

Derleme

KUMAŞ ÜZERİNE İŞLENEN HİKAYELER

Burcu GÜNAY KAYGUSUZ¹

Dr. Öğr. Üyesi, Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, burcugunay(at)duzce.edu.tr.

Kaygusuz, Günay, Burcu “Kumaş Üzerine İşlenen Hikayeler” idil, 59 (2019 Temmuz): s. 891-899.
doi: 10.7816/idil-08-59-07

Öz

Bu araştırmanın amacı, gündelik hayatta yer bulan nesnelerin, anlam katmanlarını zenginleştirerek; sanatın direk malzemesi haline geliş serüvenini yansıtmaktır. Sanat pratiklerini ortaya koyarken malzeme dili olarak kumaş ve dokuma unsurlarına yönelen çağdaş sanatçılar araştırmanın ana eksenini belirlemektedir. Gündelik hayat nesneleri sanatta ilk olarak yirminci yüzyılın başında kübist kolaj ve iki boyutlu yüzey kurgulamaları olarak karşımıza çıkarken; özellikle 1960’lardan itibaren bu nesneler sanatçılar tarafından kavramsal boyutta ele alınmaktadır. Saten perde, pazenden yapılmış elbise, üzerine kaneviçe işlenmiş yastık örtüsü gibi kumaş ve kumaş üzerine yapılan dokumaların; çağdaş sanatta yeniden üretim örnekleri oldukça geniş bir sanatçı yelpazesine sahipken; bu malzemeleri sanatının ana eksenine yerleştiren çağdaş sanatçı Gözde İlkin üzerinden, okumalar yapılmaktadır. Üretim sürecinde nispeten "eve" ait olan kumaşları ele alan İlkin, cinsiyet, beden ve kendi hikayesini yansıtırken; feminist bir yaklaşımı da içerisinde barındırmaktadır. İlkin’in sembolik ve soyut formlarla birleşen figürleri kimi zaman aile fotoğrafı çekilen bir sahnenin güncel yorumu kimi zaman ise toplumsal ve politik bir alanın, çatışmaların, iktidar tanımlamalarının, toplumsal cinsiyetin taşıyıcılarıdır. Bu anlamda araştırma, "el işçiliği", olarak tanımlanan ve gündelik beceri olarak kabul görmüş kumaş üzerine uygulamaları, çağdaş sanata taşıyan sanatçılar üzerinden ele alınacaktır. Bu izlekte, sanatçıların beslendiği feminist kuram ve sanatçı yaşamışlıklarına değinilerek, her biri yeni yaşam alanına dönüşen kumaş parçalarının, yumuşak yapısına karşıt kimi zaman üzerinde barındırdıkları sert toplumsal mesajlar yorumlanmaya çalışılacaktır.

Anahtar kelimeler:kumaş, feminist sanat, cinsiyet, kimlik

Makale Bilgisi

Geliş: 29 Haziran 2019

Düzeltilme: 16 Temmuz 2019

Kabul: 23 Temmuz 2019

Giriş

Birkaç yıl önce, çizgi film karakteri Arthur'un gözleri ileride bir noktaya bakarken, sevimli yumruğunun meme şeklinde yorumu, sanal evrende oldukça konu edinilmiş, bir tür yasakların isyanı olarak görülmüştü. Bu görüntüden feyz alan bir kadın sanatçı, bu görselin günümüzde en çok hatırlanan yorumunu yaparak: Arthur'un dile dökülmemiş öfke dolu yumruğuna bir nakış iğnesi eklemişti. Burada en ilginç nokta yumruğa tutuşturulan iğnenin nakış olarak kumaşa eklenmesi ve bu yönüyle el işçiliği üretimine dayanan ve süreci de kapsayan bir yorumun tercih edilmesidir. Nakışın ya da el işçiliğinin yüzyıllar boyunca kadın işi olarak görüldüğü bir anlamda ötekileştirildiği -ki ötekileştirme kadını mahrem alan içinde bırakmayı da kapar - düşünülüğünde, sanatçı popüler olan üzerinden geçmişe bir gönderme yapmaktadır. Bu eserin sahibi Hannah Hill kadın işi olarak sınıflandırılan üretimlere, eserlerinde eğilirken; feminizm, cinsellik, geleneksel ve öteki gibi kavramları da sorgular. "Feminist yaklaşım; sanatsal yaratımın, kapsamının kavranmasında, değerlendirilmesinde "cinsiyet" in temel unsur olduğu anlayışına dayanır (Yasa Yaman, 2000:17)". Cinsiyetin belirleyici olduğu görüntüler dünyasında kadın, "daima beğenilen "dışarıdaki/öteki" olarak kalmış, özgür, yansız bir "o" (one) yerine, yine sözcük oyunları ile erkek egemenliğinin kendini gösterdiği bir "o" (she) olmuştur. Aslında "she" nin içindeki gizlenmiş "he", erkeklere önceden tasarlanmış bir ayrımcılık getirmektedir (Nochlin, 1988 :145)". Erkeklerin dünya tarihini belirlediği yüzyıllar boyunca, kendine atfedilen el işçiliğini kadın; kimliğini yeniden tanımlayarak yorumlamaktadır. El işçiliği daha ayrıntılı olarak ise nakış ya da ipliğin çağdaş sanatta yeri ve içinde barındırdığı eleştirel noktaları yakalamadan önce, geçmişten günümüze el işçiliğine değinmek, günümüzdeki yerini anlamak açısından önemlidir.

