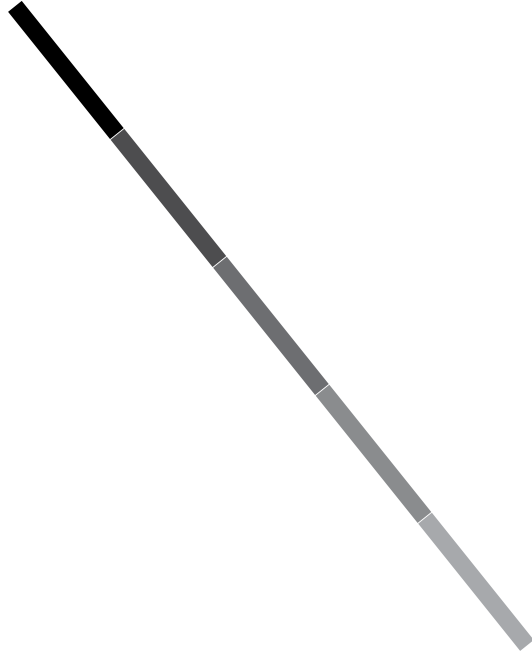


11 Nisan
April
2018
Çarşamba
Wednesday



14 Nisan
April
2018
Cumartesi
Saturday

medline
hastaneleri | Adana



SEYHAN
BELEDİYESİ

ÇUKUROVA
BELEDİYESİ

KATKILARINIZ İÇİN TEŞEKKÜR EDERİZ.
THANK YOU FOR YOUR CONTRIBUTION.



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan April 2018

Sempozyum Onursal Başkanı
Honorary Chairman of the Symposium

Prof. Dr. Mustafa Kibar
Çukurova Üniversitesi Rektörü President of Çukurova University

Sempozyum Başkanı
Chairman of the Symposium

Prof. Dr. Ahmet Doğanay
Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dekanı
Dean, Çukurova University Education Faculty

Sempozyum Düzenleme Kurulu Üyeleri
Symposium Organizing Committee Members

Prof. Suat Karaaslan
Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı
Chairman of the Symposium Organizing Committee

Prof. Birnur Eraldemir

Prof. Dr. Nimet Keser

Doç. Assoc. Prof. Özgür Aktaş

Arş.Gör. Research Assist. Handan Narin

Arş.Gör. Research Assist. Kerem Atar

Arş.Gör. Research Assist. Ömer Erdem

Sempozyum Yürütme Kurulu
Symposium Executive Committee

Doç. Assoc. Prof. Özgür Aktaş

Öğr. Gör. Cem Demir

Arş. Gör. Research Assist. Sevgi Arı

Arş. Gör. Research Assist. Handan Narin

Arş. Gör. Research Assist. Kerem Atar

Arş. Gör. Research Assist. Ömer Erdem

Arş. Gör. Research Assist. Belgin Boran

Arş. Gör. Research Assist. Semiha Yıldırım

Arş. Gör. Research Assist. Tayfun Akdemir

Sempozyum Tasarım Komisyonu
Symposium Design Commission

Doç. Assoc. Prof. Özgür Aktaş

Arş. Gör. Research Assist. Sevgi Arı

Arş.Gör. Research Assist. Ömer Erdem

Arş. Gör. Research Assist. Tayfun Akdemir

Arş. Gör. Research Assist. Merve Özcan

Sempozyum Sekreteryası
Symposium Secretariat

Arş.Gör. Research Assist. Handan Narin

Arş.Gör. Research Assist. Kerem Atar



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan April 2018

Sempozyum Bilim Kurulu
Symposium Science Board

Prof. Safaa Abd El Salam

Alexandria Üniversitesi, University Of Alexandria

Prof. Dr. Hasan Akbulut

İstanbul Üniversitesi, İstanbul University

Prof. Dr. Cemile Arzu Aytekin

Dokuz Eylül University, Dokuz Eylül University

Prof. Didem Atış Özhekim

Sakarya Üniversitesi, Sakarya University

Prof. Dr. Ayşe Çakır İthan

Ankara Üniversitesi, Ankara University

Prof. Saime Dönmezer

Anadolu Üniversitesi, Anadolu University

Prof. Birnur Eraldemir

Çukurova Üniversitesi, Çukurova University

Prof. Leyla Ersin Ekmekçiler

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Ün., Mimar Sinan Fine Arts University

