



multicongress

II. Uluslararası
Multidisipliner Çalışmaları Kongresi
4-5 Mayıs 2018, Adana-Türkiye

*2nd International
Congress on Multidisciplinary Studies
4th-5th May 2018, Adana-Turkey*

Bildiri Tam Metin Kitabı
Proceeding Book

Güzel Sanatlar
Fine Arts

Editör / Editor

Dr. Öğrt. Üyesi Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR



AKADEMİSYEN
KİTABEVİ

Editör / Editor • Dr. Öğrt. Üyesi Selda Kozbekçi Ayranpınar

Kapak Tasarım / Cover Design • Emre Uysal

Kitap Tasarım / Book Design • M. Fatih SANSAR

Birinci Basım / First Edition • © Ekim 2018 // October 2018-ANKARA

ISBN: 978-605-258-104-9

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Akademisyen Kitabevi'ne aittir.
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla
çoğaltılamaz

Yayıncı / Publisher • Akademisyen Kitabevi

Akademisyen Kitabevi Adres /Address:

Halk sokak No: 5/A Yenişehir / Ankara

Tel : +90 (312) 431 16 33

GSM : +90 (533) 765 23 74

web: www.akademisyen.com

e-mail: info@akademisyen.com



AKADEMİSYEN
KİTABEVİ

İÇİNDEKİLER/ CONTENTS

ÖN SÖZ.....	VI
KURULLAR	VII
DÜZENLEYEN KURUM /ORGANIZING INSTITUTION.....	VII
DESTEK VEREN KURUMLAR / SPONSORS	VII
DÜZENLEME KURULU BAŞKANI / CHAIR OF ORGANIZING COMMITTEE	VII
DÜZENLEME KURULU / ORGANIZING COMMITTEE	VII
BİLİM VE HAKEM KURULU / SCIENCE AND REFEREE BOARD	VIII
SEKRETERYA.....	XII
PATRİCK SÜSKİND'İN “KOKU” ROMANI VE SİSSEL TOLAAS'İN “NASALO KOKU SÖZLÜĞÜ” İSİMLİ ÇALIŞMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME.....	1
PERFORMANS SANATINDA CESUR VE SIRA DIŞI BİR KADIN: “ŞÜKRAN MORAL”	20
1960 SONRASI TEKSTİL SANATINDA İFADE ARACI OLARAK GİYSİ FORMU VE SANAT NESNESİ OLARAK GİYSİ.....	31
ŞİDDET VE İKTİDARIN GÖSTERGESİ OLARAK RESİMDE ATEŞLİ SİLAHLAR	46
BERGAMA'DA ANTİK DÖNEM ZANAATI-PARŞÖMEN YAPIMI VE GÜNÜMÜZ SANATINDA YERİ.....	60
TOPLUMSAL ROLLERİN ‘NEFES KESİCİLİĞİ’	68
JACK LENOR LARSEN'İN TASARIMLARI IŞIĞINDA İÇ MEKAN TEKSTİLLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ VE TASARIM ÖNERİLERİ.....	75

ÖN SÖZ

Multidisipliner alanlarda yapılan çalışmalar, 21. yüzyılda dünya çapında ilgi gören ve desteklenen çalışmaların başında gelmektedir. Bu bağlamda dünyada birçok üniversitede multidisipliner programlar açılmıştır. Bunun doğal bir sonucu olarak, dünyanın önde gelen ülkelerinde multidisipliner konular üzerine çalışan bilim insanı sayısı her geçen gün artmaktadır. Multidisipliner alanlardaki çalışmalar dünya çapında hız kazanırken Türkiye’de de Yüksek Öğretim Kurumu tarafından multidisipliner programlar desteklenmeye başlanmıştır. Bununla birlikte, multidisipliner alanda Türkiye’de yapılan çalışmalar halen yeterli düzeyde değildir.

4-5 Mayıs 2018 tarihlerinde Adana'da gerçekleştirdiğimiz "II. Uluslararası Multidisipliner Çalışmaları Kongresi " ile farklı disiplinlerde çalışan bilim insanlarını bir araya getirerek, yeni bir bakış açısı ortaya çıkarmayı, disiplinler arasında bilgi etkileşimini sağlamayı ve multidisipliner çalışmalara bilim dünyasının dikkatini çekmeyi amaçladık. Bu amaç doğrultusunda; sempozyuma sunulan bildiriler kitaplaştırılarak bilim dünyasının hizmetine sunulmuştur. Sempozyuma katı veren kurumlara, kitabın ortaya çıkmasına katkı sağlayan meslektaşlarımıza teşekkürü borç biliriz.

KURULLAR

DÜZENLEYEN KURUM /ORGANIZING INSTITUTION

Çukurova Üniversitesi

DESTEK VEREN KURUMLAR / SPONSORS

Adana Büyükşehir Belediyesi

Hasan Kalyoncu Üniversitesi

Çağ Üniversitesi

Seyhan Belediyesi

SOBIAD

ASOS

Çukurova Araştırmaları Dergisi

ASOS Journal

Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi

Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi

ASOS Yayınları

Akademik İletişim

DÜZENLEME KURULU BAŞKANI / CHAIR OF ORGANIZING COMMITTEE

Doç. Dr. Haşim AKÇA, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

DÜZENLEME KURULU / ORGANIZING COMMITTEE

Prof. Dr. Hilmi DEMİRKAYA, Akdeniz Üniversitesi, Türkiye,

Prof. Dr. Ellie ABDİ, Montclair State Üniversitesi, ABD

Prof. Dr. Tomasz NIZNIKOWSKI, Józef Piłsudski Üniversitesi, Polonya

Doç. Dr. Meriç ERASLAN, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Türkiye

Yrd. Doç. Dr. Reza BEHDARİ, East Tahrir Branch İslamic Azad Üniversitesi, İran

Öğr. Gör. M. Fatih SANSAR, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

BİLİM VE HAKEM KURULU / SCIENCE AND REFEREE BOARD

Prof. Dr. Ahmet DOĞANAY, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Alparslan DAYANGAÇ, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Cemal SAKALLI, Mersin Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Dana BABAU, (Medicine and Pharmacy of Targu Mures Üniversitesi, Romanya

Prof. Dr. Deniz ABİK, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Dušan MITIĆ, Belgrade Üniversitesi, Sırbistan

Prof. Dr. Emel ORAL, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Esat ARSLAN, Çağ Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. F. Duygu SABAN ÖKESLİ, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Prof.Dr. Feda Rehimov Hannanoğlu, Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan

Prof. Dr. Fikret DÜLGER, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Gencay ZAVOTÇU, Kocaeli Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Haluk BODUR, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Himmet KARADAL, Aksaray Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. İbrahim ÖRNEK, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi İrem TÖRE, Adana Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Kutluk Kağan SÜMER, İstanbul Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Mehmet ÇELİK, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Murat DURUKAN, Mersin Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Muzaffer SÜMBÜL, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Münir YILDIRIM, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Orhan BAŞ, Ordu Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Orhan DOĞAN, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Pelin YILDIZ, Hacettepe Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Ramazan BİLGİN, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Roger ENOKA, Colarado Üniversitesi, ABD

Prof. Dr. Süleyman DÖNMEZ, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Şener BÜYÜKÖZTÜRK, Hasan Kalyoncu Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Turgay BİÇER, Marmara Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Tülin ARSEVEN, Akdeniz Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Yahya Fatih AYAZ, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Ahmet İNCE, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Ahmet TEKE, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Aysel ÇİMEN, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Bülent ELİTOK, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Deniz ZEREN, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Erdem ÇANAK, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Evşen NAZİK, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Fatma Ebru İkiz, Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Füzün ASLAN, İnönü Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Hülya YÜCEER, Adana Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. İbrahim GİRİTLİOĞLU, Gaziantep Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. İlder Ünlükaptan, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. İsmail ŞİK, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Mehmet Kasım ÖZGEN, Erciyes Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Mustafa Fedai ÇAVUŞ, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Mustafa ÜNVERDİ, Gaziantep Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Ömer KORKUT, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Rabia ÇİZEL, Akdeniz Üniversitesi, Türkiye

Doç.Dr. Rovshan Aliyev, Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan

Doç.Dr. Saadet Gandilova Tagı kızı, Azerbaycan Devlet İktisat Üniversitesi -UNEC, Azerbaycan

Doç.Dr. Südabe Salihova, Azerbaycan Devlet İktisat Üniversitesi - UNEC, Azerbaycan

Doç. Dr. Şebnem HELVACIOĞLU, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Yavuz DUVARCI, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Abdullah AKPINAR, Adnan Menderes Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Ahmet Kürşat ERSÖZ, Akdeniz Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Aqil Memmedov, Azerbaycan Devlet İktisat Üniversitesi -UNEC, Azerbaycan

Dr. Öğretim Üyesi Aslıhan NAKİBOĞLU, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Baki BAĞRIAÇIK, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Banu ÖZTANRIÖVER, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Behçet Yalın ÖZKARA, Osmangazi Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Behzad DİVKAN, East Tahrân Branch İslamic Üniversitesi, İran

Dr. Öğretim Üyesi Berrin GÜNER, Adnan Menderes Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Burcu GÜRKAN, Hasan Kalyoncu Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Dilan ALP, Şırnak Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Eray YAĞANAK, Mersin Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Erhan AKDEMİR, Anadolu Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Esengül İPLİK, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Fethi NAS, Bartın Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Gözde TANTEKİN ÇELİK, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Hakan GÜNEYLİ, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Gürol ZIRHLIOĞLU, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Hakkı ÇİFTÇİ, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Işıl IŞIK BOSTANCI, Mustafa Kemal Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi İrfan DÖNMEZ, Şeyh Edebalı Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi İsmail Erim GÜLAÇTI, Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Mehmet Bülent ÖNER, Gelişim Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Mehmet Emin KAHRAMAN, Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Mir Hamid SALEHIAN, Tabriz Branch İslamic Azad Üniversitesi, İran

Dr. Öğretim Üyesi Muhammet Fazıl HİMMETOĞLU, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Mustafa CANER, Akdeniz Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Mustafa KILLI, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Mümine KAYA KELEŞ, Adana Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Neval AKÇA BERK, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Nil YAPICI, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Nurkhodzha Akbulaev, Azərbaycan Devlet İktisat Üniversitesi -UNEC, Azərbaycan

Dr. Öğretim Üyesi Ramis KARABULUT, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Samet EVCI, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Seda ÇELLEK, Ahi Evran Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Serdar GİRGİNER, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Sevda DOLAPÇIOĞLU, Mustafa Kemal Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Şahin EKBEROV, Azərbaycan Devlet İktisat Üniversitesi -UNEC, Azərbaycan

Dr. Öğretim Üyesi Toğrul NAĞIYEV, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Tolga AKAY, Kafkas Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Volkan YURDADOĞ, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğretim Üyesi Zehra Doğan SÖZÜER, Haliç Üniversitesi, Türkiye

Dr. Ali BİRBİÇER, Milli Eğitim Bakanlığı, Türkiye

Dr. Fatih ERHAN, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Dr. Nermin TANBUROĞLU, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Dr. Nigar NAGIYEVA YORULMAZ, Girne Amerikan Üniversitesi, KKTC

SEKRETERYA

Araş. Gör. Ahmet KARDAŞLAR, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Araş. Gör. Esra ASICI, Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye

Okutman Pınar ÇAM, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

PATRICK SÜSKIND'İN “KOKU” ROMANI VE SİSSEL TOLAAS'IN “NASALO KOKU SÖZLÜĞÜ” İSİMLİ ÇALIŞMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME

An examination on the Patrick Süskind's novel "Perfume: The Story of a Murderer" and Sissel Tolaas' work on "Nasalo Dictionary of Smell"

Didar Ezgi ÖZDAĞ

Öz:

Koku duyusu; Birçok canlıda mevcut olan, beş duyumuzdan birisidir. Bu duyunun algılanmasında koku moleküllerinin etkisi büyüktür. Koku molekülleri, çeşitli titreşimlere sahiptir. Farklı kokular, farklı titreşimler ile kendini göstermektedir. Tam tarihi bilinmemekle birlikte, koku duyusunun yaklaşık 542 milyon yıl kadar önce ortaya çıktığı düşünülmektedir. Koklama duygusunun ise çok daha öncesine dayandığı bilinmektedir. Günümüzde yeterinde önem verilmemiş bir konu olmasına rağmen, koku insan ilişkilerinde oldukça önemlidir. Güzel ve kötü olarak adlandırılan herhangi bir koku bizlerde oldukça farklı duygular uyandırmaktadır. Hissedilen duyguların en net şekilde ortaya konulduğu sanat eserlerinde ise “koku” bazen bir hikâyenin konusunu oluşturmuş, bazen de görsel sanatlarda olduğu gibi bir ifade biçimi olarak ortaya konulmuştur. Araştırmanın amacı doğrultusunda; Patrick Süskind’in derin bir toplumsal sorgulama içeren kitabı ve Tasarımcı Sissel Tolaas’ın 2. İstanbul Tasarım Bienalinde Sergilenen Nasalo Koku Sözlüğü ele alınacak, her iki çalışmanın içinde barındırdığı anlamlar ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Koku, Sanatta Koku Kavramı, Patrick Süskind, Sissel Tolaas.

Bilmiyorum ayırımında mısınız, ama koklama duyunuzla oldukça içli dışlı yaşıyorsunuz. Tüm duyular içinde, ciddi insanlarla bir arada yaşayan bir kişinin sahip olması gereken duyusu, koklama duyusudur. “Coco Chanel”

Abstract: Smell is one of the five senses that most living beings have. Odor molecules have a big part in the perception of this sense. Odor molecules have a variety of vibrational spectra. Different smells show themselves with having different vibrational spectra. It is estimated that the sense of smell dates back to 542 million years ago. On the other hand, it is known that the smelling instinct dates back to even much earlier.

Even though nowadays it is a subject which has not been placed emphasis on, smell is a very important aspect of human relationships. Smells which are seen as pleasant or unpleasant can awaken rather different feelings in us. On the artworks showcasing the felt senses in the most explicit way, "smell" sometimes form the topic of a story, and sometimes is used as a means of expression, much like the visual arts. In the direction of the aim of the research; Patrick Süskind's book covering a deep questioning of the society and Designer Sissel Tolaas' "NASALO Dictionary of Smell", exhibited in the 2nd İstanbul Design Biennial, will be examined; and the underlying meanings of both of these works will be addressed.

Keywords: Smell, Smell in Art, Patrick Süskind, Sissel Tolaas.

1. Giriş

Koku; havada bulunan koku moleküllerinin koku alma duyumuz ile birlikte hissedilmesidir. Başlangıçta soyut bir kavrammış gibi algılanmaktadır. Fakat “koku” aslında somut bir şekilde ifade edilebilmektedir.

Koku molekülleri burnumuzdan içeri süzülerek buradaki sinirler vasıtasıyla beyine ulaşır. Beynimiz algıladığımız koku veya kokuları tarayarak bir eşleşme bulmaya çalışır. İşte bu eşleşmeler bazen bir mekâna, bazen bir nesneye ya da bir insana ait olabilir.

Örneğin; her insanın kendisine has bir kokusu vardır. İçinde yaşadığımız toplumun beslenme ve temizlik alışkanlığı, taşıdığımız genlerin özellikleri bunu belirleyebilmektedir.

İnsan doğası gereği daima güzelin peşindedir. Dolayısıyla koku ve güzel kokuya ilişkin deneyimleri de oldukça eskiye dayanmaktadır.

Geçmişten günümüze koku kullanımı değişerek devam etmiştir. Gerek dini törenlerde, gerek kişisel bakım, güzel kokma amaçlı gerekse şifa verici niteliğiyle koku kullanımı temel ihtiyaçlardan sonra önemli bir ihtiyaç olarak gündelik hayatta yerini almıştır. Kokunun önemli bir kullanım amacı ise toplumda kabul görme isteğinden kaynaklanmaktadır. Toplum içinde kabul görme, kişinin yaşamsal ihtiyaçlarından sonra gelen en önemli ihtiyacı olarak sayılabilir. Her kültürün yaşam şekli farklıdır ve dolayısıyla hoşça gideni algılama şekli de farklılık göstermektedir. Tarihten günümüze güzel kokma, toplum arasında beğenilmeyi de beraberinde getirmiştir (Topal, 2007, s. 1).

Latince duman anlamına gelen “Funum” ve dumanla yükselen anlamına gelen “Perfumum” parfüm kelimesinin kökenini oluşturmaktadır. Öte yandan; kokuyu oluşturmak, onu muhafaza edip yaymak için çok farklı teknikler kullanılmıştır. Özellikle 4000 yıl önce Mısır tapınaklarında kullanılan "kyphi “ bunlardan birisidir. Çiçeklerden elde edilen bu yöntem bazen macun gibi top haline getirilip belirli alanlara dağıtılarak, bazen de vücuda sürülerek kullanılmaktadır.

Yine Mısırdaki çeşitli çiçekler ve baharatlardan elde edilen tütsülerin dini ayinlerde kullanıldığı bilinmektedir. Tanrılara güzel kokular sunma isteğinin yanı sıra kötü kokuları maskeleyerek içinde bu yöntemden faydalanılmıştır.

Buna ek olarak; Asurlular” Bitkilerin Kitabı” isimli bir çivi yazısında 2000 yıl öncesinde sadece tedavi edici bitkileri değil; güzel kokulu merhem ve parfümler içinde çalışmalar yapmışlardır. Hatta bunlar arasında kötü nefes kokusunu gideren bir içkiden de (gargara) bahsedilmektedir. Ayrıca, Romalılar döneminde aromatik banyolar da oldukça revaçtadır (<http://www.dermaneturk.com/okd/sayi322004/dogalkoku.asp> sayfasından erişilmiştir.).

Parfümün Endüstriyel anlamda ki gelişiminde ise aklımıza ilk olarak Fransa gelmektedir. Burada şunun altını çizmek gerekir. Parfümcülük sanatının asıl öncüsü Araplardır. Günümüzde kullanılan damıtma yöntemini de onlar bulmuşlardır.

Avrupa’da parfüm kullanımının yaygınlaşması 11. Ve 12. Yüzyılda başlamıştır. 17. Ve 18. Yüzyıla gelindiğinde ise çeşitlilik artmıştır. 1555 yılında Rosetti’nin, parfümcülük sanatına ilişkin yayımlanan ilk kitabında 19. yy büyük parfümeri mağazalarının kataloglarında yer alan losyonlar, parfüm bileşimleri, diş macunları, ağız yıkama suları, pudralar, sabun küreleri, sıvı sabunlar ve kozmetikler gibi ürünlerinin çoğu yer almaktadır (Hurton, 1995, s. 40).

Zaman içerisinde çeşitliliğin artmasıyla birlikte parfüm kullanımı tüm dünyada vazgeçilmez bir hal almıştır. Kokuya karşı duyulan bu sıra dışı tutku bugün pek çok kişiye ilham vermektedir.

2. Sanatta “Koku” Kavramı

Patrick Süskind’in Koku Romanı ve Sissel Tolaas’in Nasalo Koku Sözlüğü İsimli Çalışması

Bugüne kadar Sanatta pek çok konu ele alınmıştır. Koku kavramı ise farklı sanat dallarında, farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Patrick Süskind’in dilimize “Koku” olarak geçmiş romanı (orijinal ismi parfüm) ilk akla gelenlerdendir.

02. 02. 1985'te yayımlanan; 2006'da baskı sayısı 12 milyona, çevrildiği dil sayısı 41'e ulaşan Parfüm adlı ilk romanıyla birlikte dünya çapında bir ün kazanmasına karşın, medyadan ve yazın piyasasından uzak duran, kendisine verilmek istenen Gutenberg, Tukan ve FAZ yazın ödülleri de kabul etmeyen Patrick Süskind (26. 03. 1949, Ambach/Starnberger See), 1968-1974 yılları arasında Münih'te ve Aix-en-Provence'da tarih öğrenimi görmüş, aynı alanda yüksek lisans yaptıktan sonra Paris'e yerleşerek serbest yazar olarak çalışmaya başlamıştır (Kızılar, 2006, s. 1).

Kitap konusu itibariyle oldukça etkileyicidir. Kitabın kahramanı Grenouille annesinin onu terk etmesi ile birlikte oldukça zor bir hayatın içerisinde kalmıştır. Tüm nesneleri kokularından tanıyan Grenouille 'in hayatı parfümcü Baldini ile tanışmasıyla bir anda değişmiştir. Grenouille, kendi kokusu olmadığını fark etmiş ve kendisine ait bir koku yaratabilmek adına cinayetler işlemeye başlamıştır.

Günlük hayatta pekte üzerinde durmadığımız bir konunun bir kitapta bu denli sıra dışı ele alınmış olması oldukça şaşırtıcıdır. Öte yandan; Çağdaş sanatta "koku" kavramı Sissel Tolaas'ın Nasalo Koku Sözlüğü isimli çalışması ile birlikte farklı bir boyut kazanmıştır.

Tolaas aslında bir koku bilimcidir. Kimya, matematik, dilbilim ve sanat üzerine de eğitim almıştır. Dolayısıyla yaptığı disiplinlerarası çalışmalar ile tanınmaktadır.

2. İstanbul Tasarım Bienalinde karşılaştığımız Nasalo Koku Sözlüğüne dair ise şunları söyleyebiliriz;

Manifesto Malzemeleri

Haritalama, Kelime Dağarcığı, Koku Molekülleri ve Burunlar.

Sanatçı, kokuyu açık seçik belirtmek için görsel ya da somut metaforlar üzerinden anlatma alışkanlığımızı kıran bir sözlük icat etmiştir. Bu yeni dağarcık hayli somut koku tariflerinden (kebab, metal araba parçaları gibi) kavramsal ifadelerle (cazibe, çekicilik) uzanmaktadır. Çalışmada koku ve dil arasında ki ilişki incelenmiştir. Sözlük İstanbul içindeki 44 konunun kokusuna sahiptir. Ve her bir kokuya kendine özgü bir isim verilmiştir. Örneğin; DOCASA (kebab ve parfüm) ve CASCA (metal araba parçaları ile ter karışımı) FREEIS (boş vakit) ve BMAI (albeni, büyüleyicilik, cazibe, çekicilik) için kullanılmıştır.

Tolaas, İstanbul sokaklarından topladığı kokuları otomat içerisine yerleştirmiştir. Kokuların toplama işlemi ise 3 prosedür ile gerçekleşmektedir. Bunlar; koku coğrafyası ve haritalamayı barındıran "analog analiz", organik kokuları toplamak ve sentezlemek üzere parfüm

sektöründe kullanılan ileri bir teknoloji vasıtasıyla molekül toplamayı içeren "kimyasal analiz" ve öznel koku deneyiminin ve algısının kaydedilmesini sağlayan "gövde analizi" 'dir.

Tolaas'ın İstanbul'a özgü araştırması, içinde bulunduğumuz şehrin "duyumsal" özelliklerini zihnimizde canlandırmaktadır.

Sanatçı bunu şu sözlerle özetlemiştir:

"Burnum gözlerimden daha ileri seviyede ve hiçbir şey kötü kokmaz. Buna neden olan düşüncelerdir" demiştir.

Sanatçının kentsel kokular ve kelimeler ile oluşturduğu bu yöntem Süskind'in kitabında da olduğu gibi sanatsal bir ifade aracına dönüşmüştür.

Sonuç:

Koku ve Sanat birlikteliğinin aslında uzun zaman önce başladığını söyleyebiliriz. Birbirinden oldukça farklı iki kavram gibi gözükse de, birçok sanatçı bu konuya dair çeşitli örnekler ortaya koymuştur.

Koku Sanatının temelleri 1938'lere kadar uzanmaktadır. 20. Yüzyıla damga vurmuş sanatçılardan Marcel Duchamp bu sanat formunun yayılmasına öncülük etmiştir. 1938 yılında Paris'te açılan ve Duchamp'ın yönettiği *Exposition International du Surréalisme* isimli sergide yer alan bir enstalasyon, meşe yaprakları, çimen ve eğreltiotu kaplı bir zemin, nilüfer ve sazlıkla doldurulmuş bir gölet ve Brezilya'nın kokusunu yaymak üzere taze kavru lan kahve çekirdeklerini seyirciye sunmuştur (<http://nerole.co/blog/duyularin-rehberliginde-sanati-kesfetmek-koku-ve-sanat/> sayfasından erişilmiştir).

Duchamp zaman içerisinde koku ve sanat ilişkisine yönelik farklı çalışmalarda ortaya koymuştur. Hatta onu takip eden pek çok sanatçı 1960'lı yıllarda bu konu üzerine eğilmiştir. Kokunun sanat üzerinde ki etkisi Fluxus akımı(1960-62 yılları arasında başlamış günümüze kadar devam etmiştir) temsilcilerinin ele aldığı çalışmalardan günümüze kadar devam etmiştir.

Koku sessiz bir iletişim şeklidir. Ve bazen sözcükler onu anlatmak için yeterli değildir. 22. Yüzyılın sanat anlayışı içerisinde Doğa'nın çok daha etkin olacağı düşünüldüğünde bu anlamda yapılacak çalışmaların da artacağını söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

Güleç, A. (2004). Doğal kokunun içeriği. *Online Kozmetoloji Dergisi* 2 (3) 10 Mayıs 2018 tarihinde <http://www.dermaneturk.com/okd/sayi32> sayfasından erişilmiştir.

Hurton, A. (1995). Parfümün erotizmi: Güzel kokuların tarihi. İstanbul: Kabal.

Kızılar, F. (2006). Süskind'in, postmodern anlatı evreninde bir paradigma olarak kültleşen ve sinemaya uyarlanan metni: Das parfum. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8 (2).

Nerole (2018) Duyuların rehberliğinde sanatı keşfetmek: Koku ve sanat. 8 Mayıs 2018 tarihinde <http://nerole.co/blog/> sayfasından erişilmiştir.

