

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ

INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

Editör

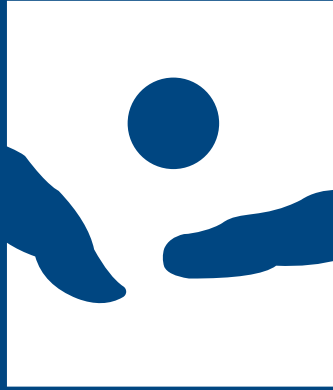
Dr. Tahir Çelikbağ

Editör Yardımcıları

Dr. Eylem Güzel

Dr. Samir Sadıkov

Arş. Gör. Cihangir Eker



SANAT_{ve} ESTETİK

Yıl: 3 Sayı: 4
ISSN: 2667-4815



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

Editör

Dr. Tahir Çelikbağ

Editör Yardımcıları

Dr. Eylem Güzel

Dr. Samir Sadıkov

Arş. Gör. Cihangir Eker

SANAT ve ESTETİK (International Journal of Art and Aesthetics) uluslararası hakemli bir dergi olup yılda 2 sayı yayınlanır. Gerekli durumlarda özel ya da ek sayılar da yayınlanabilir. **SANAT ve ESTETİK (International Journal of Art and Aesthetics)** Dergisi, sanatın bütün disiplinleri ve sosyal bilimlerin sanat ve estetikle ilgili disiplinlerarası yazı yayınlayan bir dergidir. Bu çerçevede özgün bilimsel makaleler, çeviriler, çeviri-yazılar, röportajlar, kitap, makale, sempozyum, panel ve bilimsel etkinlik tanıtma çalışmaları ile nekroloji metinleri yayınlar. Ayrıca, sunulduğu yer, toplantı ve tarihin kaydedilmesi ile başka bir yerde yayınlanmamış olması şartıyla sempozyum bildirileri de yayınlanabilir. Ancak bu yayın etkinliğinden kaynaklanması muhtemel herhangi bir sorunun sorumluluğu yazara aittir. Yayınlanması için **SANAT ve ESTETİK (International Journal of Art and Aesthetics)** Dergisi'ne gönderilen yazıların basım ve yayın hakları dergiye devredilmiş olur. Bu yazılar dergi yönetiminden izin alınmaksızın bir başka yayın organında yayınlanamaz, çoğaltılamaz ve kaynak gösterilmeden kullanılamaz.

SANAT ve ESTETİK (International Journal of Art and Aesthetics) Dergisi, yayınlamış olduğu metinleri çeşitli mecralarda yayınlatabilir. **SANAT ve ESTETİK (International Journal of Art and Aesthetics)** Dergisi'ne gönderilmiş yazılardan kaynaklanması muhtemel herhangi bir yasal, hukuksal, ekonomik ve etik sorumluluk, söz konusu yazı yayınlanmış olsa bile yazarlarına aittir. Dergi herhangi bir yükümlülük kabul etmez. **SANAT ve ESTETİK (International Journal of Art and Aesthetics)** Dergisi'nin yayın dili Türkçe ve İngilizcedir. Diğer dillerden gelen yazılar değerlendirmeye tabi tutulur ve hakemler tarafından yayımlanması uygun görüldüğü takdirde yayınlanır.

www.usved.com / usved@akademikiletisim.com

ISSN:2667-4815

YIL:3 / SAYI:4



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

Alan Editörleri

Dr. Fadime Alparslan	Antropoloji	Cumhuriyet Üniversitesi
Dr. Özge Pınarcık	Okul Öncesi Eğitim	Düzce Üniversitesi
Dr. Ayşe Nur Sır Dünder	Dil Bilimi	Dumlupınar Üniversitesi
Dr. Muhammet Zincirli	Eğitim Bilimleri	Fırat Üniversitesi
Dr. Sena Küçük	Edebiyat	Selçuk Üniversitesi
Dr. Zeynep Balkanal	El Sanatları	Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Dr. Vedat Çelebi	Felsefe	Erciyes Üniversitesi
Dr. Sezgin Demir	Gösterge Bilim	Fırat Üniversitesi
Dr. Serkan Polat	Gastronomi ve Mutfak Sanatları	İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Dr. M. Gökhan Genel	Görsel İletişim Tasarım	Yalova Üniversitesi
Dr. Fatih Özdemir	Grafik	İnönü Üniversitesi
Dr. Natik Aliyev	Heykel	Azerbaijan State Academy of Arts
Dr. Mert Ağaoğlu	Türk-İslam Sanatları	Sakarya Üniversitesi
Dr. Usama Abdulrahman Abdulaleem	Kuyumculuk Tasarımı	Helwan University
Dr. Deniz Demirarslan	Mimarlık	Kocaeli Üniversitesi
Dr. Limüna Akbarova	Mozaik ve Vitray Sanatı	Azerbaijan State Academy of Arts
Dr. Süleyman Cem Şaktanlı	Müzik	Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Dr. Meltem Yağmur Valece	Peyzaj Mimarlığı	Ege üniversitesi
Dr. Ceyda Güler	Resim	Mimar Sinan Üniversitesi
Dr. Metin Uçar	Görsel Sanatlar Eğitimi	Kastamonu Üniversitesi
Dr. Yalçın Karaca	Sanat Tarihi-Arkeoloji	Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Dr. Mine Ülkü Öztürk	Seramik ve Cam Tasarımı	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Dr. Cengiz Asiltürk	Sinema ve Televizyon	Beykent Üniversitesi
Dr. Sultan Okumuşoğlu	Sanat Psikolojisi	Lefke Avrupa Üniversitesi
Dr. Zafer Durdu	Sosyoloji	Muğla Sıdkı Kocaman Üniversitesi
Dr. Elif Aksoy	Tekstil	Fırat Üniversitesi



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

Yabancı Dil Uzmanları

Bülent Polat

İndeks Sorumlusu

Arş. Gör. Cihangir Eker - Fırat Üniversitesi

Grafik Tasarım

Araş. Gör. Cihangir Eker - Fırat Üniversitesi

DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Arif Aziz - Azerbaijan State Fine Arts University - Bakü / Azerbaycan

Prof. Dr. Alaybey Karoğlu - Çankırı Karatekin Üniversitesi - Çankırı - Türkiye

Prof. Dr. Anastasiya Golovniya - Belarus State Art University - Minsk / Belarus

Prof. Dr. Adnan Tepecik - Başkent Üniversitesi - Ankara / Türkiye

Prof. Dr. Aydın Ayan - Mimar Sinan Üniversitesi – İstanbul / Türkiye

Prof. Dr. Ahmet Kamil Cihan - Erciyes Üniversitesi – Kayseri / Türkiye

Prof. Dr. Ahmet Ali Bayhan - Ordu Üniversitesi - Ordu / Türkiye

Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan - Ondokuz Mayıs Üniversitesi - Samsun / Türkiye

Prof. Dr. Bilal Makled - Egypt Helwan University – Kahire / Mısır

Prof. Dr. Fuat Salayev - Azerbaijan State Academy of Arts - Bakü / Azerbaycan

Prof. Dr. Kazim Hadzimejlic - Academy of Fine Art Sarajevo - Saraybosna / Bosna Hersek

Prof. Dr. Mustafa Bulat - Atatürk Üniversitesi - Erzurum / Türkiye

Prof. Dr. Hüseyin Elmas - Selçuk Üniversitesi - Konya / Türkiye

Prof. Dr. Meliha Yılmaz - Gazi Üniversitesi - Ankara / Türkiye

Prof. Dr. Recai Karahan - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van / Türkiye

Prof. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin - Dokuz Eylül Üniversitesi - İzmir / Türkiye

Prof. Dr. İsmail Aytaç - Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkiye

Prof. Dr. Yüksel Gögebakan - İnönü Üniversitesi - Malatya / Türkiye

Assoc. Prof. Dr. (Doç. Dr.) Melinda Kostelac - Rijeka University - Rijeka / Croatia



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Aslı Yazıcı - Bartın Üniversitesi - Bartın / Türkiye

Prof. Dr. Bekir Deniz - Ardahan Üniversitesi - Ardahan / Türkiye

Prof. Dr. Can Mehmet Hersek - Başkent Üniversitesi - Ankara / Türkiye

Prof. Dr. Cemile Hesenazade - Azerbaijan State Academy of Sciences - Bakü / Azerbaycan

Prof. Dr. Erhan Vecdi Küçükbaş - Ege Üniversitesi - İzmir / Türkiye

Prof. Dr. Hamza Gündoğdu - Sakarya Üniversitesi - Sakarya / Türkiye

Prof. Dr. Meliha Yılmaz - Gazi Üniversitesi - Ankara / Türkiye

Prof. Dr. Melek Gökay - Necmettin Erbakan Üniversitesi - Konya / Türkiye

Prof. Dr. Orhan Cebraioğlu - Selçuk Üniversitesi - Konya / Türkiye

Prof. Dr. Shukhrat Abdumalikov - Uzbekistan State of Art University - Taşkent / Özbekistan

Prof. Dr. Serap Buyurgan - Başkent Üniversitesi - Ankara / Türkiye

Prof. Dr. Zeki Taştan - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van / Türkiye

Doç. Dr. Aygöl Aykut - Erciyes Üniversitesi - Kayseri / Türkiye

Doç. Dr. Afet Aslanova - Azerbaijan State Fine Arts University - Bakü / Azerbaycan

Doç. Dr. Abaz Dizdaroviç - International University of Novi Pazar - Saraybosna / Bosna-Hersek

Doç. Dr. Galina Miskiniene - Vilnius University - Vilnius / Litvanya

Doç. Dr. Meltem Katırcı - Gazi Üniversitesi - Ankara / Türkiye

Doç. Dr. Mustafa Cevat Atalay - Namık Kemal Üniversitesi - Tekirdağ / Türkiye

Doç. Dr. Özcan Bayrak - Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkiye

Doç. Dr. Serdar Yavuz - Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkiye

Assoc. Prof. Dr. (Doç. Dr.) Ljubica Jocić Knezević - University of Art in Belgrade / Serbia

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Tüban Sinan - Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Gökçen Şahmaran Can - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van / Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Seyhan Mercan Kalaycı - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van / Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Fahrettin Geçen - İnönü Üniversitesi - Malatya / Türkiye



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

YURT DIŞI TEMSİLCİLERİ

Prof. Dr. Nehat Begiri - Tetova University - Tetova / Macedonia

Assoc. Prof. Dr. Ljubica Jovic Knezevic - University of Art in Belgrade / Serbia

Assoc. Prof. Art. Melinda Kostelac - Rijeka University / Croatia

Assoc. Prof. Dr. Limuna Akbarova - Azerbaijan State Academy of Arts / Azerbaijan

Assoc. Prof. Dr. Usama Abdulrahman Abdulaleem - Helwan University / Egypt

TARANDIĞI İNDEKSLER

ISAM (İslam Araştırmaları Merkezi)

HINDEX

RESERARCH BIBLE

CITEFACTOR (Academic Scientific Journals)

ESJI (Eurasian Scientific Journal Index)

I2OR (İnternational Institute of Organized Reserarch)



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİŐİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

ISSN: 2667-4815 YIL: 3 SAYI: 4



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

İÇİNDEKİLER

Gökçe ORUÇ

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE
ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ

s.1-26

Muhammet EMİN KAYSERİLİ, Fatih KARAKAYA

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA MİZAH VE ELEŞTİRİNİN ÜÇ RESSAMI

s.27-53

Ali Ertuğrul KÜPELİ, Merve KÖKEN, Mehmet AKSOY
JOSEPH BEUYS SANATINDA SPIRİTÜEL MATERYALLER

s.54-65

Irmak BAYBURTLU

TASARIM VE SANAT SINIRINDA HEYKELSİ ÖRME GİYSİLER

s.66-88

Özlem ERZURUMLU JORAYEV

MODERN TAPESTRY UYGULAMALARDA YER ALAN
FARKLI İFADE BİÇİMLERİ

s.89-115

H. Selçuk GÜRİŞİK

DESIGN MEMEPLEXES EXCHANGE INTERVENE IN TRADITIONAL TO CONTEMPORARY
PRODUCT DEVELOPMENT

s.116-128

Teoman ÇIĞŞAR

JAPONİZM ve VİNCENT VAN GOGH

s.129-140

Fahrettin GEÇEN

KULLANIM NESNELERİNİN KAVRAMSAL DEĞİŞİMİ VE DADAİZM

S.141-151

Rasim BAĞIRLI
ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK SERİGRAFİ BASKI TEKNİĞİ
VE BİREYSEL UYGULAMALAR
S.152-166

Orhan CEBRAİLOĞLU, Sheymaa MUQDAD HAMEED
ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATI
S.167-178



Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi Yıl:3, Sayı:4, Haziran 2020

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
19.04.2020

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
30.06.2020

Bilim Uzmanı Gökçe Oruç

Bu çalışma 2018 yılında Prof. Dr. Serpil Bağcı danışmanlığında hazırlanan, İstanbul'dan Paris'e: Hüseyin İstanbuli'ye Atfedilen Bir Kıyafetname. Başlıklı yüksek lisans tezinden derlenmiştir.

Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü

gokceoruc91@hotmail.com ORCID: 0000-0002-6922-8025

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ

ÖZ

Bu çalışmada; Osmanlı toplumundan çeşitli kesitleri sunan resim antolojileri olarak tanımlayabileceğimiz 15.yüzyıl sonunda ortaya çıkan ve 17. yüzyılda yaygınlaşan genellikle saray dışında üretilmiş olan *kıyafet albümlerinden* biri Osmanlı resim sanatı bağlamında incelenmektedir. Bugün Paris Bibliothèque Nationale de France koleksiyonunda (N.Od.7) bulunan 1688 tarihli *kıyafet albümü* Saray nakkaşhanesi mensubu olan Musavvir Hüseyin İstanbuli tarafından hazırlanmıştır. Resimlerinde imza bulunmayan bu albümler, sanatçının bilinen imzası bulunan *Silsilenamelerdeki* resimleriyle ve günümüzde İstanbul Nadir Eserler Koleksiyonunda yine kendisine atfedilen eserlerle üslup ve ikonografi açısından karşılaştırmalı olarak tartışılarak ona atfedilmiştir. İncelenen albümün ve Hüseyin'in 17. yüzyıl'ın ortalarında üretilmiş diğer kıyafet albümlerine üslup ve ikonografi açısından bazı yenilikler getirdiği saptanmıştır.

Araştırmaya konu olan *kıyafet albümü* içerisinde 60 resim vardır ve resim programı içinde Padişah, Vezir-i Azam, diğer saray görevlileri, halktan kadın ve erkekler, hokkabaz, dervişler ve din adamları yer almaktadır. Avrupa beğenisi ve talebinin getirisi olan kıyafet

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ

albümlerinin, saray sanatçısı tarafından da üretiliyor olması *kıyafet albümü* piyasasında çarşı ressamı olarak adlandırılan grup yanında saray tarafından desteklenen sanatçıların da etkin olduğunu göstermesi açısından son derece önemlidir. İncelenen albüm resim dili ve açıklamaları ile de kıyafet albüm geleneği içerisinde özgün bir yere sahiptir. Bu çalışma, bir saray nakkaşı olarak Hüseyin İstanbuli tarafından yapıldığı düşünülen bu kıyafet albümlerini inceleyerek literatüre kazandırmayı ve albümlerin Hüseyin İstanbuli tarafından yapıldığı netleştirecek daha somut veriler sunmayı amaçlamaktadır..

Anahtar Kelimeler: Osmanlı resim sanatı, Kıyafet albümü, Hüseyin İstanbuli, XVI. Louis.

A MYSTERIOUS JOURNEY FROM İSTANBUL TO PARİS: COSTUME BOOKS, ATTRİBUTED TO HUSEYİN İSTANBULİ

Abstract

In this study; It was the 17th century that emerged at the end of the 15th century, which we could describe as painting anthologies offering various cross-sections from Ottoman society. One of the clothing albums, which was generally produced outside the palace, which was widely produced in the 19th century, is examined in the context of Ottoman painting art. Today, the 1688 clothing album, which is found in the Bibliothèque Nationale de France collection in Paris, was prepared by Musavvir Hussein Istanbuli, a member of the Palace nakkas. These albums, which did not have a signature in their paintings, were attributed to him by discussing them comparatively in terms of style and iconography with his paintings in silsilenames, which are now known to him, and the works attributed to him again in the Istanbul Collection of Rare Works. The album was reviewed and Hussein's 17th-century album. It was found that other clothing albums produced in the mid-19th century brought some innovations in stylistic and iconography.

There are 60 paintings in the clothing album that are the subject of the research, and the painting program includes Sultan, Queen-i Azam, other palace officials, men and women from the public, juggling, dervishes and clergy. The fact that clothing albums that are a return to European taste and demand are produced by the palace artist are also very important in terms of showing that the artists supported by the palace are also active in addition to the so-called bazaar painters in the clothing album market. The album, which is examined, has an original place in the tradition of clothing albums with its picture language and descriptions. This work aims to examine these clothing albums, which are thought to have been made by Hüseyin

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ

Istanbuli as a palace casher, and to provide more concrete data to clarify that the albums were made by Hüseyin Istanbuli..

Keywords: Ottoman painting art, Clothing album, Hüseyin Istanbuli, XVI. Louis

GİRİŞ

Hüseyin İstanbuli, IV. Mehmet ve II. Süleyman (1678-1691) dönemlerinde sarayda etkin bir nakkaştır. 16. yüzyılda imar faaliyetleri hızla gelişen Edirne, Balkan cephesine olan yakınlığının da etkisi ile 17. yüzyılla birlikte önemini arttırmış padişahlar uzun süreli hatta daimi olarak Edirne sarayında yaşamaya başlamışlardır. Özellikle IV. Mehmet dönemiyle beraber Edirne siyasetin ve sanatın ikinci başkenti olmuştur (Osman, 1989: 21-40). Saray nakkaşları da etkinliklerini Edirne sarayında sürdürmeye başlamıştır. Ancak ne yazık ki Edirne sarayından az sayıda eser günümüze ulaşmıştır (Bağcı vd., 2006: 239). Bu durumun önemli sebepleri arasında, Edirne sarayının 1745 yılında geçirdiği yangın ve 1751 yılında Edirne'de meydana gelen depremle sarayın büyük ölçüde tahrip olması gösterilebilir (Osman, 1989: 21-40).

Edirne sarayında görev yapan nakkaş grubu içerisinde Hüseyin İstanbuli de yer almış olmalıdır. İstanbuli'nin IV. Mehmet tasvirleri incelendiğinde IV. Mehmet tasvirlerindeki gerçekçilik ve gözleme dayalı aktarımından padişaha yakın bir nakkaş olduğunu söyleyebiliriz. Bazı eserlerini Musavvir Hüseyin İstanbuli olarak imzalamıştır. Bu imzanın bir amacı Edirne sarayında çalışsa da aslında İstanbullu olduğuna vurgu yapmak istemesinden kaynaklanıyor olmalıdır. Yaşamıyla ilgili detaylı bilgi sahibi olmadığımız Hüseyin İstanbuli imzasını attığı *Silsilenameleri* ve imzası bulunmasa da diğer eserleriyle üslup özellikleri karşılaştırıldığında kendisine ait olduğunu düşündüğümüz kıyafet albümleri ile günümüzde İstanbul Üniversitesi Nadir eserler Kütüphanesinde yer alan bir albüm içerisinde ona ait olabileceğine inandığımız tek yaprak resimleri bulunmaktadır.

İstanbuli'nin 1682 tarihinde hazırladığı AVGM arşivinde 1872 envanter numarası ile kayıtlı *Silsilename* toplam 20 yapraktan oluşur ve madalyonlar içerisine yerleştirilerek yapılmış toplam 101 resim barındırır, eserin boyutu 172 mm x 282 mm'dir.¹ Kitap, iki ana bölümden meydana gelmektedir. Birinci bölüm 16 sayfadan oluşan metin bölümüdür (Bayram, 1981: 258). 17. sayfa olan 9b varağından itibaren de madalyonlar içerisinde peygamber tasvirleri başlamaktadır. İlk resim Âdem ve Havva'nın tasviridir. *Sisilename*, IV. Mehmet portresiyle

¹ Eserin tıpkıbasımı için bkz: *Silsilename*. (2000), Genealogical Tree, Ankara, Bayram, Sadi. (1981). *Musavvir Hüseyin Tarafından Minyatürleri yapılan ve halen Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivinde muhafaza edilen silsilenâme*.

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ

biter ve padişahın portresinin yanında 'Bende Hüseyin el Musavvir' mühür imzası vardır. (Bayram, 1981: 259). (Resim:1) Bu resimlerinde Hüseyin İstanbuli, figürlerini bir manzara önüne yerleştirerek derinlik etkisi de yakalamıştır (Bayram, 1981: 259). Üslup özellikleriyle özellikle de IV. Mehmet'in duruşu, tahtın topuzunu tutuşu, giysi betimlerindeki zenginlik, kaşların betimlenme biçimi ve fırça kullanımı, yüz ifadesindeki doğallık sanatçının kendisini musavvir

hakkını
işçiliği
(Bayram,



olarak tanıtmalarının
veren usta bir portre
olduğunun kanıtıdır
1981: 259).

Resim 1. Silsilename Vakıflar genel müdürlüğünü arşivinde 1872, y. 20b detay. Musavvir Hüseyin İmzalı IV. Mehmet resmi. Silsilename, Genelogical Tree, 2000.

Hüseyin İstanbuli tarafından yapılan, VÖN'te AF.50 numarası ile kayıtlı *Silsilename* 18 yapraktan oluşmaktadır ve 30 x 18. 1 cm boyutlarındadır. Eserin, 1b'de unvan tezhibiyle başlayan sayfa ortasında altın yaldızlı kısımda 'Subhatu'l Ahbar' yazmaktadır.² Eserin Merzifonlu Kara Mustafa Paşa vezirliği döneminde Viyana'ya sefere çıkan padişaha sunulmak üzere 1683 yılında tamamlandığı düşünülmektedir (Majer, 1999: 465). Eserin madalyon içerisinde aktarılan peygamber tasvirleri Âdem ve Havva ile başlar. 16a'daki IV. Mehmet tasviri ile sona eren eserde madalyonlar içerisinde toplam 102 tasvir bulunmaktadır. Bu nüshada da IV. Mehmet portresinde tahtın altında 'Amel-i Hüseyin el- Musavvir el- İstanbuli' imzası vardır (Abdurrahim, 2017: 210) (resim:2). *Silsilenamelerin* Vakıflar örneği ile Viyana örneğinde padişahın tahtta oturuşu ve giysilerin tasvirindeki detayların betimlenişinin bire bir aynı olduğunu söyleyebiliriz ve resimler tasarım açısından da aynı karakteristik özelliklere sahiptir (Majer, 1999: 465).

²Eserin iki ayrı tıpkıbasımı için bkz: Subhatu'l Ahbar. (1968) ve Subhatu'l Ahbar (1981).

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ



Resim 2. Subhatu'l Ahbar, Viyana Nationalbibliothek'te AF.50, y.16.a detay, Musavvir Hüseyin İmzalı IV. Mehmet. Silsilename. Subhatu'l Ahbar,1968

Sanatçının imzası bulunan *Silsilenameleri* dışında, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde T.9365 numarası ile kayıtlı albümde de tek yaprak resimleri bulunmaktadır. Albüm içerisindeki 37 resimden IV. Mehmet'in iki yanında silahtarları ile tahtta otururken betimlendiği tasvir ve III. Murat tasviri üslup özellikleri ile Hüseyin İstanbuli'ye atfedilebilir (Bağcı vd., 2006: 242). IV. Mehmet tasviri ikonografik açıdan İstanbuli'nin yaptığı diğer portrelerine benzemektedir. Özellikle de taht betimleri hemen hemen aynıdır (Bağcı vd., 2006: 242). Ancak Hüseyin İstanbuli tarafından yapılan diğer IV. Mehmet tasvirleri incelendiğinde T.9365 numaralı albüm içerisinde bulunan IV. Mehmet tasviriyle yüz hatları benzemektedir.

Bu tasvirde padişahın yüzü daha sivri, gözleri daha yuvarlak ve özellikle yüzü yorgun, sanki hastalıklı olarak betimlenmiştir, kırışıklarının sayısı da daha fazladır, gözler dalgın bir ifade verilmiştir. IV. Mehmet'in diğer tasvirlerinde yüzünde bu kadar melankolik bir ifade yoktur, daha dinç ve genç görünmektedir (Resim:3,4). Albümde bulunan bir diğer tasvir üzerinde 'Düğün sahibi Murat-ı salih' yazmaktadır. Albüme seçilen resimlerin neye göre veya ne için seçildiğini ve İstanbuli'ye atfedilen bu tek yaprak resimlerin albüme eklenmesinin özel bir sebebi olup olmadığı sorularına kesin olarak yanıt bulmak oldukça güçtür. Ancak albümde tasvirlerin yapıştırıldığı kâğıtlardaki işçilik de göz önüne alındığında bir vassal tarafından padişah veya üst düzey bir devlet adamı için derlendiği düşünülebilir.

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ



Resim 3. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, T.9365, IV. Mehmet tasviri. 19b.



Resim 4. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, T.9365, III. Murad Tasviri.

1. Hüseyin İstanbuli'ye Atfedilen Kıyafet Albümleri

Tek veya grup halinde figür resimlerinin bulunduğu albümler (murakkalar) Osmanlı kültüründe 15.ve 16. yüzyıllardan itibaren görülmeye başlamış, 17. yüzyılda yaygınlaşarak devam etmiştir.³ Albümler, içerdikleri resimlerin bir metne bağlı olmamasıyla el yazma kitaplardan ayrılırlar. Albümler içersinde hat, tezhip ve kâğıt oyma örneklerinin yanı sıra tek yaprak resimler de bulunmaktadır. Osmanlı sarayında tek figür betimlerden oluşan albüm

³ Murakka: Hazırlandığı dönemin ve geçmişin ünlü hattatlarının, musavvir ve müzehhiplerinin, kâğıt oyma sanatçılarının tek yapraklar halinde olan çalışmalarını bir cilt içinde toplayan bir tür kitaptır.

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ

yapımı I. Ahmet (1603-1617) döneminden itibaren yaygınlaşmıştır. 17. yüzyıl başlarında vassal⁴ Kalender'in I. Ahmet için hazırladığı iki *murakka* ve bir *falname* bulunmaktadır. Murakkalardan biri güzel yazı örneklerinden oluşmaktadır (İnal,1984: 83).

İkinci albümde ise yine güzel yazı örnekleri ile birlikte farklı ellerden çıkmış büyüklü küçüklü, saraydan eğlence sahneleri ile saray dışından günlük yaşam sahneleri, devlet adamları ve halk arasından farklı kıyafetlerle kadın ve erkek figürler ve hamam sahneleri betimlenmiştir. *I. Ahmet Albümü* diye de anılan bu murakka yüzyıl içerisinde hazırlanan diğer bu tür albümlerinde öncüsü sayılmıştır (Bağcı vd., 2006: 230). Bu albümün içerisinde çok sayıda kıyafetin ön plana çıktığı tek figür resimler bulunmaktadır (Renda, 1998:160).

Osmanlı toplumu, 15. yüzyıldan beri Avrupalıların ilgisini çekmiştir. 16. yüzyıldan sonra giderek gelişen siyasi ve ticari ilişkilerin etkisiyle beraber de birçok Avrupalı diplomat, gezgin ve tüccar Osmanlı topraklarına gelmiştir. Bu kişilerin bazıları anılarını yazarak Osmanlı kıyafetlerini tanıtan resimler de ekleyerek bunları yayınlamıştır (Schick,2003: 84). 16. yüzyıldan başlayarak 17. yüzyılda yaygınlaşan bu gelenek genellikle saray dışında üretilmiş olan *kıyafet albümleridir*. Kıyafet Albümlerini, genel olarak Osmanlı toplumundan çeşitli kesitleri sunan resim antolojileri olarak tanımlayabiliriz (Schick, 2003: 84). Bu albümler, daha çok çeşitli amaçlarla Osmanlı topraklarına gelen Avrupalılara verilmek veya satılmak üzere hazırlanmışlardır (Renda 2009: 1120). Osmanlı kıyafet albümleri, bireyin kimliğini, politik, sosyal ve diplomatik gibi statülerini belgelemek için daha çok kıyafetlerin ön planda tutulduğu albümlerdir. Albüm içerisindeki figürlerin, kıyafet ve aksesuarları statü ve görevlerine gönderme yapmaktadır. Bireyin kimliği tanımlamak için çevre ve kıyafet betimlemelerine başvurulması metodunun kökeni MÖ. 5. yüzyıl tarihçisi Herodot'a kadar inmektedir. Herodot'un *Tarihler* adlı eserinde bahsettiği insan topluluklarını birbirinden ayırmak için, toplumları evrensel olarak tanımladığı yedi farklı kültürel kategori içinde analiz ederek, dil, beslenme alışkanlıkları, yerleşim, savunma yöntemleri, diğer toplumlar arasındaki yerleri, doğal çevre ve giyinme biçimleri alt başlıklarına başvurması kıyafetlerin kültür içindeki yerinin önemini göstermektedir (Schick, 2003: 86).

Kıyafetlerin kumaşı, tarzı, rengi ve modası onları giyenlerin kimliği ile belirlenmekteydi. Kıyafetler, toplumsal, mesleki, etnik ve siyasal kimliği temsil etmektedir. Bu durum sadece Osmanlı toplumu için değil Avrupa toplumu içinde de aynı şekilde devam etmekteydi. Leslie Schick'in aktarımıyla, İngiltere'de, Lancaster kontunun bir yıl boyunca dağıttığı kumaşların renkleri rütbelere göre ayrılmaktaydı. Kont kendisine kırmızı, piskoposa koyu kırmızı,

⁴ Vassal: Murakkalara yapıştırılan kâğıtları yeri belli olmayacak şekilde kaynaştıran ustalara denmektedir. Kalenderin yazdığı güzel yazı albümü Topkapı Müzesi koleksiyonundadır; TSM, H2171

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ

şövalyelere mavi renkli kumaş hediye ederken ağartılmış keten kumaşlar da kont ve papazlar içindi (Schneider, 2000: 114). Osmanlı toplumunda ise bu durumun belirleyicisi daha çok ‘dini inanç’ olmuştur. Örneğin ayakkabılar, Müslümanlar için sarı renkli, Rumlar için kırmızı, Yahudiler için ise mor renkliydi (Anonim, 2014: 34). Kıyafet albümü derleyicileri bu kolay okunabilen kıyafet kalıplarına özellikle sadık kalmışlardır. 1614 yılında İstanbul’da bulunan Seyyah Pietro della Valle bir mektubunda, ‘*Bu şehrin hem erkek, hem kadınlarının her türlü giysilerinin canlı modelden yapılmış çizimlerinden oluşacak bir kitap sipariş ettiğini*” söyler (Aktaran: Schick, 2003: 86, : Vella, 1989: 14).

Bu kıyafet albümlerinin üretimini 16. yüzyıldan beri saray dışında etkinliklerini sürdüren resamlara bağlayabiliriz. Saray dışında etkinliğini sürdüren bu nakkaşlar atölyelerinde İstanbul’a gelen yabancılar için tek figür resimler ve kıyafet albümleri hazırlamışlardır. Metin And, saray dışında ticari yapılarda, atölyelerde üretim yapan, daha çok albüm ve tek yaprak eserler hazırlayanlar için *Çarşı Ressamları* sıfatını kullanmıştır (And, 1985: 40-45, And, 1990: 5-11, And, 2019: 45). Yukarıda da değinildiği gibi, Evliya Çelebi de *Seyahatnamesi*’nde İstanbul’daki esnaf grupları arasında, müzehhip, mücellid ve nakkaşlar olduğunu belirtir ve bu nakkaşları üç ana grupta toplar (Dağlı, 2003: 48). İlk grup, Arslanhane’nin üst katlarındaki hücreler ve yüz dükkânda çalışan esnaf-ı nakkaşan-ı cihan ile evlerinde çalışan bin nefer saray-ı ali nakkaşlarından oluşur. İkinci grup ise daha çok kahramanlık ve mücadele sahneleri içeren şehname tasvirleri yapan kırk nefer esnaf-ı nakkaşan-ı musavvir’dir. Üçüncü grup ise Peygamberler ve Padişahlar hakkında halk arasında yaşatılan hikâyeleri, aşk öykülerini betimleyen ve tasvirler eşliğinde fal söyleyen ve Mahmut Paşa Çarşısı’nda bir dükkânda bulunan bir nefer esnaf-ı Falcıyan-ı musavvirdir (Mahir, 2005: 73). İstanbul’da albüm resimleyen bu atölyelerde seri halde üretilen resimler alıcıya göre İtalyanca, Fransızca ve İngilizce açıklamalar eklenerek çok büyük olasılıkla albüm haline getirilmiştir. Bu albümlerin bazıları elçilik heyetleri ile birlikte gelen yabancı ressamlar tarafından yapılmışsa da özellikle 17. yüzyıldan itibaren yerli sanatçılar tarafından da üretilen çok sayıda albüm bulunmaktadır (Renda,1977: 45).

Kıyafet Albümlerinde genellikle figürler boş bir zemin üzerine yerleştirilerek statülerine göre giyinmiş halde ve bazen bir işle meşgul olurken aktarılırlar. Sayfanın alt veya üst kısmında bazen bir bazen de birkaç farklı dilde kısa açıklamalar bulunmaktadır. Kıyafet Albümleri genellikle yapıldığı dönemde hüküm süren Osmanlı Padişahının resmi ile başlar ve arkasından devletin ileri gelenlerinin resimleri ile devam etmektedir. Sokak satıcıları, köleler, hanım Sultanlar, cariyeler, deliler, dervişler gibi pek çok konuyu barındıran bu albümler zengin bir resim repertuarına sahiptir (Küçükhasaköylü, 2010: 40).

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ

Albümlerin alıcısını Osmanlı dünyası ile ilgili pek çok konuda bilgi sahibi yaptığını ve Avrupa'da oluşan Türk akımının moda kataloğu görevini üstlenmiş olduğunu öne sürebiliriz (Oruç, 2017a:38). Mozart tarafından, Topkapı Sarayı'nı konu edinen "Saraydan Kız Kaçırma" operasının yazılmasını ve Osmanlı temalı tiyatro oyunlarının hazırlanmasını bu kıyafet albümleri ile ilişkilendiren araştırmacılar mevcuttur (Oruç, 2017a:38). Pek çok dilde ve ülkede basılan Kıyafet Albümleri Avrupa pazarı için her dönem popülaritesini korumuştur. Kıyafet Albümleri sadece bir giysi koleksiyonu olmanın çok ötesinde bütün bir halkın, bütün bir kültürün Avrupalı okur kitlesi için çözümlenmiş, düzenlenmiş ve özetlenmiş bir kitaba sığdırılmış Osmanlı dünyasının portresidir. Bu albümler bir toplumu dolaşmak için kullanılacak rehberler olmuşlardır (Oruç, 2017a:40). Avrupa toplumunun bu ilgisi o kadar çok artmış ki, zamanla kıyafet albümlerinden tek yaprak resimler tek halde satılmaya başlamış hatta porselen eşyaların, fayansların ve çeşitli duvar panolarının üzerlerini bezemişlerdir (Oruç, 2017b: 99).

17. yüzyıl sonunda Hüseyin İstanbuli'nin resmettiği düşünülen iki kıyafet albümü Paris Bibliothèque Nationale de France koleksiyonunda N.Od.7 ve N. Od. 6 numaraları ile kayıtlıdır.⁵ Albümlerden 1688 tarihli (N.Od.7) olan örnek çalışmanın ana konusu olarak seçilmiştir. Bunun en önemli nedenlerinden biri Süheyl Ünver'in N. Od. 6 numaralı albüm üzerine çalışıp resimlerin çevirileriyle birlikte kataloglayıp yayımlamış olmasıdır. Bir diğer sebep ise, N.Od.6 numaralı albümün 1720 tarihli olması ve bu albümün 1688 tarihli albümden bakılarak kopya edildiğinin düşünülmesidir.

Çalışma konusunu oluşturan N. Od.7 numaralı ana albümün, Fransız diplomat Pierre de Girardin'in 1686-1688 yılları arasında İstanbul'da kaldığı zaman içerisinde XIV. Louis'e (1643-1715) II. Süleyman'ı (1687-1691) haremini, sarayını ve Osmanlı devletini tanıtmak için sipariş edip XIV. Louis'e hediye etmiş olabileceği düşünülmektedir. Albümde sipariş süreciyle ilgili herhangi bir kayıt bulunmamaktadır. Ancak elimizdeki veriler değerlendirildiğinde albümü sipariş eden kişinin XVI. Louis olabileceği bile söylenebilir. XVI. Louis'in duyduğu Türk hayranlığına örnek olarak, 1669 yılında Osmanlı Devleti tarafından Fransa'ya gönderilen heyetin başında bulunan Süleyman Müteferrika için bir karşılama töreni hazırlatması ve bu tören için özel 'elmaslarla kaplı' bir kıyafet giymesi gösterilebilir (Williams, 2014: 32). Bu karşılama töreni daha sonra Jean Le Pautre tarafından çizilmiştir (resim:5).

⁵ Söz konusu kıyafet Albümünün (Od.6) siyah beyaz basımı Süheyl Ünver (1958) tarafından yapılmıştır.

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ



Resim 5. Jean Le Pautre, 1669, XVI. Louis'in Süleyman Ağa Müteferrika'yı karşılama töreni, Williams, Haydn, s.3

XVI. Louis bu karşılama töreninin bir oyuna dönüştürülmesini de istemiş ve bu şekilde Moliere'in '*Kibarlık Budalası*' adlı comedie-ballet'i ortaya çıkmıştır. Oyun ilk kez 1670'te Chambord Şatoşu'nda sahneye konulmuştur (Williams, 2014: 35). Oyunun kostümleri için titizlikle çalışılmış, kostümler Doğu Akdeniz'i dolaşmış ve elçilik tercümanlığı yapmış Şövalye Laurent d'Arvieux'nün tavsiyeleri ile Henri Gissey tarafından tasarlanmıştır. Arvieux anılarında, Türk tarzı kıyafetler ve sarıklar için dönemin usta terzisi Baraillon'la beraber sekiz gün çalıştığını aktarmaktadı (Williams, 2014: 78). Oyunun kostümleri için bu kadar hazırlık yapılması Türk akımının dönem içinde ne kadar önemli olduğunu ve Kral'ın Osmanlı toplum ve giyimine duyduğu ilginin önemli bir kanıtı olarak son derece önemlidir.

Süleyman Ağa'nın ziyaretinin elçilik heyetlerinin gittikleri toplumun kültürlerini nasıl etkilediğini gösteren önemli bir yan ise, kahve içme alışkanlığının Süleyman Ağa'nın Paris'e gidişiyle beraber yerleşmesidir. 1672'de Saint- Germain'de Paris'in ilk kahvehanesi açılmıştır (Williams, 2014: 35). Kahve ve Osmanlı kültürü Paris'te o kadar benimsenmiş ki, 1685 yılında yayımlanan Philippe- Sylvestre Dufour'un kitabının ön sayfasında yer alan resimde elinde kahve fincanıyla bir Türk görünmektedir (resim:6). Ayrıca ressamının adı bilinmeyen ama Alman asıllı olduğu bilenen bir sanatçı tarafından 1700' lü yıllarda XVI. Louis doğu etkisiyle harmanlanmış kıyafetler içerisinde resmedilmiştir (resim:7) (Williams, 2014: 32). Bu resmin tarihinin çalışma konusunu oluşturan 1688 tarihli kıyafet albümünden sonra yapılması XVI. Louis'in bu kıyafet albümünden haberdar olduğu konusunda heyecan veren bir ipucu olarak değerlendirilebilir.

XVI. Louis resimde tipik Osmanlı kaftanı ve sarığıyla, şalvar, iç entari ve iç kaftandan oluşan Osmanlı dokuma kumaşları içerisinde tasvir edilmiştir. Özellikle Padişah tasvirlerinde

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ

sıkça karşımıza çıkan sarı renkli ayakkabılarında seçilerek ikonografîye eklenmesi bu savımızı destekler niteliktedir. XVI. Louis'in Osmanlı toplumuna duyduğu ilginin tüm bu sonuçları göz önüne alınırsa söz konusu kıyafet albümünü, Pierre de Girardin'den kendisi bizzat istemişte olabilir. XVI. Louis'in doğu kıyafetleri içerisindeki resmini de göz önüne alırsak albümü görüp incelediği varsayımında bulunabiliriz. Belki de Girardin, Kral tarafından bizzat sipariş edilen bu kıyafet albümü hazırlama işi için usta bir ressam aramış ve teknik bilgisi kuvvetli, çarşı atölyelerinde de bireysel işler üreten, saray halkını da yakından tanımasıyla meşhur, bir saray nakkaşı olan Musavvir Hüseyin İstanbulî'ye yönelmişti.



Resim 6. Philippe- Sylvestre Dufour, 1685, kahve, çay ve çikolata, Williams, Haydn, s.35



Resim 7. Bilinmeyen Alman sanatçı, 1700'lü yılların başı, XVI. Louis, Williams, Haydn, s.33.

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ

N. Od. 7 numaralı 1688 tarihli albüm 60 resim içerir ve boyutu yaklaşık olarak 25. 3 cm x 12. 5 cm'dir (Versailles, 1999: 113). Resimlerin bir ön sayfasında veya bir arka sayfasında tasvirle ilgili, statüsünü belirten veya görev tanımını içeren Fransızca açıklamalar bulunmaktadır. Albüm resim programı içerisinde, II. Süleyman, sadrazam, kazasker, müftü, diğer saray görevlileri, Haseki Sultan, hokkabazlar, genç kadın (resim:8,9) ve erkek tasvirleri, aşçı, mandıracı, sebilci, berber gibi çeşitli meslek gruplarının tasvirleri, farklı mezheplere mensup din adamları ve Mevlevi, Bektaşî, Gülşenî, Özbek ve seyyah dervişler yer almaktadır. 60 resmin 11'i derviş tasvirlerine ayrılmıştır. Kıyafet albümlerinde fazla sayıda derviş tasvirinin yer alması durumu ilk değildir, Manchester kıyafet albümü içerisinde de 17 derviş tasviri vardır. Bu durum derviş giyimlerinin kendine özgü standart dışı, etnik ve çok renkli olması sebebiyle dikkat çekmesine bağlanabilir. Osmanlı toplumundan pek çok kesimden örnek teşkil etmesi açısından bilinçli olarak bu şekilde sipariş edilmiş olmalıdır.



Resim 8. Paris Bibliothèque Nationale de France, N.Od.7, 47.y.47a.

47.y. 47b, imgenin açıklaması:

'Un homme qui joue du Jamboura v qui parle a sa Maitresse.'
Tambur çalıp karısı ile (hanım efendi) ile konuşan bir adam.

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ



Resim 9. Paris Bibliothèque Nationale de France, N.Od.7, 53.y.53a, Sauteurs des Indes, Hintli cambazlar, 53.y.53b, imgenin açıklaması:

'Sauteurs des Indes, qui servent au divertissement du Grand Seigneur.'
Hintli cambazlar, padişahın eğlencesinden sorumludurlar

N. Od. 6 numaralı albüm içerisinde ise 49 resim bulunmaktadır. Bu albüm de yaklaşık olarak diğer albümle aynı boyutlardadır. 1720 tarihli albümün, XV. Louis'e (1715-1774) sunulmuş olduğu düşünülür çünkü albüm, XV. Louis kitaplığında yer almaktadır (Majer, 2000: 344). Bu albümde diğerine göre daha az açıklama yer almaktadır. Tasvirlerin üstünde Osmanlıca ve Fransızca kısa açıklamalar bulunmaktadır. Fransız elçisinin İstanbul'da bulunduğu süre içerisinde iki albümü de sipariş edip yanında götürdüğü ama iki farklı tarihte iki farklı krala sunmuş olabileceği gibi, (Majer, 2000: 344) 1688 tarihli albümün ilgi çekmesi sonucu bu albümden bir kopya yapılması istenmiş olabilir. Albümler Fransız kraliyet kütüphanesi (Bibliothèque Royale) koleksiyonuna eklenmiştir. Albüm resim programı içerisinde, II. Süleyman, sadrazam, kazasker, müftü, diğer saray görevlileri, genç kadın ve erkek tasvirleri, farklı mezheplere mensup din adamları, Mevlevi ve Bektaşî dervişleri, saka, bandıracı, hamal, aşçı gibi farklı meslek gruplarından figürler ve son sayfa da Süleymaniye Cami'nin tasviri yer almaktadır.

Süheyl Ünver, bu tasvirin koleksiyonda Ayasofya Cami olarak kayıtlı olduğunu kendisinin bu yanlışlığı gidererek Süleymaniye Cami olarak düzelttiğini aktarır, kendi çalışmasında da görsel künyesinde Süleymaniye Cami olarak aktarmıştır. Bu nüshada derviş tasvirlerinin sayısı 2'ye düşmüştür. Ancak kadın tasvirleri sayısı artmış ve çeşitlenmiştir. Haseki Sultan tasvirinin dışında, nakış işleyen, öreke işleyen, çocuğu ile yolda yürüyen, eşi-çocuğu ile birlikte bir yere giden, müzisyenler, Müslüman, Yahudi ve Rum kadınları bulunmaktadır. Rum

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ

kadının elinde şarap kadehi ve şarap testisi bulunmaktadır. Bu durumu sanatçının bu albümü Avrupalı bir alıcı için yaptığına kanıt olarak gösterebiliriz. İkonografik öge seçimlerinde özgür bırakıldığını düşünebiliriz. İki albümde de Haseki Sultan tasvirlerinde sultan kahve içmektedir. Bu ikonografi de bilinçli bir tercih veya istek doğrultusunda yapılmış olabilir. İstanbulî'nin kıyafet albümleri içerisinde ki kadınların Avrupalı alıcının isteği doğrultusunda çekici ve dışı özellikleri ön planda tutularak yapıldığı öne sürülmektedir (Majer, 2000: 463). Fransa kralının kadınlara karşı duyduğu ilgi albüm resimlerindeki kadın figürlerin (Resim:10) daha canlı ve çekici yapılmasını sağlamış olabilir (Majer, 2000: 345).



Resim 10. Paris Bibliothèque Nationale de France, N.Od.7, Yahudi Kadın.

İmzasız olan iki albümde de II. Süleyman tasvirlerinde tahtın modeli ve tahtın duruşu, II. Süleyman'ın tahtın topuzunu tutuşu, detay gerçekçiliği ile yapılmış giysi betimleri, figürlerin yüz ifadesi ile içinde bulunduğu ruh halini hissettirebildiği özgün tekniği, sakal ve kaş betimlerindeki fırça darbeleri *Silsilenameler* içerisinde imzalı olan Hüseyin İstanbulî tasvirleriyle kıyaslandığında ortaktır (Majer, 2000: 345). Ayrıca iki albümde de II. Süleyman tasvirlerinde tahtın arkasında duran muhafız betimlemeleri de birbirlerinin aynısıdır. Yüz hatları, kaş, göz ve bıyık betimleriyle bakıldığında aynı kişiler olduğu düşünülmektedir.

Bu durum Hüseyin İstanbulî'nin albüm resimlerini birbirinden kopya ederek çoğaltmasının mı yoksa belli görevdeki kişiler için aynı tipi kullanmayı tercih etmesinden mi kaynaklanmaktadır net olarak söylemek güç olsa da albümlerin birbirlerinden kopya edilerek çoğaltıldığı savının daha güçlü bir kanıtıdır. Aynı statüdeki figürlerin birbirinin aynı olarak iki

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ

albümde yer alması durumu, özellikle İç oğlanlar, Şahinci başı, saray ağası, yelpaze taşıyan görevli ve kırmızı feraceli kadın figürlerinde daha yoğun hissedilmektedir. Bu betimlerin sadece giysi renkleri ve figürlerin duruşları değil yüz hatları, kaş, göz betimlemeleri de birebir aynıdır (Resim:11,12). Her iki albümde de figürler, albüm içerisinde yer alan görev tanımlarına işaret eden objelerle birlikte tasvir edilmiştir.



Resim 11. Paris Bibliothèque Nationale de France, N.Od.7, 1.y.1a, Le Grand Seigneur Sultan Soliman III, II. Süleyman.

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ



Resim 12. Paris Bibliothèque Nationale de France, N.Od.6, 1.y, Le Grand Siegneur, avec son propre epee et son porte manteau.

1688 tarihli N.Od.7 numaralı albüm III. Süleyman'ın tasviri ile başlamaktadır. Tasvirin arka sayfasında Fransızca açıklama yer almaktadır. Fransızca açıklamanın Türkçe transkriptasyonu şu şekildedir;

1.y.1b, imgenin açıklaması:

“Le Grand Seigneur Sultan Soliman III. a present regnant. Il porte ses aigrettes basses au Turban, parce qu'il n'a pas fait encore de conquête, les Empereurs Turcs ne pouvant les porter hautes hautes qu'après avoir pris quelque ville ou province. A sa gauche le Sclictar, ou celui qui porte son sabre; c'est le Chef des quatre Odas ou chambres des Itchoglans, ou Pages du Serail. A la droite du Grand Seigneur est l'Ibrictar, ou celui qui porte l'eau dont il peut avoir besoin soit pour boire, soit pour se laver avant de faire sa prières.”

‘Şu andaki Hükümdar III. Süleyman, Türbanının altında kuş tüyü var, çünkü henüz bir fetih yapmadı. Bir şehir ya da bölgeyi almadan tüyü yukarıda taşıyamıyor. Solunda silahtar var, sabre (kılıç) taşıyor. Silahtar, aynı zamanda iç oğlanların veya 4 odanın başı, Sağında ibriktar var. Su taşıyor ve abdestinde yardım ediyor’⁶ (Resim:11).

Kıyafet albümünün ilk resminde, Sultan II. Süleyman tahtta otururken, sağında ve solunda silahtar ve ibriktarla beraber tasvir edilmiştir. Kıyafet albümünde III. Süleyman diye

⁶ Silahtar: Padişahın güvenliğinden sorumlu en kıdemli görevli.

İbrikçi: Padişahın temizliğinden sorumlu olan görevli.

*Fransızca çeviriler: Değerli arkadaşım Mütercim Tercüman Celal Demiröz tarafından yapılmıştır.

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ

bahsedilse de aslında bahsedilen II. Süleyman'dır (1687-1691). Yıldırım Beyazıt (1360-1403) zamanında yapılan Ankara savaşında Timurlulara yenilmesi üzerine 1402-1413 yılları arasında yaşanan fetret devrinde, Osmanlı toprakları Yıldırım Beyazıt'ın beş oğlu arasında pay edilmişti. Bu paylaşırmada Edirne civarını alan Emir Süleyman (1402-1411) Edirne'de Padişahlığını ilan etmişti. Avrupalı tarihçiler, Emir Süleyman'ı da Padişahlık sırasına koymaktadırlar (Ünver,1999: XI). Albümde Süleyman'ın sıralamasının karışmasının sebebi de bundan kaynaklanmaktadır. Resimde özellikle figürlerin giysi betimleri gerçekçi bir üslupla motiflerdeki detaylar gözlemlenebilecek şekilde aktarılmıştır. Figürlerin yüzleri tek bir tipte yapılmamıştır. Kendilerine has karakteristik kaş, göz ve sakal betimleri vardır.

Kıyafet Albümü içerisinde 66 yıl önce öldürülen II. Osman'ın tasviri yer alması ve özellikle '*20 yaşında boğulan Sultan Osman*' ifadeleri ile anlatılması ilginçtir. Yine aynı şekilde bazı devlet görevlileriyle ilgili açıklamalarda da idam cezalarından bahsedilmektedir. Örneğin, Daye hatun tasvirinde yer alan açıklamada da '*Haremde ölen bütün cariyelerin mal varlıkları bu kadına kalıyor, bu yüzden genellikle haremde boğazlanarak öldürülüyorlar.*' ifadesinin yer almaktadır. İlginç bir başka örnek ise, Kazasker tasvirinin ardından, Kazaskerin görevleri anlatılırken, '*Bunları öldürtmek istersek yapamayız, Krala karşı suç işlediğinde Sultan Murat zamanında olduğu gibi öldürülürler*' ifadeleriyle ölüm cezalarının işleyişi özellikle vurgulanmıştır (Resim:13). Albümü sipariş eden kişinin Osmanlı devletindeki ceza sistemi dikkatini çektiği için özellikle bu yönlerin yansıtılmasını istediği sonucu çıkartılabilir.



Resim 13. Paris Bibliothèque Nationale de France, N.Od.7, 27.y, 27a,Cadilefkier. Kazasker. 27.y, 27b, İmgenin açıklaması:

'Cadilefkier seconde personne de la Loy, il y en a deux l'un d'Europe v l'autre d'asie. Lors qu'on veut les faire mourir, on ne le peut faire qu'auparavant on ne leur ait oste leur charge de Gens de la Loy. Si l'un des deux faisoit quelque crime contre la Loy, on le pileroit dans un mortier, comme il est arrive a un du temps de Sultan Murat.'

'Kazasker, imparatorlukta iki tane bulunur diğeri asya ile ilgilenir, 2.sıradadır. Bunları (kazaskerleri) öldürtmek istersek yapamayız. Bir tanesi krala karşı suç işlediğinde Sultan Murat zamanında olduğu gibi öldürülürler.'

Bu durum albümün Fransız elçisi tarafından sipariş edildiği tahminini de güçlendirir. Fransa kralına Osmanlı sarayını tanıtırken ceza sistemini ve Osmanlı toplumundaki düzeni de aktarmış olmalıydı. Albümde saraylı hanım ve hizmetkârını tasvir eden resimde, kumaş motifleri, masadaki porselen vazolar, vazolara yerleştirilen çiçekler ve figürlerin yüzlerindeki doğal ifadeler (Resim:14) ressamın konuyu gözleme dayalı bir günlük yaşam sahnesi gibi ele aldığını göstermektedir (Majer, 2000: 345). Albüm içerisindeki mekân düzenlemeleri, renk uyumları, yumuşak fırça darbeleri, göze çarpan gölgelemeler, İstanbulî'nin Avrupalı müşteriler için yaptığı resimlerde, Avrupa resim diline daha yakın çalıştığını düşündürmektedir. Avrupa resim dilini bildiği bazı tasvirlerinde uyguladığı derinlik etkisi ve ikonografik öğelerden

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ

anlaşılmaktadır. Örneğin, Avrupalı Derviş tasvirinde, derviş arkaya doğru uzayan bir manzaranın içerisine yerleştirilmiş, renk tonlamalarıyla derinlik etkisi yakalanmıştır⁷ (resim:15).



Resim 14. Paris Bibliothèque Nationale de France, N.Od.7, 20.y, 20a, L' Affeki Sultane ou Premiere Femme du Grand Seigneur. Haseki sultan.

20.y,20b, imgenin açıklaması:

'L' Affeki Sultane ou Premiere Femme du Grand Seigneur La premiere qui a des Enfans masles devient Affeki Sultane. Elle est assise sur un Sofa.'

'Haseki Sultan veya Padişahın birinci en önemli eşi, ilk erkek çocuk doğuran kadına verilen unvan ve divanda oturur.'

⁷ İmgenin Fransızcası: 'Derviche d'Europe ' şeklindedir. Avrupalı Derviş tanım olarak doğru değildir ancak burada ne kastedilmeye çalışıldığını net olarak söylemek güçtür. 'Avrupa'da Derviş' gibi bir anlamda da kullanılmış olabilir.

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ



Resim 15. Paris Bibliothèque Nationale de France, N.Od.7, 30.y, 30a, Derviche d' Europe.
Avrupa dervişi. (?)

N. Od. 6 numaralı albümdeki Haseki Sultan tasvirinde de sultan bir mekân içerisine yerleştirilmiş ve mekânın penceresinden görünen doğa kesiti arkaya doğru uzayarak ve derinleşerek aktarılmıştır (Resim:16). Bu uygulama Avrupa resim dilini bildiğine kanıt olarak gösterilebilir. Yüzyıl içerisindeki diğer albümlerle kıyaslandığında İstanbulî'nin resimdeki ustalığı dikkat çekmektedir. Albümde imzasının bulunmamasına ya da isminin herhangi bir yerde geçmemesine rağmen albüm resimleri, Hüseyin İstanbulî'nin imzası bulunan ve ona atfedilen diğer işleriyle kıyaslandığında teknik açıdan ve üslup özelliklerinin benzerliği ile albümün ressamının Hüseyin İstanbulî olduğu savını güçlendirmektedir. Fırça tekniğindeki yumuşaklık, portrelerindeki ustalığı ve boyayı incelterek kullanarak yakaladığı tonlamalardaki ustalığı Hüseyin İstanbulî'nin işlerinin hepsinde açıkça gözlemlenebilmektedir.

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ



Resim 16. Paris Bibliothèque Nationale de France, N.Od.6, 4.y. Albümün dördüncü tasviri olan bu yaprakta da tasvire dair herhangi bir açıklama bulunmamaktadır.

Hüseyin İstanbulî 17. yüzyıl'ın üçüncü çeyreğinden itibaren Osmanlı resim sanatına yeni bir soluk getirmiştir. Öğrencisi olduğu düşünülen 17. yüzyılın başlarından 1730'a kadar saray da etkin bir nakkaş olan Levni ile bazı eserlerinde benzerlikler bulunmaktadır. Hüseyin İstanbulî'nin VÖN (AF.50) yer alan *Silsilenamesinin* 16.a yaprağında bulunan IV. Mehmet tasviri ile Levni'nin TSMK bulunan, *Kebir Musavver Silsilename*'sindeki (A.3109) III. Ahmet tasvirindeki (y.22a) zemin döşemesi, IV. Mehmet'in taht bezemesiyle aynıdır. III. Ahmet'in tahtı, tahtta oturuşu, tahtı tutuşu (Resim:17,18) ve iki resmin kompozisyonu birbiri ile aynıdır (İrepoğlu, 1999: 106). Levni'nin yine TSMK (H. 2164) bulunan albümü içerisinde 1b de bulunan Genç Osman tasvirinde de III. Ahmet tasvirindeki aynı kompozisyon kullanılmıştır. Genç Osman'ın tahtı, oturma biçimi, tahtı tutuşu Hüseyin İstanbulî'nin kompozisyonuna benzemektedir (Resim:19).



İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ

Resim 17. Levni, *Kebir Musavvar Silsilename*, A.3109 y.22 a, III. Ahmet. İrepoğlu, Gül. (1999). s.107.



Resim 18. Levni, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, H.2164, y.1b, Genç Osman, İrepoğlu, Gül. (1999). s.105.



Resim 19. Levni, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, H.2164, y.10a, Acem Şahı Hazinesarı Kıymetli Civanı İrepoğlu, Gül. (1999). s.184.

Bu benzerlik Hoca- öğrenci ilişkisine işaret edebilir. Ancak Levni'nin saray nakkaşhanesinde kendinden önce çalışmış birinin işlerinden kolaylıkla haberdar olabileceği ihtimali de göz önünde tutulmalıdır. Resim kompozisyon düzeni ve ikonografik benzerlikler dışında, figürlerin benzer karakteristik özellikleri bulunmamaktadır. Levni'nin figürleri, ince bedenli, çekik kaşlı, çekik küçük gözlü, ince ayırık kaşlı, duru pembemsi gölgeli tenleri ile daha

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ

naif, daha sıcak ve daha estetik figürlerdir (İrepoğlu, 1999: 106). Levni'nin Padişah tasvirleri, Hüseyin İstanbuli'nin padişah tasvirleri kadar idealize edilmemişlerdir. Özellikle *Kebir Musavvar Silsilenamesinde* (A.3109) Sultan IV. Mehmet tasviri, yerde bağdaş kurmuş otururken aktarılmıştır. Hantal bir görüntüde olan figür İstanbuli'nin IV. Mehmet tasvirleriyle kesinlikle benzememektedir. Figür daha hacimli, yüz hatları daha yuvarlak kaş ve göz betimleri oldukça ayrık ve çekiktir. Hüseyin İstanbuli, batı tekniklerine oldukça aşinadır. Resimlerinde derinlik etkisini başarı ile aktarmaktadır. Boyayı incelterek kullanır ve tonlama etkisini ustaca vermektedir. Levni ile temas halinde hoca-öğrenci ilişkisi içerisinde olduklarını kesin bir yargıyla söylemek güç olsa da Levni'nin İstanbuli'den etkilendiği açıkça gözlemlenmektedir. Hüseyin İstanbuli kendinden sonraki çağa yenilikler kazandırmış önemli bir nakkaştır.

SONUÇ

16. yüzyıldan itibaren hem Avrupalılar hem de Osmanlı sanatçıları tarafından hazırlanan kıyafet albümleriyle ilgili en önemli sorulardan biri, albümler, çarşıdan mı saraya, saraydan mı çarşıya gidiyordu sorusudur. Albümler sarayın beğenisinin ürünü olarak şekillenip, tasarlanıp çarşı üretimine mi yön veriyordu? Yoksa çarşının kendi dinamiği içerisinde genellikle seri şekilde üretilen bu albümler satın alma yolu ile mi saraya ulaşıyordu. Saray mensubu olan Musavvir Hüseyin İstanbuli, kendisine atfedilen Paris koleksiyonundaki iki kıyafet albümünü çarşıda muhtemelen bağlı olduğu yada kendisine ait olan atölyesinde üretmişti.

O halde saray mensubu olan sanatçılar da çarşı içerisindeki serbest atölyelerde sürekli alıcısı olan bu kıyafet albümlerini seri şekilde üretmekteydi diyebiliriz. Albüm alıcıları, Osmanlı topraklarına gelen elçiler, diplomatlar, gezginler, İstanbul'a görevli olarak gelen askerler, mühendisler, bilim adamları, gözlem için gönderilen komisyonlarda yer alan görevliler, koleksiyonerler ve Krallıkların Osmanlı kültürünü araştırmak üzere özel bir eğitimle yetiştirdikleri doğu uzmanları Osmanlı dünyasına ilgisi olan hükümdarlar için kıyafet albümleri sipariş etmiş veya bizzat beraberlerinde getirdikleri ressamı tarafından bu albümleri ürettirmişlerdir. Albümlerin neredeyse tamamı Avrupalı alıcılar için hazırlanmıştır.

Musavvir Hüseyin İstanbuli'ye atfedilen Paris koleksiyonundaki kıyafet albümünde albümün, sipariş süreciyle ilgili herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Kıyafet albümleri Osmanlı toplumunun panoramasını sunması özelliği ile ülkeye gelen yabancıların yanlarında götürdükleri önemli koleksiyon parçaları arasındaydı. Bu sebeple o dönem Osmanlı topraklarında bulunan 1686-1688 yılları arasında İstanbul'da görev yapan Fransız diplomat Pierre de Girardin tarafından XIV. Louis'e (1643-1715) II. Süleyman'ı (1687-1691) haremini, sarayını ve Osmanlı devletini tanıtmak için bu kıyafet albümü sipariş edilip XIV. Louis'e

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ

hediye edilmiş olmalıdır. İstanbul'da hazırlanıp ciltlenen bu albümlere ait tek yaprak resimlerinde günümüzde çeşitli müze ve koleksiyonlarda yer alması, bu albümlerin bazılarının özgün hallerini yitirdiklerini düşündürmektedir. Albümlerin alıcısı tarafından özellikle çeşitli kişilere hediye etmek amaçlı tek yapraklar halinde dağıtılabileceği gibi, ilerleyen zamanda koruma koşullarının yetersizliğinden kaynaklı dağılmışta olabilir.

Kıyafet albümlerindeki resimler ve resimlerle ilgili açıklamalar da, Avrupalı alıcının, Osmanlı dünyasında en çok merak ettiği ya da dikkatini çeken durumlar çerçevesinde şekillenmiştir. Musavvir Hüseyin İstanbuli'ye atfedilen Od.7 numaralı kıyafet albümünde, Padişah, vezir, saray görevlileri, kadın ve erkekler, din adamları, hokkabazlar, dervişler, bir mekân kesiti içerisinde betimlenmiş iki genç âşık gibi pek çok kesimden insana ait tasvirlerin yer aldığı klasik bir resim repertuarı vardır ancak, imgelerin açıklamalarında sıkça ölüm cezalarından bahsedilmesi dikkat çeken noktalar arasındadır. Sanki bilinçli olarak Osmanlı devleti ceza sistemi içerisinde özellikle ölüm cezaları vurgulanmak istenmiştir. II. Osman'ın idam edilmesinden bile bahsedilmiş ve tasviri eklenmiştir. Bu nokta albümün ilgi çekici özelliklerinden biridir.

Ayrıca albümdeki, haseki sultan ve onun hizmetlileri, çengiler ve bazı halktan kadın figürlerinin tasvirinin diğer kıyafet albümündeki kadın tasvirlerle göre daha canlı ve dinamik yapılması Kral XIV. Louis'in kadınlara duyduğu ilgiye bağlanabilir. Albüm, XIV. Louis'in dikkati çekmek için özellikle kadın tasvirleri ve Osmanlı yönetim sistemiyle ilgili bilgiler içerecek şekilde sipariş edilmiş olabilir. Musavvir Hüseyin İstanbuli'nin kıyafet albümlerinde imzasının bulunmamasına ya da isminin herhangi bir yerde geçmemesine rağmen albüm resimleri, Hüseyin İstanbuli'nin imzası bulunan ve ona atfedilen diğer işleriyle kıyaslandığında teknik açıdan ve üslup özelliklerinin benzerliği ile albümün ressamının Hüseyin İstanbuli olduğu savını güçlendirmektedir. Fırça tekniğindeki yumuşaklık, portrelerindeki ustalığı ve boyayı inceltilmiş şekilde kullanarak yakaladığı tonlamalardaki başarısı Hüseyin İstanbuli'nin işlerinin hepsinde açıkça gözlemlenebilmektedir. 1688 tarihli ana albüm ile 1720 tarihli diğer albümün resimleri kıyaslandığında, vezir, iç oğlanlar, şahinci başı, saray ağası, yelpaze taşıyan görevli, kırmızı feraceli kadın, kazasker ve müftü gibi tasvirleri birebir sayılacak derecede aynıdır. Bahsi geçen tasvirlerin, renk, kompozisyon ve kaş, göz- yüz betimleri arasındaki büyük benzerlik 1720 (Od.6) tarihli olan albümün diğer albümden bakılarak kopya edildiği ve muhtemelen daha sonra tarih eklenerek kullanıldığını düşündürür.

Hüseyin İstanbuli saray sanatçısı olmasına rağmen kıyafet albümü üreterek iki kültür içinde çalışabilen çok yönlü bir sanatçı olduğunu kanıtlamıştır. Albümlerin Hüseyin İstanbuli

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ

tarafından resmedilmiş olmasının heyecan verici taraflarından biri İstanbul sanat ortamı içerisinde saray nakkaşhanesi mensubu sanatçılarındaki çalıştığı düşünülmesi olmuştur. XVI. Louis'in Osmanlı toplumuna duyduğu merakın sanat piyasasını da şekillendirdiğini söylemek mümkündür. İncelemeler sonucu Hüseyin İstanbuli'nin saray içinde ve dışında oldukça aktif bir sanatçı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. İmzaladığı eserlerinde de özellikle 'musavvir' sıfatını kullanarak kendisinin suret yaratma yani resmetme ustalığına vurgu yapmıştır. Albümün XVI. Louis için bizzat İstanbuli tarafından hazırlandığını düşündüren önemli bir neden de İstanbuli'nin saray içinde Padişaha yakın bir konumda bulunmasıdır. Dolayısıyla hem saray hayatını bilen hem yetenekleriyle ünlü bir sanatçı, Fransız elçisi için bu albümü emanet edecek doğru adres olmuş olmalıdır. Kıyafet albümleri sipariş süreci ve bani-sanatçı ilişkisi içerisinde Osmanlı resim sanatı bağlamında önemli ipuçları içermektedir. Ayrıca Avrupa'daki Türk akımı içerisinde de önemli bir yere sahiptir. Fransa'da albümün gittiği yıllarda Türk kahvesi içme geleneği, Osmanlı giyim modası etkileri ve Osmanlı toplumunun hayatından kesitlerin aktarıldığı tiyatro oyunlarına sıkça rastlanmaktadır.

Kaynakça

- Abdurrahim, A., 2017. Osmanlı Kitap Sanatlarında Silsilename Geleneği ve Resimlendirilmesi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- And, M., 1985. "17. Yüzyıl Türk Çarşı Ressamları", Tarih ve Toplum, S.16, s.40-45.
- And, M., 1990. "17. Yüzyıl Türk Çarşı Ressamları ve Resimlerinin Belgesel Önemi", kültür ve Sanat, S.8, s.5-11.
- And, M., 2009. Çarşı Ressamları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Anonim. Pabuç, (2014), İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi Sergisi Kataloğu.
- Bağcı, S.; Çağman, F.; Renda, G.; Tanındı, Z; 2006. Osmanlı Resim Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Bayram, S., 1981. "Musavvir Hüseyin Tarafından Minyatürleri Yapılan Ve Halen Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivinde Muhâfâza Edilen Silsile-Nâme", Vakıflar Dergisi, S.13. s.253-338.
- Dağlı, Yücel. K., 2003. Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- İnal, G., 1984. Tek Figürden Oluşan Albüm Resimleri. Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi, s.3, İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- İrepoğlu, G., 1999. Levni, Nakış, Şiir, Renk, T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Küçükhasaköylü, N., 2010. Osmanlı Kıyafet Albümleri., Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Mahir, B., 2005. Osmanlı Minyatür Sanatı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Majer, H., 1999. Individualized Sultans and Sexy Women. The Works of Musavvir Hüseyin and their East-West Context, Art Turc. 10th International Congress of Turkish Art/10e Congress international d'art turc, Geneve-Geneva, 17-23 Septembre.Geneve.

İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ

Majer, H., 2000. 'Yaygınlaşan Gelenek(1600-1700): Yeni Yaklaşımlar', Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman, İstanbul: İş bankası Yayınları, İstanbul.

Osman, R., 1989. Edirne Sarayı, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

Oruç, G., 2017a. Avrupa'nın Moda Kataloğu: Osmanlı Kıyafet Albümleri, Genç Sanat Dergisi, S.260, s.36-42.

Oruç, G., 2017b. Baniler, Sanatçılar, Koleksiyonerler, Koleksiyonlar (11-13 Mart 2015), 7. Uluslar arası Genç Sanat Tarihçiler Sempozyumu. Sempozyum Bildiri Kitabı. Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara.

Pietro della V., 1989. The Journals of Pietro della Valle, the Pilgrim, ed. ve çev. George Bull, Londra.

Renda, G., 1977. Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700-1850), Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.

Renda, G., 1998. 17. Yüzyıl'dan bir Grup Kıyafet Albümü, 17. Yüzyıl Osmanlı

Kültür ve Sanatı, Sempozyum Bildirileri, 153-178, İstanbul: Sanat Tarihi Yayınları

Renda, G., 2009. Sanatta Etkileşim, Osmanlı Uygarlığı (2. Cilt, s.1100-1122). İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Schick, L., 2003. Osmanlı Kıyafet Albümleri, Toplumsal Tarih,S.116. s.115-120.

Schneider, J., 2000. Fantastical Colors in Foggy London: The New Fashion Potential of the late Sixteenth Century, Metarial London, ed. Lena Cowen Orlin, Pennsylvania.

Silsilename., 2000. Genealogical Tree, Ankara.

Subhatu'l Ahbar., 1968. Subhatu'l Ahbar. İstanbul.

Ünver, Süheyl., 1999. Geçmiş Yüzyıllarda Kıyafet Resimlerimiz. Türk Tarih Kurumu, Yayınları, Ankara.

Versailles., 1999. Topkapı a Versailles. Tresors de la Cour ottomane, Sergi Kitabı, Musee national des chateaux de Versailles eet de Trianon, Paris.

Williams, H., 2014. 18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası Turquerie. Yapı kredi yayınları. İstanbul.



Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
23.04.2020

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
30.06.2020

Doç. Dr. Muhammet EMİN KAYSERİLİ

Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fak.

Resim İş Eğitimi A.B.D. Öğr. Üyesi

ORCID: 0000-0003-3072-2357

Fatih KARAKAYA

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Plastik Sanatlar Bölümü -Sanatta Yet. Öğrencisi

ORCID: 0000-0003-2132-2394

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA MİZAH VE ELEŞTİRİNİN ÜÇ RESSAMI

ÖZET

Mizah hayatın komik, eğlenceli ve mana verilememiş kısımlarına dair eleştirme ve derinlemesine sorgulama becerisidir. Bu bağlamda insanları güldüren her türlü mimik, hareket, eylem veya bireyin hoş bir vakit geçirmesini sağlayan her olay ve olgu, gülmeyi meydana getiren obje, biçim ya da nesne yapılan mizah olarak ifade edilmektedir.

Günümüzde ise mizahtan bağımsız olmayan fakat daha çok mevcut bir kusur yâda zaafın abartılarak sözel ya da görsel olarak eleştirme (taşlama) şeklinde ifadesine ise hiciv diyoruz. Hiciv toplum ve kurumlarındaki aksaklıkları, haksızlıkları ya da insanın hoşuna gitmeyen yönlerini alaya alacak şekilde yermekte iken; mizahta sadece güldürme amacına dayanmaktadır. Hiciv az ya da çok gerçeği yansıtmaya dayanmaktadır. Mizah ta genel konular, hicivde ise sosyal bir konu ya da toplumu ilgilendiren bir mesele yahut çoğunluğun bildiği gerçek kişilerin hedef alınması esastır. İyi bir mizahçı ve hicivci olmak için yaratıcı ve kıvrak bir zekâyâ sahip olunmalıdır. Bu yetkinliğe özellikle görsel sanatlarda ulaşılması da bir hayli zahmetlidir.

Özellikle Cumhuriyet dönemi sonrasında ülkemizde ya da yurt dışında yaşanan toplumsal, kültürel değişimler o dönemin tanığı ve yansıtıcısı olan Türk resim sanatçıları da etkilemiştir. Türk resminde mizahın ve hicvi geleneksel karikatürün dışına çıkarak farklı malzeme ve teknikle yüzey üzerine resimsel bir dille aktarılması olgusu üç sanatçımız üzerinden literatür

taraması yapılarak plastik imgeler bağlamında analitik olarak incelenmiş ve çözümlemeye çalışılmıştır. Yeni bir üretim biçimi olarak karikatürden sıyrılıp resim sanatında hicvi mizahla sentezleyerek resimsel ifadesini sağlayan Fikret Mualla, Cihat Burak ve Mevlüt Akyyıldız'ın eserleri üzerinden yeni bir bakış açısı oluşturulmaya çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Türk resim sanatı, Hiciv, Mizah, Karikatür, Görsel Sanatlar

HUMOR AND CRITICISM IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING

THREE PAINTERS

ABSTRACT

Humor is the ability to criticize and deeply question about the funny, entertaining and non-meaningful parts of life. In this context, every kind of gesture, movement, action or every event and phenomenon that makes people laugh is expressed as humor, object, form or object that makes laughter.

Today, however, we call satirical expression of a defect or weakness that is not independent of humor but rather exaggerated verbally or visually (grinding). While satirical society and institutions, malfunctions, injustices or displeasure aspects of the people to be ridiculed; humor is based solely on the purpose of making you laugh. Satire aims to reflect more or less truth. In humor, it is essential to target general subjects, and in satire, to target a social issue or an issue that concerns the society or the real persons known to the majority. In order to be a good humorist and satirist, you need to have creative and quick intelligence. It is also very laborious to achieve this competence, especially in visual arts.

Especially after the Republican period, the social and cultural changes experienced in our country or abroad affected Turkish painting artists who were witnesses and reflectors of that period. In the Turkish painting, the phenomenon of humor and satire going beyond the traditional caricature and transferring it to the surface with different materials and techniques in a pictorial language has been analyzed analytically and analyzed in the context of plastic images

through the literature review by our three artists. A new perspective was created through the works of Fikret MUALLA, Cihat BURAK and Mevlüt AKYILDIZ, who stripped from caricature as a new form of production and synthesized satirical humor in the art of painting.

Keywords: Turkish painting, Satire, Humor, Cartoon, Visual Arts,

1. Giriş

Mizah Arapça kökenli bir kelimedir, İngilizcede ‘humour/humor’ kelimesine karşılık gelmektedir. Genel olarak mizah; olayların gülünç, alışılmadık ve çelişkili yönlerini yansıtarak insanı düşündürme, eğlendirme ya da güldürme sanatına verilen ad olarak tanımlanır. Özünde ise; en temel insani fenomenlerden olan hüznün ve neşenin birlikte kullanılmasıyla “toplumsal çarpıklıkların – olması gereken yönünde – betimlenmesi” işidir. Mizah, beklenenden farklı bir durumun ortaya çıkmasıyla yaratılan şaşkınlıktan, şaşırtmadan beslenir. Yani uyumsuzluk mizahın temel kalıbıdır. Mizah; gerçek olanla, ideal olan (yani olması gerekenler) arasındaki çatışmadan ortaya çıkar. Sözlük anlamı olarak mizah ise; kişilerdeki ya da doğal saydığımız bazı olaylardaki bir takım çarpıklık, uyumsuzluk, çelişki ve gülünçlükleri bulup açığa vurma, gözler önüne serme sanatıdır (Cevizci, 2002, s. 282).

Mizahın temelinde eğlence ve hoşgörü bulunmaktadır. Yaşadığımız dünyada mizah hemen hemen bütün sanat disiplinlerini kapsayan bir kavramdır. Mizahın ana gövdesini eğlence oluştururken; taşlamasıyla, komedisiyle, fıkrasıyla gülmeyi, güldürmeyi amaçlar. Hem bireyin hem de toplumun üzerinde etkin bir rolü olan eğlence, bireyin toplumla arasındaki çatışmaların çözümüne, sınırsız mutluluğa ulaştırırken, bir yandan da ifade çeşitliliğini beraberinde getirir. Böylece mizah yaşanmışlıkların her çeşit dışavurumunun gerçekleştirileceği geniş bir alan sunar sanatçıya.

Mizah, kendi başına bir fenomendir. Mizah, diğer sanat alanlarında olduğu gibi içerisinde insani fenomenler taşır ama tek bir farkla; “mizah”ın içerisinde bulundurduğu fenomenler bir arada başka hiçbir yerde görülemezler. Bu fenomenler “neşe” ve “hüznün”dür. Mizah bu iki fenomenin bir arada bulunduğu tek yerdir (Güneri, 2008, s. 3).

Hicivde ise durum mizahtan biraz daha farklı olmakla birlikte belirli bir kişi ya da topluluğa, düşünceye, ya da geleneğe saldırı söz konusudur. Toplum düzeni diye adlandırdığımız şey, toplumun ekonomik, siyasi, dini ve cinsiyetçi bakışıdır ki; insanlar bunun

değişmesini hiçbir zaman istemezler. Bu durum beraberinde sanatçının toplum düzeni içindeki çarpıkları ve çatışmaları mizahı da kullanarak işin komik ve gülünç şekliyle eleştirmesini kaçınılmaz hale getirir.

Hiciv tamamen olumsuz bir şeydir. Hep "hayır!" der. Hiciv ısıtır, güler, ıslık çalar ve aksayan her şeye karşı gürültü koparır. Hiciv tamamen olumlu bir şeydir. Hiç bir yerde karaktersiz birisi hicivdeki kadar kendini çabuk ele vermez ve hiç bir yerde, bugün buna yarın başkasına saldıran vicdansız bir soytarı kendini buradaki kadar belirgin göstermez (Tucholsky, 1964, s. 12).

Türkiye’de ve dünyada 1950 sonrası gelişen teknoloji ve yaşam şartları, farklı mizah çeşitlerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Basının gündelik yaşamda yerini almasıyla insanlar yazılı mizahla tanışmışlar. Sözlü mizah ise ikinci plana itilmiştir. Yazılı mizahla taklitçi tipler, gülünç hareketlerle eğlenen topluluklar işlevlerini yitirmiş, mizahçılar yazar ve çizer olarak basın yayın organlarında çalışmaya başlamışlardır.

Karikatür basının toplumda yaygınlaşmasıyla zaman ve mekâna göre çok farklı tanımlamalar yapılmış ve bu tanımlamalar farklı anlayışların farklı sanat kuramlarının kaynağı olmuştur. Yazınsal mizah yaşanan çağ ile eş biçimli olarak ilerlerken; görsel mizah çeşitlerine resim, heykel ve grafik sanatlarının da dahil olduğunu ve böylece sanatçının günümüz dünyasının yansıtıcısı olma görevini devam ettirdiğini görmekteyiz. Bu bağlamda üç ressamımızın eserleri üzerinden mizaha ve hicve dayalı plastik betimlemeler analitik olarak çözümlenmeye çalışılmıştır.

2. Yöntem

Araştırma Betimsel modele dayanan nitel bir araştırmadır. Buna bağlı olarak literatür taraması yapılarak, mizah ve hiciv kavramlarının Türk resim sanatındaki yansımaları bağlamındaki bu üç ressamımızın birbirinden farklı örnek çalışmaları analitik olarak çözümlenerek yazınsal olarak ifade edilmeye çalışılmıştır. Detaylı bir biçimde içerik taraması yapılmış, elde edilen sonuçlar okuyucuya somut bir biçimde aktarılmaya çalışılmıştır.

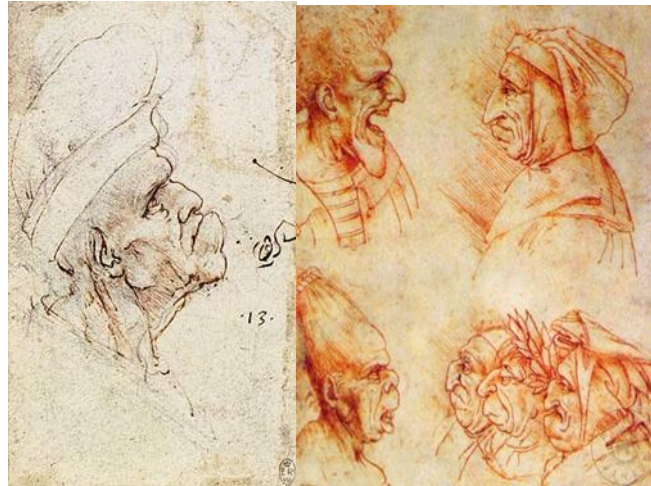
3. Bulgular ve Yorum

3.1. Batı Sanatında Eleştirinin Dili

Batıda geleneksel dönemden başlayarak modern ve çağdaş batı sanatı içinde ciddi bir mesele olan mizahi sanatını incelediğimizde ki; aslında zihinsel derecelendirmede en alt basamaklarında olacağı düşüncesine kapılabiliyoruz. Ancak, bizi gülümseten ya da güldüren sanat eserlerini önemseyen ve bunları kendi bünyesinde bulunduran galerilerin ve sanat fuarlarının tekeline olduğunu dikkat çekmektedir.

Belki bir sanat eserinin önünde gülmek, seyircinin sadece kurban olabileceği bir şaka olarak kabul edilmesine de katkıda bulunabilir. Oysaki 20. yüzyıl sanatında mizah tarihini geriden alıyor ve günümüz çağdaş sanat dünyasındaki yerini düşünmemize katkı sağlıyor. Başlangıç olarak belki de batıdaki mizahı tanımlamaya çalışmalıyız. Eğer sık sık “bizi güldüren ya da düşündüren şey” olarak tanımlanırsa, insanlar aynı şeylere gülmediği için bu tanımın kişiden kişiye değiştiği görülmektedir. Toplumsal, kültürel hatta coğrafik farklılıklar da sanatta mizahi yaklaşımları değiştirmekte ve daha da zenginleştirmektedir. Her milletin mizahı ele alışı kadar güldüğü olaylarda farklı olabilmektedir.

Batıdaki plastik sanatlarda da mizah boşluklardan, kodlanmış olaylardan uzaklaştıran, sosyal sözleşmelerden veya önceden tasarlanmış fikirlerden yararlanmıştır. Bu anlamda, mizah her zamanın ötesindedir ve evrenseldir. Mizahın günümüzdeki sanatın her alanında olması da şaşırtıcı değildir. Çünkü batı sanatı mizahı ve eleştiriyi çağdaş yaratımın vazifelerinden biri haline getirdi. Sanattaki mizahın dönüm noktası, Dadaizm ve kendine mal etme gibi sanat akımlarıyla 21. yüzyıla kadar uzanıyor.



Görsel 1. Leonardo Davinci'nin Mizahi desenleri

Sanat tarihine çok yönlü bilimsel ve sanatsal yapıtlarıyla geçen Leonardo da Vinci karikatür ve insanların mizahi yönüyle de ilgilenmiştir ve bu tarafı epeyce dikkat çeker. "Leonardo da Vinci İtalyan karikatürünün babası sayılır. Gerçekten de Leonardo'nun kafa desenleri ve bazı portreleri hicivle doludur. Leonardo bu desenlerinde birtakım abartmalarla insanların çirkinliğini vurgulamak istemiştir" (Topuz, 1997, s.31).

Bilhassa bu tür desen çalışmalarında abartılı formlara sahip, biçimsiz, yüzleri deforme edilmiş, çenesi boynuna yapışmış farklı insan tipleri dikkati çeker. Mizahi diye tanımlayabileceğimiz bu çalışmaları sadece desenlerinde görmekteyiz. Yağlıboya çalışmalarında bu mizahı uygulamamıştır. Bu çalışmaları ölümünden sonra gravüre dönüştürülerek çoğaltılmıştır.



Görsel 2. Pieter Brugel, "Yağlı mutfak", (1525-1569), Hollanda

Flaman sanatçı Brugel'in resimleri birer karikatür örneği olarak düşünülebiliriz. Resimlerinde figürlerin bedenlerinin ve yüzlerinin oldukça çirkin ve abartılı olduğu dikkati çekmektedir. Savaş ve kargaşanın izlerinin yer aldığı çalışmalarında daha çok yoksul ve halktan kişileri resmettiği görülmektedir. "Yağlı mutfak" deseninde, "obur, göbekli ve şişman insanlar, ya da avurtları avurtlarına çökmüş siskalar görürsünüz. Brugel bu desenleriyle sosyal tezatları da yansıtmaya çalışmıştır" (Topuz, 1997, s.36).



Görsel 3. Honoré Daumier, “Two Lawyers Conversing”, (1808-1879)

Fransız ressam ve heykeltıraş Honoré Daumier, batı resminde mizaha ve hicve mührünü vurmuş, mizah denilince akla gelen ilk ressamlardan biridir. Daumier toplumda yanlış doğrultuda olan olayları eleştirmiş, sefillerin ve muhtaçların destekçisi olmuş, dönemin önemli entelektüellerinden biridir. Daumier'in desenlerinde samimiyet ve gerçeklik öne çıkan özelliklerdendir. "Aç ve yaşayan ölüler; ev halinin gülünç rezillikleri; tüm budalalıklar; tüm böbürlenmeler; tüm coşkular; tüm kentsoylu umutsuzluklar..."(Baudelaire, 1997, s.62) çalışmalarına esin kaynağı teşkil etmektedir.

Siyasetçiler, yolsuzluklar, borsa oyunları, karı-koca ilişkilerinin gülünç yanları, toplumdaki yozlaşma ele aldığı konulardan bazılarıdır. Adliye sarayına gidip bol bol yargıçların, avukatların, savcılarının, karikatürlerini çizmiştir. Küçük yaşlarda Adliye sarayında mübaşir olarak çalışması ona kendiliğinden gözlem yapma olanağı da tanımıştır (Gökçearslan, 2007, s. 25).

"Baudelaire yıllar sonra Daumier için "O karikatür çizmiyor, tarih yazıyordu ve korkunç gerçekleri anlatıyordu" (Topuz, 1997,s.58) sözüyle Daumier'in topluma mal olmuş sanat anlayışına vurgu yapmaktadır. Daumier, 1830 Devrimi'nde halkın yanında olmuş, onların istek ve beklentilerini doğrultusunda hareket etmeyi tercih etmiştir. Bu yapısı halkın kendisine daha fazla sevilmesine sebep olmuştur. "Sanatını çok uzak noktalara götürmüştür Daumier; karikatürü ağırbaşlı, ciddi bir sanat haline soktu ve sonunda büyük bir karikatürcü olarak ortaya çıktı" (Baudelaire, 1997, s.66).

Bir başka büyük usta Francisco de Goya ise aydınlanma düşüncesinin, Fransız devriminin ve Napolyon savaşlarının meydana geldiği bir döneme şahitlik etmiştir. Bu çağ, insanların yoksulluğu iliklerine kadar hissettikleri ve o döneme kadar hiç görülmemiş suç ve savaşlara tanıklık etmiştir. Bütün bu negatif oluşumların sebep olduğu ruhsal sıkıntılar kara mizah diyebileceğimiz bir üslupta Goya'nın çalışmalarında yer alır.

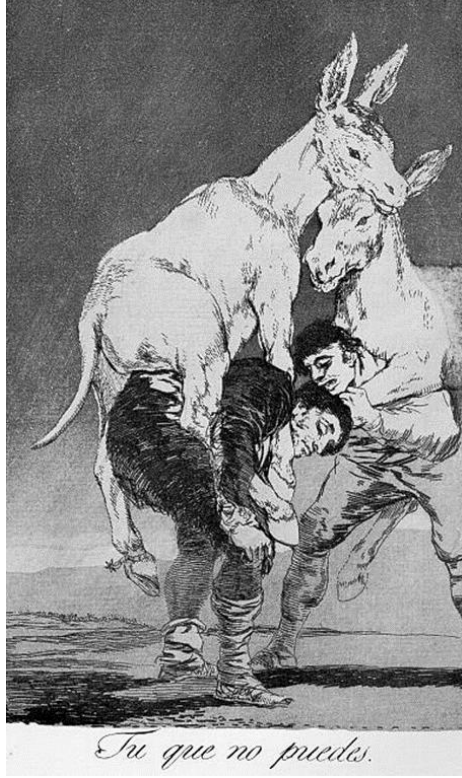


Görsel 4. Goya, Los Disparates, no: 4, Bobabilicon (Budala), Aside yedirme baskı, gravür.

Bilinçaltından doğan, düşler dünyasının imgeleri, izleyicileri yüce ya da korkunç biçimlerin dile getirildiği bir evrene götürmekte ve kara mizah tanımına uygun resimleriyle bütünleştirmektedir... O, kötülükleri, dehşeti, acımasızlığı ve şeytani olan duyguları gövdeye dönüştürmekte; bu duyguları insanın ruhunda var olan ve görünenler olarak resmetmektedir. Goya'nın resimlerinde şeytan ve kötülükler, insanlığı yok etmeye yönelik görüntüler olarak sert ve açık bir görsellik kazanmıştır (Bulut, 2003: 90).

Goya bizlere kendini, inancını yoğun bir melankoli ve keder atmosferinde kaybetmiş bir insanın hikâyesini sunmaktadır. Toplumun kokuşmuş olan ahlaksızlığını ve insanların şeytanlaştığı bunalımlı bir dönemin şahidi ve görsel yorumlayıcısıdır. Aynı zamanda acımasızlığı, kanlı mücadeleleri, yıkımı, ölümü ve insanın aslında ne kadarda korkunç bir varlık olduğunu dile getirmektedir (Antakyalıoğlu, 2008: 35).

Sanatçı toplumdaki ruhsal sıkıntıları betimlerken, bir yandan da mizahi bir üslupla hiciv içerikli çalışmalara da imza atar. Kendi ruhsal sanrılarının da etkisinde olarak korku ve mizah sentezi işlerini bazen boya yâda gravürle ifade yoluna gitmiştir. Çoğaltılması kolay olduğu için sanatçının çinkoyu aside yedirme tekniğini daha fazla tercih ettiğini görmekteyiz.



Görsel 5. Francisco Goya (1746-1828). Kapisler. Gravür 42. Prado Müzesi. Madrid. İspanya.

Goya'nın sürekli olarak eleştirdiği şey insanlıktır ve resimlerindeki karamsar takıntının sebebi ise insana olan inancının kaybolmuş olmasıdır. Öyle ki insanın özü, onun için şeytandan bile daha karanlık ve çirkindir (Antakyalıoğlu, 2008: 35).

Dadaizm, Birinci Dünya Savaşı'nın kaotik sonuçları bağlamında ortaya çıkan entelektüel, edebi ve sanatsal bir harekettir. Dadaizm, mizah, alay ve saygısızlık yoluyla toplumsal bağımlılıklardan kopma ile kendini tanımlar. Bu nedenle, mizah bu hareketin temelindedir, adından da anlaşılacağı gibi: “dada”nın kendi içinde bir anlamı yoktur, ancak savaşın saçmalık ve yerçekiminin önünde basit bir şaka olduğunu savunur Dadaistler (Watts, 1980:27).

Dadaizm tamamen özgürlük ve yaratıcı kendiliğindenlik ile ilgilidir. Sanatsal yaratım akıllıcadır, yaratıcı süreçte şansın yâda rastlantısal bölümünü araştıran sanat eserlerine, kelimelerle oynamaya, hazır delillere ve sanatsal performanslara dönüştürülmüştür.



Görsel 6. LHOOQ , Marcel Duchamp, 1919



Görsel 7. Phillipe Halsman , Salvador Dali,1954

Marcel Duchamp harekete çok erken katıldı ve çeşmesinin devrimi, kuruluş karşıtı Dadaist hareket çerçevesinde algılanmasını sağlamıştır. “Sonuçta, ona bir sanat eseri olarak bir günlük yaşam nesnesi sunmaktan oluşan izleyiciye bir hile yapılmazsa, hazır olan nedir?” diye sorduran Duchamp’ın kendine mal etme anlayışı üzerinden mizah anlayışını görmekteyiz. Diğer bir yandan ise geleneksel kadın idealizasyonuna karşı Freudcu bir isyan ve saldırıya uğrama eylemi olarak, Phillipe Halsman ve Salvador Dalí’nin beraber yorumladıkları farklı bir versiyonunu da görmekteyiz.



Görsel 8. “La reproduksiyon interditi”, **René Magritte**, 1937

Dadaizm, Dadaistlerle aynı ışık ve kışkırtıcı tutumu benimseyen, ancak irrasyonalite ve hayal dünyasını bütünleştiren Sürrealist hareketin gelmesinden kısa bir süre sonra Sigmund Freud ve psikanalizin güçlü hayranları olan Gerçeküstücüler, rüya mekanizmalarını yeniden meydana getiren, akıl yerine ve gücü yalınlaştıracak tekniklere dayanan arzuların özgürlüğünü savunuyorlardı.

Sürrealist yaratımlar ekseriyetle tuhaf ve ayrı cinsten elementlerin birleşiminden yapılır. Bunlar, katılımcıların başkalarının yaptıklarını görmezden geldiği, saçma ve mizahi yaratımlara yol açan görsellerle dönüşmüştür.

Dadaizm ve Sürrealizm sanatsal yaratımda mizah ve oyunu övdü ve teşvik etti. Hafif ve çocuksu bir mizah olmasına rağmen, savaş yıllarının ağırlığına tepki olarak oynak bir zihin durumundan gelen tuhaf birliklere dayanıyordu.

3.2. Çağdaş Sanatta Kara Mizah



Görsel 9. **Maurizio Cattelan**, “Bidibidobidiboo”, 1996

Çağdaş sanattaki mizah ilgili kural dışı olan şey, epeyce karanlık olmasıdır. Dadaistlerin ve gerçeküstücülerin firdöndü ve alaycı mizahına benzetmek yerine, gittikçe daha fazla sanatçı, sosyal veya politik protestoda bir silah olarak kara mizahı ve ironiyi kullanmayı tercih etmiştir.

Bugün sanatçılar, toplumun bize ve sapmalarına dayattığı kuralları kınama misyonlarından biri olduğunu iddia ediyorlar: tüketim, atık, eşitsizlik, çevre sorunları çağdaş yaratımda tekrar eden temalar. Sanat dünyasının uluslararası olarak tanınan bazı figürleri, Maurizzio Cattelan gibi karanlık mizah sanatı üzerine bir imparatorluk kurdu. Başlangıçta herhangi bir işi çok sıradan fakat aynı zamanda paradoksal, kışkırtıcı, karanlık ve komik olarak algılanmasını sağlayan eserlere imza atıldı.

İtalyan sanatçı Maurizio Cattelan (d.1960), doğmanın, gücün ve ölümün doğası hakkındaki evrensel temaları ele almak için dublör gibi görünen sanat dünyasının ajanı, kışkırtıcısı olarak tanındı. Bu solo ekran en eski eserlerinden birini içeriyor. İntihar eden bir sincap içeren minyatür bir aile mutfağı görmekteyiz. Bidibidobidiboo (1996), peri vaftiz annesinin Disney'in Külkedisi'ndeki şarkısından sonra, Cattelan'ın aerobik zekasını ve melankolik dünya görüşünü minyatürleştiriyor.

Maurizio Cattelan'ın mizahı, Dadaistler ve Gerçeküstücüler tarafından övülen ücretsiz eğlenceli zihniyetten çok uzaktı. Bu ısırma ve kara mizah, toplumun temelini karıştırmayı amaçlayan ve toplumun önünde bir tür hayal kırıklığından geliyordu. Maurizio Cattelan bir keresinde bir röportajda, etrafımızda her gün gördüğümüzden daha kışkırtıcı veya acımasız bir şey yapmadığını söyledi. Sanatçının günlük haberlere kıyasla eserleri alaycı değildir. Fakat İnsanları uyandıracak kadar güçlüler diyebiliriz.

3. 3. Osmanlıda Mizaha Bakış

Mizahın özünde eğlenme ve hoşgörü vardır. Dünyada birçok sanat alanlarını da içine alan mizah, hoşgörüyle kimlik kazanır ve işin merkezide de devamlılığını bu şekilde sağlamıştır. Osmanlıdaki mizah günümüzdekinden farklı olarak geleneksel mizah alanlarından uzakta başlamıştır. Karikatür, tiyatro, fıkra veya hikâye gibi çeşitleri henüz ortaya çıkmadığından, farklı birçok düşünce biçimleriyle öne çıkmıştır.

Ancak Osmanlıda genel fikir, mizah ile gülmenin aynı olmadı yönündedir. Gülmeyi, mizahtan ayıran unsurlardan biri, hatta en önemlisi, gülmenin bir refleks olduğu düşüncesidir. Mizah, gülmeyi sağlayan birçok malzemeden biri olmaktadır. Onun içinde gülünçlük vardır.

Mizahın ne olduğu üzerinde araştırmalar yapan bilim adamları ve filozoflar, gülmenin sanatlş şeklinin mizah olduğu sonucuna varmışlardır (Balcıoğlu, Öngören, 1973, s. 54).

Mizahı, sıradan bir gülme olmayıp insanlara canlılık katmaktadır. Mizah anlayışı, genellikle şaşkınlığa ve durumlar arasında uyumsuzluk bulunmasında da yer alır. John Morreall, kitabında, refleks sonucu gerçekleşen gülme ve mizahi gülme arasındaki farklılıkları yeni bir teori başlığında değerlendirmiştir (Morreall, 1988, s. 38).

Gülme durumunu analiz ettikten sonra üç temel noktaya dikkat çekmiştir. Bunlar sırasıyla: Psikolojik değışikliğin ani gerçekleşmesi, psikolojik geçişler ve psikolojik değışikliğin memnuniyet vericiliğidir. Morreall, örnekleminde insan, beklemediğı zaman gıdıklandığında, sihirbazın numarasını izlerken aldatıldığını anladığında güler demektedir. Bu durum psikolojik değışikliğin getirdiğı yalın refleks gülmedir. (Morreall, 1988, s. 85-108).

Bunların içinde mizah yoktur. Şaka olması için incelikli bir tür psikolojik değışiklik gerekmektedir. Mizahi gülmenin olması için de durumun uyumsuzluk özelliklerine sahip olması gerekir. En basit haliyle gülme ile mizahi gülme olguları aynı değildir. Değışik refleksler sonucu meydana gelmeleri onları bir birinden farklı kılan en önemli sebeptir. Hangi şeyin gülünç olduğuna dair dikkat çeken Platon’a göre; “Kendini çirkin iken güzel, korkak iken cesur sanmak, yoksul iken zenginlik, bilgisiz iken bilgiçlik taslamak gibi yeteneklerini kestirememe ve haddini bilmeme gibi kusurlar gülünçtür”(Platon, 1982, s. 145).

Mizahın tanımı yapılırken genel düşünce ve duyumsama mizahın “uyumsuzluk” ile alakalı olduğu doğrudur. Uyumsuzluk, normal olarak birbirine zıt ya da birbirine aykırı olayların veya maddelerin eş zamanlı meydana gelmesidir. Aslında her uyumsuzluk olayını mizah ile eşleştirmek de yanlış olur. “Bir aykırılık durumunun mizah olarak tanımlanabilmesi için oluşturulan aykırılığın sosyal bir etkileşimde başkalarını güldürmeyi amaçlaması, kahkahaya, tebessüme ya da tuhaflığa neden olması; aynı zamanda mizah yapan kişinin kendisini de eğlendirmesi gerekir. Mizah basit komik hislerden öte, aykırılığın farkında oluşu içeren bir yaratıcılık gerektirir” (Koestler, 1997, s.).

Selçuklu döneminde mizahı fıkra, bulma, masal, tekerleme, hikaye ve şiir gibi farklı alanlarda ürünler vermiş ve halk arasında yayılmış, gelişmiş ve sahiplenilmiştir. Dede Korkut hikâyeleri, Keloğlan masalları ve Nasreddin Hoca fıkraları gibi ürünler bu dönemin mizahına en iyi örneklerdendir. Soyutluğa karşı somutluğu ele alan Deli Dumrul hikâyeleri, Karagöz’ün ortaya çıkışında da etken olmuştur.

Osmanlı mizahı bir Ortaçağ mizahıdır ve bir takım lonca örgütlenmeleri içerisinde gelişmiştir. İlaveten Osmanlıda her lonca kendini bir tarikata bağlamıştır. “Tarikatlar belirli bir

dünya görüşünün okulu, yayıcısı ve siyasi iktidara yönelmiş bir örgütleniş olarak günümüzün hem üniversitelerini hem de siyasi partilerini karşılar”(Öngören, 1998, s. 77). Osmanlı mizahında Karagöz oyunlarının loncası da İstanbul Kasımpaşa’da ve Nakşibendi tarikatının güdümünde bulunmaktaydı. Genel hatlarıyla Osmanlı mizahı, loncalardan ve tarikatlardan etkilenmiş ve bu yönüyle de mizahı etkilemiş ve yönlendirmiştir. Karagöz perdelerini izlemeden ve sahne kurmaya yardım etmeden kalfa dahi olamayan Karagöz ustaları, tarikatlarla pişmiş ve değişmez katı bir sürece girmesiyle günümüze kadar süregelmesine engel olmuştur (Öngören, 1988, s. 77).

Osmanlı toplumundaki toplumsal sınıfları, maddiyat değil geleneksel siyaset oluşturmaktaydı. Perdede zenginliği temsil eden tip, malını ancak Hacivat’ın vekil harçlığı ile kullanabilir. “Karagöz perdesinde soylulukla da alay edilir. Soyluluğu temsil eden Çelebi, soyadı ile anılan tek kişidir ve Karagöz ile Hacivat birlikte, onun soyadını Kınapzade gibi değiştirerek dalga geçtiklerini sık sık belli ederler” (Öngören, 1988, s. 77). Bu duruma göre toplumsal anlayış içinde halkın temsilcisi Karagöz’dür. Karagöz aklına her gelen her şeyi söyleyebilmektedir. Bilgisiyle, öğretici ve sabırlı yanı ile geleneksel siyaseti temsil eden kişi ise Hacivat’tır. Osmanlı mizahı, günümüzde dahi göze alınamayacak bir özgürlüğü ifade etmiştir.

Osmanlı mizahının Karagöz harici mizahi dışavurumları Orta oyunu, Meddah, Bektaşî fıkraları, İncili Çavuş fıkraları, Divan ve Halk edebiyatında bulunan hiciv şiirleri olarak sayılabilir. Meşrutiyet dönemi mizahı imparatorluğun son dönem mizahının yaşandığı dönem olarak ortaya çıkar. Osmanlıda Mizah, yeni kurulan partilerin yürüttüğü yazılı ve görsel medyanın yardımıyla da yeni ve önemli bir mizahi döneme geçiş yaşamıştır. Bu önemli gelişme uzun soluklu olamamış, savaşlar başta olmak üzere birçok olumsuz siyasi olay mizahın gelişimini yavaşlatmaya yetmiştir.

Gölge oyunu Karagöz-Hacivat, orta oyunları ve meddahlar halkın eğlencesi konumuna dönüşürken, temel mizahi unsurlar ise batılı mizah yayınları, kantolar ve Direkler arası eğlenceler şeklinde devamlılığını sürdürmüştür. O dönemin savaşları, gelişen teknolojinin de etkisiyle basılı mizaha geçişi hızlandırmıştır. İlk mizah dergisi “Diyojen” 1870 yılında basılırken, hemen sonrasında benzeri birçok yayın bunu takip etmiştir. Bu yayınların gayrimüslimler tarafından ortaklaşa çıkarılmasında en büyük etken, dönemin matbaalarının Ermenilerin ve Rumların elinde oluşudur.

Türklerin yapmış oldukları mizah dergileri ile politik bir merkeze bağlı hazırlığını Avrupa’da yapmış mizah dergileri de azınlıkları oluşturmaktadır. Bu dönem mizahının başrolünde Abdülhamid olup hiçbir Osmanlı devrinde O’nun kadar karikatürü çizilmiş bir padişah yoktur. Cumhuriyete karşı olması, kendi kurduğu meclisi kendi kapatması mizahta yer

almasına sebep olmuştur⁷⁵. Son Osmanlı padişahlarının Karagöz'ü canlandırmak için bir özen göstermişlerdir. Bunun nedeni şöyle açıklanabilir. İlk Osmanlı padişahları güçlü olan tarikatlara dayandıkları halde, sonra gelenler kendilerini güçlü görünce, Sünni, Bektaşî kırması denilebilecek, Halvetilik ve onun kollarına girmişlerdir. İlk Nakşibendi padişah olan I. Abdülhamid ile birlikte, Karagöz sarayın gözdesi durumuna gelmiştir. Mevlevî olan III. Selim günlerinde aynı ilgi sürmüştür. IV. Mustafa yine Nakşibendi'dir ve sarayda kendisi Karagöz oynayacak kadar tutkunluk göstermiştir (Öngören, 1988, s. 77).

3. 4. Türkiye'de Cumhuriyet Sonrası Mizahın Genel İzahı

Cumhuriyet sonrası sanata ve sanatçıya olan destek o dönemde diğer sanat dallarının yanı sıra mizahın ve mizahi yayınların da yaygınlaşmasına, özgürleşmesine katkıda bulunmuştur. Cumhuriyet dönemi geleneksel mizahla birlikte politik mizahın da kabul görmesi bağlamında da önemli bir dönemdir.

Siyasal mizah, mizahın önemli bir parçası olarak güçlü olanın iktidarı kullanma yöntemlerine karşı çıkıştır. Mizah sadece iktidarı ve iktidara sahip olma arzusunu da ele alır. Fowles'e (2001) göre mizah, insanların bu sahip olma arzusunu eleştirir. Mizah, "muhalif duruş için çok büyük olan bir silahtır. Otoritenin en büyük düşmanı ise kahkahadır"(Cantek, 2011, s. 27-29).

Cumhuriyetin kuruluşundan bu yana "şaka gibi" diye tanımlanan olaylar şeklinde algılanan eleştiri ve mizah, Cumhuriyet'in kuruluşu ile birlikte meydana gelen yenilikler mizahta da etkisini göstermiştir. Cumhuriyet'in mizaha ve diğer yayınlara tanıdığı özgürlük sayesinde, mizah zenginleşmiştir. 1925 sonrasında siyasi ya da diğer adıyla politik mizah resmiyet kazanır. 1930 ve 1940 yılları arası yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti devleti sayesinde birçok yeniliklere kavuşur ve çok partili hayata geçişle birlikte mizahi çeşitlilik zirveye çıkar (Öngören, 1988, s.76).

O dönemde mizahın yönünün değişmesini sağlayan bir diğer önemli etken ikinci dünya savaşı olur. 1945–1950 yılları mizahın gelişimi bağlamında önemli yıllardır. Mizahla profesyonel olarak ilgilenen insanların sayısı artar (Balcıoğlu, 1988, s.76). Aslında ikinci dünya savaşı döneminde mizah çeşitleri sadece fıkra ve karikatürdür ve aynı dönemde Karagöz tarzındaki dergi ve gazeteler halk tarafından oldukça yoğun ilgi görmektedir.

1945 sonrası çok partili düzen yeniden ortaya çıkmasıyla asıl kaliteli ve uzun süreli yayınlar hikâye tarzında verilmiştir. İlaveten yeni çıkan, mizahlarda şiir alanında gelişmeler söz

konusudur. Bu durum mizah türlerinde ustalaşmanın göstergesidir. 1950’den sonra Karakedi adlı mizah dergisi yayınlanmaya başlar. Aynı dönemde yayınlanan Akbaba Dergisi de iktidar yanlısıdır ve örtülü ödenekten katkı görmektedir. Bu dönemdeki en önemli dergi Tef, sosyal olayları ele almış, karikatürde konuların gelişmesine yardım etmiştir (Öngören, 1988, s. 77) .

Demokrat Parti’nin iktidarı ise çok partili döneme denk gelir. Gerçekçi ve toplumcu bir mizah anlayışı ilerleme gösterir. Gerçek yaşamdan beslenen ve sosyal olayların ele alındığı bu dönem hikâyeleri halk tarafından oldukça ilgi görmektedir. “Sabahattin Ali’nin örneklerini verdiği gerçekçi hikâye anlayışını, Aziz Nesin ve Rıfat Ilgaz mizah alanına uygularlar. Mizahın manzum türü olan yergi ve taşlamanın ilk akla gelen temsilcisi, Şair Eşref’tir. Ancak bizde gerçekçi ve toplumcu mizahın kurucuları Aziz Nesin ve Rıfat Ilgaz’dır”(Alsaç, 1994, s. 59).

Halk tarafında ilgi gösterilmeyen politik olayların, devrimlerin anlatıldığı mizahi konular daha çok memurdan işçiye kayan bir duruma gelir. Köyden kente göçün yoğun yaşandığı 1970-80’li yıllar ise mizahın konuları arasında kendini gösterir. “Gecekondularda yaşama devam etmeye çalışma, kaçak elektrik, yasalara karşı gelmelerin dönemi olan 70’ler, at arabasından minibüse geçmenin lüksünü at boncuklarını minibüslerine taşımakla, sloganlar atmayla, film artistlerinin resimlerini yapıştırmakla geçiştirmişlerdir” (Nesin, 1973, s. 134).

Mizah ve eleştiri alanında uzun bir dönem adından bahsettiren ve halkın yoğun talep gösterdiği Gırgır dergisi ve onun Avanak Avni’si dönemin unutulmayan ve hafızalarda yer eden karelerindendir. Gelişen teknoloji ile her evde yaygınlaşan televizyon, ofset baskının yaygın kullanımı ve sayısı her geçen gün artan mizah dergileri o dönemin unutulmazları arasındadır. Bilhassa televizyonla vatandaş dünyadaki diğer ülkelerin mizahından da haberdar olur. Böylece evrensel anlamda Türkiye daha fazla komedi, çizgi film, film ve karikatür çeşidiyle tanışır.

Tarih içinde dünyanın birçok yerinde mizah ve siyaset daima birlikte anılan iki önemli unsur olmayı başarmıştır. Bir birinden etkilenen ve beslenen bu iki yapı, özellikle yönetenler ve yönetilenler ilişkisini her yönüyle yansıtan bir birlikteliktir. Türkiye’de de siyasal mizah bu bağlamda çoğu ülkelere göre daha gelişmiş durumdadır. “Mizah bu yönüyle, iktidarlara halk arasında yönetilenlerin lehine bir rahatlama, bir haksızlıklara karşılık verme yöntemidir” (Klein, 1999, s. 34-35).

Toplum içerisinde haksızlıklar, adaletsizlikler arttığı oranda, mizah daha aktif hale gelir. Bu bakımdan düşünüldüğünde mizahın ana unsuru siyaset ve yönetilen yöneten ilişkisi olması kaçınılmazdır. “Siyaset bir toplumda, toplumun tümünün değil, bireylerin ve cemaatlerin çıkarları doğrultusunda yapılır”(Alsaç, 1994, s. 59).

Türkiye’de mizah ve eleştiri aslı itibariyle siyasetle bir egemenlik mücadelesine tanıklık ve aracılık eder. Fakat siyasetin kendi içindeki çelişkileri mizahçının işini kolaylaştırır. Malzemesi hazır sanatçı da eserini ortaya koymakla aslında siyasetin mizahın ta kendisi olduğunu bize ispatlar. “Her toplum, mizaha ihtiyaç duyacaktır. Çünkü alay ve kahkaha hep ezilenin işine yaramıştır. Ezilen toplumun intikam silahı olan alay, mizahta varlık bulmuş ve bunu da zayıf noktaya saldırarak uygulamıştır. Ancak mizah, egemen güç tarafından sansürlenmeye çalışıldıkça mağdur olacak ve otorite kendi itibarına mizahçıdan önce zarar verecektir” (Kamiloğlu, 2013, s. 68).

4.1. Çağdaş Türk Resminde Mizahçı Üç Ressam

4.1.1. Fikret Mualla

Türk resim sanatı içinde bu bağlamda ilk akla gelenlerden biri Fikret MUALLA’ dır. Sanatçı yaşamının büyük bir kısmını Avrupa’da sürdürmesi dolayısıyla resimlerinde hiciv konusunu daha evrensel bir mantıkla ele alır. Mualla’nın resmindeki birbirinden bağımsız figürlerin kendi içinde tamlayan bir kompozisyonla kurulduğunu görmekteyiz. Minyatürde olduğu gibi geniş alanlara yayılmış düz ve pür etkili renklerin düzenlenmesiyle oluşturulduğu çalışmalarında çok katlı bir anlam oluşturan sanatçının formu bozma eğilimi ve rahatlığı hiçbir şekilde figürlerinin sevimli ve sempatik olmasına engel olmaz.

Genelde Paris resimlerindeki bu mizahi ve eleştirel yorumlama izleyicide insancıl bir bakışın ve ilginin bütünleştiği duyumsamanın oluşmasını kolaylıkla sağlar. Fikret Mualla, çağdaş resim akımlarını bilerek takip etmek yerine, duygu ve tutkularının peşinde kendine ait bir lirik mizah ve çocuksu bir ifade anlayışını benimsemiştir.

Fikret Mualla, diğer ressamlardan çok farklı boyutlara varan bir yorumun benzersiz örneğini oluşturmuştur. Türk resmi içinde avangard sayılan bir kanatta yer almıştır. 50’li yıllarda kompoze etmiş olduğu resimlere baktığımızda aynı yılların Türk resim sanatı ve estetiğinden çok ileri noktalarda bulunduğunu görürüz. Özellikle bu yıllarda Fikret Mualla’yı çağdaşlarından ayıran özelliğin rengi kullanma ve algılama biçimi olduğu görülür. Soyut sanatın dışında devinen figüratiflerde bu sıralarda renk kavramı gelişmemiştir.