2.Nakıştan İplik Sanatına Doğru Geçişin İzleri

Günümüzde bir üretimin sanat nesnesi olarak lanse edilmesi teknik yaklaşım ya da kullandığı malzeme dilinden ziyade içinde barındırdığı anlam katmanlarına bağlı iken geçmişte bu tanım malzeme diline göre değişmekteydi. Tanrısal bir yaratıcılık ile eş değer tutulan sanat görüşünün ardından, Ortaçağ'ın skolastik düşünce yapısıyla sanat yaratıdan uzak bir el işçiliğine dönüşür. Klasik çağda ise at seyisi, kuyumcu ya da çömlekçi kısacası techne olarak tanımlanan el işçiliği, zanaat locasına bağlı bir eğilime sahip olarak gelişim göstermiştir. Bu statü Rönesans ise değişime başlayarak, sanat hem kullanıldığı malzeme dili hem

de üretinin cinsiyetine göre tanım değiştirerek; erkek egemen bir alana dönüşür. "Bu yol ayrımı Rönesans'ın tetikleyici ivmesi ile 18. yüzyılda başta Charles Batteux olmak üzere bazı düşünürlerin resim, heykel, dans ve şiir alanlarını diğer alanlardan ayırmak için beaux-arts güzel sanatlar terimini kullanmasının yanında deha ve beğeni ölçütlerini de söz konusu alanlarla ilişkili olarak görmesinin ardından güzel sanatlar ve zanaatlar; sanatçı ve zanaatçı arasındaki ayrım daha keskin bir hal aldı (Keser, 2916: 165-79)". Böylece dokumacılık, kuyumculuk gibi alanlar zanaat, resim, heykel gibi alanlar ise sanat tanımının içerisinde yer almıştır. Tuval resmi eril olanın sınırları içerisinde kalırken, nakış gibi iğne ipliğe bağlı olan uygulamalar ise kadın işçiliği olarak şekillenmeye başlamıştır.

Bu ayrıma rağmen Ortaçağ'da iğne ve ipliğe dayalı eserler, tuval resmi ile eşit bir değere sahip olmuştur ki bu anlayışın en nadide örneklerinden biri Bayeux Gobleni'dir. 1077 yılına dayanan bu nakış; Romanesk dönemine dayanan en nadide eserlerinden biri olarak kabul edilir. Norman güçlerinin İngiltere'yi işgal sürecinin aktarıldığı çoğunlukla askeri güçlerin ve atların yer aldığı bu goblen; boyutları, konu zenginliği ve sunum tercihleri açısından dönem eserlerine göre ayrı bir değer taşımaktadırlar. 1066 yılındaki Hasting Muharebesi gibi önemli tarihi bir olayın görsel kayıt altına alınması için nakış formunda bir eserin sipariş edilmesi, o dönem için tuval resmine karşı nakışın üstünlüğü olarak da okunabilir.



Resim 1. Bayeux Gobleni'nden ayrıntı, kumaş üzerine nakış işleme, 1077 dolayları

Sanat ve zanaatın tanımlarının belirlenmesine ve birinin eril, diğerinin dişil olan ile konumlandırılan anlayışa karşın, Oxford Üniversitesi Sanat Tarihi Kürsüsü'nün ilk profesörü olan John Ruskin (1819-1900), The Stones of Venice adlı kitabında "tasarımcının aynı zamanda işçi ve zanaatçı olması gerektiğini; düşüncenin ancak işle, işin de düşünceyle birleşince mutluluk vereceğini belirtir (Alexander, 1973:94; Cahill, 2007:7)". Bu bakımdan kavramsal ve biçimlendirme sürecinin ayrı düşünülmemesini gerektiğini belirten Ruskin şu sözleriyle bu yorumu kuvvetlendirir: "Bugünlerde, sürekli ikisini birbirinden ayırmaya uğraşıyoruz. Bir adamın sürekli düşünen, diğerinin de sürekli çalışan

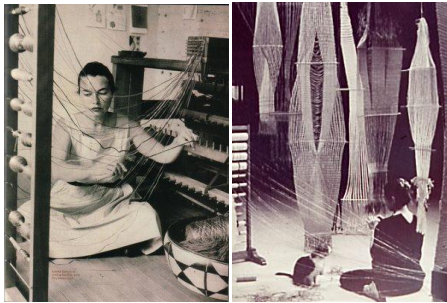
olmasını istiyoruz.Çalışanın sık sık düşünmesi, düşünenin de sık sık çalışmasına rağmen birini beyefendi, diğerini de teknisyen olarak adlandırıyoruz.En iyisi ise ikisinin de beyefendi olarak kabul edilmesidir (Hughes, 2008:114)". Sanat ve zanaat arasındaki ayrımın, malzeme ve uygulayıcının cinsiyetine göre tanımlandığı sürecin yanında, 1760-1860 yılları arasında buhar gücü ile çalışan makinelerin üretilmesi, İngiltere’de Sanayi devriminin başlaması ve bu makinelerin gündelik hayatın içerisinde aktif rol oynamaları dönemin sanat ve tasarım anlayışını da değiştirmiştir. Bu değişimde makine, insan eline karşı, zaman kullanımı açısından üstün gelerek, zanaatkâr üretimin azalması sonucunu doğurur. Fordizmin içeriğini de oluşturan kapalı montaj hattı ile üretim seri şekilde ve daha az insanla uygulanmakta, tek tip ürünler artmakta, bu hızlı üretim sonucu olarak ise ürün fiyatı ucuzlatmıştır. Artan arz ve talebi karşılamak için üretim bandı giderek büyüyüp, makine gücü; insan emeğine karşı üstünlük kazanmıştır.Bu seri üretimin doğası gereği belli standart dâhilinde olması ise William Morris ve İngiliz sanat kuramcısı John Ruskin (1819-1907) gibi sanatçıları rahatsız etmiş ve bu sanatçıları; makine üretiminin sanatın ruhunu bozduğu düşüncesini savunmuşlardır. Kısacası 19.yüzyılda yaşanan endüstrileşme sürecinin getirisi kimliksiz üretim biçimine karşı olarak Ruskin, makinelerin tek tip, ruhsuz, fonksiyonsuz yapılarından dolayı tasarımda; yeniden el sanatlarının romantik, çeşitlilik barındıran yapısına dönülmesinin gerekli olduğunu savunmuştur. Bu düşünce biçiminin Ruskin dışında en başı çeken kişilerinden olan Morris, rahiplik eğitimi ile öğretimine başlayan, el işçiliğine yeni bir yaklaşım getiren Arts and Crafts akımının öncüsüdür.“Kurduğu firmasında sanat değeri olan işlevsel eşyalar üreten W. Morris her sanatçının, aynı zamanda bir zanaatçı olduğunu ve makinenin el sanatlarını yok ettiğini savunmuştur (McDonald, 2004: 32)".Çağdaş bir toplumda, makine üretiminin sanat düzeyine çıkamayacağı ve gerçek sanat objesinin sanatçı tarafından üretilen eserler olduğunu savunan Morris sanat ve zanaat arasında ilişkiyi ön planda tutmuştur. Ruskin ve Morris, Avrupa sanatında ve toplumunda yaşanan ve endüstri devrimiyle büyüyen, bireyin yabancılaşması, makinelerin gölgesinde kalarak üretimden uzaklaşmaları sonucu yaşadıkları toplumsal parçalanmanın sanatsal bir bütünleşme ile yaşanabileceğini ileri sürerler. “Gerçekte geriye dönük bir romantik olan Morris, el sanatlarının yeniden canlanması gerektiğini savunurken (Kabaş, 1976: 97)” ekonomik ve sosyal bir reformu da öngörür.Art and Craft; yüzeyde yaşanan form değişikliğinden öte işlevi de sorgulayan; yok olmaya yüz tutan kültürel değerleri kutsayarak, sanayi toplumunun getirisi yabancılaşmaya karşı savunucu

