Albert Müzesi, Londra, 1967.	84
Şekil 2.2.15. Paco Rabanne, 'Chain-linked dress', Del Traje Müzesi, Madrid, 1967.	85
Şekil 2.2.16. Terry de Havilland, 'Platform shoes', Walker Sanat Galerisi, Liverpool, 1972.....	87
Şekil 2.2.17. Ossie Clark, 'Printed chiffon dress', Victoria and Albert Müzesi, Londra. 1971.....	88
Şekil 2.2.18. Bill Gibb, 'Liberty-print dress', Victoria and Albert Müzesi, Londra, 1972.....	89
Şekil 2.2.19. Jean Muir, 'Ensemble', Ulusal Kostüm Müzesi, Shambellie House, 1988.....	90
Şekil 2.2.20. Vivienne Westwood, Malcolm McLaren, 'Sex or Sedionaries bondage', Victoria and Albert Müzesi, Londra 1976.....	91
Şekil 2.2.21. Vivienne Westwood, Malcolm McLaren, 'Woman's Pirate outfit', Victoria and Albert Müzesi, Londra 1980.....	92
Şekil 2.2.22. 'Football Casual Ensemble', Victoria and Albert Müzesi, Londra, 1982.	93
Şekil 2.2.23. Rei Kawakubo, 'Comme des Garçons Ensemble', Victoria and Albert Müzesi, Londra 1982.....	94
Şekil 2.2.24. Giorgio Armani, 'Pant suits', Kyoto Kostüm Entitüsü, Kyoto, 1989.	95

Şekil 2.2.25. 'Ensemble', Victoria and Albert Müzesi, Londra, 1980.....	96
Şekil 2.2.26. Ann Demeulemeester, 'Trouser suit', Powerhouse Müzesi, Sydney, 1993.....	97
Şekil 2.2.27. John Galliano, 'Chritian Dior dress and jacket', Arizona Kostüm Enstitüsü, Phoenix, 2000.....	98
Şekil 2.2.28. Calvin Klein, 'Bernadette', Victoria and Albert Müzesi, Londra, 1996.....	99
Şekil 2.2.29. Gianni Versace, 'Spring / Summer', Metropolitan Sanat Müzesi Kostüm Enstitüsü, New York. 1991.....	100
Şekil 2.2.30. Natalie Massenet, 'Net-a-porter.com online fashion retail', 2000.....	100
Şekil 2.2.31. Gianni Versace, 'Evening dresses', Metropolitan Sanat Müzesi Kostüm Enstitüsü, New York. 1996.....	101
Şekil 2.2.32. 'Vintage' temalı görsel.....	102
Şekil 2.2.33. 'Boudicca dress', Moda Teknoloji Enstitüsü New York, 2006.....	103
Şekil 2.2.34. Dries Van Noten, 'Ensemble', Moda Teknoloji Enstitüsü New York, 2007.....	104
Şekil 2.2.35. Marchesa Luisa Casati'in portre görsellerinden oluşturulmuş kolaj çalışması.....	105
Şekil 3.1.1. Mariano Fortuny, 'Delphos dress' tasarımlarından örnekler.....	106
Şekil 3.1.2. Sonia Delaunay tarafından, Gloria Swanson için tasarlanan ceket, 1924.....	107
Şekil 3.1.3. Paul Poiret, 'Dinner dress' adlı tasarımı, 1923.....	107
Şekil 3.1.4. Bianchini Ferier, 'Jean Desses' adlı tasarımı.....	107
Şekil 3.2.1. William Morris, 'African Marigold' adlı çalışması, 1876.....	112
Şekil 3.2.2. Martin Margiela, 'Artisanal' koleksiyonundan, 2009.....	114
Şekil 3.2.3. Stefan Müller'in çalışması.....	115
Şekil 3.2.4. Piper Shepard, 'Lacing Space' adlı çalışması.....	117
Şekil 3.2.5. Nick Cave, 'Sound Suits' adlı çalışması.2011.....	119
Şekil 3.2.6. Helen Frankenthaler'in çalışması.....	120
Şekil 3.2.7. Morris Louis, 'Dalet Kaf' adlı çalışması, 1959.....	120
Şekil 3.2.8. Eva Hesse, 'Contingent' adlı çalışması, 1960.....	120
Şekil 3.2.9. Michelle Stuart, 'Paradisi' adlı çalışması, 1986.....	121
Şekil 3.2.10. Robert Morris, 'Untitled Tangle' adlı çalışması, 1967.....	121
Şekil 3.2.11. Barry Flanagan, '4 cabs 2' adlı çalışması, 1967.....	121
Şekil 3.2.12. Michael Brennand-Wood, 'Maker of the Month' adlı çalışması.....	122
Şekil 3.3.1. Kosuke Tsumura, 'Final Home' adlı 40 adet atıktan yapılmış çalışması.....	127
Şekil 4.1.1. Therese Zemlin'in aydınlatılmış duvar enstalasyonu. 2002 yılında.....	131
Şekil 4.1.2. Lucas Samaras, Recontruction. 1979.....	132
Şekil 4.1.3. Michael James, Smoke Signals. 2001.....	133
Şekil 4.1.4. Lenore Tawney, Waters Above tile Firmament. 1974.....	134
Şekil 4.1.5. John McQueen Not a prayer. 1999.....	135
Şekil 4.1.6. Marc Arctander, Marple Zipper No.5. 2004.....	135
Şekil 4.1.7. Magdalena Abakanowicz, Lune de Miel I. 1986.....	137
Şekil 4.1.8. Claire Zeisler'in 'High Rise Stick' adlı çalışmasından detay görünüm. 1983.....	138
Şekil 4.1.9. Claire Zeisler'in 'High Rise Stick' adlı çalışması. 1983.....	138
Şekil 4.1.10. Mary Bero, Silent Eye. 1994.....	139
Şekil 4.1.11. Lanny Bergner'in 'Ether 7' adlı çalışması. 2004.....	140

Şekil 4.1.12. Kiyomi Iwata'nın 'Silver Fold' adlı çalışması. 1994.....	140
Şekil 4.1.13. Like a Tree She Grows Again. 1989.....	141
Şekil 4.1.14. 'Doug Stock'un 'Quilt Piece No.4' adlı çalışmasından detay görünüm. 1990.....	141
Şekil 4.1.15. Doug Stock'un 'Quilt Piece No.4' adlı çalışması. 1990.....	142
Şekil 4.1.16. John Garrett'in 'New Year's Snow' adlı çalışmasından detay görünüm. 2001.....	142
Şekil 4.1.17. John Garrett'in 'New Year's Snow' adlı çalışması. 2001.....	142
Şekil 4.1.18. Sherri Smith'in 'Linde Star' adlı çalışmasından detay görünüm. 1976.....	143
Şekil 4.1.19. Sherri Smith'in 'Linde Star' adlı çalışması. 1976.....	143
Şekil 4.1.20. Nancy Crow'un 'Chinese Souls 2' adlı çalışması. 1992.....	144
Şekil 4.1.21. Antiphon 3. 2001.....	144
Şekil 4.1.22. Grazyna Brylewska, 'By Myself Alone' adlı çalışması, 1991.....	145
Şekil 4.1.23. Zofia Butrymowicz, 'Light's Streak' adlı çalışması, 1984.....	146
Şekil 4.1.24. Marion Hildebrandt, 'The Riddle' adlı çalışması, 1997.....	146
Şekil 4.1.25. Patti Lechman, 'Arenaria' adlı çalışması, 1991.....	147
Şekil 4.1.26. Dominic Di Mare, 'Shrine' adlı çalışması, 1980.....	147
Şekil 4.1.27. Ferne Jacobs, 'Dancer' adlı çalışması, 2001.....	148
Şekil 4.1.28. Polly Jacobs, 'Dual Spirits' adlı çalışması, 1998.....	149
Şekil 4.1.29. Ann Coddington'un 'Join Hands' adlı çalışması. 2004.....	149
Şekil 4.1.30. Jane Sauer tarafından çalışılan dekoratif sepet, Duncan'ın evindeki piyanonun, üzerinde sergilenmektedir.....	150
Şekil 4.1.31. Janet Edmonds'a ait taslak çizimi.....	152
Şekil 4.1.32. Janet Edmonds'ın üçgen yapılandırma örnekleri.....	153
Şekil 4.1.33. Janet Edmonds'ın silindir yapılandırma örneği.....	154
Şekil 4.1.34. Marian Spencer'ın satin, patiska ve vilene kumaşından oluşturulan, yapılandırma örneğinden görünüm.....	155
Şekil 4.1.35. Janet Edmonds'ın serilemeyle oluşturduğu, yapılandırma örneği.....	155
Şekil 4.1.36. Janet Edmonds'ın serilemeyle oluşturduğu, yapılandırma örneğinden görünüm.....	156
Şekil 4.1.37. Janet Edmonds'ın bitkisel formlarla oluşturduğu, yapılandırma örneklerinden görünüm.....	157
Şekil 4.1.38. Felicity Clarke'ın sarma işlemiyle oluşturduğu, yapılandırma çalışması.....	157
Şekil 4.1.39. Janet Edmonds'ın sarma işlemiyle oluşturduğu, yapılandırma çalışması.....	158
Şekil 4.1.40. Janet Edmonds'ın bükme işlemiyle oluşturduğu, yapılandırma çalışması.....	159
Şekil 4.1.41. Janet Edmonds'ın spirallerle oluşturduğu, yapılandırma çalışması.....	160
Şekil 4.1.42. Janet Edmonds'ın yapılandırma çalışması.....	161
Şekil 4.1.43. Janet Edmonds'ın yapılandırma çalışmasından görünüm.....	161
Şekil 4.1.44. Janet Edmonds'ın yapılandırma çalışmasından görünüm.....	162
Şekil 4.1.45. Janet Edmonds'ın yapılandırma çalışması.....	163
Şekil 4.1.46. Janet Edmonds'ın yapılandırma çalışması.....	171
Şekil 4.3.1.1. Man Ray'in The Enigma of Isidore Ducasse' adlı çalışması.....	171
Şekil 4.3.1.2. Christo and Jeanne-Claude'un, 'Wrapped Reichstag' adlı çalışması Berlin, Almanya 1971-95.....	174.
Şekil 4.3.1.3. Liz Burrow, 'Jean Screen' adlı çalışması.....	174

Şekil 5.1. Magdalena Abakanowicz'in 'Abakans' adlı enstelasyon çalışması, Sordertalie, İsveç, 1970.....	176
Şekil 5.2. Magdalena Abakanowicz'in 'Abakans and Ropes' adlı çalışması 1969-72.....	176
Şekil 5.3. Magdalena Abakanowicz'in 'Seated Figures' adlı çalışması 1979.....	177
Şekil 5.4. Magdalena Abakanowicz'in '80 Backs' adlı çalışması 1980.....	179
Şekil 5.5. Christo and Jeanne-Claude'un 'Biscayne Bay, Greater Miami' adlı çalışması 1983.....	180
Şekil 5.6. Christo and Jeanne-Claude'un 'The Gates' adlı çalışması, Central park, New York, 1979 - 2005.....	180
Şekil 5.7. Christo and Jeanne-Claude'un 'Wrapped Reichstag' adlı çalışması, Berlin, Almanya, 1971-1995.....	181
Şekil 5.8. Christo and Jeanne-Claude'un 'Wrapped Trees' adlı çalışması, Riehen, İsviçre, 1997-1998.....	182
Şekil 5.9. Tileke Schwarz, Into the Woods, adlı çalışması, 2002.....	183
Şekil 5.10. Tileke Schwarz, 'Welcome to the real world', adlı çalışması, 2001.....	185
Şekil 5.11. Annet Couwenberg, 'Ruffled Collar' adlı çalışması, 2004.....	185
Şekil 5.12. Annet Couwenberg, 'Embroidery Penetrates' adlı çalışması ve detay görünümü, 2007.....	187
Şekil 5.13. Monika Auch, 'Immigrants 2' adlı çalışması, 2007.....	189
Şekil 5.14. Susie MacMurray, 'Echo' adlı çalışmasından detay görünüm, 2006.....	189
Şekil 5.15. Susie MacMurray, 'Echo' adlı çalışması, 2006.....	189
Şekil 5.16. Susie MacMurray, 'Shell', adlı çalışmasından detay görünüm, 2006.....	191
Şekil 5.17. Susan Taber Avila, 'Garden', adlı çalışmasından detay görünüm, 2006.....	193
Şekil 5.18. Devorah Sperber, 'After The Last Supper' adlı çalışması, 2005.....	193
Şekil 5.19. Devorah Sperber, 'After The Mona Lisa 2' adlı çalışması, 2005.....	194
Şekil 5.20. Mary Tuma, 'Internal Power' adlı çalışması, 2007.....	195
Şekil 5.21. Mary Tuma, 'Homes for the Disembodied' adlı çalışması, 2007.....	197
Şekil 5.22. Ghada Amer, 'A Missed Kiss' adlı çalışması, 2002.....	198
Şekil 5.23. Ghada Amer, 'Private Room', adlı çalışması, 1998.....	198
Şekil 5.24. Ghada Amer, 'Le Salon Courbe' adlı çalışması, 2007.....	199
Şekil 5.25. Seamus McGuinness, '21g' adlı çalışması.....	200
Şekil 5.26. Freddie Robins, 'Anyway' adlı çalışması, 2002.....	202
Şekil 5.27. Janet Echelman, 'She Changes' adlı çalışması, Porto ve Matosinhos, Portekiz, 2005.....	203
Şekil 5.28. Janet Echelman, 'She Changes' adlı çalışması, Porto ve Matosinhos, Portekiz, 2005.....	203
Şekil 5.29. Janet Echelman, '1.26 Sculpture Project' adlı çalışması, Denver, Colorado Amerika Bienali, 2010.....	204
Şekil 5.30. Janet Echelman, 'Tsunami 1.26', 2010 Şili depreminden esinlenilerek yapılmış, enstelasyon çalışması, Sidney, Avustralya, 2011.....	205
Şekil 5.31. Anrea Dezsö, 'Lessons from my Mother' adlı çalışması.....	207
Şekil 5.32. Nava Lubelski, Embroidery, 'Thread on red vine-stained tablecloth' adlı çalışması, 2007.....	207
Şekil 5.33. Nava Lubelski, 'Clumsy' adlı çalışmasından detay görünüm, 2007.....	209
Şekil 5.34. Kent Henriksen, 'Absence of Myth' adlı çalışması, 2007.....	210

Şekil 5.35. Kent Henricksen, ‘Marvelous Possessions’ adlı çalışması, 2007.....	210
Şekil 5.36. Kent Henricksen, ‘Burning Bedevilments’ adlı çalışması, 2007.....	212
Şekil 5.37. Suhandan Özay, ‘Ayşe’s Wedding’ adlı çalışması. 2004.....	212
Şekil 5.38. Suhandan Özay Demirkan, ‘Fantasy Shoes Shibori’ adlı kolleksiyonundan. 2012.....	214
Şekil 5.39. Gül Bolulu, dokuma çalışması.....	214
Şekil 5.40. Gül Bolulu, ‘Ağaçların Hikayesi’ adlı çalışması. 2012.....	215
Şekil 5.41. Lisa Kellner, ipek organzededen yapılmış heykel çalışması.....	215
Şekil 5.42. Lisa Kellner, ‘Oil Spill’ adlı çalışmasından detay görünüm. 2006.....	216
Şekil 5.43. Aurora Robson, ‘Everything All At Once, Forever’ adlı çalışması. 2011.....	217
Şekil 5.44. Aurora Robson, ‘Sputnik’ adlı çalışması. 2011.....	217
Şekil 5.45. Aurora Robson, ‘Liquid Asset’ adlı çalışması. 2011.....	218
Şekil 5.46. Joe Deeley, ‘Summer Exhibition’. 2007.....	219
Şekil 5.47. Joe Deeley, ‘Knotting Part 2’.....	219
Şekil 5.48. Barbara De Pirro, akrilik heykel çalışması. 2011.....	220
Şekil 5.49. Barbara De Pirro, akrilik heykel çalışması. 2011.....	221
Şekil 5.50. Caroline Bartlett, karışık teknikle oluşturulan çalışması. 2011.....	222
Şekil 5.51. Nancy Moore Bess, heykel çalışması. 2011.....	222
Şekil 5.52. Marian Bijlenga, entelasyon çalışması, detay görünüm. 2011.....	223
Şekil 5.53. Sarah Brennan, ‘Grey Line with Yellow 2’ adlı dokuma çalışması. 2007.....	224
Şekil 5.54. Zofia Butrymowicz, ‘Sand Storm’ adlı dokuma çalışması. 1985.....	225
Şekil 5.55. Pat Campell, ‘Play of Opposites’ adlı çalışması. 2002.....	226
Şekil 5.56. Ceca Georgieva, ‘Bed of Dawn’ adlı çalışması. 2005.....	227
Şekil 5.57. Mary Giles, ‘Centre Fracture’ adlı çalışması. 2011.....	227
Şekil 5.58. Susie Gillespie, ‘Settlement’ adlı çalışması. 2010.....	228
Şekil 5.59. Linda Green, ‘Eucalyptus Lace’ adlı çalışması. 1997.....	229
Şekil 5.60. Norie Hatekayama, ‘1103 Weaving Series’ adlı çalışması. 2011.....	230
Şekil 5.61. Sheila Hicks, ‘Moresque’ adlı çalışması. 1974.....	231
Şekil 5.62. Ritzi Jakobi, ‘Blue Zone’ adlı çalışması.2007.....	232
Şekil 5.63. Stephanie Jaques, ‘Painer-Imperfection’ adlı çalışması. 2010.....	233
Şekil 5.64. Janice Arnold, kumaş yüzeyi çalışmasından detay görünüm.....	234
Şekil 5.65. Marianne Kemp, ‘Netlight’ adlı çalışması ve detay görünümü.....	235
Şekil 5.66. Ruth Asawa, heykel çalışmalarıyla evinden bir görünüm, 1954.....	236
Şekil 5.67. Blanka Sperkova, ‘Through the Head’ adlı heykel çalışması.....	237
Şekil 5.68. Julia Ramsey, ‘Engaged’ adlı enstelasyon çalışmasından görünümler 2012.....	238
Şekil 5.69. Maria Walker, ‘Finest head of hair’ adlı çalışması. 2010.....	239
Şekil 5.70. Patricia Kelly, ‘Beach Tree,Lough Melvin Sold’ adlı çalışması.....	241
Şekil 5.71. Suzy Hug-Levy, ‘Nelly Art Floreal Narcissus’ adlı performansı, 1999.....	242
Şekil 5.72. Liz Burrow, ‘Green Interchange’ adlı çalışmasından görünüm.....	242
Şekil 5.73. Liz Burrow, ‘Ivy League Wall’ adlı çalışmasın, detay görünüm.....	243
Şekil 6.1. Caroline Broadhead’in ‘Seam’-‘Web’-‘Crumple’-‘Layers’ adlı çalışmaları, 1985- 90.....	246
Şekil 6.2. Marian Schoettle’in ‘Clothing Enigma’ adlı performansı, Amerika. 1985.....	247
Şekil 6.3. Yoji Yamamoto, sonbahar kış defilesinden görünüm. 2013.....	249
Şekil 6.4. Yoji Yamamoto, sonbahar kış defilesinden görünüm. 2013.....	249
Şekil 6.5. Rei Kawakubo’nun, tasarımlarından görünüm.....	251

Şekil 6.6. Rei Kawakubo'nun, Bump adlı ilkbahar yaz defilesinden görünüm. 1997.....	251
Şekil 6.7. Junya Watanabe'nin, Feather's and Air adlı defilesinden görünüm, 2009.....	252
Şekil 6.8. Hüseyin Çağlayan'ın, Before Minus Now koleksiyonundan, Lexicon adlı çalışması. 2000.....	253
Şekil 6.9. Iris Van Herpen'in çalışması, Escapism adlı koleksiyonundan, 2011.....	255
Şekil 6.10. Iris Van Herpen, Cariole adlı koleksiyonundan görünüm, 2012.....	255
Şekil 6.11. Sandra Backlund'un, Knit & Crochete Dress adlı çalışması, 2009.....	256
Şekil 6.12. Sandra Baclund'un giysiyi örme işlemi ile sanatsal forma dönüştürdüğü çalışması, 2009.....	257
Şekil 6.13. Ichiro Suzuki'ye ait, Bio-geometrik tasarımlardan görünüm.....	258
Şekil 6.14. Ichiro Suzuki'nin, Bio-geometrik tasarımlardan görünüm.....	258
Şekil 6.15. Hellen Van Rees, Square ² : Exploring Excitement adlı ilkbahar yaz koleksiyonunun defilesinden görünüm, 2013.....	259
Şekil 6.16. Hellen Van Rees'in geri dönüşümlü ipliklerle oluşturulan kumaşlar ile hazırlanan koleksiyonundan görünüm.....	259
Şekil 6.17. Vilte adlı markanın oluşturduğu kumaş dokuları ile sanat giyime yönelik tasarımlarından görünüm.....	260
Şekil 6.18. Vilte adlı markanın oluşturduğu kumaş dokuları ile sanat giyime yönelik tasarımlarından görünüm.....	260

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Burcu KİBAR
Anabilim Dalı : Tekstil ve Moda Tasarımı
Programı : Tekstil ve Moda Tasarımı
Tez Danışmanı : Prof. Şebnem R. TEMİR G.
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans - 2013

YİRMİNCİ YÜZYIL SANATINDA TEKSTİL YAKLAŞIMLAR

ÖZET

20. yüzyıl sanat akımları, modernizm süreciyle gelişen düşünsel deneyimler, sanatta yeni ifade biçimleri oluşturmuştur.

Modernizmle başlayıp, Marcel Duchamp'ın hazır-yapıtlarıyla devam eden, sanatın kavramsal anlatımları, tekstile yönelik çalışmalara sanatsal nitelikler katmıştır.

Sanat, giyime dönüştürülerek insan bedeni üzerinde boyut kazanmıştır. Sanat ve zanaat disiplinlerinin birbirlerini desteklemesi, tekstilin bir sanat objesi olarak, sergi alanlarında yer almasında etkin olmuştur. Sanatçıların ve tasarımcıların lif sanatına yönelik tekstil malzemeleriyle oluşturduğu dokuların, kumaşlarda ve giyimde kullanılması, tekstil ve modanın sanat ile yorumlanmasını sağlamıştır. Sanatçıların eserlerini, sanat giyim, lif sanatı ve serbest tekstiller ile oluşturmasıyla, tekstil sanatın içinde yer almıştır.

Bu çalışma; Tekstil malzemelerini sanat yapıtına dönüştüren yöntemler, araçlar ve malzemelerle, eserlerine yansıtan sanatçıların ve tasarımcıların, kavramsal yaklaşımlarını içermiştir. 20. yüzyıl sanat akımlarının, kavramsal yaklaşımlarıyla, özgün anlatımlara erişen tekstilin, bir sanat objesi olarak algılanması savunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Marcel Duchamp, Hazır yapıt, Sanat Giyim, Lif Sanatı, Serbest Tekstiller, Moda, Sanat Objesi.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Burcu KİBAR
Division : Textile and Fashion Design
Department : Textile and Fashion Design
Thesis Instructor : Prof. Şebnem R. TEMİR G.
Thesis Type and Date : Master – 2013

TEXTILE APPROACHES TO THE ART OF TWENTIETH CENTURY

ABSTRACT

20th century art movements, spiritual experiences in developing the process of modernization, has created new forms of expression in art.

Conceptual explanations in art which began with Modernism and has continued with the works of Marcel Duchamp's ready made has added artistic qualities for textile studies. Art gained dimension on human body by it was changed to wear.

As a result of Art and craft disciplines support each other ,textile becomes as an art object on exhibition areas. The use of fabric and clothing materials for the textile as fiber art created by artists and designers in the textures, provides the interpretation of textiles and fashion by art.

Textile has been involved in art by the work of artist which completed with art wear, fiber art, free textiles.

This study; was a work of materials, methods and tools involved by the artists and designers who reflect conceptual approaches to their art works that transform textile materials to art objects. It was defended the perception of the textile which accessing the original narratives with conceptual approaches of the 20th century art movements, as an art object.

Key Words: Modernism, Marcel Duchamp, Ready made, Art Wear, Fiber art, Free Textiles, Fashion, Art object.

1. GİRİŞ

Evren üzerinde estetik beklentiler yaratan sanat olgusu, yaşadığı Modernizm deneyimi ile düşünsel yönünü ortaya çıkarmıştır. Sanat gerçekleşmeden önce düşünceler ile hayal edilir, tasarlanır ve somut malzemeler ile dünyamızda beden bulmaktadır. Eğer onu oluşturan malzemeler soyut ise sanat kavramsal olmaktadır. Bir resime dikkatle baktığımızda gerçekte onun her bölümünün, net olarak tamamlanmamış olduğunu görürüz çünkü tamamlanmayan kısımlar, izleyici tarafından, izleyicinin görme algısıyla, izleyicinin düşünce dünyasıyla tamamlanmaktadır. Beğeniler düşünce yoluyla sorgulandığından, sanat düşünceler ile başlamaktadır.

Sanatı icra etmek için, yalnızca somut malzemelerle yetinmeyen sanatçıların, deneysel davranışları ve kendi deneyimlerinden yaralanmaktadırlar. Modernizm süreci ile, düşünce dünyalarındaki soyut malzemeleri kullanmanın yollarını aramaktadırlar. Sanat, bu arayışlarını 20. Yüzyıl sanat akımlarıyla, doğanın ve insan yaşamının geçirmeye devam ettiği değişimlere kulak vererek sürdürmüştür.

Tekstil malzemeleri, kavramları ve teknikleriyle, sanat yapıtları üretebilmek için, sanatçılar görerek, duyarak, dokunarak hissetmektedirler. Üretmek için algılarını yoğun bir biçimde kullanan sanatçılar, sanata kendi yorumlarını katmaktadırlar. Çağın gereklerine ayak uydurabilmek için yaklaşımlarını kullandıkları yöntemlerle, araçlarla, soyut ve somut malzemelerle sorgulamaktadırlar. Sanat insan bedeninde sergilenerek hayatın bir parçası olabilmektedir (Sanat Giyim). Tekstillerin yüzeyini oluşturan liflerin, özgün kullanımlarıyla, sanat icra edilebilmektedir (Lif Sanatı). Çevreye karşı üstlendiği duyarlılıkla, tüketim ömrünü uzatarak, zamana ve moda olgusuna karşı koyabilmektedir (Serbest Tekstil).

2. YIRMİNCİ YÜZYIL SANATI

2.1. Yirminci Yüzyılda Sanat Kavramı

Sanat konusunda çeşitli tanımların yapılması, farklı bakış açılarını ortaya koyarak, sanat kavramının daha kapsamlı tanımlanmasına katkıda bulunmuştur. Yapılan tanımlar arasında farklılıklar olduğu gibi, ortak noktalarının da bulunması, gruplanarak, bir arada incelenebilmelerini sağlamıştır. Sanat, insanı, tabiatı, hareketi, amaç ve bulguları ifade etme biçimidir. Zeka, duygu, haz, heyecan, ruh, beğeni, algı, hayal gücü, çizim, kabiliyet, düşünme vb. öğeleri içeren insan, sanatın oluşumunu sağlar. Madde, çizgi, hacim, renk, ışık, ses, söz vb. öğeleri içeren tabiat, sanatın oluşumuna katkı sağlar.

Anlatmak, kullanmak, yapmak, tadılmak, nizam vermek, göstermek, biçimlendirmek, oynamak, söylemek vb. öğeleri içeren hareket. sanatın oluşumunu sağlar. Kusursuzluk, güzellik, ideal, gerçeklik, ifade, eser, serbestlik, kaide, usül, dil, imge vb. öğeleri içeren amaç ve bulgular, sanatın oluşumunu sağlar.¹

Hayata dair bu unsurlar, hayatı anlamak, ve anlatmak için, sanata karşı duyarlı insanları ve sanatçıları, kendilerine özgü çeşitli anlatım yollarıyla, sanatı sunmak üzere, aynı çatı altında toplamıştır. Sanatçılar, adeta hayatlarının bir parçası haline getirdikleri sanat kavramını, kendilerine özgü gözlemleri, eğilimleri ve hayal dünyaları ile sentezleyerek yaşamışlardır. İnsanların sanata karşı yaklaşımlarına ilişkin bir belge niteliğindeki eserleri, sanatçıların hayatlarına ilişkin kesitleri ölümsüzleştirerek, toplumun kendi içinde geliştirdiği sanat anlayışını, sanat eseri üzerinde, geçmişten geleceğe yaşama ilişkin ipuçlarıyla yansıtmaktadır.

İnsanın duyguları, düşünceleri ve kişiliği toplum içinde geliştiğinden, sanatçı ve sanat bulunduğu toplumdaki apayrı bir varlıkmış gibi değerlendirilememektedir.²

“Bu nedenle sanat, bir toplumun ortak duygu ve düşüncelerinin, ortak zevkinin ifadesi olarak da tanımlanır” (ŞAHİN, 1999: 4).

“Sanat; insanın duygu, düşünce ve anlayışını, tabiattaki malzemelerden faydalanarak, heyecan ve hayranlık uyandıracak bir biçimde ifade etmesidir” (ŞAHİN Tahir E., 1999:1).

1. Şahin, T. E. (1999). Sanat Tarihi 1. (1.Baskı). İstanbul: Serhat Yayınları A.Ş. s. 1

2. Şahin, T. E. (1999). Sanat Tarihi 1. (1.Baskı). İstanbul: Serhat Yayınları A.Ş. s. 1

“Bugün sanatın "duygusal ve düşünsel etkileme gücü"ne sahip oluşu daha belirleyicidir. Bu anlayışa en uygun tanımı yapan Thomas Munro'ya göre; "sanat doyurucu estetik yaşantılar oluşturmak amacıyla dürtüler yaratma becerisidir" (DOĞAN, Mehmet H., 1975).

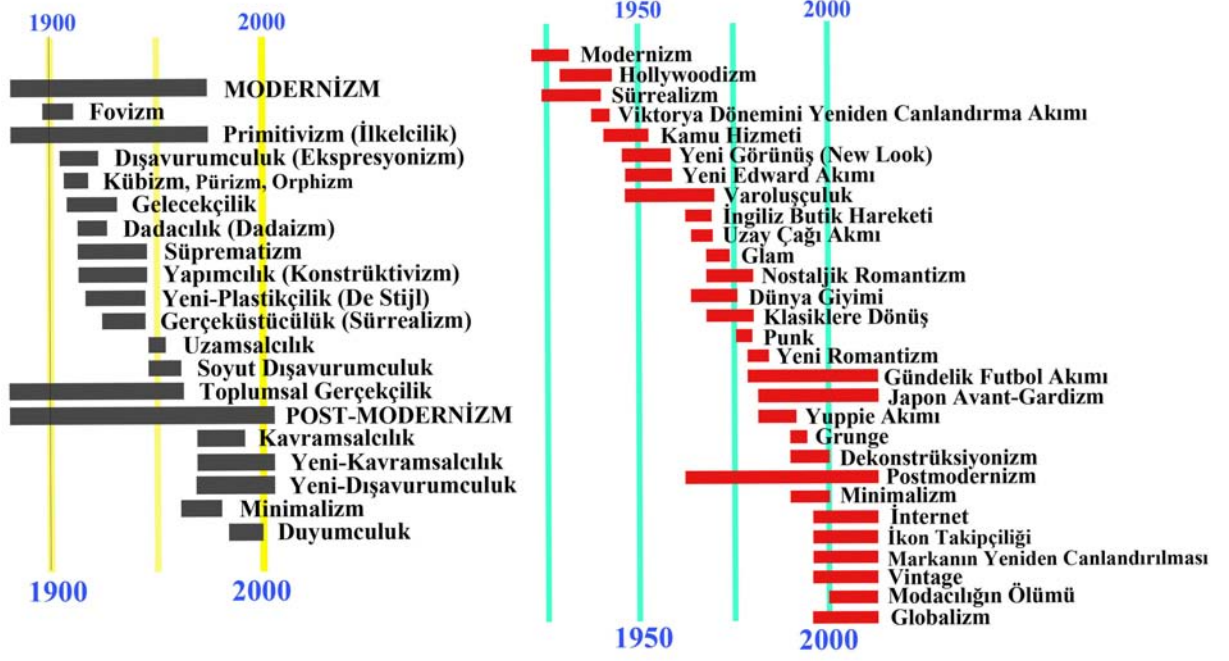
2.2. 20. Yüzyıl Sanat Akımları

Sanat, insanlık tarihi kadar eski ve insana özgü bir anlam ve içerik ifade eder. Geçmişten günümüze dek, insana dair, içinde bulunduğu her çağın koşullarına göre farklı tanımlara sahip olan sanat, değişmekte ve kendini yenilemektedir. Her alanda değişen ve gelişen bir dünya, sanat alanında yeni anlayışlar ve yeni yaklaşımlar ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

“Resim ve heykelde antik Yunan, Roma ve hattâ Rönesans sanatçıları klasik taklit sınırları içinde görünüyorlar. Romantizm ve Realizm sanat akımlarına mensup olanların eserlerinde de tabiattaki varlıklar ve olaylar gerçeğine yakın bir şekilde taklit edilmeye çalışılıyordu”(ERGÜN Mustafa, 2010: 1).

Ancak, 20. Yüzyıl Sanat Akımları, sanatın değerlendirilmesinde kullanılan göz ve el ustalığı gibi bazı geleneksel ölçütlerin inandırıcı bir betimleme için gerekli olup olmadığını sorgulamışlardır. Sanatın evrensel dili sayesinde, etkilenen, etkileyen bu değişimler, çağdaş sanatçıyı yaratıcılıkta yeni boyutlar geliştirmeye iterek, sanat kavramının, yeni yaklaşımlarla varlığını sürdürmesine neden olmuştur.³

3. DEMİRCAN, F. (2009). Görsel Sanatlar Eğitimi Veren Fakültelerdeki Resim Bölümü Öğrencilerinin Modernizm Sonrası Sanat Akımları ve Yapıtlarına Yönelik Farkındalık Düzeyleri. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. s. 3



Şekil 2.2.1. Sanat ve Moda akımlarının zaman çizelgesi
 Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 157. LITTLE Stephen, 2004: 157

- **Modernizm**

Yenilik getiren akımlarıyla 20. Yüzyılın ilk yarısını kapsayan Modernizm, Doğalcılık ve Akademizm'in sanata olan yaklaşımlarını redederek, sanatta deneysel olmak gerektiğini savunmuşlardır. Modernizm hareketinin, sanata deneysel yaklaşım görüşüyle, çatısı altında topladığı akımlar kimi zaman birbirlerine tepki olarak doğan düşünceler ile oluşturulmuşlardır. Sanat nedir, sanat ne içindir ifadeleriyle, modern akımlar tarafından sorgulanan sanat, sanatçının kendi bakış açısını bulmasına aracı olan bir saha haline gelmiştir. Modernizm ile yüzleşerek, güncel olana hitap etmeyi amaç edinen sanat, dünyanın geçmişten bütünüyle farklı olduğunu savunmuştur. Modern sanat akımları, sanatsal etkinlik ve kültürel eleştiri arasındaki ilişkiyle sanatın niteliğini belirlemiştir.

“Bazıları için bu, ilkel olanı (Primitivizm) endüstrinin yarattıklarına tercih etmek, bazıları içinse teknoloji ve makineleşmenin (Gelecekçilik) yüceltilmesi anlamına geliyordu. Modern akımlar birbirleriyle sanatın duyguları ve zihnin durumlarını (Dışavurumculuk), ruhsal düzeni (Yeni- Plastikçilik), toplumsal işlevi (Yapısalcılık), bilinçaltını (Gerçeküstücülük) temsili doğasını (Kübizm), burjuva toplum içindeki toplumsal rolünü (Dadacılık) araştırması gerekip gerekmediği konusunda mücadeleye girdiler. Bu yönelimlerin bazıları birbirleriyle örtüştü” (LITTLE Stephen, 2004: 98).

Giderek gerçeği isteyen sanat, Fütürizm ile özel türde bir modern gerçeği, Süprematizm ile evrensel gerçeği keşfetmenin aracı durumuna geldi.⁴

- **Fovizm**

“1904-1907 yılları arasındaki kısa dönemde, küçük bir okul arkadaş grubu ile birlikte Henri Matisse, André Derain ve Maurice Vlaminck kendilerine Les Fauves (vahşi hayvanlar) adını kazandıracak bir resim tarzını geliştirmiştir. Saf renkler kullanılarak ve çizim ve perspektif abartılarak yaratılan çalışmaların belirgin ifade özgürlükleri, bu çalışmaları ilk kez izleyenlerin gözlerini kamaştırmış ve onları şaşırtmıştır. Birkaç yıl için, Paris’te çalışan en deneysel ressam grubu olmuşlardır” (WHITFIELD Sarah, 1997: 11).

“İlk olarak Paris'te Salon d'Automne'un 1905 sergisi, Matisse, Rouault, Vlaminck ve öbür ressamın tablolarından oluşuyordu” (LYNTON Norbert, 2004: 25).

İzleyici, sanatçıların çalışmalarına, akımın bir parçası olarak bakmıştır. Bir sergide bulunan ressamın, kullandıkları parlak ve çoğunlukla doğal karşıt renkler ve bu renklerin tual üstüne uygulanış biçiminin hoyrat ve kaba olmasından dolayı, ressamlar bir eleştirmen tarafından vahşi hayvanlar, *fauves* olarak tanımlandı.

Bu tanım, sanat tarihçilerinin de daha sonra Fovizm'den modern sanatın ilk büyük akımlarından biri olarak söz etmeye başlayacağı oranda yeterli ilgiye erişmişti.⁵

Yirminci yüzyıl sanat akımları içerisinde, etkisi en kısa süren Fovizm, büyük olasılıkla en az tanımlanabilir akım olmuştur. Bütün resamlara bireysel ve kişisel yaklaşımları, sadece kısa dönemler için bu akımın düşüncelerini paylaşmaları, onlara maksimum özgürlük sağlayan anlık heyecanları, yeni ifade yollarına karşı yaklaşımlarını desteklemiştir.

Ancak daha sonraları, bu ressamın canlılığını zinde tutan, anlık heyecanlar, azalmış, yerini kendinden emin olmayan çabalara bırakmıştır.⁶

4. Little, S. (2004). ...izimler Sanatı Anlamak (3.Baskı). D. N. Özer (Çev). E. Bacon (Ed). İstanbul: Yem Yayın (Yapı ve Endüstri Merkezi Yayınları), s. 98

5. Lynton, N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü (3.Baskı). C. Çapan ve S. Öziş (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.

6. Whitfield, S. (1997). Fauvism. Concepts of Modern Art (3.Baskı) içinde (11) N. Stangos (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd.

“Matisse, lider olmasa da, açıkça baş ressam olmuştur; çalışmalarının yadsınamaz üstünlüğü ve kıdemliliği ile fark edilmiştir ancak bir akım oluşturmak için herhangi bir girişimde bulunmamıştır” (WHITFIELD Sarah, 1997: 11).

Fovizm akımının sonuçları tatmin edici olmasada, genç resamlara yeni görsel olanakları açmıştır ve onların bu olanakları takip etmeleri konusunda etkili olmuştur.⁷

“Örneğin Apollinaire, Fovizm için ‘bir çeşit Kübizm akımına geçiş’ şeklinde yaptığı açıklama ile bu sanatçılara atıfta bulunur” (WHITFIELD Sarah, 1997: 11).

- **İlkelcilik (Primitivizm)**

“Modern sanatçılar, kendilerine Batı sanatını yeniden canlandırmak için esin verecek olan “primitif” (ilkel) sanat yapıtlarının peşinde koşarken büyük müzelerin etnografya koleksiyonlarını ve Batılı olmayan kültürlerin sanatını keşfettiler. Modern sanatçılara göre “primitif” yerden yere vurdukları Akademik sanatın anti-teziydi. “Primitif” yapıtlar güçlü dışavurumları nedeniyle yüceltildi” (LITTLE Stephen, 2004: 102-103).

Primitif’in çizim ile disiplinize edilmemiş yeteneği, naif yaklaşımı, modern sanatçılar tarafından, bilinçsiz bir yaratıcı itki olarak ilan edildi. Batılı olmayan kültürlerin daha mutlu, daha doğal, daha az bilgili ve daha az namussuz olmaları, modern sanatçıların “primitif”i ideal kabul etmelerine neden olmuştur.⁸

“Ne yazık ki, modern sanatçılar “primitif”i yüceltirken 2000 yıl önceki Afrika sanatı ile 1900 yılında üretilmiş olan Afrika sanatı arasında, fark görmüyorlardı. “Primitif” olarak adlandırılan halkların, sanat tarihinin herhangi bir biçimi ya da genel tarih içindeki varlığını inkar eden pek çok modern sanatçıya uygun düşen bu düşünce, “primitif” sanatın sanatsal gelenekten değil bilinçsiz bir yaratıcılık kaynağından geldiğini ifade ediyorlardı” (LITTLE Stephen, 2004: 103).

“Primitif” yapıtların güçlü duygusal varlığı, onun biçimsel yalınlığı ve sahip olduğu enerjyle varolmuştur.⁹

7. Whitfield, S. (1997). Fauvism. Concepts of Modern Art (3.Baskı) içinde (11) N. Stangos (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd.

8. Little, S. (2004). ...izimler Sanatı Anlamak (3.Baskı). D. N. Özer (Çev). E. Bacon (Ed). İstanbul: Yem Yayın (Yapı ve Endüstri Merkezi Yayınları) s. 103

9. Little, S. (2004). ...izimler Sanatı Anlamak (3.Baskı). D. N. Özer (Çev). E. Bacon (Ed). İstanbul: Yem Yayın (Yapı ve Endüstri Merkezi Yayınları).

“Övgü taşısa da, özellikle modern sanatçıların çocuklar, deliler ve eğitimsiz "naif" yetişkinler tarafından üretilen sanatın "primitivizm"ini de alkışladıkları düşünülürse bu, aynı zamanda aşağılayıcı bir basitleştirme değildir. "Primitivizm" geniş biçimiyle özellikle Ortaçağ ahşap oymaları ve Gotik oymaları gibi Batı sanatı içinde üretilen ifadeci, akademik olmayan sanatı da kapsar” (LITTLE Stephen, 2004: 103).

- **Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) :**

“Ekspresyonizm’ ilk olarak Empresyonizmin karşıtı, ya da Fransız sanatındaki Empresyonist ilkelerin yadsınması anlamında kullanılıyordu. Bu terim Almanya’da özellikle sanat alanında Empresyonizmden sonraki bütün gelişmeleri içeriyordu ve bu akıma daha özgül bir görev tanınıyordu. Ekspresyonizm, müzik ve edebiyatta (özellikle de şiir ve tiyatrodan) plastik sanatlarda da görülen ve konularla biçimleri kişisel yaşantıların anlatım araçları olarak gören belirsiz bir eğilimle birlikte düşünülüyordu. Ekspresyonizmin amacı, doğalcılığın karşıtı olan biçim ve renkler aracılığıyla, duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaktır” (LYNTON Norbert, 2004: 25).

Ekspresyonizm, geleneğin dayandığı aklı eleştirmek için, nesnel olanı reddederek, içsel-öznel olana yönelir. Ekspresyonizm’de doğaya dönerek toplumdaki kaçma anlayışı baskındır. Ekspresyonistler için derin içsel duyuların anlatımı olan içgüdüsellik, zaman zaman mevcut düzene karşı çıkmak olarak ifade edilmektedir.

Ekspresyonistler için, varoluşun temel anlamını, yani doğanın verdiği beden anlamını keşfetmek, modern dünyadan kaçış ile idrak edilmektedir.¹⁰

“Ekspresyonizm, yaşama karşı içten gelen tepkilerin ortaya konulması olarak ele alındığında, resim, biçimlerin yansıtılmasından ziyade, derin içsel duyguların anlatımına dönüşür” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 55).

Nilüfer Öndin, XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili adlı eserinde, Bergson ve Rubin’in sanat yapıtı ve içgüdüsellik üzerine, ifadelerine yer vermektedir.

“Bergson için, sanat yapıtı, derinlerdeki duygulanımlara verilen bilinçli tepkidir. Sezgisel etkinliği, bilimsel ve akılsal etkinlikten ayrı tutan Bergson, ancak sezgisel etkinliğin tüm benliği ifade edebileceğini iddia eder.” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 30).

10. Öndin, N. (2009). XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili (1.Baskı). B. Mahir (Ed). B. Mahir ve C. Suner (Haz). İstanbul: MSGSÜ Basımevi.

“Ekspresyonizm ile özdeşleşen içgüdüsellik, sanatçının yaşama karşı içten gelen tepkilerinin göstergesi olunca, anlatım dili, derinlerdeki duyuların gün ışığına çıkartılmasının aracı olur. Derinlerdeki içsel duyular, kendiliğinden ortaya çıkan yaratıcılık olarak değerlendirilir” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 56).

“Yaratıcı olmak doğaya dönüş olarak ele alındığında, hedef, insan doğasının ilk saf halini keşfetmektir. İlk saf hal bir anlamda arkeolojiktir; toplum tarafından gömüleni kazarak ortaya çıkarmaktır. Eğitimsiz sanatçıların eserleri doğaldır, masum ifadelidir ve uygarlığın bağlantılı olduğu eğitimin dayattıklarından bağımsızdır” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 57).

Ekspresyonistler sanatın biçimsel analizi yerine insanın varlığını mercek altına almışlar ve insan varlığını şeffaf bir anlatım dili ile açıklamaya çalışmışlardır. İnsanda anlaşılmasız olanı, insan varlığının gizemini hümanist bir yaklaşımla betimleyebilmek için, modern uygarlığı doğayla bağlantılı olarak yeniden yorumlama eğilimi sergilemişlerdir.

İçsellik dıŖa vurulmasını ön plana çıkartan ekspresyonistlerde, sanayi toplumunun yapaylığına duyulan tepkinin de etkisiyle, kısıtlanmış yaratıcı gücü harekete geçirme eğilimi, önemsenmektedir.¹¹

11. Öndin, N. (2009). XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili (1.Baskı). B. Mahir (Ed). B. Mahir ve C. Suner (Haz). İstanbul: MSGSÜ Basımevi. s. 55

Ekspresyonist sanat için kesin kişisel açıklamalar değerlidir, bu türden açıklamalardan bahsetmek gerekirse:

“Ben bunu gördüm, bunu düşledim, bunu yaşadım, bu bana böyle göründü, bununla ilgili olarak bunları hissettim. Ben, sanatçı olarak size bu yaşantıyı sunuyorum. Çünkü sanatçı olarak özel bir duyarlılığa sahibim ve hayatımı sizin için, siz insanlar için, bu yaşantıyı kavrama yollarını aramaya ve onu duyarlı biçimde algılamaya adıyorum. Ben insanlığın bir parçası olmakla birlikte, tekim, benzersizim. Sizse çok sayıdasınız; boş saatlerinizin değilse bile, vaktinizin, öğreniminizin, çalışmanızın çoğu bir yaşantıyı algılamanızı dizginleyecek, duyarlılığınızı köreltecek biçimde ayarlanmıştır. Size nasıl sesleneyim? Aşırı kullanımla aşınmış Avrupa sanatının kalıplarıyla olamaz bu; bunların artık hayatla hiçbir bağları yok ve benim hayatı kişisel kavrayışımı dile getirmeme izin vermiyor. Çarpıcı renkler, figürleri resmederken asıllarına bağlı kalacak yerde, etkili betimlemelerden yararlanmam ve özellikle onları çarpıtmam dikkatinizi çekebilir, ama fazla saldırgan oldukları için de tepkilerinizi köreltebilir. Ben her gün bu renklerle haşır neşir olduğum için beni ürkütüyorlar; sizin beceriksizce çizilmiş gibi gördüğünüz desen, ben öyle istediğim için öyle. Ama siz onu okumayı, ona karşılık vermeyi öğrenebilir misiniz, hele benim davranışlarımı sürekli olarak içinde bulunduğum durumda ve kendimdeki değişimlere uyarlamam gerektiğine göre? Ben sizin sanatımı kullanmanızı, onunla şehir hayatının öldürücü baskısına karşı koymanızı istiyorum. Aslında, benim kendimi odak noktası alan bir sanatta direnmem, bu sanat ancak sizin gerçek kimliğinizi bulmanıza yardım ediyorsa anlamlıdır” (LYNTON Norbert, 2004: 24).

- **Kübizm**

“Kübist sanatın 'manifesto'sunu yazmış olan şair G. Apollinaire'in anlatımına göre: Yeni resim okulu kübizm olarak adlandırılır. Bu yeni resim okulu bu adı 1908 Sonbahar Sergisi'nde Matisse ile alaylı bir şekilde elde eder. Matisse, kübik biçimleri özellikle dikkati çeken evleriyle bir resmi gördüğünde, 'kübist' sözcüğünü alay olmak üzere kullanır. Apollinaire'e göre, kübizm adı da bu sanat anlayışına alay olsun diye bir tesadüf eseri verilmiştir” (TUNALI İsmail, 2003: 164).

“1911'de, aralarında Picasso ile Braque'ın bulunmadığı birtakım sanatçıların yapıtlarını Salon des Independants'da sergilemeleri ve kendilerinden Kübistler diye söz edilmesi üzerine bir akımın adı olmuştur. Bu sanatçılardan ikisi, Gleizes ile Metzinger, ertesi yıl Kübizmle ilgili ilk kitabı yayımladılar. Aynı yıl içinde Paris'te yapılan Kübist resimler Londra, Barselona, Köln, Zürih, Münih, Berlin, Prag ve Moskova gibi Avrupa'nın birçok şehrinde sergilendi. 1913'te Apollinaire'in öncü sanatla ilgili denemeleri *Kübist Ressamlar* adıyla yayımlandı” (LYNTON Norbert, 2004: 66).

“Çok geçmeden tasarım alanında önemli bir etkisi olduğu anlaşıldı ve bu etki sonuçlarını 1920 ve 1930'lardaki Art Deco üsluplarında kendini gösterdi” (LYNTON Norbert, 2004: 67).

Kübizm, biçimsel yöntemin olgunlaşması adına geliştirilmiştir. Toplumsal, bilimsel ve teknolojik gelişmelerden kaynaklanan yeni anlatım biçimlerinin ortaya çıkması ile, sanata karşı geleneksel olan yaklaşımın sona ermesine neden olmuştur.¹²

Ressamlar soyutlamaya giden bir yöntem olarak kübizmi sorgulamışlardır.

“Kübizme gelinceye kadar resimde görülen anlatım biçimleri yalnızca doğayı görmenin ve onu tekrarlamının yeni türleriydi”(TUNALI İsmail, 2003: 164).

“Kübizmin meydana gelişi, o halde Cezanne tarafından uyarılmış teorik düşüncelere dayanıyordu” (TUNALI İsmail, 2003: 165).

Geleneksel yaklaşım ile gelen eski değerleri parçalamak, biçimlerin parçalanmasıyla mümkün olmaktadır. Kübizm ile 'güzel görüntü' dünyası parçalanır ve gerçekliğin, bir güzel renklendirilmesi olarak anlaşılmasına son verilmektedir. Nesnelere, duyuşal görünüşlerinden arınıncaya, geriye yalnız biçim kalmaktadır.

Kübizmin temelini, daima nesnelere biçimsel analizi oluşturmaktadır.¹³

İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim adlı eserinde, Bernard tarafından, Kübizm akımını tanımlamaya yönelik yayınlanan, Cezanne'ın nesnelere biçimsel analizine ilişkin ifadesine değinmiştir.

“Nesnelere, küre, koni, silindir gibi geometrik biçimlere göre biçimlendirir. Bu sözlerde söz konusu olan, doğada keşfedilen duyuşal, görsel düzenleri biçim içine sokmak, onları biçim içine sağlamca yerleştirmek ve böylece de onları görsel olarak gerçekleştirmektir” (TUNALI İsmail, 2003: 165).

“İmpressionist'lerde egemen olan görme duyuşuna karşı, kübistler duyuşların aracılığına son veren ve aklın başatlığına dayanan zihnin, aklın gücünü koyar. Aklın kavradığı bir evren, artık, soyut, rasyonel bir evrendir” (TUNALI İsmail, 2003: 165).

“Kübistler, 'De Stijl' grubu ressamlarında salt mimarinin ortaya çıktığı ana kadar bu biçimler mimarisini sürdürür” (TUNALI İsmail, 2003: 169).

12. DİŞLİ, S. (2007) 20.YY.'da Sanat Akımlarında Fotoğrafın Kullanımı ve Avangard Kavramı İle İlişkisi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. s. 72

13. Tunalı, İ. (2003). Felsefenin Işığında Modern Resim (6. Baskı). İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş. s. 165

Kübizm, bir soyut sanat biçimi olarak nesnelere, varlığı görüldüğü gibi değil de, düşündüğü gibi kavramaktan yanadır. Kübizm analitik ve sentetik olmak üzere iki grupta incelenmektedir.

“Analitik kübizmin çıkış noktası doğadır. Kübist için doğa bütünsellikten yoksun, bölük pörçük olan bir varlıktır. Kübist sanatçı, bu bölük pörçük elemanlar varlığını bütünlüğü olan, düzeni olan bir varlık haline getirecektir. Ama, meydana getirilen bu bütünsel varlık, artık doğal olarak salt bir görünüş varlığı olmayacak, tersine, doğadan soyutlanmış elemanlarla oluşturulmuş bir *düşünsel* varlık olacaktır” (TUNALI İsmail, 2003: 169).

“Sentetik kübizm konstrüktif elemanların birleştirilmesinden oluşur ve hareket olarak da 1911-14 yıllarını kapsar. Bu konstrüktif elemanlar, doğal elemanlar değildir, tersine, düşünsel soyut elemanlar, geometrik elemanlardır. Birinin çıkış noktası doğa ve doğa biçimleri olduğu halde, öbürünün çıkış noktası düşünce dünyası ve geometridir” (TUNALI İsmail, 2003: 171-172).

“Ekspresyonistler için Kübizm, suni ve doğallıktan uzak olduğu için doğaya verilen duygusal bir yanıt değildir. Kübizm doğanın orijinalliğine kör olduğu için doğaya karşı suni bir yaklaşım içindedir” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 57-58).

“Uzamsal ve zamansal kural bozmalara dayanan imge kullanımı ile, XX. yüzyılın, geçmişin yadsınması üzerine kurgulanan sanatsal hareketlerine devrimsel ivme katan Kübizm, düşünsel değişimlere verdiği yanıtla, yerleşik estetik tavrı da dönüşüme uğratar” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 29).

Kübist ressamların, birbirinden ansal olarak farklı imgeleri aynı tuval üzerinde birleştirmesi, nesnenin ifade edilemeyen yönünü kavramasını sağlamaktadır. Nesnenin birden fazla bakış açısıyla yansıtılmasına karşılık gelen parçalanma, doğanın farklı özümsemesinde etkindir.¹⁴ Nilüfer Öndin, görsel anlatımın gelişimine dair düşüncelerini, Antliff ve Leighton’ın ifadesiyle belirtmektedir.

“Nesneleri parçalara ayırarak, istenildiği gibi sentezlemek, görsel anlatımın gelişimine katkıda bulunur”(ÖNDİN Nilüfer, 2009: 29).

“Nesnelerin şekil ve ebatlarının deformasyonu; bir çok bakış açısını yansıtmak amacıyla Rönesans perspektifinin reddi; düşünsel olanlar da dahil, farklı imgelerin tek bir resimde birleştirilmesi” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 31).

14. Öndin, N. (2009). XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili (1.Baskı). B. Mahir (Ed). B. Mahir ve C. Suner (Haz). İstanbul: MSGSÜ Basımevi. s. 29

Nesnelerin konumunun yansıtılması için, perspektif aracılığı ile ön plandan resme başlamak yerine, arka plandan resme başlanarak, bir çeşit formlar şeması aracılığıyla öne doğru gelinir. Resimde, görsel algının yanı sıra, dokunsal algıyı da vermek için, kübistlerin başvurduğu yol, resme gerçek nesnelere (gazete gibi) getirmektir.

Bazı ayrıntılar gerçek nesnelere ile sunulduğunda, bellek imgeleri harekete geçmesi sonucu birleştirilerek zihinde, tamamlanmış olur.¹⁵

“Nesneyi algılamamız için salt duyu verileri yeterli olmayıp, bu duyu verilerinin zihin tarafından sentezlenmesi gerekir ki bu da zihinde mevcut olan salt formlar sayesinde gerçekleştirilir. Akıl sadece kendi tasarımlarına göre ortaya koyduğu şeyi kavradığı için, duygusal algının her şeyden önce aklın önceden koyduğu bir plana, bir taslağa gereksinimi vardır. Kant’a göre, her şey ancak zihnin saf yasalarına, normlarına göre ve nesnelere ancak bunlar sayesinde yasal form olabilir. Kübizm’de, Pablo Picasso (1881-1973) ve Georges Braque’ın (1882-1963) tuvalin üzerine yapıştırdıkları gerçeklik fragmanları ile de anlatım dili değişir” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 34).

Kendini yapay bir inşa olarak gören, organik olamayan eserler Kübizm ile varolur.¹⁶

İzleyici, resim ile gerçek obje arasındaki karşıtlığı çözümler. Gerçek görünümü çağrıştıran materyallerin, sanat eseriyle bütünleşmesinin mümkün olup olmadığını sorgulamak için en elverişli tekniklerden biri de kolaj tekniğidir. Nilüfer Öndin, Bürger’in, ‘kolaj’ kavramına ilişkin yaptığı tanıma değinmiştir.

“Kolaj, keyfi seçilmiş etki unsurlarının serbestçe montajlanmasıdır” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 35).

Kübizmin görsel betimlemeye katkısı, üç boyutlu bir nesnenin tuval üzerinde iki boyutluluğa indirgenmesidir.¹⁷

15. Öndin, N. (2009). XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili (1.Baskı). B. Mahir (Ed). B. Mahir ve C. Suner (Haz). İstanbul: MSGSÜ Basımevi. s. 34

16. Öndin, N. (2009). XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili (1.Baskı). B. Mahir (Ed). B. Mahir ve C. Suner (Haz). İstanbul: MSGSÜ Basımevi. s. 34

17. Öndin, N. (2009). XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili (1.Baskı). B. Mahir (Ed). B. Mahir ve C. Suner (Haz). İstanbul: MSGSÜ Basımevi. s. 35

- **Pürizm**

“Pürizm akımı, Kübizm akımından sonra gelmiştir ve 1918 yılında yayımlanan *Après le Cubisme* adlı kitap ile başlatılmıştır. Kübizm akımının yazarları olarak Amedee Ozenfant ve Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) tarafından ilan edilmiştir ve bu akım, kendi önemini ya da savaş sonrası dönemin önemini fark etmeden sonlanmıştır” (GREEN Christopher, 1997: 79).

Pürizm akımının, Kübizm akımını hakettiği yapıcı düzen çağı sonuçlarına taşıyacağı iddia edilmiştir. Sadece Le Corbusier mimarisiyle büyük bir uluslararası ün kazanmış olan Pürizm akımı, yedi yıl gibi kısa bir süre varolmasına rağmen çok tutkulu bir akım olmuştur.

Akımın sürdüğü yıllar boyunca, Paris’ten oldukça uzak mesafede bulunan, Prag’a kadar pürist resimler sergilenmiştir.¹⁸

“Ancak savaş sonrası dönemin resim ve heykel alanındaki büyük etkisi, De Stijl, Konstrüktivizm ve Sürrealizm akımlarından kaynaklanmıştır. Akımın en parlak yılları, De Stijl akımı üzerine Theo Van Doesburg’un ilk Parisli vaazlarının ve Andre Breton ile Tristan Tzara’nın yılları olmuştur (1920-1925)” (GREEN Christopher, 1997: 79).

Paris Okulu’nun gerçek ve bağımsız bir alternatif sunabildiği bir rekabetin olduğu bu dönem, Pürizm’in hem savaş sonrası dönemdeki Kübistlerine, hem de De Stijl akımının Kübistlerine olanaklar sağlamıştır.

Yine de, temsil ettikleri fikirlere ve pürist çalışmaların mükemmeliyetçiliğine aykırı bir tutum sergilendiğinde, pürist çalışmaların dinamizmi donmaktadır.¹⁹

“Akım, zıtlık yaratmak için tasarlanmış gibi görünmektedir. Popüler görüş tarafından oldukça az sevilen bu modern estetik ideallerin pek çoğu şöyledir: işlevsel verimliliğin güzelliği, zekanın önemi, bireylerin önemsizliği, hassaslığın değeri” (GREEN Christopher, 1997: 83).

Pürist bakış açısına göre, insan figürünün üstünde konumlandırılan ‘nesne türü’nün sıradanlığı söz konusu olmuştur: insan figürü belirli duyguları basit bir dille yansıtmıştır: hiçbir olası yazınsal ilişki görevi üstlenmeyen, genellikle güçlkle fark edilen ‘nesne türü’nün bu tür duyguları belirtme niteliği yoktur.

18. GREEN, C. (1997). *Purism. Concepts of Modern Art* (3.Baskı) içinde (79) N. Stangos (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd. s. 83

19. GREEN, C. (1997). *Purism. Concepts of Modern Art* (3.Baskı) içinde (79) N. Stangos (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd. s. 83

'Nesne türü', dikkati dağıtma tehlikesi olmaksızın temel biçimsel önemi birleştirerek, madde dünyasıyla sanatta genelleştirilmiştir. Nesneye karşı pürist yaklaşımın oluşması, Pürizm'in De Stijl ve Kübizm akımlarından kesinlikle ayırt edilebilmesiyle mümkündür.

Ozenfant ve Jeanneret'e göre, Meissonier'in fotoğraf realizminde yapı eksikliği vardır, bu görüşleri onları bu anlayıştan uzaklaştırmıştır. Bakış açılarını, analizlerini değiştirmek için kübist yönteme yeni bir netlik kazandıran, Ozenfant ve Jeanneret, 'tutku'suz olduğu için saf soyutlamayı bırakmışlardır.²⁰

"Gleizes ve Metzinger'in 1912 Du Cubisme adlı kitaplarındaki kuralları takip eden ideal kübistler gibi, bir nesnenin tek 'ana' cephesinden bir başka cephesine hareket etmesi için bakış açısını değiştirirler" (GREEN Christopher, 1997: 84).

Örneğin, bir bardağın dairesel tabanından konik profiline yani, dairesel ağzına doğru cepheler hareket ettirilir ve dolayısıyla nesne, basit bir biçimsel konuya dönüştürülmüş olur.²¹

İşlevsel etkinliğin, pratik düzeni ile estetik düzeninin birleştirilmesi için, sanatçıların seçtiği nesne çeşidinin başlangıç noktası, dikkate alınmaktadır. Böylece, kübist yöntem, tüm belirsizlikleri ortadan kaldırır ve bir felsefe aracı haline gelmektedir.

• **Orfizm**

"Orfizm, kısaca soyut olana veya 'saf' resme –aynı zamanda akımın diğer adı– yönelik bir eğilim olarak tanımlanabilir ve bu sanat akımı, 1911 sonları ve 1914 başları arasında Paris'te kendini açıkça göstermiştir. 1912 yılının Ekim ayında yapılan Sectin D'or sergisinde şair Guillaume Apollinaire ilk kez adını kullanarak bir akım haline getirmiştir. Şair, Kübizm'deki çeşitli eğilimleri sınıflandırmaya çalışmıştır (*çok* gevşek yapılı olarak tanımlamıştır) ve fark edilebilir konudan uzaklaşan bir grup ressamı tanımlamak üzere, 'Orfik Kübizm' ifadesini kullanmıştır.

Apollinaire'in tanımının çok muğlak olmasından ve tanımladığı ressamların - Robert Delaunay, Fernand Leger, Marcel Duchamp, Francis Picabia ve muhtemelen Frank Kupka – arasındaki farklılıkların, en az benzerlikleri kadar belirgin olmasından dolayı Orfizm, hiçbir zaman büyük ölçüde ve ciddi anlamda dikkat çekmemiştir" (SPATE Virginia, 1997: 85).

20. GREEN, C. (1997). Purism. Concepts of Modern Art (3.Baskı) içinde (79) N. Stangos (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd. s. 84

21. GREEN, C. (1997). Purism. Concepts of Modern Art (3.Baskı) içinde (79) N. Stangos (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd. s. 84

Orfizm , resim sanatının sadece dekoratif olmadığını ve görme algısının temelini oluşturan bilinç kadar, bir kamera veya bir fotoğraf makinesi kadar tarafsızca yapılan, bilinçsiz gözlemin de anlamlı olduğunu iddia etmiştir. Evren ile birlik olmayı araştırmak üzere rasyonel sınırlamaları aşan bilinçlilik, yeniden yorumlanmıştır.

- **Gelecekçilik (Fütürizm)**

“‘Yeni’ ve ‘ilkel’ kavramları birbiriyle kolayca uzlaşabiliyor. Örneğin, Dünya Savaşı sırasında Batı Avrupa’da büyük ilgi gören caz müziği hem Amerika’yı hem de Afrika’yı temsil ediyordu. Afrika, insanlığın başlangıcındaki enerjinin, Amerika ise ‘ne pahasına olursa olsun’ ilerlemenin simgeleriydiler. 1909’a kadar ‘Fütürizm’ (gelecekçilik) Tanrıbilimle (teoloji) ilgili bir kavramdı ve Kutsal Kitabın olacağını haber verdiği olayların henüz gerçekleşmediği inancını içeriyordu. 1909 yılında ise bir kültür akımının adı oldu” (LYNTON Norbert, 2004: 86-87).

“Geleneksel tutuculuğun aşılanarak, eskiye olan memnuniyetsizliğin kesin bir şekilde dile getirildiği Fütürizm’e, İtalya’yı Marinetti, Giacomo Balla (1871-1958), Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carra (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947), Gino Severini (1883-1965) ve arkadaşları hazırlamak ister ve Fütürizm, Marinetti’nin 20 Şubat 1909 tarihli ‘Fütürist Manifestosu ile başlar” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 39).

“Gelecekçilik Filippo Tommaso Marinetti’nin 1909’da bir Fransız gazetesinde Le Futurisme’i yayımlamasıyla başlayan, bir italyan hareketi idi. Modern teknolojiyi, hızı ve şehir yaşamını şiddetle yüceltmesi ve Batı sanatı geleneklerine karşı büyük bir enerjiyle yönelttiği küçümseme ile karakterize idi. Marinetti, kendini Batı sanat geleneğinin ağırlığı altında ezilmiş hissedilen bir kuşağın hayal kırıklığını ifade ediyordu” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 108-109).

Batı sanatı geleneklerini önemsemeyen, Fütürizm, modern teknolojiyi, hızı ve şehir yaşamını, sanatıyla destekleyerek, yüceltmıştır. Eski ve saygın olan her şeyi yok etme eğilimiyle, yeni ve canlı olan herşeye karşı farkındalık yaratmayı hedeflemiştir.

“Örneğin otomobilin hareketi ve hızlanma eylemi Gelecekçiler için durağan haldeki otomobilin biçim ya da görünümünden çok daha önemliydi. Benzer biçimde, onların imgeleminde insan kalabalığı devlet kurumlarından çok daha anlamlı bir politik güçtü. Yapıtlarını tanıtmakta oldukça ustaydılar. Konferanslardan, halka açık gösterilere kadar her şey Gelecekçileri oldukça görünür bir akım durumuna getirdi. Çoğunlukla keskin tonlarda renkleri kullandılar, ama hiçbir zaman onları dönemin öteki sanat akımlarından ayıracak tutarlı bir renk kuramı geliştirmediler. Gelecekçilik Birinci Dünya Savaşı ile birlikte hızını yitirdi. Daha az yıkıcı ikinci kuşak Gelecekçiler 1920’lerin başında ortaya çıktı ve 1930’ların ortalarına kadar akımı sürdürdüler. İngiltere ve

Rusya'daki yakın akımlar sırasıyla "Vortizm" ve "Rayonizm" olarak tanındılar” (LITTLE Stephen, 2004: 109).

Teknolojiye duyulan hayranlığın sanata yansımalarıyla, yazın, resim, grafik, sinema, tipografi, heykel, tasarım, fotoğraf ve performans sanatları gibi disiplinlerde kendini göstermiştir. Fütürizm, yirminci yüzyılın, özellikle de kent hayatının, baş döndürücü teknolojik gelişmelerinin yarattığı, saldırgan insanın, değişen dinamik, enerjik ve vahşi karakterini, makine ile özdeşleştirmiştir.

Fütürizm de diğer modern sanat akımları gibi, sanatçıların sosyal, kültürel, politik değişimlere olan tepkilerini ifade etmeleri için bir araçtır.²²

Fütürizm, hızı ve teknolojiyi savunarak makina çağı ile süratin üstünlüğünü ilan ediyordu, Adeta geçmişi, ahlakçılığı, kütüphaneleri, müzeleri sanat kurumlarını yok sayıyordu. Fütürizm, formları analiz etmiş, tekniği hareketli görüntüyü elde edebilmek için kullanmıştır.²³

Marinetti, 20.yüzyılın yeni bir estetik anlayış getirdiği görüşünü, modern çağın ürünü olan otomobili, Louvre Müzesi'nin simgesi olan ve Helenistik çağın en güzel yaratılarından bir sayılan sanat harikasına tercih ettiğini söyleyerek belirtmiştir.²⁴

“Hızın ve süratin egemen olduğu dünyada plastik anlatım daha kaotik, daha devingen olmalıdır. Sakin hatlar, armonik renkler ve dengeli ışık-gölge kullanımı geçmişe özgü olduğundan, fütürist sanatın dinamikleriyle çelişki yaratır” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 41).

Marinetti, 'güzelliğin yeni biçimi, hızın güzelliği' ifadesini kullanmıştır. Marinetti'nin öğütlerini dikkate alan, genç italyan sanatçıları, hız kavramını yorumlayarak, konularını kentsel ve endüstriyel çevreden seçiyordu.²⁵

22. ÖNDİN, N. (2009). XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili (1.Baskı). B. Mahir (Ed). B. Mahir ve C. Suner (Haz). İstanbul: MSGSÜ Basımevi. s. 41

23. DİŞLİ, S. (2007) 20.YY.'da Sanat Akımlarında Fotoğrafın Kullanımı ve Avangard Kavramı İle İlişkisi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. s. 94

24. DİŞLİ, S. (2007) 20.YY.'da Sanat Akımlarında Fotoğrafın Kullanımı ve Avangard Kavramı İle İlişkisi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. s. 94

25. Lynton, N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü (3.Baskı). C. Çapan ve S. Öziş (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. s. 94

“Öğretmek ve inandırmak genellikle sanatın işlevleri arasında sayılmıştır”
(LYNTON Norbert, 2004: 88).

Fütürist sanat, yeni bir sanatçı yapısının ortaya çıkmasını da sağlamıştır.²⁶ Kişisel görünüşü atölyede yaptıklarından daha çarpıcı olan bu yeni sanatçı türü, bir ressamdan çok, bir sahne oyuncusunu andırmaktaydı. Sanatı değişik ve deneyci nitelikte algılayan fütüristlerin düşüncelerini ve heyecanlarını yapıtlarına yansıtma konusunda üzerinde anlaştıkları bir yöntemleri yoktu. Abartılmış görüşleriyle ortaya koydukları sanat, dile getirdikleri tutkuların boyutlarına ne kadar çarpıcı olsa da hiçbir zaman ulaşamadı.

“Nesneleri ölçülü ve tutarlı ilişkiler içinde betimleme sanatı sayan resim geleneğine karşı çıkan bu sanatçılar, konularını hemen hemen her zaman çağdaş dünyadan seçmişler ve gerçek yaşantılardan yola çıkmışlardır” (LYNTON Norbert, 2004: 93).

“Fütürizm, geleneğin arkasına gizlenen tüm sanatçılara ve kurumlara savaş açar. Sanat alanında eskiye ait tüm temaları dışlayarak, teknolojinin ürünü olan bugünün dünyasını destekler” (LYNTON Norbert, 2004: 41).

Fütürist sanatçılar, hareketin onlar için temel olduğunu, hiçbir figürün renginin, biçiminin, insanın duygularının, sabit olmadığı görüşüyle ifade ederler. Her şeyin sürekli olarak hareket ettiği dünyamızda, zaman kavramının akıcılığı, fütürist sanatçıların hareketi temel almalarına neden olur. Nilüfer Öndin, Boccioni'nin ifadesini iletir.

“Dünyanın özünün hareket olduğunu ortaya koyan bilimsel buluşların etkisi altında kalan sanatçı için statik bir nesneyi resmetmek, bilimi dışlamak anlamına gelir. Her şey hareket ettiğinden, her şey değiştiğinden hiçbir görüntü statik değildir. Bu nedenle dünün ressamı için doğru olan bugünküler için yanlıştır” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 40-41).

