

Araştırma-İnceleme

**İPLİK SANATI: SANAT ALANINA KABUL EDİLME
MÜCADELESİ VE ÇAĞDAŞ BİR SANAT DALI OLARAK
YÜKSELİŞİ**

Nimet KESER¹

Öz: İlk uygarlıkların erken dönemlerinde yaratıcı alanlar olarak kabul edilen sanat ve zanaat alanları giderek bir değer kaybına uğradı ve zamanla basit el işleri olarak kabul edildi. Bu kabul, Ortaçağ boyunca hâkim oldu. Rönesans’la birlikte ise sanat ve zanaat arasında sanatların lehine bir gelişme, bir statü farklılığı gerçekleşti. Bu statü farklılığı, 19. yüzyılın ortasında *Art and Craft Hareketi*’nin günlük yaşamda tasarımın önemini vurgulamaya başlamasının ardından, 20. yüzyılın başlarında da Bauhaus’un benzer iddiaları sürdürmesiyle ortadan kalkmaya başladı. 1960’lı yıllardan itibaren de feministlerin iplik, dikiş ve iğne işi ile kadın tarihi ve hakları açısından ilgilenmeye başlamasının ardından domestik zanaatlar olarak kabul edilen iplik ve kumaşa dayalı alanların statüsündeki yükselme ivme kazandı. Böylece tarihi Üst Paleolitik Çağ’a kadar götürülebilecek iplik, bazı çağdaş sanatçılar tarafından kendi deneysel yaklaşımlarının bir parçası olarak kullanıldı. Sanat ve zanaat, kadın sanatçılar ve erkek sanatçılar, boya ve iplik arasındaki mücadele; ipliğin, sürekli genişleyen sanat alanına yeni bir çağdaş sanat formu olarak dâhil olmasına olanak sağladı. Böylece, goblen ya da nakış olarak adlandırılan zanaat alanları *iplik sanatı* olarak yeniden kavramsallaştırıldı. Literatür taramasına ve doküman incelemesine dayalı olarak gerçekleştirilen bu çalışmada, geleneksel sanat tarihi perspektifi içinde ‘zanaat’a karşı ‘sanat’ biçiminde atanan değer yargılarındaki kırılmaların nasıl gerçekleştiğinin, ardından da yüksek sanat olarak kabul edilegen boya resmi ile mücadelesinin incelenmesi amaçlandı. Lenore Tawney, Sheila Hicks, Claire Zeisler, Louise Bourgeois ve Orly Cogan gibi çağdaş sanatçıların, bu mücadelede ipliği nasıl yorumladığı da araştırmanın önemli problemlerinden biri oldu.

Anahtar Sözcükler: Nakış, Sanat, İplik Sanatı, Zanaat, Kadın Sanatçı.

¹ Çukurova Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü.
nimetkeser@gmail.com

FIBER ART: THE STRUGGLE FOR ITS CONSIDERATION AS ART AND ITS RISE AS A CONTEMPORARY FIELD OF ART

Abstract: Arts and crafts were accepted as creative and divine fields during first civilisations. But by experiencing a loss of value they were considered as simple crafts from the classical period until Renaissance. The status differences between arts and crafts, which emerged with the Renaissance, began to disappear with the Art and Craft Movement which emphasized the importance of design in everyday life in the middle of nineteenth century. Since 1960's the feminist artists interested with yarn, fiber, sewing and needlework on account of women's history and rights. So, the important changes were realised in the status of fiber and fabric based arts which were regarded as domestic crafts. Thus, the contemporary artists embraced the use of fiber, needle work which can be traced until upper Palaeolithic age. The struggle between art and craft, men and women, paint and fiber provided fiber to be considered as a contemporary art form into over-expanding field of art. Thus, craft area, called tapestry or embroidery is reconceptualised as fiber art. This article is based on literature research and aimed to study, how the breakage occurred in the value judgements assigned as 'art' versus 'craft' which are shaped in the traditional art history perspective. And this paper studied the struggle of fiber and fabric based arts against paint based arts and sculpture which have been regarded as high arts for centuries. One of the most important problems of this article is how contemporary artists, such as Lenore Tawney, Sheila Hicks, Claire Zeisler, Louise Bourgeois, and Orly Cogan used the fiber during this process.

Keywords: Art, Craft, Women Artist, Embroidery, Fiber Art.