Görsel 10 Fikret MUALLA, Paris sokakları- Kâğıt üzerine Akrilik ve guaş boya, 45x54 cm

Fikret Mualla'nın yapıtları ise olağanüstü renkler ve çevresinde gördüğü insanların ilginç deformasyonlarıyla doludur. Resimlerinde acemice yapılmış bir izlenim veren üslup, gerçekte Türk resim tarihinde benzeri olmayan farklı bir tarzı açığa çıkarmaktadır. Sanatçının ruhsal iniş ve çıkışları zaman zaman farklı ürünler vermesine neden olmuştur. Kendisini kötü hissettiği günlerde resimde siyah, beyaz ve gri renkler kullanmış, mutlu ve neşeli olduğu günlerde ise son derece renkli çalışmalar yapmıştır. Kısacası renk onun ruhsal dünyasının iniş ve çıkışlarının bir ifadesi ve taşıyıcısı olmuştur (Özsezgin, 1976, s. 18-19)

Görsel 10 daki resimde Neşe ve hüznün fenomen olarak tek bulunduğu yer olan mizah duygusu lirik bir biçimde karşımıza çıkar. Paris'in sokaklarını ve insanların birbirinden bağımsız ruh halleriyle gördüğümüz bu çalışmada belirgin sekiz figür ön kısımda kendini gösterir. Farklı bir melankoli vardır. Resmin üst kısmında yapıların stilize edilmiş görüntüsünün yansıması, gökyüzü, güneş ve bulutların dışavurumcu bir şekilde betimlendiğini görmekteyiz. Soğuk ve sıcak renklerin kontrast ve komplementer biçimde dengelendiği çalışmada sanatçı, hemen hemen her resmine etki eden, dışa dönük bir bakışla gerçekte bir içselleştirme sürecinin dışavurumunu renkler ve konturlarla ifade eder.

Fovist ve dışavurumcu betimlemeyi sentezleyen sanatçı elde ettiği bu boyutla değişen, melankolinin son noktasında lirizmin doruklarında olmayı tercih eder.

Görsel 11 de mekân algısının olmadığı kırmızı yüzey üzerinde bir sirk görevlisinin bir elinde kamçısı diğer elinde tuttuğu çemberden atlatmaya çalıştığı, biri tabure üstünde diğeri ise çemberin içinden atlayan iki kaplumbağanın gerçek ve gerçek üstü olanın bir arada

betimlendiğini görüyoruz. Üst kısımda bulunan göz imgelemi izleyiciyi ve olaya dikkat kesilmesinin yansıması şeklinde de algılanabilir.

Düz yüzey üzerine rahat fırça darbeleriyle soyutlamaya yakın, bir o kadar da çocuksu bir samimiyetle betimlenmiş figürler olarak algılamaktayız. Osman Hamdi'nin “kaplumbağa terbiyecisi” adlı eserini konu bağlamında anımsatan bu çalışma bir yönüyle batılı sirk eğitmenlerine belki şiddet boyutuyla mizahi ve hiciv sel bir yaklaşımı da hissettirmektedir.



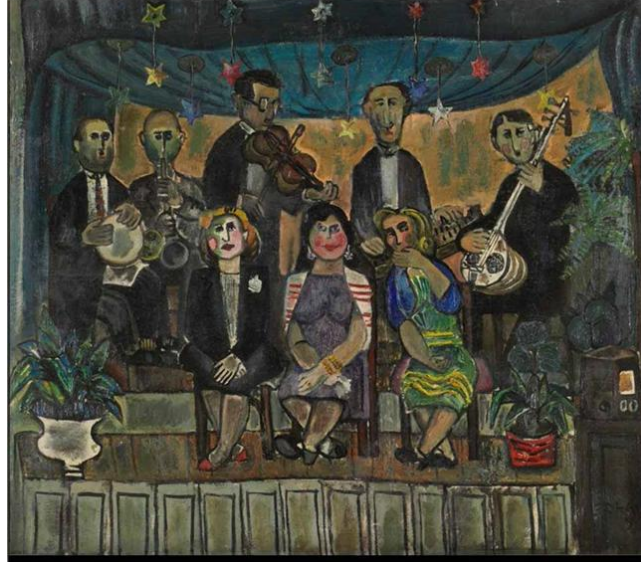
Görsel 11. Fikret Muallâ, “Kırmızı sirkte kaplumbağa çalıştırıcısı”, Kâğıt üzerine guaş, 54 x 32 cm.

4.1.2. Cihat Bulak

Masalsı ve mizahi anlatım yönüyle bilinen bir diğer ressam Cihat BURAK' tır. Mizahi anlamda oldukça renkli bir İstanbul semtinde siyahi dadılar, büyük nineler, büyük babalar, Fransızca öğretmek için gelen ve daha sonra daima kalan bir eğitmen ve bir dilsiz ile büyümüştür. Cihat Burak'ın zengin hayal gücünü şekillendiren unsurların başında büyüdüğü ortam ve kendinden yaşça hayli büyük olan ev halkından dinlediği hikâyeler gelmektedir (Gürçağlar, 2004, s. 86 -87).

Saz Heyeti (Görsel 12) isimli çalışmada muzip ve komik halleriyle dikkati çeken müzisyenlerin, bir sahneden çok, bir ev ortamındaymış gibi kendi hallerinde çalıp söyledikleri görülmektedir. Şarkıların, türkülerin söylendiği bu ortamda, sarı saçlı, yeşil giysili figürün ağzını kapatarak, diğer figürün kulağına doğru eğilmesi, mahalle ortamında yapılan dedikodunun mizansenini kurgulanmıştır. Şehir yaşantısının bir getirisi olan bir sahneyi sevimli

bir biçimde yansıtan Burak'ın, eleştirel mizah unsurları barındırdığı açık bir şekilde gözlenmektedir.



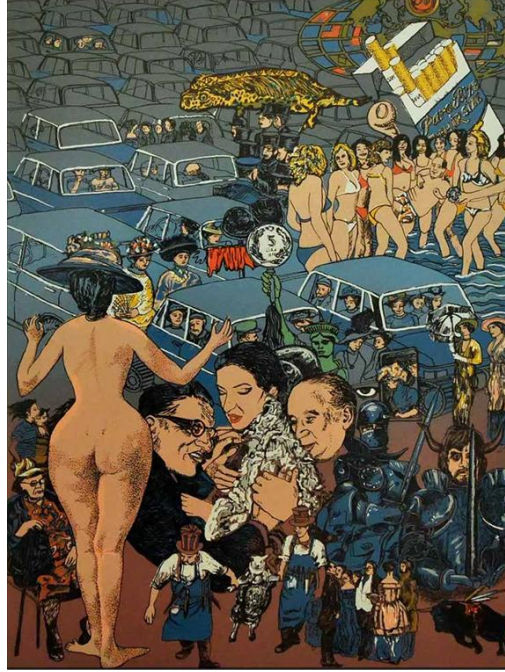
Görsel 12: Cihat BURAK, “Saz Heyeti”, 1956, tuvale yağlıboya, 95 x 82,5 cm

Şehrin farklı kesimlerinden gündelik yaşamın her anında karşısına çıkan kahramanlarıyla İstanbul'u yaşayan Cihat Burak, Saz Heyeti adlı çalışmasında, yine bu gecelerden birini, bir meyhane sahnesini resmetmiştir. Bu insanlar öyle ki o andan sıradan şehir yaşamının bir parçası olmaktan çıkarılıp adeta Burak'ın özgün fırçasında görsel tarihçe niteliğinde gözler önüne getirilmiştir. Bu sahnede karikatürize edilmiş figürlerin mizahi unsurlarının tadının yanı sıra kâh hüznü kâh ciddi yüzler arasında bizi o zamana ve mekâna götürecek kadar canlı bir betimleme ile anılarına döndürmektedir (Özarkın, 2009, s. 65).

Günlük gözlemlerden çıkarılmış fantastik tasarımlar eşliğinde gerçek hayattan resme türlü yollardan sıçrayıp geçmiş kahramanlarla, çizgi ve boya birlikteliğinde seyredeni yakına çağırmaktadır (Tansuğ, 2008, s. 272). Gerçek hayattan aldığı izlenimleri sıklıkla muzip bir ifade çerçevesinde birleştiren Burak'ın resimlerinde kurgu hiciv ile birleşmekte, gerçek ve gerçeküstü olanlar bir arada yer almaktadır.

Cihat Burak, üstün gözlem gücüyle biriktirdiği toplumsal yaşantının deneyimlerini kendi süzgecinden geçirirken yaşadığı zamana da göndermeler yapmasının yanı sıra içinde yaşadığı andan itibaren başlayarak büyüyen, evrensele doğru ilerleyen bir akışı yansıtmaktadır.

Yapıtlarındaki anlamsal boyutunun yanında biçimsel anlayışını da kullandığı mizahi imgelerle kendine özgü bir plastik yapı olarak şekillenmesini mümkün kılmıştır.



Görsel 13: Cihat BURAK , “Hafta Sonu”, tuval üstüne akrilik, 100x 70 cm

Görsel 4 de betimlenen çalışma sanatçının batının lüks yaşantısına, emperyalist düzene, burjuvaya, boğa güreşlerindeki hayvana şiddetinden, sigaradan, bukalemun gibi daima duruma göre renk değiştiren batıyı birçok farklı imgeyle ifade etmekle kalmaz. Kolaj tadında bir kompozisyonda hiciv bombardımanına tuttuğu kültürü izleyicisine fazlasıyla hissettiren Cihat Burak, şövalye imgesinden bikinili kadınlara, Amerika’nın sembollerinden olan özgürlük anıtının meşalesine, metal 5 lira ile pragmatist ve metalaşan sistemi eleştirecek kadar cesaretli ve özgürdür de.

4.1.3. Mevlüt Akyıldız

Günümüz dünyasındaki kaotik ve çelişkili yaşama geniş bir zaman perspektifi ile yaklaşarak, yaşam içindeki çarpıklıkları alegorik ve eğlenceli bir dil ile resmeden Mevlüt Akyıldız’ın farklı disiplinlerdeki çalışmalarındaki ortak özellik hicivdir. Günümüz koşulları

içinde hüznün ve karamsarlığa karşı yaşamdaki komik görünümünden yola çıkarak “güleriz ağlanacak halimize” misali özgün bir bakış sergilemektedir bizlere.



Görsel 14: Mevlüt AKYILDIZ, "Tavşana Kaç, Taziya Tut", Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x100 cm, 2015



Görsel 15: Mevlüt AKYILDIZ, "Ders: Hukuk Konu: Hukukun Üstünlüğü", T.Ü.Y, 81 x 100 cm, 2011

Olayları dün, bugün ve yarın ile birlikte geniş bir zaman diliminde, tarihsel boyutunu da beraber ele alan sanatçı, değerlendirmelerini yüzey üzerinden aktardığını görmekteyiz.

Geçmişe dayanarak alışıl gelmiş bir yaklaşımın dışında fakat geleneksel olanda da çok uzaklaşmadan bunu gerçekleştirmektedir. Sanatın kimliğinin olması gerektiğini savunan sanatçı, moderniteyi kendi değerlerimiz üzerinden farklı bir zenginlik katarak betimlemeye özen gösterdiğini görüyoruz.



Görsel 16: Mevlüt AKYILDIZ, “Karamanın koyunu, Sonra çıkar oyunu...” 114x146 cm. T.Ü. yağlıboya. 2012

Sanatçı kendi ifadesiyle “ Kendi değerlerimizden yola çıkarak oluşturacağımız modernite ile yaşadığımız çağdaş dünyaya katkı sağlayabileceğimizi, farklı bir zenginlik katabileceğimizi düşünüyorum. Kuşkusuz bütün bunları ne kadar başarabildiğim yâda başaramadığım ancak gelecek zaman içinde daha iyi bir biçimde ortaya çıkacaktır. Ama yine de Hacca giden topal karınca misali, bu çaba ile kendi serüvenim içinde, yaşamın ciddiyetine biraz olsun eğlence katarak kendimi eğlendirmek adına bu hikâyelerimi anlatmayı sürdürüyorum.”(arttv.com) şeklinde ifade ediyor.

5. Sonuç

İnsanoğlu tarih boyunca kendini, çevresini, içinde bulunduğu sosyal ve kültürel durumu, korkularını, sevinçlerini, merak ya da inanışları gibi bütün duygu yoğunluklarını anlatmak için farklı anlatım dilleri aramıştır. Resim, çizim, yazı, yontu vb. plastik öğeleri, şarkı, şiir, söylence,

destan vb. fonetik unsurları, tiyatro, oyun, ayin vb. Performansları hep bu anlatım dilinin bir parçası olarak kendine seçmiştir. Fakat bu anlatım ya da kendini ifade tavrı çoğu zaman algılayıcısı olan kişilerin veya toplulukların kültürel yapısı ile sınırlandırılmış bu diller içinde plastik dille ifade çoğunlukla örtüşük, anlam açısından zorluklarla karşılaşmıştır. Çoğu zaman bu zorluk anlatılan ifadenin tek bir sahneyle betimlenmesi veya estetik kaygısının sınırlayıcılığından kaynaklanmaktadır.

Bu iletme anlayışında olanların, sınırlayıcı etmenlere karşı olan tavrı çoğunlukla eğlendirirken, düşündürten ama bu arada da vermek istediği mesajı en yalın hali ile ifade etme çabasından gelmektedir. Kısaca mizah diye adlandırdığımız bu anlatım dili, tarih boyunca en şiddetli idari rejimlerinden en basit topluluklara kadar tüm insan topluluklarında görülebilmektedir.

Mizah hayatın akış hızına ve içinde var olunan yaşamsal sürecin nabzına göre kendi şerbetini ayarlayabilen bir anlatım dilidir. Öyle ki mizah, kimi zaman duvar kadar sert bir tavra yani eleştiriye (hicve) bürünürken, kimi zaman da toplumsal gerilimlerin şiddetini azaltabilecek bir emniyet valfi olabilmektedir.

Bu değişkenlik süreci onu algılayacak birey veya topluluğun içerisinde olduğu Ortama-sürece göre kendiliğinden belirlenmektedir. Her kültürel yapının ya da topluluğun kendine özgü bir mizah anlayışı olmasına rağmen, küreselleşen günümüz dünyasında dünya halkları içerisinde ortak olan mizahi anlatım genellikle sanat aracılığıyla kendine yer açabilmektedir.

Aslında kendine yer açma çabası, mizahın en temel davranışları olan “Karşıt olama, var olana karşı görsel, sözel, yazınsal ifadeler yaratarak devamlılığı sağlama, zıtlıkların bir araya gelip birlik oluşturabilmesi” gibi protest bir tutumdur.

Bu protest tavır, sanatın kendi anlatım disiplinleri içerisinde farklılıklar göstermektedir. Mizahın ve hicvin yazınsal bir anlatımda takındığı tutum ile iki boyutlu resimsel bir form dilinde takındığı tutum muhakkak birbirinden ayrı olmaktadır. Bu kullanılan malzeme ve anlatım dilinin zenginliğiyle de ilişkili bir durumdur. Resmin mizah dili olarak oldukça etkili kullanılabilecek bir sanat disiplini. Çünkü mizahın her duruma göre yenilenen anlatım tavrı plastik sanatlarının forma girme, biçimlendirilebilme olanakları ile birleştiğinde her defasında yeni bir söylem olabilmektedir. Türk resminde mizahi dili kullanan üç sanatçımız üzerinden farklı anlatımların oluşumunda sanat eğitimi alan ve kendi ifade dilini oluşturma çabasında olan öğrencilere örnek sayılabilecek üç tavır bu bağlamda paylaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Akyıldız, M.** (1999), “Ne Sihirdir Ne Keramet El Çabukluğu Marifet”, (13-27 Kasım 1999 tarihleri arasında düzenlenen sergi nedeniyle Galerî G tarafından hazırlanmış sanatçı kataloğu), İstanbul.
- Antakyalıoğlu, Z.** (2008, Ocak). Goya’nın insanları. Artist Modern Dergisi, 85. sayı, s: 34- 37.
- Alsaç, Ü.** (1994). “Türkiye’de Karikatür, Çizgi Roman ve Çizgi Film”, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Baudelaire, C.** (1997). Gülmenin Özü. Çev. İrfan Yalçın, İris Yayıncılık, İstanbul.
- Bulut, Ü.** (2003). “Avrupa resminde üslup ve anlam ilişkisi”, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Cantek, L.** (2011). “Şehre Göçen Eşek: Popüler Kültür, Mizah ve Tarih”, İletişim Yayıncılık, s:27-29, İstanbul.
- Cevizci, A.** (2002), Paradigma Felsefe Sözlüğü, Engin Yayıncılık, İstanbul.
- Erdemci, F. Germaner, S. , Koçak, O. ve Rona, Z.** (2008). Modern ve Ötesi 1950-2000. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Balcıoğlu, S. , Öngören, F.**(1973). 50. Yılın Türk Mizah ve Karikatürü, İnkılap Yayınevi, İstanbul.
- Öngören, F.**(1988). Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s: 77, İstanbul.
- Germaner, S.** (2008). Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950 – 2000. (Editör: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları / Yayınevi Genel Dizgisi). Modern ve Ötesi: 1950-2000. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları: 178, s: 1-20, İstanbul.
- Cantek, L.**(2011). “Şehre Göçen Eşek: Popüler Kültür, Mizah ve Tarih”, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Gökçearslan, A.**(2007). “Mizah İçerikli Canlandırmalarda Biçim Ve Hareket”. Grafik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Göknil, C.** (2007).Gölge Renkli Mi. Can Sanat Yayınları, İstanbul.
- Günbilen, Lütfi S.** (2009). “Cihat Burak Resminde Modern Epik Anlatı”. Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Güneri, C.** (2008). “Sanat Alanı Olarak Mizah: Sanat, Mizah, Karikatür İlişkisi Ve Türkiye’den Üç Örnek”. Resim Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Gürçağlar, A.** (2004). Gelenek - Evrensellik – İmgelem-Gerçeklik: Cihat Burak. Antik Dekor Dergisi, 82, s:86-94.
- Klein, A.** (1999). “Mizahın İyileştirici Gücü”, çev. S. Karayusuf, Epsilon Yayınları, İstanbul.
- Nesin, A.** (1973). “Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı”, Adam Yayınları, İstanbul.
- Morreall, J.** (1988). “Gülmede Yeni Bir Teori”, çev. M. Ekici, Milli Folklor, Ankara.
- Özarkın, E.** (2009). “Cihat Burak’ın Resimlerinde Hayal ve Mizah”. Sanat Kuramı ve Eleştiri, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özsezgin, K.** (2000). Burhan Uygur. Günümüz Türk Ressamları-2, Yapı Kredi Yayınları-1362, İstanbul.
- Özsezgin, K.** (1998). Nuri Abaç. Necef Antik Yayınları, Sanat Eserleri Dizisi 1.
- Özsezgin, K.** (1976). “Hiçbir Katı Kurala Dayanmayan Fikret Mualla İçin Resim, Yaşamın Olağan Bir Uzantısıdır” Milliyet Sanat Dergisi, 4 Haziran 1976, sayı 187, s. 18-19
- Öztürk, N.** (2013). “Türk Resminde Masalsı Anlatımı Benimseyen Sanatçılar: Cihat Burak / Nuri Abaç / Burhan Uygur”, Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi Journal of Research in Education and Teaching Kasım 2013 Cilt:2 Sayı:4
- Platon, P.**(1982). “ Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları”, Ankara.
- Per, M.** (2012). Resim Sanatında Rengin Tarihsel Süreçte İncelenmesi. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2/4, s:103-119.
- Tansuğ, S.** (2008). Çağdaş Türk Sanatı. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tansuğ, S.**(1995). Türk Resminde Yeni Dönem. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Topuz, H.** (1997). Başlangıcından Bugüne Dünya Karikatürü, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Tucholsky, K.** (1964). Was darf die Satire?-Prosa und Gedichte, Stuttgart.

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://theearthhistoryjournal.blogspot.com/2011/02/fikret-muallann-turk-sanat-icindeki.html>

<https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/cihat-burak-hayati-ve-eserleri/>

<https://dergipark.org.tr/download/article-file/202399>

<http://www.akyildiz.com/index.php>

<https://www.arttv.com.tr/sergiler/diger/bindik-bir-alamete-cikiyoruz-selamete-mevlut-akyildiz>



Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

13.05.2020

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date

30.06.2020

Ali Ertuğrul KÜPELİ¹

Merve KÖKEN²

Mehmet AKSOY³

JOSEPH BEUYS SANATINDA SPIRİTÜEL MATERYALLER

ÖZET

Bu araştırmanın temel amacı, Joseph Beuys'un eserlerinde kullanılan spiritüel materyaller bakımından ele alarak incelemek ve metafiziksel bağlamında önemini göstermektir. Bu bağlamda betimsel analiz yöntemi ile sanatçıya ait örnek eserler incelenerek yorumlanmış ve ilgili alanda literatür taraması yapılmıştır. Beuys'un sanatsal çalışmalarına geçmeden önce kısaca hayat hikayesine değinilmiştir. Daha sonrasında araştırmanın temel amacı doğrultusunda sanatçıya ait örnek çalışmalar incelenmiş ve bu bağlamda yorumlar elde edilmiştir. Joseph Beuys sanatında spiritüel etkilerin ve yansımaların Kırım'da geçirmiş olduğu bir kaza sonucu tetiklendiği anlaşılmaktadır. Ayrıca bir süre savaş esiri olarak kaldığı dönemde Orta Asya kabilelerinden şaman kültürü hakkında bilgiler edinmiş ve sanatında yeni bir ifade biçimi oluşturmuştur. Özellikle fluxus sanat hareketine yönelik düzenlemiş olduğu eserlerinde seçmiş olduğu nesneler doğaüstü olaylara göndermeler içermekte ve sanatçıda burada adeta modern bir şaman ayini gerçekleştirmektedir. Sonuç olarak, Joseph Beuys'un doğal malzemelerin özelliklerini ortaya çıkaran spiritüel temelli pek çok eser üretmiştir. Sanatçının eserlerinde kullandığı kavramlar ve semboller izleyici açısından düşünüldüğünde eserin pek çok farklı yorumunun üretilmesini mümkün kıldığını göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Joseph Beuys, Spiritüel, Fluxus, Kavramsal Sanat

SPIRITUAL MATERIALS IN JOSEPH BEUYS ART

ABSTRACT

The main purpose of this research is to examine and analyze the importance of the spiritual materials used in the works of Joseph Beuys and show its importance in the metaphysical context. In this context, with the descriptive analysis method, the sample works of the artist

¹ Arş. Gör. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, aliertugrulkupeli@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3485-8489

² Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-Ana Sanat Dalı, merve.sener.koken@gmail.com

³ Öğr. Gör. Dr. Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, aksoyart@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-7977-2649

were examined and interpreted, and a literature review was carried out in the relevant field. Before moving on to artistic works of Beuys, his life story was briefly mentioned. Later, in the edirection of the main purpose of the research, sample works of the artist were examined and comments were obtained in this context. It is understood that the spiritual effects and reflections in the art of Joseph Beuys were triggered by an accident in Crimea. He also learned about the shaman culture from the Central Asian tribes during his period of being a prisoner of war and created a new form of expression in his art. Especially the objects he chose in his works, which are directed towards the fluxus art movement, include references to supernatural events and performs a virtually modern shaman ritual here. As a result, Joseph Beuys has produced many spiritually based works that reveal the properties of natural materials. When the concepts and symbols used by the artist in his works are considered in terms of the audience, it showst hat it enables the production of many different interpretations of thework.

Keywords: Joseph Beuys, Spiritual, Fluxus, Conceptual Art

GİRİŞ

Yirminci yüzyıl her konuda olduğu gibi sanat alanında da birçok değişimi beraberinde getirmiş ve sanata yeni bir soluk kazandırmıştır. Bunun en belirgin örneklerinden biri olan kavramsal sanat, geleneksel sanat kalıplarını ortadan kaldırmış “nesne” sorununu yeniden irdeleyerek yeni bir pencereden bakmıştır ve farklı ifade biçimlerini *Kavramsalılık* olarak alt başlığında toplamıştır. Kavramsal sanat yeni nesne arayışlarında sanatçının bedenine de bu doğrultuda yeni bir perspektiften bakma olanağı tanımıştır. Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da "happening" (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesinde uzanan enstalasyon ya da "environment" (çevre) türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından, “kavramsalılığın” sınırları içinde değerlendirilebilir (Antmen, 2008:193). Kavramsalılığın izini süren Joseph Beuys sanatını; performans ve enstalâsyonlarında kullandığı organik materyalleri anlamlandırabilmek için sanatçının yaşamından ve zihinsel süreçlerinden bahsetmek gerekir.

1921’de dünyaya gelen Beuys, Hollanda sınırına yakın küçük bir kasaba olan Cleves’te büyümüştür. On dokuz yaşındayken Hitler’in hava kuvvetlerine katılmıştır. Sanatla uğraşmaya AchillesMoortgart’ın atölyesine yaptığı ziyaretlerle başlamıştır. II. dünya savaşının yaratmış olduğu kaos nedeniyle Beuys’un yaşadığı içsel sarsıntı sanatının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. 1943’e gelindiğinde Alman savaş

uçağının gönüllü pilotu olan Beuys'un uçağı Kırım'da Ruslar tarafından düşürülür. Tatarlar, karda donmak üzere olan Beuys'un vücut ısını arttırmak için bedenine hayvan yağı ve bal karışımı sürmüş ve kat kat keçeye sararak onu ölümden kurtarmışlardır. Bu öykü, sanatçının ikonografisi için bir anahtar niteliğindedir ve Beuys'un tüm çalışmalarının uyandırdığı gizemli inanç sıçramasına katkıda bulunmuştur (Fineberg, 2014:218). İleriki çalışmalarında onu hayata döndüren “iç yağı, keçe ve balı” sanatının temel üç ana maddesi olarak kullanmıştır.

1947'de Düsseldorf Sanat Akademisi'nde eğitim alan sanatçı, 1961'de Akademi'de heykel dalında profesör olmuştur...Rudolf Steiner'in öğretilerinden esinlenen Beuys, doğa ve ruhun yeniden birleşmesinin ve nesnelerin ifadeci figüratifliği aracılığıyla yaşamın karmaşıklığını görselleştirerek sıra dışı malzeme ve teknikler kullanmıştır.

Beuys fikir olarak 1960'lardan sonra sanatta devrimsel bir nitelik oluşturan, sanat, müzik ve edebiyatı bir araya getiren çalışmalarıyla dikkat çeken fluxus akımına yakınlık göstermiştir. Fluxus, yalnızca profesyonellerin yorumlayabildiği geleneksel sanatın aksine, süreç içerisinde tamamen rastlantısal, kurgusuz ve sürekli değişim içinde olarak yaşayan bir sanatın varlığını irdelemiştir. Bu konuda Beuys şöyle demektedir; “*Heykellerimin doğası kesin ve bitmiş değildir. Birçoğunda işlemler sürmektedir; kimyasal reaksiyonlar, mayalanmalar, renk değişiklikleri, çürüme, koruma. Her şey bir değişim durumundadır.*” Eserin kalıcılığı değil, zihinde bıraktığı etki daha önemlidir. Sanatçı bu bağlamda "Süreç Sanatı"nın da öncüleri arasında gösterilmiştir (Antmen, 2008:207). Toplumsal kaygılar estetik değerlerden önde tutulmuştur. Beuys, sanatçının fikirlerini hemen ifade etmesini ya da anlık sanatsal eylemlerini “happening” kavramının içinde değerlendirmiştir (Hollingsworth, 2009: 474). Daha sonra düzenli olarak Fluxus olaylarına katılan Beuys, 1963 yılında “Toprak Piyano” isimli eylemini gerçekleştirmiştir. Daha sonra “Marcel Duchamp'ın Sessizliğine Paha Bıçılmaz”, “Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklaresınız”, “Amerika'yı Seviyorum Amerika da Beni” gibi performansları, geleneksel sanatın kısıtlayıcı alanlarını gözler önüne serdiği gibi yeni bir sanatçı kuşağının öngördüğü yeni sanat anlayışının bireye, topluma ve doğaya yönelik duyarlılıklarını ifade eder (Antmen, 2008: 207). Erden'in belirttiğine göre: Marcel Duchamp'tan sonra geleneksel sanat kalıplarını kıran, son yüzyılın en provokatif isimlerinden birisi olarak görülür (Aktaran: Uz, 2018: 49).

Joseph Beuys Sanatında Spiritüel Materyaller

Joseph Beuys'un spiritüel yönünü biçimlendiren hayat öyküsü, onun ikinci kez doğuşu ve yaşama tutunma mücadelesidir. Hikâyesinin başrolünü aldığı Kırım'daki uçak kazası ardından Tatarlar tarafından iyileştirilmek için bedeninin keçe-yağ ile sarılması ile başlamaktadır. Ölümün eşiğinden dönen Beuys'un yeniden doğuşu sanatının en belirleyici yönünü oluşturmuştur. Organik materyaller sanatçının performanslarının başrolünde yer almıştır. Beuys'un sanatında şamanvari bir yöntem izlemesinde, Kırım'da iyileştikten sonra bir süre savaş esiri olarak kaldığı dönemde Orta Asya kabilelerinden şaman kültürü ile tanışmasının büyük payı vardır. *“Sanatçının kurtulması mistik, sembolik ve metafizik bir olay olarak Beuys tarafından sürece yayıldı ve o bir şaman olarak yaşamaya karar verdi. Yeniden hayat bulma deneyimi yaptığı her işte şamanik, sağlığa yararlı ve vahşi bir ritüel olarak aurasını şekillendirmiştir”* (“Sanal 1”, Liza Gasyuk).

Beuys, sanatının temelinde gerçeklik maddi değil ruhsaldır. İnsan zihnini içine alan, algıladığımız dünyanın ardında spiritüel bir gerçeklik olduğunu kabul eder. Bu bağlamda Beuys'un dünya tasarımı ile şamanizm dünya tasarımının birbirine çok yakın olduğu söylenebilir. Beuys'un şamanist ruhu taşıyan eylemlerinde, ruhsallığa açılmanın bir anahtarı olarak gördüğü hayvanlara yer verir. Tıpkı şamanların ritüellerinde hayvanı (ruhsal yapısını) kendisine ait bir koruyucu ruh olarak veya bir tür kopyası olarak tanımlaması gibi (Merdaner, 2016: 83-84). Beuys'un 1965'de gerçekleştirdiği Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır'' eyleminde, sanatçının şamanist yaklaşımının ipuçlarını görebiliriz.



Görsel1: J.Beufs, *Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır*, 1965 www.feymag.com

Joseph Beuys, *Ölü tavşana resimleri açıklamak* adlı performansında bir Şaman misyonunu üstlenerek yüzünü bal ve altınla kaplamıştır. Gösterisinde bir resim sergisini kucağında ölü bir tavşanla üç saat boyunca dolaşarak tavşana resimler hakkında bilgi veriyormuş gibi dudaklarını yavaşça oynattığı bu performansında ölü bir tavşana sanat anlatmanın, uygarlaşmış insanlığa dert anlatmaktan daha kolay olduğunu ima etmiştir (Antmen, 2008:202). Beuys için, hayvanlar büyük bir öneme sahiptir. Çünkü hayvanlar bu dünya ve öte dünya arasındaki ilişkiyi sembolize etmektedir. Sanatçının buhappening’de doğadan edinmiş olduğu ölü tavşan, bal ve altın gibi nesneler aracılığı ile doğaüstü bir eylem organize etmektedir. Burada ölü tavşan doğanın döngüsel bir zaman içinde sürekli yenilendiğini çağrıştırmakta, iletişim amaçlı ise doğada bulunan en saf iletken altın kullanılmakta, ayrıca balın özünde bulunan nektarlar vasıtasıyla gerçek yaşam ile diğer yaşamlar arasında bir köprü kurulmaktadır.

Bu eser toplumsal aydınlanmayı merkezine alarak resmin sınırlarını ihlal ederek bir nevi eleştirmektedir. Ama aynı zamanda sanatta betimlemenin ve açıklamaların yeterli olmadığı savından hareket ederek ve tinsel olan ve mantıklı olmayan olarak görülen ruhun dünyasıyla iletişime geçmektedir (Fineberg, 2014: 222). Bal ile kaplanmış baş ile alegorik anlam arasında kurulan bağ, düşünme organı beyni

barındıran kafanın ölü gibi donuk kalıp, balınsa fikrin, düşüncenin de canlı olabileceğinin anlatılmasıyla tıkanmıştır. Beuys'un yüklediği bu anlam yerine başka şeyler gören izleyici, Beuys'un, dile getirilenin hiçbir zaman görünenle aynı olmadığına değinmesi bakımından önemlidir. Bu durumda Beuys, izleyiciye yeni bir görme modeli önermiştir denilebilir (Kıyar, 2010: 84). Bununla birlikte sanatçı, topluma sanatın bilgi yanı kadar içsel, ruhani yönden de önem taşıdığını vurgulamıştır.

Beuys'un eylemleri bir nevi şaman ayini gibidir. Geleneksel ama geleceğe dönüktür. İşte 1974'de, "Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni" adlı ironik ve alay dolu başlıklı iş de bu türdendir (Kıyar, 2010: 80). Beuys'un Amerika'nın politik anlayışına ve kurduğu düzene karşı hoşnutsuzluğu, kendini tamamen izole etme isteği bu performans ile sergilenmiştir. Beuys'un galeride demir bir kafes içerisinde vahşi bir kurt ile üç gün boyunca birlikte yaşayabildiğini vurgulayan performansta ana malzeme sanatçının kendisidir. Amerika'ya geldiğinde gözlerini kapatıp keçeye sarılı bir şekilde ambulansın acil siren sesleri ile galeriye getirilir. Galeride demir kafesle ayrılan bölüme vahşi bir kurt ile birlikte girerler. Başta vahşice davranan kurt ile nihayet anlaşabilmiş ve üç gün boyunca sakin bir şekilde birlikte kalmışlardır. Kurt sanatçının keçesinin içinde, sanatçı da kurdun yatağı olan saman ve otlar üzerinde uyumuştur.



Görsel 2: J.Beuy's, *Ben Amerika'yı seviyorum Amerika da Beni*, 1974

www.e-skop.com

Beuys baston, el feneri ve kendisini saracak büyüklükteki keçenin yanında, birkaç iç yağı parçasını, eldivenlerini ve nota sesi veren metal üçgenini de getirir. Bunların simgesel anlamları vardır. Onu hayata döndüren keçe; sıcaklık ve barınak, iç yağı ise

yakılmış enerji ve merhem demektir. Keçe burada kurdun alışmasını sağlamıştır. Kurt, Amerikan yerlilerini yani Amerika'nın gerçek sahiplerini temsil etmektedir. Amerikalı sığır yetiştiricilerinin çiftlik hayvanları için bir tehdit olarak gördükleri kır kurtlarına yönelik tavırlarını eleştirdiği bu performansında Beuys, Amerikan yerlilerinin kutsal saydıkları bu hayvanlar için kendi hayatlarını nasıl tehlikeye attıklarını sembolize etmiştir (Oğuz, 2015: 74).

Sanatçı; tıpkı Tatar kültüründe olduğu gibi, kurdun insanın anlayamayacağı kadar güçlü bir sezgisi, ruhu olduğuna inanmaktadır. Özetle o toprakların asıl sahibi olan bu kurt, barışın ne olduğunu beyaz adama bizzat göstermiş olur. Beuys'un "Amerika'yı Seviyorum, Amerika'da Beni" sözünün nedeni budur. Üç gün süren eylemin ardından, sanatçı yine keçeye sarılır, sedyeye yatırılır ve aynı ambulansla havaalanına götürülür; ülkeden çıkana kadar gözleri kapalı eylemini sürdürür. Bu süreç fotoğraflanıp, film kaydına alınarak belgelenmiştir (Yılmaz, 2012).

Beuys'un sanatsal eylemlerinde, geleneksel sanatın estetik değerler çerçevesinde oluşturmuş olduğu ürünün aksine, kavramsal olarak gerçekleştirdiği sanatsal yaratımı estetik çelişkilerden arındırılmış düşünce ve süreç ön plandadır. Dolayısıyla eylemlerinde geleneksel sanatın *izleyici-yapıt-sanatçı* ilişkisi değil, *gösteri-izleyici ve süreç* vardır. Sanatçı, eylemin en önemli nesnesidir.

Beuys'a göre insanın, düşüncesi ve eylemi ile yaşamı yeniden biçimlendirebilecek bir işlevi olmalıdır. Düşünceyi ve konuşmayı birer "form" olarak düşünen, yaşadığımız dünyayı nasıl şekillendirdiğimizin bir tür 'heykel' gibi algılanabileceğini iddia eden Beuys, "sosyal heykel" kavramını ortaya atarak, "*Bu bağlamda heykel, sosyal bir yapı olarak bir tür evrimsel süreçtir ve herkes de sanatçıdır*" demiştir (Antmen, 2008: 207). Ayrıca Beuys, herkesin kavramsal sanat icra edebileceğini dile getirmiş ve durumu şu şekilde açıklamıştır:

Açık havada politik konuşmalar ve tartışmalar; doğada, insanın yarattığı kent ortamında, halkta yapılan gösteriler, değişiklikleri fotoğraflarla, teyplerle, alınan örneklerle, notalarla kaydetmek ve bu listeye katabileceğimiz daha pek çok hareket ya da eylem çeşitleri olabilir. Bu da hepimizin birer kavram sanatçısı olabileceğini gösterir (Lynton, 1991: 340-341).

Beuys, heykelden hiçbir zaman vazgeçmemiştir. Yalnız sessiz ve basit yapılarla uğraşmamıştır. Beuys'un sanatı dünyanın değişen enerjisiyle ilgili olmuştur. Bu yüzden heykellerinde yağ, ağaç, keçe ve taş gibi organik materyaller kullanmıştır. Onların

içindeki huzurdan çok enerjiyi kucaklamak istemiş, “Yağlı Sandalye” işi de bu söylenenleri kanıtlar nitelikte olmuştur (Gaysuk,2017). Eserlerinin neredeyse kişisel mührü sayılan hayvan yağı ve keçe, Joseph Beuys için üzerine anlamlar yükleyebildiği sanat malzemelerine dönüşmüştür. Bu malzemelerden keçe; sıcaklığı, ısınmayı simgelerken, hayvan yağı iyileşmeyi ve beslenmeyi simgelemiştir (Danto, 2014: 217).

Bu çalışmada sandalyenin üstüne yağ yerleştirir. Zamanla yağda oluşan doğal değişimlerden çok kendi yansıması içinde bu iş insan yaşamını anlatır. İnsanlar da pasif kalmaz tıpkı bu heykel gibi zamanla birlikte akmaya başlarlar. Organik bileşenler Beuys’un aurasında göçebe kültürlerin akla uygun olmayan parçalarından oluşur. O, modern toplumun rasyonel ve metaryelistik estetiğine karşın doğal ve ilkel malzemelerin estetiğini keşfetmiştir. O, sanat çevresinin kutuplaşmış ve ticari yaratımları ile göçebe kültür arasındaki karşıtlığı vurgulamıştır. Beuys, sadece kendi doğrumuza ve doğamıza döndüğümüzde yalnızca sanatın irrasyonel ilkelerini kucakladığımızda zarar gören dünyayı iyileştirebileceğimizi düşünmüştür (Gaysuk, 2017).



Görsel3: J. Beuys, *Yağlı Sandalye*, 1964 www.feymag.com

Sanayileşmenin hızlanmasının etkisiyle doğa ve ekosistemdeki giderek artan bozulma endişe yaratırken, bu bozulmaya neden olana yönelik eyleme geçme gerekliliğinin her geçen gün artması, 1960’larda başlayan sanat ve doğa algısındaki değişimle birlikte sanatçının eleştiren, sorgulayan, çözüm üreten projeler, sanatsal pratikler ortaya koymasına neden olmuştur (Saygı, 2016: 7). Bu bağlamda, Joseph

Beuys, hem insan yaşamıyla doğa arasındaki bağlantıyı hem de radikal sosyal değişimleri betimlemede sanatın kapasitesini dile getirmek için gösteri sanatını kullanan ilk sanatçılardan biri olmuştur (Oğuz, 2015: 73).

Sanatı bireyin, toplumun ve aynı zamanda da doğanın iyileşmesi için araç olarak gören Beuys, ekolojik sorunlara dikkat çekmek ve duyarlılığı arttırmak için 1982 yılında 7. Documenta için hızlı sanayileşme nedeniyle ekolojik yapısı tahrip olan Almanya'nın Kassel şehrini yeniden ağaçlandırmayı amaçlayan bir performans sergilemiştir. Sanatçı, bu projeyi 7.000 adet bazalt taşıyla gerçekleştirmiş ve her taşın yanına meşe ağacı dikilmesini istemiştir. Beuys'un bu projesi, "Sosyal Heykel" kavramını en kapsamlı anlatan performanstır. Ağaç; büyüyen, gelişen ve değişim halinde olan, zamana temellendirilmiş bir heykeldir. Projede Kassel halkının şehirde ağaç dikerek heykelin oluşumuna katılması amaçlanmıştır (Dokuzlar Kınam, 2018: 41).



Görsel4: Joseph Beuys, *7000 Meşe, Kassel*, 1982. www.gunleme.dersbelgeligi.com

7.000, hem o yıl yedincisi gerçekleştirilen etkinliğe, hem de genişletilmiş sanat kavramına bir göndermeydi. Bazalt taşı durağanlık, sağlamlık ve katılığı; çok yavaş büyüyen meşe ağacı ise zamanla serpilip gelişen doğal ve toplumsal varlığı simgeliyordu. Yıllar geçtikçe, kimse fark etmeden taş ve ağaç arasındaki oransal ilişki değişecekti. İlk fidanı bizzat elleriyle dikti sanatçı. Sonra kentin her yanında- evlerin önlerinde, cadde ve sokaklarda, ıssız yol kenarlarında, parklarda- insanlar büyük bir istekle çalışmaya başladılar, kenti değiştirdiler, ona yeniden hayat verdiler. Gerek toplumsal katılım gerek zaman ve mekâna

yaygınlığı açısından, Beuys'un en kapsamlı tasarısıydı bu. Tasarı, sanatçının ölümünden bir yıl sonra, oğlunun 1987'de diktiği son fidanla gerçekleşti (Yılmaz, 2013: 351).

Gösterilerine izleyicisinin de katılımına olanak veren sanatçı, gerçekleştirdiği eylemlerde ve sanatsal gösterilerinde genel olarak politik görüşlerine yer vermiştir. 1960'lardan 80'lerin sonuna kadar devam eden soğuk savaş ve dünya genelinde etkisini gösteren kutuplaşma sürecini farklı bir tavırda irdeleyen Beuys'un çalışmaları arasında, bilgilenme ve iletişim süreçlerine ilişkin eserler de bulunmaktadır. Beuys'un üretmiş olduğu eserlerin üretildiği tarihlerde iletişim araçlarının bugünkü kadar güçlü ve hızlı olmamasıyla, anlamlandırma biçimlerinin ve imgelendirdiği kavramların önemi daha iyi anlaşılacaktır. Beuys'un kutuplaşma ve yalıtılmışlığın üstesinden gelmek üzere sunduğu çözüm, insanın düşünsel gelişimine ve tinsel yönüne getirdiği iyimser boyut olmuştur. Sanatın onarıcı ve iyileştirici özelliğini, bu sorunların çözümü için kullanılması gerektiği fikrini savunmuştur. Sanatçının hem eylemci hem kuramcı hem oyuncu hem de şaman olduğunu ortaya koyan Beuys, bu altyapı üzerine kurduğu sanatıyla, günümüze değin süren bütüncül bir sanatçı özelliğini de ortaya koymuştur (Şahiner, 2008: 61-62).

SONUÇ

Yirminci yüzyıl kavramsalcılığının nesne biçimini yok etme istemi, düşünceyi nesne önüne geçirmiştir. Bu bağlamda Beuys'un sanatında estetik çelişkilerden arındırılmış düşünce ve süreç ön plandadır.

Beuys sanatında düşünce birer "form" olarak algılanmış, yaşadığımız dünyayı nasıl şekillendirdiğimizin bir tür "heykel" gibi düşünülmesi gerekliliği vurgulanmıştır. Bu bağlamda, "sosyal heykel" kavramını ortaya atarak, sanatın yaratıcı ve katılımcı bir rol oynayarak toplumu şekillendirebileceğini savunmuştur. Performans dilini sıkça ifade biçimi olarak kullanan Joseph Beuys'un, sanatının spiritüel yönünü biçimlendiren hayat öyküsü, Kırım'daki uçak kazası ardından Tatarlar tarafından iyileştirilmek için bedeninin keçe- yağ ile sarılması ile başlamaktadır. Kırım'da iyileştikten sonra bir süre savaş esiri olarak kaldığı dönemde Orta Asya kabilelerinden şaman kültürü ile tanışması sanatında yeni bir ifade biçimi yaratmıştır. Bu bağlamda, sanatçının aktarılan performanslarında da görüldüğü üzere, kullandığı keçe, iç yağı, bal gibi organik materyalleri spiritüel olarak algılamasında şaman kültürünün önemli rolü

olmuştur. Beuys'un hakiki spiritüalizmden yana taraf olarak materyalizmi reddi, tıpkı ağır sembolizmi gibi, köklerini Alman sanatının romantik geleneğinden alır bunların her ikisini de en yetenekli iki öğrencisine, Anselm Kiefer ve Jörg Immendorff'a aktarmıştır (Fineberg, 2014: 219).

Joseph Beuys'un yapıtlarının genelinde kavramsal sanatın yansımaları ve etkileri mevcuttur. Sanatçı bunun yanında happening, fluxus, performans sanatı ve enstalasyon gibi pek çok sanat hareketinde başat eserler ortaya kayabilmiş ve yine kendine özgü üslubu doğrultusunda doğal malzemelerin özelliklerini ortaya çıkaran spiritüel temelli pek çok eser üretmiştir. Sanatçının eserlerinde spiritle etkiler genellikle örtüktür ve izleyicinin eserle kurduğu ilk izlenim sırasında kavramlar ve semboller çözümlenememektedir. Bu bakımdan sanatçının her bir işi, izleyici tarafından pek çok farklı yorum üretilmesini mümkün kıldığını göstermektedir.

Kaynakça

- ANTMEN, Ahu (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. SEL Yayıncılık
- DANTO, A. C. (2014). *Sanat nedir*. Sel Yayıncılık.
- DEDE, Bayram (2018). *Geleneksel Sanatın Tasfiyesi ve Kavramsal Tepki*. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 6, Sayı 25
- DOKUZLAR KINAM, Bilge (2018). “Çevresel Bir Yaklaşım Doğrultusunda Sanat ve Tasarım Çalışmaları” *Medeniyet Sanat- M Ü Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Cilt:4, Sayı:1, s. 33-52, E-ISSN: 2587-1684
- FINEBERG, Jonathan (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları
- GAYSUK, Liza (2017). *Toplumsallık ve Ruhsallık Arasında Joseph Beuys'un Kişisel Miti*. İzlekler Sanat Dergisi, 5 Ocak 2017. Çeviri: Nur Karabek <http://izlekler.com/toplumsallik-ve-ruhsallik-arasinda-joseph-beuysun-kisisel-miti-liza-gasyuk/>
- HOLLINGSWORTH, Mary (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi
- UZ, Ayfer ve Uz, Nurbiye (2018). *Eğitim ve Sanatta Yenilikçi Sıradışı Yönleriyle Joseph Beuys*. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, Cilt 5, Sayı 9, s.48-58

KIYAR, Neslihan (2010). *20.yüzyıl Sanatını Algılama Sorunsalı*. Doktora Tezi T.C. Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-iş Eğitimi Bilim Dalı.

LYNTON, Nobert (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi

OĞUZ, Damla (2015). *1960-1980 Arası Değişen Doğa Algısı ve Sanatta Doğaya Yöneliş*. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı: 14, 67-76.

ŞAHİNER, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.

SAYGI, Sevil (2016). *Çağdaş Sanatta Doğa Algısı ve Ekolojik Farkındalık*. Marmara Üniversitesi Sanat- Tasarım Dergisi, 7, 7-13. <http://dergipark.gov.tr/marustd/issue/30399/328263> Erişim: 27. 11. 2018

YILMAZ, Mehmet (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, 1. Baskı, Ankara: Ütopya Yayınevi.

YILMAZ, Mehmet (2013). *Modernden Postmodernizmde Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Görsel Kaynakça

Görsel1: J.Beufs, *Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır*, 1965, [http:// feymag .com /Haberler /Detay/ Sanat/ Joseph-Beufs-ve-Sanati](http://feymag.com/Haberler/Detay/Sanat/Joseph-Beufs-ve-Sanati), Erişim Tarihi: 08.02.2020, 13.25

Görsel 2:J.Beufs, *Ben Amerika'yı seviyorum Amerika da Beni*, 1974, <https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beufs-saman-mi-sarlatan-mi/2677>, Erişim Tarihi: 08.02.2020, 13.25

Görsel3: J. Beufs, *Yağlı Sandalye*, 1964, <http://feymag.com/Haberler/Detay/Sanat/Joseph-Beufs-ve-Sanati>, Erişim Tarihi: 08.02.2020, 13.25

Görsel4: JosephBeufs, *7000 Meşe, Kassel*, 1982, [http: // www .gunleme .dersbelgeligi. com /joseph - beufs/](http://www.gunleme .dersbelgeligi. com /joseph - beufs/), Erişim Tarihi: 08.02.2020, 13.25



Dr. Öğretim Üyesi Irmak Bayburtlu

İstanbul Ticaret Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü

ibayburtlu@ticaret.edu.tr ORCID ID 0000-0002-2493-2967

TASARIM VE SANAT SINIRINDA HEYKELSİ ÖRME GİYSİLER

Öz

Tasarım ve sanat belirli ölçütlerde ortak bağlara sahip ayrı alanlar olmasına karşın her ikisi adına yapılan bazı çalışmalarda aradaki sınırların belirsizleştiği bir görünüm ortaya çıkmaktadır. Söz konusu sınırlarda hem tasarım hem de sanat adına gerçekleştirilmiş giysilerde, örme tekniğinin amaçlanan şekle girme, elastikiyet gibi plastik özellikler ve üretim yöntemlerindeki olanaklardan dolayı tercih edildiği düşünülmektedir. Bu doğrultuda heykelsi yaklaşımlara geniş yer verildiği görülmektedir.

Konu öncelikle tasarım, sanat kavramlarının tanımlarıyla ele alınarak bu kavramların değişen, belirsizleşen sınırları, ilişkileri bağlamında, elde ve atkılı örme tekstil yapıların plastik olanakları üzerinden incelenmiştir. Ayrıca ilmek sistemiyle oluşturulan kroşe gibi tekstil yapılar da söz konusu çalışmalarda kullanıldığından, daha az oranda kroşe yapıların bulunduğu örneklerle de yer verilmiştir. İncelenen örme yapılar kadın giysileriyle sınırlandırılmıştır. Araştırmanın yöntemi, amacı, ele aldığı temel konu ve sonuçlara ulaşmada izlediği yol bakımından niteldir. Araştırma bulgularının elde edilmesinde, kitap, dergi gibi basılı yayınlarda, internet ortamında ya da araştırmacının arşivinde yer alan sanat ve tasarım nesnelerine ait görseller, araştırma problemi doğrultusunda yargısal örnekleme göre seçilmiştir. Belgesel tarama yöntemi ile elde edilen bu görseller, araştırma problemi doğrultusunda betimsel olarak ele alınmış ve araştırmanın “Bulgular” kısmında ilgili başlıklar altında sunulur yorumlanmıştır.

Tasarım ve sanat çalışmalarında yer almış heykelsi özellikler taşıyan örme giysi formları; kitap, moda dergileri gibi basılı kaynaklar ve güncel çalışmaların takip edilebilmesi adına belirli internet sitelerinde bulunan örnek olarak seçilmiş tasarımcı ve sanatçı çalışmaları üzerinden, bazı sanatçılarla da doğrudan ilişki kurularak irdelenmiştir. Çalışmada öne çıkan 3 boyutlu örme formların, heykel sanatıyla etkileşimleri bağlamında, tasarım-sanat arasında oluşan ara alandaki konumlarının incelenmesi amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: tasarım, sanat, heykelsi örme, triko, üç boyutlu örme

SCULPTURAL KNITTED CLOTHING AT THE BORDER OF DESIGN AND ART

ABSTRACT

While design and art constitute different areas having common bonds in terms of specific criteria, in some of the studies being conducted in relation to both of them, an image comes out where the borders in between become indefinite. In the clothing we made both in the name of design and art within said borders, it is considered that knitting technique is preferred due to having the intended form, plastic features such as elasticity and opportunities relating with production methods. It is thought that in this line, a wide space is allocated to sculpture-like approaches.

While the subject is first evaluated as per the definitions of design and art concepts, with respect to the changing borders of these concepts that become indefinite, examination has been made on the plastic opportunities of hand and weft knitted textile structures. Besides, since textile structures such as hook being formed with knot system are also used in said studies, examples having less amount of knot structures have also been mentioned. In addition, the knitted structures examined are limited to women's clothing.

Knitted clothing forms having sculpture-like features as being used in design and art works; have been examined through designer and artist works which have been selected as examples from certain internet sites aiming to follow up printed resources such as books and fashion magazines and current studies and by also having direct relationship with some of the artists. It has been aimed to examine 3 dimensional knitting forms coming to the forefront in the study, with respect to their interactions with sculpture art, in relation to their placement in the intermediary area in between design and art.

Keywords: design, art, sculpture-like knitting, tricot, three dimensional knitting

Giriş

Tasarım ve sanat ilişkisinde dikkate değer olan “tasarımla sanat arasındaki ortak ve ayrı yönlerin” doğru bir şekilde ele alınmasıdır. Tasarım günlük yaşama dair işlevsel yönü olan kullanım nesneleri üretirken, sanat düşündüren, duysal haz yaratan ve çeşitli duygu durumları deneyimlenmesini sağlayan estetik, yaratıcı, özgün, düşünsel ölçütlerin uygulandığı nesneler yaratır. Tasarım ve sanat nesnelerinde ortak olan amaçlardan biri kurgu, renk, doku, ışık-gölge, oran-orantı gibi ölçütlerin etkin kılındığı biçimsel yetkinliğe ulaşmaktır. Nitekim biçimsel yetkinliğe ulaşan giyim nesnelerinin de tasarım ve sanat sınırında konumlanan birçok örneği bulunmaktadır.

Diğer yandan günümüzde heykel sanatı yalnız taş veya kil gibi klasik malzemelerle yapılan yontulmuş kütlelerin değil belirli görsel yetkinliğe sahip hacimli nesnelerin yer aldığı, her türden malzeme ve yaklaşımın sergilendiği bir alandır. Antik çağlarda sadece bir yontu sanatı olan heykel günümüze kadar gelen süreçte, çeşitli tarz ve akımların etkisiyle birçok farklı bakış açısının ortaya koyulduğu, plastik sanatın temel disiplinlerinden biri haline gelmiştir.

Heykel her yönden izlenebilir olan ve her yönden, aynı ölçüde ilgi çekebilen, konusu ne olursa olsun, hareketin tek bir anını maddeye geçiren bir güzel sanattır (Ersoy, 2016: 24).

Elastik yapısı ve sınırsız plastik olanaklarıyla örme her türden formun kolaylıkla oluşturulmasında en uygun tekstil yapısıdır. Bu yapılarla birçok hacimli heykel çalışması ortaya koyulduğu gibi söz konusu yaklaşım giysilere de yansıtılmaktadır. Konuyla ilgili çeşitli yayınlar, tasarımcı, marka ve sanatçılara ait örme giysiler incelendiğinde, elde ve makinede oluşturulmuş birçok heykelsi formla karşılaşılmiştir. Heykelsi örme giysilerin belirli görsel ve biçimsel yetkinlikteki örneklerinin sanatsal objelere dönüşümleri veya çeşitli sanat düzenlemeleri ya da faaliyetleri içinde değerlendirilmeleri, tasarım ve sanat nesnesi ayrımının belirsizleştiği bir sınırdaki gerçekleşmektedir.

TASARIM SANAT İLİŞKİSİNDE GİYSİNİN YERİ

Tasarım kavramı 20.yüzyıldan itibaren ortaya çıkan, kullanım nesnelerinin işlev ve görsel açılardan kurgulandığı bir süreç ve faaliyet alanını ifade etmektedir. Farklı birçok alanda uygulanan tasarım faaliyeti sorun çözen ve günlük yaşama dair kolaylaştırıcı özellikler taşıyan işlevsel ve estetik yetkinlikte ürünler üretilmesini amaçlar. 19.yüzyılda batıda, makineleşme sonucu ortaya koyulan ürünlerin estetik yoksunluğuyla birlikte, sanatın ticari katkı sunacak bir unsur olduğunun fark edildiği bildirilmektedir (Read, 1973:19). Böylece sanata ait yaratıcılık, özgünlük, estetik gibi görsellik üzerinde belirleyici ölçütlerin, seri olarak üretilen ürünlerde etken kılınmasıyla tasarım kavramının ortaya çıktığı bilinmektedir. Diğer bir ifadeyle tasarım, endüstrinin sanatla olan ilişkisiyle doğmuş bir kavramdır.

Sanat ise tarihsel başlangıcı ilk çağlara dayanan, maddeye biçim veren, insanın eliyle varlık dünyasına kazandırdığı düşsel, yaratıcı, estetik, özgün, düşünsel yetkinlikleri olan ve algılarla deneyimlenebilen göstergelerin alanıdır. Margolis, “sanat eserinin” en azından tamamen farklı iki şekilde kullanıldığının fark edilmesi gerektiğinden bahsetmektedir. Birincisi, iddia edilen bazı mükemmeliyetler sayesinde, her şeye uygulanan değerli bir terimdir. İkinci olarak ise olasılıkla estetik içinde yer alan en temel kategori terimlerinden biri olup, "sanat eseri" olarak nitelendirilmeye hak kazanmış olsa da belirli bir bakış açısıyla incelenecek belli başlı objeleri belirlemekte kullanılır (Margolis, 1984:137).

Tasarım ve sanat her ikisi de yaratıcılık, özgünlük, estetik, duygu, düşünsellik, uygulanan yöntemler, farklı bakış açıları gibi çeşitli ölçütlerde ortak yaklaşımlar içerisinde, biçimsel yetkinlikle ilgilenmektedirler. Bir tasarım nesnesinde işlevin doğurduğu biçim öncelikli olduğundan, görsellik işlevin belirleyiciliğinden etkilenir, dolayısıyla tasarım nesnesi işlevin doğurduğu “zorunlu biçimselliğe” sahiptir. Diğer taraftan sanat nesnesinde biçim yaratma çabası, imgelemele koşut veya diğer bir ifadeyle sınırsız özgürlüğün yansıtılabildiği bir durum sergilemektedir.