Prof. Henri Franses

Beyrut Amerikan Üniversitesi, American University Of Beirut

Prof. Dr. Adnan Gümüş

Çukurova Üniversitesi, Çukurova University

Prof. Dr. Yusuf Gürçınar

Işık Üniversitesi, Işık University

Prof. Yusuf Güven

Mersin Üniversitesi, Mersin University

Prof. Sema Ilgaz Temel

Marmara Üniversitesi, Marmara University

Prof. Dr. İnci Deniz Ilgın

Marmara Üniversitesi, Marmara University

Prof. Gonca İlbeyi Demir

Anadolu Üniversitesi, Anadolu University

Prof. Dr. Ümit İNATÇI

Arkin Üniversitesi, Arkin University

Prof. Suat Karaaslan

Çukurova Üniversitesi, Çukurova University

Prof. Dr. Nimet Keser

Çukurova Üniversitesi, Çukurova University

Prof. Dr. Olcay Kırıçoğlu

Prof. Atti Kuusamo

Turku Üniversitesi, Turku University

Prof. Martina Paetila Nieminen

Helsinki Üniversitesi, Helsinki University

Prof. Dr. Vedat Özsoy

TOBB Üniversitesi, TOBB University

Prof. Dr. Alexander Uhlig

Duisburg-Essen Üniversitesi, University Of Duisburg-Essen

Prof. Mehmet Yılmaz

Gazi Üniversitesi, Gazi University

Prof. Halil Yoleri

Dokuz Eylül Üniversitesi, Dokuz Eylül University

Prof. Ayşe Sibel Kedik

Hacettepe Üniversitesi, Hacettepe University

Prof. Zeki Umay

Mersin Üniversitesi, Mersin University

Prof. Senem Duruel Erkiliç

Mersin Üniversitesi, Mersin University

Prof. Hüseyin Eryılmaz

Anadolu Üniversitesi, Anadolu University

Prof. Dr. Maria Pilar Viviente Sole

Miguel Hernández Üniversitesi, University Miguel Hernández

Prof. Nurseren Tor

Mersin Üniversitesi, Mersin University

Assoc. Prof. Dr. Didem Baş

Arel Üniversitesi, Arel University

Assoc. Prof. Dr. Halit Turgay Ünalan

Anadolu Üniversitesi, Anadolu University

Assoc. Prof. Dr. Ahu Antmen Akıska

Marmara Üniversitesi, Marmara University

Assoc. Prof. Barbara Bickel

Southern Illinois Üniversitesi, Southern Illinois University

Assoc. Prof. Hakan Daloğlu

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale Onsekiz Mart University

Assoc. Prof. Fatma Engin Alpat

Çukurova Üniversitesi, Çukurova University

Assoc. Prof. Dr. Ahmet Güneşli

Near East Üniversitesi, Near East University

Assoc. Prof. Havva Halaçeli Metlioğlu

Çukurova Üniversitesi, Çukurova University

Assoc. Prof. İnan Keser

Dicle Üniversitesi, Dicle University

Assist. Prof. Şeref Erol

Mersin Üniversitesi, Mersin University

Assist. Prof. Handan Tunç

Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Yüzüncü Yıl University

Kazım Artut

Çukurova Üniversitesi, Çukurova University

Marjan Prevodnick

Slovenya Ulusal Eğitim Enstitüsü, National Institute of Education of Slovenia

İÇİNDEKİLER

TABLE OF CONTENTS

Arş. Gör. Elif KURTULDU, Prof. Nesrin ÖNLÜ	
Tasarımda Yaratıcılık, Yaratıcı Düşünce, Gelecek ve Öngörü // Creativity, Creative Thinking, Future and Foresight In Design	112
Arş. Gör. Esen BAYDEMİR	
Türk Halı Sanatında Kullanılan Okunabilen Yazılar // The Readable Writings Which Are Used In Turkish Carpet Art	120
Ezgi YÜKSEL	
Sanat Ürünü – İzleyici Buluşması Üzerine Bir Araştırma : Yer, Zaman ve Bellek // A Research On The Art Product-Viewer Meeting: Place, Time and Memory	128
Dr. Öğr. Ü. Fatih KARİP	
Disiplinlerarası Sanat Eğitiminin Farklılaştırılmış Öğretim Bağlamında Değerlendirilmesi // Evaluation of Multidisciplinary Arts Education In The Context of Differentiated Instruction	134
Dr.Öğr.Ü. H. Fatma ŞENER	
Moda Tasarımı Eğitiminde İnteraktif Eğitim Yöntemlerinin Kullanımı //Using Interactive Educational Methods in Fashion Design Education	142
Arş. Gör. Gülşah TONTU ÖZDEMİR	
Sanat ve Saplantı // Art and Obsession	146
Dr. Öğr. Ü. Haşim Arif BAĞCIVAN	
İletişim Tasarımında İmgelerin Anlamlandırılması // Interpretation of Image in Communication Design	152
Hümeyra GÜMÜŞHAN	
65. Sanat Yaşında Etem ÇALIŞKAN // Etem ÇALIŞKAN In His 65th Art Year	160
Işıl ERASLAN, Feriha HEKİM, Prof. Günay ATALAYER	
Güncel Dokumaların Sanat Nesnesine Dönüşmesinde Tasarımcı Bir Bakış // A Designer On The Return Of The Current Documents To Art	168
Öğr. Gör. Kazım ARTUT	
Türk ve Avrupa Eğitim Sisteminde Sanat Eğitimi Programları ve Uygulama Alanları Üzerinde Bir İnceleme // An Analysis on The Arts Education and Practice Programs in Turkish and in European Educational Systems	182
Prof. Dr. Mahmut ÖZTÜRK	
Mustafa OKAN İle 15. İstanbul Bienali Kapsamında Son Halife Abdülmecit’in Köşkünde Yaşanan Sanata Yönelik Şiddeti Tartışmak // Through Mustafa OKANbm Discussing The Violence Against Art Experienced in Mansion of Last Caliph Abdülmecit in The Framework of 15th Istanbul Biennial	192
Abdulgafar TERZİ	
9 ve 10. Sınıf Öğrencilerinin Görsel Sanatlar Dersine İlişkin Düşüncelerinin Değerlendirilmesi // Evaluation of 9th and 10th Grade Students’ Opinions about Visual Arts Course	19
Dr. Ayben KAYNAR TANIR	
Şimdiki Zamandan Geriye Bakmak Aynı Zamanda İleriye Görebilmektir: Akademik Çevrenin Bakışıyla Mustafa OKAN ve Sanat Anlayışı // Looking Back From The Present Is Also Seeing The Future: Mustafa OKAN And His Understanding Of Art From The Viewpoint Of The Academic Circles	28
Dr. Öğr. Ü. Berivan EKİNCİ	
2006 Resim-İş Eğitimi Lisans Programından Çıkarılan Kuramsal Sanat Derstlerinin İncelenmesi // An Investigation On The Theoretical Art Subjects Excluded From Art Education Undergraduate Programme	42
Öğr. Gör. Berna AYDIN	
Özel Hayatın Sanatsal Üretime Yansması: Niki De Saint Phalle Ve Sanat Deneyimi // Reflection of Private Life To Artistic Production: Niki De Saint Phalle And Her Art Experience	48
Dr. Öğr. Ü. Burcu GÜNAY KAYGUSUZ	
Başlangıcından Günümüze Gotik Sanatından Temsiller // Representations Of Gothic Art From Art Past To Present	56
Doç. Burcu KARABEY, Dr. Öğr. Ü. Betül KARAKAYA	
Değişen Beslenme Alışkanlıklarının Etkisinde Tasarım Eğilimleri // Design Trends In The Effect Of Changing Nutrition Habits	68
Doç. Cafer ARSLAN	
Lausanne Tapestry Bianelleri’nin Lif Sanatında Analitik Rolü // Analytic Role Of Lausanne Tapestry Biennale In Fiber Art	74
Dr. Cengiz ASİLTÜRK	
Şiirsel Sinema Ve Andrey Tarkovski // Poetic Cinema and Andrey Tarkovski	82
Dr. Öğr. Ü. Çiğdem MENTEŞOĞLU CHATZOUZAS	
TSanatta Öznellik Kavramı Ve Portre // The Specificity Concept of Art and Portrait	94
Dr. Öğr. Ü. Ekin BOZTAŞ	
Bülent Erkmn’in Tasarımlarındaki Metaforik İmgeler // Metaphorical Images In Bülent Erkmen’s Designs	100
Arş. Gör. Elif KÖSE, Arş. Gör. Tayfun AKDEMİR	
Arazi Sanatında Manzara Kavramı // Landscape Concept In Land Art	106

Arş. Gör. Mediha ESMERAY	
Amblem İle Sembolik Tüketim Arasındaki İlişkinin İncelenmesi: Starbucks Örneği//Investigation Of Relationship Between Logo and Symbolic Consumption: Example Of Starbucks	200
Dr. Öğr. Ü. Mehmet Fatih YELMEN	
“Punctum” ve “Özdeşleyim” Bağlamında Fotoğraf // Photography In The Context Of “Punctum” and “Empathy”	206
Doç. Dr. Melek ŞAHAN	
Anadolu’da Tunç Çağı Kült Eserlerinde Kullanılan Geyik ve Boğa İmgeleri // Deer and Bull Images Used In Cultic Works In Bronze Age In Anatolia	212
Dr. Öğr. Ü. Melek ŞAHİNDOKUYUCU	
Kerry James Marshall, Elizabeth Murray, Jenny Holzer’in Sanatçı İfadelerinde 21. Yüzyıl Sanat Betimlemeleri // The 21st Century Art Descriptions In The Expressions Of Artist Of Kerry James Marshall, Elizabeth Murray And Jenny Holzer	220
Doç. Melih APA	
Kendilik Teknolojileri / Hayvan-Oluş // Technologies Of Self / Becoming-Animal	228
Prof. Dr. Melihat TÜZÜN, Arş. Gör. Bige GÜRSES	
Yeni Nesil Duvar Resmi; Dijital Animasyon ve Blu; Muto Animasyonu (2008) // New Generation Mural; Digital Animation and Blu; Muto Animation (2008)	238
Naile ÇEVİK, Zeliha KAYAHAN	
Christo Ve Jeanne Claude İle Yerleştirme Sanatına Farklı Bir Bakış: “Mekâna Özgü Yapıtlar” //A Different View To Installation Art With Christo And Jeanne-Claude: “Space Specific Works”	244
Öğr. Gör. Necmi KARKIN	
Zehirlenmenin Duyusal Estetiğe Yansımaları // Reflections Of Poisoning On Sensory Aesthetics	250
Öğr. Gör. Neslihan YAŞAR	
Lif Sanatının Amerika’daki İzleri: Sergiler Ve Etkinlikler // The Effects Of Fibre Art in USA: Exhibitions And Events	256
Dr. Öğr. Ü. Özgül YAMAN, Dr. Öğr. Ü. Emel BİROL	
Türkiye’de Basım ve Yayın Teknolojileri Programı Eğitim İçeriğinin Görsel Sanatla İlişkinin İncelenmesi // Investigation Of Turkey Printing and Publishing Technologies Training Program Content Visual Art Relations	266

Özlem Ekin TEKER	
20. Yüzyıl Sonunda Türkiye’de Sanat Eleştirisi Örneği; Mustafa Okan’ın Sanat Eleştirilerinde Gerçeklik Kavrayışı // Eventually 20th Century Art Criticism Example In Turkey; Mustafa Okan’s Understanding Of Reality In Art Criticism	276
Öğr. Gör. Pınar TÜRKDEMİR	
Sanat ve Moda Etkileşimi Bağlamında Sanata Adanmış Koleksiyonlar: Yves Saint Laurent // Collections Dedicated To Art In The Context of Art and Fashion Interaction: Yves Saint Laurent.	284
Dr. Öğr. Ü. Reva BOYNUKALIN	
Çağdaş Sanatta Peyzaj İmgesi Bağlamında Yeni Anlatım Olanakları // New Narration Opportunities In Terms Of Landscape Image In Contemporary Art	290
Dr. Öğr. Ü. Savaş Kurtuluş ÇEVİK, Prof.Dr. Serap BUYURGAN	
Baskı Sanatında Geleneksel/Toksik Yöntemlere Alternatif Toksik Olmayan Materyal, Yöntem ve Teknikler (Çinko/Bakır Gravür Örneği) // As An Alternative To Traditional / Toxic Methods In Printing Art, Non-Toxic Materials, Methods and Techniques (Zinc / Copper Engraving)	296
Öğr. Gör. Seda AĞIRBAŞ	
Türk Ressamların Fırçasından Kırsal Kesimde Çalışan Kadın İmajı //Woman’s Image In Working Life At The Countryside Through The Brushes Of Turkish Painters	308
Dr. Öğr. Ü. Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR	
Elsa Schiaparelli Örneğinde Moda–Sanat İlişkisi // Fashion and Art Relation with The Example of Elsa Schiaparelli	316
Arş. Gör. Tayfun AKDEMİR, Arş. Gör. Elif KÖSE	
Kavramsal Sanatın Yapısı Üzerine Bir Araştırma // A Research On Structure Of Conceptual Art	324
Arş. Gör. Ümit N. ÖZCAN, Arş. Gör. Ramazan ERGÖZ	
Geçmişten Günümüze Ahlat Taşı ve Uygulamaları // From Past To Present Ahlat Stone and It’s Applications	332
Zeynep Güray CAN, Feray HERGÜNER	
Beden Sanatında Acı Olgusu ve David Cata Örneği // Pain Phenomenon in Body Art and Example of David Cata	344

M U S T A F A O K A N A N I S I N A

2.SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU 11 -14 NİSAN 2018

MUSTAFA OKAN ANISINA ...