Topal, M. H. (2007). *Koku Kullanım Kültürü Ve Türkiye’de Kolonya Ambalajı*. (Yüksek lisans tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

ŞAMAN GIYSİ VE UNSURLARI		ALTAY ŞAMANI / KORE ŞAMANI
GIYSİ Örnek 1 	Renk	Kahve, krem, bordo, sarı
	Materyal	Şekildeki kadınŞaman giysisi, ren geyiği derisi ve sakalı, yün, ipek iplik, pamuk, yünlü kumaş, bakır, demir, kumaş şeritlerden oluşmuştur
	Sembol	Şaman giysisinde Mançurya Geyik derisi kullanılmış olup kötü ruhları korkutmak için tunç aynalar, şeritler,aynalar, çanlar, oklar ve hayvan kemikleri ile süslenmiştir.
	Teknik	Giysi üzerinde geyik saçlı bir iskelet işlemeli göğüs kemiği ve kaburga iskeleti görüntüsündedir. Giyside sarkıtlar ve şeritlerle süslüdür ve her biri kendi sembolik anlamı vardır. Şaman, giyisisinde kuş tüyleri ve geyiğin derisini kullanılarak geyik ve kuş sembollerinden güç
	Biçim	

Şekil: Sibirya Şaman Giysisi, 19yy, Doğu Sibirya,Peter Büyük Antropoloji ve Etnografya Müzesi (Kunstkamera)

Rus Bilimler Akademisi http://masterpieces.asemus.museum/masterpiece/detail.nhn?objectId=10672 E.T. 11.12.2017		almaktadır. Tek parça tasarlanan giysinin belde ve etek ucunda ayak uzun sarkıtlar bileğine kadar uzanır. Göğüste kaburga kemiklerini sembolize eden dikişler sekizerli iki tarafta toplamda onaltı adet bulunmaktadır. Metal unsurlar ve çanlar elbisede kol altında ve göğüs gizasında kullanılmıştır. Genişlik 42.0 cm (omuzlar) Uzunluk toplam arka sırt uzunluğu - 128.0 cm .
	Renk	Siyah şapka ve beyaz tüy
	Materyal	İpek kumaş, pamuklu kumaş, at tüyü
	Sembol	Tüyler ve uzun kumaş sarkıtlar ruhlarla iletişim için kullanılmış sembollerdir. Güneşe ve yağmura karşı yapılan ritüellerde kullanılır.
	Teknik	Üçüncü krallık dönemine kadar uzanan tüylü siyah şapka daha sonraları biçimsel değişime uğramıştır. Kadınlar, iki kurdelesini bulunan ve birbirine bağlanınca otgoreum düğümünü oluşturan bir jeogori (kısa ceket), çima denen uzun ve bel çevresine sarılan bir etek, beoseon ile tamamlanan bir turumagi giyer. Geleneksel Hanbok, ay takvimine göre, Yeni Yıl tatili ve Chuseok (sonbahar dolunay da hasat şenliği) ve 60. yaşı kutlamak için yapılan hvangap aile törenleri gibi özel günlerde giyilir.
	Biçim	Deri üzerinde yer yer kürkü kullanılmış ve çok sayıda koltuk altı ve etek kısmında deri, ip ve kumaş parçalarından oluşan püsküller ile boncuklar, etek ve kol uçlarında deri metal



Şekil: Kore Şaman Giysisi

<https://tr.pinterest.com/pin/300967187569288294/> E.T.02.11.2017.

uzun sarkıtlar bulunmaktadır.

GIYSİ

Örnek 2



Şekil: Sibiry Şaman Giysisi, 20.yy başları

<http://ftp.museum.ru/alb/image.asp?3920> E.T.18.07.2017.

Renk

Kahve tonları, lacivert, siyah, krem

Materyal

Deri ve kahverengi postun tonlarında kumaş,ip(sicim)ve krem kahve açık sarı boncuklar kullanılmıştır.

Sembol

Kısa tüyler gruplandırılmış olarak kol altında tüy ve uzun metallere birlikte yardımcı ruhun kuşun sembolize edilmesinden anlaşılmaktadır.Sicimler yılani sembolize eder.

Teknik

Tek parçadan tasarlanan giysi geyik derisinden kalça hizasına kadar olup etek uçlarından ayak bileğine kadar uzun kumaş, tüy ve kürk sarkıtlardan oluşmaktadır. Daha kısa kuş tüyleri kol altında gruplar halinde ve yaka, kolağzı ile omuzlarda kullanılmıştır.

 Şekil: Kore Şamanizminin Simgeleri, “Tanrılar, Şeytanlar, Generaller” Michigan Eyalet Üniversitesi, Kresge Sanat Müzesi http://elopedelart.canalblog.com/archives/2009/09/11/15028768.html. E.T.11.12.2017.	Biçim	20.yy ortalarında, GuardinSpirits, Kağıt ve Kumaş üzerine renkli, 42x63inç
	Renk	Başlıkta kırmızı ağırlıklı uzun tüyler ve mavi ağırlıklı kısa kuş tüyleri ile Şamanın yardımcı ruhunun kuş olduğunu anlıyoruz. Kahve rengi uzun püsküllerde, mavi ağırlıklı Şaman giysisinde ve gri düz renkte flarda kullanılmıştır.
	Materyal	Kağıt ve Kumaş üzerine renkli
	Sembol	Bu resim sanat veya dekorasyon amaçlı değil Kore Şamanının (mudang ya da mansin) ritüel anını anlatmaktadır. Ritüelde ortaya çıkan tanrılar Şamanın dudaklarını kullanarak konuşur. Yanlış yapanları uyarır, bolluk, bereket, şans vaadeder. Kore Şamanizminin sembolleri kullanıldığı bu resimde başlıkta tüy ve kanatların, çatalımsı üç uçlu asada yılan sembolünün kullanıldığı görülmektedir.
	Teknik	Giysi üzerinde çizgisel sembol kullanılmamış olup boncuk, tüy, püskül içermektedir.
	Biçim	Bu kostüm çok güçlü bir şamana ait olduğu, taşıdığı kolyede bulunan güneş, ay sembolleri ile kuş kafaları, insan iskeletinin parçaları, atalarının figürlerinden anlaşılmaktadır. En yüksek dereceye giren şamanlar demirden yapılmış bir başlığı "taç" ve geyik boynuzu tasviri taşımaktadırlar.

Başlık Örnek 1  Şekil: Avrasya Şaman Başlığı https://tr.pinterest.com/pin/315181673907351333/ (12.09.2016)	Renk	Metalin kendi rengi ile renkleri tespit edilememiş kumaş, ip ve boncuklar mevcuttur.
	Materyal	Başlık miğfer şeklinde oturmuş ve 7-9 arasında olduğu tahmin edilen parmak kalınlığındaki metaller kafatası gibi tepede birleşmiştir. Başlıkta kukla başlar metal olarak dizilmiştir. Metal başlığın yüze doğru boncuk, ip ve kumaş parçaları dudak hizasına kadar uzanmaktadır. Yanlarda kumaş ve tüylerden sarkıtlar bulunmaktadır.
Şekil: Tuva Şaman Başlığı,1889 - CG Mannerheim koleksiyonu - Kültür Müzeleri (Helsinki) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shaman%27s_hat,_Tuva,_1889_-_C._G._Mannerheim_collection_-_Museum_of_Cultures_(Helsinki)_-_DSC04861.JPG E.T.21.11.2017	Sembol	Kuklalar Ülgenin kızlarını temsilen yedi adet olarak başlığın ön kısmında bulunmaktadır. Tüyler puhu kuşuna ait olduğu sanılmakta ve ruhani güçleri temsil etmektedir. Boncuk dizilerinin sayısı beş, dokuz ya da on altıdır. Bazı başlıklarda bunların dışında iki sırma kaytan ilave edilir. Bu kaytanlardan biri ebemkuşağını sembolik dokuz yerinden düğümlenir ve diğer parça bunun üzerine

		dikilir.
	Teknik	Kask şeklinde iskeleti olabildiği gibi bez bir bant halinde de olabilmektedir. Yüze doğru inen ip ya da kumaş sarkıtlar trans amaçlı olup boncuklar ya da püsküller kullanılarak hazırlanır. Başlığın üst kısmında bebek, kukla boynuz, tüy gibi semboller kullanılır. Başlığın kulakların üzerine ve sırtı inen süslemeler daha geniş şeritlerden oluşturulur.
	Biçim	Kalıplı ya da kalıpsız başlıklar püskül, kürk, tüy ve kumaş sarkıtlardan oluşur.
	Renk	Beyaz
	Materyal	Kağıt
	Sembol	Görünmeyen ruhları çağırma sembolik anlamda aracı olarak kullanılan kağıttan yapılan her unsur Kore Şamanik ritüellerde kullanılmaktadır. Beyaz aynı zamanda saflığın ve bekaretin sembolüdür.
	Teknik	Geleneksel olarak kağıt şapka sadece kut için kullanılıp hiçbir diğere benzemez.
	Biçim	Başlık büyük tek ya da çok parçanın amorf tepeden tutturulmasıyla yapılmıştır. Elindeki kağıt başlık ise bol parçalıdır.

Şekil: Kore Şaman Başlığı

Howard, K.(1991).PaperSymbols in Chindo "Ssikkim Kut" : a KoreanShamanisticCeremony,

Cahiersd'Extrême-Asie Année 1991 6 pp. 65-86		
Başlık Örnek 2  	Renk	Siyah, beyaz, lacivert
	Materyal	Tüy, boncuk, püskül
	Sembol	Üç sayısı Altay Şamanizminde önemli yer tutar. Bu sebeple gerek giysi üzerinde metal gruplandırmalar gerekse ant anlamına gelen üç benek gibi başlıkta da 3 grup tüy sembolik olarak kullanılmıştır.
	Teknik	Şaman gözleri alın kısma gelecek şekilde yerleştirilmiş olup kısa göze kadar bazen de yüzü tamamen örten sarkıtlar ve tepe kısmında 3 tüy grubu bulunmaktadır. Başlığın üzerinde yıldızları sembolize eden küçük çok sayıda boncuk ya da işlemlerden süsler yapılır
	Biçim	Başlık
	Renk	Kırmızı ve beyaz
	Materyal	Tüy, boncuk, ip, kağıt
	Sembol	Tören esnasında giyilir. Üç tüy şapka üzerinde ve bir tüyünde tepede olmak üzere, dikey olarak bulunmaktadır. Bu da hem tüyün hem de sayının Şamanik sembol olarak kullanıldığını göstermektedir.
	Teknik	Törenlerde kullanım için hazırlanan şapka tüy

Şekil: Sibirya Şaman Başlığı

<https://tr.pinterest.com/pin/342484746654688540/> (08.11.2017)

 Şekil: Kore Şaman Başlığı https://tr.pinterest.com/pin/300967187569288296/ (06.11.2017)		gruplarının başlığın tepesinde kullanıldığı ve başın iki tarafından gelen askılarla çene altından bağlandığını göstermektedir.
	Biçim	Tören için hazırlanan başlık kalıplı, kırmızı renkte ve tüy gruplarından oluşmuş süslemelerinin yanı sıra çene altından bağlanmaktadır.
Ayağa Giyilen Örnek 1  Sibirya Şamanı (Tungus), 18. yüzyıl Etnografik Koleksiyon, Kültürel ve Sosyal Antropoloji Enstitüsü, Georg-August Üniversitesi Goettingen, Almanya, Göttingen Üniversitesi Etnografik Koleksiyonu	Renk	Deri üzerinde motiflerde mavi yeşil kırmızı lacivert renkleri kullanılmıştır.
	Materyal	Deri ve dokumadan oluşan tasarımda motifler ön plandadır.
	Sembol	Geometrik semboller kullanılmıştır.
	Teknik	Dokuma
	Biçim	Yüksekliği
	Renk	Beyaz
	Materyal	Pamuklu
	Sembol	Ruhlarla bağlantıda Şamanik ritüellerde beyaz renk kullanılır.
	Teknik	Dokuma

 Şekil: Kore ayağa giyimde “Beoseon” https://tr.pinterest.com/pin/492299802989257505/ (08.11.2017)	Biçim	Çorap
Davul- Tokmak Örnek 1  Şekil: Avrasya Şaman Davulu http://tengriticurkiye.blogspot.com.tr/2016/08/saman-davulu.html (07.12.2016)	Renk	Deri üzerine renkli sembolik çizimler, kukla üzerinde mavi ve yeşil ağırlıklı renkli kumaş sarkıtlar kullanılmıştır.
	Materyal	Ağaç, dişbudak kasnak, çember, koyun, dana derisi, deri kayış, kumaş sarkıtlar, boncuk, tüy, çan .
	Sembol	TüngürEezi, Şamanı ifade eden kukla davul kasnağının merkezinde dünyanın merkezi gibi düşünülerek sembol unsuru olarak kullanılır. Orta direk olgusu yörük çadırlarında hala karşımıza çıkar ve aynı zamanda dört yön sembolüdür.
	Teknik	Ağaçtan yapılmış olan tasarımda kırmızı ve siyah bez ve deri parçaları kullanılmıştır. Güç ve ateş renkleri sembolize edilmiştir.
	Biçim	Dairesel kasnak içine Şaman davulunun arka görünüşü formunda yapılan tasarımda tam merkezde kolları açık şaman figürü bulunmaktadır.
	Renk	Kahverengi
	Materyal	Ağaç kutsal sayılır ve yaşam ağacının sembolüdür. Ceviz, Dişbudak kasnak ağaç çember koyun, deri



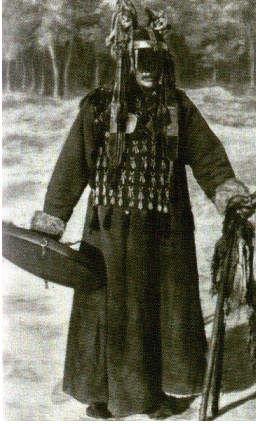
Şekil: Kore Şaman Davulu

<https://tr.pinterest.com/pin/342484746654637771/> (07.11.2017)

Sembol	Buyoe'nunyeonggo'su (ruhları çağıran davullar). Ritüellerde şenlikler genellikle, yeonggo'nun dışında, ay takvimine göre onuncuayda, ürün kaldırıldıktan sonra, batı takvimine göre ocak sonu şubat başında yılı karşılamak (Seol) için ve çiftçiler ile balıkçılar çok ürün almak için dua eder; aileler de mevsimlik sebzelerle özel yiyecekler hazırlayarak iyi şans için dilekte bulunurlar.
Teknik	Deri kasnak üzerinde gerdirilmiş ve karşılıklı çapraz olarak deri iplerle bağlanmıştır. Herhangi bir süsleme bulunmayıp sadedir.
Biçim	Kasnak genişliği 22- 25 cm, çap genişliği 38- 42 cm

EL AKSESUARI "ASA"

Örnek 1



Renk	Ağacın doğal rengi üzerinde kemik , tüy ve metal parçaların doğal rengi ve sarı kırmızı renklerde boncuk ya da bez parçalar kullanılabilmektedir.
Materyal	Ağaç, kemik, metal, dokuma, tüy
Sembol	Güçlü hayvanları kullanılan kemik ve tüyler ile sembolize edilmiştir.
Teknik	Ağaç dal üzerine (Kayın ağacı kutsaldır) deri, tüy, kemikler bağlanarak yapılmıştır.
Biçim	120cm
Renk	Naturel
Materyal	Ağaç, metal
Sembol	Kötü ruhlardan korunmak ve iletişime geçmek için metal parçalar, halka ve çanlar sembolik olarak



Şekil: BuryatŞaman Asası

<https://tr.pinterest.com/pin/342484746654688522/> (08.11.2017)



Şekil:Kore Şamanı

<https://tr.pinterest.com/pin/386254105523486209/> (08.11.2017)

 Şekil: BuryatŞaman Asası https://tr.pinterest.com/pin/342484746654688522/ (08.11.2017)  Şekil:Kore Şamanı https://tr.pinterest.com/pin/386254105523486209/ (08.11.2017)		kullanılmaktadır.
	Teknik	Asanın ucuna metaller birbirine deyecek ve ses çıkartacak şekilde deri iplerle bağlanır.
	Biçim	Yaklaşık 170 cm uzunluğunda baş kısmından yaklaşık 50 cm olan bölümünde metal unsurlarla çevrilidir.
EL AKSESUARİ “KILIÇ / MIZRAK” Örnek 2	Renk	Metal
	Materyal	Ahşap ve Demir
	Sembol	Demire şekil veren demirci ilkel zamanlarda sihirselsel bir güce sahip olarak kabul edilir ve şaman gibi ateşin efendisi olarak düşünülmüştür. Elde tutulan



Şekil: Dolgan Türkü “Mızrap” unsuru
<https://tr.pinterest.com/pin/342484746654686524/> (07.11.2017)



Şekil: Kore Şamanı “Kılıç” unsuru
<https://tr.pinterest.com/pin/184577284705143491/> (02.11.2017)

EL AKSESUARİ “YELPAZE” Örnek 3	Renk	Genellikle renkli ve desenli kullanılmaktadır.
	Materyal	Kağıt, ahşap ve süslemelerde doğal boyadan oluşmuştur.

	mızrap bilgelik uğruna kayın ya da hayat ağacıdır. Büyücülüğün ve Şamanizmin sembolüdür.
Teknik	Kayın ağacı, keskinleştirilmiş demir ve deri iplerlesanılarak hazırlanır.
Biçim	180cm kadar olabilmektedir.
Renk	Metal
Materyal	Çelik
Sembol	Kore Şamanizminde meyvelerin sergilendiği kılıç, davul eşliğinde yapılan kurban törenleri ritüellerdeki süt ile ruhların beslendiği Sibiry Şamanik ritüelleriyle örtüşmektedir. Kore ve Sibiry Şamanik ritüellerde, özel Şaman giysisinin giyilmesi ve toplum önünde gerçekleşmesi sembollerin kullanılması oldukça benzerdir.Kılıç, Kore Şamanının kurban ayininde ruhlarla iletişimi kurmak, minnet sunmak için mizansenel içerisinde kılıç sembolik olarak kullanılmakta ve kötü ruhları savuşturduğuna inanılmaktadır.
Teknik	Kılıç ritüelde mücadele, avcılık ve kurban için dans esnasında kullanılır.
Biçim	Boy : 78 cm. En : 3.8 cm. Kalınlık : 10 mm.
Renk	Genellikle renkli ve desenli kullanılmaktadır.
Materyal	Kağıt, ahşap ve süslemelerde doğal boyadan oluşmuştur.

 Şekil: Kore Şamanı Unsuru “Yelpaze” https://tr.pinterest.com/pin/484348134907125796/ (07.11.2017)	Sembol	Şamana ritüelde eşlik eder ve görünmeyen ruhları çağırmakta sembolik anlamda aracı olarak kullanılır. Tanrılara saygı, doğum yapan kadını ve bebeği kötü ruhlardan korumak, evi tahliye etmek gibi yapılan Şamanik ritüellerde kullanılır (Kendall, 1984). Kağıttan yapılan ve Şamanik ritüellerde kullanılan malzemeler ölüleri temsil edeno ve chijôn olarak parayı temsil eden beyaz kağıt ipler kullanılır (Chông, 1979: 79-82, 87-90)
	Teknik	Kağıdın birbirine ters yönde katlanıp tek taraftan birleştirilmesiyle yapılır. Üzeri boya ve çizimlerle süslenir.
	Biçim	Yaklaşık 70 cm

PERFORMANS SANATINDA CESUR VE SIRA DIŞI BİR KADIN: “ŞÜKRAN MORAL”

An Extraordinary and Daring Woman in Performance Art: 'Şükran Moral'

Didar Ezgi ÖZDAĞ

Giriş

Problem

Çağdaş sanat; geleneksel sanat anlayışından farklı olarak sınırlandırmalar içerisinde kalmadan varlığını sürdürmektedir. Sanat, sanat eseri ve eleştiri üçgeninde şekillenen bu kavramın doğuşuna ilişkin çeőtli görüőler vardır.

“Dönüm noktası”, Greenberg’ e kafa tutan, Donald Judd’ın özėül nesneleri, minimalizm ve ondan türeyen “post-minimalizm” miydi; yoksa sonradan “kurum eleştirisi ”ne dönüşen “kavramsal sanat” mı? Yoksa mesele, Warhol’la birlikte “neo-avangard” ların Avrupa’daki “tarihsel avangartları dönüşürmesi miydi ve yahut sonraları, 1980’lerde düşünüleceği gibi, mimarlığın öncülük ettiği büyük “Post Modern” dönemecin bir parçası mıydı bu? (<http://www.eskop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-yeni-bir-fikir-mi/949> sayfasından erişilmiştir). Tüm bu soruların yanı sıra birçok kaynağa göre modernist dönemin bitiői ile birlikte 1960’lı yıllardan günümüze kadar gelen sanat biçimleri “çağdaş sanat” olarak adlandırılmaktadır. Çağdaş sanat ile birlikte sanatçılar pek çok ifade biçimleri denemiőlerdir. Bu durum çeőtli başlıklar alarak őekillenmiştir. Yerleştirme sanatı, Video sanatı, Performans sanatı ve Arazi sanatı bunlardan birkaçıdır.

1950’li yıllarda ortaya çıkan performans sanatı izleyici ve izleyicilerin önünde icra edilmektedir. Performans sözcüğü “gösterme” ,”tanımlama” anlamında kullanılmaktadır. Performans sanatı metine bağlı değildir, bağımsızdır. Anlık izlenimlerden oluşmakta ve herhangi bir mekan ile sınırlı kalmamaktadır.

Günümüz sanat anlayışı ile birlikte örnekleri katlanarak artan ve bu anlamda bir ifade dili oluşturan sanatçıların asıl amacı toplumda yerleőtmiş kuralları reddetmektir. Ayrıca performans sırasında kullanılan her şey gerçeğin kendisidir.

Dünya ‘da birçok örnekleri bulunan performans sanatının Türkiye’de ilk akla gelen isimlerden birisi şükran Moral ‘dır. Moral’ın gerçeőtlettiėi sıra dışı performanslar yalnızca ülkemizde değil tüm dünya’ da ses getirmektedir.

Sanatçı çalışmalarında genellikle kadının toplum içindeki yerini ve alt kültürde yer alanların karşılaştığı şiddeti konu edinmektedir. Moral'ın performansları sırasında seçtiği mekanlarda, performansları kadar sıra dışıdır. Sanatçı mekân olarak genellikle akıl hastanesi, genelev, hamam gibi yerleri seçmektedir.

Bu anlamda, bu çalışmada performans sanatçılarından Şükran Moral'ın sergilediği sanat anlayışı ve ortaya koyduğu çalışmaların metaforik anlamları tarihsel süreç içerisinde performans sanatı ile birlikte ele alınmıştır. Araştırmada performans sanatı ile ortaya konulmak istenilen amaçlar ve çalışmaların metaforik anlamlarına ilişkin bilgilere ulaşabilmek adına sanatçının görüşlerine sunulması gereği duyulmuştur.

Amaç

Bu araştırmanın temel amacı, Türkiye'de önde gelen performans sanatçılarından olan Şükran Moral'ın sanat anlayışını, yaşamını ve eserlerini incelemek ve eserlerin barındırdığı metaforik düşünceyi/düşünceleri ortaya koymaktır

Araştırmanın genel amacına ilişkin olarak aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

Şükran Moral kimdir?

Sanatçıya göre sanatı sanat kılan şey nedir?

Günümüz sanatı hakkında görüşleri nelerdir?

Çalışmalarında özellikle altını çizmek istediği düşünce ya da düşünceler nelerdir?

1. Performans Sanatı

Sanatta disiplinler arası bir yaklaşım olarak ele alınan performans sanatı 1960'lı yıllarda ortaya çıkmıştır. Performans sanatı, tiyatroya benzer özellikler göstermesine rağmen çeşitli mekânlarda bazen doğaçlama bazen de planlı bir şekilde ortaya konulmasından dolayı farklı bir disiplin olarak adlandırılmıştır.

Performans sanatının tiyatronun yanı sıra yararlandığı bir başka alan ise dandır. Fakat performans sanatında klasik danstan (koreografların hazırladığı, belli kalıpları olan) farklı olarak daha deneysel post modern bir dans söz konusu olmuştur. Ayrıca zaman zaman doğaçlamadan da yola çıkılmaktadır. Ön hazırlıksız bir şekilde yapılan doğaçlama performanslarda geri dönüşümü olmayan, anlık, önceden kestirilemeyen ve bilinçaltının yönlendirmesiyle oluşan sonuçlar elde edilmektedir (Gürcan, 2003, s.16).

Performans sanatı yalnızca bir an için var olmaktadır. Bu nedenle izleyici performans sonrası izlenimlerini yalnızca belleğinde yaşatmaktadır. Toplumda kalıplaşmış normları reddeden, izleyiciyi de aktif bir şekilde olaya dahil eden temelinde Dadaist, Sürrealist ve Bauhaus gibi akımlara dayanan performans sanatı bugün birçok sanatçı tarafından kullanılmaktadır.

Bu türün ilk örnekleri ise; geleneğe karşı olan ve içinde bulunduğu ortamı sorgulamayı amaç edinen özellikle Amerikalı, Avrupalı ve Japon birçok sanatçı kendi bedenleriyle radikal deneylere başlayıp daha sonraki yıllarda performans sanatı olarak adlandırarak vermişlerdir. (Holfmann, 2005, s: 12).

Performans sanatçıları için mekanın önemi yoktur. Kapalı veya açık her türlü mekanı kullanan sanatçılar o an doğaçlama olarak veya önceden kurgulayarak performanslarını ortaya koyabilmektedir. Ayrıca performans sırasında yaşanan her şey gerçeğin kendisidir. Örneğin; Performansı sırasında kan kullanmak isteyen bir sanatçı bunu gerçek kan ile gerçekleştirecektir.

Performans sanatında önde gelen sanatçısı şüphesiz Jackson Pollock' tur. 1950 yılında atölyesinde yere serdiği tuval bezi üzerine serbest fırça darbeleri ile soyut dışavurumcu resimler yaparak yapıtın kendisine değil o an yapılmakta olan performansa dikkat çekmeyi amaçlamıştır.

Jackson' un performansı sonradan "action painting" olarak adlandırılmıştır. 1970'li yıllara gelindiğinde ise Marina Abramoviç'in 1973 yılında Edinburgh 'de gerçekleştirdiği "Ritm 10" isimli performansın' da sanatçı, ayinsel bir havada önce yere beyaz bir kâğıt serdi ve üzerine 10 tane farklı bıçak yerleştirdi. İki de ses alma cihazı hazır bekliyordu.