Giriş

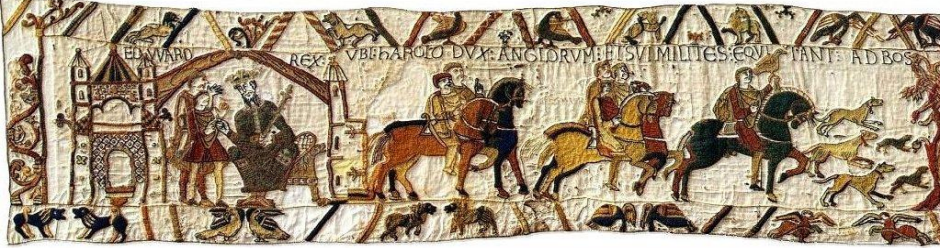
Çağdaş kavrayışa göre bir kişi anlamlı ve eşsiz çalışmalar üretiyorsa 'sanatçı', ürünü de 'sanat' olarak kabul ediliyor. Ancak, çok uzun bir dönem bir çalışmanın sanat ya da zanaat olarak kabul edilmesi, o eserde kullanılan materyale bağlı olarak gerçekleşti. İlk uygarlıklardan itibaren tanrısal yaratıcılıkla ilişkilendirilen sanatsal üretim Klasik Çağ'da farklı kavranmaya başladı ve sanatın, sanatçının statüsünde gerçekleşmeye başlayan düşüş, Ortaçağ ile birlikte yaratıcılıktan uzak birer el işi olarak kabul edilmesine kadar vardı. Dolayısıyla Klasik Çağ'dan itibaren bir ressamın, bir heykeltıraşın, bir dokumacının, bir çömlekçinin ya da bir kuyumcunun statüsü eşdeğerdi ve sanatçılar ancak zanaatçı loncalarına bağlı olarak çalışabildi. Liberal sanatlarla ilişkilenebilir çalışan hümanist sanatçılar sayesinde Rönesans'tan itibaren sanat yeni bir tanım ve kapsama ulaştı. Sanatlar, yeniden kazandıkları prestijle tamamen bir erkek alanına dönüştü. Ancak, bu bir yol ayrımının da başlangıcıydı. Rönesans'ın tetiklediği ivmeyle 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 aldı². Dolayısıyla tarihi erken medeniyetlere kadar uzanan dokumacılık, kuyumculuk, çömlekçilik gibi alanlar zanaat; resim ve heykel alanları da sanat olarak sınıflandırıldı. Sanat ve zanaat arasındaki hiyerarşik düzen boya resmini, özellikle de tuval üzerine yağlıboya resmi yüksek sanat olarak konumlandırırken; iğne ve ipliğe dayalı üretimi de zanaat olarak kabul etti. Böylece düşük statülü bir üretim alanı olarak da sadece bir kadın uğraşı, domestik bir üretim olarak var olmaya devam etti. Aynı dönemde, kadınları ressamların atölyelerinde çalışmaktan uzak tutan yasaklama ve erkekler tarafından belirlenen görev paylaşımı; giysileri, örtüleri, kumaşları nakışlarla süslemeyi mükemmel bir 'ev hanımı'nın eğitiminin ve çeyizinin bir parçası olarak kabul etti.

1. Nakışın Sanatla Eşit Statü Mücadelesi

Yukarıda belirtildiği gibi Ortaçağ'da boyaya dayalı bir resim ile iğne ve ipliğe dayalı bir resim arasında bir değer farkı, bunları üreten kişiler arasında da sosyal statü açısından bir fark yoktu. Hatta, bu alanlardaki eser sahipliğinin de bir prestij aracı olduğu söylenemez. Her iki alanın eserleri de anonim üretimler olarak kabul edildi. Nitekim sanat tarihi birçok dönemde, domestik kadın işi olarak kabul edilen nakışların, tıpkı resimler gibi başarılar arasına kabul edildiğini göstermez. Ortaçağ'da resim ve nakış karşılaştırmasına ya da sanatların hiyerarşisine ilişkin olarak, sanat tarihinin ayrıksı örneklerinden biri olan *Bayeux Gobleni* (resim 1) önemli ipuçları oluşturur. Bu eser, her ne kadar *Bayeux Gobleni* (Bayeux Tapestry) adıyla sanat tarihine geçse de esasında goblenden çok, bir nakış işidir. Muhtemelen 1077 yılında tamamlanmış olan bu nakış, Romanesk dönemin en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilir. Sadece İngiliz tarihindeki önemli bir olayın görsel kaydı olduğu için değil, din dışı bir konu betimlendiği ve dönemin betimleme/tasvir anlayışının temel karakterlerini yansıttığının yanı sıra, boyutları açısından da oldukça dikkat çekici bir eserdir. Ayrıca; dönemin zırh, silah ve kostümlerine ilişkin ayrıntılı bilgi sağlayan bir kaynak olarak çok büyük bir değer taşımaktadır. Ortaçağ tarihçisi Wales Swansea (akt. Szabo ve Kuefler, 2015, s. 191), *Bayeux Gobleni*'ni 11. yüzyıl Avrupa savaş sanatının, askeri bilgisinin bir özeti olarak değerlendirdi. Yüksekliği 0.5 metre, uzunluğu da 68.38 metre olan bu nakış, Fransa'nın Bayeux kentindeki Bayeux Müzesi'nde sergilenmektedir. 1066 yılındaki Hasting Muharebesi gibi önemli tarihi bir olayın görsel kayıt altına alınması için nakış formunda bir eserin spariş edilmesi, söz konusu dönemde boyanın ipliğe karşı bir üstünlüğünün olmadığını, aksine ipliğin boyaya üstünlüğü olabileceğini düşündürüyor.

² Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız: Keser, İ. ve Keser, N. (2008). Sanatsal Altınçağ Miti ve Sanatçının Sosyal Konumu. *Sanat Yazıları*, 18, 113-124.



Resim 1. Bayeux Gobleni'nden detay

Rönesans kültürünün başlattığı ve 18. yüzyılda keskin sınırlara ulaşan sanat ve zanaat arasındaki ayrım, 19. yüzyılın ortalarında bazı romantik sanatçıların ve düşünürlerin özellikle Ortaçağ ve Antikçağ'ın yaşamına derin, hatta obsesif denebilecek bir ilgi duyması, mevcut durumun değişmesine neden oldu. Oxford Üniversitesi Sanat Tarihi Kürsüsü'nün ilk profesörü olan John Ruskin (1819-1900) de endüstriyel dönem öncesi yaşamına ve sanatsal ifadelerine yönelik romantik görüşleri popülerleştirdi. Ruskin, *The Stones of Venice* adlı kitabının bir bölümünü oluşturan *The Nature of Gothic* başlıklı makalesinde kapitalist sanayileşmenin marazi düşünürler ve zavallı işçiler yarattığını, bu nedenle de tasarımcının aynı zamanda da işçi, zanaatçı olması gerektiğini; düşüncenin ancak işle, işin de düşünceyle birleşince mutluluk vereceğini savundu (Alexander, 1973, s. 94; Cahill, 2007, s. 7). Ruskin, el işi ve entelektüel işin birbirinden ayrılmaması gerektiğini şu şekilde ifade etti:

Bugünlerde, sürekli ikisini birbirinden ayırmaya uğraşıyoruz. Bir adamın sürekli düşünen, diğersinin de sürekli çalışan olmasını istiyoruz. Çalışanın sık sık düşünmesi, düşünenin de sık sık çalışmasına rağmen birini beyefendi, diğersini de teknisyen olarak adlandırıyoruz. En iyisi ise ikisinin de beyefendi olarak kabul edilmesidir (Akt. Hughes, 2008, s. 114).