Hızla sanayileşmenin görüldüğü bir dönemde, sanat ve politika çizgisinin çakışmasıyla Fütürizm Batı'nın zihinsel dönüşümünün göstergelerinden biri olmaktadır.²⁷

26. Lynton, N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü (3.Baskı). C. Çapan ve S. Öziş (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. s. 88

27. Öndin, N. (2009). XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili (1.Baskı). B. Mahir (Ed). B. Mahir ve C. Suner (Haz). İstanbul: MSGSÜ Basımevi. s. 41

Mevcut olanı korumaya yönelik tutucu bakış açısıyla, akademik sanata karşı çıkan sanatçılar, yaratıcı düşüncüyü kendi sınırları içine çekmemek için, yeni düşüncelerin etkisiyle hareket etmektedirler. Biçimin işlevi izlemesiyle, kabul gören makine işlevini ne kadar çok gösterirse o kadar güzel görünür düşüncesiyle, Marinetti Dünya pazarında yer almadaki geç kalmışlıktan doğan sorunları makine ile insan özdeşleştirerek gidermeye çalışmaktadır. Marinetti'nin ifadesiyle,

“İnsanın ve makinenin kaçınılmaz özdeşleşmesine hazırlıklı olmak için, çoğunluk tarafından bilinmeyen ve yalnızca aydın tinlerin öngörebildiği, sezgi, ritim, içgüdü ve metalik disiplin değişimini kolaylaştırıcı ve mükemmelleştirici olmalıyız” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 39).

Bilimsel keşiflerin yarattığı etki altındaki insan duyarlılığını, tümüyle yenileştirmeye odaklanan Fütürizm için sanat, değişimin habercisi olmaktadır. Endüstrileşme hareketlerinden aldığı esinle ortaya çıkan Fütürizm'in, edebiyattan, resme, heykele, müziğe, mimariye, moda, yemeğe kadar birçok disiplinde, köklü değişikliği hedeflemektedir. Yaşamın tüm boyutlarını etkileyecek olan, makine ile özdeşleştirdiği yeni insanı yaratmak istemektedir. Fütüristler aradıkları temaları geçmişte değil, şimdiki zamanda ve gelecekte bulmaktadır. Hareketin betimlenmesini esas alarak, geleceğe odaklanan, fütürist resim sezgisel yaklaşımla bilimsel buluşları bir araya getirmektedir.

“Fütürist ressam yalnızca değişen, hareket halinde olanın değil, aynı zamanda sesin, gürültünün ve kokunun da ressamı olur. Gelenekselin taçlandığı statik formları kesin olarak reddeden Fütürizm, dinamik olarak nitelendirilen formları (küre, elips, eğik silindir, eğik koni gibi), hareket halindeki çizgi ve hacimleri plastik aşkınlık bağlamında ele alır. Plastik aşkınlık, sanatçının ruh durumuyla belirlenen form ve renktir; form ve renk ile plastik bütünlük kuran sesler, gürültüler ve kokulardır. Yalnızca kokular bile bir resmin var olma nedenini haklı çıkaran form ve renk birlikteliğini sanatçının zihninde belirleyebilir. Görme duyusunun işlevini yerine getiremediği bir ortamda bile, sanatçının plastik anlayışı kokudan hareketle plastik bütünler kurabilir. Dolayısıyla, sesin, gürültünün, kokunun, rengin ve formun kaynaşması, sanatçının heyecan duymasına neden olur. Hızın güzelliği, yeni bir güzellik anlayışı olarak sunulur. Hızlı ritmi olan yaşamın ivme kazanması, insanın düşünsel, duygusal yeni bir denge kurmasına neden olur” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 41).

Güzelliğin de mücadeleden doğduğu anlayışını savunmaktadır. Fütürizm, teknolojinin esin kaynağı olduğu, yeni formlara odaklanırken, dünyanın tek iyileştiricisi olarak ele aldığı savaşı vurgulayarak, milliyetçiliği ve anarşizmin yıkıcılığını da yüceltmektedir.²⁸

“Fütürizm’in kuramcısı Marinetti, 1915 yılında kaleme aldığı, ‘*Savaş-Dünyanın Tek Hijyeni*’ adlı eserinde, savaşın insan zihnini tutuculuktan, durgunluktan kurtaracağını ve insanı arındıracağını, uyandıracağını dile getirir. Sadece geleneksel sanat değil, eskiye ait tüm kurumları, yaratıcılığın özgürleştirilmesi için yıkılmalıdır anlayışı, sanatsal olduğu kadar, politik alanda da söz konusu olur” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 39).

“1920’lerde Marinetti’nin Benito Mussolini (1883-1945) ile olan bağlantısından dolayı Fütürizm ile faşizmi özdeşleştirme eğilimleri baş gösterir” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 41).

Endüstriyel üretimin sanat ile ilişkilendirilmesi, yapılan yeni yorumlamalar ile sanata farklı bir boyut kazandırmaktadır. Daima yeni olanın değerli olduğunu savunan Fütürizm, insanları yeni değerleri kaçırmamak için, eski olarak tanımladıkları herşeyden kurtulmaya odaklanmaktadır. Kentsel ve endüstriyel çevreden etkilenerek, üretim ve hızın birleşimini desteklemiş olan Fütürizm, tüketim kültürünün alt yapısını oluşturmaktadır. Üretimin hızı, tüketimin de hızını arttırırken, insanların her geçen gün biraz daha artan, yeniye sahip olma hırsı, üretimin kaynaklarını gereğinden fazla tüketmekte ve değer yargılarının benimsenemeden, bir değişim içinde olmasına neden olmaktadır.

- **Vortisizm**

Birinci Dünya Savaşı’ndan önce modern harekete önemli katkıda bulunan, İngiliz sanatçıların, İngiliz resim ve heykel sanatının son ‘rönesans’ındaki, ayrımcılık oldukça hızlı bir şekilde bu dönemi durdurmuştur. Vortisizm eleştirel bir üslubu olmadığı için, bu akım çoğunlukla anımsanamamaktadır.

28. Öndin, N. (2009). XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili (1.Baskı). B. Mahir (Ed). B. Mahir ve C. Suner (Haz). İstanbul: MSGSÜ Basımevi. s.41

“İngiliz sanatçıların, birçoğu Vortisist sanatçılar ile bir süreliğine ya da sürekli temas halinde olmasına rağmen bu sanatçıların tümü, vortisist akım ile resmen ilişkili olmamışlardır. Geriye dönülüp bakıldığında Vortisizm, sadece en iyi resamlardan olduğu için değil, aynı zamanda becerikli bir polemikçi olarak kendi alanında en iyi gazeteci olduğundan Wyndham Lewis’in kişiliğinin egemenliği altındaymış gibidir. 1956 yılında Londra’daki The Tate Gallery’de Wyndham Lewis ve Vortisizm adı altında bir sergi düzenlenmiştir ve bu durum, ‘diğer Vortisist sanatçıları’ ikinci derece bir konuma düşürmüştür. Diğer hayatta kalanlardan William Roberts, bu durumu bazı kışkırtıcı broşürlerde haklı olarak protesto etmiştir. Wyndham Lewis, 1914 sıralarında İngiltere’de çalışan en önemli soyut sanatçılardan olmamıştır ancak Lewis’in basıma hazırladığı *BLAST* dergisinin yayımlanması, İngiliz sanat dünyasının o dönemde yaşadığı en önemli olaylardan biri olmuştur. Sadece iki baskı yapılmıştır: Birincisi 1914 yazındadır. *The Vorticists at the Cafe de la Tour Eiffel* adlı resmi artık Londra’daki Tate Gallery’dedir. İkinci ve son yayın, 1915 yılında daha ince ve siyah-beyaz kaplı olarak yayımlanmıştır” (OVERY Paul, 1997: 106).

Bu erken dönem İngiliz soyut sanatçıların çalışmalarından çoğu, daha sonra gelişen, havadan fotoğraf çekme tekniğinden ilham almış izlenimini vermektedir. Buna örnek olarak, Wadsworth’un ve Lewis’in çalışmaları, bu izlenimi destekler niteliktedir.

“Bu noktada, Süprematist resimleri ve çizimleri 1915 yılından günümüze bilgi taşıyan Malevich’in çalışmalarını öngörmüşlerdir. Malevich’in bu sanatçıların çalışmalarını bilip bilmediği net değildir. Vortisist ve Süprematist çalışmaların birbirine benzerlikleri, muhtemelen ikisinin de Kübizm ve Fütürizm’den, fotoğrafçılıktan ve mühendislik teknolojisi ve mimari alanındaki son gelişmelerden etkilenmeleri nedeniyle. Fütürizm, Marcel Duchamp’ın *Nude Descending a Staircase* adlı ‘kübo-fütürizm’ çalışmasında da olduğu gibi, düz bir planda eş zamanlı olarak görülen, ardışık görüntülerin temelde hızlandırılmasıdır. Vortisizm akımının yaptığı ise, yoğun, baskın bir perspektif yani, girdap yaratarak bu ivmeyi derinlemesine genişletmek olmuştur. Pound: ‘Görüntü, fikir değildir. Parıldayan bir düğüm demeti, onunla, ondan ve ona doğru düşüncelerin sürekli fıskırdığı... bir GİRDAP (VORTEX). Ve bu gereklilikten doğarak gelen isim “Vortisizm” demıştır.’” (OVERY Paul, 1997: 106-107)

“Bu acımasız enerji, Vortisizm akımının özelliği olmuştur. Vortisist sanatçılar, en iyi performanslarında, Avrupa’nın panik halde uçuşunun güçlü bir tahayyülünü mekanik barbarlığa dönüştürmeyi başarmışlardır; Kübizmin idealleştirilmiş sanatında ve Fütürizmin romantikleştirilmiş sanatında uygulanamayacak bu barbarlık, çevresini güvenilmez şekilde kontrol eden insanın acımasızlaştığının farkında olmaktır. Bu ve şekillerin derinlemesine hızlandırılması, Vortisizm akımının yirminci yüzyıl sanatına önemli katkılardan olmuştur” (OVERY Paul, 1997: 109).

- **Dadacılık (Dadaizm)**

Aklın sınırlarını inşa etmek yerine onları özgür bırakmak, benliğin “şimdi” ve “geçmiş” kavramlarından kurtulması, özgürlüğüne klişelerden uzak yanıtlar bulabilmesini gerektirmektedir.

Klişelerden uzak yanıtlar, akıldışına çıkmanın yollarını, hiçliğin sembolü olmuş, 20. yüzyılın sanat akımlarından Dada ile sorgulamak mümkündür.

Nilüfer Öndin, Tzara'nın sözleriyle, Dada akımını ifade etmektedir.

“İlkin, bir edebiyat hareketi olarak başlayan Dada 1917 yılında Zürih'te açılan Galerie Dada ile giderek güzel sanatlara doğru kayar. Mantığı terk ederek yerine spontanlığı (kendiliğindenlik) koyan Dada, olan sanatı reddetmesi bağlamında nihilisttir. Tristan Tzara'nın (1896-1963) ifadesiyle, *"Dada hiçlik demektir"* (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 87).

Dada'nın bakış açısına göre, spontanlık izleyiciyi rahatsız etme, huzuru bozma anlamlarını içermektedir. Dada tarafından otoriteye, sanatsal, sosyal ve siyasi düzene karşı çıkma olarak yorumlanan spontanlık, Dada'ya göre, uygarlığa savaş açmak ve uygarlığı reddetmekle eş anlamlıdır. Dadaizm için sanatçının kendi özgün iç sesinden başka hiç bir şeyi dinlememesi sanatı kuralları ve her türlü kaygısıyla reddetmesinden kaynaklanmaktadır.

Dada'nın sanat kavramını kabul etmemesi, kurallardan, yazılanlardan, satış kaygısından, eleştirmen övgüsünden veya yergisinden kurtuluşunu ifade etmektedir.²⁹

“Dada hareketi sanatla olan bağını kopararak, sanatın etik veya estetik değerlerini yadsır ve sanata bir son düşünür. Bu anlamda son verme ise, yeni bir biçim vermenin başlangıcı olur” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 87).

“Sanatın özelliği, çevrenin henüz hazır olmadığı olguları gerçekleştiren yapıya sahip olmasıdır” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 89).

Dada akımının modernist eğilimi, bilinçli bir şekilde sorgularken, eseri yönetsel şekilde tahrip eder. Artık hiçbir şekilde eser kategorisine girmeyen etkinlik biçimleri de geliştirilir ki, eser kategorisi ortadan kaldırıldığı gibi, sanatın kendisinin de ortadan kaldırılması hedeflemektedir.

Mevcut değerlere karşı bir başkaldırı olan Dada, Avrupa'daki kitle katliamına ve teknolojinin politik bağlamda kullanılmasına karşı gösterilen insancıl bir tepkidir.³⁰ Dada, spontanlığı temel alan sanatın, bireyi sosyal parçalanmanın etkilerinden ya da sonuçlarından kurtarabilmek için, bireyin sosyal parçalanmaya maruz kalmasına müsaade etmemektedir.

29. Öndin, N. (2009). XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili (1.Baskı). B. Mahir (Ed). B. Mahir ve C. Suner (Haz). İstanbul: MSGSÜ Basımevi. s. 87

30. Öndin, N. (2009). XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili (1.Baskı). B. Mahir (Ed). B. Mahir ve C. Suner (Haz). İstanbul: MSGSÜ Basımevi. s. 88

“Breton'a göre, Dada, savaş öncesi Avrupa'da hemen hemen her yörede görülen bir zihinsel durumdur. Genç sanatçı ve şairlerin hissettikleri tahminsizliğe savaş yeni bir boyut katar. Savaş kapitalist toplumun çöküşünü ifade ettiğinden, Dada, çöken toplum için yeni bir başlangıç olarak ele alınır. Dada çöken topluma karşı açılan bir savaştır, düzeni parçalama istemidir” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 88).

“Sanata karşı çıksa da, daha sonra sanat hareketi olarak nitelendirilen Dada'nın özelliği, sanatçıların her birinin birbirinden bağımsız ve farklı hareket etmesidir. Yine de, Dada hareketine mensup sanatçıları iki ayrı kol halinde gruplandırmak olasıdır. Bir tarafta, Ball ve Hans Arp (1887-1966) gibi, yeni bir sanat arayışı içinde olanlar; diğer yanda, Tzara ve Picabia gibi, mizah aracılığıyla yıkımı tercih edenler” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 89).

Nilüfer Öndin, Ades'in anlatımıyla, Arp'ın açıklamasına değinmektedir.

“Arp'a göre, Dada'nın amacı, insanın akılsallığını yıkmak, doğal ve akla dayanmayan bir düzen kurmaktır. Dada mantıklı saçmalıkları, mantıksız anlamlılıklarla değiştirmek ister. Teknolojik toplumda insan artık seçim yapmaktan uzaktır, değişik teknoloji ile elde edilen etkilerin kayıt edilmesi için bir araçtır. Teknolojik toplumda bireyin, yalnızca araçlara hizmet ettiği oranda anlamı ve değeri vardır. Teknolojik toplumda akıl, agresif bir şekilde materyalist olur, insanilikten çıkar; gayri-insaniliğe izin verir. Dada söz konusu gayri-insaniliğe karşı bir tepkidir” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 89).

Tepkisini, teknolojiyle ve dünyayı temsil eden geleneksel sanat tekniklerini ciddiye almadan göstermeye çalışan Dada, temsili olmayan dünyayı ele alır. Dada, sanatçı olmak için tekniğe sahip olmayı reddederek, sanatı alt-üst etmektedir.

Toplumun, henüz hazır olmadığı olguları gerçekleştiren devingen bir yapıya sahip olmak, sanatın niteliği olarak kabul edilebilir. Varlığı kabul gören her sanat akımının geçmişinde, yeni sanat biçimini oluşturacak etkenlerin gerçekleşmesi için zorlu aşamalardan geçtiği görülür. Yeni biçim kabul edilinceye kadar, bu zorlu süreç devam etmektedir.

Ana öğeleri rastlantı ve saçmalık olan Dadacılık, görsel olduğu kadar edebi bir akımdır. Dadacılar, 'tek olan' yaratı anlayışını yıkmak için, kullanılan malzemeleri değerlendirilmesi mümkün olmayacak bir biçimde yani gelişigüzel bir araya getirip, malzemenin aşağılanması sağlamışlardır. Düşüncelerin dağıtılması eylemi esas alındığı için, Dada ortaya koyduklarına odaklanılmasına imkan tanımamaktadır. Dada'nın yaratıları, görüntülerdeki farklılık sebebiyle akıcı değildir. Böylelikle, kesintiye uğrayan çağrışımlar, izleyicide şok etkisi yaratmaktadır.³¹

31. Öndin, N. (2009). XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili (1.Baskı). B. Mahir (Ed). B. Mahir ve C. Suner (Haz). İstanbul: MSGSÜ Basımevi. S. 89.

“1914'ün büyük olayı savaştı. Her yandan bir sürü adam hızla ve neşeyle silahlanıyor, anaları-babaları, kadınları tarafından cepheye gönderiliyorlardı. Kısa ve kesin bir çekişme olarak başlayan savaş, yıllarca süren utanç verici bir kırıma dönüşünce, bunların sayısı daha da arttı. Tarafsız İsviçre, kaçabilenlere bir sığınak olarak bağrını açtı. Zürih, Almanca bilen mülteciler için bir toplanma yeri oldu. Hugo Ball, kabare Voltaire adlı gece kulübünü Şubat 1916'da orada açtı. Şair, oyun yazarı ve sol eğilimli bir siyasal yorumcu olan Ball, aynı zamanda müzisyendi” (LYNTON Norbert, 2004: 123-124).

“1916 yılında, İsviçre'nin Zürih kentinde Tristan Tzara, Marcel Janco, Jean Arp gibi genç Dadacı sanatçılar Hugo Ball'ın açtığı kafede toplandı ve Dadanın ilk bildirisi de burada açıklandı, alışlagelmiş kalıplara ve geleneklere karşı tavırları olan Dadacılar, anarşist, ironik eleştirel dolayısıyla avangarttı. Dadacılar, hayatla sanatı buluşturmak için çabalıyorlardı ve sıra dışı etkinlikler düzenliyorlardı” (DİŞLİ Sinem, 2007: 111).

“Kabare, Batı uygarlığının tümüne karşı çıkmak amacıyla yaratılan yapıtlar ve düzenlenen sahne gösterileriyle, bu dünya ile ilişkilerin açıkça ve korkusuzca koparıldığı bir eyleme dönüştü. 1916 yazında bu grup, büyük ahlakçı düşünür ve yergi yazarı Voltaire'in adını bırakıp, yaptıkları sanata ve amaçlarına, bebek konuşmasını andıran 'Dada' adını verdiler” (LYNTON Norbert, 2004: 124).

“1917'de Dada uluslararası üne kavuştu. Dadacılar bir galeri açarak, bir de dergi çıkarmaya başladılar. Dada adını verdiğimiz anlayış, savaş yüzünden insanların ya en korkunç olayları yurtseverlik gereği kabul etmek ya da bunları teknolojik, eğitsel ve politik ilerlemenin yanlıtıcı bir düş olduğunu kanıtı olarak reddetmek sonucu ortaya çıkmıştı” (LYNTON Norbert, 2004: 125).

Dada akımı, sanatın kendisinin hala bir değeri olup olmadığı ve uğruna çaba harcanmasının gerekip gerekmediğini sorgulayarak, sanata karşı duyulan kuşkuyu da dile getirmektedir. Sanatı özgürleştirebilmek adına, eleştirel hareketleri, yıkıcı tutumu ile Dada akımı, kitlelerin duyduğu acılardan esinlenmektedir. Modernizmin eşiğindeki insan Savaş öncesinde, toplumsal ya da bireysel olarak insan varlığını sorgulayarak, insan varlığının değerleri üzerine sorulara yanıt arama isteği ile doyuma erişmektedir. Ancak savaş bu birikimleri yok edip yerine bir boşluk bırakmaktadır. Bütün yerleşmiş ahlaki, estetik ve toplumsal değerleri sorgulayan Dada, sanatı ulusal kültür ögesi olmaktan çıkarıp, sanayi toplumunun deneyselliğe dayalı büyük kent fenomenine dönüştürmeyi hedeflemektedir.

“Dada, Avrupa'daki siyasal ve toplumsal olayların, savaşın, devrimin, maddi ve manevi kayıpların, sokak savaşlarının, tepkilerin, kitlelerin acısının yankılandığı bir sanat akımıdır” (DİŞLİ Sinem, 2007: 111).

“Bir sözlükten gelişigüzel alınan "dada" sözcüğü Fransızca'da "zevk için binilen at" anlamındadır. Dadacılar edinilmiş bütün ahlaki, politik ve estetik inançların savaşla tahrip olduğunu ilan ettiler. Sanata karşı yıkıcı, saygısız ve özgürleştirici

bir yaklaşımın savunuculuğunu yaptılar. Dadacılık 1920'lerde yerini Gerçeküstücülük'e bıraktı. 1918'de yayımlanan ilk Dada manifestosu Dadacılık'ın "yeni bir gerçeklik" olduğunu iddia ediyor ve Dışavurumcuları "zamana karşı duygusal direnç" göstermekle suçluyordu. Toplumun, Birinci Dünya Savaşı katliamına yol açan milliyetçilik ve maddecilikten silkinmesini uman Dadacılar için şok yaratmak temel taktikti" (LITTLE Stephen, 2004: 111).

Dada, sanatın erişilmezliğine karşın, sanatın günlük yaşamdaki rolünü, bilinçaltını yeniden yorumlayarak, yeni bir bilinçle sorgular. Sanat ve hayat arasındaki bütünlüğü, beraberliği, sanata karşı çıkmadan ve sanatla hayatın arasındaki kötülükleri yok etmek amacıyla sağlamışlardır.

"Dada'nın ortaya koyduklarının izleyicide şok etkisi yaratması, Dada hareketi içinde yer alan Duchamp'ın readymade'leri (hazıryapım) için de geçerlidir. İzleyicide şok etkisi yaratan readymade'leri ile Duchamp, sanatı sorgulama yoluna gider" (ÖNDİN Nilüfer, 2009: sf. 90).

"Örneğin Arp, herhangi bir anda düşebilecek kağıtlar yapıştırdığı kolajlar yaptı. Duchamp, sanki kendisi yapmış gibi imzaladığı sonra da sanat galerilerinde sergilediği endüstriyel ya da günlük yaşam nesnelere, "ready made"lerle estetik bir saatli bomba oluşturdu. Bunların içinde en ünlüsü olan Çeşme, R Mutt olarak imzaladığı bir pisuardı. "Ready-made"ler yoluyla Duchamp geleneksel zanaatkarlığı ve sanat sınıflamalarını reddediyordu. Amacı, sanat yapıtlarını etiketlememizin ve yargılamamızın aracı olan tanımlar ve standartların sanatın yanında ikincil olduğunu ve onu tanımlamadığı konusunda insanları bilinçlendirmektir" (LITTLE Stephen, 2004: 110-111).

- **Hazır Yapıt (Ready-Made)**

Feride Demircan, 'Görsel Sanatlar Eğitimi Veren Fakültelerdeki Resim Bölümü Öğrencilerinin Modernizm Sonrası Sanat Akımları ve Yapıtlarına Yönelik Farkındalık Düzeyleri' konulu yüksek lisans tezinde Dastarlı'nın Hazır Yapıtlara ilişkin ifadelerine yer vermiştir.

"Ready-made (veya hazır eşya) Marsel Duchamp (1887-1968) tarafından ortaya atılan bir terimdir. Bir sanat galerisinde sergilenen endüstriyel bir ürünü tanımlamak için kullanılır. Tabure veya bisikleti örnek gösterebiliriz. Andre Breton'un 20.yy'ın en zeki adamı olduğunu iddia ettiği Duchamp, imzaladığı ve galerilerde sergilediği endüstriyel ya da günlük yaşam nesnelere, (ready-made) ile estetik açıdan aykırılık oluşturmuştur. 1913 yılından sonra alışılmış tuval ve desen çalışmalarını bırakan sanatçı için uzak durulması gereken sözcüklerin başında "estetik" ve "beğeni" gelir. Duchamp'a göre "estetik zevk, uyuşturucu gibi bir alışkanlıktır"(DEMİRCAN Feride, 2007: 28-29).

Feride Demircan, yayınlanmamış yüksek lisans tezinde, Dastarlı'nın ifadesine değinmektedir.

Duchamp'ın sanat dünyasına getirdiği hazır-yapımlar, köklü bir "kavramsal değişim" olmuştur. "El becerisi, resimsel tarz ve oluşturulan bir nesne olmadan, bir sanat yapıtı gerçekleştirilebileceği görüşü: izleyicinin, kendine dayatılan yoldan ve pasif alımlayıcı konumundan çıkması düşüncesi onu hazır-yapımlara götürür"(DEMİRCAN Feride, 2007: 29).

“Sanatçı 25 yaşında resimden uzaklaşınca 'düşünce-resmin' yolunu bulmuştur. En ünlü çalışması olan "Çeşme", R.Mutt adına imzaladığı bir pisuardır. Ready-made'ler yoluyla Duchamp geleneksel resmi, zanaatkarlığı ve sanat kriterlerini reddetmiştir. Amacı, sanat yapıtlarının sanatı tanımlamaya yarayan bilinçaltı bilgilerimizin bizde uyandırdığı etkilenme, etiketleme ve yargılama gibi standartlar konusunda insanları bilinçlendirmektir.” (DEMİRCAN Feride, 2007: 29).

Sanatçının eliyle olmaksızın sadece kazandığı yeni yorum ve yeni konum ile değişime uğramış nesne, dikkat etmeye değer görmediğimiz yönleri ile vurgulanarak farklı bakış açıları yaratmaktadır. Sanatçılar, sanayi alanındaki nesnelere de estetik heyecan yaratabilecek formları olduğunu kanıtlamak istercesine, çalışmalarında onları odak noktası olarak konumlandırmışlardır.

Objeler, onlara sanatçılar tarafından yüklenen yeni estetik anlamları ile işlevsel yönlerini arka planda bırakmışlardır.³²

- **Süprematizm**

“Çağdaş Rus ressamı Kasimir *Malewitsch* (1878-1938), 1912 yıllarına doğru, soyut ve stereometrik nitelikte bir resim anlayışına varır. Bu anlayışın özelliği, onun resmi, bir mimari yapı gibi görmesidir. Bu, bir anlamda konstruktif bir resim tarzıdır ve bir bakıma Malewitsch'in bu noktaya kübizmden gelmiş olduğunu da gösterir. Ama, Malewitsch'in getirdiği ve ortaya koyduğu bu resim anlayışı, Malewitsch'e göre, ne konstruktivizm'dir ne de kübizm'dir. Resmi yabancı elemanlardan arındırmak anlamında, buna belki “pürizm” denebilir” (TUNALI İsmail, 2003: 182).

Bu bakış açısına göre, onu içeriksizleştiren herşeyden arınabilmek için, resim kendinden başka hiçbir biçime sahip olmamalıdır. Yüzey üzerinde bir dikdörtgen olarak biçim kazanan resim, içerdiği yabancı elemanlardan arındırılarak, basit bir geometrik elemana dönüşmektedir.³³

32. DEMİRCAN, F. (2009). Görsel Sanatlar Eğitimi Veren Fakültelerdeki Resim Bölümü Öğrencilerinin Modernizm Sonrası Sanat Akımları ve Yapıtlarına Yönelik Farkındalık Düzeyleri. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

33. Tunali, İ. (2003). Felsefenin Işığında Modern Resim (6. Baskı). İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş. s.182

“Ama, Malewitsch'in ortaya koyduğu bu eylem çevresinde genç sanatçıların toplanmasıyla, 1922 yıllarına doğru giderek kendine özgü bir sanat anlayışı oluşur. Bu yeni sanat anlayışına Malewitsch, suprematizm adını verir. Ona neden bu adı verdiğini de Malewitsch şöyle ifade eder: «Yeni sanat' kavramı, bu arada anlamca biraz belirsizleşmiş ve harcıalem bir kavram olmuştur. Bu nedenden ötürü, ide'siz ve içeriksiz yaratmalar için suprematizm deyimini seçtim.” Latince 'suprema' (en üst, en yukarı) sözcüğünden türetilen bu deyim, sanat için yeni bir çalışma alanını göstermek istiyordu. Bu alan, 'en üstün', 'en yukarı' bir alan olacaktı. Bu alan, salt geometrik-soyut elemanlarla çalışan bir sanat olacaktı. Bu açıdan suprematizm ile "stijl" hareketi arasında bir paralellik olduğu kolayca görülebilir. Suprematizm'in anladığı sanat, *içeriksiz* bir sanattır.” (TUNALI İsmail, 2003: 182-183).

İsmail Tunalı, Suprematizm akımının anlatımında, Malewitsch'in ifadesine başvurmaktadır.

“Malewitsch: “Eğer ben, yaratıcı bir alanda özgürlükten söz açıyorsam, burada özgürlük deyince herhangi nesnel hedeflerden bağımsız olan yaratmayı anlıyorum. Onun özgürlüğünün hiçbir sınırı yoktur... Suprematizm, insana, onu kurtaracak 'hiçliği' sağlayan bir kılavuz ilkedir.” Bu özgürlüğe giden yol, bir hayvansal değer olan 'karın tokluğu' değeri ile arasına bir sınır çizmesi, başka türlü denildiğinde, insanın insansal bir kültüre, insansal değerlere geçmesi ile mümkün olur. Çünkü, tok olma değerinin egemen olduğu bir kültür, bir insansal kültür değildir. Hayvansal ilke ile insansal ilke arasında bir sınır çizmek zorundadır” (TUNALI İsmail, 2003: 184).

“Bu insansal kültür içinde, insan kendi amacını bulabilir. Görüldüğü gibi, suprematizm, yalnız bir özgün estetik değer sistemini meydana getirmekle yetinmeyip, özgün bir ahlak, toplum ve kültür felsefesini de beraberinde getirir. Soyutlamaya ve içeriksizliğe karşı acımasız savaş, aslında, hayvanın insana karşı savaşındır. Çünkü, savunulan eski düzen, 'karın tokluğu' değerinin egemen olduğu hayvansal bir düzendir. Bu, suprematizm'in insansallık uğruna verdiği savaşın ne kadar yüce ve ahlaksal olduğunu ifade eder” (TUNALI İsmail, 2003: 185).

İzleyicinin duyularında dinamik etki, algısında ani bir değişim yaratan Süprematizm, resimde geometrik imge kullanımıyla, resmi yalınlaştırarak, soyutlamaktan yanadır. Resmi başlangıç noktasına taşıyan geometrik imge kullanımı, yalın yüzey üzerinde bir dikdörtgen olarak form kazanmaktadır. Bu soyut ifade biçimi, izleyicisinin çağrışımlarıyla başbaşa kalarak, kendi görüşünü oluşturmasını sağlamaktadır.

Sanat, bize belli bir nesneyi, belli bir olayı anlatmayacaktır. Onun, içerikçe ne doğa ne de nesnel dünya ile bir ilgisi olmayacaktır. Böyle bir ilgi yönünden, sanat içeriksiz olacaktır” (TUNALI İsmail, 2003: 184).

“İçeriksiz bir dünyayı ifade eden Süprematizm, içeriksizliği hiçlik olarak ele alır ve içeriksizliğin deneyimlenmesini sunar” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 51).

“İnsan parçalanmış gerçeklikler olan bilimin, dinin ve sanatın dünyasında yaşamak zorundadır. Bilimin, dinin ve sanatın, her birinin kendisi için doğru ve pratik birer gerçekliği vardır. Dinin hakikati Tanrı, biliminki doğru bilgi, sanatinki ise güzelliştir. Parçalılığın yaşamında egemen olduğunu idrak eden her insan, bu parçalılıktan kurtulmak ister. Kurtulmak ancak nesnesiz bir dünyaya ve onun gerçekliğine, diğer bir deyişle, içeriksiz eşitliğine yönelmekle olasıdır. Süprematizm, anlam her zaman görüntünün arkasında gizlidir ibaresiyle örtüşür. İnsanın, emirik dünyanın karmaşası karşısındaki üstünlüğünün ifadesi olan Malevich'in karesi, doğada bulunmadığı için, görünüş dünyasının reddi anlamını taşır” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 52).

“Maleviç, ortak tiyatro ve opera projelerinde çalışırken ses ve anlam arasındaki bağlantıları araştıran deneysel yazarlarla tanıştı. Benzer deneyleri resimle yaptı ve çoğunlukla tek renkle boyanan temel geometrik şekillere dayalı bir sanat geliştirdi. Maleviç "sanat" ile "endüstri" arasındaki ayrımların Komünist toplumda ortadan kalkacağına, kalkması gerektiği iddiasına karşı çıkıyordu. Süprematizm'in tinsel değeri olduğuna inanıyordu. İlk Süprematist sergi Moskova'da 1915'te açıldı. Beyaz bir arkaplan üzerine boyanmış büyük bir siyah kareden ibaret olan Siyah Kare, dinsel ikonaların sergilenişini taklit edencesine sergi mekanının köşesine asılmıştı. Süprematist resimler ne öyküsel ne de toplumsal bir yorum taşıyorlardı; Süprematistler peyzaj ya da ölüdoğa gibi geleneksel sanat türlerinin hiçbirine ilgi göstermediler. Maleviç, kendi yapıtlarının sanatın ruhuna uygun olduğu kadar sanatsal geleneğe de karşı durduğuna inanarak, bu özgürleşmeyi "yeni gerçekçilik" olarak ilan ediyordu. Süprematist resimler renk ve kompozisyonları açısından giderek karmaşıklaşırken, onları yapan sanatçılar, sanatın endüstri veya politikaya boyun eğmesine karşı çıkmayı sürdürdüler. Akım, Batı sanat ve tasarımını 1920'ler ve '30'lar boyunca etkiledi” (LITTLE Stephen, 2004: 112).

- **Yapımcılık (Konstrüktivizm)**

“Konstrüktivizm, genellikle basit geometrik biçimler ve endüstriyel malzemeden yararlanılan heykelticiliğin bir kolu sayılır” (LYNTON Norbert, 2004: 110).

“Yapımcılık terimi ilk kez 1912'de Rus sanatçılar tarafından kullanıldı. Aynı zamanda, esas olarak Batı Avrupa'da çalışan öteki Yapımcılar'ın dahil olduğu bir şemsiye terimdi. “Yapımcılık en genel anlamıyla, birbirinden farklı bileşenlerden ve plastik gibi çağdaş malzemelerle yapılmış ya da düzenlenmiş soyut, geometrik sanat yapıtlarını tanımlar. Yapımcılar, sanat yapıtlarının "düzenlendiği", dolayısıyla "düzenleme" olduğu fikrine karşı çıktılar. Sanatsal ile endüstriyel olan arasındaki engelleri yıkmak için "yapım" terimini aldılar. Tatlin, akımın önderi olan heykelticiydi. Kübizm'den etkilenmişti ve zaman içinde hareket izlenimi yaratabilecek bir heykel tekniği geliştirmeye çalışıyordu. Gelecekçiler gibi o ve öteki Yapımcılar da sanat ve teknolojinin toplumu daha iyiye dönüştürebileceğine inanıyorlardı. Pek çok Yapımcı, "sanat"ı imalat gibi topluma yararlı bir üretim olarak gördüğünden, hep birlikte kayboluşunu hoşnutlukla karşılıyorlardı. Rus Yapımcıları "burjuva" oldukları, bir başka deyişle toplumsal ideoloji yerine sanatsal konularla ilgilendikleri için baskı gördüler” (LITTLE Stephen, 2004: 114).

“Önde gelen üyelerinden çoğu Batı'ya göç etti ve Uluslararası Yapımcılık'ın gelişimine katkı sağladı. Öteki avangard akımlardan, "öznelliği" reddedişleyle

önemli açılardan ayrıldı Sanatçının bireysel duygularının sanatın temeli olduğunu inkar etti. Uluslararası Yapımcılık, modern mimarlık ve mobilya tasarımındaki devrime katkısı olan Bauhaus hareketinin de temelini oluşturdu” (LITTLE Stephen, 2004: 115).

Sanatı toplumsal gelişmenin bir parçası olarak tanıtan Yapımcılık akımı, gelişimini uluslararası anlamda sağlarken, sanatın, sanayinin içinde ortadan kaybolabileceği öngörüsünden yoksundur.³⁴

“Yüzyılın başlarında Wassily Kandinsky'nin çalışmalarıyla ana yönünü alan 'soyut sanat', yeni bir sanat ilkesinden hareket ediyordu. Bu ilke, sanatı, artık doğanın ve nesnelerin bir ifadesi olarak görmüyor da, Kandinsky'nin deyimi ile, doğanın sanatı bozduğuna inanıyordu” (TUNALI İsmail, 2003: 175).

Bu anlamda sanat, yalnızca biçim, çizgi ve renklerden oluşarak, doğayı taklit etme sorumluluğunu taşımaz çünkü non-figüratif, sözcüğünün de ifade ettiği gibi, figürsüz olmayı ifade etmektedir .

Sanatçının renk, çizgi ve biçimlerle meydana getirdiği objelerle sanat eseri, kurgusal nitelik içinde, kendine özgü bir varlık haline gelmektedir.³⁵

“Buna göre, non-figüratif, iki ana yön içinde oluşuyor. Biri, salt geometrik, konstruktif bir resim anlayışı, öbürü de, sadece renk ve biçim ilgelerine dayalı bir resim anlayışı. Ama, burada hemen belirleyelim ki, bunlardan birincisi, matematik-konstruktif resim anlayışı, özellikle Bauhaus ile çağımızda doğan yeni mimari ve gündelik yaşamın sanata açılması olgusu ile birleşerek çok etkili olmuş bir sanat anlayışıdır” (TUNALI İsmail, 2003: 176).

“Konstruktif sanatçı, bu matematik düşünüş tarzıyla çalışır ve matematik modeller ona bu çalışmasında kılavuzluk ederler. Bundan ötürü, non-figüratif ya da konstruktif sanat yapıtları, birer matematik yasal biçimlendirmeyi gösterirler. Ancak ne var ki, bu biçimlendirmeler aynı zamanda birer *sembol* (simge) değeri taşırlar.” (TUNALI İsmail, 2003: 177).

Nilüfer Öndin, Konstruktizm akımını George Wilhelm Friedrich Hegel'in sözleriyle tanımlamaktadır.

“Dünyaya akılsal bakana, dünya akılsal görünüm sunar.” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 43).

34. Little, S. (2004). ...izimler Sanatı Anlamak (3.Baskı). D. N. Özer (Çev). E. Bacon (Ed). İstanbul: Yem Yayın (Yapı ve Endüstri Merkezi Yayınları) s. 115

35. Tunalı, İ. (2003). Felsefenin Işığında Modern Resim (6. Baskı). İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş. s.176

Resmi, biçime egemen olan konudan kurtarmaya çalışan Modernizm, ile sanatçı yaratıcı düzenlemenin temelini görmeye başlamaktadır. Bu eğilim, görsel sanatlarda olduğu gibi, sanatın diğer türlerinde de hakim olmaktadır. Sanatın giderek üstlenmeye başladığı biçimsel işlev, akılsal bakış açısı ile her sanat türünün biçimlerini oluşturan maddi öğeleri araştırmaya yönelmektedir.

Işık, perspektif, hareket, uzam gibi resim sanatının teknik yönlerini oluşturan öğeler, yeni bir tarzda ele alınmaktadır.³⁶

Nilüfer Öndin, yanılsamaya yönelik düşüncelerini, Frascina ve Harrison'ın yorumu ile belirtmektedir.

“Yanılsamaya odaklanan betimlemeden, inşaya doğru gelişen resim, sanatçının biçimlerinde gerçeklik kazanır. Sanatçı tarafından oluşturulan biçimler gerçeklik olarak sunulunca, dış dünyaya ait nesnelerin yeniden üretimi değil, nesnenin sanatçı tarafından yaratılması söz konusu olur. Sonuçta sanat yapıtı, biçim ve malzeme açısından günlük yaşamın nesnelere uzak bir görünüm arz eder” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 43).

Özgün ve gerçek bir nesne yaratımı için, demir, cam, tahta gibi malzemeler kullanılarak, üç boyutlu yapılar oluşturulmaktadır. İşlenmiş malzemenin kullanılarak tasarımın biçimce yorumlanması, konsepti belirlerken, endüstriyel malzemeye karşı bilinçli yaklaşıma da olanak vermektedir. Konstrüktivist imge akılsal yaklaşımını plastik ile dışavurmaktadır.

Konstrüktivizm, sanatı zihinsel bir deneyime dönüştürdüğü için ‘Akılsal inşa’ olarak da adlandırılmaktadır.³⁷ Konstrüktivizm, akılsal olanın görselleştirilmesini sağlayarak, Fütürizm akımına benzer bir anlayışla kitle kültürü teknolojisine duyulan hayranlığı sembolize etmektedir.

“Konstrüktivizm'in terim olarak yerleşmesi, Naum Gabo (1890- 1977) ve Anton Pevsner'in (1886-1962) kaleme aldığı 'Gerçekçi Bildiri' (1920) ile söz konusu olur” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 44).

Nilüfer Öndin, Gabo ve Pevsner'ın, Konstrüktivizm'in ana ilkelerini oluşturan, 'Gerçekçi Bildiri'ye ait bazı ilkeleri içeren, anlatımlarına yer vermektedir.

36. Öndin, N. (2009). XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili (1.Baskı). B. Mahir (Ed). B. Mahir ve C. Suner (Haz). İstanbul: MSGSÜ Basımevi. s. 44

37. Öndin, N. (2009). XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili (1.Baskı). B. Mahir (Ed). B. Mahir ve C. Suner (Haz). İstanbul: MSGSÜ Basımevi. s. 44

"Resimde, resimsel eleman olarak renkten vazgeçtik, renk nesnelerin idealize edilmiş optik yüzeyidir; onların (nesnelerin) dış ve yapay izlenimidir; renk rastlantısaldır ve şeyin özü ile ilgisi yoktur. Uzama bakın, sonsuz derinlikten başka nedir? Biliyoruz ki, derinlik sadece uzamın resimsel ve plastik formudur"(ÖNDİN Nilüfer, 2009: 44).

"Biz, sanattaki bin senelik kuruntu olan statik ritmi plastik sanatlarda tek eleman olarak görmeyi kabul etmiyoruz. Biz sanatta, gerçek zamanı algılayışımızın temel formları olarak kinetik ritmi, yeni bir eleman olarak kabul ediyoruz" (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 45).

Konstrüktivizm, sanatı sosyalleştirmek üzere edindiği misyonla, geometrik formları rasyonel düzenin göstergesi olarak ele alır ve malzemeyi nitelik yönünden önemsemektedir. Konstrüktivizm akımına göre, teknik ve bilimle ilişkili üretim teknolojiyi meydana getiren unsurlar olduğu için, teknik ve bilime dayalı üretimi kendine ilke edinmektedir. Ayrıca teknolojinin, bilim adamı, mühendis gibi meslek dallarına da ihtiyaç duyduğunu savunmaktadır.

İçerik ve form kavramları birleştirilerek, teknolojik dünyaya olan ilgi, geometrik formlar kullanılarak dile getirilmektedir.³⁸

- **Yeni-Plastikçilik (De Stijl)**

"«Stijl» sanat anlayışı, «De Stijl» adlı derginin çevresinde oluşur ve yeni bir sanat görüşünü ve estetik'i beraberinde getirir. Bu sanat görüşü ve estetik, her şeyden önce yeni bir biçim anlayışına dayanır. Bu anlayışın temsilcileri olarak Theo van Doesburg, Piet Mondrian ve Van der Leek görünür. Anti-natüralizm'e ve soyuta dayanan bu sanat anlayışı, getirdiği estetik'i, «neo-plastisizm» adı altında savunur. «Doesburg, 1916 yıllarına doğru, doğa biçimlerini (dansçılar, inekler, vb.), doğal örneğin işaretlerini, sıkı sıkıya yanyana bulunan yatay ve dikey dikdörtgenler örneğine dönüştürmekle geometri içine sokmaya başlar. Üç ressam bir çalışma topluluğunda birleşirler ve J. J. P. Oud, Jan Wills, Robert Van't Hoff gibi mimar ve Georges vanTongerloo gibi heykeltıraşlarla birlikte 1917'de 'De Stijl' grubunu oluştururlar ve aynı yılın Ekim ayında da aynı adı taşıyan bir dergi yayımlarlar." Bu grup içinde, hiç şüphesiz 'stijl' sanat anlayışının ve estetik'inin tanınmasında ve geçerlilik kazanmasında en büyük payı, gerek sanat çalışmalarını ve gerekse sanatlarının teorileri üzerine yazdıkları kitapları ile Doesburg ve Mondrian alır diyebiliriz" (TUNALI İsmail, 2003: 178).

'De Stijl' adlı dergide, sanatçıların önerdiği ve savunduğu sanat anlayışı, estetik görüş 'konstrüktif soyut' olarak tanımlanmaktadır.³⁹

38. Öndin, N. (2009). XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili (1.Baskı). B. Mahir (Ed). B. Mahir ve C. Suner (Haz). İstanbul: MSGSÜ Basımevi. s. 45

39. Tunali, İ. (2003). Felsefenin Işığında Modern Resim (6. Baskı). İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş. s. 178

“Stijl ideolojisi, ahlaksal ve toplumsal sonuçlarına kadar, bütün bir mimar ve sanatçı kuşağının düşünme ve kavraması için gerekli temeli oluşturur. 'Bauhaus', Gropius, Mies von der Rohe vb. en kesin biçimde bu ideoloji ile gelişmişlerdir” (TUNALI İsmail, 2003: 179).

'Stijl' sanatını oluşturan kavramlar zincirini belirtmek gerekirse :

“Hakkat, belirlilik, açıklık, basitlik, konstruktif olma, fonksiyonel olma, ortaklık, objektivlik ve yasalılıktır. En temel kavram ise, 'biçim verme'dir.” (TUNALI İsmail, 2003: 180).

'Stijl' sanatında, ahlaksal ve dünya görüşü niteliğindeki kavramlar zinciri 'temel biçim verme' ile bütün bir çağın sanatını belirlemektedir.⁴⁰

“Başlangıçta, yeni bir resim biçimi istemi olan 'stijl' ideolojisi, getirdiği temel ilkelerle çok kısa bir sürede yeni bir görme, düşünme, hissetme ve inşa etme mantığı ve bu anlamda da tümel bir kültür ideolojisi olur. Yalnız resim sanatı değil, en başta mimarlık olmak üzere tüm sanatlar bu yeni görme ve düşünme mantığına uyarak yaratma eylemine geçerler” (TUNALI İsmail, 2003: 180).

Yeni biçimler aracılığı ile sanatın yaşamla bütünleşmesi, yalnız yeni bir estetik'i meydana getirmekle kalmaz, aynı zamanda tüm çevremizi mimarlık ve teknik biçimlere dönüştüren, bir yaşam çevresi oluşturmaktadır. Stijl'in sanata yaklaşımı, bireysel ayrıntıları içermektense, toplumsal ilgilere yönelmektedir. Stijl'e göre sanatın misyonu, kentsel yaşamın bütünselliklerini yaratmaktır. Sanat ve yaşamın bir ve birbirini destekler nitelikte olabilmesi için, insanı resmin içine sokmak, sanatçının başlıca hayali olmaktadır.

Resim, heykel, mimarlık gibi farklı disiplinlerin işbirliği içinde olması, sanatçının önce düşünce dünyasında geliştirdiği, insanı resmin içine sokma hayalini desteklemektedir.⁴¹

40. Tunalı, İ. (2003). Felsefenin Işığında Modern Resim (6. Baskı). İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş. s. 179

41. Tunalı, İ. (2003). Felsefenin Işığında Modern Resim (6. Baskı). İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş. s. 179

'Stijl' in sanatsal ilkeleri ve temelleri nelerdir?

“Resim, her iki sanatçı için de, doğanın dışında, doğa ilgilerinin ötesinde vardır. Doğa başka bir varlıktır, sanat yapıtı başka bir varlıktır. Bu iki varlık alanının biçim düzenleri de birbirinden farklıdır. Bu farklılık, bir karşıtlık anlamında anlaşılmalıdır. Çünkü, doğanın sahip olduğu biçim düzeni, sanat yapıtının düzeni karşısında bir biçim yokluğunu ifade eder. Bunun için sanat, doğal orantıları ve ilgileri yıkarken, bunları estetik-sanatsal ilgiler ve orantılar uğruna yapar. Doesburg'un dediği gibi: «Doğa orantılarını yıkarken sanatçı, temel sanatsal orantıları ortaya çıkarır.» Bu temel sanatsal orantılar, her şeyden önce geometrik ilgilerde anlamını elde eder” (TUNALI İsmail, 2003: 180).

Biçimin yanında, rengi de önemli kılan resim sanatı, neoplastisizm yaklaşımını esas almaktadır.⁴²

Neoplastisizm, rengin duygusal niteliğini yitirip bir biçim elemanı olarak kompozisyona katılmasına neden olmaktadır. Doğaya karşıt tavrını, geometrik bir üslup kullanarak ifade eden neoplastisizm, resim sanatının içinde mimari yapı ve müzik yapıtı ile benzerlikler taşıyarak biçim kazanmasını sağlamaktadır. Stijl'de her resim yapıtı, dikey çizgiler, temel renkler ve onların karşıtları olan yatay çizgiler, renkler ile varolmaktadır.

“ 'Stijl', 1925'lere kadar etkisini sürdürür. Adı geçen tarihlerde Mondrian 'Stijl' dergisini terkeder ve bir yıl sonra da Doesburg, aynı dergide 'Stijl' prensiplerini daha dinamik bir anlayış içinde ele alır ve bu daha dinamik eyleme de '*elemantarizm*' adını verir. Ne var ki, bununla da, 'stijl' hareketi, tüm düşünce, duygu ve yaratma etkinliğiyle sona ermiş olmaz. Hatta, 1931'de Doesburg'un ölümünden sonra da, konstruktivizm halinde yaşamını sürdürür” (TUNALI İsmail, 2003: 182).

“Yeni-Plastikçilik Piet Mondrian'ın sanatıyla kopmaz bir bağa sahiptir. Mondrian'ın ızgara biçimli ayrıksız resimleri dünyanın görünümünün sonsuz değişimine dikkat çekerek, zaman ötesi tinsel düzeni ortaya çıkarmayı amaçlıyordu. Mondrian'ın kuramları Hollanda'da yayımlanan sanat dergisi De Stijl çevresindeki sanatçılar tarafından araştırıldı ve yorumlandı.” (LITTLE Stephen, 2004: 116)

42. Tunalı, İ. (2003). Felsefenin Işığında Modern Resim (6. Baskı). İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş. s. 180

“Mondrian'ın geometrik, soyut resimleri ile ilişkili olarak Yeni-Plastikçilik üzerine ana renk (mavi, kırmızı ve sarı) bloklarının eklendiği beyaz olmayan bir arka plan üzerine siyah düşey ve yatay çizgilere dayanır. Mondrian merkezi olmayan resimleri savundu; kendi resimlerinin çoğunda da gözü, üzerinde duraksayacağı herhangi bir belirgin nokta yoktur. Resimlerinin kenarları ortası kadar önemlidir. Yatay ve düşey çizgiler çoğu kez birbirini dengede tutan, birbirine zıt güçlerin yarattığı bir durağanlık ve asılı kalma halini akla getirir. Mondrian, sanatının, dünyayı yaşadığımız haliyle ayakta tutan asal tinsel yapıyı ortaya çıkardığı inancıyla çalışıyordu. Mondrian'ın etkisi güzel sanatların ötesine de uzandı. Sanatı ve kuramları, Hollanda'da yayımlanan De Stijl dergisi çevresindeki, modern dünya için yeni sanat biçimleri arayan sanatçılar ve Yapımcılar'ı etkiledi. Bu gruplara özellikle Bauhaus çevresindeki mimarlar ve tasarımcılar da dahildi. Mondrian, 1940'da ABD'ye taşındığında psiko-tinsel bir düzenin insan varlığını ayakta tuttuğuna ilişkin benzer inançlar taşıyan Soyut Dışavurumcular üzerinde de etki yarattı” (LITTLE Stephen, 2004: 117).

- **Gerçeküstücülük (Sürrealizm)**

Sürrealizm içsel olanı analiz ederek, soyut olanı , somut ifadelerle gözle görünür konuma getirmektedir. Nilüfer Öndin, Salvador Dali'nin Sürrealizm akımı için yaptığı tanıma değinmektedir.

“Sürrealizm yıkıcıdır ama yalnızca vizyonumuzu sınırladığını düşündüğü şeyi yıkar.” (ÖNDİN Nilüfer, 61).

“Sürrealizm resmi olarak ilk defa Andre Breton'un 1924'de “Sürrealizmin Manifestosu”nu yayınlamasıyla bir akım olarak baş lamıştır. “Klee, Man Ray, Yves Tanguy ve Giorgio De Chirico da Gerçeküstücülük Akımı'nın önde gelen sanatçılarıdır.” (DİŞLİ Sinem, 2007: 128).

“Gerçeküstücülük 1924'te Paris'te şair Andre Breton tarafından kuruldu ve Dadacılık'ın sanattaki irrasyonel ve yıkıcı olan şeyleri arayışını sürdürdü. Gerçeküstücülük tinsellik. Freudyen psikanaliz ve Marksizm'le, Dadacılık'a göre daha açıktan ilgiliydi "Otomatik" sanatı, yani mantık, ahlak ya da estetik yargılarla biçimlenmeden doğrudan bilinçaltından çıkanı yaratmayı amaçlıyordu. Bilinçaltı, Gerçeküstücüler'in temel ilgi alanıydı. Onlara göre bilinçaltı, şimdiye kadar baskı altına alınmış, şaşkınlık verici bir sanatsal yaratıcılıkla dolu geniş bir depoydu. Psikanalizci Sigmund Freud'dan büyük ölçüde etkilenerek mantığı, bu depoya girişi engelleyen bir muhafız gibi gördüler. Bilinçaltının kilidini açacak çeşitli teknikleri uyguladılar. Otomatik yazı (otomatizm de deniyordu) belki de sanatsal yaratı sürecinin bilinç tarafından denetiminden kaçınmak için kullandıkları en ünlü teknikti. En kabul görmüş gerçekleri ve alışkanlıkları esasen yaratıcı olmadıkları gerekçesiyle reddederek zayıflatmaya çalıştılar. Gerçeküstücüler Doğalcılık'ı ve Gerçekçilik'i gerçekleri nesnelere karıştırmakla ve hem sanatı hem de yaşamı sanki birer eski mobilyaymış gibi katı, çirkin ve tozlu bir yöntemle ele almakla suçlayarak her iki akımı da kökten burjuva olarak nitelediler. Ernst ve Dali'nin Gerçekçi ressamların ayrıntılara gösterdikleri titizlikle resimlerine kattığı düş betimlemeleri üzerine de kafa yordular. Öte yandan Miro'nun resimleri, amip veya virüs olabilecek biyomorfik biçimleri ya da insan ruhunun henüz haritası

çıkarılmamış sinaptik aralıklarında göze çarpan düşünceleri içerir. Çoğu kez rüyaların gerçek ve saçma olduğunu aynı anda söylemek özel olarak yıkıcı görünmez; ama Gerçeküstücüler günlük yaşamdaki bu altüst edici özellikleri sanatsal süreçlerinin bir parçası olarak, hatta Paris'te insanların "gerçeküstü" deneyimlerini aktarabilecekleri bir büro açarak arayıp buluyorlardı" (LITTLE Stephen, 2004: 118).

Sürrealizm, Dada hareketinin sanata karşı çıkışından faydalanarak, onun ana ilkelerinden esinlenmektedir. Resim sanatının, temelde ruhsal bir etkinlik olduğu düşüncesinde yoğunlaşan Sürrealizm, hayalgücünün serbest bırakılmasından yanadır. Soyut ve somut kavramlarının birlikteliklerini, hayalgücünün aracılık ettiği ruhsal istekler bağlamında yeniden irdeleyerek resim sanatına yansıtmaktadır.

"Freud'un etkisiyle gözle görülmeyen karanlık içsel alanların bulunduğu idrak edilmesi ve görülmeyen alanların geometrik veya amorf soyutlama yerine görünen olanla sunumu, Sürrealizm'de görünen-görünmeyen bireşimi olarak ele alınır. Hayalgücünün sınırsız olanakları Breton'un şu ifadesiyle dile getirilir: "Sevgili hayalgücü, senin en çok sevdiğim tarafın cömert niteliğin." Hayalgücünü sınırlandırması nedeniyle, gerçekçi bakış açısının, tüm zihinsel ilerlemeye engel olduğu görüşünün vurgulandığı 'Sürrealist Manifesto'da, gerçekçi bakış açısının bilimi olduğu kadar sanatı da olumsuz yönde etkilediği öne sürülür. Zihin dünyasının artık ilgilenilmeyenmiş gibi görünen bölümü ise, Freud'un araştırmaları ile açıklığa kavuşur" (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 61).

Yalnızca görünen gerçeklik ile kendini sınırlandırmayan insan, soyut düşünceler ile donattığı aklını , mantıksal denetime ihtiyaç duymadan, hayalgücü ile besleyerek, varlığının anlamını yeniden keşfetmektedir.

Nilüfer Öndin, Sürrealizm akımına, Breton, Foucault, Jones ve Bürger'in anlatımlarına yer vererek değinmektedir.

"Bilinçten kaçarak bilinçaltına yönelen Sürrealizm'le birlikte nesne, gündelik yaşamdaki değerlendirilmesinin dışına çıkartılır. Sürrealist nesne, düzensizlik ve mantık dışı olma özelliği taşıyarak, rol değişimine uğrar; kişiyi çevreleyen nesnelere türediği halde onlardan farklı bir görünüm taşır. Fantazilerin ve arzuların somutlaştırılması, sürrealist nesne biçimine dönüştürülme sürecine işaret eder. Düşle beliren nesnelere tuhaf görünümlemlerini de çağrıştıran sürrealist nesne, varolan nesnelere aykırı olma özelliğini taşır" (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 62).

"Foucault, benzeyiş ile andırış arasında ayırım yaparak, benzeyişin canlandırmaya hizmet ettiğini, andırışta ise gerçeklikte karşılığı olmayan şeylerin söz konusu olduğunu ileri sürer. Gerçeklik iddiasının olumsuzlanması, günlük yaşamda rastlanılan bir nesnenin olağan varlığının bozulmasını ifade eder. Gerçeğin içinden alınıp gerçeküstü olarak sunulan nesne, bilinçaltı imgelere gönderme yaparak, bilinen aracılığı ile bilinmeye ulaşmak ister. Normal olmayan formlar güzel olarak sunulurken, güzelin, rastlantısal karşılaşmalardan oluştuğu öne sürülür. Sürrealist imge, iki realitenin, kendilerine uymayan bir düzlemde bir araya getirilmesidir" (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 64).

“Sürrealizm'in nesnel rastlantısı, birbirleriyle uyuşan anlamsal öğelerin seçilmesi anlamına gelir. Sürrealistler için önemli olan, birbirleriyle uyuşan anlamsal öğeleri gözlemleyecek yönelime sahip olmaktır. Meydana gelme olasılığı az olan olaylara ilgi göstererek gözden kaçan rastlantısallık yakalanabilir olduğundan, rastlantıyı üretmeye gerek yoktur; yalnızca gündelik hayattaki öngörülemez unsurların keşfedilmesi gerekir. Dolayısıyla, gündelik olanın içinden yapılacak keşif, özel bir davranış tipini gerektirir.” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 64).

Akıl, mantık, töre, din ve toplumsal baskı gibi değerleri önemsemeksizin oluşturulan yapıtlar, insanların ruhsal durumlarına, düş dünyalarına değiniyordu. Bireysel davranışlarına yönelik üsluplarıyla, kimi zaman kendi doğal ortamlarından uzaklaştırdıkları nesnelere, gerçeküstü konumlarda resmediyorlardı.

Bilinç altının yönlendirmeleriyle kendini ifade eden sürrealizm, karşı-sanat olarak Dada (Akılcılık) sanatçıların eserlerinden etkilenen bir düşünce akımıdır.⁴³ Yaratıcı yaklaşımın yitirilmemesi adına sanatçıların iç seslerine kulak vermeleri, tasarımın gerçeğe dönüşerek, kendini geliştirmesi adına önem taşımaktadır. Hayal edebilmek, tahmin edebilmek, öngörmek, zamanı iyi kullanabilmenin ve yaratıcı olmanın anahtarı olmaktadır. Sanatçıların fikir denizinden yaptığı seçimler, hayalin gerçek olana ilham vermesi ile sanat eserine dönüşmektedir.

“Sürrealizm, öznenin bilinçaltına odaklanırken. Alberto Giacometti (1901-1966), insanın yalnızlığını, kendi başına bırakılmışlığını ele alır” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 64).

- **Giacometti**

“1930'ların ortalarında, son yıllarda Sürrealizmin en çarpıcı görüntülerinden bazılarını yaratan Giacometti, bu akımdan ayrıldığını gösteren az çok geometrik biçimde bazı soyut heykeller, daha sonra bu değişmeyi pekiştiren arkaik görünümlü figürler yaptı” (LYNTON Norbert, 2004: 217).

43. Sinem Dişli , “20.YY.'da Sanat Akımlarında Fotoğrafın Kullanımı ve Avangard Kavramı İle İlişkisi” (Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Bülent Erutku) İstanbul – 2007

“Bu incecik ve dimdik figürlerin ilk örneklerini bulmak istersek, Mısır heykeline dönmemiz gerekir. Belki de bu figürlerle, Mısır heykelleri arasında biçimselliği aşan bir benzerlik de bulunabilir: Mısır figürlerinin gücü ve dingin yalınlığı, nasıl çölün ve ölümden sonraki hayat düşüncesinin koşullandığı bir özellikse, Giacometti'nin figürlerindeki sertlik ve incelme de, çağdaş İnsanın yazgısı olan tedirginliğin ve yalnızlığın bir belirtisidir. Gelgelelim, Giacometti böyle şeyler söylemez; bu sözleri onun adına Egzistansiyalist (Varoluşçu) düşünür Jean-Paul Sartre, 1948 sergisi için yazdığı bir metinde söylemişti. Sanat yapıtları anlamlarını çoğu zaman ya belirtmezler ya da içlerinde taşırlar. Sanatçıya danışmak, soruna bir çözüm getirmez. Eğer sanatçı amaçlarıyla ilgili bir açıklama yaptıysa, bunu kime, ne zaman ve neden yaptığını bilmek isteriz; bunun dışında, başka yorum yapabilme seçeneği olup olmadığını da öğrenmek isteriz. Atölyesinde çalışan sanatçı, her şeyden çok çalışmasını sürdürmeyi düşünür. Hangi dürtülerin kendisini yönlendirdiğini çözümlenmeye kalktığı zaman, başka bir iş yapıyor demektir; bu da onu hiç değilse bir ölçüde izleyici durumuna getirir. Sanatçı bu konuda pekala başkalarının söylediklerinin ve yazdıklarının etkisi altında kalabilir; yapıtının, günün sorunları açısından belli bir önemi olduğunu öğrenmek, kendisi bilinçli olarak bu sorunlarla ilgili kaygıları paylaşmasa bile, hoşuna gidebilir” (LYNTON Norbert, 2004: 218).

Giacometti, boşluk duygusunu vurgulayan ince uzun figürleriyle, bir yandan gelecek kaygısıyla yaşayan insanların kararsızlığını, güçsüzlüğünü ifade ederken, diğer yandan yapıtlarının statik görünümü ile dirayetliliğini, dayanıklılığını başarılı bir şekilde ifade etmektedir. Giacometti figürlerinin yarattığı bu duygular ile, hayata boşluk duygusu veren gözlükler takmışçasına, kararlılık, tutarlılık, gibi duyguları tükenmiş ancak daha fazla çalışarak, sürekli bir yerlere yetişerek varolabileceklerini düşünen insanları çağrıştırmaktadır. Bu figürlerde zaman kavramı, boşluk duygusuyla bütünleşerek kendini hissettirmektedir. Zaman geri sarılamadıkça aralarında oluşan doldurulamaz boşluklar, adeta geleceğin belirsizliğini temsil etmektedir.

- **Uzamsalcılık**

“Uzamsalcılık, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından önderliğini sanatçı Lucio Fontana'nın yaptığı bir italyan akımıydı Fontana, sanatı yeni fiziksel çevreler yaratmak için kullanmak istiyordu ve sanatçıların resme olan geleneksel güvenini ve uzamsal derinlik yanılması terk etti. Ömrü kısa olmasına karşın Uzamsalcılık, performans sanatı ve çevreci sanat da dahil olmak üzere daha sonraki sanat akımları üzerinde dikkate değer bir etki yarattı. Fontana, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından gelen çağın yeni sanatının savunuculuğunu yaptı. Sanat yapıtlarında görüntü, ses, hareket ve zamanı da içine alacak neon ışığı ve televizyon gibi yeni teknolojileri kullanmak istiyordu. Pratikte bu, duvarları aynı renge boyanmış, ses ve renk projeksiyonlarıyla dolu sergi mekanının tamamını içine alan, yapıtlarla ortaya çıktı ve çevreci sanatın hazırlayıcısı oldu. Fontana ayrıca tuvallerinin yüzeylerini de yardı. Bu da, son derece etkiliydi; çünkü yapma sanat nesnesinin son haline değil, yapma sürecine asıl önemmi veriyordu (Buna koşut benzer gelişme yapıtın etkin yaratma eyleminin daha çok önem kazandığı Soyut Dışavurumculuk'ta yaşandı.) Yarılmış tuvaler sanat geleneğinden köktenci kopuşun beyanıydı; ancak ironiktir ki, bunlar sanat nesnelere olarak güzellikleriyle hayranlık uyandırdılar” (LITTLE Stephen, 2004: 121).

- **Soyut Dışavurumculuk (Soyut Ekspresyonizm)**

“Bu akım İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda New York'ta gelişti. Evrensel duyguları betimleme çabası temel özelliğidir Uluslararası ün kazanmış, bütünüyle Amerikan olan ilk akımdır. Soyut Dışavurumcular resmin fiziksel yapım süreci üzerine yoğunlaştılar. Resimdeki geleneksel yöntemleri fiziksel olarak da yıkmak için boyayı tuvallerinin üzerine fırlatıyorlardı, bundan dar anlamlı "Eylem Resmi" terimi doğdu. Üçü de Gerçeküstücülük'ün önderleri olan Breton, Ernst ve Masson ikinci Dünya Savaşı sırasında ABD'ye göçtüler ve başlangıçta akımın gelişiminde etkili oldular. Ne var ki Gerçeküstücüler bilinçaltını toplumun benimsediği düzeni karıştırmanın aracı olarak araştırırken Soyut Dışavurumcular bilinçaltına ikinci Dünya Savaşı'ndan sonra hem sanatı hem de toplumu onarabilecek evrensel anlamdaki simgeler için döndüler. Psikoloğ Cari Gustav Jung'un, üzerlerinde önemli bir etkisi vardı. Jung, arketip niteliğinde olan, simge üreten duygu ve davranışların her ruh ve kültürde bulunabileceğini iddia ediyordu. Soyut Dışavurumcular resimlerinin bu evrensel simgeleri ifade ettiğine inanıyorlardı. Renk Alanı Resmi, Eylem Resmi'nin tam karşıtı gibi görünse de Eylem Resmi gibi o da Soyut Dışavurumculuk'un yalnızca bir başka türevidir. Onda, Eylem Resmi'nin üslupsal canlılığı kaybolmuştur Onun yerine aydınlık ve örtücü renkler tuvali sükunetle doldurur. Eğer Eylem Resmi dansın fiziksel enerjisini taşıyorsa, Renk Alanı Resmi de düşüncenin psikik enerjisini çağırıştırır. 1960'larda sanatçı Philip Guston, Soyut Dışavurumculuk'u yaratıcılığı boğan kısır ve süslemeci bir katılığa dönüştüğü için eleştiren çok sayıda eleştirmenden biri idi.” (LITTLE Stephen, 2004: 122).

Sanatçılar, yapıtlarına yüklenen alışlagelmiş ifadelerden arınmak için sıradışı olamaya özen göstermektedirler.⁴⁵

45. Little, S. (2004). ...izimler Sanatı Anlamak (3.Baskı). D. N. Özer (Çev). E. Bacon (Ed). İstanbul: Yem Yayın (Yapı ve Endüstri Merkezi Yayınları) s. 122

Sanatçılar, eserlerinin amaçlarını, hep bir adım öteye taşımak için, yapıtlarını sanatlarının amacı doğrultusunda, kendilerine başlangıç noktası edinmektedirler. Amerikan Soyut Ekspresyonizmi, kural tanımayan, anı yaşamının riskini göze alabilen ve tamamen bağlılık isteyen bir yapıya sahiptir.

Doğaçlama, kendiliğindenlik ve otomatiklik yararına kompozisyonun geleneksel şekillerinden vazgeçilmiştir ve Soyut Ekspresyonist ressamlar için üslup, her fırça darbesinin metafiziksel ve var oluşsal kinaye ile yaşam bulduğu, baş döndürücü hareketlerin meselesi haline gelmektedir.⁴⁶

“Soyut Ekspresyonizm yılları Amerika 'da aynı zamanda, heykel alanında da bir uğraşı dalgası yaratmıştır. İfadeye yönelik biçimlendirmeler ve Sürrealist eğilimlerin yerini insanların ruhsal bunalımlarına ve korkularına seslenen soyut görünümler almıştır. Çelik ya da demir parçalarını kaynakla birleştirerek meydana getirilen heykeller de, oyularak, modele bakılarak ya da alçıda işlenerek' yapılan eski tip heykellerin yerini almıştır. Kullanılan teknikler, sanatçılara hareket özgürlüğü sağlamıştır.” (LYNTON Norbert, 2004: 254).

“Savaş sonrası sanata egemen olan ifade biçimi, eskinin bu yolda canlanması oldu. Ancak buna, süregelen bölgesel ve kitlesel yıkım tehdidi karşısında duyulan endişeyi, dramatik olaylara bakışımızdaki kuşkuculuğumuzu da katmak gerekir. Korku ve kader imgeleri, sanat eserlerinde sık sık rastlanılan ve 1950'lerde başarılı sonuçlar veren öğeler olmuştur. En önemli sanatçıların eserlerinde, insanın içinde bulunduğu olumsuz koşullar dile getiriliyor ve aynı zamanda taşıdıkları etkileyici enerjileriyle bu koşullara karşı kazanılan zafer gözlemleniyordu” (LYNTON Norbert, 2004: 258).

“Batıda resmileşen ve biçimsel olmayan bir soyutlama türü egemendi. Avrupa' da savaşın sona ermesini (1945) hemen izleyen yıllarda, Paris'te Elementarist ve Konstrüktivist sanat anlayışları öne çıkmış gibi görünüyordu. Bu gelişmede, yıllık sergiler düzenlemek üzere 1946'da açılan Denise Rene Galerisinin ve Salon des Realites Nouvelles'in önemli payları vardır. Her ikisi de, kinetik sanatı da içine alan geniş bir biçimsel soyut sanat alanındaki etkinliklere sahne olmuş, sanatta bu eğilim daha sonraları 'Op Art' adını almıştı” (LYNTON Norbert, 2004: 268).

46. Harrison, C. (1997). Abstract Expressionism. Concepts of Modern Art (3.Baskı) içinde (169) N. Stangos (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd. s. 245

- **Toplumsal Gerçeklik**

“Bir akımdan çok bir eğilimi ifade eden, Toplumsal Gerçekçilik terimi, üslup açısından Gerçekçi olan ve egemen toplumsal koşullara açık gönderme ya da eleştiriyi barındıran sanatı tanımlamak için kullanılır. En çok film ve fotoğrafta başarıya ulaşmıştır. Toplumsal Gerçekçilik çoğu kez solcudur, ancak eski Sovyetler Birliği'nin resmi sanatı Toplumcu Gerçekçilik'le karıştırılmamalıdır. Toplumsal Gerçekçilik bazı kentsel ve kırsal topluluklarda yaşanan yoksulluğa ilişkin yükselen bilinçlenmenin peşi sıra gelişti. 19. yüzyılda doğdu, yoksulların durumuna aşırı bir hassasiyet gösterme ya da politik mücadeleye daha fazla odaklanma gibi ulustan ulusa farklılıklar gösterdi. 19. yüzyıl Gerçekçisi Gustave Courbet, Toplumsal Gerçekçilik'in önemli bir çıkış noktasıdır. Courbet' nin, çalışan insanları betimlediği resimleri onun politik görüşleriyle biçimlenmiştir Genel olarak Toplumsal Gerçekçilik, Gerçekçilik'i politik amaçları için kullanır ve çoğu kez de sanatsal değer ve yöntemleri toplumsal adalet sorunlarının yanında ikinci plana iter. Kendine has özellikler taşıyan Toplumsal Gerçekçi gruplar içinde İngiltere'deki Kitchen Sink (Mutfak Lavabosu) Okulu da yer alır. Kitchen Sink sanatçıları, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan yoksunluk dönemindeki İngiliz yaşamının sıkıntılarını yansıtan kasvetli, karışık yapıtlar ürettiler Kitchen Sink sanatı politiktir. İzleyiciyi "gerçek yaşamın görüntüleriyle karşı karşıya getirip değişim ve gelişme talebini dile getiriyorlardı” (LITTLE Stephen, 2004: 126).