Sıra gösteriye geldiğinde, ilk teybin ses kayıt cihazına bastı. Sol elinin tırnaklarını ojeyle dikkatlice boyadı ve sonra parmaklarını açarak yere koydu. Derken bıçaklardan birini sağ eliyle alarak sol elinin parmakları arasına mümkün olduğunca hızlı bir ritimde vurmaya başladı. Her seferinde hırçın sağ el, yerdeki pasif sol eli yaralıyordu. Böylece bütün bıçakları kullandıktan sonra teybi geri sardırarak ve gösterinin ilk bölümünde kaydedilen sesleri sonuna kadar dinledi. Sonra yeniden yoğunlaştı ve gösteriyi tekrar etmeye başladı. Bıçakları aynı sırayla alıyor, aynı ritimle vuruyor, eli aynı şekilde yaralanıyordu. Tabii bu arada, teypte seslerle o an çıkartmakta olduğu sesler eş zamanlı olarak işitiliyordu. Bittikten sonra, ikinci teybi de geri sardırarak bu kez her ikisini de birlikte dinledi ve salondan ayrıldı (Yılmaz, 2012,s:270).

Bu çalışması ile adeta bedenın sınırlarını zorlayan sanatçı izleyici ile sanatçı arasındaki limitleri ölçmeyi amaçlamıştır. Abramoviç performansları sırasında genellikle pasif rodedir. İzleyici' nin aktif bir rol üstlendiği bu durum, performans sanatının başlıca amaçlarından birisidir.

Performans sanatında çözüm için başvurulanan yol izleyiciyi sadece seyreden, pasif konumdan aktif üreten, sanata dâhil olan bir konuma getirmektir. Bu durum 1970'lerden bu yana olan sanat eğilimlerinin de ortak bir tutumudur: "son otuz yılın başlıca eğilimlerinden biri, en mahrem kişisel alandan tutun da en genel siyasal alana kadar bütün bir hayatla sanatı yeniden bütünleştirmeye çalışmaktır" (Shiner, 2004, s: 402).

Tarihsel süreç içerisinde değerlendirildiğinde 1970 'li yıllarda ilk performans sanatı tarihi basılmış, 1990 ' da ise beden, kimlik, cinsiyet gibi birçok konuda çağdaş bir bakış açısı sunulmuştur. Performans sanatı gelişen teknoloji ile birlikte daha geniş kitlelere ulaşmaya başlamıştır.

Türkiye' de ise performans sanatının 1980' li yıllardan itibaren var olmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Tüm dünya' da değişmekte olan sanat anlayışı ile birlikte ülkemizde pek çok sanatçı bedeni bir sanat objesi olarak kullanmaya başlamışlardır. Bugün birçok performans sanatçısının farklı temalar ile ortaya koydukları çalışmaların sayısı giderek artmaktadır.

1. Performans Sanatı ve Feminizm

İnsanlığın var oluşu ile birlikte kadın ve erkeğe biçilen farklı roller çeşitli görev dağılımlarını da beraberinde getirmiştir. Bu görev dağılımında kadın ve erkek olmanın getirdiği biyolojik özelliklerden dolayı kadınların rolleri oldukça sınırlayıcı olmuştur. Erkeğin fiziksel anlamdaki gücünü, kadın üzerinde baskıcı ve kontrolcü bir şekilde kullanması en büyük etkenlerden biridir.

Bir diğer etken ise cinselliktir. Cinselliğin yalnızca erkekler üzerinden değerlendirilmesi ve kadına yüklenen metalar toplumda kadına olan bakış açısını gözler önüne sermektedir. 20. yy 'da Freud'un ruhsal bozuklukların tedavisinde cinsel kökenlere inmesi, Foucault'un cinselliği, kadın bedeninin dışına taşıması ve bastırma varsayımıyla geliştirdiği yasaklama düşüncesinden yola çıkarak; iktidar kavramını belirlemesi, cinselliği; yaşam politikası çerçevesinde başa çekmiştir. (Söylemez, 2011, s:1)

20. yüzyıl ' a gelindiğinde ise gelişmeye başlayan toplumsal ve siyasal değerler ile birlikte kadınlar birçok alanda seslerini duyurmaya başlamışlardır. Bu süreçte eşitliği savunan ve kadın hakları üzerine çalışmaya başlayan birçok sanatçı feminist hareketin öncüsü olmuştur.

Bir başka ifade ile; Feminist hareketin çıkış noktası toplumun kadınlara dayattığı rolleri reddetmektir.

Erkek egemen bakış açısıyla sanat eserlerinde kadın bedeninin bir arzu nesnesine indirgenmesine karşı çıkan feminist akım, sanat üretiminde ve kullanılan ölçütlerde kadının sadece bir eş ya da anne gibi toplumsal rollere kavuştuğunda yüceltildiğini ortaya koyarak sadece kadını ve kadına bakışı yüceltmenin önemini vurgulamaktadır (Krom, 2010,s:126)

Bu anlamda video, fotoğraf, yerleştirme ve performanslarında kendi bedenini sanat nesnesine dönüştüren Feminist sanatçılar toplumun dayattığı tüm rollere yine kendi bedenleri üzerinden başkaldırmaya başlamışlardır. Feminist sanatta beden kavramı, birçok metafor ile birlikte ele alınmıştır.

Örneğin; cinsel ve kültürel kimlik transferleri öneren öncü sanatçılardan Claude Cahun kendini asker, mahkûm, vampir, melek, Hollywood'un cici kız tiplemesinin gülünç bir kopyası veya sirk akrobati olarak gösteren oto portreleriyle bilinir. İşleri, lezbiyen oluşunu ve bir dizi klişeleşmiş kadın rolünü reddettiğini vurgulamak amacıyla taklit ile yakından bağlantılıdır. (<http://kritisyen.blogspot.com.tr>).

1970'li yıllardan günümüze örneklerinin artarak devam ettiği performans sanatı Kavramsal Sanatta görünenin arkasındakine ulaşabilme çabasının sonucudur. Feminist sanatçıların performanslarında başlıca amaçlardan biri eril düzene karşı geliştiren. Sanatçılar bu amaca hizmet etmek adına bedene her türlü müdahalede bulunmaktadır.

Bu müdahaleler, şiddet, öz saldırı, dönüştürme, yeniden yapılandırma, iğrençleştirme yoluyla arındırma (katharsis), simgesel, fetiş nesnelerle ritüelleştirme, simgesel düzende ironikleştirme, alay, pastiş ile simgeselleştirme ve metafor oluşturma olarak özetlenebilir (Alp, 2014, s: 349)

Sonuç olarak Feminist görüş, güzel biçimlerin ardında kalan gerçek hayatları, yaşantıları deşmek, irdelemek ve kendince düzeltmeler getirmek ister. Bütün bu temaları betimlerken bunu kadına özgü bir duyarlılıkla yapar. Sosyolojik ve antropolojik geçmişini yakalamaya çalışan kadın sanatçılar, estetize edilmiş olanın dışında kalan, kadının göz ardı edilen, bilinçli bir şekilde saklanan yönlerini karşı referanslarla vermeye çalışırlar. Amaçları, fiziksel güzelliği ya da cinselliğin ötesinde, düşünen psikolojik ve fiziksel duyumlarını görünür kılmaya çalışmaktır (Okan, 2011, s: 82).

Kısacası feminist hareketin performans sanatı ile olan ilişkisi toplumun kadına dayattığı rolleri sorgular niteliktedir. Kadın bedeninin cinsel bir simgeden çok daha ötesi olduğuna vurgu yapan sanatçıların, çalışmalarında benzer konuları ele aldıklarını ve ortak bir amaç çerçevesinde toplandıklarını söyleyebiliriz. İzleyicinin de olaya dahil olmasına fırsatı veren bu sanat dalı bugün popülerliği artan bir yaklaşım olarak varlığını sürdürmektedir.

1. Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma “Şükran Moral” ın çalışmalarının altında yatan metaforların incelenmesine yönelik görüşme yönteminin uygulandığı nitel bir alan araştırmasıdır.

Nitel araştırmanın herkes tarafından kabul edilen bir tanımını yapmak güçtür. Bunun nedeni ise “nitel araştırma” kavramının değişik disiplinlerle yakından ilişkili olmasıdır. ”Nitel Araştırma” , gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s.39).

Verilerin Toplanması

Araştırmada kullanılan veri toplama araçlarının geliştirilmesi ve sonuçlara nasıl ulaştığını açıklaması süreci, nitel araştırmalarda geçerliğin ve güvenilirliğin sağlanmasında kullanılan önemli kanıtlardır (Yıldırım ve Şimşek, 2005). Bu anlamda araştırma verilerinin nasıl toplandığı, nasıl çözümlendiği ayrıntılı olarak sunulmuştur.

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden görüşme yöntemi kullanılmıştır. Görüşme yöntemi için görüşme formu hazırlanmıştır. Araştırmanın amacı çerçevesinde geliştirilen görüşme formu uzman görüşüne sunulmuştur. Bu anlamda hazırlanan görüşme sorularının kolay anlaşılması ve yönlendirici olmaması dikkate alınmıştır. Sonuç olarak veri toplama formu sanatçıya dönük 9 sorudan oluşmaktadır.

Verilerin Analizi

Araştırma verilerinin çözümlenmesi ve yorumlanmasında betimsel analiz kullanılmıştır. Betimsel Analizde temel amaç; elde edilen veriler daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Veriler araştırma sorularının ortaya koyduğu temalara göre düzenlenebileceği gibi, görüşme ve gözlem süreçlerinde kullanılan sorular ya da boyutlar dikkate alınarak da sunulabilir. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s.224).

Sanatçıya yöneltilen sorulardan alınan cevaplar bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Ardından bu cevaplar araştırmanın bulgular kısmında her soru için belirlenen başlık altında yorumlanmıştır. Sanatçının etkilendiği sanat akımı ve çalışmalarının arka planında yer alan düşünceler, görüşme sorularına verdiği cevaplar ile birleştirilmiş ve bulgular olarak düzenlenmiştir.

Bulgular ve Yorum

Şükran Moral Kimdir?

Şükran Moral Türkiye’de performans sanatının önde gelen isimlerindendir. Yaklaşık 20 yıldır gerçekleştirdiği sıra dışı performansları ile tanıdığımız sanatçı çoğunlukla kadının toplumdaki yerini yabancılaşma ve dışlanma gibi konular ile birlikte ele almaktadır. Moral tıpkı Bedri Baykam gibi dünyaca tanınan Avangart sanatçılarımızdan birisidir. Feminist sanattan izler taşıyan performanslarını sıra dışı kişiliği ile birleştiren sanatçı kendisini şu sözlerle tanımlamaktadır;

Sanat; uzun bir süreçte sanatçının neler yaptığıdır. Bütün olarak ele almalı bir sanatçıyı. Kendini tanımla lafı çok genel. Sanatçıyım.

Moral; toplumun kadına dayattığı rolleri reddeden ve performansları sırasında bunu cesur bir şekilde ortaya koyan biri olarak; sanatçının süreç içerisinde ki durumuna göre değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmiştir.

Kadınların yaşadığı tüm olumsuzlukları, kendi yaşamı ve düşünceleri ile birlikte harmanlayarak ele alan Moral, sanat ortamında var olma mücadelesini şu sözlerle ifade etmiştir;

Bilinçli olarak ve kendisini her zaman çok eğiterek. En önemli şey kendisine güvenerek.

Gerçekleştirdiği performansları ile ölüm tehditleri dahi almış olan sanatçı bugün Roma’ da ve İstanbul’da dönüşümlü olarak yaşamaktadır.

Şükran Moral’a Göre Günümüz Sanatı

Günümüzde sanatta sınırların yavaş yavaş ortadan kalkması ile birlikte daha özgür bir ifade dili oluşmaya başlamıştır. Sanatçıların yapıtlarında kullandıkları malzemelerin ve mekânların önemini yitirmesiyle disiplinler arası yaklaşımlar yaygınlaşmıştır.

Çağdaş Sanata kadar olan sürede sanatın amacı genellikle göze hoş gelen ve izleyicide estetik haz uyandıran yapıtlar ortaya koymaktır. Çağdaş sanat ise; gerçekte var olan her konuyu ele almakta ve sorgulamaktadır.

Bu anlamda sanatçılar özellikle; küreselleşme, insan hakları, çevre bilinci, çok kültürlülük, feminizm gibi konuları ele almışlardır. Bu konular çerçevesinde pek çok eser ortaya çıkmıştır. Sanatçıların tabularını yıktığı bir süreç olarak ta adlandırılabilen bu dönem için Moral;

Çağdaş sanatın en güzel yanı her şeyi deneme imkânı vermesi. 'dir demiştir.

Moral 'ın özellikle feminizm ve performans sanatını birleştirdiği çalışmaları bu sözünü kanıtlar niteliktedir. Performans sanatı ile birlikte izleyiciyi pasif konumdan çıkaran sanatçı mekan olarak seçtiği yerler ile çağdaş sanatın getirdiği özgürlüğün altını çizmektedir.

Şükran Moral'ın Sanat Anlayışı

Moral 1990'ların başından beri kadına yüklenen anlamları ve toplum da yer alan problemleri kendi üslubuna göre sorgulayan bir sanatçıdır. 1992 yılında minimalist tarzda eserler üretirken değişen dünya ve sanat anlayışı ile birlikte kendisini daha iyi ifade edebildiğini düşündüğü performans sanatına yönelmiştir.

Önceleri yerleştirme sanatı ve heykel yapan sanatçı, son zamanlar da özellikle kendi bedenini kullandığı çalışmaları ile ön plana çıkmaktadır. Performanslarında vermek istediği mesajın en önemli unsur olduğuna değinen Moral;

Malzemenin önemi sadece kavram olarak. Yani düşüncemi aktarmaya yarayan araç. Malzemeye değil arkasındaki kavrama aşığım ben. İfadelerini kullanmıştır.

Sanatçı bugüne kadar ABD, İtalya, Türkiye, Almanya, Hollanda, Danimarka gibi ülkelerde onlarca sergide yer alan Şükran Moral, İstanbul Bienali, Venedik Bienali gibi majör etkinliklerde de yer almıştır. Kendisi ile yapılan röportajlar, çalışmaları hakkında çıkan haberler ve sanat dergilerinde yer alan yazıları ile Moral bugün dünyaca tanınan performans sanatçılarımız arasındadır.

Moral; özellikle cinsel kimlik üzerine yaptığı performansları ile bilinmektedir. 1996 yılında ortaya koyduğu "Speculum " yani kendi ifadesi ile konuşan vajina toplumun kadına dayattığı zoraki rollere ağır bir göndermedir. Kadının yaşadığı psikolojik ve fiziksel şiddete dikkat çeken sanatçı kadına ve kadın olmaya dair düşüncelerini şu sözlerle açıklamıştır;

Kadın olmak ikinci sınıf olmak ezilmek şiddete uğramak bütün bunlar benim. konularım içinde. Şiddeti kadına karşı şiddeti çok kullandım neredeyse bütün işlerimde var bu. Sanatçı; performansları sırasında kadının içinde bulunduğu zorlu süreçlere vurgu yaparken yaşadığı duygu geçişlerini ise;

Ben kadının ama sanatçıyım. O nedenle yaratıcı olmanın verdiği avantajı kullanıyorum. Bu da bir duruşu gerektirir. Sanatsal bir duruş.

Feminist yaklaşım, cinsel kimliğin yanı sıra toplum düzeni içerisinde yer alan birçok konuya ilişkin olarak ise;

Performanslarımda duygular ön planda. Hazırlık aşaması, yaşadıklarım özellikle ülkemizdeki yaşananlar. Hepsi etkiler beni. Amaçla duygular hep içiçe 'dir demıştır.

Sanatçının ele aldığı tüm çalışmalar; Aşk ve Şiddet” , “Karanlık Aile”, “Zina” ve “İşte Suçlu!” , “Üç Kişilik Evlilik”, “Leyla ile Mecnun” , “Kıyamet” vb ortak bir metafor üzerine kurulmuştur. Şükran Moral; Marina Abramovic, Gina Pane Rebecca Horn, Rosemarie Trockel, Katharina Sieverding gibi kadın performansçılar ile birlikte kendi bedeni üzerinden benzer konuları sorgulamıştır.

Bir başka ifade ile ; Moral erkek egemen bakış açısına karşı geliştirdiği tutumu performanslarına yansıtmaktadır. Bu performanslar sırasında yaşadığı tüm duygular ve bedenin yaşadığı deneyimler gereğin kendisidir. Sanatçı çalışmalarının arka planında yatan düşünceleri / düşünceleri bazen önceden planlayarak, bazen de doğaçlama olarak ortaya koymaktadır. Sanatçı bugün Türkiye’de Canan Şenol ve Nezaket Ekici gibi performans sanatının önde gelen isimleri arasındadır. Ayrıca çeşitli ülkelerde gerçekleştirdiği performanslar ile tüm Dünya’da tanınmaktadır.

Sonuç

1960 ‘lı yılların başlangıcı ile birlikte, sanatın geleneksel anlayıştan uzaklaşması performans sanatı, kavramsal sanat, arazi sanatı gibi birçok birçok yeni alanın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sanatta biçimsellik yerine anlama verilen önem malzeme ve mekân sınırını da ortadan kaldırmıştır.

Bu anlamda 1970 ‘li yıllarda disiplinler arası yaklaşımlar yaygınlaşmıştır. Müzik, dans, şiir, tiyatro, video gibi alanlar birbirleri ile bütünleşerek “performans sanatını” oluşturmıştır. Performans sözcüğü, “gösterme”, “gösteriş” sözcükleriyle beraber “tamamlama” anlamını da içermektedir. Seyircinin de dâhil olduğu bu akım farklı konuları beden üzerinden sorgulamaktadır.

Performans sanatının en belirgin özelliği, performans sırasında her şey gerçeğin kendisidir. Ayrıca izleyici olaya istediği şekilde dâhil olabilmektedir. Bu sayede sanatçı ve katılımcı arasında bir bağ oluşmakta, her iki taraf içinde benzersiz bir deneyim fırsatı oluşmaktadır.

Performans sanatı ile aynı dönemlerde ortaya çıkan feminizm ise; Ataerkil toplum düzenini sorgulamayı amaç edinmiştir. 1960 'larda başlayan Feminist hareket kadın sanatçılar için bir dönüm noktasıdır. Beden ve kimlik kavramlarını sorgulayan feminist sanatçılar bunu performans sanatı ile ele almaya başlamışlardır. Bir arzu nesnesi olarak görülen kadın bedeni feminist hareketin eleştirdiği konuların temelidir.

Bu anlamda dünya' da pek çok kadın sanatçı feminist anlayışta ortaya koydukları performansları ile tanınmaktadır. Ülkemizde aykırı kişiliği ve cesur performansları ile tanınan sanatçılardan Şükran Moral bunlardan birisidir.

Sıra dışı kişiliği ile ön plana çıkan Moral bugün çeşitli ülkelerde gerçekleştirdiği performansları ile dünyaca tanınmaktadır. Sanatçı çalışmalarında yalnızca feminist yaklaşımı değil aynı zamanda göç, cinsel kimlik, şiddet, toplumsal baskı gibi konulara da vurgu yapmıştır.

Bu araştırma ile birlikte Şükran Moral'ın çalışmalarının metaforik anlamlarına ilişkin bilgiler edinilmeye çalışılmıştır. Araştırma sonunda günümüz de giderek popüler olan performans sanatı ve feminist yaklaşıma ilişkin bilgiler ortaya konulmuştur. Sanatçıya yöneltilen sorular ve elde edilen veriler performanslarının arka planında yer alan düşünceler ile birlikte ele alınmıştır. Sonuç olarak araştırma; Moral'ın toplumun değer yargılarına göre şekillenen kadın kavramını eleştirel bir üslup ile ele aldığını ve performanslarının arka planında yine bu düşüncenin olduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

Gürcan, G. (2003). *Çağdaş Türk Sanatında Performans*. (Yüksek lisans tezi) Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara

Hoffmann, J. (2005). *Perform*, UK London, Thames.Hudson Ltd

Krom, İ. (2010). *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim

Okan, B.K. (2011). Günümüz Sanatında Feminist Yaklaşımlar. *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi*. (8) 77-90

Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı.

Söylemez, M. (2011). Feminist Sanat ve Yapisöküm Kadın İmgeleri. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. (8) 1-10

Şimşek, H. &Yıldırım, A. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin

Yılmaz, M. (2012). *Tuvalden Sahneye Fırlayan Şiddet, Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*. Ankara: Ütopya

www.e-skop.com

1960 SONRASI TEKSTİL SANATINDA İFADE ARACI OLARAK GİYSİ FORMU VE SANAT NESNESİ OLARAK GİYSİ

Garment Form as a Means of Expression and Garment as an Art Object in Textile Art After 1960

Gülseren HAYLAMAZ* & Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR**

1. Giriş

En temel anlamda tekstil; elyaf, iplik ve birçok farklı malzemenin birbirine çeşitli tekniklerle tutundurulmasıyla oluşturulmuş taşınabilir yüzeyler veya kütle hacmine sahip objeler olarak nitelenebilir (Bayburtlu, 2015:55). 20. yüzyılda bağımsız bir sanat dalı haline gelmiş olan lif sanatı, tekstil liflerinin doğasına özgü niteliklerini ve form olanaklarını bir ifade biçimi olarak kullanır, yaratıcı ve deneysel yapıtları kapsar. 1960'lardan günümüze tekstilin/lifin, giysi formu üzerinden sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılması ve giysinin imgeyi taşıyan-aktaran nesneye dönüşümü dikkat çekicidir.

Giysinin hammaddesi tekstil, insan hayatının her döneminde bedene temas halindedir ve nitelikleri doğrultusunda birçok yan anlamlar edinmiştir. Anni Albers(1889-1994) kumaş ve giysinin insanlar için anlamını şöyle tarif eder; “*Ellerimizle ve gözlerimizle kolayca anladığımız şeyi aynı zamanda bedenlerimizle de duyumsarız. Kumaş ister düğümlü dokunmuş, ister dikilmiş olsun, çoğunlukla kişisel düzeyde, giyinme, örtünme gibi amaçlarla vücuda yakın temas biçiminde duyumsanır...*”(Albers, 2000: 49).

Ayrıca giysiler hacim ve kıvrımlarıyla izleyiciye bedene ait duygusal ifadeler aktarır. Her sanatçının bu konu üzerinde yorumu ve tekniği farklıdır. Bildiride ifadelerini giysi formu ve nesne olarak giysi üzerinden aktaran sanatçıların çalışmalarına yer verilecektir. Giysi, çok yüzeyli, ıstık ve gölge değerlerini iç-bükey, dış-bükey olarak yansıtan, kullanılan malzemenin türüne göre çeşitli doku özellikleri gösteren, renk ve resimsel etkiler taşıyabilen, devimsel yapılardır. Bu bağlamda çeşitli ifade biçimlerini taşıyan giysiyi; güçlü, farklı, deneyimsel bir takım etkilerle oluşturulmuş bir objeyi insanın kendi bedeninin bir tür devamı olarak görme istemi, şeklinde düşünmek mümkündür. Burada düşünsel, güzel,

*Öğr. Gör.,Ege Üniversitesi, Bergama Meslek Yüksekokulu, Giyim Üretim Teknolojisi Programı, İzmir, e-posta: haylamaz@gmail.com

**Dr. Öğr. Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü, Moda Giyim Tasarımı Anasanat Dalı, İzmir, e-posta: skozbekci@gmail.com

yaratıcı, özgün ya da felsefi açılımları olan plastik sanata ait öğelerin, giysinin yapısını oluşturma veya bu yapıya eklenerek, canlı bedene tutunması söz konusudur. Giysinin diğer objelerden ayrılan en önemli özelliği onun canlı bir yapıya eklenmek için yapılmış olmasıdır (Bayburtlu, 2015: 61).

2.İfade Aracı Olarak Giysi Formu

Her ne kadar konunun çerçevesi 1960’lardan başlayarak çizilse de 19. yüzyıl sonlarında tekstilin ilk kez heykel sanatında bedeni saran bir giysi formuyla Degas’ın “14 Yaşında Küçük Dansçı Kız” adlı balmumu heykelinde kullanıldığından bahsetmeden geçmemek gerekir (Görsel 1). Tül kumaştan oluşturulan etek, giysiye ait plastik değerlerin yanında, heykele uçucu, hafif, şeffaf ve kadınsı ifade kazandırmıştır.

Görsel 1: Edgar Degas, “14 Yaşında Küçük Dansçı Kız”(1878-1881)

Balmumu, saç, kordela, pamuk bluz, bale ayakkabısı, muslin tutu, ahşap kaide,
98.9x34.7x35.2cm,



Giyimli Balzac heykeli giysi formu ile ifadenin güçlendirildiği dikkat çekici heykellerden birisidir. Antmen’in belirttiği gibi; 19. yüzyılın kalıplaşmış akademik heykeline karşı cesurca karşı durmuş, biçimi ve malzemeyi yoğun bir enerjiyle donatarak acı ya da haz ekseninde her tür duygunun dile geldiği, sanki soluk alıp veren bir dış kabuğa dönüştüren (Antmen, 2008: 15) Rodin’nin (1840-1917), Balzac Heykeli’nde giysi, heykelin fiziksel bir öğesi olmasının ötesinde, sanatçının ruh halini dışa vurmak için figürle bütünleşmiştir. Giyimli Balzac son şeklini alıncaya kadar sanatçı, pek çok fotoğraf, maske, giysi(Görsel 2-3), nü, eskiz çalışmaları yapmıştır. Giysi de burada, heykelin fiziksel bir öğesi olmasının ötesinde, sanatçının ruh halini dışa vurmak için figürle bütünleşmiştir. (Atıl, 2013: 36).