19. yüzyılın ikinci yarısında uluslararası bir güç haline gelen ve ilk gerçek modernist sanat hareketi olarak kabul edilen *Art and Craft Hareketi*'ni de Ruskin'in çalışmalarıyla popülerleşen bu düşünsel alt yapı üzerine inşa oldu. Ruskin'in fikirlerini benimseyen *Art and Craft Hareketi*'nin en önemli düşünürü olan William Morris (1834-1896), zanaat ve sanat arasındaki statü farkını önemli bir tartışma konusu yaptı ve faydalı olmayan hiçbir şeyin sanat eseri olamayacağını savundu. *Art and Craft Hareketi*'nin ütopyacı sosyalist karakteri, bir tür sanayileşmeden kaçış hareketiydi. Bu hareket, görsel sanatlardaki diğer hareketlerden farklı olarak çok daha fazla sayıda insanın katılımını içerdiği ve her sosyal kökenden insanın ilgisini çektiği için sosyal etkileri de büyük boyutlu oldu. Örneğin, ilk kez bu hareketle, kadınlar tasarımcı ve zanaatçı olarak ün kazandı. *Art and Craft Hareketi*'yle Morris ve Ruskin'in öğretileri değerlendirilmiş olacak hem de inandıkları sosyalizm, çalışma koşullarının yükselmesine yol açacaktı. Nitekim bu hareket, zanaatçının statüsünü yükselterek el sanatlarının yeniden canlanmasını sağladı ve bu yolla da üretimde reform gerçekleştirdi. Bir sanat eserinin olduğu gibi bir zanaat eserinin de üreticisi aracılığıyla tanınmasını sağladı. Hareketin öncüleri sanatla

işi, zanaatçıyla tasarımcıyı, günlük yaşamla ruhsallığı birleştirmeye ilgilendi. Buna bağlı olarak da 19. yüzyılın ipliği de kapsayan dekoratif alanları aşağı gören kavrayışını ve bu kavrayışın bir sonucu olan düşük nitelikli nakış ve goblen üretme biçimini açıkça kınadı. Morris, zanaatçıların da sanatçı olarak adlandırılması gerektiğine inandı. Dekoratif olarak kabul edilen zanaatlar olmadan insan eğlencesinin boş ve sıkıcı; işimizin de sadece sağlam olacağını savundu (Cluckie, 2008, ss. 144-145; Morris ve Kelvin, 1999, s. 5). Ancak Morris'in nakış ve goblenin statüsünü sanatla eşdeğer kabul etmesini, onun kadınsılığa eğilimli olmasıyla ilişkilendiren görüşler de sözkonusudur. Bazı neo-Freudyen yazarlara göre, Morris kadınsılığa doğuştan eğilimli olduğu için *If I Can* (resim 2) ve benzeri işleriyle goblen ve nakışın geçerli sanat formları olarak meşruiyetini yeniden kurmaya çalıştı. Bu yazarlara göre, dekoratif sanatların özellikle de nakışın son derece dokunsal olan boyutu, Viktoryan 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). Bu tür görüşler; nakış ve goblenin kimilerince, hâlâ, sadece kadın işi olarak görüldüğünü düşündürüyor.



Resim 2. William Morris, detay



Resim 3. Gunta Stölz, detay

Art and Craft Hareketi'nin hazırladığı düşünsel zemin, 20. yüzyılda ipliğe dayalı zanaatların sanat olma mücadelesi için daha fazla teşebbüsün olmasını hazırladı. Alman mimar, ressam ve sahne tasarımcısı olan Hans Poelzig (1869-1936), 1903 yılında, *Breslau Sanat Okulu*'nun müdürü olunca, bir karma program düzenleyerek, resim ve heykelden vitray ve nakışa kadar geniş bir yelpazede yeni bir ders programı oluşturdu. Bu okul, 1911 yılında da *Prusya Güzel Sanatlar ve Uygulamalı Sanatlar Akademisi* olarak isim değiştirdi. 1918 yılında da Oskar Moll, Otto Müller ve Oscar Schlemmer'i de kapsayan akademik kadrosu, eğitiminin özgün karakteri ve bu denli geniş kapsamlı olması nedeniyle Bauhaus ile rekabet edecek bir güce sahip oldu (Lenman, 1997, s. 122). 20. yüzyılda Bauhaus'un günlük yaşamda tasarımın önemini savunarak kendi deneysel yaklaşımının bir parçası olarak goblen, kumaş ve iğne işini benimsemesi önemli bir kırılma noktasıydı. Gunta Stölz (1897-1983), Bauhaus çatısı altında nakış ve dokuma atölyelerinin gelişmesinde etkili olan sanatçıların başında yer aldı. Stölz; Johannes Itten, Josef Albers, Paul Klee ve

Wassily Kandinsky gibi renk konusunda uzman olan soyutlamacı sanatçılarla birlikte çalışınca, goblenleri de birer soyut resim (resim 3) gibi kurgulamaya başladı ve böylece Bauhaus, gobleni sanatta yeni bir modernizmin amblemi haline getirdi.