Zanaat da tasarım ve sanat ilişkisinde belirgin bir biçimde rol oynamaktadır. Tasarım kavramı ilk ortaya çıktığında endüstriyel bir faaliyet alanı olarak (kişiye özel üretimler haricinde) mekanik yöntemlerle oluşturulduğundan, zanaat ile bağ kuramamıştır. Ancak Arts & Crafts (Sanatlar ve El sanatları) akımı ile William Morris ve John Ruskin gibi isimlerin öncülüğünde el sanatlarının öncelikli olarak dekoratif sanatlarda etkin kılındığı bilinmektedir. Günümüzde tasarım, sanat ve zanaat üçgeninde söz konusu disiplinler arasındaki sınırlar yer yer silikleşmektedir. Hatta zanaat söz konusu olduğunda, bir zamanlar açık olan bir sınırın

nereydeyse ortadan kalktığına dair görüşler de bulunmaktadır (Shiner, 2012: 238). Bunu çağdaş sanat uygulamalarında yer alan plastik sanat ve tasarım çalışmalarında görmek mümkündür.

Herhangi bir nesnenin sanat veya tasarım ürünü olarak kabul edilebilmesi için, çok yüksek standartta üretilmiş veya sunulmuş olması gerekir. Burada “yüksek kalite” ölçütü sanat ve tasarım nesnesinde ortak belirleyicidir. Ayrıca sanat ve tasarım ürünlerinde uygulanacak ölçütler estetik ve güzellikle ilişkilidir ki estetik ve güzelliğin ölçütleri de farklı olma, diğerlerinden ayrılma olarak belirlenebilir (Barnard, 2002: 169,170,171). Nitekim heykel ve resim, gibi plastik sanat alanlarının temel ölçütleri biçimsel-estetik yetkinlik, yaratıcı düşünce, özgün aktarımlar olarak tanımlanabilir.

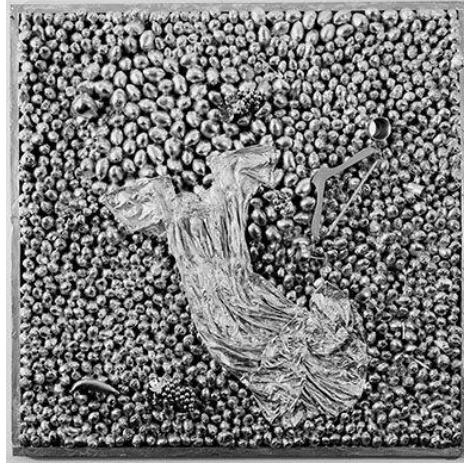
Günümüzde, gelinen noktada her iki kavram için anlam ve değerlerin birbirine karıştığı bir durum sergilenmekte ve kendi varoluşsal doğalarının ötesine geçerek yeni tanımlama ve anlamlandırmaların yapıldığı bir yöne doğru gidildiği görülmektedir. Bunun temelinde hızlı tüketim açısından bir tür bilinçaltını etkileme çabaları görülebilir. Nitekim tasarım ürününün (özellikle giyim tasarımı, moda söz konusu olduğunda) tüketimi teşvik için işlevin yanında belirli görsel etkileyciliklere sahip olması gerekli bir koşuldur. Sanatın imgelem, yaratıcılık, estetik v.b. gibi diğer ölçütlerine ait güçlerden yararlanılmaktadır. Barnard, tasarım sürecinin akılcı olduğu yönündeki yaygın anlayıştan yola çıkmakla birlikte, bilinçaltının tasarımda oynayacak büyük rolünün olup olmadığını sorgulayıp, Salvador Dali’nin, Mae West’in dudakları şeklinde kanepesini ve Elsa Schiaparelli için tasarladığı şapkayı, örnek vermektedir (Barnard, 2002: 168).

Sanata ait yetkinliklerde altı çizilmesi gereken yön, ekonomik sisteme hizmet eden bir araç olarak kullanılmasıyla kaybolan anlam ve niteliklerdir. Konuyla ilgili aykırı söylemleri olan Read, sanatın bozulmasını, estetik içgüdünün köreltilmesi ve insanların biçimlere olan duyarlılıklarının kaybolmasıyla ve bunun özgür seçimle değil ekonomik zorunlulukların doğurduğu sonuçlardan biri olarak, kapitalizmin yayılmasıyla ilişkilendirmektedir (Read, 2018: 162,163).

Konunun daha anlaşılabilir olması için bu bağlamlarda, post modern dünyada sanatın ifade ettiği anlamlar üzerine yoğunlaşma gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Gerçeklik ve sanatsal arasındaki ayrım, üretim yöntemlerindeki değişimler, teknoloji ve bilginin transferi sayesinde sanatsal olan; tek, özel, ayırt edilebilir olma gibi özelliklerin dışına çıkabilmektedir. Yalnız estetik kaygıyla üretilmiş eserlerin değil çevrede yer alan belirli estetik ölçütlerdeki çeşitli nesnelerin, sanat-tasarım sınırlarında, dönüşebildikleri bir dönem yaşanmaktadır. Baudrillard, sanat alanında artık bir ayrım yapma olanağına sahip olunmayışından yakınlıkla günümüz devrimci çağdaş sanatında akla gelebilecek her nesne, dünyaya ait her ayrıntı ya da fragmanın aynı tuhaf çekiciliğe sahip olabileceğini ve daha önceleri yalnızca sanat eseri adlı birkaç soylu biçime yöneltilen çözümü olmayan soruların artık hepsine sorulabileceğini belirtmektedir (Baudrillard, 2005: 99,102).

Birçok görüşte belirtildiği gibi nitekim sanatın artık eski ifade ettiği değer yargıları ve anlamlarından soyutlanarak, tasarımla veya başka alanlarla iç içe geçen yeni bir düzlemin oluştuğu açıkça ortadadır. “Sanatın tasarımlaşmaya”, “tasarımın da sanatlaşmaya” evrildiğinden ve her ikisinin birbirine eşit olarak geliştiğinden bahseden Artun, Postmodern dönemde, sanat kadar önemli bir iletişim evreninin yönetilmeye ve tasarlanmaya direnmesine izin verilemeyeceğinden bahsederek sanatın giderek egemen beğeniye baş eğmekte olduğunun altını çizmektedir (Artun, 2018: 73).

Tasarım nesnesi olarak giysi, işlevsel yönünün dışında moda döngüsünün gelip geçiciliğine de hitap eden aynı zamanda hem plastik değerlerin öne çıkarıldığı hem de simgesel yüklemelerin yapıldığı gösterge yönüne sahiptir. Nitekim biçimsel ve simgesel anlamda taşıdığı bu kodlarla görsel, dokunsal veya diğer duyularla ilgili ifadelerle günümüz sanat anlayışında kendine yer edinmiştir. Burada gelip geçici bir kullanım nesnesinin sanat nesnesine dönüşümü tartışılabilir olmakla birlikte plastik sanat ölçütlerinin etkin kılındığı birçok çağdaş giysi örneği müzeler, galeriler, performans sanatı süreçleri ve kamusal alanlar gibi sanat platformlarında yer almaktadır.



Görsel 1. Yayoi Kusama, “Silver on the Earth”, içi doldurularak dikilmiş kumaş, çeşitli objeler, gümüş boya, 1990. (Hoptman ve Tatehata ve Kultermann, 2000: s.135)

Bir giysinin görseelliğinde; biçim, renk, doku, materyal kalitesi, kültürel ve sosyal yaklaşımlar, sembolik anlamlar, tarzlar, moda eğilimleri (trendler), o giysinin hangi ortam veya kitle içerisinde, ne zaman kullanılacağı gibi dinamikler biçim üzerinde belirleyicidir. Buna ek olarak sanatsal giysilerde sanatçıya ait özgün bakış açısı, kullanılan yöntem, materyale ait nitelikler, plastik değerler, anlam gibi örgütlenmelerle “sanatsal giysi” kimliği ortaya çıkmaktadır. Nitekim “Giyilebilir Sanat” veya “Sanatsal Giysi”, gibi kavramlar giysinin sanat nesnesine dönüştüğü yerde ortaya çıkmışlardır.

Görsel kültür içinde işlevsel veya iletişimsel olmak amacıyla üretilmeyen veya yaratılmayan birçok nesne bulunmaktadır. Genellikle "sanat" veya "güzel sanatlar" terimine giren her şey, görsel deneyimin bir parçasıdır ve her zaman, temel olarak işlevsel veya iletişimsel olma amacıyla üretilmemişlerdir (Barnard, 1998: 15). İşlevin form üzerindeki belirleyiciliğinde giysi, diğer tasarım nesnelerine göre daha az edilgendir. Örneğin yürürken veya otururken bedensel rahatlık açısından yeterli konfora sahip olmayan kalem etek, ofiste veya bu türden sosyal bir ortamda estetik görünüm veya başka simgesel yüklemeler için giyilir. Bu durum yerine göre giyside, görseelliğin işlevsel kısıtlamalar yaratan yönünün de göstergelerindendir. Dolayısıyla giysinin görsel kültür içinde edindiği yerde estetik veya simgesel göstergelerin, işleve tercih edildiği birçok yaklaşımdan söz edilebilir. Bu durum giysinin diğer tasarım nesnelerinden ayrılan kendine özel yerine işaret etmektedir. Çağdaş sanat anlayışında giysinin, alışılmış anlamından öteye geçerek estetik veya anlamsal söylemin iletildiği esere dönüştüğü yerde, (bir tasarım nesnesinin, sanatsal nesneye dönüşümü) bu özel konum da göz ardı edilmemelidir.

Böylece tasarım ve sanat ilişkisinde dönüşerek ve güçlenerek sınırların, belirsizleştiği bir yöne doğru gidildiği ve giysinin de bu iki alanın sınırlarında özgürce konumlanan, yaratıcı, özgün, estetik ve düşünsel yeni algı alanları yarattığı görülmektedir.

HACİMLİ ÖRME YAPILARIN PLASTİK OLANAKLARI VE HEYKELSİ ETKİLER

Örme yapım aşamasında ve sonradan manipülasyon yoluyla sınırsız formun oluşturulmasını olanaklı kılan bir tekstil tekniği ve yapısıdır. Dolayısıyla hacimli etkilerin kolaylıkla uygulanabildiği oldukça elverişli tekstil yapılar olarak tasarım ve sanat adına gerçekleştirilen birçok çalışmada yer almaktadır.

İncelenen çalışmalar ve kaynaklarda örme yapıların heykelsi olarak değerlendirildiği birçok farklı yaklaşımla karşılaşmıştır. Konu daha iyi anlaşılabilmesi adına “Heykel Sanatı” ve “Sanatsal Hacimli Örme Yapılar” olarak iki alt başlıkta incelenebilir.

Heykel Sanatı

Heykel Türkçe sözlükte, “Taş, tunç, bakır, kil, alçı vb. maddelerden yontularak, kalıba dökülerek veya yoğrulup pişirilerek biçimlendirilen eser, yontu, statü” olarak tanımlanmaktadır (<https://sozluk.gov.tr/> 02.06.2020). Yunan, Roma, Mısır v.b. gibi diğer birçok antik çağ uygarlıklarında, Rönesans, Barok gibi dönemler ve günümüze kadar gelen süreçlerde heykel sanatının birçok yetkin örnekleri ortaya koyulmuştur. Günümüzde çağdaş heykel sanatı içerisinde birçok farklı malzemenin kullanıldığı görülmektedir. Bunlar klasik anlamda taş, kil, metal olmakla birlikte ahşap, tekstil, cam, seramik, kağıt, sentetik malzemeler ayrıca geri dönüşüm malzemeleri, teknolojik parçalar ve hatta et, deri, gibi sıra dışı malzemeler bile kullanılmaktadır.

Heykel madde kitleleri sanatıdır (Wölfflin, 2000: 70). Plastik sanatın ölçütleri doğrultusunda oran-orantı, denge, ritm, karşıtlık, ışık-gölge, renk, doku, devinim, gibi görsel unsurların uyumuyla kitleye biçim kazandırılır.

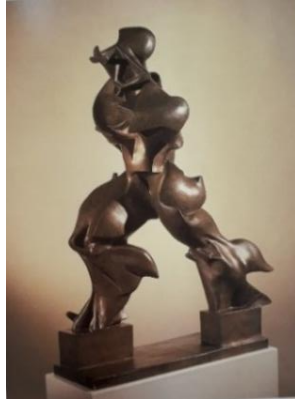
Herhangi bir kitleye form kazandırırken en-boy-yükseklik açılarından bakmak olanaklı kılınır ve eser dokunulduğunda elle tutulup keşfedilebilen hacimsel bir formdur. Heykelin etrafında dönerken, sonraki görüntüde dönüşüm gerçekleşir. Çok inandırıcı bir 'kafa' olan şey şimdi bir yüzen balığa dönüşmüştür diyen George’a göre bir heykel kendini izleyici etrafında yürüdükçe yavaşça ortaya çıkarır, gözler sürekli hareket eder ve boyutsal varlığıyla, meşgul olma çabasıyla formun her yönü keşfedilir (George, 2014: 7,8).

Resim sanatıyla karşılaştırıldığında; Heykel’in üretiminin resimden daha zorlayıcı bir çaba gerektirdiği belirtilmekle birlikte, üretim sürecinde yapılan yanlışların düzeltilemeyeceği de vurgulanmaktadır. Ayrıca resimde çok geniş bir biçimde gösterilebilen olgular, ortamla ilgili etkiler heykelde yansıtlamadığı gibi, Frangenberg’in aktarımıyla Vasari ve Borghini’ye göre resimde doğa manzaraları, renk etkileri ve perspektif gibi uzaklıkla açığa göre değişen büyük veya küçük gösterme, tek heykel çalışmalarında (free standing sculpture) ulaşılamaz amaçlardır (Frangenberg, 1995: 116).

Dönemlere göre birçok farklı yaklaşımın heykel sanatını etkilediği görülmektedir.¹ Bu etkiler o döneme ait tarz, düşünce, akım ve bunların yönlendirmesiyle birlikte aynı zamanda sanatçıların özgün ve yaratıcı faaliyetlerinin bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Farklı dönem anlayışları içerisinde her bir tarz birbirinden farklı olmasına rağmen ortaya çıkan biçimsel, görsel yetkinlik aynı veya benzer ölçünlere (standart) sahiptir. Ayrıca Batı kültür ve felsefesinin yansıması olan özdeşleyimsel çalışmalarla birlikte Doğu felsefesinin yansıması olan soyut yaklaşımlar, modern yaklaşımlarda da etkili olmuştur (Worringer, 2017: 121,122).



2



3



4

Görsel 2. Benjamin Spence, "The Angel's Whisper Circa", mermer, 1857, Neoklasik tarz, Orsay Müzesi, Paris. https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/sculpture.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2309 05.03.2020

Görsel 3. Umberto Boccioni, "Unique Forms of Continuity in Space", (Uzayda Sürekliliğin Eşsiz Formu) Bronz, 1913, Fütürist tarz. (Potts, 2000: 107)

Görsel 4. Gyula Kosice, "Röyi", Ahşap, 1944, Arte Madi tarz. (Ed.Haydaroğlu, 2015:115)

Günümüzde heykel sanatı görsel yetkinlik taşıyan tüm hacimli nesnelere yönelmiştir. Farklı tasarım alanlarıyla yalnız o alana ait tasarımcılar değil heykeltıraşlar da zaman zaman ilgilenmişlerdir. Örneğin mimarlık alanı içinde plastik, estetik değerlerin öne çıktığı yapılar, heykelsi veya anıtsal olarak değerlendirilebilmiştir. Nitekim mimar olmayan ancak mimarinin olanaklarını araştıran, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra ve Christo gibi heykeltıraş veya heykel sanatıyla ilgilenen sanatçılar olmuştur (Krauss, 1979: 41). Dolayısıyla

¹ Konuyla ilgili "Tarih Boyunca Sanat, Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar, Çeviri: Dilek Şendil, Süreyya Evren, Ed. Mine Haydaroğlu, Yapı Kredi Yayınları, 2015." kitabı incelenebilir.

yontu dışında kalan diğer tüm malzeme ve teknikler heykeltıraşların bakış açılarıyla yorumlanabildiği sürece heykelsi veya heykel olma niteliği taşıyabilmektedirler.

Diğer yandan formun bir yüzey üzerinde kabartma olarak oluşturulduğu rölyef de eski uygarlıklardan günümüze kadar gelen bir heykel türüdür. Bu türde form yarı üçboyutlu olarak belirli bir yüzeye tutunur. Günümüzde ise yine rölyef kurgulara yer verilmekle birlikte klasik, soyut, kavramsal ve hatta teknolojik heykel ve rölyef çalışmaları gerçekleştirilmektedir.

Sanatsal Hacimli Örme Yapılar

Geleneksel yöntemler ve teknolojik gelişmelerle birlikte gerek tasarım alanında gerekse sanatsal çalışmalarda kullanılan örme tekniğinin elde yapılan ve arkeolojik kalıntılarla ortaya çıkan en eski örneklerinin² antik Mısır'a dayandığı bilinmekle birlikte bazı kaynaklarda Tekniğin kökeni hakkında tam olarak bir bilgiye ulaşılamadığı ancak Arap tüccarlar tarafından İspanya'ya getirilerek buradan da diğer Avrupa ülkelerine yayıldığından bahsedilmektedir (Phillips, 2013: 14).

Temel olarak bir ilmeğin bir diğer ilmeğe geçirilmesiyle oluşturulan örme yapılarda, amaçlanan hemen her türden üç boyutlu form elde edilebilir. Örme yapılar elde ve makinede üretilme olanaklarına göre iki ayrı grupta incelenebilir.



Görsel 5. Örme gece başlığı, yeşil ve beyaz ipek, İtalya. 17. yüzyılın sonları. Büyükşehir Sanat Müzesi, Rogers Fund. (Phillips, 2013:18)

Elde örme günümüzde özellikle kadınların yaptığı uğraşılardan biridir. Şiş gibi aletler yardımıyla iki veya üçboyutlu form ve dokular oluşturulabilir. Yine tığ yardımıyla oluşturulan kroşe veya danteller de birbirine geçen ilmek sistemiyle elde oluşturulabilirler. 1960'larda sanatsal değer yüklemelerinin yapılmaya başlandığı örme lif sanatının alanını da zenginleştirmiştir. Erken 1960'larda örmenin zanaat ününü yükseltmek isteyen Mary Walker Phillips el örmeciliğini bağımsız bir sanat formu olarak keşfeden ilk kişi olarak kabul edilmiştir (Searle, 2008: 10).

Makine örmeciliğinde ise tekstil yapıları "atkılı örme" ve "çözgülü örme" olarak farklı iki temel yöntemle oluşturulmaktadır. Atkı yönlü örme makineleri iğnelerin tek tek veya hep

² Örme olmayan "dügümsüz örgü" (nalbinding) tekniğinin bugün bilinen örme ve kroşenin atası olduğu düşünülmektedir.

birlikte hareket yapabildiği düz³ (triko) ve yuvarlak⁴ olarak makine yapısına göre de sınıflandırılmaktadır.

Herhangi bir dikişle birleştirilmeksizin tek parça tüp şeklinde yüzeyden bağımsız formlar yuvarlak örme yöntemiyle elde edilmektedir (Loumagne, 2009: 144). Bir diğer yandan örmede form üzerinde belirleyici olan birçok unsur birbiriyle ilişkilidir. Örgü ortamı, örgü yapıları ve gerginliği ve bunlar arasındaki ilişki seçilen formun son şeklini de belirleyecektir (Lee, 2007: 88).

Günümüzde otomatik sistemlerin sunduğu olanaklarla bir makinede tek parça giysinin (üç boyutlu), tek seferde üretilebildiği teknolojiler mevcuttur. Ayrıca son dönemlerde ileri teknolojik olanakların kullanıldığı, yenilikçi yaklaşımlarla, tek parça ayakkabı sayısı gibi formlar da üretilebilmektedir.



6

7

Görsel 6. Shima Seiki düz örme makinelerinde, dikişsiz olarak tek iplikle üretilen kazak. *Financial Times, Haber: Leo Lewis* <https://www.ft.com/content/8d03bfae-4a3a-11e9-bde6-79eaea5acb64> 20.01.2020

Görsel 7. Ayakkabı sayısı için üretilmiş örme parça. (Pike jakar), Nit Örme Tekstil Sanayi arşivi. Fotoğraf: Irmak Bayburtlu.

Sınırsız şekil alma olanağıyla örme, tekstil sanatı, heykel, çağdaş sanat düzenlemeleri, performans sanatı, arazi sanatı gibi platformlarda hem görsel hem de kavramsal sanat yaklaşımlarında yer almaktadır. Hacimli bir form oluşturmak için üretim sürecinde, örmenin kendi yapısal duruşuyla hem üç boyutlu hem de yüzey üzerinde kabartma (rölyef) bir form oluşturulabilir. Yine bir başka hacimli yapı oluşturma tekniği ise belirli bir duruşu ve sertliği olan bir nesnenin kaplanmasıyla olabilir. Ayrıca formlar oluşturulurken klasik tekstil liflerinden yapılmış malzemelerin yanı sıra kağıt, metal tel kablo v.b. gibi sıra dışı materyaller de kullanılabilir.

³ Düz örme makinelerinde başlıca örgü türleri: Tek veya çift plakalı makinelerde; haroşa, selanik, jakar, intersia, ribana (lastik), saç örgü, nopeli, kaydırmalı, v.b.

⁴ Yuvarlak örme makinelerinde başlıca örgü türleri: Süprem, interlok, vanize, ringel, jakar, kaşkorse, iki iplik, üç iplik v.b.



8



9



10

Görsel 8. Filiz Metolar, “İsimsiz”, 2017. Herhangi bir yüzeye bağlı kalmadan örmenin kendi yapısal duruşuyla oluşturulmuş bir heykel çalışması. Ters-Yüz 5 sergisi. Irmak Bayburtlu arşivi, tasarımcı/sanatçının izniyle.

Görsel 9. Irmak Bayburtlu, “Yumurtalı Yün Kazak” isimli çalışma 2015. Yalıtım malzemesi üzerine yün örme kumaşla sarılarak kaplanmış heykel çalışması. Ters-Yüz 4 sergisi. Irmak Bayburtlu arşivi.

Görsel 10. Fatma Büyüksöfoğlu, “İsimsiz”, 2016, düz örme ve karışık teknikle yapılmış kabartama (rölyef) çalışması. Ters-Yüz 5 sergisi. Irmak Bayburtlu arşivi, tasarımcı/sanatçının izniyle.

Sıra dışı bir örnek olarak heykeltıraş ve arazi sanatçısı (land art) Andy Goldsworthy örme tekstilleri arazi düzenlemelerinde kullanmış başlıca sanatçılardan biridir. Burada anlamsal altyapısı olan bir çalışmada formun oluşturduğu görsellik de dikkat çekicidir. Örnekte görüldüğü üzere; taşın sertliği ve amorf formunu yok etmeden korunan biçim, örme parçalarla kaplanarak sert taş formu, yumuşak örme yüzey ile birleşerek, temelinde kontrastlık olan bir ironi sunmaktadır.



Görsel 11. Andy Goldsworthy, “Knitted Landscapes” (Örölmüş Manzaralar), <http://jederzeit-kirschenzeit.blogspot.com/2012/06/yarn-along-knitted-landscapes.html> 20.01.2020

Öte taraftan örme ve kroşe toplumsal ve siyasal söylemlerde, gerek anlamsal gerek algısal yönleriyle mesaj iletmek için kullanılmışlardır. Bunların en belirginlerinden biri feminizmdir. Kadınların boş zamanlarında kullandıkları bir uğraş olmaktan öteye toplum içindeki haklarını ve her türden siyasal ve sosyal söylemlerini ilettikleri bir materyal ve yöntem olmuştur. Bu

anlamda örme ve kroşe tekstil yapılarıyla kamusal alanlarda yer alan ağaçlar, araçlar, binalar ve diğer birçok nesne giydirilerek alttaki nesnenin ana formu bozulmadan kaplanmıştır. Günümüzde buna sıklıkla rastlamak mümkündür. Örneğin Sayeg'e ait çalışmalardan birinde renkli yumuşak örme tekstille kaplanan sert metal otobüs, bilinçaltında katı bir imgeleme sahip olan ancak örmeyle bu imgelemenin yıkıldığı "yeni bir otobüs algısı" yaratmaktadır.



Görsel 12. Magda Sayeg, "Knitted bus" (Örülmüş Otobüs), *Telegraph* gazetesi, İngiltere, 21.01.2009. Fotoğraf: BNPS
<https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/4305406/Knitters-turn-to-graffiti-artists-with-yarnbombing.html> 20.01.2020

TASARIM VE SANAT NESNESİ OLARAK HEYKELSİ ÖRME GİYSİLER

Tasarım ürünü veya sanat nesnesi ayrımında, tanımların birbirine karıştığı "sanatsal tasarım" veya "tasarımsal sanat" gibi kavramların tartışıldığı bir dönemden geçilmektedir. Örme giysilerde heykelsi etkiler incelendiğinde; tasarım amacıyla üretilen giysiler ve buna karşıt giysinin yalnız sanatsal bir form veya ifade aracı olarak konumlandığı çalışmalarla karşılaşılmaktadır. Genel olarak hacimli etkilere sahip giysilerde örme yapıların sıklıkla "heykelsi" olarak nitelendirildiği ayrıca salt heykel çalışması olarak da örme yapılara yer verildiği görülmektedir.⁵

Örme heykelsi giysiler, dokuma ve dokusuz heykelsi giysilerle de karşılaştırılmıştır. Dokuma ve dokusuz yapılarla tasarımda birçok heykelsi giysi çalışması gerçekleştirilmiş olmasına rağmen salt sanatsal çalışmalarda bu türden yapıların örme yapılara göre daha az yer aldığı anlaşılmaktadır. Örneğin dokuma yapıyla ortaya koyulmuş ve tekstil sanatının da en yetkin örneklerinden sayılan Abakanowicz'e ait Black Dress bu konuda az sayıdaki eserlerden biri olarak gösterilebilir.

⁵ Bkz. "Tasarım ve Sanat Nesnesi Olarak Heykelsi Örme Giysiler" başlığında yer alan örneklerde bu türden nitelendirilmelerin sıklıkla kullanılmış olduğu görülebilir.



13



14

Görsel 13. Magdalena Abakanowicz, “Black Dress” (Siyah Elbise), dokuma sisal, heykel giysi. 1968. (Porter,1960:89)

Görsel 14. Neo Dia heykelsi elbise. Dokuma veya dokusuz tekstillerle çok sayıda heykelsi giysi tasarım çalışması ortaya koyulmaktadır. <https://uttutextiles.wordpress.com/tag/neo-dia/> 13.03.2020

Konu tasarım ve sanat sınırında oluşan düzlemde incelendiğinden, “Tasarım Ürünü Olarak Heykelsi Örme Giysiler” ve “Salt Sanatsal Objeler Olarak Örme Giysi Formları” olarak iki bağlamda ele alınmıştır.

TASARIM ÜRÜNÜ OLARAK HEYKELSİ ÖRME GİYSİLER

Hacimli etkilere tasarımlarında yer veren tasarımcı ve sanatçıların; çalışmalarında devinim, ışık-gölge, derinlik v.b. gibi heykelsi etkiler belirgin bir şekilde öne çıkmaktadır. Parçalı örgülerle, kumaş dokusu, heykelsi yüzeyler ve sıra dışı silüetlerin yanı sıra verev renk blokları, kloş etek parçaları ve hatta eğimli omuz şekilleri, halka şeklinde veya dilimli kenarlar gibi çok çeşitli üç boyutlu etkiler yaratılabilir (Sissons, 2010: 102).

Örme yapılar geniş bir esin kaynağı ve imgelem gücünün somutlaştırılmasına olanak veren plastik değerlere sahip olduklarından giysilerde de her türden form heykel sanatında olduğu gibi gerek özdeşleyimsel gerekse soyut olarak oluşturulabilir.

Örme giysilerde form arayışında, eski olanın güncellenmesi kültürüne sahip moda sisteminin de etkileri yadsınamaz bir gerçektir. Turney modernizm sonrası tarihin, yeniden yapılandırılması gereken bir tarz kaynağı haline geldiğini belirtmektedir. Bu tarzların mutasyona uğrayan ve zaman yolculuğunda nostaljik bir alıştırmaların parçası olarak yan yana geldiği, yeni formlar ve anlamlar yaratma arayışında, çeşitli marka olmuş tasarımcıları örnek verir. Vivienne Westwood, John Galiano ve Jean-Paul Gaultier gibi moda tasarımcılarının örme çalışmalarının tarihçesine değinerek, tarihi tarzlar ve temalar üzerine çağdaş eğilimleri ifade ettiklerinden ve gelişmelerinden bahseder (Turney, 2009: 79). Nitekim söz konusu tasarımcılara ait çalışmalarda, hacimsel etkilerin yetkin bir estetik dille aktarıldığı heykelsi nesnelere dönüşmüş örnekler güncellenerek belirli sezonlarda yeniden sunulmaktadır.

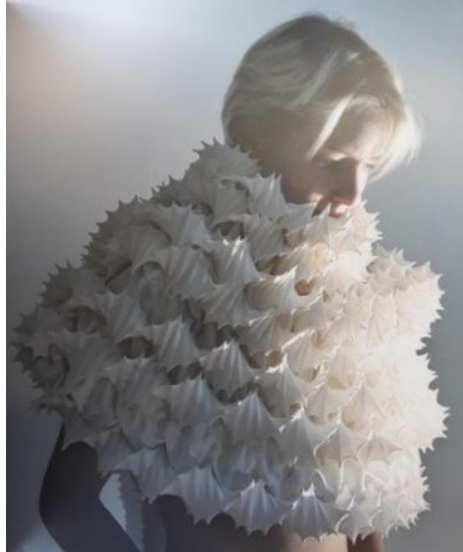
Konuyla ilgili çalışmalar, “Yüzeyden Bağımsız Heykelsi Formlar” ve “Yüzeye Bağlı Kabartma (Rölyef) Formlar” olarak ayrı iki yaklaşımda ele alınabilir.

Yüzeyden Bağımsız Heykelsi Formlar

Bu türde giysi tasarımları incelendiğinde, tasarımcıların yanı sıra heykeltıraş ve sanatçılar tarafından yapılan çalışmalarla da karşılaşılmıştır. Örmeye ait çeşitli plastik değerlerin kullanıldığı bu giysiler, heykel sanatına ait biçimsel yetkinlikleri taşıyan sanatsal tasarım nesneleri olarak yorumlanabilir.

Çalışmalarında örme giysilere yer veren heykeltıraş Rowan Mersh giyilebilen sanat nesneleri de ortaya koymaktadır. Çoğunlukla tekrar eden birimlerden oluşan heykelsi yapılar çalışmalarında öne çıkmaktadır. Burada yer alan örnekte, sivri uçlu formların oluşmasına olanak veren jarse kumaş ve sarmal yapıların üst üste yığılmasıyla kurgulanmış yapı, aynı zamanda fraktal sanat çağrışımı yapan heykelsi bir etkiye sahiptir.

Mersh çalışmalarında esnek jarse (yuvarlak örme) türü kumaşlarla birlikte plak, CD, bozuk para, top, kürdan gibi çeşitli malzemeleri kullanarak, örme kumaşın kendine özgü niteliklerini yenilikçi yöntemlerle ortaya koymuştur (Black, 2006:106). Söz konusu çalışma, bir sanatçı tarafından gerçekleştirilmiş tasarım ve sanat nesnesi ayrımında konumlanmış bir giysinin, heykelsi bir formla ifade ediliş biçimi olarak yorumlanabilir.



Görsel 15. Rowan Mersh'e ait “Helix” isimli çalışma, Çizgili örgü esnek jarse ve yaklaşık 3000 kürdandan oluşan üst. (Black, 2006:107)

Çalışmalarında heykelsi etkilerin görüldüğü bir başka isim ise Sandra Backlund'dır. “Backlund”ın trikoyla çalışan, bir sanatçı olarak kabul edilebilecek, çağdaş bir tasarımcı olduğu belirtilmektedir. Kendisiyle yapılan söyleşide, Unravel imaj kampanyasıyla ilgili olarak tüm açıları ele aldıklarını belirterek 3 boyutlu, heykelsi, yapısız ve sürrealist modayı gözden geçirmekle birlikte hazır giyimi de kullandıklarından bahsetmektedir (<https://www.anothermag.com/art-photography/918/unravel-knitwear-in-fashion> 16.11.2019).

Tasarımcı triko (düz örme) ve kroşe kumaşları çoğunlukla hacimsel simetrilerle oluşturduğu yapılarla heykelsi giysilere dönüştürmektedir. Burada yer alan örnekte, yığılmış

kalın ribanalar üzerinde duran ve bir yontuyu çağrıştıran elbise beden üzerinde yapılan anıtsal görüntüye sahiptir.



Görsel 16. Sandra Backlund, örme ve kroşe elbise, 2009. *Unravel* (Sökülmek) imaj kampanyası için *Momu*⁶ dergi kapağı. Giyen: Tilda Swinton, Styling: Craig McDean ve Panos Yiapanis <https://www.dazeddigital.com/fashion/gallery/9920/11/unravel-knitwear-in-fashion> 04.01.2020

Konuyla ilgili bir diğer isim olarak özgün çalışmalar ortaya koyan tasarımcı Katherine Mavridis örnek verilebilir. Avustralyalı tasarımcı çoğu ribana, triko kullandığı giysilerde şeritlerle iç içe geçirilerek kurgulanmış soyut heykel çağrışımları yapan formlar ortaya koymaktadır. Burada yer alan örnekte gözün, yuvarlak hatlar içinde kapalı bir şekilde dolaştığı devinimle ışık gölge etkileri oldukça yoğun bir şekilde algılanmaktadır. [bocadolobo.com](http://www.bocadolobo.com) ve sketch42blog.com sitelerinde yer alan yorumlarda ‘Katherine Mavridis’in Yün Heykelleri’ (Wool Sculptures by Katherine Mavridis) başlıklarına yer verilen ifadelerde tasarımların heykelsi ve mimari çağrışımlara sahip olduklarından bahsedilmektedir. (<https://www.bocadolobo.com/blog/art/wool-sculpting-by-katherine-mavridis/06.01.2020>)(<http://sketch42blog.com/2016/01/wool-sculptureskatherine-mavridis/06.01.2020>).

⁶ Modemuseum Provincie Antwerpen (Belçika, Anvers Eyaleti Moda Müzesi).



Görsel 17. Katherine Mavridis, Heykelsi yün kazak. <https://www.bocadolobo.com/blog/art/wool-sculpting-by-katherine-mavridis/> 06.01.2020

Yüzeye Bağlı Kabartma (Rölyef) Formlar

Bir yüzeye bağlı, kabartma (rölyef) formlar örmede sıklıkla rastlanan yapılardır ve örme tekniği hemen her şekilde kabartma oluşturulmasına olanak verir. Bunun en bilinen türü, İngilizce literatürde “aran knitting”⁷ (aran örme) veya halk arasında “cable knitting” (kablo örme) olarak da geçen, kumaşın yapım aşamasında oluşturulan grup halindeki ilmeklerin yer değiştirmesiyle; saç örgü, burğu ve bunların türevleri gibi klasikleşmiş örgülerdir. Aran örme bir kazak veya benzer bir örgü parçasında uygulandığında bazen neredeyse hafif bir kabartma (rölyef) veya heykel dikkat çekici bir doku koleksiyonu oluşturur (Hollingworth, 2006: 14).

Ayrıca kabartma etkiler ilmeklerin birbirinin üzerinden geçmesiyle, uzatılmış sağa veya sola eğimli olarak yükseltilmiş diyagonal çizgiler ve çeşitli derinliklerde dalgalar üreterek kullanılan ipliğe, gerginliğe, geçen ilmek sayısına ve geçişlerin düzenine bağlı olarak eğilirler (Loumagne, 2009: 186).

Sözü geçen yapıların dışında manipülasyon yoluyla da kabartma etkiler yaratılabilir. Çeşitli parçaların dikişle birleştirilmesi, aplike ve nesnenin kaplanması ile de kabartma formlar elde edilebilir.

Kabartma etkileri tasarımlarında sıklıkla kullanan tasarımcılardan biri de Motohiro Tanji’dır. 2013 yılından bu yana faaliyet gösteren tasarımcının, çalışmalarında genel olarak el ve makinede örme tekniklerinde kabartma etkiler görülmektedir. Tanji’nin 2017 Sonbahar koleksiyonundan bir parçada belirgin bir biçimde öne çıkan kabartma formların rölyef etkisi yarattığı dikkate değer. Yine Tanji’nin bu koleksiyonunda el örgü ve kroşe teknikleriyle oluşturulmuş heykelsi, kalın katmanlı fırırlarla kablo örgülerden oluşan parçalara yer verildiğinden bahsedilmektedir (<https://www.vogue.com/fashion-shows/tokyo-fall-2017/motohiro-tanji> 24.02.2020).

⁷ Bu örme türü, İrlanda’nın Galway Körfezi açıklarında bulunan bir adalar grubu olan Aran adalarından adını almaktadır. (Hollingworth, 2006, s.10)



Görsel 18. Motohiro Tanji, 2017 Sonbahar koleksiyonundan kazak, Tokyo.
<https://www.vogue.com/fashion-shows/tokyo-fall-2017/motohiro-tanji/slideshow/collection#6>
24.02.2020

Konuyla ilgili verilecek bir diğer örnek ise Liu Fang'dır. Tasarımcıdan seçilen parçalarda, pürüzsüz görünüme sahip kumaş yüzeyinde tek renkte, ışık-gölgenin belirgin bir biçimde öne çıktığı mermersi, devinimsel kabartma formların tekrarı görülmektedir. Vogue'da yer alan haberde tasarımcının özellikle heykelsi özgün kaşmir çalışmalarıyla bilindiğinden bahsedilmektedir (<https://www.vogue.it/en/shows/oddities/2011/03/china-in-paris> 06.02.2020).



Görsel 19. Liu Fang İlkbahar-Yaz 2013 Paris Moda Haftası.

<https://knitmodern.tumblr.com/post/50816321815/fashiongeometry-knitwear-by-liu-fang-ss-2013>
24.02.2020

SANAT NESNESİ OLARAK HEYKELSİ ÖRME GİYSİLER

İşlevsel amaçtan uzak giysinin form olarak kullanıldığı; bazı çalışmalarda giyilemeyen, bazılarında ise giyilme fonksiyonuyla birlikte estetik veya kavramsal yüklemeler yapılan sanat çalışmalarını bu kapsamda değerlendirmek mümkündür. Bu türden çalışmalarda dikkate değer olan esasında bir işleve sahip olan (tasarım nesnesi) giysinin salt sanat nesnesi olarak çeşitli sanat platformlarında yer almasıdır.

İncelenen çalışmalardan anlaşılan “Plastik Sanat Objesi Olarak Örme Heykelsi Giysiler” ve “Anlam İleten Sanat Yaklaşımlarında Örme Heykelsi Giysiler” olarak iki farklı bakış açısıyla karşılaşılmış ve konu bu iki alt başlıkta ele alınmıştır.

Plastik Sanat Objesi Olarak Heykelsi Örme Giysiler

Plastik sanat,⁸ biçimsel amacın önceliğiyle maddenin görsel ve estetik örgütlenmesi üzerine kurgulanan bir sanattır. Söz konusu çalışmalar giysi formunda giyilmeyen/giyilemeyen, işlevin geçersiz kılındığı sanat objesi niteliğinde giysilerdir. Müze, galeri ve benzeri alanlarda sergilenen bu çalışmalarda yalnız tekstil sanatçıları değil plastik sanatın diğer alanlarından sanatçıların da zaman zaman örme yapıları tercih etmiş oldukları görülmektedir.

Bununla ilgili olarak triko kazak formunda çalışmalar yapan ve bir multimedya sanatçısı olan Jim Drain örnek olarak verilebilir. Drain’ın kazakları heykelsi formlara dönüştürdüğü çalışmalarında biriktirme örgüye benzeyen pile görüntülerle, katı bir duruş sergileyen sert kazak formunda heykeller ortaya çıkmıştır. Sanatçının heykelsi bir form oluşturmak için referans aldığı kazakların yünle örüldüğü bildirilmektedir. (<https://www.curatorscorner.com/2017/08/american-artists-appreciation-month-i.html> 13.01.2020).



Görsel 20. Jim Drain, “Pleat Construction”, (Plise Yapı), 2011. Yün ve sentetik örme, boncuklar, metalik vinil. Taşıyıcı kasnak: Çelik, gümüş poliüretan (suni deri) Fildelfiya Sanat

⁸ Plastik Sanat: “Resim, heykel ve mimarlık sanatlarına denir.” (Artut, s.372)

Müzesi. A.B.D (Philadelphia Museum of Art. U.S.A)
<https://philamuseum.org/collections/permanent/324329.html#> 13.01.2020

Ayrıca Irmak Bayburtlu'nun "Kabuktan Hayaller Giymek" isimli sergisinde yer alan çalışmalardan bazıları da konuyla ilgili örnek verilebilir. Yün, sentetik ve pamuk karışımı ipliklerin galvanizli tele sarılarak kurgulanmış kadın silüetindeki ana yapılarda el örgü ve kroşe yapılarına yer verilerek, heykelsi giysi formları oluşturulmuştur. Görseli yer alan çalışmada renkli örme ve kroşe yapıların iç içe geçen etkileriyle, "şans" kavramına gönderme yapılmıştır.



Görsel 21. Irmak Bayburtlu, *Şans (Fortune)*, 2019, "Kabuktan Hayaller Giymek" (Wearable Dreams) sergisi. Örme ve kroşe teknikleri. Galvanizli tel ve yün iplik. Irmak Bayburtlu arşivinden.

Anlam İleten Sanat Yaklaşımlarında Heykelsi Örme Giysiler

Konuyla ilgili araştırmada kavramsal sanat ve performans sanatları kapsamında değerlendirilecek örme giysi formların, anlam ileten bir söylem aracı olarak kullanıldığı çalışmalarla karşılaşılmıştır. Kavramsal sanat⁹, temsil nesnelerinin gösterge özelliklerini kullanarak düşünsel söylem ileten sanat alanı olarak tanımlanabilir. Yine performans sanatında¹⁰ da söylem üretme çabası, sanatçının kendi bedenini performansın bir parçası olarak kullandığı bir gösteri niteliğindedir.

Normalde düşünsel iletinin önceliğinde, estetik veya biçimsel amacın göz ardı edildiği bir düzlemde, kavramsal veya performans nesnesi olarak yer alan örme giysi formlar heykelsi etkileriyle de öne çıkarak kavram veya performansın görsel yönüne katkı sağlamaktadırlar. Bu

⁹ Kavramsal Sanat (Conceptual Art): Kavram veya düşüncenin, yaratımında-oluşumunda kullanılan malzeme ve teknikten daha önemli olduğu bir sanatsal etkinlik. (Artut, s.367)

¹⁰ Performans sanatı: 1960'larda ortaya çıkan, görsel sanat bağlamında kitleye sunulan performans gösterisi. (Eng.Performance)

noktada örmenin kendi plastik diline ait estetik yönünün anlamsal iletinin bir parçası olarak kullanıldığı görülmektedir.

Örme sanatçısı Lindsay Obermeyer’a ait çalışmalarda tekstil, özellikle örme olanlar ve annelik bağları sanatının merkezindedir. Anneliğin sorumluluklarını ve yükünü anlatan “kadınlık serisinde” kazak heykellerin, kaliteli ipliklerle ruj tonlarında yapılmış, ikonik düşük kol çocuk giysi formlarında yapıldığı bildirilmektedir (Searle,2008:73). Obermeyer’a ait bu çalışmada kadınlığa ait sorumluluklarla ilgili mesaj, kazağın çocuk formu, ruj tonlarındaki kadınsı renkler, düşük kol ve gereğinden büyük ponpon toprakla sembolize edilmiştir. Nitekim anlamsal söylem, materyalin plastik özelliklerinden yararlanılarak heykelsi form da öne çıkarılarak iletilmektedir.



Görsel 22. Lindsay Obermeyer, “Knocked Out” (Nakavt), El Örgü Moher ve plastik toprak, 2006. İçerik Oluşturan ve fotoğraf: Larry Sanders. (Searle, 2008: 78)

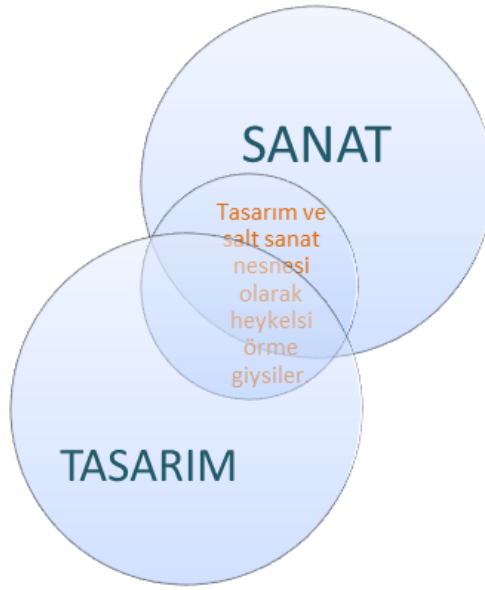
Konuyla ilgili verilecek bir diğer örnek ise sanatçı Erwin Wurm’a ait bir dakikalık heykel çalışmalarıdır. Sanatçı “İsimsiz” (Untitled) “Bir Dakika Heykellerinden” altısının fotoğraf kaydında; dışarıdan topladığı insanları bir dakika boyunca bir heykel olmaya davet ederek büyük kırmızı bir kazağın içinde belirli bir pozda kalmalarını ister. Böylece şekil, renk, doku, kararlılık ve denge gibi heykelsi konuları bir tür oyun haline getirdiği performansın içine sokar. Ayrıca ‘Kazak gerildiğinde, kullanıcı bedeni bu kazağın içinde çeşitli biçimler bularak önemli bir plastik işlem’ gerçekleştirmiştir (Collins, 2007: 318). Sanatçının durağan bir heykel fikrine karşın, kazağın elastikiyet özelliğini kullanarak, dakikalar içinde değişen devinimsel heykelsi formlarla bir tür performans ortaya koyduğu düşünülebilir.



Görsel 23. Erwin Wurm, İsimsiz, 2000. Fotoğraf: Larry Sanders. (Collins, 2007: 325)

TABLO 1

Heykelsi örme giysiler; “tasarım ürünü olarak heykelsi örme giysiler” ve “sanat nesnesi olarak heykelsi örme giysiler” olarak ele alındığında, tasarım ve sanatın kesiştiği düzlemde yer almaktadırlar.



Grafik: Irmak Bayburtlu

SONUÇ

Örme giysilerde heykelsi yaklaşımlar; başta heykel olmak üzere bunun gibi diğer plastik sanat türlerinde elde edilen biçimsel yetkinliğe, giysi üzerinden ulaşma çabaları olarak değerlendirilmiştir. Tıpkı heykel sanatında olduğu gibi örme giysilerde de yaratıcı, özgün ve bulunduğu dönemin estetik değerlerine ait görsel yüklemeleri olan birçok heykelsi tasarım ve sanat çalışması ortaya koyulmuştur.

İncelenen örneklerden anlaşılan, örmenin gerek oluşturulma aşamasında yapısal olarak gerekse sonradan manipülasyon ile biçimlendirme olanaklarının hacimsel, heykelsi etkiler yaratmada diğer tekstil yapılarına göre daha uygun olduğudur. Dokuma ve dokusuz tekstil yapılarıyla karşılaştırıldığında; söz konusu yapılarla form oluşturmadaki zorlayıcı süreçler ve nispeten katı bir yapıya sahip olmalarına karşın, örmenin ilmek sistemine dayanan elastik yapısı hacimli formların oluşturulmasında daha fazla kazanıma sahiptir. Konuyla ilgili literatürde,

dokuma ve dokusuz tekstil yapılarıyla birçok “heykelsi giysi tasarımı” gerçekleştirilmesine rağmen “salt sanat nesnesi olarak giysi” çalışmalarının daha az sayıda olduğu anlaşılmıştır.

Sanatın yaşadığımız dönemin koşullarıyla şekillenen yeni anlam ve değer yitimleri, belirli ölçütlerdeki tasarım nesnelerinin sanatsal boyutta değerlendirildiği bir düzlem oluşturmıştır. Bu düzlemde incelenen heykelsi örme giysiler tasarım ve sanat ayrımının belirsizleştiği bir sınırdaki “sanatsal nesneye dönüşmüş tasarım nesneleri” ve “sanatta tasarım nesnelerinin kullanımına” örnek teşkil edecek yeni nitelendirmelerle değerlendirilmiştir. Tasarım ürünü olarak ortaya koyulan örme bir giysi, plastik sanata ait ölçütlerle sanatsal nesneye dönüşmekle birlikte, kullanılabilir tasarlanmış veya kullanım amacı olmadan yalnız giysi formunda olanların da “heykel/heykelsi” olarak değerlendirildiği ve bu bakış açısıyla çeşitli sanat platformlarında, kaynaklarda yer aldığı görülmüştür.

Günümüz sanat anlayışı içerisinde estetiğin olmadığı, kavramsal yaklaşımın belirleyici olduğu görüş, tasarım alanında da benzer etkiler gösterebilmektedir. Bir tasarım nesnesi de gösterge yönüyle anlam iletebilirken bir diğer taraftan da kendi işlevsel özelliklerinin ortaya koyduğu yönle de tasarım nesnesi olma özelliğini korumaktadır. Bu anlamda heykelsi örme giysilerde anlamsal yönü öne çıkan, kavramsal çalışmalara da oldukça fazla yer verildiği görülmüştür. Ayrıca örme giysilerin devinime olanak veren plastik özellikleri sayesinde performans sanatında konumlanabilen heykel çalışmalarına rastlanmıştır. Söz konusu giysilerde sergilenen biçimsel yetkinlik, yaratıcılık, özgün estetik ve düşünsel yaklaşımların hem heykel sanatına hem de tasarım alanına, yeni ufuklar açan katkılar sağladığı anlaşılmıştır.

Sanatsal estetik ve düşünce içeren heykelsi örme giysilerin giyim tasarımını besleyerek görsel zenginlik ve değişkenlik üzerinde yönlendirici olmaya devam edeceği düşünülmektedir. Bununla birlikte tasarım nesnesi olarak örme giysilerin, sanat düzenlemeleri veya faaliyetlerinde yer alıp almayacağı gelecekteki sanatsal ifade biçimlerinin “ne olacağı” ile belirlenecektir.

Konuda heykelsi örme giysiler ele alınmıştır. Ancak tartışma bölümünde seçilen örneklerden yola çıkarak, “genel olarak giysiye” uyarlanabilecek bir öngörünün sunulması da gereklidir. Giysi kullanım eşyaları içerisinde “sık değiştirildiğinden” çeşitliliği olan bir doğaya sahiptir. Gelecekte insan; duygu, estetik haz alma, güzele ve değişime duyulan arzu gibi içtepilerini koruduğu sürece, farklı ve değişen görsel kodların yaşamında yer almasına istenç duymaya devam edecektir. Söz konusu görsel çeşitliliğe olan istencin doyurulmasında “sık değiştirilen nesne olarak giysinin” önemli bir role sahip olmaya devam edeceği düşünülmektedir. Nitekim estetik kaygının işlevselliği kısıtlayan önceliğiyle giysi diğer tasarım nesnelerine göre daha farklı bir algı alanında yer almaktadır. Bu farklı algı alanı giysinin sanatla kurduğu ilişkide belirginlik kazanarak, tasarıma da katkı sunmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Artun, Ali, (2018), Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, Estetik Modernizmin Tasfiyesi, İletişim Yayınları.
- Artut, Kazım, Sanat Eğitimi, Kuramları ve Yöntemleri, 6. Basım, Anı Yayıncılık.
- Baudrillard, Jean, (2005), Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği, Çeviren: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

- Barnard, Malcolm, (1998), *Art, Design and Visual Culture: An Introduction*, Palgrave Macmillan.
- Barnard, Malcolm, (2002), *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, Çeviren: Güliz Korkmaz, Birinci Basım, Ütopya Yayınevi.
- Black, Sandy, (Ed.). (2006), *Fashioning Fabrics Contemporary Textiles in Fashion*, 1.Edition, London, Black Dog Publishing, London.
- Collins, Judith, (2007), *Sculpture Today*, 1.Edition, London, Phaidon, London.
- Ersoy, Ayla, (2016), *Sanat Kavramlarına Giriş*, Hayalperest Yayınevi.
- Frangenberg, Thomas, (1995), “The Art of Talking about Sculpture: Vasari, Borghini and Bocchi”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 58, s. 116
- George, Herbert, (2014), *The Elements of Sculpture, A Viewer’s Guide*, Phaidon Press.
- Hollingworth, Shelagh, (2006), *Traditional Aran Knitting*, Dover Publications, New York.
- Hoptman, L.; Tatehata, A.; Kultermann, U.; (2000), *Yayoi Kusama*, Phaidon Press.
- Krauss, Rosalind, (1979), “Sculpture in the Expanded Field”, *The MIT Press October*, Vol. 8, Spring, s.41
- Lee, Ruth, (2007), *Contemporary Knitting for Textile Artists*, Batsford, London.
- Loumagne, Françoise Tellier, (2009), *The Art of Knitting, Inspirational Stitches Textures and Surfaces*, Fransızcadan İngilizceye Çeviren: Sandy Black, Thames & Hudson.
- Margolis, Joseph, (1984), *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, Temple University Press, Philadelphia.
- Phillips, Mary Walker, (2013), *Creative Knitting: A New Art Form*, Dover Publications, New York.
- Potts, Alex, (2000), *The sculptural Imagination*, Yale University Press.
- Porter, Jenelle, *Fiber Sculpture, 1960-Present*, Prestel, Munich.
- Read, Herbert, (1973), *Sanat ve Endüstri*, Çeviren: Nigan Beyazıt, İ.T.Ü Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Read, Herbert, (2018), *Sanat ve Toplum*, Çeviren: Elif Kök, Hayalperest Yayınevi.
- Searle, Karen, (2008), *Knitting Art, 150 Innovative Works From 18 Contemporary Artists*, Voyageur Press, London.
- Shiner, Larry, (2012), ““Blurred Boundaries”?: Rethinking the Concept of Craft and its Relation to Art and Design”, *Philosophy Compass*, Vol. 7, Issue 4, s. 238 <https://doi.org/10.1111/j.1747-9991.2012.00479.x> 22.01.2020
- Sissons, Juliana, (2010), *Moda Tasarımında Triko*, Çeviri: Nilgün Altınay, Literatür Yayınları.
- Tarih Boyunca Sanat, *Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar*, (2015), (Ed. Mine Haydaroğlu), Çeviri: Dilek Şendil, Süreyya Evren, Yapı Kredi Yayınları.
- Turney, Joanne, (2009), *The Culture of Knitting*, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, Berg Publishing.
- Worringer, Wilhelm, (2017), *Soyutlama ve Özdeşleyim*, Çeviren: İsmail Tunalı, Hayalperest Yayınevi.
- Wölfflin, Heinrich, (2000), *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Çeviren: Hayrullah Örs, 5.Basım, Remzi Kitabevi.

İNTERNET KAYNAKLARI

- https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/sculpture.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2309
05.03.2020
- <https://www.ft.com/content/8d03bfae-4a3a-11e9-bde6-79eaa5acb64> 20.01.2020
- <http://jederzeit-kirschenzeit.blogspot.com/2012/06/yarn-along-knitted-landscapes.html>
20.01.2020
- <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/4305406/Knitters-turn-to-graffiti-artists-with-yarnbombing.html> 20.01.2020
- <https://www.anothermag.com/art-photography/918/unravel-knitwear-in-fashion> 16.11.2019
- <https://www.dazeddigital.com/fashion/gallery/9920/11/unravel-knitwear-in-fashion> 04.01.2020
- <https://www.bocadolobo.com/blog/art/wool-sculpting-by-katherine-mavridis/> 06.01.2020
- <http://sketch42blog.com/2016/01/wool-sculptureskatherine-mavridis/> 06.01.2020
- <https://www.bocadolobo.com/blog/art/wool-sculpting-by-katherine-mavridis/> 06.01.2020
- <https://www.vogue.com/fashion-shows/tokyo-fall-2017/motohiro-tanji> 24.02.2020
- <https://www.vogue.com/fashion-shows/tokyo-fall-2017/motohiro-tanji> 24.02.2020
- <https://www.vogue.com/fashion-shows/tokyo-fall-2017/motohiro-tanji/slideshow/collection#6>
24.02.2020
- <https://www.vogue.it/en/shows/oddities/2011/03/china-in-paris> 06.02.2020
- <https://knitmodern.tumblr.com/post/50816321815/fashiongeometry-knitwear-by-liu-fang-ss-2013>
24.02.2020
- <https://www.curatorscorner.com/2017/08/american-artists-appreciation-month-i.html> 13.01.2020
- <https://philamuseum.org/collections/permanent/324329.html#> 13.01.2020
- <https://uttutextiles.wordpress.com/tag/neo-dia/> 13.03.2020



Öğr. Gör. Özlem ERZURUMLU JORAYEV

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü

ozlem.erzurumlu@marmara.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5518-7595

MODERN TAPESTRY UYGULAMALARDA YER ALAN FARKLI İFADE BİÇİMLERİ

Öz

Tapestry, duvar halısı ve goblen terimleri, figüratif anlatıma sahip resimsel dokumalar için kullanılan ifadelerdir. Tekstilin farklı üretim teknikleri ile elde edilen örnekler bulunmasına karşın tapestryler, dokuma resim olarak adlandırılmaktadır. Uygulama biçiminin antik döneme dayanmasına rağmen tapestry sanatının gelişimi 14. yüzyıldan itibaren hız kazanmıştır. Tapestry dokumaların uygulamasında, tekstilin temel uygulama biçiminden biri olan kilim tekniği ve tekstil malzemeleri kullanılmaktadır.