Prof. Dr. Birnur ERALDEMİR

Mustafa Okan 1963 yılında Ankara'da doğdu. Lisans eğitimini, 1984'te Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü'nde, yüksekisans ve sanatta yeterlik eğitimini, 1991-1996 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda tamamladı. 1993 yılında Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı'nda çalışmaya başladı. 2008 yılında doçent, 2013 yılında profesör oldu. 1 Temmuz 2016 da aramızdan ayrıldı.

M. Okan'ın kısa hayat serüveninin kesintisiz bir arayışla zenginleştiği bilinir. Kendi hayatı içine çok çeşitli ve yaratıcı etkinlik sığdırmıştır. Gençlik yaşlarından başlayıp devam eden nitel ve nicel üretkenliği, toplumsal ve sanatsal tarih ve gündelik hayat içinde ele aldığı her olguya dönük yaklaşımının özgünlüğü onun en dikkat çekici özelliğidir.

Mustafa Okan, bir sanat ürününü hayata bağlayan özellikleri toplumsal tarihle sanat tarihini birbirine bağlayan koşullar olarak görür. Bu nedenle bir yandan sanat tarihinin derinliklerinden sanatın bilgisini damıtırken bir yandan da aynı tarihsel süreçlerin sırlarını anlamaya çalışmıştır. O ilgisini ne yalnızca sanat ürününe ne sanatın dolaysız bir anlatımına ne de etkili bir sürece odaklamıştır. Çünkü onun dikkati bunların toplamından daha fazlasına; hepsi üzerine sorulmuş zorlu soruların hayatla tutarlı hale getirilmiş yanıtlarına yönelmiştir. Ona göre sanat üzerine çalışanların öncelikli amacı, korkunç açmazlarıyla birlikte uygarlığın tüm dönemeçlerinin açığa çıkarılması ve sanatçıların içinde şekillendiği bu geçmişin bütünsel bir görünüme kavuşturulmasıdır. Başka biçimde söylersek tarihin bilgisinin sanat tarihsel oluşa aktarımıdır.

Mustafa'ya göre sanat tarihi nasıl toplumsal tarihle birleşirse, bir insanın doğayı ve hayatı bilmek için verdiği yoğun emek de kendi sanatsal hayatının nasıl biçimlendiğinin tarihini anlatır. Yaşamakta olan hayat, anlatılan

hayattan ayrılmaz. Bu tanıma göre bir sanatçıyı anlamaya yönelen her soru, cevabı kolayca belirlenemeyen kendine özgü oluşlarla karşılaşsa da, yaşadığı zamana özgü kimi özellikleri içeren bulgulara ulaşacaktır. Sanatçının zaman içindeki uğrakları, bu sorunun yanıtlanmasında elverişli birer kanıt gibi görünebilirler.

Mustafa Okan, 1980'de Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü'nde lisans eğitimine başlar. Benzer birçok ülke gibi, Türkiye bu yıllara, emperyalizmin küresel düzeyde operasyonu ile gerçekleştirilen darbeler rejimiyle katılır. 70'li ve 80'li yılların baskıcı politikaları ve uluslararası sol ideolojilerle iç içe geçen entelektüel ortam, Mustafa Okan'ın hem dünyayı kavrayışı hem de sanata ilişkin değerlendirmelerinin alt yapısını oluşturur. Dikkatli bir gözle bakıldığında, onun üretimlerinin, benzer toplumların hayatlarıyla kesişim noktalarını cömertçe yansılayan bir mirası barındırdığı da söylenebilir.

Bu yıllara onun değerlendirmesiyle bakalım. Bir kültürel ortamın özelliklerini tartışırken tarihsel bir bağlamı işaret ederek başlamayı çok önemli ve yararlı bulduğumu söylemek isterim öncelikle. Aslında bu bağlam yalnızca Türkiye'yi değil içinde bulunduğumuz günlerin çok sevilen değişimiyle küresel bir mekan da işaret ediyordu. Türkiye, uluslar ötesi sermayenin, daha tarihsel bir deyişle emperyalizmin küresel düzeydeki operasyonuna 1980 de gerçekleştirilen darbe ile karakterize olan kusursuz bir faşizm eliyle katıldı..... Ancak bu yerel sürecin küresel dinamiklerle kurduğu eş zamanlılık yaşadıklarımızı anlamak bakımından daha geniş ve daha belirleyici bir içeriği işaret etmekteydi. Aydınlanma kültürünün tasfiyesi, paranın saltanatına dayalı siyasal bir egemenlik kültürü tarafından parlatılmış sanal bir demokrasi Aydınlanma geleceğine dönük bu benzersiz saldırı gericiğin şahlanışı olarak ortaya çıkan ve toplumsal

BİLDİRİLER PRESENTATIONS



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan *April* 2018

Abdulgafar TERZİ¹

¹ Öğretmen-Millî Eğitim Bakanlığı / terzigaffar@gmail.com

9. VE 10. SINIF ÖĞRENCİLERİNİN GÖRSEL SANATLAR DERSİNE İLİŞKİN DÜŞÜNCELERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

EVALUATION OF 9TH AND 10TH GRADE STUDENTS' VIEWS ABOUT VISUAL ARTS COURSE

Anahtar Sözcükler: Görsel sanatlar, sanat eğitimi, deneyimler, beklentiler, ideal öğretmen davranışı

Keywords: Visual arts, art education, experiences, expectations, ideal teacher behavior

ÖZET

Görsel sanatlar dersi üzerine son yıllarda çalışmalar artmaktadır ve bu konu ile ilgili farklı eleştirel yaklaşımlar benimsenmiştir. Bu çalışma, lisede okuyan öğrencilerin görsel sanatlar dersine ilişkin düşüncelerini araştırmıştır. Bu amaçla öğrencilere uzman görüşü alınarak açık uçlu dört soru verilmiştir. Çalışma, Adana'daki bir lisenin 15-16 yaş dönemini kapsayan 9 ve 10 sınıflara devam eden toplam 120 öğrenciden oluşmaktadır. Araştırmanın deseni nitel olup tümevarımsal içerik analizine göre yapılmıştır. Dolayısıyla çalışma betimsel analiz olarak tasarlanmıştır. Çalışmada öğrencilerin sorulara verdikleri cevaplar kategorileştirilip sınıflandırılmıştır. Çalışmaya katılan katılımcılardan zaman sınırlaması verilmeden serbest şekilde görsel sanatlar ile ilgili düşüncelerini yazmaları istenmiştir. Sorular katılımcıların geçmiş yaşantılarını göz önünde bulundurarak oluşturulmuştur. Soruların içeriği, katılımcıların daha önceki olumlu-olumsuz deneyimlerini, derse ilişkin beklentilerini, öğretmenin sınıf içi ideal davranışlarını ve daha iyi bir eğitimin nasıl olacağını kapsamıştır.

Studies on visual arts lessons have been increasing in recent years and different critical approaches have been adopted on this subject. This study investigated students' attitudes towards visual arts in high school. For this purpose, four questions with open-ended questions were given to the students. The study consisted of a total of 120 students in Adana in the 9th and 10th grades covering 15-16 years of age. The research is qualitative and is based on inductive content analysis. Therefore, the study was designed as a descriptive analysis. In the study, the answers given by the students to the questions were categorized and classified. Participants who participated in the study were asked to write their thoughts about the visual arts freely without time limit. The questions were created by taking into account the participants' past experiences. The content of the questions includes participants' previous positive-negative experiences, classroom expectations, teacher's ideal behavior in the classroom and how better education will be.