2. Yeni Bir Kavramsallaştırma: Nakış Değil, İplik Sanatı

Çağdaş sanat kavrayışıyla iplik ve sanat ilişkisi üzerine düşündüğümüzde ve mevcut literatürü ya da sanat eserleri gibi verili materyalleri incelediğimizde iplik ya da ipliksi malzemelerin bir sanat materyali olarak kullanılmasının çağdaş sanatın buluşu olmadığını görebiliriz. İpliğin sanat materyali olarak kullanılması çok eski bir tercihtir. Arkeolojik buluntular, Üst paleolitik dönemden itibaren dokuma, örme ve dikişin insan ediminin bir parçası olmaya başladığını gösteriyor. Örneğin, Üst Paleolitik Çağ'da kullanıldığını bildiğimiz ilk aletler arasında iğne de yar almaktadır. Tuzak ve ağ yapımı için ip kullanıldığını dair kanıtlar mevcuttur. Hayvan kemiklerinden, boynuzlardan yapılan iğneler; deri ve kürkleri birleştirmek için kullanıldı. Yazılı kaynaklara göre, yaklaşık olarak M.Ö 7000 yılına tarihlendirilen en eski dokuma giysi Türkiye'de bulundu. Yaklaşık olarak M.Ö 6500 yılına tarihlendirilen en eski iğne işi ise İsrail'de bulundu. M.Ö 4200 olarak tarihlendirilen daha yakın tarihli bir diğer iğne işi de Danimarka'da bulundu. Dolayısıyla boyanın, kilin, taşın ve kemiğin bir sanat materyali olarak kullanılmasının ardından iplik ve iğnenin yani iğne işinin de insanın ifadesinde önemli bir rol oynadığını söylemek mümkündür. Tabii ki nakışın asıl karakterini, goblen olarak adlandırılan biçimiyle, Ortaçağ'da bulunduğunu söyleyebiliriz (Amoroso Leslie, 2007, s. XV; Dickerson, 2013, s. 10).

İğne işinin çağdaş sanatta kendini kabul ettirmesi, neredeyse bir devrime dönüşmesi ise bu alanların yeniden adlandırılmasını gerektirdi. 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, s. 97). Söz konusu tüm alanların ortak temel malzemesi iplik olduğu için *iplik sanatı* adlandırması yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle bu makalede de *iplik sanatı*; tekstil, nakış, kumaş ve çeşitli dokumaları kapsayan bir şemsiye terim olarak tercih edildi.

Bir sanat formu olarak bebeklik aşamasında olan çağdaş iplik sanatının, zanaat geleneğinin dışına ve dekoratif olmanın ötesinde bir ifade biçimine kaymasında önemli rolleri olan sanatçıların başında Lenore Tawney (1907-2007) geliyordu. Tawney, 1950'li yılların ortasında Kuzey Karolayna'daki *Penland Zanaat Okulu*'nda Finlandiyalı Martha Taipale'dan goblen dokuma tekniklerini öğrendi ve ardından esas alanı olan heykeli bırakıp ipliğe yöneldi. 1950'lerin sonlarında gazlı bez tarzında transparan gevşek alanlarla düz geniş dokunmuş alanları yan yana koyarak tamamen işlevsel olmayan, duvara asılmak üzere tasarlanmış olan soyut iplik işleri üretti. New York'a yerleşerek soyut ekspresyonist çevrenin bir

parçası olunca, bu kez farklı dokuma tekniklerini birleştirerek ürettiği, yine soyut ve desteksiz duran heykelsi formlar üzerine çalıştı. Tawney'nin en erken kişisel sergisi 1961 yılında *Staten Island Museum* tarafından New York'ta düzenlendi. İşte bu sergi, geleneksel ve işlevsel bir alan olan goblenin faydacı olmayan, çağdaş iplik sanatı alanına yerleşmesinin başlangıcı oldu (Heller ve Heller, 2013). Shiner (2004, s.410) de *Sanatın İcadı* adlı kitabında, bir zamanlar 'dokumacılık' olan şeyin Lenore Tawney, Sheila Hicks ve Claire Zeisler'in soyut üç boyutlu eserleri sayesinde artık *iplik sanatı* olduğunu yazdı. Claire Zeisler (1903-1991), 1960'lı yıllardan itibaren ipliği tezgâh dışında yorumlamanın farklı yollarını araştırarak iplik sanatının faydacı zanaatlarla eşdeğer görülmesine karşı verilen mücadelenin önemli figürlerinden biri oldu. Zeisler, geleneksel dokuma sınırlarından sapan, işlevsel olmayan iplik heykeller yapmak için yenilikçi teknikler kullandı ve böylece tıpkı Tawney gibi iplik sanatının sadece domestik alanla ilişkili bir kadın işi olduğu fikrini çürüttü.



Resim 4. Lenore Tawney

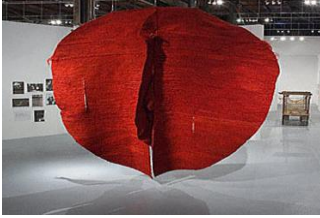


Resim 5. Clara Ziesler

Magdalena Abakanowicz (d. 1930) de dokuma için farklı yollar ve düşünme biçimlerini araştırdı. Abakanowicz, *Varşova Güzel Sanatlar Akademisi* tasarımcıları tarafından 1926'da kurulmuş olan *Lad (Uyum)* adlı bir goblen topluluğunun üyesiydi, ancak *Lad*'in *Art and Craft* karakteri çok dekoratif ve sınırlayıcı olduğu için ipliği farklı yorumlama yaklaşımlarını öğrenebilmek için farklı atölyeleri ve sanatçıları keşfetmeye başladı. 1950'lerin sonlarına doğru, kendilerini tekstil endüstrisinden uzaklaştırmaya başlayan Henryk Stazewski ve Maria Ewa Lunkiewicz-Rogoyska çevresindeki avangart sanatçılarla tanışmasıyla birlikte Abakanowicz, iplik sanatı alanında ilginç bir figür olarak konumunu pekiştirdi (Inglot, 2004, s. 42; Jakubowska, 2012, s. 258).