Kilim tekniğinin atkı yüzü dokuma yapısına sahip olması nedeni ile tapestrylerin yüzey görüntülerinde atkı iplikleri etken olmaktadır. Uygulama esnasında, tasarımın gerektirdiği her renk için devamsız atkılar kullanılmakta, bu nedenle tapestry dokumalarının renk miktarında herhangi bir sınırlama gerekmemektedir.

Modern örnekler gözlemlendiğinde kilim tekniği ve tekstil malzemelerin kullanımı dışında, sanatçıların farklı materyal kullanımı ve kişisel müdahaleleri ile ifade biçimlerini çeşitlendirdikleri görülmektedir. Çalışmada, örnekler üzerinden modern tapestry dokumaların teknik ve malzeme açısından irdelenmesi ve farklı ifade biçimlerinin örneklenmesi amaçlanmıştır. Tapestry sanatının süreç içinde gelişimine devam edeceği ve farklı noktalara evrilebileceği göz önünde

bulundurulduğunda, bu günkü durumunun saptanması ile çalışmanın alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tapestry, Dokuma Resim, Duvar Halısı, Tekstil Sanatı, Lif Sanatı.

VARIOUS EXPRESSION TYPES WITHIN MODERN TAPESTRY PRACTICES

Abstract

The terms tapestry, tapet and gobelin are used for pictorial fabrics that reflect a figurative expression. Notwithstanding that there are various examples that are produced with different types of production techniques in textile, the tapestries are defined as woven pictures. Despite its practical evolution rooted during ancient period, the development of tapestry art accelerated after 14th century. As one of the basic practical methods, rug technique, along with the textile materials are used for tapestry weaving.

Weft yarns are the main elements on the surface views of tapestries due to the fact that the weft-surface weaving structure is used in rug technique. In practice, discontinuous wefts are used for each and every color as deemed required within the scope of the design, thus having the opportunity to not limit the number of colors to be used in tapestry weaving.

Examining the modern samples, it can be seen that the artists have diversified their expressions with regards to the material usage and personal interventions except for the use of rug technique and textile materials. In the study, it is aimed at analyzing the modern tapestry weaving in terms of technical and material aspects through samples, as well as presenting the ensampling of various expression types. Given that the tapestry art will continue to develop in time and evolve within the scope of various aspects, it is thought that this study will contribute in the field by means of identifying its current status.

Key Words: Tapestry, Woven Picture, Wall Hanging, Textile Art, Fiber Art.

Giriş

Tapestry, goblen ve duvar halısı, resimsel anlatıma sahip dokumaları ve iğne işlerini tanımlayan ifadeler olmasına karşın, temel olarak kilim tekniği ile uygulanan duvar askılarına denilmektedir. Yaygın olarak kullanılan geometrik desenli kilim dokumalarıyla aralarındaki en belirgin fark, tapestrylerin resimsel anlatıma sahip büyük boyutlu duvar halısı olarak

üretilebilirlerdir. “Duvar halıları (tapestry’ler), fresko ya da mozaik gibi en eski duvar resmi tekniklerine alternatif olarak gelişmiştir. Kuzey ülkelerinin nemli iklimine karşı dayanıklı olmayan fresko tekniği yerine, taş binaların duvarları resimsel duvar halılarıyla dekore edilmiştir” (Akboşancı, 2000, s. 40).

Tapestry dokumaları, atkı etken olan kilim tekniği ile yapılmakta ve dolayısıyla resimleme atkı iplikleri ile gerçekleştirilmektedir. Uygulamada, atkı iplikleri çözgüden daha ince kullanılmakta ve bu sayede resimleme daha detaylı yapılabilmektedir. Ayrıca, çok sayıda farklı renk tonunda atkı ipliği kullanılabilmesi oldukça detaylı resimsel anlatım imkânı tanımaktadır. Klasik ve modern tapestrylerin biçimsel farklılıkları irdelendiğinde, modern tapestry dokumalarda kullanılan farklı renk miktarının belirgin azaldığı, malzeme çeşitliliğinin arttığı, sanatçıların deneysel çalışmaları sonucunda farklı söylemlerin açığa çıktığı görülmektedir. Geleneksel üretim biçiminde ilikli ve iliksiz kilim tekniği ile uygulama yapılırken modern tapestry dokumalarda, sanatçıların tekniğe yaptığı müdahalelerle anlatım biçimlerinin çeşitlendiği görülmektedir.

Çalışmada yer verilecek sanat nesneleri belirlenirken, sanatçıların teknik ve malzeme yaklaşımları gözlemlenerek, klasik ve modern tapestry dokumalarında bulunan ifade farklılıklarını irdelemek öncelik oluşturmuştur. Son elli yıl içinde uygulaması yapılan tapestry dokumalarından, konunun anlatımına ışık tutacağı düşünülen uygulamalar seçilerek çalışmanın sınırı belirlenmiştir.

Tapestry Dokumalarının Tarihçesi

Yunanca “Tapi” ve Latince “Tapesium” kökenine dayanan tapestry kelimesi, farklı tekniklerle oluşturulmuş örtü anlamına gelmektedir. Tapestry, Yunan ve Roma döneminde zemin, mobilya örtüleri, perde, duvar askıları ve giysilerde dekoratif unsur olarak kullanılmıştır. Dokuma yöntemi ile elde edilen tapestryler haricinde, baskı, nakış ve resim olarak da örnekleri bulunmaktadır. Ünlü Bayeux Tapestry’de kumaş yüzeyine nakış tekniği ile gerçekleştirilmiştir. Dokuma yöntemi dışında kullanılan teknikler olsa da tapestryler, duvar askıları biçiminde uygulanan dokumalardır (Beutlich, 1967, s. 11).

Tapestry terimi, ortaçağ ve sonraki dönemlerde Kuzey Avrupa’nın büyük duvar askıları ile ilişkilendirilmiş, geçen yüzyıldan itibaren resimli dokumalar ve resimli iğne işlerini tanımlamak için kullanılmıştır. Tapestrylerde, atkı yüzölçümlü düz dokuma olan kilim tekniği kullanılarak süresiz atkılarla dokuma yapılmaktadır. Ortadoğu’nun ağır ve dayanıklı yaygıları, Çin’in narin ipek Kesi’si gibi birçok kültürde farklı uygulamalarda kilim tekniği ile karşılaşılmaktadır. Tuthmosis IV ve Tutankhamun anıtmezarlarında M.Ö. 1400’den M.Ö.

1330'a uzanan döneme ait ulaşılan örnekler, en eski tapestry örnekleri olarak kabul edilmektedir (Harris: 2010, s. 24).



Şekil 1. İlikli tapestry detayı, 15. yüzyıl, Peru. **Kaynak:** Harris, 2010, s. 26.

Tapestrylerde uygulanan kilim tekniği, atkı etken dokuma türü olduğundan resimsel anlatımlarda renklendirme atkı iplikleri ile gerçekleştirilmektedir. Atkı iplikleri, çözgü ipliklerinden daha ince kullanılmakta, bu sayede daha detaylı resimleme imkânı sağlanmaktadır. Ayrıca tekniğin sunduğu sınırsız sayıda renk kullanımı da resimsel konu anlatım olanağını oldukça arttırmaktadır. Klasik tapestrylerde yünün renk alma özelliğinden dolayı atkı malzemesi olarak yün ipliğinin kullanımı yaygındır. Çözgü iplikleri de dayanıklı malzemeler olan pamuk, keten ve kenevir türlerinden tercih edilmiştir. Ayrıca Ortaçağ ve sonrasında altın, gümüş, ipek ve değerli taşların kullanıldığı, maliyeti yüksek tapestryler üretilmiştir (Akbostancı, 1999, s. 42). “Önemli tapestry tüccarlarının Paris’te yaşamaları nedeni ile Paris ve Arras merkezleri arasında, altın ve gümüş ipliklerin kullanıldığı yüksek kaliteli tapestryler üretilmiş, buralar en popüler merkezler haline gelmiş ve bütün Avrupa’ya ihraç edilen ürünlerin adları, üretildikleri merkez adları ile anılmıştır” (Özay, 2001, s. 18-19).



Şekil 2. The Hunters Enter the Woods (from the Unicorn Tapestries), 1495–1505.

Kaynak:

[https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467637?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=French+\(cartoon\)%252FSouth+Netherlandish+\(woven\)&offset=0&rpp=20&pos=2](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467637?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=French+(cartoon)%252FSouth+Netherlandish+(woven)&offset=0&rpp=20&pos=2)

Şekil 3. The Hunters Enter the Woods (from the Unicorn Tapestries), Detay.

Kaynak:

[https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467637?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=French+\(cartoon\)%2fSouth+Netherlandish+\(woven\)&offset=0&rpp=20&pos=1](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467637?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=French+(cartoon)%2fSouth+Netherlandish+(woven)&offset=0&rpp=20&pos=1)

Tapestry dokumalarda kullanılan kilim tekniğinin geçmişi Antik döneme dayanmasına rağmen gelişim, 14. yüzyıldan itibaren hızlanmıştır. “Bu sanat dalı Ortaçağ’dan günümüze kadar resim sanatına koşut bir gelişim sürdürürken sadece duvar süsü olmamış, bütün dünyada işlevsel ve estetik aşamalar göstererek önemini korumuştur” (Arğil, 1999, s. 66). Tapestry dokumaları, resimsel anlatımlarında üretildiği dönemi yansıtan konular işlenmesi nedeni ile de tarihi belge niteliği taşıyan önemli bir unsur olmuştur.

Tapestry dokumacılığında yüksek çözgü ve alçak çözgü dokuma tezgâhları kullanılmaktadır. Resimleme, dokuma esnasında çözgü ipliklerinin arkasına yerleştirilen, orijinal tapestry boyutunda kartonlar esas alınarak gerçekleştirilmektedir. “Üzerinde renk kodları belirtilen ve orijinal tapestry boyutu ile örtüşen bu kartonlar, uygulamada belirleyici olmuştur. Tapestry dokumaları, dönemin karton ressamlarının ve dokumacılarının yaptıkları çizimlerden gerçekleştirilmiştir” (Erzurumlu Jorayev, 2019, s. 48). Hazırlanan kartonlar üzerinde renk kodları belirtilmekte ve dokumacılar belirtilen renk alanları dolana kadar, renk kodlarını karşılayan atkı ipliği ile dokuma yapmaktadırlar.



Şekil 4. November from a set of The Months of Lucas, 1732–37.

Kaynak:[https://www.metmuseum.org/art/collection/search/227026?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=French+\(cartoon\)%2fSouth+Netherlandish+\(woven\)&offset=0&rpp=20&pos=20](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/227026?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=French+(cartoon)%2fSouth+Netherlandish+(woven)&offset=0&rpp=20&pos=20)

Yüksek ve alçak çözgülü tezgâhlarda aynı anda yan yana birden çok dokumacı çalışabilmektedir. Bu olanak, uygulama açısından çok zahmetli olan ve vakit alan tapestry dokumacılığında önemli avantaj olarak kabul edilmektedir. Oldukça detaylı resimleme yapılan Avrupa tapestry örneklerinde, dokumacılar ayda bir metrekare dokuyabilmekteledir (Harris, 2010, s. 26). Klasik tapestrylerde dokuyucu, uygulamanın arka kısmının olduğu taraftan uygulama yapmaktadır. Bu nedenle dokuma esnasında ayna yardımı ile içte kalan ön yüzey takip edilmektedir.

Tapestrylerin duvar askısı olarak kullanımı, tek tarafının görünmesini sağlamakta ve bu nedenle uygulama sırasında iplik uçları resimlemenin arka kısmında bulundurularak uygulama yapılmaktadır. Ön yüzeyde ise düzgün bir görünüm elde edilmektedir. Detaylı ve gerçekçi bir resimleme yapılabilmesi, atkı ipliklerinin inceliğine, renk çeşitliliğinin fazla olmasına ve dokumacıların ustalığına bağlıdır. Atkı ipliklerinin inceliği, renk çeşitliliğinin fazlalığı ve büyük boyutta dokunmalarından dolayı üretimleri iki, üç yıl kadar sürmektedir. Çok büyük olmayan tapestryler bir dokumacı tarafından uygulanabildiği gibi, büyük boyutlu tapestrylerin dokunması için dokumacı ekip kurulup, bütün halde ya da parça parça uygulama yapılabilir. Dokumacıların yüksek maliyetleri ve yıllar süren uygulamalar, tapestrylerin değerini arttırmıştır. Bu nedenle varlıklı insanların sahip olabileceği eserler olmuşlar, gücün ve zenginliğin göstergesi haline gelmişlerdir.

“17. ve 18. yüzyıllarda eğilimlerde meydana gelen değişiklikler, tapestry sanatını olumsuz yönde etkilemiş, moda olan Rokoko ve Neoklasik dekorasyon, duvar kâğıtları veya

MODERN TAPESTRY UYGULAMALARDA YER ALAN FARKLI İFADE BİÇİMLERİ

çeşitli panolar, tapestry sanatına ilginin azalmasına neden olmuştur” (Akbestancı, 2000, s. 44). Ayrıca iç mekânların daha sıcak olması ve tapestrylere göre ucuz alternatif uygulamalar, zahmetli ve maliyetli tapestry dokumalarının üretimine gölge düşürmüş, talebin azalması bazı atölyelerin kapanmasına neden olmuştur. 19. yüzyıl koşulları ile tapestry dokumalarının üretimlerindeki azalma devam etmiştir. Endüstri devrimiyle başlayan sanayileşme maliyeti yüksek, oldukça zahmetli ve uzun süreçte üretilen tapestry dokumacılığında gerileme yaşanmasına neden olmuştur. Bunun nedeni, seri üretimle birlikte hız faktörünün devreye girmesi ve el dokumacılığının buna karşı direnç gösterememesidir.

19. yüzyılın sonlarında William Morris’in öncülüğünü yaptığı Art&Crafts hareketi ile tapestry dokumacılığı yeniden önem kazanmaya başlamıştır. Morris’in ayrıca *“1881’de Merton Abbey Atölyesi’ni kurarak tapestry üretimini başlatması diğer tapestry atölyelerinin yeniden canlanmasında son derece etkili olmuştur*” (Arıgil, 2017, s. 48). Devam eden yıllarda Walter Gropius’un kurduğu Bauhaus Okulu Dokuma Atölyelerinde yapılan dokumalarda, tasarım ve uygulama aynı sanatçı tarafından gerçekleştirilmiştir. Anni Albers, Otti Berger, Gunta Stölzl ve diğer sanatçılar, malzeme ve konstrüksiyona değinip güçlü örnekler dokumuşlardır. Bauhaus dokumacılarından Anni Albers, New Haven’da bulunan stüdyosunda çalışırken yaptığı bir konuşmada, tapestry uygulamaları ile ilgili şu ifadeyi kullanmıştır; *“Ben tapestri eserlerimi sanata ulaşma teşebbüsü olarak görüyorum, yani onların gerçekleştirilmesinde kullanılan malzemenin ötesinde bir his vererek... Nefes almak gibi, dışarıdan fark edilmez; kişinin işi, var olmak için hayati olan nefes almak gibi olmalı*” (Constantine; Larsen, 1970, s. 24).



Şekil 5. Otti Berger, 1930s.

Kaynak: <https://publicdelivery.org/otti-berger/>



Şekil 6. Anni Albers, 1962.

Kaynak: <https://albersfoundation.org/art/anni-albers/weavings/#slide7>

Şekil 7. Gunta Stölz, 1930.

Kaynak: <https://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Wall-Hangings/i-38mQW2r/A>

20. yüzyılın en önemli tapestry sanatçısı olarak kabul edilen Jean Lurçat, Fransız hükümeti tarafında tapetry endüstrisinin başına getirilmiştir. Lurçat renk miktarında azaltma yoluna giderek malzeme maliyetini düşürmeyi amaçlamıştır. Ayrıca ton geçişlerinin yerine çizgisel taramaların, daha iri ilmeklerin ve numaralı taslak kartonların kullanımını uygulamaya koymuştur. 18. yüzyıl tapestrylerinde 30.000 farklı renk tonu ile dokuma yapılıyorken, bu rakam 25-50 farklı ton kullanımına kadar azaltılmıştır (Özay, 2001, 50). “Gerek üretimleri, gerekse tapestrynin görkeminin ve mekânsal yerinin önemi üzerinde durarak dönemin sanatçıları etkileyen Lurçat, modern sanatın öncüleri Picasso, Braque, Matisse, Leger, Miro gibi sanatçıların yapıtlarının Aubusson atölyelerinde dokunmasında aracı olmuştur. Bu hareketlenme aynı şekilde Avrupa’nın diğer atölyelerinde de yeniden canlanmaya etkili olmuştur ve bu dokumalar 20. yüzyılın tapestryleri olarak karşımıza çıkmaktadır” (Arslan, 2017, s.48).



Şekil 8. Jean Lurçat, Le Chant du Monder series, Poetry, Aubusson Workshops, 1961.

Kaynak:Pianzola; Coffinet, 1974, s. 99.

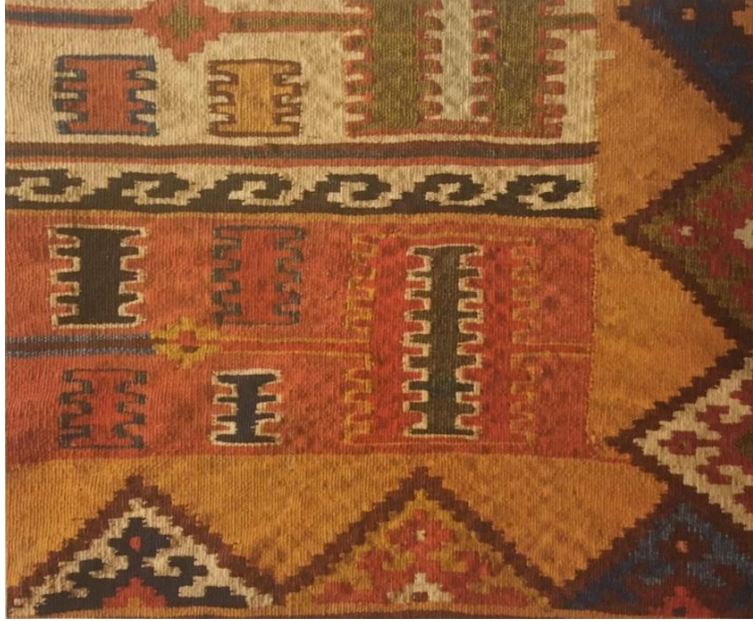
Devam eden yıllarda karşılaşılan örneklerin, klasik tapestry uygulamalarından ayrıştığı, çağın gerektirdiği hız kavramı ve endüstriyel gelişimin beraberinde getirdiği malzeme zenginliği ile farklı bir yöne evrildiği görülmektedir. *“Tekstil sanatçılarının deneysel çalışmaları, yeni materyallerin kullanımı ve diğer sanat disiplinleriyle iletişimle; geçmişin dekoratif bir sanat dalı olan tapestry geleneği, bugün başlı başına plastik bir sanat dalı olan serbest tekstillere dönüşüm sürecini yaşamıştır”* (Akboştancı, 1999, 45).

Tapestrylerin sanat akımları ile etkileşim halinde olması ve deneysel çalışmaların gerçekleştirilmesi, klasik tapestry üretiminde biçimsel değişimleri beraberinde getirmiştir. Lozan Tapestry Bienali’nde dokuma yöntemi ile çalışan sanatçıların eserlerinde, teknik, malzeme ve formda yaptıkları yeniliklerle klasik tapestry algısının kırıldığı görülmektedir. Bu yeniliklerle, 20. yüzyıl tekstillerinin temelleri atılmıştır. *“Magdalena Abakanowicz, Sheila Hicks, Ruth Asawa, Claire Zeisler, Lenore Tawney ve Jack Lenor Larsen gibi sanatçıların eski duvar halılarına ait gelenekten uzaklaşmış öncü eserleri yeni malzemeleri, tezgâhı aşan teknikleri ve bireysel ifadelere ait farklılıkları yansırmıştır”* (Akboştancı, 2010, 337). 20. yüzyılın ortalarından itibaren tapestry uygulamalarında, farklı malzeme kullanımları ve üç boyutlu sorgulamalar dikkat çekmektedir. Yapılan uygulamalarla, tapestry sanatı, lif sanatı, tekstil sanatı kavramları iç içe geçmiş, birbirinden ayrı değerlendirilemeyecek noktaya ulaşmış ve yeni bir kimlik kazanmıştır. Dokuma yönteminin tek başına kullanılmadığı, tekstil malzemelerin yanı sıra tekstil dışı malzemelerin de ifadeye dâhil edildiği, sanatçıların kendine özgü geliştirdiği tekniklerle elde ettiği güçlü plastik etkiye sahip çağdaş sanat nesnelerinin de tapestry olarak adlandırıldığı örneklerle karşılaşılmaktadır.

Kilim Dokuma Tekniği

Düz dokuma yaygı tekniklerinden biri olan kilim tekniği, çeşitli bölgelerde farklı adlarla adlandırılmıştır. Türkiye, İran, Türkistan ve Kafkasya’da dokunan kilimler, tüm Dünyada genellikle “kilim” adı ile bilinmektedir. Farsça’da “gilim-gelim”, Ukraynaca’da “kylym”, Romence’de “chilim”, Bulgarca ve Sırpça’da “kilim” sözcükleri ile adlandırılmaktadır (Balpınar, 1982, s. 46). *“İskandinavya’da, Afrika’nın bazı kısımlarında, Amerika’da aynı yapı özellikli ürünler, değişik sözcükler altında geleneksel bir el sanatı olarak kullanılmaktadır. Avrupa ülkelerindeki atölyelerde ve evlerde de tapestry, tapisserie veya gobelin olarak bilinen, figürlü tekstilleri tanımlayan dokumalardır”* (Özay, 1995, 75).

Tapestry dokumalar kilim tekniği ile uygulandığından, desenlendirme yöntemleri de aynıdır. Dolayısıyla renklendirme atkı iplikleri ile gerçekleştirilmekte, dokuma işlemi yapılırken çözgü iplikleri tamamen atkı iplikleri ile kapatılmaktadır. Tapestry uygulamalarında, devamsız atkı iplikleri renk alanlarına göre çözgü ipliklerinin bir altından bir üstünden geçirilerek yapıyı tamamlamaktadır.



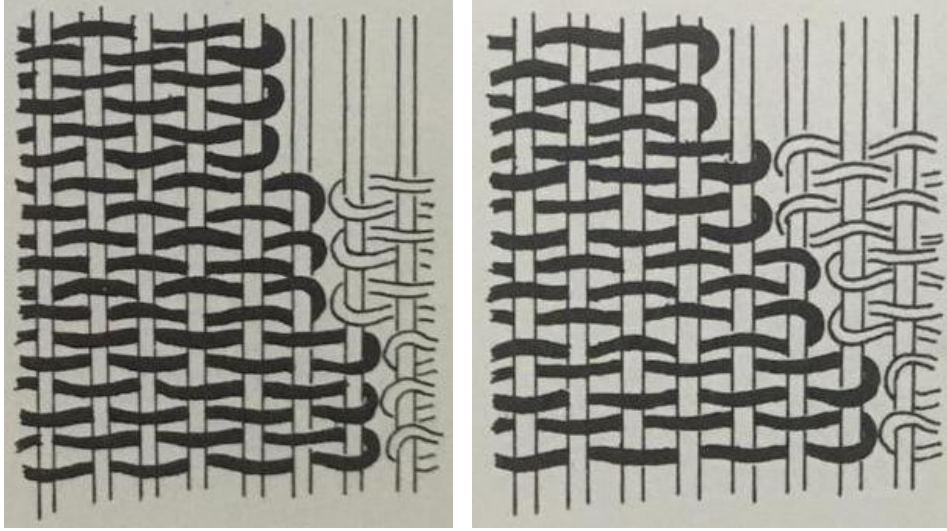
Şekil 9. İlikli tapestry kilim detayı, 20. yüzyıl başları, İran.

Kaynak: Harris, 2010, s. 24.

Tapestrylerin devamsız atkılarla dokunması, farklı renkte atkılarının tasarıma uygun renk alanlarında çözgü ipliği ile kesişmesi anlamına gelmektedir. Renk alanlarının yan yana geldiği kısımlarda devamsız atkılar karşılaşmaktadır. Devamsız atkılarda her hangi bir bağlantı yapılmadan dokumaya devam edilmesiyle Orta Doğu kilimleri ve Çin Kesi'lerinde olduğu gibi çözgü yönünde ilik adı verilen bir açıklık meydana gelmektedir. İlikli tapestry tekniği, Avrupa

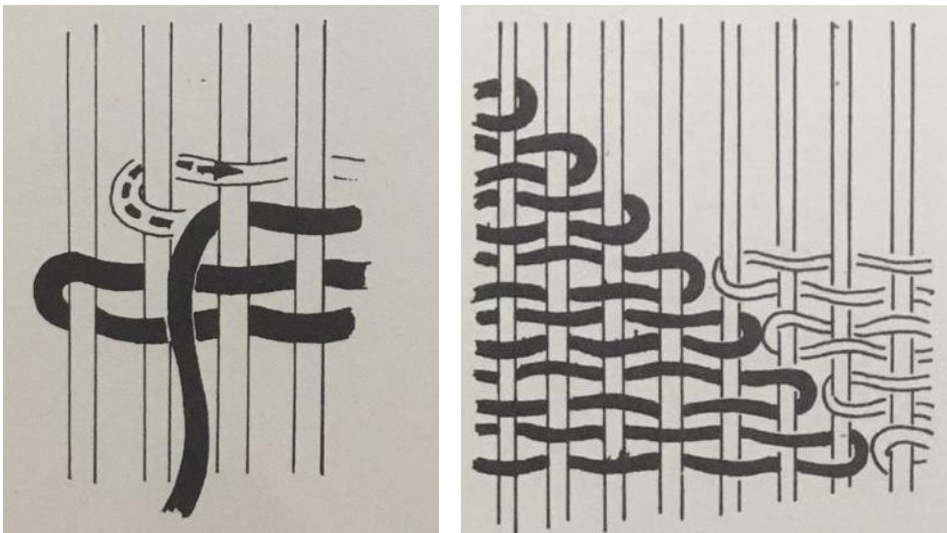
MODERN TAPESTRY UYGULAMALARDA YER ALAN FARKLI İFADE BİÇİMLERİ

tapestry dokumalarında en yaygın kullanımı olan yöntemdir. Bu yöntemle uygulanan Tapestry dokumalar tamamlandıktan sonra ilikler iğne aracılığı ile dikilmektedir. İlik boyunun uzunluğu dokuma yapısının zayıf olmasına neden olduğundan, uygulama esnasında ilik oluşumunu engellemek amacıyla devamsız atkılar karşılaştığı noktalarda farklı birleştirme yöntemleri geliştirilmiştir (Harris, 2010: s. 26-27).



Şekil 10. İlikli kilim dokuma yöntemi. **Kaynak:** Beutlich, 1967, s. 52.

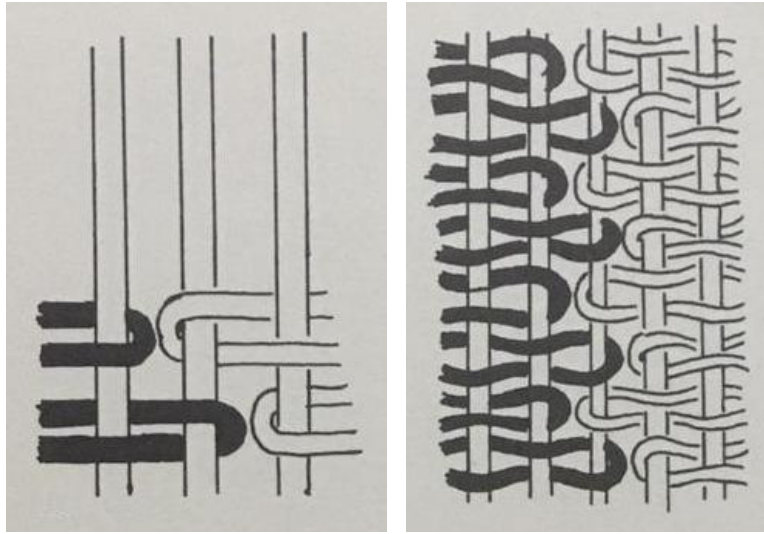
Şekil 10’da görüldüğü gibi ilikli kilim dokumalarda, farklı renkte devamsız atkı ipliklerinin birbiriyle bağlantısı kurulmadan dönüş yapılmasıyla dokumaya devam edilmektedir. İlik oluşumu, tasarımın farklı renk alanlarının birleşim kısmında boyuna dikey hat olmasına bağlıdır. Renk alanlarında boyuna hat ne kadar uzun olursa, dokumada da o kadar uzun ilik meydana gelmektedir.



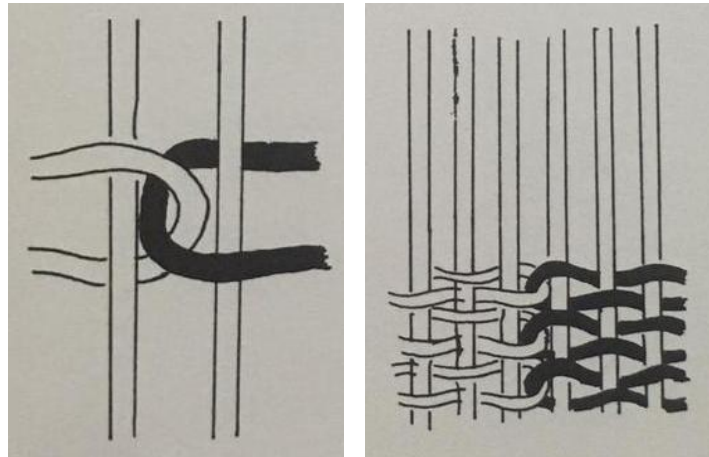
Şekil 11. İliksiz kilim dokuma yöntemi. **Kaynak:** Beutlich, 1967, s. 51.

MODERN TAPESTRY UYGULAMALARDA YER ALAN FARKLI İFADE BİÇİMLERİ

Şekil 11 ve Şekil 12’de bulunan örneklere dikkat edildiğinde, farklı renkte devamsız atkı ipliklerinin, birbiri ya da ortak çözgü ipliği ile bağlantı yapmağı görülmektedir. Dokuma yönteminin özelliği nedeniyle her iki örnekte de ilik meydana gelmemektedir. Şekil 11’de tasarım gereği, farklı renkte atkı ipliğinin karşılaştığı noktada, bir önceki sırada bağlantı yapılan çözgü telinin yanındaki iplikten dönüş yapılması bu sonucu ortaya çıkarmaktadır. Şekil 12’de görülen örnekte ise boyuna bir hat olsa da her sırada düzenli olarak iki çözgü teli üzerinden atkı ipliklerin dönüşleri yapılarak ilik oluşumu engellenmektedir.



Şekil 12. . İliksiz kilim dokuma yöntemi. **Kaynak:** Beutlich, 1967, s. 54.

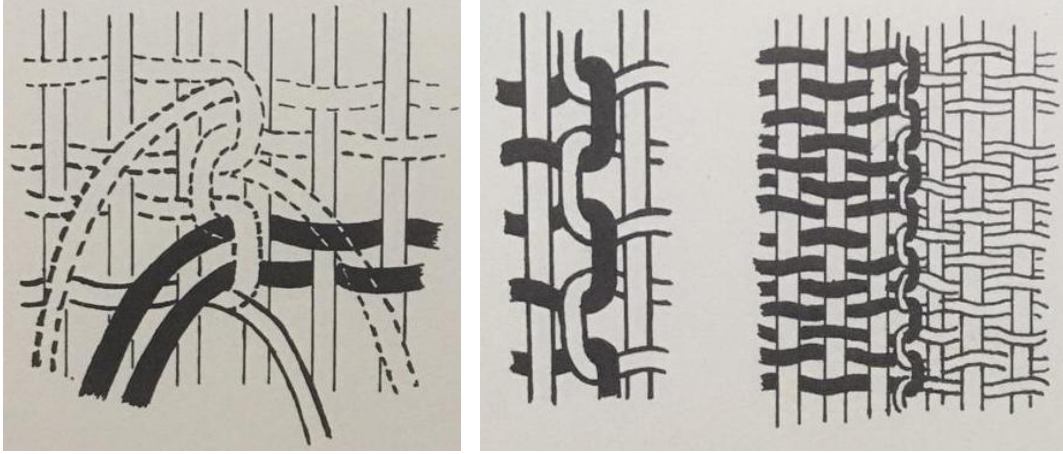


Şekil 13. Tek kenetleme ile iliksiz kilim dokuma yöntemi.
Kaynak: Beutlich, 1967, s. 54.

Daha önce söz edildiği gibi dokuma esnasında meydana gelen iliklerin oluşumunu engellemek için farklı yöntemler geliştirilmiştir. Tek kenetleme ve çift kenetleme adı verilen, atkı ipliklerin birbiriyle ve veya ortak çözgüden dönüş yapılması ile çeşitli bağlantılar

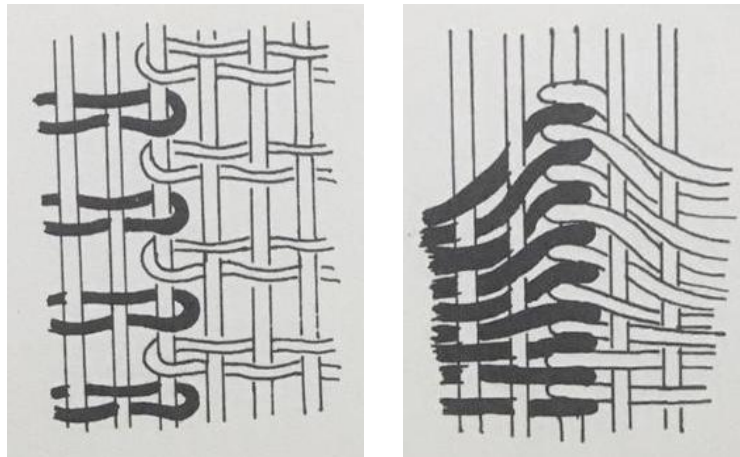
MODERN TAPESTRY UYGULAMALARDA YER ALAN FARKLI İFADE BİÇİMLERİ

oluşturulmaktadır. Tek kenetleme yöntemin kullanıldığı uygulamalarda, aynı hizada bulunan atkı iplikleri iki çözgü teli arasında kalan boşlukta birbiri etrafında döndürülerek bağlantı yapılmaktadır (Şekil 13).



Şekil 14. Çift kenetleme ile iliksiz kilim dokuma yöntemi. **Kaynak.** Beutlich, 1967, s. 55.

Şekil 14'te bulunan örnekte görüldüğü gibi çift kenetleme yönteminin kullanıldığı iliksiz dokumalarda atkı iplikleriyle, dönüş noktalarında iki kez bağlantı yapılmaktadır. Bu yöntem dokuma işlemini yavaşlamakta fakat bağlantı noktalarının sağlam olmasını sağlamaktadır. Ayrıca ilikli dokumalarda olduğu gibi iki rengin birleşim çizgisi net bir biçimde elde edilmektedir. Tek kenetleme yönteminde renk alanlarının birleşimlerindeki hat ise hafif bulanık görünüme sahip olmaktadır (Harris, 2010: s. 27).



Şekil 15. Ortak çözgüden dönüş yapılması ile iliksiz dokuma yöntemi. **Kaynak:** Beutlich, 1967, s. 53.

İlik oluşumunu engellemenin bir yolu da aynı hizada bulunan atkı iplikleriyle ortak çözgü teli üzerinden dönüş yapılmasıdır. Şekil 15'te görüldüğü gibi farklı renkte iki atkı ipliği, çözgü

teli üzerinden sırası ile birer dönüş yaparken, farklı uygulamalarda ikiye ve ya üçer bağlantı yaptıktan sonra diğer renkteki atkı ipliği ile dokumaya devam edilen örnekler bulunmaktadır. Uygulamada dokumacının bir atkı ipliği ile birkaç sıra dokuduktan sonra diğerine geçmesi, hız kazanmasını sağlamaktadır.

Modern Tapestry Dokumalarda İfade Farklılıkları

Geleneksel üretim biçimlerinden biri olan kilim dokuma tekniği ve tekstil malzemeleri, tapestry dokumalarının da temel unsurlarıdır. Çağın getirdiği yeniliklerle materyaldeki değişimler ve çeşitliliğin artması, kuşkusuz dokuma sanatçısının paletini zenginleştirmekte ve ifade olanaklarını genişletmektedir. Yöntemin uygulamada zaman alması, sanatçının malzeme ve yapı ile diyalog kurmasına vakit tanımakta, ayrıca uygulama biçimi, deneysel çalışma imkânı sunmaktadır. Günümüzde geline nokta, sadece kilim tekniği ve tekstil malzemeleri ile klasik yaklaşımla dokunan eserler olduğu gibi, sanatçıların kendine özgü geliştirdikleri yöntemler ve farklı malzemelerin kullanıldığı eserlerle sıklıkla karşılaşmakta, biçimsel değişimler ortaya konmaktadır. Bu durum, tapestry sanatı, tekstil sanatı, lif sanatı kavramlarının iç içe geçmesine neden olmakta, net ayırmayı mümkün kılmamaktadır. *“Dokuma resim sanatında modern sanatçının çağdaşlığı yaşıyor olması yadsınamaz. Dokuma resmin doğası, zamanın getirdiği bir estetik gelişim içindedir. Modernizm soyut bir alfabeyi doğurmuş ve yirminci yüzyıl ortalarına kadar olan disiplini yenilemiştir”* (Özay, 1997, s. 310).

Modern tapestry dokumaları gözlemlendiğinde, doğası gereği kilim dokuma yöntemi ile uygulama yapıldığı fakat yaygın olarak teknik uygulanırken sanatçıların kişisel ifade biçimlerinin öne çıktığı görülmektedir. Bazı sanatçılar malzemenin dilini etkili biçimde kullanırken, bazıları ise uygulama biçimlerini genişletmişlerdir. Çalışmanın bu bölümünde modern tapestry dokumalarda ifade farklılıklarına örneklemelerle değinilerek, tapestry sanatının günümüz koşullarında ki konumu irdelenecektir.

Zaragoza’da yaşayan Jose Clemente Condor Tolosana, dikey tezgâhta tapestry tekniği ile dokumalarını gerçekleştirmektedir. Malzeme kullanımında, çözgü olarak pamuk, atkı olarak ipek ve farklı elyaf türlerinden iplikler kullanmasına rağmen özellikle yün tercih ettiğini belirtmiştir. Sanatçı “La Nave” adlı tapestryi 140x110cm boyutunda (Şekil 16), “La Atlántida” adlı eseri ise (Şekil 17) 200x140cm boyutunda uygulamıştır. Sanatçı dokuma işlemine başlarken öncelikle sağlam pamuk iplikle çözgü hazırladığını, sonrasında uygulama boyutu ile aynı ölçüde olan tasarımını çözgü iplikleri arkasına yerleştirerek yün ve ipek ipliklerle dokumalarını gerçekleştirdiğini ifade etmiştir. Kilim tekniği ve tekstil malzemesi ile klasik tapestry biçiminde gerçekleştirilen her iki eserde de iplik renk dağılımı derinlik algısı oluşturuş, figüratif anlatımı

MODERN TAPESTRY UYGULAMALARDA YER ALAN FARKLI İFADE BİÇİMLERİ

güçlendirmiştir. Clemente Condor Tolosana, tapestry dokumalarında ki amacının, tapestryi kendi dilinde canlandırmak ve günümüze taşımak olduğunu vurgulamaktadır.



Şekil 16. Jose Clemente Condor Tolosana, “La Nave”, 1990.

Kaynak: Sanatçının kişisel arşivi.

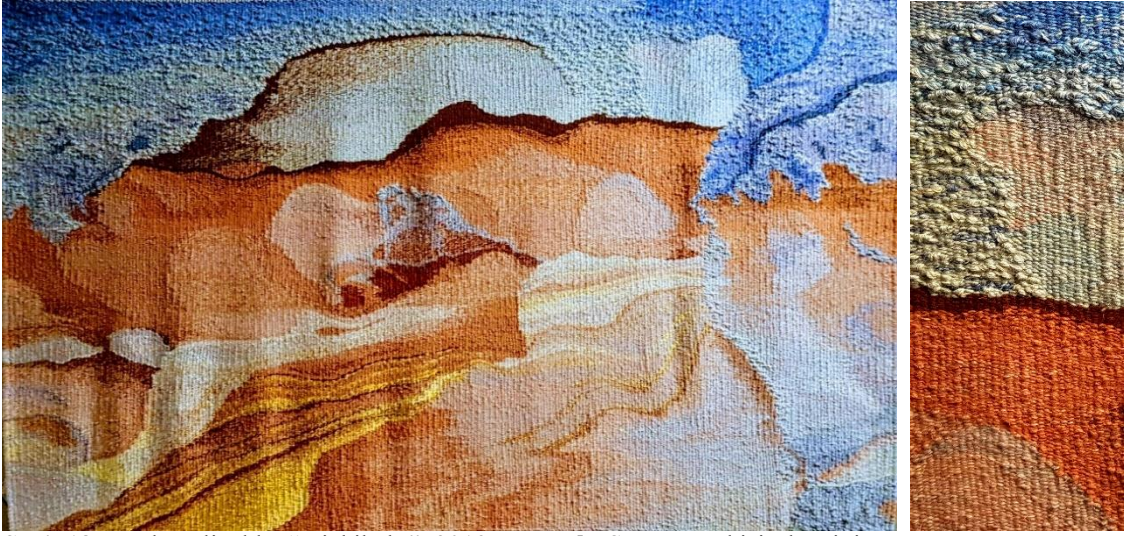


Şekil 17. Jose Clemente Condor Tolosana, “La Atlántida”, 1979.

Kaynak: Sanatçının kişisel arşivi.

MODERN TAPESTRY UYGULAMALARDA YER ALAN FARKLI İFADE BİÇİMLERİ

Lurdes Elizalde, “Jaizkibel I” adlı eserini, dikey dokuma tezgâhında tapestry tekniği ile uygulamıştır. 140x85cm boyutunda olan çalışmada, yün, pamuk ve ipek iplikler kullanılmıştır. Görsel anlatımda kilim dokusunun etkisi (Şekil 18) öne çıkmaktadır. Şekil 19’da detay görüntüye bakıldığında, devamsız atkıların yer yer bir dolu bir boş ritminden ayrıştığı, farklı ritimlerde çok uzun atlama yapmadan dokumaya dâhil edildiği görülmektedir. Sanatçının teknikte serbest müdahalesi, yapının kimliğini belirgin değiştirmemiş, ipliklerin daha az bağlantı kurması sonucu malzeme hacimli görünmüş ve doku etkisi güçlenmiştir. İspanya, San Sebastián’da yaşayan Elizalde bu eserinde, kendisine ilham veren hazineleri barındıran, yaşadığı yere yakın bir dağ olan Jaizkibel’den esinlendiğini belirtmiştir.



Şekil 18. Lurdes Elizalde, “Jaizkibel I”, 2019. **Kaynak:** Sanatçının kişisel arşivi.

Şekil 19. Lurdes Elizalde, “Jaizkibel I”, Detay.

Peru’lu sanatçı Maximo Laura, tapestry dokumalarında kilim tekniğini kullanırken, kendine özgü uygulama biçimleri ile etkili bir anlatım yakalamıştır. Görsel açıdan dokuma resim tanımını eksiksiz karşılayan eserlerinde atkı ipliklerini bir dolu bir boş düzeninden koparmış, aynı dokuma yapısında farklı ritimlerde atlama yaparak ve yer yer atkı iplikleri ile çözgüyü sararak yüzeyde doku ve renk etkisini belirginleştirmiştir. Ayrıca Laura’nın, aynı hizada farklı renkte devamsız atkı iplikleri ile yoğun renk geçişleri kullanması, resimsel anlatımı güçlendirmektedir.



Şekil 20. Maximo Laura, “Fiesta a la Cosecha”.

Kaynak: https://museomaximolaura.com/featured_item/musicians/.



Şekil 21. Maximo Laura, “Mirando el Equilibrio de la Vida”.

Kaynak: https://museomaximolaura.com/featured_item/mar-interior/

Şekil 22. Maximo Laura, “Mirando el Equilibrio de la Vida”, Detay.

MODERN TAPESTRY UYGULAMALARDA YER ALAN FARKLI İFADE BİÇİMLERİ

130x150cm boyutunda dokunan “Fiesta a la Cosecha” (Şekil 20) adlı esere bakıldığında, sanatçının malzemeye kurduğu diyalog ve tekniğe olan hâkimiyeti sonucunda, tekstil malzemesi ve kilim yapısı ile ressamın fırça darbelerini anımsatan dokunuşları andıran etki oluşturduğu görülmektedir. Laura’nın Şekil 21’de bulunan 176x320cm boyutunda “Mirando el Equilibrio de la Vida” adlı çalışmasında da benzer uygulama biçimleri ile karşılaşılmaktadır. Buna ek olarak, (Şekil 22’de) bazı kısımlarda atkı ipliği yüzeyde serbest bırakılarak malzemenin dili kuvvetlendirilmiştir.

Marisa Taborelli’nin eseri (Şekil 23) dikey dokuma tezgâhında, tapestry tekniği ile uygulanmıştır. 80x80cm boyutunda olan çalışmanın çözgüsünde pamuk iplik kullanılmıştır. Sanatçı, tasarımı gereği ihtiyacı olan atkı ipliklerini, koyun yünü boyayarak elde ettiğini, çok nadir endüstriyel elyaf kullandığını belirtmiştir. Şekil 24’de görünen detaya bakıldığında, sanatçının teknik ve malzeme üzerinde uyguladığı kişisel müdahaleleri ile ifade biçimini genişlettiği görülmektedir. Çalışmada yer verilen bazı örneklerde de karşılaşılan, devamsız atkıların yer yer bir dolu bir boş ritminden ayrıştığı, farklı ritimlerde çok uzun atlama yapmadan dokumaya dâhil edildiği görülmektedir. Ayrıca çalışmanın bir kısmında, ilikli kilim tekniğinin düzensiz uygulanması ve çözgü ipliklerinin açıkta bırakılması ile görsel anlatım çeşitlendirilmiştir.



Şekil 23. Marisa Taborelli, “Luna y Cominos”, 2018. **Kaynak:** Sanatçının kişisel arşivi.

Şekil 24. Marisa Taborelli, “Luna y Cominos”, Detay.

MODERN TAPESTRY UYGULAMALARDA YER ALAN FARKLI İFADE BİÇİMLERİ

Taborelli “Luna y Cominos” adlı eserinde, “Lunita Tucumana” adlı şarkıya konu olan ve aynı zamanda, yaşadığı, ekinleriyle meşhur bir yer olan “Tucumán” ’dan esinlendiğini belirtmiştir. Şarkı sözlerinin anlamında, ekinler arasında yalnız yürürken, ayın yolları aydınlatığından ve arkadaşlık ettiğinden bahsedilmektedir. Eserin adında bulunan kelimeler İspanyolca’da ay ve yollar anlamına gelmektedir. Kare forma sahip çalışmada, malzeme ve tekniğin etkisi ile kare biçimde kesit oluşturulmuş, bu kesitle, tıpkı şarkı da olduğu gibi ay ve yollara vurgu yapılmıştır.



Şekil 25. Andrew Madekin, “Rock and Roll”, 1988. **Kaynak:** Sanatçının kişisel arşivi.

Şekil 26. Andrew Madekin, “Rock and Roll”, Detay.

Moskova’lı sanatçı Andrew Madekin 200x270 cm boyutunda dokuduğu “Rock and Roll” adlı çalışmanın dokumasında, yün ve pamuk iplikler kullanmıştır. Amerika Birleşik Devleti’nde özel bir koleksiyonda bulunan eser, tapestry tekniği ile uygulanmıştır. Tapestryinin Şekil 26’da bulunan detay görüntüsüne dikkat edildiğinde, siyah ipliğin yüzeyde serbest bırakıldığı kısımlarla kilim dokusunun önüne geçtiği, beyaz iplikle yapılan serbest müdahalelerle tekstilin farklı yapılarının yansıtıldığı görülmektedir. Madekin bu çalışmasında, oluşturduğu güçlü kompozisyon ve renk kullanımı ile hareketli konser alanını anımsatan güçlü resimsel anlatım kullanmıştır. Sanatçının, 60x90cm boyutunda tapestry tekniği ile dokuduğu “Old Town” adlı diğer eseri de Almanya’da özel bir koleksiyonda bulunmaktadır. Sanatçının uygulama esnasında serbest müdahalelerle atkı ipliklerini dokuya dâhil etmesi ve tekstil dışı malzemeler kullanımı ile görsel anlatımını çeşitlendirmiştir (Şekil 28). Buna ek olarak, yer yer zeminden ayrılan kısa şeritler halinde katmanlar dokuyup, bunları tekrar yapıya dâhil ederek esere boyut kazandırmıştır.

MODERN TAPESTRY UYGULAMALARDA YER ALAN FARKLI İFADE BİÇİMLERİ



Şekil 27. Andrew Madekin, “Old Town”, 1988. **Kaynak:** Sanatçının kişisel arşivi.

Şekil 28. Andrew Madekin, “Old Town”, Detay.



Şekil 29. Tatyana Kuzina, “Behind My Window”, 2018. **Kaynak:** Sanatçının kişisel arşivi.

Şekil 30. Tatyana Kuzina, “Behind My Window”, Detay.

Rus sanatçı Tatyana Kuzina, Şekil 29’da görünen “Behind My Window” adlı eserinde, yün ve pamuk iplik kullanarak tapestry tekniği ile 120x85cm boyutunda dokuma işlemini gerçekleştirmiştir. Dokuma esnasında tasarımını gerçekleştirirken yer yer devamsız atkılarla çözgü ipliğini sararak binaların ön ve arkasına ağaç dalları biçiminde uygulama yapmıştır.

MODERN TAPESTRY UYGULAMALARDA YER ALAN FARKLI İFADE BİÇİMLERİ

Çalışmada yer verilen diğer tapestry örneklerde de bu yöntemle karşılaşılmaktadır. Bu örnekte farklı olarak tapestry dokumasına sadece doku etkisi değil, biçimsel anlatımın da katıldığı görülmektedir.



Şekil 31. Tatyana Kuzina, “Quod icet Iovi...”, 2020. **Kaynak:** Sanatçının kişisel arşivi.



Şekil 32. Tatyana Kuzina, “Quod icet Iovi...”, Detay.

Şekil 33. Tatyana Kuzina, “Quod icet Iovi...”, Detay.

Tatyana Kuzina “Quod licet Iovi...” (Şekil 31) adlı diğer dokumada, tapestry tekniği ile karışık tekniği bir arada yorumlamıştır. Üç parçadan oluşan 220x150cm boyutunda eserin uygulamasında yün, pamuk, keten, jüt, deri ve simli iplik kullanılmıştır. Şekil 32’de bulunan görüntüye dikkat edildiğinde, dokuma esnasında yapılan müdahalelerle ifadenin zenginleştirildiği, Şekil 33’de yer alan detayda ise dokuma işlemi gerçekleştirildikten sonra

MODERN TAPESTRY UYGULAMALARDA YER ALAN FARKLI İFADE BİÇİMLERİ

tekstilin diğer uygulama biçimleri ile desteklenerek güçlü doku etkisi verildiği görülmektedir. Ayrıca eserin alt sınırında sarkıtılan iplikler, tasarımın bir parçası olarak bütünlüğü tamamlamıştır.



Şekil 34. Tetiana Vytiaglovskaya, “Easter Egg”, 1992. **Kaynak:** Sanatçının kişisel arşivi.

Şekil 35. Tetiana Vytiaglovskaya, “Easter Egg”, Detay.

Ukrayna’lı sanatçı Tetiana Vytiaglovskaya, “Easter Egg” adlı eserini (Şekil 34) kilim tekniği ve tekstil malzemeleri ile oluşturmuştur. 70x90cm boyutunda gerçekleştirilen dokumada yün ve yapay elyaf kullanılmıştır. Sanatçı, yapıyı ayakta tutan çerçeve ile tasarlayarak farklı bir söylem elde etmiştir. Belirli kısımları İlikli kilim tekniğiyle yapılan uygulamada oldukça dar şeritler dokunup, tasarım formuna uygun olacak şekilde bu şeritler birleştirilerek birbirine bağlı dört parça algısı yaratılmıştır. Çerçeve uygulamada kullanılan ipliklerle sarılarak, bütünün bir parçası haline getirilmiştir. Sanatçının kilim dokuma yapısına yaptığı müdahalelerle güçlü plastik etkiye sahip bu eser, klasik tapestry dokumalarından ayrırmakta, tapestry sanatı, dokuma sanatı ve lif sanatı kavramlarının iç içe geçtiği söylemini belirgin biçimde karşılamaktadır.

Polonya’lı sanatçı Marta Lachman Şekil 36’de bulunan “Copper Sky” adlı çalışmayı, kilim tekniği ile dokumuştur. Sanatçı 84x88cm boyutunda olan bu eserinde sisal, pamuk, doğal deri, suni elyaf ve metal parçalar kullanarak, geleneksel yöntemle çalıştığını ifade etmiştir. Ayrıca malzeme çeşitliliğinin, eserin zengin bir yapıya sahip olduğu anlamına geldiğini belirtmiştir. Detay görüntüye bakıldığında (Şekil 37), iplik kalınlık farklılıklarının doku etkisini

MODERN TAPESTRY UYGULAMALARDA YER ALAN FARKLI İFADE BİÇİMLERİ

kuvvetlendirdiği, deri ve metal parçalar ile görsel anlatımın zenginleştirildiği görülmektedir. Çalışmanın merkezinde yer alan daire formu, dokuma esnasında siyah iplikle yapılan kontur ve malzeme farklılığı ile oluşturulmuştur. Lachman biraz parlak mavi daireye gözlerin odaklandığını, görsel anlatımda güneşin sisli bir görüntünün arkasında kalmasından dolayı eserin mat oluşunu, ekolojik bir mesaj barındırdığını vurgulamıştır.



Şekil 36. Marta Lachman, “Copper Sky”, 2018. **Kaynak:** Sanatçının kişisel arşivi.

Şekil 37. Marta Lachman, “Copper Sky”, 2018, Detay.

Lachman, 110x50cm boyutunda olan “Tangled” adlı eserini (Şekil 38), kilim dokuma yöntemi ve serbest teknikle tamamlanmıştır. Malzeme olarak sisal, yün, pamuk ve dantel kullanılan çalışmanın odak noktasını, dokuma yöntemi ile elde edilen kadın figürünün oluşturduğu söylenebilir. Sanatçı işini tarif ederken, öncelikle sisal iplikle karakter yaratıldığını, kadın figüründe sisal ve ince yün lifini karıştırdığını belirtmiştir. Sonrasında, çözgüyü siyah pamuk iplikle sararak arka planı doldurduğunu ve dantel eklediğini ifade etmiştir. Sanatçı tekniğe yaptığı serbest müdahalelerle görsel anlatımını çeşitlendirmiştir. Şekil 39’da bulunan detay görüntüye bakıldığında, figürün omuz kısmı tamamlandıktan sonra çözgünün siyah iplikle sarıldığı, sonrasında yer yer birleşerek kilim tekniği ile dokumaya devam edildiği görülmektedir. Lachman’ın her iki eseri de, tapestry, dokuma sanatı ve lif sanatı alanında kendine yer bulan, tek bir sınıflandırma yapılamayan çalışmalardır.



Şekil 38. Marta Lachman, “Tangled”, 2000. **Kaynak:** Sanatçının kişisel arşivi.

Şekil 39. Marta Lachman, “Tangled”, Detay.

Sonuç

Tapestry dokumaların geçirdiği evrime bakıldığında, çok köklü bir geçmişi olmasına rağmen asıl gelişimin 14. yüzyıldan itibaren hız kazandığı görülmektedir. İlerleyen dönemlerde iç mekânların daha sıcak olması ve üretim maliyeti yüksek, uygulaması zaman alan tapestryler yerine ucuz alternatifler gelişmesi, dokuma resimlere olan talebin azalmasına neden olmuştur. Endüstri devrimiyle seri üretime geçilmesi ile üretim hız kazanmış ve el dokumacılığına olan talep azalmıştır. Bu durumdan rahatsız olan William Morris ve dönemin bazı aydınlarının girişimleri ile atölyeler yeniden canlanmaya başlamıştır. Geçen yüzyılın en önemli tapestry sanatçısı olarak kabul edilen Jean Lurçat'ın, farklı ton renk kullanımını belirgin olarak düşürmesi ve ton geçişleri yerine çizgisel taramaları uygulamaya koyması ile klasik tapestrylerdeki resimleme biçiminin değişime uğramaya başladığı görülmektedir. 20. yüzyıl sanat ortamında yeni söylemler ve farklı materyal kullanımı ile gelenekten kopan uygulamalarla karşılaşılmaya başlanmıştır.