Görsel 2. (sağ) Auguste Rodin, “Balzak Anıtı” (1898), bronz, 270x120.5x128cm

Görsel 3.(sol) Auguste Rodin, “Balzak Anıtı Giysi Çalışması” Önden görünüş (1897), alçı, 148x57.5x42cm

Lif sanatı özellikle 1960’lardan itibaren yeni bir sanat alanını belirlemektedir. Bireysel bulguları, tepkileri, anlatımları, tekstil malzemelerinin sıra dışı kullanımları kadar, geleneksel malzemeler ve üretim teknikleri de en son teknolojik gelişmelerle birlikte bu yeni sanat alanında yer almaktadır. Tekstilin yüzeysel ve yapısal anlatım olanaklarına kavramı da ekleyen sanatçılar iki boyutlu anlatımlardan, büyük üç boyutlu formlara kadar geniş bir alanda eserler vermeye başlamışlardır. Tekstil malzemeleri ile üretilmiş büyük heykelsi formlar tekstillerin ve üretim tekniklerinin plastik potansiyeline dikkatleri çekmektedir (Akbostancı ve Çini, 2007: 48). İlk heykelsi formlar soyut yapılar şeklinde ortaya çıkmaya başlamıştır. 1960’lı yıllarla birlikte, ikinci kuşak lif sanatçıları, lif sanatını tezgâhtan özgürleştirmiş, yapıtlarını duvara asmanın yanı sıra yerde düzenlenebilecek ya da kaideye yerleştirilebilecek formlar halinde ortaya çıkarmaya başlamışlardır. Bu yapıtlar arasında, Abakanowicz’in sisal dokuma formları, Hicks’in sarmalanmış ve dikilmiş modüler birimlerden oluşan eserleri, Zeisler’in dökümlü, sarmalanmış ve dikilmiş bileşenlerinden oluşan işleri, Grossen’in halat kullanarak yaptığı büyük objeleri, Rossbach’ın sentetik malzemeleri, gazete kâğıtlarını ve rafyayı kullanarak oluşturduğu sepetleri ve Jagoda Buic’in (d.1930) tavandan sarkıtılan, iç içe geçen katmanlardan oluşan, sökülmüş duvar halıları sayılabilmektedir. 1970’li yıllara gelindiğinde sanatçılar çeşitli ülkelere yaptıkları seyahatler ve araştırmalar sonucunda, rezerve baskı, batık ve bağlama boyama gibi yöntemleri de yapıtlarında kullanmaya

başlamışlardır. 1980’lerde eserler, yapılarda ve açık alanlarda, lifli malzemeler de resim ve heykel alanlarında görülmeye başlamıştır. 1980’li yılların sonlarına doğru, dördüncü kuşak sanatçılar lif sanatını daha da ileri götürmüşlerdir. Geleneksel yöntemler yeniden ortaya çıkmış ve yeni teknolojilerle bir araya getirilmiştir. Bu dönemde, sanatın düşünceleri iletmek için lif sanatçıları tarafından bir araç olarak kullanılmaya başlamasıyla, formlarda büyük ilerleme görülmüştür(Özpınar ve Akbostancı, 2012: 185). Üç boyutlu formlar içerisinde giysi-beden ilişkisini sorgulayan eserler ortaya konulmuştur.



Görsel 4:
Magdalena Abakanowicz,
“Black Garments”(1969),
metal destekli sisal

dokuma, 300x180x60cm



Görsel 5: Selda Kozbekçi Ayranpınar. “**Boutique**”, (2004), Özgün Teknik, 60 nm polyester dikiş ipliği, jelatin, kola, 160x100x25 cm, Kişisel Arşivinden



Görsel 6: Selda Kozbekçi Ayranpınar. “**Bodiec**”, (2014), Özgün Teknik, Pamuk İp, 23 x 45 x 35cm, Kişisel Arşivinden

Selda Kozbekçi Ayranpınar’ın, “Boutique” isimli lif eserinde stilize çocuk bedenini, bir giysi biçiminde sergilediği görülmektedir

(Görsel 5). 2014 yılına ait diğer çalışmasında, pamuk ipliğini dantel tekniği ile birleştirdiği giysi formunda lif heykelde kadın bedenini vurgulamıştır(Görsel 6).

Nandipha Mntambo, çalışmalarında derileri tabakladıktan sonra kendi vücudundan kalıp olarak reçine ile şekillendirme yolları aramış, tekniğiyle malzemesini ilişkilendirmiştir(Görsel 7). Deriye beden üzerinde form vererek giysi heykellere dönüştüren sanatçı, duygularını kadın bedeninin hareketlerini vurgulayan giysiler ile aktarmaktadır.



Görsel 7. Nandipha Mntambo “**Mirror Image**”, (2013), İnek Derisi, Sol: 66 x 170 x 162 cm. Sağ: 59 x 180 x 155 cm

World of Threads Festival, 1994 yılından buyana, çağdaş lif ve tekstil sanatına ait örneklerinin sergilendiği alandır. 21. yüzyılın başında çalışmalarıyla festivalde yer almış sanatçılardan June J. Jacobs, Megan Skyvington ve Emma Nishimura Toronto, beden ve giysi formunu kendi teknik ve yöntemleriyle yorumlamışlardır. Sanatsal üretimlerinde kullandıkları tekstil malzemeleriyle, eserlerinde bedene ve giysiye ilişkin göndermeleriyle, form verme yöntemleri, çıkış noktaları ve esin kaynaklarıyla üç sanatçıdan bahsetmek gerekir.

June J. Jacobs; giysiye dönüştürdüğü keçe malzeme üzerinde tekstile ait değişik geleneksel birleştirme, nakış tekniklerini de uygulamaktadır.(Görsel 8,9)

Resim eğitimi almış olan Megan Skyvington, Kanada'da disiplinlerarası çalışan bir sanatçı ve küratördür. Kadın bedenini kişisel anlatı yoluyla ele alan Skyvington (Görsel 10), aldığı eğitim hakkında şunları söyler;

“Eğitim geçmişiimi düşündüğümde, yaptığım çalışmalar ile mükemmel bir uyum sergilediğim pek söylenemez. Geleneksel bir resim eğitimi aldım ancak zamanla lif tekniklerinden ilham aldım. Özellikle, kağıt yapımı ve nakış. Ben hiçbir zaman bir usta değilim, sadece lif sanatçılarından ve eserlerinden ilham alıyorum çünkü herhangi bir zanaatı tam anlamıyla

uygulamanın ne kadar zaman alacağını biliyor ve derin bir saygı duyuyorum”¹



Görsel 8-9. June J. Jacobs. (yün, keçe, akrilik) 2010, 86 x 45 x 28 cm



Görsel 10. Megan A. Skyvington Atölyede

Emma Nishimura Toronto’nun, çalışmaları bellek ve kayıp, asimilasyon ve bütünleşme konuları üzerinedir. Dikiş tekniğini ve Japon kağıdını kullanarak baskı resim üzerine uzmanlaşmıştır (Görsel 11,12). Lif sanatının sunduğu maddesel durumu, dokuyu ve sonsuz olasılıkları sevdiğinden bahseden sanatçı, sekiz yaşındayken dikiş dersi almaya başlamıştır. Dikiş ve ekleme birlikteliği Toronto’nun yaratım sürecinin hep doğal bir parçası olmuştur. Çalışmalarının yapım aşamasındaki yolculuğunu önemsemektedir. Japon kağıdı en çok tercih ettiği

¹http://www.worldofthreadsfestival.com/artist_interviews/119-megan-skyvington-14.html (erişim: 23/04/2018)

malzemedir çünkü; “kırılganlık illüzyonu, esneklik ve diğer basılı materyallerin sahip olduğu değerler, sonsuz detaylı ve dokulu sanat eseri yaratmak için sınırsız olanaklar sunabilir” düşüncesindedir. Genelde çalışmalarına, düşüncelerini yazarak başladığını belirten sanatçı devamında gelen süreci şöyle anlatır;

“Projemin kavramsal içeriğini tam olarak oluşturduktan sonra, hayal gücümle veya çektiğim fotoğraflardan yararlanarak taslaklar hazırlamaya başlıyorum. Bu aşamada, çalışacağım giyim eşyasını büyükannemin kalıplarını kullanarak yorumluyorum. Daha sonra baskı stüdyosuna girip gravür işlemine başlıyorum. Bu süreç boyunca her zaman değişik teknik zorluklar ortaya çıktıkça deneysel sonuçların gelişmesine izin veriyorum. Baskı aşaması tamamlandıktan sonra işime, dikiş, kesim ve katman ekleyerek kağıt üzerinde devam ediyorum ve bitiş aşamasına gelene kadar baskıya devam ediyorum. İşlerimi daha sonra bir satır üzerine monte edilmiş ve çerçevelenmiş olarak sunuyorum”²



Görsel 11 (sol). E. N.Toronto “**One Basic Sadness**”, (2010), Fotogravür ve dikiş, 51x 64 x 3cm

Görsel 12(sağ). E. N.Toronto “**Caught in Between**”, (2010), Fotogravür ve dikiş, 36 x 36 x 3 cm

Canlı veya cansız bir beden üzerinde gerçekleştirilen tekstil/lif sanatına ait uygulamalar, bedene, giysiye, malzemeye ait ifadeler barındırır. Diğer yandan giysi formu olarak ortaya koyulmuş seramik ve heykel eserlerde, serbest şekillendirme tekniklerinin yanı sıra beden üzerinden veya giysinin üzerinden kalıp alma yöntemlerinin de uygulandığı görmektediriz.(Görsel 13).

²http://www.worldofthreadsfestival.com/artist_interviews/009_emma_nishimura_11.html erişim; 23/04/2018)



Görsel 13. Karen LaMonte, “**Uzanmış Drapeli Elbise**”, (2007), Cam Döküm, 47x155x58cm

3.“Giysi”nin Sanat Nesnesi Olarak Kullanımı

Tekstil/lif sanatının beslendiği sanat akımlarından Kavramsal Sanat, 1960 sonrasında gelişen hemen tüm akımların yolunu açmıştır. Sanatın ne olduğuna dair soru işaretleriyle izleyiciyi kuramsal bir düşünce pratiğine ortak eden, sanatın işlevine dair yeni önermeler getiren ve yetenek yerine sınırsız yaratıcılık düşüncesini savunan Kavramsal Sanat, çok çeşitli akımlar/eğilimler/oluşumlar halinde günümüze kadar uzanmış, günümüzde resim, heykel gibi daha geleneksel türlerin de kavramsallaşmasında rol oynamıştır(Antmen, 2008: 196).

Çağdaş sanatta Duchamp’ın açtığı yolda avangardlarla devam eden, her türlü endüstriyel malzemenin sanata taşınmasıyla yeni bir oluşumun içinde olan plastik sanatlarda tekstil, geniş olanaklarıyla sanatsal üretimlerde en çok kullanılan malzemelerden biri haline gelmiştir. Beuys, 1970’lerden sonra etkinliklerinin çapını genişleterek sanatsal eylemlerine devam etmiştir. Alışlagelen malzeme anlayışından uzaklaşan Beuys, tekstile farklı açıdan yaklaşmıştır. Ağır keçe balyalarına sarmalanmak gibi performanslar gerçekleştiren Beuys için keçe ve yağ ayrı önem taşımaktadır. *“Beuys, “heykel” terimini, sanata ilişkisi henüz açık olmayan etkinlikleri de dâhil eden çok geniş bir kapsamda kullanıyordu. Heykeli, terimin yaygın anlamının çok ötesine uzanan çağrışımlarıyla her şeyi kapsayan bir sanat aracı olarak görüyordu”* (Beuys,2000: 6). Beuys fonksiyonel bir nesne olan keçeden yapılmış takım elbiseyi sanat nesnesi olarak sergilerken, sanat eseri ve günlük nesne arasındaki ayrımın sorgulanmasını amaçlamıştır. Aynı zamanda herkesin farklı alanlarda yaratıcı ve üretken olabileceğini savunmuştur (Görsel 14).

Görsel 14: Joseph Beuys, “**Felt Suit**”, (1970), keçe, 166x66x26cm,



1990’larda giysinin bedensiz kullanımı, onun bedenle ilişkilendirilen geleneksel kimliğini değiştirerek ona daha soyut bir kimlik kazandırdı ve toplumsal kimlik, toplumsal cinsiyet gibi diğer kavramları dile getirmeye uygun bir nesne haline getirdi. Giysinin içinde olması beklenen ama var olmayan bedenin bıraktığı boşluk, sanatçının o bedene ilişkin yansıtmak istediği duygu ve düşüncelerin dile getirilmesinde çarpıcı bir rol üstlendi (Felshin, 1995: 20-22).

Bedeni temsil eden giysi formunun kavramsal sanattaki yerini ifade eden en önemli sanatçılardan birisi Bourgeois’ dir.

“Giyim...bir hafıza alıştırması...onu giydiğimde nasıl hissettiğime dair geçmiş keşfetmemi sağlıyor.”³



Görsel 15.Bourgeois,“**Pembe Günler ve Mavi Günler**”, (1997), Çelik, kumaş, kemik, karışık malzeme. Koleksiyon Whitney Amerikan Sanatı Müzesi.

Giyim ürünleri toplumsal yaşamda kullanıcıların gereksinimlerini karşılamanın ötesinde, kişinin sosyal durumunu, mesleğini, kişisel zevklerini ifade eden nesnelerdir. Eserlerinde ölmüş kişilerin giysilerini, fonda kalp atışı sesleriyle birlikte sunan Christian Boltanski, giysilere nasıl bir anlam yüklediğini şöyle anlatır; “*Benim için, kullanılmış kıyafetler, birinin fotoğrafı ya da kalp atışı aynı şeydir. Orada olmayı temsil eden nesnelerdir.*”⁴ 1960’ların ve 1970’lerin Joseph Beuys gibi Kavramsal sanatçıların izinden devam eden Fransız kavramsal sanatçının eserleri, New York’taki Modern

³ (https://www.moma.org/explore/collection/lb/themes/fabric_works)

⁴(<http://www.museomagazine.com/CHRISTIAN-BOLTANSKI>-erişim;23/04/2018).

Sanat Müzesi, Londra'daki Tate Galerisi ve Paris'teki Centre Georges Pompidou'nun kalıcı koleksiyonlarında yer alır.⁵

Teknolojik gelişmelerin, çeşitli sanatlardaki değişimlerin, küreselleşmenin etkisiyle, 1990'larda çağdaş tekstil sanatı (fiberart) alanında yapılan çalışmalar büyük bir ivme göstermiştir. Lozan Bienali'nin adı 1992'den sonra "Uluslar arası Lozan Bienali Sergisi: Çağdaş Tekstil Sanatı" olarak değiştirilmiş; bu durum elyaf sanatının çağdaş tekstil sanatı olarak uluslar arası düzeyde kabul edildiğinin bir göstergesi olmuştur. Lozan Bienallerinde alışılmamış malzemelerle, tekniklerle ve tekstil dünyasının dışından alıntılarla üretilmiş yapıtların sergilenmesi, çağdaş tekstil sanatının alanını iyice genişletmiş, bir açıdan plastik sanatlarla tekstil sanatını ayıran sınırı ortadan kaldırmıştır (Akbostancı ve Çini, 2007:50). Sınırların belirsizleşmesiyle ardarda düzenlenen "giysi" temalı sergiler kavramsallaşan sanat anlayışının örneklerini içermiştir; 1986-88'de İngiltere Birmingham'da Ikon Galeride açılan "*Kavramsal Giysi*" (Görsel 16), 1993'te Connecticut Ridgefield'da Aldrich Çağdaş Sanat Müzesinde açılan "*Modanın Düşüşü*", 1993 yılında Florida Miami'de, Filorida Üniversitesi Sanat Müzesi'nde açılan; "*Günümüz Amerikan Sanatı: Metefor Olarak Giysi*" (Görsel 17), 1994'te Wisconsin Sheboygan'da John Michael Kohler Sanat Merkezi'nde açılan "*Düzensiz Elbise*", 1993-94 'te Bağımsız Küratörler A.Ş.'nin düzenlediği "*Boş Elbise: Günümüz Sanatının Vekili Giysi*" sergileridir.



Görsel 16 (sol). Fran Cottell "**Private Thoughts /Public Speaking**" (1986), boyanmış, dikilmiş pamuklu dokuma, tel, misina, 762x244x61cm(yaklaşık)

Görsel 17 (sağ). Elise Siegel, "**Sunskirt**", (1993), akrilik modelleme macunu, tel, 69x142x142cm

⁵(<http://www.artnet.com/artists/christian-boltanski/> erişim; 23/04/2018).

3.Çağdaş Türk Sanatında Giysi Formu ve Nesne Olarak Giysi

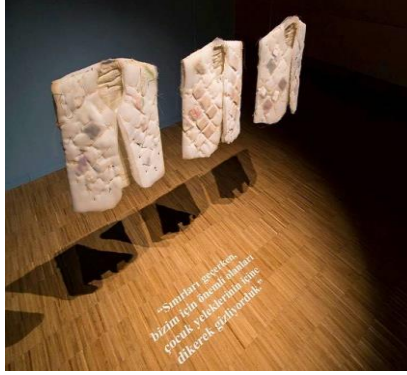
Türk sanatında kurumsallaşma çabalarının etkin olduğu 1970’li ve 1990’lı yıllar, çağdaşlık yenilik gibi kavramların ışığında gerçekleşen “Yeni Eğilimler”, “Günümüz Sanatçıları”, “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit”, Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında gerçekleşen, “I. İstanbul Çağdaş Sanat Sergisi” gibi önemli etkinliklerle, çağdaşlaşma yolunda yeni kavramların ve yeni sanat alternatiflerinin tartışmaya açıldığı atılımcı bir sürece işaret eder. Füsün Onur, Serhat Kiraz, Gülsün Karamustafa, Cengiz Çekil, İpek Duben, Erdağ Aksel, Canan Beykal, Osman Dinç, Handan Börüteçene ve Balkan Naci İstimyeli gibi çağdaş yaklaşımlarıyla dikkat çeken isimler, bu sergilere katılan öncü sanatçılar arasında yer almıştır (Yetik, 2009: 264-265). Kadına ait değerleri, göç, beden, yaşam gibi kavramları “giysi formu” üzerinden veya nesne olan “giysi”nin üzerinden aktaran sanatçıların yapıtları dikkat çekicidir.

Gülsün Karamustafa İstanbul Artnews’in Ocak 2015’de yayımlanan sayısında Özlem Altunok ile gerçekleştirdiği söyleşisinde kendisi için önemli saydığı nesnelerin; bazı tekstler, notlar, babasının el yazısıyla yazdığı mektuplar, birtakım film artıkları ve objeler olduğunu ve yeleklerin içine dikilen tüm bu önemli nesnelerin görülebilir ama dokunulmaz olmalarını istediğinden bahsetmiştir. Üretiminin sonucunda, üzerlerindeki dikişleri görülebilen tam olarak bitmemiş yelekler ortaya çıkmış, izleyici yeleklerin içindeki nesneleri sezebilmiş ama onlarla tam olarak temas edememiştir. Anneanneden duyulan ve yeleklere eşlik eden “*Sınırları geçerken, bizim için önemli olanları çocuk yeleklerinin içine dikerek gizliyorduk*” cümlesi ise tırnak içine alındığından “Bir alıntıymış izlenimi veriyor ve konuşan kişinin orada olmadığını altını çiziyor; tıpkı boş yeleklerin orada olmayan çocukların varlığına işaret ettiği gibi. Burada olmayanlar kim? Neredeler ve ne oldu onlara”(Aktaran; Sabancılar,D.: 138.(Heinrich, 2007: 55). Karamustafa’nın bu yapıtında yelek formundaki tekstiller önemli bir ifade aracı olarak dikkat çekmektedir(Görsel 18).

Handan Börüteçene’nin 1981 tarihli “Kabuk” isimli seramiği ise, kadını kısıtlayan geleneksel rollerden kurtulmasını öneren bir çalışmadır (Görsel 19). Önlük formunda oluşturulmuş seramik objede kadın bedeninin içi ve arkasının boş bırakılmasıyla verilmek istenen mesaj, eğer istenirse kadınların, kendilerine dayatılan ve üzerlerine elbise gibi giydirilen rollerden kolay çıkıp kurtulabilecekleridir. Bu, onların eğitime, bilinçlendirilmeleri ve kararlı tutumlarıyla gerçekleşecek bir durumdur. (Ağatekin, 2016: 87).

Balkan Naci İstimyeli “Hatırla” isimli sergisinde “göç” olgusunu sorgulamış, İstanbul’dan çeşitli nedenlerle ayrılmak zorunda kalan ailelerin anılarından oluşan bir enstalasyon hazırlamıştır. Boş bir çocuk

odasını ve anne odasını onlara ait giysileri asarak diğer objelerle birlikte düzenleyen sanatçı, yokluğu giysinin varlığıyla betimlemiştir (Görsel 20).



Görsel 18. Gülşün Karamustafa, “Kuryeler”, (1991),yerleştirme



Görsel 19. Handan Börüteçene, “Kabuk”, (1981), seramik.
(Berksoy, F. (2012), s,84’den Aktaran; Ağatekin, (2016), s.87)



Görsel 20. Balkan Naci İslimyeli, "Hatırla", hazır nesne, (1987-2017)

5.Sonuç

Tekstil ürünü olan giysi, insanın yaşamına ait anlamlar yüklediği nesnelerdir ve bizler bu nesnelerle ilgili görsel dokunsal belleğe sahibiz. Doğal olarak sanatçının giysi formunu ve nesne olarak giysinin kendisini yaratı sürecinde kullanması belleklerde gizlenmiş anlamların hatırlanmasını, vurgulanmasını, yönlendirilmesini sağlamaktadır. 21.yüzyıl sanatında giysinin insan bedeninden bağımsız olarak düşünüldüğünü ve işlevsel yönü sorgulanmaksızın bir sanat nesnesi olarak yaratıldığını görmekteyiz. Sessiz ifade aracı olarak tekstil sanatı çağın gerisinde kalmamış bir sanat nesnesi olarak bedensiz giysi formlarıyla geçmişten gelip çağı yakalamıştır. Sanat nesnesi olan giysilerin estetiğinden çok kavramsal içeriği üzerinde durulurken, giysinin yaratım süreci ve kavramla nasıl örtüştüğü üzerinden değerlendirilmeler yapılmıştır. Böylece bedensiz giysi formlarıyla görseli uyaran ve ifade dili olarak farklı teknik, malzeme ve kişisel yaklaşımlarla tekstil/lif sanatında disiplinlerarası çalışmaların yansımaları artmaktadır.

KAYNAKÇA:

Ağatekin, Elif, (2016). “*Türkiye’de Kadın Gözüyle Kadın Olmak Sorunsalı ve Çağdaş Türk Seramik Sanatından İzlenimler*”. Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi, Kış, SAYI 1, ISSN 1307-9840,s,77-90

Akbostancı, İdil, Çiğdem Çini,(2007). “*Tekstilin Ördüğü Ağlar, Endüstri, Zanaat ve Sanat*”. P Dünya Sanat Dergisi, Sayı:44, s, 36-51

Albers, Anni, (2000). *Selected Writings On Design*. London; Wesleyan University Press.

Antmen, Ahu, (2008), “*20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*”, Sel Yayıncılık, İstanbul, s, 15-196

Arzu Çakır Atıl, (2013), “*20. Yüzyıla Kadar Heykelde Drape*” Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E Kasım-Aralık’13 Sayı:12 ISSN 1308-2698, S.25-39

Bayburtlu, Irmak, (2015). “*Giyilebilir Sanatta Örmeye ve Dokuma Yapıların Estetik Yeri*”. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,Tekstil Anasanat Dalı, İstanbul.

Beuys, Joseph, (2000), “*Desenler, Nesneler, Baskılar, Drawings, Objects, Prints*”. Borusan Kültür ve Sanat Yayınları.

Felshin, Nina, (1995), “*Clothing as Subject*”, Art Journal (Vol. 54, No: 1): 20-22

Özkendirici, Başak, (2014), “**Tekstil Sanatında Anlamsal Değerler**”, Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi (Tam Metin Bildiri) (Yayın No:1681318)

Özpınar, Ceren, İ.Akbostancı, (2012). “*Lif Sanatında Kavram*”. 1. Uluslar arası Tekstil Sanatı-Tasarımı Sempozyumu, Marmara Ü. GSF, İstanbul, s,179-194

Sabancılar, Duygu, (2016), “*Bireysel ve Toplumsal Hafızanın Sanat Eserlerinde “Kıyafet” Aracılığı ile Kurgulanması: Gülsün Karamustafa ve Gülçin Aksoy*”, STD, Aralık-e-ISSN 2149 – 6595, S, 133-145

Görsel Kaynaklar:

Görsel1:https://images.nga.gov/en/search/do_quick_search.html?q=%221999.80.28%22,erişim;30/04/2018

Görsel 2:<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1984.364.15/>,erişim;30/04/2018

Görsel3:<http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/balzac-study-dressing-gown>,erişim;30/04/2018

Görsel4:
<http://www.abakanowicz.art.pl/abakans/BigGarmentscycleAbakans.php.html> erişim;30/04/2018

Görsel 7:
<https://artmap.com/andrehschiptjenko/exhibition/nandipha-mntambo-2013> erişim;30/04/2018

Görsel 8-9:
http://www.worldofthreadsfestival.com/artist_interviews/008_june_j_jacobs_11.html erişim;30/04/2018

Görsel 10
:http://www.worldofthreadsfestival.com/artist_interviews/119-megan-skyvington-14.html erişim;30/04/2018

Görsel 11,12:
http://www.worldofthreadsfestival.com/artist_interviews/009_emma_nishimura_11.html erişim;30/04/2018

Görsel 13: <https://www.karenlamonte.com/Contemporary-Sculptures-Prints/Dresses-Contemporary-Sculpture/i-7BCLHhZ/A> erişim;30/04/2018

Görsel 14: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-felt-suit-t07441>, erişim;30/04/2018

Görsel

15:https://www.moma.org/explore/collection/lb/themes/fabric_works,
erişim;13/05/2018

Görsel 16: (sol) <http://www.francottell.com/artwork/containment>
erişim;30/04/2018

Görsel 17: (sağ) https://elisesiegel.com/dress_4.html
erişim;30/04/2018

Görsel 18: [http://saltonline.org/tr/664/atolye-ipucu-gulsun-](http://saltonline.org/tr/664/atolye-ipucu-gulsun-karamustafa)
karamustafa erişim: 14/05/2018

Görsel 20:

<http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=5341&bhcp=1>
erişim; 23.04.2018

ŞİDDET VE İKTİDARIN GÖSTERGESİ OLARAK RESİMDE ATEŞLİ SİLAHLAR

Firearms in Painting as Indicator of Power and Violence

Burhan YILMAZ*

GİRİŞ

Resim sanatına bakıldığında sanat tarihi boyunca şiddet ve iktidar kavramlarına ilişkin konuların sıklıkla işlendiği görülmektedir. Şiddetin görselleştirilmesi doğrudan olabildiği halde iktidar kavramının görselleştirilmesi için birtakım alegorilere başvurma zorunluluğu vardır. Bu durum mağara resimlerinden günümüzdeki tablolara kadar gelen bir sorunsaldır. Şiddet sanat eserleri içerisinde figür, renk, nesne ve mekan bağlamında açık göstergelerle işlenegelmiştir. Av sahneleri, savaş sahnelerinin yanı sıra cehennem gibi dini temaların işlendiği sahneler başta olmak üzere bu türden konuları işleyen eserlerin ortak zemininde şiddet ve şiddete dayalı imgeler vardır. Bu resimlerdeki konulara bağlı olarak da silahlar, savaş gereçleri, çeşitli nesneler, bedenler ve mekânlar da şiddetin birer göstergesine dönüşür. Diğer yandan iktidar kavramı açısından bakıldığında da resimlerde kıyafetler (üniformalar), mal-mülk varlığını gösteren nesneler ve mekanlar, ender rastlanan hayvanlar ve nesnelerin birer gösterge olarak varlığı söz konusudur. Resmi yapılan kişiyi veya kişileri zengin, erk sahibi olarak göstermek amacıyla resimler çeşitli göstergelerle donatılmıştır.