bir dili barındırır. Böylece Ortaçağ’ın zanaat işleri ve romantik kurgularından feyz alan bu yaklaşım sayesinde kadın işi olarak görülen üretimler ya da el sanatları da tasarım boyutunda değer kazanmaya başlar. Buna rağmen Morris’in gelenekten beslenmesi ve nakış ve goblenin statüsünü, resim ve heykel ile eş değer görmesini onun kadınsılığa eğilimli olmasıyla bağdaştıran yaklaşımlar da mevcuttur. Sanatçının If I Can isimli eseri, nakışın ve goblenin tüm zenginliğini yaşatırken, teknik gereği ipliğin yumuşaklığı ve dokunsal etkisinin feminen, heykel sanatın mermer ya da ahşap gibi sert malzemeler üzerine kurulu yaklaşımını ise daha maskülen bulan yaklaşımlar da mevcuttur. “Dekoratif sanatların özellikle de nakışın son derece dokunsal olan boyutu, Viktoryen dönemde de kadınsı bir özellik olarak kabul edilmesine rağmen Morris’in kadınsı yönü ile erkek yönünü bağdaştırabilme meselesi; onun olgun çalışma yılları boyunca düşük, kadınsı bir zanaat olan nakışın statüsünü güzel sanatlar düzeyine yükseltmek için uzun bir mücadele vermesine neden oldu (Brennan-Smith, 2009).

Art and Craft Hareketi’nin ipliği kutsayan ve geçmişin el işçiliğini yeniden yaşatmaya çalışan tavrı, 20.yüzyılda ipliği kendisine konu edinen üretim süreçlerinin yeniden yorumlanmasına ve düşünsel zeminleri doğrultusunda zanaatten ayrılarak sanat olarak tanımlamalarına zemin hazırlamıştır.Özellikle temel düşüncesi sanatla zanaatı birleştirme ve farklı disiplinleri bütünleştirme olan Devlet Bauhaus Okulu (Das Staatliche Bauhaus)’nun kuruluşu ile nakış kendisine yeni anlam katmanları ve sanatçıları yaratır. Bir mimarlık okulu olmasının yanında zanaatları önemseyerek, tüm tasarım disiplinlerini kapsayacak biçimde misyon yüklenen Bauhaus ile nakış, geleneksel bir anlatım biçimi olmasının yanında yaratıcı tasarımların nakış ve iplikte bulunduğu alanlar da yaratmıştır. Gündelik yaşamda tasarımın önemini savunarak deneysel bir anlatım dili ile sanatı kucaklayan bu yaklaşım ile goblen, kumaş ve iğne, Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Kandinsky gibi sanatçıların Bauhaus’daki atölyelerinde renk ve soyutlama ile birleşerek modern bir dil kazanmıştır.

İpliğin modern sanatta kullanımı ve ardındaki süreçte çağdaş sanatta yer almasına bakıldığında ise, hazır nesneyi, salt kavramı, kavram-biçim ilişkisini sorgulayan çağdaş sanat sürecinde iplik ve iplik malzemelerinin kullanımı şüphesiz ki sanat tarihinde bir ilk değildir. “Arkeolojik buluntulara bakıldığında örneğin Üst Paleolitik Çağ’da avlanmak için yapılan tuzaklardan, deri ve kürkleri birleştirmeye kadar kullanılan iğne ipliği, tek başına bir iş olarak M.Ö. 6500 yıllarında İsrail’de görmek mümkündür. (Dickerson, 2013: 10)". Lakin bu malzeme dilinin çağdaş sanatta kendisine alan açması için ilk olarak

halk dilindeki adı yeniden tanımlanarak daha alana dönük ve üst bir sınıfa sokulmak istenilmiştir. Bu anlamda çağdaş sanat ile “dünyanın İngilizce konuşan kısmında, yüzlerce yıl embroidery (nakış), tapestry (goblen), needle work (iğne işi) olarak kavramsallaştırılmış olan ipliğe dayalı sanat biçimleri; textile art (tekstil/dokuma sanatı), fiber art (iplik sanatı) ya da fabric art (kumaş sanatı) olarak yeniden kavramsallaştırıldı (Lunin, 1990: 97)”. Güncel sanat pratikleri içerisinde iplik ve iplik ürünlerinin kullanımına öncülük eden sanatçıların öncülerinden olan heykel ve dokuma sanatçısı Lenore Tawney (1907-2007), ipliğin işlevsellik yönünü sorgulamış ve onu salt bir sanat nesnesine dönüştürmüştür. Şeffaf ip blokları yerleştirmeleri ile Tawney, kadına, mahrem alana ait görülen malzeme dilini, galeri mekânına taşıyarak; “kadın işi” tanımı üzerine kültürel belleği tartışır.