Klasik tapestry sanatçıların yaptıkları gibi, tasarımlarda çizimler ve renklendirme tamamlandıktan sonra dokuyucuların uygulaması güncel ortamda da devam etmektedir. Bunun dışında dokuma yöntemi kullanan sanatçılar tarafından hem tasarımı hem de uygulaması yapılan

MODERN TAPESTRY UYGULAMALARDA YER ALAN FARKLI İFADE BİÇİMLERİ

eserlerle yaygın olarak karşılaşılmaktadır. Uygulama biçimi ve malzemenin sunduğu deneysel çalışma ortamı, sanatçıların teknik ve materyalle kendine özgü diyalog kurmasına imkân sağlamakta ve bunun sonucunda modern tapestrylerin kimliğinde değişimler oluşmaktadır. Klasik tapestrylerde uygulama biçimi açısından gelenekselliğe bağlılık varken, modern tapestrylerde ise sanatçıların kendilerine özgü ifade biçimleriyle, eserlerde bireysellik ön plana çıkmaktadır. Modern tapestry sanatında, özünde kilim tekniği olan yapı ve çoğunluğu tekstil olan malzemeler ortak kullanılmış olmasına rağmen, sanatçıların uygulama biçimlerinde farklılıklar bulunmaktadır. Güncel eserler gözlemlendiğinde klasik yöntemle çalışılan eserlerin olmasının yanında, kilim tekniğinde devamsız atkı iplikleriyle uygulanan, bir dolu bir boş ritminin yer yer değiştirildiği ve böylelikle malzemenin dilinin daha fazla açığa çıkarıldığı tapestryler görülmektedir. Ayrıca tekstil dışı malzemelerin kullanımı ve yapıya müdahalelerle güçlü plastik etkiye sahip eserlerle ifade çeşitliliği arttırılmıştır. Kuşkusuz dijital platformun bilgiye erişimi hızlandırması ve iletişim kolaylığı sunması, tüm sanat disiplinlerinde olduğu gibi tapestry sanatçılarının da interaktif ortamda bulunmasına ve bu sayede etkileşimlerle farklı ifade biçimlerinin çeşitlenmesine katkı sağlamıştır. Dijital uygulamalar ve British Tapestry Group, American Tapestry Alliance gibi birlikler üzerinden bağlantılar ile dünyanın birçok noktasında bulunan tapestry sanatçılarının aktif bağlantı halinde olduğu görülmekte, görsel etkileşim hız kazanmaktadır. Yapılan çalışma kapsamında da yer verilen eser sahipleri ile benzer uygulamalar üzerinden iletişime geçilmiş ve hızla dönüş alınmıştır.

Sonuç olarak günümüz koşullarında yapılan eserlere bakıldığında, tapestry sanatı, tekstil sanatı ve lif sanatı kavramlarının iç içe geçtiği görülmektedir. Klasik söylemlerin dışına çıkan uygulama biçimleri göz önünde bulundurulduğunda, tapestry dokumalarının bulunduğu bugünkü koşullarda keskin bir çerçeve belirleyerek bir tanımlama yapmak mümkün olmamaktadır. Modern tapestry dokumalarında bulunan farklı ifade biçimleri ile tapestry tanımının genişlediği söylenebilir. Kuşkusuz sanatçıların yapı ve malzemeye müdahalesiyle oluşan görsel ifadelerde yer alan farklılaşmalar, gelecekte yeni yapılacak eserlerde, tapestrylerin çok başka noktalara evrilmesine neden olabilir.

Kaynaklar

- Akbostancı, İdil, (1999), “Tapestry (Duvar halısı)”, Ev Tekstili Dergisi, Sayı. 23, s. 42-45.
- Akbostancı, İdil, (2010), “Türkiye’de Lif Sanatı Alanındaki Yenilikçi Yaklaşımlarda Tekstil El Sanatlarına Ait Değerlerin Türk Tekstil Sanatçıları İçin Önemi”, IV. Uluslararası Türk Kültür ile Sanatları Kongresi, s. 335-340, Konya.
- Akbostancı, İdil, (2000), “Yapıldıkları Dönemin Uygarlık Yansıması; Duvar Halıları”, Tombak Antika Kültürü Koleksiyon ve Sanat Dergisi, Sayı. 31, s. 40-45.
- Arıgil, Sema, (1999), “Geçmişten Günümüze Dokuma Resim Sanatına Bakış”, Ev Tekstili Dergisi, Sayı.

MODERN TAPESTRY UYGULAMALARDA YER ALAN FARKLI İFADE BİÇİMLERİ

22, s. 66-67.

Arslan, Sevim, (2017), “Resmin Dokunması”, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 24, s. 45-57.

Balpınar Acar, Belkıs, (1982), Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları, Eren Yayınları, İstanbul.

Beutlich, Tadek, (1967), The Technique of Woven Tapestry, B. T. Batsford Ltd, London.

Constantine, M.; Larsen, J. L., (1972), Beyond Craft: The Art Fabric, Nostrand Reinhold, New York.

Erzurumlu Jorayev, Özlem, (2019), “Tapestry Sanatı ve Türkiye’de Gelişim Süreci”, Sanat-Tasarım Dergisi, Sayı. 10, s. 47-54.

Harris, Jennifer, (2010), 5000 Years of Textiles, British Museum Press, London.

Özay, Suhandan, (2001), Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Özay, Suhandan, (1997). “Halk Dokumacılığından Dokuma Sanatına”, 5. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, s. 309-314, Ankara.

Özay, Suhandan, (1995), “İnsanlık Tarihi Kadar Eski Figürlü Tekstiller: Tapestry Sanatı”, Antik Dekor Dergisi, Sayı. 29. s. 74-78.

Pianzola, M.; Coffinet, J., (1974), Tapestry, Van Nostrand Reinhold, New York and London.

İnternet Kaynakları

[https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467637?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=French+\(cartoon\)%252FSouth+Netherlandish+\(woven\)&offset=0&rpp=20&pos=2](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467637?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=French+(cartoon)%252FSouth+Netherlandish+(woven)&offset=0&rpp=20&pos=2) (Erişim Tarihi: 18.12.2019)

[https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467637?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=French+\(cartoon\)%2fSouth+Netherlandish+\(woven\)&offset=0&rpp=20&pos=1](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467637?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=French+(cartoon)%2fSouth+Netherlandish+(woven)&offset=0&rpp=20&pos=1) (Erişim Tarihi: 18.12.2019)

[https://www.metmuseum.org/art/collection/search/227026?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=French+\(cartoon\)%2fSouth+Netherlandish+\(woven\)&offset=0&rpp=20&pos=20](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/227026?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=French+(cartoon)%2fSouth+Netherlandish+(woven)&offset=0&rpp=20&pos=20) (Erişim Tarihi: 18.12.2019)

<https://albersfoundation.org/art/anni-albers/weavings/#slide7> (Erişim Tarihi: 12.01.2020)

<https://www.guntastolz.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Wall-Hangings/i-38mQW2r/A> (Erişim Tarihi: 12.01.2020).

<https://publicdelivery.org/otti-berger/> (Erişim Tarihi: 12.01.2020).

https://museomaximolaura.com/featured_item/musicians/ (Erişim Tarihi: 25.04.2020).

https://museomaximolaura.com/featured_item/mar-interior/ (Erişim Tarihi: 25.04.2020).

İletişim Kurulan Sanatçılar

Andrew Madekin (İletişim Tarihi: 11.05.2020)

MODERN TAPESTRY UYGULAMALARDA YER ALAN FARKLI İFADE BİÇİMLERİ

Jose Clemente Condor Tolosana (İletişim Tarihi: 12.05.2020)

Lurdes Elizalde (İletişim Tarihi: 11.05.2020)

Marisa Taborelli (İletişim Tarihi: 10.05.2020)

Marta Lachman (İletişim Tarihi: 16.05.2020)

Maximo Laura adına Museo Maximo Laura (İletişim Tarihi: 13.05.2020)

Ta Ku (İletişim Tarihi: 11.05.2020)

Tetiana Vytiaglovska (İletişim Tarihi: 10.05.2020)

Marta Lachman (İletişim Tarihi: 11.05.2020)



Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi Yıl:3, Sayı:4, Haziran 2020

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
08.06.2020

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
30.06.2020

Dr. Öğr. Üyesi. H. Selçuk GÜRIŞİK

Kültür Üniversitesi Tekstil ve Moda Tasarımı Meslek Yüksek Okulu, İstanbul, Y.Z.

h.selcuk.g.954@gmail.com ORCID: 0000-0002-3969-6485

**DESIGN MEMEPLEXES EXCHANGE INTERVENE IN TRADITIONAL TO
CONTEMPORARY PRODUCT DEVELOPMENT**

GELENEKSELDEN GÜNCELE

TASARIM ODAKLI KÜLTÜREL KODLARIN EVRİMİ

ABSTRACT

This article attempts to consolidate evolutionary segments of object-based strategies driving tradition toward the contemporary via aspects of design meme exchange between Anatolian felt-makers and mediator/designer working in proximity. Although his-stories and genetic codes are differentiated, object-based reciprocity evolved through creative practices of “information sharing” in the workshop environment facilitates design meme transfer and thereafter-new design-memeplex.

Also, analysing the contextual model, this found after ten-year research period become base on creating alternate teaching and learning environmental issues deals within a larger spectrum; Tradition to Contemporary cultural evolution reflected up on inter-mediatory action of the author/researcher and Anatolian Felt-maker Artisans.

The outcomes of product orientated (theory related practice base) research; through memeplex exchange as a mediatory action of the rejuvenation practice for the

product (felted artefacts) and create another specific example in the cultural continuum of the art and craft movement in Anatolian cultural geography (Gürişik, 2006).

As a research method, theory related practice based design and product originated ; It is essential to explicate handmade production methods. The work with felt-makers in their ateliers consider experimentsand after evaluating the eliminated final results presented to Show a wider audince to take their opinions through out several exhibitions.

These results from the exhibitions have led the work of both the designer and the artisans (masters) as a verification and validation test.

In order to analyze the cultural characteristics and different approaches of the group of masters, historical literature scanning and archives of local museums were also evaluated.

This article aims to share this cultural memeş-exchange process and set an useful applicable example for similar research in other fields.

Key Words: Anatolian Hand Crafted Wool Felted Textiles, Memeplex, Cultural Object, Decorative Iconography, Aggregated Qualities. Essential Nature, Ottoman Katı Techniques, Seamless Dresses, Humanization of Time...

ÖZ

Bu makale, Anadolu keçe üreticileri ile yakınlarda çalışan aracı / tasarımcı arasındaki tasarım meme değişim yönleri ile geleneği günümüze doğru sürükleyen nesne tabanlı stratejilerin evrimsel bölümlerini pekiştirmeye çalışıyor.

Hikâyeleri ve genetik kodları farklı olmasına rağmen, workshop ortamında bilgi paylaşımının yaratıcı uygulamalarıyla ortaya çıkan nesne tabanlı karşılıklı durum, tasarım meme transferini ve ardından yeni tasarım memepleksini kolaylaştırır.

On yıllık araştırma döneminden sonra ortaya çıkan bağlamsal modelin analiz edilmesi, daha geniş bir yelpazedeki alternatif öğretim ve çevre konularının ele alınmasının öğrenilmesine dayanmaktadır; Çağdaş kültürel evrim geleneği, yazar / araştırmacının ve Anadolu Keçe Üreticileri Sanatkârlarının arabuluculuk eylemine yansımıştır.

Araştırma yöntemi olarak teoriye dayalı tasarım ve pratik ürün kökenli; el-yapımı üretim metotlarının irdelenmesi esas alınmıştır. Atölyelerde el-sanatları ustaları ile

çalışmalar bir deney niteliğinde sonuçları değerlendirildikten sonra elenip, sergilerle daha da geniş kitlelerin fikirlerine sunulmuştur.

Sergilerden alınan bu sonuçlar bir doğrulama ve onaylama testi olarak, hem tasarımcının hem de artisanların (ustaların) çalışmalarına yön vermiştir. Ustaların oluşturduğu grubun kültürel özelliklerini ve farklı yaklaşımlarını analiz etme amacı ile tarihsel literatür taraması ve yerel müzelerin arşivleri de değerlendirilmiştir.

Makalenin bu kültürel alışveriş sürecini paylaşarak diğer alanlarda da benzer araştırmalara örnek oluşturması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Anadolunun El-yapımı Yünden Keçe Tekstilleri, Kültürel Ürün, Memeplex, Kültürel-ürün Bezemeci İkonografı, Yüklenen Değerler, ‘Katı’ Kitap Süsleme Tekniği, Dikişsiz Elbiseler...

Introduction

Within continuing activity of Anatolian Felt-making, (craft activity) was deteriorating in the later eighties. As a solid outcomes of the information gathered from several statistics data of National Research throughout in Turkish Republic (Gürışık, 2006). The axiom in research activity; exemplifying mutated transposition and transformation of the craft-object into cultural object (folkloric) then on into an artefact had been a main action. Building up a biographical his-story, which evokes tradition within contemporary dynamics according to rejected cultural evolution and contemporaries’ customs. The objects his-story is rooted in its authentication as a cultural object (in this case the Anatolian felted textiles) its lost aura relates to social change affected by the technical and non-technical factors.

By a process of aggregating specific traits introducing additional design memeplex in terms of diversified product action provide autonomy in random circulation through differing sociocultural locations.

The axiom in research activity; exemplifying mutated transposition and transformation of the craft-object into cultural object (folkloric) then on into an artefact had been a main action. Building up a biographical his-story, which evokes tradition within contemporary dynamics according to rejected cultural evolution and contemporaries’ customs. The objects his-story is rooted in its authentication as a cultural object (in this case the Anatolian felted textiles) its lost aura relates to social change affected by the technical and non-technical factors.

Restoration or transposition of lost aura it is suggested can be determined by a strategy of selectivity design-meme transferring. Implementation of meme transfer must first occurs with identification of difference and thereby the potential for introduction via receptive memes.

Memes Exchange Concept in Cultural and Art&Design Interaction

Memes-pool helps to clarify and give a better understanding of the nature of the reservoir of accumulated units of information as processed in the human body-mind-brain activity of perception. Determinants of the perceivers' value judgments are the economic and cultural units embodied in their genetic codes together with the accumulated previous experiences, which reflect and or constitute the differentiated levels of consciousness. Furthermore, the action of selection and personal will possessing the cultural object relates to this body-mind and brain action.

Dennett (1998,) pointed out, "*People are particular sort of animal, properly furnished by, or infested with memes* " these units of information, which instruct to produce behaviours reside in brain and replicate/propagate by jumping from human to humans' brains, as sociable animals human's social life accelerates the process of imitating through interchanging of these information.

It is therefore suggested that this biographical evolutionary changes (not necessarily progressive) in multi layered reciprocal activity of social/situational learning in craftsmen's workshop under the circumstances of master and apprenticeship reveals ambiguity of memes in genetic inheritance.

Blackmore (1998) defines that as "our personalities, abilities and unique qualities derive from the complex interplay of these replicators, so our innermost selves, the "real me" are co-adapted meme complex, which also formalise the notion of the consciousness". The political belief systems, cult, religion and safe haven are sets of memes, we all know that they do not have to be true, so we, ourselves are a myth. Our brains have only got neurons, one cannot find in it any little person pulling the strings keeping the show on track, a place for conscious decisions made as mentioned before only co-adopted meme complexes live within this brain.

Consequently, exchanging these differentiated systems requires a strategy in terms of aggregated traits/qualities, product action and oscillations or dynamics in evolving the continuity of a specific cultural path way.

DESIGN MEMEPLEXES EXCHANGE INTERVENE IN TRADITIONAL TO CONTEMPORARY PRODUCT DEVELOPMENT

After this introductory theoretical back ground of the Memeplex¹, the specific mediatory action² of the designer/author and Anatolian felt-makers (craftsmen) which memeplex transferred according to the selected design aspects.

Mainly material to function and aesthetic notions towards contemporary culture's demand and high-values (within perception) accordingly implemented up on traditional techniques and produced in various regional workshops of the felt-makers. During this interacted production sessions of designing and making activity created inevitable influential memeplex exchange. This mediatory action between designer and felt-maker masters will be clarified in Diagram: 1.

Also, designer's main dedication was creating contemporary ways of getting design commissioning to expand artisans' circle/network to make them more visible through international clientele. Mostly felt-makers' ateliers have been settled in touristic towns, where felt making was an attraction to most of the visitors. Demonstrating how to make felt in a foreign language and bringing groups by the tour operators started an extra selling opportunity to the regional artisans.

Besides changing arrange of goods accordingly established a new collection of products (design objects), which easy to carry during the travelling. Later on, increasing the number of international courier companies and mutual trusting between parts; interaction of sending items become regardless the size matters. Pre-paying and delivering the ordered products' negotiations/bargaining facilitated to establishing an expanded market.

These newly introduced commercial transactions took a while to be accepted by these secluded and conservative group of felt-makers' regional culture; to realizing of a tourist guide can act as a go-between and paying a small commission to the service they provide made everybody happy in peace; at the end.

Seeing the schedule of the design process and preparations from the starting point to the final stage was a completed story-board, which was depicted the new additional process techniques methods. To convince them to adapt these derived methods was the most difficult task to consider as a main memeplex exchange, which need to repeat regular sessions.

² Refers as the designer/mediators intervenes by working in proximity, involving knowledge exchange towards resulting in the production of derivative objects according to the specifics of reciprocity within differing cultural locations. Discussed in the context of 'rejuvenation of the creative memeplex in multifunctional practices' (Gürışik, 2006).

DESIGN MEMEPLEXES EXCHANGE INTERVENE IN TRADITIONAL TO CONTEMPORARY PRODUCT DEVELOPMENT

Even their work-power and ateliers' facilities were hired and paid regularly; to convince them, to adopt their traditionally old methods into these experimented, but verified contemporary methods.

Designer was fully intended to grasp technical details and making principals while demonstrating the contemporary design aspects, which not accepted until international verifications through exhibitions and design-fairs by the regional craftsmen (Wittgenstein, 2005).

Also, introducing traditionally established hand craft techniques, after historical survey of National Cultural methods, which more familiar with craftsmen' background; eased this transformation of the design-memes. Realisation of many accumulated/inspiring artefacts, increased their self-confident and valuing own culture-objects. This also lessened their fear of cultural degeneration.

Inspiring by the ancient book embellishment Katı technique³ call Heaven I is one of the samples. See: Figure 1.



Figure: 1, Wall hanging (Heaven1) by Halil Selçuk Gürışık

A continued flow; a flood of cultural, artistic/aesthetic experiential changes in the consciousness of the society. The iconography and surface decoration techniques, and motif-making methods have been specified according to their masters' former traditions and they

³ Katı Technique is an Otoman paper cutting and using dried flowers imported from the Holly lands, this piece is one of the rare example of transferred into felt-making ("Explore with MWNF", 2019).

hesitated to experiment with any new patterns or motif-making techniques. This prohibited activity was considered antagonistic and disrespectful to their masters.

When they realised that one of their responsibilities as contemporary masters was to create their own handwriting by innovative additional patterns in order to keep the continuum of the craft activity, they started to interpret various visual themes within their traditional methods. After all they realised that they were not against their masters and not giving any harm to their traditions had been transformed master and apprentices. Religiously obeyed methods of making, iconography of patterns and selected materials could be revised to increase the regressive demand in souvenir-objects market.

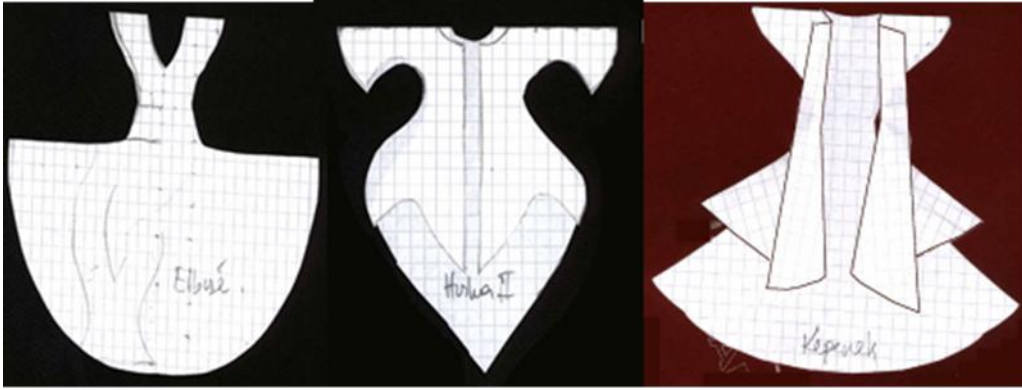


Figure: 2, a Samples of seamless dresses, by Halil Selçuk Gürışık

Another design-meme transformation is derivations of Kephenek making into seamless garments. Contemporising method of shepherd coat-making, which made of folding while felting (thinking/designing in 2D but producing in 3D (See; Figure: 2a) and Figure: 2b) was another valuable inspiration source created admiration towards craftsmen.



Figure: 2b, Exhibiting seamless dresses in Topkapı Palace Museum, by Halil Selçuk Gürışık, 2003

Working as a creative pattern-maker and consulting with professional experts finding out a particular form of a plan, which opened shape of the garment and embellishing the surfaces differently was researcher/designers self-experimentation happened in his atelier. Then the piece were transport to the felt-makers' workshop to finalize. See Figure: 3



Figure3: Pattern of a seamless garment, by Halil Selçuk Gürışık

Felt is an essential Nature of the Nomadic Culture and has been utilizing product alternative to pelt/fur, which conceptually very appropriated for contemporary ethics of the sustainable and green fashion issues.

However contemporizing activity, revivalist action (memeplex exchange) was taken; the great extent of appreciation of product's routed cultural aspects and expectation the traditional values made this process genuinely mutual exchange.

Cultural Objects' functional usage accordingly whether traditional and/or contemporary; within reversible manners can be accepted as a planned 'Kitsch', which can be accepted as a sensory replacement for the nostalgia.



Figure: 4, Tented roof details from Chintemani Restaurant, by Halil Selçuk Gürışık, London 2006

As Urban-Nomads, natural habitat of the tented space is a desirable action in terms of revisiting Essential Nature of the material's history. See, Figure 4

Also mixing different fiber and non-woven and woven materials were considered degeneration of the traditional hand craft activity in its cultural continuum to the future generations. See: Figure: 4.

As textile and fashion designer; researcher experimented in fiber-fusing and selective mixing improve the product qualities of none woven textiles. Mixing woven textiles/fabrics with all other protein fiber (felt able fiber) was a new memeplex exchange, which regional artisans found strange and resisting strongly; after all they only sandwiched cotton-muslin in between the layers of wool, to give extra strength while they produce Kephenek (shepherd coat).

Working with precious fiber such as silk and cashmere was not a regular habit of the Anatolian felt-makers. They only use local-goat, mohair as some fringes. They were hesitating the need of reversed techniques had to be implemented; but realising in terms of felt making there was no need to adopt any new method.

Working alone in their cocoon like workshops and living secluded society in a small town in Anatolia, they were preserved and keep away from modern society problematics. The whole notions of slow and nature-friendly organic production line and also sustainability had been a great role-model and inspired the re-visited researcher who had art and design education out of his native country. In fact it was the most attractive side of his decision taking action to start to learn how to make felt was these concepts. Even though later one realization of how to romanticizing the level of puritanism and naturalism.



Figure: 5, Tented roof details from Chintemani Restaurant, by Halil Selçuk Gürışık, London 2006

CONCLUSION

Exemplifying the samples applied some of material and design iconography; in terms of memeplex exchange between mediatory designer and felt-makers (craftsmen), there is a most beneficiary resultant after this ongoing research is the model of ‘Rejuvenation of the creative memeplex in multi-functional craft activities’.

Simply, knowledge exchange experience of the product orientated research: analysing the memeplex transformation can create a mutual learning and teaching environment to produce cultural object (felted textiles) into artefacts and/or design objects.

This multi-functional Model can be analysed and re-evaluated to find out some solutions for the art & design education issues; regardless designer-maker and/or theorists.

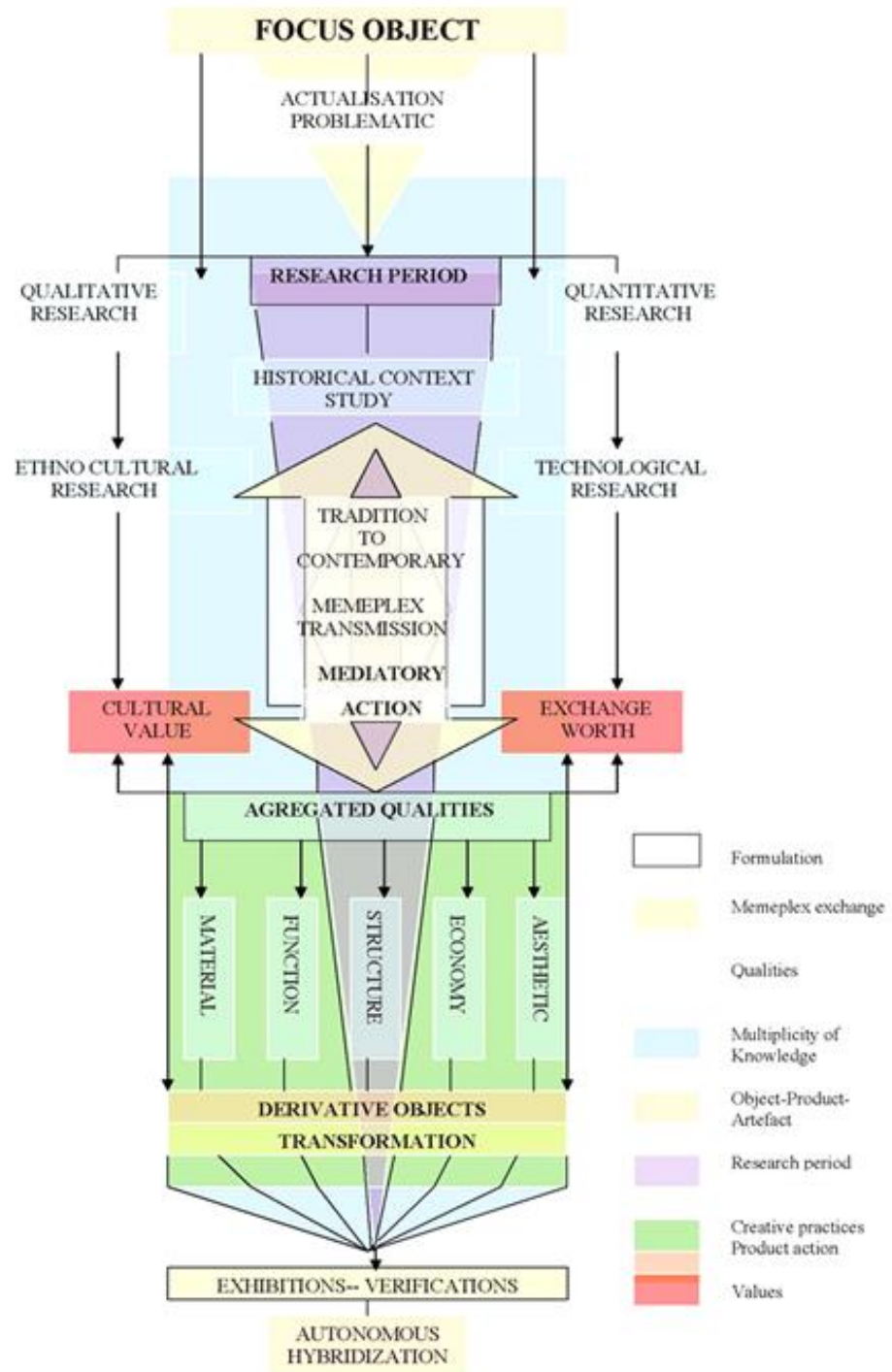
The Central section of the diagram Model explains the memeplex exchange activity from tradition to contemporary between researcher and artisans (felt-makers). In terms of five aggregated qualities⁴ of design aspects; Material, Function, Structure and Economy and Aesthetic.

The mediator, who has been revisited his routed culture and raising awareness for the socio-economic declining, but as a contradiction protecting cultural value was the main reason to take decision to mediate and taking action to research possibilities to repair the damages created up on the secluded group of artisans’ conservative attitude to not to keep up with the evolutionary changes.

In fact this model can be implemented on any other craft activity, which has similar problematics within some revisions and alterations. Verified design-objects throughout exhibitions and fairs are clarified within written pieces of the self-analytical evaluations of the process technology, See; Diagram 1

⁴ The Oxford Dictionary provides sub-clause conceptual definitions for both words separately and in the case of the notion of ‘Aggregation’, “A total considered with reference to its constituent parts; a gross amount” has been selected. In the case of ‘Qualities’, “An inherent or distinguishing characteristic; a property, Degree or grade of excellence” is considered appropriated. Therefore, in this context ‘Aggregated Qualities’ combines definitive notions relative to mediatory design action designating visible and invisible physical quality combinations in resultant objects (Gürışık, 2006).

DESIGN MEMEPLEXES EXCHANGE INTERVENE IN TRADITIONAL TO CONTEMPORARY PRODUCT DEVELOPMENT



Diagram; 1, The Model for Rejuvenation the Creative Memeplex in Multifunctional Practices (Gürışık, 2006).

BIBLIOGRAPHY

- Benjamin, W. (1969), 'The Storyteller', Published by Random House, London.
- Benjamin, W. (1999), 'Illuminations', Published by Pimlico Press, London.
- Blackmore, S. (1999), The Meme Machine, Published by Oxford University Press.
- Dawkins, R. (1999), The Selfish Gene by Oxford University Press Inc, New York.
- Dennett, D.C. (1998), Memes: Myths, Misunderstandings and Misgiving, the draft for the speech at Chapel Hill, 1998.
- Gürişik, H.S. (2006), The Paradox and Contradictions in Cultural Value and Exchange Worth of Anatolian Hand-crafted Wool Felted Textiles, Unpublished PhD thesis, University of the Arts London.
- Langrish, J.Z. (1999), 'Differentiation of Design Memes' http://jom-emit.cfpm.org/1999/vol3/langrish_jz.html
- Roy, D. Myths about memes. J Bioecon 19, 281–305 (2017). <https://doi.org/10.1007/s10818-017-9250-2>
- Explore with MWNF - Museum With No Frontiers. Retrieved July 8, 2019, from <http://explore.museumwnf.org/monument.php?cn=tr&location=213&mid=1138>
- Wittgenstein, L. (2002), "Culture and Value", Published by Blackwell Ltd, London.



Dr. Öğr. Üyesi Teoman ÇIĞŞAR

Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü

ORCID: 0000-0001-6863-5019 tcigsar@kastamonu.edu.tr.

JAPONİZM ve VİNCENT VAN GOGH

Öz

Primitif, egzotik, popüler kültür ve sanat yapılanmaları, ihtiyaç duyulduğunda öncelikli başvuru kaynakları arasında yer almaktadır. Batı sanatı da çağdaşlaşma sürecinde, egzotik kültür ve sanat kapsamına giren Japon kültür ve sanatından; bilhassa da Japon tahta baskı resimlerindeki sıradışı yaklaşımlardan oldukça yoğun bir şekilde etkilenmiş ve beslenmiştir. Vincent Van Gogh, etkilenmede öne çıkan sanatçılardan en önemlisidir ve bu durum, son dönem çalışmalarında bambaşka yaklaşımlara yönelmesini sağlamıştır. Araştırma, bunları belirlemekte oldukça önemlidir ve sanatçının ifade ettiği anlayışları, çıkış noktalarıyla ve gerekçeleriyle birlikte ortaya koyma ve bu sayede farklı bir bakış açısı kazandırabilme amacıyla yapılmıştır. Bu amaç doğrultusunda yapılan araştırma için literatür taraması ve doküman incelemesi yöntemlerinden yararlanılmıştır. Araştırmada da görülmüştür ki Japon kültür ve sanatının, özellikle de Japon tahta baskı resimlerinin; Vincent Van Gogh'un son dönem çalışmalarında belirleyici ve yönlendirici etkileri olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Çağdaş, Resim, Japonizm, Van Gogh.

JAPANİSM AND VİNCENT VAN GOGH

Abstract

Primitive, exotic, popular cultural and artistic structures are among the primary reference sources when needed. Western art, in the process of modernization,

consists of Japanese culture and art, which are included in the scope of exotic culture and art; in particular, he was heavily influenced and nourished by the unusual approaches in Japanese woodblock paintings. Vincent Van Gogh is one of the most prominent artists in influencing, and this has led him to turn to completely different approaches in his recent work. The research is very important in determining these and it is the hope of presenting the insights expressed by the artist together with their starting points and justifications, and thereby gaining a different perspective; the main thing is the purpose. Accordingly, the studies in the study have been guided by the literature review and document review method. It was also seen in the research that Japanese culture and art, especially Japanese woodblock paintings; Vincent Van Gogh has had decisive and guiding effects in his recent works.

Key Words: Art, Contemporary, Painting, Japanism, Van Gogh

Giriş

Her kültür, alışıl gelmiş değerlerinden bunaldığı ve yeniden rağbet görmeyi istediği durumlarda, birdenbire dikkatini; araştırmayı düşünmemiş olduğu (ancak pek çoğu fazlasıyla tanıdık gelen) örneklerle yönelir. Böylece kültür, yenilenme için ihtiyaç duyduğu fikirlere ulaşır veya daha önce ifade etmiş olduğu fikirlerini onaylar. Bu anlayış Batı’da orta çağın sonunda ortaya çıktığında, Hristiyanlık dünyası eskinin birikimlerini araştırmaya başlamıştı. Uzun bir suskunluk döneminin ardından, aynı yaklaşım, 19. yüzyılda Uzakdoğu kültürüne duyulan merak ve ilgiyle tekrar gündeme gelince, Japon baskı sanatını gerçekten anlama ihtiyacına ve yenilenme imkânına yol açmıştır; bu sayede resim sanatı da kendisine ‘yeni bir çıkış’ bulma arayışına girmiştir (Yamada, 1976: 27).

“Batı dünyasının Japon sanatını keşfedişinden bu yana, yüzyılın üzerinde bir zaman dilimi geçmiştir. Avrupalı sanatçıların öncelikle dikkatini çeken ilk şey; Japon porselenleri, seramikleri, fildişi vb. eserlerin harikulade zarafeti ve Japon baskı eserlerinin muhteşem güzelliği olmuştur. Bu sanatçılar, tamamen apayrı iki yer (Uzakdoğu ve Batı) arasında, daha önce fark edilmemiş olan münasebetleri gündeme getirerek; kendilerini fazlasıyla hoşnut bırakan 18. yy. Fransız sanatının şıklık ve zarafet anlayışının benzerini, Japon kültür ve sanatında bulduklarını düşünmüşlerdir. Keza, Japon baskıları İzlenimci sanatçılara ilham vermiş ve farklı sanat biçimine karşı, heyecanlarının artmasını sağlamıştır” (Terukazu, 1990: 5).

“Japon sanatı, Çin sanatının kökeni üzerinde gelişmiş ve aynı yolu, yaklaşık bin yıl kadar izlemiştir. Japonya, XIX. yüzyılın yarısında, Avrupa ve Amerika ile ticaret ilişkisi kurmak durumunda kalınca, çoğu ambalaj kâğıdı olarak kullanılan baskı resimlerini, çay satan dükkânlarda bulmak mümkün olmuştur. Bu baskılarda, Fransız ressamlarının kurtulmak için can attığı ve ne akademik kuralların ne de kalıpların bozabildiği, farklı bir gelenekle

karşılaşmışlardır. Japon baskıları, bilinçsiz olarak hâlâ ağırlığını duydukları Avrupa geleneklerinin ayırdına varmalarına yardımcı olmuştur” (Gombrich, 1986: 416). “Epey bir süredir yalnızca Uzakdoğu’nun bildiği bu zengin ve köklü miras; Batı’nın egzotik olana duyduğu meraktan nasibini almış ve Japon baskıları, değerli sanatçıların sayesinde bir yere kadar da olsa nihayet açıklanabilmiştir” (Terukazu, 1990: 5).

Japonizm ve Vincent Van Gogh

“Japon baskılarının cazibesi; ‘tekrara rağmen kendini yenileyerek’ resmin her alanında başarıya ulaşmış olan Japon resim sanatının, bin yıllık gelişim sürecinin haklı bir sonucudur. Nitekim 19. yüzyılın sonunda sadece Japon sanatının etkilediği zarafet ve stil anlayışı nedeniyle, yaygın bir moda gelişim göstermiştir – ‘Japonizm’ adıyla bilinen bir akım – ki; Fransa’da ve günümüze ulaşan etkisi çok güçlü olmuştur” (Terukazu, 1990: 5).

“Japonizm, sanat ve kültür akımı olarak adeta bir yaşam tarzı haline gelmiştir. Yapılan her yenilik acemilikle benimsenerek; kadınlar kimono giymiş, salonlarına Japon resimleri asmış ve çay seremonileri düzenlemişlerdir. Zamanla bu moda, yerini, Japon sanatını irdelemeye bırakmış ve sadece belli bir kesim tarafından doğru anlaşılmış olsa da bilinçli yaklaşım duyarlılığı hep yüksek seviyelerde kalmıştır.

Klâsik antikite Rönesans için neyse, Japon sanatı da modern sanat açısından aynı derecede önem arz eder. Dönemin yazarları tarafından yazılan yazılarda: ‘söndürülmesi güç bir yangının ve alevlerinin, resim atölyelerinden şehre doğru yayıldığı; kompozisyonun parçalanması, form ve renk değerlerinin zenginliği, etkilerin orijinalliği ve aynı zamanda da sadeliğin salt anlatımı sonucunda insanların dayanılmaz bir şekilde etkilendiği’ ifade edilmiştir.

Japon sanatının anlamı, egzotik kavramından daha da ötededir ve okyanustan gelen bu kültür ve sanat akımı, farklılığıyla çok barışçıl manalarda Avrupa’yı fethetmiştir. 1867 Paris Dünya Fuarı’nda, doğrusu bir Japon kültür ve sanat patlaması yaşanmıştır. Batı’nın düşüncesindeki mistik Uzakdoğu, Japonlar tarafından başarılı bir biçimde sunulmuş ve Paris çevreleri, Japon sanatı örneklerinden çok büyük bir haz duymuştur. Japonizm, Batı’da dört temel üzerine inşa edilmiştir: ‘keşfetme, analiz, adaptasyon ve sentez’.

Van Gogh (1853 – 1890), bu dört aşamayı özümseyen nadir sanatçılardan birisidir. İlk üç aşamayı, Paris’te yaşadığı dönemlerde, son aşama olan ‘sentez’i de kendindeki Japonizm’i keşfederek bulmuştur” (Walther ve Metzger, 1993a: 283-285).

1885 Ekim’ine kadar, renkçi bir yaklaşım yerine, ışık – gölge oyunlarını ve kalın boya tabakalarını tercih etmiştir. Renge ilgisi, 1885 kışında Anvers’de kaldığı sürece, Japon estamplarını keşfetmesiyle artmıştır ve renklerin ne kadar anlatımcı bir araç olduğuna sık sık değinmiştir. Üslûbunu değiştirmeye karar verdiğinde, Theo; ‘Paris’teki ressamların, güneş ışınlarının bütün parlaklığı ile tuvallerini renklendirdiklerini’ anlattığı zaman, onu daha büyük

bir dikkatle dinler ve gitmeye karar vererek, 1886 Şubat'ında Paris'e varır (Behar, 1984: 6). "Paris'e ulaştığında, Japon baskıları toplamaya başlar (keşfetme). Bu eserleri, 1887'de kendi organizesinde, sanatçıların toplandığı Cafe de Tambourin'de sergiler. Yeni serginin cazibesinden, sosyete dâhil herkes çok memnun kalır" (Walther ve Metzger, 1993a: 287).

"“Ukiyo-e (Yüzen Dünya) eserleri, ilk zamanlarda fırça ile ve teker teker yapılıyordu. İhtiyacın çoğalmasıyla, ufak detayların bile ifade edildiği tahta baskı tekniğine geçilmiştir" (İdemitsu ve Yardımcı, 1986: 18). Van Gogh zaten evinin duvarlarını 'Ukiyo-e' eserleriyle dekore etmişti. Gündelik hayattan görüntülerin yer aldığı bu tahta baskılar arasında; Hokusai ve Hiroshige gibi ustaların eserleri de yer alıyordu" (Walther ve Metzger, 1993a: 285-286).

"Hiroshige, yaptığı çalışmalarla Batı'da en çok tanınan ve bilinen Japon ressamlardan birisiydi" (Phadion, 1996: 218). "Van Gogh, Hiroshige'nin 'Atake Şehir Köprüsü'nde Ani Sağanak' ve 'Kameido'daki Erik Parkı' adlı iki adet baskı eseri ile Kesai Eisen'in 'Oiran (Geyşa)' adlı baskı eserini kopya etmiştir. Hiroshige'ye ait 'Atake Şehir Köprüsü'nde Ani Sağanak' adlı çalışmanın, Van Gogh tarafından yapılan kopyası; 'Yağmurdaki Köprü' adıyla bilinmektedir. Bu kopyalar, 'Japon Serisi' olarak adlandırılmıştır. Van Gogh, önceleri arka plânda Japon baskılarını gösteren resimler yapıyordu; kopyalama dönemiyle tarzı da oturmaya başlamıştır.

Ustaları önemseyerek yaptığı kopya resimler sayesinde, Uzakdoğu kültürüne ait geleneksel resim sanatının estetik kurgusundan kaynaklanan 'saygı' kavramıyla da tanışmıştır. Zen-Budizm'in felsefi etkisinden kaynaklanan zarafet ve inceliğe dayalı bu saygı anlayışı, sadece Uzakdoğu ile sınırlı kalmamış; kuşaktan – kuşağa aktararak, Batı'ya kadar ulaşmıştır" (Walther ve Metzger, 1993a: 290).

"Japon estetizmine göre; sanat, günlük kullanıma ait objelere yer verir ya da günlük kullanım objeleri sanatın kapsamına girer. Sanat eserlerinin iç mekânlarda dekoratif bir işlevi vardır ve sanatın işlevi günlük hatta mümkün mertebe anlık olmalı; sanat ve sanat eseri tazeliğini, canlılığını, dinamizmini kaybetmemelidir. Doğadaki çiçekler, açma zamanı gelince sadece doğada değil; binaların iç duvarlarındaki resimlerde de açarlar. Mevsim kışken, resimler de kışı gösterir; mevsime göre asılır, diğer zamanlarda muhafaza edilmek amacıyla güvenli yerlere (resim kilerlerindeki özel raflara) saygıyla kaldırılır. Van Gogh da kendi resimlerinde, Japon estetizmine uygun olan bu yaklaşımdan yararlanmıştır. Doğanın zıtlıkları, bütünlükleri ve değişimleri, Van Gogh'u da etkilemiş; resimlerinde kullandığı motifler ve anlayış, her geçen gün daha 'Japonist' olmuştur.

Hiroshige'den yaptığı kopyalarla fark etmiş olduğu doğal değişimleri, daha sonraları yerleşmiş olduğu Arles'de; yakın çevresindeki oryantal karaktere sahip mekânlarda bulmuştur. Burada yapmış olduğu çiçek resimlerinde, kendince yorumladığı kişisel bir izlenimcilik vardır. Japonist etkilerin yer aldığı eserlerindeki ışık kullanımı, tamamıyla Uzakdoğu resim sanatı anlayışına uygundur. Buna göre; gölge, tasarımın veya dekorasyonun bir parçası olarak düşünülür. Hatta gölgelendirme, altın yaldızlı mürekkeple veya direkt altın yaldızla yapılır.

İzlenimcilerin birinci derecede önemseydiği ışık, Japon ressamlarınca ikinci derecede tutulmuştur. Ancak, Japon resim sanatında ışık etkisinin renkle verilmesi, İzlenimciler'e uygun olduğundan Van Gogh tarafından da benimsenmiş ve Japonist eserlerinin hepsinde bu yaklaşıma yer vermiştir" (Yamada, 1976: 18 & Walther ve Metzger, 1993b: 331). "Japon resim sanatının yüzeysellik ve ışık etkisi, Van Gogh'un 'Japonist' eserlerinde, kendince yorumlanmıştır. Paris'teki İzlenimciler'in etkisinde, Van Gogh'un daha önce yaptığı resimlerindeki ışık ve gölgenin yerini, güneş ışığı ve dinamik renkler almıştır; Van Gogh ve çağdaşlarını hayran bırakıp özellikle etkileyen, Japon resimlerinin parlak ve mat renkli keskin silüetleridir" (Behar, 1984: 7-8 & Walther ve Metzger, 1993a: 296).

"(Diyagonal Kompozisyon) 'Yeni Bakış Açısı' ve 'Yeni Renk Armonisi', Van Gogh'u da fazlasıyla cezbetmiştir. İzlenimciler'in, siyahı renk anlayışlarının dışında tutmalarına karşın; Van Gogh 'Ukiyo-e' tarzının etkisiyle, resimlerinde siyah-beyaz (açık-koyu) dengesine yer vermiştir. Komplementer renkleri yan yana kullanarak büyük yüzeyleri, kontrast renkleri yan yana kullanarak küçük yüzeyleri vermeyi denemiş; renklerin (Japon resim sanatında olduğu gibi) farklı kullanımıyla, resimsel dengeye ulaşmayı başarmıştır. Japon resim sanatının 'dekoratif ve yüzeysel etki' anlayışından faydalananarak, kendi yüzeysel metotlarını bulmuştur. Bir taraftan sihirli denebilecek kadar usta fırça vuruşlarının gücüyle yüzeysel ifadeyi; bir taraftan da renkli yüzeylerin dekoratif etkisini verebilmiştir. Fırça tekniğini değişik bir şekilde uygulamış; Uzakdoğu resim sanatındaki kaligrafik tarzı, Yeni Bakış Açısı ve Yeni Renk Armonisi ile birlikte kendi tarzına 'adapte' etmeyi (üçüncü aşamayı) başarabilmiştir" (Walther ve Metzger, 1993a: 291-292).

"Bu gelişim, iki yıl sonraki ölümüne kadar süren yoğun bir yaşantı döneminin başlangıcını oluşturur. Dekoratif renkleri ve şekilleri bozulmuş biçimleri uygulaması, resimledikleri hakkında düşündüklerini ve en olağan şeyler hakkında keşfettiği duygularını, bütün ve canlı bir şekilde ortaya çıkarmıştır. Paris'te geçirdiği iki yılın mutluluğu, sevgi dolu resimlerde yansımaktadır. Van Gogh bu resimlerde, Uzakdoğu ve Batı'nın sentezini yakalamayı başarmıştır (sentez)" (Behar, 1984: 7-8 & Walther ve Metzger, 1993a: 297).



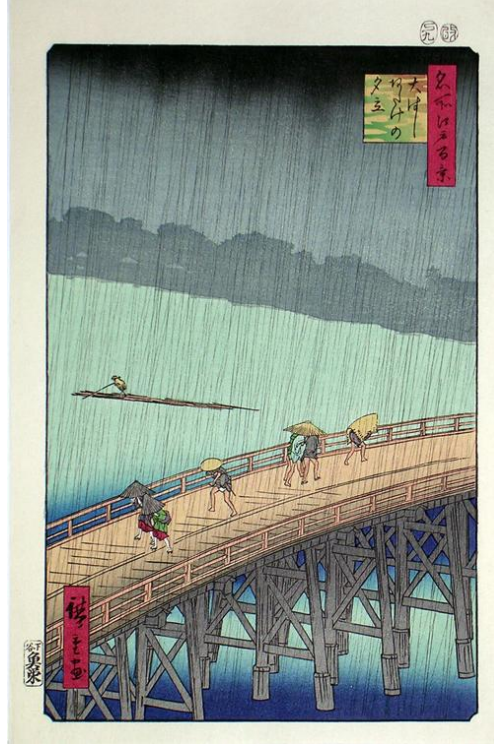
Görsel 1: Soldaki Resim: Ando Hiroshige (1797-1858), “Kameido'daki Erik Parkı” (1857), Renkli Tahta Baskı, 25.4 x 37 cm., Van Gogh Müzesi (Vincent Van Gogh Vakfı), Amsterdam, Hollanda.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Hiroshige_Van_Gogh_1.JPG(e.t.:02.06.2020)

Görsel 2: Sağdaki Resim: Vincent van Gogh (1853-1890), “Çiçekli Erik Bahçesi” (Hiroshige'den sonra / Ekim-Kasım 1887), Tuval Üzerine Yağlıboya, 46,8 x 55,6 cm., Van Gogh Müzesi (Vincent van Gogh Vakfı), Amsterdam, Hollanda.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Hiroshige_Van_Gogh_1.JPG(e.t.:2.06.2020)

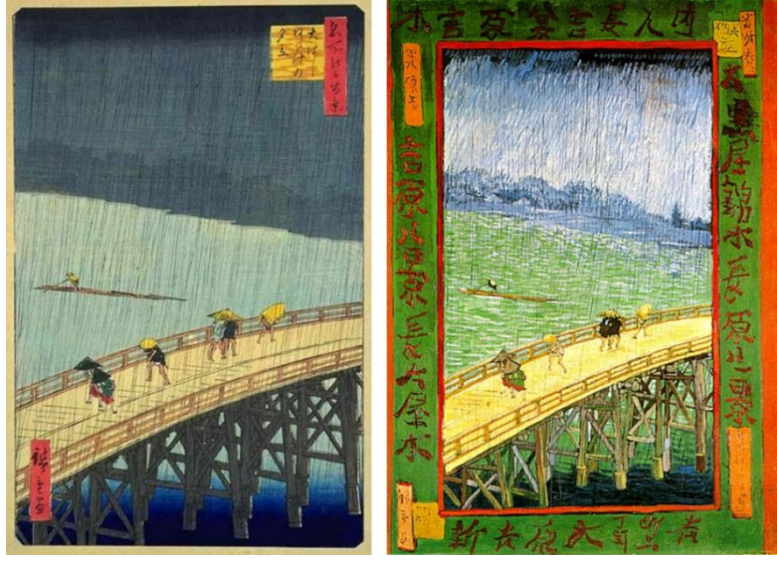
‘Çiçekli Erik Bahçesi’ adlı eserin, Van Gogh tarafından (Hiroshige’nin tahta baskılarından) kopya edilen üç yağlıboya tabloda ilki olduğuna inanılmaktadır. Baskı mürekkebinin etkisini taklit etmek amacıyla, arka plandaki kırmızı-yeşil ve beyaz çiçeklerin üzerindeki yeşil renkleri için aslına benzer tonlar kullanmaya çalışmıştır. Kardeşine: Arles’a taşındıktan sonra artık Japonya’ya gitmeyi hayal etmesine gerek kalmadığını belirterek; ‘çünkü kendime her zaman buradaki Japonya’da olduğumu söylüyorum’ demiştir.



Görsel 3: Katsushika Hokusai (1760-1849), “Kozuka Eyaleti’ndeki Sano Duga Köprüsü” (1834), Renkli Tahta Baskı, 25,4 x 37,8 cm., Guimet Müzesi, Paris, Fransa.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/53787> (e.t.: 04.06.2020)

19. yüzyılın ortalarında Japonya, ticaret aracılığıyla Japon sanatını batıya açmıştır. Japon baskı makineleri, Hokusai ve Hiroshige'nin eserleri, önemli ölçüde etkili olmuştur. Ukiyo-e'nin son büyük ustalarından biri olan Hiroshige, Japon şehir görüntülerinin baskı serileriyle ünlü ve batıda iyi bilinen bir sanatçıdır. Van Gogh, yüzlerce Japon baskısını toplamış ve Hiroshige gibi büyük Japon sanatçıların eserlerini, kalite seviyesi açısından Rembrandt, Hals ve Vermeer'e benzetmiştir. Van Gogh, (gölge olmadan) renklerin kullanım tarzı ve konular hakkında çeşitli etkileri araştırmış ve kopyalar yaparak, onları kendine özgü bir tarza dönüştürmüştür. Japon resimleri, Van Gogh'un o dönemde kardeşine yazdığı bir mektupta açıkladığı üzere; ‘huzur bulmak’ ifadesini temsil etmektedir: ‘bu kadar huzurlu olmak, hastalıklar için kimyacı dükkânında satılan her şeyden (ilaçlardan) daha çok ve belki de daha iyi bir çaredir’.



Görsel 4: Soldaki Resim: Ando Hiroshige (1797-1858), “Atake Şehir Köprüsü’nde Ani Sağanak” (1857), Renkli Tahta Baskı, 25,6 x 37,4 cm., Van Gogh Müzesi (Vincent Van Gogh Vakfı), Amsterdam, Hollanda.

https://i0.wp.com/upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/Hiroshige_Van_Gogh_2.JPG
(e.t.: 04.06.2020)

Görsel 5: Sağdaki Resim: Vincent van Gogh (1853-1890), “Yağmurdaki Köprü” (Hiroshige’den sonra, 1887), Tuval Üzerine Yağlıboya, 46 x 55 cm., Van Gogh Müzesi (Vincent van Gogh Vakfı), Amsterdam, Hollanda.

https://i0.wp.com/upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/Hiroshige_Van_Gogh_2.JPG
(e.t.: 06.06.2020)

Hiroshige'nin ‘Atake Şehir Köprüsü’nde Ani Sağanak’ adlı eseri, Van Gogh’un koleksiyonunda vardı ve sadeliği sanatçıya ilham vermiştir. Örneğin; bulut patlaması paralel çizgilerle taşınır ve baskı için tahta blok oluştururken uygulanması zor olduğundan, bu tür tekniklere (ayrı bir) saygı duyulur. Ancak Van Gogh, ‘Yağmurdaki Köprü’ adını verdiği ve Hiroshige’den yaptığı kopya resimde; orijinal gravür baskının renkli desenlerini takip etmek yerine parlak-kontrast renkleri ve fırça darbeleri kullandığı sebebiyle, ‘Japon gravürünün cesaretini yumuşattı’ şeklinde eleştirel yorumlara maruz kalmıştır. Resmin etrafındaki çerçeveyi dolduran kaligrafik ifadeleri, (anlamlarından ziyade görsel öge amaçlı kullanmak üzere) başka Japon baskılarından kopyalamıştır (URL-1).



Görsel 6: Soldaki Resim: Kesai Eisen (1790-1848), “Geyşa”, Paris Illustré'nin Kapak Sayfası "Le Japon", Cilt 4, Mayıs 1886, sayı 45-46.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Title_page_Paris_Illustre_Le_Japon_vol_4_May_1886.jpg (e.t.: 06.06.2020).

Görsel 7: Sağdaki Resim: Vincent van Gogh (1853-1890), “Fahişe” (Eisen'den sonra, Ekim-Kasım 1887, Paris), Tuval Üzerine Yağlıboya, 100,7 x 60,7 cm., Van Gogh Müzesi (Vincent van Gogh Vakfı), Amsterdam, Hollanda.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Japonaiserie_\(Van_Gogh\)#/media/File:Van_Gogh_la_courtisane.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Japonaiserie_(Van_Gogh)#/media/File:Van_Gogh_la_courtisane.jpg) (e.t.: 008.06.2020)

Van Gogh bu tabloyu, orijinali Japon sanatçı Kesai Eisen'e ait gravür (tahta baskı) eserin, 1886'da Paris İllustré dergisinin kapağında yer alan resminden etkilenecek yapılmıştır. Figürü kopyalamak ve büyötmek için kareleme yöntemini kullanmıştır. Parlak renkler ve koyu tonlu hatlar, adeta bir gravür gibidir. Kadının, saç modeliyle ve giydiği kimonolarının arkadan ziyade önüne bağlanmış (obi) kemeriyle, bir fahişeyi nitelediği söylenebilir. Van Gogh, kadın figürünü; nilüferler, bambu sapları, turna kuşları ve kurbağalarla dolu bir göletle çerçevelemiştir. Kurbağa ve turna kuşu betimlemeleriyle gizli bir göndermede bulunmuştur: Fransızca ‘grenouille’ (kurbağa) ve ‘grue’ (turna kuşu) kelimeleri, 19. Yy. Fransız argosunda ‘fahişe’ ve ‘kaldıraç’ anlamında da kullanılan kelimelerdir (URL-2). Aynı zamanda “kurbağa, Japon Zen sanatçılarının pek sevdiği bir figürdür. İyi bir meditasyoncu gibi saatlerce kıpırdamadan durur ama bir an bile çevresindeki yaşama karşı uyanıklığını yitirmez” (Güngören, 1995: 161).

Sonuç

Her kültür, alışlagelmiş değerlerinden bunaldığı ve yeniden rağbet görmeyi istediği durumlarda, birdenbire dikkatini; araştırmayı düşünmemiş olduğu örneklerle yöneltir. Böylece yenilenme için ihtiyaç duyduğu fikirlere ulaşır veya daha önce ifade etmiş olduğu fikirlerini onaylar. Bu anlayış 19. yüzyılda Uzakdoğu kültürüne duyulan merak ve ilgiyle gündeme gelince, Japon baskı sanatını gerçekten anlama ihtiyacına ve yenilenme imkânına yol açmıştır; bu sayede resim sanatı da kendisine ‘yeni bir çıkış’ bulma arayışına girmiştir. Japon baskıları, batılı ressamın ne akademik kuralların ne de kalıpların bozabildiği farklı bir yapıyla karşılaşmalarına ve bilinçsiz olarak hâlâ ağırlığını duydukları Avrupa geleneklerinin ayırdına varmalarına yardımcı olmuştur.

Primitif, egzotik ve popüler kültür sacayağından beslenen sanat, özellikle de Çağdaş batı sanatının gelişim sürecinde aynı tavırda olmuştur. Batıda sanatsal bir akım haline gelen Japonizm, başlangıçta İzlenimci akım ve sanatçılarıyla sınırlıyken, süreçle diğer akım ve dönemlerde de etkilerini göstermiştir.

Japon baskılarının cazibesi; ‘tekrara rağmen kendini yenileyerek’ resmin her alanında başarıya ulaşmış olan Japon resim sanatının, bin yıllık gelişim sürecinin haklı bir sonucudur. Nitekim 19. yüzyılın sonunda sadece Japon sanatının etkilediği zarafet ve stil anlayışı nedeniyle, yaygın bir moda gelişim göstermiştir – ‘Japonizm’ adıyla bilinen bir akım – ki Fransa’da ve günümüze ulaşan etkisi çok güçlü olmuş; sanat ve kültür akımı olarak adeta bir yaşam tarzı haline gelmiştir.