Toplumsal sorunlara çözüm getirmek için çoğunlukla devleti müdahaleye davet eden Toplumsal Gerçekçilik, devlete ilişkin tanımlanmış bir kuram içermektedir. Günümüzde, sosyal medya devlet gücünün kullanımına ilişkin talepleri iletebilme özelliğine sahip olduğu için Toplumsal Gerçekçilik'le benzerlikler taşımaktadır. Toplumsal Gerçekçilik sanatın aracı olduğu, bir çeşit iletişim platformudur.

- **Kinetik Sanat**

“Kinetik sanat, hareket içeren sanat demektir (Kelime, Yunanca *kinesis* yani hareket ve *kinetikos* yani mobil kelimelerinden gelir). Ancak hareket içeren tüm sanatlar, Kinetik Sanat'tan bahsederken terimin kullanıldığı şekilde kesin anlamda 'kinetik' değildir” (BARRETT Cyril, 1997: 212).

Eski zamanlardan beri, sanatçıların insanların ve hayvanların hareket anlarını tasvir etme eğiliminde olmaları eserlerine yansımıştır. Kuşların uçması, atların koşması, insanların fiziksel anlamdaki değişkenlikleri gibi konuların resmedilmiş olması, sanatçıların hareketi temsil eden objelerle ilgilendiklerinin kanıtıdır. Saatin akrep ve yelkovanının değişen konumları ile, hareket hayatımızdaki birçok belirsizliğe cevap verebilmektedir. Herkes için göreceli olabilen doğru zamanlamayı uygulayabilmek için insanlar hayatın gerektirdiği hareket olgusundan uzak duramamaktadır.

Temsili hareket ile ilgilenmeyen kinetik sanat akımı, hareketin kendisi ile ilgilenir ve çalışmanın ayrılmaz bir parçası olan hareket unsurunu ele almaktadır.

Temsili ve gerçek hareket arasındaki bu ayrım, Kinetik sanatı hareket içeren diğer sanat akımlarından ayırmak için tek başına yeterli değildir. Ne hareket eden tüm çalışmalar 'Kinetik' ile ilgilidir, ne de tüm 'Kinetik' çalışmalar hareket eder. Terimin kullanıldığı kesin anlamda, bir Kinetik Sanat çalışması hareketin yanı sıra başka spesifik özelliklere de sahip olmalıdır.⁴⁷

Öte yandan, çalışmanın kendisinin hareket etmesi zorunlu değildir. Kinetik Sanata özgü etkiler, izleyicinin çalışmanın yanında hareket etmesiyle veya çalışmaya dokunması ve çalışmayı değiştirmesiyle üretilebilir. Bazı durumlarda Op Sanatı'nda olduğu gibi ne çalışma, ne de izleyici hareket etmez ve bu haliyle bile etki hala kinetik olabilir. Kinetik sanatta bazı gerçek hareketler oluşmaktadır. Op Sanatında çalışmanın kendisi hareket ediyor gibi görünsede, hareket eden nesnelerin temsillerinde sadece temsili nesne hareket ediyor gibi görünmektedir. Kinetik Sanat'ın üzerinde durulması gereken bir başka özellik de şans unsurudur. Hareketin kesin ancak karmaşık tekrarı monoton hale gelir ancak noktasız veya şekilsiz olması için yani, kaotik olması için tamamıyla rastgele hareketten de ayrıca kaçınılması gerekmektedir. Bazı kontroller yapılmalıdır. Bu kontroller genellikle, çalışmadaki her hareket değişikliğinde sabit kalan unsurlar arasındaki bazı ilişkiler saptanarak yapılmaktadır. Bu ilişkinin farkına varılmasını sağlayacak sayısız bir dizi yöntem uygulanmaktadır. Belirli bir anda farkındalık oluşması bir şans meselesi olmaktadır. Ancak altta yatan sabit bir ilişki var olduğundan, hareketlerin bir örüntüsü vardır.

Gerçek hareketi içermeyen hareket izlenimi veren çalışmalar vardır (Op Sanatı); iki boyutlu olsa da, boşlukta hareket ediyormuş illüzyonu olan ya da olmayan, gerçek hareketi içeren çalışmalar, hareket eden kabartmaları ve filmleri kapsamaktadır. Fütürist resimlerde olduğu üzere, hareketin statik temsilleri bulunmaktadır.⁴⁸

47. Barrett, C. (1997). Kinetic Art. Concepts of Modern Art (3.Baskı) içinde (212) N. Stangos (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd. s. 212

48. Barrett, C. (1997). Kinetic Art. Concepts of Modern Art (3.Baskı) içinde (212) N. Stangos (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd. s. 212

“Ellilerin sonlarında ve altmışların başında tanınan ve 1967 yılında Paris’teki “Lumiere et Mouvement” sergisi ile yaklaşık aynı zamanda doruk noktasına ulaşan ve 1970’deki Tate sergisi ile yaklaşık aynı zamanda merkezi ilginin hareketi olarak ilan edilmeye başlanan Kinetik Sanat hareketi, tıpkı Kübizm gibi bir akım olarak sürse de, sanatsal sistemin içine çekilir; bu sanatın uygulayıcılarından çoğu, çevresel sanat ve çeşitli oluşum türleri gibi başka alanlara geçmiştir” (BARRETT Cyril, 1997: 212).

Feride Demircan, ‘Görsel Sanatlar Eğitimi Veren Fakültelerdeki Resim Bölümü Öğrencilerinin Modernizm Sonrası Sanat Akımları ve Yapıtlarına Yönelik Farkındalık Düzeyleri.’ yayınlanmamış konulu yüksek lisans tezinde, Keser’in Kinetik sanatın oluşumuna katkıda bulunan, sanayi estetiğine yönelik ifadesine yer vermektedir.

“20.yy’da "sanayi estetiği" kavramı ortaya çıkmıştır. Makinenin işlevselliği yerini, onu estetik açıdan kullanıcılara daha çekici hale getirme amacına bırakmıştır. Makineler hayranlık uyandırıcı olmasına rağmen yüzyıllardır taşıdığı sembolizmden doğan endişeler hiç bitmemiştir. "Kum saatindeki kumun akışı, hayatımızın parça parça damladığı sürekli bir kanama olarak görülürken, saat mekanizmalarının, günleri parçalayıp saatleri lime lime eden hırçın çarklarını yazan barok şairlerinde uyandırdığı zamanı ve ölüm fikrini hatırlatmaktadır. Kant işlevsellikten uzak bu yararsız makineleri, "bakir makineler" olarak adlandırmıştır. Kinetik sanat olarak adlandırılan sanat anlayışı etkinliğini heykel alanında göstermiştir. Çeşitli parçaları mekanik yöntemlerle hareketli kılan üç boyutlu çalışmalar yapmıştır. Heykele zaman boyutunu da eklediğinden dört boyutlu olarakta algılanır. İlk örneğini 1920 yılında Rus konstrüktivis sanatçı Naum Gabo yapmıştır.” (DEMİRCAN Feride, 2009: 25).

• Pop Sanatı (Pop Art)

Modern Sanatın Öyküsü adlı eserin yazarı Norbert Lynton, Paul Valery’nin Pop sanat anlatımına başvurmuştur.

“Tüm sanat türleri sözcüklerle yaşarlar. Her sanat yapıtı bir karşılık bekler. İnsanı yaratmaya yönelen tutku, bu garip içgüdünün verdiği ürünler gibi, bir edebiyat biçiminden ayrı tutulamaz. Bu edebiyat yazılı da, sözlü de olabilir; o anda yaratılmış ya da önceden düşünülüp tasarlanarak meydana getirilmiş olabilir.” (LYNTON Norbert, 2004: 288).

“Sanat yapıtının daha içgüdüsel ve daha canlı karşılıklar alabilmesi için, sözcüklerden ve dolayısıyla edebiyattan ayrı tutulması yolundaki modern sanat kuramı, böylece yalanlanmış oluyordu. İncelediğimiz bu gelişmelerin herkesçe bilinen sonucu, 1960’lardaki 'Pop' hareketiydi. Bu hareket, Amerika ve İngiltere’de aynı zamanda, ancak birbirinden bağımsız olarak ortaya çıktı. Londra’da, Pop Art’ın (Pop sanat akımı) ortaya çıkışından yıllar önce, kitle iletişim araçlarının keşfedilmesiyle bu akım hareketi için gerekli entelektüel ortam hazırlanmıştı. Pop Art, Soyut Ekspresyonistlerin, sanatçının iç dünyasını dışa vurup, anlatımda gösterdikleri kahramansı çabalarına tepki olarak doğmuş olabilir. 'Pop' sözcüğü, sanat etkinliklerinde geniş bir alanı kapsar.

Bu, sayısız etkinliklerin paylaştığı ortak yön kitle iletişim imgelerine dayanmaları ve bazen de aynı yaratma sürecinden geçmeleridir. Pop' isminin tutunmasının nedeni, televizyon, radyo, gazete gibi kitle iletişim araçlarına ilgiyi çekmesidir. Kitle iletişim araçları (televizyon, radyo, gazete, dergiler vb.), başka hiçbir sanat akımında görülmemiş bir katılımla, Pop Art adlı bu hareketin gelişmesine destek olmuştur. Pop müzik, özellikle pop şarkıcı ve topluluklardan oluşan yepyeni bir dünya ile bu sanat akımı arasında bir akrabalık sezilir. İngiltere'de yapılan ilk pop resimlerinden bazıları, yukarıda yapılan yorumu doğrular niteliktedirler. Bu resimler, sinema artistleri, pop yıldızları ve öbür popüler kişileri sergileyip; ressamların, kitle iletişim araçlarının verdiği zevke düşünün çoğu yirmi yaşlarında olan gençlerle, bir anlamda uzlaştığını gösterir” (LYNTON Norbert, 2004: 289).

Biçimsel dili ve reklamların görsel çekiciliğini keşfeden bu canlı, figüratif sanat hareketi ile modernleşmeye duyulan korku ve görsel sanatlara olan genel güvensizlik, geçici olarak bir kenara bırakılmaktadır. Bu sanat akımının canlılığını ve anlaşılabilirliği, sanatçıların, sanat aracılığıyla birtakım mesajlar verebileceği düşüncesini, benimsemelerini sağlamaktadır.

“Amerikalı sanatçılar içinse parlak tüketim dünyası belli belirsiz bir çekiciliğe sahipti. Ulusal boyutlara ulaşan açgözlülük ve toplumsal körlüğe dikkat çekiliyordu. Kitle iletişim araçlarındaki (televizyon, radyo, gazeteler ve dergiler) imgelerin uyandırdığı çekiciliği, en belirgin yoldan yapıtlarında kullanan sanatçılar, Roy Lichtenstein ve Andy Warhol'dur. Her iki ressam da ticari sanat denemeleri yapmışlar ve kendilerine özgü grafik düzenleme kaynaklarını 1960-1 yıllarında kitle iletişim araçlarında bulmuşlardı.” (LYNTON Norbert, 2004: 290)

“Bu resimler Soyut Ekspresyonizmin alaya alınması olarak kabul edilmiştir. Kitlelerin ürettiği bu tür imgelerin tual üzerinde tekrar tekrar yinelenmesi ve çoğu durumda az çok keyfi bir renk tabakasının da eklenmesiyle, ilgi çekici ölçüde muğlak sonuçlar elde ediliyordu. Duruma göre bu imgeler olduklarından daha bayağı, daha çekici ya da daha korkunç nitelikler kazanmışlardır. Warhol, yapıtlarının bir anlam taşıdıkları savını hiç kabul etmez ve 1968'de yayınlanan bir demecinde şöyle der: 'Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Her şeyi bir makine gibi yapmamın nedeni, tüm yapmak istediğimin bundan ibaret olmasındandır. Herkes birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç çıkıyor ortaya. Gelecekte herkes on beş dakika içinde dünyaca ünlü olabilecek ... Eğer Andy Warhol hakkında bir şey öğrenmek istiyorsanız, resimlerimin yüzeyine, filmlerime ve bana bakın. İşte ben. Ardında hiçbir şey yok' ” (LYNTON Norbert, 2004: 295).

“Hepsinden önemlisi Pop Art, iletişim biçimlerini keşfetme, onlara eleştirel bir bilinçle bakabilme amacıyla yapılan bir çağrıdır. Çünkü Batıda, günlük yaşamın olgularından yararlanılarak iletişim ortamının batılı gözler için çekici kılınmaya çalışıldığı görülür.” (LYNTON Norbert, 2004: 296).

“Rengin, biçimin, boyutların ve öteki resim öğelerinin etkili bir biçimde kullanılması, alıcıya belli mesajlar (bildiriler) iletmek zorunda olan reklamcıyı büyük ölçüde ilgilendirir” (LYNTON Norbert, 2004: 301).

“Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenburg, İngiltere’den David Hockney ve Peter Blakes gibi sanatçılar yapıtlarında popüler kültürün imgelerini kullanarak çağdaş sanat üzerinde güçlü etkiler bırakan yapıtlar üretmişlerdir. TV, resimli roman, sinema dergileri, fotoğraf ve her türlü reklâmdan yararlanmışlardır ve kolay anlaşılır sembeleri kullandıkları için hemen kabul edilen ve kültürel bir olgu haline gelmişlerdir. Kamuoyunun çok hızlı bir şekilde ilişki kurabileceği Pop Art gündelik kent hayatının üzerinde duran çağdaş bir sanat akımıydı ve toplum tarafından çok çabuk kabul gördü” (DİŞLİ Sinem, 2007: 162).

Feride Demircan, ‘Görsel Sanatlar Eğitimi Veren Fakültelerdeki Resim Bölümü Öğrencilerinin Modernizm Sonrası Sanat Akımları ve Yapıtlarına Yönelik Farkındalık Düzeyleri’ konulu yayınlanmamış yüksek lisans tezinde, Keser, Germaner ve Beksaç’ın ifadelerine değinmektedir.

“Tüketim toplumunun popüler kültür imgeleri; ilan panoları, bant karikatürler, magazin reklamları ve piyasa üzerine odaklanan bu akım sanatın elitist tutumuna karşı bir yaklaşım olmuştur” (DEMİRCAN Feride, 2007: 31).

“Germaner ise "Genç, kente özgü, işçi sınıfına yönelik, kendini çizgi romanlarda bulan, şarkılarla, frapan giyim tarzıyla, cinselliğini yaşama biçimiyle anlatımını bulan bir karşı-kültürdür pop-art” (DEMİRCAN Feride, 2009: 31).

Bu nedenle Pop sanat daha önce sanat sayılmayan, hatta dikkate bile alınmayan sanat eseri yapmıştır. Ne kadar ucuz ve adi olursa o kadar iyi olacağı düşüncesi ile eski “sanat yapma” yöntemlerine de saygı duymamıştır. Günümüz dünyası içinde yaşayan sıradan insanın ruhunu yansıtmayı hedeflemiştir. Kent kültürünün odağını teşkil ettiği ana anlatım terimleri fotoğraf, çizimler ve reklamlardan alınma ve sıradan insanın belleğine yer etmiş imgelem biçimlerini kullanır. Çarpıcılığın önem taşıması sebebiyle, parlak renkleri ön plana çıkarmıştır” (DEMİRCAN Feride, 2009: 32).

“Andy Warhol tablolarında kullandığı imgelerle, sinemaya yakınlaşmış, ve sinema alanında, sıra dışı bir Amerikan yaşamı yansıtmıştır. Tüm yapıtlarıyla birlikte, Andy Warhol'un "Pop" çalışmalarının farklı bir yol izlediği dikkati çeker. Warhol'un "sanatsal ürün" ile "üretimi" birbirinden ayıran bu tavrı kavramsal sanat düşüncesinin habercisidir. Andy Warhol, her zaman açıkça görülemeyecek, ulaşılamayacak ünlüleri ve medyayı halka billinir ve ulaşılır hale getirmiştir. Pop Sanat, yaşamın kendisini değil, tüketim dünyasını, yapay ve eleştirisiz biçimde yansıtan göstergeleri konu alır. "Hazır-yapımlarla ortaya çıkan, sanatın mutlak özerkliğini sorgulama, daha sonra Kavramsal Sanat'ta kendini gösterir. Düşüncenin ve fikirlerin ön plana çıkması "Kavramsal Sanat"ı doğurmuştur” (DEMİRCAN Feride, 2009: 32-33).

• Op Sanatı

Zihnin yaratılan fiziksel koşullar nedeniyle var olmayan bir şeyi görüyormuş gibi kandırıldığı durumdur. Op resimler, kendilerini entelektüel keşfe adamazlar; bu

resimlerin en güçlü tarafı, kuvvetli bedensel ve çoğunlukla duygusal etkiyi kışkırtmaktır ve sonuç olarak bu durum, benzersiz bir deneyim sağlamaktadır.

“Optik veya retina terimi, genellikle göz yanılsamalarını araştıran ve kullanan iki ve üç boyutlu çalışmalara uygulanır. Burada bahsi geçen diğer genellemeler, tüm Op Sanatının esasen resmi ve kesin olarak soyut olduğunu ve ‘sanatta saf duyarlılığın üstünlüğüne’ ulaşmayı hedefleyen Malevich ruhunun ve Konstrüktivizm akımının geliştirilmesi dışında görülebileceğidir. Bununla birlikte, Bauhaus’da geliştirilen fikirlerden ve Moholy-Nagy ile Josef Albers’in fikirlerinden etkilenen bir eğilim olarak da görülebilir. Hassas Göz sergisinin (optik resimlerin baskın olduğu ilk uluslararası sergidir ve 1965 yılının Şubat ayında New York’daki Modern Sanat Müzesi’nde izleyiciye sunulmuştur) düzenleyicisi olan ve 1962’den beri Op sanatı ve başka yakından benzer üslupları belgeleyen William Seitz, Op Sanatını algısal yanıtların üreticisi olarak tanımlamıştır” (REICHARDT Jasia, 1997: 239).

Op Sanatı, izleyicide yanılsamalı görüntüleri ve duyumları uyaran temelde dinamik özelliğe sahiptir ve bu yanılsama, gözün gerçek fiziksel yapısında ya da beynin kendisinde meydana gelmektedir. Op Sanatı, birçok temel ve önemli yöntemi kullanarak yanılsama ile ilgilenmektedir. Karl Gerstner’in lens resimleri ve Leroy Lamis ve Robert Stevenson tarafından yapılan illüzyonist cam kutular gibi üç boyutlu yapılar hariç optik bakımdan en dinamik çalışmalar, tamamıyla dengesiz yüzeyler üretiyormuş gibi görünen siyah ve beyaz resimlerdir. Bu alandaki en yaratıcı ressam Bridget Riley’dir ve sanatçının dalgalı çizgileri ve çeşitli biçimsel ilerlemeleri, bitmiş resimde sistematik biçimde geliştirilen sezgisel olarak tasarlanmış desenlere dayanmaktadır.

Resimlerinde güçlü optik bozukluklar ve bulanıklıklar yaratan diğer sanatçılar arasında; bir döner tablanın üzerine çizdiği eş merkezli daire kompozisyonları yapan Japon ressam Tadasky ve farklı kalınlıklarda siyah ve beyaz renkte dikey veya yatay şeritler çizerek soyut organik görüntüler oluşturan Amerikalı sanatçı Julian Stanczak sayılmaktadır.⁴⁹

49. Reichardt, J. (1997). Op Art. Concepts of Modern Art (3.Baskı) içinde (239) N. Stangos (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd. s. 243

“Ancak kitle iletişim araçlarına yüklenen çabaların bu yönü, sanatın görsel temelleri üzerinde yepyeni keşiflerin yapılmasına da yol açmıştır. Örneğin bu gelişme, görsel olayların adamakıllı, hatta bilimsel olarak sınanmasına dayanan; ama ünü kısa süren Op Art'a ('Op' sözü optik sözcüğünün kısaltılmasıdır) destek sağlamıştır. Op Art'ta, gözdeki retina tabakasının uyarılması, başlıca ve genellikle tek iletişim yoludur. Amaç seyircide fizyolojik anlamda görsel tepki uyandırabilmektir. Buradan da anlaşılacağı gibi, pek çok Op Art yapıtı, ister hareketli, ister sabit olsun; ister sık kullanılsın, ister kullanılsın, iki ya da üç boyutlu nesnelere aracılığıyla gözün uyarılışına ilişkin akıllıca oyunlar oluşturur. Bu tür nesnelere gösterilen ilgi, zorunlu olarak, kısa ömürlü olmuştur. Bridget Riley'nin eserleri dışında, Op Art ürünlerinden sanat yapıtı olarak kabul edilebilecek nitelikte olanlar çok azdır. 1960'da, güçlü etkiler bırakan siyah-beyaz resimler yapmak için Riley, bilim adamlarının, algılama süreçlerini inceledikleri çizelgeleri eserlerine uyarlamaya başladı. Bu alanda yaptığı ustaca girişimlerinden sonra, griyi ve daha sonra da öteki renkleri yapıtlarına soktu” (LYNTON Norbert, 2004: 301).

Eserlerinde yalnızca optik etki yaratmak amacını taşımayan Ridley, ağaçlar, bulutlar tepeler gibi doğayı oluşturan yapıları ile kompozisyonunu oluşturacağı yapılar arasında benzerlik kurmaktadır. Ridley, Biçimsel ve Renksel değişiklikleri, birşeyler ifade edebilmek adına yeterli bulmadığı için, eserlerinde optik etkiyi kullanarak, yanlısamalar ile yeni yorumlamalar yapmaktadır.

Bilim adamlarının algılama süreçleri üzerindeki araştırmalarını inceleyen Ridley, Op Art akımının gelişmesine katkıda bulunduğu yapıtları ile bilimsel olmaktan çok lirik ve şiirsel bir etki yaratmaktadır.⁵⁰

• **Postmodernizm**

1960'lı yıllarda geçmişin yüceltilmesi anlamında kullanılmıştır. Postmodernist sanat, genel olarak sanatçıların modernizmi reddedip, 1970'li yıllardan itibaren kabul ettikleri eğilim ya da tutum olarak tanımlanmaktadır. Postmodernizm, modernizm sonrası birçok sanat hareketini kapsamaktadır. Postmodernist Sanatın eklektik bir karakteri vardır; modernizmi de içeren bütün dönem ve tarzların kabulü söz konusudur; bütün dönem ve tarzların elemanlarını birleştirme eğilimi göstermektedir.

“Postmodernizm, yüzyıllar boyu özellikle batılı insanın toplumsal ve teknolojik alanlarda yaratmış olduğu ivme ile varılmış olan aydınlanma çağının zaman içinde doğurduğu hayal kırıklıklarının bir sonucu olarak varlık gösterir” (DİŞLİ Sinem, 2007: 195).

50. Lynton, N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü (3.Baskı). C. Çapan ve S. Öziş (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. s. 301

Tanımlar, her alıntı ile değişiyormuş gibi görünür ancak terimin, sanat akımlarında, şehir planlamasından teolojiye kadar toplumsal hayatın diğer biçimlerindeki, son gelişmeleri tanımlamak üzere kullanılması, duyarlılıkta uyumlu bir değişimin dönemimize damga vurduğuna dair yaygın inancı ifade etmesi, bu akımı kendinden önce gelen ‘modernizm’ akımından ayırmaktadır.

Sosyolog Norman K. Denzin, bu uyumlu farklılığın görünür paradoksu ile ilgili olarak postmodernizmi, ‘hem bir kuram oluşturma biçimi hem de toplumsal düşüncede bir dönem’ şeklinde tanımlayarak, bir analiz yapmıştır. Postmodernizm kategorisine iki şekilde ulaşılmaktadır: birincisi, postmodern dönemde oluşturularak; ikincisi, postmodern düşünceyle ilişkili özel formlar göstererek. Lucy Lippard’ın kullandığı ‘topluluk’ kelimesi, bir terimin anlamını ortaya çıkarmak için parçalarına ayıran bir dekonstrüktif dilbilim türü ile kolektif kimlik iddiasını birleştirdiği için bu sanatın sözlü amblemi olması mümkündür.⁵¹

Kimlik sanatının bu gelişiminde, postmodern teorinin sosyal uygulamada kalmasını sağlayarak ve sanat ile ilgilenmek ve sanata katılmak için yeni nesle ilham vererek hem feminizm, hem de AIDS aktivizmi son derece etkili olmaktadır.

“Modernizme yönelik şiddetli bir eleştiri ve saldırı olarak karşımıza çıkan Postmodernizm aynı zamanda aydınlanma hareketine karşı da sert bir tavır alır. Bilindiği üzere Modernizm ile Aydınlanma, insanlığı bilgisizlikten, batıl inanç ve irrasyonelizmden kurtarmayı amaçlayan ilerici bir güç olarak tarih sahnesine girmişti.” (BOZKURT Nejat, 2000: 70)

“Postmodernizmin oluşumuna zemin hazırlayan, modernizm sonrası, günümüz dünyasının koşullarıdır. Postmodernizmin, özellikle 1960’lardan itibaren, toplumsal ve ekonomik düzendeki gelişmelere ilişkin değişen bir bilinçten kaynaklandığını söyleyebiliriz” (DİŞLİ Sinem, 2007: 195).

Postmodernizm, şimdiki zaman kavramı ile insan yaşantısında etkin olan kültürel koşulları, modern dünyaya karşı takındığı, karamsar tavır ile ele alır. Tüm zamanları kapsayan ilkeler ve ayrımlar, Batının düşünce biçimini ideal kılan modern bilim gibi evrensel kategorilere karşı çıkmaktadır.

Yansız aklın egemenliği, temelcilik, özcülük, gerçekçilik gibi modern bilimi oluşturan değerleri reddetmektedir.⁵²

51. Reed, C. (1997). Postmodernism and the Art of Identity. Concepts of Modern Art (3.Baskı) içinde (271) N. Stangos (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd. s. 289

52. Sinem Dişli , “20.YY.’da Sanat Akımlarında Fotoğrafın Kullanımı ve Avangard Kavramı İle İlişkisi” (Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Bülent Erutku) İstanbul – 2007 s.

“Postmodernizm biçim ve üslup üzerinde durur. Köklü bir farklılık gösteren bağları olan üslupları tek başına yadsır ve bu tarihsel dönemlerden seçilen üslupların çok sayıda çeşitli konularını bir araya getirerek karışıklıklar yaratır, mantık ve simetriyi reddeder ve böylece sanatla gündelik yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı amaç edinerek seçkinci ve popüler kültür ile farklı sanat biçimleri arasındaki geleneksel kategorilerin ayrımlarını aşar. Bu noktada Postmodernizm ortaya koyduğu tavırlarla avangard ile bağdaşır. Postmodernizm kadınlar, eşcinseller ve Amerikan toplumunun içindeki kültürel uçlanmaların dışavurumuna kaynaklık edip, Amerikan sanatının içeriğe verdiği önceliği benimsemiş olsa da batı merkezizetçiliğinden uzaklaşarak üçüncü Dünya ülkelerinde üretilen sanatın yaygınlaşmasını sağlamaya çalışır. Böylece Postmodernizm avangardı reddetse de toplumun her kesimine ulaşma çabasıyla, avangardın sanat ile hayatı birleştirme çabasıyla ilişkilendirilebilir” (DIŞLI Sinem, 2007: 196).

“Post-Modernizm, 1970'lerde mimarlıkta gündeme gelen modernizm tartışmalarıyla gelişti. 1980'lerde ise toplumu eleştiren görsel sanatlar da "post-modern" olarak nitelendi. Post-Modernizm, eleştirilerini Modernizm'in içinde bulmanın mümkün olduğu, etkin bir geç Modernizm'dir” (LITTLE Stephen, 2004: 130).

“Mimarlar Post-Modernizm'in gelişmesinde öncü rolü üstlendiler. Modern Mimarlık'ın Uluslararası Üslup'unu fazla biçimsel, sert ve işlevsel olmakla eleştirdiler. Uluslararası üslup şirketler dünyası tarafından sahiplenilmişti ve toplumsal bakış açısını yitirme pahasına sömürülmüştü. Post-Modernist mimarlar seçmeci malzeme ve üslupları büyük bir rahatlıkla kullanırlar. Görsel sanatlarda Post-Modernizm özellikle Yeni-Kavramsalcılık'la el eleder. Post-Modernizm'in etik denektaşı canlandırıcılıktır, hiçbir toplum ya da kültürün ötekenden daha önemli olmadığı inancıdır. Az sayıda Post-Modern sanatçı, katıksız canlandırıcılıksal olsalar da genellikle sanatlarını toplumun geleneksel bir kültürel değerler ve anlamlar hiyerarşisi oluşturma ve kabul ettirme yöntemini araştırmak ve zayıflatmak için kullanırlar. Post-Modernizm. ekonomik ve toplumsal güçlerin, bu gücü bireylerin ve bütün kültürlerin kimliklerini biçimlendirerek kullanmasını da inceler. Modernistlerin tersine Post-Modernistler yaratıcı ve kişisel özgünlüğün kaynağı olarak bilinçaltına hiç inanmazlar ya da çok az inanırlar Sanatı, evrenselliği ve zaman ötesi oluşuyla değil; kusurlu, sıradan, ulaşılabilir, elden çıkarılabilir, yerel ve geçici olmasıyla değerlendirirler” (LITTLE Stephen, 2004: 131).

Doğayı, özgürlüğün sınırlarını, otoriteye karşı boyun eğme zorluğunu sorgulayan Post-Modernizm, sahip olduğu karamsar bakış açısı nedeniyle çoğu kez eleştirir. Ancak eleştirileri yapıcı yaklaşımdan ve yeni tanımlar katmaktan uzaktır.

• **Kavramsal Sanat (Kavramsalcılık)**

Feride Demircan, yayınlanmamış yüksek lisans tezinde, Germaner'in ifadesine yer vermektedir.

“1960'larda ortaya çıkıp, Sol LeWitt tarafından bir akım olarak tanınmıştır. Kavramsalcılık'ın ana iddiası sanatın maddi bir nesneden çok bir "kavram" olduğudur. Kavramsal Sanat biçimsel bir yetkinlik arayan, alışlagelmiş biçim

ve tekniklerdeki sanatın yerine ‘yeni bir yaşam biçimi önerisi’ olarak algılanabilir” (DEMİRCAN Feride, 2009: 33).

“Duchamp’ın readymade’i sanat nesnesi olarak sunması ve sunulan nesnenin müzeye alınmasıyla, sergilenen herhangi bir şeyin, değerli hale getirilmesi, sanatta bir kırılma noktası oluşturur. Bu bağlamda, Duchamp’ın sanata kattığı devrimsel ivme, 1950’li yıllardan itibaren etkisini gösterir” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 91).

Nilüfer Öndin, Duchamp’ın, hazır yapıtlara yönelik açıklamasına değinmektedir.

“Duchamp’ın New York’taki J.L.Mott Demir İşleri adlı mağazadan satın aldığı ve R.Mutt imzasını taşıyan pisuar ile ilgili olarak 'The Blind Man'(Mayıs 1917) dergisinde aşağıdaki metin yayımlanır:”

“6 dolar ödeyen her sanatçının sergiye katılabileceği belirtilmiştir. Bay Richard Mutt Çeşme adlı yapıtını yolladı.

Bay Mutt’un çeşme’sinin reddedilmesinin gerekçeleri nelerdir?

“Kimileri onu etik-dışı ve kaba buldu.

Kimileri de onu sıradan bir tesisat parçası olarak gördü.

Bir kere, Bay Mutt’un çeşme’si etik-dışı değildir, onun etik-dışı olduğunu söylemek, bir küvetin etik-dışı olduğunu söylemek kadar saçmadır. Çeşme hırdavatçı dükkanının vitrininde görebileceğiniz bir eşyadır. Bay Mutt’un bu pisuarı bizzat kendisinin yapmış olması veya olmaması önemli değildir. Önemli olan onun şahsi seçimidir. Günlük yaşamdan seçilmiş sıradan bir nesneyi yeni bir isim ve yeni bir bakış açısıyla kullanım-değerini ortadan kaldıracak şekilde ele almıştır. O nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır” (Duchamp, 1996, 248)” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 91-92).

Sanatın kavramsallaştırılması, kavramın sanatlaştırılmasına dair, kişisel tercihler ile, kullanım değeri ortadan kaldırılan nesne yeni bir yorum ile yeni anlamına kavuşur. Bu yeni yorumunu, beğeniyi eleştiren sanatçının, bakış açısına borçludur. Sanat ve estetik birlikteliğini ortadan kaldıran ready-made, sanatın göze hitap etmesini yüzeysel bulur. Kavramsal sanat yapıtını anlayabilmek için, sanatı biçimlendiren fikri anlamak gerekir. Nilüfer Öndin, Paz’ın anlatımlarıyla, hazır yapıtları ifade etmektedir.

“Readymade ise, retinasal olanın, el işçiliğine dayalı olanın eleştirisidir. Sanatçı bir imalatçı olmadığı gibi, onu sanatçı yapan, eylemleridir”(ÖNDİN Nilüfer, 2009: 92).

Readymade, biçimi içerikten ayırtmadığı oranda, sanatın eleştirisine geçer. Biçim, anlatımı yansıtan, anlamları yayan bir konsept olarak ele alındığında, yalnızca görselliğe hizmet eden biçimi içeren yapıt anlamsızdır, değersizdir. Readymade, bu anlamsızlığa, değersizliğe başkaldırıdır, karşı çıkıştır.” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 92).

Çok sık tekrar etme yöntemi, karşı çıkışın, güzel ve ilginç olanın kavranmasını sağlamak adına yapıtların sayısını sınırladıkça Ready-made'in oluşturulmasında etkilidir. Ready-made bu bağlamda, süsleme, yararlılık, propaganda gibi nitelikleriyle birlikte anlamını yitirinceye dek, eleştiriyi ve yansızlığını içinde korumaktadır.

“Readymade, nesnelere, her türlü estetik beğeni kuramlarına uzak kalarak yönelmek ve kişisel beğeniyi tümüyle yok saymak anlamını yüklediğinden, güzel veya ilginç değeri taşımayan nesnenin seçimini gündeme getirir. Sanatın sorgulanması yolunu açan Duchamp'ı etkileyen konseptlerin başında dördüncü boyut konsepti gelir (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 92).

Duchamp'ın, saf düşünceye dayanan sanatsal etkinlik biçimini oluşturmasında etkili olan, nesnenin üç boyutlu algılanmasıyla; üç boyutlu herhangi bir nesne, tanınmayan dört boyutlu bir cismin izdüşümüdür.

“Güneşin yer üzerindeki izdüşümünün iki boyutlu olması gibi, dördüncü boyut da üç boyutlu bir nesneyi yansıtabilir” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 92).

Nilüfer Öndin, Clair'in anlatımına değinmektedir.

Resmin görünüş özelliğinden uzaklaşarak, düşünsel yanıyla ilgilenen Duchamp, iki temel ilkedden hareket eder: 'gözlemlendiği nesneye göre, gözlemcinin bakış açısının değişmesi' ve olanaklının aksiyomunun, gerçeğin aksiyomunun yerine geçmesi”(ÖNDİN Nilüfer, 2009: 93).

Biçimin değişikliğe uğraması, nesnenin gözlemlendiği açının değişmesi ile doğru orantılıdır.

“Üç boyutlu nesnelere, iki boyutlu yüzey üzerine yansıtılırken, buldukları açığa göre farklı farklı ele alınmaları, onların (nesnelere) kendi kendilerine değiştiği izlenimini verir. Buldukları açıdan kast edilen, gözlemcinin bakış açısıdır. Gözlemcinin nesneye olan bakış açısı değiştikçe, nesnelere de değişmektedir.” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 93).

Readymade'ler eşsiz olduklarının vurgulanması için, bireysel bir yaklaşımla, onlara yeni anlamlar yükleyen sanatçıların imzalarını taşımaktadırlar. Eserin kime ait olduğu sorusunu cevaplamaktadırlar. Modern dünyanın anlamsızlığını vurgulayarak, dinsel, bilimsel ve teknolojik anlamdaki yaklaşımları eleştiren, kavramsal sanat

sorgulamaları, Duchamp'ın sanata yaklaşımı ile başlar. Düşüncelerden uzaklaşmış bir dünyada, materyallerin kazandıkları yeni yorumlar aracılığıyla, göründüklerinden daha fazlasını ifade etmeleri mümkün olmaktadır.

Nilüfer Öndin, Paul Valery'nin anlatımına değinmektedir.

“Yirmi yıldan bu yana ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden beri olduğu konumdadır. Bu denli büyük yeniliklerin sanatların tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, böylece doğrudan buluş yeteneğini etkilemesine ve sonunda belki de sanat kavramının kendisini düşünülecek en sihirli biçimde değiştirmesine hazır olmalıyız.” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 97).

“İki 1969 yılında New York'ta yayımlanan *'Art & Language'* dergisinin etrafında toplanan bir grup sanatçının (Terry Atkinson 1939', David Bainbridge 1941-, Michael Baldwin 1945-, Harold Hurrell 1940-, Joseph Kosuth 1945'- gibi), sergilenen sanat nesnesi üretmek yerine, sanat kavramını ve sanatla ilgili kavramları irdelemeyi ön plana çıkartmaları ile gündeme gelen kavramsal sanat, sanat uygulamaları ile sanat kuramını örtüştürmeyi hedefler” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 97).

İronik dil kullanarak alımlayıcısının düşünsel açıdan zorlamayı hedefleyen kavramsal sanat hareketi, geleneksel anlamda estetikten kopuşu temsil eden Duchamp ile paralel yaklaşımdadır.

“Estetiği sanattan ayırmanın gerekli olduğunu düşünen Kosuth (Mattick, 2003, 124), sanata kendi özgün kimliğinin kazandırılmasında, Duchamp'ın ve onun readymade'lerinin rolünün önemine işaret ederek, Duchamp'dan sonra, sanatın doğası itibarıyla kavramsal olduğunu, zira, sanatın yalnızca kavramsal olarak var olacağını öne sürer” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 97).

Bireylerin ihtiyaçları ile kurumların ilgi alanlarını birbirleriyle ilişkilendirmeye çalışan kapitalizm, toplumsal hareketler ile politik ve kültürel yaşam kurumlarının otoritesinin sorgulamaktadır. Savaş karşıtı güçlerin, savaşın yasallığını sorgulamasıyla, feminist ve gay hareketler ataerkil aile anlayışını tartışılmasına zemin hazırlar. Sanat bu sorgulamalara ve tartışmalara doğru biçimde iletişimin sağlanabilmesi açısından aracı olmaktadır.

Sanat nesnesinin estetik içeriğe gereksinimi olmadığı görüşünü savunan kavramsal sanat, otoritenin simgesi olarak tanımladığı galeriler ve benzeri mekanlar için yapılan sanat üretimini reddetmektedir.⁵³

53. Öndin, N. (2009). XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili (1.Baskı). B. Mahir (Ed). B. Mahir ve C. Suner (Haz). İstanbul: MSGSÜ Basımevi. S.98

“Kavramsal sanat, plastik değerlerin karşısı olarak sorgulamayı, sanatsal pratiğin kurucu elemanı olarak görür. Sanat, sanat olarak sanat demektir sloganı ile, betimsel, figürsel, imgesel olmayanın ortaya konmasıyla, sanat, kendini daha saf ve boş alana taşır. Sanat biçimsiz, mekansız, zamansız, cansız, ölümsüz olduğu için, doğası diğer şeylerin doğasından farklıdır. Kavramsal sanat, bu farklılık noktasından hareket eder.

Sanat ve estetik ayrımı üzerinde duran Kosuth, biçimci (formalist) sanatın, estetik kaygılar taşıdığını belirtir. Sanat ve estetiğin birbirinden ayrılmasının gerekçesi ise, estetiğin genellikle dünyanın algılanmasıyla meşgul olmasıdır. Estetik kaygılar, nesnenin işlevine her zaman yabancıdır. Saf estetik nesne, dekoratif nesnedir ve biçimci sanat da (resim ve heykel) dekoratif olma açısından ilk sırada yer alır” (ÖNDİN Nilüfer, 2009: 105).

Sanatın kavramsal olarak gelişmesini, yaygınlaşmasını isteyen kavramsalcular, kendi önermeleriyle, sanatı şekillendirebilecekleri yollara başvurmuşlardır. Sanatçılar, görsel olmak yerine, tamamen yazılı malzeme kullanarak, sanat için tanımlar yapmışlardır.⁵⁴ Kavramsal sanat terimi sanatta görüş veya kavramın önemine dikkat çeken, düşünme eylemidir. Farklı türde eserler üreten sanatçıları, kişisel ve estetik anlamda, beklentileri olmaksızın bir araya getirebilen, düşünce dünyasının sanat yoluyla dışavurumudur. Geleneksel gereçlerin ve biçimlerin ötesinde düşünerek, fikirleri uygun malzemeler ile ifade etmek için sanatın biçimci yaklaşımını benimsemeyi reddetmektedirler.

Sanat düşüncesini yeniden tanımlamak için, sözlü, fotoğrafik, matematiksel ya da bilimsel sistemler sunmuşlar; filmleri, haritaları, eskizleri, gazete ilânlarını, ses kayıtlarını, telefonu, plânları, sayıları ile yaptıklarını oluşturmaktadırlar.

Kavramsal sanatın akıcı anlatıma önem vermesi, sanatçıların amaçlarının doğrudan iletilmesini sağlamaktadır.⁵⁵

“20. yy da Duchamp’ın ortaya attığı hazır nesne kavramıyla da ilintili olarak gelişen kavramsal sanat çalışmaları alanın da ön plana çıkan isimler arasında Joseph Kostuh, Daniel Burren, Haans Haacke, Marina Abramovic, Onkawara, Lawrence Wiener, Victor Burgin, Daugless Huebler gibi sanatçılar sayılabilir.” (DIŞLİ Sinem, 2007: 181).

54. Öndin, N. (2009). XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili (1.Baskı). B. Mahir (Ed). B. Mahir ve C. Suner (Haz). İstanbul: MSGSÜ Basımevi. S. 106

55. Sinem Dişli , “20.YY.’da Sanat Akımlarında Fotoğrafın Kullanımı ve Avangard Kavramı İle İlişkisi” (Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Bülent Erutku) İstanbul – 2007 s. 181

Kavramsalcılara göre, sanat yapıtı bir nesne değil, fikirdir. Bu nedenle, sanat yapıtının soyut içeriğine değer biçilememekte ve ticari amaçlar için kullanılmamaktadır. Sanatçılar biçimcilik kuramını eleştirerek, bu duruma dikkat çekebileceklerini düşünmektedirler. İnsan kendini nasıl ifade edebilir sorusuna, sanatın yeni açılımlarıyla çeşitli yanıtlar üreten Kavramsal sanat, sanatın yaygınlık kazanması bakımından önem teşkil etmektedir. Kavramsal sanat icra edenler, fikir ve dil ile yapıtlarını işleyen sihirbazlara benzemektedir. Müze ve galeri gibi kurumlar bireylerin sanat deneyimlerini gözlem yoluyla biçimlendirmektedir.

Kavramsal Sanat, ürünlerin müze ve galeriler tarafından kabul edilmesi ve sanat dergilerine yazan eleştirmenlerin yaptığı yanlış yorumlar nedeniyle sona ermektedir. Müze ve galeriler bireylerin sanat deneyimlerini biçimlendirmektedir.⁵⁶

“Sonuç olarak kavramsal sanatçılar, kavramı sanat yapıtının üstüne çıkararak, sahip olma çabasının toplumsal statüye ve kültürel otoriteye dönüştürdüğü bu süreci bozmaya çalışmıştır. Bireyler, sanat hakkındaki bilgileriyle değil zenginlikleri nedeniyle önemli koleksiyoncular haline gelirler” (LITTLE Stephen, 2004: 133).

• Yeni – Kavramsalcılık

“Yeni-Kavramsalcılık 1970’lerde ortaya çıkan çeşitli sanatsal eğilimleri ve eleştirileri kapsar. Sanatsal ve kültürel normları eleştirir (örneğin, özgünlük ve cinsiyetçilik). Kapitalizm ile sanat, kitle iletişimi ile bireysel kimlik arasındaki ilişkileri de sorgular. Yeni-Kavramsalcılık çoğunlukla, Post-Modernizm olarak adlandırılan daha geniş çaplı kültürel bir eğilimin en iyi örneği olarak nitelenir. Yeni-Kavramsal sanat, sanatın önemi ya da anlamının ifadesine aracılık eden kültürel değerlerin çoğuna saldırır. Yeni-Kavramsalcılar özellikle otorite, özgünlük ve yaratıcılık kavramlarının ifade ettiği hangisi sanattır, hangisi değildir ve sanatçı kimdir kim değildir söylemlerini sorguladılar. Yeni-Kavramsalcılık, hepsi de belli grupları sanat üretimi ve sanat değerlendirmesinin dışına iten kültürel değerlerin eleştirisi olan feminist kuram, eşcinsel kuram ve etnik haklar hareketinden etkilenen yapıtları kapsar. Bunun en belirgin örnekleri arasında kadın bedeninin erkekler tarafından ve erkekler için yaygın olarak kullanımı, beyaz erkek bedeni betimlemelerinde aleni erotizmden kaçınma ve etnik azınlıkların parlak renkleri, şehvet ve batıl inançlar gibi "primitif" motiflerle birlikte verilmesi vardır. Duchamp'ın, çoğu onun "ready made" konseptini kullanan, Yeni-Kavramsalcılar üzerinde önemli bir etkisi olmuştur. Ard-Yapımcılık, Yeni-Kavramsal sanat kurumlarının kültürel tavırlarına savaş açan entelektüel silahlarla donatmıştır. Yeni-Kavramsalcılar tarafından devralınan en yaygın Ard-Yapımcı konsept "dekonstrüksiyon"dur. Bu içinde kullanılmış olan çeşitli kavramları "çözecek" bir "parçalanma" sürecini tanımlar. Mağdur ve mağdur eden terimlerinin anlamları köktenci ve sürekli bir kararsızlığa ulaşmaya kadar sonsuz defa yer değiştireceklerdir” (LITTLE Stephen, 2004: 134).

56. Little, S. (2004). ...izimler Sanatı Anlamak (3.Baskı). D. N. Özer (Çev). E. Bacon (Ed). İstanbul: Yem Yayın (Yapı ve Endüstri Merkezi Yayınları) s. 132

“Dünya hakkında bildiklerimiz ve bir otoriteden hak talep etme zemininin karıştırılması temelden yıkıcı ve altüst edicidir En iyi Yeni- Kavramsalcı yapıt, dekonstrüksiyonun sonu gelmez bir anlayış değişimi ve kesinlik tanımına götürdüğü bilinciyle biçimlenendir” (LITTLE Stephen, 2004: 135).

- **Yeni – Dışavurumculuk**

“Bu akım 1970’lerde doğdu. Her ne kadar Yeni-Dışavurumcu kabul edilen bazı heykeller varsa da genellikle resimle bağlantılı Güçlü, duygusal içerik ve "kötü resim" olarak adlandırılıp saldırıya uğramasına neden olan, bilinçli bir kabalık ana özellikleridir. Yeni-Dışavurumculuk modern resimdeki soyutlamanın egemenliğine karşı bir başkaldırı olarak yükseldi. Soyuta karşı olan avangard tepki 1960’larda başladı ve 1970’lerin sonlarında en güçlü ifadesine ulaştı. Önderi olan isimler çoğunlukla sanatçının şiddetli duygularını yansıtan bir figüratif sanatın savunuculuğunu yaptılar. Amaçları, sanatın insan ruhuyla olan ilişkisini yeniden kurmaktı. Soyut Dışavurumcular gibi Yeni- Dışavurumcular da Jung’dan etkilendiler. Anselm Kiefer sanatını, "olayların kontrol edildiği bir psikolojik merkez"e başvurmak olarak tanımlıyordu ve Alman tarihinin temelini oluşturan psikolojik güçlerin sanatsal açıdan incelemesi üzerine kapsamlı olarak çalıştı. Yeni-Dışavurumcular art brut’tan ("kaba sanat") etkilendiler ve kendilerinden önceki Dışavurumcular gibi sanatı ve toplumu biçimlendirmede "primitif" duyguların rolüne hayranlık beslediler. Ruhsal dengesizlik içinde bulunanların ürettiği "primitif" ya da "kaba" sanata karşı özel bir ilgi duyuyorlardı. Yeni-Dışavurumculuk içindeki öteki eğilimler olumsuz tepkilere neden oldu. Baselitz’in ya da Kiefer’inkilerle aynı duygusal gücü taşımayan yapıtlar bazen karmakarışık ve fırsatçı olarak nitelenip dışlandı çoğu kez kırık çömlek parçaları ve katranlı muşambanın kullanıldığı Julian Schnabel’in yapıtları Yeni-Dışavurumculuk’un en kötü özelliklerini bir araya getirdiği gerekçesiyle eleştirildi” (LITTLE Stephen, 2004: 136).

- **Minimalizm**

“1913 yılında Malevich, sanat artık devlete ve dine hizmet etmekten vazgeçiyor; sanat artık, biçimlerin tarihini anlatmayı arzulamıyor; bu anlamda nesne ile ilgilenmekten fazlasını yapmak istemiyor ve şeyler olmadan da kendisi için ve kendi halinde var olabileceğine inanıyor iddiasında bulunarak beyaz zemin üzerine siyah bir kare çizdiğinde, faydacıl amaçlardan kopan ve simgelemenin ideolojik işlevinden sıyrılan yüzyıllık sanatın ilkelerini ortaya koymuştur. Malevich’e göre, 1914 yılı kare şeklinin ortaya çıktığı yıl olmuştur. Bu şekil, ana Süprematist unsur olmuştur ve asla doğada bulunamaz. Süprematizm, Rusya’da bu yüzyılın ikinci on yıllık kesitinde ortaya çıkarılmıştır ve bu sanat akımı, sert ve kararlı bir şekilde soyut olmuştur. Konstrüktivizm akımı gibi, bu akım da bir nesne yapımının mevcut ve okunaklı geometriye doğru işaret ettiği estetik konumu desteklerken rasyonalizmi ve matematiksel düşünce tarzını benimsemiştir” (GABLIK Suzi, 1997: 244).

Sanatsal bilincin öngördüğü, modern teknolojideki gelişmeler kullanılarak, matematiksel modellerin netliğine sahip heykeller üretilmektedir.⁵⁷

57. Gablik, S. (1997). Minimalism. Concepts of Modern Art (3.Baskı) içinde (244) N. Stangos (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd. s. 245

Minimalist sanatçılar, bir sanat çalışmasının uygulanmadan önce tamamıyla zihnen kavranması gerektiği inancını Mondrian ile paylaşmışlardır. Sanat, zihnin şeyler ile ilgili rasyonel düzenini zorla kabul ettirebildiği bir kuvvet olmuştur ancak Minimalizm akımına göre sanatın kesinlikle olmadığı tek şey, kendi kendini ifade etme yolu olduğudur. Hareketin kendisi anlamlıdır ve hareketin ne ifade ettiği, sanatçının öznel bağımsızlığı öncelikli olmuştur. İnsanların Minimal sanatın kıymetini bilmemelerinin nedenlerinden biri, bir sıra strafor küpün veya ateş tuğlasının sanat olabileceğini asla düşünmemeleridir. Sanatçının ortaya çıkardığı herhangi bir 'çalışmayı' kanıt olarak görmezler ve sonuç olarak, Avrupa ve Amerika boyunca kök salmasına izin verilmiş çok büyük bir düzenbazlık ile karşı karşıya olduklarına gerçekten içtenlikle inanmaktadırlar.

Barbara Rose yeni sanat üzerine 1965 yılındaki yazısında, Minimalizm akımını, gerçekte fikirleri Minimalist etiğin gelişmesinde kritik rol oynamış Malevich'in ve Duchamp'ın vazgeçişleri ile ilişkilendirmektedir.⁵⁸

Bu bakımdan Duchamp'ın önemi, sanatta ana içerik olarak çalışma kavramının estetik düşüncemizdeki itibarına hazır parçaların nasıl meydan okuduğu ile ilgili olmuştur. Duchamp, 'hazır' sanatın örnekleri olarak ördek ve şişe rafı önererek sanatsal zanaatkarlığın değerinin yanı sıra sanatçı elinin rolünü azaltmıştır. Duchamp, herhangi bir el becerisi uygulamasındansa basit bir zihinsel seçim ile bütünüyle işlevsel objelere estetik değer vermiştir. Duchamp'ın göstermek istediği, biçimlerin keyfi ve zevkli düzenlemelerindense sanat yapımının başka kavramlara da dayandırılabilirdir.

Soyut Dışavurumculuk terimi, 1960'larda, son derece basitleşmiş ve yalınlaşmış heykeli anlatmak için kullanılmaya başlandı. Soyut Dışavurumculuk akımı, özellikle Barnett Newman ve Mark Rothko'nun "Resim Alanı" adlı çalışmalarından etkilenmektedir. Minimalist çalışmalar çoğu kez birbirinin aynı, birden fazla elemanın (örneğin tuğlalar veya tüp aydınlatma parçaları) birlikte kullanımıyla oluşturulur.⁵⁹ Endüstriyel materyaller tercih edilir. Minimalistler ait biçimsel yalınlığı veya bütünlüğü olan bir öğenin tekrarlanarak kullanımını tercih etmektedirler. Heykelin, her bir parçası kendi içine kapalı bir birim ya da bütündür. Sanat yapıtının inşası bu temel birimlerin bir araya getirilmesiyle gerçekleşmektedir.

58. Gablik, S. (1997). Minimalism. Concepts of Modern Art (3.Baskı) içinde (244) N. Stangos (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd. s. 248

59. Gablik, S. (1997). Minimalism. Concepts of Modern Art (3.Baskı) içinde (244) N. Stangos (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd. s.138

Minimalistler, bir kare, dikdörtgen ya da dairenin temel formlarının izleyicide kaçınılmaz olarak belirli duygular doğurduğuna inanmaktadırlar. Soyut Dışavurumcu resimlerde buldukları bütünlüğe sahip olacak bir heykel strüktürü geliştirmeyi hedefleyen Minimalistler, bu bütünlüğü heykelin uç boyutunda keşfetmeyi amaçlamışlardır. Donald Judd "özgün nesne" deyişini yaratmaktadır. Özgün nesne, ne resim ne de heykel olan, her biri kendi başına da var olabilecek kendine yeterli öğelerin bir araya gelmesiyle oluşmuş sanat yapıtı demektir. Malzemelerinin duyumsallığını inkar ettiği ve entelektüel açıdan yetersiz bulunması nedeniyle eleştirilen Minimalist heykeller, karmaşa ve ayrıntıdan yoksundur. Çağdaş sanatın temellini oluşturan kavramsal sanat, Minimalizm ile kendine yetebilen sanat yapıtlarının oluşturulmasını sağlamaktadır.

- **Duyumculuk**

Çağdaş yaşam deneyimlerini sanat aracılığıyla, izleyicisine aktaran Duyumculuk akımına mensup sanatçılar, kavramsal sanattan etkilenerek, arayışlarını sürdürmektedirler. Duymuculuk akımının malzemelere karşı sınır tanımayan yaklaşımı, onun üslubunu oluşturmasında etkili olmaktadır. Bu akım, yaşam deneyimlerine yönelik arayışlara cevap olarak, sanatın ölümsüzlüğü, insan kimliği gibi konulara çalışmalarında değinmektedir.

“Bu terim 1980’lerin sonunda ün kazanan Genç Britanyalı Sanatçılar’ı (Young British Artists-YBA) anlatır. Kavramsalculuk’tan etkilenen yapıtlarının özellikleri ironi, malzeme çeşitliliği ve çağdaş yaşam deneyimi arayışlarıdır . Sanatçılar, kitle iletişiminden yararlanmaktaki ustalıklarıyla tanınırlar; koleksiyoncu ve reklamcılık dünyasının ünlü ismi Charles Saatchi ile bir tutulurlar. Young British Artists grubundakilerin çoğu 1980’lerin sonunda Londra’da Goldsmiths College’da tanıştı. ilk grup sergileri Freeze, üne kavuşmalarını sağladı ve bu sergiyle Londra bir sanatsal yenilik merkezi olarak ilgileri çekmeye başladı. YBA’nın sanatı, taşıdığı karanlık mizah ve çağdaş yaşamı olduğu kadar sanatın ölümsüzlük ve insan kimliği gibi "büyük tematanı keşfetme kararlılığıyla övgü aldı. Akımın temel karakteri her tür ya da malzemedan yararlanan kural dışı oyunculuğudur. Bu özellik, öğrencilerin kendi yaratıcı gelişmelerine sahiplenmelerini sağlamak için bölümler arasındaki geleneksel farklılıkları ortadan kaldıran Goldsmiths College’da bilinçli olarak desteklenen bir çalışma uygulamasıdır. YBA (Young British Artists), her ne kadar Kavramsalculuk’tan etkilenmişse de ready- made’ler uğruna resmi terk etmedi, her ikisine de eşit önemi verdi. YBA sanatçıları kendilerinin reklamını yapma ve medya temelli bakış açılarıyla ünlü olmalarına karşın çağdaş medya ve reklamcılık, yapıtlarında belirgin bir rol oynamadı. Eleştirmenler YBA’ya "samimiyetsizlik" ve "belirsizlik" suçlamalarıyla saldırdılar, ama bu suçlamalar YBA’nın pek çok yapıtının popüler imgeleme girmiş olduğu gerçeğinin değerini azaltamaz” (LITTLE Stephen, 2004: 140).

“Sanat, genelde zamanla güzelleşen çirkin şeyler üretir. Moda ise zamanla çirkinleşen güzel şeyler üretir.” JEAN COCTEAU (FREDERICK Matthew, 2010: 80).



Şekil 2.2.2. Modanın zaman içindeki değişimlerini tanımlayan silüetlerin göstergesi.

Kaynak: <http://2.bp.blogspot.com/iHoB3NEomuY/UUDielhiMtl/AAAAAAAAAil/jCJkgfkqpg/s1600/fashion+timeline.jpg> (09.07.2013)

19'uncu yüzyıl modasına dek Endüstriyel Devrimin etkisi her yere yayılmıştır.⁶⁰ Modaya erişilebilirliği, fiyatlar, görünüş ve dağılım etkilemiştir. Orta sınıfların ve bu sınıflara ait değerlerin kültürel tutumları, modayı biçimlendiren yeni bir sosyal yapı meydana getirmektedir. Bu durum, kadınlar tarafından giyilen kıyafetlerin çirkin mekanizmalarını, sert sosyal koşullarını ve kısıtlayıcı özelliklerini reddeden, direnme noktaları oluşturmaktadır. 20'inci yüzyıl boyunca moda, radikal ve hızlı bir dönüşüme girmektedir. Dönemin başında sadece zengin azınlığa açık lüks, kitlelere aktarılan ve kitleler tarafından kullanılan görece demokratik, çoğulcu ve hızlı gelişen sisteme dönüşmüştür.

20'inci yüzyılın ilk 14 yılı boyunca, moda 1800'lerdeki halinden pek farklı olmayan bir yolda ilerlemeye devam etmiştir.⁶¹

60. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 62

61. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 62

Modanın aristokrasinin imtiyazında olmasını sağlayan katı toplumsal yapılar desteklenmiştir; Paris ve Özel Tasarım endüstrisinin diktaları hala moda için uygun olanın ne anlama geldiğini tanımlarken, kıyafet hala, kitleler için erişilebilirlik ya da maddi açıdan karşılanabilirlik beklentisini oluşturan ölçekte üretilmiyordu.

Birinci Dünya Savaşı zamanıydı ve yüzyıllar arasında gerçek bir dönüm noktasına yol açan savaşın, katastrofik etkisi ve sarsıntıya uğramış bir dünya için nostalji, modernizm ve kalkınmanın yararına reddedilmiştir.⁶²

Giyim endüstrisinin tam olarak makineleşmesi, savaşın ardından başlamıştır. Giyim ve tekstil fabrikaları, standart ordu üniformaları yapmak üzere görevlendirildikleri zaman uygun makinelere yatırım yapmaları için zorlanmıştır. Dolayısıyla savaş sonrası dönemdeki tüketiciler, uygun fiyattaki konfeksiyon kıyafetlerini daha iyi üretebilmek için rafine edilmiş ve daha etkili endüstriden yararlanmıştır. İkinci Dünya Savaşı, Kamu hizmeti planının uygulanması ile kalite gelişimine yönelik başka muhteşem bir katalizörü yani seri üretim mallarını sağlamıştır. Bu durum gerekli olmasının yanı sıra hem giyim endüstrisine, hem de kamuya kalite, değer ve standart ölçüler gibi çok sayıda faydayı getirmiştir.

1960'lar, tek kullanımlık ve hızlı gelişen modaların dönemi ile başlamıştır ve 20'inci yüzyılın bitişi ile çoğu moda türünün üretimi hızlı ve gerçekten çoğulcu hale gelmiştir; kıyafetler, geniş fiyat aralığı ve çok sayıda tarz ile birçok satış noktasında artık bulunmuştur.⁶³

20'inci yüzyıl ayrıca kitle iletişim araçlarının ve iletişimin dönemi haline gelmiştir. Moda dergilerinin sayısı ve türü artmış ve moda fotoğraflarının kullanımı, illüstrasyonların yerine geçmeye başlamıştır. Yaygınlaştıktan sonra, etkileri muazzam olmuştur ve Özel Tasarım'ın kitle piyasasına geçişinin hızlanmasına katkıda bulunarak, birçok kişi için seçici Paris ve Londra Moda Dünyasının kapılarını açmıştır.

Sinema, 1930'lardan itibaren moda üzerinde muazzam bir etki ortaya çıkarmıştır.⁶⁴

62. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 62

63. MACKENZIE, M. (2009). 20th Century, ...isms Understanding Fashion (1.Baskı) içinde (62) C. Ellerby (Ed). Hove: Iqon Editions Limited, s. 62

64. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 62

Hollywood yıldızlarının kostümleri, saç stilleri ve makyajları geniş ölçüde yayılmıştır ve stüdyolar, yıldız tarzına duyulan bu hayranlıktan faydalanmayı sağlayan reklam çalışmalarını hazırlamak için hızlı davranmıştır. Kitle iletişim araçları yüzyıl boyunca evrim geçirmeye devam etmiştir. Modanın, güçlü seçkin kişiler tarafından pasif kitlelere aktarılması sona ermiştir. Toplumun her kesimi tarafından işletilen ve her kesimin ihtiyacına karşılık veren magazinler, televizyon programları ve internet siteleri var olmuştur.

1950'lerde uyanan ana akımın dikkatini çeken alt kültürler, 20'inci yüzyılın ikinci yarısında birçok farklı noktada ana akıma bir alternatif ve esinlenme sunmuştur.⁶⁵

Yüzyılın sonlarına doğru, modanın toplumun üst tabakalarından kitlelere indiği süreç tamamlanmış ancak bozulmaya uğramıştır.

1960'lardan sonra ve mini eteğin her yerde görüldüğü zamanlar, her şeye hakim olan tek bir moda nadiren görülmüştür.⁶⁶

Moda, Post-Modernizmin özelliklerini sergilemeye başlamıştır ve hızlı gelişen, heterojen, kültürel açıdan spesifik olmayan, alt ile üst kültürün demokratik ve metinlerarası karışımı haline gelmiştir. Artık tek bir modadan söz edilemez olmuş, bunun yerine birçok seçenek ortaya çıkmıştır. Paris 20'inci yüzyıl boyunca dünya modasına hakim olmaya devam etse de, bir dizi yeni moda başkenti, tarz üzerinde tartışmasız söz sahibi olduğu konuma başarılı şekilde meydan okumuştur: New York, Londra ve Milano. 1950'lerden itibaren, New York modası sade kusursuz hatlar ve işlevsellik ile eş anlamlı hale gelmiştir. 1970'lerde Milano, Paris egemenliğine karşı güvenilir bir alternatif olarak kendisini ilan etmiştir. İtalyan tekstil endüstrisinde hem tecrübeli ticari alt yapı avantajı, hem de Rönesans avantajından yararlanan Milano moda başkenti olarak ilerlemiştir. Krizia ve Missoni, bunun öncüleri olmuştur. Yüzyıllardır birinci sınıf terziciliğine saygı duyulan Londra, 1960'larda taze ve riayetsiz modası ile isim yapmıştır ve yüzyılın sonu itibariyle deneysel ve heyecan verici bir ev olarak şöhret salmıştır.

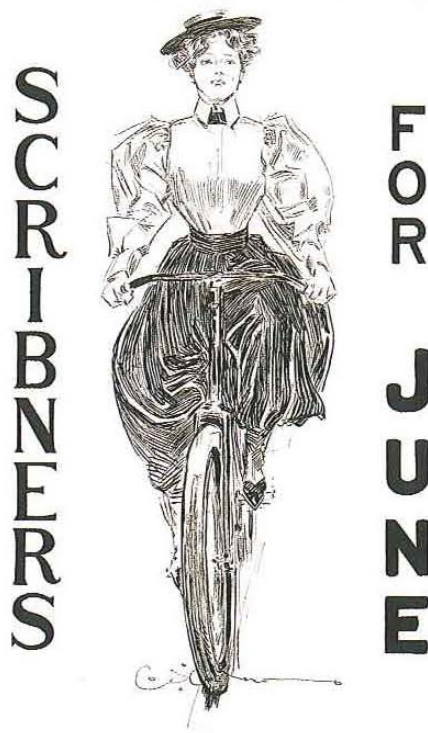
65. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 65

66. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 65

1900 ile 1999 arasındaki 100 yılın neredeyse sayısız tasarımcıya ve trende sıkıcı bir tanıklık etmesine rağmen, diğer modalara göre 20'inci yüzyıl modası üzerinde muazzam etkisi olan isimleri ayırmak mümkündür. Bu isimler; Paul Poiret, Madeleine Vionnet, Elsa Schiaparelli, Coco Chanel, Cristobal Balenciaga, Christian Dior, Mary Quant, Yves Saint Laurent, Vivienne Westwood, Giorgio Armani ve Martin Margiela'yı içerir.⁶⁷

- **Belle Epoque**

Tam anlamıyla 'Güzel Dönem' olarak çevrilen Belle Epoque 1895-1914 yıllarını kapsamaktadır.⁶⁸ Güzel Dönem, üst sınıfların altın dönemi olmuştur, imtiyazlı birkaç kişinin dikkat çeken giyimini ve yaşam biçimini yansıtmıştır. Kadınlar zengin ve romantik kıyafetler giymiştir ve korse kullanılarak oluşturulan silüet, "S kıvrımı" (S-bend) şeklinde olmuştur. Birinci Dünya Savaşı, yeni bir Modernizm döneminin habercisi olan bu pratik olmayan ve seçkin modaları silip süpürmüştür.



Şekil 2.2.3. Charles Dana Gibson'ın 'Scribners for June' adlı illüstrasyon çalışması. 1898.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 67.

67. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 65

68. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 66

- **İmparatorluğu Yeniden Canlandırma Akımı**

1910'ların sonuna doğru, Belle Epoque sona ererken, kadınların baskın silueti yumuşatılmıştır. Ön tarafı düz korseler ile oluşturulan kısıtlayıcı ve yapay S-kıvrımı daha düz bir tarza dönüşmüştür. Bu durum, 1800 yılından 1814 yılına dek modada İmparatorluk çizgisinin son kez canlanması olmuştur ve dolayısıyla bu durum, eski Yunan ve Roma tarafından giyilen klasik çizgilerin canlanması anlamına gelmiştir.⁶⁹



Şekil 2.2.4. Callot Souers, 'Evening gown'. 1909.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 69.

- **Oryantalizm**

Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda moda üzerinde belirgin bir etkisi olmuştur ve Paul Poiret tasarımları bu estetiği en iyi şekilde temsil eder.⁷⁰

En geniş anlamıyla Oryantalizm, hayali Yakın, Orta ve Uzak Doğu'nun tarzının Batı'da fantastik tasviridir ve bu tarzın benimsenmesidir.

69. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 68

70. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 70

Daha geniş ve yaygın kültürel eğilim bağlamında, Oryantalizm Birinci Dünya Savaşı'na kadar giden yıllarda Paris modası üzerinde baskın bir etkiye sahip olmuştur. Görece cılız bir silüet üzerine turuncu, mor, siyah ve açık yeşil canlı gölgelerin kullanımıyla, kalın baskılarla ve oryantal işlemleriyle ayrılan bu modalar, Belle Epoque boyunca kadınlar tarafından giyilen aşırı süs konfeksiyonlarla keskin bir ayrım sağlamıştır.



Şekil 2.2.5. Paul Poiret, 'Sorbet' gece elbisesi. 1912.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 70.

- **Seri Üretim Akımı**

Endüstriyel Devrim, kitle tüketimi için modaların üretilebildiği, dağıtılabildiği ve perakende satışının yapılabilirdiği temel araçları sağlamıştır ve kadınlar için hazır kıyafetler, orta sınıf ve 1890 yılından itibaren işe gitmek üzere dışarı çıkanlar ile popüler hale gelmiştir. Bu durum, hazır giyim pazarına gerçek bir ivme kazandıran Birinci Dünya Savaşı'na kadar sürmüştür.⁷¹

71. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 72

Birinci Dünya Savaşı sırasında, daha önce değişken kadın giyimi ile ilgili operasyonlarını genişletmeye ve geliştirmeye direnen giyim fabrikaları ve küçük atölyeler, ordu için standart üniformalar üretmek üzere görevlendirilmiştir. Süreç içinde yeni teknolojiyi benimsemiş, var olan operasyonlarını rafine etmiş, daha güçlü bir endüstri haline gelmek için üretim kabiliyetlerini arttırmış, savaş sonrası dünyaya ekonomik, kalite, hazır giyim kıyafetleri sağlamak için en iyi yatırımı yapmışlardır. Pazar bu gelişmelere hazırды. Maaşlar düşmüş, maaşlı çalışan sayısı artmış ve kadınlar, yüzeysel olsa da yeni buldukları özgürlüklerinin tadını boş zamanlarında ve iş yerinde çıkarıyordu. Magazin yayınları kadınları hedefliyordu ve yeni ve ekonomik tarzlara istek uyandırılarak sağlık, güzellik ve moda konuları geliştirilmişti. Pazarın tüm seviyelerinde hazır giyim modaуa uygun kıyafetleri sağlamaya kendini adanmış, bütün yeni endüstri bu durumdan yararlanabilmektedir.

Daha önce bireylere ve el yapımına yönelmiş bazı modacılar, hazır giyime de dahil olmuştur, üst-orta sınıf bayanlar, alışveriş merkezinin hazır bölümüne ya da Dereta, Windsmoor ve Dorville gibi son zamanlarda bulunan yüksek kalite “toptan satış modacıları”na erişebilmişlerdi. Marks and Spencer gibi cadde üzerindeki perakende satış zincirleri, hazır giyim ürünlerini, direkt olarak üreticiden sağlamıştır.⁷²



Şekil 2.2.6. Hodson, alışveriş koleksiyonundan. Walsall müzesi, Walsall, 1946.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 72.

72. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 72

- **Modernizm**

Birinci Dünya Savaş'ından sonra, Modernist modalar evrim geçirmiş ve 1920'lere hakim olmuştur.⁷³

Sade, basit çizgiler, androjen siluet ve gereksiz süslerin kullanılmaması ile karakterize edilen Modernizm, doğal olmayan şartların görünür şekilde reddedilmesi yoluyla giyen kişinin hayatını daha iyi hale getirmenin yollarını aramıştır.

Bir moda hareketi olarak 1929 yılı itibariyle gerilemiş olsa da, Modernizm'in prensipleri 20'inci ve 21'inci yüzyıl modalarının birçoğu üzerinde geniş ölçüde etkili olmuştur. Modernizm, 20'inci yüzyıl başlarında tarihselciliği reddetmeleriyle birleşen bir dizi hareketi kapsayan bir terimdir.⁷⁴

Modernistler gelişmeyi benimsemiş ve geçmişle bağlarını kopararak modern çağın insan deneyimini en iyi hale getirmenin yollarını aramıştır. Moda, Modernizmin kilit parçası olmuştur ve Birinci Dünya Savaş'ından sonra prensiplerini kapsamlı olarak belirlemiştir.