Resim 2-3. Lenore Tawney atölyesinden görüntüler.

Tawney gibi ipliği tezgâhın dışında galeri mekânına taşıyan, bu malzemenin, sadece faydacı zanaatlarla eşdeğer görülmesine karşı verilen mücadelenin önemli figürlerinden Claire Zeisler (1903-1991), Sheila Hicks (1934) gibi sanatçılar geleneksel dokumanın tanımlarını yeniden sorgularlar. Bu sanatçılar, iplik sanatının salt domestik alana ilişkin bir kadın işi olduğu fikrini çürüten yapı içinde kurguladıkları eserleri ile feminist ideoloji ve kuramı dâhilinde üretim gösteren sanatçılara öncülük etmişlerdir.

3. Feminist Bir Söylem Diliyle Nakış

Belçikalı düşünür Luce Irigaray, dilin gramer yapısı ve dişil olan arasında kurduğu ilişkiyi; cinsiyet farklılığının dili belirlediği ve dil tarafından da belirlendiği temeline dayandırır (Irigaray, 2006:18). Irigaray’ın farklılık kültürü olarak tanımladığı bu ilişki biçiminde; dişil bedeninin farklılığını onaylarken, ataerkil toplumsal yapının; dişili öteki olarak görmesi, onu dışlaması, hiyerarşik olarak kendisini üst noktada konumlandırmasına da yol açmıştır. O’na göre öteki olarak görülen kadının, eril olana eşdeğer bir konum kazanması için; “içlerindeki ötekine saygı göstererek ve aynı saygıyı

toplumdan isteyerek, kendilerini geçerli öznelere, bir anne ve babanın kız çocukları olarak onaylamaları” gerekmiştir (Irigaray, 2006: 47)”. Kate Millett ise (1987) ataerkil otorite biçimini Cinsel Politika adlı eserinde şöyle tanımlar: “Tüm diğer tarihi uygarlıklar gibi bizim toplumumuz da ataerkildir. Bu gerçek oldukça açıktır, çünkü askeri kurumlar, sanayi, teknoloji, üniversiteler, bilim, siyasi kurumlar ve ekonomi kısacası toplumdaki tüm iktidar kaynakları - ki buna polisin cebir kullanan gücü de dâhildir- erkeklerin ellindedir. Siyasetin özü iktidardan geçtiği için böyle bir farkındalığın etki yaratmaması beklenemez. Ataerkil devletin, nüfusun yarısını oluşturan kadınları kontrol etmek için kurumlaşmış olması iki yönlü gerçekleşir: erkekler kadınlara, yaşlı erkekler daha genç erkeklere hükmedeceklerdir (Millett, 1987: 47-8)”.

Hartmann ise ataerkilliği şöyle tanımlar: “Erkekler arasındaki toplumsal ilişkiler dizisi olarak ataerkillik maddi bir temele sahiptir ve her ne kadar hiyerarşik olsa da karşılıklı dayanışma yaratarak kadınlar üzerinde tahakküm kurar. (Hartmann, 2012: 174)”. Bu açıdan ataerkillik; eril olanın yaşı, uyruğu, dini görüşü fark etmeksizin genel olarak kendisinin, kadın üzerindeki baskısı ve erkeklerin kadınların emek gücü üzerindeki denetimi olarak tanımlanır. Burada en dikkat kesici nokta toplumsal ilişkiler yapısı altında kadınlara yer olmamasıdır. ‘Kadın’ bu noktada kavram olarak iktidarın üzerinde egemen olduğu kişidir. Bu bakış açısı kadınların, bireysel ve toplumsal gelişimlerini kısıtlar ve dolayısıyla bir kadın kimliğinden söz etmek söz konusu değildir. Aterkil düşünce sisteminin, kadın imgesini ve dişil soy ağacını yok sayan tavrına karşılık olarak feminist söylem kadının bir özne olarak gerek bireysel gerek ise toplumsal açıdan kendini yeniden tasarlama sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Bu bakımdan feminist söylem temel olarak; kadının; kimliksiz salt bir beden imgesine dönüşmesine / arzu nesnesine indirgenmesine ve onun; yalnızca bir eş, anne, mahrem alanda yararlı işler üreten kişi olarak görülmesine karşı duruş takınır. Bu duruşun ise kadınları, tümüyle ya da yeterince temsil eden bir dilin geliştirilmesi ve onların siyasi görünürlüğe kavuşması halinde anlamlı olabileceğini savunur. Erkek egemen düzene, siyasi ve ahlaki normlara, kadını öteki olarak gören söylem ve kültürel biçimlere uzun soluklu bir mücadele dili olan görebileceğimiz feminist kuram; ataerkil bir bakış açısı ve onun alışkanlıklarına karşı bir tavidir. Buradan hareketle feminist söylem; ev/mahrem alan/ dişil olan üçlemesine karşı, ev dışı/kamusal alan/eril olanın, üçlü bir paket olarak görülme biçimini eleştirir. Kamusal ve mahrem alan tanımlamaları ise ayrı alanlar nosyonu ile ilişkilidir ve bu kavram içinde

kadın; ev işleri ile özdeşleştirir. Bu düşün sistemine eleştiri getirmek isteyen bazı feminist sanatçılar, üretim süreçlerinde yine kendilerine atfedilen malzeme dilini kullanmışlardır. Bu sanatçılar temsil alanlarını ifşa etmek için iplik, iğne, kumaş gibi materyalleri, feminist mücadelenin nişanelerinden olarak kullanmışlardır. Bu nişanelerle üretim sürecini oluşturan Judy Chicago'nun Dinner Party (Akşam Yemeği Partisi) adlı yerleştirmesi, kadın işi tanımını, kadının toplumdaki konumunu, erkek egemen bir bakışı alt üst ederek yapar. Chicago iplik malzeme seçimini şu cümlelerle açıklar:

"İğne işinin tüm biçimleri kadın işi idi, yaşamımda ve çalışmalarım da kimliğimi inkâr etmek zorunda bırakıldığım sürece, asla sanat üretiminin bir aracı olarak düşünmedim. Bir erkek sanatçının ya da sanat tacirinin beni sanatçı kocamın düğmesini dikerken ya da nakış makinesinin ya da bir tezgâhın başında otururken keşfetmesi, benim için çok aşağılayıcı olurdu... Bu benim, zanaata karşı sanat olarak belirlenmiş değer yargılarının doğru ya da yeterli olduğuna inandığımı göstermez. Daha çok, benim bir sanatçı olarak yetiştiğim estetik arka planı tanımlar. Eğer kadınsı duygularımı saklamak ve bütün kadınsı becerilerimden sakınmak sanat camiasına katılımımı garanti edecekse, yapacağım şey de o olacaktı (Chicago, 1985)". Chicago süre gelen kodlamaları sorgulamak için dışarıdan bir araç değil yine sürecin kendi içinden malzemeyle, sadece içerik dilini değiştirerek bu oyuna katılır. Sanatçının öncülüğünde dört yüzden fazla sanatçının gönüllü katılımıyla inşa edilen bu yerleştirmede kadın işi olarak adlandırılan dikiş, nakış, kap-kacak boyama, dokumalar, erkek işi olarak adlandırılan ve sanat tarihinde onlar tarafından temsil edilen resim, heykel ve mimariyle buluşarak; birinin diğerinden üstün olmadığı ve birbirlerini tamamladıkları düşünsel ve görsel bellek inşa edilir. Yüzyıllar boyunca zenci, beyaz, genç, yaşlı fark etmeden ötekileştirilen kadınlar tarafından hazırlanan yemek masalarına itafen, bir akşam yemeği partisini verilir. Bu yemeğin konuklarını ise başarıları ya da tarihteki oynadıkları roller görmezden gelinen takdir edilmeyen kadınlar oluşturur. "Enstalasyonun birinci kanadındaki tarih öncesi anaerki/matriarkal dönemi temsil eden tanrıçalara ayrılan yedi yerde, bu tanrıçaların (Primordiyal Tanrıça, Bereket Tanrıçası, İştâr, Kali, Yılan Tanrıça, Sophia, Amazon) dikiş/iğne becerilerini kadınlara kazandırdığına ve kutsadığına inanıldığı için çeşitli motifler ve basit dokuma teknikleri bir arada sunuldu (Keser, 2016)". Chicago, vulva, çiçek ya da bitkinin çekirdeklerini kumaşa işleyerek kullanarak hem doğada dişil olanı imler hem de adeta ikonik bir kadın anıtı diker.



Resim 4. Judy Chicago, *Akşam Yemeği Partisi* (ayrıntı), yerleştirme, 1974-79

Geleneksel nakışın toplumsal yerini sorgulayan bir diğer sanatçı ise gerçekçi beden imgeleri ile Sally Hewett'tir. Sanatçının kasnak üzerine vücut uzuvları işlemesi tamamen tesadüf eseri gelişse de (çiçek formu oluşturmak isterken meme ucunu anımsatan bir işlemenin oluşması), O; bu tesadüfün üzerine giderek, üretimlerini gerçekleştirmektedir. Hewett'in üretim sürecini daha doğru okumak için Nochlin, 1971'de yayımladığı "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesinde geçen feminist hareketin neleri amaçladığına değinmek gerekir. Nochlin yazısında; "Cinsiyet farklılığının kadının; erkek kadar yetenekli olmayışına yol açıp açmadığını, sanatsal üretime yansıyor yansımadığını sorgulamıştır. Nochlin bu sorgulamayı yaparken kadınlara, kendini erkeklerle potansiyel eşit görmesini, kendilerine acımadan, bilimsel düzeyle duygusallıktan uzak durarak durumlarını yeniden gözden geçirmelerini öğütlemektedir (Nochlin, 1988:145-177)". Bu yoruma ek olarak sanat eleştirmeni Lucy Lippard ise kadın sanatçıların sanata duyarlı bir bakış açısı ile yaklaştığı yönündedir. Lippard'a göre "kadın yapıtlarının genelde, organik imgeler, kıvrımlı çizgiler, merkeze odaklanmış, net olmayan biçimlere karşılık gelmesi bu varsayımın bir delili olarak görülebilir. Lippard örnek olarak, Judy Chicago'nun "vajina" formuna odaklı yapıtını gösterir. Ona göre, sanatçılar kadın bedeninin metaforu olarak merkezi bir "delik" tanımlaması yapmışlardır (Yasa Yaman, 2000: 18)". Bu merkezde toplanma ve özellikle dişilik uzvunun resmin ortasında yer alma durumunu Hewett'in çalışmalarında görmek mümkündür. Sanatta ideal kadın temsili mizahi bir yaklaşım diliyle eleştiren Hewett, kumaşa meme, vajina, göbek gibi vücut organlarını detaylı bir şekilde işler. Metafor olarak delik ya da yuvarlak form biçimini alışlagelen estetik anlayıştan uzaklaştırarak kullanan sanatçı; kaza, doğum, genetik özellikler nedeniyle bedende oluşabilecek tüm süreçleri (selülit, kıl, yara izi, doğum çatlağı gibi) nakışa işler. O'nun çalışmalarında merkezde sunulan ya da sorgulanan yüzyıllar boyu süregelen arzu nesnesine dönüşen kadın temsili yerine, yaşayan, yaşamda bedenin tüm dönüşümlerini

sergileyen yaşamın öznesi olan kadındır.