Giriş

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren genel olarak dünyada önemli değişimler olmuştur. Modernizmin eleştirilip daha çok bireye vurgu yapan postmodernizmin ortaya çıkması eğitim sistemlerini de değiştirmiştir (Inglehart & Welzel, 2005). Postmodernizm, bireyi ön plana çıkaran bir kuramsal temele dayanmaktadır. Çünkü modernizmin devamlı akla vurgu yapıp bireyi ikinci plana itmesi eğitim sistemini olumsuz etkilemiştir. Bireyin özerk bir birey olarak kendini ifade etmesiyle birlikte sanatın önemi daha da ön plana çıkmıştır. Postmodernizm genelde sanat ve edebiyat ile ilişkilendirilmiştir. Çünkü bireyin üst anlatılardan kurtulup kendi bireyselliğini ortaya koyması büyük oranda edebiyat ve sanat ile olmaktadır. Bireyi etkisi altına alan bu sistem dolayısıyla sanatı ve sanat eğitimi de etkisi altına almıştır. Özer (2000) birey ile toplum arasında duygusal bir ilişki kurarak sanatın toplumu emosyonel düzeyde etkilediğini vurgulamıştır. Read (2014) ise sanat ile düzen arasında bir ilişki kurar ve sanatın düzenleyici ilkesine göndermede bulunur. Dolayısıyla Read (2014) insanın çevresinde olup biten her şeye karşı bir tepkisinin olması gerektiğine vurgu yaparak sanatın bize sağladığı yararları güzel ve hoş giden biçimler aracılığıyla sunmuştur. Berger ve Salman (2014) günümüzde her yerde çok fazla imgenin varlığından söz ederek sanat kavramının geçmişte bu kadar yoğun bir şekilde üzerinde düşünülerek irdelenmediğini belirtmiştir. Öyle ki dünyamızın hatta gezegenimizin herhangi bir yerinde olup biten bir şeyi görebiliyoruz. Görüntüler hızla zihnimizden akıp gidiveriyor. Görüntünün hızla akıp gittiği dünyamızda tüm bu olup biten şeylere karşı sanata çok büyük bir görev düşüyor. Sanat tüm bu yönleriyle sanat eğitimi aracılığıyla eğitim sisteminde yerini almaya başlamıştır. Bu da sanat görüşü, anlayışı ve yorumlayışı bakımından hızlı ve yoğun bir eğitime ihtiyacı olan ülkemizde, sanatı öğreten, uygulatan ve de yayan kurumların her türlü geçerlilikten yoksun klişeleri toplumun zihninden silip atması kaçınılmaz bir görev olmuştur. Okullarımızda ise sanatın eğitimi Görsel sanatlar dersi aracılığıyla çocuklarımıza verilmektedir. San (2003) ise sanat konusunu öğrencilere aktarırken eski ile yeni bir arada vermenin gerekliliğini savunmaktadır. Görsel sanatlar dersinin diğer derslerle karşılaştırıldığında ikinci planda olması belli sorunların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu açıdan görsel sanatlar dersinin yakından incelenmesi bu dersle ilgili tutumların ortaya çıkmasına olanak sağlayacaktır.

Görsel Sanatlar Eğitimi

İnsanın çevresindeki izlenimler ve algılar yoluyla edindiği nesnelerin görünümleri kendisinde merak duygusuna yol

açar. İnsanoğlundaki bu merak duygusu düşüncelerin dile getirilmesine neden olur ve bu da içgüdüsel olarak doğasının gereği olmuştur.

Dolayısıyla yaşamdan edindiği bu tür deneyimler yaratıcı dürtüye dönüşür. Söz konusu olan bu dürtüler yaşam boyu devam eder ve süreç içerisinde sanatın anlatım diline dönüşür. Bu çerçevede sanatın anlatım dilini aktarmak eğitimin yaşamsal bir görevi olmuştur. Günümüzde eğitim programlarında sanatı ve sanat eğitimi öğrencilere görsel sanatlar dersi aracılığıyla verildiğini görmekteyiz.

Tanilli (1999) estetik eğitimin toplum için önemli olduğunu belirtmektedir. Sanat yapıtları uygulama, kuramsal ve estetik düzeyde gösterilerek bireyler etkilenebilir. Eğitimin üç ana görevlerinden biri olan estetik eğitimi bireyin gelişimi açısından büyük bir öneme sahiptir. Bu açıdan baktığımızda hazırlanan öğretim programının hedefleri arasında; Meb (2017, s.5) "Görsel okuryazarlık, algı ve estetik bilincine sahip; Görsel Sanatlar alanındaki temel kavram ve uygulamalar konusunda bilgi, beceri ve anlayışa sahip; Görsel Sanatlar ile ilgili tartışmalara etkin olarak katılan ve bu tartışmaları değerlendiren; Görsel Sanatların doğası ve kökenini inceleyen, değerini sorgulayan; Güncel kültür-sanat nesnelerini/tasarımlarını bilinçli olarak izleyen; Görsel kültür, sürdürülebilirlik (ekonomik, çevresel vb.) kavramlarının farkına varan, buna yönelik araştırma yapabilen, etkinliklere katılan veya düzenleyebilen; Kendi kültürü ile diğer kültürlerle ait kültürel mirasın değerini anlayan ve onları koruyan; Grupla veya birlikte çalışma kültürünü destekleyen; Türkçeyi doğru, güzel ve etkili kullanan; İnsani, toplumsal, ahlaki ve vatandaşlık değerlerine sahip" gibi birçok hedeflerin sıralanmış olduğunu görmekteyiz. Görsel sanatlar dersi öğrencilerin bilişsel, duyuşsal ve psikomotor becerilerini ön plana çıkarmayı hedeflemesine rağmen, eğitim müfredatı içerisinde en tartışmalı derslerden biri olmuştur çünkü uygulamada belli sorunlar tespit edilmiştir. Kırıçoğlu (2002, s.3) sanat eğitimi ile ilgili sorunları şu şekilde sıralamıştır; "Sanat eğitimi düzeyimiz nedir? Çocuklarımıza, gençlerimize bu anlamda yeterli eğitimi verebiliyor muyuz? Okullarda Görsel sanat (Resim-İş) derslerinde ne öğretiyoruz? Öğretmenlerimiz bu alanda eğitim ve öğretime istenilen düzeyde yürütebiliyorlar mı? Ülkemizde bütün bu sorunların yanıtlarını olumlu vermek olanaksızdır". Benzer şekilde San (2008, s.37) sanat eğitimi sorunlarına bakarken kişilerin eğitilmesinde bir sınıflandırmaya gitmiştir. Bu sınıflandırmayı yaparken dört ana öğeden yola çıkmıştır. "Sanatçı, sanat ürünü, sanat tüketicisi (okuyucu, dinleyici, seyirci) ve bunların tümünün içinde bulunduğu dış dünya ya da fiziksel ve toplumsal çevre, kısaca doğa ve toplumdur". Kırıçoğlu ve San'ın da önemle üzerinde durduğu sanatın öğretilmesi noktasında

daha dikkatli olunmalı ve bu alanın eğitim sistemi, müfredat, ders içeriği, öğretmen, fiziki koşullar ve öğrencileri de içine alarak geniş bir çerçevede incelenmesine olanak tanınmalıdır. Bu çerçeveye uygun olarak bir ortaöğretim kurumunda okuyan 9 ve 10. sınıf öğrencileriyle yürütülen bu çalışmayla öğrencilerin görsel sanatlar dersine ilişkin tutumları belirlenmeye çalışılmıştır.

Araştırma Soruları

Bu çalışma, öğrencilerin ilköğretimde geçirdikleri görsel sanatlar dersindeki deneyimlerinden yola çıkılarak hazırlanmıştır. Bu amaçla öğrencilerin görsel sanatlar dersine ilişkin tutumlarını belirlemek amacıyla dört soruluk açık uçlu görüşme formu hazırlanmıştır.

Aşağıda açık uçlu araştırma soruları verilmiştir.

Açık Uçlu Görüşme Formu

1. Daha önce Görsel Sanatlar dersindeki (olumlu veya olumsuz) deneyimlerinizi yazınız.
2. Görsel sanatlar dersindeki beklentileriniz nelerdir? Neler olmasını isterdiniz?
3. Görsel Sanatlar öğretmeninin nasıl olmasını isterdiniz ve size karşı nasıl davranmasını beklerdiniz?
4. Görsel Sanatlar dersinde yapılan yanıtlar nelerdir? Sizce nasıl daha iyi bir eğitim verilebilir?

Yöntem

Bu çalışma nitel araştırma yöntemi olarak tasarlanmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden yarı yapılandırılmış bir mülakat formu öğrencilere verilmiş ve tümevarımsal içerik analiz ile çıkan kavramlar analiz edilmiştir. Mülakat formunda dört soru sorulmuş olup öğrencilere bu soruları cevaplarken zaman sınırlaması verilmemiştir. Çalışmanın analizi iki uzman eşliğinde kodlanarak yapılmıştır. Nitel araştırmada elde edilen veriler sınıflandırma, anlama ve yorumlama çabaları olarak anlaşılmaktadır. (Yıldırım ve Şimşek, 2011) tümevarımsal içerik analizinde araştırmacı var olan kategorilerden yararlanmaz. Aksine, kategorileri ve kavramları, metni detaylı analiz ederek ortaya çıkarır. Benzer şekilde Özdemir (2010) sosyal bilimlerin kendine özgü araştırma yöntemleri geliştirmesi gerektiğini ve bunun en iyi yollarından birinin de tümevarımsal analiz olduğunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla, bu çalışmada araştırmacı katılımcıların verilerini analiz ederken sınıflandırma, kategori oluşturma ve kavramsal şema tekniklerinden yararlanmıştır.

Katılımcılar

Çalışmaya Hümeysra Ökten Anadolu Kız İmam Hatip Lisesinde okuyan 9 ve 10. sınıftan toplamda 120 kız öğrenci katılmıştır.