Şiddet ve İktidarın Sanatla İlişkisi Üzerine

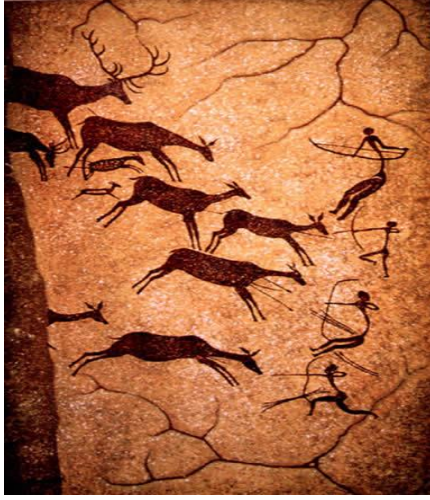
Şiddet ve iktidarın kendi aralarında çok boyutlu ilişkileri olduğu konusu çeşitli çalışmalarda vurgulanmaktadır. İktidar, insanın insan üzerindeki gücü olarak ele alınırken bu durumun şiddet ile de bir ilişkisi olduğu vurgulanmaktadır. Hannah Arendt şiddet ve iktidar arasında ‘birinin hakim olduğu yerde öteki barınmaz’ diyerek negatif bir ilişkinin varlığını öne sürer. C.W. Mills’in “iktidarın nihai biçimi şiddettir” sözü de şiddet ve iktidar arasındaki sıkı ilişkiyi ortaya koymaktadır (akt. Yılmaz, 2015, 199-200). Diğer yandan Foucault da şiddet ve iktidar kavramları üzerine yaptığı çalışmada şiddetin iktidar tekniklerinden biri olduğunu vurgulamaktadır. Şiddet ve iktidarın sanatla doğrudan ve dolaylı ilişkileri kümülatif bir bilgi türü olarak vardır. Nasıl ki bilgi

* (Doç.); Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü. E-mail: burhanyilmaz12@gmail.com

iktidarla ilişki içindeyse (Foucault, akt. Kayıntı,2017:69) sanatın da iktidar ile ilişkisi vardır. Bu ilişki yanlılık veya karşıtlık –yakınlık ve mesafe- gibi özelliklere sahiptir.

Şiddet ve iktidar açıkça veya gizli şekillerde sanatın temel konularından biri olagelmıştır. Resim sanatı tarihinde savaş, av, kavga, isyan gibi konular iktidarın ve şiddetin doğrudan görünür biçimlerini vermektedir. Tanrı figürleri, Kralların ve komutanların büstleri, heykelleri, portreleri resimleri her biri birer iktidar göstergesi olarak ele alınır. Sanatın iktidardakinin hizmetinde olduğu düşüncesi bir yana iktidarda olanın sanat aracılığıyla varlığını kanıtladığı ve sürdürdüğü düşüncesi burada önem arz etmektedir. İktidarın ve şiddetin birlikteliğini dolaylı olarak gösteren eserler daha çok savaş konusunda üretilmiş eserler olarak belirlenebilir. Fakat avcılık ve askerlik temalarının işlendiği eserler de konu açısından önemlidir. Bu makalede iktidar ve şiddetin göstergesi olarak yukarıda sayılan konularda üretilen eserlerde görülen silahlar, daha doğrusu ateşli silahlar seçilmiştir.

Sanatta silahların görülmesi ilkel mağara resimlerinden beri var olagelmıştır, Lascaux mağara resimlerindeki mızrak, ok ve yaylar buna örnek olarak verilebilir (Resim 1). O dönemden bugüne sanat tarihi içerisinde birçok şekilde ve çeşitlilikte kılıçlar, bıçaklar, oklar, yaylar, mızraklar, zırhlar ve başka türden savaş aletleri birçok eserin içerisinde çeşitli anlamların kurulması amacıyla yer almıştır. Buradan hareketle basit yaylardan tüfeklere dek silahların gelişimi sanat tarihi dizgesi içerisinde gözlemlenebilir. Mısır, Hitit, Antik Yunan, Roma, Orta çağ, Rönesans, Barok ve Modern dönemlerin sanatlarında silah resimlerine bakarak silahların bir şiddet ve iktidar göstergesi olduğu açıkça söylenebilir. Hatta bu türden eserlerin şiddetle ilgili bir tarih dizgesi olarak ele alınması oldukça uygun görünmektedir. Bu eserlerin sıralanması Theodor Adorno'nun (2007:12) “vahşetten insanlığa götüren bir evrensel tarih yoktur, ama sapandan bombaya götüren bir evrensel tarih vardır” sözüyle anlattığı tarihsel dizgeyi hatırlatmaktadır. Bu dizge sanatın hafıza-hatırlama-saklama edimleri üzerinden tarihle kurulan ilişki ile görünür olmaktadır. Sanat eserinin tarihselliği, eserin içeriğinde yer alan bilgidен kaynaklanır, sanatın hafıza ile olan yönü işte bu bilginin kuracağı ilişkilerle oluşturulur (Botton ve Armstrong, 2013:70). Sanat eserinin bu dokümanter yönü de ateşli silahların birer simge olarak odağa alınmasına olanak sağlamaktadır.



Resim 1. Lascaux Mağara Resmi. M.Ö. 20 Bin.

Sanatın saklayıcı ve aktarıcı yönü, bu makaledeki temel bir konuyu mümkün kılmaktadır. Bir sanat eserinde yer alan nesneler, eserin yapıldığı dönemin tarihsel koşullarını da saklamaktadır (Yılmaz, 2017). Bu durumun düşünsel olarak temellendirilmesi insanın nesne-eşya ile ilişkisinde bulunmaktadır: “Eşyanın, insan çevresinin temel bir ögesi haline gelmesi, insanı, eşyalı dünyasında, yani eşyalarıyla birlikte ele almayı gerektirmektedir” (Bilgin, 1983:18).

Resim sanatında yer alan ateşli silah resimlerinin incelenmesinde öncelikle sanatın bu tarihi ve gerçeklik-belge yönü üzerinden bir yaklaşım geliştirmek gereklidir. Resimlerde yer alan ateşli silahlar - tüfekler ve tabancalar- gerçek birer nesne göstergesi olarak, resimlerin yapıldığı dönemin niteliklerini işaret etmektedir. Bu araştırmanın sınırı da ateşli silahların yer aldığı Batı Resim Sanatı içerisinde görülen önemli eserler ile oluşturulmuştur. Burada ateşli silahlardan kasıt tüfek ve tabanca olarak belirlenmiştir ve çok net bir şekilde ateşli silahları gösteren ve sanat tarihinde önemli yer tutan eserler odağa alınmaktadır.

Şiddet ve İktidar Bağlamında Resim Sanatında Ateşli Silahlar

Öncelikle resim sanatında ateşli silahları ele almak için ateşli silaha ve onun tarihine kısaca bakmakta fayda vardır. Türk Dili Kurumu Sözlüğü’nde silah “savunmak ve saldırmak amaçlı kullanılan nesne, etken araç” olarak tanımlanmaktadır. Ateşli silah da “patlayıcı madde aracı ile mermi atan top, tüfek vb. silah” olarak tanımlanmaktadır (tdk.gov.tr). Ateşli silahların tarihine bakıldığında barut maddesinin önemli olduğu görülmektedir. Barut Çin’de yüzyıllar boyunca

kullanıldığı bilinmektedir ancak tam anlamıyla bir ateşli silah formu ortada yoktur. Ateşli silahların batıya doğru geçişine bakıldığında 1300’lü yıllarda Araplara, Türklere ve Avrupa’ya geçtiği görülmektedir (Chase, 2008:2). Osmanlı Devleti üzerinden Batıya geçen ilk ateşli silahlar oldukça ilkel biçimdedir. Tüfeklerin tarihine bakıldığında Avrupa’da 1364 yılında ilk kez ilkel tüfek biçimli bir ateşli silah kullanıldığı kayıtlara geçmiştir. Ama daha öncesinde arkebüz denilen el topları da tüfeğin atası olarak kabul edilmektedir (Diamond, 2010). 1490’lı yıllarda ise tüfek denebilecek formda silahlar geliştirilmiştir. Avrupalılar saat yapımı gibi teknik bilgilerini silahların mekanizmalarına uygulayarak tüfek ve tabancalarda çeşitli yenilikler yapmışlar günümüzdeki anlamında ateşli silahlar üretmişlerdir (Chase, 2008:86).

Makalede silah resimleri açısından ele alınan eserler, Rembrandt van Rijn’in 1642 tarihli Gece Devriyesi, Thomas Gainsboroughs’un 1750 tarihli Bay ve Bayan Andrews, Francisco Goya’nın 1814-15 tarihli 3 Mayıs 1808 ve Eguene Delacroix’nın 1830 tarihli Halka Liderlik Eden Özgürlük adlı eseri, Edouard Manet’nin Maximilianın Katledilmesi (1868-69) adlı eseri şeklinde sıralanmaktadır.

Rembrandt’ın Gece Devriyesi Resminde Ateşli Silahlar ve Anlamları

Rembrandt van Rijn’in 1642 tarihli Gece Devriyesi adlı eseri sanat tarihinin en ünlü tablolarından biridir. Eserin bütün diğer sanatsal üstünlüklerinin yanında, bu çalışma açısından ekstra bir özelliği daha vardır. Bu özellik resimde görülen tüfek ve tabancalardan kaynaklanmaktadır. Net bir şekilde ateşli silahların görülmesi bu tabloyu konumuz açısından daha önemli hale getirmektedir.

Amsterdam’daki Rijkmuseum’da sergilenen Gece Devriyesi’nin orijinal adı “Yüzbaşı Frans Banning Cocq ve Teğmen Villem van Ruytenburch’un Birliği Yürüyüşe Hazırlanıyor” şeklindedir (Putchko, 2015). Resimde 28 kişi vardır ve en öndeki iki kişi Yüzbaşı Cocq ve Teğmen Ruytenburch olarak resmedilmiştir. Yüzbaşı Cocq ve Teğmen Ruytenburch’un arkasında ordu mensupları durmaktadır. Resimdeki birçok nesnenin ve figür askeri anlamlara sahiptir. Resmin sol tarafında duran kırmızı giysili olan ve elinde bir tüfek tutan asker bir silahşordur. Bu askerin tam simetrik olarak karşısında da bir başka tüfekli silahşor yer alır. Bu birliğin adı bu tüfekleri taşıyan askerlerden dolayı “Kloveniers” olarak konulmuştur. Soldaki tüfekli askerin hemen arkasında yer alan parlak elbiseli kız çocuğu figürü, bazı simgesel özelliklerinden dolayı kızın bu askeri birliğin simgesi veya maskotu olduğunu düşündürmektedir. Kızın kemerinde birliğin simgesi olan bir tavuk asılı durmaktadır, Felemenkçede “kloven” kelimesi pençe anlamındadır, bu da birliğin ismini çağrıştırmaktadır. Yine kızın belinde küçük bir tabanca

vardır. Tabanca Felemenkçede “klover” şeklinde söylenir, bu nesne de Kloveniers birliğinin adının bir açıklaması olarak düşünülebilir. Özellikle de o dönemin son model teknolojik silahı olan bu tüfekler birliğin gücünü gösteren simgelerdir (<https://www.rembrandthuis.nl>).



Resim 2. Rembrandt van Rijn, 1642, Gece Devriyesi (Nightwatch), 379x453 cm. Tuval üzerine yağlıboya, Amsterdam Rijkmuseum.

Resimde görülen sol taraftaki kırmızı giysili silahşorun elinde bulunan tüfek, 1630 yılında üretimine başlanmış olan fitilli msket tüfeğidir (flintlock rifle) (www.pbs.org). Tarihsel anlamda Rembrandt'ın bu resmi, resimde bulunan tüfeğin modelinin üretilmesinden sonra yapılmıştır. Diğer yandan, Rembrandt tüfeğin bütün karakteristik özelliklerini, dipçik, mekanizmanın görünen metal kısmı, namlu destek kısmı ve namlu gibi bölümleri olduğu gibi gerçeğe uygun bir şekilde, fitilli msket tüfeğinin tasarımına göre resmetmiştir. Rembrandt'ın bu tüfeklerin teknik olarak nasıl kullanıldığını bildiğini göstermek ister gibi askeri tüfeğini doldurur halde resmetmiştir. Bu tüfekler namlu ucundan önce barutun dökülmesi, sonra barutun sıkıştırılması ve msketin namludan yerleştirilmesiyle atışa hazırlanmaktadır (Wolter, 2007).

‘Gece Devriyesi’ adlı resim İspanya ile Hollanda arasında sürmekte olan Hollanda İsyanı olarak da bilinen Seksen Yıl Savaşları için bir propaganda olarak uygulandığı şeklinde de yorumlanabilir. Çünkü bu Seksen Yıl Savaşları, resmin yapılmış olduğu tarihlerde devam etmekteydi (Kalkan, 2014:27). Rembrandt’ın bu resmi bağımsızlığını kazanmak üzere savaş veren Hollanda’nın askerlerinin anıtlştırılması gibidir. Resimdeki silahlar ise, askeri birliğin gücünü temsil ettiğı için bir iktidar simgesi olarak ele alınabilir. Resimdeki küçük kızın Hollanda vatanını temsil ettiğı ve asker figürlerinin de onu koruyan orduyu simgelediğı şeklinde bir yorum getirmek mümkündür. Askerlik ve silah zaten eril iktidarı simgeleyen şeylerdir. Resimdeki hareketlilik, figürlerin devinimi de bir şiddet olayının öncesini hatırlatmaktadır. Askerin silahını doldurması, yürüyüşe hazır bir askeri birlik, şiddetli bir çatışmanın hazırlığını da imlemektedir. Resimdeki niteliksel özellikler de bu fikri destekler niteliktedir. Koyu açık zıtlıklarında kız figürünün ve öndeki askerin açık sarı renklerle parlaması, diğer figürlerin karanlıkta kalmaları, resimdeki renk yoğunluklarının şiddeti de resmin konusunu kapsayıcı niteliktedir.

Mr. Andrews’in Tüfeğı: Tehlikeli, Gösterişli

Thomas Gaisborough’un Bay ve Bayan Andrews adlı tablosunda büyük bir ağacın önünde süslü ve şaşaalı kıyafetleriyle bir kadın ve bir erkeğin durmakta olduğu görülür. Bay Andrews olduğu anlaşılan kişi sağda ayakta durmakta, karısı da döneminin bahçe mobilyası örneğı olduğunu düşündüren şık bir sandalyede oturmaktadır. Bay Andrews’in yanında İngiliz av köpeğı vardır. Köpek sahibine bakmaktadır. İzleyiciye dönük duran Mr.Andrews orta yaşlarında zenginliğinin gururunu yüz ifadesinde taşımaktadır. İktidarını gösteren çeşitli göstergelerin içerisinde Mr. Andrews elinde namlusu yere doğru duran tüfeğini tutmaktadır. Yüzünde bütün bu servetinin kaynağı olan karısına da bir minnet duygusu olduğu söylenmektedir (Longe, 2011). Kadın da ışıltılı açık mavi renkli giysisiyle oturduğu yerden izleyiciye bakmaktadır. Etraflarında oldukça geniş bir arazi, önlerinde olgunlaşmış, hasat zamanı gelmiş bereketli bir tahıl tarlası görölmektedir.

Thomas Gaisborough’un 1750 tarihli Bay ve Bayan Andrews adlı tablosu tam olarak resmi yaptıran kişilerin zenginliğinin gösterilmesi amacıyla üretilmiş portre resimlerden biridir. Bu resimde dikkat çeken en önemli göstergelerden birisi Mr. Andrews’in tüfeğıdir. Bay Andrews’in elinde tuttuğı tüfeğı, fitille çalışan flintlock musket tipi İngiltere yapımı bir tüfektir. Bay Andrews’in tüfeğı, 1700 yılında üretilmiş olan gül ağacından kundağı olan av tüfeğıdir (Resim 5) (Wolter, 2007:142). Bu tüfekler 140 cm.lik namlusuyla tamamen av amaçlı üretilmiş geyik gibi büyük hayvanların avında kullanılmıştır.

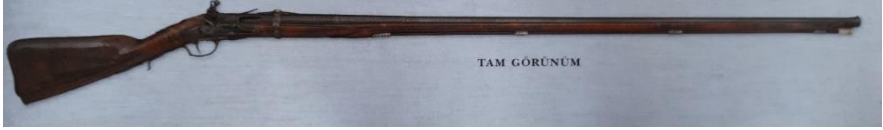
Bu tarihlerde tüfeklerin de diğer ender rastlanan kıymetli nesnelere benzer bir nedenle zenginliğin getirdiği gücün göstergesi olarak resmedildiği görülmektedir. Genelde her çağda zenginlik malvarlığı, güzellik ve silahlarla ilişkili bir biçimde görülmektedir. Mr. Andrews'ın iktidarı bu güç göstergeleri ile belirlenmiş gibidir. Ancak av tüfeğini elinde tutan Andrews, iktidarının kaynağını da elinde tutmaktadır. Silah Mr. Andrews'e her türlü anlamdaki iktidarın sahibi olduğunu hatırlatmaktadır. Bu resimdeki görsel örgü şudur, kadınının yanında silahını elinde tutan bir erkek... bu örgü günümüzde de sosyal medya fenomenlerinin kullandığı bir örgüdür. Bu imge örüntüsünde herhangi bir değişiklik olmaksızın, göstergeler artmış ve yoğunlaşmıştır. İnternet fenomeni Dan Bilzerian, tıpkı Mr. Andrews gibi elinde silahlar, yanında kadınlarla lüks ortamlarda görünür şekilde fotoğraflarıyla ünlü olmuştur. Bu karşılaştırmanın sanatsal bir çıkarım ile ilişki kurulmadan yapıldığı belirtilmelidir. Bu karşılaştırma silahın iktidar simgesi olarak günümüzde de yoğun bir şekilde kullanıldığını gösterme amaçlı yapılmıştır.



Resim 3. Thomas Gainsboroughs, 1750, Mr. And Mrs. Andrews.
National Gallery, İngiltere

Gainsborough'un bu resminde politik okumalara temel sağlayan yönler vardır. Bu yönlerden biri John Berger'in deyiimiyle "yağlıboya resim ile mülk arasındaki özel ilişkiler"i içermektedir (Berger,2005:106). Mr. Andrews'ın mesafeli ve üstten bakışı resim boyunca izleyiciye bu arazi benim der gibidir. Berger'in ifadesiyle bu durum tam olarak "çevrelerindeki her şeye karşı edindikleri ağalık tutumu duruşlarından, yüz ifadelerinden okunur" şeklinde tanımlanmaktadır (Berger, 2005:107). Resim, mülkiyet ve zenginliğin gösterişli bir şekilde öne çıkardığı bir

portredir. Bu tür portrelerde, merkezde yer alan kişilerin etrafında yerleştirilen nesneler bilinçli bir göstergeler dizini olarak yer almaktadır. Bunun nedeni eşyaların kullanım değeri ve işlevlerinin yanında psiko-sosyal anlamda işlevlerinin de olmasıdır (Bilgin,1983:114). Yani eşyaların birer gösterge olarak işlevleri de vardır. Bu çalışma açısından da Wt. Andrews'ın tüfeğinin işlevi de onun iktidarının net bir şekilde vurgulanmasını sağlamasıdır.



Resim 4. İngiliz Av Tüfeği, 1700, Silah, Tabanca ve Tüfeklerin 800 Yıllık Tarihi, Ed: Debra Wolter.

Şiddetin Doğrudan Göstergesi Olarak Resimde Ateşli Silahlar

Resim sanatında olaylar, kişiler ve mekanlar alegoriler aracılığıyla simgeselleştirilerek verildiği gibi doğrudan olayların oluş biçimini gösterme şeklinde de verilmektedir. Bazı sanatçılar resim sanatını bir medyum olarak kullanmaktan çekinmemişlerdir. Şiddeti ve kötülüğü saklamak yerine vurgulamayı, şiddeti kullananları ifşa etmeyi ve tarihe not düşmeyi tercih eden sanatçılardan biri de Francisco de Goya'dır. Goya'nın bu anlamda birçok yapıt verdiği bilinmektedir. En önemli yapıtı ise 3 Mayıs 1808 adlı resmidir. 268cm'e 347cm. boyutlarında olan bu yağlı boya tablo gerçek bir katliamı anlatmaktadır: Resimde şiddet, ölüm, ölüm korkusu ve ölümün karşıtı olan yaşam olgularını gösteren bir içerikte sunulmuştur. "Fransız Devrimi'nin yaşandığı dönemde yapılan bu resim, Napolyon ordusunun İspanya'yı işgali sonucu ayaklanan yurtseverlerin kurşuna dizilmesini betimlemektedir" (Ötgin, 2008: 93).

Resimde görülmekte olan 18 adet insan figürü vardır, arka planda alacakaranlıkta belli belirsiz figürler de vardır. Resmin sağındaki beş asker tüfekleriyle karşılarında dizilmiş olan Madridli isyancılara nişan almış ateş etmektedirler. Resmin solunda isyancılar yerde kanlar içinde yatan henüz öldürülmüş üç isyancının etrafında dizilmişler, korku, çaresizlik ve öfkeyle ölümlerini bekliyorlar. Resim, 3 Mayıs 1808 tarihinde yaşanan şiddeti tüm açıklığıyla anlatmaktadır. Resmin ortasındaki ışık kaynağından yayılan ışık yaşanan karanlık olayı aydınlatmak, göstermek amacıyla yerleştirilmiştir. Elleri havada olan isyancının beyaz gömleği gecenin karanlığını birazdan ölecek olan isyancıların anılarını zamana sabitlemek ister gibi aydınlatmaktadır. Bu elleri havada olan kurban aynı zamanda Hristiyan ikonografisine bir anlamsal gönderme içermektedir. Katliamın kurbanları dini havvarilerden

daha kutsal insanlar olarak gösterilmektedir, çünkü daha vatanlarında özgürlük talebi için feda edilmişlerdir. Havada açık elleri olan isyancının elleri, İsa'nın stigmatasının gösterildiği elleri gibi konumlanmıştır (Zappella, 2017). Bu şiddet yüklü sahnenin arka planında, Madrid şehrinin birkaç binası karanlıkta belirgin şekilde görünmektedir.



Resim 5. Francisco Goya, *3 Mayıs 1808*, 1814-15, tuvale yağlıboya, (Museo del Prado, Madrid).

Goya'yı derinden etkilemiş olan 3 Mayıs 1808 katliamı olarak bilinen olay resmin konusunu oluşturmaktadır. 3 Mayıs katliamı olayına bakıldığında Avrupa tarihinin karanlık noktalarından biri görülmektedir. Fransız kralı Napolyon, Akdeniz'e erişim sağlamak için İspanya'yı ele geçirmek ister. Bu sırada İspanya Kralı IV. Carlos da uluslararası anlamda başarısız bir liderdir, ülkesini iyi idare edememektedir. Napolyon, zayıf bir krala sahip olan İspanya'ya güçlerini birleştirerek Portekize saldırmayı ve ülkeyi üçe bölerek paylaşmayı önermiştir. Bu teklifi duyan İspanyol yönetimi hemen kabul eder. Napolyon gizlice İspanyol Prens Fernando ile anlaşır ve babasının tahtını ona vereceğini söyleyerek onu da ikna eder. Böylece anlaşmaya dayalı olarak Napolyon 1807 yılında güçlü bir orduyla İspanyaya hiçbir direniş görmeden girer. Napolyonun gerçek niyeti Portekize saldırmak değil İspanya yönetimini ele geçirmektir. Bu andan sonra birkaç dağınık direnişle İspanyollar başarısız olur ve Napolyon, kardeşi Joseph Bonaparte'ı İspanya'nın

başına getirir. Daha sonra 2 Mayıs 1808 tarihinde Madridliler Fransız yönetimine karşı ayaklanırlar. Bu ayaklanma tarihe Dos de Mayo ayaklanması olarak geçer. Bu sırada Fransız askerler ayaklanmayı bastırmak için isyancılarla çatışmaya başlar. 3 Mayıs şafağında Fransız askerleri yüzlerce Madridliyi yakalayıp şehrin surları dışında acımasızca katleder. Bu katliamlara rağmen İspanyolların direnişi beş yıl sürer. Bütün bu olayların tanığı olan Goya, ülkesinin düştüğü bu durumdan çok etkilenmiştir. Bu şiddet dolu olayları anlatırken Goya askerleri ve silahlarını açık bir şekilde resmeder. Tüfekler tipik Fransız Charleville tüfeğidir. Hedeflerine tam doğrultulmuş tüfeklerin görüntüsünde bu olaydaki bütün insanların acılarına sebep olan şiddetin yoğun imgesi toplanmıştır. Bu resimde silahlar, bir savaş aracı olarak, bir katliam aracı olarak şiddetin baş göstergesi olarak resmedilmiştir.

Bir diğer resim, şiddetin anlamını ateşli silahlar aracılığıyla sırtlamaktadır. Bu resimde şiddet, insanlık için umut olacak bir olayın içerisinde konumlanır. Delacroix'nın 1830 yılında tamamladığı Halka Liderlik Eden Özgürlük adlı tablosu, Fransız devrimlerinin genel bir anlatısını vermektedir. Resimde yer alan kadın özgürlüğü simgelemekte, Fransız halkına önderlik ettiği ifade edilmektedir.