Resim 5-6. Sally Hewett, *Sore-i-ah- sis*, 36, 15, 8 cm, Saatchi Galleri

4.Kumaş Üzerine İşlenen Hikâyeler: Gözde İlkın Eserleri

Günümüz sanatında iplik ürünlerini sanat serüveninin temel dayanağını olarak seçen sanatçılardan bazılarını 2019 yılında İstanbul Modern’de açılan “İplikten Çözülenler” konulu çağdaş sanat sergisinde görebilmekteyiz. Bu sergi adını Bauhaus dokuma atölyesi sanatçılarından olan Anni Albers’in *On Weaving* (Dokumacılık Üzerine, 1965) adlı kitabındaki bir bölümden almaktadır. “Sosyo-kültürel ve ekonomik hareketlerin tekstili etkilediğini düşünen Albers, tekstili bu haliyle düşündüğümüzde, tanımlı bir alandan yola çıkıp ilişkilerin gitgide genişlediği bir açıklığa varmanın mümkün olduğunu, böylece öncesinde kenarda kalmış konuların görüş alanına girdiğini” belirtmektedir. Bir metafor olarak kullanılan dokuma ipliklerini, kültürel kodlamalarla birleştirerek kumaşa işleyen Gözde İlkın’da bu sergide kendi hikayeleri ile yer almaktadır. İlkın eserlerinde, kumaşın sadece bir malzeme olmasının ötesindeki tarihsel, toplumsal ve kültürel anlamlarını sorgular. Buluntu kumaşlar ve evde farklı amaçla kullanan dokuma ve örtülerin üzerine yine kendine ait çoğu aile fotoğraflarında yer alan aile üyelerini işleyen İlkın, kültürel kodlamaların şekil verdiği kolektif bir hafıza yaratma peşindedir. Sanatçının yüzey seçimi geçmişten günümüze kadar gelen pazen, perdelik kumaş, basma olabilirken bunların üzerine işlenen figürler, bitkiler ya da cisimler ise, çarpıcı ve detaylı işçilikleri ile alışlagelen kodlamaları bozarlar. İlkın’ın sembolik ve soyut formlarla birleşen figürleri, kimi zaman bir aile fotoğrafının yorumu kimi zaman ise toplumsal ve politik bir alanın, çatışmaların, iktidar tanımlamalarının, toplumsal cinsiyetin taşıyıcılarıdır. Sanatçının, *Kimlik* (2011) adlı eseri kadınları tümüyle ya da yeterince temsil eden bir dilin olmayışını, kadınların siyasi görünürlüğünü, toplumsal statüsünü sorgular. Cinsiyetin, toplumsal statüyü belirleyen yönüne eleştirel bir dille yaklaşan sanatçı nüfus cüzdanını eşit olarak pembe ve mavi iplerle

oluşturmuştur. Bu noktada Butler (2017), Cinsiyet Belası adlı kitabında kadınların özne olmaları için bizzatıhi temsiliyet politikası söyleminin oluşması gerektiğini savunur. Butler’a göre; “Foucault hukuki iktidar sistemlerinin, sonrasında temsil etikleri özneleri ürettiklerine işaret eder.... İktidarın siyasi yapıları doğrultusunda düzenlenen özneler, tam da onlara tabi olmaları nedeniyle, bu yapıların gereklerine uygun bir şekilde biçimlendirilir, tanımlanır ve yeniden üretilirler.... Özne meselesi de feminist siyaset için hayati önem taşır çünkü hukuki özneler belli dışlayıcı pratikler yoluyla üretilir (Butler, 2017: 44-45)”.



Resim 7. Gözde İlkın, *ID Card- Nüfus Cüzdanı*, 9 x 8 cm, 2011

Bu anlamda İlkın de eseri ile iktidarın temsil ettiği şeyi, ilk olarak ürettiği düşüncesini eleştirir. Pembe ya da mavi renkle temsil edilenler, iktidar tarafından kodlanırlar. İlkın, buna tersi bir yönelimle bu iki renk ile kendi kimliği işler. Aynı düzlemde eşit olarak yer alan pembe ve mavi renkler, sanatçının yine nakışla işlenen imzası ile buluşur. Kimliğe işlenen yalnızca renk ve imza değil, sanatçının görsel temsildir. Sağ tarafını bıyıklı bir erkek, sol tarafını ise kırmızı ruj sürmüş uzun saçlı bir kadın imgesi olarak kurgulayan, iktidarın belirlediği cinsiyet kavramını ve bunun göstergelerini eleştirir. Sanatçının *Domestic Deed* (2011) adlı eseri ise, çiçek desenli kumaşlı üzerine işlenen kepçeli traktör ve onun ucunda taşıdığı siyah bir cisimden oluşur. İş makinesi, üretimin, ekonominin ve kamusal alanın temsili iken, doğaya karşı yapılan tahribata gönderme yapan sanatçı, iktidarın doğaya müdahale edip, onu bilinçsizce tüketmesini kumaşa işler. Feminist söylemde, kadın gibi doğa da eril olanın yasalarına göre tanımlanır, biçimlenir. Bu noktada İlkın, politik ekoloji kavramını üzerinden bir sorgulama alanı yaratır. “Politik ekoloji, doğa ve toplumun insan ve insan dışı varlıkları içeren politik bir ekonomide birlikte üretildiğini iddia eden bir yaklaşımdır. Pek çok teorisyen, alanı hâkim insan-çevre ilişkileri yaklaşımının “apolitik” analizinin aksine çevreyle toplumsal ilişkileri daima politik olarak tanımlar: bu ilişkilerin daima iktidar ilişkileri tarafından biçimlendirildiği, toplumsal farklılık ve eşitsizlikler tarafından yapılandırıldığı ve yeniden

üretildiği alanın önemli ve ayırıcı argümanlarıdır. Batı düşüncesinde toplum doğa ilişkisini açıklamaya yönelik üç ana yaklaşım vardır: teknomerkezci, ekomerkezci ve toplumsal. İlk ikisi düalist bir açıdan, doğayı dışsal ve evrensel görür. Bu düalizm çevre iktisadının teknomerkezçiliğinde olduğu gibi yeşillerin radikal ekomerkezçiliğinde bulunur. Teknomerkezçilik araçsal aklı önceye alır ve doğanın kontrolünü insan mutluluğunun bir aracı olarak görür. Bunun aksine ekomerkezçilik insanlığa değil doğaya öncelik verir. Fakat üçüncü bir yaklaşım, doğanın toplumsal üretimi yaklaşımının bu iki yaklaşıma karşı ayırıcı üstünlükleri vardır. Bu yaklaşım toplum (kapitalizm) ve doğa arasında ontolojik bir ayrımı reddeder, kapitalist bir dünyada doğanın artık doğal olmadığını, söylemsel (ideolojik) ve maddi düzeyde sermaye birikimi hizmetinde üretildiğini ve çevresel sorunların ve bunların çözümünün ancak kapitalist ekonomi politüğün gerçekliklerinin anlaşılması sayesinde açıklanabileceğini ileri sürer" (Özberk, 2017: 76)".