1950'li yıllarda Sheila Hicks (d. 1934); Tawney, Abakanowicz ve Ziesler'in anıtsal çalışmalarının tersine küçük boyutlu işler aracılığıyla, farklı dokuma yöntemlerinin yerine, farklı ifade biçimlerini araştırarak sanat alanına dâhil olmaya çalıştı. Geleneksel tezgâhlarda dokuduğu küçük boyutlu iplik çalışmalarını işlevselliğin dışına çıkardı. Hicks, yaptığı küçük boyutlu iplik çalışmalarını şu şekilde değerlendirdi: 'Bu küçük işlerim aracılığıyla kendi sesimi ve temelimi buldum. Bu işler; sanat, tasarım, mimari ve dekoratif sanatlar arasında köprü kurmamı sağladı.' Hicks'in küçük işleri, *Modern Sanatlar Müzesi*'nin politikasına bağlı olarak anıtsal işlere dönüştü ve böylece

modern sanatla ilişkisini pekiştirdi. 1960'lı yılların modernist mimari ikonu olan Warren Platner (1919-2006) ile tanışmasının ardından da Hicks'in iplik sanatı tamamen dekoratif olmaktan çıkıp mimari ile entegre bir biçime dönüştü. Hicks'in bu çalışmalarıyla birlikte iplik; dekoratif değil, inşacı bir materyal olarak kabul edilmeye başlandı (Koplos ve Metcalf, 2010, s. 263; Stritzler-Levine, 2006, s. 17).



Resim 6. Magdalen Abakanowicz



Resim 7. Shelia Hicks

Yüzlerce yıl sanat alanının dışında tutulan iğne, iplik ve kumaşın sanatsal üretim materyalleri olarak görülmesi, işlevsel ve dekoratif alanın dışına çıkması her ne kadar Stölzl, Tawney, Ziesler ve Hicks gibi kadın sanatçılar tarafından başlamış olsa da bir kez de feminist ideolojiyle birlikte yeniden ve daha güçlü bir teorik savunmayla sanatsal mücadeleye devam etti. 1960'lı yıllarda bazı sanatçılar sanat alanını erkek egemen olmaktan çıkarıp feminist hareketin önemli bir mücadele alanı haline getirerek ataerkil ve eril zihniyet tarafından üzeri örtülen kadın deneyimini yeniden keşfetmeye ve onurlandırmaya çalıştılar. İşte feminizmin bu mücadelesi, bazı feminist sanatçıların ve kuramcılarının iplik, iğne, kumaş gibi materyalleri sanatta feminist mücadelenin sembolleri olarak görmeye başlamasına neden oldu. Nitekim feminist sanatın, feminist mücadelenin ikonlarından birine dönüşen Judy Chicago'nun *Dinner Party* (Akşam Yemeği Partisi) adlı enstelasyonunun da önemli bir parçasını oluşturdu.³ Judy Chicago, geleneksel olarak 'yüksek sanatlar' olarak kabul edilen alana dâhil olmak isteyen bir kadın sanatçının iğne işi, dolayısıyla da ipliğe dayalı alanlara bakışını, kendi deneyimi üzerinden, şu şekilde ifade etti.

İğne işinin tüm biçimleri 'kadın işi' idi ve yaşamımda ve çalışmalarımda 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).

³ *Dinner Party* ile ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız: Keser, İ., ve Keser, N. (2015). Kadın Tarihi İçin Bir Anıt: Akşam Yemeği Partisi, *Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (5), 137-152.

Yukarıda belirttiği gibi bir kültürel kökenden gelmesine rağmen Judy Chicago, feminist ideolojiyi benimseyen bir sanatçı olarak *Dinner Party* ve *Birth Project* (Doğum Projesi) gibi çalışmalar aracılığıyla kadınların hayatında iğne işinin rolünün önemi sunmaya çalıştı. Daha da önemlisi kadın zanaatlarını, ipliği onurlandırdı ve statüsünü yükseltmeye çalıştı. Ancak, tekniğin kendisi Chicago'nun ilgisini çekmedi. Öyle ki çalışmaları için gerekli olan nakışlar, başka kişiler tarafından üretildi. Örneğin, *Birth Project* için Amerika Birleşik Devletleri, Kanada ve Yeni Zelanda'dan yüz elliden fazla iğne işi uzmanıyla çalıştı (Chicago, 1985).

Sadece feminist sanatçılar değil feminist kuramcılar da cinsiyet çalışmalarına, feminist tartışmalara iplik işleri üzerinden ilerlediler. Örneğin Rozsika Parker, 1984 yılında ilk baskısı yapılan *The Subversive Stitch* (Yıkıcı Dikiş) adlı kitabında Avrupa ve Amerika'daki nakış stilleri ve kadınların sosyal tarihi arasındaki anlamlı ilişkiyi araştırdı. Ona göre, sosyal ilişkiler ve cinsiyet rolleri tarih boyunca nakış aracılığıyla temsil edildi. Günümüzdeki fark ise kadınlık idealleri ile nakışa bir ara verilmesidir. Parker (2010), kitabın önsözünde Güney Afrikalı kadın hakları savunucu ve yazar Olivia Schreiner'in (1855-1920), 'Kurşun kalem ya da tükenmez kalem, insan ırkının kanına iğne kadar derin batmış mıdır?' biçimindeki ünlü sorusunu tekrarlayarak iplik sanatının önemine vurgu yaptı. İğne ve dolayısıyla iplik sanatının insanlık tarihinin ayrılmaz bir parçası olduğunu, belki de uygarlığın inşasının inkâr edilemez bir parçası olduğunu tekrar hatırlatmaya çalıştı.

1960'lı ve 1970'li yılların feminist tartışmaları, elbette ki iplik sanatçılarından bazılarının ifade biçimlerini de yeniden yapılandırdı. Örneğin Hicks'in iplik çalışmalarına eklediği buluntu nesnelere cinsiyet esas rol oynadı. Hicks, sürekli olarak, kadın rolleriyle ilişkili olan nesnelere; örneğin Carmelite rahibeleri tarafından tavsiye edilen yeni doğan bebeklerin doğum bantlarını, bebek gömleklerini, kumaşları tercih etti (Fowler, 2014, s. 45). Chadwick (akt. Fowler, 2014, s. 45-46) de Hicks'in 1970'li yıllarda, değersizleştirilemeyen kadın üretiminin yeniden iyileştirilmesine dikkat çekmek için duyduğu feminist arzudan söz etti. Hicks'in materyale ve tarihe yönelik tutumunun 1970'li yıllardaki feminist sanatla kesiştiğini düşündü. Çünkü Hicks de bazı diğer feminist sanatçılar gibi kadının gündelik yaşamını kutsayan çalışmalar yaptı.