Klâsik antikite Rönesans için neyse, Japon sanatı da modern sanat açısından aynı derecede önem arz eder. Kompozisyonun parçalanması, form ve renk değerlerinin zenginliği, etkilerin orijinallliği ve aynı zamanda da sadeliğin salt anlatımı sonucunda insanların dayanılmaz bir şekilde etkilendiği ifade edilmiştir. Japonizm, Batı’da dört temel üzerine inşa edilmiştir: ‘keşfetme, analiz, adaptasyon ve sentez’.

Van Gogh (1853 – 1890), bu dört aşamayı özümseyen nadir sanatçılardan birisidir. 1885 Ekim’ine kadar, renkçi bir yaklaşım yerine, ışıık – gölge oyunlarını ve kalın boya tabakalarını tercih etmiştir. Renge ilgisi, Japon estamplarını keşfetmesiyle artmıştır ve renklerin ne kadar anlatımcı bir araç olduğuna sık sık değinmiştir. 1886 Şubat’ında Paris’e ulaştığında, Japon baskıları toplamaya başlar (keşfetme).

Batı’da en çok tanınan ve bilinen Japon ressamından Hokusai ve Hiroshige gibi ustaların eserlerini kopya etmiştir. Bu kopyalar, ‘Japon Serisi’ olarak adlandırılmıştır. Ustaları önemseyerek yaptığı kopya resimler sayesinde, Uzakdoğu kültürüne ait geleneksel resim sanatının estetik kurgusundan ve Zen-Budizm’in felsefi etkisinden kaynaklanan zarafet ve inceliğe dayalı ‘saygı’ kavramıyla da tanışmıştır.

Japon estetiğine göre sanatın işlevi anlık olmalı; sanat ve sanat eseri tazeliğini, canlılığını, dinamizmini kaybetmemelidir. Van Gogh da kendi resimlerinde, Japon estetiğine uygun olan bu yaklaşımdan yararlanmıştır. Doğanın zıtlıkları, bütünlükleri ve değişimleri, Van Gogh'u da etkilemiş; resimlerinde kullandığı motifler ve anlayış, sembolik açıdan da her geçen gün daha 'Japonist' olmuştur.

Japon resim sanatında ışık etkisinin renkle verilmesi Van Gogh tarafından da benimsenmiş ve Japonist etkilerin yer aldığı eserlerinin hepsinde bu yaklaşıma yer vermiştir. Japon resim sanatının yüzeysellik ve ışık etkisi, Van Gogh'un 'Japonist' eserlerinde, kendince yorumlanmıştır. Paris'teki İzlenimcilerin etkisinde, Van Gogh'un daha önce yaptığı resimlerdeki ışık ve gölgenin yerini, güneş ışığı ve dinamik renkler almıştır; Van Gogh ve çağdaşlarını hayran bırakıp özellikle etkileyen, Japon resimlerinin parlak ve mat renkli keskin silüetleridir.

(Diyagonal Kompozisyon) 'Yeni Bakış Açısı' ve 'Yeni Renk Armonisi', Van Gogh'u fazlasıyla cezbetmiştir. 'Ukiyo-e' tarzının etkisiyle, resimlerinde açık-koyu dengesine yer vermiştir. Komplementer renkleri yan yana kullanarak büyük yüzeyleri, kontrast renkleri yan yana kullanarak küçük yüzeyleri vermeyi denemiş; renklerin (Japon resim sanatında olduğu gibi) farklı kullanımıyla, resimsel dengeye ulaşmayı başarmıştır. Japon resim sanatının 'dekoratif ve yüzeysel etki' anlayışından yola çıkarak renklerin kullanım tarzı hakkında çeşitli etkileri araştırmıştır; kopyalar yaparak kendi yüzeysel metotlarını bulmuş ve onları kendine özgü bir tarza dönüştürmüştür.

Bazı resimlerini çevrelemek için kullandığı kaligrafik ifadeler de (anlamlarından ziyade görsel öge amaçlı kullanmak üzere) başka Japon baskılarından kopyalamıştır. Uzakdoğu resim sanatındaki kaligrafik tarzı, Yeni Bakış Açısı ve Yeni Renk Armonisi ile birlikte kendi tarzına 'adapte' etmeyi (üçüncü aşamayı) başaramıştır.

Bu gelişim, iki yıl sonraki ölümüne kadar süren yoğun bir yaşantı döneminin başlangıcını oluşturur. Dekoratif renkleri ve şekilleri bozulmuş biçimleri uygulaması, resimledikleri hakkında düşündüklerini ve en olağan şeyler hakkında keşfettiği duygularını, bütün ve canlı bir şekilde ortaya çıkarmıştır. Paris'te geçirdiği iki yılın mutluluğu, sevgi dolu resimlerde yansımaktadır. Van Gogh bu resimlerde, Uzakdoğu ve Batı'nın sentezini yakalamayı başarmıştır.

Araştırma neticesinde görüldüğü üzere Vincent Van Gogh, etkilenmede öne çıkan sanatçılardan en önemlisidir. Japon kültür ve sanatı özellikle de Japon tahta baskı resim etkileri, son dönem çalışmalarında belirleyici ve yönlendirici olmuştur; bambaşka yaklaşımlarla sanatına ve sanata yenilikler kazandırmasını sağlamıştır.

KAYNAKÇA

- Behar, İsak, (1984), Büyük Ressamlar, Kardeş Yayıncılık, İstanbul.
- Gombrich, Ernst, (1986), Sanatın Öyküsü, (Çev. Bedrettin Cömert), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Güngören, İlhan, (1995), Zen Budizm-Bir Yaşama Sanatı. Yol Yayınları, İstanbul.
- İdemitsu, Bijutsukan ve Yardımcı, Nurettin, (1986),“İdemitsu Koleksiyonu”-Japonya Sanat Sergisi Kataloğu, İdemitsu Müzesi, Japonya.
- Phaidon Ltd., (1996), The Book of Art, Phaidon Press Ltd., London.
- Terukazu, Akiyama. (1990), Japanese Painting, Rizzoli International Publications, New York.
- Walther, Ingo F. ve Metzger, Rainer (1993a) Van Gogh-The Complete Paintings-I. Italy: Benedikt Taschen.
- Walther, Ingo F. ve Metzger, Rainer (1993b) Van Gogh-The Complete Paintings-II. Italy: Benedikt Taschen.
- Yamada, Chisaburoh F. (1976), Dialogue in Art-Japan and the West, Kodansha International Ltd., New York.

WEB KAYNAKLARI

- URL-1: https://en.wikipedia.org/wiki/Copies_by_Vincent_van_Gogh (e.t.: 06.06.2020)
- URL-2: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0116V1962> (e.t.: 08.06.2020)

GÖRSEL KAYNAKLAR

- Görsel 1: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Hiroshige_Van_Gogh_1.JPG (e.t.: 02.06.2020)
- Görsel 2: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Hiroshige_Van_Gogh_1.JPG (e.t.: 02.06.2020)
- Görsel 3: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/53787> (e.t.: 04.06.2020)
- Görsel 4: https://i0.wp.com/upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/Hiroshige_Van_Gogh_2.JPG (e.t.: 04.06.2020)
- Görsel 5: https://i0.wp.com/upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/Hiroshige_Van_Gogh_2.JPG (e.t.: 06.06.2020)
- Görsel 6: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Title_page_Paris_Illustre_Le Japon vol_4_May_1886.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Title_page_Paris_Illustre_Le_Japon_vol_4_May_1886.jpg) (e.t.: 06.06.2020).
- Görsel 7: [https://en.wikipedia.org/wiki/Japonaiserie_\(Van_Gogh\)#/media/File:Van_Gogh_la_courtisane.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Japonaiserie_(Van_Gogh)#/media/File:Van_Gogh_la_courtisane.jpg) (e.t.: 08.06.2020)



Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi Yıl:3, Sayı:4, Haziran 2020

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
10.06.2020

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
30.06.2020

Doç. Dr. Fahrettin GEÇEN

İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü

fahrettin.gecen@inonu.edu.tr ORCID: 0000-0002-0787-7505

KULLANIM NESNELERİNİN KAVRAMSAL DEĞİŞİMİ VE DADAİZM

Öz

Geleneksel sanat yüzyıllar boyunca kendi ifade biçimindeki değişikliklere rağmen varlığını sürdürdü ve günümüzde de varlığını devam ettirmektedir. Fakat 19. yy'ın sonları ve 20. yy'ın başlarında geleneksel sanatta meydana gelen biçimsel ve kavramsal değişiklikler farklı sanat biçimlerine kapı araladı. Geleneksel sanatın yerini modern sanat ile birçok akım aldı. Empresyonizm, kübizm, ekspresyonizm, dadaizm, sürrealizm ve birçok sanat akımı fikirsel ve üslupsal farklılıkla geleneksel sanattaki formu bozarak ortaya çıktı. Bu akımlardan dadaizm sanatı, sanata karşı duruş sergileyen önemli bir akımdır. Araştırmanın amacı sanatta geleneksel çalışma tarzının dışına çıkılmasında kullanım nesnelerinin yerini ve dada sanat akımının önemini ortaya çıkarmaktır. Araştırma nitel araştırma yöntemi ile yapılmıştır. Araştırmada verilere erişebilmek amacıyla literatür taraması yapılmıştır. Araştırmanın sonucunda elde edilen bulgulara göre; Dadaistler kavramları anlamlarının dışında kullanarak farklı bir yol izlediler. Bir dadaiste göre kullanım nesnesi sanatın önemli bir parçası olabilirdi. Yeter ki onu kullanım nesnesi olmaktan çıkartıp farklı bir düzlemde izleyiciye sunulabilsin. Olanı olması gerektiğinin dışında kullanma durumu dadaistleri diğer sanat akımlarından ayıran en büyük nitelikti.

Anahtar Kelimeler: Hazır Nesne, Dadaizm, Kolaj, Kavramsal Sanat, Duchamp

CONCEPTUAL CHANGE OF USE OBJECTS AND DADAISM

Abstract

Traditional art has continued to exist despite changes in its form of expression over the centuries and continues to exist today. But 19. late century and 20th century the formal and conceptual changes that occurred in traditional art at the beginning of the century opened the door to different forms of art. Many currents have replaced traditional art with modern art. Impressionism, Cubism, expressionism, Dadaism, Surrealism, and many art currents arose by distorting the form in traditional art with intellectual and stylistic differences. From these currents, the art of Dadaism is an important current that takes a stance against art. The aim of

the research is to find out the place of the objects of Use and the importance of the Dada art movement in moving out of the traditional style of work in art. The research was conducted by qualitative research method. In order to access the data, a literature review was conducted. According to the findings of the study, Dadaists followed a different path by using concepts outside of their meaning. According to a Dadaist, the object of use could have been an important part of art. As long as it doesn't become an object of use, it can be presented to the viewer on a different plane. Using what was meant to be was the greatest quality that set Dadaists apart from other art movements.

Key Words: Ready-Made, Dadaism, Collage, Conceptual Art, Duchamp

Giriş

İnsanoğlu var olduğundan bu yana bir gereksinim olarak sanatı yaşamının bir parçası hale getirmiş ve bu açıdan oluşan gereksinimini doyummuş ya da doyurmaya çalışmıştır. Mağara duvarlarına çizdiği resimler ihtiyaçlar sonucu (büyü, av eğitimi vb.) ortaya çıkmıştır. Veyahut Yunan ve Klasik sanatta sanatçılar idealin arayışına girmiş, fikişsel bir gereksinim çözümlemeye çalışılmışlardır. Maniyerizm sanat akımında sanatçılar farklı bir yol izlemiş klasik resim anlayışı dışında biçimlerde vurgu amaçlı deformeler yapmışlardır. Genel itibariyle bakıldığında üslup açısından zaman kendini değişimlere açmıştır. Ta ki sanayi devrimine kadar, bu dönemden sonra hem düşünsel hem maddi olanak ve çeşitliliklerden ötürü sanatçılar farklı arayışlara girmişlerdir. Malzemede ve fikirde zenginleşen sanatçı farklı arayışlarını her modern sanat akımında kendini farklı bir renkle göstermeye çalışmıştır. Sanayii devriminin ardından modernizmin ortaya çıkması, kentleşme, felsefi görüşler, bilimsel gelişmeler ve birinci dünya savaşı, sanatın bakış açısını, ifade biçimini değiştirmiştir. Sanat önceki sanat akımların gelişimsel sürecinin getirdiği ve yaklaşan bir doğumun sancısını da yaşıyordu. Tüm bu süreçler, klasik sanat anlayışının ötesinde geleneksel ifade yerine biçimin, rengin, estetiğin konunun kendine has bir forma bürünmesine neden oldu. Sanat eserinin güzel olması artık önemli değildi. Sanatçıların arayışlarıyla bulmak istedikleri şey önemliydi. Bu ifadeleri örneklendirirsek; Işığın anlık etkisini yakalamaya çalışan empresyonist resimde formu bozarak üç boyut etkisini ve perspektifi zayıflatmıştır. Nesne ve figürleri geometrik formlara sokarak resim sanatında çok farklı bir boyut getiren kübizm ise kendini sentetik kübizmde ise resmin içine farklı kullanım nesnelerini yerleştirmiştir. Fovlar ise nesneleri gerçek renklerinden koparırlar. Ekspresyonistler içten geldiği gibi dış dünyanın karamsarlığını resimde karartıcı formu bozulmuş renk ve çizimlerle kendini göstermiştir. 20. yy'da modern sanat akımı ve üslupların çıkmasıyla tasarım, yorum, yargı, üretme aşamaları değişkenlik gösterdi. Bu akımların her biri kendi savunduğu fikir ya da biçimsel formla kendine bir ifade biçimi ve sav ortaya koymuşlardır.

Bu akımlardan bir tanesi ise tarz ve üslup açısından farklı olan ve birinci dünya savaşının yıkımıyla geleneksel, politik, ahlaki, inançsal ve değerlerin yıkıldığını savunan eserlerinde de 'yıkıcı' bir etki taşıyan adını da bir sözlükten rastgele 'dada' kelimesinden alan bir çöküntünün sonucu ortaya çıkan Dadaizm akımıdır. Dadaizm akımı, geleneksel sanat anlayışına sert bir tavırla karşı çıkan sürrealizm, kavramsal sanat ve op art'ın ortaya çıkmasına öncülük etmiştir (Süzen, 2018:23).

1916-1922 yıllarında varlığını gösteren Dadaizm kültürel bir fenomen niteliği taşımaktadır. Dadaizm sanat akımı özünde ikili bir yaklaşım göstermektedir. Akım yıkıcı, yaratıcı, dürtü, neşeli bir yapıya sahipti. Geleneksel sanatsal tavırlara olağanüstü şekilde dadacılar karşı duruş sergiledi. Sanatçılar resmin kutsallığını ve estetiğini küçümsediler. Dadaistler için bir çöp bile sanat eseri olabilirdi. Zürih ve New York'ta hemen hemen eş zamanlı olarak ortaya çıkan Dada sanat akımı daha sonra Berlin, Hannover, Köln ve Paris'te etkisini gösterdi (Cork, 2017:410).

Marcel Dumcham, Hans Arp, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann Max Ernts, Francis Picabia, bu sanat akımının önemli sanatçılarıdır.

1. Dadaizm ve Güzel

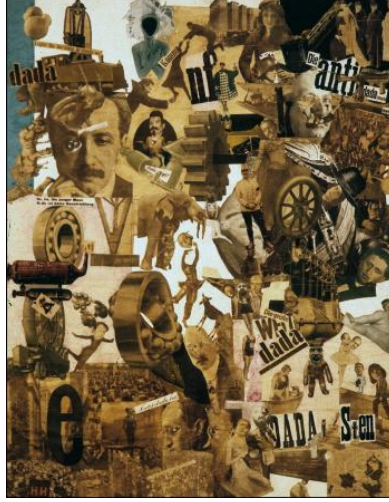
“Endüstrinin ivme kazanmasıyla, araştıran, deneyen, eleştiren, madde ve mana da özgür ve sınırsız olmak için çaba sarf eden sanatçı, estetik kalıplarını, kurallarını ve tekniklerini ortadan kaldırmaya çalışmış, geleneksel yerine, eser üretiminde yeni deneyimler için mücadele etmiştir” (Süzen, 2018:26). Dadaistler çalışmalarında üç boyutlu nesneleri kullanım amacının ötesine taşıma ve sanatsal bir nesneye dönüştürme çabası içine girmişlerdir. Hazır nesnelerin sanatın bir nesnesine dönüştürülmesinde sanatçılar estetik değerlere önem vermemişlerdir. Fov'cuların biçimlerin ve renklerin estetiksel değerini hiçe saymaları gibi, ekspresyonistlerin ürkütücü renk ve formları kullanmaları gibi Dadaistler de çalışmalarında iki boyutlu çizimleri yaparken ve üç boyutlu nesneleri sanatsal imge olarak kullanırken güzel, hoş, gibi duyguları kenara iterek kavramsal bir ifade yolunu seçmişlerdir.

Birçok filozof estetik ve güzel hakkında çeşitli yorumsal ifadelerde bulunup bakış açılarını yansıtmışlardır. Platon ve Aristoteles'in görüşüne göre doğa mükemmeldir ve öteki dünyanın taklididir. Taklit ise gerçeğine ne kadar yakınsa o kadar mükemmeldir. İşte klasik sanat anlayışı bu felsefi fikrin odağı etrafında toplanmış uygulamalara sahiptir diyebiliriz. Bazı estetikçiler ise esas estetik olayın insanların ruhunda meydana gelen özel duygular olduğunu iddia ederler. Romantizm, Maniyerizm sanat anlayışları ise bu düşünce biçimine yakındır. Kant ise güzeli iyi olanla aynı görmektedir yani bir görünüm çirkinde olsa iyiye güzeldir. Bu ve buna benzer birçok görüş yaklaşımı vardır. Güzele farklı bakışlar birçok modern sanatsal üsluplarda da kendini göstermektedir. Dadaizm sanat akımı ise birçok filozofun görüntüde güzelin aranmayacağı, an fikri çerçevesinde sanatta görüntüdeki güzellik küçümsenmiştir. Dadaizm'deki güzelliğe bakış açısıyla filozofların görüntüdeki güzelliğe bakış açısında önemli bir fark vardır. Filozoflar iyi, hoş, adalet gibi kavramalarla güzeli eşleştirirken dadacılar ise yalnız sanatsal çıkışlara karşı koymayla güzeli hiçe saymışlardır.

2. Dadaizm ve Tipografi

Dadaizm sanat akımında tipografi önemli bir öge haline gelmiştir. Kin ve nefreti adeta kusarak eserlerine yansıtan dadacılar eserlerine tipografik öğeler yüklemişlerdir. Tipografik öğeleri birçok dadacı sanatsal çalışmalarında bir üslup olarak kullanmışlardır. Bu sanatçılardan ve eserlerinden bir örnek vererek; Kolaj mantığıyla *Hannah Höch*'ün *Incision With The Dada Kitchen Knife Through Germany's Last Weimar* adlı yaptığı eserde savaşa olan nefret hem görsel hem de tipografik öğelerle betimlenmiş ve gazete parçalarından oluşturulmuştur. Anti, dada gibi kelimelerin geçtiği eser dadaist sanatçıların karşı koyma ifade biçimlerini yansıtan ibarelerdir. Dadaistler görsellerle birlikte kullandıkları tipografik öğeleri sanki resmin bir parçası gibi izleyicinin algılamasını sağlayacak tasarımda yapmışlardır. Dadaistlerin tipografik

çalışmalarındaki tasarım ile izleyici yazı ile resmi birlikte algılamaktadır. İzleyicinin bu şekilde algılamasını ise Dadaist saatçılar ya yazıyı büyüterek yâda koyu tonlu yazı fontları kullanarak görsel algının oraya kaymasını sağlayarak yapmışlardır.



Görsel 1: *Hannah Höch, Incision With The Dada Kitchen Knife Through Germany's Last Weimar Beer-belly, 1920*

Bu açıdan baktığımızda modern sanat akımlarından Bauhaus, De Stijl, Somut Şiir, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi akımların yanında Dadaizm sanat akımının da tipografi’de etkili olduğu görülmektedir. Dada sanat akımı sadece toplumun üst kısmındakilere değil halktan insanlara da hitap ediyordu. Birçok sanat akımının temelinde bir karşı çıkış ideali vardır fakat dadaistleri diğer sanat akım ve gruplarından ayıran yoğun bir nefretten ortaya çıkmasıdır. Teknolojinin aptallığına, katliamlara duyulan nefret eserlerde bir tepki biçimi olarak nefes bulmuştur (Kurtçu, 2019, 91-99).

3. Dadaizm’in Etkilendiği ve Etkilediği Sanat Akımları

Resme farklı nesnelerin sentetik kübizm ile girmesiyle birlikte sanat, farklı bir bakış farklı bir yön-amaç ve alternatif malzeme kullanımı kazanmıştır. “Kübizm, dada sanat akımının tipografi’nin geleneksel kısıtlarından ayrılmasını sağlar. Dada harf biçimlendirmelerini, Kübizm in görsel biçim kavramı tekniğini uygulayarak oluşturur” (Yavuz, 2019:16). Kübizm düşünsel bir amaçla biçimlerin deforme edilmesi sonucunu doğururken Dadaizm’de ise bir tepkinin forma dönüşmesi olarak kendinin gösterir.

Dada sanat akımından etkilenen sanat akımlarından bir tanesi de Fütürizm’dir . Fütürizm sanat akımında da sanatsal ürünlerde farklı olan aranmaktadır. Ana temel ögesi hareket olan fütürizm sanat akımında hareketlerin birbirine geçişinde görünüm anlaşılabilirliğini kaybetmeye başlar. “Dadaistler sanatta geleneği kabul etmeseler de, karşı dursalar da, yozlaşmış toplumla alay da etseler, çalışmalarında ortaya çıkan durum Fütürizm’in görselini zenginleştirir”(Yavuz, 2019:16). Diğer etkilediği sanat akımlarına bakıldığında ise Sürrealizm ve Pop Art’ı sayabiliriz. Sürrealistler düşsel tavırlarını birer tepki olarak kullanırken pop art sanat akımında ise dadacılar gibi hazır nesne ve tipografik öğelerin ticari amaçlı kullanımı görülmektedir.

4. Dadacılar ve Eserleri

Her dönemde sanatçılar düşüncelerini ifade etmek için bir yol benimsedi biçimsel, görsel, sözel her yol kullanıldı. Sanatçılar ifade biçimlerini bir düşünce, duygu yâda ideolojik, dinsel

vb. yollardan beslenerek yaptı. Bunu yaparken de kavramlar ve ifadeler, onlardan beslendi yani her eser kendi gerçeğini yaşadı yansıttı. Dadaistler ise kavramları anlamlarının dışında kullanarak farklı bir yol izlediler. Bir Dadaist sanatçıya göre kullanım nesnesi sanatın bir parçası olabilirdi. Yeter ki onu kullanım nesnesi olmaktan çıkartıp farklı bir düzlemde izleyice sunabil. Dadaistleri diğer sanat akımlarından ayıran en büyük özellik; *Olanı olması gerektiğinin dışında kullanma* özelliğidir.



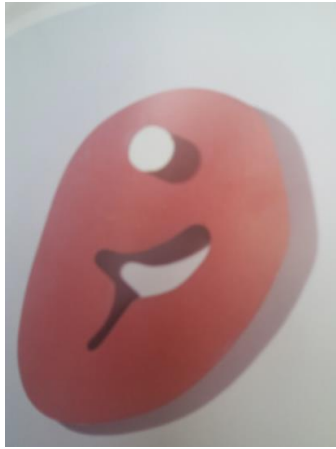
Görsel 2: Marcel Duchamp. “Pisuar-Çeşme”, Porselen, 1917

Dadaizm’i en çok ifade eden eser olarak görülebilecek “Pisuar-Çeşme” adlı çalışma sanatçının kendi verdiği takma isimle imzaladığı “R. Mutt” adlı ters çevrilmiş pisuar tüm sanat dünyasında önemli bir yer edinmiştir. (Umay, 2017:41). Pisuar günlük kullanım nesnesi olmanın ötesinde bir ifade, bir tepki aracı olmuş, göze hoş gelmeyen bir görünümle sanat dünyasında şaşkınlık yaratmıştır. Sanatçının bu tavrı sanatın anlamlandırması açısından farklı bir düşünce biçimi oluşturarak geleneksel sanat anlayışının dışına taşmasını sağlar. Heykel görünümünde olan ‘Pisuar’ (Görsel 2) üç boyutlu hazır bir nesneden ibarettir.



Görsel 3: Raoul Hausmann. “Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhu)”, Buluntu Nesnelerle Asemblaj, 32,5x21x20 cm, Musee National d’Art Modern, Paris, 1919

Avusturya’lı sanatçı, Berlin’de Dada hareketinin kurucularından biridir. Özellikle hiciv fotomontajları ve sanat üzerine kışkırtıcı yazılarıyla biliniyordu. Sanatçı resim ve heykel atölyesinde çalışmış ayrıca litografi ve odunculuk eğitimi almıştır. Hausmann, ayrıca oluşturulan kolaj ve fotomontajlar ile de ünlüdür (<https://www.britannica.com/biography/Raoul-Hausmann>). Sanatçının ‘Mekanik Kafa’ (Görsel 3) adlı eseri de bir üç boyutlu bir kolaj çalışmadır. Sanatçı eserini, kullanım nesnesi olan kamera, metre, metal parça, cep saati parçalarını bir adet mezura parçasını günlük kullanım nesnelerinin odundan yaptığı baş büstüne monteliyerek estetik kaygı gütmeyen meydana getirmiştir. Savaşa karşıt düşünce taşıyan sanatçının eserlerinde kullanım nesnelerini bir kolaj mantığıyla estetik kaygı taşımadan kullandığı anlaşılmaktadır.



Görsel 4: Jean Hans Arp, “Baş”, Ahşap Rolyef, 67x56,5 cm, Özel Koleksiyon, 1929

Sanatçı bu eserinde (Görsel 4) oyma ve kabartma teknikleri kullanmıştır. Sanatçı diğer sanatçılardan farklı olarak bu eserinde günlük kullanım nesnesi kullanmak yerine eseri günlük kullanım nesnesine benzetmiştir. Eser primitif bir etkiye sahiptir. Renkler sade, biçimler ise basit geometrik kavisli formlara sahiptir. Soyuta benzeyen eser insan yâda hayvan başı veyahut saate benzetilebilmektedir. Eserin ahşap ve kâğıttan yapıldığı anlaşılmaktadır.



Görsel 5: Man Ray, “Obstruction (Engel)”, 1920 (Yavuz, 2019:16)

Man Ray “Obstruction (Engel)” (Görsel 5) adlı eserinde hazır nesne olan askıları bir araya getirerek kendi içerisinde dağınık görünen fakat bir düzeni olan bir şeyin karşıtı olan durumu belirtmek için engel durumunu oluşturmak amacıyla askılardan bir yoğunluk kütlesi oluşturuyor. Böylece sanatçı hazır bir nesne ile fikirsel bir tavır gösteriyor.

Man Ray ve Marcell *Duchamp* gibi sanatçılar hazır eşyalar üzerinde kendi sanatsal tavırlarıyla oynamalar yapmışlardır. Readymade (hazır-yapım) adlı bir sanat çeşidini de üretiyorlardı (İpşirlioğlu; İpşirlioğlu, 2017: 98-99) aktaran (Yavuz, 2019:16)



Görsel 6: Marcel Duchamp, Bicycle Wheel, Metal wheel mounted on painted wood stool, 51 x 25 x 16 1/2" (129.5 x 63.5 x 41.9 cm) 1913

Duchamp bir bisiklet tekerleğini bir mutfak taburesine tutturmuş ve dönmesini izlemek istemiş ve bunu mutlu bir fikir olarak ifade etmiştir. Kavramsal sanatla ilişkilendirilecek düzeydeki bu çalışmalar birçok sanatçıya ve sanat akımına öncülük etmiştir. Günümüz sanatçıların birçoğu hazır malzemelerden yararlanarak eser üretmektedir.

5. Günümüz Türk Sanatında Kavramsal Sanat Anlatımı Örneği ; Eserleriyle Hüseyin Elmas

1967 Anamur doğumlu olan günümüz sanatçılarından akademisyen Prof. Dr. Hüseyin Elmas, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde Güzel Sanatlar Eğitimi Resim Bölümü'nde çalışmaktadır. Sanatçının birçok kişisel karma ve grup sergileri mevcuttur. Sanatçının kendine ait son dönemlerde rahmetli dedesinin evinde yer alan bir bölümde kendi kişisel sergi alanını mevcuttur. Elmas kendi kişisel sergi alanında resim çalışmalarının yanında kurtuluş savaşı döneminde dedesinin tarlada ve evde kullandığı bazı araç gereçleri-nesneleri de alıp kavramsal bir ifadeyle sergi alanında sergilemektedir. Marcel Duchamp'ın hazır bir nesneyi (ready-made) alıp sergi alanında sergilemesi gibi sanatçımızda hazır nesneleri kullanarak duygu ve düşüncesini kavramsal bir yolla anlatmaya çalışmıştır. Sanatçı kendi ifadesi ile şöyle demektedir; “Alınteri I” ve “Alınteri II” ismini verdiğim her iki çalışmada kullanmış olduğum malzemeler bugünüümüze borçlu olduğumuz hayatını çiftlikle kazanmış Birinci Dünya savaşı ardında da Kurtuluş Savaşı'na katılarak 13 yıl askerlik yapmış dedemin bizzat kullanmış olduğu kara saban demirleri ve kazmalarıdır. Sanatçı-akademisyen, çürümekte-erimekte olan bu malzemeleri depoda tesadüfen buldum ve aynı ismi taşımakta her zaman onur duyduğum ‘Hüseyin Elmas Kültür Sanat ve Yaşam Merkezi’mizin’ koleksiyonun en nadide eserleri arasına kattım demektedir. Yine sanatçının dedesinin kullandığı el değirmeni de kendisine ait sanat merkezinin bahçesinde hazır nesne sanat çalışması olarak sergilenmektedir.



Görsel 7: Hüseyin Elmas, Alınteri I, Hazır Nesne, 2020



Görsel 8: Hüseyin Elmas, İsimsiz,



Görsel 9: Hüseyin Elmas, 2020, Hüseyin Elmas Kültür Sanat ve Yaşam Merkezi



Görsel 10: Hüseyin Elmas, Alınteri II, Hazır Nesne, 2020

Sanatçı Görsel 8’deki ‘İsimsiz’ adlı eserini oluştururken Marcel Duchamp’ın ‘Bicycle Wheel’ adlı eserine gönderme yaptığını ifade etmektedir. Bisikleti tutan kasnağı değirmen taşı tutan kasnakla çember şeklindeki bisiklet tekerleğini daire şeklindeki değirmen taşı ile eşleştirmiştir. Ayrıca sanatçı bisikleti ters çevirip kaideyi koymayı da değirmen taşı kasnağıyla yukarı doğru kaideye yerleştirmekle eşleştirmiştir. Sanatçı burada yine dedesinin emeğini kavramsal olarak anlatmaya çalışmıştır.

6. Yöntem

Araştırma nitel araştırma yöntemi ile yapılmıştır. Araştırmada verilere erişebilmek amacıyla makale, tez, internet, kitap gibi dokümanlar taranıp literatür araştırması yapılmıştır. Günümüz sanatına etkisinin eserleriyle örneklendirildiği sanatçı-akademisyen Prof. Dr. Hüseyin Elmas ile röportaj yapıp eserleri hakkında bilgi edinilmiş ve görüşme metodu kullanılmıştır. Sanatçının eserlerinin görselleri ise kendisinden temin edilmiştir.

Sonuç

Her dönemde sanatçılar düşüncelerini ifade etmek için bir yol benimsemiştir. Biçimsel, görsel ve sözel her yol kullanılmıştır. Sanatçılar ifade biçimlerini bir düşünce, duygu yâda ideolojik, dinsel vb. yollardan beslenerek yapmışlardır. Bunu yaparken de kavramlar ve ifadeler onlardan beslendi yani her eser kendi gerçeğini yaşamış ve yansıtmıştır. Dadaistler ise kavramları anlamlarının dışında kullanarak farklı bir yol izlemişlerdir. Bir dadaist’te göre kullanım nesnesi sanatın bir parçası olabilirdi. Yeter ki onu kullanım nesnesi olmaktan çıkartıp farklı bir düzlemde izleyiciye sunulabilirdi. “*Olanı olması gerektiğinin dışında kullanma*” durumu dadaistleri diğer sanat akımlarından ayıran en büyük özellikti.

Savaşa karşıt düşünce taşıyan dadacıların eserlerinde kullanım nesnelerini bir kolaj mantığıyla estetik kaygı taşımadan kullandığı anlaşılmaktadır.

Dadaistler, çalışmalarında iki boyutlu çizimleri yaparken ve üç boyutlu nesneleri sanatsal imge olarak kullanırken güzel, hoş, gibi duyguları kenara iterek kavramsal bir ifade yolunu seçmişlerdir.

Dadaizm sanat akımı ise birçok filozofun görüntüde güzelin aranmayacağı an fikri çerçevesinde sanatta görüntüdeki güzellik küçümsenmiştir. Dadaizm’deki güzelliğe bakış açısıyla filozofların görüntüdeki güzelliğe bakış açısında önemli bir fark vardır. Filozoflar iyi,

hoş, adalet gibi kavramalarla güzeli eşleştirirken dadacılar ise sadece sanatsal çıkışlara karşı koymayla güzeli hiçe saymışlardır.

Dadaistler görsellerle birlikte kullandıkları tipografik öğeleri sanki resmin bir parçası gibi izleyicinin algılamasını sağlayacak tasarımda yapmışlardır. Dadaistlerin tipografik çalışmalarındaki tasarım ile izleyici yazı ile resmi birlikte algılamaktadır. İzleyicinin bu şekilde algılamasını ise Dadaist sanatçılar ya yazıyı büyütür ya da koyu tonlu yazı fontları kullanarak görsel algının oraya kaymasını sağlayarak yapmışlardır.

Dadaist sanatçılar bazı iki boyutlu eserlerinde olduğu gibi farklı nesneleri bir araya getirerek oluşturdukları eserleri bir kolaj mantığıyla meydana getirmektedirler.

Nadir görülse de bazı sanatçıların sanatsal malzemelerle çalışmalarını kullanım nesneleriyle oluşturulan eserlere dönüştürdükleri görülmektedir. Günümüzde birçok sanatçı hazır-nesneleri sanatsal çalışmalarda eserin bir parçası olarak kullanmaktadır.

Kaynakça

- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2017). Sanatta Devrim. Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Cork, Richard, (2017), Sanatın Tüm Öyküsü (Çev., Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Süzen, H. Nilüfer, (2018), “Modern Batı Sanat Akımlarının Güncel Sanata Katkıları”, Uluslararası Beşeri ve Sosyal Bilimler İnceleme Dergisi, Y. 2, S. 1, s. 1-30.
- Kurtçu, Fatih, (2019), “20. Yüzyıl Modernizmi Tipografi’de İçerik ve Biçim İlişkisi”, Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi, Y. 6, S. 1, s. 89-110.
- Umay, M. Çağatay, (2017), Dadaizm Akımı Kapsamında Öncü Sanatçılar ve Eserleri, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Birleşik Sanatlar Anasanat Dalı, Kütahya.
- Yavuz, A. Tuba, (2019), Dadaizm Ve Günümüz Heykel Sanatına Etkisi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Erzurum.
- <https://www.britannica.com/biography/Raoul-Hausmann>

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: <http://www.leblebitozu.com/dadaizm-sanatcilari-ve-eserleri/>

Görsel 2: <http://birgunbiryerde.blogspot.com/2013/04/bir-dada-klasigi-cesme-ve-marcel-duchamp.html>

Görsel 3: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cGzAKG/rBAMyB5>

Görsel 4: Umay, M. Çağatay, (2017), Dadaizm Akımı Kapsamında Öncü Sanatçılar ve Eserleri, Dumlupınar

Görsel 5: Yavuz, A. Tuba, (2019), Dadaizm Ve Günümüz Heykel Sanatına Etkisi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Erzurum.

Görsel 6: https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-bicycle-wheel-new-york-1951-third-version-after-lost-original-of-1913/

Görsel 7: Sanatçının kendisinden temin edilmiştir

Görsel 8: Sanatçının kendisinden temin edilmiştir

Görsel 9: Sanatçının kendisinden temin edilmiştir

Görsel 10: Sanatçının kendisinden temin edilmiştir



Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi Yıl:3, Sayı:4, Haziran 2020

Yayın Geliş Tarihi / ArticleArrivalDate

10.06.2020

Yayınlanma Tarihi / ThePublicationDate

30.06.2020

Öğr. Gör. Rasim Bağırılı

Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü

rasimbagirli@selcuk.edu.tr ORCID: 0000-0001-8467-9820

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK SERİGRAFI BASKI TEKNİĞİ VE BİREYSEL UYGULAMALAR

Öz

Seramiğin tarihsel süreci değerlendirildiğinde seramik, insanoğlunun hem günlük kullanım nesnesi olarak hem de bireysel olarak kendini ifade edebildiği bir alan olarak karşımızda durmaktadır. En temel tanımlama ile hammaddesi kil olan ve pişirildiği zaman dayanıklılık kazanan bu malzemenin tarihi, insanlığın yerleşik yaşama geçmesi ile ilişkilendirilir. Seramiğin teknik bir malzeme olarak endüstride kullanımı ve plastik bir malzeme olarak da sanatçıya ilham veren özgün uygulamalarda kullanımı söz konusudur.

Çağdaş sanat farklı sanat disiplinlerinin bir arada kullanımına sıklıkla gözlenmektedir. Çağdaş seramik sanatı da aynı anlayışla farklı disiplinler ile etkileşime girmektedir. Baskı resim alanı bu etkilenme alanlarından birini oluşturur. Bu çalışma, zamansal süreç içerisinde geleneksel ve dekoratif kimliğinden uzaklaşmış olan çağdaş seramik sanatında bir ifade biçimi olarak kullanılan serigrafi baskı tekniği ile üretilen özgün üretimlerin sanatçıya ve izleyiciye yeni bakış açıları sunması üzerine odaklanmıştır. Birçok tanımın ve anlamlandırmanın yanı sıra çağdaş seramik sanatında uygulama alanı olarak serigrafinin kullanımı akademisyen/sanatçı Rasim Bağırılı'nın İzler/İzlenimler Serisi özelinde tasarım, uygulama ve fırınlama çalışmalarını yürüttüğü seramik uygulamaları açısından değerlendirilmiştir.

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK SERİGRAFI BASKI TEKNİĞİ VE BİREYSEL UYGULAMALAR

Anahtar Kelimeler: Seramik, çağdaş seramik sanatı, baskıresim, serigrafi.

AS A FORM OF EXPRESSION IN CONTEMPORARY CERAMIC ARTSERIGRAPHY PRINTING TECHNIQUES AND INDIVIDUAL APPLICATIONS

Abstract

When the historical process of ceramics is evaluated, ceramic stands before us both as an object of daily use and as an area where it can express itself individually. With the most basic definition, the history of this material, the raw material of which is durable when it is cooked, is associated with the transition of humanity to the settled life. The use of ceramics as a technical material in industry and as a plastic material are used in original applications that inspire the artist.

Contemporary art is frequently observed to be used together in different art disciplines. Contemporary ceramic art also interacts with different disciplines with the same understanding. The print image area is one of these affected areas. This study focused on presenting new perspectives to the artist and the audience by the original productions produced by the screenprinting technique, which is used as a form of expression in contemporary ceramic art, which has moved away from its traditional and decorative identity within the temporal process. In addition to many definitions and interpretations, the use of screenprinting as a field of application in contemporary ceramic art has been evaluated in terms of ceramic applications in which academician / artist Rasim Bağırılı carries out design, application and baking works in the Traces / Impressions Series.

Keywords: Ceramics, Contemporary Ceramic Art, Printmaking, Serigraphy.

Giriş

Seramiğin bulunuşunun insanlık tarihi kadar eski olduğunu arkeolojik belge niteliği taşıyan kalıntılar aracılığı ile söylemek mümkündür. İnsanlığın avcı-toplayıcı yaşamdan yerleşik hayata geçişi sonucu ortaya çıktığı düşünülen seramik, tarihsel süreç açısından kesintisiz bir biçimde günümüze kadar gelmiştir. Sürekli bir değişim ve gelişim içinde olan seramik, teknolojik olanakların oldukça geliştiği günümüzde hem endüstriyel hem de plastik sanatların bir dalı olarak varlığını sürdürmektedir. Değişen toplumsal dinamikler ve gelişen teknoloji sayesinde sanatın her alanında yaşanan dönüşümler seramik temelli alanlarda da yaşanmıştır.

Özellikle bu toplumsal yaşam döngüsünün kültürel yapı üzerindeki en önemli etkilerinden birisi tartışmasız olarak Endüstri Devrimi'dir. Endüstri Devrimi'nin toplumsal ve kültürel yansımalarının bir sonucu/başlangıcı olarak bilim ve sanat alanında farklılaşan ilkeler çerçevesinde şekillenen yeni düşünce sistemi sayesinde seramik sanatında, endüstrisinde ve eğitiminde çağdaş bir anlayış benimsenmiştir. Bu ekonomik, sosyal ve kültürel süreç kapsamında Çağdaş Seramik Sanatı; Arts and Crafts hareketi ve Bauhaus Ekolü'nden etkilenmiştir (Çevik, 2015: 77).

1. Seramik ve Çağdaş Seramik Sanatı

Ana hammaddesi kil olan seramik, insan zekâsının bir sonucu olarak ortaya çıkan, günlük yaşamda, ileri teknoloji ürünlerinde ve en önemlisi sanat alanında kullanılan oldukça önemli bir malzemedir. En basit tanımı ile kilin su ile yoğrularak plastiklik özelliği kazanmasından sonra belli yöntemlerle kullanım amacına göre şekillendirilip, kurutulup ve son olarak dayanıklılık kazanıncaya kadar pişirilmesidir (Özel, 2007: 130). Genel bir tanımlama ile seramik; “organik olmayan malzemelerin oluşturduğu bileşimlerin, çeşitli yöntemler ile şekil verildikten sonra, sırlanarak ve ya sırlanmayarak sertleşip dayanıklılık kazanmasına varacak kadar pişirilmesi bilim ve teknolojisidir” (Arcasoy, 1998:1). Seramiğin ilk hammaddesi balçık adı ile tanınan çok ince taneli koyuca kıvamlı çamur birikintileridir. Tarihteki ilk seramik kaplar, balçık ile sıvanmış sepetten oluşan kaplardır. Bu balçıkla sıvalı sepetlerin ateşle buluşup sertlik kazanmalarının sonucu oluşan kaplar, kullanışlı kap kaçakları oluşturmuştur (Yardımcı, 1993: 3).

Seramik hammaddelerinin pişirme işlemleri sonucunda dayanıklılık kazanma özelliği, seramiği antik dönemden günümüze kadar insan yaşamının neredeyse her alanında vazgeçilmez bir malzeme olarak kullanmasına olanak tanımıştır. Seramik bünyeler, seramiğin zamana ve doğa koşullarına karşı yüksek direnç göstermesi nedeni ile hakkında yazılı belgelerin olmadığı antik uygarlıklar döneminde bile insanların yaşayış biçimleri, dinsel inanışları ve toplumsal süreçleri hakkında detaylı ve etkili bilgiler edinebilmemizi sağlayacak arkeolojik belge niteliği taşımaktadır (Çevik, 2010: 36). İnsanoğlunun günlük temel ihtiyaçlarından doğan seramik; uygarlığın erken dönemlerinde günlük hayata girmiş ve günümüze kadar kesintisiz olarak kullanımını sürdürmüştür. Seramik üretimler günlük hayata yardımcı taşıma ve saklama kaplarından, dini temalı adak heykelciklerine, yapı malzemesinden, oyuncaklara, süs eşyalarından, mezarlara, tabletlere kadar büyük bir çeşitlilik göstermiştir (Erman, 2019:144).

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK SERİGRAFI BASKI TEKNİĞİ VE BİREYSEL UYGULAMALAR

Seramik, insanoğlunun en eski ifade biçimlerinden biridir. Kilin kurduğunda bile kolay şekillendirilebilen ve yaşken de farklı objelerle sıvanıp kullanılabilen bir malzeme olması, bu malzemenin kolaylıkla kullanılmasını sağlamıştır. Zaman içerisinde farklı araç ve gereçler kullanılarak şekillendirilen seramik malzeme, son yıllarda dijital araçlarla da şekillendirilebilir hale gelmiştir (Özgüven, 2017: 2).

Dönemsel açıdan bakılacak olursa endüstriyel olanakların hızla gelişmesi sonucu kullanıma yönelik, seri üretim seramikler sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Seramik, üretimindeki bu çeşitlilik sayesinde hem sanatsal hem de bilimsel üretim alanlarında iki veya üç boyutlu uygulamalara olanak sağlamıştır. Seramiğin kendini “Sanat Seramiği” olarak 20. yüzyıl içerisinde kabul ettirmesi diğer plastik sanat dallarına göre yeni bir disiplin olarak nitelendirilmesinin nedenidir. “Sanat Seramiği” olarak adlandırılan bu çalışmalar heykel sanatının biçim ve içeriğinin yanında resim sanatının da renk öğesini bünyesinde barındırmaktadır (Sönmez, 2002: 178-179). Sanat dalı yanında bilim dalı da olan seramik, günümüz teknolojisi ile inanılmaz olanaklar sunmaktadır. En yaygın bilineni uzay araçlarının dışının yüksek ısıya dayanıklı seramik yüzeyle kaplanmasıdır. Yoksa uzay dönüşü atmosfere çarpan kapsülün bu hızla almış olduğu ısının enerjisi onu yakabilirdi. Günümüzde bükülebilen, görevi bitince de yok olabilen seramikler yapılmaktadır (Çolakoğlu, 1998: 22).

Çağdaş sanat anlayışı ile birlikte yoğunluk kazanan disiplinlerarası ilişki, çağdaş seramik sanatının oluşumunda da kendini etkili bir şekilde göstermiştir. Sanatın farklı alanlarından birçok sanatçı bir ifade aracı olarak seramikten etkilenmiş ve uygulamalarında ana ve/veya yardımcı malzeme olarak seramik malzemesini kullanmışlardır. Çağdaş sanatın her alanından çok önemli sanatçılar bu seramik kullanımları sonucunda seramik sanatını da disiplinlerarasılık anlamında etkilemişler ve seramik alanına ayrı bir değer/anlam katmışlardır (Çevik, 2018: 13).

Seramik alanında bu gelişimlerin bir yansıması veya sonucu olarak tasarlama, şekillendirme, uygulama ve dekorlama yöntemleri de gelişme göstermiştir. Bu dekorlama yöntemlerinin ilk aşaması mühür baskılar olmasının çok ötesine geçerek günümüzde birçok farklı baskı tekniğinin yanı sıra dijital baskı yöntemleri de uygulanmaktadır.

2. Çağdaş Sanatta Disiplinlerarası Yaklaşımlar

21. yüzyıl geçmiş yıllarda sosyal, ekonomik ve kültürel anlamda yaşanan tüm olayların bir sentezini sunmaktadır. Toplumda var olduğu günden buyana sanatçı, bir kültür yaratıcısı konumunda içinde bulunduğu çağın aurasını yansıtan eserler ortaya koymuştur (Kayahan ve

Çevik,2020: 192).Toplumsal, ekonomik ve teknolojik olarak değişen dünya aracılığı ile sanatsal yaklaşımlarda da kökten bir değişim ve dönüşüm yaşanmıştır. Bu sürecin bilimsel ve teknolojik gelişmelere paralellik göstermesinin yanı sıra 21. yüzyıl insanının kendini, yakın ve uzak çevresini, doğayı, düşüncelerini, niyetlerini zaman ve mekân kavramlarının ötesinde tüm disiplinlerin birbiriyle yoğun, çok yönlü ve güçlü bir etkileşim içinde olduğuna işaret etmektedir. Özellikle plastik sanatlar alanında kurulan bu disiplinlerarası etkileşimin bir başlangıcı olarak çağdaş sanat anlayışında sanatçının bireysel, duygusal ve kurgusal ifadesini güçlendirebilecek her türlü malzemenin ve tekniğin kullanımına yönelik özgürlüğün ve özgünlüğün vurgusu ön plandadır (Çevik, 2018:120).

Savaş'a göre disiplinlerarası kavramına eski Mısır ve Yunan Sanatından sonra Rönesans Sanatında rastlamaktayız. Rönesans döneminde hem sanat hem de bilim disiplinlerinin bir arada kullanılmaya başlandığı görülmektedir (Savaş, 2010: 6). Disiplinlerarası ilişki bakımından sanatçılar değerlendirilecek olursa özellikle malzeme açısından geleneksele bağlı kalmakta ısrarcı olmamaları bu sanatçıların ortak belirleyici özelliğidir. Bilindik sanat malzemelerin yanında günlük hayattaki sıradan malzemeleri üretimlerine dahil eden sanatçılar, kolaj, asamblaj ve fotomontaj gibi teknikler ile çalışmalarını ortaya koymaktadırlar.Üretilenler, sanata ve geleneğe karşı bir karakter taşıdıkları için ne heykel, ne resim belki ne de birer “sanat” yapıtıdır. Bu sanatçıların sanata karşıtlıklarının ifadesi aynı zamanda hazır nesne (ready-made) sergilemeleriyle de ortaya çıkmaktadır. Hazır nesneler, meydana gelen şeyin ardındaki anlamla belirginleştiği için fikrin yani kavramın ortaya çıkmasıyla örtüşür ve bu da Kavramsal Sanat için belirleyici olur (Akgün, 2012: 24).

Hızla yaygınlaşarak uluslararası arenaya yayılan kavramsal sanat, 1960 sonrasında gelişen hemen tüm akımların yolunu açmıştır. Sanatın ne olduğuna 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). 21. yüzyılda artık, sanatsal üretimler, sanatçının kendisi ya da çevresi ile yüzleştiği, bu yüzleşmelerin farklı alanların işbirliğinde oluşan projeler ile ifade bulduğu, kültürel-psikolojik durumların enstalasyonlara dönüştüğü bir mecrada gerçekleştirilmektedir. Tasarımları/sanat eserleri için sürekli yeni medyalar ve yeni mecralar keşfetme kaygısı taşıyan sanatçı ya da tasarımcılar, pratik bir amaç doğrultusunda farklı konular üzerinde yeni anlamlar ve kurgular oluştururlar (Bingöl ve Bingöl, 2018: 123). Çağdaş sanat anlayışında ortaya çıkan yaklaşımlar ise sanat disiplinlerinin iç içe geçtiğini, önemli olanın estetik duyarlılık olduğunu ve ortaya

çıkan sanat nesnelerinde kullanılan malzemenin ne olduğundan çok içeriğin ne olduğunun önem kazandığını göstermiştir (Kılıç, 2005: 66).

3. Bir İfade Biçimi Olarak Seramik Üzerine Uygulanan Serigrafi Baskı Tekniği

Baskıresim, duygu ve düşüncenin kalıplar aracılığıyla başka bir yüzeye aktarımı ve birden fazla kopyanın elde edilebilirliği esasına dayanır (Fırıncı, 2013: 128). Çeşitli araç ve malzeme ile doğrudan veya kalıplar yapmak yolu ile kağıda veya benzeri malzeme üzerine, sanatçı tarafından yapılıp basılan resimlere özgün baskıresim denir (Ashier, 1995: 110).

Kağıdın ve yazının bulunmasından sonra keşfedildiği bilinen baskıresimin ilk örneği M.S.868 yıllarında yapılmış olan 5 metrelik ünlü Diamond Sutra isimli çalışmadır. Budist inancına yönelik yapılmış Çinlilere ait ilk ağaç baskı denemesi olan bu çalışmanın ardından Doğu'da gelişen bu teknik Avrupa'ya kurulan ticari bağlar neticesinde Batı'ya ulaşır. 15.yüzyıldan itibaren plastik sanatların içinde yer alan Özgün Baskıresim Sanatı, o tarihlerde çoğaltma tekniği olarak kullanılmaktadır. 1450'lerde matbaanın keşfinden sonra baskı süsleme ve resim alanında bağımsız bir yeni alana dönüştürülmüştür (Akalan, 2000: 16-18; Ayan, 2007: 22-23). Albert Dürer, Rembrandt gibi teknikten yararlanan ressamalar ağaç baskı ve gravür tekniği ile eserler üretmekte, tekniğin çoğaltılabilir olma durumundan yararlanmaktadırlar. 17. yüzyılda taşbaskı, 19. yüzyılda ise elek baskının bulunmasıyla sanat dünyasında etkili bir yere sahip olan baskıresim sanatçılarına, ulaşılabilirliği ve kendine özgü kuralları ile geleneksel ve çağdaş üretimlerin bir arada yapılabilirdiği eşsiz bir zemin sağlamaktadır. 1960'lı yıllar baskı sanatının temel bir dönüşüm geçirdiği, tekniğin olanaklarını sonuna dek kullanma arayışlarının peşine düşüldüğü, aynı zamanda buna kültürel bir zemin arandığı yıllar olmuştur. Aynı zamanda dönemin tematik yönelimleri, baskı sanatı içinde yeni teknik arayışları beraberinde getirmiştir. Bu yıllardan sonra baskı sanatı yan bir uğraş olmaktan çıkmış yaşamını buna adayan sanatçı kuşakları ortaya çıkmış ve 1980'lerden sonra piyasa olgusu ile çoğaltılabilirliğin bir değer olarak benimsenmesi baskı sanatına olan ilginin artmasını sağlamıştır (Esmer, 2011: 10-11).

Kullanılan malzemeye göre şekillenen baskıresim teknikleri genel anlamda dört gruba ayrılmaktadır: yüksek baskı, çukur baskı, düz baskı ve şablon baskı. Ağaç ve linol malzemeye oyulan tasarımın yüksek kısımlarında kalan boyaların kağıdın yüzeyine transfer edilmesi mantığına dayanan teknik yüksek baskı çeşididir. Bakır, çinko gibi malzemelere kazıyarak veya asitle indirgeyerek yapılan baskılar ise çukurda kalan boyanın alınması mantığı çerçevesinde çukur baskı olarak adlandırılmaktadırlar. Düz baskı ise Litografi taşının üzerine yağlı kalem ile çizilmesi ve boyanın su ve yağın itme-çekme prensibi doğrultusunda düz bir yüzeyden boyanın

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK SERİGRAFİ BASKI TEKNİĞİ VE BİREYSEL UYGULAMALAR

alınması işlemidir. Şablon baskı türü içerisinde konumlandırılan serigrafi-ipek baskı (elek baskı) tekniği bu makalenin konusu dahilindedir. Baskiresim sanatçıları bu teknikleri tek başına kullanabildikleri gibi farklı teknikleri aynı yüzey üzerine uygulayarak karışık teknikle baskiresim çalışmaları da yapabilmektedir (Kayahan, 2019: 1136).

Serigrafi-ipek baskı, bir çerçeveye gerili, elek gibi gözenekli bir yüzeyde yazı, resim, çizim gibi çeşitli tasarımlarla açık ve kapalı alanların oluşturulması ve bunların üzerinden boya sıyırarak değişik yüzeylere basılması işlemidir. Bir başka tanımla, diğer baskı sistemleri ile yapılamayan ve baskı eleğinin desenli (resimli) alanlarının üzerinden rakle ile boya sıyırarak metal, ahşap, pvc, cam, porselen, deri, tekstil vb. mamul veya yarı mamul ürünler üzerine basılmasına serigrafi-ipek baskı denir (Pekmezci, 2001: 12). Bu baskı yöntemi, benzeri baskı teknikleri içinde ağaç baskı, metal baskı, taş baskı, ofset vb. gibi geçmişi en az bilinendir. Japonlar yüzyıllar önce bir bakıma bugünkü eleklerle yapılan baskının ilk örneklerini oluşturmuşlardır. Saf ipek dokumalı eleklerin kullanılması ile teknik çok büyük kullanım kolaylıkları kazanmıştır. 1915 yılında ilk fotografik yöntemin bulunması ile ipek baskı yeni bir hayat kazanmıştır (Pekmezci, 1992: 12).

Grafik temelli bir alan olarak değerlendirilebilecek olan baskiresim disiplinlerarası etkileşimlerin bir sonucu olarak farklı alanlarda da kullanılmaktadır. Resim ve grafik alanında uygulanan baskı tekniklerinin neredeyse tamamını seramik bünyeler üzerinde de kullanmak mümkündür. Ancak unutulmamalıdır ki bu teknikleri sırlı veya sırsız seramik yüzeylere uygulayabilmek için, seramik yüzeylerde kullanıma ve fırınlamaya uygun boyalar olmalıdırlar. Uygun boya seçimi yapılmazsa seramiğin fırınlanma aşamasında boyaların uçması veya yanması-kararması gibi istenmeyen durumlarla karşılaşılabilir.

Seramik alanında baskı tekniklerinin tercih edilmesinin en önemli nedeni karmaşık ve detaylı dekorların baskı tekniklerinin olanaklarını kullanarak tekrar tekrar kolaylıkla uygulanabilmesidir. Diğer bir neden ise bir görüntünün birden fazla transfer etme olanağı sayesinde hem endüstriyel hem de artistik uygulamalarda uygulayıcıya yeni ifade olanakları sağlamasındandır. Günümüzde bu uygulama olanaklarının seramik yüzeylerde kolaylıkla uygulanabilirliğinin sanatçılara sağladığı avantaj sayesinde gerekli olan tüm baskı malzemeleri büyük ölçekli fabrikasyon (endüstriyel) üretim yapan işletmelerin yanı sıra küçük ölçekli atölyeler içinde seramik ürünleri satan mağazalar aracılığı ile kolayca ulaşabilmek mümkündür. Bu kolay ulaşım ve ekonomik üretimlerin piyasaya sürülmesi sayesinde günümüzde seramik bünyelerde tamamlayıcı bir öge halini almış ve seramik sanatçıları tarafından tercih edilen ve yaygın kullanılan teknikler arasına girmiştir. Bu baskı tekniğinde kullanılan en önemli malzeme ipektir. Serigrafi baskıda izlenilen uygulama yöntemi şöyledir;

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK SERİGRAFI BASKI TEKNİĞİ VE BİREYSEL UYGULAMALAR

- İpek gerilmiş çerçeve oluşturmak
- Oluşturulan ipek gerimli çerçeveye pozlandırma yapılabilmesi için emülsiyon uygulamak
- Emülsiyon uygulanmış kalıba pozitif film pozlandırmak
- Pozlandırılan kalıbı yıkayıp, kurutup baskıya hazır hale getirerek baskı makinesine bağlamak. (Öztürk, 2015: 82).