Resim 8. Gözde İlkin, *Domestic Deed*, kumaş üzerine boya ve dikiş, 2011

İlkin'in eserlerinde kullanılan doğa nesneleri de kimi zaman kapitalizme özgü süreçlerin, yansımaları olarak, maddi pratikler düzeyince sermaye nesnelere dönüşür. Kapital düzenin öznesi olan erkek bedeni, sanatçının eserinde kimi zaman bir çiçeğe tekme atarken, kimi zaman ise iş makinesi ile doğal yaşamı tahribe uğrattırırken işlenir. Sanatçının çoğu eserinde figürler ise ilk bakışta kadın ya da erkek olarak tanımlanmaktan öte, kafasız ve vücut uzuvları birbirlerine bağlanmış amorf gövdeler olarak algılanır. Bu bedenler kumaşın çoğu zaman çiçek ya da bitkilerle bezenmiş dokusuyla aynı düzlemde yeni bir atmosfer yaratarak, kendi bedenlerini oluştururlar. Sosyal ve cinsel kimliklerden ve bu tanımların beklenen davranış biçimlerinden sıyrılan bu kişilikler, kendilerine özgü ilişki ağı içinde işlenirler.

İlkin'in figürlerini işlediği kumaş seçimine eğildiğimizde ise yukarıdaki bölümlerde de bahsettiğimiz gibi, sanat yapıtı üretildiği malzeme diline göre, dişil ya da eril alan alanına taşıyan yapı genellikle erkek egemen bir görüşün ağırlığı ile

belirlenmiş bir düzen silsilesine oturur. Örneğin; Thomas Mc Evilly'e göre, tuval resmi, erkeklere göredir (aktaran Danto, 1989: 796). "Çünkü sanat yapıtında erkeğin fırça darbesi edilgin konumdaki beyaz tuvali dilediğince değiştirmektedir. Kadınlar ise, bunu erkeklerin kullanamadıkları dikiş dikmek, nakış, örgü gibi şeylerle değiştirebilmekte ve gelenekselin peşinden giderek gelenekseli kadınca betimlemektedir. Bu yaklaşım, kadınların biyolojik özelliklerine odaklanılmasına, yapıtlarının "dekoratif", "minör", "küçük", "duygusal" gibi kavramlarla tariflenmesine dayalı görüşlerle örtüşmektedir (Antmen, 2008 : 242)". Öte yandan, İlkın dekoratif olarak adlandırılan bu alanda derin ve çarpıcı sorgulama alanları üretir. Cinsiyet kalıpları, kadın-erkek rolleri, önyargılar, sözel yolla diğer nesillere aktarılan düşün biçimlerine karşıt bir söylem yakalayan İlkın, geleneksel kumaşlar üzerine kültürel belleği sorgular. Sonuç olarak sanatçı ev halkı yansıtan fotoğraflarındaki görüntüleri, kumaşa işleyerek, bu figürlere zamanlar arası yolculuk yaptırır. Dönem kıyafetleri, misafir odaları, ulaşım araçları gibi çekildikleri dönemi yansıtan fotoğraf kareleri, çağdaş bir sanatçının gözünüle şu ana aktarılır ve sanatçı evin hafızası ile kolektif bir hafıza yaratır.



Resim 9. Gözde İlkin, *Lokum*, kumaş üzerine boyama ve dikiş



Resim 10. Gözde İlkin, *Rustle*, kumaş üzerine boyama ve dikiş, 100x 140 cm, 2018

Sona doğru yaklaşırken görülmektedir ki, çağdaş sanatta ev tekstil ürünlerinin kullanımı, bu malzemenin yalnızca faydacı alan içinde kalan tanımını yıkar. Birer sanat eserine dönüşen ve eleştiri ağıyla işlenen bu kumaşlar, geçmişe ya da süregelen geleneklere ironik bir bakış sağlar. "Çünkü nakışlı tepsi örtülerini, çarşafı, masa örtülerini işlemek ve

kullanmak, ev kadınına telkin edilen geleneksel rollerden biriydi (Barrett, 2008: 3-4)".Bu yönüyle çağdaş sanatta kumaş işleri, geçmişte kendilerine yüklenen faydacı ve dekoratif tanımlamaları yıkmak için kendi ruhunu, dokusunu, yaşanmışlığını kaybetmeden üzerine çarpıcı eleştiri ağırları örür.

5.Sonuç

Kumaşa dayalı sanatlar yüzyıllar boyu kadın işi ve mahrem alan sınırları içerisinde kalmış, 19. yüzyılın kültürel ve siyasi ikliminde ise, bu sanatların resim ve heykele göre daha düşük görülen statüleri sorgulanmaya başlamıştır. Nakıştan iplik sanatına doğru evrilme ya da faydacı olan yerine salt sanat olarak bu malzemenin kabulü, Bauhaus düşünce sistemi ile gerçekleşmiştir.