Bu öğrenciler daha önce ilköğretimde Görsel Sanatlar dersini almışlardır. Ayrıca okula okuyan öğrencilerin bu okula 480 (TEOG) ve üstü puanlarla yerleştirilmişlerdir. Katılımcılar sosyo-ekonomik düzeyi orta ve yüksek bir gelir düzeyine sahip ailelerden gelmişlerdir. Bunun yanında ailelerin de eğitim düzeyleri ortanın üstünde olup çoğunluğunu üniversite mezunu oldukları bilinmektedir.

Süreç

Araştırmacı farklı bir okuldan bu okula görevlendirmeye gelmiştir. Eylül ayının başında derse girdiğinde öğrencilerin bu derse karşı ilgisiz davrandıklarını fark etmiştir. Araştırmacı bunun üzerine katılımcılara görsel sanatlar dersiyile ilgili görüşlerini almak için dört sorudan oluşan açık uçlu bir görüşme formu hazırlamıştır. Hazırlanan görüşme formunun birinci sorusu katılımcıların daha önce bu dersle ilgili olumlu ve olumsuz deneyimlerini içermektedir. Formun ikinci sorusu öğrencilerin görsel sanatlar dersindeki beklentilerinin neler olduğu ve neler olması gerektiği ile ilgilidir. Formun üçüncü sorusuyla bu dersin öğretmeninin nasıl olması gerektiği ve size karşı nasıl davranmasını istedikleriyle ilgili düşünceleri sorulmuştur. Son olarak formun dördüncü sorusu ise sizce bu derste yapılan yanıtlar nelerdir ve nasıl daha iyi bir eğitim verilebilir sorularını içermektedir. Süreçte 120 öğrenciye görüşme formundaki açık uçlu sorulara cevap vermeleri istenmiştir. Görüşme formundan çıkan sonuçlardan veriler ve bulgular elde edilmişti. Elde edilen verilerden sonra kavramsal analiz yapılmış ve toplamda 8 kategori ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bu kategoriler kendi içinde alt kavramlarla sınıflandırılmıştır. Daha sonra çıkan bu kavramlardan sıklık analizi yapılarak tablolaştırılmıştır. Çalışmada; Öğretmen, Müfredat, Ders İçeriği, Ölçme ve Değerlendirme Kaygısı, Geçmiş Ders Deneyimleri, Çevresel Faktörler, Ders Yöntemi ve Eğitim Sistemi olarak 8 kategori belirlenmiştir.

Kavramlar	Araştırma Soruları
Deneyim	Daha önce Görsel Sanatlar dersindeki (olumlu veya olumsuz) deneyimlerinizi yazınız?
Beklenti	Görsel sanatlar dersindeki beklentileriniz nelerdir? Neler olmasını isterdiniz?
Öğretmen Davranışı	Görsel Sanatlar öğretmeninin nasıl olmasını isterdiniz ve size karşı nasıl davranmasını beklerdiniz?
Önceki Yanıtlar	Görsel Sanatlar dersinde yapılan yanıtlar nelerdir? Sizce nasıl daha iyi bir eğitim verilebilir?

Bulgular

Bu çalışmada 9 ve 10. sınıfta okuyan öğrencilerin görsel sanatlar dersine ilişkin düşünceleri sorulmuştur. Bu amaç doğrultusunda 4 sorudan oluşan bir "Açık Uçlu Görüşme Formu" hazırlanmıştır. Sürec sonunda elde edilen bulgu ve veriler tek kesitte alınarak analiz edilmiştir. Ortaya çıkan 8 kategori farklı alt kavramlara göre kodlanmıştır.

Öğretmen Kategorisi ile İlgili Bulgular

Araştırmanın öğretmenle ilgili kategorisi, öğrencilerin açık uçlu sorulara verilen cevaplardan "ideal (beklenti), olumsuz, olumlu öğretmen" kavramı altında sınıflandırılmıştır. Öğrencilerin öğretmen kategorisine ilişkin bulguları Tablo 1'de gösterilmiştir.

Tablo 1
Öğretmen

Kavramlar	n
İdeal (Beklenti)	66
Olumsuz	59
Olumlu	9

Tablo 1'deki bulgulara bakıldığında katılımcıların ideal olarak görmek istedikleri öğretmen (n=66) modelinin daha fazla olduğu görülmüştür. Buna karşılık öğretmenlerini olumlu öğretmen (n= 9) modeli olarak görmesi çok az iken, olumsuz öğretmen (n= 59) modelinin daha fazla olduğu görülmektedir. Katılımcıların "Öğretmen" kategorilerine ilişkin alıntılar aşağıda yer almıştır:

Ö1.Sinirli ve ağzı bozuk olmasın. Notla korkutmayan, ödevleri çok aşırı vermeyen, yeteneğe göre karşılaştırma yapmayan bir öğretmen isterdim.

Ö3.Her insanın parmak uçlarında o resme ait farklı dokunuşlar vardır. Aynı resmini çizmeye çalışsak da o farklılıklar çizilen resme büyük bir değer veriyor. Bunun fark edilmesi gerektiğini düşünüyorum.

Ö.10.Ortaokul öğretmenim, resim dersini sanat dersi olarak değil de gerçekten yapılması gereken önemli bir görev olarak görüyordu. Bizleri çok sıkıyordu ve insanın dersi sevmesine fırsat bile vermiyordu. İnsanı robotmuş gibi kullanıyordu."

Öğretmen kategorisinden sonra öğrencilerin vurguladığı diğer bir kategori ise müfredat olmuştur.

Müfredat Kategorisi ile İlgili Bulgular

Araştırmanın müfredat ile ilgili kategorisi, öğrencilerin açık uçlu sorulara verdikleri cevaplardan "katı ve esnek" kavramı altında sınıflandırılmıştır. Öğrencilerin müfredat kategorisine ilişkin bulguları Tablo 2'de gösterilmiştir.

Tablo 2
Müfredat

Kavramlar	n
Katı	37
Esnek	10

Tablo 2'deki bulgulara bakıldığında öğrencilerin müfredat sistemini katı ve esnek şekilde gördüklerini ifade etmişlerdir. Öğrencilerin büyük bir kısmı (n=37) müfredatı katı değişmez olduğunu belirtmişken; diğer öğrenciler ise (n=10) müfredatın esnek bir yapıda olduğunu dile getirmişlerdir. Bu sebeple katılımcıların büyük çoğunluğunun müfredat sistemini beğenmediklerini ve katı bulduklarını ifade etmişlerdir. Katılımcıların "Müfredat" kategorisine ilişkin alıntılar aşağıda yer almıştır:

Ö.25. Doğaçlama çalışmalar, malzeme sınırlaması olmayan çalışmalar yapılmalı. Ben şiir yazmayı içimi dökmeyi hayatımın bir parçası olarak görüyorum. İçimdeki resmi harflerle anlatıyorum. Birçok ders gördükten sonra görsel sanatlar dersinde beynimi rahatlatmak isterim. Özgürce kalemimi fırçamı tutmayı isterim. Bence bir ders böyle olmalı.

Ö.29. Okulda görsel sanatlar dersi zorunlu olmamalı bence sadece Görsel sanatlara ilgi duyan ve yeteneği olan insanların o dersi görmesi daha güzel olur.

Ö.35. Biz özgür olamıyoruz. Sanki her sene makine gibi programlanıyoruz. İki farklı kişi arasındaki çalışmaların kıyası oluyor. Ayrıca not almak için çizmek korkarak resim çizmemize neden oluyor. Notlar notlar... Hep not... Sürekli biz not ile değerlendiriliyor.

Ders İçeriği ile İlgili Bulgular

Araştırmanın ders içeriği ile ilgili kategorisi, öğrencilerin açık uçlu sorulara verdikleri cevaplardan "farklı teknik, yeni türler, ilgi çekici konular ve serbest konu" gibi kavramlar altında sınıflandırılmıştır. Öğrencilerin ders içeriği kategorisine ilişkin bulguları Tablo 3'te gösterilmiştir.

Tablo 3
Ders İçeriği

Kavramlar	n
Farklı Teknik	12
Yeni Türler	10
İlgi Çekici Konular	8
Serbest Konu	6

Tablo 3'teki bulgulara bakıldığında katılımcıların ders içeriği ile ilgili görüşlerinde daha çok derste farklı

teknikler (n=12) gösterilmesi, yeni türlerin (n=10) öğretilmesi gerektiğine vurgu yapmışlardır. Bunun yanı sıra katılımcılar ilgi çekici (n=8), serbest (n=6) konuların verilmesi hususunda da görüş bildirmişlerdir. Katılımcıların "Ders İçeriği" kategorilerine ilişkin alıntılar aşağıda yer almıştır:

Ö.10. Çizim odaklı değil de resim çizenlere onların resimlerine de odaklanılabilir. Ya da resimlerin nasıl yansıdığı, dönemsel şeylerin ressam da nasıl etki bıraktığı gibi şeyleri tartışabiliriz.

Ö.15. Bazen bir resmi yorumlamalı bazen hazır bir resmi boyamalıyız. Aynısını çizmemiz isteyen öğretmenlerden hoşlanmıyorum. Bana göre çok ilginç resim çalışmaları yapılmalı yeni teknikler öğretilmeli.