Engellenmiş ve doğrusal olan Modernist moda, Belle Epoque sırasında popüler olan hantal giysilerin anti tezi olmuştur. Bu yeni ve androjen bir tarzdır ve 21'inci yüzyıl 'garçonne' görünüşü vurgulamıştır ve bu görünüş, 1929 yılına kadar moda hakim olmuştur. Etek boyları belirgin şekilde uzamış, 1926'da hemen dizin altına kadar ulaşmıştır.⁷⁵

Bel ölçüsü kalçalara kadar inmiştir; saçlar kulak hizasında, alagarson ya da kısa kesilmiştir; muazzam ölçüde popüler bel şekli, kenarsız çan biçiminde şapkalar ve düz ve bir bakıma boru gibi bir siluet yaratan omuzlardan asılı yaygın kombinezon silinmiştir. Ayrıca koyu mavi, siyah, bej ve griden oluşan nötr palette yeni, rahat, akışkan kumaşlar kullanılmıştır. Makyaj, muazzam popülerliğe ulaşmıştır ve androjeniyi azaltmak ve dişiliği arttırmak için kullanılmıştır. Coco Chanel ve Jean Patou tasarımları bu dönemin somut örneği olmuştur. Ancak kalıcılığı sağlayan Chanel'in vasiyetidir. 'Küçük siyah elbise'yi tanıtarak büyük itibar toplamış ve basitlik prensibini zarafet olarak yükseltmiştir. Dekorasyondan arındırılmış, nötr renkteki ve basit şekildeki mütevazı tasarımları, lüksün sade ve klasik duruşu olarak ifade edilmiştir.

73. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 74

74. MACKENZIE, M. (2009). 20th Century, ...isms Understanding Fashion (1.Baskı) içinde (62) C. Ellerby (Ed). Hove: Iqon Editions Limited, s. 74

75. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 74

Spor giyim ve geometrik kullanım biçimiyle Patou, Modernizm'i örnelemiştir.⁷⁶ Modernizm ruhuna uygun olarak ve suni ipeğin gelişimi ve basit giysi biçimleri yardımıyla tarzların hızla yaygınlaşması mümkün olmuştur. Moda evlerinde gösterilen her şey, baskı evleri veya patron aracılığıyla akabinde hemen kitle pazarında erişilebilir olmuştur. Modernizm ütöpik ve basit olmasına rağmen, *garçonne* görünüşün spordan etkilenmiş çizgileri fiziksel özgürlük sunmuştur, bu durum paradoksal olmuştur. Yeni moda, ideal kadın formunda radikal bir geçişi gerektirmiştir ve kadınlar, düz bir büst, kalçasız ve çocuksu bir incelik ile kıvrak ve genç hale gelmeye gayret etmiştir. Korseler yerini kadın iç çamaşırlarına bırakmıştır, destekli iç giyimler ve diyet modern bir fiziğe ulaşmak için en iyi yöntem olarak güçlü bir şekilde teşvik edilmiştir. Kısıtlı diyetlerin yanı sıra reklamlar, iksirler, aşırı ve moda egzersizler, kadınların 'kırımlı incelik' arayışlarına yardımcı olmak üzere desteklenmiştir.

Görünüşte, Modernizm 1929 yılında sona ermiştir ancak kıyafet geleneği olarak prensipleri 20'inci ve 21'inci yüzyılın moda tasarımcılarını etkilemeye devam etmiştir. Özellikle, 1930'ların, 1940'ların ve 1950'lerin basit ve zarif, spordan esinlenmiş kıyafet tasarımlarıyla (sokak kıyafeti olarak tozluklar ve bale pabuçları dahildir) Amerikalı tasarımcı Claire McCardell, kadınları bugünün tadını çıkarabilecekleri özgürlük ve esnekliğe doğru teşvik etmiştir.⁷⁷



Şekil 2.2.6. Gabrielle 'Coco' Chanel, 'Evening ensemble'. Metropolitan Sanat Müzesi Kostüm Enstitüsü, New York, 1925.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 74.

76. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 74

77. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 75

- **Hollywoodizm**

1930'ların modaları üzerinde Hollywood'un büyük bir etkisi olmuştur.⁷⁸

Kostümler, bir filmin başarısı için esas olmuştur ve muazzam tutarlar kadın yıldızların gardropları için harcanmıştır. Hollywood tarzı çoğulcu olmuştur. Bu tarz, Katherine Hepburn'ün spor ve gündelik görünüşünün yanı sıra Greta Garbo'nun ve Jean Harlow'un romantik, tutkulu ve çekici tarzı ile en iyi şekilde ifade bulmuştur. Hollywood, 1930'ların modaları, saç biçimleri ve makyajı üzerinde güçlü bir etki yaratmıştır. Kostümler bir filmin başarısı için esas hale gelmiştir ve Samuel Goldwyn'e göre, kadınlar sinemaya 'bir: filmi ve yıldızları seyretmeye ve iki: en son moda kıyafetleri görmeye' gelecektir.



Şekil 2.2.7. 'Busvine dress'. Victoria and Albert Müzesi, Londra, 1936.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 77.

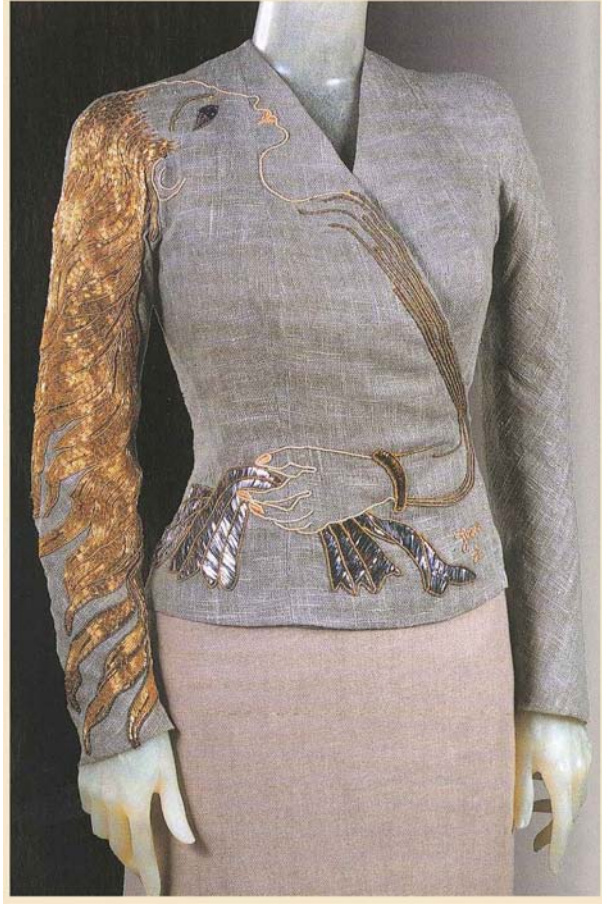
78. MACKENZIE, M. (2009). 20th Century, ...isms Understanding Fashion (1.Baskı) içinde (62) C. Ellerby (Ed). Hove: Iqon Editions Limited. s. 76

Sürrealizm

Moda, fantezi ve yer değiştirme için ortak bir dürtüye dayanan Sürrealist sanat hareketi ile yararlı ve karşılıklı ilişkisinden keyif almıştır.

1924'te beliren, sürrealist sanat hareketiyle moda ilişkisi, çoğunlukla 1930'ların sonlarında vitrin düzenlemesi, moda fotoğrafçılığı ve reklam alanlarında belirmiştir.⁷⁹

Elsa Schiaparelli, Sürrealizm ile etkin şekilde meşgul olan birkaç moda tasarımcısından biri olmuştur ve Salvador Dali ve Jean Cocteau dahil kilit sanatçılarla ortak çalışmıştır.



Şekil 2.2.8. Jean Cocteau ve Elsa Schiaparelli, işlemeli ceket çalışması, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, 1937.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 80.

79. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 78

- **Victoria Dönemini Yeniden Canlandırma Akımı**

Romantik, büzgülü bol etek ve ince belli kıyafet tarzının nostaljik dirilişi, neo-Victoria dönemi görünüşüyle tasarımcıların tecrübe edindiği 1930'ların sonunda ortaya çıkmıştır.⁸⁰

Büyük Çöküşün zorluklarına ve yaklaşan savaşın doğudan gelen gölgesine karşılık olarak, gerçeklerden kaçış ve fantezi 1930'ların modasına hakim olmuştur ve Victoria tarzı giyim ile ilgili bu nostaljik ve romantik moda minnetle karşılanmıştır.



Şekil 2.2.9. Christobal Balenciaga, 'Infanta'. Metropolitan Sanat. Müzesi Kostüm Enstitüsü, New York, 1939.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 83.

80. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 82

- **Kamu Hizmeti**

İngiltere Ticaret Bakanlığı, kamunun erişebileceği kıyafetlerin tasarımını, üretimini, fiyatlandırmasını ve niceliğini düzenlemek üzere 1941 yılında kamu hizmeti planını uygulamıştır. 1945 yılında savaşın bitmesine rağmen, kamu hizmeti planı 1952 yılına dek sürmüştür.⁸¹

Sadelik için uygun kıyafetler tasarlanırken, kareli kapitone omuzlar, hünerli terzilik, küçük ceketler ve sadece ayarlanmış sayıda pililer sergileyen etekler ile karakterize edilen tarz sınırlı ve pratik olmuştur.



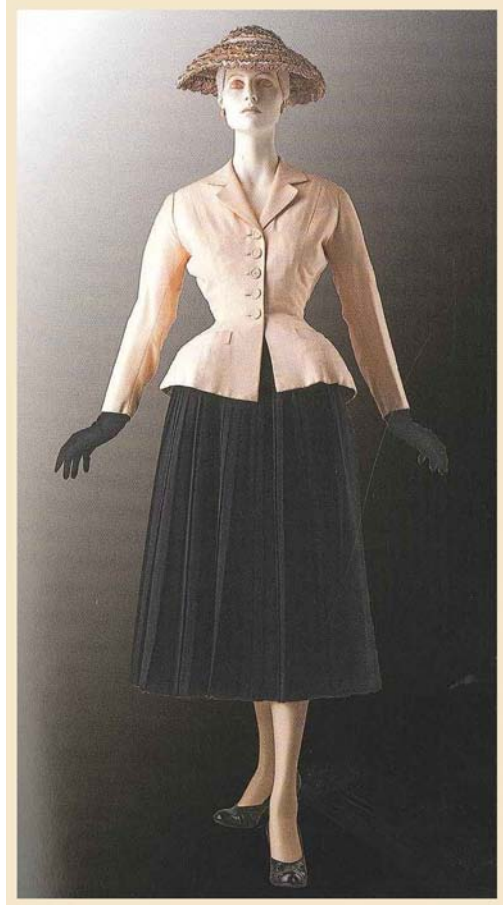
Şekil 2.2.10. Digby Morton, 'Utility suit'. Victoria and Albert Müzesi, Londra, 1940.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 84.

81. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 84

- **Yeni Görünüş**

1947 yılında Paris'te piyasaya sürülen 'Yeni Görünüş', modacı Christian Dior'a atfedilen giyim tarzı olmuştur.⁸²

Çok büzgülü bol etek, bir karış bel jine ve hafif eğimli omuzlar ile karakterize edilen bu tarz, mücadele ve merak kaynağı olmuştur. İlk başta şaşırtıcı olarak düşünülse de, ultra kadınsı ve abartılı tarz neredeyse on yıllık süre boyunca kadın giyiminde baskın silüet haline gelmiştir.



Şekil 2.2.11. Christian Dior, 'Bar suit'. Victoria and Albert Müzesi, Londra, 1947.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 87.

82. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 86

- **Yeni Edward Akımı**

Giyim tarzlarıyla yeniden ortaya çıkarak başka bir dönemin değerlerini geri getirmek için bilinçli bir teşebbüs olan Yeni Edward Akımı, İ kinci Dünya Savaş'ından sonra Savile Row terzileri tarafından teşvik edilen seçkin ve nostaljik erkek modası olmuştur.⁸³

Bu akım, sınırlı cazibeden keyif almıştır. Yeni Edward akımı, ironik olarak, savaş sonrası ilk agresif gençlik hareketi olmuş ve kararlı işçi sınıfı tarafından belirlenmiştir.



Şekil 2.2.12. Carr, Sonn & Woor man's, Victoria and Albert Müzesi, Londra, 1951.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 91.

83. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 90

- **Varoluşçuluk**

Genellikle eğitimli, beyaz ve orta sınıf varoluşçular materyalizmi ve dolayısıyla (teorik olarak) modayı reddetmiştir. Ancak bu moda karşıtı tutumun bizzat kendisi bir eğilim haline gelmiştir ve sonuç olarak, moda sistemine süzülen üniforma benimsenmiştir. Büyük beden balıkçı kazaklar, boru paça pantolonlar ve kotlar, balıkçı yaka kazaklar, palto ve kabanların hepsi bu görünüşün temsilcisidir. Varoluşçuluk, 1940'ların sonunda ortaya çıkan ve 1960'lara kadar devam eden tamamen farklı bir kültürel hareket olmuştur.⁸⁴

Özgür iradenin merkezliğine ve insan varoluşunun analizine inançla birleşen Varoluşçular, karşı kültürel olmuştur ve statükonun eleştirisini düzgün bir biçimde ifade ederken ana akıma bir alternatif sağlamıştır.



Şekil 2.2.13. 'Ensemble', Victoria and Albert Müzesi, Londra, 1954.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 93.

84. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 92

- **İngiliz Butik Hareketi**

Hem kültürel, hem de perakende devrimin bir parçası olan İngiliz Butik Hareketi, 1960'ların başında daha ekonomik, hızlı gelişen ve genç modalara duyulan talebe bir cevap olmuştur.⁸⁵

Daha olgun müşteriler için yavaş değişen modaları sunan mevcut alışveriş mağazaları ve moda mağazalarının tam aksine yeni butikler, gençler için özel olarak tasarlanmış kıyafetleri bulundurmuş ve dekorun, müziğin ve mağaza satış temsilcilerinin hepsinin yeni mağaza deneyimine katıldığı kulüplere benzer şekilde hizmet vermiştir.



Şekil 2.2.14. Mary Quant, 'Mini dress', Victoria and Albert Müzesi, Londra, 1967.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 95.

85. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 94

- **Uzay Çağı Akımı**

Uzay Çağı Akımı, Parisli tasarımcı Andre Courreges'in minimal tarzları, beyaz kumaşları ve parlak ya da yansıtıcı modern sentetik maddeleri içeren ikonik 1964 koleksiyonundan ismini almıştır. Miğfer şeklinde başlıklar ve beyaz çocuk botları ya da özel çizmeler gibi aksesuarlar görünüşü tamamlamıştır.⁸⁶



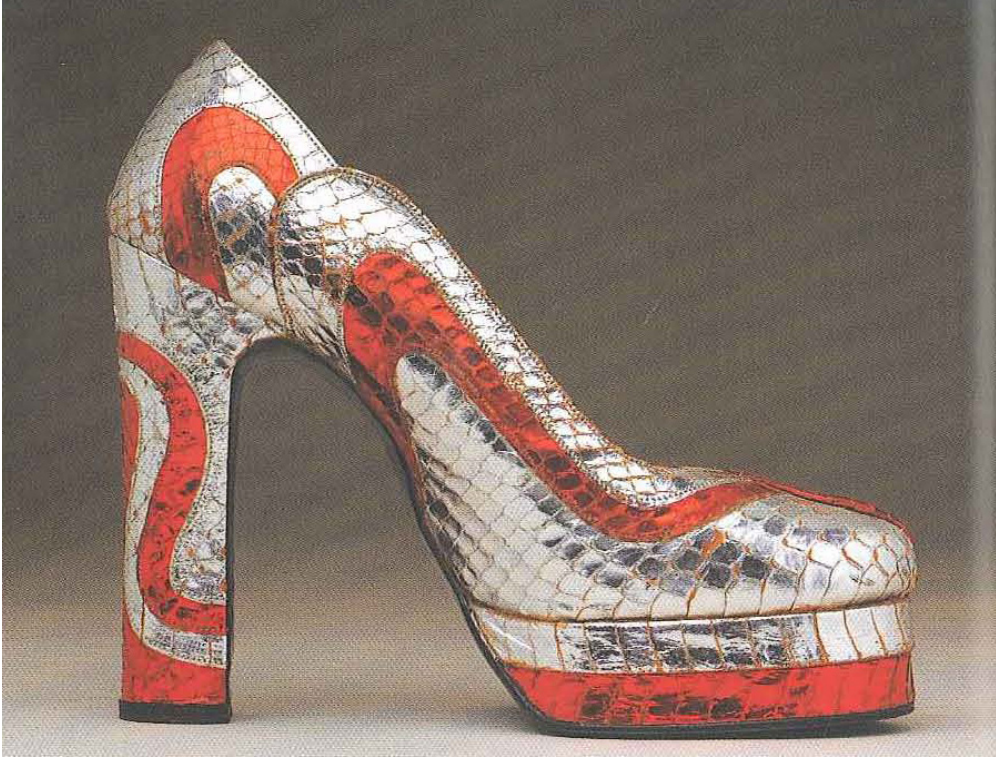
Şekil 2.2.15. Paco Rabanne, 'Chain-linked dress', Del Traje Müzesi, Madrid, 1967.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 97.

86. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 96

- **Glam**

Aşırı derecede yapay İngiliz gösterişçiliği ile dönemin popüler müzik türü rock'n roll dans figürleriyle tempo tutmanın karışımı olarak tanımlanır. Glitter olarak da tanınan Glam, müzik türünden daha çok görsel bir hareket olmuştur.

1970'lerin genç jenerasyonunu etkisi altına alan bu eğilim, tiyatrallığı, androjeniliği ve isminden de anlaşılacağı gibi, çekiciliği ile tanımlanmıştır. 1960'ların sonunda hippie hakimiyetine karşı oluşmuştur. 1970'lerin parçalanmışlık olarak nitelendirilen, her şey kabul modalarına yönelim için göstermiş olduğu uyumla, köprü görevi görerek, başarılı bir geçiş sağlamıştır.⁸⁷



Şekil 2.2.16. Terry de Havilland, 'Platform shoes', Walker Sanat Galerisi, Liverpool, 1972.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 98.

87. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 98

- **Nostaljik Romantizm**

ABD’de Laura Ashley ile benzer prensiplerle çalışan Ralph Lauren, Amerikan Orta Batı’sının ilk göçmenlerinin estetiğinden ve saf değerlerinden ilham alan koleksiyonlar üretmiştir.

Ana motifi haline gelecek olan ‘Taşra Görünüşü’, 1880’lerin ve 1890’ların Sears ve Roebuck kataloglarında satılan tarzlardan etkilenmiştir ve buruşuk kıvrım kenarları ve kol ağızları ile jüpon için pötikare pamuklu kumaşın ve basit basma pamuğun yoğun kullanımı öne çıkmıştır. Ancak çağdaş görünmek için tekrar çabalamıştır.⁸⁸



Şekil 2.2.17 Ossie Clark, ‘Printed chiffon dress’, Victoria and Albert Müzesi, Londra. 1971.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 100.

88. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 100

- **Dünya Giyimi**

Farklı kültürlerde giyilen kıyafetlere ilişkin bilgilerin ve anlayışın artması modayı etkilemiştir.

1960'ların ortası ile sonu boyunca ve 1970'lerin başında bu durum, modacıların farklı kültürlerden etkileri tasarımları içerisinde özgürce karıştırdığı bariz bir eğilime dönüşmüştür.⁸⁹



Şekil 2.2.18. Bill Gibb, 'Liberty-print dress', Victoria and Albert Müzesi, Londra, 1972.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 103.

89. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 102

- **Klasiklere Dönüş**

1973’de petrol fiyatlarının birden yükselmesi neredeyse herkesi etkilemiştir.⁹⁰

Yves Saint Laurent’ın rafine edilmiş hazır giyim vizyonundan etkilenen ve hem tasarruf etme ihtiyacını hem de profesyonel istihdamda kadınların sayısının artmasını gerektiren zamansız klasik giyim yeniden canlandırılmıştır ve bu şekilde, yatırım yapılabilir olmuştur.

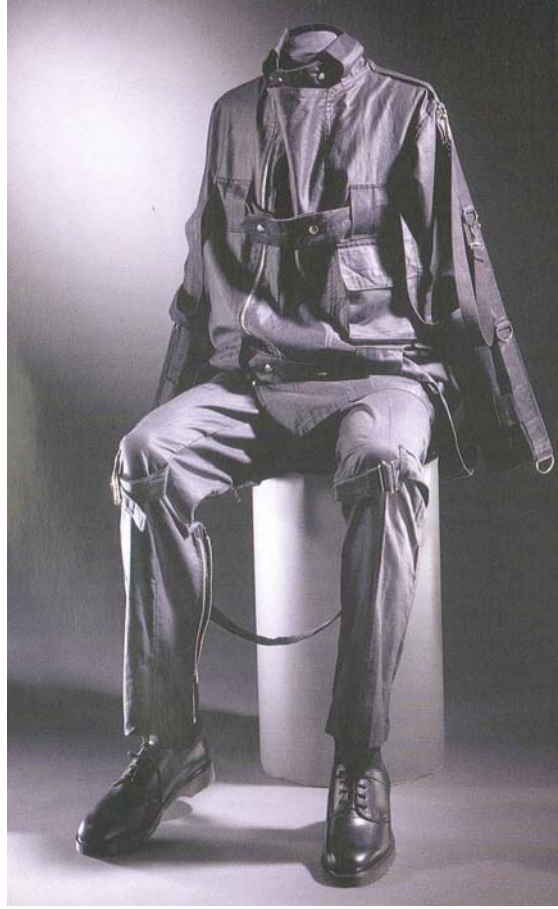


Şekil 2.2.19. Jean Muir, ‘Ensemble’, Ulusal Kostüm Müzesi, Shambellie House, 1988.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 104.

90. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 104

- **Punk**

1970'lerin ortaları itibariyle, yükseltilmiş Glam estetiği ve hippie hareketinin karşı kültür ortamı ana akıma yerleşmiştir. Statüko ile derin memnuniyetsizlik sonucu galvanize edilmiş Punk hareketi 1975'de ortaya çıkmıştır ve giyim ve müzik yoluyla anti-konformist, düzen karşıtı ve bölücü tutumunu dışa vurmuştur.⁹¹



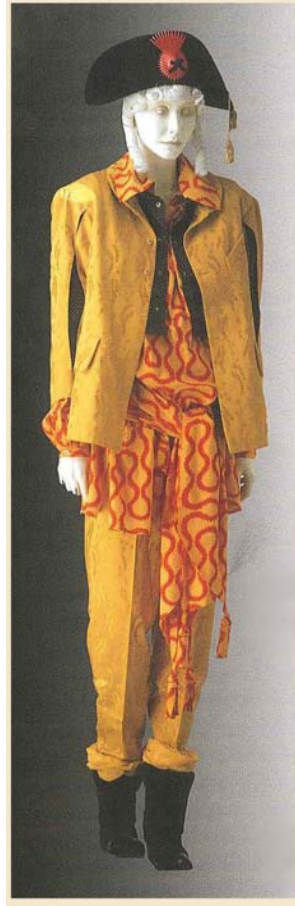
Şekil 2.2.20. Vivienne Westwood, Malcolm McLaren, 'Sex or Seditionaries bondage', Victoria and Albert Müzesi, Londra 1976.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 106.

91. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 106

- **Yeni Romantizm**

Yeni Romantizm, Londra Punk sahnesine bir tepkiden daha çok bu sahnenin gelişimi olmuştur.

Kıyafetleri manifesto niteliğindeki orijinal Punk ‘modelleri’, Punk’ın dönüştüğü medya tarafından bozulmuştur. 1978 yılında ortaya çıkan, Yeni Romantizm akımı ile, pantomimden kendilerini uzak tutmalarını sağlayan yeni bir görünüş geliştirmişlerdir.⁹² Normdan kendilerini ayırmayı isteyerek hareket eden Yeni Romantikler, frapan, androjen ve son derece kişisel giyimi benimsemiştir.



Şekil 2.2.21. Vivienne Westwood, Malcolm McLaren, ‘Woman’s Pirate outfit’, Victoria and Albert Müzesi, Londra 1980.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 108.

92. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 108

- **Gündelik Futbol Akımı**

Gündelik Futbol Akımı 1970'lerin sonlarında ortaya çıkmış, 1980'lere hakim olmuştur ve günümüze dek, erkek işçi sınıfı modası üzerinde etkisi devam etmiştir. Görünüşü pop kültürünün, İngiliz geleneksel tarzının ve özellikle, Avrupa spor gündelik markalarının bir birleşimi olmuştur. 1970'lerin sonundan 1980'lerin ortasına kadar Avrupa turnuvalarında, başta Liverpool FC olmak üzere, İngiliz futbol takımlarının desteklenen başarısı, taraftarlarına yabancı şehirleri gezme, tarzları gözleme ve genellikle İngiliz kentsel işçi sınıfı erkeklerinde mevcut olmayan moda markalarına erişme fırsatını vermiştir.⁹³



Şekil 2.2.22. 'Football Casual Ensemble', Victoria and Albert Müzesi, Londra, 1982.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 110.

93. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 110

- **Japon Avant-Gardizm**

Japon Avant-Garde tasarımcıların 1980'lerin başında moda görünümü üzerinde sıradışı bir etkisi olmuştur. Tasarıma öncülük etmede istekli, vücut bilincine sahip tasarımcılar için, kendilerini ifade etmenin zor olduğu bir dönemdir. Tasarımcılar, entelektüel, yapısı bozulmuş görümlü tasarımları ile bir çeşit karşıt bakış sağlamıştır.

1981'de Paris'de başlayarak Comme des Garçons için tasarımcı Rei Kawakubo'nun 1982 tarihli koleksiyonları ve Yohji Yamamoto'nun şaşırtıcı tasarımları moda dünyasında şok etkisi yaratmıştır.⁹⁴

Her iki tasarımcı da geleneksel tanımına meydan okuyan kıyafetler sunmuştur. Saçlarına bez parçaları takan, makyajsız ve çürük alt dudağa benzer bir görünüşle modeller podyumda yürümüştür. Kıyafetler yırtık pırtıktır, vücudun şekliyle ilişkisizdir ve gereksiz zorlayıcı görünümde olmuştur.



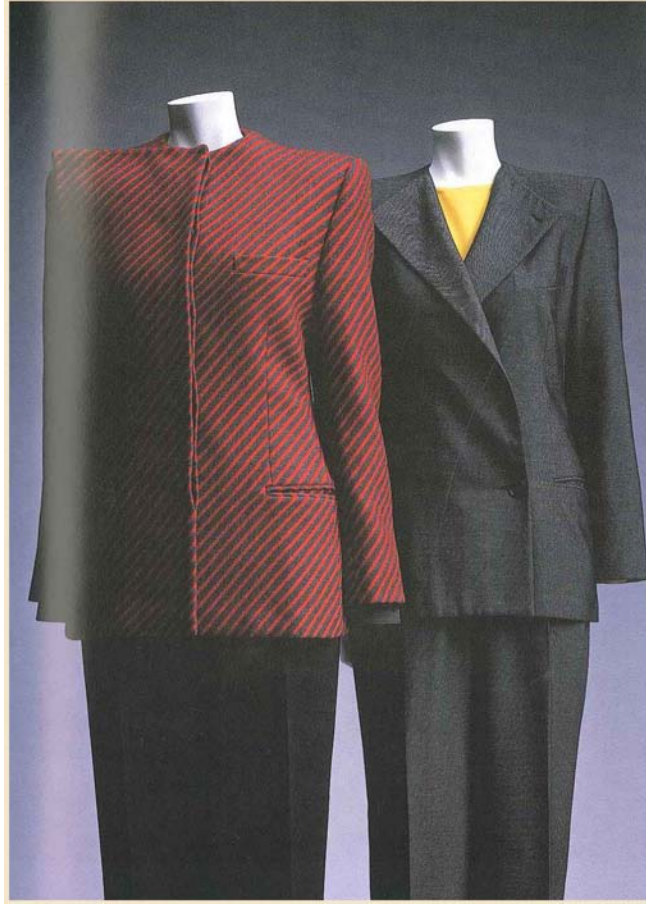
Şekil 2.2.23. Rei Kawakubo, 'Comme des Garçons Ensemble', Victoria and Albert Müzesi, Londra 1982.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 112.

94. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 112

- **Yuppie Akımı**

1980'ler en maddiyata düşkün, statü odaklı, konservatif ve 20'inci yüzyılın tasarımcı odaklı tarz grubu olan Yuppie'ler ile tanımlanmıştır. 1980'lerde yeni bir müşteri türünü kategorize etmek için reklamcılar tarafından orijinal olarak bir terim icat edilmiştir.⁹⁵

'Yuppie', genç, yükselen profesyonel kişinin kısaltmasıdır. Tasarımcı tarafından giydirilmiş, geniş omuzlu, şık takım elbiseli 'Yuppie', genç, yükselen profesyonel kişinin kısaltmasıdır. On yılın utanmaz materyalizminin ve kendine saplantının simgesi olarak ortaya çıkmıştır.



Şekil 2.2.24. Giorgio Armani, 'Pant suits', Kyoto Kostüm Entitüsü, Kyoto, 1989.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 115.

95. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 114

- **Grunge**

Grunge modası, aynı ismi taşıyan Seattle merkezli müzik piyasasından çıkmıştır. Grunge, ekonomik olmasının yanı sıra süsüz ya da beceri gerektirmeyen içeriğiyle karakterize edilmiştir. 1980'lerin yuppie akımının materyalist yaklaşımına ve para tüketiminin aşırılığına bir tepki olarak belirmiştir. Ancak karşı kültür kıyafeti olarak başlayan her şey, Grunge akımının özelliklerini oluşturarak, hızla etkisini göstermiş ve birinci sıraya yerleşmiştir.⁹⁶



Şekil 2.2.25. 'Ensemble', Victoria and Albert Müzesi, Londra, 1980.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 118.

96. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 118

- **Dekonstrüksiyonizm**

1990'lar boyunca geniş ölçüde etkili olan ve Belçika moda tasarımı ile yakından ilişkili olan Dekonstrüksiyonizm, giysi yapısının geleneksel kavramlarını yıkmış ve kıyafetlerin anlamını ve nasıl giyileceklerini yeniden değerlendirmeye çalışmıştır.⁹⁷



Şekil 2.2.26. Ann Demeulemeester, 'Trousler suit', Powerhouse Müzesi, Sydney, 1993.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 120.

97. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 120

- **Postmodernizm**

Modernizm mantık, basitlik, tarihte bir kırılma ve işlevsellik ile karakterize edilirken postmodern çağ eklektizm, parodi ve kültürel melezlik yararına doğrusallıktan vazgeçmiştir.



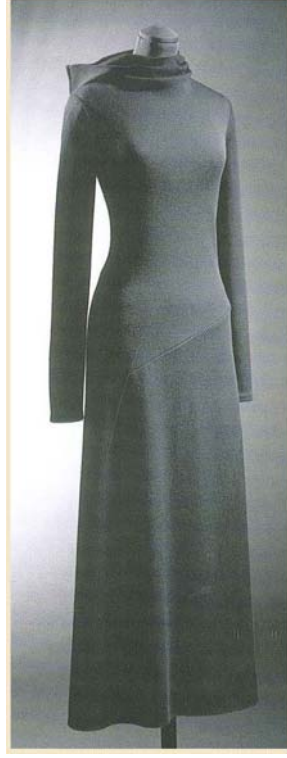
Şekil 2.2.27. John Galliano, 'Christian Dior dress and jacket', Arizona Kostüm Enstitüsü, Phoenix, 2000.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 122.

- **Minimalizm**

Modernizm ile yakından ilişkili olan Minimalizm, zamana bağlılığı gerektirmeyen rafine edilmiş ve indirgemeci estetiği ifade eder. 20'inci ve 21'inci yüzyılın modalarında yinelenen bir konudur.

Coco Chanel, Claire McCardell ve Jean Muir geleneklerinin ardından azaltılmış bir estetikle çalışan bir dizi tasarımcı 1990'larda şöhret kazanmıştır.⁹⁸

98. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 12



Şekil 2.2.28. Calvin Klein, 'Bernadette', Victoria and Albert Müzesi, Londra, 1996.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 125.

- **21. Yüzyıl**

21. yüzyılda moda, hiç olmadığı kadar çok insanın katılım gösterdiği aşırı hızlı gelişen heterojen bir sistemdir. Sosyal hiyerarşilerin daha da dağılması, devrimin aktarılması ve bunun yanında internetin yaygınlaşması, uluslararası ticari bariyerlerin yıkılması ve ileri ve yanıt veren üretim yöntemlerinin teknolojik açıdan iyileştirilmesi bu katılımı kolaylaştırmıştır. Herkes kendi moda blogunu oluşturabilmekte, bir tartışma forumuna katılabilmekte, kendi çevrim içi dergisini hazırlayabilmekte veya kendi tasarımlarını satarak ticarete başlayabilmektedir.

Günümüzde modanın ilerleme hızına ilişkin en net yansıma, son 10 yılda rönesans benzeri süreçten geçen İngiltere ana caddesinde görülür.⁹⁹

Alt kültürel ve kültür karşıtı modaların, statükoyu zorlayan ve ahlaki endişeyle kamu tartışmasını uyandıran dikkat çekiciliği nedeniyle bu yüzyıl, gerçek yabancı modalardan mahrum kalınmasına yol açmıştır. Alt kültürel hareketin açgözlü bir moda endüstrisi tarafından saptanma ve yağmalanma hızı artık etkisini nötrleştirmekte ve modanın devam etme hızını arttırmaktadır.

99. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited,. s. 128



Şekil 2.2.29. Gianni Versace, 'Spring / Summer', Metropolitan Sanat Müzesi Kostüm Enstitüsü, New York. 1991.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 133.

- **İnternet**

İnternet, moda ticaretini ve kültürünü tamamiyle değiştirmiştir. Modanın alındığı, aktarıldığı ve tartışıldığı yollar daha demokratik bir süreç haline gelirken, kişilerin yerleşimi, yaşı, hareketliliği veya moda deneyimleri katılımı engellememektedir. Teknolojik ilerleme, modanın avare zenginlerin malı olmaktan çıkmasında ve herkesin erişebileceği bir zevk haline gelmesinde katalizör olmuştur. Tekstil üretimindeki ilerlemelerle bağlantılı Endüstri Devrimi, sonunda kıyafetlerin seri üretimini hızlandırmıştır.



Şekil 2.2.30. Natalie Massenet, 'Net-a-porter.com online fashion retail', 2000.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 131.

- **İkon Takipçiliği**

Ünlüler, Postmodern çağın erkek giyiminde sürü liderleridir. Kitlelerin yaratılan ve üst sınıflar tarafından giyilen moda uymaya çalıştığı geleneksel hiyerarşiler yıkılmıştır ve bunun yerine, ünlü figürlerine bizim ilhamlarımız yerleşmiştir.

Ünlüler çağında yaşadığımız söyleniyor; ünlülere duyulan hayranlık en üst seviyede ve ünlülerin nereye gittikleri, ne yaptıkları ve kiminle yaptıklarına dair doyurulamaz bir bilgi açlığı mevcut. En belirgin ünlü modasına olan geçici takıntıda görüldüğü üzere, ünlülerin tüketim şekillerimiz üzerindeki etkisi buna benzer olmuştur.



Şekil 2.2.31. Gianni Versace, 'Evening dresses', Metropolitan Sanat Müzesi Kostüm Enstitüsü, New York. 1996.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 132.

- **Markanın Yeniden Canlandırılması**

Marka, istikrarlı duruşu ile inandırıcı olmayı başarırken, tarzını vurgulayacak nitelikler kazanarak, gelişim göstermelidir. Marka tasarımcının ücretini karşılayan bir deneyim değil, bir kitlenin, yaşam biçimini tanımlayan niteliktir.

Her başarı birçok başarısızlık içermektedir. İngiliz markası Biba'yı canlandırma girişimleri, markanın orjinal yorumuna bağlı tüketicilerin beklentilerini, karşılayamaması sebebiyle, kötü izlenimler bırakarak başarısız olmuştur.

2006 yılında, Bella Freud idaresindeki yeniden canlandırma girişimleri sırasında, basınla ve tüketicilerle doğru iletişim kurulamaması, markanın kendine özgü değerlerini oluşturan, bakış açısını yitirmesine neden olmuştur. Biba, bir kez daha dinlenmeye bırakılmıştır.¹⁰⁰

Bu eğilim, gelişim talep eden moda sektörünün, geleceğine ilişkin olası sorularla ilgilenerek, eski markalara olan inancın nitelik kazanmasını hedefler.

- **Vintage**

Geleneksel şekilde yoksulluk ve kültür karşıtı ile ilişkili olarak ikinci el giyim, 1990'ların sonuna doğru bir dönüşümden geçmiş ve ana akım modanın bir parçası haline gelerek yeni bir isim kazanmıştır: Vintage.¹⁰¹

1990'ların ortalarından sonuna kadar, sözde homojen olan bu akım modanın ve teşvik edilen bireysel ifadenin bilinçli olarak reddedilmesini vurgulayan, daha geniş bir trendin parçası olmuştur (örneğin kişiselleştirme eş zamanlı bir trend olmuştur). Vintage giyerek kişiler, kendilerini uzman ve modada bireyci olarak göstermiştir. Bu fikir moda medyası tarafından desteklenmiştir.



Şekil 2.2.32. 'Vintage' temalı görsel.

Kaynak: http://www.tumblr.com/tagged/vintage%20fashion%20photography?language=tr_TR (09.07.2013)

100. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 134

101. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 136

- **Modacılığın Ölümü**

Sıkı şekilde yönetilen ve elit Paris Özel Tasarım endüstrisi, resmi olarak Charles Frederick Worth tarafından 1864 yılında kurulmuştur. 1939’da 70 üyesi bulunurken, günümüzde yalnızca 11 üyesi kalmıştır ve bu üyelerin neredeyse tümü mali zarara çalışmaktadır. Bu istatistikler, bir zamanlar moda endüstrisinin en etkili sektörünün yakın ölümünü haber vermektedir. Bununla birlikte, Mark Twain’e açıklama getirmek gerekirse, Modacılığın Ölümüne ilişkin bildirimler oldukça abartılmıştır ve azalmış olsa bile, küresel moda ekonomisinde halen önemli bir rol oynamaktadır.

Özel Tasarım yani “Haute Couture” kelime olarak kaliteli dikim veya kaliteli terzilik anlamına gelir. Moda endüstrisinin elit sektörüdür ve zanaatkarlık ve ısmarlama etolarıyla tanımlanır. Özel Tasarım dünyasına giriş, Haute Couture Sendikası (Chambre Syndicale de la Haute Couture) tarafından sıkı şekilde yönetilmektedir. Bu sendika, her üyenin: her koleksiyon için günlük kıyafetlerden ve gece kıyafetlerinden oluşan 50 yeni ve orijinal tasarım üretmesini; özel müşteriler için en az bir veya daha fazla aksesuarla ısmarlama tasarımlar yapmasını ve de Paris’teki kendi atölyelerinde tam zamanlı olarak en az 20 kişi çalıştırmasını şart koşturmuştur. Buna ek olarak, her şey kendi içinde elle yapılmalıdır.¹⁰²



Şekil 2.2.33. ‘Boudicca dress’, Moda Teknoloji Enstitüsü New York, 2006.
Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 140.

102. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 138

- **Globalizm**

Globalizm ekonomik, politik ve kültürel bir fenomendir. Moda, dünyadaki en güçlü endüstrilerden biri olarak hem bu fenomenin katalizörü, hem de gelişiminin fiziksel ifadesi olarak rol oynamıştır.

Globalizm terimi, global bir ekonomi ve kültür yaratmak üzere eski ulus-devlet sınırlarının kaybolmasını belirtir. Teoride, artık dünya vatandaşlarıyız. Global ticaret sınırlarının kaldırılması, 1995 yılından beri Dünya Ticaret Örgütü tarafından denetlenmektedir.¹⁰³

Bu, global ticaret sınırlarının kaldırılmasıyla sağlanmış ve çok kültürlü toplumların gelişmesi, seyahat olanaklarının artması ve başlıca internetin keşfi, küresel yayımlanan dergiler ve uluslararası televizyon programlarıyla görüldüğü üzere, dünya genelindeki iletişim ağlarının sismik kaymasıyla hızlanmıştır. Modada ucuz kıyafetlere olan sürekli talep ve yeniliklere duyulan bastırılmaz iştah, dünya genelinde oldukça rekabetçi ve yenilikçi bir üretim ve dağıtım sisteminin gelişmesini tetiklemiştir. Moda şirketleri, düşük üretim maliyetlerini sermayeye katmak üzere üretim merkezlerini harekete geçirmiştir. Bunun küresel ekonomiyi güçlendirmesine ve büyük olasılıkla, gelişmekte olan ülkelere reklam fırsatı getirmesine karşın eleştirilenler güçlü moda şirketlerinin gezici eğilimlerinin gerçek küresel gelişimi baskıladığına dikkat çekmektedir. Olgunlaşmamış ekonomilerin gelişmesinin güçlü ve genellikle Batılı moda şirketlerinin yardımına dayalı olduğu doğal bir güç dengesizliği mevcuttur.



Şekil 2.2.34. Dries Van Noten, 'Ensemble', Moda Teknoloji Enstitüsü New York, 2007.

Kaynak: MACKENZIE Mairi, 2009: 143.

103. MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. C. Ellerby (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited, s. 141

“Moda, sanatı yaşama biçimlerine çevirme çabasıdır.” SIR FRANCIS BACON
(FREDERICK Matthew, 2010: 5).

Marchesa Luisa Casati (1881 – 1957) : “ I want to be a living work of art.” “Yaşayan bir sanat çalışması olmak isterim.” ifadesini kullanan Marchesa Luisa Casati yaşam tarzıyla, geçmişten günümüze dek moda tasarımcılarına ilham kaynağı olmaktadır (Bkz. Şekil 2.2.35.).



Şekil 2.2.35. Marchesa Luisa Casati'in portre görsellerinden oluşturulmuş kolaj çalışması
Kaynak: <http://www.dollyrockergirl.com/2010/02/i-want-to-be-living-work-of-art.html> (15.06.2013)

3. YIRMİNCİ YÜZYILDA BİR SANAT OBJESİ OLARAK TEKSTİL

3.1 Giyilebilir Sanat (Art Wear)

Giyilebilir Sanat (Wearable Art) hareketi çağdaş tekstil/ lif sanatında giderek benimsenen, yeni bir gelişme olarak tanımlanmaktadır.

Giyinmek, örtünme ihtiyacının ötesinde, ilgiyle izlenen çağdaş tekstil/ lif sanatçılarının yorumlarıyla giyilebilir sanat hareketini oluşturmuştur. İnsanlar ve giysiler arasındaki temas, sanatçılara esin kaynağı olmuş ve sanatçıların heyecanlarını, dokunulabilir ürünlere dönüştürmelerinde etkin olmuştur.¹⁰⁴

104. Yetmen, G. (2012). Giyilebilir Sanat. Yayınlanmış Ders Notları. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi. Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü. s. 77



Şekil 3.1.2. Sonia Delaunay tarafından, Gloria Swanson için tasarlanan ceket, 1924.
Kaynak: <http://www.wallpaper-design.com/2011/09/sonia-delaunay/> (22.07.2013)



Şekil 3.1.3. Paul Poiret, 'Dinner dress' adlı tasarımı, 1923.
Kaynak: <http://www.coletterie.com/fashion-history/paul-poiret-king-of-fashion> (22.07.2013)



Şekil 3.1.4. Bianchini Ferier, 'Jean Desses' adlı tasarımı.
Kaynak: <http://thenakedseamstress.blogspot.com/2009/11/v-couture-dress.html> (22.07.2013)

“Sanatçı, kavramsallaştırmadan işin tamamlanışına kadar fikirlerin, duyguların, heyecanın ve biçimin birleştirilip bütünleştirilmesinin kontrolünü elinde tutar. Başka bir deyişle sanatı giyenler, aynı zamanda ürünün yeniden tanımlanmasını da sağlayarak yaratım sürecine taze bir canlılık ve hayat katarlar” (YETMEN Gözde, 2012: 79).

Çağdaş sanat hareketleri, Giyilebilir sanat hareketi ile anti moda olarak, moda endüstrisinin değişkenliğine ve beklentilerine uyum göstermeyi reddetmektedir. Sanat giymek, yaşamla özdeşleşen sanatın, özgür anlayışını sergilemektedir.¹⁰⁵

20. yüzyılın çağdaş sanat akımlarından köklerini alan giyilebilir sanat hareketinin içerdiği, “popüler olana karşı olma durumu” onu kavramsal sanatın içinde bir hareket olarak konumlandırmamıza olanak sağlar. Bu bağlamda 20. yüzyıl başında Raymond Duncan, Mariano Fortuny gibi sanatçıların “Giyilebilir Sanat” hareketini yansıtan ve çeşitli müzelerde yer alan eserleri dönemin kavramsal sanat çalışmaları örnekleri olarak verilebilir” (YETMEN Gözde, 2012: 79).

Gözde Yetmen, post-modern dönemin sanatsal arayışlarına ilişkin, Fukai'nin ifadesine değinmektedir.

“Savaş sonrası dönemden günümüze geline yıllar içerisinde Haute couture'un yerini alan hazır giyim endüstrisi, kendi çağının modasını yaratma arayışları içerisinde post-modern dönemin sanatsal arayışlarında Giyilebilir Sanat Hareketi'nden de etkilenmiştir.”(YETMEN Gözde, 2012: 79).

Giyilebilir sanat hareketi, moda endüstrisini etkilemiş ve giyim eğilimlerini belirleyen, tasarım detaylarına, görsel anlamda temsil ettikleriyle önermelerde bulunmuştur. Gözde Yetmen, Giyilebilir Sanat hareketini King'in anlatımına değinerek, tanımlamaktadır.

105. Yetmen, G. (2012). Giyilebilir Sanat. Yayınlanmamış Ders Notları. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi. Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü. s. 79

“Giyilebilir Sanat hareketini yansıtan eserlerin güncel moda üzerindeki şaşırtıcı etkileri, hareketin daha iyi anlaşılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Giyilebilir Sanat hareketini anlamak ve tanımlamak için onu kendi içinde değerlendirmek gerekmektedir. Giyilebilir Sanat hareketinin temsilcileri, bireysel ifade biçimleri aracılığıyla oldukça özgün, belli tasarım kalıpları ve kurullarla sınırlandırılmayacak yaratıcılıkta malzeme, teknik ve bakış açılarıyla yaratımlarda bulunmaktadırlar. Söz gelimi King’e göre, tanımlamaya meydan okuyan ve kurumsallaşmış hiçbir estetik ölçütle uyum göstermeyen Giyilebilir Sanat hareketine mensup eserler, bir zırlı giysi kadar sert veya bir şelalenin suları kadar akışkan görünebilirler. Görsel olarak farklı zevkleri çağrıştırabilir veya grafik açıdan rahatsız edici bulunabilirler. Fakat bunların her biri kişisel yoğunluğu ile birbirinden farklıdır ve yaratıcıları hakkında bilgi vericidirler. Böyle bir bakış açısından bakıldığında da otobiyografik oldukları söylenebilir. Bir anlamda onları giyinen bedenın özel kısımlarından kişisel bilgi patlaması sinyali verebilirler. Öyle ki basit bir süslemede, nadir görülen bir duygu canlılığı ile hassasiyetten, keşiften, zevkten, acıdan, neşeden, öfkeden ve törensel olgulardan söz edilebilir. King’e göre bu çalışmalar, içsel dünyaların fiziksel biçimlenmeleridir. İşte bu kişisel ikonografi üzerindeki ısrar, çağdaş Giyilebilir Sanat hareketini, günün ve geçmişin diğer vücut süsleme formlarından ayırmaktadır. Köklü bir söylemi olan 1960’lı yıllar, Giyilebilir Sanat’ın bir tarz olarak gelişmesinde etken olmuştur. Ancak bu sanatın kökenini daha önce de değindiğimiz gibi, eliş dokuma, boyama, işlemlerle eski, otantik giysilere önem veren hippı hareketinin oluşturduğunu söyleyebiliriz.”(YETMEN Gözde, 2012: 80).

Giyilebilir sanatın, popüler olana karşı duruşu, ona özgürce yaratma olanağı sağlamaktadır. Giyilebilir sanat için ‘ideal’ kavramı, ortaya konulan eser niteliğindeki giyim objesiyle, sanattan beklentilerin karşılanabilmesi anlamını taşımaktadır.¹⁰⁶

Gözde Yetmen, Giyilebilir Sanat hareketinin etkileşimlerini Dale’in sözlerine değinerek, yansıtmaktadır.

“1960’ların özgürlükçü ortamında zanaatların yeniden canlanmasına yönelik bir talebin sonucunda yeni bir çağdaş hareket olarak ortaya çıkan Giyilebilir Sanat, Dale’e göre pek çok akımdan 19. yüzyıldaki Arts and Crafts ile benzerlikler göstermektedir. (Dale, 1986, s. 6) Bireyin kutsallığı, onun kendisini ifade hakkı ve gereksinimi, bu çağdaş hareketin benzersiz yanını oluşturmuştur. Kendi özünü ilgili olarak Ben kimim? Ne yapıyorum? Ne hissediyorum? sorgulamasını yapan 1960’lı yılların nesli, insan vücuduna karşı yeni bir farkındalık geliştirmiştir”(YETMEN Gözde, 2012: 80).

“Hareketin erken dönem tasarımlarında hacimli bir fiziksellik vardır. Estetik duyarlılık, doğa ve çevreyi koruma kavramlarıyla yan yanadır. Doğal ve sentetik olmayan materyaller ile bitki ve hayvan dünyasından alınmış görsel değerler birbirini bütünler”(YETMEN Gözde, 2012: 81).

106. Yetmen, G. (2012). Giyilebilir Sanat. Yayınlanmış Ders Notları. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi. Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü. s. 79

“Giyilebilir Sanat hareketinin son yirmi yıl içindeki gelişiminde, 60’ların sonlarının organik duygusal estetiğinden, 1980’lerin daha katı grafik tavrına doğru bir yönelme olduğu görülür. 1970’lerin başında sanatçılar giysileri sadece bir anlatım aracı olarak özgürce yaratma olanağı bulmuşlardır”(YETMEN Gözde, 2012: 81).

“Günümüzde ise Giyilebilir Sanat giysi biçimleri giderek heykele yaklaşan bir form sergilemektedir. Böylece gerçekleşen heykelsi sanat yaratımları giyilebilme özelliklerini korumakla birlikte mutlaka giyilebilme gibi bir şartı betimlememektedir. Bu anlamda yaratılan Giyilebilir Sanat eserlerinin pek çoğu giyilmek için değil, sanat eseri olarak izlenmek ve anlaşılacak için biçimlendirilmektedir.” Günümüzdeki önemli temsilcileri Jorie Johnson, Tim Harding, Mascha Mioni, Galya Rosenfeld, Sandra Backlund’dır”(YETMEN Gözde, 2012: 81).

İnsanın kendini ifade etmesi için yeni bir yöntem olarak değerlendirilen Giyilebilir Sanat, anlatmak istediğini vurgulayarak, izleyenlerin ruhuna, giyenlerin bedenine işleyebilme özelliğine sahiptir. Avant-garde olarak nitelendirilen bu girişim, gelişimin ritmine ayak uydurarak, yüzey düzenleme ve dekoratif yapıların ötesinde, kendini güncelleyebilen bir ifade alanı olmaktadır. Giyinmeyi örtünme ihtiyacının ötesine geçirebilen tekstil sanatçıları, yenilik arayışları sayesinde sıradışı tekstil ürünleri yaratmaktadır.¹⁰⁷ Sanatçılar kendinden emin duruşlarıyla, hem görsel hem de dokunsal anlamda insan yaşamının sanata dair beklentilerini karşılamaktadır. Giyilebilir sanat hareketiyle sağlanan, tekstil ve sanat birlikteliği, yaşantılara eşlik eden ölümsüz sanat eserleri ve hayatı şekillendiren tasarım fikirleri için esin kaynağı olabilmektedirler.¹⁰⁸

3.2 Lif Sanatı

Tekstil el sanatları , resim , heykel , mimari gibi farklı disiplinler, endüstri devrimi ile başlayan lif sanatına yön vermiştir. Bu disiplinlerden etkilenecek, teknolojik gelişmelerin de takipçisi olan lif sanatı, gelişimini kendine özgü üslubuyla sürdürmektedir. Tekstil ve sanat arasındaki etkileşim, sanatçıların yeni yorumlarına hem kavramsal olarak, hem de malzeme çeşitliliği bakımından esin kaynağı olmuştur. Günümüz sanatçılarının tekstil ürünlerine karşı edindiği, yeni ve farklı bakış açılarıyla, sanatçıların araştırmacı yönünün, yaratıcılıklarını desteklediği görülmektedir.

107. Yetmen, G. (2012). Giyilebilir Sanat. Yayınlanmış Ders Notları. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi. Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü. s. 82

108. Yetmen, G. (2012). Giyilebilir Sanat. Yayınlanmış Ders Notları. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi. Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü. s. 82

Lif sanatçıları, dokumanın yapısal çözümlerini soyut dışavurumcu bir yaklaşımla değerlendirirerek, hangi formların kullanılması gerektiğini dikkatlice incelemişlerdir. Dokuma yapısal çözümleriyle karakteristik bir araçtır. inanmaktadırlar. Sanatçıların arayışlarının içerikleri, radikal bir başkaldırı aracı olmaktan uzaklaşarak, insana dair, doku ve dokunulurluk kavramlarıyla ifadeler oluşturmaktadır. Sanat akımları, tekstilin ufkunu açarak, lif sanatında birleşmiş el sanatları uygulamaları ile ifadenin aracı olmuştur. Nakış modelleri; zengin talimatlarla, eğitimle ve ilham öyküleriyle önemli değerleri aktarmaları ve eğlence kaynağı sunmaları açısından benzersizdir.

Modeller ilk kez, kadınların eğitiminin ayrılmaz bir parçası oldukları Rönesans'ın başlarında Avrupa manastırlarında ve mahkemelerinde görülmüştür.¹⁰⁹ Kadınlar harfleri, rakamları, İncil ayetlerini, ahlak kurallarını ve resimli öğeleri işlemeyi öğrendiklerinden, gelecekteki ev işleri için gerekli nakış becerilerini geliştirmişlerdir. Karışık olarak işlenmiş bu nakışların yanı sıra birkaç kayıt, batılı kadınların rolünü belgeler.

On yedinci yüzyılın ikinci yarısı ve on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısı arasındaki bu modellerin bazıları, günümüzde sanat tarihçileri için özellikle ilginçtir. Tarihçiler nakış modellerinde geleneksel olarak güzel sanatlara atfedilen hayal gücü, hatıra ve duygu izlerini tespit ederken, dönemin sanat çalışmalarına benzerlikleri daha belirgin hale gelir.¹¹⁰ Dijital teknolojiyle tekstilcileri sıkıcı, rutin dikişten kurtaran yenilikçi süreçler sağlanır. Yine de, birçok sanatçı el işi tekstil ürünlerinin saf çekiciliğini tercih ederek, yaratıcılığın özüne dönmeye başlar. Bu yüzyılın başında hakim olmaya başlayan yenilikçi süreçler, sanatın, soyut ve deneysel eğilimlerini ister istemez, ilkel ifade biçimleri aramaya yönlendirir.

Çağın sanat akımlarından etkilenerek, dekoratif özellikleri teknoloji ile deneyimlenmeye başlayan duvar halıları (tapestry), günümüze kadar gelişmeye devam etmiştir. Sanayi üretimine karşı protestolarında William Morris tarafından muhalifliğin simgesi olarak kullanılan nakış, devrimci bir mesaj içerir. El ile üretilen çalışmalarına devam edebileceği için Morris, İngiltere'deki Kraliyet Nakış Okulu'nu ve kendi başına canlandırılmış goblen dokuma sanatını desteklemek üzere sanayicilere karşı gelmiştir¹¹¹ (Bkz. Şekil 3.2.1.).

109. QUINN, B. (2008), Textiles at the Cutting Edge, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 10

110. QUINN, B. (2008), Textiles at the Cutting Edge, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 10

111. QUINN, B. (2008), Textiles at the Cutting Edge, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 15



Şekil 3.2.1. William Morris, 'African Marigold' adlı çalışması, 1876.

Kaynak: http://www.artfactory.com/art_appreciation/graphic_designers/william_morris.html
(22.07.2013)

Feminist sanatçılar sanat çalışmalarını nakış ile birleştirdiğinde yani, bir yüzyıl sonra benzer bir başkaldırı ortaya çıkmıştır. Lif sanatını ve çizgi sanatını ayıran sanat ve el sanatı arasındaki farkı kabul etmemişlerdir. Çünkü nakış bir hobi olarak ya da ev işi becerisi olarak değerlendirilmiştir ve sanatta dikilmiş nesnelere, iğne işlerinin ve nakışların varlığı Amerikan sanat kurumunu harekete geçirmiştir.

Nihayetinde nakış bir sanat formu olarak yasallaşmıştır ancak bir süre daha, dikilmiş yüzeyler ve dikilmiş tekstil ürünleri resim ve heykel sanatlarının altında sınıflandırılmaya devam etmiştir.¹¹²

“Endüstri devrimiyle makineleşmenin artması tekstilin seri ve hızlı üretimine katkıda bulunmuştur . Bu durum geleneksel el sanatlarının giderek etkisini kaybetmesine , estetik kaygıların arka plana itilmesine üretim hızının artmasına paralel olarak kalitenin düşmesine sebep olmuştur. Zamana karşı yapılan bu anlamsız yarış sonrasında kar amacı güdülen ürünlerin tüm yavanlığıyla, günlük hayatın içine girmesi , dönemin entelektüelleri tarafından tepkiyle karşılanmaya başlamıştır” (ÇINAR Evrim, 2007: 47).

112. QUINN, B. (2008), Textiles at the Cutting Edge, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 15

“Bu durum, zanaatçılar ve sanatçılar üzerinde Endüstri Devrimi’ne karşı olumsuz ve güvensiz bir hava yarattı. Bu krizin nasıl atlatılacağına dair tartışmalar yaşanmaya başlandı. William Morris , makinelerin yaşamı yeniden düzenleyip yönlendirdiğini ; artık gündelik yaşam pratiği (koşuşturması) içinde sanata ve zanaata değer verilmediğini oysa ki makinelerin yalnızca birer alet olduğunu; eğer doğru kullanılırsa zanaatçi ve sanatçıların en iyi yardımcıları olduğunu söylüyordu . Morris bu düşünceler ile sanat ve zanaat (art & craft) hareketinin ilk ateşini yaktı. hareket , kısa bir süre içinde Avrupa’da yankı bulup , İngiltere’de “Art Nouveau” , Fransa’da “Modern Style”, İtalya ’da “ Stile Liberty ” , Almanya ve Avusturya’da “Jugend Stil ” olarak anılmaya başlandı ” (ÇINAR Evrim, 2007: 48).

“İlerleyen zaman içinde sanat , zanaat ve endüstrideki bu arayışlar , yeni düşünceler, ister istemez bu alanları birbirine yaklaştırdı , onları ortak bir zemin üzerinde buluşmaya çağırdı . 1919 yılında kurulmuş olan Bauhaus , bu hareketin bir eğitim kurumuna uyarlanmış , bir çatı altında toplanmış durumudur. Avrupa dışındaki kültürlerin etkileri ; bu yüzyıldaki sanatçının bilinci , kişiselliği ve seçiciliği ile birleşerek yeni yüzyıla yön vermiştir . Kolaj tekniği , 20. yüzyıl sanat akımlarının temelini oluşturacak bir teknik ve kavramın aktarım yöntemi olarak sağlam bir şekilde yerini almış, Fov’ların geçmişten kopuk olan renk ve formdaki kökten yenilikleri ve yeni mimarinin etkisi tüm Avrupa’yı sarsmıştı” (ÇINAR Evrim, 2007: 48).

“Cranbrook Academy of Art 1926’da kurulduktan sonra Amerika’nın en önemli sanat merkezlerinden biri olmaya başlamış , lif sanatının gelişiminde önemli bir yer edinmiştir . 1929’dan itibaren Lola Saarinen , Cranbrook’un dokuma atölyesinin yönetimini almış , serbest tekstiller Saarinen binaları için üretilmiş ve 1937’de Marianne Stengek yönetimi alarak Bauhaus’un ilkelerine yönelmiştir” (ÇINAR Evrim, 2007: 50).

Sanatçı görsel bilincini oluşturan, dokulara, çizgilere ve heykelsi malzemelere yeni anlamlar yükleyerek, onları kavramsallaştırmaktadır.

“Lif Sanatı , 1962 yılında Lozan Tapestry Bienali (International Loussane Biennial of Tapestry) ile gelişimi için önemli bir merkez daha kazanmış olur . Jean Lucart’ın organize ettiği bu ilk bienalde duvar halılarının yeniden canlandığı gözlenmiştir . “ Ortak düşünce modern resim sanatının bu geleneğe (duvar halılarına) uygulanabilmesiydi . Mesela 18. yüzyılda duvar halılarında kullanılan 30.000 tonun yerine , bu sayı 25-30 arasında değişim göstermekteydi. Boyutlarda değişiklik vardı” (ÇINAR Evrim, 2007: 55).

Tüm tekstil uygulamalarının, “Bitmiş” ürünün ortaya çıkmasıyla sürecin sona ereceğine dair sessiz bir anlaşması vardır. Yine de, sanatçılar tekstil ürünlerini ilham verici bulduklarından bu prensibi sürekli olarak sorgularlar. Sanat nesnesi gibi, bir tekstil ürününün tamamen bitmiş olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini araştıran sanatçılar, yapı ve tüketim ile ilgili yeni yöntemlerin geleneksel tekstil formlarını değiştirdiğini ortaya çıkarır. Yeniden yorumlama hem felsefe, hem de

estetik ile ilgilidir ve bazen kentsel bozulmaya eşlik eden bakımsızlık ve parçalanma ile ilgili bir metafordur. Felsefe, film ve edebiyat alanında şiir olarak ifade bulur.

Martin Margiela giysilerinin parçalanmış şıklığı, Paris'deki Centre Pompidou gibi ikonik binalarda hoş bir şekilde göze çarpmaktadır¹¹³ (Bkz. Şekil 3.2.2.).



Şekil 3.2.2. Martin Margiela, 'Artisanal' koleksiyonundan, 2009.

Kaynak: <http://filakuku.wordpress.com/tag/artisanal/>
(23.07.2013)

Bunun gibi yorumlanmış formların sanatsal karşılığı, Berlin merkezli sanatçı Stefan Müller tarafından yaratılan parçalanmış tuvaler olabilir. Müller, İndirgemeci estetiği keşfetmesiyle tanınır ve sanat eserlerinin çoğu, delikli parçalar üzerine yaptığı resimler ile yeniden yorumlamadır. Parçalanmış keten şeritlerin resimsel bir yüzeye dokunmalarıyla yaratılan isimsiz çalışmaları Müller'in en radikal resimleri arasındadır (Bkz. Şekil 3.2.3.).

113. QUINN, B. (2008), Textiles at the Cutting Edge, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 18



Şekil 3.2.3. Stefan Müller'in çalışması.

Kaynak: <http://www.llikeviloveandlife.com/2012/03/artist-focus-stefan-muller-impact-of.html>
(23.07.2013)

Müller, ahşap çerçeve profilleri tezgah şeklinde kullanarak 'dokuma tezgahından' parçalı tuval örgüsü yaratır.¹¹⁴ Etkisi, yırtık kenarların ve asılı iplerin zengin bir doku yüzeyi oluşturduğu dokuma sanat eseri gibidir. Lucio Fontana'nın kesik atılmış tuvaleri gibi, resimlerin yüzeyindeki delikler resimlere beklenmeyen boyutlar verir ve görülen ile görülmeyen arasındaki ayrıma dair geleneksel anlayışları alt üst eder. Tekstil ürünleri ve boşluk arasında heyecan verici bir alışveriş vardır. Karşılıklı etkileşimleri, boşluğun sanata dönüştüğünü görme arzuları etrafında adeta sarmal oluşturur. Çağdaş sanatçılar bir tekstil ürününün dokunsal albenisini keşfederken tasarımın estetik özellikleri ile sanatın şiirselliğini birleştiren boşluğun sınırını çizmek, sesi absorbe etmek, dekoratif öğeler yaratmak açısından içsel yeteneklerini de keşfederler.

Amerikalı sanatçı Piper Shepard, sanat uygulamalarında boşluğa müdahale etmesinin yanı sıra üç boyutlu yapılandırma tekniklerini de birleştirdiğinden, sanat ve mimari arasında yeni bir diyalog başlatır.¹¹⁵ Mimarlık ile ilgili özelliklerine rağmen, Shepard'ın kreasyonları günümüz çağdaş sanatındaki en narin el yapımı tekstil ürünlerinden bazılarıdır. Shepard dikiş, kesme, baskı, gravür baskı ve boyaya batırma gibi geleneksel işlemlere bağlı kalsa da, oluşan tekstil ürünleri orantı ve tasarım açısından geleneksel değildir.

114. QUINN, B. (2008), Textiles at the Cutting Edge, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 18

115. QUINN, B. (2008), Textiles at the Cutting Edge, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 20

Shepard'ın çalışmaları, dantelin ince iskeletli desenlerinin zarafetine sahiptir ve bunun için çoğunlukla yanlış yorumlanır. Geleneksel bir dantel ustasının tersine, tekstil ürünlerini oluştururken bobinlere, iplere, iğne batırma nakış kartlarına ve iğne oyası yastıklara bağlanmaz. Bunun yerine, grafit ile uzun pamuk müslin boylarını bükerek ve ardından, zarif ve kumaşa dolanmış dantel desenlerini elle keser. Paneller, asıldıklarında ve göz kamaştırıcı şekilde aydınlatıldıklarında, oluşturdukları ayrıntılı gölgelerle çevrelerini değiştirirler. (Bkz. Şekil 3.2.4.).



Şekil 3.2.4. Piper Shepard, 'Lacing Space' adlı çalışması.

Kaynak: <http://paintdropskeepfalling.wordpress.com/2012/01/>
(23.07.2013)

Tekstil ve sanat arasındaki birlikteliğin gelişimi, yeni bir vücut bilinci yaratır. Tekstil ürünlerine, insan formunun vurgulamak üzere, vücut çevresindeki boşluğu tanımlayan, sert giysiler, malzemeler işlenir. Böylelikle, insan vücudundan esinlenilerek, ikinci bir deri stilize edilmiş olur. 'İkinci deri' giyimi, insan formunun yeni temsillerini keşfeden heykelsi şekillerin de yaratılmasına yardımcı olur.

Chicago merkezli sanatçı Nick Cave, geri dönüştürülmüş nesnelere yapılan giyilebilir heykel çalışmalarıyla tanınmaktadır.

Cranbrook Sanat Akademisi'nde lif sanatı okuyan Cave, halen Chicago Sanat Enstitüsü moda bölümü başkanıdır. ¹¹⁶ Çalışmalarında, tekstil tasarımı ve moda gibi sanat disiplinleri birleştiğinden, Cave'in kreasyonlarında değinilen yüzey tasarımı, performans sanatı, kostüm ve sosyal aktivizm kategorileri arasındaki sınırlar belirsizdir. Nick Cave'in çalışmalarından biri olan Soundsuits, dikilmiş sivri kumaşlı, karışık mücevherler ve ıslah edilmiş nesnelere kolajını içerir. vücuda giyildiğinde törensel kostümler haline alan bu kıyafetler, sanat galeri için hazırlanan enstalasyonlarla, alışılmışın dışında silüetlerin, cömert sergilenişleri haline gelir (Bkz. Şekil 3.2.5.).



Şekil 3.2.5. Nick Cave, 'Sound Suits' adlı çalışması.2011
Kaynak: <http://colourandform.wordpress.com/2011/04/15/sound-suits-by-nick-cave/>
(23.07.2013)

Cave, 'Alışılmışın fantastiğe yaklaşması gerektiğine inanıyorum. Adlandırılmamış, rüyalar haricinde fark edilmemiş duyguları canlandırmak istiyorum!' demiştir. ¹¹⁷

115. QUINN, B. (2008), Textiles at the Cutting Edge, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 20

116. QUINN, B. (2008), Textiles at the Cutting Edge, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 26

117. QUINN, B. (2008), Textiles at the Cutting Edge, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 26

1982 yılında Almanya’da Documenta adındaki uluslararası bir sergide, K-18 Kassel vakfını oluşturan çalışma sunulmuştur. Bu çalışma, yumuşak sanat olarak da adlandırılan güzel sanat ve tekstil uygulamaları, karma bir kombinasyona ilişkin deneysel bir gösteri ile sunulmuştur. K-18 Kassel çalışmasına yönelik, Janis Jefferies tarafından oluşturulan yazının içeriği;

Kavramların , tekniklerin malzemelerin gelişimleriyle kendini yenileyen sanat, yirminci yüzyılda deneyimlere ve radikal değişikliklere açık olmuştur. Değişimlerden etkilenen , Sosyal , politik ve ekonomik etkenler, yaşamda , tanımlar ve anlamlar aracılığı ile belirleyici olurlar. Dekorasyonun ve dekoratif sanatın içeriği belirlenerek, sınırları yeniden çizilmelidir.¹¹⁸

Uluslararası Lozan Bienal’inde sanat kumaşlarına, yapılarına ve sosyotarihsel önemlerinin analizine artan ilgiyi karakterize eden bir dizi enstalasyon çalışması elde edilmiştir. Constantine ve Larsen, çağdaş sanat uygulamalarında sanat kumaşının gelişimini ve dekoratif sanatların prestijini araştıran önemli sanat eleştirmenleri ve yazarları arasındadır.¹¹⁹

Sanat kumaşı 1980’lerin başında moda mıydı?

‘Sanat kumaşı’, kumaş tarihi perspektifini geniş anlama taşıdığı şeklinde özetlenebilir. Bunun amacı; tekstil çalışmalarının karakteristik esnekliğini ve yumuşaklığını, elyafa özel kreatif dil formlarının çeşitliliğini ve dekoratif sanatın niteliklerini kapsama almak olmuştur.

Dekoratif sanat ile ilgili fikirler, Constantine ve Larsen’in çalışmasında temsil edilmeyen, sanatçılar tarafından moda olmuştur. Kritik tartışmanın odak noktasındaki bu yöntemleri ve malzemeleri uygulamak için Constantine ve Larsen’in katılımları çok önemli olmuştur. Sheila Hicks, Jagoda Buic ve Magdalena Abakanowicz tarafından yapılan çalışmalar, başta Jackson Pollock, Sam Gilliam ve Lucas Samaras olmak üzere, Soyut Ekspresyonizm’in temelini oluşturan, büyük tuvalerden etkilenmiştir.¹²⁰

118. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 36

119. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 36

120. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 38

1960'lar ve 1970'ler boyunca resim, heykel ve tekstil sanatlarında oluşan belli eğilimler, tekstil ürünlerinde yapılan çalışma ile çalışmalarında malzemeleri birincil ifade aracı olarak kullanan sanatçıların, çalışmaları ile kendini göstermiştir. Stephanie Bergman'ın ve Richard Smith'in de çalışmalarından anlaşıldığı gibi, sanatta yumuşak malzemelerin etkisini ve işlevini anlamaya yönelmişlerdir. İngiliz sanatçı Stephanie Bergman, 1977'de T-Total'de, Bergman yıkanmış tuval parçalarını kesmiş, boyaya batırmış ve boyamıştır ve böylece, dikkati malzemelerin dokunsal niteliklerine çekmiştir. Bergman'a göre, seyreltilmiş akrilik boya ile giysinin gevşek örgüsü boyanarak yüzey rengine ulaşılır. Smith, 1970'lerde bir dizi kilit çalışma üretmiştir; örneğin, 1975'de Threesquare 2 ve 1973'de Grey Path. Bu çalışmalarda, kasnak çıkarılmıştır ve tuval, uçurtma benzeri bir şekle dönüştürülmüştür.¹²¹ Bergman ve Smith'in çalışmaları, tekstil olarak tuvalle ve materyalin doğasında mevcut yollarla etkileyici olmuştur.

Çalışmalarında malzemeleri birincil ifade aracı olarak kullanan sanatçılardan, Amerikalı ressam Helen Frankenthaler'ın 'boya ve ıslatma' yöntemleri ve Morris Louis'in 'her yönden' renk alanına sahip resimleri, ilişkisel nitelikleri açısından 'zengin tekstil' olarak kabul edilen çok büyük 'deri benzeri' yüzeylerin parçası olmuştur (Bkz. Şekil 3.2.6. , 3.2.7.). Eva Hesse (lateks ve tülbent), Michelle Stuart (kağıt ve ip), Robert Morris (keçe), Barry Flanagan (boyanmış çuval bezi kıyafetleri) çalışmalarında, tüm dikkati kullanılan kumaşların doğasına, özdeşliğine ve kumaşları destekleyen yapılara çekmiştir.¹²² (Bkz. Şekil 3.2.8. , 3.2.9 , 3.2.10 , 3.2.11.).