Louise Bourgeois da (1911-2010) iplik sanatı alanındaki en etkili sanatçılardan biri oldu. Dikiş, onun için şeyleri bir arada tutma, bütün yapma girişimiydi. İpliği, sanatta kadın ve erkek unsurlarının cinsiyetçi güç rollerinin dengesini kurmasının aracı olarak kullandı. Bourgeois, annelerin aile ilişkisinin duygusal parçaları gibi iplikleri ördüğüne ve aynı zamanda da aile bireylerini hapsettiğine inandığı için kadın ve dikişi ilişkilendirme fikrini örümcek heykellerinde (resim 8) somutlaştırdı. Örümcek formu aracılığıyla genelde dikiş diken kadını, anneleri; özelde de dikiş ve dokuma konusunda uzman olan annesine ilişkin duygularını ve deneyimini betimledi. Dolayısıyla örümcek formunu, dikiş ve dokuma konusunda uzman olan annesi Josephin'in, daha geniş anlamda da anne olan kadının metaforu olarak kullandı. Bourgeois'ya göre örümcek, hem yırtıcı,

hem uğursuz hem de koruyucu, çalışkan ve onarıcı olarak ‘anne’nin anlamlı bir temsiliydi (Barrett, 2008, s. 6; Torrigiani, 2014, s. 210).

Parker’a (2010, s. XVII) göre de Bourgeois’ın iplik çalışmaları, doğrudan kadın cinselliği ile ilgiliydi. Bir psikoanalist gibi, ebeveynlerinin sürdürdüğü goblen restorasyon işiyle yakından ilişkili olan kendi tarihi aracılığıyla, aile içindeki kadın cinselliğinin infantil köklerini araştırdı. Kendi deneyimlerini araştırması, çalışmalarının belirgin feminist içerik taşımaya yol açtı. Çeşitli materyalleri birarada kullandığı ama kumaş ve dikişin baskın olduğu *Femme Moison* adlı serisindeki heykelleri, bir torso ve o torsonun farklı yerlerine eklenmiş bir ev formundan oluşuyor (resim 9). Bu serideki işler, bir yandan kadınların geleneksel tekniği olan ‘yama işi’ni kutsarken, evin direği/temeli olarak kadının önemini; öte yandan da kadının eve hapsedilmesini, tecrit edilmesini anlatmaya çalıştı.



Resim 8. Bourgeois, *Öümcek*

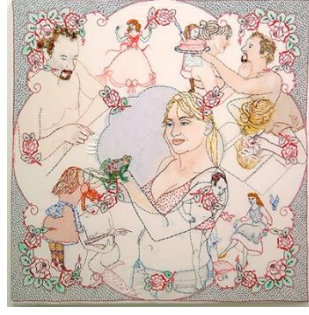


Resim 9. Bourgeois, *Femme Moison*

1970’li yıllardan itibaren çalışmalarında dikişi, ipliği esas element olarak kullanan Elaine Reichek (d. 1943); ipliğin (goblenin, dikişin, nakışın) siyasi yönünü belirgin bir biçimde çağrıştıran sanatçılardan biri oldu. Reichek, sanat dünyasında insanların iplik formunu kullandığını ama yapılması gerekeni yapmadıklarını iddia etti. Ona göre feministler nakışın tarihsel bağlamı ile ilgilendi, ancak malzemenin kendisi onları ilgilendirmedi. Feminislerden önceki iplik sanatçıları da nakışın tarihsel kısmı ile ilgilendi. Bu nedenle de kimi zaman başka insanlar onların çalışmaları için gerekli nakışları yaptı. Reichek, bu bağlamda kendisini diğer sanatçıların birçoğundan farklı olarak konumlandırdı. Kendisini hem tekniği, malzemeyi bilen hem de söyleyecek sözü olan bir sanatçı olarak tanımladı. Jasper Johns (resim 10), Jackson Pollock gibi sanatçıların modern ve soyut resimlerini yeniden iplikle üretmek kendine maletti (Sharp, 2008). Böylece malzemenin sınırının olamayacağını, erkek alanı dolayısıyla da ‘yüksek sanat’ olarak görülen soyut, dışavurumcu ya da çağdaş figür resminin dahi yüzlerce yıl boyaya karşı aşağı görülen bir malzemeyle üretilebileceğini kanıtlamaya çalıştı.