Ö.20. Çizim dışında birçok farklı eserler yapmak isterim. Sadece kağıtla sınırlı olmak sanata karşı bir saygısızlık gibi bu yüzden hamurla, tuval ile maketle duvarla uğraşmayı farklı şeyler yapmayı tercih ederim.

Not İçeriği ile İlgili Bulgular

Araştırmanın not içeriği ile ilgili kategorisi, öğrencilerin açık uçlu sorulara verdikleri cevaplardan "var, yok" kavramı altında sınıflandırılmıştır. Öğrencilerin not içeriği kategorisine ilişkin bulguları Tablo 4'te gösterilmiştir.

Tablo 4
Ölçme ve Değerlendirme Kaygısı

Kavramlar	n
Kaygı	46

Tablo 4'teki bulgulara bakıldığında katılımcıların not içeriği ile ilgili bulguların var ve yok kavramı altında sınıflandığını görmekteyiz. Öğrencilerin çoğu (n=46) notla değerlendirmenin kendilerine sıkıntı yarattığını, iyi hissetmediklerini ve zayıf aldıklarında ise mutsuz olduklarını ifade etmişlerdir. Notla değerlendirmenin görsel sanatlar dersinden uzaklaşmalarına ve bu dersi sevmelerine yol açtığını belirtmişlerdir. Katılımcıların "Not İçeriği" kategorilerine ilişkin alıntılar aşağıda yer almıştır:

Ö.39. Sürekli malzeme kontrolü, resim dosyası, v.b kontrolü yapıyordu. Her dönemin sonunda belli konularda 3 resim çizmemiz isteniyordu ve onlardan not alıyorduk. Sadece yetenek ön plandaydı. Çünkü ders esnasında hoca kimseyle ilgilenmiyordu. Dolayısıyla ne kadar çaba sarf edersek edelim yeteneğe göre puan alıyorduk.

Ö.45. Bazı çalışmalar güzel mi çirkin mi olacak kaygısı olmadan yapınca kendimi iyi hissediyordum. Ama işin içine not kaygısı girince öyle olmuyordu. Bu yüzden çizdiğim bazı resimlerin kötü olduğunu düşünüp mutsuz oluyordum.

Ö.35. Her her şeyin nota bağlı değil de bizde doğan yeni sanat anlayışına göre çalışmalarımızı geliştirelim.

Geçmiş Ders Deneyimleri ile İlgili Bulgular

Araştırmanın geçmiş ders deneyimleri ile ilgili kategorisi, öğrencilerin açık uçlu sorulara verdikleri cevaplardan "olumsuz-olumlu ders ve olumlu ders beklentisi" kavramı altında sınıflandırılmıştır. Öğrencilerin geçmiş ders deneyimleri kategorisine ilişkin bulgular Tablo 5'te gösterilmiştir.

Tablo 5
Ders Deneyimi

Kavramlar	n
Olumsuz	24
Olumlu Ders Bek.	12
Olumlu	7

Tablo 5'teki bulgulara bakıldığında katılımcıların geçmiş ders deneyimlerinin "olumsuz-olumlu ders ve olumlu ders beklentisi" kavramları altında sınıflandığını görmekteyiz. Katılımcıların çoğunluğu geçmiş ders deneyimlerinin olumsuzlukla (n=24) sonuçlandığını ifade ederken; olumlu (n=7) ders deneyimlerinin daha az olduğu görülmektedir. Buna karşılık olumlu ders beklentisi (n=12) içerisinde girenlerin ise olumlu ders deneyimine göre daha fazla olduğu görülmektedir. Katılımcıların geçmiş ders deneyimlerine ilişkin alıntılar aşağıda yer almıştır:

Ö.29. Olumlu hiçbir şey yaşamadım. Olumsuz olarak da öğretmenimiz sürekli saçma sapan ödevler verir gün belirleyip o güne teslim etmemiz gerektiğini söylerdi. Aynısını çizin derdi.

Ö.59. Bizim resim dersimiz de hiçbir zaman gerçek bir resim öğretmeni olmadı. Hep başka öğretmenler girdi. Ya ders işlerdik ya da hoca bir konu söylerdi onu çizerdik. Ama böyle bir durumda resim çizmeyi kim ister ki. resme karakaleme ilgilim var portre çizmeyi gerçekten çok isterim. Ama böyle bir yeteneğim olup olmadığını bile bilmiyorum. Bence en kötüsü de bu.

Ö.40. Hocamız sürekli pilinin bitmesinden bahsediyordu ve sınıf üzerindeki olmayan otoritesini ele almak için çok fazla vaat ve tehdide baş vuruyordu. Bu da sınıfın daha da coşmasına sebep oluyordu. Sergi açmak için resimlerime el koyuyordu. Resimlerimizi beğenmiyor da illa kendi isteği olacak. Ağzı bozuk ve her tarafa artı eksi kontrolü vardı.

Çevresel Faktörlerle İlgili Bulgular

Araştırmanın çevresel faktörlerle ilgili kategorisi, öğrencilerin açık uçlu sorulara verdikleri cevaplardan "gürültü, telefon ve müzik" kavramı altında sınıflandırılmıştır. Öğrencilerin çevresel faktörler kategorisine ilişkin bulguları Tablo 6'da gösterilmiştir.

Tablo 6
Çevresel Faktörler

Kavramlar	n
Gürültü	20
Telefon	15
Müzik	4

Tablo 6'daki bulgulara bakıldığında ise çevresel faktörlerin "gürültü, telefon ve müzik" kavramları altında sınıflandığını görmekteyiz. Öğrencilerin çoğu derste gürültünün (n=20) çok fazla olduğunu bu yüzden derse konsantre olamadıklarını ifade etmişlerdir. Bunun yanında öğretmenlerinin derste telefonla (n=15) oynadıklarını bu durumunda rahatsızlık verici bir davranış olduğunu belirtmişlerdir. Ayrıca derste müzik (n=4) dinlemenin kendilerini rahatlattığını ve mutlu ettiğini dile getirmişlerdir. Katılımcıların "Ders İçeriği" kategorilerine ilişkin alıntılar aşağıda yer almıştır:

Ö.59. Belki klasik müzik gibi rahatlatıcı müzikler de zihnimizi rahatlatıp hayal gücümüzü arttırabilir ve bu da görsel sanatlar dersi daha eğlenceli hale getirilebilir. Bir de en önemlisi bir öğretmenin ders esnasında telefonuyla oynamaması gereklidir.

Ö.55. Bir görsel sanatlar sokağı olmasını isterim ve bütün öğrencilerin beraber yapmasını isterim. Ayrıca her okulda resim ve sanat atölyesi kurulması ve orada resimlerin yapılması gerekiyor.

Ö.29. Sınıfta çok ses olduğu için konsantre olamıyorum, aklım karışıyor ve yapacağım resimde zorlanıyorum.

Ders Yöntemi ile İlgili Bulgular

Araştırmanın ders yöntemi ile ilgili kategorisi, öğrencilerin açık uçlu sorulara verdikleri cevaplardan "öğrenci merkezli (beklenti), çoklu zeka, olumsuz" kavramı altında sınıflandırılmıştır. Öğrencilerin ders yöntemi kategorisine ilişkin bulguları Tablo 7'de gösterilmiştir.

Tablo 7
Ders Yöntemi

Kavramlar	n
Öğrenci Merk. (Bek.)	17
Çoklu Zeka	2
Olumsuz	2

Tablo 7'deki bulgulara bakıldığında ise ders yönteminin "öğrenci merkezli, çoklu zeka ve olumsuz" kavramları altında sınıflandığını görmekteyiz. Öğrencilerin çoğu derste kendileriyle birebir ilgilenmesi gerektiği (n=17) üzerinde dururken; bazı öğrencilerin yeteneklerine (n=20) yönelik işlerin yapılması gerektiğini belirtmişlerdir. Katılımcıların "Ders İçeriği" kategorilerine ilişkin alıntılar aşağıda yer almıştır:

Ö.69. Bizlerin sanata daha önem veren nesiller olmamız için uğraşmalıdır. Asla görsel sanatlar dersinde kitap okuma matematik çözmeye yer vermemeli. Herkesin yeteneği olmasa da ilgisini çeken konularla ilgilenmesini bizi çok sıkmadığı ve zor görevler vermemesi hepimizde eşit ilgilenmesi beklentilerim bunlar.

Ö.29. Derste bana karşı teşvik edici bir şekilde davranılmasını beklerim ve öğrencilere zorla resmi sevdirmeye çalışmak bence çok yanlış bir davranış.

Eğitim Sistemi ile İlgili Bulgular

Araştırmanın eğitim sistemi ile ilgili kategorisi, öğrencilerin açık uçlu sorulara verdikleri cevaplardan "olumsuz, ideal eğitim modeli," kavramı altında sınıflandırılmıştır. Öğrencilerin eğitim sistemi kategorisine ilişkin bulguları Tablo 8'de gösterilmiştir.