Seramik yüzeylerde serigrafi tekniğinin uygulanabilmesi süreci şu şekilde gerçekleşir:

Bir çeşit şablon baskı türü olan serigrafide kalıp, ipeğin alüminyum veya ahşap çerçevelere gerilmesi ile oluşur. Gerilen eleğin üzerine emülsiyon çekilerek kurutulur. Daha sonra şeffaf bir kâğıda hazırlan şablon resim elek üzerine konularak ışıklı masa üzerinde pozlanır. Pozlamadan sonra, elek yıkandığı zaman, şablonun olduğu siyah bölgeler dökülür ve desen elek üzerine geçirilmiş olur. Bu aşamadan sonra hazırlanan seramik boyaları seramik yüzeylere veya dekal kâğıtlara aktarılarak transfer gerçekleştirilir. Renkli bir baskı yapmak istendiğinde ise her bir renk için ayrı ayrı kalıp hazırlamak gerekmektedir. Bu işlemler günümüzde bilgisayar programları ile yapılabilmekte ve resimdeki her bir renk kolaylıkla ayrılabilir (Özgüven, 2017: 47).

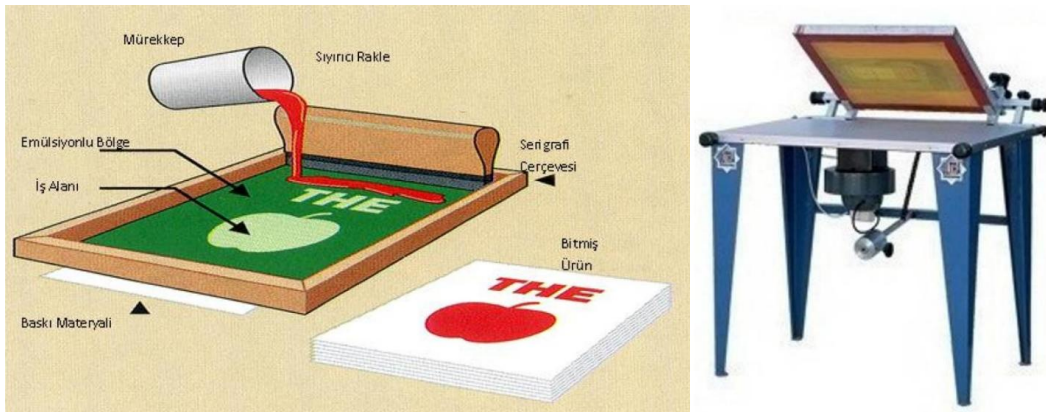
Serigrafi baskıyı iki başlık altında toplamak mümkündür: Sanatsal amaçlı serigrafi;

Resim, grafik, baskı sanatçıları ve tasarımcılar, eserlerinin belirli sayıda çoğaltabilmek için, serigrafi baskı tekniğinden faydalanmaktadır. Pablo Picasso, Hanry Matisse, Victor Waserly, Türk sanatçılardan Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Süleyman Saim Tekcan ve Hasan Pekmezci bu tekniği eserlerinde kullanmışlardır. Endüstriyel amaçlı serigrafi; Serigrafi tekniği endüstri ve reklamcılıkta yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Ambalaj paketleme fabrikalarında, her türlü malzemeye ve yüzeylere serigrafi baskı yapılabilir. Seramik fabrikalarında karo ve fayans yüzeylere desen basımı, tekstil fabrikalarında kumaşların üzerine çeşitli motif ve süslemelerin basımı, elektronik endüstrisinde entegre devrelerin yüzey basımında serigrafi baskıdan faydalanılır. Reklamcılık alanında ise, her türlü tanıtım tabelası, piktografik işaretlerin çoğaltılması ve mekan tasarımlarında serigrafi baskı kullanılır (Tepecik, 2002: 111).

Porselen, seramik ve cam üzerine uygulanan sulu çıkartma (dekal) tekniği serigrafinin diğer bir uygulama çeşididir. Sulu çıkartma fırınlanabilen yüksek dereceli boylarla serigrafi baskı tekniğinden faydalanarak gerçekleştirilir. Grafik tasarımında desen oluşturulması, bu desenin porselen, seramik ya da cam gibi parlak ve sert yüzeylere kalıcı şekilde uygulanması yöntemi belirli aşamalarla gerçekleşmektedir. İlk olarak desenin oluşturulması ve bu deseni uygulanacak mamule uygun hale getirmesi gerekmektedir. Bu hazırlığa renk ayırımı denir. Renk ayırımı, tasarlanan desenin her renginin ayrı ayrı film tabakasına montajlı halde basılıp, film çıktısı alma işlemine denir. Bu işlem serigrafi baskı makinalarında her rengin ayrı basılabilmesi için gereklidir. Elde edilen filmler, pozlandırılmak üzere her rengin boyasının özelliğine ve film çıktısındaki tramtöre uygunluğuna göre farklı ipek kalınlıklarına göre emülsiyon çekme işlemine

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK SERİGRAFİ BASKI TEKNİĞİ VE BİREYSEL UYGULAMALAR

tabi tutulur. Emülsiyon çekimi yapılan ipek çerçeveler kurutulduktan sonra ipeğin ve emülsiyonun özelliklerine göre pozlandırılır. Serigrafi baskı işlemi bu kalıpların makinaya bağlanmasıyla ve baskı uygulanacak kâğıdın ve boyanın hazırlanmasıyla yapılabilmektedir. Serigrafi baskı makinalarına bağlanmış ipek kalıplarla yüksek derecede fırınlanabilen seramik ve cam boyalarının ragle yardımıyla kâğıda baskısı ve son olarak çıkartmanın transferinin sağlanabilmesi için lak (vernik) baskısı işlemi baskıdaki son aşamadır. Üretilen sulu çıkartma, baskı sonrası mamule aktarımı (transferi) aşamasındadır. Bu aşamada çıkartma ılık suda bekletilerek desen kâğıttan mamule aktarılır. Mamule ragle yardımıyla çıkartma yerleştirilir, kalan suyu alınır ve ürünün nihai görüntüsü için fırınlama işlemine geçilir. Fırınlama işlemi porselen, seramik ve cam ürünlerinde değişiklik gösterir. Bu değişiklik ürünün yapısıyla ilgilidir. Bazı durumlarda ise boya faktörü de fırınlama derecesini değiştirmektedir. Son aşamada fırınlanan ve belirli soğuma aşamasından geçen ürün, artık hazır durumdadır (Öztürk, 2015: 3-4).



Serigrafi Baskı Düzenegi Görseli (Akr. Öztürk, 2015: 89) **Şekil 1:**

El Tezgâhı Baskı Makinesi. (Akr. Öztürk, 2015: 90) <http://www.ultrateknik.com/manuel-el-tezgah-.html> **Şekil 2:**

Seramik endüstrisinde makineleşmenin getirdiği kolaylıklarla seramik dekorları çok daha kolay ve pratik bir biçimde yapılabilmektedir. Teknolojiyle birlikte yol arkadaşlığı yapan serigrafi tekniğinin günümüzde dijital baskı ile yoluna devam etmektedir. Günümüzdeki kullanım alanıyla dijital baskı seramikte devrim niteliği taşımaktadır (Esgin, 2014: 83). Kalay'a göre (2009:89) serigrafi tekniği ile uygulama yapılmış olan seramik çalışmaların fırınlama dereceleri, kullanılan boyaların pişirim dereceleri göz önüne alınarak belirlenmelidir. Genel olarak sır üstü boyalar düşük derece pişirim gerektirmektedirler. Pişirim derecesini doğru bir şekilde belirleyebilmek için deneme pişirimler yapılmasında fayda vardır. Pişirim sırasında

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK SERİGRAFİ BASKI TEKNİĞİ VE BİREYSEL UYGULAMALAR

oluşabilecek zehirli gaz çıkışlarına karşı gerekli önlemler alınmalıdır. Sevim'e (2003:163) göre; "Serigrafi dekorları genel olarak boya ve sırların çeşitli işlemlerden sonra çok ince metal veya özel dokulu naylon ya da ipek elek üzerinde hazırlanmış desenlerden dekorlanacak yüzeyler üzerine direkt ya da indirek yollarla aktarılması işlemidir." şeklindeki tanımı serigrafinin seramikteki kullanımına işaret etmektedir.

4. Bireysel Söylemler; Rasim Bağırılı

Tasarımcılar, sanatçılar geleneksel anlamda var olan teknikleri günümüzde yeni teknolojiler ile uyumlandırarak kullanmaktadır. Serigrafi tekniği de teknoloji ile gelişmiş olsa da, günümüzde geleneksel anlamda kullanılmaya devam etmektedir. 1960 sonrası sanat ve tasarım içerisinde serigrafi tekniği tasarımcılar ve sanatçılar tarafından oldukça tercih edilen bir üretim aracı olmuştur. Serigrafi tekniği ile butik iş üretimlerinde bulunan tasarımcıların yanı sıra baskı tekniklerinin sınırlarını zorlayan üretimlerde bulunan sanatçılarda mevcuttur. Kimi zaman basacağı yüzeyi değiştiren sanatçılar kimi zaman da basmak için kullanacağı yüzeyde değişiklikler yapmışlardır (Bayram, 2019:iv). Akademisyen sanatçı Rasim Bağırılı seramik uygulamalarında renk çeşitliliğinin sağlanmasında kolaylık oluşturması bakımından bir ifade biçimi olarak serigrafi baskı tekniğini iki veya üç boyutlu çalışmalarında tercih etmektedir.



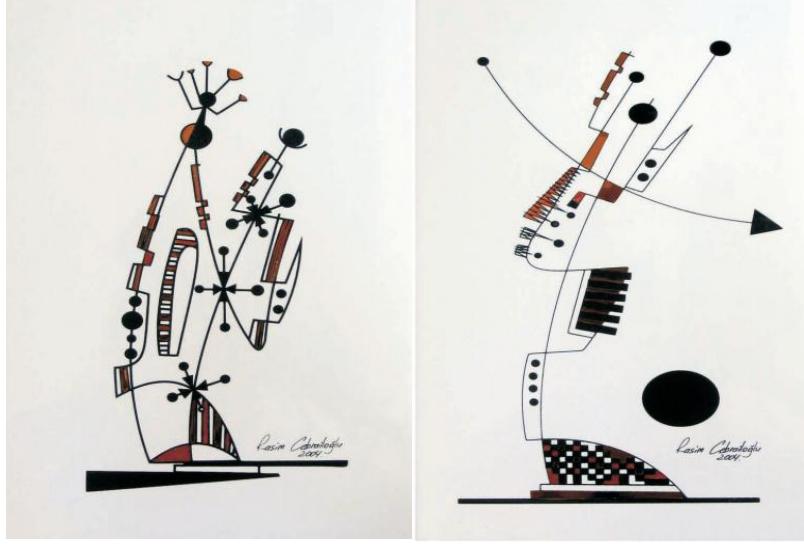
Rasim Bağırılı, İzler/İzlenimler Serisi, Seramik Üzeri Serigrafi, 20x30 cm **Şekil 3**

Rasim Bağırılı, İzler/İzlenimler Serisi, Seramik Üzeri Serigrafi, 20x30 cm **Şekil 4**

Şekil 3-4-5-6-7-8-9 ve 10'da İzler/İzlenimler Serisi Bağırılı'nın kendi özel yaşamından ve çevresinde gözlemlediği yaşamlardan yansımaları kapsamaktadır. Bu seriye ait çalışmalarda

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK SERİGRAFİ BASKI TEKNİĞİ VE BİREYSEL UYGULAMALAR

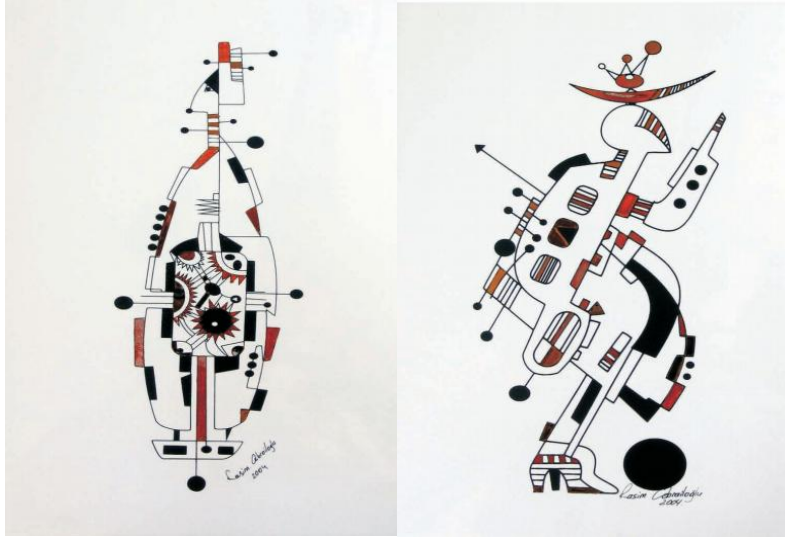
özellikle renk tercihi siyah ve kırmızı ile sınırlı tutularak, kompozisyonlardaki devinime dikkat çekmek istenmiştir. Alexander Calder ve Joan Miro'nun eserlerini çağrıştıran form ve biçimler ile sanatçı kendi özgün tasarımını ortaya koymuştur.



Rasim Bağırılı, İzler/İzlenimler Serisi, Seramik Üzeri Serigrafi, 20x30 cm **Şekil 5**

Rasim Bağırılı, İzler/İzlenimler Serisi, Seramik Üzeri Serigrafi, 20x30 cm **Şekil 6**

Özelikle Calder'in ilk durağan ve mobil çalışmalarında kozmik imgeler ve düzlemlere ait dengenin kontrolü onun form anlayışına ilham veren düşünceleridir (Fineberg, 2014: 49-52). Evrenin matematiksel yasalarını yansıtmaya girişimleri ve bu hareketin oluşunun bir güç tarafından dengede tutulması ile gerçekleştiğinin farkındadır ve bu farkındalıkla hareketli (mobil) kompozisyonlar oluşturmaktadır (Omak, 2012: 30). Bu mobillerin her bir parçası, değişik biçimler oluşturarak, tıpkı gezegenler gibi, farklı yerçekimi ve denge merkezleri çevresindeki ilişkileri doğrultusunda yeniden tanımlanan hareketler oluşturmaktadır (Fineberg, 2014: 52-53). Bağırılı, tasarımlarında Calder'in kozmik imgelerinin figüratif bir yorumlamasını yapmış gibidir. Düz beyaz seramik zemin evreninde mobil figürlerin dinamik duruşları görülmektedir. “Ögelerin bulunduğu alandaki konuşmaların net bir şekilde algılanabilmesi için uygulamanın bazı yerlerinin nefes alması gerekmektedir. Nefes alınan, sessizlik bölgeleri boşluğu tanımlar. Boşluk ve doluluk arasındaki denge, bir çalışmanın başarısını olumlu ya da olumsuz anlamda etkileyebilecek bir faktördür” (Pazarlıoğlu, B. 2018: 53). Bağırılı'nın çalışmalarında boşluk ve doluluğun dengeli bir biçimde yerleştirildiği görülmektedir. Çalışmalardaki boş alanlar, çizgi ve lekesele değerlerle anlatılmak istenilen duygu ve düşüncelerin daha net bir biçimde okunabilmesini sağlamak ve etkili bir görsellik oluşturmaktadır.



Rasim Bağırılı, İzler/İzlenimler Serisi, Seramik Üzeri Serigrafi, 20x30 cm **Şekil 7**

Rasim Bağırılı, İzler/İzlenimler Serisi, Seramik Üzeri Serigrafi, 20x30 cm **Şekil 8**

Özellikle Görsel 3-4 ve 8’ de soyut figüratif unsurlar dikkat çekmektedir. Figürler nokta ve çizgilerin ahenkli birleşimi ile açık koyu dengesinin kurulumu üzerine şekillendirilmiştir. Özellikle kadın figürlerinin kıyafetlerinde çeşitli motif unsurları görülmektedir. Siyah, kırmızı ve beyaz rengin dengeli bir bütünlüğü söz konusudur.

Şekil 5-6 ve 7’de soyut kompozisyonlar dikkat çekmektedir. Bu durum, Miro’nun tuvale lekeler sürüp, onları dağıtarak yeni bir görsel etki yaratması ve bu yapıtlarında lekelerin derinliği olmayan yüzeyde boşlukta sallanmasını ifade eder (Lynton, 2004: 174-175).

Şekil 9 ve 10’da tasavvuf felsefesinden izler gözlenmekte ve derviş silüetleri dikkat çekmektedir. Özellikle bu iki düzenlemede dervişlerin kıyafetlerinin üzerinde siyah-kırmızı renk vurgusu ile yapılan istiflemelerle gönül doluluğunun çağrışımlarına odaklanılmıştır. Bağırılı uzun süreler tasavvuf felesefesini araştırmış ve bu temel konunun çevresinde iki veya üç boyutlu özgün seramik üretimlerinde bulunmuştur.



Rasim Bağırılı, İzler/İzlenimler Serisi, Seramik Üzeri Serigrafi, 20x30 cm **Şekil 9**

Rasim Bağırılı, İzler/İzlenimler Serisi, Seramik Üzeri Serigrafi, 20x30 cm **Şekil 10**

Bağırılı'nın Şekil 3-4-5-6-7-8-9 ve 10'da oluşturulan İzler/İzlenimler Serisi'nin neredeyse tamamında yer alan kompozisyonlarda bir ritim duygusu hissedilmektedir. Kompozisyonların arka mekânının bilinçli biçimde tam olarak oluşturulmama durumu onun zamandan ve mekândan ayırıştırılmış/arındırılmış bir anlam kazanmasını sağlamıştır. Bu durum kompozisyonlarda ışık ve gölgenin de kullanılmamasıyla pekiştirilmiştir. Özellikle seramik üzerine serigrafi tekniği kullanılarak ortaya konulan bu üretimlerde grafiksel olarak yalın ancak güçlü bir anlatım sağlanmıştır.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRMELER

İnsanlık tarihinde oldukça eski zamana uzanan ilk seramik üretimlerde bile günümüzde bir gereklilik olarak görülmeyen naif bir dekorlama unsuru onun ayrılmaz bir parçasıydı. Bu durum zamansal süreçte elle boyama tekniklerinin geliştirilerek teknolojinin yeni olanakları ile yeni baskı tekniklerinin denenmesine ve uygulanmasına imkân sağlamıştır. Günümüzde özellikle sanatın her alanında etkili olan disiplinlerarası etkileşimler ve kavramsal süreç konumalazeme çeşitliliğinin yanı sıra yeni alternatif üretim olanaklarını da beraberinde getirmiştir.

Bu açıdan değerlendirildiğinde baskı tekniklerinin uygulama kolaylıkları ve baskı kalitelerinin artması seramik bünyelerde de başarılı sonuçlar elde edilmesine olanak tanımıştır. Sanatçılar üretimlerinde sık sık kullandıkları bir dekorlama unsuru olan serigrafinin sır üstü veya sırsız yüzeylerde kullanımı sayesinde, özgün üretimlerinde renk, doku, kompozisyon vb.

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK SERİGRAFI BASKI TEKNİĞİ VE BİREYSEL UYGULAMALAR

farklı uygulama olanaklarını deneyimlemektedirler. Unutulmamalıdır ki, baskı alanının gelişim süreci şimdi ile sınırlı değildir ve her an gelişmeye açık bir alan olarak kişisel üretimlerin yanı sıra özellikle seri üretimlerde de kullanım kolaylığı ve ürünlere kazandırmış olduğu estetik katkıdan dolayı öncelikle tercih edilir bir yöntem olmaktadır.

Kaynakça

- Akalan, G., (2000), Gravür, Kale Seramik Sanat Yayınları, İstanbul.
- Akgün, A. S., (2012), Modern Kaygılar; 20. Yüzyıl Sanatında Hazır Nesne Kullanımı ve Tüketim Toplumu Eleştirel Bir Bakış, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Antmen, A., (2008), 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Arcasoy, A., (1998), Seramik Teknolojisi, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Ashier, M., (1995), Mustafa Ashier, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Ayan, M., (2007), Sosyolojik Açıdan Özgün Baskıresim Sanatının Bugünkü Durumu İle İlgili Profesyonel Sanatçıların Görüşlerinin İncelenmesi, Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Bayram, M., (2019), Serigrafi Tekniğinin 1960 Sonrası Grafik Sanatına Yansımaları, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
- Bingöl, M. ve Bingöl, F., (2018). “Bilimsel ve Teknolojik Gelişmelerden İlham Alan Sanatlar”, Asos Journal, Y. 6, S. 84, s. 106-127.
- Çevik, N. (2010), “Çağdaş Seramik Sanatında Resimsel Yönelimler”, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, C.1, S. 6, s.35-45.
- Çevik, N., (2015), “Avrupa Seramik Sanatında Endüstrileşme Süreci ve Cumhuriyet Sonrası Türk Seramik Sanatına Yansımaları”, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, S.16, s.77-95.
- Çevik, N., (2018), “Disiplinler Arası Etkileşimler Kapsamında Alternatif Malzemeler ve Seramik-Baskı Resim Yakınlaşmaları Üzerine Bireysel Uygulamalar”, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, S. 22, s. 111-133.
- Çolakoglu, H., (1998), “Günümüz Seramik Sanatı ve Konumu”, Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, S.33.
- Erman, O. D., (2019), “Antik Çağdan Günümüze Seramik Kültürü ve Sanatında Doğurganlık Kavramı”, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, S.24, s. 143-169.
- Esgin, Ö., (2014), Siyah Figür ve Kırmızı Figür Tekniğinin Serigrafi İle Seramik Form Yüzeylerinde Uygulanması, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- Esmer, H., (2011), Türkiye’de Baskı Resme Bakmak, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir.
- Fırıncı, M., (2013), “Dijital Çağda Geleneksel Baskı Resim ve Teknikler Arası Geçiş (Melezleşme)”, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Y. 4, S. 4, s. 127-135.

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK SERİGRAFI BASKI TEKNİĞİ VE BİREYSEL UYGULAMALAR

- Fineberg, J., (2014), 1940'tan Günümüze Sanat, Karakalem Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Kalay, L., (2009), Seramik Yüzeylerde Kullanılan Baskı Teknikleri ve Uygulamaları, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Kayahan, Z. ve Çevik, N. (2020). "Çağdaş Sanatta Bir Yansıma/Yansıtma Sorunsalı Olarak Otoportre ve "Ben" Kavramı Üzerine Bireysel Söylemler", Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, S. 25, 191-213.
- Kayahan, Z., (2019), "Disiplinlerarası Süreçte "Resim-Baskı Resim Yakınlaşmaları" Üzerine Bireysel Söylemler", İdil, S. 61, s. 1133-1147.
- Kılıç Kapar, S., (2005), "Yaratmak Üzerine", Rh+ Plastik Sanatlar Dergisi, S. 20.
- Lynton, N., (2004), Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Omak, N. S., (2012), 1960 Sonrası Heykel Sanatı ve Yeni Gerçekçilik, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Özel, V., (2007), Plastik Sanatlarda Disiplinlerarası Etkileşimler ve Seramik Sanatına Yansıması, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Özgüven, S., (2017), Seramik Sanatında Dijital Uygulamalar, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Öztürk, Ş., (2015), Desenin Oluşturulması ve Porselen, Seramik, Cam Ürünlerine Uygulanması, Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Pazarlıoğlu, B. M., (2018), "Hacmin Odağında Temel Tasarım Uygulamaları", Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Akdeniz Sanat Dergisi, S. 22, C. 12, s. 39-62.
- Pekmezci, H., (1992), Tüm Yönleri İle Serigrafi İpekbaskı, İlke Yayınları, Ankara.
- Pekmezci, H., (2001), Serigrafi, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Savaş, A. R., (2010), Disiplinlerarası Sanat Etkileşimlerinin Seramik Sanatı ve Eğitimine Etkileri, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Sevim, S. S., (2003), Seramik Dekorları, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Sönmez, N., (2002), "Nesne, Sanatçı ve Seramik Sanatı İlişkisi", Anadolu Sanat Dergisi, S. 13, s. 175-183.
- Tepecik, A., (2002), Grafik Sanatlar / Tarih - Tasarım - Teknoloji, Sistem Ofset Yayıncılık, Ankara.
- Yardımcı, İ., (1993), Anadolu'da Başlangıcından Günümüze Seramik-Metal Teknik ve Biçim Etkileşimleri, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.



Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi Yıl:3, Sayı:4, Haziran 2020

Yayın Geliş Tarihi / ArticleArrivalDate

08.03.2020

Yayınlanma Tarihi / ThePublicationDate

30.06.2020

ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATI

¹Prof. Dr. Orhan CEBRAİLOĞLU

²Sheymaa MUQDAD HAMEED

Özet

Çağdaş Türk Seramik Sanatı'nın başlangıç döneminden itibaren hedeflediği gelişim birçok değerli sanatçının ve kurumların katkısı ile mümkün olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanıyla birlikte, eğitim ve sanat alanları dâhil birçok alanlarda yapılan reformlar bu gelişim sürecine yol açmıştır. Bu süreçte, seramiğin gelişimi hem sanayide hem de eğitim alanlarında yürütülen sanatsal girişimlerin sayesinde günümüzdeki çağdaş sanat anlayışına ulaşmıştır. Çağdaş Türk Seramik Sanatı sağlam bir temel üzerinde kurulmuştur. Dünyada hayranlık uyandıran Geleneksel Türk Seramik Sanatı gibi güçlü bir temele sahip modern seramik sanatı, günümüz uygulamalarında da geleneksel ve çağdaş yaklaşımlara başvurmaktadır. Çalışmanın amacı çağdaş Türk seramik sanatını incelemektir. Bu çalışmada geleneksel Türk seramik sanatı döneminden başlayarak, çağdaş Türk seramik sanatına kadar bir süreç incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Seramik Sanatı, Endüstri Devrimi, Türk Seramik Sanatı

CONTEMPORARY TURKISH CERAMIC ART

Abstract

¹ Prof. Dr. Orhan CEBRAİLOĞLU, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Konya. E-posta: o.cebrailoglu@gmail.com ORCID: 0000-0001-5489-5805

² Sheymaa MUQDAD HAMEED, Diyala Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi. Güzel Sanatlar Bölümü. Bağdat. E-posta: alraqyyasr 035@gmail.com

Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi Yıl:3, Sayı:4, Haziran 2020

The development targeted by Contemporary Turkish Ceramic Art from the beginning period has been possible with the contribution of many valuable artists and institutions. After the proclamation of the Republic of Turkey made reforms in many areas, including education and the arts has led to this development process. In this process, the development of ceramics has reached the contemporary art concept thanks to the artistic initiatives carried out both in industry and education. Contemporary Turkish Ceramic Art was founded on a solid foundation. Modern ceramic art, which has a strong foundation like the admirable Traditional Turkish Ceramic Art in the world, uses traditional and contemporary approaches in today's practices. The aim of the study is to examine contemporary Turkish ceramic art. In this study was examined a process starting from the traditional Turkish ceramic art era to the contemporary Turkish ceramic art.

Keywords: Ceramic Art, Industrial Revolution, Turkish Ceramic Art

Giriş

Seramik sanatı günümüzde özellikle disiplinlerarası süreçle genel bir yaygın uygulama alanı kazanmasına rağmen, bu sanat alanı antik dönemlerden günümüze kadar her zaman uygulanır olmuştur. İnsanoğlunun var olduğu her yerde seramiğin izlerine rastlanmış, tarih boyunca farklı biçim ve işlevler aracılığı ile günlük yaşamın içinde yerini almıştır. Seramiğin ana malzemesi, genel bir tanımlamayla; su geçirmez killi toprak, balçık ya da çamurdur. Seramik bu genel ifadeden yola çıkarak “pişmiş toprak” biçiminde de ifade edilmektedir.

Seramik hammaddelelerinin pişirme işlemleri sonucunda dayanıklılık kazanma özelliği, seramiği antik dönemden günümüze kadar insan yaşamının neredeyse her alanında vazgeçilmez bir malzeme olarak kullanmasına olanak tanımıştır (Çevik, 2018, s.112).

İlk zamanlarda seramik ürünler farklı amaçlar için ve farklı teknolojilere göre üretilmekteydi. Seramiğin 8000 yıllık tarihine damgasını vuran bereketli Anadolu toprakları, asırlar boyunca çok çeşitli uygarlıklara kapılarını açmış ve topraklarında farklı kültürleri barındırmıştır. Maya uygarlığından 4000 yıl, tarih öncesi Mısır'dan 1000 yıl önce, toprakla ateş Anadolu'da Çatalhöyük'te buluşmuştur. Anadolu toprakları, Neolitik Çağ'dan Roma ve Bizans'a, Selçuklu ve Osmanlı'dan Modern Türkiye Cumhuriyeti'ne uzanan tarih yolculuğunun her adımında karşımıza yeni buluşlar, farklı formlar ve arayışlarla seramiğin yansımaları ortaya çıkmaktadır (Mutlu, 2007: s.71).

ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATI

Seramik bünyeler, seramiğin zamana ve doğa koşullarına karşın yüksek direnç göstermesi nedeni ile hakkında yazılı belgelerin olmadığı antik uygarlıklar döneminde bile insanların yaşayış biçimleri, dinsel inanışları ve toplumsal süreçleri hakkında detaylı ve etkili bilgiler edinebilmemizi sağlayacak arkeolojik belge niteliği taşımaktadır (Çevik, 2010: s.36). Çanak-çömlek üretiminin ilk kez nerede gerçekleştirildiğine dair kesin verilere ulaşılamamakla birlikte Anadolu ve Yukarı Mezopotamya’da birçok yerleşmede gerçekleştirilen arkeolojik kazılarda, İ.Ö. 6000’lere tarihlenen öncü örneklerle rastlanmıştır. Bu anlamda Anadolu topraklarının seramiğin de anavatanı olduğu ifadesi fazlasıyla anlamlı olacaktır. Özellikle avcı-toplayıcı hayattan tarıma dair üretimleri bir sonucu ve yansıması olarak yerleşik hayata geçişi tanımlayan Neolitik Çağ ile başlayan pısmış toprak eşya üretimi, sadece günlük kap ve kullanım eşyası ile sınırlı kalmamıştır aynı zamanda bir anlamda dekorun gerekli unsurları haline de gelmiştir. Fakat dünyada ünlü sayılan Türk seramikleri gerçek anlamda endüstrinin gelişmesi ve yüksek sanata dönüşmesi kısaca özetlenecek olursa XIII. yüzyılda Anadolu Selçukluları ile başlayan ve Cumhuriyet Dönemi’ne kadar devam eden süreç, “*Geleneksel Türk Seramik Sanatı*” olarak adlandırılır (Uludağ,1998 s:37).

Geleneksel Türk Seramiğine; Anadolu Selçukluları döneminden Beylikler dönemine kadar geçen süreç bağlamında geleneksel üretim, soyut süsleme ve bezeme dahildir. Osmanlı Dönemi’nin başlamasıyla, üretim merkezlerinin sayısı günden güne artar ve süsleme-bezemede kullanılan motiflerin daha çok Batı’daki natüralist yaklaşıma yönelik olduğu ancak bu anlayışın daha soyutlayıcı bir tavırla uygulandığı bir gelişme gözlenir. Ancak Osmanlı Devleti’ndeki gerilemelerden maalesef dönemin Geleneksel Türk Seramik Sanatı da etkilenir. Cumhuriyet’ten sonra süslemeye yönelik yeni biçim dilleri ve arayışlar dönemi de başlamış olur (Erman, 2012: 18-33).

Rönesans ve sonrası natüralist dönemde doğanın daha çok ele alınışı, yeni başlayan çağın ve onun getirdiği yenilikler diğer sanat dalları gibi seramiği de etkiler. Modern sanat akımlarıyla etkileşim sırasında Soyut Seramik Sanatının ortaya çıkışını hazırlar (Uludağ,1998 s:37).

1.1.Geleneksel Türk Seramik Sanatı

Türk seramiklerinin tarihi, Boğaz’ın Asya kıyılarının yerleşim tarihi ile başlamıştır. Burada bulunan eski örnekler, Selçuklu Hanedanlığı’nın (XI-XII yüzyıllar arası) saltanatına

ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATI

kadar uzanır ve antik Yunan İyon yönüne olan stilistik benzerliklerinden dolayı “Milet” seramikleri olarak da adlandırılır. Milyalyı kapların, fayansların ve heykellerin temeli, esas olarak mavi, kahverengi ve yeşil olmak üzere, sır ve engoblar (astarlar) kullanılarak geometrik süslemelerle boyanmış kırmızı killerdir. Kil, Türkiye’de özellikle İç Anadolu bölgesinde kolaylıkla ulaşılabilmesi ve şekillendirme için uygun olması bakımından seramik sanatının gelişiminde önemli bir etken olarak da değerlendirilebilir. Ayrıca, özellikle Anadolu Selçukluları’ndan Osmanlı İmparatorluğu’na kadar uzanan tarihsel süreçte çinicilik ve seramik gerek ustalık açısından gerekse estetik değer açısından oldukça gelişmiştir. Bununla birlikte, endüstrinin gelişmesi ve gerçek yüksek sanata dönüşmesi Osmanlı İmparatorluğu’nun XV-XVI. yüzyıllarına tarihlenebilir (Çevik, 2010).

1453 yılında Türklerin Konstantinopolis’i fethi ve Osmanlı Devleti’nin başkenti olarak İstanbul’a dönüşümü, kentlerin büyümesi ve mimarlığın gelişimi gibi unsurlar seramik malzemesinin ideal bir yapı malzemesi olarak kullanılması durumuna ivme kazandırmıştır. Osmanlı Limanı varlığının hüküm sürdüğü altı yüzyıl boyunca, iki dünya arasındaki en önemli bağlantısı olan Doğu ve Batı ticaretin kilit noktası konumunda yer alan Akdeniz’i kontrol etti. Aynı zamanda, Osmanlı Devleti bu dönemde medeniyet ve yüksek düzeyde girişimcilik gelişimi ile dönemin önemli stratejik gelişimlerinin merkezinde yer aldı. Bu dönemde, milletlerin ve kültürlerin çeşitliliği eşsiz bir bütün halinde birleştirildi ve artan taleplerin sorunsuz karşılanması amacıyla artık daha da büyük bir üretim merkezi yaratma ihtiyacı doğdu (Erman, 2012).

Kaliteli beyaz kil bakımından zengin olması, başkentten onlarca kilometre uzaklıkta bulunan, küçük İznik kentinin üretim merkezi olarak seçilmesine sebep olmuştur. Ancak unutulmamalıdır ki, eski zamanlardan beri İznik çanak çömlek bulunan Osmanlı seramiklerinin başkenti olarak kabul edilmekteydi. Bu dönemde seramik teknolojisi alanında derin bir bilgi birikimine sahip olan ustalar, 15. yüzyıldan kalma yerel ustalar, kraliyet saraylarında ve Batı asaletinde yoğun talep gören paha biçilmez Çin porselenlerinin tıpkı üretimlerini Avrupa’ya satmaya başladılar. XVIII. yüzyılda Avrupalı porselen üreticilerinin ortaya çıkmasına kadar, Osmanlılar, Viyana ve Meissen’de kendi bilgi birikimlerini ve yüksek mukavemetli, eşsiz güzellikte Türk frit porselenlerini Avrupalılara satmışlardır. Bu porselenler dönemin talepleri doğrultusunda Arabesklerle ve Çin unsurlarıyla boyandı, giderek daha belirgin bir ulusal zevk, yeni bir zengin renk paleti, desenin zarif bir şekilde detaylandırılmasını uyguladılar ve bu sayede inanılmaz bir dekorasyon kabiliyeti de kazandılar. Bu ürünler ve üretimler sadece ihracat için değil aynı zamanda eşsiz güzellik ve incelikteki karoları da yüzyıllarca Osmanlı

ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATI

mimarisinin incisi olan Topkapı Sarayının birkaç odası da dahil olmak üzere yaklaşık 40 cami, mezarlar, kütüphaneler ve saraylarda da kullanıldı (Gürses, 1998).

İznik erken dönem seramiklerinin çeşitli türleri, teknik ve dekorasyon açısından kendine has özelliklere sahiptirler. Bu seramiklerin çeşitli çiçek motiflerinin mükemmel işçilik ve zarafeti göz alıcı bir güzelliğe sahiptir. İznik seramikleri dekorlarının gelişerek çeşitlenmesine göre üçe ayrılmaktadır. Unlardan mavi ve beyaz dönem; Beyaz kilden yapılan ürünlerin üzerine, şeffaf bir sır altında, beyaz zemin üzerine mavi kobalt boya ile motifler yapılmaktaydı. Resimde sadece mavi kobalt boyanın her iki tonu kullanılırdı, genel motif açık mavi, ana hatları içinse koyu mavi renkle boya tercih edilirdi. Çiçek motifleri arasında, hatayı adı verilen bir lotus çiçeği baskın olarak kullanılmaktaydı. Hem lotus hem de “Çin bulutları” motifi o zaman dekorun ayrılmaz bir parçasıydı. Bu motiflerin oluşmasında Çin’den ihraç edilen porselen ürünlerin dönemin beğenisi ve tercihleri konusunda büyük etkisi olmuştur. Dolayısıyla, çini ifadesi Çin kültürünün etkisini yansıtır. Örneğin çintamani motifi olarak adlandırılan motif, yıldızların ve ayın düzenini gösteren üç daireden oluşan bir Orta Asya motifidir ve bu motif yeni yılı işaret ederek yıldızlar ve ayın düzeni aracılığı ile Osmanlı döneminde de kutlanan Nevruzun habercisi olarak değerlendirilmekteydi. Üçüncü dönem seramikler geometrik dekorlarla kendini göstermektedir. Geometrik motiflerin kalın kontürlerle çizilmesinin yanı sıra bu kontürleri bitkisel desenler besler. Merkezi bir desen olarak ortada bir yıldız motifi olanları da vardır ve nasıl ki lotus motiflerin gelişimi bir Uzak Doğu prototipini içeriyorsa, arabesk farklı bir yerel Selçuklu kökenlidir. Lale, karanfil ve sümbül, eski Türk tayfalarının halk sanat motifleri olarak dekorlara nüfuz etmiştir. Özellikle lale motifi XVI. yüzyıldan beri seramiklerin en çok tercih edilen motifleri arasındadır (Mutlu, 2007).

XVIII. yüzyılda ekonomik ve sosyolojik nedenlerin bir yansıması veya sonucu olarak İznik’deki seramik üretimi azalmaya başlamış ve üretim merkezinin önemli bir kısmı İstanbul’un güneydoğusunda bulunan küçük bir şehir olan Kütahya’ya geçmeye başlamıştır. Kütahya seramikleri, tasarım-uygulama tekniği ve renk şeması ile ayırt edilir niteliktedir. Bu dönemde üretilen Kütahya seramiklerinin genel özelliği desenlerin küçük olması ve renk kombinasyonlarının çeşitliliği olarak tanımlanabilir. Örneğin “Doğu’nun Kuzeyi” olarak adlandırılan bu seramikler Avrupa’da oldukça fazla talep gördü. Genellikle bu üretimlerde yeşil, mavi, kırmızı, sarı ve lila gibi renkler tercih edildi. Özellikle “Kütahya yeşili” tanımlamasıyla özel bir yeşil tonu da kullanılıyordu. Kütahya seramiklerine Batıda olan talep, seramikçiler arasında Avrupalı tüketicilerin zevklerine uymak arzusunu uyandırdı, bu da temelde biçim ve modellerin Batıdan etkilenmesine neden olmaktaydı. Özellikle Fransız ve

ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATI

Alman fayansının Türkiye'ye ithalatı da bu durumun yaygınlaşmasına katkı sağladı denilebilir. Bu tercih ve etkilenme odaklı çelişkili durum bir anlamda ortaya çok ilginç durum çıkardı; bir yandan yerel ürünler Avrupa'da popüler oluyor diğer yandan da Avrupa fayansı Türkiye'de moda olmakla birlikte Kütahya'da var olan mevcut üretimi de etkiliyordu (Çevik, 2015).

Geleneksel Türk Seramik Sanatı olarak adlandırılan bu dönem, unutulmamalıdır ki kültürel mirasımızı oluşturur ve daha sonrasında Cumhuriyet'in ilanı ile Çağdaş Türk Seramik Sanatı olarak adlandırılan dönemin bilgi, görgü ve ustalık temelini de oluşturur.

1.2. Çağdaş Türk Seramik Sanatının Gelişimi

Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılması ve savaştan sonra emperyalizmin kısılcısından kurtulmuş tam bağımsız bir devlet kurulur. Bu devlet Türk Ulusunun yeniden varoluşudur. Yeni Türk Devleti 29 Ekim 1923 yılında Mustafa Kemal Atatürk tarafından kurulur ve Türkiye Cumhuriyeti olarak adlandırılır. Bu dönemde Misak-ı Milli ile bağımsız ve çağdaş bir devletin sınırları çizilir. Bu sınırlar içinde yaşayan tüm toplumlar, Cumhuriyetin bireyleri olarak yaşamlarını sürdürür, ülkenin kalkınıp gelişmesine katkıda bulunurlar. Türkiye Cumhuriyeti'nin sağlam temeller üzerinde kurulması için özellikle çağdaş eğitime geçiş sürecine başlaması gerekiyordu. Eğitimle birlikte pek çok alanda reformlar yapılmaya başlanmıştır. Başlatılan girişimler sadece fen ve sosyal bilimler alanlarında değil aynı zamanda sanat alanında da etkili olmuştur. Ülkenin genç nesli yurtdışındaki okullarda eğitimlere gönderilmişlerdir. Bu dönemde Batı Avrupa dekoratif sanatında, eşsiz ve kendine özgü sanat okulları gelişmiştir. Değişen teknolojik koşulların yansıması olarak yeni tekniklerinin ortaya çıkmasının yanı sıra, modern sanatın çeşitli akımlarının etkisi aracılığı ile de seramik alanındaki uygulamaların özellikle dekoratif sanattaki rolünü öne çıkarmıştır. Seramik artık yapısal-plastik, renk tonu ve dokusal olanakların tek bir çalışmada doğal olarak birleştirilmesine olanak tanıyan, sınırsız estetik ve işlevsel araç yelpazesine sahip bir alan olarak karşımızda durmaktadır. Dünyada yaşanan ekonomik, teknolojik ve sosyal tüm bu gelişmelerden haberdar olmak ve yeni-özgün uygulama alanlarını keşfederek çağdaş eğitim ve sanat alanlarında ilerlemek için daha sonra ülkelere geri dönen bu aydınlar aldıkları eğitimleri ve bilgileri Türkiye de açılan okullarda öğrencilere aktararak onların da gelişmesini sağlamışlardır.

ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATI



Görsel 1: Füreyä Koral, "Kuşlar", 80 cm, 1977.

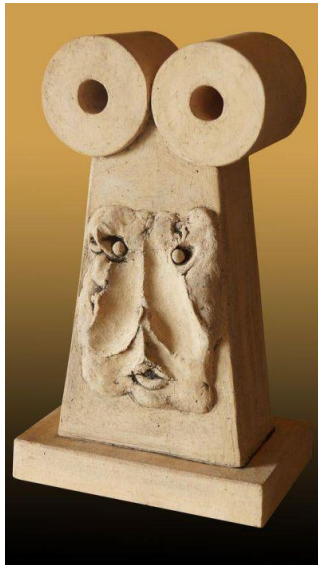
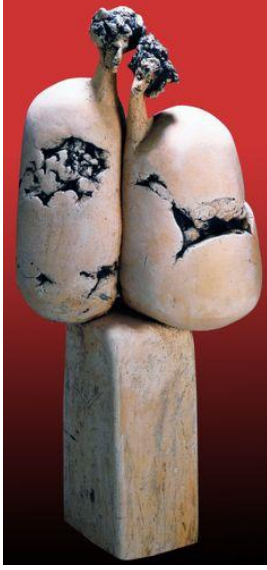


Görsel 2: Füreyä Koral, İsimsiz, evler serisinden, 10x10x10cm, seramik.

1929 yılında Çağdaş Türk Seramik Sanatına geçişi başlatan ilk adım, Güzel Sanatlar Akademisi'ne (Sanayi-i Nefise) Dekoratif Sanatlar Bölümü'nü kurarak ilk seramik atölyesini faaliyete geçirmesiyle atılmıştır (Cezar, 1983, s:23). İsmail Hakkı Oygur Sanayi-i Nefise'den heykel bölümünü bitirmiştir. Daha sonra Fransa'ya gitmiş ve dekoratif sanatlar alanında eğitim almıştır. İlk seramik eserlerini de Paris'te sergilemiştir. 1930 yılında Türkiye'ye geri döndüğünde Tezyinat Bölümüne bağlı Seramik ve Türk Çiniciliği Atölyesi'ni kurmakla görevlendirilmiştir. Sergi salonlarından yoksun bir dönemde İstanbul'da özel bir sanat galerisi açarak sanat camiasına kişisel sergilerini açabilmeleri için mekan yaratmıştır (Giray, 1998, s:25). Daha sonra 1931 yılında, Paris'ten dönen Hakkı İzzet İstanbul Tatbiki Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Atölyesi müdürü görevine atanır ve atölye çalışmaları bu hocanın yönetiminde eğitim verir. Seramikçileri sanayi dallarında çalıştırmak üzere yetiştirmek amacıyla açılan bu okulda uzun seneler hizmet verir. Aynı zamanda Ankara Kimya Sanat Enstitüsü Seramik Atölyesi'nin de kurucusu Hakkı İzzet olduğu bilinmektedir (Giray, 1998, s: 26).

1951-1962 yılları arasında Füreyä Koral ve Sadi Diren ilk özel atölye açmakla Türkiye'nin Çağdaş Sanatı için önemli girişimde bulunmuşlardır. Füreyä Koral İstanbul Elmadağ'da kurduğu atölyede yıllarca duvar panosu çalışmıştır. Bu panoların bazıları İstanbul Divan Pastanesi'nde ve İstanbul Hilton Oteli'nde bulunmaktadır. Ayrıca Koral'ın İstanbul Porselen Fabrikası için, çorba ve kahve takımları hazırlayarak endüstriyel seramikte de emeği bulunmaktaydı. Sanatçının duvar panosu niteliğindeki çalışmaları ve porselen yapımında kullanılan, sır ve pişirme teknikleri Türk seramik sanatın geçirdiği evrimin eşsiz örnekleri arasında yer almıştır (Gürses, 1988).

ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATI



Görsel 3: Erdinç Bakla, “Tanrı ve tanrıça”, taş, 68x30x38 cm, 1998.

Görsel 4: Erdinç Bakla, “Anadolu İdollerı” serisinden “Göz İdol”.

Görsel 5: Erdinç Bakla, “Tanrıça”, Mermer, 150x60x15 cm, 1988.

Türkiye’deki Çağdaş Seramik Sanatı’na geçiş döneminde, emeği geçen bir diğer önemli sanatçı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki seramik atölyesinden mezun olan Sadi Diren’dir. Devlet sanatçısı unvanını alan Diren’in eserlerinde Anadolu uygarlıklarından esintiler dikkat çekicidir. Füreya Koral ve Sadi Diren gibi sanatçıların açtıkları yolu izleyerek genç nesil seramikçiler seramik sanatında yeni bakış açısı ve yeni yaklaşımları yakalamayı başarmışlar. Bu dönemde çağdaş Türk seramik sanatçıları katıldıkları yarışmalar ile seramik sanatının yeniden canlanmasına neden olmuşlardır. Almanya’daki Bauhaus geleneğinin Türkiye’ye yansımaları olan Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda endüstriyel seramik üretimi ile tasarımcı yetiştirilmesine başlanır (Gürses, 1998: s.65).

Bu dönemde özellikle teknik ve biçim açısından çağdaş seramiklerin yeni form kazanmasına Atilla Galatalı öncülük etmiştir. 1972 yılında Atilla Galatalı Fransa’da Pablo Picasso’nun başkanlığından yapılan dünyaca ünlü bienal de birincilik ödülüne sahip olmuştur. 1980’li yıllarda Türkiye’de artık birçok güzel sanatlar fakültesi açılmış ve seramik sanatının çağdaşlığa doğru hızla ilerlemesine sebep olmuştur. Bu dönemde seramik diğer sanatlarla birleşerek farklı alanlarda toplumun geniş bir kısmına etkin bir biçimde ulaşmıştır. Seramik fakülteleri ve seramik endüstrisinin karşılıklı iş birliği ve özverili çabalarıyla seramik artık birçok alanlarda yerini almış durumdaydı. Seramik sanatın gelişmesine önemli katkılarda bulunan kurumlardan birisi de Eczacıbaşı Sanat Atölyesi’dir. Bu fabrikanın bünyesinde sanatçılar seramik hammaddeleri ve sır kimyaları hakkında araştırma imkanı bulmalarının yanı sıra artistik özgün üretimlerde de bulmuşlardır. Özellikle Melike Kurtiç, Atilla Galatalı ve Alev

ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATI

Ebuzziya gibi sanatçılar seramik çalışmaları bağlamında hem bu fabrika bünyesinde hem de bireysel olarak atölyelerinde üretimlerini sürdürmüşlerdir (Ağatekin, 2002: s.1-15).



Görsel 6: Sadi Diren, İsimsiz, seramik, 31 x 14 x 44 cm, 1975.

Görsel 7: Sadi Diren, İsimsiz, seramik, 32 x 25,50 x 25 cm, 1978.

Görsel 8: Sadi Diren, İsimsiz, seramik, 34 x 35 x 34 cm, 1975.

Akademisyen ve sanatçı kişiliği ile saygın bir yere sahip olan Sadi Diren' in yanı sıra seramik sanatının yaygınlaşması ve gelişmesine ortaya koydukları özgün eserleriyle katkıda bulunan Nasip İyem, Seniye Fenmen, Ayfer Karamani, Melike Abasıyanık Kurtiç, Hamiye Çolakoğlu, Atilla Galatalı, Ünal Cimit, Bingöl Başarır, Beril Anılanmert, Candeğer Furtun, Erdinç Bakla, Tüzüm Kızılcın, Güngör Güner, Mustafa Tunçalp, Jale Yılmabaşar, Tülin Ayta gibi sayılabilecek önemli isimler sadece seramik alanında değil, ülkemizin çağdaşlaşma savaşında sanat ve kültür yönünden atılan adımlarda, seramik sanatı aracılığıyla büyük özveri ile çalışan sanatçılar olup, uluslararası başarıları ve ürettikleri eserlerle ülkemizin kültürel zenginliğine büyük katkılar sağlamışlardır (Çevik, 2014: s.84).

90'lı yıllardan sonra seramik sanatında çalışmaların büyük bir kısmında minimalizm anlayışının etkisi görülmektedir. Özellikle büyük mekân tasarımlarında, seramik heykeller ve farklı tarzların birleşmesinden doğan seramik çalışmalar bu döneme ait en iyi örnekler arasındadır. Bu dönemde özellikle seramik sanatının hızlı bir şekilde geliştiği görülmektedir. 2000'li yıllarla artık Türkiye'nin Çağdaş Seramik Sanatı uluslararası alanlarda hedeflediği seviyeye ulaşmıştır (Tizgöl, 2008: s.52). Türk seramik sanatçılarının ulusal ve uluslararası anlamda katıldıkları sanatsal etkinlikler sayesinde de ülkemize gelen sanat eleştirmenleri, sanat tarihçileri, müze yöneticileri ve sanat galericileri açısından da Çağdaş Türk Seramik Sanatı dikkat çekici bir nitelik ve boyut kazanmıştır (Tansuğ, 1986: s.158).

ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATI

2000’li yıllarda özellikle seramik sektörünün çağdaşlaşma süreci kapsamında firmalar ve yatırımcılar özgün ürün geliştirme stratejisinin öneminin farkına vardılar ve bu süreçte tasarım unsuru her alanda olduğu gibi seramik endüstrisinde de büyük önem kazanmaya başladı. Bu dönemler de sektörde önemli bir yere sahip olan Vitra kendisi için uluslararası bir marka olma hedefini belirler ve seramik üretiminde özgün tasarım konusunu üretimlerinin odağına yerleştirir. Bu dönemde Defne Koz, Ross Lovegrove, Refik Tiniş ve Aziz Sarıyer gibi yerli ve yabancı ünlü tasarımcılarla çalışılmaya başlanır (Çevik, 2015, s.87).

Sonuç ve Değerlendirmeler

Dünyada önemli yere sahip olan Çağdaş Türk Seramik sanatının hedeflediği seviyeye ulaşmasının başlıca sebeplerinden biri sağlam temel üzerinde kurulmasıdır. Aynı zamanda dünyada hayranlık uyandıran Geleneksel Türk Seramik Sanatı gibi güçlü bir temele sahip modern seramik sanatı, günümüz uygulamalarında da geleneksel ve çağdaş yaklaşımlara başvurmaktadır. Çalışmanın amacı çağdaş Türk seramik sanatını incelemektir. Bu çalışmada geleneksel Türk seramik sanatı döneminden başlayarak, çağdaş Türk seramik sanatına kadar bir süreç incelenmiştir.

Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla birlikte gelişimi hedefleyen Türk Seramik sanatı günümüzdeki çağdaş sanat anlayışına ulaşmıştır. Seramik sanayinin gelişmesi, yükseköğretime ve sanat eğitime önem verilmesi, özgün sanatçılarca gerçekleştirilen serbest sanatsal çalışmaların artması ile güç kazanmıştır. Köklü Anadolu kültürünün temellendirdiği günümüz Çağdaş Türk Seramik Sanatı özgün yorumlarıyla eserler ortaya koyan çağdaş seramik sanatçıları tarafından şekillendirilmeye devam etmektedir.

Kaynakça

Ağatekin, M. (1993). Cumhuriyet Sonrası Çağdaş Türk Seramik Sanatının Gelişimi ve Anlatım Dili Yönünden Değerlendirilmesi, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir

Ağatekin, Mustafa, Dünya’da ve Türkiye’de Çağdaş Seramik Sanatının Oluşum Süreci, Anadolu Sanat, Sayı:12, Mart, Eskişehir, 2002.

Cezar, Mustafa, Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi, Dergah Yayınları, İstanbul,1971. Cezar, Mustafa, Güzel Sanatlar Akademisi’nden 100 Yılda Mimar Sinan’a. Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl, İstanbul, 1983.

ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATI

Çevik, N. (2010). Çağdaş Seramik Sanatında Resimsel Yönelimler, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı 6, s. 35-45.

Çevik, Naile. (2014). Çağdaş Türk Seramik Sanatında Kabuk Değiştirme Süreci, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt 7, Sayı 13, s.81-93.

Çevik, Naile. (2015). Avrupa Seramik Sanatında Endüstrileşme Süreci ve Cumhuriyet Sonrası Türk Seramik Sanatına Yansımaları, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Aralık, s.77-95.

Çevik, Naile. (2018). Disiplinler Arası Etkileşimler Kapsamında Alternatif Malzemeler ve Seramik-Baskı Resim Yakınlaşmaları Üzerine Bireysel Uygulamalar, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi, Haziran, Sayı 22, s.111-132.

Diren, Sadi, 50 Yılda Seramik, 50 Yılda Cumhuriyet, 50 Yılda Plastik Sanatlar, İ.D.G.S.A. Yayınları, İstanbul, 1974.

Erzen, Jale, Modernizm Sonrası Sanat, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi1, İstanbul, 1993.

Erman, D. O. (2012). Türk Seramik Sanatının Gelişimi: Toprağın Ateşle Dansı.

Esin, Ufuk, Sadi Diren ve Seramik, Sanat Çevresi, Ocak, Sayı:63, İstanbul, 1984.

Genç, Pınar, Türkiye’de Soyut Seramik Sanatının İncelenmesi ve Bazı Sorunlarının Giderilmesi, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir, 1992.

Gezgin, Ümit, İlgi Adalan, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2002.

Giray, Kıymet, Türkiye’de Sanat. Sayı:33, Mart/Nisan, İstanbul, 1998.

Gürses, Reyhan, Gelenekten Evrensele Ulaşmada Türk Seramik Sanatçısının Kültür Zenginliğinin Çağdaş Yorumlara Yansıması, Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik ve Cam Bölümü, İstanbul, 1998.

İpşiroğlu, N. ve M. İpşiroğlu, Sanatta Devrim, Remzi Kitapevi, İstanbul,1990.

Koral, Füreyya, Füreyya Koral Sanatını Anlatıyor, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, sayı:6, İstanbul, 1982. 93 Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl, Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi, İstanbul, 1983.

Meriç, Fatma, Çağdaş Türk Seramik Sanatında Figür ve Kişisel Öneriler, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1994.

Mutlu, Hikmet Serdar “Zamanın Çarkında Anadolu’da Seramik”, Anadolu Sanat, Eskişehir 2007

ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATI

Oral, Emel, Türkiye’de Çağdaş Seramik Sanatının Gelişimi, Anadolu Sanat, Sayı:16, Eskişehir, 2005.

Özsezgin, Kaya, Erdinç Bakla, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2000.

Özturanlı, Gül, Modern Türk Seramik Sanatına Bir Bakış, Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, İstanbul, 1998, sayı:33.

Tansuğ, Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986

Turani, Adnan, Sanat Terimleri Sözlüğü, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993.

Türe, Fatma, Bir Usta, Bir Dünya: Füreyya Koral, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 1997.

Uludağ, Kemal, Seramik Sanatının Kimlik Sorunu, Türkiye’de Sanat Dergisi, Mart / Nisan, Sayı: 33, İstanbul, 1998.