Resim 6. E. Delacroix, 1830, Halka Liderlik Eden Özgürlük, Louvre Müzesi

Resimde ikisi ölü olan on üç insan figürü vardır. Bu figürlerden ayakta duranların altı kişinin elinde ateşli silah olduğu görülüyor. Özgürlüğü simgeleyen merkezdeki kadının sol elinde tüfek, kadının sağında öndeki koyu renk figürün elinde bir tüfek, adamın arkasındaki kalabalıkta iki ayrı tüfek namlusu görülüyor. Tabloda en solda kılıç tutan adamın belinde bir tabanca, en solda yer alan figürün de her iki elinde birer tabanca vardır. Bunun dışında tabloda kılıç ve mızrak gibi silahlar da seçilmektedir. Cesetlerin yatay biçimde yerleştirilmesine zıt olarak silahlar dikey ve dikeye yakın biçimde konumlandırılmıştır, bu yapısal özellik simgesel bir düzlemde ele alınabilmektedir. Şöyle bir yorum mümkün olmaktadır: şiddetin araçları her durumda ayakta kalmaktadır.



Resim 7. Charleville (muskat) tüfeği örnekleri, Fransa, 1777, Devrim Savaşları dönemi.

Halka Liderlik Eden Özgürlük resmi içerisinde özgürlüğü temsil eden kadının sağ elindeki tüfek kundak tasarımı, mekanizma biçimi ve namlu tipinden anlaşıldığı kadarıyla bu tüfek 1770'lerde kullanıma girmiş olan Charleville tüfeğidir (Walter, 2007:138). Charleville tasarımı Fransız tüfeklerinin genel olarak adı Devrim Savaşları Dönemi tüfeği olarak geçmektedir (www.ambroseantiques.com). Buradan bakıldığında da doğrudan Delacroix'in resminde kadının elinde tuttuğu tüfek, devrim savaşlarının simgelerinden biri olduğugörülmektedir. Yukarı doğru sivrilen namlu ve süngü isyan eden kitlenin geleceğiyle ilgili bir simgeleştirmeyi mümkün kılmaktadır. Kadının elinde dalgalanan Fransa bayrağı da bu yükselişe paralel bir şekilde yerleştirilmiştir. Bayrak Fransız İhtilalinin utkusu olan özgürlüğü simgelerken tüfek de bu ihtilal dönemindeki şiddetin simgesi olarak okunabilir.

Eduard Manet, 1867 yılında yaptığı bir dizi idam resminde özellikle Goya'nın 3 Mayıs 1808 adlı tablosundan açıkça esinlenmiştir. Manet, Meksika İmparatoru Maximilian'ın cumhuriyetçiler tarafından kurşuna dizildiği olayın bir seri resmini yapmıştır. Bu resimlerin hem biçimsel örüntüsünün hem de konusunun Goya'nın resmiyle çok yakından ilgisi vardır. Meksika İmparatoru Maximilian, Fransa İmparatoru Napolyonun desteğiyle ülkesini yönetirken, Napolyon desteğini çekince

cumhuriyetçiler imparatoru tahttan indirmişler ve çevresindekilerle kurşuna dizerek idam etmişlerdir. Resmin görünüşünde ise Manet, Goya'nın resmindekine benzer bir kurgu oluşturmuştur. Goya'nın bu resminde görünen silahlar Fransız ordusunda kullanılan Charleville (muskat) tüfeği olarak bilinen tüfeklere benzemektedir. Bu resimde tüfeklerin tip veya modelleri üzerinden bir çıkarım yapmak yerine kullanımıyla ilgili bir anlatım ortaya konulmaktadır.

SONUÇ

Bu çalışmada sanat eserlerinin incelenmesi ve araştırılması konusunda bir bağlam açısından yaklaşım geliştirmeyi hedeflemiştir. Ateşli silahların şiddet ve iktidar kavramları ile ilişkisi üzerinden belirlenen bir perspektif ile sanat eserine yaklaşmıştır. Böylece salt sanatsal bir bakış açısı yerine daha geniş bir perspektif oturtulmaya çalışılmıştır. Çalışma sanatsal bağlamın yanında tarihsel, toplumsal bağlamlar da eklenerek gerçekleştirilmiştir.

Şiddet ve iktidar kavram olarak birbirini tamamlayan ya da birbirine yakınlıklarıyla bilinen iki kavramdır. Bu kavramların neredeyse bütün sanat tarihi boyunca üretilen eserlerde açık veya örtük olarak her zaman yer aldığı bilinmektedir. Şiddet ve iktidarın eserlerde yer alması durumu çeşitli göstergeler üzerinden belirlenmektedir. Bu çalışmada da şiddet ve iktidar kavramlarını işaret eden temel göstergelerden birinin ateşli silahlar olduğu vurgulanmaktadır ve ateşli silahların sanat eserlerinde yer alma serüvenleri konu edilmiştir. Bu anlamda klasik batı resim sanatının ateşli silahlar içeren eserleri odağa alınmıştır.

Ateşli silahların ortaya çıkış serüvenine kısaca değinilip bu konudaki tarihsel gelişime yer verilmiştir. Sonra sanat tarihinde ateşli silahlarla ilgili resimler araştırılarak en önemlileri belirlenmiştir. Diğer yandan ateşli silah modellerinin, kullanım talimatlarının, teknik detayların olduğu birçok resim, gravür ve çizim bu makale içerisine alınmamıştır. Bunun yerine sanat tarihinde önemli yer tutan eserler ele alınmış, bu eserlere şiddet, iktidar ve ateşli silahlar bağlamından yaklaşmıştır. Görülmektedir ki ateşli silahların resimlendiği sanat eserlerinde açıkça şiddet ve iktidar ile ilişkili konular işlenmiştir.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor W. (2007). Kültür Endüstrisi, (çev: Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen), İletişim Y. İstanbul

Berger, John, (2005) Görme Biçimleri, (çev: Yurdanur Salman), 11. Basım, Metis Yayınları, İstanbul

Bilgin, Nuri (1983) Eşya Sistemleri ve İnsan-Eşya İlişkileri, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir.

Chase, Kenneth, (2008) Ateşli Silahlar Tarihi (çev: Füsün Tayanç, Tunç Tayanç) İşbankası y. İstanbul.

De Botton, Alain ve Armstrong, John. (2013) Terapi olarak sanat (çev: Volkan Atmaca), Everest Y. :İstanbul.

Diamond Jared, (2010), Tüfek, Mikrop, Çelik, İnsan Topluluklarının Yazgıları, (çev: Ülker İnce), TÜBİTAK Yay. Ankara

Güneş, Serkan, (2004), *Silah, Tasarım Ve Kalashnikov Ak47*, Gazi Sanat Tasarım Dergisi. Sayı 4

Kalkan, Mehmet Talha, (2014),İsyandan Cumhuriyete: Hollanda'nın İspanya'ya Karşı Bağımsızlık Mücadelesi (1597- 1648), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara

Debra Wolter, 2007, Silah, Tabanca ve Tüfeklerin 800 Yıllık Tarihi Çev:Cenk Pamay, Kaknüs Y.

Ötgün, Cebirail, 2008, Sanatın Şiddeti Ve Sınırları, sayı 1, Gazi Sanat ve Tasarım Dergisi.

Yılmaz, Zafer, 2015, Hannah Arendt'te İktidar ve Şiddet İlişkisi, ETÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1/1, s.199-207

Yılmaz, Burhan, 2017, Enstalasyon Sanatında Nesne: İşlevin İptali ve Hikâyenin Doğrudan Aktarımı, Tojdac Volume 7 Issue 3

İnternet kaynakları:

<https://www.italian-renaissance-art.com/Da-Vinci-weapons.html>

<https://www.britannica.com/technology/military-technology/The-infantry-revolution-c-1200-1500#ref57612>

<https://www.rembrandthuis.nl/en/rembrandt-2/rembrandt-the-artist/most-important-works/the-night-watch/> Erişim Tarihi: 10.10.2017

Longe, P. 2011 <https://favourite-paintings.blogspot.com.tr/2011/11/thomas-gainsborough-mr-and-mrs-andrews.html>

Schaller, Wendy, <https://tr.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/baroque-art1/holland/a/rembrandt-the-night-watch> Erişim Tarihi: 10.10. 2017

<http://www.pbs.org/opb/historydetectives/technique/gun-timeline/>Erişim Tarihi: 3.11.2017

<http://www.sanatabasla.com/2014/04/29/gece-devriyesi-the-night-watch-rembrandt/> Erişim Tarihi: 3.11.2017

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.59c392bd1b1669.10792572 Erişim Tarihi: 4.12.2017

<http://www.ambroseantiques.com/flongarms.htm> Erişim Tarihi: 20.11.2017

http://www.everypainterpaintshimself.com/article/gainsboroughs_mr_and_mrs_robert_andrews Erişim Tarihi: 8.11.2017

Puchko, Christy, 2015: <http://mentalfloss.com/article/64381/15-things-you-might-not-know-about-rembrandts-night-watch> Erişim Tarihi: 15.12.2017

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-3rd-of-may-1808-in-madrid-or-the-executions/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c> Erişim Tarihi: 15.12.2017

http://www.rembrandtpainting.net/rembrandt%27s_night_watch.htm Erişim Tarihi: 28.12.2017

Zeppella, Christina, 2017, <https://smarthistory.org/goya-third-of-may-1808-2/> Erişim Tarihi: 02.01.2018

(<https://www.cafrande.org/michel-foucault%E2%80%99da-iktidar-iliskileri-iktidarin-baskici-ve-siddete-dayali-isleyisi-sitki-akin/>)

Görsel Kaynaklar

- 1- Görsel 1: http://www.oddee.com/item_93915.aspx
- 2- Görsel 2: <http://mentalfloss.com/article/64381/15-things-you-might-not-know-about-rembrandts-night-watch>
- 3- Görsel 3: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/thomas-gainsborough-mr-and-mrs-andrews>
- 4- Görsel 4: Tabanca ve Tüfeklerin 800 Yıllık Tarihi, Ed: Debra Wolter.
- 5- <http://mentalfloss.com/article/65883/15-things-you-should-know-about-goyas-third-may-1808>
- 6- Görsel 6: <http://www.artisoo.com/OilPaintingBlog/the-liberty-leading-the-people-by-eugene-delacroix/>
- 7- Görsel 7: <http://www.ambroseantiques.com/flongarms.htm>

BERGAMA'DA ANTİK DÖNEM ZANAATI-PARŞÖMEN YAPIMI VE GÜNÜMÜZ SANATINDA YERİ

Gülseren HAYLAMAZ*

1.Giriş

M.Ö. 190 yılında Bergama’da, icad edilmiş Parşömen, üzerine yazı yazabilmek amacıyla deriyi incelterek tasarlanmış kağıt çeşididir. Antik dönem eserleri günümüze kadar ulaşmasa da parşömen yapımı bir zanaat olarak, varlığını sürdürmektedir.

Bergama’da unutulmaya yüz tutmuş zanaatlarımızdan sadece biri olan Parşömen yapımı, son yıllarda gerçekleştirilen butik atölye çalışmaları, tanıtım aktiviteleri ve Parşömen yapım ustasının, kalfası ve çırana aktardığı deneyimleri sayesinde Türkiye’de örnek bir proje olma özelliği taşımaktadır. Ustasından el alan iki çırağın, kadın zanaatkarlar olarak Parşömen üretimine sahip çıkmaları, Parşömen’in icat edildiği kentte yeniden canlandırılmasına ayrı bir anlam katmaktadır.

Zanaat Olarak Parşömen Yapımı ve Günümüz Sanatında Yeri:

İngilizcedeki “art” sözcüğü, her türlü insani beceriyi ifade etmek için kullanılan Latince ars ve Yunanca techne sözcüklerinden türetilmiştir. Ancak, techne kelimesi, tıpkı Romalıların ars’ı gibi, günümüzde “zanaat” olarak adlandırılan etkinlikleri de içine almaktaydı. Gerçekten de techne ve ars, bir nesneler sınıfından çok, insanlardaki yapma ve üretme yeteneğine işaret etmekteydi. Eski dünyadaki “sanatçı” kavramının, “sanatçı”nın modern çağdaki yaratıcılık, özerklik ve özgünlük ideallerinden çok günümüzün zanaatçı kavramına daha yakın olduğu görülmektedir. Marangozluk ya da denizcilikte olduğu gibi resim ve heykelde de Yunanlı ya da Romalı bir zanaatçı/sanatçının ilkelerle ilgili entelektüel bir kavrayışı pratik anlayış, beceri ve güzellikle birleştirmesi gerekiyordu. On sekizinci yüzyıldan önce “sanatçı” ve “zanaatçı” kavramları aynı anlama gelmekteydi. Ancak, on sekizinci yüzyılın sonuna gelindiğinde “sanatçı” yla “zanaatçı” birbirinin karşısı haline gelmişti; artık “sanatçı” güzel sanat eserlerinin yaratıcısıyken, “zanaatçı” sadece yararlı ya da eğlenceli ürünler veya etkinlikler yapan birisiydi(Dikmen,2013:186).

21. yüzyıl Türkiye’si büyük ölçüde kentleşmiş ve sanayileşmiş bir toplumdur. Her ne kadar biçim değiştirmiş olsa da, el ustalığı kültürü

*Öğr. Gör.,Ege Üniversitesi, Bergama Meslek Yüksekokulu, Giyim Üretim Teknolojisi Programı,İzmir, e-posta: haylamaz@gmail.com

özellikle kentlerde her şeye rağmen varlığını sürdürmektedir. Atölye bir yandan bizlere zanaat kültürünü geçmişten bugünlere getirmiş bir taşıtı kavramsallaştırma olanağı verirken, bir yandan da geleceğe yönelik olasılıklara işaret eder. Zanaatkârlar kendi estetik duyarlılıklarını, sıklıkla zanaatlarına dair kendi yorumlarını, işlerine yansıtırlar(Karakuş,2015:16).

Parşömene adını veren Bergama kenti günümüzde kültür ve sanat aktivitelerine buluşma alanı olmasının yanında tarihi ve kültürel yapısıyla sanatçılara esin kaynağı olan bir kenttir. Parşömenin sanatın çeşitli alanlarında malzeme olarak kullanıldığına ve zanaatkarların üretim performanslarının fotoğraf ve sinema gibi çağdaş sanat alanlarında belgesel nitelikli eserlere dönüştüğüne tanık olmaktayız. Yakın tarihte Kültür Bakanlığı tarafından kaybolmaya yüz tutmuş, somut olmayan kültürel mirasların aktarıcısı olarak kabul edilmiş olan Parşömen Ustası İsmail Araç, yaklaşık 1953 yılından bu yana zanaatını sürdürmektedir. Ustanın yetiştirdiği iki genç, atölyelerine davet ettikleri kişilerle Parşömen yapım sürecini paylaşarak, bu zanaatın hatırlanması, sanatçılara ilham kaynağı olması yolunda ilerlemektedirler.



Görsel 1: (Sağdan Sola) İsmail Araç, Demet Sağlam Tokbay, Nesrin Ermiş Peştamal Kuşanma Töreni, Bergama, 2017



Görsel 2: Parşömen Ustası Demet Sağlam Tokbay, Parşömen Üretim Atölyesi, 2016

Ayrı ayrı nitelermelere sahip olmalarına rağmen ‘belgesel sinema’ ve ‘belgesel film’ kavramlarının çoğu kez birbiri yerine geçmiş olarak kullanıldığına vurgu yapan Sözen, belgesel sinemayı şöyle tanımlar;

“Kendine özgü dili ve tasarımı olan belgesel sinema, bir sanat dalı olarak insanların hem ‘bilgi’ hem de ‘duygu’ boyutuna eş yönelimi olan bir anlatı biçimidir. Bu niteliğinden ötürü de sinema sanatı içinde ‘özel bir tür’ olarak tanımlanmaktadır” (Sözen, 2010: 242).

Parşömen yapım ustası ve çırağının ilginç hikayesini sinema sanatında “Çırac” belgeselinde görmekteyiz. 2014 yılında Uluslararası TRT Belgesel Ödülleri kapsamında, Ulusal Profesyonel Kategori alanında T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Özel ödülüne layık görülmüş olan belgeselin yönetmeni Tayfun Belet⁶ konu seçimini şöyle aktarır;

“....Bu hikayeyi öğrendiğimde belgeselini yapmayı istedim. Parşömenin tek ustasının, tek çırağının bir kadın olması benim için hikayeyi daha da ilginçleştirdi. Bergama’nın dışında, derileri işleyerek parşömen ürettikleri atölyede onlarla görüştüm, günlerce birlikte zaman geçirdik. İsmail amcanın, hala bu kadar işine aşık olması, asıl mesleği restoratörlük-konservatörlük olan Demet Sağlam’ın, onlarca erkeğin yapamadığını yapması, deri kokularına, işin zorluğuna karşın bir gün bile şikayet etmemesi, parşömenin yaşaması için verdikleri emek görülmeye değerdi. Emeklerinin bilinmesini, parşömenin daha da tanınmasını istedim. Bu sıcak insanların dostluğuyla bir projeden öte gerçek bir emek birlikteliği ortaya çıktı” Belgesel film müziğinde klarnet ustası Hüsnü

⁶ Yönetmen Tayfun Belet, Yaşar Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü’nde sinema eğitimi almıştır. <https://haber.yasar.edu.tr/genel/bergama-parsomeninin-oykusu-odul-getirdi.html>

Şenlendirici ve İncesaz Grubu'nun imzaları var. Kısaca belgeselin konusu şöyledir; *“İsmail Usta kendinden sonra parşömen zanaatını sürdürmesi için birine el vermek ister ama yanına aldığı genç erkekler zorluğa dayanamayıp işi bırakır. Emek, özveri ve güç isteyen bu işi öğrenmek isteyen bir kadın İsmail Usta'yı büyük zorlukla ikna eder. O günden sonra ailesinden uzakta tek başına yaşayan bu kadının en büyük tutkusu parşömen olur.”*



Görsel 3: "Çırak"Belgesel Kısa Film Afışı



Görsel 4: Aliye Yasemin BAKAN (2016), Bergama Fotomaraton Sergileme Ödüllü “Parşömen Ustası Konulu Fotoğrafı”, İzmir

Fotoğraf hem bir faaliyet, hem bir kitle iletişim aracı, hem de kendine özgü kuralları olan, toplumda ve sanat alanında geçerliliğini koruyabilen bir sanat olarak, çağdaş sanatların içinde yerini almıştır. Sanatların birbirinden bağımsız olmadığı ve sanatın artık tek başına ele alınmamaya başladığı günümüzde fotoğraf sanatı da diğer sanatlarla birlikte kullanılmaktadır(Özdemir, 2018).

Bergama'nın 2014 yılında dünyanın 999'uncu, Türkiye'nin 13'üncü dünya mirası olarak tescillenmesi, UNESCO Dünya Mirasına girmesi, uzun yıllardır sürdürülen kültür, sanat ve zanaat etkinliklerine ilginin artmasına katkıda bulunmuştur. Özellikle Bergama Amatör Fotoğraf

Sanatı Derneği, her yıl düzenlediği Foto Maraton etkinlikleriyle fotoğraf sanatçılarının Bergama’da buluşmalarına vesile olmaktadır. Parşömen yapım sürecinde zanaatkarların sunduğu görsel zenginlik fotoğraf sanatında konu olarak önemli bir yer tutmaktadır.



Görsel 5: FOTOGEN⁷ Fotoğraf Derneği’nin Parşömen Üretim Atölyesine Ziyaretleri, 2018



Görsel 6: Demet Sağlam, Tokbay, Nesrin Ermiş Parşömen Üretim Atölyesi’ndeler, Bergama, 2018

Bergama Tiyatro Festivali kapsamında düzenlenen Parşömen yapımı üzerine atölye çalışması, Parşömenin günümüz sanat etkinliklerinde konu olarak işlenmesine önemli bir örnek teşkil etmektedir.

⁷FOTOGEN; 1985 yılında kurulan dernek, fotoğraf sanatının bütün yönleriyle paylaşılması, yaygınlaşması yönünde çaba göstermektedir.

Resim sanatında Parşömen uzun yıllardır kullanılmaktadır. Özellikle şasiye gererek (inceltirilmiş keçi derisini) parşömeni resimlerinde kullanan, Mithat Şen'in Beden serileri incelendiğinde, kesim sonucu ortaya çıkan eril ve dişilliğin, yüzeyde oluşan boşluk ve doluluğun resimlerine nasıl nüfuz ettiği, buna bağlı olarak tekrarın sanatçının çalışmalarına nasıl sirayet ettiği görmezden gelinemez(Umay, 2015: 42).(Görsel 7)

Tekstil elyafının sınırlarlarına giren bir malzeme olarak Parşömen, deneysel çalışmalar ile giysi formlarına dönüşmüştür. 20. yüzyılda bağımsız bir sanat dalı haline gelen lif sanatı kapsamında değerlendirilen çalışmalarda parşömenin katlanma, kırışma, parçalanma, ışık geçirme gibi özellikleriyle kavramsal söylemlere aracılık ettiğini görmekteyiz.(Görsel 8 ve 9)



Görsel 7: Mithat Şen; III. İstif Serisinden, “İstif III”6/6, 2017, Şasiye gerilmiş Keçi derisi(Parşömen)



Görsel 8 ve 9 : Tekstil/Lif sanatı örnekleri; Gülseren Haylamaz, (soldan sağa, "**Sarılamayan Yaralar**" , "**Entari**", 2016, (Keten Dokuma ve Parşömen), İzmir.

Sonuç olarak; yüzyıllardır usta ellerle oluşturulan zanaat ürünleri bugün artık ilk işlevlerini yitirseler bile sanat, kültür üretimlerinde konu ve nesne olarak yerlerini almaktalar. Parşömenin yazı malzemesinden sanatın farklı disiplinlerine yolculuğunda ustaların yeni "**Çırak**"lara el vermesi zanaatın aktarımı için gereklidir.

KAYNAKÇA:

Afşar, A., ve diğerleri,(2011) "**Parşömen Üretimi Önemi ve Kullanımı**", Uluslar arası Bergama Sempozyumu, 07 – 09 Nisan 2011, ISBN: 978-605-61304- Birinci Baskı: Ekim 2011, İzmir, s,273.

Dikmen, B., "**Sanat, Zanaat ve Tasarımın Belirsizleşen Sınırları**", 2013, Sanat-Tasarım ve Manipülasyon, Sakarya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 1. Uluslar arası Sanat Sempozyumu, s, 185-189.

Doğan, E. T., (2012), "**Zanaatkârlığın Günümüzde Yeniden Yorumlanması: Yeni Zanaatkârlık mı?**"Cilt 3, Sayı 1, s, 67-85.

Karakuş, G., (2015-2016), "**21. Yüzyıl Türkiye'si'nde Tasarım ve Zanaat Manifestosu**" Katalog Yayını, İstanbul Modern Zanaat, Sanat ve Tasarım Platformu, s,16

Küçükali, R., Zeynep Taşgın, (2017), “**Bilim Tarihine Katkısı Yönüyle “Parşömen Kağıdı”**”, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi,Sayı / Number 58, Haziran / June 2017,s,131-140

Özdemir, A.B., “**Teknolojik Gelişim ve Toplumsal Değişim Çağında Fotoğraf Sanatı**”, <http://beyhanozdemir.com/teknolojik-gelisim-ve-toplumsal-degisim-caginda-fotograf-sanati/> erişim tarihi: 23.04.2018

Sözen, M., “**Belgesel Filmin Tasarım Boyutu ve Türk Belgesel Sinemasından Örnek Uygulamalar**”, ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 6, Sayı 11, 2010, ss. 241–266

Umay, Zeki, (2015), “ **Mithat Şen Resminde İmgenin Tekrarı Olarak Beden**” İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, Cilt/Vol. 1 Sayı/No. 2 (2015): 42)

Görsel Kaynaklar:

Görsel 1,2,3,4,5,6: Demet Sağlam Tokbay ve Nesrin Ermiş’in kişisel arşivinden alınmıştır.

Görsel 7:<http://mithatsen.com/sergi/istif/#gallery-15>

8 ve 9: Gülseren Haylamaz’ın kişisel arşivinden alınmıştır.

TOPLUMSAL ROLLERİN ‘NEFES KESİCİLİĞİ’

N. Müge Selçuk⁸

20. yüzyılda yaşanan savaşların etkisi, göçler, teknolojik gelişmeler sonucunda insanların bilime olan inanç ve güvenleri artmış, ataerkil değerler, sosyal tabular, gelenekler-kabul edilmiş toplumsal değerler-sorgulanmaya başlamıştı. Bilimin ortaya koyduğu değerler, cinsiyetçi yaklaşımdan uzaklaşarak, insan olmaya ilişkin pek çok soru sorulmasını sağladı. Bu durum ‘olmak’ tan vazgeçerek varlığının sorumluluğunu yüklenmek ve bu sayede insanın gerçekten bir ahlaksal tutuma kavuşması demektir. Bunun yanında bireyin kendi varlığını karşısındaki varlıkta özgürlük içinde tanımasıyla ve kendini hem özne hem de nesne olarak konumlandırmasıyla ‘gerçek olan’ ortaya çıkabilir. ‘Bilgelige erişmek ise sahip olduklarından vazgeçerek olabilir. Çünkü mal mülk sahibi olmak, varlığın varolma yollarından biridir; ancak, kendisini gerçek bilgelige erdirecek vazgeçiş hiçbir zaman tam anlamıyla gerçekleşmez, her an yenilemek gerekir onu, sürekli bir gerilim ister bu iş. Öyle ki varlığını tek başına tamamlayamayan insanoğlu, benzerleriyle ilintilerinde hep tehlike içindedir. Bireyin yaşamı, başarı olasılığı hiç de güvenlik altında bulunmayan, zor bir girişimdir.’(Beauvoir 1993: 154) Egemen kültür kadına etkin ve özerk olma hakkını çok az tanıyor. Ataerkil toplumlarda kadın başlı başına bir simge olduğu için kadının temsil eden ya da simgeleyen olması zor. Ancak sanatın gücü ve sanatçıya sunduğu imkânlar sayesinde özellikle 1960 sonrası toplumsal roller tartışmaya açılmıştır. Açılan yolda özellikle kadın sanatçılar, topluma ayna olmuş ve yeni önermeler geliştirmişlerdir. Bu çalışma kriz alanı haline gelmiş cinsel rol ve cinsel kimlik krizlerini deneysel sanat pratiklerine dönüştüren sanatçılar tartışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Kadın, sanat, deneysel sanat, kadın sanatçı

⁸ Dr. Öğretim Üyesi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü

1.Giriş

Kadın ve erkek binlerce yıldır bir arada var olmuştur. Bilimsel veriler ışığında ve sayesinde elde edilen bulgular, yerleşik hayata geçilmesi ile insan topluluklarının ataerkil düzeni benimsediklerini ortaya koymaktadır. Küçük toplulukların yerini büyük imparatorlukların alması ile toplum düzenindeki ataerkil yapının artarak kökleştiği ve meşruluk kazandığı görülmüştür.