Şekil 3.2.6. Helen Frankenthaler'in çalışması.

Kaynak: <http://www.leslieparke.com/2010/12/helen-frankenthaler-splish-splash/> (23.07.2013)

121. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 38

122. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 38



Şekil 3.2.7. Morris Louis, 'Dalet Kaf' adlı çalışması, 1959

Kaynak: <http://dfwarts2010.wordpress.com/2010/02/01/formal-analysis-morris-louis-dalet-kaf-1959/> (23.07.2013)



Şekil 3.2.8. Eva Hesse, 'Contingent' adlı çalışması, 1960.

Kaynak: <http://www.miccicohan.net/blog/dont-worry-about-cool-make-your-own-uncool/> (23.07.2013)



Şekil 3.2.9. Michelle Stuart, 'Paradisi' adlı çalışması, 1986

Kaynak: <http://deeparthnature.blogspot.com/2011/09/michelle-stuart.html> (23.07.2013)



Şekil 3.2.10. Robert Morris, 'Untitled Tangle' adlı çalışması, 1967

Kaynak: http://www.learn.columbia.edu/courses/fa/images/medium/kc_femart_morris_18.jpg (23.07.2013)



Şekil 3.2.11. Barry Flanagan, '4 cabs 2' adlı çalışması, 1967

Kaynak: <http://allingtonwoodswords.blogspot.com/2011/11/review-barry-flanagan-at-tate-britain.html> (23.07.2013)

İzleyicinin dikkatini dokunsal niteliklere çekerek maddesel dünyamız ile ilgili bedensel deneyimleri ve yorumları ifade edebilen, yumuşak heykeller tasarlanmıştır. Heykel ve resimdeki tüm anlatım aynı oranda dokunsal yanıtı ifade edebilmektedir. Dokunmanın önemi, sanatın oluşumu ve yüzey malzemesi ile yakından ilişkimizi açıklayıcı nitelikte olduğu için içseldir. Ancak dokunma kavramı, dokunsal ya da geçici malzemelerin spesifik seçimleriyle, çalışmaların daha kapsamlı olması yönünden etkindir. Bu bağlamda, kumaş, giysi ve tekstili oluşturan materyaller, hem

malzeme terimi olarak, hem de kavramsal bir strateji olarak kullanışlıdır. Metaforun dönüştürücü gücünde etkili olan kelimeler ve nesnelere, yüzeyler ve deriler, elyaf ve malzeme, giysi ve tekstili oluşturan her birim, dokunma ve dokunulurluk arasında bağlantı kuran malzeme olarak kumaşı kavramsal ve kullanışlı bir strateji haline getirir. Aslında estetik ve sanat tarihi ile ilgili literatür büyük ölçüde, tüm diğer duyuları dışarıda bırakarak görme duyusuna odaklanır. Görme duyusu tarihsel olarak tüm duyuların en imtiyazlısı olduğundan, bu durum kendi içinde daha büyük bir fenomenin örneğidir.

Üretimde dokunmanın rolü, insan yapımı parçaların kapsamlı ve kültürel tabandan oluşumunu takdir etmektir. Duyuların yüksek estetik deneyim aracı olamayacağı felsefesi nedeniyle, üretim dokumayı ihmal edilmiştir.¹²³ Batı gibi görsel bir kültürde dokunma duyusu, duyuların ön planında yer almak için son zamanlarda yeniden ortaya çıkmıştır. Britanya’da ve elbette Amerika’da meydana gelen gelişmelerden etkilenerek, Michael Brennand-Wood, elyaf ve malzeme ile dokunma ve dokunulurluk tarzının, tarihsel kısıtlamaları içersinde olan rolüne ve yerine, gerçekten meydan okuduğuna inanmıştır.¹²⁴ (Bkz. Şekil 3.2.12.)



Şekil 3.2.12. Michael Brennand-Wood, 'Maker of the Month' adlı çalışması.

Kaynak: http://www.themaking.org.uk/images/stories/Artists/MakerOfTheMonth/Michael_Brennand_Wood/mbw_large4.jpg (23.07.2013)

123. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 38

124. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 43

Üretilmiş çağdaş tekstil ürünleri çerçevesinde referans terimler değiştirilmiştir. Bu değişimin etkisi tam olarak fark edilmez ancak kırılmaya başlanan kullanım, dayanıklılık ve uygulama ile ilgili sonraki sınırlamalarda ve farkındalıklar meydana gelmiştir. Kendilerini ressam olarak tanımlayan ancak çalışmalarında tarihsel desen referanslarından alıntı yaparak veya yöntemlerine yerleştirdikleri kumaşların malzemelerine ve dokunsal niteliklerine göre hem tekstil ürünler, hem de boya kullanan bir dizi sanatçı ile tekstil ürünlerinin kültürel bir yeniden değerlendirmesinin bir kez daha yapıldığı açıktır. Her iki eğilim ‘rahatça’, ‘dekoratif’ teriminin esnekliğini ifade eder ve sadece tek bir tarza girmeyen karma formlar üretmiş çağdaş sanat uygulamalarında belirgin estetik stratejiyi destekler.

1990’lar, sanatta dekoratif uygulamaların genişletilmiş kabulünün canlanmasına tanık olmuştur.¹²⁵ Malzeme ve tekniğin ötesine geçen tekstil stüdyo uygulamalarının yanı sıra çeşitli tekstil tabanlı malzeme yapım yöntemlerini kullanan birçok çağdaş sanat çalışmasında bu canlanma görülebilir.

1960’lara kadar, güzel sanatların iki kategoriden yani, resim ve heykel bölümlerinden oluştuğuna dair görsel sanat uygulamalarında genel bir anlaşma söz konusudur. 1970’lerin başında el sanatı/sanat hiyerarşilerinin eski sisteminin katılığını aşmak için bu kategorilere meydan okunmuştur. ‘Tuvalsiz’ ve ‘tezgahsız’ yapılar üzerine eğilmek, şekillerin daha yapısal olduğunu keşfetmek, malzemeler ve koşullar ile çalışmaya devam etmek, modern estetikte engellenmiş konuları yeniden düşünmeye zemin hazırlamıştır. Dekoratif sanat, el sanatı ve yerel sanatlar, güzel sanatlarda kadınların tekstil ürünlerini içeren çalışmalarla katılabildiği zorlayıcı fikirler haline gelmiştir. Bu alandaki başarıları çoğu zaman çok düşünülse de, tekstilde tasarım, örgü, goblen ve kostüm yapımı ile ilgilenen Nathalie Goncharova, Alexandra Exter, Liubov Popova, Annie Albers, Sophia Taeuber-Arp, Vanessa Bell ve Sonia Delaunay gibi ressamların odaklandığı düşünce dünyalarının şüpheli etkileri vardır.¹²⁶

125. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 43

126. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 43

Destek/Yüzey Hareketi, resmi olarak 1967 ve 1974 arasında var olan ve Fransız sanatçılar tarafından kabaca kurulan bir grup olmuştur. Zemin ve duvar kullanımı, katlama, baskı, dokuma ve kurutma süreçleri, Destek/Yüzey Hareketi ile ilgili çalışma stratejilerine uygun olmuştur. Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, and Niele Toroni, Andre-Pierre Aarnal, Vincent Bioules, Daniel Buren, BMPT Group, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noel Dolla, Toni Grand, Bernard Pages, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, Andre Valensi ve Claude Viallat bu grubun içinde olmuştur. Grubun ismini, resmin en temel kuralları ile halihazırda yüzleşmediği hissi belirlemiştir ve bu grup ayrıca, Destek/Yüzey Hareketi sanatçılarının projelerine materyalist bir temel oluşturduğunu ilan etmiştir. Greenberg'in görüşlerine rağmen bu sanatçılar, usta ressamların araçlarının temel durumlarına çok az ilgi gösterdiğine karar vermiştir. Neyin saklanmış olduğunu göstermek, resmin her ögesini yeniden yapılandırmak ve ayırmak stratejileri olmuştur. Yani, geleneksel resmin iki ana yapı taşını ayırmayı (tuval ve kasnak) ve aracı en ince malzeme tabanına kadar soymayı araştırmışlardı. Destek/Yüzey Hareketi grubunun ilk sergisi, 1970 yılında Paris'teki Modern Sanat Müzesi'nde açılmıştır. Dezeuze ve Viallat, hem serginin organizasyonundan, hem de geniş anlamda grubun ana prensiplerini oluşturan fikirleri destekleyen kritik metinlerden sorumlu olmuştur.¹²⁷

Desene duydukları ortak tutkuları ile sonradan Desen Ressamı olan İn giliz seramikçiler Coral McNicoll ve Jacqui Poncelet tarafından ortaklaşa küratörlüğü yapılan Pattern Crazy (2002) adlı sergi, Islington, Londra'daki Sanat Konseyi'nin galerisinde yer almıştır. Galerideki her desen bir hikaye anlatmıştır ve bazıları, diğerlerinden daha çok göze çarpmıştır. Bashir Makhoul'un kurşun delikli duvar kağıdı, Beyrut'un duvarlarına iz bırakan kurşun deliklerinden kaynaklanmıştır. Brion Era, bilgisayar ile oluşturulmuş görsel çalışmalarıyla izleyiciyi üzerinde etkili olmuştur. 'Pattern Crazy', Ian Grant'in ekose desenli şeref masalarında kakma işi kullanmasından, Julie Westbury'nin 1950'lerden alınmış bir dizi renkli kart postaldan yapılan dini ikonografinin kolajını yapmasına kadar en geniş anlamıyla desen kullanımını içermiştir.

127. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 53

Çoğu zaman süslemede olduğu gibi, duyarlılık ve tekrar önemli kriterlerdir. Dantelli görünümüyle çarpıcı olan 1998'deki Breathless adlı çalışma, Peritan'ın Camden Sanat Merkezi sergisinde sergilenen, akciğer kanserinde bir dizi çalışmanın parçasını oluşturan bir çift mavi akciğer şeklinde çıkartılmış kağıttır. Zaman zaman tekrar etmeyen desen yapımını kullanması, desene dayanan uygulamada Matisse'nin kağıt kesme çalışmasının yıkıcı niyetlerini yansıtır ve tekrarlayan formlar, birleşmiş alanda sunulur. Eş zamanlı olarak seyredilen yinelenmiş aralıklara ve desenli öğelerin düzenlemelerine dikkatini veren izleyici tarafından sonuçta anlam türetilir. Genel bir düzenleme; görünüm, algı ve anlamın değiştirilebilir olmasından sorumludur.¹²⁸ Eve ait eşyalara, moda mağdurlarına, dekoratif taşkınlığa, ekose dokumalara, makine örgüsüne, geri dönüştürülmüş tuvale, istiflenmiş heykel olarak tekstil malzeme yığınlarına ve plastiklere göndermede bulunan çalışmalar, uygun tekstil yüzeylerine dönüştürülebilir.

Özetle, düşünce taşıyıcısı olarak uygun tekstil yüzeyine hizmet eden Suzanne Kuchler, 'Tekstil üzerine yeniden düşünmek: 'Akıllı' Elyaf Yüzeyin Gelişi' adlı denemesinde, çeşitli tekstil malzemelerinin kendi başlarına elektronik ekipman olduklarını ileri sürer. Görüntünün oturtulduğu nesnenin malzeme seçiminde artık eşsiz olmayan birlikler üzerine düşünmeye zorlandık. Bu sır, dokunulduğunda malzemeye nasıl temas edildiğini ortaya çıkaran elektriksel sinyallerin nasıl geçtiğini gösteren örgü desenli elyaflarda açıkça yatar.¹²⁹

Bu, yeni Elyaf Optik Çizgi Hareket teknolojisi ile gece elbiseleri üzerine beyaz ışıkları yansıtmak, çocukların sırt çantalarının yüzeyine yüz ifadeleri çizmek, kamp çadırlarının kumaşına parlak ışıklar takmak mümkün hale gelir. Böylece, yumuşak ve esnek yüzeyler için elyafları kalıcı olarak birbirine bağlayan bu uygun işlem sayesinde, kumaş yüzeyinde göz alıcı bir gösteri meydana gelir. Akıllı tekstil ürünler alanında, her şey artık mümkün gibi görünmektedir. Maddeler ve yüzey arasında ince fiziksel duyular olan ve bir zamanlar deriye duyduğumuz ilgiyle bildiğimiz bir dünya nesneyle ilişkiye dair kavrama meydan okur. Duyuların karşılıklı etkileşimi yani, dokunma duyusu, duyuyla etkileşimimiz ve önemli ile önemsiz arasındaki ilişkinin gözlemi ağ üzerinde güçlü hale gelir. Janis Jefferies, Contemporary Textiles (Çağdaş Tekstiller) eserinde, Sadie Plan'in ifadesini belirtmektedir.

128. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 54

129. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 58

“Dijital devrim, malzeme dünyasının tüm alanlarını birbirine bağlayan ve bu dünyaların ötesine geçen siberetik, doğrusal olmayan süreçler dahil gelecek için bütünüyle yeni bir dizi paradigmayı ve perspektifi bırakır. Bükme, plise ve dokuma süreçleri, hissetirmeden dünyayı değiştirmiştir ve nihayetinde, gerçeğin sayısallaştırılması ve benzersiz desenler ve yeni tasarımlarda kendini bağlamak ve inşa etmek için yeni olasılıklar şeklinde ortaya çıkmıştır. Bilgisayarlı dokuma tezgahları, zeki kumaşlar, pikseli ekranlar ve internet ile artarak çalışan kadın ve erkek uygulayıcılar olarak cinsiyetler, tekstil ürünler ve teknik süreçler arasında daha önce hiç olmadığı kadar kesişen noktalar vardır.” (JEFFERIES Janis, 2008: 58)

Sonuca bağlarsak, yeni malzeme olanakları ve teknolojik yeniliklerle dolu heyecan verici zamanlarda yaşıyoruz. Tekstil ürünleri, günümüzde çağdaş sanat uygulamalarının ve sosyal değişimin en öncü koludur. Bu ürünler günümüzde, yeniden oluşturmak ve yeniden başlamak için heyecanlı, fiziksel bir kararlılıkla vücutlarımızın kıvrandığı ve ellerimizin titrediği, her zamankinden üstte bir ağ kültüründe düşündüğümüz, yaşadığımız ve davrandığımız şekilde dönüşme potansiyeline sahip geleceğin materyal kültürü olarak görülmektedir.

“Birinci Dünya Savaşı’na tepki olarak doğan sanat akımları resim ve heykel sanatının içine tekstil hammadesinin girdiği ilk dönemdir. Tekstil hammadesinin doğal görünümlü olması, esnekliği, katlanabilirliği, fiziksel özellikleri, buruşturulabilirliği, hafifliği gibi birtakım özellikleri sebebiyle sanatçılar tarafından tercih edilen bir malzeme olmuştur. Kullanılacak tekstil hammadesinin kendine has bir dili vardır. Mesela; kadifenin yumuşak görünümü, elyafın hafifliği, ipeğin parlaklığı gibi... Sanatçı bu özelliklerin farkında olarak ve onları adeta yeni bir dil gibi kullanarak, yapıtına, lif sanatının getirdiği katkıları ekleyebilir. Lif Sanatı İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Amerika’da gelişmeye başlamıştır. 1945-1960 yılları arasında yapılan çalışmalar askeri amaçlı idi. Sanayileşme sırasında savaşların artmasıyla durağan bir döneme girilmiş ve teknolojik gelişmeler askeri alanlarla kısıtlanmıştır. Savaşın sonrasında sanatçıların çoğu savaşın getirdiği yıkımdan kaçmak için doğaya dönmüşlerdir. Sanatçılar özgürlüklerine kavuşmak ve savaşın geriliminden kaçmak için Amerika Birleşik Devletleri’ne sığınmışlar böylece lif sanatıda diğer sanat akımları gibi kendine yeni ve özgür bir gelişim alanı bulmuştur” (ÇINAR Evrim, 2007: 71).

3.3 Serbest Tekstil Sanatı, Yeşil Tekstil-Yavaş Moda

“Küresel ısınma, su kaynaklarının azalması, kimyasal atık sorunları ve ekoloji konusundaki : yasal düzenlemeler, her sektördeki üretimin çevre dostu ölçütlere uygun olarak yapılmasını zorunlu kılmaktadır. Bir ürünün ham maddeden başlayarak mamul hale gelene kadar geçirdiği süreçte ekolojik ölçütlerin dikkate alınması, artan çevre bilincinin kaçınılmaz bir sonucudur. Teknik açıdan, ekolojik üretim sürecinde, çevre dostu ham maddeler ve temiz üretim yöntemlerinin seçilmesi büyük önem taşımaktadır. Ancak daha geniş bir açıdan bakıldığında; teknolojiyle ayrılmaz bağlantısı olan ve tekstil ürününe artı değer kazandıran tasarımın ekolojik yönünün değerlendirilmesi de göz ardı edilmemelidir. Bu bağlamda, tasarımcıların ekip olarak ve teknik alanlarda

çalışan kişilerle disiplinler arası çalışması gündemdedir. Günümüzde Yeşil Tekstiller, Organik Tekstiller, Ekolojik Tekstiller, Ekolojik Tasarım, Çevre için Tasarım, Sürdürülebilirlik, Yaşam Döngüsü Değerlendirmesi-YDD (Life Cycle Assessment-LCA), ; Sürdürülebilir Tasarım (Design for Sustainability-D4S) gibi birçok kavram ortaya atılmıştır. Çevreye duyarlı tasarım kavramı (Design for the environment-DfE); materyal seçiminden, ürünün paketlenmesine, ürün ömrüne, kullanım ömrü dolan ürünlerin geri dönüşümüne kadar giden sürecin ayrıntılı bir şekilde ele alınmasını gerektirmektedir” (İŞMAL, Ö.E. , YILDIRIM L., 2012: 8). (Bkz. Şekil 3.3.1.).



Şekil 3.3.1.Kosuke Tsumura, 'Final Home' adlı 40 adet atıktan yapılmış çalışması,
Kaynak: http://www.kci.or.jp/archives/digital_archives/detail_245_e.html
(23.07.2013)

4. Kavramsal Sanatta Kullanılan Tekstil Oluşumlar

4.1. Yöntem

Polly Ullrich, *Material Difference* adlı eserinde, Lif sanatçısı Magdalena Abakanowicz'in ifadesine yer vermektedir.

“Lifi, Dünyamız üzerinde organik bir dünya kurmanın temel ögesi olduğu kadar çevremizin en büyük gizemi olarak da görüyorum. Tüm yaşayan organizmaların oluşumu, bitkilerin dokusu ve bizlerin, sinir yapılarımızın, genetik kodlarımızın, damar kanallarımızın, kaslarımızın vs. inşası liftendir. Lifi anlayarak sırrı çözeriz” (ULLRICH Polly, 2007: 11).

Kronolojik bir sıralamadansa kavramsal bir kalıp gibi, lifin değişebilir formları ve sayısız anlamı, sanattaki güncel temaları keşfetmeleri açısından, çağdaş sanatçılara yeni deneyimler katmaktadır. Lif, esnek ve uyum gösterebilen yapısıyla, estetik çağrışımlar yaratarak, konulara ve malzemelere olan yaklaşımı çeşitlendirmektedir. 1979 yılında, sanat eleştirmeni Rosalind Krauss “Genişletilmiş Alanda Heykel” adlı etkili makalesinde, çağdaş heykelde radikal bir çıkış tanımlamıştır. Kraus heykelin, anma amaçlarına hizmet eden, temsili görünen ve “kompleks” olarak adlandırdığı, dikey konumla düzenlenmiş, “anıt mantığı”ndan geliştirildiğini gözlemlemiştir. Kraus’a göre belirgin bir post modern formu olan taş yada bronz gibi spesifik araçlar, kompleks olarak nitelendirilmiştir. Ancak taş ve bronz gibi spesifik araçlar, estetik normlara karşı, kasıtlı olarak duran, eklektik malzemelerin seçimiyle tanımlanmıştır. Kraus’un makalesi, lifli malzemelerin dikkat çeken bileşenler olduğu, bir dizi çağdaş sanatsal uygulamayı tanımlamak için, geniş sanat dünyasında bir ilk olmuştur.¹³⁰

Dönüştürücü, sınırı aşan, sanat malzemesi olarak Lif, dönemsel olarak sadece 20’inci yüzyılın başları boyunca ortaya çıkmıştır: Picasso ve Braque, 1912’deki Kübist kolajlar için kıyafet belirlemiştir. Belirlenen bu kıyafetler, sanatta Marcel Duchamp, Kurt Schwitters gibi Dadaistler tarafından, sanatta ortaya çıkartılmıştır. 1930’lar sırasında, Sürrealist sanatçılar, sanrısız durumları uyandırmak için düzensiz malzemeleri kullanmıştır. Meret Oppenheim’in kürk kaplı çay fincanı ve kaşığı, Sürrealist bir ikon haline gelmiştir.¹³¹

130. ULLRICH, P. (2007). *Material Difference: Soft Sculpture and Wall Works*. Western Springs: Friends of Fiber Art International s. 9

131. ULLRICH, P. (2007). *Material Difference: Soft Sculpture and Wall Works*. Western Springs: Friends of Fiber Art International s. 9

Soyut Ekspresyonizm, sanatsal malzemelerin kullanımını için geleneksel sınırları bir kez daha zorlamıştır. 1950'ler itibariyle, Soyut Ekspresyonizm akımı tarafından, "yüksek sanat" tanımı üzerine, tüm hızıyla estetik saldırı yapılmıştır: Robert Rauschenberg, yatak ve çöp gibi çeşitli üç boyutlu lifli öğeleri resim ile karıştıran heykel-asamblajları birleştirir.¹³²

Birleştirilen heykel-asamblajları, çağın, günlük hayatın malzeme özellikleriyle oluşturulan sanatı, kucaklamasını özetlemektedir. Performans, enstalasyon, video ve Pop sanat gibi kategoriler birlik olup, resim ve heykel ile ilgili eski "yüksek sanat" kategorilerini bozmak için çalışmışlardır.

1960'lar ve 1970'ler itibariyle, bu on yıllık dönem ve lif sanatının tarihi ile ilgili kapsamlı yazılar yazan sanat tarihçisi Elissa Auther'a göre, lifli malzemelerin kullanımını çağdaş sanat hareketlerini aşarak bir "estetik darbe" haline gelmiştir. Sanatçılar, sanat tanımı ile ilgili kapsamlı bir kültürel tartışmaya hakim olmak için ip, giysi, keçe ve sicim kullandıklarından lifli malzemeler, sanat dünyasında "çekişme alanı" olarak yer bulmuştur.¹³³

Çağdaş tekstil sanatçıları, toplumsal ve siyasi hastalıklar ile bağlı olduğu düşünülen sanat hiyerarşilerini eleştirmek ve alt üst etmek üzere, çağdaş olarak çalışan, farklı estetik nesillerden oluşmaktadır.

1960'larda ve 1970'lerde çağdaş olarak çalışan, üç sanatçı grubu dikkat çekmiştir. Genellikle "lif sanatçıları" olarak adlandırılan ilk grup, tekstil kökenliydi ve örme, pliseleme, birleştirme ve dev askılı kroşe, heykel kaldırma öğelerinin biçimleri gibi tezgahsız teknikleri geliştirerek çalışma ortamını hızla kökten değiştirmiştir. Sezgisel, naif ve dinamik özellikteki bu sanat, uluslararası şekilde gelişmiştir ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki öncü sergilerin yanı sıra Jean Lurçat tarafından İsviçre'de düzenlenen Lozan Bienal'inde ve Polonya'daki Trienal'de dünyaya duyurulmuştur. Amerikalı Taney, Zeisler ve Sheila Hick ile birlikte diğerleri arasında Magdalena, Abakanowicz, Zofia Butrynowicz ve Jolanta Owidzka liderliğindeki bir grup ilgi uyandıran Doğu Avrupalı da ilk grubun öncüleri içerisindedir.¹³⁴

132. ULLRICH, P. (2007). Material Difference: Soft Sculpture and Wall Works. Western Springs: Friends of Fiber Art International s. 9

133. ULLRICH, P. (2007). Material Difference: Soft Sculpture and Wall Works. Western Springs: Friends of Fiber Art International s. 9

134. ULLRICH, P. (2007). Material Difference: Soft Sculpture and Wall Works. Western Springs: Friends of Fiber Art International s. 9

İkinci grup, avangard sanatçıların Minimalizm'in sert ve temiz yüzeylerine tepki olarak ip, keçe ve sanayi malzemelerinden oluşan yeni bir görsel sözlüğü benimsemeleri sonucu ortaya çıkmıştır. Çalışmalar, "Post Minimalist", "Anti-Biçim" veya "Süreç" sanatı gibi çeşitli adlar altında anılmıştır ve ilk kez New York'daki sergilerde görülmüştür. Bu grup; Robert Morris, Keith Sonnier ve Eva Hesse gibi sanatçıları ve bu estetik anlayışa uyum gösteren çevresel sanatçılardan, Lucas Samaras ve Claes Oldenburg'u içermektedir.¹³⁵

Bu sanatçıların hepsi, lifli malzemelerin sıradan ve " sanat olmayan" özelliklerine vurulmuştur. Morris'in asılı ve sarkık kesilmiş keçe parçaları ve Hesse'nin sarkık ip ve buruşuk lateks formları; maddi kaynakları, süreç odaklı estetikleri ve tekrarlayan öğeleriyle lif sanatının birkaç özelliğini paylaşmıştır. Ancak bu grup, prestijli çağdaş sanat çevreleri tarafından hızla kabul görmüştür.

Feminist sanatçılardan oluşan üçüncü grup ekleme, yorgancılık, aplik ve dikiş gibi kadınların lifli el işlerini açıkça savunarak sosyal ve toplumsal cinsiyetlere saldırmıştır. Amerikalı Faith Ringgold, Joyce Scott, Miriam Schapiro ve Judy Chicago gibi bu sanatçılar, "kadın el işlerine" karşı sanat dünyası tarafından alınan tavırdaki, cinsiyet ayrımcılığını ve örtülü ayrımcılığı ortaya çıkarmak için siyasi beyanlar şeklinde "el sanatı" tekniklerini benimsemiştir.¹³⁶

Bu sanatçılar, estetik ve toplumsal standartları içeren, dayanıklı yapılarının kritik keşfini, seramik ile ilgili özgül ve sanatsal tekniklere aktarmışlardır. Yorganı, feminist bir sanat şekli olarak konumlandırarak, lifli malzemelerin sanat alanına kabulünü geliştirmişlerdir. Lif sanatı, çağdaş kültürde yaygın dört temel araştırma ve anlam alanını birbirine bağlar.

- Lif sanatı alanında yapılan çalışmalar, yeni biçim kategorilerine giren öğelerin yeniden birleştirildiğini ya da karıştırıldığını göstermektedir.
- Lif sanatında, maddeselliğin mantıksızlığı fikri, çağa hakim olan, bedensiz araç yapıları tarafından dikkatle incelenmektedir.
- Lif sanatçıları, günlük hayatın dünyevi koşullarında estetik üstünlüğü keşfetme olasılığını gözden geçirmektedirler.

135. ULLRICH, P. (2007). Material Difference: Soft Sculpture and Wall Works. Western Springs: Friends of Fiber Art International s. 9

136. ULLRICH, P. (2007). Material Difference: Soft Sculpture and Wall Works. Western Springs: Friends of Fiber Art International s. 9

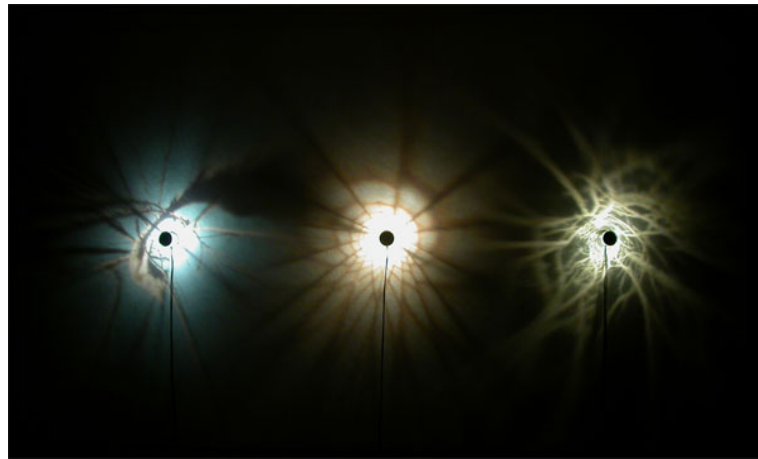
- Lif sanatçıları, toplumsal ve siyasi sorunlar üzerine kritik yorum olarak estetik biçimi düzenlemektedirler.

Lif sanatı çalışmalarının çoğu, tüm bu anlamları tek seferde birleştirir. Polly Ullrich, *Material Difference* adlı eserinde Therese Zemlin'in ifadesine yer vermektedir.

"Melezlik
Sol beyin, sağ beyin.
Baş beyin, kalp beyin .
Sinir uçları, kök topları.
Beyin sapları, bitki sapları.
Çoğunlukla, kategorileri yeniden düzenleriz" (ULLRICH Polly, 2007: 10).

Lifli malzemelerin sıvıya dönüştürülebilir özellikleri; bilinenin aksine, eski kimlikleri aşındırarak, eski kategorileri yenilerle birleştirebilmektedir. Bu durum, çağdaş sanattaki anlatım yollarını çeşitlendirerek zenginleştirmektedir.

Therese Zemlin'in *Western Skies* (2002) adlı, aydınlatılmış duvar enstalasyonu, dokunsal ve lifli, el yapımı nesne ile dijital teknolojiyi birleştiren, uzlaşma girişimidir (Bkz. Şekil 4.1.1.). Makine tekrarı ve bilgisayar kültürünün elektronik geçiciliği ile doğal dünyadan malzemelerin bir karışımıdır. Üstü kapalı, belirsiz ve verimli olarak nitelendirilen nesne, "iki görme biçimi" ya da daha fazlasını yaratır. Bu durum, filozof Jacques Derrida tarafından "karar verilemez" olarak adlandırılır.¹³⁷



Şekil 4.1.1.Therese Zemlin'in aydınlatılmış duvar enstalasyonu. 2002 yılında.
Kaynak: <http://www.theresezemlin.com/proj2003.html>
(20.6.2013).

137. ULLRICH, P. (2007). *Material Difference: Soft Sculpture and Wall Works*. Western Springs: Friends of Fiber Art International s. 10

Alternatif bir dünyayı betimlemenin, beklenmeyen veya çelişkili kısımların, yeni sentezlerle birleştirilmesi ve bölünmesi yöntemi olarak, edebiyattan filmlere, birçok kültürel görünüş halinde ortaya çıkan 20'inci yüzyıl avangard sanat biçimi, kolajdır.

Lifli malzemelerin kolajı geliştirmede, örneğin 1976 ve 1980 yılları arasında etkili olduğu kanıtlanmıştır. Lucas Samaras, tümü "Reconstruction" adı altında bir dizi parçalı duvar giydirme çalışması üretmiştir¹³⁸ (Bkz. Şekil 4.1.2.).

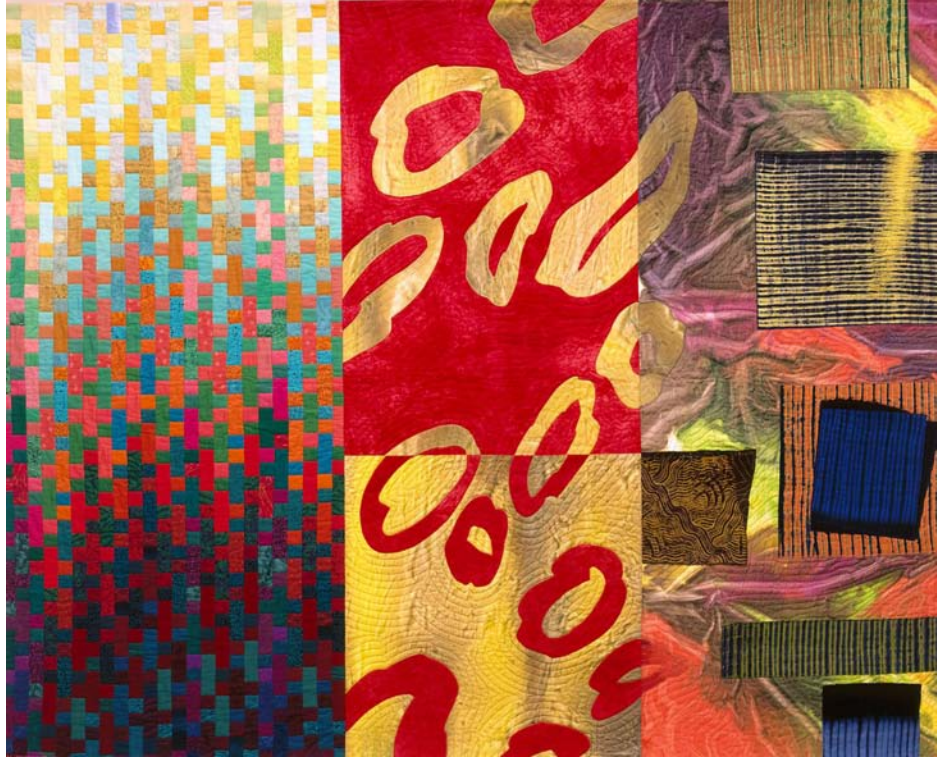


Şekil 4.1.2. Lucas Samaras, Reconstruction. 1979.
Kaynak: ULLRICH Polly, 2007: 40.

Güçlü çapraz kompozisyonlar halinde makine ile dikilmiş vahşi dekoratif ucuz malzeme şeritlerinden oluşturulan Reconstruction, çalışma şartları kötü işyerlerinden ev işleriyle uğraşmaya kadar en yerel ortamları akla getirir.

Eski bir ressam olan Michael James, hem fikirler dünyasına, hem de icraatlar dünyasına dokunan soyut ve katmanlı bir kompozisyon olan Smoke Signals (2001) çalışması ile tüy formundan kolaj yapımını keşfetmiştir (Bkz. Şekil 4.1.3.).

138. ULLRICH, P. (2007). Material Difference: Soft Sculpture and Wall Works. Western Springs: Friends of Fiber Art International s. 10



Şekil 4.1.3. Michael James, Smoke Signals. 2001.

Kaynak: ULLRICH Polly, 2007: 40.

Lifli malzemeleri kullanarak sanat formlarının sınırlarını sürekli olarak bozan bir öncü de Lenore Tawney olmuştur. Lenore Tawney, birleştirilmiş ipler ve asılmış açık, üç boyutlu alanlı dantelli ızgaralar arasındaki alanı açarak ve boşluğa asılmış üç boyutlu heykelsi biçim şeklindeki ipi yeniden icat ederek 1950’lerde dokumayı tam anlamıyla söken usta bir kolajcı ve heykeltıraştır. Tawney’nin bu yeni fikri, dokuma alanında bir devrime yol açmıştır. Minimalizmden etkilenen Tawney, el yazması kağıt ve akrilik boya kullanılan kesik, dokuma keten yapıdaki Waters Above tile Firmament (1974) çalışmasının “dokuma ve kolaj biçimimin bir araya geldiği yer” olduğuna dair bir yorum yapmıştır¹³⁹ (Bkz. Şekil 4.1.4.).

139. ULLRICH, P. (2007). Material Difference: Soft Sculpture and Wall Works. Western Springs: Friends of Fiber Art International s. 10



Şekil 4.1.4. Lenore Tawney, Waters Above tile Firmament. 1974.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 55.

Alternatif birlikten yararlanan bir başka sanatçı, önceden heykeltıraş olarak eğitim görmüş ancak sepetçilik tekniklerini ve malzemelerini uyarlayarak geleneksel heykel katılığını ve akademizmini reddeden John McQueen'dir. McQueen'in iki bölümlü, kabuklu ve çubuklu formları, insan ve doğa arasında tekrarlanan tedirgin uyumu keşfetmiştir.

John McQueen, tehlikeli belirsizlik içinde eğri insan figürü olan 'Not a prayer' (1999) çalışması, iki malzemeye ayrılmıştır: ağaç dalları ve plastik paket bağları (Bkz. Şekil 4.1.5.). Marc Arctander, bir fermuar ve ahşap levha bölmelerin muhteşem şekilde moda uyarlanmış assemblajı olan Maple Zipper No.5 (Large BlacJc) (2004) adlı çalışmasında, çoklu birlikleri ve yeni anlam kümelerini uyararak tuhaf lifli malzemeleri karma içeriklere konumlandırmıştır¹⁴⁰ (Bkz. Şekil 4.1.6.).

140. ULLRICH, P. (2007). Material Difference: Soft Sculpture and Wall Works. Western Springs: Friends of Fiber Art International s. 10



Şekil 4.1.5. John McQueen Not a prayer. 1999.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 44.



Şekil 4.1.6. Marc Arctander, Marple Zipper No.5. 2004.
Kaynak: <http://www.markarctander.com/SShow.html>
(20.6.2013)

Malzemeler, fikirler için nötr araçlar değildir. Bu sanatın malzemeler üzerine sürekli yansıyan, madde ve özne olmak üzere iki özelliği bulunmaktadır. Madde ve özne, çekirdekten kavramsal anlama açılan yerçekime bağlı, iç organlara benzer yapıya sahiptir. Temsili değildir. Anlamları, gerçekte ne olduklarını, fiziksel durumlarında doğal olarak bulunan şartları ve henüz keşfedilmemiş niteliklerini, yansıtmaktadır. Lifli malzemeler, hafızanın derinlerinde duyulan anıları uyandırabilmektedir. Fiziksel ilişkiyi, hassasiyeti ve karşılıklı içsel iletişimi vurgulamaktadırlar. İzleyici, hissederek oluşturduğu, ifade duygusunu kullanarak, çalışmayla iletişim kurabilmektedir. Lifli malzemeler, fiziksel ve fizyolojik birliğin birbirine geçtiği alanda bulunan bedenlerimizin, hissettiklerini hatırlatır. Birçok dayanıksız varlığın arasında bulunan, maddesel dünyadaki, mütevazı yerimizi, reddedilemez şekilde hatırlatmaktadır. Estetik ve algıyı, alçakgönüllü bedeninde bulunduğu fiziksel dünyaya ve yüksek soyut fikrin tekil söylemine oturtan lifli malzemeler, klasik Batı felsefesinden tamamiyle farklı yapıya sahip olmaları bakımından radikaldirler.

Lifli malzeme alanındaki müthiş öncülerden biri, 1960'lardaki Lozan Bienal'inde sisal lifi ve at kılı gibi yumuşak malzemeleri içeren ham anıtsal duvar kabartması *Lune de Miel I* (1986) adlı çalışması ile halkın gözü önüne çıkıveren Polonyalı sanatçı Magdalena Abakanowicz'dir (Bkz. Şekil 4.1.7.). Çalışmalarını hızla heykel ve filler ile ilgili enstalasyonlara genişletmiştir ve *Cage* (1981) adlı çalışmasındaki gibi, varoluş endişelerine yönelik metaforlar halinde, izole insan figürü gruplarını sıralamıştır.¹⁴¹

141. ULLRICH, P. (2007). *Material Difference: Soft Sculpture and Wall Works*. Western Springs: Friends of Fiber Art International s. 11



Şekil 4.1.7. Magdalena Abakanowicz, Lune de Miel I. 1986.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 47.

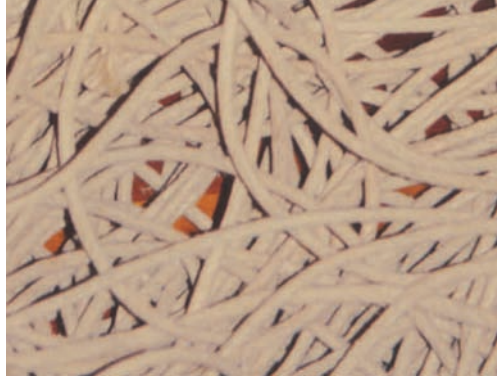
Abakanowicz'in sanatının gücü; insanın travma, terk edilme, teselli ve kayıp ikilemleri üzerine kavramsal kaygısı ile saklı gibi duran maddeselliğin yoğun birlikteliğinde yatar.

Abakanowicz'in, çalışmalarının yarattığı izlenim, Lilla Kulka, Andrzej Rajch ve Jolanta Rudzka – Habisiak gibi sanatçıları içeren Doğu Avrupalıların iki genç kuşağını ortaya çıkmasına etken olmuştur.¹⁴²

Mimari heykel için lifleri erken dönemde keşfeden bir başka öncü, High Rise Stick (1983) çalışmasında “kıl” olarak adlandırdığı sisal ve rafya gibi liflerin gösterişli şekilde asılarak serbest bırakılmasıyla indirgeyici, simetrik kablolu yapılar arasında karşıtlık yaratan Chicago'lu Claire Zeisler'dir. Perulu lif çalışması üzerine Zeisler'in yaptığı çalışma ve dokumacı Lili Blumenau ile yaptığı çalışma, iç armatürlü bağımsız duran ağır formlar inşa etmesini sağlayarak kendi yenilikçi örme tekniklerini geliştirmesine ilham kaynağı olmuştur¹⁴³ (Bkz. Şekil 4.1.8. , 4.1.9.).

142. ULLRICH, P. (2007). Material Difference: Soft Sculpture and Wall Works. Western Springs: Friends of Fiber Art International s. 11

143. ULLRICH, P. (2007). Material Difference: Soft Sculpture and Wall Works. Western Springs: Friends of Fiber Art International s. 11



Şekil 4.1.8. Claire Zeisler'in 'High Rise Stick' adlı çalışmasından detay görünüm. 1983.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 62.



Şekil 4.1.9. Claire Zeisler'in 'High Rise Stick' adlı çalışması. 1983.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 63.

Minimalist etkililiğin doğrusal öğelerinin tekrarlayan bileşenleri tarafından ancak kontrol altında tutulan çalışmalarda ham madde kullanımı Zeisler'in damgası olmuştur. Zeisler, lifli malzemeler ile edindiği deneyimler, temel öge ile başlayıp nereye kadar gidebileceğini görmek istemesinden kaynaklanmaktadır.¹⁴⁴

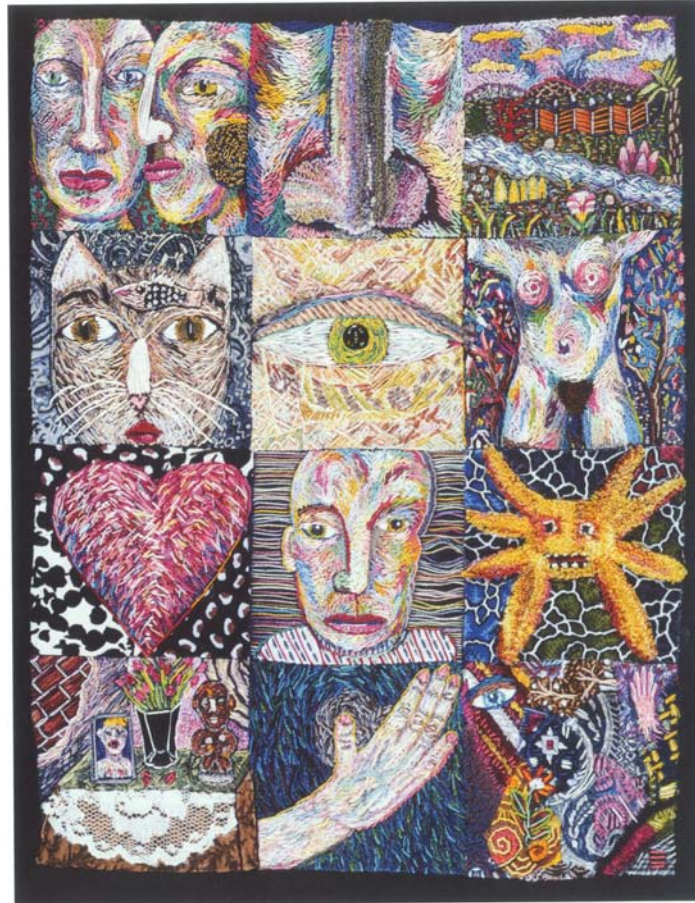
144. ULLRICH, P. (2007). Material Difference: Soft Sculpture and Wall Works. Western Springs: Friends of Fiber Art International s. 11

Zeisler'in doğal malzemelere ilgisi kapsamlı olmuştur ve ayrıca taş, boncuk ve deniz kabuğu ile minyatür assemblajlarının yanı sıra deri ve kağıt malzemelerini kullanarak da çalışmalar yapmaktadırlar.

Sanat dünyasının, çağdaş uygulamalarını oluşturmak için lifli malzemelerin tercih edilmesiyle, iğne ile çizime, tezgahsız çalışmaya, şeffaf ifadelerle, yamalı bohçanın yeniden tanımlanmasına, duvar çalışmalarına, işlevsiz aletlere, heykelin yumuşak ve sert yorumuna yönelik farklı yöntemler geliştirmişlerdir.

Polonyalı lif sanatçıların çalışmaları, iç boyutlar, İnsan varlığı çağdaş lif sanatının oluşumuna esin kaynağı olmaktadır.

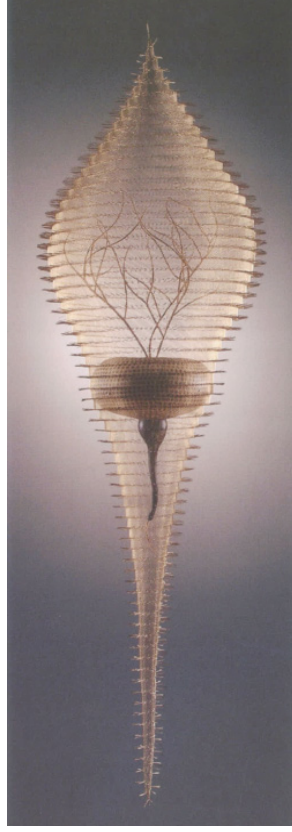
Kalemi ve fırçayı reddeden sanatçılar, bu anlamlı görüntülere, üç boyut şeklinde katmanlı soyutlama, açık bir yol görüntüsü, bir gençlik anısı, gibi gözlemlerin karışımlarına, kumaş üzerinde iplerle ulaşmaktadırlar ¹⁴⁵ (Bkz. Şekil 4.1.10.).



Şekil 4.1.10. Mary Bero, Silent Eye. 1994.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 26.

145. ULLRICH, P. (2007). Material Difference: Soft Sculpture and Wall Works. Western Springs: Friends of Fiber Art International s. 24

Üç boyutlu nesnelerin ortak unsuru, ışığın anlamlı kullanımudur. Tekstilde bu şeffaflığa dantel denebilir ancak bu şeffaflığa ulaşmanın yolları, geleneği aşmak ve farklı teknikler kullanmaktır (Bkz. Şekil 4.1.11.).



Şekil 4.1.11. Lanny Bergner'in 'Ether 7' adlı çalışması. 2004.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 28.



Şekil 4.1.12. Kiyomi Iwata'nın 'Silver Fold' adlı çalışması. 1994.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 28.

Sanatçılar, kullanıma hazır tarama ürünlerini değiştirerek, tığ çalışmalarını, sanatsal ifadelerini oluşturmak için ipi veya teli örerek, bükebilmektedirler. Lif sanatçıları, malzemeleri değiştirmek ve sanat yapımında önyargılı sınırları esnetmek için çeşitli yollar araştırmaktadır (Bkz. Şekil 4.1.13.).

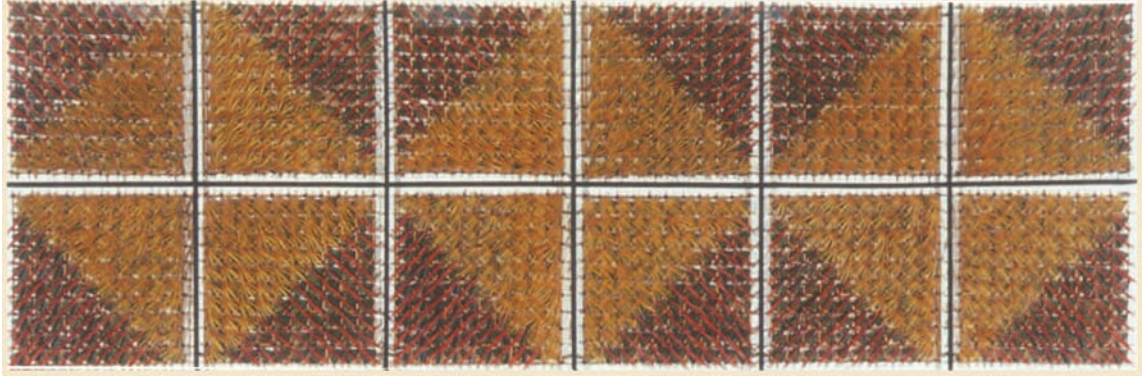


Şekil 4.1.13. Like a Tree She Grows Again. 1989.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 29.

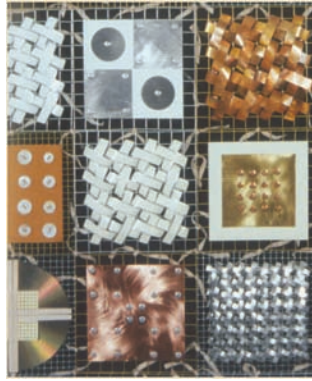
Boyaya batırma, dikiş, örme, şekillendirme, sarma ya da bükme, yeni yaratıcı doruklara ulaşmayı sağlamaktadır. Çağdaş sanatçılar, öncelikle yamalı bohça tekniği ile yorgan tasarımlarını ve geleneklerini öğrenmektedir (Bkz. Şekil 4.1.14. , 4.1.15.).



Şekil 4.1.14. 'Doug Stock'un 'Quilt Piece No.4' adlı çalışmasından detay görünüm. 1990.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 35.



Şekil 4.1.15. Doug Stock'un 'Quilt Piece No.4' adlı çalışması. 1990.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 36.

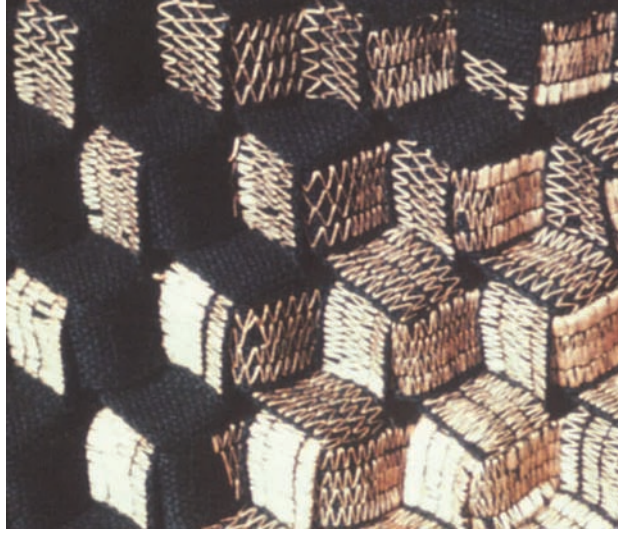


Şekil 4.1.16. John Garrett'in 'New Year's Snow' adlı çalışmasından detay görünüm. 2001.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 37

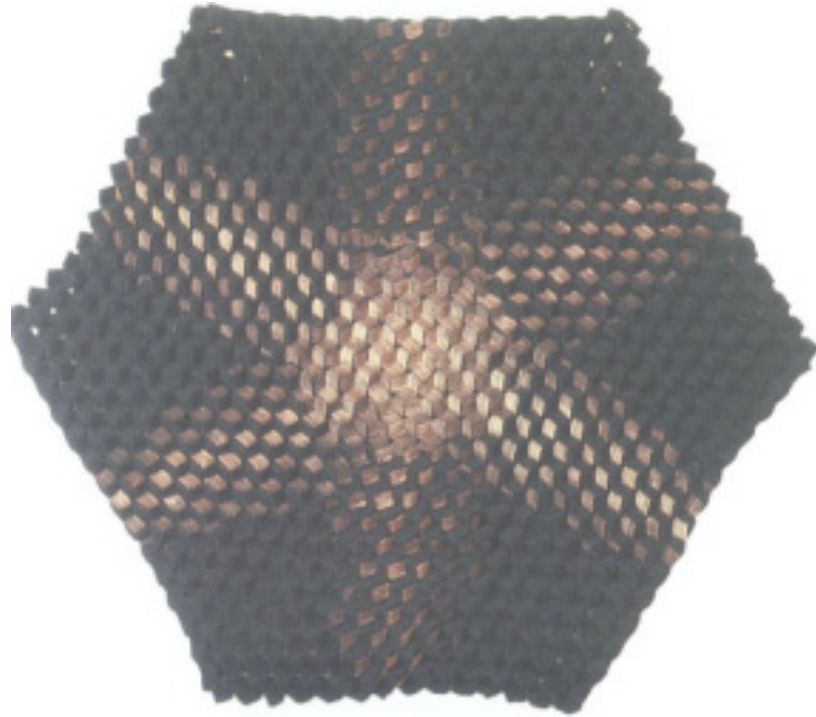


Şekil 4.1.17. John Garrett'in 'New Year's Snow' adlı çalışması. 2001.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 37.

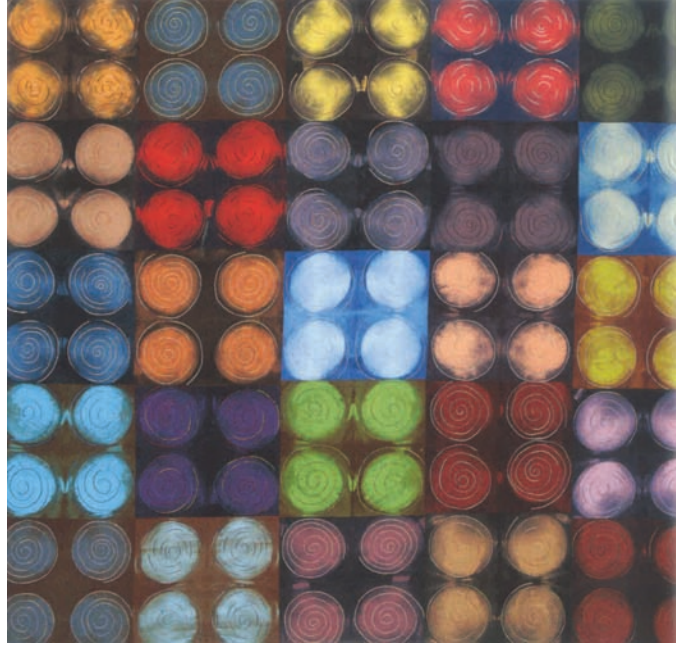
Nesneleri kullanarak, sahip oldukları kumaşları boyaya batırarak, elde edebilecekleri olası varyasyonlar, sınırsızdır (Bkz. Şekil 4.1.20. , 4.1.21.).



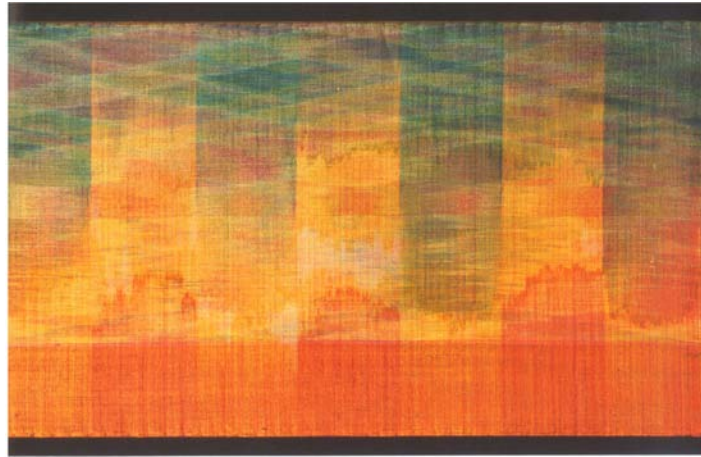
Şekil 4.1.18. Sherri Smith'in 'Linde Star' adlı çalışmasından detay görünüm. 1976.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 31.



Şekil 4.1.19. Sherri Smith'in 'Linde Star' adlı çalışması. 1976.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 32.



Şekil 4.1.20. Nancy Crow'un 'Chinese Souls 2' adlı çalışması. 1992.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 36.



Şekil 4.1.21. Antiphon 3. 2001.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 33.

Yazının bulunmasından önce, insanoğlu varlığını kanıtlamak için mağara duvarlarına parmak izlerini basmıştır. Günümüzde sanatçılar, boncuk, çubuk, keten ip ve doğal ya da insan yapımı kumaşlar dahil çeşitli malzemeleri kullanarak, insanoğlunun izini bırakmaktadır. Sanatçılar, herhangi bir yapım yöntemini, hatta bilgisayar destekli örgüyü ve kıyafet üzerine fotoğraf aktarmayı kullanmaktadır¹⁴⁶ (Bkz. Şekil 4.1.22.).

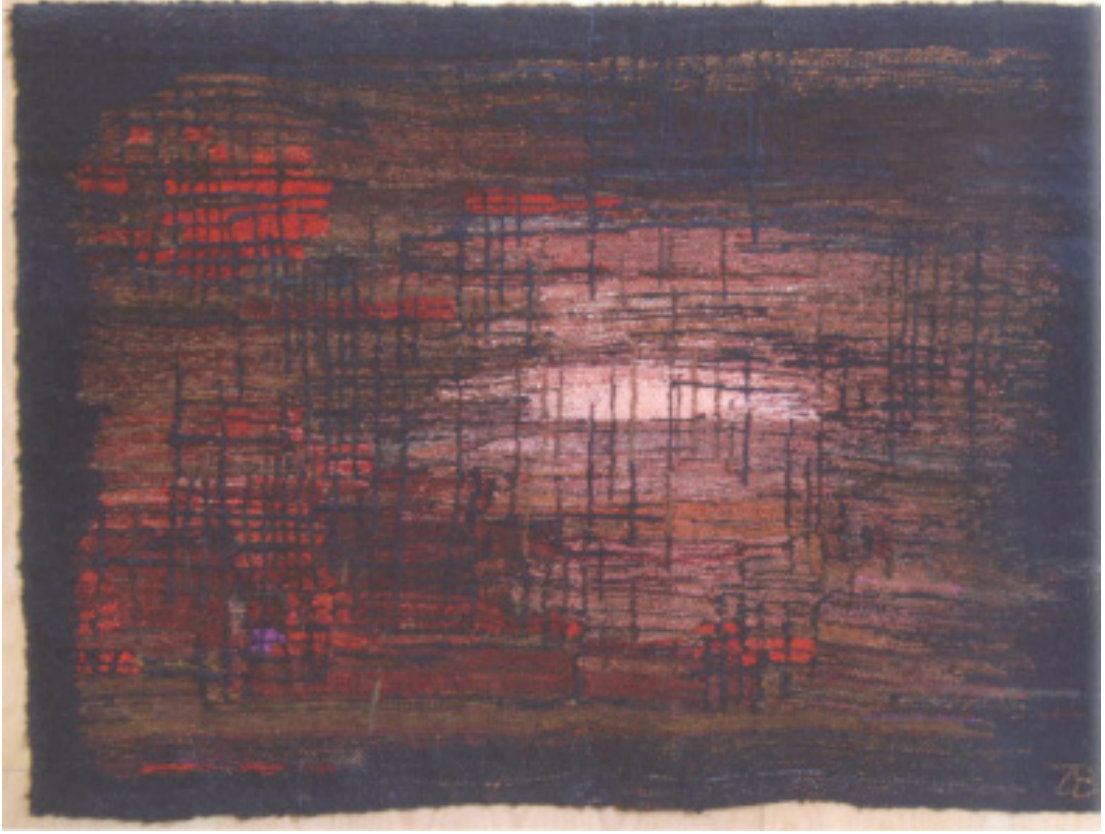
146. ULLRICH, P. (2007). Material Difference: Soft Sculpture and Wall Works. Western Springs: Friends of Fiber Art International s. 41



Şekil 4.1.22. Grazyna Brylewska, 'By Myself Alone' adlı çalışması, 1991.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 49.

Lif sanatı başlangıçta, sanat dünyasındaki yerini Lozan Binalleri yoluyla aradığında, fark yaratanlar, Polonyalı dokumacılar olmuştur (Bkz. Şekil 4.1.23.). Bu eğilim, Polonya'nın ikinci en büyük şehrinde Uluslararası Goblen Trienali ile canlı tutulmaktadır. Trienal, her zamanki gibi, sanatçıların hayal gücünü körükleyen, stand sergilerinden oluşturulmaktadır.¹⁴⁷

147. ULLRICH, P. (2007). Material Difference: Soft Sculpture and Wall Works. Western Springs: Friends of Fiber Art International s. 46



Şekil 4.1.23. Zofia Butrymowicz, 'Light's Streak' adlı çalışması, 1984.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 46.

Sanatçılar vizyonlarını tanımlamak için daha eski formlara bakmaktadırlar. Şekil ile başlayıp, amacı göz ardı ederek bitirmektedirler. Bunlar konteynerlere, vazolara, kaplara ve bardaklara benzemelerinin yanı sıra, işlevsiz malzemelerden yapılmaktadırlar. İçleri doldurulamayacak kadar çok delikleri vardır ya da doldurulabilecek bir açıklıkları bulunmamaktadır (Bkz. Şekil 4.1.24. , 4.1.25.).



Şekil 4.1.24. Marion Hildebrandt, 'The Riddle' adlı çalışması, 1997.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 51.



Şekil 4.1.25. Patti Lechman, 'Arenaria' adlı çalışması, 1991.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 51.

Sıkıştırılarak paketlenmiş gazetelerden ve ağaç budama aranjmanından yapılmış bir parça olan, duvara asılı kutu, düz dokunmuş birçok çalışmaya, eşlik ederek, çağdaş sanatta karşımıza çıkabilecek malzemelerin çeşitliliğini ortaya koymaktadır (Bkz. Şekil 4.1.26.).

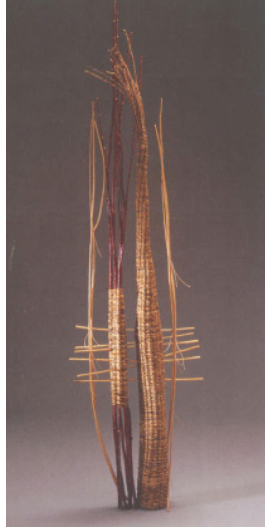


Şekil 4.1.26. Dominic Di Mare, 'Shrine' adlı çalışması, 1980.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 54.

Yaratıcı sanatçılar, geleneksel malzemeleri ve yöntemleri kullanarak ya da sanat yapımında yeni bir alana cesaret edip girerek heykele şekil verebilir. Sepet formları, tablo ve kabileye ait aksesuarlar, yeni şekiller için ilham kaynağı sağlamaktadırlar (Bkz. Şekil 4.1.27. , 4.1.28. , 4.1.29.).



Şekil 4.1.27. Ferne Jacobs, 'Dancer' adlı çalışması, 2001.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 59.

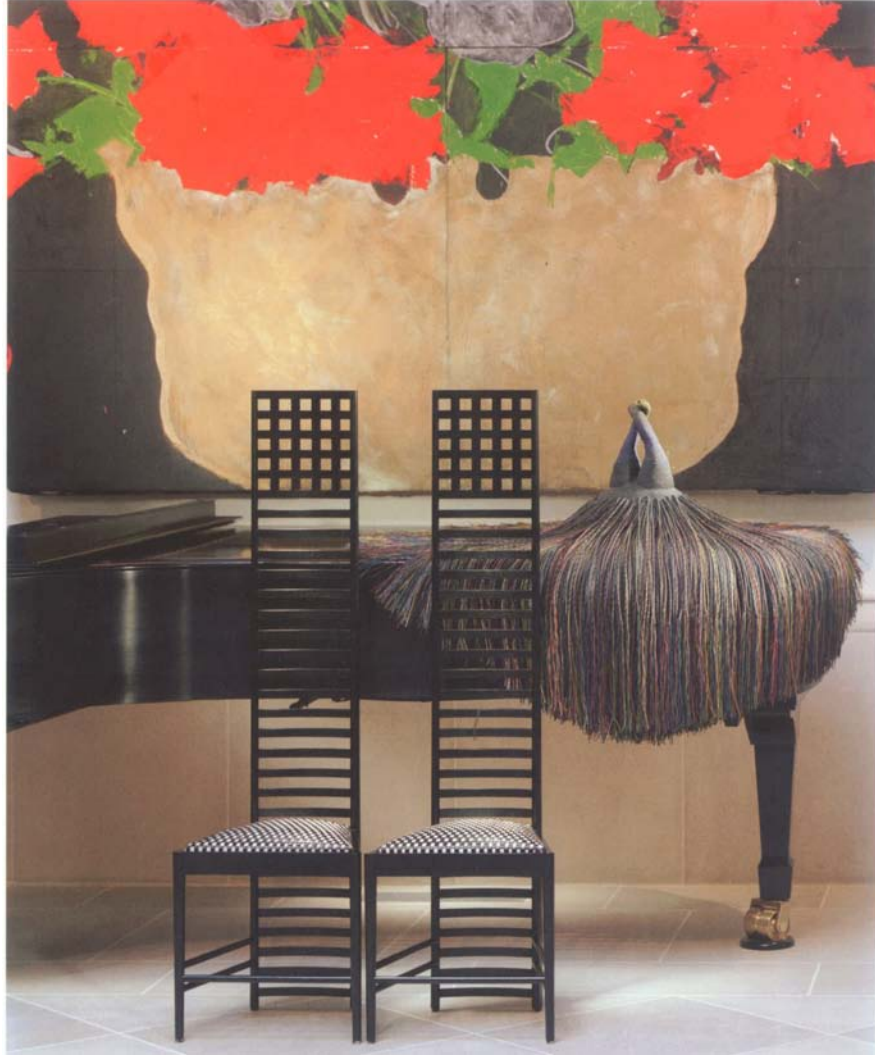


Şekil 4.1.28. Polly Jacobs, 'Dual Spirits' adlı çalışması, 1998.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 61.



Şekil 4.1.29. Ann Coddington'un 'Join Hands' adlı çalışması. 2004.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 43.

Büyük enstalasyonlar, çağdaş sanat dünyasının kabul edilmiş bir parçası haline gelmiştir. Özel koleksiyoncular, ilgi duydukları benzer parçaların kendi evlerinde de olmasını istemektedirler. Koleksiyoncular, ev ortamlarına uyum sağlayacak, sanatçıya ait eserin, maketini ya da modelini bulabilmektedir (Bkz. Şekil 4.1.30.).



Şekil 4.1.30. Jane Sauer tarafından çalışılan dekoratif sepet, Duncan'ın evindeki piyanonun, üzerinde sergilenmektedir.
Kaynak: ULLRICH Polly, 1974: 78.

Çizimlerin taslak defterinden çıkarılıp üç boyuta taşınmasının gerekeceği bir noktaya gelinecektir. Modeller ve maketler, üç boyutlu yapıyı keşfetmek için gereklidir. Ancak o zaman, kütle ve hacim konusunda bir karar verilerek, yapının dengeli olup olmadığı görülebilmektedir. Seçilen malzemenin, biçimi nasıl destekleyeceğini görmek, görüş açısı ve ölçeğin ayarlamasını kolaylaştırmaktadır. Biçimin stabil ve kendisini destekleyecek kadar dayanıklı olup, olmadığı hemen anlaşılabilir. Desteklenmesi gereken alanlar belirlenerek, yapının dengesini bozan bölümler hafifletilmek üzere, tekrar gözden geçirilmektedir.

“Doğa'nın tasarımı nasıl ele aldığını incelemek faydalıdır. Peter Stevens “Patterns in Nature” (Doğadaki Desenler) kitabında, doğa'nın yüksek basınçlı alanları kalınlaştırdığını, üst ve alt plakaların arasına destek koyduğunu ve düşük basınçlı alanları kağıt kadar ince bıraktığını ifade etmektedir. Stevens, kuvveti arttırmak üzere kütle azaltılmasının tasarım hilesi olduğunu sözlerine eklemektedir.” (EDMONDS Janet, 2009: 18).

Doğa ve insanı adapte ederek, artan boyut etkilerini gidermek için kullanılan iki yöntem bulunmaktadır. Yapının ağırlığını azaltarak, artan boyut etkilerini giderebilmek için, güçlü bir malzeme kullanmayı tercih etmek veya içi boş yapı oluşturmak gerekmektedir. Malzeme, amacına uygun seçilmemişse, kendi ağırlığı altında kırılabilmektedir. Malzemeyi farklı şekilde düzenlemekle çözüm alternatifleri yaratılmaktadır. Malzeme, ihtiyaç duyulmadığında, kesilip atılabilir ve daha kuvvetli olması istendiğinde kalınlaştırılabilir. Çözüm, malzemeyi farklı bir şekilde düzenlemiş gibi görünmektedir. Gerektiğinde kesilip atılabilir ve daha kuvvetli olması istendiğinde kalınlaştırılabilir. Bu uygulama, nervürlü inşaat demirlerinin, kutu profilinin, uzay çatılarının, T şeklindeki kirişlerin, katlanmış plakların ve kafes kirişlerinin kullanımında görülebilmektedir. Bu çözümlerin birçoğu, binalar tasarlanırken, mimarlar tarafından kullanılmaktadır. Bu çözümler, üç boyutlu çalışmalar yapan nakışçılar açısından da kullanıma uygundur. Nakışçılar, güçlü bir yapı oluşturacak kadar malzeme bırakırken, kütleli azaltan yöntemler kullanmaktadırlar. Oluklu mukavvanın yapısı bu duruma güzel bir örnektir. İki düz katmanın arasına bir sırt katmanı sıkıştırarak hafif ancak güçlü bir malzeme elde edilmektedir. Birçok manipülatif teknikle, düz bir kumaş parçasından daha güçlü olan sırtlı yüzeyler üretilir. Önemli olan, tasarımı gerçekleştirmek üzere, en iyi tekniği seçmektir. Eğer işlev önemliyse, bunun test edilmesi ve kriterlerin ne olması gerektiğinin ayrıntılı şekilde düşünülmesi gerekmektedir. Tasarım fikrini oluşturan, biçime yönelik kararlar verildikten sonra, renk ve yüzey seçimi önem kazanmaktadır. Biçim, renk ve yüzey ilişkisi, sonradan düşünülmüş gibi görünmemeleri bakımında, tasarım üzerindeki tamamlayıcı etkileri, olumlu olmaktadır.

Janet Edmonds, *Three dimensional Embroidery* adlı eserinde Goethe'nin ifadesine değinmektedir.

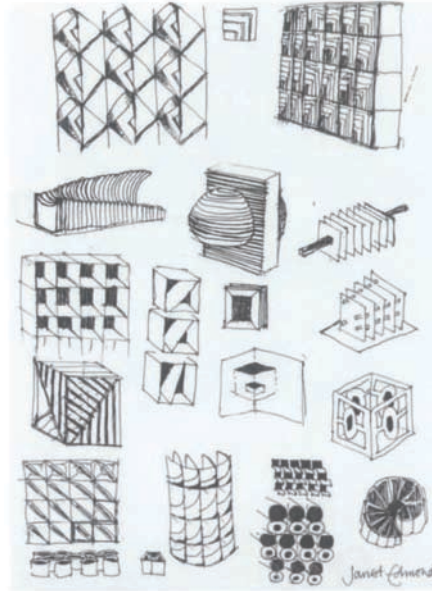
“İyi bir tasarımda gereksiz hiçbir şey yoktur”(EDMONDS Janet, 2009: 23).

Tamamlanmış tasarım, yapım tekniği veya yöntemi konusunda fikir verirken, tasarım için uygun kumaşı saptamak üzere araştırma yapmak önemlidir. Fikirler kumaş üzerinde yapılan denemelerle örneklendirilirken, işe yarayan malzemeler tespit edilmektedir.

Yüzeyi çevreleyen düz şekillerin yanı sıra, şekillerin dilimlenmesi, geometrik formdan oluşan biçimin tekrarlanması, sertleştirilmiş düz kumaş parçalarının bir araya getirilmesi, kompleks dokuların oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Şekiller, geometrik düzende ya da geometrinin kısıtlamalarından bağımsız olarak çizilebilmektedir. Düz, kavisli, buruşuk, pürüzlü, asimetrik, organik varyasyonlarıyla, form alternatiflerinin birliktelikleri, tasarıma ahenk katmaktadır. Tasarımda, bir birimin tekrarlanması, ritim ve ahenk yaratmaktadır. Birçok desen tekrarlamalardan oluşturulmaktadır. Ölçek azaltıldığında, yüzeyde kompleks bir doku oluşturan tekrarlama yöntemi, bir dizi farklı açıdan değerlendirilerek düzen duygusu verebilmektedir (Bkz. Şekil 4.1.31.).