Tablo 8
Eğitim Sistemi Kategorisi

Kavramlar	n
Olumsuz	7
İdeal Eğit.Modeli	14

Tablo 8'deki bulgulara bakıldığında ise eğitim sisteminin "olumsuz, ideal eğitim modeli," kavramları altında sınıflandığını görmekteyiz. Öğrencilerin eğitim sistemini olumsuz (n=7) algıladıkları ve yeni bir ideal eğitim modelinin (n=14) gelmesi gerektiği üzerinde durmuşlardır. Katılımcıların "Ders İçeriği" kategorilerine ilişkin alıntılar aşağıda yer almıştır:

Ö.57. Görsel sanatlar dersini başka bir ders veya aktivite ile değiştirmek ve bu dersin öğrenciye dayatılmaması gerekiyor.

Ö.65. Aslında her şeyden önce bir Atölyenin atölye olsun sınıf ortamı kısıtlı ve rahat olmuyor Onun dışında her şeyin nota bağlı olmaması yani sanat anlayışına göre çalışmalarımızı geliştirelim. Notla korkutulmayan, ödevleri çok aşırı olmayan yeteneğe göre karşılaştırılmayan bir sistemin olması gerekiyor.

Ö.45. Bence resim yapmak için görsel sanatlar dersi olmamalı Eser bir tabloyu görüp onu düşünebiliriz görsel sanatlar dersinde bizden profesyonel bir resim beklenilmesi çok yanlış mesela çizdiğim halı yamuk olduğu için öğretmen benimle dalga geçmişti.

Tartışma

Görsel sanatlar eğitimi son yıllarda Türkiye'de önem kazanmasına rağmen belli sorunları da beraberinde getirmiştir. Bu çalışma öğrencilerin bu dersi genelde olumsuz gördüklerini bulmuştur. Başbuğ & Başbuğ (2016) görsel sanatlar dersinin deneyime bağlı olarak geliştirilmediğini vurgulamıştır. Aile, okul, öğrenci ve öğretmen aktörlerinin bu derse doğrudan katılmamasını önemli bir sorun olarak tespit etmişlerdir. Bu çalışmada da öğrenci-aile merkezli bir eğitim programının olmaması öğrenciler tarafından görüşme esnasında eleştirilmiştir. Başbuğ & Başbuğ (2016) görsel sanatlar dersindeki diğer bir sorunun da fiziki (çevresel) şartların uygun olmaması olarak belirtmişlerdir. Fiziki şartların görsel sanatlar dersine uygun olmaması bu çalışmada da önemli bir faktör olarak bulunmuştur. Çalışmada diğer önemli bir değişken de öğrencilerin not kaygısıdır. Mamur (2010) görsel sanatlar dersinde ölçme ile ilgili sorunların olduğunu ve öğretmenlerin sürece vurgu yaparak ölçüm yapmasını önermektedir. Standard ölçmenin görsel sanatlar dersinde çok önemli bir sorun olduğunu vurgulamıştır. Bu çalışma katı müfredattan kaynaklanabilen ölçme ve değerlendirmenin öğrenciler tarafından olumsuz algılandığını göstermiştir. Dolayısıyla, Mamur(2010)'un ölçme ve değerlendirme ile ilgili önerilerinin görsel sanatlar dersi için olumlu olabileceği düşünülmektedir. Fiziki koşulların yetersizliği ve öğrenci-aile merkezli olmayan görsel sanatlar dersindeki koşullara ek olarak, Aykut (2006) aslında sorunun daha büyük olduğunu vurgulayarak Amerikan eğitim sistemi ile karşılaştırıldığında Türkiye'deki görsel sanatlar dersindeki sürenin azlığından, uygulanan yöntemlerin yetersizliğinden ve alan öğretmenlerinin derse girmemesinden bahsetmektedir. Aykut (2006) görsel sanatlar dersinin Türkiye'de bağımsız ve köklü bir disiplin olarak görülmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bu cümleyle Aykut (2006) aslında Türkiye'de hem müfredat hem de yöntem düzeyinde bu dersin hala bağımsız bir disiplin olarak algılanmadığını ifade etmektedir. Bu çalışmada da öğrenciler verilen görüşme formlarında alan öğretmenlerinin derse girmemesinden, yöntemin yetersizliğinden ve ders süresinin azlığından bahsetmişlerdir. Hatta bazı öğrenciler bu dersin önemsiz bir ders olarak algılandığını vurgulamışlardır çünkü ders saatlerinin sadece bir saat olması aslında Aykut'un (2006) kaygılarını haklı çıkartmaktadır çünkü Aykut'un görüşlerine uygun olarak öğrenciler de benzer kaygıları dile getirmişlerdir. MEB'in müfredatında bu ders saatinin az olması bu dersin bağımsız bir disiplin olarak gelişmesini engellemektedir. Gögebakan (2012) öğretmenlerin öğrencilerin bilişsel, duyuşsal ve psikomotor becerilerini göz önünde bulundurmadığında sorunların yaşanabileceğini vurgulamıştır. Aslında bu

çalışmada da temel sorunlardan biri öğrencilerin öğretmenin katı bir yöntemle dersi işleyip bilişsel, duyuşsal ve psikomotor becerilerini göz ardı ettiği görülmüştür. Aykaç (2014) müfredat ve ders yöntemi eleştirisi yaparak aslında öğrencilerin gündelik yaşamdaki problemlere uygun olarak konular seçileceğini belirtmiştir. Bu çalışmada öğrencilerin en çok yakındıkları konulardan biri de öğretmenlerin belli bir çerçevede dersi işlemeleridir. Öğrencilerde bu yöntem anlayışı kaygı yaratmıştır. Fakat, Aykaç (2014) farklı bir öğretim yöntemi izleyerek doğrudan yaşantı ile görsel sanatlar dersinin daha verimli geçebileceği ile ilgili hem bulguları sunmuş hem de önemli somut ipuçları vermiştir.

Sonuç

Görsel sanatlar dersinin son dönemde bilim dünyasında tartışılması bu dersle ilgili belli konuların gündeme gelmesine olanak sağlamıştır. Bu çalışmada katılımcıların belirttiği öğrencilerin dersle ilgili geçmiş deneyimleri, öğretmen, müfredat, ders içeriği, çevresel (fiziki) faktörler, eğitim sistemi, ders yöntemi, ölçme ve değerlendirme (not) gibi konuların literatürde sorunsal olarak tartışıldığı görülmektedir. Araştırmacılar görsel sanatlar dersinde yaşanan her bir sorun için öneriler getirmektedir. Fakat, ders saatinin azlığı ve bu dersin bağımsız bir disiplin olarak MEB'de yerini almaması önerilerin yaşama somut olarak geçirilmesini engellemektedir. Araştırmadan çıkan sonuçlara bakıldığında öğrenci-merkezli sorunların tartışılması ve öğrencilerden alınan geri bildirimlere göre bu dersin müfredatının ve sınıf içi uygulamalarının güncellenmesi önemlidir.

Görsel sanatlar öğretmenlerinin alan yeterliliklerinin sağlanması ve derste kullanılabilecek yeni yöntemlerin uygulanması açısından öğretmen eğitiminde etkili ve gerçekçi hizmet içi eğitimin zorunlu hale getirilmelidir. Görsel sanatlar dersinde alan araştırmalarının yaygınlaşması ve bu alanda araştırma yapan araştırmacılara destek sağlanması gereklidir.

Kaynakça

- Aykut, A. (2006). Günümüzde Görsel Sanatlar Eğitiminde Kullanılan Yöntemler. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2 (33-42).
- Başbuğ, F., & Başbuğ, Z. (2016). Görsel sanatlar eğitimi üzerine notlar. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 9 (18), 74-98.
- Berger, J., & Salman, Y. (2014). *Görme biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gögebakan, Y. (2012). *İlköğretim Görsel Sanatlar Dersi İçin Bir Değerlendirme Modeli*. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 31(2).
- Inglehart, R., & Welzel, C. (2005). *Modernization, cultural change, and democracy: The human development sequence*. Cambridge University Press.

Kırışoğlu, O. (2002). *Sanatta eğitim görmek ogrenmek yaratmak*. Ankara: Pegem Yayıncılık.

Mamur, N. (2010). Görsel Sanatlar Eğitiminde olme ve Değerlendirme. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 28(28), 175-188.

MEB.(2017).<http://mufredat.meb.gov.tr/ProgramDetay.aspx?PID=145>

zdemir, M. (2010). Nitel veri analizi: Sosyal bilimlerde yöntembilim sorunsalı üzerine bir alışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1).

Özer, B. (2000). *Kültür, sanat, mimarlık*. İstanbul: Yem Yayınları.

Read, H., & Asgari, N. (2014). *Sanatın anlamı*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

San, İ. (2003). *Sanat eğitimi kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

San, İ. (2008). *Sanat ve eğitim*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

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

Tanilli, S. (1999). *Yaratıcı aklın sentezi: Felsefeye giriş*. Ankara: Adam Yayınları.