Erkeklerin dünya tarihini belirlediği, kadının ise gerek bireysel gerek toplumsal olarak yerinin belirsiz olduğu yıllar boyunca, kadının kendisini önce birey olarak görmesi, kimliğini yeniden tanımlaması gerekmiştir.Bu süreçle erkeklere ilişkin rollerin toplumsal olarak inşa edildiğini düşünen kadın sanatçılar, düşünürler, yazarlar, feminist söylemleriyle beden üzerinden yapılan tanımlamaları, kodlamaları sorgulamışlardır.Feminist kuram, cinsiyet ve ona atfedilen görevlerin inşa edilerek aktarıldığını belirtirken, kültürel yasaları da bu anlamda eleştirmiştir. Şöyle ki bu yasa dizinine göre önceden "biyoloji kaderdir formülasyonu yerini artık kültür kaderdir formülasyonuna bırakmaktadır (Butler, 2017: 53). Toplumsal cinsiyet rollerini, biyolojik özelliğe göre biçimlenen rollerden aynı düzlemde gören feminist söylem; bu iki durumu da eleştirir. Bunu eleştiri ağını, kadınsı duyarlılık, beden, cinsiyet, kimlik, aidiyet, gelenek gibi kavramlar oluşturur.

Bu süreçle domestik iş olarak görülerek kadına atfedilen goblen, dikiş, nakış gibi iğne, iplik ve kumaşa dayalı teknikler 1960'lı yıllardan itibaren çağdaş sanatçıların elinde yeniden yorumlanmaktadır. Sanatçılar eve ait olarak dışıl alanın sınırlarında kalan ipliğe dayalı malzemelerin işlevini yıkarak; toplumsal ve bireysel hikâyelerin anlatıldığı bir sanat nesnesine dönüştürürler. Bu sanatçılardan en çarpıcısı olan Chicago yüzyıllar boyu başarıları gölgeden kalan kadınları eserleri ile ölümsüzleştirir ve kutsar yine bir diğer sanatçı Hewett ise arzu nesnesi olarak tuval yüzeyinde yer alan kadın imgesini sorgulayarak; zamanla bedende meydana gelebilecek sarkma, kilo

alımı, çürüme, tüylenme gibi doğal süreçleri yansıtan beden imgelerini kumaşa işler. Yine İlk eserlerinde, kumaşın sadece bir malzeme olmasının ötesindeki tarihsel, toplumsal ve kültürel anlamlarını sorgular.Buluntu kumaşlar ve evde farklı amaçla kullanan dokuma ve örtülerin üzerine kendi aile üyelerini işleyen İlk, kültürel kodlamaların şekil verdiği kolektif bir hafıza yaratma peşindedir.

Kaynaklar

- Antmen, A. (2008). Yirminci Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Alexander, E. (1973). Mathew Arnold, John Ruskin, and the Modern Temper. USA: Ohio State University Press.
- Barrett, A. (2008). A Stitch in Time: New Embroidery, Old Fabric, Changing Values, The Art Institute of Portland: Textile Society of America Symposium Proceedings. Erişim tarihi: 20.06.2019 <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/219/>
- Beauvoir, S. (1993). İkinci Cins: Genç kızlık Çağı. Çev. B.Onaran. İstanbul: Payel Yayınları
- Butler, J. (2017). Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi. Metis Yayınları.
- Danto.A. (1989). Women Artist, 1970-85, USA: The Nation, (25): 794-98.
- Dickerson, M. (2013). The Handy Art History Answer Book. Mishigan: Visible Ink Press
- Hartmann, H. (2012). Marksizmle Feminizmin Mutsuz Evliliği: Kadının Görünmeyen Emegi, der. Savran. G., Tura. N. İstanbul: Yordam Kitap.
- Hughes, J. (2008). The End of Work: Theological Critiques of Capitalism. Oxford: Blackwell Publishing.
- Keser, N. (2016). İplik Sanatı: Sanat Alanına Kabul Edilme Mücadelesi ve Çağdaş Bir Sanat Dalı Olarak Yükselişi. 165-179. Humanitas. Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi. Erişim tarihi: 2019-07-09 <http://humanitas.nku.edu.tr>.
- Lenman, R. (1997). Artist and Society in Germany, 1850-1914. Manchester University Press
- Irigaray, L. (2006). Ben Sen Biz: Farlılık Kültürüne Doğru. Sabri B.- Nilgün T. (çev), İstanbul: İmge Kitabevi.
- Millett, K. (1987). Cinsel Politika Kuramı. Cinsel Politika. İstanbul: Payel Yayınları.
- Nochlin, L. (1988). Why Have The Been No Women Artists, USA: Women, Art and Power and Other Essays: 145-177.
- Özberk, N. (2017). Politik Ekolojide Doğa- Toplum Diyalektik Birliğine Kuramsal Bir Bakış: Toplumsal Doğa ve Doğanın Kapitalist Üretime Tezi. Kastamonu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi- Cilt 17, Sayı 3: 71-98.
- Shiner, L. (2004). Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi. Çev. İ. Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yasa Yaman, Z. (1999). Modernizmin Alternatifleri: 70'lerde Sanat, Ark Plastik Sanatlar Dergisi,(6): 16-22.

STORIES ENGRAVED ON FABRIC

Burcu GÜNAY KAYGUSUZ

Kaygusuz, Günay, Burcu “Stories Engraved on Fabric” idil, 59 (2019 July): s. 891-899. doi: 10.7816/idil-08-59-07

Abstract

This study intends to enrich the strata of the meaning of objects that have a place in daily life and reflect their adventure on their way to become direct materials used in art. Modern artists who incline to use the elements of fabric and textile as materials compose the main axis of the study. Objects of daily life first appeared in art at the beginning of twentieth century in the form of cubist collage and these objects have been approached in conceptual dimensions since 1960's. While examples of reproduction for fabric and textile over fabric such as sateen curtains, flannel dresses and canvas embroidered pillow slips have a rather wide artist spectrum in modern art, Gözde İlkin who places these materials in the main axes of her art. During the production process İlkin embraces the fabric that belongs relatively to the house and reflects gender, body and her own story through fabric; at the same time embodying a feminist approach in her work.

In this sense, the study approaches applications over fabric -regarded to be daily skills defined as “hand crafts”- via artist who carries them to modern art. In this path, feminist art and artist experiences that nourish these artists have been addressed and the harsh social messages that are contrary to the softness of these pieces of fabric, each of which transform into a new life space, are strived to be interpreted.

Keywords: *fabric, feminist art, gender, identity, Gözde İlkin*