- Bir şeklin boyutunun veya ölçeğinin tekrarlanması
- Birimin renk veya dokusunun tekrarlanması
- Formdaki şekil veya öğenin yönünün değerlendirilerek tekrarlanması

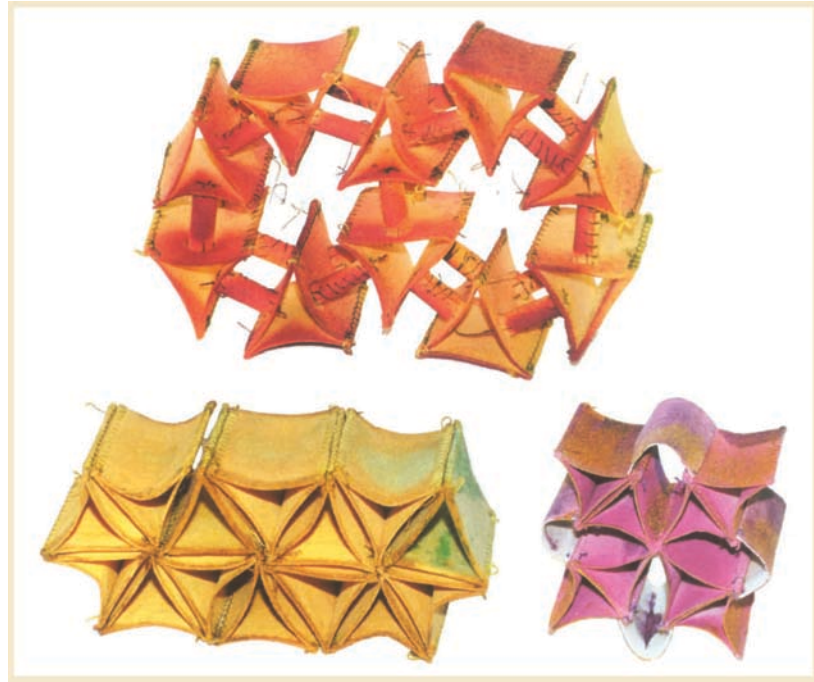
Tabiat, renk, doku, desen, ton, iç ve dış yüzeylerdeki kontrast ilişkisini anlatan, sonsuz bir ilham kaynağıdır. Tabiat, çiçeklere ait yaprak yüzeylerinin, çoğunlukla kontrast iç ve dış renklere veya desenlere sahip olması, gibi gözlem duygusunu harekete geçiren birçok detayla doludur.



Şekil 4.1.31. Janet Edmonds'a ait taslak çizimi.
Kaynak: EDMONDS Janet, 2009: 37.

Geometrik şekiller, iki boyutlu olarak incelendiklerinde, tekrarlanarak kesişen çizgilerin gruplanmalarından oluştuğu, anlaşılmaktadır. Çizgiler desenin bir parçası

haline gelmektedir. Çizgiler, çoğu zaman verilen alana motifleri yerleştirmek için sadece bir yol gösterici olmaktadır. Kesişmiş çizgiler, tekrarlanan desenleri, taslak olarak desteklemektedir. Çizgiler, alanlar arasındaki bağlantıyı sağlamaktadır. Genellikle iki boyutlu olarak düşünülen desen, biçim olarak, geometrik şekillerin tekrarlanmasıyla, üç boyutlu desen oluşturulabilmektedir. Biçimlerin birim olarak aynı şekilde tekrarlanması, desenin tekdüze görünmesine neden olurken, birimlerin boyut veya yerleştirmeye göre çeşitlendirilmesiyle, daha dinamik bir sonuç elde edilebilmektedir. Karenin boyutu ne olursa olsun, her zaman dengeli ve stabil olacaktır. Çünkü genişlik, yükseklik ve derinlik boyutları eşittir. Standart düzgün bir küpte olduğu gibi, birbirine dik açılarda düzlemlere sahip olmak yerine birimin görünümünü değiştirmek üzere açılar değiştirilebilir. Eşkenar üçgenler, altısı bir araya geldiğinde daireler oluşturdukları ve döşemeler yaptıkları için şekil ve biçim oluşturmak üzere birçok imkan sunar. Üçgenler tekrar edildiğinde, hücrel bir yapı oluşturulur (Bkz. Şekil 4.1.32.).



Şekil 4.1.32. Janet Edmonds'ın üçgen yapılandırma örnekleri.
Kaynak: EDMONDS Janet, 2009: 42.

Borular, daireler ve silindirler, deneysel tasarım fikirleri için kullanışlı kaynaklardır. Silindirler, rastgele yada arka arkaya dizilerek bir arada tutulduğunda, yükseklikleri farklı hale getirilerek bir arada tutulduğunda, hücrel etki yaratmaktadır (Bkz. Şekil 4.1.33.).



Şekil 4.1.33. Janet Edmonds'ın silindir yapılandırma örneği.
Kaynak: EDMONDS Janet, 2009: 73.

Binalar, trabzanlar, çitler ve elektrik direkleri, şeritlerin ortak özelliklerine sahiptir. Bu özellikler tabiatta da bulunabilir. Mantarın alt tarafındaki solungaca benzer bölüm, deniz kabuklarındaki izler, ağaç gövdesi ve yaprakların üzerindeki damar ağı ile çift sürülmüş tarlaların karakteristik çizgileri tekrarlanan çizgilerin alışılmış örneklerindedir. Şeritler ve dilimlerin, kesilmiş, yırtık ve dikişli olarak çeşitlendirilerek, bir arada kullanılması, yüzey oluşturmaktadır. Uygulanan yüzey fikirleri, heykelsi bir görünüm vermek üzere bükülerek, şekillendirilebilmektedir. Rasgele kesilerek, tabakalar halinde sıralanmış daireler, sertleştirilmiş kumaş dilimleri, yüzey makine teyeli ile süslenildiğinde zengin etkiler yaratabilmektedir. (Bkz. Şekil 4.1.34. , 4.1.35. , 4.1.36.).



Şekil 4.1.34. Marian Spencer'ın satın, patiska ve vilene kumaşından oluşturulan, yapılandırma örneğinden görünüm.
Kaynak: EDMONDS Janet, 2009: 48.



Şekil 4.1.35. Janet Edmonds'ın serilemeyle oluşturduğu, yapılandırma örneği.
Kaynak: EDMONDS Janet, 2009: 48.



Şekil 4.1.36. Janet Edmonds'ın serilemeyle oluşturduğu, yapılandırma örneğinden görünüm.
Kaynak: EDMONDS Janet, 2009: 52.

Serbest formların oluşumunda, tabiattaki tohumlara ve bitki formlarına bakılarak ilham alınabilmektedir. Organik kaynaklardan geliştirilen şekillerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan, çeşitli serbest formlar ve yapılar sonsuzdur. (Bkz. Şekil 4.1.37.).



Şekil 4.1.37. Janet Edmonds'ın bitkisel formlarla oluşturduğu, yapılandırma örneklerinden görünüm.
Kaynak: EDMONDS Janet, 2009: 85.

Sarma uzun süredir yapılmakta olan bir sepetçilik işlemidir. Bu sepetçilik işlemi, tabanı oluşturan malzemenin bağlayıcı olarak adlandırılan esnek bir parçayla birlikte dikilmesini içermektedir. Birçok kültür, sarmal sepetleri yüzyıllar boyunca yapmış ve kullanmıştır. Karmaşık desenler çeşitli malzemelerle ince ince çalışılarak, teknikler büyük ölçüde geliştirilmektedir. Oluşturulacak formun yapısına göre, elyafın kesintisiz metrajı ile çalışılarak, sarmalların bir arada tutulmasıyla, çekirdek üzerine dikilerek oluşturulmaktadır (Bkz. Şekil 4.1.38. , 4.1.39.).



Şekil 4.1.38. Felicity Clarke'ın sarma işlemiyle oluşturduğu, yapılandırma çalışması.
Kaynak: EDMONDS Janet, 2009: 63.



Şekil 4.1.39. Janet Edmonds'ın sarma işlemiyle oluşturduğu, yapılandırma çalışması.
Kaynak: EDMONDS Janet, 2009: 67.

Sarma işlemi formun taban merkezinde başlar ve helezonlar dışarıya doğru yuvarlanır. Ardından, tabanın uzunluğunu korumak için ilave metraj kenara geçirilerek bükme işlemi tamamlanır. Tabanı dikmenin dekoratif yöntemleriyle, çalışma ilerledikçe birçok şekil yaratılabilmektedir. Metrelerce yırtık kumaştan, ip paketlerinden, makine yapımı bağlardan, telden, dikilmiş ya da sarılmış ipe, hasırdan, plastik tüpten ya da gerçekten dengi uzunluğa sahip herhangi bir malzemedan taban yapılabilmektedir. Sarma yöntemi, dikiş halindeki tabana dekoratif olarak eklenebilmektedir. Sarma yöntemini, çeşitli ipler kullanarak uygulamak, renkleri harmanlamak veya doku eklemek iyi bir yöntemdir. Kumaş, ip, tel gibi malzemeler bir arada kullanılarak, sarma yöntemi uygulanabilmektedir (Bkz. Şekil 4.1.40.). Sarma işlemi ileriki aşamalarına gelindiğinde, boncuklar, payetler, püsküller, ahşap parçaları gibi ekstra dekorasyon öğeleri eklenebilmektedir. Köşeler ve kenarlar yuvarlak olsa da, neredeyse her şekil sarma işlemi kullanılarak oluşturulabilmektedir. Bobinler ve yuvarlak yapılar, delikler ve boşluklar bırakacak şekilde konumlandırılabilir. Yuvarlak formlar, bobinler üzerinde kıvrılmaları sergilemek ve karmaşık formlar yaratmak açısından, elverişli ve esnek bir araçtır.



Şekil 4.1.40. Janet Edmonds'ın bükme işlemiyle oluşturduğu, yapılandırma çalışması.
Kaynak: EDMONDS Janet, 2009: 11.

Spiral düzlemler, esnek yapıları sayesinde yönlendirilerek, bir arada dikilmeleriyle şekiller oluşturulmaktadır (Bkz. Şekil 4.1.41.).



Şekil 4.1.41. Janet Edmonds'ın spirallerle oluşturduğu, yapılandırma çalışması.
Kaynak: EDMONDS Janet, 2009: 60.

Başka bir şekillendirme yöntemi ise, model kullanmaktır. Dikiş işlemi sırasında, şekli desteklemek üzere, sarılmış metrajlar ile kaplanmış olarak kağıt rulo ve benzeri hazır şekillerden yararlanmak gerekmektedir. Esnek ve uzunluğu kesintisiz olmasının yanı sıra, sert malzeme, üç boyutlu şekiller yaratmak için kullanılabilir. Bu malzemeler, bir araya tutturulmuş veya getirilmiş kağıt ipler ya da kesilmiş kağıt parçalarıdır. Kağıt ipler, çeşitli kalınlıklarda bulunmaktadır. Bitki malzemeleri, kesilerek henüz yeşil ve esnekken kullanılabilir. Kurtbağrı bitkisi ve üzüm asması parçaları, fındık ağacı ve bambu çeşitleri, ile çalışmak mümkündür. Elektrik telleri, plastik yalıtım malzemesi ile kaplı olduklarından renklilerdir. ancak yapılandırma işlemine başlamadan önce renk ve süsleme gerekiyorsa, boyanan kağıtla veya telle sarılarak, kaplanabilmektedir. Kumaş yüzeyinin dokusunu bozan birçok manipülatif teknik bulunmaktadır. Form yaratmak için kullanılabilen manipülatif teknikler, farklı yollarla, kumaşı bozmak, bükmek ve eğmek niyetiyle, kumaş yüzeyini ve yapısını değiştiren, kumaş işleme yöntemlerini araştırmaktadırlar. Katlama ve bağlama işlemleri ile birlikte, elbise yapımında kullanılan, plise, kıvrım

ve pens yapmayı içeren kullanışlı tekniklerdir. İşlenen kumaşların yamalama işlemiyle bir araya getirilmesiyle, üç boyutlu öğelerin tarzına adapte edilebilen, şekiller ortaya çıkarmaktadır. Geleneksel örgü ve dokuma teknikleri, boyutsal formlara ilham kaynağı olmaktadır. Keçe ve kağıt gibi malzemeler, biçimlendirme ve yapılandırma konusunda birçok olasılığa açıktır. Bir araya getirme yönteminde, düz teyel kullanımıyla, dikilerek, eşit aralıklarla bir araya getirilen kumaş, yan yana uzanan sıralı, küçük, düzenli katlar halindedir. Bu yöntemin kullanılması sonucunda, silindir şekiller ve büyük kumaş parçaları ile yaratılan etkiler dikkat çekmektedir (Bkz. Şekil 4.1.42.).



Şekil 4.1.42. Janet Edmonds'ın yapılandırma çalışması.
Kaynak: EDMONDS Janet, 2009: 71.

Pliseler ve kıvrımların kullanımı ve etkileri, sabit olarak tanımlanabilmektedir. Diyagonal veya düz, kendine özgü bir sistemde, kumaşa çaprazlama dikilebilen, plise ve kıvrımlar, uzunlukları bakımından farklılık göstermektedir (Bkz. Şekil 4.1.43. , 4.1.44.).



Şekil 4.1.43. Janet Edmonds'ın yapılandırma çalışmasından görünüm.
Kaynak: EDMONDS Janet, 2009: 75.



Şekil 4.1.44. Janet Edmonds'ın yapılandırma çalışmasından görünüm.
Kaynak: EDMONDS Janet, 2009: 77.

Kumaş çizgisini çaprazlama dikmek, sarma ve bükme işlemleriyle kıvrılmaya başlayan kumaş, üzerinde form geliştirilmesi zor bir yapıya sahip olmaktadır.

Ağaç gövdeleri, çiçekler, tohumlar, yapraklar gibi, yapı türleriyle lif yapısına benzerlik gösteren bitki çeşitleri, pliseler ve kıvrımlar ile ifade edilebilmektedir (Bkz. Şekil 4.1.45.).



Şekil 4.1.45. Janet Edmonds'ın yapılandırma çalışması.
Kaynak: EDMONDS Janet, 2009: 78.

Pensler, düz kumaş parçasının üç boyutlu vücuda uyması için gereken şekli vermek üzere genellikle giysi yapımında kullanılmaktadır. Kumaşa şekil vererek form yaratmak gerektiğinde, pensler planlı bir şekilde kullanılmaktadırlar. Yuvarlak hatlı, doldurulmuş formlar, pensler aracılığıyla şekillendirilmektedir. Dikiş ve boncuk işi ile zengin bir şekilde süslenebilen, doldurulmuş formlar, heykelsi özellikleri ve üzerlerinde nakış örnekleri taşımalarıyla dekoratiflerdir. Sahip oldukları yassı şekillerle, yorumlamaya açıktırlar. Çalışmayı model ile desteklemek, narin ve yeterince dayanıklı olmayan malzemeler ile yapılan el çalışmasını kolay hale getirmeyi hedeflemektedir. Makine dikişi uygulanması gereken bölümlerde, çalışma küçük parçalara bölünür, makine dikişi yapıldıktan sonra, el çalışmasıyla birleştirilmektedir. Örme, teknik ve malzeme açısından sayısız varyasyonu ile sepetçilikte kullanılan, şekil verme yöntemidir (Bkz. Şekil 4.1.46.).



Şekil 4.1.46. Janet Edmonds'ın yapılandırma çalışması.
Kaynak: EDMONDS Janet, 2009: 86.

Dokunarak kapatılması yerine, başlangıç ve bitiş yerlerinin, bir araya getirilip örülmesiyle, basit ve direkt yapı yöntemleri kullanılmaktadır. Bitirme teknikleri, eserin özüyle temas korunarak, dikkatli bir şekilde değerlendirilmelidir. Çalışmanın çıkış noktası olan ilham kaynağı, çalışmanın türünü belirlemektedir. Fonksiyon, süslemeyi ortadan kaldırarak, pratiklik talep etmektedir. Yatay düzlem ile dikey düzlemin basit bağlayıcılar aracılığıyla, birbirlerini tamalayıcılıkları, düzensizlik ile baş etmenin de yöntemi olarak, basit bir bakış açısı gerektirmektedir.

4.2. Araçlar

- **Sertleştirme Çözümleri**

Sertleştirme çözümleri, plastik ahşap tutkalı ile sağlanmaktadır. Bitmiş çalışmanın yapıştırma aracı olarak plastik ahşap tutkalı, sulu çözeltisinde ıslatılarak sertleştirilebilmektedir. Kumaşa plastikmiş hissi ve görünümü vererek kumaş yüzeyini değiştirmesiyle, kumaşa şekil verilmesini sağlamaktadır. Kola, sprey veya toz halindeki çeşitleriyle, kumaşları sertleştirmek için, kullanışlı bir yöntemdir.

Alçı, kanvasları astarlamak için ve süslü resim çerçevelerinin kalıplarını onarmak için kullanılan bir maddedir. Bu madde, kumaşa sağlamlık ve sertlik vermek üzere sürülebilmektedir. Kurduğunda beyazdır ancak daha sonra boyanabilir. Kuruyunca, teyelleme işleminin uygulanması zor olmaktadır. Sağlamlaştırmak amacıyla, teyelleme işleminden önce veya sonra kumaşa sıcak mum sürülmektedir. Parçaları bir araya getirirken mumlanmış bir ip ile çalışılması, yapılan işlemin dayanıklı

olmasını sağlamaktadır. Teyelleme işlemi bittiğinde de mum ile kaplanabilmektedir. Başlamadan önce, mumla sonlandırmanın çalışmanıza uygun olduğundan emin olun. Suda çözünebilen akrilik vernik, kumaş sertleştirmede kullanılabilir.

- **Kesme ve İşleme Malzemeleri**

Kağıt, farklı kalınlıklardaki kumaş, ahşap, metal ve tel gibi malzemeleri kesmek ve işlemek için, araçlar, çeşitli çözümler sunmaktadırlar. Ahşap ile çalışırken sırtlı testere ve matkap, tel ile çalışırken pense kullanılmaktadır. Kağıt ve plastik yüzeylerin kesilmesinde, maket bıçağı kullanılmaktadır.

- **Isıtma Araçları**

Havya metalleri lehimlemenin dışında, nakış kapsamında, akrilik keçe gibi kumaşları kesmek için kullanılmaktadır. Naylon gibi ince kumaşlardaki karışık köşeler havya ile kesilebilmektedir. İşlenen, aşınmış kumaşlar, havya aracılığıyla yapıştırılabilmektedirler. Havya, plastik parçalarda delikler açarak, ahşapta işaretler oluşturmak amacıyla kullanılmaktadır. Akrilik kumaş boyaları, mum, vernik, yapıştırıcı gibi malzemelerin, uygulanmaları fırçalar ile sağlanmaktadır. Destekler ve Modeller ile tekstil malzemelerini yapılandırırken, destekleme yöntemlerinin, iskelet olarak, yapının içine inşa edilmesi gerekmektedir. Yapılandırma sürecinde, kumaşa şekil ve biçim verilmesine, geçici olarak, yardımcı olmaktadır. Kumaş, kendi başına durabilecek kadar stabil olduğunda, bu destekleme yöntemi kaldırılmaktadır. Strafor blokları da bir destek formu oluşturmak için kullanılmaktadır. Kesme, biçme, zımparalama, delme ve modelleme işlemlerine yatkındırlar. Belli bir biçim ya da standart olmayan, tek seferlik bir şekil istendiğinde çok kullanışlı olmaktadır. Mutfak kağıdından halı rulolarına kadar çeşitli kağıt rulo türleri, yapılmakta olan çalışmayı destekleyerek, çalışmanın sağlam ve dayanıklı olmasına yardım etmektedirler. Ahşap şapka kalıpları, normalde sadece şapka yapımında kullanılan keçelerin, buharlanmasında kullanılmakla beraber, ahşap şapka kalıpları, kavisli ve üç boyutlu yüzeylerin oluşturulmasını sağlamaktadırlar. Hasır, kumaş ve dikişle süslemeler yapılması mümkün, uyumlu ve esnek bir malzemedir.

4.3. Malzemeler

Tekstil malzemelerinin geniş olanakları sayesinde sanatçılar bireysel farklılıklarını daha duyarlı bir dille seyirciye aktarmayı başarmışlardır. Doğru malzemeleri saptayabilmek, detayları dikkate almayı gerektirmektedir. Malzemeler, fark edilmesi kolay olmamaktadırlar. Yaratıcılıkla, şaşırtıcı sonuçlara ulaşılabilir. Kabataslak çizimlerle fikirleri kaydetmek, tasarımın oluşumu açısından faydalıdır. Bu çizimler ile, ileri bir tarihte daha somut ve kesin hal alacak firkin tohumu, taslak defterine atılmaktadır.

Günümüzde birçok yerel yönetim, atık kağıttan bilgisayar parçalarına kadar çeşitli atık malzemelerin bulunabildiği, geri dönüşüm projelerini yürütmektedir. Bu tür projeler, uzun tel, naylon, iplik gibi materyalleri içinde barındırarak, birim tekrarıyla oluşturulacak sanat çalışmaları açısından, iyi bir malzeme kaynağı olmaktadır. Boru, çöp, şişe veya ambalaj halindeki plastik parçaların hepsi kullanışlıdır. Çeşitli kalınlıklarda türleriyle, gri mukavva ve maskeleyen bant, şekilleri ve yapıları deneyimlemek için kullanılmaktadır.

Vilene, elbise yapımında kullanılan dokunmamış teladır. Çeşitli kalınlıkları ve tipleri mevcuttur. Kuvvetli olması, kolay kesilmesi ve biçimlendirilmesi sayesinde yapı oluşturmak için idealdir. Vilene, transfer boyalarına batırılmaya ve akrilik ya da emülsiyon boya ile renklendirilmeye uygundur. Dikme ve yapıştırma ile diğer kumaşları destekleyerek, katlama, yuvarlama ve pileleme ile işlenebilmektedir.

Keçe, yün, akrilik, viskoz ve endüstriyel çeşitleriyle kesme işlemlerine yatkındır. Keçe, kesme ve işleme için idealdir. Yumuşak, mat ve yünlü bir yüzeyi vardır. Akrilik keçe ısıya maruz kalınca bozulabilmektedir. Çuval bezi, kolayca işlenebilen gevşek dokunmuş kumaş türüdür. Deri, köşeleri birleştirmek ve hassas alanları güçlendirmek için kullanışlıdır. Patiska ve çeşitleri kaplama, işlemlerini uygulamak için, boyanması kolay ve kullanışlı bir malzemedir. Organze, hafifliği ve transparanlığı ile tonal etkiler ve tabakalandırma için uygundur. Bükme özellikleri kontrol altında uygulandığında, ısıyla eriyen kumaşlar ile form yaratarak, denemeler yapılabilmektedir.

Tyvek ve akrilik keçeyi ısıtılmaya elverişli, rezistanslı kumaşlardır. Tyvek çok ince, yüksek yoğunluklu polietilen elyaflardan yapılır. Kağıtla benzer özellikler taşımaktadır. Parçaları birbirine bağlamak için sağlam keten iplik kullanılabilir ve bu iplik, makul miktarda gerilime dayanacaktır. Ahşap, kesim, zımpara, cila ve boya

gibi işlemler uygulanarak çalışılmaktadır. Balsa ağacı yumuşak yapısıyla, kolayca şekillendirilebilmektedir. Havya ile desenleri oymak mümkündür.

Tel, ızgara ve levha gibi farklı biçimlerde bulunmaktadır. Genellikle milimetre ya da gram cinsinden ağırlık olarak ölçülür ve bakır, çelik, gümüş, alüminyum, galvanize gibi çeşitleri bulunmaktadır. Nakışçılar tarafından genellikle kullanılan tel veya metal çeşitleri, lehimlenerek, bükülerek veya düzleştirilerek işlenebilmektedir. Tel, çeşitli biçimlerde kumaşı desteklemek için kullanılmaktadır. Şapka Teli, sıradan bir tele göre daha az kaygan olmasını sağlayan kumaş bir tabaka ile kaplıdır. Destek olarak kullanılması ve kumaşa dikilmesi mümkündür.

Plastik sıcak suda eritilir. Plastik yumuşayınca şekil verilebilir ya da çekip uzatılabilir ve rulo yapılabilir. Bu malzeme ile havya kullanarak çalışmak da mümkündür ve bu durum, kabarık bir yüzey oluşturmak için plastiği kumaşın üzerine sıçratmayı sağlar ancak bu yöntem, plastiğin kumaş ve dikiş ile hassas bir şekilde harmanlanmasına dikkat edilmelidir. Büzülmüş plastik, ısıya tepki göstermektedir.

Fırınlama işlemi gerektirmeyen, hava ile kuruyan kil çeşidi, çalışılması kolay bir malzemedir. Diğer kil türlerinin aksine, hiç toz çıkarmaz ve elleri kurutmaz. Yoğurmak ve şekil vermek çok kolaydır. Kurduğunda, delinebilir ve zımparalanabilir, boyanabilir ve verniklenebilir.

Boncuklar yüzey süsleri, parıltı veya ışık ilaveleri ya da kendi başlarına bir mücevher olarak görülmektedirler ancak yapı malzemesi kapsamında da değerlendirilebilmektedirler. Küçük parçalardan yapılabilen ve ardından ipe dizilebilen herhangi bir malzeme, sert boncuk yapımında kullanılmaktadır.

4.3.1 Modern teknoloji atıkları (Recycling) ve Hazır Yapıtlar

Modern teknoloji atıkları 20. yüzyılın başından beri birçok sanatçının ilgisini çekmektedir. Bu atıklar, insanın doğayla başa çıkmak ve hattâ ona hükmetmek üzere yarattığı 'karşı-doğa'nın eseridir. Modern teknolojinin neden olduğu bu karşı doğada nesnelere, işlevlerini tamamladıktan sonra 'atık' (hurda) nitelendirmesi ile çürümeye terk edilmektedirler. Çürümeye terk edilen bu nesnelere, özellikle doğanın yok etmekte zorlandığı sanayi atıklarında, gerek kendi yapılarından kaynaklanan, gerekse dış etkenler nedeniyle biçim, renk, boyut açısından çeşitli değişiklikler meydana gelmektedir. Bu atıkların çürüme sürecinde gerçekleşen oluşumlar, sanatsal duruşla bakan insanın plastik dili için araç konumundadır. Sanatçı, işlevini tamamlamış ve çürümekte olan, sanatın alanı dışındaki nesneyi düşünsel olarak yorumlayıp ona kendi bakışı ile yeni bir işlevsellik kazandırmaktadır. Bu sanatsal bir işlemdir. Sanat dışı malzemenin plastik sanatlarda kullanılması modern dönemle başlamaktadır. Bu dönemde

gerçekleşen Sanayi Devrimi, başta Batı uygarlığı olmak üzere, birçok toplumda köklü değişimlere neden olmuştur. Bu devrimle kapitalist sistemin toplumda oluşturduğu tüketim kültürü sonucu, işlevini yitirmiş atık endüstri ürünleri insanın yaşadığı çevrenin olağan görüntüsü halini almıştır. Diğer bir ifade ile, yaratılan karşı doğa üstün duruma gelmiştir. (KAPTI Hatice, 2005: 1).

Hatice Kaptı, Atık Nesnelerin Sanatta Yansımaları konulu yayınlanmamış yüksek lisans tezinde, Berman'ın ifadesine yer vermektedir.

“Modern dönemle birlikte bilim ve teknolojideki başdöndürücü gelişmelere bağlı olarak toplumsal yapı köklü bir dönüşüme uğramıştır. Berman'ın yorumuna göre, insanların paylaştığı bu serüven, coşku, gelişme, bunların yanı sıra insana kendini dünyayı dönüştürmeyi vaat eden modern olma, aynı zamanda sahip olunan, bilinen her şeyi tehdit etmeye başlamıştır” (KAPTI Hatice, 2005: 1).

“Bu ilerleme ve yenilenme iki büyük savaşı getirmiş; bu da sosyo-ekonomik bunalımlara yol açmıştır. Böylesine kapsamlı bir dönüşüm sanatçının düşünce biçiminde ve sanat anlayışında köklü değişikliklere sebep olmuştur. Gelenekleri sorgulamaya başlayan sanatçı, bireysel ifade yolları arayışına girmiştir. Modernleşme sürecinde tanık olunan sanat akım ve hareketlerinin ifadeye ilişkin getirdiği yaklaşımlar yoğunlaşarak plastik sanatlarda disiplinlerin sınırlarını zorlamıştır. Modern sanatçıların bir kısmı kendi içlerine yönelmişler, Rönesans'tan beri gerçekliğin temsili üzerine kurulan sanat ve estetik anlayışını yadsınmışlardır. Yaratıcılığın ancak sanatçının duygularını ve kendine özgü yorumlarını yansıttığı sürece gerçekleşeceğini ileri sürmüşlerdir. Modern süreçte sanatın saflaşmasını hedefleyen bu soyut akımlar, nesneyi tuvallerinden ya kısmen ya da tamamen atmışlardır” (KAPTI Hatice, 2005: 2).

Hatice Kaptı, yayınlanmamış yüksek lisans tezinde, Tunalı'nın ifadesine yer vermektedir.

“Örneğin Mondrian sanatın saf olmasını savunmuştur. Ona göre, sanatın doğadan ve doğanın duyuşal kavranışından kurtulması, sanatı salt bir sanat olma yolunda belirleyen ve saflaştırmayı getiren en önemli etkenlerden biridir. Çünkü, sanatın görevinin 'saf sanat' olduğu gerçeğine inanan sanatçı, sanatın gelişmesinin de bu saflaşma amacı doğrultusunda olacağını belirtmiştir” (KAPTI Hatice, 2005: 2).

“Modern sanatçıların bir kısmı ise tuval ya da farklı yüzeyler üzerine geleneksel anlamda sürülmesi gereken boyanın yerine, kum, talaş eski gazete parçaları, ağaç ile metal parçaları, tel vb. birçok sanat dışı malzemeler kullanmışlardır. Örneğin, Picasso 1912 yılında oval şeklinde bir tuval üzerine yaptığı yalı boya çalışmasında, bir ölü doğa kompozisyonuna, bambu örgüsü desenli muşamba parçası yapıştırılmıştır” (KAPTI Hatice, 2005: 2).

“Modernizm'de geleneksel sanat, her açıdan yeniden ele alınmıştır. Özellikle resmin konuları, fiziksel özellikleri, sergileme biçimleri, izleyicinin tutum ve davranışları, yaratıcısı temel bir sanat konusu haline dönüştürülmüştür. Sanatın metalaşmasından kaçınma, yoruma karşı durma, hızla değişen yaşamın sanatçı için farklı gereksinimler yaratması, resimde daha farklı araçlar kullanma isteğini

ve gerçekliği resmin dışında arama ve anlatma düşüncesini getirmiştir” (KAPTI Hatice, 2005: 4).

“Modern dönemde yaşanan yenilikler ve gelişmeler, sanatçıları köklü değişikliklere yönlendirmiştir. Bilim ve teknolojinin gelişmesi, sosyo-ekonomik ve kültürel yapının değişimi, sanayi devrimi ile başlayan endüstrileşme, kentleşme Batı uygarlığının toplumsal yapısında değişimlere neden olmuştur. Bireyin çevresine yabancılaşmasını getiren bu yenilikler sanatçıda da bireysel ifade yolları arayışını getirmiştir. Sanat alanlarında disiplinlerin sınırlarını zorlayan ifadeye ilişkin bu farklı yaklaşımlar modern sanatta yol ayrımına neden olmuştur. Bu yol ayrımında, sanatta sanat dışı malzeme kullanma hareketi, sanatı saflaştırma (pürizm) eğilimine karşı doğmuştur” (KAPTI Hatice, 2005: 9).

“Safçılık, Rönesans’tan beri sanat ve estetik anlayışın, görünür gerçekliğin temsili üzerine kurulmasını yadsıyan modern sanat anlayışının doruk noktasıdır. Modern süreçte, soyut sanatta kendini ifade eden bu safçılığın aradığı şey Tunalı’ya göre, “duyusal doğanın arkasında değişmeyen mutlak bir temel varlık düşünmek, bunu aramak ve buna biçim vermektir” (İ. Tunalı, 1992, 151). Bu düşünce bağlamında, doğayı taklit etmeye dayalı tüm sanat anlayışları böyle bir sanat belirlemesinin dışında kalmaktadır” (KAPTI Hatice, 2005: 10).

Hatice Kaptı, Batur’un anlatımına değinmektedir.

“Bu anlayışın daha sonra Amerika’daki savunucusu olan Greenberg, ana akımın soyut sanat olduğunu söylemiştir. Yüksek sanat olan soyut sanat yazara göre, iki boyutluluğa ve yalnızca renge vurgu yapan, renge yaslanan, her türlü özüne yabancı elemandan arındırılan, saflaştırılmış resimdir. Resim, özerkliğini korumak için her şeyden önce kendisini heykelle paylaştığı şeylerden kurtarmak zorundadır” (KAPTI Hatice, 2005: 10).

Hatice Kaptı, Tunalı’nın ifadesine değinmektedir.

“Örneğin Maleviç, resme yabancı olan her şeyin resmin dışına atılması gerektiğine inanmış ve kendine özgü bir sanat anlayışı oluşturmuştur. Bu anlayışa Süprematizm adını vermiştir. Latince en üst, en yukarı anlamına gelen bu deyim, sanat için yeni bir alana işaret etmiştir. Bu alan, salt geometrik ve soyut elemanlarla oluşan bir alandır” (KAPTI Hatice, 2005: 10).

“Sanatı her türlü yabancı elemandan arındırma eğilimine köklü tepki, Kübizm’de kullanılan sanat dışı malzeme anlayışından farklı olarak Dada hareketinden gelmiştir. Dada, 20. yüzyılın seyrini değiştiren öncü hareketlerin başında gelmektedir. Bu hareket saf sanata tepkisinin yanında sanatın ne olması konusundaki yerleşimi tüm görüşlere karşı çıkmıştır. Hareketin önemli temsilcisi Marcel Duchamp, başta Kavramsal Sanat ve Pop Sanat olmak üzere pek çok sanat hareketine ve sanatçıya öncülük etmiştir. Duchamp nesneyi, herhangi bir şeye benzetme kaygısı olmadan doğrudan kullanan sanatçıların ilkidir” (KAPTI Hatice, 2005: 10).

“Hazır yapıt kavramının sanat alanında sıkça kullanılmaya başlaması 1917’deki bir sergiden sonradır. Marcel Duchamp, New York’ta Mutt Works firmasının

ürettiği bir porselen pisuarı ters çevirerek, bir kaidenin üzerine oturtmuştur. Çeşme adını verdiği bu nesneyi “R. Mutt” diye imzalamış ve bir sergiye göndermiştir. Sanatçı, belirli bir nesneyi ele alıp, ona herhangi bir anlam vererek yaratıcılığı ve ustalığı kullanacağı yerde, sadece rasgele bir nesne seçmiştir. Bu nesne yeni ve benzeri olmayan bir nesne değil, sıradan, seri yapım sonucu bir ürün olmuştur. Bu nesne için tek yenilik, sanatçının ona sağladığı yeni konum ve bu değişimin getirdiği anlam farkıdır” (KAPTI Hatice, 2005: 12).

“Sanat dışı malzeme, görüldüğü üzere, Kübizm akımı ile sanata girmiş ve Dada hareketi ile daha ileri bir noktaya ulaşmıştır. Modern sanat sürecinde, Kübizm ve Dada’dan sonra çeşitli akım ve sanatçıların temel aldığı sanat dışı malzeme kullanımı, postmodern sanat anlayışının çoğulculuk, ekletsizim vb. birçok özelliğinin temelini oluşturmuştur. Sanat dili nesnelere kullanıma teknikleri ve anlayışları, akım ve sanatçılara göre farklılıklar göstermiştir” (KAPTI Hatice, 2005: 13).

“20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan yeni sanat akımlarının bir kısmının sanat dışı malzeme kullanımına ve bunların montajına eğilimi yönünde gelişme gösterdiği görülmektedir. Sanayi devrimi sonrası gelişen bu sürecin daha sonraki sanatçıların sanatsal üretimleri içinde bir zemin hazırladığı açıktır. Bu dönemdeki sanatçıların dönüştürülebilir veya doğrudan hazır nesne kullanma düşüncesine dayalı kolaj, asamblaj, heykel gibi montaj çalışmaları daha sonra yüzyılın ikinci yarısında yeni yönelimlerin içine girmiştir.”(KAPTI Hatice, 2005: 27).

“Montaj: Montaj, endüstride birbirinden farklı fakat birbiriyle ilişkili parçaların birleştirilip takılabilmesi ve istendiğinde herhangi birinin, yedekleri ile değiştirilebilmesi olarak açıklanmaktadır. Montajın sanatta kullanılması ise nesnelere parçalanmasından çıkan öğelerin birbirine yabancılaştırılmasından oluşan kompozisyonlara dayanmaktadır. 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya konan sanatsal çalışmalar, teknoloji ile bağlantılı olarak yeni bir gerçeklik anlayışı sunan yeni estetik arayışların oluşmasına yol açmıştır. Bu dönemde sanatçılar; sanatı, toplumu, doğayı ve teknolojiyi ürettiği sanat yoluyla sorgularken, oluşturduğu kuramsal ağırlıklı çalışmalarda yeni sunum biçimleri geliştirmiştir. Geleneksel sunum biçimlerine seçenek olarak ortaya çıkan bu eğilimler, Duchamp’ın hazır yapıtlarını temel almıştır” (KAPTI Hatice, 2005: 40).

“Dönüştürülebilir ve Yoğrulabilir Hazır Malzeme: Hazır malzeme, tuval üzerine geleneksel anlamda sürülmesi gereken boyanın yerine, sanat alanı dışında kabul edilen nesnelere kapsamaktadır” (KAPTI Hatice, 2005: 13).

“Aslında, ‘Yoğrumsal Sanatlar’ kavramı, Plastik Sanatlar’ın diğer bir adıdır. Kil, boya, alçı, taş ya da bronz gibi malzemeler, sözcüğün tam anlamıyla yoğrulabilir, biçim verilebilir malzemelerdir. Ancak bunlara çağdaş teknolojinin yeni ürünleri olan polyester, plastik muşamba, makine parçaları da dahil edilmiştir. Yoğrulabilir ve her türlü hazır nesnenin kullanıldığı sanatta, bir dönüştürme söz konusudur. Bu nesnelere sanatçı tarafından sanat alanına sokulmakta ve üretilme amaçlarından farklı bağlamlara dönüştürülmektedirler” (KAPTI Hatice, 2005: 14).

“Doğrudan Kullanılan Hazır Malzeme : Duchamp nesneyi, herhangi bir şeye benzetme kaygısı olmadan doğrudan kullanan sanatçıların ilkidir” (KAPTI Hatice, 2005: 22).

“Duchamp, nesneyi doğrudan kullanarak yaptığı hazır yapıtları, modern sanat estetiğinin özgünlük, sergi, galeri, müze, tarih, eleştiri, değer, norm gibi sorunsalları ve onun kavram ve kurumlarını yadsımaktadır” (KAPTI Hatice, 2005: 23).

- Neden Duchamp’ın ardından sanat kolayca kart postalları kapsıyor da, goblenleri içermiyor; Neden Xerox oluyor da, dokuma olmuyor?

Bu soru, 1980 yılında Mildred Constantine ve Jack Lenor Larsen tarafından düzenlenen ve yayımlanan kitaba ve sergiye istinaden sorulmuştur. Sanat Kumaşı: Ana Akım (The Art Fabric: Mainstream) adındaki sergi ve kitap, birincil önemi tekniğe vererek, elyaf olarak adlandırılan, bir dizi tekstilden bahsetmektedir. Kitap, Kağıt, Deri, Keçeleme ve Kumaş Süslemeleri ve Boyaya Batırma Teknikleri gibi bölümlerden oluşarak, malzeme ve tekniklerin geliştirilmesine ilişkin, bilgiler içermektedir. 300 sayfalık hacme sahip Sanatın Ötesinde: Sanat Kumaşı (Beyond Craft: The Art Fabric) adlı eser, sanat kumaşı terimini kullanımları ile ilgili birkaç kriteri faydalı bir şekilde vererek, 1960’lar boyunca sanat kumaşının tarihini sunmuştur. Terimin tanımı, gerçek yapı malzemelerinden üretilen her çalışmanın gelenek ile ilişkisini anlatmanın ötesinde, parametreleri ve yazarlık kavramlarını içermektedir. Bu, resim ve heykel için estetik paraleller oluşturmak üzere materyallerin çoğaltıldığı ve geniş bir yelpazede materyal kullanıldığı bir dönüm noktası olmuştur. Çevresel temelli enstalasyonlar ve asambrajlar şeklinde birçok illüstrasyon çalışmaları yirminci yüzyıl sanat anlayışlarında erken ve önemli bir rol oynamaktadır. Man Roy’un dikiş makinesini saran çalışması ile başlayan süreç, Berlin Reichstag’da, Jeanne Claude ile Christo’nun giydirilmiş ve sarılmış nesnelere ile devam eden süreç, kumaşın görsel sanatlarda son derece görülebilir hale gelmesini sağlamıştır (Bkz. Şekil 4.3.1.1. , 4.3.1.2.).



Şekil 4.3.1.1. Man Ray'in 'The Enigma of Isidore Ducasse' adlı alıması.
Kaynak: JEFFERIES Janis, 2008: 37.



Şekil 4.3.1.2. Christo and Jeanne-Claude'un, 'Wrapped Reichstag' adlı alıması Berlin, Almanya 1971-95.
Kaynak: JEFFERIES Janis, 2008: 168.

Janis Jefferies, 'ağda Tekstiller' adlı eserde, Boccioni'nin "Fütürist Heykelin Teknik Manifestosu"ndaki ifadesine yer vermektedir.

"Mermer ve tunun tüm edebi ve geleneksel asaletini ykn... Plastik duyguyu etkilemek için tek bir çalışmaya 20 farklı malzeme daha katılabileğini kabul edin! Hadi bazılarını sayalım: cam, aap, karton, demir, imento, at kılı, deri, giysi, ayna, elektirik lambası vs., vs" (JEFFERIES ve diğ. 2008: 36).

Janis Jefferies, 'Çağdaş Tekstiller' adlı eserde, Kaprow'un ifadesine yer vermektedir.

"Her çeşit nesne, yeni sanatın malzemesidir: boya, sandalye, gıda, elektrik ışıkları ve neon ışıklar, duman, su, eski çoraplar, köpek, film ve binlerce başka nesne, günümüz sanatçıları tarafından keşfedilecektir"(JEFFERIES ve diğ. 2008: 36).

Boccioni ve Kaprow'un ifadelerindeki ortak nokta, birçok sanatçı, sanat dünyası ve sanat kuruluşları, tarihi türleri, malzemeleri ve teknikleri bir yana bırakmıştır.

- **Lif Sanatında Doğal Malzeme Kullanımı ve Çevresel sanat Ürünleri**

Birçok sanatçı için önemli konulardan biri zarar görmekte olan çevredir. Dokuma malzemeleri de sanatsal bir anlatım aracı olarak uzun zamandır kullanılmaktadır. Gelişen teknoloji ile birçok yeni malzeme tekstillerin dünyasında yer almaya başlarken, yeni yapılar ve bitim işlemlerinin olanakları sanat ve endüstrinin sınırlarını genişletmiştir. Tekstil sanatçılarının deneysel çalışmaları hem 20. Yüzyıl sanatına ait ilkelerle, hem de elyaf ve üretim alanlarındaki İleri teknolojilerle bütünleşerek, serbest tekstillerin plastik bir sanat dalı olarak var olmasında etkin rol oynamıştır. 1962'deki Lozan Bienali'ne kadar, tapestry'lerde malzeme olarak yün, egemen malzemeydi. 70'li yılların ortalarına doğru malzeme değişimleri görülür, ipek ve pamuk kullanımı artmaya başlar. Kenevir, sicim, jüt, sanatçı dokumacıların kullandığı malzemeler olmuştur. Lif Sanatında kullanılan doğal malzemelerden olan kâğıtlar, kemik, rafya, deri, metal, bükülmüş iplik, halatlar, kamış, kargı, ot, saman gibi malzemeler alternatif olarak kullanılmıştır. Yeryüzünün göz ardı edilmez bir biçimde tehlikeye girdiğinin fark edilmesiyle "çevre" birçok dillerde bir anahtar sözcük haline geçmiş ve giderek daha karmaşık anlamlar edinmiştir. Hatta çevrenin yok olmaya başlaması, yeni teknolojilerin sanat, mimarı ve tüm üretimlerde insanı çevresinden bağımsızlaştırması ve doğadan koparması, bu yitirilen çevrenin kavram olarak her zamankinden daha çok irdelenmesine, farkında olunmasına yol açmıştır.

Rengin Oyma, Yeşil Tekstil-Yavaş Moda I. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu Bildiri Özetlerinde, Krug ve Siegenthaler'ın ifadesine değinmiştir.

"Kirlenmiş bir gezegen üzerindeki yaşama bir reaksiyon olarak sanatçılar, sistemler ve bu sistemler içinde insanların yeri konusuna özel bir ilgi göstermektedir. 1970'lerin sonundan bu yana ve günümüzde halen devam eden bir biçimde sanatçıların büyük bir çoğunluğu çevreyi iyileştirmek ve doğal bir ekolojinin yüz yüze kaldığı sorunlara çözüm sağlamak için ekolojik sanat yaratmaktadırlar" (OYMA Rengin, 2012: 7.)

- **Sınıflandırma, Nesneleştirme ve Algılama Arasında: Geri Dönüşüm ve Yeniden Kullanım için İkinci El Giysilerin İşlenmesi**

İkinci el giysilerin değerlendirilmesi, sosyal ve ekonomik olarak, yeniden sınıflandırılması, tüketim alışkanlıklarına yeni bir mercekten baktırarak, hizmet etmektedir. Üretilmiş mallar, yeni bağlamlarda kullanılmak üzere, yeniden değerlendirme, yeniden üretme ve yeniden dağıtma hususlarında fabrikaya geri getirilmektedir. İkinci el giysilerin, yeniden kullanımları üzerine yapılan araştırmalarda, giysi tüketimi, farklı ülkelerdeki insanların, giysileri, bireysel kimlik veya grup kimliğini onaylayacak şekilde kullandığına yönelik bulgular elde edilmiştir. Bu bulgular, yerel adetler ve süreçteki kullanım değerleri ile uyum göstermektedir. Tüketim antropolojisi insanların kendilerinin üretmedikleri ama kullandıkları mallara odaklanırken, insanların, dünya ile potansiyel olarak yapay bir ilişki geliştirdiği üzerinden nihai tüketime aracı olmaktadır. Önceden kullanılmış giysilerin, fabrika temelinde yeniden değerlendirilmesi, hammaddelerin ikinci el giysi haline geldiği kapitalist bir üretim biçimidir. Ekonomik sistemlerin geri planında gözden kaçarak oluşan süreçlerin, ihmal edilmiş boşlukları vurgulanmaktadır. Aradaki o boşluk ikinci el giysilerin kullanılmaz parçalar halinde çıktığı yerdir ve bu kullanılmaz parçalar, yeniden sınıflandırma süreçleri ile değerli mallara dönüştürülür. Ne üreten, ne de tüketen, ancak diğerlerinin tükettiği yeni giysileri kolaylıkla seçen, perakende moda satın almalarının çalışması ile yeni giysinin yaşam döngüsündeki, yeri ve önemi belirlenmektedir. Bu giysilerin, yeni ekonomik ve kültürel kullanımlar için uygun nesnelere dönüştürülmeleri, potansiyelleri dikkate alınarak, yeniden yapılandırılmaları önemlidir. Örneğin, aşırı yıkanmış yün kazağın elyafa dönüştüğünde ne hale geldiği, Orta Afrika'da kadın kaşkorsesinin nasıl çocuk üstü olarak kullanılabilirdiği, iyi durumdaki bir çift kot pantolonun Doğu Avrupa müşterileri için yeniymiş gibi nasıl piyasaya sürülebildiği, geri dönüştürme işlemi açısından önem taşımaktadır. İkinci el giysilerin değerli mallara dönüştürülmesi yeniden çekicilik kazandırma işlemidir. Yeniden çekicilik kazandırma işlemi, malzemeler ile kurulan cismi ilişki yoluyla yapılır. Bu ilişki, ilk banttaki her parçanın yün bakımından zengin ya da sadece yünlü olup olmadığına, kullanışlı bir polyester bluzun ipek gibi hissettirip hissettirmediğine

karar vermektir. Yine de bir yerde iyi olan bir şey başka bir yerde olmayabilir. Sınıflandırma sistemi, bu niş pazarları doldurma amacıyla her tür malı tekilleştirmek için kullanılan ve aynı zamanda, ayırmanın spesifikliği ile giysiden maksimum değerin çıkarılabilmesini sağlayan bir araçtır (Bkz. Şekil 4.3.1.3.).



Şekil 4.3.1.3. Liz Burrow, 'Jean Screen' adlı çalışması.
Kaynak: JEFFERIES Janis, 2008: 168.

5. SANAT OBJESİ OLARAK TEKSTİL OLUŞUMUNA KATKIDA BULUNAN TASARIMCILAR VE TASARIMLAR

Plastik sanatlarla eşdeğer bir söylem geliştiren Lif sanatı, tekstillerin, sanatla yeni yorumlar kazanmasını sağlamaktadır. İpek, kâğıt ve lif gibi bilinen malzemelerin bileşiminden yeni bireysel yorumlara ulaşan sanatçılar desenlerin iki boyutlu anlatımını, üç boyutlu yapılara, mekânsal yorumlara dönüştürmektedirler.

- **Magdalena Abakanowicz**

Magdalena Abakanowicz, 1930 yılında Polonya Falenty’de doğmuştur. Abakanowicz’in çalışmaları, 1965 yılında Sao Paulo Bienal’inde kazandığı ödül ile ilk kez, uluslararası üne kavuşmuştur. Polonya’nın, Nazi-Sovyet istilasını sırasında, dokuz yaşında olan Abakanowicz, dayatılmış Sosyalist Realizm’in en sert olduğu yıllarda, dokuma ve lif tasarımı ile ilgili olarak, güzel sanatlar eğitimi tamamlamıştır. Abakanowicz, Polonya’da sanatın kademeli kurtuluşuna rastlayan 1960’lara şahit olmuştur. Bir sanatçı olarak, büyük ölçekli kumaş heykelleriyle başarısını tasdiklemiştir.¹⁴⁸

Erken çalışmalarındaki sulu boya ve guaj boya kullanımını büyük ölçüde terk etmiştir. ‘Abakan’ adlı eserinde, anıtsal heykel ile el işi kumaşları birleştirmiştir (Bkz. Şekil 5.1.). Çalışmasında, büyük kozalara benzer yapılar yaratmak için, gemilerden toplanan sisal iplerin bükümlerini açıp, ardından boyaya batırarak, bu ipleri yeniden dokumuştur. 1970’lerden beri Abakanowicz uygulamasının odağı; çeşitli şekillerde kafasız duran bedenlerin, oturmuş gövdelerin, cansız kafaların ve melez hayvan kütlelerinin formunu alarak, çuval bezi kıyafetler içinde, büyük ölçüde insan şeklinde, figüratif heykel serileri üretmek olmuştur. Sovyet Komünist rejimin, kişisel deneyimine yansısıyla, ‘Crowds’ adlı serisi, erişkin büyüklüğündeki figürlerden oluşmaktadır. Bu seri, kararlı, her zaman aynı yöne bakan, isimsiz ancak duygu paylaşımı olan figürleriyle, büyük bir popülasyon meydana getirmektedir. El yapımı ve bireysel olarak oluşturulmuş görünümüyle, sokaktaki figürlerin her biri, gerçeği kendi tekillikleri içinde bir saygınlık ve bir direniş olarak barındırmaktadırlar.

148. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 162

Figürler, aralarında yürüyen izleyicilere, iç dünyalarındaki saygınlık ve direnişi yansıtmaktadırlar. Sanatçının dikkat çekmek istediği nokta, tuvalinin ve çuval bezinin faydacıl değerleri değildir. Abakanowicz eserlerinde, kıldan yapılmış gömleğin ve bedensel olarak, kendini aşağılanmayı hatırlatan çuval bezi dokumasının kullanımıyla, günahlar için duyulan pişmanlığı, cezalandırmayı ve Abakanowicz figürlerinin daha donuk olmasını sağlayan, dayanıklılığı vurgulamaktadır. Abakanowicz'in çalışmaları, insan hallerinin değişkenliği ve medeniyetin gerçek gizemleri ile izleyicilerini yüzleştirmektedir. (Bkz. Şekil 5.3.). Bu yüzleştirmeyi sağlamak için, isimsiz 'kitle' figürlerini ve bireysel gerçekliği simgeleyerek, ezilen insanların sosyo-politik tarihlerinden daha ötesine ulaşmaktadır. İster yürüyüş için hazır olsunlar, ister sessizce sırada beklesinler, bu figürler kalabalığın korkusunu, hükümsüzlüğün gizemini, baskı ve kurtuluşun beraberliğini hatırlatmaktadır (Bkz. Şekil 5.4.).



Şekil 5.1. Magdalena Abakanowicz'in 'Abakans' adlı enstelasyon çalışması, Sordertalie, İsveç, 1970.
Kaynak: <http://www.abakanowicz.art.pl/abakans/Abakany1.php> (12.03.2012)



Şekil 5.2. Magdalena Abakanowicz'in 'Abakans and Ropes' adlı çalışması 1969-72.
Kaynak: <http://www.abakanowicz.art.pl/abakans/Abakany2.php> (12.03.2012)



Şekil 5.3. Magdalena Abakanowicz'in 'Seated Figures' adlı çalışması 1979.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 162.



Şekil 5.4. Magdalena Abakanowicz'in '80 Backs' adlı çalışması 1980.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 163.

- **Christo ve Jeanne-Claude**

Christo ve Jeanne-Claude, çevresel enstalasyon çalışmalarını kırk yılı aşkın süredir oluşturmaktadır. Bulunmuş nesnelerin, doğal manzaraların, oluşturulmuş formların üzerini, içini ve etrafını kumaşla kaplayarak, örtmüş ve kuşatmışlardır. Uygulama biçimleri, geçici, süresiz ve çevresel gibi konularda oluşturdukları söylemlerle, geleneksel heykel ve mimariye karşı çıkmaktadır. Sanatçıların etkileri arasında konstrüktivizmin yankıları, olaylar, arazi sanatı ve Rodin'in heykellerinde örneklenen kumaş kaplı figür geleneği sayılabilmektedir. 1961 yılında gerçekleştirdikleri, 'Dockside Packages in Cologne and Rideau de Fer, Paris, 1962' adlı ilk anıtsal projelerinin enstalasyonundan sonra, sanatçılar çeşitli büyük ölçekli projeler gerçekleştirmiş ve çağdaş sanat kapsamındaki projelerin, ikonik durumundan keyif almaktadırlar. Amerikalıların, Sovyetlerin, İngilizlerin, Fransızların, Doğu ve Batı Almanya'nın yetki alanı altındaki tek yapı olan Reichstag, 'Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-1995' adlı projelerine ilham kaynağı olmuştur.

Reichstag, doğunun ve batının buluştuğu, Berlin’de bulunmaktadır. Proje, aksilikler ve yetkililer tarafından üç kez geri çevrilmiştir. Projenin, 25 yıllık çabanın sonunda 1995 yılında gerçekleşmesi ile oluşan uzun bir geçmişi vardır. Bu proje, Christo ve Jeanne-Claude’un sanatsal ortaklıkları boyunca keşfettiği konuları özetler niteliktedir.¹⁴⁹

- Güçlü sembolik değeriyle, uzun, karışık bir geçmişi olan tesis seçimi.
- Gizlenmiş, kaplanmış ve açık bırakılmış arasındaki karşıtlık.
- Bilinen formların gizlenilerek, esrarengiz, ruhani varlıklara dönüştürülmesi.

Reichstag ve Pont-Neuf gibi kilit tarihi binaları seçmeleri konusunda, otoriteler, mülk sahipleri, bankalar, proje sahipleri, toplumsal gruplar ve siyasi partiler ile zorlu müzakereler yapmaları, çalışmalarının önemini vurgulamıştır. Projelerin yapımında yıllar harcanmış, planlama aşamasında çıkan bazı sorunlar nedeniyle, bazen projelerden tamamen vazgeçilmiştir. Bu zahmetli süreç çeşitli ortamlar yani, hazırlık niteliğindeki çizimler, kitaplar, filmler, video görüntüleri ve her spesifik proje hakkında hazırlanan, belgeseller ile belgelendirilmektedir. Çalışmaları süreci aydınlatarak, günlük hayat temelinde yaşanan ve deneyimlenen kamusal alana ilişkin konulara yol göstermiştir. Christo ve Jeanne-Claude ikilisinin, halkın ilişkili olduğu ve günlük hayatın ayrılmaz bir parçası olan alanları seçmedeki tutarlı davranışları, onlarla aynı dönemde, çevresel sanat yapan diğer sanatçılardan farklı olmalarını sağlamıştır. Bu yaklaşım, izole alanların reddedilmesini gerektirir. Her projenin anlayışı, üretimi ve montajı arkasındaki mekanizmalara tutarlı olarak maruz kalması, güç ve çatışma odağı olarak uzaysallığı ortaya çıkarmıştır.

Christo ve Jeanne-Claude, tamamen sahiplenilmiş ve düzenlenmiş şehir planlaması alanını alır, bozukluk ve aksaklıklar uyarlayarak ve ütopyik bir görünüme dönüştürür. Herhangi bir projeleri için sponsorluk kabul etmeden, her şeyi kendileri finanse ederek, özgürce çalışmaktadırlar. Anıtsal çalışmalarının özünde, soyut ifadenin ve kişiselleştirmenin putlaştırılmasını, önleme girişimi yatmaktadır. Geçici çalışmaları, hazırlık niteliğindeki fotoğraflar, filmler ve kitaplar ile yaşar; çoğu zaman projeyi kurduktan günler veya haftalar sonra sökmektedirler. Projelerin malzemelerini, başta kumaş, ip, çelik ve alüminyumdan oluşturmaktadır.

149. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 166



Şekil 5.5. Christo and Jeanne-Claude'un 'Biscayne Bay, Greater Miami' adlı çalışması 1983.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 166.



Şekil 5.6. Christo and Jeanne-Claude'un 'The Gates' adlı çalışması, Central park, New York, 1979 - 2005.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 167.



Şekil 5.7. Christo and Jeanne-Claude'un 'Wrapped Reichstag' adlı çalışması, Berlin, Almanya, 1971-1995.
Kaynak: http://www.channel4.com/culture/microsites/B/bigart/gallery_3_gallery_4.html (20.07.2013)



Şekil 5.8. Christo and Jeanne-Claude'un 'Wrapped Trees' adlı çalışması, Riehen, İsviçre, 1997-1998.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 169.

- **Tilleke Schwarz**

Hollandalı sanatçı Tilleke Schwarz, çağdaş kıvrımları olan narin nakış işleri oluşturmak için nakışlama ve çapraz dikiş gibi teknikler kullanmıştır. Schwarz'ın, boyaya batırılmış keten örneklerini elle işlemesi, aylarca zaman isteyen bir işlem sürecini gerektirmektedir. Çalışmaları, kurumsallaşmamış yaratıcı uygulamalar ile geniş çaplı birlikteliklere sahiptir. Çocuksu, düşsel ve nakışlı kolajları, naif sanat çalışmalarını andırmaktadır (Bkz. Şekil 5.9.). Sıradışı görüntüsü, grafiti benzeri metinleri ve endişe verici bitişiklikler ile çalışmaları hayranlık uyandırmaktadır (Bkz. Şekil 5.10.).

Schwarz, klasik olarak Hogue'daki Modern Sanat ile ilgili Özgür Akademi'de güzel sanatlar eğitimi almıştır. Hollanda'da modern ve çağdaş sanatın gelişmesinde önemli rol oynayan İkinci Dünya Savaşı ortaya çıkan, sanat akımı CoBrA, etkisini net bir şekilde hissettirmiştir. Sanata karşı yaklaşımlarını, önyargısız planları, sezgiselliği, doğaçlamaya yatkın tarafı belirlemiştir. Primitif sanat, el yazısı, mitoloji ve folklorla duyulan hayranlık, hayvanlar, efsanevi ve tarih öncesi varlıklar, hem

Schwarz, hem de CoBrA grubunun çalışmalarında ele alınan temalardır.¹⁵⁰

Schwarz, geleneksel örneklerden her gün karşılaştığı edebi metinlere ve nesnelere kadar çeşitli kaynaklardan ilham alarak çizim yapmaktadır. Ayrıntılı kesip yapıştırma yöntemi, çoğunlukla hayali ya da sıradışı olan, aynı zamanda gerçeklikle güçlü bağlarını koruyan, az sayıda tanımlanmış soyut kompozisyonları ile sonuçlanmıştır. 'Info the Woods' ya da zekice adlandırılmış 'Welcome to the Real World' gibi çalışmaları, en son çağdaş tekstil uygulamalarından, Amerikan başkanlık seçimleri ve Nakışçılar Derneği'nin editörüne yazılan mektuplara kadar, gündelik hayata ilişkin referansları içermektedir (Bkz. Şekil 5.9.) (Bkz. Şekil 5.10.). Dolayısıyla Schwarz'ın çalışmaları; hayal ve gerçeklik, rüya ve uyanık yaşam, hususi ve siyasi arasında gidip gelmektedir. Schwarz, bitişiklikler ile bağlantısızlığın serbest çağrışımını, süreçlerini ve anlatılarını vurgulamaktadır. Modernist roman geleneğinde, başlangıçları ve bitişleri olmayan açık uçlu çalışmaları, çözümlenmemiş ve muğlak kalan anlatı öğelerini içermektedir. Sanatçı, anlatı yapıları, izleyici ile bir çeşit iletişim kurma biçimi olarak kullanmaktadır. İzleyici, bağlantıları yorumlamak ya da bağlantıları yaratmak için davet edilmektedir.



Şekil 5.9. Tileke Schwarz, Into the Woods, adlı çalışması, 2002.

Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 80.

150. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 80



Şekil 5.10. Tileke Schwarz, 'Welcome to the real world', adlı çalışması, 2001.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 81.

- **Annet Couwenberg**

Annet Couwenberg, yaşamını Amerika ve Hollanda arasında mücadeleyle geçirmiştir. Yaşamı ve çalışmaları bu iki kıtaya yayılmış ve iki sosyal reformdan etkilenmiştir. Kendi ifadesiyle, gelenekleri Hollanda yurttaşlığının getirdiği sorumlulukları taşımakta, çalışma etiği ise, sosyalizm ve kalvenizm kriterlerinden etkilenmektedir. Bu durum, topluma karşı, sıklıkla bireyselliğin övüldüğü Amerika deneyimlerine ters düşmektedir. Couwenberg, çalışmalarında kısıtlayıcı sosyal normlar ile özel arzular arasındaki ince çizgiye odaklanır ve giysileri bir metafor olarak kullanmaktadır. Özgür irade ve bağımlılık, farklı kişisel arayışlardır ve çalışmaları arkasındaki itici kuvvetlerdir. Güzellik ideallerine sosyal referanslar olarak, fırfırlar ve fiyonklar gibi giysi detaylarını kullanmayı tercih etmektedir. Bu detayları aşırı büyütme, kümeleme ve zemine yerleştirmek gibi yöntemler kullanmaktadır. Bu yöntemleri kullanarak, formları kendi kendine yeten organik yapılar gibi görünecek şekilde soyutlaştırmaktadır. Oluşturduğu organik yapılar, uzaktan bakıldığında, eski Elizabeth tarzı maskülen ve feminen idealleri hatırlatırken, içi boş kadın formlarına benzer bir görünüm sergilemektedirler.

'Discarded Ruffled Collar' adlı çalışması, beyaz ve kırmızı bir palette, firfırları, fiyonkları, yakaları, hem de bağları içeren bir dökümlenme ve soyutlamadır. Bu firfırlar; tekrar aşırı büyüklükte yaratılmalarıyla aşağıya sarkan, beyaz bağlarla asılarak, kolalı benzerlerden oluşturulmuş, düzensiz kesitlerdir. Bu çalışma, sosyal bağımlılık yerine bireyselliğin korunmasını öne sürmektedir. (Bkz. Şekil 5.11.).

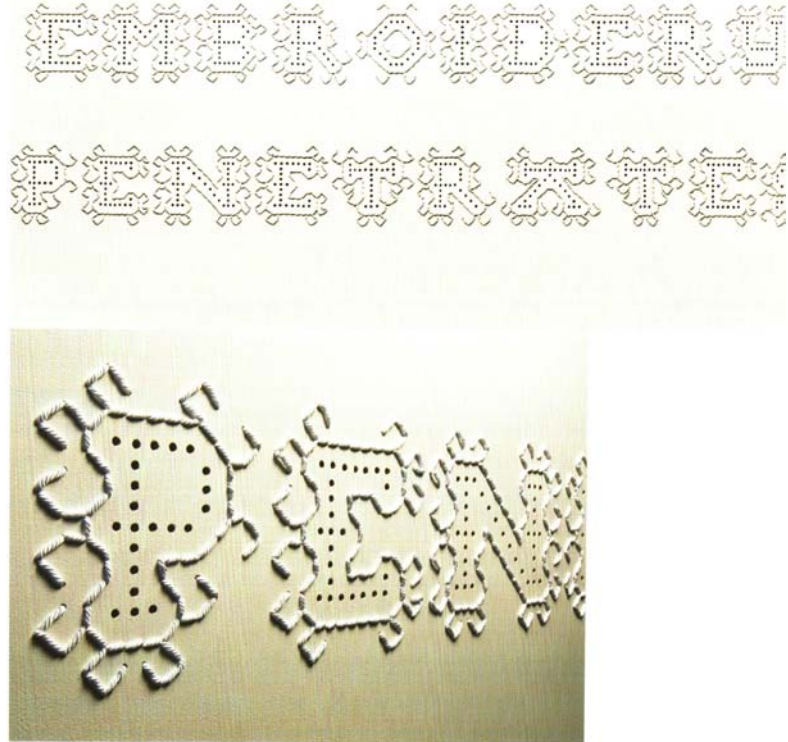
Couwenberg, kıyafetleri kabuğa benzetme yoluyla, kumaşın, kendimiz ve kültürümüz ile ilgili anlayışa yönelmemiz için, olanak tanıyan bir malzeme olduğuna inandığını ifade etmiştir. Ne olduğumuzu, neler öğrendiğimizi, ne arzuladığımızı keşfetmek, iç-gözlem yapmayı gerektirmektedir. Tekstil ürünleriyle çalışan birçok sanatçı gibi Couwenberg'in çalışmaları da cinsiyet konuları, geleneğin önemi ve uyum gösterme dürtüsü gibi içeriklere sahiptir. Couwenberg, özel arzuların göstergesi olan iç çamaşırlarını, çalışmalarında malzeme olarak tercih etmektedir. Bu malzemeyle, kadın vücudunun şeklini dikte ederek, birebir canlı formları güzellik ve cinsellik değeri şeklinde, sosyal kriterlere sokan, kısıtlayıcı korseler ve büstler olarak göstermektedir.

Couwenberg, çalışmalarında dijital olarak, kendi oluşturduğu tasarımlarını dikmek üzere programladığı, bilgisayarlı nakış makinelerinin potansiyelini keşfetmiştir. Tekstil Bölümünün başkanlığını yaptığı, Maryland Enstitüsü Sanat Koleji'ne, öğrencilerinin kullanması için, gelecek vaat ettiğine inandığı bu makinelerden, üç adet aldırılmıştır. Önceki uygulamalarında olduğu gibi, Couwenberg'in gelişen dijital çalışması, sembolik görselin tekrarlanmasıyla oluşturulmaktadır. Farklı renklerde, boyutlarda, dikiş desenlerinde ve düzenlerde korse, birçok sosyal göstergeye ait büyük bir sahnede uyumluluk, kimlik ve feminen temalarını içererek, gösterilerle sergilenmektedir.¹⁵¹

151. JEFFERIES, J. (2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 124



Şekil 5.11. Annet Couwenberg, 'Ruffled Collar' adlı çalışması, 2004.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 124.



Şekil 5.12. Annet Couwenberg, 'Embroidery Penetrates' adlı çalışması ve detay görünümü, 2007.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 125.

- **Monika Auch**

Monika Auch'un, genellikle mikroskop merceğinden bulunmuş büyütme modellerini akla getiren ayrıntılı tekstil çalışmalarında, tıbbi geçmişi belirgindir. Çalışmalar hem endişe verici şekilde gerçek, hem de bir şekilde parçalanmışlık hissi vermektedir. İzleyicinin formları ve anlatıları tanınması için gereken ayrıntı yeterli miktarda ortaya koyulmaktadır. Auch'un çalışmalarında, dijital ve dokunsal yöntemlerin birlikte kullanılması, malzemenin etkisini arttırmaktadır. Deneyimin görülmesi, geleneğin kombinasyonu, zaman alıcı yöntemler ve çağdaş teknoloji, Monika Auch'un başvurduğu yöntemlerdir. Auch'a göre, sanat ve tıp dünyaları, bazı öz beceriler gerektiren meslekler olarak, birbirlerine benzemektedirler. Ortak noktaları, insanları ve çevre koşullarını anlama becerisi göstererek, gelişmiş dokunma duyusu ve iyi gelişmiş uzamsal yönelim içermektedir.

“Sanat uygulamalarında altı yılın ardından, bu beceriler arasındaki ortak yaşam büyümüştür, ben gerçek bir melezim; bilim ve sanatın bir karışımıyım. Sanatın, sezginin ve bilimin farklı düşünme yolları olduğunu sanmıyorum.” sözleriyle kendini ifade etmektedir.¹⁵²

Auch, yaratıcı ifadesinin çeşitli biçimleri arasında herhangi bir ayırım yapmaz. Çalışmalarındaki başarısının, bu birbirinden farklı iki ilgi alanından kaynaklandığı görülmektedir. Sanatçının, eşsiz ve detaylı bakış açısı, çalışmalarında insana ilişkin birçok alandan ve perspektiften çeşitli konulara değinmesini sağlamaktadır.

152. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 101



Şekil 5.13. Monika Auch, 'Immigrants 2' adlı çalışması, 2007.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 101.

- **Susie MacMurray**

Orkestra müziğinde geçmişi olan MacMurray yapıma yönelmiştir çünkü 'malzeme' yani, tekstil ürünlerinin malzemeleri ile uğraşmak istemiştir ve bu araç, bir zamanlar çalıştığı müzikal dile görsel benzerliği ile günümüzde MacMurray'e destek vermektedir. Bazılarını stüdyosunda bir süre durmuş malzemelerden alarak doğru içerik kendini oluşturana kadar malzeme toplar ve böylece, bu malzemeleri başka bir hayatta kullanarak yeniden keşfedebilir. MacMurray, çalışmayla 'karşılaşmamızın' bizde yarattığı ilk duygudan zevk almamız için malzemeye duyduğu içgüdüsel yanıtı paylaşmak istemektedir.¹⁵³

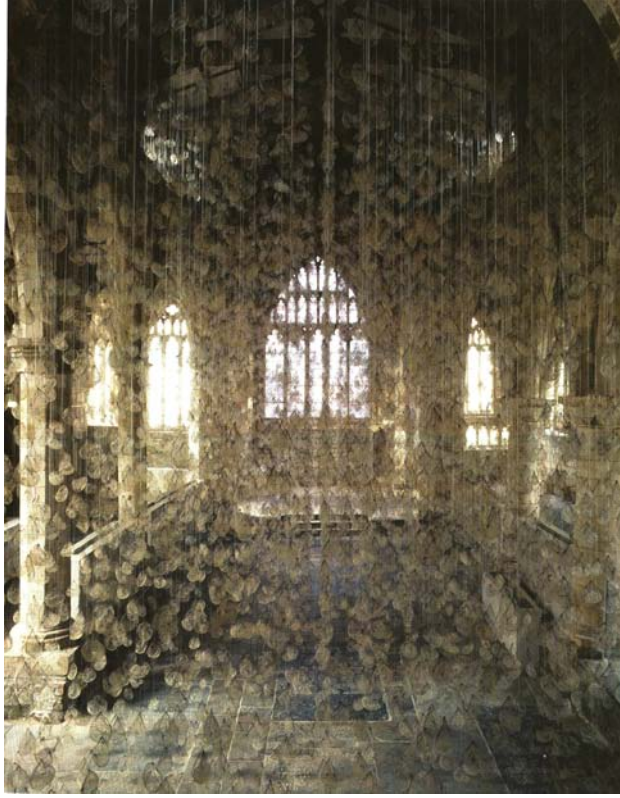
Sanatçı, alın yazılarının benzerlikleri ve varoluşları ile hem korkutucu, hem de muhteşem olan doğal malzemelerin niteliklerini ve tezatlıklarını vurgulamayı tercih etmektedir. MacMurray'e ait çalışmaların temel özelliği, kırılğan ve güzel kavramlarını çağrıştırmasıdır. MacMurray'nin çalışmalarının kuruluş ilkelerini iki önemli öge oluşturmaktadır. Parçaları geniş alana yayılırken, ayrıntıda titiz özellikleriyle dokunsaldır.

153. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 179

MacMurray müziğin dokunulamaz tonlarını dokunulur yapar ve enstalasyonlarında, tıpkı bir zamanlar çıkardığı melodilerin sesi gibi, görsel büyük bir orkestraya katılan her enstalasyon parçası ile odayı doldurmaktadır. MacMurray tüy, deniz kabuğu, kıl, lateks, pamuk kulak tıkaçları ve streç film ile çalışmıştır ve iç sesini harekete geçirmek için gereken duygusal noktayı bulmak üzere kullandığı her malzemenin özelliğini dikkatle değerlendirmektedir.



Şekil 5.14. Susie MacMurray, 'Echo' adlı çalışmasından detay görünüm, 2006.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 179.



Şekil 5.15. Susie MacMurray, 'Echo' adlı çalışması, 2006.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 178.



Şekil 5.16. Susie MacMurray, 'Shell', adlı çalışmasından detay görünüm, 2006.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 179.

- **Susan Taber Avila**

Susan Taber Avila'nın çalışmaları, kimlik ve kontrol altında tutma kavramları ile oynamaktadır. Avila, süsleme yoluyla ifade edilen kimliklerde, dışa vurulan saf potansiyel ve dil için, bir alegori olarak tekstil aracını kullanmaktadır. Bir elbisenin veya kostümün özel olarak seçilmesi, insanların, kendini dünyaya belirli bir şekilde, sunmayı seçmesiyle eşdeğerdir. Avila'nın çalışmaları, tekstil kanalıyla kişiliklerimiz veya tutkularımızın, nasıl iletildiğine dair izlenimler sunmaktadır. Kimliklerin ve fiziksel görünümün sınırları, tekstil aracılığıyla belirlenerek, yeni ifade biçimleri aranmaktadır.

Bir olayı, bir yeri veya bir anıyı anlatmak için kullandığımız dil ile tekstil aracı yer değiştirmektedir Avila, 'Shoe Stories' adlı çalışmasında, kimliğe ilişkin bir kap olarak ayak giyiminin doğasını keşfetmektedir (Bkz. Şekil 5.17.). Bu keşfini, belirli elbise şekilleri ve kişisel nesnelerin, geçmişten günümüze tanımladığı kavramlarla birlikte inceleyerek, yeniden konumlandırmaktadır.¹⁵⁴

Avila genellikle geleneksel olarak kumaştan veya başka esnek malzemelerden seçim yapmakla yetinmemektedir. Modaya uygun koşu ayakkabısı yapmak için kapitone kumaş, Fransız saraylısının yüksek topuklusunu yapmak için dikiş makinesi ve sanayi keçesini tercih ederek, malzemeleri temsil aracı olarak kullanmaktadır. Elde edilen nesnelere, yapımları sayesinde belli bir mesafedeki duruşları ve formlarıyla, izleyiciye sunulmak üzere hazır konumdadırlar. Avila'nın, eserleriyle teşvik ettiği, kritik bakışın önünü açmaktadırlar.

154. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 179.



Şekil 5.17. Susan Taber Avila, 'Garden', adlı çalışmasından detay görünüm, 2006.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 148.

- **Devorah Sperber**

Devorah Sperber'in uygulamasının merkezinde, teknik olarak yeniden üretilebilir ve değiştirilebilir görüntüler bağlamında sanatı görüntüleme deneyimi bulunmaktadır. Devorah Sperber, görsel anlayışımıza ve algımıza meydan okuyan çalışmaları ile tanımlanabilmektedir. Aslen taş oymacısı olan Sperber, 1990'lar itibariyle aşina olduğu heykelticilik yöntemlerini, dijital imgeler ile birleştirerek kullanmanın yollarını aramıştır. Sanatçı, araştırmalarının sonucunda, 'pikselli' görüntü ile nesnelere oluşturma yöntemini keşfederek, bu yöntem ile çalışmalarının tarzını geliştirmiştir.¹⁵⁵

Sperber'in çalışmalarını izleyebilmek için, karşılıklı dünyevi etkileşime dahil olmak gerekmektedir. Bu etkileşim, eski ustalar tarafından yapılmış resimlerin, çağdaş teknikler kullanılarak, yeniden yapılmasını kapsamaktadır. Ünlü ve tanınma olasılığı yüksek olan yapıtlar, kullanılan çağdaş tekniklerle, yeni ve provokatif kavramlarını çağrıştırmak, sergilenmektedirler. 'After The Last Supper' ve 'After the Mona Lisa 2' çalışmalarında, karelere bölünmüş parmaklık sisteminde bulunan, binlerce renkli ip makarası, kendi başlarına soyut topluluklar olarak görülebilen, etkileyici kromatik sahneler oluşturmaktadır (Bkz. Şekil 5.18.)(Bkz. Şekil 5.19.).

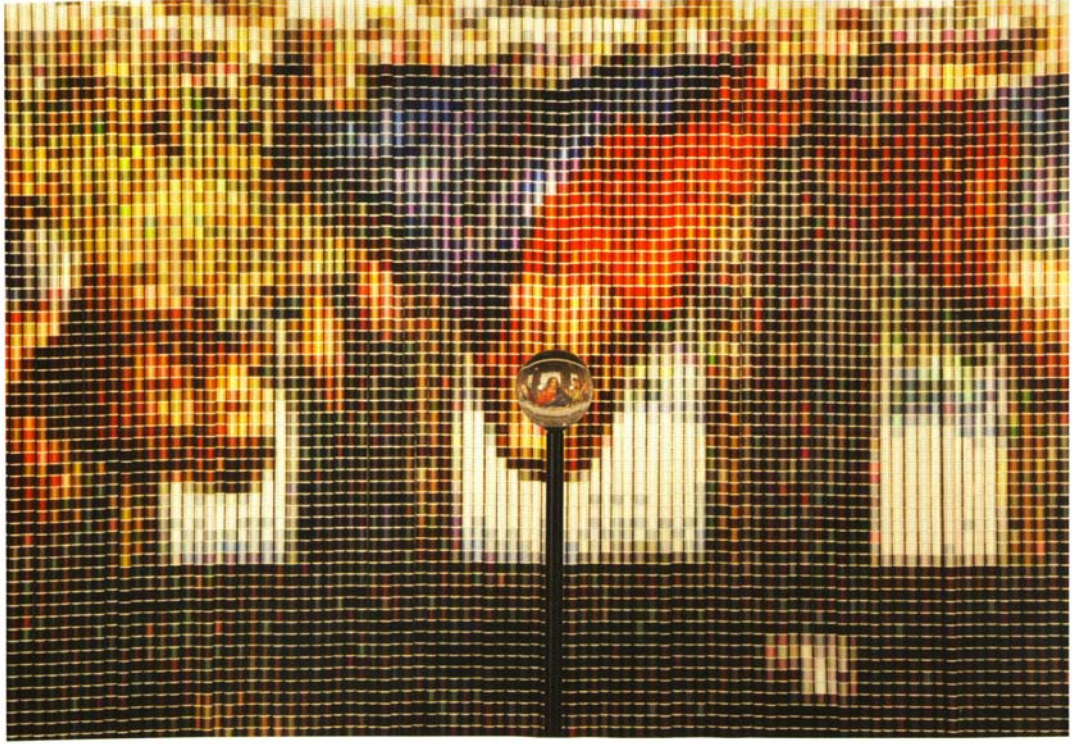
155. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 91

Bu üç boyutlu yapılar, küçük bir akrilik küreden bakınca, beklenmedik bir şekilde, Sperber'in başlıklarında belirtilen çalışmaların, tanınabilir benzerleri ile net olarak birleşmektedirler. Burada, görsel araç-gereçlerin tarihsel kullanımı ve Sperber'in 'sihirli' kristal küresinin gösterisi, özgünlük, sahiplenme ve sanallık ile ilgili fikirleri vurgulamaktadır. Sperber bu çalışmaları 'entelektüel kavramlar' olarak tanımlamıştır. Beynin, tamamlanmamış görsel bilgiyi alarak, zihinsel ve entelektüel mekanizmalar aracılığıyla, uyumlu bir bütün oluşturma yeteneğini sorgulamaktadır. Bu yöntem, Sperber'in, bilimsel bakış ile yaratıcı yöntemi birleştirmesinin ürünüdür.

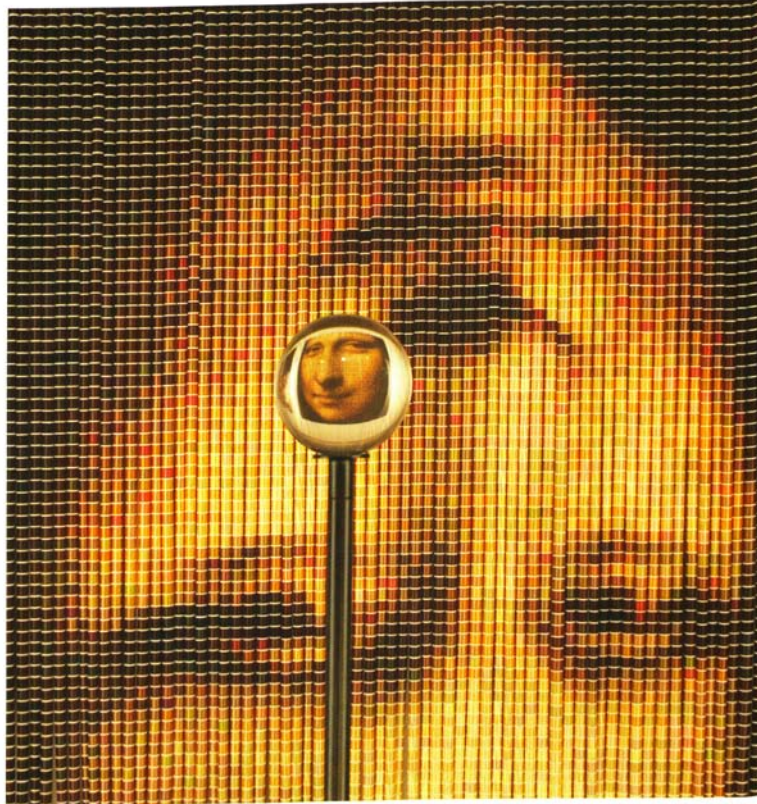
Sibernetisist Leon Harmon'un 1973 yılındaki *The Recognition of Faces* çalışmasının konusu temelinde Sperber'in, aşamalı olarak farklı 'çözümler' içeren bir dizi çalışmayı 2003 yılında kavramsal sanat galerileri ışığında geliştirmiştir. Harmon, Salvador Dali'nin ünlü 'Gala Contemplating the Mediterranean Sea' resminden ilham alarak, yüz tanıma eşiklerini test etmek için Abraham Lincoln'ün piksellenmiş görüntüsünü oluşturup, insan algısını araştırmıştır.¹⁵⁶

Sperber, resimlerin çoğunda, çoğalttığı orijinal resimleri oluşturan yöntemi, görsel tanıma parametrelerinin bir değerlendirmesi halinde yeniden yaratmaktadır. Görsel tanıma parametrelerinin değerlendirilmesini, izleyicinin birçok noktadan çalışmaya dahil olmasını sağlamak üzere asambrajlarının görsel belirsizliğinde, dışbükey aynalarda ipler toplayarak, saydam görüntüleme küreleri ve yansıtıcı çelik yüzeyleri kurarak yapmaktadır. Bu, Sperber'in çalışmalarını tamamıyla çekici hale getiren, birçok referansın ve görsel bileşenin dizildiği, bir sistemdir. Bu gibi parçalar, etrafı saran görsel dünyayı anlamamızı sağlayan fiziksel ve sübjektif mekanizmaları ortaya çıkararak nesnelerin incelenmesini yönlendirmektedir.

156. JEFFERIES, J. ,(2008), *Contemporary Textiles: The Art Fabric*, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 91



Şekil 5.18. Devorah Sperber, 'After The Last Supper' adlı çalışması, 2005.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 91.



Şekil 5.19. Devorah Sperber, 'After The Mona Lisa 2' adlı çalışması, 2005.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 90.

- **Mary Tuma**

Mary Tuma Oakland, California'da doğmuştur. Santaçının Filistin'e uzanan kökleri, çalışmalarında geniş yer tutmaktadır. 1990'ların başlarından beri, mülteci, anı, beden ve diaspora, konularına ilişkin çalışmalar yaratmaktadır.¹⁵⁷

Sanatsal uygulamaları, zarif ve içe dönük enstalasyonlarında sergilediği, kostüm tasarımı, tekstil ürünleri ve atık nesnelere birleştirirken, Filistinli insanların mutsuzluğu, şiddet ve ölüm konuları ile yüzleştirmektedir. Tuma, kimliği belirsiz kalan bedenleri ortaya çıkararak, siyasi çatışmanın içi boş temsillerine dikkat çekmektedir. Bedensel konular, Tuma'nın kendini gözlemleyen, kişisel çalışmalarında yeniden ortaya çıkmaktadır. Çalışmaları, kişisel ve ulusal ölçekte yer değiştirme ve yabancılaşma anlatılarının altını çizerek, fiziksel, duygusal ve siyasi dönüşümü, çatışmayı hatırlatmaktadır. Tuma, çalışmaları aracılığıyla, insanlığın kültürel ve siyasi kimlik özelliklerinin, sıklıkla beden ve yeryüzü maddeselliğinde, tükenişini metaforlardan yararlanarak ifade etmektedir.



Şekil 5.20. Mary Tuma, 'Internal Power' adlı çalışması, 2007.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 176.

157. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 176.



Şekil 5.21. Mary Tuma, 'Homes for the Disembodied' adlı çalışması, 2007.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 177.

- **Ghada Amer**

Ghada Amer 1963, Kahire'de doğumludur. Altı Gün Savaşı'nın olayları sonrası oluşan yoğun siyasi atmosferde büyümüştür. 1974 yılında, sanat eğitimine başlamak için Fransa'ya yerleşmiş ve 1989 yılında mezun olmuştur. New York'a taşınarak, yaşamını sürdürmektedir. Çalışmaları Venedik Bienal'inde sergilenmiştir. Tel Aviv Sanat Müzesi'nde tek kişilik sergisi yapılan ilk Arap sanatçı olmuştur.¹⁵⁸

Amer; doğuya karşı batının, el sanatına karşı güzel sanatların ve erkeksiye karşı kadınsının temel zıtlıklarını son on yıl içinde yaptığı heykellerde, park projelerinde, resimlerde ve nakışlarda ele almıştır. Amer'in yaşadığı yeri değiştirmesinin, yaptığı sanat çalışmaları üzerinde çok büyük etkisi olmuştur. Bu etki, çalışmalarının arkasındaki yol gösterici kavramsal ilkeler şeklinde işleyerek, anlam kaymaları ve kimliklerin sentezi olarak ortaya çıkmaktadır.

158. JEFFERIES, J. (2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 96.

Amer, kùltùrlere, kimliklere, felsefelere ve medeniyetlere karşı çıkan, uslùba sahiptir. Çalışmaları, feminist, Müslùman, Fransız ve Soyut Ekspresyonist olarak karakterize edilmektedir. Sanatçı, tanımların ve kategorilerin sıkıştırılmasıyla yapılan tanımlara karşı duruşuyla, ulusal, estetik ve kùltürel saflık illüzyonlarını yıkarken sonsuza dek benzersiz kalan, farklı unsurların, eklektik karışımını çalışmalarına yansıtmaktadır. Dini ve ahlaki köktencilik, Amer'in eserlerinde sıklıkla yer verdiği konulardır. Amer, İslami otoritelerin dar bakış açısıyla dayattıklarına, 'Private Room', adlı çalışmalarında karşı çıkmaktadır (Bkz. şekil 5.23.). Bu örnek çalışmada, çok bölmeli renkli saten saklama ünitelerin üzerine Kuran'ı-Kerim'i oluşturan ayetlerden kadınlarla ilgili olanlar seçilerek nakşedilmiştir. Bu alıntılardan birinde, özgür ve çok tanrılı bir kadına göre, inanan bir kölenin daha değerli olduğu buyrulmaktadır. Kadınların kendi bedenlerine karşı davranışlarını düzenleyen baskıcı yasalardaki korku ifadesi, Amer'in ana vatanına yaptığı seyahatler sırasında edindiği deneyimler ile desteklenerek çalışmalarının geneline hakim olmuştur. Amer, feminist stratejileri benimserken, feminizmin daha radikal çizgilerine katılmayı reddetmektedir. Amer'e göre, feminizm birçok araç arasından olası bir araçtır: Yıkıcı felsefelerin, katı ve yaşamı reddeden düşünce sistemleri haline geldiği an, sanatçı için zor bir durum olarak nitelendirilmektedir. feminist düşünce, bedenin reddedilmesi yoluyla kadınların fiziksel ve entelektüel olarak haksızlığa uğrayışlarını önlemeye çalışmıştır. Amer, tüm kadınların bedenlerini sevmeleri ve baştan çıkarma aracı olarak kullanmaları gerektiğine inanmaktadır. Amer, izleyiciye kurumsallaşmamış İslam'ın daha radikal öğelerinden bazılarını hatırlatarak, sansür ve cinselliğin bastırılması üzerine güçlü bir yapıt sunmuştur.

2007 yılında Amer, Milano'daki Francesca Minini galerisinde 'Le Salon Courbé' adlı enstalasyonu; galeri alanını muğlak ve yoğun siyasi mizansende batı ve orta doğu kùltürlerinin görsel öğelerinin bir arada var olduğu bir oturma odası gibi düzenlemiştir (Bkz. şekil 5.24.). Mısır halıları ve yeni sömürgeci tarz mobilya, canlı renklerde duvarlar arasına yerleştirilir ve hem batı, hem de Arap geleneğini andıran desenli duvar kağdı ile dekore edilmiştir.¹⁵⁹

159. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 97.

İzleyici, Fransız Devrimi ve Terör Egemenliği'ne uzanan terörizm için, İngilizce kelimenin karmaşık tanımları ile karşılaşırken görünüşte karşılayan dekor altında gizlenmekte olan, endişe verici bir gerilim vardır. Bunlar duvar kağıdına gömülmüş, sevgi, barış, güvenlik ve özgürlük gibi kelimelerin tanımlarının, Arapça nakışlandığı bitişik tuvalerde ayrıntılı olarak hazırlanmıştır. Tuvalerde, Arapçada terörizm için uygun bir tanımın olmadığı vurgulanmıştır. Ghada Amer'e ait bu enstelasyon, günümüz medyasında ne yazık ki yaygın olarak bağlantı kurulan Müslüman tanımlamasını şiddet kavramından ayırmaya çalışmıştır. Amer'in çalışması, günümüzün etik ve politik karmaşıklığına karşı kritik dikkat duygusunu canlandırmayı başarmıştır. İyi ve kötünün kesin tanımları için, uluslararası hareketin ortasında, Amer'in cesaretli ve kavramsal katılığı, terörle savaşın yorumsal özellikleri aracılığıyla çok ince bir çizgide yer almaktadır. Gerilimlerin ve çelişkili kavramların, uygulamalarına yön vermesine olanak tanımaktadır. Sanat çalışmalarında verdiği, umut, hasret ve sevgi kavramlarına ilişkin mesajlarla, hümanist yaklaşımını belli etmektedir.



Şekil 5.22. Ghada Amer, 'A Missed Kiss' adlı çalışması, 2002.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 96.



Şekil 5.23. Ghada Amer, 'Private Room', adlı çalışması, 1998.
Kaynak: http://www.ghadaamer.com/ghada/Private_Rooms.html
(28.06.2013)



Şekil 5.24. Ghada Amer, 'Le Salon Courbe' adlı çalışması, 2007.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 98-99.

- **Seamus McGuinness**

Seamus McGuinness'in çalışmaları, yaşam ve ölüm konularını araştırmak üzere kıyafeti metafor olarak kullanmaktadır. 2003 ve 2006 yılları arasındaki çalışmalarında, İrlandalı genç erkekler arasında artan intihar oranları ile ilgilenmiştir. 'Lost Portraits-Materialising Stories' adlı çalışması, hayatlarını intihar ederek sonlandıran, genç insanların bağlantılarıyla, bu trajedilerin aileleri ve toplum

üzerindeki etkilerini içermektedir. McGuinness'in araştırmaları, intihar kurbanlarının, sevdiklerini kaybetmiş ailelerinin ve arkadaşlarının, merhumun kıyafetleri ile duygusal olarak nasıl başa çıkacaklarını bilmediklerini göstermektedir.¹⁶⁰ Bir vakada, merhumun annesinin, oğlu tekrar giyecekmiş gibi bazı kıyafetleri yıkarken geri kalanları, oğlunun kokusunu muhafaza edebilmeleri için plastik bir torbaya koyduğu ortaya çıkmıştır. McGuinness'in çalışmaları geçici ve ruhani olamakla beraber, varlık ile yokluk konularını sorgulamaktadır. '21 Grams' adlı çalışması, ölüm sırasında bedenden aniden kaybolan ağırlık miktarına değinmektedir (Bkz. Şekil 5.25.). '100 Lived Lives' adlı çalışma, her biri 21 gram ağırlığında 92 beyaz gömlek yakasından oluşmaktadır. McGuinness'in parçaları, tamamlanmamış veya sökülmüş görünmektedir. Sanatçı, hatıra kalıntılarında indirgenmiş, yarım kalan genç bir yaşamı temsilen, ruhundan ayrılmış beden gibi hayalet görüntüsü oluşturan gevşek iplerden havada asılı gömleksiz yakalar kullanmıştır. McGuinness'in çalışmaları, intiharın yaşayanlar üzerindeki etkisi ile ilgili olduğu kadar merhumun yokluğunu da temsil etmektedir. Kıyafetler ikinci derimizdir; zarar görebilme, bozulabilme veya iz kalabilme potansiyelleri ile fiziksel ve mecaz olarak tıpkı bedenlerimiz gibidirler. McGuinness, son derece duygusal enstalasyonlarında, anlatımını etkili hale getirmek için, metafor kullanmaktadır.



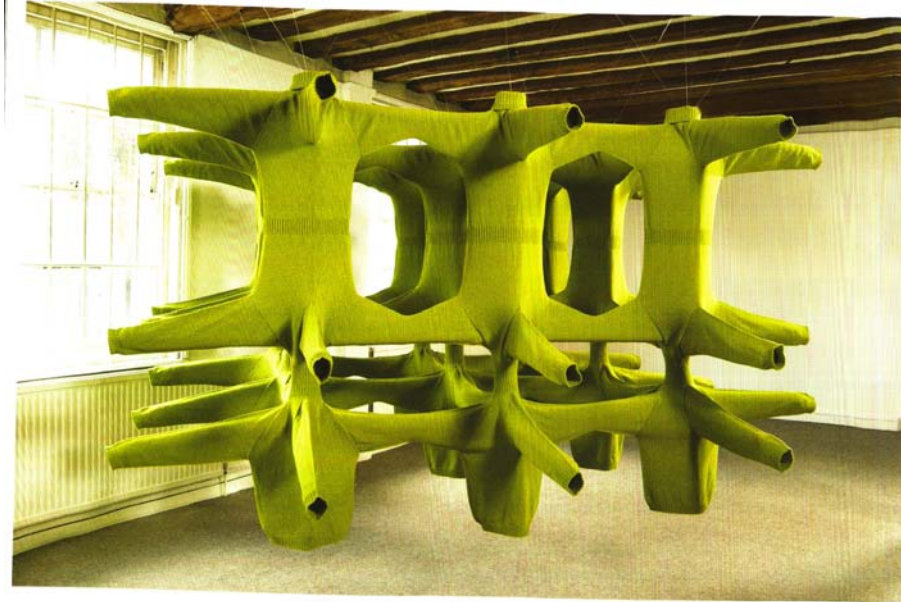
Şekil 5.25. Seamus McGuinness, '21g' adlı çalışması.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 175.

160. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 175.

- **Freddie Robins**

Freddie Robin'in çalışmaları mükemmeliyet ile ilgilidir. Malzeme dünyasının eksiklikleri, hataları ve kabalıklarına karşı süren bitmek bilmeyen savaş, ayrıntılara dikkat çekmek ve iyi bir zanaatkarlığın altında yatan değerleri somutlaştırmak için, örgü ile çalışmayı seçerek, yaratıcı yaklaşımını oluşturmaktadır. Teorik taahhütlerine rağmen Robins, gerçek mükemmeliyetin tamamen ulaşılamaz olduğunu ve amaçtansa rehber olarak hizmet ettiğini kabul etmektedir. Robins sanatsal uygulamalarında, tek işlemde üç boyutlu dikişsiz giysi örme kapasitesi olan bilgisayarlı, V-yataklı düz örme makinesi kullanmaktadır. Robins bu makineyi, gerçekçi ölçülerde insan bedenleri yapmak için kullanmaktadır.¹⁶¹

Fiziksel ve duygusal olarak etkileşim sağlamak için, biçim bozukluğunu, tekdüzeliği ve uyumluluğu keşfeden, şişirilmiş figürlerini, çoklu olarak yapılandırmaktadır. Robins'in çalışmalarında ev ve aile yaşamını saran, önyargıları yıkan ve ortamı edilgen olandan ayıran konular yer almaktadır. Robins 'Craft Kills' adlı çalışmasında 'el sanatı (craft)' kelimesi ile olumsuz bağlantıları doğrudan sorgulamasına rağmen, sanat ve el sanatı arasındaki sınırları bulanıklaştırmak için çeşitli görsel belirleyicileri kullanmaktadır. Burada Robins, çalışmalarıyla tekstil sanatındaki ortak tartışmaları ele almaktadır (Bkz. Şekil 5.26.).



Şekil 5.26. Freddie Robins, 'Anyway' adlı çalışması, 2002.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 172.

161. JEFFERIES, J. (2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 172.

- **Janet Echelman**

Janet Echelman, kentsel hava sahasını dönüştüren bir sanatçıdır. Rüzgar heykelleri tasarlayan Echelman, sıklıkla benzersiz şekilde, iplerden ve çelikten oluşan devasa yapıları kent koşullarında kurmak için mimarların, mühendislerin, danışmanların ve planlamacıların tam desteğine başvurmaktadır. Bu heykeller, Echelman'ın çalışmasını, bulunduğu manzarayla sonsuza dek birleştiren yerleşimleri, rüzgar ve yağmurla hareket etmek üzere tasarlanarak, çevrelerine yanıt vermektedirler.

Echelman, uygulamalarına bir ressam olarak başlamıştır. Hindistan'a yaptığı bir gezi sırasında, sahilde gözlemediği yığın halindeki balık ağları, yaratıcı yaklaşımını harekete geçirmiştir. "1997 yılında Resimde Fulbright Kıdemli Konuşmacısı olarak Hindistan'a yaptığım bir geziydi. Resimler götürmüştüm fakat gösterimin son tarihi yaklaştıkça ve resimlerim tamamlanmadığında, bir problemim olduğunu anladım. Bu sırada, her akşam yüzmek ve balıkçıları izlemek için sahile yürüyordum, upuzun ağları büyük kütleler halinde katlamalarına hayran kaldım. Aniden şimşek çaktı, bu hacme farklı bir yaklaşım şekliydi ve bir heykeltıraş olarak yeniden doğdum."¹⁶²

Echelman'ın bu malzeme ile olan etkileşimi, onu spesifik olarak tekstilde çalışmaya yöneltmiştir. Belli bir bölge için parça tasarlarırken çevrenin görsel dilini, bölge sakinlerine yakın hissettirme yöntemlerini, toplumun bölgenin kendisinden yarattığı kullanımı dikkate almaktadır. bu ilkeleri yaratıcı yöntemi için başlangıç noktası kabul etmektedir. Echelman'ın çalışması, 'She Changes', Porto'nun hemen dışında Matosinhos kasabası sahil hattı boyunca uzanan kırmızı ve beyaz ağlardan oluşan anıtsal yapıdır.

20 ton ip ve kablodan oluşan bu yapının kendisi devasadır ve her biri 25 ila 50 metre yüksekliğinde olan çapraz yerleştirilmiş üç direğe bağlı çelik kasnakla asılıdır. Bu eserin yapımı kendini adanmış mimarların, planlamacıların, imalatçıların, peyzaj tasarımcılarının, IT uzmanlarının yardımlarını ve sanatçının kendi özenli planlama ve yönetimini gerektirmiştir. Tenara adı verilen mimari liften yapılmış bu malzeme güneşe, rüzgara ve deniz tuzu içeren havaya dayanması için seçilmiştir.

162. JEFFERIES, J. (2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 136.

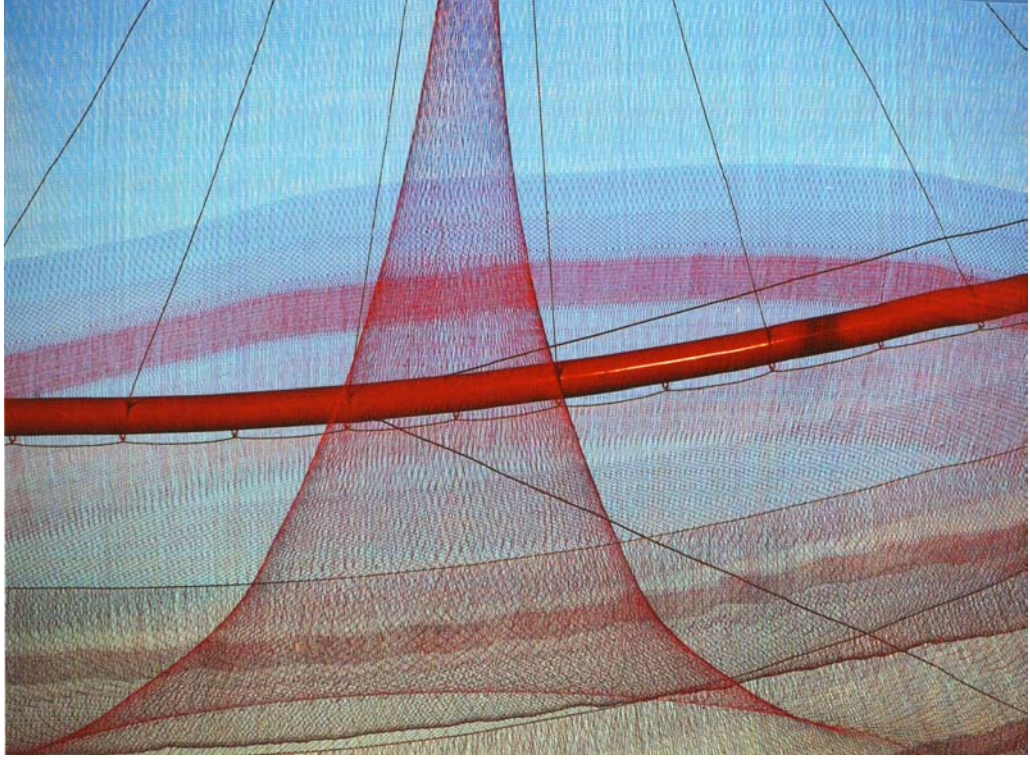
Tasarım, Paris’te özelleştirilmiş bir yazılım kullanılarak hazırlanmış ve imalat için Washington’a gönderilmiştir, elde edilen malzeme daha sonra büyük parçalar halinde alana taşınmıştır (Bkz. Şekil 5.27.).¹⁶³

Çalışmanın, heybetli bir etkisi vardır. Rüzgarın gücüyle alçalan ve akan, gün ve gece döngüsüyle rengini ve özelliğini değiştiren titreşimli, dalgalı bir ağ kütlesi. Bu malzemenin kendisi, Porto toplumunda ve çevre bölgelerde tarih boyunca önemli bir rol oynamış balık ağlarını akla getirmektedir. Bu eserin, sonsuza kadar değişerek çevresine verdiği yanıt, bulunduğu bölgenin fiziksel ve sosyal manzarasıyla konuşmasını ifade etmektedir.



Şekil 5.27. Janet Echelman, ‘She Changes’ adlı çalışması, Porto ve Matosinhos, Portekiz, 2005.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 136.

163. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 137.



Şekil 5.28. Janet Echelman, 'She Changes' adlı çalışması, Porto ve Matosinhos, Portekiz, 2005.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 137.



Şekil 5.29. Janet Echelman, '1.26 Sculpture Project' adlı çalışması, Denver, Colorado Amerika Bienali, 2010.
Kaynak: <http://www.echelman.com/portfolio/denver.html> (15.03.2012)



Şekil 5.30. Janet Echelman, 'Tsunami 1.26', 2010 Şili depreminden esinlenilerek yapılmış, enstelasyon çalışması, Sidney, Avustralya, 2011

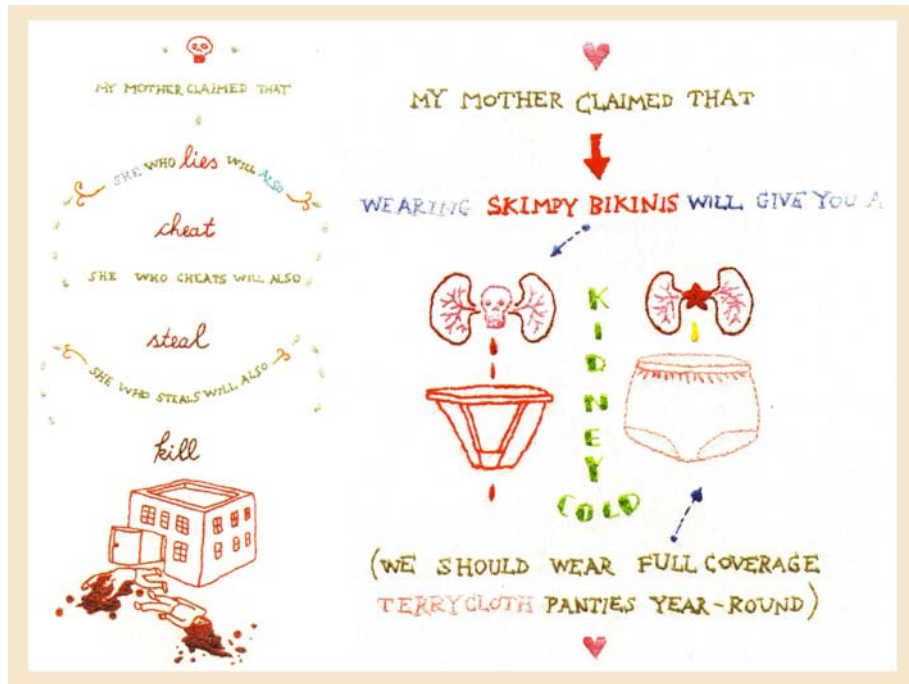
Kaynak: <http://www.echelman.com/portfolio/sydney.html> (15.03.2012)

- **Andrea Dezsö**

Andrea Dezsö Transilvanya'da doğmuştur. Komünist rejimde büyümüş ve 1997 yılında New York'a taşınmıştır. Komünist Transilvanya ve New York arasındaki tezata rağmen, vatanının aksine 'hiç uyumayan şehir' ona ilham kaynağı olmaktadır. Dezsö, çok uluslu deneyimleri arasında, derin bir kişisel öykü kurgulayarak, kendi köklerini yansıttığı çalışmalarını aracılığıyla, eski ülkesinin kurallarının, modern çağ Kuzey Amerika'sında uygulanmasını sorgulamaktadır. Çocukluk döneminde, Macar mutfaklarında bulunan numunelere dikkat eden Dezsö, başlı başına bir sosyal korunma şekli olarak, bunların fiziksel güvenlik ve eğitici öykü sunan ikili koruyucu fonksiyonlarını fark etmiştir. Bunların stillerini taklit ederek, kendisine gerçekler olarak öğretilen ailesel inanışları işlemeli eserlerine katmaktadır.¹⁶⁴ Her eser, uyarıcı bir atasözünü temsil eden işlemeli olarak yazılmış 'Annem Dedi ki' sözleriyle başlayarak, sıklıkla kaba ve şaşırtıcı resimsel temsille devam eder. Görsellerin çoğu tıp dergilerinden alınmış gibi görünerek, 'bilgelige' doğrudan karşı gelen, resimsel bir düzlemde tasvir edilmektedir.

164. JEFFERIES, J. (2008), *Contemporary Textiles: The Art Fabric*, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 64.

Ciddi iddialara karşı eğlenceli bir antidot halini alan tarzını, çalışmalarına yansıtmaktadır. Sanatçı, nakışla oluşturulan anatomik görüntüler ve absürt hikayeler ile imkansızın betimlenmesi gibi birkaç farklı ögenin bu birlikteliğiyle çalışmanın özünü oluşturmaktadır. Bu öğeler tutarlı, endişe verici, olağandışı ve gülünç seriler oluşturmak için bir araya getirilmektedirler. Dezsö'nün tasarımı, komik ifadeler içermektedir. Dezsö'nün çalışmalarında ifade edilen hikayelere inanmak zor olsa da, çocuksu tasarımlarıyla ifade ettiği tarzını, kültürel alt yapısıyla, tiyatro sahnesini andırmaktadır. Dezsö, çalışmalarında rastgele cinsel ilişkiye girme ve bekaret ile ilgili kutsal kavramları parçalar halinde incelemektedir. İzleyiciler, hükme inanmak zorunda değildir. Ancak kendi kültürel tarihlerinden gelen seslerin uzak yankısına yardım edemeseler de duymaktadırlar. İ çeriğin altına imzamızı atmasak bile bu çalışmaların arkasındaki duyguyu hepimiz çok iyi bildiğimizden, hayata karşı bu 'en iyisini anneler bilir' tutumu hem övülmekte, hem de alay edilmektedir. Dezsö, kültürel mirasın hikayelerini alır ve desteklediği halk teorisini düşündüren, görsel dili kullanmaktadır. Konusunun ve yönteminin anlamlarını ve yan anlamlarını gözler önüne seren çağdaş içerik ile bu dili benimsemektedir. (Bkz. Şekil 5.31.)



Şekil 5.31. Anrea Dezsö, 'Lessons from my Mother' adlı çalışması.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 64-65.

- **Nava Lubelski**

Nava Lubelski, bozma isteği ve onarma dürtüsü arasındaki çelişkiyi araştırmaktadır. Kirlenmiş ya da bozulmuş bezlerdeki boya, leke izi ve yırtıklar üzerine el dikişi yapmak, tuvalerde delik açmak, tuvaleri boyalar ile lekelemek, gibi yöntemlerin kullanımına başvurmaktadır. Malzemeye sonradan kendi yaratıcı yöntemini kullanarak ‘onaracağı’ moda hasarları vermek amacıyla tuvaler yapmaktadır.

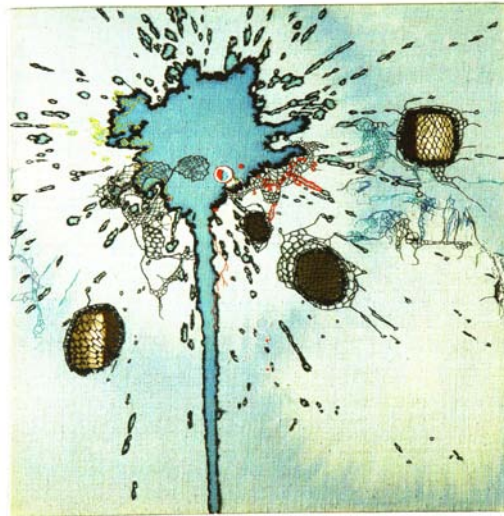
‘Clumsy, 2007’, Lubelski’nin sanat vakfı yararına, bir catering firmasına ait masa örtüsünden oluşturduğu çalışmasıdır (Bkz. Şekil 5.32.). Sanatçı, kırmızı şarap lekesinin kurbanı olan masa örtüsünü estetik şekilde ‘onarır’ ve sanatsal açıdan hatayı malzemeye dönüştürür. Lubelski, geniş leke izinin kenarlarını takip ederek, el diliyle kırmızı ip kullanarak, sıçrama izlerini öne çıkarmaktadır.¹⁶⁵ Rastgele hareketin ve bu harekete yol açan eylemin anlatısını nakşeden Lubelski, soyut dünyasında yarattığı ‘desen’ şekli için leke izini kullanarak kazara olan ile dikkatle yapılanı birbirinden ayırmaktadır. Lubelski, ayıplanmaya ya da utanca neden olan hatanın kanıtı veya kaydı olarak geçmişten günümüze kadınların temizlediği, sakladığı veya attığı kurban nesnelere toplumsal sembollerini incelemektedir. Düzen ve temizlik ile ilgili bu geleneksel kadın yükümlülüğü, besleme, onarma veya bakım şeklinde kadınlara ait bir diğer geleneksel bedele karşı konumlanmaktadır. Lubelski, öne çıkmalarına olanak verilen lekesel izleri, kendi başlarına sanatsal ilgiye veya sergilenmeye değer yönleriyle, formları ve yaratıcı yöntemi, iki süreç olarak karşılaştırmaktadır. Kullandığı yöntemin aksine, bir duygunun ortaya çıkması için bilinçli şekilde bir çıkış yaratarak hasarlı malzemeye ulaşmak amacıyla kumaşı ya da tuvali bozmak kasıtlı bir eylemdir. Bu başlı başına, potansiyel eylemin göz ardı edildiği onarım sürecidir. Bu yaklaşım, ilgili iğne işi aracılığıyla, mazoşistik sabır ve süblimasyon ile bütünleşmiş, Soyut Ekspresyonistler tarafından kullanılan yöntemi andırmaktadır. Lubelski, tuval parçaları ile yaratarak, onararak, görsel ve duygusal açıdan kadın cinselliği ile oynamaya devam etmektedir. Patlamaların ardından olduğu gibi çatışmayla harap olmuş alanı haritalama isteğini gösteren, renkli ipliklerden sınır çizgilerine sahip alanları içeren ve birleştiren, kurumuş leke izlerinin akışını toplamaktadır.

165. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 112.

Çukurlar betimleme, onarma ve de kumaş kütleleri yaratma girişimi, 'Spring at the North Pole, A Short History, A Lie About Birds' adlı çalışmasında olduğu gibi leke izlerinin akışını, başarılı bir şekilde toplamaktadır. Lubelski, delikli tuvali, kumaşı veya çıplak çerçeveyi dönüşümlü olarak gizleyen ve ortaya çıkaran görsel bir manzara kafesi oluşturarak, delikler ve dantel kullanımıyla, belirgin hale getirmektedir. Lubelski çalışmalarında değindiği, savaş ve barış, erkeksilik ve kadınsılık, yıkım ve yapım, sergileme ve saklama gibi, farklı insan dürtülerini, özelliklerini ve ahlaki zorlanmaları doğuran duyguları yüceltme yoluyla, çatışmaları birleştirmektedir.



Şekil 5.32. Nava Lubelski, Embroidery, 'Thread on red vine-stained tablecloth' adlı çalışması, 2007.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 112.



Şekil 5.33. Nava Lubelski, 'Clumsy' adlı çalışmasından detay görünüm, 2007.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 113.

- **Kent Henricksen**

Kent Henricksen'in çalışmaları, nükteli ve insan ruhunun karanlık yönlerini ele alan sürrealist bir yapıdadır. Nakış işlerinde, kendi tasarımı olan *Toile de Jouy* bulunmuş kumaşlarını ve tekstillerini kullanmaktadır. Tasarımlarının görüntülerini, kumaş üzerinde ipekle tarayarak oluşturmaktadır. Desenlerinde içerik olarak, Fransız Rokokosu Boucher ve Fragonard, çiftlerin birbirine aşık olması, çocukların tepinmesi, meleklerin gökyüzü boyunca sakın bir şekilde süzülmesi, kaygısız ve göz alıcı yönleriyle dünyanın resmedilmiş sahneleri, ikonografik olarak desenlerini içeriğine esin kaynağı olmaktadır. Henricksen'in çalışmalarını rahatlık ve aşinalıkla aktaran, geleneksel nakış aracı, güçlü çağrışımların kullanılmasıyla, tasarıma masumiyet katmaktadır. Henricksen, masumiyet taşıyan izlenimleri, tehditkar figürler ve fiziksel şiddet sahneleri dikerek bozmaktadır. Kölelerin efendi haline geldiği, çocukların cellatlar gibi maske taktığı ve aristokratların ölüme gönderildiği, itaat, kölelik ve hakimiyet anlatımları çalışmanın anlatımında zıtlık yaratmaktadır. Henricksen'in nakış işleri, terörün egemenliği ve sömürgecilikten güncel olaylara kadar uzanan, geniş, tarihsel bir konu yelpazesinden faydalanmaktadır. 'Seduction ve They Beat an Old Man' gibi çalışmalarında, kapüşonlu figürler, sömürgecilerin ölü bedenleri üzerinde durmakta veya kız çocuklarla dans etmektedir. Henricksen, kapüşonun zengin çağrışımlarını kullanır ve bu sembol, ortaçağ cellatlarından, günümüz teröristlerine uzanan, korkunç birliklere dayanarak, farklı kültürleri ve tarihsel dönemleri delip geçmektedir (Bkz. Şekil 5.35.) (Bkz. Şekil 5.36.).

Henricksen, sürrealist sanatçı Max Ernst'ün zarif ancak tuhaf değişiklikler yaptığı siyah ve beyaz baskılarından, Jose Guadalupe Posada'nın taşlama gravürlerinden etkilenmiştir. Rönesans dönemi sanatçısı Albrecht Dürer'in gelecek ile ilgili resimlerinden ve tahta kalıpla basılmış desenlerinden etkilenmiştir. Sanatçının çalışmaları, çeşitli edebi kaynaklardan alınan metinlerin yanı sıra eski gazetelerden, 1950'lerdeki dergilerden ve geçmiş sayılardan alınmış imgeleri içermektedir.¹⁶⁶

166. JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s. 104.

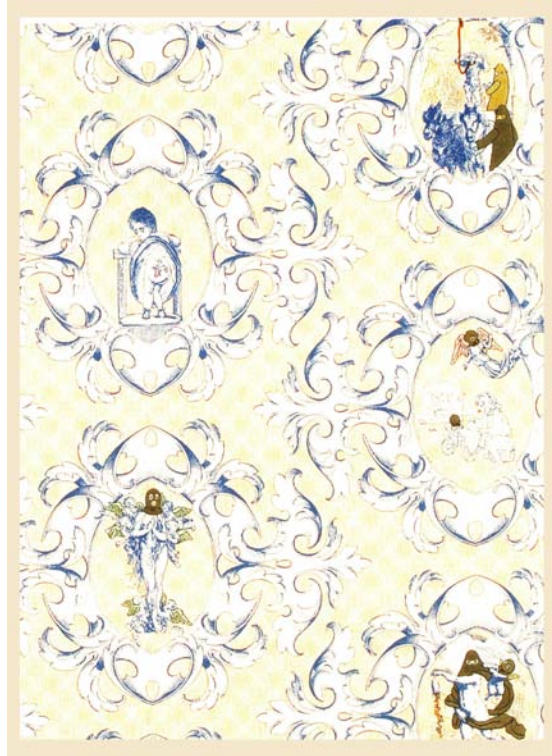
Henricksen, tarihler ve kültürler arası perspektifleri, aralarında zıtlıklar ve benzerlikler yaratarak, kolajlamaktadır. Henricksen'in çalışmaları, yeni ve anlamlı örnekler ile geçmiş olaylara ait anları, rastgele birleştiren bir çeşit hatıra bankası gibidir. Henricksen, günümüzde ve kültürlerimiz tarafından işlenen korkunç davranışların toplu olarak yalanlanmasına karşı çıkarak, derinlemesine araştırmalar yapmaktadır. Henricksen'in tekstil ürünleri, uzun ve karanlık baskı tarihinin anlamlı imgeleri ile bir diyalog kurmaktadır. 'İnsanların kendi başlarına gelmediğinde dünyamızdaki vahşet ile ilgili başkalarının hislerine karşı pasifliğine dikkat çekerek, yaşadığımız gerçekliği tekrarlamamanın bir yolunu yani, insani olayların sert, acımasız sadizmi ile nakış işlerinin girift, dekoratif sanatını harmanlamayı buldum' sözleriyle sanatını açıklamaktadır. Henricksen'in nakış işleri, resmi tarihten doğan çelişkileri ve gerilimleri aydınlatarak, tarihi gerçek ve kurgunun rahatsız edici karışımını göstermektedir (Bkz. Şekil 5.34.).



Şekil 5.34. Kent Henricksen, 'Absence of Myth' adlı çalışması, 2007.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 104.



Şekil 5.35. Kent Henricksen, 'Marvelous Possessions' adlı çalışması, 2007.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 104.



Şekil 5.36. Kent Henricksen, 'Burning Bedevilments' adlı çalışması, 2007.
Kaynak: JEFFERIES ve diğ. 2008: 105.

- **Suhandan Özay**

İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil Bölümü Başkanı Suhandan Özay, Anadolu dokumaları, çağdaş dokumalar, lif sanatı, moda tarihi ve aksesuarları üzerine araştırmaları bulunan, tekstil sanatçısıdır. Sanatçı kimliğini, deri ürünleri, ayakkabı ve takı tasarımlarına yansıtmaktadır. Anadolu dokumaları ve takı tasarımları konulu, uluslararası seminer ve sempozyumlara katılarak, lif sanatına olan yaklaşımını tanımlamaktadır.¹⁶⁷ (Bkz. Şekil 5.37. , 5.38.)

Türkiye’de ilk kez Uluslararası Tekstil Sanatını 2005 yılında İzmir’de “Tekstilde Yeni Vizyonlar / Visions in Textile“ sergisiyle gündeme taşıyan Suhandan Özay Demirkan, bu sanatın uluslararası çapta öncüleri arasında sayılıyor. Sanatçının yapıtları, Lodz Müzesi / Polonya, Akademie Der Ange Wande Kunste arşivi / Viyana-Avusturya, İstanbul Hilton Oteli ve Türkiye, Mısır, Amerika, Almanya’da resmi ve özel koleksiyonlarda yer almaktadır.¹⁶⁸

“Tekstil sanatının birçok medeniyetin potansiyelinde saklı olan dekoratif sanat anlayışı içerisindeki sembolik kodları da ortaya çıkarmakta olduğunu, zengin tekstil geleneğinin, teknolojik gelişmeler ile yoğrularak, sanatsal sentez oluşturması gerekliliğini” savunan sanatçı; geleneksel olarak düzenlenen önemli etkinliklerin lif sanatında trend belirleyici özellik taşımakta olduğunu altını çizmektedir.¹⁶⁹

167. <http://www.virtualshoemuseum.com/suhandan-ozay-demirkan>
(12. 05. 2013)

168. <http://www.sanathaber.net/haber.asp?HaberID=4217&KategoriAdi=Resim-Gorsel>
(06. 05. 2012)

169. <http://v3.arkitera.com/sa19516-uluslararası-tekstil-sanatçımız-suhandan-ozay-demirkan-lif-sanatını- İngiltere-de-yorumluyor.html>
(12. 05. 2013)



Şekil 5.37. Suhandan Özay, 'Ayşe's Wedding' adlı çalışması. 2004

Kaynak: <http://www.virtualshoemuseum.com/suhandan-ozay-demirkan/ayses-wedding> (12. 05. 2013)



Şekil 5.38. Suhandan Özay Demirkan, 'Fantasy Shoes Shibori' adlı koleksiyonundan. 2012

Kaynak: <http://www.virtualshoemuseum.com/suhandan-ozay-demirkan/in-blues> (12. 05. 2013)

- **Gül Bolulu**

Gül Bolulu, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Bölümünden 1988'de mezun oldu. 1998 yılında Tekstil Sanatları Bölümünde yüksek lisansını tamamladı. Dokuma Tekniğiyle kişisel ve karma sergiler gerçekleştirdi. İstanbul, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, M. Ü. G. S. F. Tekstil Sanatları Bölümünde Öğretim Görevlisi ve kendi atölyesinde çalışmalarını sürdürmektedir. "Benim paletimdekiler ipliklerdir. Fırçalarım ise ellerim" diyen Bolulu, resim ve dokuma arasında ilişkiyi kuran Türkiye'deki sayılı isimlerdendir. Bolulu'nun eserleri, iplerle dans ederek gelen dokuma sanatının sınırlarını zorlamaktadır. Işık ve gölgelerine başarıyla daldığı derinliğin üç boyutunu yansıtan dokuma tabloları, aynı zamanda Anadolu'nun kadim ama unutulmuş geleneklerine de yeniden can vermektedir. Kurgusunu doğanın sunduğu ayrıntılarla yaratan Bolulu'nun eserleri bu anlamda farklı bir emeği yansıtmaktadır. Çünkü bu özgün çabada, yalnızca göz nuru, el emeği değil yaratıcılık ve düşler de bir arada harmanlanmaktadır. Gül Bolulu, bir ressam, bir dokumacı ve bir fotoğraf sanatçısı olarak hepsini aynı çerçeveye sığdırmaktadır (Bkz. Şekil 5.40.). Sanatçının kişisel beyanı: "Zaman zaman nerede olduğumu, nereye gitmek istediğimi sormuşumdur kendime. Yanıtım hep koyu mavi derinliklerdeki dip oldu. En güzel anılarım, en güzel hayallerim beni "dip" le doyurdu... Derin mavi dip, yeri geldi yalnızlığımı, yeri geldi olgunluğumu gösterdi bana. Ve bu gün dip, en sevdiğimin adı, en güçlü halimin tasviri oldu... "Dip" her inişimizde yeni bilgiler edindiğimiz, gözlemler yaparak, biraz daha büyüyerek yukarı çıktığımız bir metafor aslında..."¹⁷⁰ (Bkz. Şekil 5.39.)

170. http://www.turkiyeturizm.com/news_print.php?id=14639
(07.05.2013)



Şekil 5.39. Gül Bolulu, dokuma çalışması.

Kaynak: <http://www.isikun.edu.tr/i/cv/guzel-sanatlar-fakultesi/gul-bolulu/html-cv/gul-bolulu.htm>
(07.05.2013)



Şekil 5.40. Gül Bolulu, 'Ağaçların Hikayesi' adlı çalışması. 2012

Kaynak: 'Ustalar ile Lif Tekstil Sanatı' sergi kataloğu. Merinos Tekstil Sanayi Müzesi.

- **Lisa Kellner**

Sanatçı çalışmalarına olan yaklaşımını ifade etmektedir: “a noktasından b noktasına en hızlı yol düz bir çizgidir. Ancak doğa eğri ve yarık şekiller ile doludur. İnsan doğası her zaman en dolambaçlı yolu tercih ediyor gibi görünmektedir. Hangi yol seçilirse seçilsin, yapılan yolculuk muazzam bir resim sorununa işaret etmektedir: oraya ulaşmak için çabalayan anın özü nedir ?”¹⁷¹ (Bkz. Şekil 5.41. , 5.42.)



Şekil 5.41. Lisa Kellner, ipek organzeden yapılmış heykel çalışması.
Kaynak: <http://www.lisakellner.com/about>
(26.04.2013)



Şekil 5.42. Lisa Kellner, 'Oil Spill' adlı çalışmasından detay görünüm. 2006.
Kaynak: <http://www.lisakellner.com/about>
(26.04.2013)

171. <http://www.lisakellner.com/about>
(26.04.2013)

- **Aurora Robson**

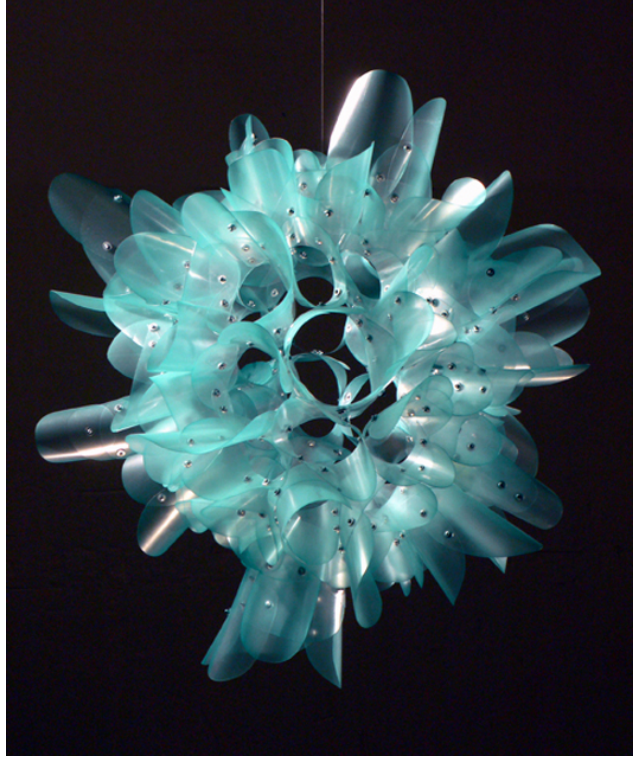
Büyük ölçüde plastik parçaları, ambalaj artıklarını ve önemsiz postaları kullanarak atık sürecine müdahale ettiği dönüşümsel çalışmaları ile tanınan Aurora Robson çoklu ortam sanatçısıdır. 1972’de Toronto, Kanada doğumlu Robson, 21 yıldır New York’ta yaşamakta ve çalışmaktadır. Robson Maui, Hawaii’de büyümüştür. Çalışmaları Amerika’da Art, Art&Antiques dergileri ve Green Building+Design adlı derginin kapağında yer almıştır. Heykel alanında Sanat Bursu gibi, çok sayıda bağış ve ödül veren, New York Vakıflarından, Pollock Krasner Grant tarafından desteklenmektedir. “Zarif ama kararlı bir çevre eylemcisi” olan Robson, dünya çapındaki müzelerde, galerilerde ve kamusal alanlarda sergiler yapmıştır (Bkz. Şekil 5.43.). Columbia Üniversite’sinde görsel sanatlar ve sanat tarihi alanlarında B.A. kazanmıştır ve 2012 yılının Elizabeth Kirkpatrick Doenges Bilgini/Sanatçısı olmuştur. Fotoğrafçılık, kaynakçılık & heykelticilik alanlarında hocalık yapmakta ve ülke çapında dersler vermektedir ve konuşmalar yapmaktadır. Plastik kirliliği konusundaki farkındalığın savunucusu olan Robson, aynı zamanda plastik parçalarla da çalışan sanatçıların, tasarımcıların ve mimarların oluşturduğu uluslararası bir topluluk olan Project Vortex’in kurucu sanatçısıdır¹⁷² (Bkz. Şekil 5.44. , 5.45.).



Şekil 5.43. Aurora Robson, ‘Everything All At Once, Forever’ adlı çalışması. 2011.

Kaynak: http://aurorarobson.com/bio_cv.html
(26.04.2013)

172. http://aurorarobson.com/bio_cv.html
(26.04.2013)



Şekil 5.44. Aurora Robson, 'Sputnik' adlı çalışması. 2011.
Kaynak: http://aurorarobson.com/bio_cv.html
(26.04.2013)



Şekil 5.45. Aurora Robson, 'Liquid Asset' adlı çalışması. 2011.
Kaynak: http://aurorarobson.com/bio_cv.html
(26.04.2013)

- **Jo Deeley**

Sanatçı kişisel deneyimini ifade etmektedir: “Heykelsi şekiller ve tasarımlar oluşturmak için farklı dokular ve yöntemlerle çalışmaktayım. Katlama ve presleme gibi daha geleneksel olmayan yöntemlerin yanı sıra özellikle dokuma, örme, plise ve düğümlene gibi, geleneksel yöntemleri kullanarak üç boyutlu kumaşlar yapmakla ilgilenmektedir. Farklı projelerle gelişen ve değişen fikirler, taslak defterinde görülen görüntülere ve birleştirilen araştırmalara tepki niteliğindedir. Parçalar teknik çizim ile ifade edilmektedir. İnsan yapımı binalar ve yapıların yanı sıra doğadaki desen ve yapılar, çalışmalarına esin kaynağı olmaktadır. Müzeler, Deeley’in bilgilerini güncellemesi ve çalışmanın içeriğini oluşturmasında etkilidir. Çoklu ortam tekstil tasarımı üzerine çalışmalarında, alan ve yüzey kullanımını keşfederek, tekstil formlarını yaratmaya ilişkin fikirlerini ve malzeme manipülasyonlarını geliştirmeye devam etmektedir.”¹⁷³ (Bkz. Şekil 5.46. , 5.47.)



Şekil 5.46. Joe Deeley, ‘Summer Exhibition’. 2007.

Kaynak: <http://www.jodeeley.com/intro.htm>
(11.05.2013)

173. <http://www.jodeeley.com/intro.htm>
(11.05.2013)



Şekil 5.47. Joe Deeley, 'Knotting Part 2'.
Kaynak: <http://www.jodeeley.com/knotting2.htm>
(11.05.2013)

- **Barbara De Pirro**

Sanatçı kişisel deneyimini şu sözlerle ifade etmektedir: “Tabiatın narin ve kırılğan yapısının yanı sıra parlaklığı ve esnekliği beni büyülemektedir. Etrafımı tabiatın birçok formu, yüzeyi ve dokusu ile sarmaktayım. Tabiat, hayatımın bir parçası olduğu kadar sanat çalışmalarımın da enerji kaynağıdır.”¹⁷⁴ (Bkz. Şekil 5.48.) (Bkz. Şekil 5.49.)



Şekil 5.48. Barbara De Pirro, akrilik heykel çalışması. 2011
Kaynak: <http://www.depirro.com/sculpture.html>
(07.06.2012)

174. <http://www.depirro.com/index.html>
(07.06.2012)



Şekil 5.49. Barbara De Pirro, akrilik heykel çalışması. 2011
Kaynak: <http://www.depirro.com/sculpture.html>
(07.06.2012)

- **Caroline Bartlett**

Sanatçı çalışmalarına olan yaklaşımını şu sözlerle ifade etmektedir: “Son çalışmam toplama ve arşivleme faaliyetlerine ve tarihin düzeltilmesine odaklanmaktadır. Silme, yeniden biçim verme, katlama ve açma işlemleri, fikirlerimin ve çalışma yöntemlerimin merkezi haline gelmektedir. Japonya ve Avustralya'ya gitme deneyimleri, yeni etkileşimlerimin mimarı olmuştur. Giysilere marka koymanın yolu olarak baskının kullanımının yanı sıra dokunma duygusu ile uğraşmak ve bu duyunun hatıra ile bağlantılarını vurgulamaktayım. Dikiş ve manipülasyon teknikleri ile bağlantım, iş terimlerine yönelik birikimimi geliştirirken, fikirlerimi değerlendirdiğim ve ifade edebildiğim alternatifler sağlamaktadır.”¹⁷⁵ (Bkz. Şekil 5.50.)

175. <http://browngrotta.com/Pages/bartlett.php>
(07.06.2012)



Şekil 5.50. Caroline Bartlett, karışık teknikle oluşturulan çalışması. 2011
Kaynak: <http://browngrotta.com/Pages/bartlett.php>
(07.06.2012)

- **Nancy Moore Bess**

Sanatçının kişisel deneyimlerine göre: “Hayatımda kutlamaya değer birkaç gün bulunmaktadır. Çünkü bu günler, kişisel gelişimim destekleyerek hayatımı değiştirmiştir. Bunlardan biri, 1972 baharında, sepet yöntemini öğrenmek için, New York Crafts Student’s League’de sınıfımı bulduğum gündür. Başka bir önemli tarih ise, Beş Yumurta Nasıl Paketlenir (How to Wrap Five Eggs) adlı kitabı aldığım ve kitaptan geleneksel Japon ambalajlama tekniğini öğrendiğim gündür. Bu bilgi, çalışmalarımın çoğuna uzun yıllar ilham kaynağı olmuştur. 1986 yılının sonbaharında Japonya’ya yaptığım ilk seyahat, Japon bambu ve sepet dünyasının kapılarını bana açarak, hayatımı sonsuza dek değiştirmiştir. Bu yolculuk ve ardından gelen birçok yolculuktan ilham alarak yazdığım ve 2001’de basılan kitabım “Japonya’da Bambu” (Bamboo in Japan), Japonya’da, Hawaii’de ve New York Şehri’ndeki araştırmaların sonuçlarını içermektedir.”¹⁷⁶ (Bkz. Şekil 5.51.)

176. <http://browngrotta.com/Pages/bess.php>
(07.06.2012)



Şekil 5.51. Nancy Moore Bess, heykel çalışması. 2011
Kaynak: <http://browngrotta.com/Pages/bess.php>
(07.06.2012)

- **Marian Bijlenga**

Sanatçı kişisel deneyimini şu sözlerle ifade etmektedir: “Noktaları, çizgileri, dış çizgileri ve bu şekillerin ritmik hareketleriyle, oluşturdukları boş alanları, etkileyici bulmaktayım. Tekstil ürünlerini, kağıt yerine kullanarak, üzerlerindeki alanlara çizim yapmaktayım. Çalışmalarında, yapı ve duvar arasında mesafe bırakarak, nesnenin zeminden uzaklaştırılmasıyla, beyaz duvar zemini ile etkileşim içinde olmasını sağlamaktayım. Bu yöntem ile, ‘uzamsal çizim’ olarak adlandırdığım uygulamayı yapmaktayım.”¹⁷⁷ (Bkz. Şekil 5.52.)



Şekil 5.52. Marian Bijlenga, entelasyon çalışması, detay görünüm. 2011
Kaynak: <http://browngrotta.com/Pages/bijlenga.php>
(07.06.2012)

177. <http://browngrotta.com/Pages/bijlenga.php>
(07.06.2012)

- **Sara Brennan**

Sanatçının görüşlerini şu sözlerle aktarmaktadır: “Çalışmalarım, dikey ve yatay bloklar, çizgiler ve alanlar içeren, ahenkli bir renk paletini andırmaktadır. Bir ya da iki hakim renk, hafif bükülmüş çizgiler, zarif bir tanım veren saklı bir kırmızı çizgi ve sarı çizgilerle birlikte, düzlemleri değiştirmek için farklı beyaz tonlar kullanmaktayım. Çalışma sürem boyunca hareket eden hava durumunun, ufuk çizgisine değişkenlik katması ilgimi çekmektedir. Başlangıçta manzaradan ilham alan temel merakım, dokuma ortamı ve gerilim ile sürmektedir. Ortamın yapısına bağlı kalırken, ortamı sonuç olarak değil araç olarak kullanmaktayım. Dizi halinde çalışma tercihim, derinliği ve sınırları hareket ettirebilme özgürlüğü tanimasından, kaynaklanmaktadır. Küçük dokumalar, çoğu zaman çalışmanın devam eden serisinin bir parçası gibi görünmektedir. Bütün veya ayrı olarak, parçalar yalın halde görülebilmektedirler. Parçaların değerlendirilmesi, malzemeleri ve fikirleri keşfederek, kullanmayı ve araştırmayı sağlamaktadır. Çalışmalarım ilk ilhamını manzaradan alarak, formun basitleştirilmiş ve indirgenmiş kullanımına yanıt vermektedir. Formun, basit ve indirgenmiş yanıtı, tam ve bireysel bir anlatımı eşdeğerdir.”¹⁷⁸ (Bkz. Şekil 5.53.)



Şekil 5.53. Sarah Brennan, 'Grey Line with Yellow 2' adlı dokuma çalışması. 2007.

Kaynak: <http://browngrotta.com/Pages/brennan.php>
(07.06.2012)

178. <http://browngrotta.com/Pages/brennan.php>
(07.06.2012)

- **Zofia Butrymowicz**

Sanatçı kişisel deneyimini şu sözlerle ifade etmektedir: “Aynı fikirde olsam da olmasam da, sanatta yeni denemeler her zaman ilgimi çekmiştir. Asla sanattaki yeni denemelere kayıtsız kalmam. Sanatta, farklı anlatımlara karşı değilimdir. Geniş bir deneme yelpazesinde kültür gelişimine dair öğelerinin de olacağına samimiyetle inanmaktayım.”¹⁷⁹ (Bkz. Şekil 5.54.)



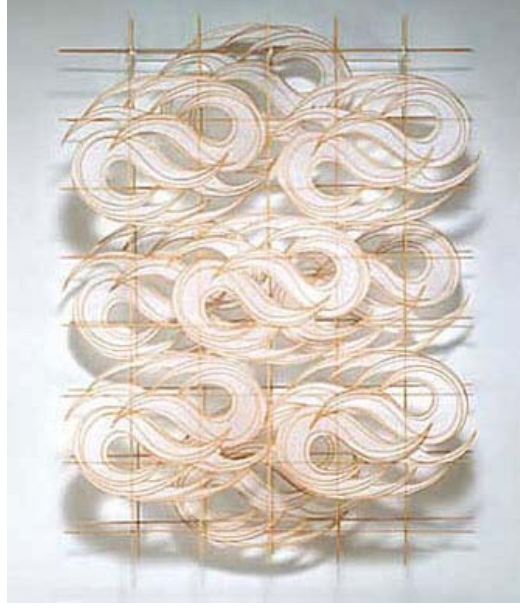
Şekil 5.54. Zofia Butrymowicz, ‘Sand Storm’ adlı dokuma çalışması. 1985.
Kaynak: <http://browngrotta.com/Pages/butrymowicz.php>
(07.06.2012)

- **Pat Campbell**

Sanatçının anlatımına göre: “Kağıt, çalışmalarım için doğal bir malzeme seçimidir. Kağıt, yapılarda aradığım yarı saydamlığı sağlamaktadır. Şekil verilen ince düz bir malzeme olarak nitelendirdiğim kağıt, üzerine uyguladığım kamış, ahşap ve kağıt ip gibi malzemeleri taşımaktadır. Aynı zamanda kağıt, kolayca sökülüp, yırtılabilen, hafif bir malzemedir. Yarattığım yapılar görünüş olarak oldukça narindir. İşlenmiş pirinç, çalışmadaki parçalarının kırılmasını desteklemede, etkili bir malzemedir. Çalışmalarım, geleneksel olarak pirinç kağıdından yapılan, Japon Shoji ekranı kullanılarak sağlam bir şekilde üretilmiştir. Çeşitlilik yaratan kağıt kaliteleri, çalışmak için heyecan vericidir. Beyaz pirinç kağıdı temel kullandığım malzemedir”¹⁸⁰ (Bkz. Şekil 5.55.).

179. <http://browngrotta.com/Pages/butrymowicz.php>
(07.06.2012)

180. <http://browngrotta.com/Pages/campbell.php>
(07.06.2012)



Şekil 5.55. Pat Campbell, 'Play of Opposites' adlı çalışması. 2002.

Kaynak: <http://browngrotta.com/Pages/campbell.php>
(07.06.2012)

- **Ceca Georgieva**

Sanatçının deneyimine göre: “Doğal malzemeler ile çalışmak, bilincimi arttırarak, neşe kaynağım olmaktadır. Ufacık bir çim parçasında bile anonim bir tarih, anlam ve amaç taşıyan tabiat, beni sürekli şaşırtmaktadır. Tabiatın üstün tasarım, renk, koku ve ışık enstalasyonundan öğrenmekteyim. Bu hayranı olduğum enstalasyonun laboratuvarına girmek ve eserimi ekleyebilmek müthiş bir deneyimdir”¹⁸¹ (Bkz. Şekil 5.56.).

Görsel uzam, dokunma duygusunu da içerecek şekilde tasarımlanır; görsel algı, dokunsal algıyla birleştirilir. Dokunma duygusuyla ilgili olan algılama, üç boyutlu nesnelere uzaktan da dokunmamızı olası kılar. Diğer bir deyişle, dokunma duyumuzdan gelen deneyimler uyarınca, nesne dokunulabilecek kadar yakın olsa da, dokunulamayacak kadar uzak da olsa, nesnelere üç boyutlu olduğunu idrak etmek mümkündür.

181. <http://browngrotta.com/Pages/georgieva.php>
(07.06.2012)



Şekil 5.56. Ceca Georgieva, 'Bed of Dawn' adlı çalışması. 2005.
Kaynak: <http://browngrotta.com/Pages/georgieva.php>
(07.06.2012)

- **Mary Giles**

Sanatçı kişisel deneyimini şu sözlerle ifade etmektedir: “Çevre ve insanlığın durumu ile ilgili kaygılarımı, çalışmalarım aracılığıyla dile getirmekteyim. İlişkilerde iletişim ve samimiyet konusunu inceleyerek, biçimsel çalışmalarımda yansıtmaktayım. Tribal sanattaki açıklığa ve dürüstlüğe hayran olduğumdan, çalışmalarım ile açıklık ve dürüstlük ilkelerini birleştirme çabasındayım. Sepet çalışmalarım ile, geçmişte sevdiklerime, günümüzde keşfettiklerime değinmekteyim”¹⁸² (Bkz. Şekil 5.57.).