Resim 10. Elaine Reichek



Resim 11. Orly Cogan

Tawney, Zeisler, Hicks ve Reichek gibi öncülerin ardından Ghada Amer (d. 1963), Orly Cogan (d. 1961) ve Tracey Emin (d. 1963) gibi daha genç kuşak çağdaş sanatçılar da, 1970'li yıllarda feminist sanatçıların yapmış olduğu gibi, kadın ve erkek emeğinin eşdeğer olmasının mücadelesini vermek yanında; sanat ve sanatçı algısını ipliği kullanarak değiştirmeye, toplumsal rolleri sorgulamaya devam etti. Parker'a (2010, s. XVII) göre Tracey Emin'in iplik sanatını kullanması, kadına dayatılan cinsellik ile yaşadığı cinsellik arasındaki kopmaya dikkat çekmeye çalışmasıyla ilgilidir. Emin, Amer ve Cogan çalışmalarında desen ve nakış arasındaki ilişkiyi de sorguladılar. Orly Cogan, son yıllardaki çıplak figürleri aracılığıyla değişen toplumsal normları araştırdı. Çevresi iğne işiyle örtülmüş, sehpa, tepsi ya da yatak gibi ev eşyaları için üretilmiş örtülerin ya da kumaş mendil ve peçete benzeri ev tekstilleri üzerine tasarladığı kompozisyonlarında şehvetli kadınları ve cinsel objeye dönüştürülmüş erkekleri betimledi. Cogan'ın bu çalışmalarında, kadımsı bakışla açık seksüellik ve aşk ilişkileri kutsandı. Cogan'ın asıl dokundurması, bu çalışmalarını için ev tekstillerini kullanmış olmasıydı (resim 11). Ev tekstilleri, birer kullanım nesnesinden çıkıp birer sanat eserine dönüşürken geçmişe ya da süregelen geleneklere ironik bir bakış sağladı. Çünkü nakışlı tepsi örtülerini, çarşafı, masa örtülerini işlemek ve kullanmak, ev kadınına telkin edilen geleneksel rollerden biriydi (Barrett, 2008, ss. 3-4).



Resim 12. Eliza Bennett



Resim 13. Walter Bruno Brix

Eliza Bennett ise *A Woman's Work is Never Done* olarak adlandırdığı projesinde iplik, iğne ve kumaşa dayalı süreçten kumaşı çıkarıp elinin üst derisini dikiş yüzeyi olarak kullanmaya başladı. Kendi elini bir yüzey materyali, bir çeşit tuval gibi kullanarak dikiş, nakış için ilk bakışta şiddetli denebilecek bir proje

gerçekleştirdi. Çünkü bu projede, çalışmanın ürüne dönüşmesi bir yaralama sürecine bağlıydı. Dikiş, nakış sürecinin kazalarından biri olan iğnenin deriye batması onun işinin kasıtlı bir parçasına dönüştü. Bennett, gerçek bir kadın sanatının yapılmadığını ya da kadının işinin hiç bitmediğini ima etti. İpliğin deriye dikilme noktaları çok küçük ve yüzeysel olsa da motiflerin yoğunluğu, hiç kuşkusuz, bu son derece ince ve hassas derinin tahriş olmasına, şişmesine neden olur. Bennett, geleneksel anaç bir tatlılık olarak algılana gelen kadın işini bedensel, sarsıcı bir biçime dönüştürdü. Nakış tekniğini kullanarak, geleneksel 'kadın işi'nin kolay olduğu yönündeki önyargılı kavrayışla mücadele edebilmeyi umut etti. Eserin üretilme sürecini ve bir sanat nesnesi üretmekten çok bir kavrayışı eleştirmek olduğu için Bennett'in bu çalışmalarını, sanatsal bir performans olarak kabul etmek gerekir (resim 12).



Resim 14. Daniel Kornrumpf



Resim 15. Cayce Zavaglia



Resim 16. Inge Jacobsen



Resim 17. Ramazan Bayrakoğlu

Sona doğru gelirken, bugün, iplik sanatına eğilim giderek artıyor. İplik sanatı, sanat alanında verdiği mücadelede başarılı olunca sadece kadın sanatçılar ya da feminist kadın sanatçılar değil, erkek sanatçılar da çağdaş bir alan olarak ipliği kendi plastik dillerini oluşturmanın aracı olarak kullanmaya başladı. Örneğin Walter Bruno Brix, (Orly Cogan'ı çağrıştıracak biçimde) çeşitli ev tekstillerinin üzerine iplik ve iğne kullanarak kadın ve erkek figürleri dikti (resim 13). Bu kez de iplik ve dikiş aracılığıyla bir erkek sanatçı, erkek cinselliğini araştırmaya başladı.

Bütün bu siyasal içeriklerin dışında Daniel Kornrumpf (resim 14), Cayce Zavaglia (resim 15) ve Inge Jacobsen (resim 16) gibi bazı sanatçılar da renk, ışık ve gölge gibi resimsel elemanları iplikle natüralist bir biçimde düzenleyerek

çağdaş realist resimler üreterek hem geleneksel goblen formunu yeniden canlandırmaya hem de betimlemede malzemenin sınırlarını zorlayarak boya resmine meydan okumaya başladılar. Ramazan Bayrakoğlu'nun saten kumaşları piko makinesinde dikerek gerçekleştirdiği büyük boyutlu natüralist portrelerini de (resim 17), aynı şekilde, Türkiye'deki sanatçılar arasında da iplik sanatının çağdaş bir alan olarak kabul edilmeye başladığının işareti olarak kabul edebiliriz.

Sonuç

Rönesans'la birlikte iplik, iğne ve kumaşa dayalı alanların resim ve heykelle kıyaslandığında daha düşük statülü olduğu kabulünün fesh edilmesi gerektiğine dair tartışmaların gerçekleşmesi ve bu alanların değerinde bir yükselmenin görülmesi, 19. yüzyılın kültürel ve siyasal ikliminde gerçekleşebildi. Ancak, bu gelişmeler goblen ve nakışın geleneksel dokuma ve ifade biçimlerinin dışına çıkması gerektiği yönünde değildi. Daha çok Ruskin ve Morris gibi ütopyacı sosyalist düşünürlerin politik ve ekonomik teorilerinin sınanmasıydı.

İplik için asıl değişim, Bauhaus ile birlikte goblen ve teksil sanatçılarının ve ardından feminist sanatçıların geleneksel dekoratif ve işlevsel amaçlı üretimin dışına çıkmaya yönelik arayışlarına bağlı olarak gerçekleşti. Sanata ilişkin önyargıları yıkıp yüksek sanata ilişkin olarak kabul edile gelen malzemelerin dışına çıkmaya başlayan çağdaş sanatçılar, yüzlerce yıl el işi, domestik iş olarak görülen ve sadece kadınlara atfedilen goblen, dikiş, nakış gibi iğne, iplik ve kumaşa dayalı tekniklere yönelmeye başladılar. 1960'lı yıllardan itibaren de feminist bir direniş için tercih edilen bu yönelim, günümüze gelinceye kadar bu anlamından da kopty.