Ataerkil düzen yüzyıllarca kadını özgür ortamdan uzak tutmuştur. Kadınların üretimleri çoğunlukla evcil olarak görülmüş ve zanaatla ilişkilendirilmiştir. Bu sebeple kültür yazımında kadınlar geri plana itilmiştir ve bu durum eril bir tarihe yazımına sebep olmuştur.

Kadın cinsinin toplum düzeninde görünürlik kazanması sanayi devrimi ile başlayan ve bugüne dek süren süreci kapsamaktadır. Kadınların toplumsal cinsiyet rollerini tesis etmeleri ve kamusal alanda görünürlik kazanmaları, sanayi devrimi ile açılan süreçte, kadınların çalışma hayatına dâhil olmaları ile olmuştur. Bu kazanımların yaklaşık üç yüzyıldır erkeğin tahakküm alanına girmekle artarak geliştiği söylenmelidir.

Varoluşundan bu yana erkek cinsinin tasarrufundaki alanlardan sanat, kadınların statü kazanımı sağladığı başlıca alanlardan birini tanımlamaktadır. Bu kemikleşmiş yapıdan kurtularak “ben” olma cesaretini gösteren kadınlar arasında sanatçılar çoğunluktadır.

Vassari, kadın sanatçıları sanat tarihine konu eden ilk bilim insanıdır. Dönemin sanatçıları ele aldığı, Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Yaşamları adlı eserinde yaklaşık üç yüz yıllık bir dönemde kadın sanatçıların yaşam öykülerinden ve yapıtlarından da bahsetmiştir. Ancak bilinen bu en eski eserin üstüne yirminci yüzyıla gelene kadar çıkılamamıştır.

‘Feminist perspektife dayalı sanat eleştirisi ve sanat tarihi, geçtiğimiz on beş yıllık dönemde ortaya çıkan yeni olgular. Bu alanların kısa geçmişindeki ilk kuşak, ‘kadın olma halini ve deneyimini’ vurgularken, 1970’li yılların sonlarında ki ikinci uşak, diğer disiplinlerdeki feminist eleştiriden etkilendi; sanat üretimini, sanata değer biçerken kullanılan ölçütler ve sanatçının rolünü sorgulayarak, hem

sanata hem de kültüre yönelik daha karmaşık bir eleştirinin doğmasını sağladı.’(Antmen 2012: 29)

Bu noktada 1973 yılında LindaNohlin’in yayınladığı “ Niçin Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı makale bugün dahi bu alandaki sorulara cevap niteliği taşıyan kapsamlı bir araştırmadır. En özet hali ile makalede; sistemin ataerkil düzen tarafından kadını ötekileştirerek, kadın cinsinin yetenek ve zekâsını ortaya çıkaracak ve geliştirecek düzende olmayışı eleştirilmektedir.

2. Sanatta İlk Feminist Pratikler

Yüzyılın başından itibaren konuşulmaya başlayan ve siyasi bir aktivizm olarak görülen feminizm,özellikle 1970’lerden itibaren farklı disiplinlerde sanat üretimlerine dönüşmüştür. Disiplinler arası üretimlerin ortak bir dil olması yanısıra, üretimler açıkça kültürel uyumsuzluklara meydan okurken kadının toplumsal konumunu ele almaktadır. Ayrıca feminist sanatçılar, kadınların toplumlarda geleneksel hale gelmiş üretimlerinin ‘sanat’ kategorisi dışında tutulduğuna dikkat çekmiştir.



Görsel 1.MiriamSchapiro, Bağlantı, 152,4 x 152,4 cm, Famaj,1978

MiriamSchapiro, geleneksel kadın elişlerinden referans alan buluntu kumaş parçaları ve akrilik boyayla oluşturduğu, feminist üretimler içinde famaj denilen yapıtlarla sanat ve zanaat kavramlarının hiyerarşisine meydan okuyan ilk sanatçılardandır. Bu noktada karşılaşılan bir diğer sanatçı Joyce Kozloff’tur. Kozloff, dekoratif olarak görülen kadın sanat

pratiklerini kamusal alana taşımış ve yüksek sanat tartışmasına yeni bir soru eklemiştir.



Görsel 2. Joyce Kozloff, Dekore Edilmiş İç Mekân, Yerleştirme, 1979

‘1970’li yıllarda kadınlara özgü sanatın temellerini araştıran Joyce Kozloff, kadın üretimiyle özdeşleştirilen el sanatı, zanaat, dekorasyon gibi olgulardan yola çıkarak daha minör görülen bu üretimleri güzel sanatlar mertebesine yükseltmenin çeşitli yollarını denedi. Kadınların ürettiği el sanatları ürünlerinde yüzyıllarca kullanılan motiflerin izini sürerek bunları çağdaş sanata uyarlayan Kozloff, dönemin önde gelen akımlarından minimalizm ve kavramsal sanata karşıt bir tavır içinde, sanat ortamının dekoratife yönelik kaygısı üzerine gitti.’ (Antmen 2012: 29) Öncelikle sözü edilen iki sanatçının feminist yaklaşım ile geleneksel dili, çağdaş sanata uyarladıkları, tek bir formda tanımlanamayacak disiplinlerarası üretimlerde bulundukları gözlemlenmiştir.

Bu dekoratif üretilere ek olarak, sanat üretimlerinde erkek egemenliğinden çıkış yolu arayan kadın sanatçılar ‘fotoğrafı’ yeni bir alan olarak kullanmaya başlamışlardır. ‘On yılın başında ortaya çıkan bir fotoğrafçı, Bea Nettles, Altmışlar sonlarının teknik gelenekler konusundaki itaatsizliğiyle ‘minör dikiş sanatını’ bir araya getirdi. 1968’de lisansüstü eğitim için uzaklardayken evine duyduğu özlemden dolayı kendine bir yorgan dikmeye başladı. Bu, kapitone tuvaler üzerine resim yapma düşüncesiyle sonuçlandı. 1970 yazında sanatçı, fotoğraf kartlarını dikiyor, diktği rölyef dikişli kumaş üzerinde foto emülsiyonla resim yapıyor ve böylece deneysel çalışmalar gerçekleştiriyordu’ (Fineberg 2014: 370) Sanatçının, disiplinlerarası yaklaşımı ile modernist geleneğe başkaldırmasının yanında, geçmişin kimi yapıtlarının yeniden üretimleri ile de karşılaşmaktadır.



Görsel 3. Bea Nettles, Suzanna Surprized, 28 x 35 cm, foto emülsiyon-dikiş, 1970



Görsel 4. Tintoretto, Suzanna and the Elders 147×194 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1562

Yetmişlerin feminizmi otoritenin tanımladığı kadın rollerini sorgulamasının yanısıra toplumlarca kabul edilmiş ve biçilmiş rolleri de tartışmaya açmıştır. ‘...feminist eleştirinin gücüdaha az ayrıcalıklı olanlardan çok yerleşik bir takım cinsiyetle ilgili, ırksal, ulusal ve sosyoekonomik kültürel pratikleri yeğleyen ‘hegemonik’ kriterleri herkesin görmesine yardımcı oldu.’ (Fineberg 2014: 373) Bu noktada kadın duyarlılığın çağdaş sanat formunda kamusal alana taşındığı görülmektedir. Dönem üretimlerinin bir diğer önemli yanı; feminizmin ilk on yılındaki temel tartışma noktası olan; çağdaş sanat formunda kadın estetiği, sözü edilen sanatçıların üretimleri ile gerçekleşmiştir.

3. Sonuç

1970’lerde görülen ilk kadın feminist sanatçıların üretimleri; kadın duyarlılığını merkeze alan dekoratif, minör gibi kadın üretimlerine atfedilen kavramları çağdaş sanat formuna taşıyarak toplumsal rollere yönelik, yeni sorular sorulmasını sağlamışlardır. Bu yaklaşımın temeli, yalnızca kadınlar için pozitif bir ayrımcılık değil, geniş kitleleri kapsayıcı sorgulamalarla aynı zamanda sanatın üretimi ve sanatçının rolüne yönelik yeni bir anlayışı içerir.

Tarih boyunca cinsiyetçi şartlara rağmen tarihte pek çok değerli kadın sanatçıya rastlanır. Kadının benlik inşasının erkeğe bağlı olduğu dönemlerde kadınların bir erkeğin himayesinde ya da gölgesinde sanatlarını icra ettikleri görülmektedir. Bu kadın sanatçılar, sanat akademilerine bile kabul edilmemiş pek çoğu yapıtlarına babaları ya da eşlerinin imzalarını atmak zorunda bırakılmıştır.

Bugünün kimliğini kazanmış kadın sanatçıları her alanda özgürce yapıtlar üreterek kadın ve kadın sanatçı kimliğine katkı sağlamaktadır. Kadın sanatçılar dünya üzerindeki sanat akademileri ya da sanat faaliyetlerinde cinsiyet ayrımına maruz bırakılmadan yer almaktadırlar. İçinde bulunulan yüzyıl özellikle toplumsal cinsiyet tartışmaları olumlu olarak artmakta ve sonuçlar vermektedir. Eril olarak kurgulanmış toplumsal sistem her türlü bilimsel veri ile sorgulanmaktadır ve bu sayede sanat yapıtı cinsiyet kavramını aşmıştır.

Kaynaklar

Beauvoir, Simone de (1993). Kadın İkinci Cins Bağımsızlığa Doğru, Çev. B. Onaran. İstanbul: Payel Yayınları.

Sanat ve Cinsiyet, Ahu Antmen, İletişim Yayınları, 2012

Antmen, Ahu (2012). Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, Çev. E. Soğancılar, A. Antmen. İstanbul: İletişim Yayınları.

Fineberg, Jonathan (2014). 1940’tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri. Çev. S. Atay. İzmir: Kara kalem Yayınları.

Görsel Kaynaklar

Görsel1:<https://www.wikiart.org/en/miriam-schapiro/connection-1978>, erişim adresinden 12.09.2018 tarihinde alınmıştır.

Görsel 2:<https://www.wikiart.org/en/joyce-kozloff/an-interior-decorated-1979>, erişim adresinden 12.09.2018 tarihinde alınmıştır.

Görsel3:<http://www.beanettles.com/wp/wp-content/uploads/suzannarembandt2.jpg>, erişim adresinden 13.09.2018 tarihinde alınmıştır.

Görsel4:<https://www.artbible.info/art/topics/susanna>, erişim adresinden 13.09.2018 tarihinde alınmıştır.

Görsel 5:<https://www.artbible.info/art/large/355.html>, erişim adresinden 13.09.2018 tarihinde alınmıştır.

JACK LENOR LARSEN'İN TASARIMLARI IŞIĞINDA İÇ MEKAN TEKSTİLLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ VE TASARIM ÖNERİLERİ

*THE ASSESSMENT OF INDOOR TEXTILES AND DESIGN
SUGGESTIONS IN THE LIGHT OF JACK LENOR LARSEN'S DESIGNS*

Arş. Gör. Hale YILMAZ⁹ & Doç. Dr. Havva HALAÇELİ METLİOĞLU¹⁰

Öz: Yaşamımızın büyük bir bölümünün kapalı alanlarda geçmesi; iç mekanların, işlevsel beklentilerimizi karşılama yanında, estetik beğenilerimize hitap ederek doku, renk ve biçim bütünlüğünün olduğu donatılar ile psikolojik açıdan da insanın beklentilerini karşılama gereğini doğurmuştur. Bu durum bir mekanı oluşturan temel öğelerin örgütlenmesinin önemini ortaya koymaktadır. Yaşamımızın bir parçası olan tekstiller, hem görsel hem de dokusal zenginlikleri içinde barındırmasıyla iç mekanlar için temel öğeler arasındadır. Teknolojinin ve modern mimarinin ihtiyaçlarına cevap verebilmek üzere, yeni açılımlarda bulunan Bauhaus'un etkilediği tasarımcılardan olan JackLenorLarsen, 1950'lerde iç mimari ve tekstilin mükemmel uyumunu yakalayarak özellikle iç mekan tekstilleriyle ilgili yaptığı çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. Gelenekselden kopmayarak teknolojik imkanlar ile geliştirdiği yöntemler bugün birçok tasarımcıya ilham kaynağı olmaktadır. İnsan psikolojisini etkileyen faktörleri de ön planda tutan tasarımları, kendisini birçok tasarımcıdan ayırır niteliktedir. Larsen, dokumanın sınırlarını zorlayan tasarımlar yaparak, karşılaştığı sorunlara ürettiği çözümlerle de tekstil alanına önemli katkılarda bulunmuştur. Bu çalışmada, mekanda bütünselliğe vurgu yapan tekstil tasarımcısı Larsen'in tasarımları üzerinden iç mekan tekstillerinin önemi irdelenerek, iç mekan tekstilleri için uygulamalar yapılmıştır. Ayrıca; çalışmada bu alanda çalışmak isteyen tasarımcılar için farkındalık yaratmak amaçlanmaktadır.

Bu çalışma Çukurova Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri birimi tarafından desteklenen SYL-2017- 7894 nolu "JackLenorLarsen Örneği Üzerinden İç Mekan Tekstil Ürünlerinin Önemi ve Tekstil Ürünleri İçin Deneysel Tasarım Araştırmaları" başlıklı proje kapsamında hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Jack Lenor Larsen, iç mekan, tekstil, tasarım

⁹ Çukurova Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Arş. Gör. Hale Yılmaz

¹⁰ Çukurova Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü
Doç. Dr. Havva Halaçeli Metlioğlu

Giriş

Tekstil, insanlığın bilinen en eski uğraşlarından biridir ve zaman içerisinde malzemeye yaklaşım ve yeni fikirler estetik biçimlerle bütünleşerek tekstil alanında çağdaş bir dil yaratmıştır.

18. ve 19. yüzyıllarda ortaya çıkan endüstri devriminin getirdiği makineleşmeyle el tezgâhlarında uzun süreli ve sınırlı üretilen tekstilin, seri üretime uyarlanma süreci başlamıştır. Endüstriyel tekstillerin ilk örneklerinin verildiği bu dönemde makineleşmenin sunduğu kolaylık yadsınamazken tasarım boyutunda yeterli özenin gösterilememesi, estetik duygunun yansıtılamaması gibi sorunlar ortaya çıkmıştır. Bu tikanıklığın giderilmesi amacıyla, hem teknolojinin getirdiği yöntemlerden, yeniliklerden yararlanmak hem de estetik kaygıları gidermek için birçok disiplinin birleştirildiği Bauhaus okulu (1919-1933) bu amaca hizmet eden önemli bir ekol olmuştur. Bu süreç içerisinde tekstil; el sanatları, resim, heykel, mimari gibi güzel sanatların değişik kollarıyla etkileşimde bulunmuş ve teknolojik gelişmelere uyum sağlayarak bugüne ulaşmıştır. II. Dünya savaşı sonrası Bauhaus sanatçılarının ABD'ye göç etmesi sonucu ABD de sanat ve zanaatın birlikte ele alındığı tasarım okulları açılmıştır. Tekstilin farklı kollarının belirginleşmeye başladığı II.Dünya Savaşı sonrasına rastlayan dönemde Amerika'da JackLenorLarsen iç mekanlar için endüstride üretilen tekstiller üzerine yeni yaklaşımlar sunmuştur.

TEKSTİL VE MEKAN İLİŞKİSİ

Geçmişten günümüze kadar insan kendisi için barınma, kendini güvende hissetme gibi yaşamın en temel ihtiyaçlarını karşılayabilmek adına sınırları olan “alan”lar belirlemiştir. Temeli “barınma” olan bu sınırlı alanlar, zaman içerisinde evrilen ve değişim gösteren ekonomik, sosyal, kültürel çevrenin etkisiyle insanın kendi kişisel mekanlarını yaratma amacıyla farklılaşmıştır. Artık mekan, bir sığınaktan çok insanın sosyal statüsünü belirleyen, kimlik arayışlarını yansıtan ve çağın moda eğilimlerine ayak uydurmaya çalışan ya da kendi kimliğini ortaya koyan kişinin “Özel Alan”ı haline dönüşmüştür. İnsanların kendilerini yaşadıkları mekanlarla özdeşleştirmeleri ve bu mekanları fiziksel ve duysal olarak kavramaları önem kazanmıştır. Özellikle iç mekan bazında özel kullanım alanlarımıza baktığımızda her kültürün oluşturduğu dil farklı olmakla birlikte aynı kültürdeki insanların ihtiyaçları ve istekleri de farklı olabilmektedir. Bireysel tercihler ve kişisel mekan algıları insanları mekanda doğru örgütlenmeyi bulma kaygısıyla yönlendirmektedir.

Coles ve House (2012) mekan algısının psikolojik boyutunu,

Dünyanın herhangi bir yerinde bir yapının kapısını açın ve girin. Kapının ardındaki mekan, farkına varmadan bile, sizde bir izlenim yaratır. Sonraki deneyimleriniz ilk izlenimi destekleyebilir ya da değiştirebilir. Bu etkilenimler rastlantısal değildir; duyuların ilettiği mesajları beyinin daha önceki deneyimlerle, denge ve oran algısına, ışığa, renge, akustiğe gösterdiğiniz psikolojik (ve genellikle oldukça kişisel) tepkiye göre yorumlanmasının bir sonucudur (Coles ve House, 2012, s. 8).

diyerek özetlemektedirler.



Şekil 1



Şekil 2

Şekil 1-2: Farklı tasarım anlayışıyla düzenlenmiş mekanlar

Kaynak: <http://sitehouse.net/minimalist-living-room-ideas/>, Erişim Tarihi: 04. 04. 2018

Kaynak: <https://www.pinterest.co.uk/pin/759138080911278369/>, Erişim Tarihi: 04. 04. 2018

Tekstiller, işlevsel özellikleri ve estetik unsur olarak iç mekanların tamamlayıcı öğelerinden olmakla birlikte iç mekana duysal bir nitelik katmak ya da karşıtlık yaratmak için tekstil yüzeylerinden büyük ölçüde yararlanılmaktadır.

Doku, renk ve desen bazında oldukça geniş bir yelpazeye sahip olması tekstilleri iç mekan tasarımında hatırısayılır bir konuma getirmiştir. Özellikle günümüzde iç mekanların hemen hemen standartlaşan

donatielemanları, pencere boyut ve şekilleri, modüler mobilyalar çoğu mekanların aynı tipte görünmesine neden olmaktadır. Bu durum ise tekstilleri kişiye özel tasarım açısından öne çıkarmıştır.

...kumaş, ifadesiz ve sönükmekanları kişiselleştirebilir.İstenildiği takdirde rahat ve kullanışlı bir hale getirmektedir. Kumaşlar iç mekanlarda diğer bileşenlerde olduğu gibi ruh halini kontrol edebilen, tarzı vurgulayan ve beğeniyi arttıran özelliğindedir. Ayrıca kolayca değiştirilebilen bir malzemedir. Kumaş ışık denetimini sağlayarak iç mekan renginin donuklaşmasını ya da belirsizleşmesini önler(M O'Shea, 1981, s.2).

İÇ MEKAN TEKSTİL TASARIMINDA JACK LENOR LARSEN'İN ROLÜ

“Tasarım düşüncesinin ön plana çıkması, değişen yaşam koşulları ve kültürel değişimler tasarımın kapsamını genişletmiş, günümüzde kişisel beğeniler ön plana çıkmıştır. Kişisel beğenilerin ön plana çıkışı, ürünün işlevinin sınırlarının genişlemesinde etkili olmuştur” (Önlü ve Halaçeli, 2005 s. 43).

Tasarım olgusunun yaygınlaşması ise aslında tasarımcının ne denli önemli olduğunu vurgular niteliktedir. Bu noktada dünya çapında ün yapmış JackLenorLarsen de iç mekan tekstilleri için öncü bir tasarımcıdır.

Dünyaca ünlü tekstil tasarımcısı JackLenorLarsen bir ressam, mimar ya da yazar olabilirdi. Fakat 1927 yılında Seattle'da doğan Larsen, bir dokumacı olmayı seçmiş ve “Larsen” adı zarif dokuma kumaşlarla eşleşmiştir. Tekstil alanında öncü bir tasarımcı olarak yer almasındaki en önemli özellik ise teknolojinin imkanlarından yararlanarak çağdaş olanla gelenekseli ustaca bir araya getirmesidir. Böylelikle ürünlerinde el yapımı görüntüsünün hissedilmesi ama bunu sürekli kendini yenileyen teknolojinin ışığında hızlı bir üretime çevirmesiyle tekstil alanında önemli bir yer edinmiştir.



Jack Lenor Larsen, Cumulus, 1991,
Saran, polyethylene monofilaments;
woven, heat - shrunk, Collection
Museum of Arts & Design

Şekil 3: Jack Lenor Larsen

Şekil 4: Cumulus, Larsen, 1991

Kaynak: <https://www.longhouse.org/pages/about-jack-lenor-larsen>,
03.03.2018

Erişim Tarihi:

Kaynak: <https://www.tumblr.com/tagged/jack-lenor-larsen>, Erişim Tarihi: 03.03.2018

Eğitime, 1945 yılında University of Washington'da mimarlık bölümünde başlamış, fakat kısa bir süre sonra mimarlıkla benzer taraflarının olduğunu düşündüğü, daha yakın ve kişisel bulduğu tekstil alanına yönelmiştir.

Larsen, sanat departmanında Hope Foote'un yönetiminde iç dizayn ve mobilya tasarımı, Margaret Hosmer ile yaşam tarzı konuları ve Grace Denny yönetiminde tekstil ile çalışmaya başlar ve lif, yapı, apre, test etme, kullanma ve bakımı öğrenir (McFadden, Friedman, Stack ve Larsen, 2004, s.174). Fisch, Larsen ile yaptığı röportajda Larsen'in "İkinci sınıftayken ev ekonomisi bölümündeki dokuma derslerine katılarak derslerindeki iç mekan tasarımlarında dokuduğu gerçek kumaşları kullandığını, dokular, renkler, ipliklerle vakit geçirmeye başladığını" ifade etmiştir (Akt. Acar, 2013, s.82).



Şekil 5: Armürlü dokuma el tezgahı

Kaynak: <http://www.newyorksocialdiary.com/node/3829/print>,
03.04.2018

Erişim Tarihi:

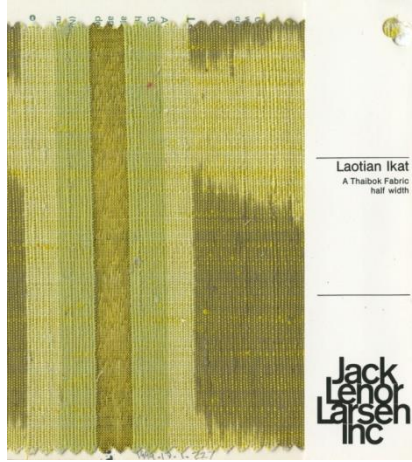
Larsen dokumaya ilgisinin artmasıyla Los Angeles’a taşınmış burada bir taraftan dokuma üzerine denemeler yaparken diğer taraftan DorotheaHulse’un dokuma atölyesinde eğitici olarak çalışmıştır. (Hamilton, 1998) Los Angeles hakkında anılarını paylaşırken, Los Angeles’da bulunan daha önce hiç görmediği çok çeşitli egzotik bitkilerden ve bisikletle geçtiği yolların, ağaç ve büyük tohum kabukları ile birçok dokulara sahip bir zemin oluşturduğundan söz etmektedir. Tekstili öğrenmek için gittiği bu şehirde doğada bulduğunu egzotik materyalleri birer tekstil lifi olarak görmeye ve el atabildiği her şeyi dokumaya başlamıştır. Bazı deniz yosunlarını bir araya getirerek harika, koyu yeşil ve parlak renk oyunları elde ettiğinden bahsetmekte, sonrasında bitkiler kuruyup renk değişirse de yine de doku oyunlarının inanılmaz olduğunu belirtmektedir. (Fisch, 2004)

1949 yılında Seattle geri dönerek Larsen, Washington Üniversitesinde GraceDenny ile Antik Peru tekstilleri üzerine çalışmalar yapmaya başlar ve Washington Üniversitesi’ndeki öğrenimini özel bir derece ile tamamlar.

“Tekstil alanında yoğunlaşan genel çalışmalar” üniversitenin bu konuda şimdiye kadar vermediği bir derecedir.

Larsen aynı yıllarda kapısında “ JackLarsen—Weaver” yazar küçük bir dokuma atölyesi açar. Atölyesinde çalıştığı sırada Cranbrook Sanat Akademisi’nde bir profesör, Larsen’in yapmış olduğu çalışmalardan etkilenerek ona okulunda yardımcı öğreticilik ve yüksek lisans imkanı sunmuştur. Burada atölye derslerini MarianneStrengell’den alan Larsen teknik ve tasarım konusunda edindiği bilgileri kendi tasarım anlayışına nasıl aktardığını şu şekilde anlatmıştır.

MarianneStrengell’ den öğrendiğim Cranbrook stilinde farklı karakterde ve dokuda çok sayıda çözgü ipliği karıştırılıyordu. Otomatik tezgahta dokuduğumuzda bunu yapardık ve genellikle sıra tahar kullanırdık. Taharın hepsini karıştırıp sonra gelişi güzel tekrarlar yaptım. Dokuduklarım çimenler, ağaç kabukları v.s. gibi görünüyordu. Sık sık yaptığımız bu dokumalar “Larsen Stili” haline geldi. Normal dokumacılar bunları yapmazken benim ekibim her şeyi yapmaya hevesliydi ve böylece otomatik tezgahlardakısa olan bazen boyadığımız çözgülerle el dokumalarını taklit ettik.” (Fisch, 2004)(Akt. Acar, 2013, s.83).