Şekil 5.57. Mary Giles, 'Centre Fracture' adlı çalışması. 2011.
Kaynak: <http://browngrotta.com/Pages/giles.php>
(07.06.2012)

182. <http://browngrotta.com/Pages/giles.php>
(07.06.2012)

- **Susie Gillespie**

Sanatçının kişisel ifadesine göre: “Dokumalarım, bin yıllık dönemden kalan antik tekstil ürünlerin yanı sıra birçok etki içermektedir. Nemli ve çökmüş sıvalardaki desenler, çürümüş ahşap üzerindeki boya kalıntıları, bozulmuş ağaç kabukları, kırık oymalar, düşmüş monolitler gibi bir zamanlar yeni olan kalıntılarda güzelliği bulmaktayım. Çalışmalarımı, kırık kenarlarla, gömme parçalar ve yarıklarla; bükme ve sarma işlemleriyle, balıksırtı ve dimi kumaşların dokumalarıyla; onarılmış, yamanmış ve aşındırılmış kumaşlarla; çekilmiş ipler ve yarıklarla ifade etmekteyim. Parçalama ve yok etme yöntemleriyle oluşturduğum çalışmalarım plansızdır. Yansıtmak istediğim şekle göre, tezgahımın imkan verdiği ölçüde ve daha sonra geniş bir form oluşturmak üzere, birleştireceğim bazı parçalar kaba ve büyük; bazıları ise, ince ve küçüktür. Yaratıcılık tatminsizlikten doğuyor ise; benim için yaratıcılık, çoğu modern olan şeyin çirkinliği ve bir zamanlar güzel olduğunu düşündüğüm şeyin bozulması ile ilgili tatminsizliktir. Örgülerimin geçmişle bağları olsa da, yüzüm eski geleneklerden vazgeçmeyen bir geleceğe dönüktür. Bozulma ve parçalama olmaksızın, yenileme bilincinin oluşumunu desteklemekteyim”¹⁸³ (Bkz. Şekil 5.58.).



Şekil 5.58. Susie Gillespie, ‘Settlement’ adlı çalışması. 2010.
Kaynak: <http://browngrotta.com/Pages/gillespie.php>
(07.06.2012)

183. <http://browngrotta.com/Pages/gillespie.php>
(07.06.2012)

- **Linda Green**

Sanatçı kişisel deneyimini şu sözlerle ifade etmektedir: “Belli yerlere yaptığım ziyaretler ve hislerim, bana ilham vererek, fikirlerim için çıkış noktası oluşturmaktadır. Bu bağlamda yaptığım değerlendirmeler çalışmamın içeriğini güçlü bir şekilde etkilemektedir. Tekstil ve kağıt yapıları ve bu malzemelerin birbirleri ile yakın ilişkilerini incelemekteyim. Öğelerin birleşerek, kumaş parçalar oluşturduğu konumuyla ilgilenmekteyim. Doğrudan malzemelerle çizim, tamamen farklı öğeleri, bütünleştirici fikri ve yapım sürecini birleştiren yüzeyi oluşturmaktadır. Kumaş parçalarının oluşumu, belli bir zamana ya da belli bir mekana özgü bilgiyi belgelemektedir.”¹⁸⁴ (Bkz. Şekil 5.59.)



Şekil 5.59. Linda Green, ‘Eucalyptus Lace’ adlı çalışması. 1997.

Kaynak: <http://browngrotta.com/Pages/green.php>
(07.06.2012)

184. <http://browngrotta.com/Pages/green.php>
(07.06.2012)

- **Norie Hatakeyama**

Norie Hatakeyama'nın, Nigata Tarih Müzesi, Japonya (Jomonesque Japonya 2000); Ulusal Vlechtmuseum, Noorwolde, Hollanda (Doğu Batı'yı Örüyor, gezici sergi); El Sanatları Konseyi, Londra, İngiltere, (Çağdaş Uluslararası Sepet Yapımı, Kurumsal ve gezici sergi); Senbikiya Galerisi, Tokyo, Japonya; (Sepetçilik Sergisi - Yıllık, 1986-2003; tek kişilik sergi); Space S. Tokyo, Japonya (Sepetçilik On-Adam); Ishow Galerisi, Kanazawa, Japonya (Sepet Sanatı); Sanat Müzesi, Michigan Üniversitesi, Ann Arbor; Silk Galerisi, Japonya Büyükelçiliği, Seul, Kore (Kore ve Japon Sepetçilik Sergisi), koleksiyonlarında ve sergilerinde çalışmalarını yer almaktadır¹⁸⁵ (Bkz. Şekil 5.60.).



Şekil 5.60. Norie Hatakeyama, '1103 Weaving Series' adlı çalışması. 2011.

Kaynak: <http://browngrotta.com/Pages/hatakeyama.php>
(07.06.2012)

185. <http://browngrotta.com/Pages/hatakeyama.php>
(07.06.2012)

- **Sheila Hicks**

Sanatçı kişisel deneyimini şu sözlerle ifade etmektedir: “Daha çok tarihsel tekstil parçalar ve sanat ile meşgul olsam da, kendi çalışmalarım da merak uyandırıcı renkler ve dengeli şekiller ile kendimi daha rahat hissetmekteyim. Radikal bir yaklaşımda bulunmadan, tamamen farklı öğelerin birbirleriyle bağılıklarını ifade ederek statükoya karşı çıkmaya çalışırım. Malzemelerin asli değerlerini gözlemlerim, özlerine odaklanarak zarif uyumsuzluğun küçük dünyasını şekillendiririm”¹⁸⁶ (Bkz. Şekil 5.61.).



Şekil 5.61. Sheila Hicks, 'Moresque' adlı çalışması. 1974.
Kaynak: <http://browngrotta.com/Pages/hicks.php>
(07.06.2012)

186. <http://browngrotta.com/Pages/hicks.php>
(07.06.2012)

- **Ritzi Jakobi**

Sanatçı kişisel deneyimini şu sözlerle ifade etmektedir: “Genelde lif çalışmalarına yaklaşımım; karanlık ve aydınlık özelliklerini, saydamlığı, yoğunluğu, gerilimi ve dokunsallığı ortaya çıkaran anlatım ve hareket yararına malzemenin kullanılmasıyla tanımlanmıştır. Son derece karmaşık yüzey ve yapılarla çalışma şeklinin bir sonucu olarak, tek partiküllerin canlı ve heyecan verici desenlerini üretmektedir. Çeşitli tekniklerle, kablo ve öğeleri etüt etmektedir”¹⁸⁷ (Bkz. Şekil 5.62.).



Şekil 5.62. Ritzi Jakobi, 'Blue Zone' adlı çalışması.2007

Kaynak: <http://browngrotta.com/Pages/jacobi.php>
(07.06.2012)

187. <http://browngrotta.com/Pages/jacobi.php>
(07.06.2012)

- **Stephanie Jacques**

Sanatçının ifadesine göre: “Kavramlar arasında bağlantılar kurmak dayanak noktamdır. ‘Sert ve yumuşak, eski ve yeni, değerli ve değersiz, bilinçli ve bilinçsiz, insan ve bitki gibi objelerin durumu, konuyu nasıl belirlemektedir?’ sorusundan yola çıkarak, aradaki bağlantıları kurmak çalışmalarımın gelişmesini sağlamıştır. Çalışmalarımı, hasır ve kereste malzemelerini, montajlayarak oluşturmaktayım. Bilinen eski tekniklerde ustalaşmaktan aksine, bu bilgileri geliştirerek kullanma eğilimindeyim. Eski teknikler, kendi çözümlerimi bulmam için bana güç vererek, ilham kaynağı olmaktadır. Güncel olmayan anlatımlar, sözlü dile dayanan kesin bir özgürlük ilan etmektedirler”¹⁸⁸ (Bkz. Şekil 5.63.).



Şekil 5.63. Stephanie Jaques, ‘Painer-Imperpection’ adlı çalışması. 2010.
Kaynak: <http://browngrotta.com/Pages/jacques.php>
(07.06.2012)

188. <http://browngrotta.com/Pages/jacques.php>
(07.06.2012)

- **Ja Felt**

Sanatçının ifadesine göre: “İlham kaynağım birçok ögenin işbirliğinden doğar: ham organik malzemeler, tarihi süreç ve tabiat. Keçe yapımının eski sanat formunu almak ve hem modern, hem kadim olana bakarak zamanın çok ötesinde sanat ve tekstil parçaları oluşturmak üzere bu formu modern estetik ile harmanlamak sanatsal tutkumdur. Sentetik ortamıyla günümüzün ileri teknoloji dünyası, bizi tabiattan ve tarihi el yapımı obje geleneklerimizden uzaklaştırdı. Doğal tekstil kumaş, lif ve düzensiz formlara hasret kaldık. Keçenin, herhangi bir kumaşın yapamayacağı şekilde doğal tarihimizle bizi birleştireceğine inanıyorum.”¹⁸⁹ (Bkz. Şekil 5.64.)



Şekil 5.64. Janice Arnold, kumaş yüzeyi çalışmasından detay görünüm.
Kaynak: <http://www.jafelt.com/>
(07.06.2012)

189. <http://browngrotta.com/Pages/jacques.php>
(07.06.2012)

- **Marianne Kemp**

Sanatçı kişisel deneyimini şu sözlerle ifade etmektedir: “Bağlamak, kaplamak ya da bölmek.” Tekstil sanatçısı Marianne Kemp, at kılı ile örmede uzmanlaşmıştır. Çalışmalarına yakından bakan biri, her parçanın doku, renk ve hareket kombinasyonu, göreneklere uymayan örme teknikleri ile yapılmış biricik özelliklere sahip olduğunu görebilmektedir. At kılı'nın parlaklığı, çalışmalarına sıra dışı bir etki vermektedir. Marianne'nin at kılı ile yarattığı eşsiz kumaş tasarımları, desenlerin dingin tekrarı ile içsel durgunluğu oluşturmaktadır. Çalışmaları, dışa dönük ve eğlenceli bir karakter yansıtmaktadır. İzleyiciler, tasarımlarını görmekle yetinmeyip, onlara dokunma hissini tatmak istemektedirler.”¹⁹⁰ (Bkz. Şekil 5.65.).



Şekil 5.65. Marianne Kemp. 'Netlight' adlı çalışması ve detay görünümü.
Kaynak: <http://www.horsehairweaving.com/kemp/projects.php?expandable=0>
(07.06.2012)

190. <http://www.horsehairweaving.com/kemp/>

- **Ruth Asawa**

Tel heykelleri, kamu çalışmaları ve eğitim ve sanat konularındaki aktivizmi ile ulusal çapta tanınan Ruth Asawa Amerikalı bir sanatçıdır. Yaptığı birçok çeşme kamuya açık alanlarda olduğundan San Francisco’da “Fountain Lady” olarak anılmaktadır.

Ruth 16 yaşındayken, o ve ailesi, Birleşik Devletlerin Batı Kıyısı boyunca yaşayan Japon asıllı 120,000 kişiyle gözaltına alınmıştır. Birçoğunda her şeyi, en çok da özgürlük haklarını ve mahrem aile hayatını kaybetmiş olmalarının tedirginliği, onarılamaz zarara yol açmıştır. Ruth için sanat dünyasına yaptığı yolculuğun ilk adımı, kim olduğunu ve hayatta her şeyin mümkün olabildiğine dair düşüncesini, derinden değiştiren, gözaltına alınma olayı olmuştur. 1994 yılında yaşadığı deneyimi, şu sözlerle ifade etmiştir: “Olanlar için kimseye düşmanlık duymuyorum. Kimseyi suçlamıyorum. Bazen iyi şeyler, sıkıntıların ardından gelir. Gözaltına alınma olayı olmasaydı, bugün olduğum kişi olamazdım ve şu anda olduğum kişiyi seviyorum” (Bkz. Şekil 5.66.).¹⁹¹

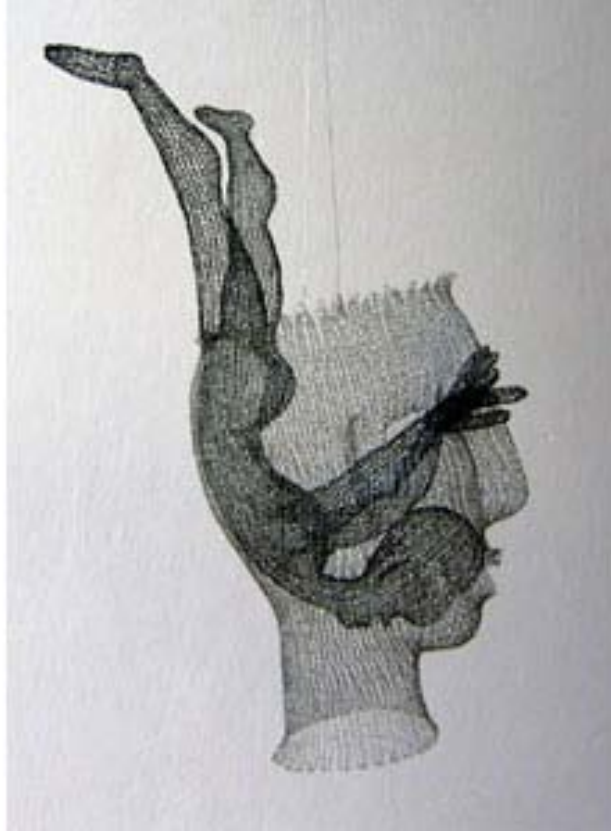


Şekil 5.66. Ruth Asawa, heykel çalışmalarıyla evinden bir görünüm, 1954
Kaynak: <http://www.ruthasawa.com/art/cro8.html> (07.06.2012)

191. <http://www.ruthasawa.com/index.html>
(07.06.2012)

- **Blanka Sperkova**

Blanka Sperkova 1970 yılında tel ile deneysel çalışmalara başlamıştır. Slovak kalaycılarının geleneksel tel tekniklerinden ilham alan Šperková, 1975 yılından beri tel ile kapsamlı şekilde çalışmaktadır. Ancak geleneksel kalaylama tekniklerini kullanmaz. Daha ziyade, ne şiş ne de başka bir araç kullandığı eşsiz parmak örgüsü tekniğini yaratmıştır. Temel bir ilmik kullanarak özgür heykeller ve mücevher yapmıştır. Kariyerinin başlarında insan vücuduna ve hayvan motiflerine dayanan figüratif formlar yaratmıştır ancak bu formlar kademeli olarak, her zaman bazı farklı anlamlara dayanan daha soyut formlara dönüşmüştür. Tel tekniklerini, animasyonlu film ve grafik çalışmalarına uygulamaktadır. Sıklıkla, ışık ve gölge arasındaki çarpıcı oyunu gösteren formlar yaratmak için, örülmüş telin hava geçiren kısımlarını yoğurmaktadır¹⁹² (Bkz. Şekil 5.67.).



Şekil 5.67. Blanka Sperkova, 'Through the Head' adlı heykel çalışması.
Kaynak: <http://amanita-design.net/blankasperkova/>
(07.06.2012)

192. <http://amanita-design.net/blankasperkova/>
(07.06.2012)

- **Julia Ramsey**

Julia Ramsey, triko tasarımcısı ve lif sanatçısıdır. Julia'nın doku ve boyut olarak zengin kumaşları, lifle figürü birleştirerek vücudu sarmaktadır. Julia'nın özel triko koleksiyonları el işini, zanaatkarlığı, ham maddelere ve bu trikoların biçimini değiştiren tekniklerine karşı minnettarlığı vurgulamaktadır. Julia, Philadelphia Koleji Tekstil ve Fen Bilimleri Bölümü'nde Triko Tekstil Tasarım alanında BS ve MS derecelerini almıştır. Londra'da el örgüsü yapan Kaffe Fasset'in çıraklığını yapmıştır. Neiman Marcus, Holt Renfrew, Todd & Duncan ve Kinross Cashmere gibi markalar için kaşmir sanayinde tasarımlar yapmıştır. New York, Brooklyn'de yaşamakta, Tekstil Sanatları Merkezi'nde çalışmaktadır¹⁹³ (Bkz. Şekil 5.68.).



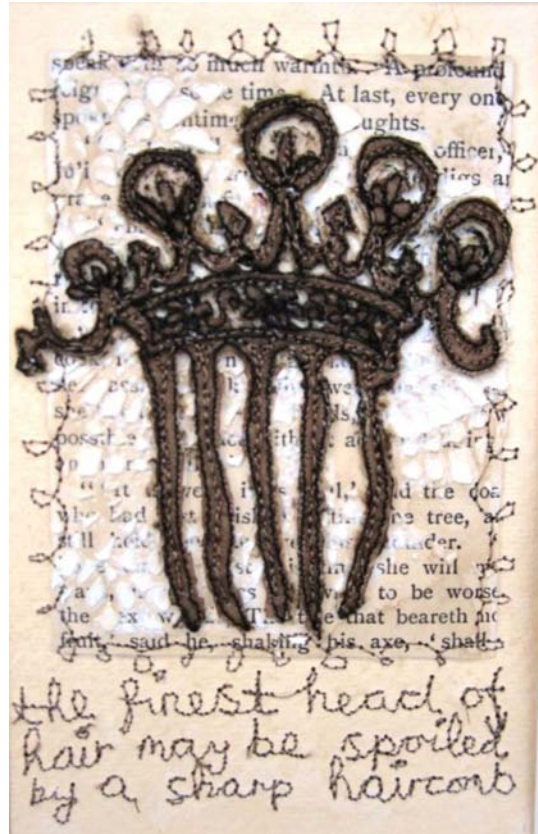
Şekil 5.68. Julia Ramsey, 'Engaged' adlı enstelasyon çalışmasından görünüm. 2012.

Kaynak: <http://juliaramseyknitwear.com/?portfolio-item=1635>
(17.05.2012)

193. <http://juliaramseyknitwear.com/>
(17.05.2012)

- **Maria Walker**

Sanatçı yaklaşımını anlatmaktadır: “Temelde tekstil parçalar ve karma ortamlarda çalışan bir sanatçıyım. Mavi ve beyaz seramik parçalar gibi basit şeylerden ilham alırım ve kıyılara vuran şeyler, mimari, iç mimari, eski giysiler, eski mektuplar gibi şeylerden beslenirim. Son çalışmam elbise, korse, el çantaları ve atılmış objeler gibi giyim eşyalarından yararlanarak nostalji konusunu inceler. İzleyiciyi zorlayan zengin, çok katmanlı yüzeyler oluşturmak üzere metal, kağıt, ip çeşitleri, kumaş çeşitleri ve bulunmuş objeler gibi farklı malzemelerin karışımını kullanarak dikişi yorumlamayı denerim. Geri dönüşüm kısmen sanat felsefemde büyük rol oynar çünkü bir şey hala kullanılabiliriyorsa, o şeyi atmamam gerektiği düşüncesi ile yetiştirildim. Geçmişteki yaşamların anıları ile doluymuş gibi göründüklerinden özellikle eski kumaşlara ve giysilere hayranım”¹⁹⁴ (Bkz. Şekil 5.69.).



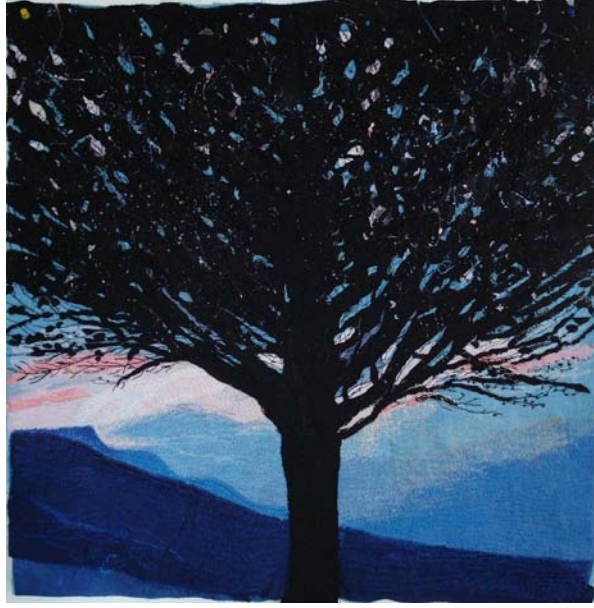
Şekil 5.69. Maria Walker, 'Finest head of hair' adlı çalışması. 2010.
Kaynak: <http://www.mariawalker.co.uk/> (17.05.2012)

194. <http://mariawalker.co.uk/>
(17.05.2012)

- **Patricia Kelly**

Sanatçı kişisel deneyimini şu sözlerle ifade etmektedir: “Aile ve arkadaşlara ait atılmış giysileri kullanarak peyzaj konusunu inceliyorum. Çalışma peyzajın doğrudan bir anlatımından daha çok metaforiktir ve bu anlatımla anılar, duygular ve içsel hisler keşfedilir. Keşfedilen sahneler, ev olgusu ile yakından ilgili olmuştur. Kişi ve mekan giderek önemli hale gelmiştir. “Granda’nın yelkeseni ve Oğlumun Okul Gömleği (Granda's Windbreak and My Son's School Shirt)” adlı son çalışma, kendi bireysel mirasımı yansıtır ve ailemin üç kuşağından edindiğim kıyafetler kullanılarak tamamlanmıştır. Giyilmiş kıyafetlerin kullanılmasının iki amacı vardır. Bu kıyafetler, bir hayat kesitini daha o kesit başlamadan verir. Tüm eşyaların başka bir yaşamı, başka bir var oluşu olmuştur ve bu ruhsal değil fiziksel bir varoluştur. Düğmeler, cepler, ek yerleri ve giyilmişliğin ve gözyaşlarının kanıtı olan kıyafetlerin kullanımı izleyicinin, insanların ve durumların hikayelerini taşıyan bu kıyafetleri değerlendirerek çalışmanın ötesine bakmasını sağlayabilir. Parçalar halinde birbirine dolanan kıyafetler, aynı bu sahneleri yürümüş, paylaşmış ve bu sahnelerden keyif almış önceki birçok kuşağı akla getirir. Önceki hayatların tarihini taşıyan giyilmiş kıyafetler, bizi geçmişle birleştiren görünmez ipleri görünür hale getirir. Yapımda iğne ve iplik kullanımı onarım, yama ve tadilat işlemlerini anımsatır. Bu durum bir düzeyde bize, birçok kadın tarafından paylaşılan geleneksel mesleği hatırlatır ancak bir başka düzeyde de, iyileştirme ve onarıma duyulan daimi ihtiyacın hep var olduğunu hatırlatır. Louise Bourgeois tarafından yapılan açıklama ile kendimi özdeşleştiririm: “her zaman iğneden büyülenmişimdir: iğnenin mucizevi gücü; iğne hasarı onarmak için kullanılır. Bu kullanım, bağışlayıcılığın kanıtıdır”¹⁹⁵ (Bkz. Şekil 5.70.).

195. <http://www.patriciakelly-textileartist.com/>
(18.05.2012)



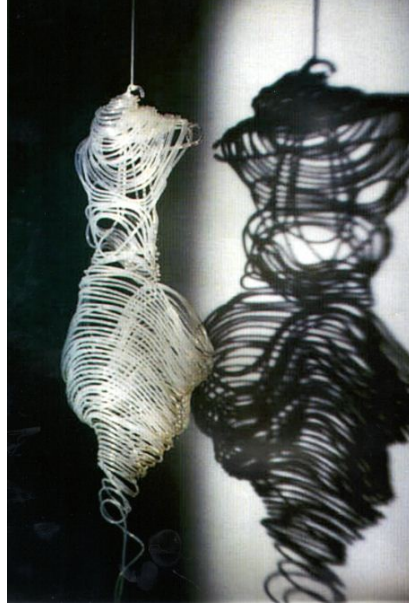
Şekil 5.70. Patricia Kelly, 'Beach Tree,Lough Melvin Sold' adlı çalışması.
Kaynak: <http://www.patrickelly-textileartist.com/page2.htm>
(18.05.2012)

- **Suzy Hug Levy**

Hug-Levy, tüketime karşı olduğundan, dönüşümlü malzeme kullanmaya gayret etmektedir. Kağıt ve bezleri kullanarak rölyefik çalışmaları yapmaktadır. Gazetelerin promosyon savaşına girdiği dönemde, Suzy Hug-Levy bu durumu protesto etmek için, para vermeden topladığı gazeteler ile çalışmaktadır. Kağıdın, dönüşümlü bir malzeme olması, sanatçı için önem taşımaktadır. Bu malzemeyi yeni projelerine taşıyarak, telden yapılmış giysiler üreten sanatçı, değişik statülerle tarihte yer alan kadınları, giysileriyle canlandırmaktadır. Bakıldığında kürk gibi gözüken çivileri tellerin üzerine tuturmak için silikon kullanan sanatçı, silikonun görüntüsünü, giysilerin üzerinde de kullanmayı tercih etmektedir. Detaylı bir ön çalışma yapmadan üreten sanatçı, o sırada gelen fikirlerden ve tesadüflerden yararlanarak çalışmaktadır.

Çok çabuk karar verip hızla uygulamaya başlayan Suzy Hug-Levy, bir an önce neticeye varmak için aceleci davrandığından, pratik çözümler bularak sonuca gitmektedir. Hayatının her alanında pratik düşünen Hug-Levy'e göre, bu olumlu bir bakıştır. "Bir şeye, yapabilirim bu iş hallolur dediğin zaman çok daha rahat çözüm ürebiliyorsun" ifadesinde bulunmaktadır.¹⁹⁶ (Bkz. Şekil 5.71.)

196. <http://www.suzyhuglevy.com/sanaticiningunlugu.html>
(16.03.2012)



Şekil 5.71. Suzy Hug-Levy, 'Nelly Art Floreal Narcissus' adlı performansı, 1999.

Kaynak:http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/z_1999_nelly_art_floreal_narcissus_001.jpg
(16.03.2012)

- **Liz Burow**

Liz Burow'un çalışmaları, kapalı ve açık alan, sert ve yumuşak peyzaj öğeleri arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmaya odaklanır. Tabiattaki yeşillik ve arazi bilgisinden ilham alan Liz, çevreyi ehlileştirme çabalarımıza hem saygı duyan, hem de bu çabalarımızı didikleyen çalışmalar yapmıştır. Yaratığı keçe tabanlı duvar kağıtları ile vahşi manzaralarımızı iç dekor düzenlemelerine dönüştürerek kavşakların ve yolların güzelliğini kullanmaktadır. Yaratığı tekstil tasarımlarıyla, alışılmış sembolleri alışılmadık desenlere dönüştürerek şehir manzaralarıyla oynamaktadır. Burrow'un tasarım çalışmaları, kamusal alanlarımız üzerindeki etkimizi değerlendirir ve bu alanı evlerimize taşımanın yollarını bulmaktadır.

Sanatçının ifadesine göre: "Yıllar sonra, içinde yaşamak istediğim görsel dünyanın nasıl bir yer olduğu ile ilgili bu fikri ve bunun bir parçası olarak benim neler yapabileceğimi yeniden düşünmeye başladım. Ancak konuya şehir ölçeğinden bakmaktansa yuva ölçeğinden bakma fikrini incelemek istedim. Dış mekanı içeri getirmek, bir şekilde bana anlamlı geldi."¹⁹⁷ (Bkz. Şekil 5.72.)

197. <http://www.lizburow.com/>
(03.05.2013)



Şekil 5.72. Liz Burrow, 'Green Interchange' adlı çalışmasından görünüm.

Kaynak: <http://www.lizburow.com/#!Wall-Brooches-Green-Interchange/zoom/c164h/image1yz1>
(03.05.2013)



Şekil 5.73. Liz Burrow, 'Ivy League Wall' adlı çalışmasın, detay görünüm.

Kaynak: <http://www.lizburow.com/#!Ivy-League-Wall/zoom/c164h/imagew81>
(03.05.2013)

6. GİYİLEBİLİR SANATA KATKIDA BULUNAN MODA TASARIMCILARI VE TASARIMLARI

“Zamanımızda tasarımın giderek sanatı boyunduruk altına aldığı izliyoruz. Bu olguyu açıklayabilmek için sanırım önce tasarım kültürünün bütün hayatı üzerinde kurduğu hegemonyaya ilişkin bazı çarpıcı gelişmeleri hatırlamak gerekecek.” (ARTUN Ali, 2012: 59)

“Kuşkusuz bir tasarım çağında, bir tasarım evreninde yaşıyoruz: Çevremiz, üstümüz başımız, bedenimiz, ruhumuz, sınırlarımız, cinselliğimiz giderek daha etkili boyutlarda tasarlanıyor. Yediğimiz, içtiğimiz tasarlanıyor. Ne düşündüğümüz, nasıl konuşacağımız, hatta nasıl güleceğimiz, ne hissettiğimiz ve ne hissettireceğimiz tasarlanıyor.” (ARTUN Ali, 2012: 59)

“Neye benzeyeceğimiz -yani imajımız- ve giderek baştan aşağı kimliğimiz, özelliğimiz artık bir tasarım nesnesi. Kısacası, bütün hakikatimiz tasarlanıyor. Ve bu metamorfoz sırasında herşey görünüşe indirgeniyor. Baudrillard’ın düşündüğü gibi, bütün hayat estetikleşiyor.” (ARTUN Ali, 2012: 60)

“Tasarım kavramı günümüzde insanı ilgilendiren her alanda etkisini hissettirmekte olup, modern yaşamın bir gerekliliği haline gelmiştir. Günümüzde moda olgusu bütünlüğünde etkisini daha çok hissettiren tasarım kavramı, yaratıcılık ve işlevselliğin aynı potada eritilmesiyle ortaya konmaktadır. Tasarım kavramında, tekstil gibi kullanım amaçlı, endüstriye yönelik ürünlerin tasarımında ürünün işlevselliği birinci derecede önem taşıyor görünse de, kişisel beğenilerin ön plana çıktığı ve de kişiye özel tasarımların ağırlık kazandığı günümüzde yaratıcı süreç, özellikle estetik öğeler açısından daha fazla önem taşımaktadır” (ARTUN Ali, 2012: 60).

Nesrin Önlü, ‘Tasarımda Yaratıcılık ve İşlevsellik’ başlıklı makalesinde Belvin’in ifadesine yer vermektedir.

“Tasarım, yaratıcılığı ve problem çözümünün her ikisini de bünyesinde barındıran bir süreçtir. İstenilen amaca cevap veren bir düşünceyi ifade eder. Anlaşılabilir bir bütünün parçalarının organizasyonudur. Belli bir amaca hizmet etmesi için, malzeme ve biçimden oluşan bir bütündür” (ÖNLÜ Nesrin, 2004: 86).

Nesrin Önlü, ‘Tasarımda Ergür ve Küçükerman’ın anlatımlarına değinmektedir.

“Sanat yapıtlarında estetik nitelik ve buna bağlı olarak özgün olma koşulu ön planda olmasına rağmen, tekstil gibi kullanım amaçlı olan ürünlerin tasarımında işlevsel olma zorunluluğu, eşdeğer bir öneme sahiptir. Kullanım amacıyla seri olarak üretilmedikçe, söz konusu yapıt, malzemesi tekstil olan , estetik değerlerle bezeli özgün bir sanat objesinden başka birşey olmayacaktır” (ÖNLÜ Nesrin, 2004: 86).

“Yaratıcılık merak demektir. Kişisel girişim gerektirir. Dışa açıktır. Katılığı kabul etmez. Bağımsızlık ve özerklik demektir. Yaratıcılık tasarımla bağdaştırıldığında, yaratıcılıkta ürünün değeri başkalarının beğenisinde değil, kendi özündedir. Yargı kaynağı ürünün kendisidir. Önemli olan yaratıcı özümü doyuracak bir şey yaratabilmektir. Yaratıcılık, yeni ve geçerli fikirlerin yaratılmasıyla sonuçlanan bir düşünce sürecidir” (ÖNLÜ Nesrin, 2004: 86).

“Tasarımcı, başkaları tarafından görülmeyen iç potansiyelleri gerçekleştirebiliyor, görülmeyeni görüyor ise yaratıyor demektir” (ÖNLÜ Nesrin, 2004: 86).

“Çünkü yaratı çok yönlülük ve farkındalık ister. Yaratıcı kişinin çevresinde olup bitenlere karşı duyarlı ,genel algılaması kuvvetli, detayları görebilen analizci bir göze sahip olması gerekir. Yaratıda, tasarımcı ile karşılaştığı obje arasında bir ileti söz konusudur. Obye yaratıcı kişiyi-tasarımcıyı harekete geçirir. Kendi yaratıcı iç potansiyelleri sayesinde karşılaştığı objelerden seçim yapar. Bu seçimi zihninde şekillendirerek düşünceye dönüştürür.” (ÖNLÜ Nesrin, 2004: 87).

Nesrin Önlü, anlatımında Sözen ve Tanyeli'nin ifadelerini kullanmaktadır.

“Klasik anlamıyla estetik, güzelin ne olduğu sorusunun yanıtıyla ilgilenen bir felsefe dalı iken, 20. yüzyılda gelişen çağdaş estetik, güzelin ne olduğu sorusuna cevap aramamaktadır. Sanat artık sadece güzeli betimlemek değildir. Sezgiyi kendi içinde merkez alarak güzel ve çirkinini açıklayan ve güzeli salt sezgi, çirkinini ise ifade yoksunu olarak tanımlayan, duygunun estetik için önemli olduğunu ve buna bağlı olarak estetik duygular gibi bir tür duygu eleştiren Croce'nin estetiğini benimseyen 20.y.y. sanatına göre, kişisel beğeniler, eser yada ürün olarak nitelendirilen sanat yapıtının estetik etkisini içeren görsel ifadesi ön plandadır. Bu anlayışı benimseyen günümüz estetiği, geçmişteki kesin ve doktriner tutumundan uzaklaşmış, çoğunlukla tarihsel bir yöntem kullanan bir sanatı açıklama uğraşı haline gelmiştir. Bu nedenledir ki, sözlük anlamı olarak işlev, bir yapının, bir tür eşyanın yada sanat ürününün kullanım amacı olarak tanımlansa da, yine sözlük anlamı olarak, işlevin mutlaka somut nitelikte olması gerekmez; yalnızca prestij işlevi olan sanat yapıtından yada estetik bir işlevden de söz edilmesi olanaklıdır” (ÖNLÜ Nesrin, 2004: 91).

“Tasarım tasarımcının yaratıcı düşüncesiyle orijinal kimliğe bürünür. Tasarımın orijinalliği yaratıcısının bireyselliğinden kaynaklanır. Her tasarımcı tasarımlarında kendi eşsiz dünyasının güzelliklerini anlatmaya çalışır. Kişinin doğumuna kadar uzanan genler, eğilimler, gelenekler, etnik ve sosyal özellikler kendi eşsiz dünyasının temelleridir. Tasarımcının kendi eşsiz dünyasının birikimlerini ve ürün hakkında edindiği bilgileri harmanlaması ile ortaya bambaşka bir ürün çıkacaktır. Bu da, tasarımda yaratıcılığın hem işlevsellik hem de estetik aşamada kendini göstermesi ile olasıdır.” (ÖNLÜ Nesrin, 2004: 93).

Milano –Londra -Paris moda merkezleri arasında oluşan etkileşim sonucunda , 1980 yıllarında bir grup moda tasarımcısı modanın anlamını sorgulamaya başlamışlardır. Caroline Broadhead'de bu sorgulama döneminde giysinin anlamının kavramsal yorumlarıyla uğraşmaya başlamış, sadece modanın şekillendirdiği giyim yöntemleriyle değil, giyinme olgusunun yaşama yansıyan fikrinsel yönleriyle ilgilenmektedir (ÇINAR Evrim, 2007: 64). (Bkz. Şekil 6.1.)



Şekil 6.1. Caroline Broadhead'in 'Seam'-'Web'-'Crumple'-'Layers' adlı çalışmaları, 1985-90.
Kaynak: ÇINAR Evrim, 2007: 64

Giyilebilir sanat olarak tanımlanan bu tarz çalışma yöntemini benimseyen bir diğer sanatçı Marian Schoettle'dir. Paris kökenli Amerikan sanatçı Marian Schoettle giyilebilirlik fikrini temel alarak Caroline' in işleriyle bağlantı kurup bir çift gömlek serisiyle bu fikrin devamlılığını sağlamıştır (ÇINAR Evrim, 2007: 65).

Gömlekler onun okumasıyla giyinme olgusu içinde yeniden canlanıp; yaşayan bir performans haline dönüşmüştür. Giysinin kişinin görsel hafızasını yakaladığını ve düşünen Marian Schoettle serilerinin iskeletini oluşturan elbiseleri; renksiz, belirsizliği vurgulanmış, içsel durumların ve duyguların dışarıya doğru uzanan esnemeleri gibi tanımlanarak (şeffaf gömlekte uzayan kollar) sergilemiştir (ÇINAR Evrim, 2007: 69). (Bkz. Şekil 6.2.)



Şekil 6.2. Marian Schoettle'in 'Clothing Enigma' adlı performansı, Amerika. 1985.
Kaynak: ÇINAR Evrim, 2007: 65

• Yohji Yamamoto

30 yıllık kariyerinde siyahın güzel olduğunu vurgulayan çalışmaları, koleksiyonlarını başarıya taşımaktadır. Zanaatkar yaklaşımı, malzemelerini saptayıp, bir arada kullanması, koleksiyonlarını şekillendirmektedir. Anti moda'nın elbiselerle duygusal bir tepki uyandırarak iletişim kuran üslubu, Yamamoto'nun giysilerini yapılandırmasında etkili olmaktadır.

1983 yılında Rei Kawakubo ve Yoji Yamamoto, yırtık ve parçalanmış, kefen benzeri siyah tasarımlarını Paris podyumlarında seğileyerek dikkatleri üzerine çekmiştir. Koleksiyonların göz alıcı özelliklerinden ziyade 'yoksul görünüm' kazanması yirminci yüzyıl modasında devrim yaratmaktadır.¹⁹⁸

198. ENGLISH, B. (2010) Fashion, Icons of Culture (2.Baskı) Kanada: Barron's Educational Series, Inc. s. 92

Modeller, sökülmüş etek boyları, sıradışı konumlandırılmış cepler ve tamamlanmamışlığı çağrıştıran detaylarıyla düzensiz yapılardan oluşturulmaktadır. Tasarımcılar, onur ve güzelliği sembolize eden giyimin, birçok insanın hayatında baskı ve zorlukları sembolize ettiği konusunda sergiledikleri karalı ve ısrarlı tutumlarıyla, çalışmalarını savunmaktadırlar.

Terzilik yapan annesinin gözetiminde savaş sonrası Tokyo'da büyüyen, Yamamoto moda tasarımı okumaya karar vermiştir. Hukuk fakültesi mezunu olan Yamamoto 1966-1968 yıllarında Tokyo'da bulunan Bunka Moda Koleji'ne katılmıştır.¹⁹⁹

Eserlerinde ana temanın, doğu-batı, kadın-erkek gibi kavramlarla açığa çıkarılmamış olması, ikilemlere neden olarak kimlik karmaşası yaratmaktadır. İlk tasarımlarını yapmaya başladığında, kadınlar için erkek giysileri yapmak isteyen Yamamoto, kadın giyimini kendine özgü maskülen bir yaklaşımla yorumlamaktadır. Yamamoto'nun terzilik alanındaki uzmanlığı ile yaptığı yenilikler, batının benimsediği geleneksel takım elbise formunu değiştirmede etkili olmaktadır. Ceket için kavisli dikişi ve omuz dolgularını ortadan kaldırarak, ağır, yapılandırılmış giysinin daha hafif, daha rahat olmasını sağlamaktadır. Yamamoto, zekâ ve mizah anlayışını, kalıcı buruşuk yaka detayları, göze çarpan alanlarda asılı kumaşlar, renk zıtlıkları ve uzun iplikler kullanarak tasarımlarına yansıtmaktadır. Christian Dior ve Yves Saint Laurent gibi saygın ve başarılı tasarımcıları kendine örnek almaktadır. Kendi stili ile kumaşı işleme, kesme, inşa etme yöntemlerini kullanarak silüetleri tanımlamakta ve yeteneğini dünyaya kanıtlamaktadır. (Bkz. Şekil 6.3.)

199. ENGLISH, B. (2010) Fashion, Icons of Culture (2.Baskı) Kanada: Barron's Educational Series, Inc. s. 93



Şekil 6.3. Yoji Yamamoto, sonbahar kış defilesinden görünüm. 2013.
Kaynak: <http://idolmag.co.uk/blog/pfw-yohji-yamamoto-aw13> (20.07.2013)



Şekil 6.4. Yoji Yamamoto, sonbahar kış defilesinden görünüm. 2013.
Kaynak: <http://idolmag.co.uk/blog/pfw-yohji-yamamoto-aw13> (20.07.2013)

- **Rei Kawakubo**

Rei Kawakubo, statü, teşhir, ve cinsiyet kavramlarının rolünü yeniden gözden geçirerek, günümüz toplumunda, modanın sınırlarını genişletmek için görsel uygulayıcılar ile işbirliği yapmaktadır. Rei Kawakubo'nun giyime olan postmodern yaklaşımları, avant-garde tasarımlarında kendini göstermektedir. Geçmişin geleneksel niteliklerini referans almasıyla, kullandığı kusursuz yapım tekniklerinin haute couture kavramına meydan okuması, sosyal ve politik bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Tasarıma karşı kavramsal yaklaşımı, düzensizlik, tek renklilik, belirsizlik, tamamlanmamışlık, öğelerini içerir ve onları güzel olarak kabul etmektedir. Kumaşıyla iletişimini entelektüel bir dil kullanarak sağlaması, fikirlerini kavramsal olarak şekillendirmesine yardımcı olmaktadır. Giysiyi yeniden yapılandırmaya yönelik yaklaşımları, elbiseleri kesme, kullanımlarını farklılaştırma, ters çevirme gibi işlemler içermektedir. (Bkz. Şekil 6.5.)

Comme des Garçons adlı markanın kurucusu olan Rei Kawakubo'nun, 1980'lerde siyahı renksizliğin sembolü olarak kullanması, valık yerine yokluk kavramını vurgulamaktadır.²⁰⁰

Asimetrik çizgiler, dokular ve heykelsi katmanların kullanımı, Kawakubo koleksiyonlarının tarzını yansıtmaktadır. Elbiselerin yapılarındaki düzensizlik, birbirine uygun konumlandırılmış düz ve soyut parçalara bakarken, izleyicilerde hayranlık yaratmaktadır.

Tasarımcının 1997 tarihli "Bump" koleksiyonu, insan figürünü form olarak önemsemeksizin, giyimin gelenkeselliğine tepki olarak, omuz ve göğüs arasında karın üzerinde en beklenmedik yerlerde, dolgu malzemesi kullanmaktadır.²⁰¹

Moda eleştirmenleri Kawakubo'nun tarzını, kadın bedeninin cinselliği çağrıştıran yönüne engel olmasından ötürü feminist ifade biçimi olarak tanımlamaktadır. Düşüncelerini temsilen yarattığı giyim, onun için konuşmaların ve açıklamaların yerini alan ifade biçimi olması gerektiğine inanmaktadır. (Bkz. Şekil 6.6.)

200. ENGLISH, B. (2010) Fashion, Icons of Culture (2.Baskı) Kanada: Barron's Educational Series, Inc. s. 94
201. ENGLISH, B. (2010) Fashion, Icons of Culture (2.Baskı) Kanada: Barron's Educational Series, Inc. s. 9



Şekil 6.5. Rei Kawakubo'nun, tasarımlarından görünüm.
Kaynak: <http://yikarnes.blogspot.com/2010/10/tradition-innovation-and-translation.html>
(20.07.2013)



Şekil 6.6. Rei Kawakubo'nun, Bump adlı ilkbahar yaz defilesinden görünüm. 1997.
Kaynak: <http://makingtheunfinished.wordpress.com/2011/04/04/comme-des-garcons-bump-collection-springsummer-1997/>
(20.07.2013)

- **Junya Watanabe**

Bunka Moda Koleji'nden mezun olduktan sonra, Watanabe Kawakubo için çalışmaya başlamıştır. 1992 yılında, Comme des Garçons çatısı altında, ona kendi koleksiyonunu tasarlama şansı tanımıştır. 2000 yılında erkek koleksiyonunu sergilemiştir.²⁰²

Junya Watanabe teknik açıdan kusursuz kreasyonları, yenilikçi, düşünsel ve avant-garde olarak tanımlanmaktadır. Tezilik ve drapeye konusundaki yaratıcı yaklaşımı, kumaş kenarlarını kesme üzerine edindiği deneyimlerle gelişim göstermektedir. Watanabe her bir sezon için tek motif keşfetme eğilimindedir. Edwardian dönemin gece elbiseleri naylon, uyku tulumu benzeri bir malzemeden üretilerek, koleksiyon üzerinde etkin olmaktadır. Başka bir koleksiyonunda, asker ceketine dair düşünceleri, siperlerin, parkaların, paltoların, yeniden yorumlanması, giyilebilmesi için kullanım klavuzu gerektirecek kadar karmaşık tasarımları beraberinde getirmektedir. Teknik dikişleri bir sihirbaz gibi gizleyerek, giysi üzerindeki fermuarları, geride veya kıvrımlı olarak beklenmedik şekillerde konumlandırması, tasarımlarının belirgin özelliklerindedir. (Bkz. Şekil 6.7.)



Şekil 6.7. Junya Watanabe'nin, Feather's and Air adlı defilesinden görüntümler, 2009.

Kaynak: <http://theblackunicorns.blogspot.com/2011/04/junya-watanabe.html> (20.07.2013)

202. <http://www.style.com/fashionshows/designerdirectory/JNWATNBE/seasons/> (20.07.2013)

- **Hüseyin Çağlayan**

1993 yılında Central Saint Martins'den mezun olmuştur. Hüseyin Çağlayan'ı harekete geçiren fikirler, moda ile kolayca ilişkilendirilemeyen disiplinlerin aracılığıyla oluşturulmaktadır.²⁰³

İnsan yapısının giydirilmiş figürünü anlayabilmek ve radikalleştirebilmek için bilim ve teknoloji çerçevesinde, vücut ve mimariyi ilişkilendirerek, vizyon sahibi koleksiyonlarını, titizlikle üretmektedir. Erken yaşlarda uçuş yapma fırsatı bulan Çağlayan'ın, havacılığa olan ilgisi, onun uçak yapımında kullanılan ve uzaktan kumandayla şekil değiştiren malzemelerden bir elbise tasarlamasında etkili olmaktadır. Elbise vücuttan bağımsız olsa da istenildiğinde vücudu sarma özelliğine de sahiptir. Hüseyin Çağlayan, kesin vücut ölçülerini kullanmaktadır. Birleşmiş arka panelin yukarı kaldırılmasıyla, pembe tül ortaya çıkarılmaktadır (Bkz. Şekil 6.8.).



Şekil 6.8. Hüseyin Çağlayan'ın, Before Minus Now koleksiyonundan, Lexicon adlı çalışması. 2000.

Kaynak: http://www.irenebrination.typepad.com/irenebrination_notes_on_a/2011/07/chalayans-lexicon.html (11.02.2013)

203. 'Skin Bones Parallel Practices in Fashion and Architecture' sergi kataloğu, (2008) www.somerhouse.org.uk Somerset House, Ebankment Galerisi İngiltere. (11.02.2013)

- **Iris Van Herpen**

Iris van Herpen için, teknik ve malzeme, işçilik ve yenilik arasında birliktelik anlamına gelmektedir. Herpen, dijital teknoloji ile detaylarda el işçiliği tekniklerini birleştirerek tasarımlarına, fütüristik ve modern bir görünüm kazandırmaktadır. Van Herpen güzellik ve yenilenme arasındaki ciddi çelişkiyi moda kavramı ile sorgulamaktadır. Bu çelişkiyi gerçekçi bir üslupla yeniden değerlendirmek ve bireysel ifadenin altını çizmek için kendine özgü bir yol izlemektedir. Van Herpen'in özgün yaklaşımını, bir kadının karakter ve duygularını, kadınsı vücut şeklini ayrıntılı olarak ifade ederek, oluşturmaktadır. Eski ve unutulmuş teknikleri çeşitli işçiliklerle sentezleyerek, yenilikler ve materyaller ile dünyanın geleceğinden esinlenmektedir.

“Moda benim için vücut ile ilişkilendirilmiş bir sanat ifadesidir. Ben, arzuları, ruh ve kültürel değerler ile birlikte kimliğimin ifadesi olarak görmekteyim. Bütün çalışmalarım, ticari bir araç olmaktan yoksun modanın, fonksiyonel olmanın ötesinde, sanatsal bir ifade olduğunu göstermektedir. Tüketimi başlangıcından daha az önemli ve zamansız olsada, modanın dünyaya değer katabileceğini, tasarımlarımla göstermek niyetindeyim. Formların fonksiyonlara göre belirlendiği düşüncesine katılmamaktayım. Formları tamamlayarak vücuttaki değişiklikleri ve duyguları saptamaktayım. Yeni yapıları ve malzemeleri bir araya getirirken, gerilim ve hareketi sağlayan etkenleri dikkate alarak, uygulamalar yapmaktayım.”²⁰⁴

Van Herpen'in tasarımları, malzemele onarım sürecini ya da tamamen yeni bir malzeme oluşturulmasını gerektirmektedir. Van Herpen disiplinler arası araştırmalarında sanatçılar ve bilim adamları ile işbirliği yapmayı tercih etmektedir (Bkz. Şekil 6.9. , 6.10.).

204. <http://www.irisvanherpen.com/about#iris-van-herpen> (20.07.2013)



Şekil 6.9. Iris Van Herpen'in çalışması, Escapism adlı koleksiyonundan, 2011.
Kaynak: <http://www.stylebistro.com/runway/Couture+Fall+2012/Iris+Van+Herpen/-gQRhzPNXvb>
(20.07.2013)



Şekil 6.10. Iris Van Herpen, Cariole adlı koleksiyonundan görünüm, 2012.
Kaynak: <http://fashion-textile-design.blogspot.com/2013/02/a-little-look-at-iris-van-herpen.html>
(20.07.2013)

• **Sandra Backlund**

Çağdaş triko tasarımcılarından, İsveçli moda tasarımcısı Sandra Backlund, mimari triko tasarımları ile tanınmaktadır. Yenilikçi tasarımları, ayrı ayrı hazırlanmış elemanların bir araya getirilmesiyle üç boyutlu tekstil yapılar oluşturulmaktadır. Giyilebilir sanata hitap eden giysileri, moda tasarımından ziyade heykele bağlı süreçlerden oluşturulmaktadır. Backlund, çalışmalarında el örgüsü ve tığ teknikleri kullanarak kalın ve ağır iplikler tercih etmektedir (Bkz. Şekil 6.11. , 6.12.).

“Çalışmalarım kişiseldir. Eğer gerçekleri çok fazla düşünmezsem, kontrolümü kaybettiğimde neler olabileceğini görebilmek için doğaçlama yapmak konusunda kendimi izin vermekteyim. İnsan vücudu her zaman başlangıç noktasıdır. Elbiseler ve aksesuarlardaki, doğal silüetlere dönüşümü vurgulayan deformasyon yöntemlerine hayranım.”²⁰⁵



Şekil 6.11. Sandra Backlund'un, Knit & Crochete Dress adlı çalışması, 2009.

Kaynak: <http://www.threadforthought.net/sandra-backlund-knit-designer-extraordinaire/> (20.07.2013)

205. http://gabydurnford.blogspot.com/2010_10_01_archive.html (20.07.2013)



Şekil 6.12. Sandra Baclund'un giysiyi örme işlemi ile sanatsal forma dönüştürdüğü çalışması, 2009.
Kaynak: <http://chaincreative.blogspot.com/2009/05/sandra-backlund-slow-fashion.html>
(20.07.2013)

- **Ichiro Suzuki**

Ichiro Suzuki 1973 yılında Japonya'da doğmuştur ve halen Londra'da erkek giyim tasarımı üzerine çalışmaktadır. Londra Moda Akademisi'nden 2006 yılında birincilikle mezun olmuştur. Okulun ardından Savil Row'a katılarak Henry Poole & Co'da terzilik yapmıştır. Burada kesme ve biçimlendirme sanatını konusunda büyük gelişim sağlamıştır. Uluslararası yarışmalarda kazandığı birçok ödül, Ichiro'nun tasarım ve terzilik tutkusunu açığa çıkarmaktadır. Ichiro'nun tasarımları geleneksel İngiliz terziliğinden etkilenmiştir. Amacı geleneksel erkek giyimi ile yenilikçi tasarımları bir araya getirmektir.²⁰⁶ (Bkz. Şekil 6.13. , 6.14.).

206. <http://www.ichirosuzuki.co.uk/about.html> (20.07.2013)



Şekil 6.13. Ichiro Suzuki'ye ait, Bio-geometrik tasarımlardan görünümüler.
Kaynak: <http://www.ichirosuzuki.co.uk/about.html>
(20.07.2013)



Şekil 6.14. Ichiro Suzuki'nin, Bio-geometrik tasarımlardan görünümüler.
Kaynak: <http://www.ichirosuzuki.co.uk/about.html>
(20.07.2013)

- **Hellen Van Rees**

2012 yılında Central Saint Martins Londra moda okulundan mezun olmuştur. Hazırladığı koleksiyonlarda, geri dönüşümlü ipliklerle oluşturulan kumaşları üç boyutlu formlar aracılığıyla heykelsi giysilere dönüştürmektedir.²⁰⁷ (Bkz. Şekil 6.15. , 6.16.).



Şekil 6.15. Hellen Van Rees, Square²: Exploring Excitement adlı ilkbahar yaz koleksiyonunun defilesinden görünüm, 2013.
Kaynak: <http://www.hellenvanrees.com/squaretwo.html> (20.07.2013)



Şekil 6.16. Hellen Van Rees'in geri dönüşümlü ipliklerle oluşturulan kumaşlar ile hazırlanan koleksiyonundan görünüm.
Kaynak: <http://www.hellenvanrees.com/squaretwo.html> (20.07.2013)

207. http://www.hellenvanrees.com/cv_hellen_van_rees.pdf

- **Vilte**

Vilte, lif çalışmalarını keçe, ham ve birincil kaliteye sahip çeşitleriyle, şiirsel bir dil kullanarak oluşturmaktadır.²⁰⁸ Keçenin çok yönlü kullanım özelliği taşıması, tekstil alanında yenilikçi ve modern bir araç olmasını sağlarken, el yapımı parçaların oluşturulmasıyla, tarihi çağrıştırmaktadır. Yün, ipek, keten gibi doğal malzemeler, keçeğe dönüştürülerek, etik, yavaş, eko sanat kapsamında, moda prensiplerine sahip özellikler sergilemektedirler. (Bkz. Şekil 6.17. , 6.18.).



Şekil 6.17. Vilte adlı markanın oluşturduğu kumaş dokuları ile sanat giyime yönelik tasarımlarından görünüm.
Kaynak: http://www.etsy.com/listing/84193757/white-and-grey-felt-coat-fur-free-kimono?ref=shop_home_active (17.03.2013)



Şekil 6.18. Vilte adlı markanın oluşturduğu kumaş dokuları ile sanat giyime yönelik tasarımlarından görünüm.
Kaynak: <http://www.etsy.com/listing/112389560/eco-fashion-dresses-nuno-feltd-and-eco?ref=related-0> (17.03.2013)

208. <http://www.etsy.com/shop/vilte#> (17.03.2013)

7. SONUÇ

Modernizm süreciyle gelişen sanat kavramı, sanatın kavramsal yönünü açığa çıkarmıştır. 20. Yüzyıl Sanat akımlarının etkileşimleri, giyilebilir sanat, lif sanatı ve serbest tekstil yaklaşımlarını tekstil oluşumlarla dışavurmuştur. Bu oluşumlara imkan tanıyan sanat ve zanaat birliktelikleri, yöntem, araç, malzeme bakımından, lif sanatçıları, serbest tekstil sanatçıları ve sanat giyimi desteklemiştir.

Bu araştırmadan da anlaşılacağı gibi, lif sanatı, sanatçılara yeni malzemeler keşfetme olanağı tanımıştır. Lif sanatçıları düşünce dünyalarını çalışmalarına yansıtırken, çalışmayı tercih ettikleri malzemelere önem vermektedirler. Lif sanatçıları için, her malzemenin dokusu, eserde anlatılmak istenen düşünceyi ve sanatçının üslubunu açıklar nitelikte bir dile sahiptir. Eserin oluşumunda kullanılan malzemelerin doku özellikleri, sanatçıların ruh tahlillerine ilişkin detaylar taşımaktadır.

Serbest tekstil sanatı, Moda döngüsünün aksine sürdürülebilirliği sağlayan, zamana karşı koyan tasarımlar sunmuştur. Serbest tekstil sanatının, zamanın ötesinde bakış açısı, modanın sezonsuz olmasını tercih etmiştir. Çevreye karşı duyarlı bir tutum sergileyen serbest tekstil sanatı, modanın tüketimini yavaşlatarak, üretim kanallarının yıpranmasını azaltmıştır. Tasarımların sürdürülebilirliğini arttırmasıyla, zamana karşı koymuştur.

Sanat giyimi, sanatın bir parçası olan dokularıyla, giysileri sanat eserine çevirmiştir. Giyilebilir sanat alanında çalışan moda tasarımcıları, sanata yönelik malzeme seçimlerinde, özel işçilik, konsept ve araştırma faktörlerini önemsemişlerdir. Araştırmaların ve edindikleri tecrübelerin sonucunda, oluşturdukları yöntemleri, benimsedikleri malzemelerle birleştirerek, sanatı içeren özel yüzeylerle sanatı temsil eden giyimi müzelere taşımışlardır.

Sonuç olarak; Tekstil, Sanata olan eğilimini keşfederken; kumaş yüzeyleri ve moda, sanatsal dokular ve yorumlar içermektedir. Tekstil malzemeleri, heykelsi yorumlarla mekanları giydirmektedir. Hazır yapıtların sanata getirdiği bakış açısıyla, tüketimin bir parçası olan, atık malzemeler, sanat çalışmalarının malzemesi olarak, sanatçılar ve tasarımcılar tarafından yeniden yorumlanmaktadır. Tekstil, sanatın içindeki kavramsal döngüye, bir sanat objesi olarak, eşlik ettiğini kanıtlamıştır.

Bu araştırmadan da anlaşılacağı gibi, 20. yuzyıl sanat akımları, sanat giyimi, lif sanatı ve serbest tekstil sanatı ile tekstilin sanatsal yonunu oluşturan disiplinlere esin kaynağı olmuş, bu disiplinleri desteklemiştir. Yurt içinde ve yurt dışında tekstili sanat olarak algılayan sanatçıların eserleri, muzueller ve sergi mekanlarında, kendine ozgu sergileniş biçimleriyle, sanatın eğilimlerine yon veren ozel bir yere sahiptir. Bu tez çalışması, tekstilin sanatsal içeriğine değinerek, yerli, yabancı ve guncel kaynak kitaplar rehberliğinde, anlatımı destekleyen gorsellerle oluşturulmuştur.

Bu bağlamda, yaşamın surekliliğini sağlamaya yonelik, tukenmekte ve tuketilmekte olan bir dunyada, yurt içinde ve yurt dışında sanatın içeriğini duşunsel olarak sorgulayan modernizm surecinden sonra, bir sanat objesi olarak tekstil, sanatçıların yeni malzeme arayışlarını ve sanatı ifade biçimlerini duyarlı kılmaktadır.

8. KAYNAKLAR

ARTUN Ali, (2012) Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi. (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayıncılık A.Ş.

BARRETT, C. (1997). Kinetic Art. Concepts of Modern Art (3.Baskı) içinde (212) Stangos, N. (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd.

BOZKURT, N. Sanat ve Estetik Kuramları, Bursa, Asa Yayınevi, 2000.

ÇINAR, E. (2007). Teknolojilerin Lif Sanatı Alanındaki Yeri. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

DEMİRCAN, F. (2009). Görsel Sanatlar Eğitimi Veren Fakültelerdeki Resim Bölümü Öğrencilerinin Modernizm Sonrası Sanat Akımları ve Yapıtlarına Yönelik Farkındalık Düzeyleri. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

DİŞLİ, S. (2007) 20.YY.'da Sanat Akımlarında Fotoğrafın Kullanımı ve Avangard Kavramı İle İlişkisi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

EDMONDS, J. (2009). Three-Dimensional Embroidery (2. Baskı). Londra: Anova Books Company Ltd.

FREDERICK, M. (2010) 101 Things I Learned in Fashion School. (Moda Okulunda Öğrendiğim 101 Şey). Şansal, B. (Çev). (1.Baskı). İstanbul: Optimist Yayınları.

GABLIK, S. (1997). Minimalism. Concepts of Modern Art (3.Baskı) içinde (244) Stangos, N. (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd.

GREEN, C. (1997). Purism. Concepts of Modern Art (3.Baskı) içinde (79) Stangos, N. (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd.

HARRISON, C. (1997). Abstract Expressionism. Concepts of Modern Art (3.Baskı) içinde (169) Stangos, N. (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd.

İŞMAL, Ö. E., YILDIRIM, L. “Tekstil Tasarımında Çevre Dostu Yaklaşımlar” (özet) Yeşil Tekstil-Yavaş Moda I.Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu Bildirim Özetleri Kitabı 08-10 Ekim 2012.

JEFFERIES, J. ,(2008), Contemporary Textiles: The Art Fabric, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited.

JEFFERIES, J., QUINN, B., KOTSOPOULOS, N., MONEM, N., GUNDRY, L., SELBY, A., SMITH, R., CRAIG, B., THOMPSON, A., PASTEINER, J., DOUGLAS, C., (2008). Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited.

LITTLE, S. (2004). ...izimler Sanatı Anlamak (3.Baskı). Özer, D. N. (Çev). Bacon, E. (Ed). İstanbul: Yem Yayın (Yapı ve Endüstri Merkezi Yayınları).

LYNTON, N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü (3.Baskı). Çapan, C. ve Öziş, S. (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.

MACKENZIE, M. (2009). ...isms Understanding Fashion. Ellerby, C. (Ed). (1.Baskı) Hove: Iqon Editions Limited.

OVERY, P. (1997). Vorticism. Concepts of Modern Art (3.Baskı) içinde (106) Stangos, N. (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd.

ÖNDİN, N. (2009). XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili (1.Baskı). Mahir, B. (Ed) Mahir, B. ve Suner, C. (Haz). İstanbul: MSGSÜ Basımevi.

ÖNLÜ, N. (2004). Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Cilt 3 Sayı 1.

REED, C. (1997). Postmodernism and the Art of Identity. Concepts of Modern Art (3.Baskı) içinde (271) Stangos, N. (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd.

REICHARDT, J. (1997). Op Art. Concepts of Modern Art (3.Baskı) içinde (239) Stangos, N. (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd.

SPATE, V. (1997). Orphism. Concepts of Modern Art (3.Baskı) içinde (85) Stangos, N. (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd.

ŞAHİN, T. E. (1999). Sanat Tarihi 1. (1.Baskı). İstanbul: Serhat Yayınları A.Ş.

TUNALI, İ. (2003). Felsefenin Işığında Modern Resim (6. Baskı). İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş.

ULLRICH, P. (2007). Material Difference: Soft Sculpture and Wall Works. Western Springs: Friends of Fiber Art International

WHITFIELD, S. (1997). Fauvism. Concepts of Modern Art (3.Baskı) içinde (11) Stangos, N. (Ed). Londra: Thames and Hudson Ltd.

QUINN, B. (2008), Textiles at the Cutting Edge, Contemporary Textiles. London: Black Dog Publishing Limited, s.

YETMEN, G. (2012). Giyilebilir Sanat. Yayınlanmış Ders Notları. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi. Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü.

9. İNTERNET KAYNAKLARI

- <http://www.abakanowicz.art.pl/abakans/Abakany2.php> Erişim Tarihi: 12.03.2012
- <http://www.abakanowicz.art.pl/abakans/Abakany1.php> Erişim Tarihi: 12.03.2012
- <http://www.echelman.com/portfolio/denver.html> Erişim Tarihi: 15.03.2012
- <http://www.echelman.com/portfolio/sydney.html> Erişim Tarihi: 15.03.2012
- <http://www.suzyhuglevy.com/sanaticiningunlugu.html> Erişim Tarihi: 16.03.2012
- http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/z_1999_nelly_art_floreal_narcissus_001.jpg Erişim Tarihi: 16.03.2012
- <http://juliaramseyknitwear.com/?portfolio-item=1635> Erişim Tarihi: 17.05.2012
- <http://juliaramseyknitwear.com/> Erişim Tarihi: 17.05.2012
- <http://www.mariawalker.co.uk/> Erişim Tarihi: 17.05.2012
- <http://www.patriciakelly-textileartist.com/> Erişim Tarihi: 18.05.2012
- <http://www.patriciakelly-textileartist.com/page2.htm> Erişim Tarihi: 18.05.2012
- <http://www.depirro.com/sculpture.html> Erişim Tarihi: 07.06.2012
- <http://www.depirro.com/index.html> Erişim Tarihi: 07.06.2012
- <http://browngrotta.com/Pages/bartlett.php> Erişim Tarihi: 07.06.2012
- <http://browngrotta.com/Pages/bess.php> Erişim Tarihi: 07.06.2012
- <http://browngrotta.com/Pages/bijlenga.php> Erişim Tarihi: 07.06.2012
- <http://browngrotta.com/Pages/brennan.php> Erişim Tarihi: 07.06.2012
- <http://browngrotta.com/Pages/butrymowicz.php> Erişim Tarihi: 07.06.2012
- <http://browngrotta.com/Pages/campbell.php> Erişim Tarihi: 07.06.2012
- <http://browngrotta.com/Pages/georgieva.php> Erişim Tarihi: 07.06.2012
- <http://browngrotta.com/Pages/giles.php> Erişim Tarihi: 07.06.2012

<http://browngrotta.com/Pages/gillespie.php> Erişim Tarihi: 07.06.2012

<http://browngrotta.com/Pages/green.php> Erişim Tarihi: 07.06.2012

<http://browngrotta.com/Pages/hatakeyama.php> Erişim Tarihi: 07.06.2012

<http://browngrotta.com/Pages/hicks.php> Erişim Tarihi: 07.06.2012

<http://browngrotta.com/Pages/jacobi.php> Erişim Tarihi: 07.06.2012

<http://browngrotta.com/Pages/jacques.php> Erişim Tarihi: 07.06.2012

<http://www.jafelt.com/> Erişim Tarihi: 07.06.2012

<http://www.horsehairweaving.com/kemp/projects.php?expandable=0> Erişim Tarihi: 07.06.2012 Erişim Tarihi: 07.06.2012

<http://www.horsehairweaving.com/kemp/> Erişim Tarihi: 07.06.2012

<http://www.ruthasawa.com/art/cro8.html> Erişim Tarihi: 07.06.2012

<http://www.ruthasawa.com/index.html> Erişim Tarihi: 07.06.2012

<http://amanita-design.net/blankasperkova/> Erişim Tarihi: 07.06.2012

<http://amanita-design.net/blankasperkova/> Erişim Tarihi: 07.06.2012

www.somerthouse.org.uk Erişim Tarihi: 11.02.2013

http://www.irenebrination.typepad.com/irenebrination_notes_on_a/2011/07/chalayan-s-lexicon.html Erişim Tarihi: 11.02.2013

<http://www.etsy.com/shop/vilte#> Erişim Tarihi: 17.03.2013

<http://viltefelt.blogspot.com/> Erişim Tarihi: 17.03.2013

DOĞAN, M. H., 100 Soruda Estetik. Gerçek Yayınevi: İstanbul: 1975.

<http://www.fotografya.gen.tr/issue-6/sanat.html> Erişim Tarihi: 12.04.2013

ERGÜN M., FELSEFEYE GİRİŞ, (Estetik) 2010.

<http://www.egitim.aku.edu.tr/sanatfelsefesi.pdf> Erişim Tarihi: 12.04.2013

<http://www.virtualshoemuseum.com/suhandan-ozay-demirkan> Erişim Tarihi: 12.05.2013

<http://www.lisakellner.com/about> Erişim Tarihi: 26.04.2013

http://aurorarobson.com/bio_cv.html Erişim Tarihi: 26.04.2013

<http://www.lizburow.com/#!Wall-Brooches-Green-Interchange/zoom/c164h/image1yz1> Erişim Tarihi: 03.05.2013

<http://www.lizburow.com/#!Ivy-League-Wall/zoom/c164h/imagew8l> Erişim Tarihi: 03.05.2013

<http://www.lizburow.com/> Erişim Tarihi: 03.05.2013

<http://www.sanathaber.net/haber.asp?HaberID=4217&KategoriAdi=Resim-Gorsel> Erişim Tarihi: 06.05.2012

http://www.turkiyeturizm.com/news_print.php?id=14639 Erişim Tarihi: 07.05.2013

<http://www.isikun.edu.tr/i/cv/guzel-sanatlar-fakultesi/gul-bolulu/html-cv/gul-bolulu.htm> Erişim Tarihi: 07.05.2013

<http://www.jodeeley.com/intro.htm> Erişim Tarihi: 11.05.2013

<http://www.virtualshoemuseum.com/suhandan-ozay-demirkan/in-blues> Erişim Tarihi: 12. 05. 2013

<http://v3.arkitera.com/sa19516-uluslararası-tekstil-sanatçımız-suhandan-ozay-demirkan-lif-sanatını-İngiltere-de-yorumluyor.html> Erişim Tarihi: 12.05.2013

<http://www.virtualshoemuseum.com/suhandan-ozay-demirkan/ayşes-wedding> Erişim Tarihi: 12.05.2013

<http://www.dollyrockergirl.com/2010/02/i-want-to-be-living-work-of-art.html> Erişim Tarihi: 15.06.2013

<http://www.theresezemlin.com/proj2003.html> Erişim Tarihi: 20.06.2013

<http://www.markarctander.com/SShow.html> Erişim Tarihi: 20.06.2013

http://www.ghadaamer.com/ghada/Private_Rooms.html Erişim Tarihi: 28.06.2013

<http://2.bp.blogspot.com/iHoB3NEomuY/UUDielhiMtI/AAAAAAAAAI/jCJkgfkqpqg/s1600/fashion+timeline.jpg> Erişim Tarihi: 09.07.2013

http://www.tumblr.com/tagged/vintage%20fashion%20photography?language=tr_TR Erişim Tarihi: 09.07.2013

<http://www.hellenvanrees.com/squaretwo.html> Erişim Tarihi: 20.07.2013

<http://www.ichirosuzuki.co.uk/about.html> Erişim Tarihi: 20.07.2013

<http://idolmag.co.uk/blog/pfw-yohji-yamamoto-aw13> Erişim Tarihi: 20.07.2013

<http://yikarnes.blogspot.com/2010/10/tradition-innovation-and-translation.html> Erişim Tarihi: 20.07.2013

<http://www.stylebistro.com/runway/Couture+Fall+2012/Iris+Van+Herpen/-gQRhzPNXvb> Erişim Tarihi: 20.07.2013

<http://www.miccicohan.net/blog/dont-worry-about-cool-make-your-own-uncool/>
Erişim Tarihi: 23.07.2013

<http://deepartnature.blogspot.com/2011/09/michelle-stuart.html> Erişim Tarihi:
23.07.2013

http://www.learn.columbia.edu/courses/fa/images/medium/kc_femart_morris_18.jpg
Erişim Tarihi: 23.07.2013

<http://allingtonwoodswords.blogspot.com/2011/11/review-barry-flanagan-at-tate-britain.html> Erişim Tarihi: 23.07.2013

http://www.themaking.org.uk/images/stories/Artists/MakerOfTheMonth/Michael_Brennand_Wood/mbw_large4.jpg Erişim Tarihi: 23.07.2013

http://www.kci.or.jp/archives/digital_archives/detail_245_e.html Erişim Tarihi:
23.07.2013

10. ÖZGEÇMİŞ

19 Şubat 1987 tarihinde İstanbul'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini İstanbul'da tamamladı. Kocaeli Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümünde, 2004 yılında lise eğitimini tamamladı. Lisans eğitimini İstanbul Ticaret Üniversitesi Mühendislik ve Tasarım Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı bölümünde 2010 yılında tamamladı. 2010 yılında Beymen Kadın departmanında staj yaptı. St. Martins College of Art and Design'da Audrey Ang'in rehberliğinde Fashion Surgery sertifika programını, Kevin Tallon rehberliğinde Creative Fashion Design with Illustrator sertifika programını tamamladı. 2012-2013 yılında Haliç Üniversitesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü Yüksek Lisans Programına katıldı.

İş Deneyimleri

2011 'de kadın giyim ve aksesuar alanında yaptığı tasarımları kendi adını taşıyan markası ile Otto EC Butik - Tasarım Evi ve kendi adını taşıyan web sitesinde satışa sunmaktadır.