Yüzlerce yıldan sonra, artık, nakış kadının eğitiminin temel bir parçası olmaktan çıktı. Son elli beş yıl içerisinde toplumda ve evde kadının rolünün köklü bir biçimde değişmesi ve zamanın değerli bir metaya dönüşmesiyle birlikte dikiş, nakış, dokuma teknikleri; kullanılan zaman miktarı nedeniyle birçok çağdaş sanatçı tarafından önemli bir estetik araç olarak yeniden gündeme getirildi ve yeni bir kimlik kazandı.

Bir çağdaş sanat alanı olarak iplik sanatının kendini kabul ettirmesinin ardından, sanatçılar; iplik, lif, halat, kumaş, kurdele, tel ve benzeri materyaller kullanabiliyor. Bir iplik çalışması sadece iğne işi olarak ya da ipliğin iğne kullanılmadan biçimlendirilmesine ya da farklı materyallerin birleşimine dayalı olarak farklı bağlamlar ve görsel etkiler oluşturmak için tasarlanabiliyor. İplik çalışmasının boyutu tamamen sanatçısına ve onun oluşturmak istediği görsel ve içeriksel bağlama dayalı olarak iç mekâna yerleştirilecek boyutlardan, devasa boyutlara kadar değişebiliyor. Duvara dayalı, asılı ya da kendinden destek alan bir form olarak sergilenecek biçimde tasarlanabiliyor. Tamamen dekoratif amaçlı olmanın yanında siyasal bir içerikle de üretilebiliyor. Tawney, Abakanowicz gibi sanatçıların geleneksel zanaattan kopma çabası ve ardından 1960'lı ve 1970'li yılların kültürel ve siyasal iklimine bağlı olarak Emin, Bourgeois, Cogan gibi sanatçıların eserlerinde ortaya çıktığı biçimiyle ipliği

kadın tarihini, kimliğini sorgulamanın bir aracı olarak ya da Cayce Zavaglia gibi sanatçılarda görülebileceği gibi çağdaş gerçekçi figür resmi için boyayla rekabet edebilecek alternatif bir teknik olarak konumlandırılabilir.

KAYNAKÇA

Alexander, E. (1973). *Mathew Arnold, John Ruskin, and the Modern Temper*. USA: Ohio State University Press.

Amoroso Leslie, C. (2007). *Needlework Through History: An Encyclopedia*. London: Greenwood Publishing Group.

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 Aralık 2015, <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1079&context=tsaconf>.

Brennan-Smith, S. (2009). Knight and Lady as One: The Reclamation of the “Feminine” in *William Morris’s Decorative Art Designs, Nineteenth-Century Gender Studies*, 5(1). Erişim tarihi: 19 Kasım 2015, <http://www.ncgsjournal.com/issue51/issue51.htm>.

Cahill, S. E. (2007). *Crafting Culture, Fabricating Identity: Gender and Textiles in Limerick Lace, Clare Embroidery and the Deerfield Society of Blue and White Needlework*. (Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi). Canada: Queen’s University.

Chicago, J. (1985). *Projects: Birth Project*. Erişim tarihi: 25 Kasım 2015, http://www.throughtheflower.org/projects/birth_project.

Cluckie, L. (2008). *The Rise and Fall of Art Needleworks: Its Socio-economic and Cultural Aspects*. St. Edmunds: Arena Books.

Dickerson, M. (2013). *The Handy Art History Answer Book*. Michigan: Visible Ink Press.

Fowler, C. (2014). Shelia Hicks, the Fiber Arts Movement, and the Language of Liberation. *The Journal of Modern Craft*, 7 (1), 33-52.

Heller, J. ve Heller, N. G. (2013). *North American Women Artist of the Twentieth Century: A Biographical Dictionary*. London: Routledge.

Hughes, J. (2008). *The End of Work: Theological Critiques of Capitalism*. Oxford: Blackwell Publishing.

Inglot, J. (2004). *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz: Bodies, Environments, and Myths*. California: University of California Press.

Jakubowska, A. (2012). The ‘Abakans’ and the Feminist Revolution. Sascha Bru, Laurence Nujs ve diğerleri (Ed.) *Regarding the Popular: Modernism, the Avant-Garde and High and Low Culture*. Göttingen: Hubert and Co.

Koplos, J., ve Metcalf, B. (2010). *Makers: A History of American Studio Craft*. University of North Carolina Press.

Lenman, R. (1997). *Artist and Society in Germany, 1850-1914*. Manchester University Press.

Lunin, L. F. (1990). *The Descriptive Challenges of Fiber Art*. *Library Trends*. 38 (4), 697-716.

Morris, W., ve Kelvin, N. (1999). *William Morris on Art and Socialism*. New York: Courier Corporation.

Parker, R. (2010). *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. New York: I. B. Tauris.

Sharp, S. G. (2008). *Oral History Interview with Elaine Reichek*. 12 Şubat 2008. Erişim tarihi: 5 Ocak 2016, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-elaine-reichek-13692>.

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

Stritzler-Levine, Nina (2006). Introduction. Danto, Arthur C., Simon, Joan ve Stritzler-Levine (Ed.). *Sheila Hicks Weaving as Metaphor*. London: Yale University Press.

Szabo, J. F. ve Kuefler, N. E. (2015). *The Bayeux Tapestry: A Critical Annotated Bibliography*. New York: Rowman and Littlefield.

Torrigiani, M. G. V. (2014). Using Contents From A Sewing Box: Some Aspects of the Artwork of Sonia Delaunay and Louise Bourgeois, Laura Tognoli Pasquali ve Frances Thomson-Salo (Ed.). *Women and Creativity: A Psychoanalytic Glimpse Through Art, Literature, and Social Structure*. London: Karnac Books.