Şekil 6:Larsen'in ikat görünümlü armürlü kumaş tasarımı

Kaynak:<http://thedesigncenter.tumblr.com/post/17829602689/laotian-ikat-by-jack-lenor-larsen>, Erişim Tarihi: 03.04.2018

Larsen ve Constantine(Özpınar ve Akbostancı, 2012:182'de belirttiği üzere)'e göre; Atölyeler, selafon ve rayon gibi sentetiklerin araştırılmasında önemli bir rol üstlenmiş, makinelerin büyük kitlelere hitap edebilecek genişleyen pazarda yer edinebilecek tasarımlar ortaya çıkarma olasılıklarının, makine estetiğinin biçimsel hükümlerinin ve makineleşmenin pratik yönlerinin araştırıldığı birer laboratuvar işlevi görmüştür.

II. Dünya Savaşı sonrasına rastlayan dönemde modern kumaş tasarımlarının etkisinin görülmesi farklı taleplere cevap verebilecek kumaş tasarımcılarına olan ihtiyacı arttırmıştır. Larsen, bu eksikliği erken farketmiştir ve 1950'li yıllar Larsen'in tasarım alanında çığır açtığı, tekstil tasarımında giderek ün kazandığı yıllar olarak karşımıza çıkmaktadır.

1951 'de Larsen, Tayland ipeklerinin ithalatçısı Thaibok Ltd. şirketi tarafından New York'ta, çalışmaya davet edilmiştir. Clarke ve Raymond Loewy tasarım firması tarafından önerilerek, Amerika'nın ilk Uluslararası Stil ofis kuleleri arasında olan "Lever House" için lobi döşemelerini dokuyan Larsen aynı zamanda mobilya tasarımcısı Edward Wormley için Thaibok'ın ilk koleksiyonu olan pencere uygulamalarını – perdeleri de tasarlamıştır.



Şekil 7: Lever House'un görünümü Şekil 8: Larsen'inLever House için tasarladığı perde detayı

Kaynak: Larsen,JackLenorLarsenCreatorandCollector, 2004, s. 18)

JackLenorLarsen, 1952'de kendi şirketini kurar. Aynı sene Haiti'ye yaptığı yolculuk, yerel kumaş teknikleri ve elde eğrilmiş iplik gözlemleri kendisi için hayat boyu sürececek ve küresel boyuta ulaşacak bir başlangıç olmuştur. İlk elde eğrilmiş, el dokuması kumaşlarını Haiti'den, daha sonra da Fas, Kolombiya ve Meksika gibi, yerel el eğirmesi, el dokuması kumaşları, ABD'ye ithal edilmek üzere uyarlayabildiği ülkelerden ithal eder. 50'lerin sonuna doğru ABD'nin himayesinde kültür ateşesi olarak görev yapmasıyla da birçok yerel dokuma tekniğiyle tanışır ve edindiği bilgi ve tekniği geliştirerek kendi tasarımlarına yansıtır.



Şekil 9: Kumaş ve mobilya uyumu

Kaynak:https://www.1stdibs.com/furniture/seating/lounge-chairs/harvey-probber-lounge-chairs-jack-lenor-larsen-velvet/id-f_1908223/, Erişim Tarihi: 03.04.2018

Larsen, zaman içerisinde “doğal lif adam” olarak tanınmaya başlamıştır. (Mcfadden ve ark., 2004, s. 175)Yeni ofis ve evlerde, Larsen kumaşlarının doku ve renklerindeki organik çeşitlilik, laminant ve duvar döşemelerinin monoton yüzeyleri için mükemmel bir panzehir haline gelmiştir.

Tasarımı makinenin özellikleri ile sınırlamaktansa, onun için öncelik tasarım olmuştur. “Bu prensiple 1953 yılında Larsen kendi firması olan “ Jack Lenor Larsen Incorporated’ı, 1958’de ise giderek büyüyen tasarım ağında yurt dışında çalıştığı şirketlerin tasarım ve üretim konusunda eş güdümlü hareket edebilmesi için 30 ülkeye yakın kumaş imalatı yaptığı “Larsen Design Studio”yu kurmuştur” (Acar, 2013, s.83).



Şekil 10: El dokuması görünümlü armürlü dokumalar

Kaynak:<http://thedesigndcenter.tumblr.com/post/17829602689/laotian-ikat-by-jack-lenor-larsen>, Erişim Tarihi: 08.04.2018

I. Uluslararası İstanbul Tekstil Sanatı-Tasarımı Sempozyumu’nda yapmış olduğu konuşmada Larsen, tekstilin mekanlarla olan ilişkisini ve tekstil tasarımının önemini şu şekilde vurgulamaktadır.

İç mekan döşemelerini modern odalara yumuşaklık kazandırmanın en iyi yöntemi olarak sunulan iyi stoklanmış eczacılık ürünlerine benzetiyorum. Kitle kültüründe kişisel kimliğimizi umutsuzca güçlendirmeye çalıştığımızda yaşama alanı bizlere “ Bu benim !” hissi verebilir. Ama çoğu birbirinin tıpatıp aynısıdır.... Dünya nüfusunun büyük bir bölümü şehirlerde yaşadığı için hem Doğu’da hem de Batı’da ister zengin, ister yoksul olalım, çoğumuz hiçbir malzeme ya da yapı

özelliği bulunmayan ve hiçbir kişisel kimliğe sahip olmayan karaktersiz kutularda yaşıyoruz.

Biz tekstil tasarımcıları tekstil tasarımına gerçek kaliteyi getirebilirsek, malzeme, yapı, renk, desen hissi ve en önemlisi de kimlik kazandırdığı için tekstiller diğer araçlara göre bu durumu çok daha iyi hale getirebilir. (Larsen, 2012, s.12)

TEKSTİLLERİN İÇ MEKANLARDA KULLANIM ALANLARI

Pencereler

Pencereler mahremiyetin sağlandığı aynı zamanda mekanın ışık ve aydınlanmasında etken olan açıklıklardır. Bazı insanlar özellikle eğer gece görünümü, ısıltılı bir silüet ya da aydınlatılmış bir bahçe gibi siyah boşluk etkisine karşı koyabilecek ve kendi başına bir dekoratif özellik olarak işlev görecektir şekilde, bir pencereyi, açık bırakmayı tercih edebilir. Bununla birlikte, çoğu durumda, bir tür pencere kaplaması esastır.



Şekil 11 Şekil 12 Şekil 13

Şekil (11), (12), (13): Son 60 yılda Larsen Design Studio tarafından tasarlanan en klasik ve yenilikçi kumaşlardan bazıları

Kaynak: 11) <http://www.kdhamptons.com/east-hamptons-jack-lenor-larsen-honored-with-lifetime-achievement-award/>, Erişim Tarihi: 05.03.2018

12) 13) https://www.pollackassociates.com/blog/blogentry_new.php?bid=446, Erişim Tarihi: 05.03.2018

Perdeler, en yüksek potansiyel çeşitliliği ve en geniş maliyet yelpazeyle, pencereler için en popüler kaplamalardır. Tiyatro sahnesinde olduğu gibi, bir odayı mevsime, duruma ya da günün saatine uyacak şekilde dönüştürebilirler.

Odaları davetkar göstermek ve katı duvarlar ile aydınlık veya koyu boşluklar arasındaki uçları yumuşatmanın yanı sıra, perdeler farklı

derecelerde ses emilimi sağlar. Larsen Tasarım Stüdyosu, New York'taki Time Life Building'in yönetim katları için yoğun, lüks pamuklu kumaş perdeler önerdiğinde, müşteriye, ek maliyetin akustik düzeltme için ayrılan bütçelerinden karşılanabileceğini açıklamış ve kullanılan kumaş en iyi akustik çözümü oluşturmuştur.

Pencereler, yeniden yapılanmadan çok daha az maliyetle, pencere duvarını yarı saydam kumaşla örterek; odaya huzur ve modernlik hissi verirken fazuli şeyleri veya düzensiz bir görüntüyü gizler. Buradaki en önemli şey, belirli bir odaya hangi kumaş yoğunluğunun uygun olduğunu belirlemektir.



Şekil 14 Şekil 15

Şekil 14-15: farklı perde uygulamaları

Kaynak: <https://aneclecticeccentric.wordpress.com/2013/04/10/jack-lenor-larsen-new-york-loft/> , Erişim Tarihi: 05.03.2018

Ayrıca tekstiller mevcut bir mobilya stiline daha iyi uyandırılabilir olduklarından ve çok farklı şekillerde kullanılabilir olduklarından, iç mekanda dönem stillerinin yeniden canlandırılmasında en ön sırada yer almışlardır.



Şekil 16 : NeueKollektionvonLarsen

Kaynak: <https://www.pinterest.co.uk/pin/473581717056801362/>, Erişim Tarihi: 05.03.2018

Mobilyalar

Perdelik veya hafif döşemelik için kullanılabilen baskı ve dokumaların dışında, neredeyse tamamen mobilya için tasarlanmış muazzam bir tekstil ürün yelpazesi vardır. Bunların gereksinimleri boyutsal sabitlik ve hem aşınmaya hem de kirlenmeye karşı dirençtir.



Şekil 16: Meksika pamuklu ekose, Larsen



Şekil 17: Mondrian Chair, Larsen

Kaynak: <https://www.dwell.com/collection/jack-lenor-larsens-greatest-hits-9bf0e08a#6>, Erişim Tarihi: 08.04.2018

Kaynak: <https://www.pinterest.co.uk/pin/140807925823038184/>, Erişim Tarihi: 08.04.2018

Döşemelik kumaş, birçok oda tipinin estetiğine en büyük katkıyı sağlayan unsur olduğundan özenle seçilmelidir. Kumaşların döşendiği alanlar arasındaki en iyi birlik ve çeşitlilik dengesi genellikle odanın içindeki diğer görsel öğelere ve odanın karakterine ve boyutuna bağlı olarak değişir. Yani başarı, kumaşın amaçlanan kullanımına, kapladığı alana, odadaki diğer desenler, renkler ve dokularla olan ilişkisine bağlıdır (Larsen, 1989, s.120).



Şekil 18 Laotionikat, Larsen, 1972

Şekil 19: Remoulade, Larsen, 1956

Şekil 18-19 : Larsen döşemelik kumaş tasarımları

Kaynak: Larsen J. L. (2004), Creatorandcollector, MerrellPublishers Limited, New York, ss. 114-115

Kullanım alanına uygunluk, dayanıklılık ve doku döşemelik bir kumaş üretimi ve seçiminde dikkat edilmesi gereken ana unsurlardır. Bir desenin ölçeği veya görünen boyutu hem mobilya parçasının kendisini hem de kapladığı alanı etkiler. Örneğin, büyük bir kanepede, geniş yüzeyleri daha küçük alanlara ayıran bir desende kaplanmışsa daha küçük ve odadaki diğer parçalarla daha uyumlu görünebilir. Desenin boyutu, motiflerin büyüklüğü ile olduğu kadar kontrast derecesiyle de ilgilidir.

Duvar ve Zemin Kaplamaları

İç mekanlardaki tekstiller bir nevi duvar ve zemin kaplamalarında insan bedeni ile bina arasında uygun bir arayüz, geçiş oluşturmak için kullanılmaktadır. Döşeme kumaşlar gibi, halılar ve kilimler de iç mekanları daha rahat, davetkar ve bireysel yapma amacına hizmet ederler.



Şekil 20: Halı tasarımı, Larsen, 1970

Kaynak: https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpet/area-rugs-carpet/rug-edward-fields/id-f_744307/ , Erişim Tarihi : 10. 04.2018

Duvar Tekstilleri

Duvar tekstilleri olarak bilinen geniş tekstil kategorisinde duvar halıları, çeşitli diğer dokuma, düğümlü ve püsküllü yapılar yer alır. Bu kategorideki tekstiller, duvar kaplamalarından ziyade esas olarak sanat eserleridir. Güçlü, doğrudan, hatta şiirsel, biçim, renk, vurgu ve gölge ifade potansiyelleri, onları sadece bu nitelikler için bile yalın boşlukları canlandırma bakımından ideal araç haline getirir.



Şekil 21: Tekstil Heykeller

Kaynak: <http://www.interiordesign.net/slideshows/detail/9290-matters-of-design-long-live-longhouse/>, Erişim Tarihi: 10.04.2018

İster düz ister heykelimsi olsun, duvar tekstillerinin modern sanatın diğer biçimlerine göre daha geniş bir çekiciliği vardır. Kullanılan malzemelerin dokunma hazzı ve geleneksel zanaat süreçlerinin ilgi çekici, çoğu kez yenilikçi gösterimi, özellikle bu tür ifadelerden yoksun olan bölgelerde hoş karşılanmaktadır. Nispeten küçük bir iş, estetik olarak önemli bir alanı doldurabilir.



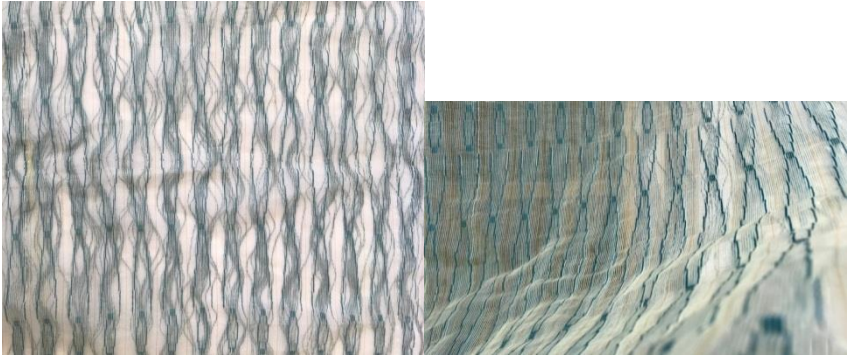
Şekil 22: Duvar tekstillerinin mekanda kullanımı

Kaynak: <http://www.newyorksocialdiary.com/node/3829/print>, Erişim Tarihi: 10.04.2018

İÇ MEKAN TEKSTİLLERİ İÇİN DENEYSEL UYGULAMALAR

Tasarım 1

Perdelik olarak tasarlanmış çalışmada, çözgü desenini karakterize eden ayırt edici, bulanık görüntü, uygulanan çözgü takviyesi yapı ve desen çözümlemesi ile boyama gerektirmeden ikat etkisi yansıtılmaya çalışılmıştır. Çözgü baskısının yeniden canlanması 1970'lerde etnik desenin ön plana çıkmasıyla, dokumadan önce desen oluşturmak üzere, iplerin bağlandığı ve boyandığı geleneksel bir teknik olan "ikat" ın yeniden keşfi ile tetiklenmiştir. Özellikle ev tekstillerinde göz doldururken dekoratif tekstiller, duvar tekstilleri, yastık gibi ürünlerde öne çıkmaktadır.



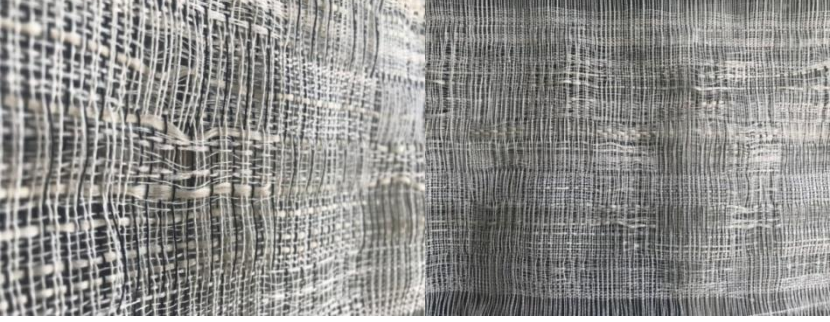
Şekil 23: Perdelik kumaş tasarımı ve detayı, Yılmaz, 2017

Tarak numarası 100 olarak belirlenen çalışmada, ipler her tarak dışından ikili olarak çekildiği için 20tel/cm çözgü sıklığı ile dokunmuştur. Çözgüde zemin rengi, açık sarı seçilirken, desen rengi sarının ara tonlarından olan yeşil olarak belirlenmiştir. Yüzey görünümünde ışık geçirgenliğini sağlamakla birlikte parlamayı engelleyecek şekilde atkı yönü için monofilament iplik seçilmiştir. Belirlenen desen doğrultusunda çözgü ipliklerinin dokumaya kumaşın arka yüzünde uzun aralıklarda dahiledilmesi yüzeyde dalgalı bir görünüm yaratmıştır.

Tasarım 2

Çalışma çözgü ipliklerinin çift katlı yapı oluşturacak biçimde gücü ve taraktan geçirilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Siyah ve ekru pamuk ipliklerinin kullanıldığı çalışma iki farklı katman olarak değerlendirilmiş ve üst kattaki ekru iplik sayısı 16tel/cm sıklıkta tutulurken, alt katmanda koyu tondaki iplikler 8tel/cm sıklık ayarında tarak dişlerinden geçirilmiştir. Atkı iplikleri ekru tonlarında keten ve sentetik özellikte bükümsüzdür. Keten ipliğin kalınlık değeri, sentetik bükümsüz ipliğe oranla daha düşüktür. Tahar düzeni farklı gruplar altında toplanmıştır. Yüzey dokusu, her grup kendi aralarında çift katlı yapıda bezayağı ve tek kat yapıda bezayağı, panama ve farklı örgü düzenlemeleri gelişigüzelritimlerle karıştırılmasıyla elde edilmiştir. Böylelikle perdelik olarak tasarlanan kumaşın aynı yüzey üzerinde farklı ışık oyunları yaratmasına imkan sağlanmaktadır. Belirli bir desen formuna gidilmemesi ve atkı ipliklerinin gevşek formda bırakılarak tefe vurulmasıyla organik bir görünüm sağlanmıştır.





Şekil 24:Perdelik kumaş tasarımı 2 ve farklı ışık değerleri altında görünümü, Yılmaz, 2017



Şekil 24: Tasarım 2 ve mekanda kullanımı

Tasarım 3

Çözümlü sıklığı tasarım 2 ile aynı tutulanbu uygulamada Larsen'in farklı dokulu iplikleri karıştırarak doğal dokular elde etme çalışma prensibi takip edilmiştir. Çeşitli dokuda, cinsten, renkte ve incelikteki iplikler bir araya getirilerek sabit olmayan düzende tekrarlar yapılmıştır. Beyazın zarıflığı; yatay yönde yoğun, dikey doğrultuda ise kesikli ve daha belli belirsiz bir etki yaratılacak şekilde siyah rengin güçlü etkisiyle birleştirilmiştir. Atkı (yatay) yönünde kullanılan muline, pamuk, keten ve degrade bükümlü farklı iplik türleri ve incelikleriyle dokusal hazzı

yoğun bir döşemelik kumaş elde edilmiştir. Tasarımda tek ve çift katlı yapılar dabezayağı örgü kullanımı dokusal geçişler yaratmıştır.



Şekil 25: Tasarım 3 ve mekanda kullanımı

Tasarım 4

Tasarımın çözgü sıklığı 11tel/cm sıklıkta olup, çözgü(dikey yönlü iplikler) yönünde çekilen iplikler yarım cm eninde kahverengi, 1 cm eninde kahve ve sarı iplik düzenindedir. Örgü seçimi bezayağı ve rips türevleridir. Desen tasarımı renk düzeniyle sağlanmıştır ve ekose görünümü elde edilmiştir. Genellikle yakın tonlar kullanılırken, seyrek aralıklarla atılan parlak ve açık tonlar kumaşa dinamik bir etki katmaktadır.



Şekil 26: Tasarım 4 ve detayı, Yılmaz, 2017



Şekil 27: Tasarım 4 mobilya üzerinde gösterimi

Tasarım 5

Duvar tekstillerinin mekanda yalın boşluklar için güçlü bir ifade aracı olması üzerine yapılan çalışma dekoratif kullanıma uygun bir çalışmadır. Yapılan tasarımda koyu ve açık renkler tezatlık oluşturmuştur. Tasarımın ayrıca ara tonlarla desteklenerek yumuşak geçişlerin sağlanmasıyla derinlik hissi uyandırması amaçlanmıştır. Boyut kazandırmak için spiral formlar dokuma sürecinde strüktüre eklenmiştir.



Şekil 28: Tasarım 5, Yılmaz, 2017Şekil 29: Tasarım 5 detay, Yılmaz, 2017

SONUÇ

Yaşamımızın büyük bir bölümünü iç mekanlarda geçiriyor olmamız psikolojik açıdan ele alındığında iç mekan tasarımlarının ne denli önemli olduğunu vurgulamaktadır. Değişen insan ihtiyaçlarına karşılık verebilmek ise duyum zenginliği, kolay değişebilir olması ve mali uygunluğu çerçevesinde tekstilleri önemli kılmaktadır.

İç mekanlarda teknolojinin ve modern mimarinin ihtiyaçlarına cevap verebilmek üzere, yeni açılımlarda bulunan Bauhaus'un etkilediği tasarımcılardan olan JackLenorLarsen, 1950'lerde iç mimari ve tekstilin mükemmel uyumunu yakalayarak özellikle iç mekan tekstilleriyle ilgili yaptığı çalışmalarıyla dikkat çekmiştir. Gelenekselden kopmayarak teknolojik imkanlar ile geliştirdiği yöntemler bugün birçok tasarımcıya yol gösterici olmakta ve insan psikolojisini etkileyen faktörleri de ön planda tutan tasarım anlayışı, kendisini birçok tasarımcıdan ayırmaktadır. Çağdaş ticari kumaş tasarımında döneminin tekstil alanındaki boşluklarını analiz etmekteki becerisi, modern tasarım ölçütlerini geleneksel tekniklerle harmanlayabilmesi ile yaşam tarzı ve çalışmalarında izlediği yol tekstil tasarımcıları için ilham vericidir. Ayrıca Larsen, malzeme çeşitliliğine önem vererek ışık, gölge, espas değerleri ile yaratabileceği dokuları farklı tekniklerle tekrar tekrar uygulayarak deneyselliğin ve araştırmanın önemini ortaya koymuş ve zamansız bir tasarımlama sistemi yaratmıştır.

KAYNAKÇA

- Acar, S. (2013). JackLenorLarsen : İç mekan tekstili tasarımında bir öncü. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt/Vol. 3 Sayı/No.7, 81-91
- Coles, J., House, N. (2012). İç Mimarlığın Temelleri (Z. Vaizoglu, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları, s. 8 (Orijinal Baskı, 2007)
- Fisch, A. M. (2004). Oral historyinterviewwithJackLenorLarsen, Archives of American Art, SmithsonianInstitution, Feb. 6-8, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-jack-lenor-larsen-13092#transcript>, Erişim tarihi: 05.04.2018
- Hamilton, W.L. (1998). At homewith: JackLenorLarsen; A Life'swarpandweft, New York Times, E-Magazine, September 24, <https://www.nytimes.com/1998/09/24/garden/at-home-with-jack-lenor-larsen-a-life-s-warp-and-weft.html>, Erişim Tarihi: 05.04.2018
- Larsen, J. L. (1989). Furnishingfabrics: an internationalsourcebook, Thamesand Hudson, Singapore, 120

- Larsen, J. L. (2012), JackLenorLarsenLongHouse, East hampton, NY, I. Uluslararası Tekstil Sanatı- Tasarımı Sempozyumu Bildiri Kitabı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Bölümü, 17-20 Ekim, s.12
- Mcfadden, D.R.,Friedman, M., Stack, L., Larsen, J. L. (2004). JackLenorLarsenCreatorandCollector, MerrellPublishers, China, 18-114-115-174
- O'Shea, M. (1981). Interiorfurnishings, TheTextileİnstitute Publisher, vol:11, no:1, Manchester, 1981, s.2
- Önlü, N.,Halaçeli, H. (2005). Dokuma kumaşlarda farklı malzemelerin estetik açıdan oluşturduğu yüzey görünümlerinin araştırılması, Tekstil Maraton, DOI:5, 42-53
- Özpınar, C.,Akboşancı İ. (2012). Lif Sanatında kavram. I. Uluslararası Tekstil Sanatı- Tasarımı Sempozyumu Bildiri Kitabı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Bölümü, 17-20 Ekim, 182
- <http://sitehouse.net/minimalist-living-room-ideas/>, Erişim Tarihi: 04. 04. 2018
- <https://www.pinterest.co.uk/pin/759138080911278369/>, Erişim Tarihi: 04. 04. 2018
- <https://www.longhouse.org/pages/about-jack-lenor-larsen>, Erişim Tarihi: 03.03.2018
- <https://www.tumblr.com/tagged/jack-lenor-larsen>, Erişim Tarihi: 03.03.2018
- <http://www.newyorksocaldiary.com/node/3829/print>, Erişim Tarihi: 03.04.2018
- <http://thedesigntcenter.tumblr.com/post/17829602689/laotian-ikat-by-jack-lenor-larsen>, Erişim Tarihi: 03.04.2018
- https://www.1stdibs.com/furniture/seating/lounge-chairs/harvey-probber-lounge-chairs-jack-lenor-larsen-velvet/id-f_1908223/, Erişim Tarihi: 03.04.2018
- <http://thedesigntcenter.tumblr.com/post/17829602689/laotian-ikat-by-jack-lenor-larsen>, Erişim Tarihi: 08.04.2018
- <http://www.kdhamptons.com/east-hamptons-jack-lenor-larsen-honored-with-lifetime-achievement-award/>, Erişim Tarihi: 05.03.2018
- https://www.pollackassociates.com/blog/blogentry_new.php?bid=446, Erişim Tarihi: 05.03.2018
- <https://aneclecticeccentric.wordpress.com/2013/04/10/jack-lenor-larsen-new-york-loft/>, Erişim Tarihi: 05.03.2018
- <https://www.pinterest.co.uk/pin/473581717056801362/>, Erişim Tarihi: 05.03.2018
- <https://www.dwell.com/collection/jack-lenor-larsens-greatest-hits-9bf0e08a#6>, Erişim Tarihi: 08.04.2018

<https://www.pinterest.co.uk/pin/140807925823038184/>, Erişim Tarihi: 08.04.2018

https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/area-rugs-carpets/rug-edward-fields/id-f_744307/, Erişim Tarihi: 10. 04.2018

<http://www.interiordesign.net/slideshows/detail/9290-matters-of-design-long-live-longhouse/>, Erişim Tarihi: 10.04.2018

<http://www.newyorksocialdiary.com/node/3829/print>, Erişim Tarihi: 10.04.2018