11-14 Nisan April 2018

Dr. Ayben Kaynar TANIR

¹ Dr. Ayben KAYNAR TANIR Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi/Ankara University Faculty of Fine Arts /tanir@ankara.edu.tr

ŞİMDİKİ ZAMANDAN GERİYE BAKMAK AYNI ZAMANDA İLERİYİ GÖREBİLMEKTİR: AKADEMİK ÇEVRENİN BAKIŞIYLA MUSTAFA OKAN VE SANAT ANLAYIŞI

LOOKING BACK FROM THE PRESENT IS ALSO SEEING
THE FUTURE: MUSTAFA OKAN AND HIS
UNDERSTANDING OF ART FROM THE VIEWPOINT OF
THE ACADEMIC CIRCLES

Anahtar Sözcükler: Mustafa Okan, Sanatçı, Sanat
Eğitimcisi, Sanat Yapıtı.

Keywords: Mustafa Okan, Artist, Art Educator,
Artwork.

ÖZET ABSTRACT

Amaç: Bu araştırmanın amacı, Mustafa Okan'ı ve yapıtlarını akademik çevrenin bakış açısıyla tanımak, anlamak ve gelecek kuşaklardaki sanat alıcılarına tanıtmaktır. Bu amaç doğrultusunda, Mustafa Okan'ın yetiştirdiği akademik çevredeki sanatçı ve akademisyen konumundaki 4 katılımcıdan, ayrıca sanat üzerine söyleşiler yaptığı arkadaşı Mehmet Yılmaz'dan, Okan'ın sanatçı ve eğitimci/akademisyen kimliğine ilişkin yazılı görüş alınmış ve katılımcıların görüşleri betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiş ve büyük oranda doğrudan alıntılara yer verilmiştir.

Problemi: Bu araştırma, sanatçı ve akademisyenlerin gözünden Okan'ı, yapıtlarını oluşturma sürecinde, sanatçı ve eğitimci/akademisyen kimliğiyle tanımayı, anlamayı, gelecek kuşaklardaki sanat alıcılarına tanıtmayı problem edinmiştir.

Yöntem: Bu araştırma, çalışma grubundaki katılımcıların görüşlerini belirlemeye yönelik görüşme tekniği tabanlı betimsel bir çalışma olup, nitel araştırma yöntemi temel alınarak desenlenmiştir.

Bulgular ve Sonuç: Görüşme tekniğinin kullanıldığı çalışma sonucunda, iki farklı başlık altında bulgular ortaya konulmuştur; Mustafa Okan'ın Sanatçı Kimliği ve Eğitimci/Akademisyen Kimliği. Görüşmelerden elde edilen veriler, ana başlıkların yanı sıra alt başlıkları da belirlemiştir. Bunlar; Okan'ın Sanatsal Yaratma Süreci, Mustafa Okan'ın Atölyesi, Mustafa Okan ve Yaşayan Anılar. Ana ve alt başlıklar çerçevesinde, sanatçının düşünce yapısının, sanata bakışının ve öğrencileriyle iletişiminin ne/nasıl olduğuna ilişkin sorulara yanıt aranmıştır. Bu anlamda, erken yaşta yitirdiğimiz önemli bir değer olan Mustafa Okan'ı, yapıtlarını oluşturma sürecinde, onun sanatçı ve eğitimci/akademisyen kimliğinin, Okan'ın yetiştirdiği öğrencilerinin ve arkadaşı/dostu Mehmet Yılmaz'ın gözünden gelecek kuşaklardaki sanat alıcılarına/okurlarına aktarılabilirliği düşünülmektedir.

Purpose: This research is aimed at identifying, understanding and introducing to recipients of art in the next generations Mustafa Okan and his works from the viewpoint of the academic circles. To this end, the views of four participants who are artists and academics and who were the students of Mustafa Okan, and the views of his friend Mehmet Yılmaz who conducted interviews with him on art were taken in written form in terms of his identity as an artist and educator/ academic. The participants' views were analysed descriptively and direct quotations from the participants were presented.

Problem: The problem of this research is to identify, understand and introduce to recipients of art in the next generations Mustafa Okan as an artist and educator/ academic from the viewpoint of artists and academics.

Method: This descriptive research is designed based on the qualitative approach by employing interviewing technique to reveal the participants' views.

Findings and Conclusion: As a results of the research which utilized interviewing technique, the findings were presented under two headings: Mustafa Okan's Identity as an Artist and as an Educator/ Academic. The data which was obtained through interviews determined the subheadings as well as the headings. These are Okan's Artistic Production Process, Mustafa Okan's Studio, Mustafa Okan and Living Memories. Within the framework of the headings and subheadings, an answer was sought to the questions concerning the artist's intellectual structure, artistic perspective and communication with his students. In this sense, it is thought that the artist and educator/ academic identity of Mustafa Okan, a valuable artist lost at an early age, can be transferred to the recipients/ readers of art in the next generations from the viewpoint of his students and his friend Mehmet Yılmaz.

Giriş

Bir insan düşünün... Okuyup yazmaya meraklı, bilgi birikimi açısından sanat çevresinde nadir bulunan bir sanatçı, aydın, görgülü, nazik, insancıl, üretken, tutarlı, eleştirel ancak bir o kadar da yeniliklere açık, öğrenciler için ise sevilen bir hoca. Güzel bir eş ve baba... Mustafa Okan'dan¹ söz ediyorum.

Kimi insanlar birini tanımaya çalışırken, o kişiyi yüzeysel ve öznel bir yaklaşımla değerlendirir. Ancak bir insanı tanıyabilmek, onun yaptıklarını anlayabilmek, kavrayabilmek, yüzeyin ötesine geçmeyi gerektirir. Bu metinde, iki ayrı ana başlık altında Okan'ın; sanatçı ve sanat eğitimcisi/akademisyen kimliğini irdeleyerek yüzeyin ötesine, derinlere gitmeyi, onu anlayabilmeyi, tanıyabilmeyi ve anlatabilmeyi umut ediyorum.

OKAN'IN SANATÇI KİMLİĞİ VE YAPITLARI ÜZERİNE...

Okan'ın sanat anlayışını, sanat ile hayat ilişkisine dair söylediklerini ve yazdıklarını okuduğumda, yaptığı resimleri izlediğimde/incelediğimde ve bu metnin oluşumunda son derece önemli katkılar sunan katılımcıların görüşlerini değerlendirdiğimde, eleştirel düşünce ile gerçekliği arayan bir Mustafa Okan çıkıyor karşımıza...

Okan'ın sanatçı kişiliğini² anlayabilmenin en doğru yolu, onun hayat ve sanat ile dolaysız bir bağ kurduğunu en baştan kabul etmekten geçiyor.

Okan, sanattan ne anladığına ilişkin görüşünü şöyle açıklamıştır; *“Benim sanattan ve elbette gerçekçilikten anladığım, hayatı ve onu yönlendiren yapısal ilişkileri anlamaya çalışmaktır. Sanat ürünü ve sanatın bilgisi dediğimiz şey bu algı ve anlama sürecinin ürünüdür. Ama bu bilgi edilgen değildir, sanat ürününü oluşturan eylemin içinde dünyayı değiştirmek yönünde bir etkiyle davranır; başka bir deyişle, kendini bağlı bulunduğu bütünle birlikte dönüştürür”* (Okan, 2012, s. 417-418).

Sanatı bir tür bilgi biçimi olarak gören Okan'ın sanatın nasıl yapılması gerektiği ile ilgili düşünceleri çok açıktır; *“Sanat bir bilgi biçimidir. Bir sanat ürünü, gerçekliğe ilişkin sorulan bir sorunun yanıtı, ele alınan bir problemin çözümü ya da bir anlamda herhangi bir durumun karşılanması*

¹ Mustafa Okan 1963 yılında Ankara'da doğdu. Lisans eğitimini, 1984'te Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü'nde, yüksek lisans ve sanatta yeterlik eğitimini, 1991-1996 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda tamamladı. 1993 yılında Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı'nda çalışmaya başladı. 2008 yılında doçent, 2013 yılında profesör oldu. Uzun süre beyindeki tümör nedeniyle tedavi gören Mustafa Okan ne yazık ki 1 Temmuz 2016'da aramızdan ayrıldı.

² Okan, kendisinin Akademisyen-Sanatçı sıfatıyla tanımlanması konusundaki düşüncesini şöyle açıklamıştır: *“Benim sanatçı kimliğim her zaman önde gelmektedir”* (Aslan, Görüşme: 08 Aralık 2017).

biçimidir. Buradan bakıldığında, gerçekliğin yansıtılması, aktarılması vs. değil, onun bilinşinin biçimidir. Kimi zaman gerçeklikle aynı zamanı paylaşan bir saptamaya denk düşerken kimi zaman da şimdiki zamanı gerçekliğin kavranışı bakımından aşacak şekilde, gelecek zamanı biçimler. Sanat ürününün varlığını gerçek anlamda kavrayabileceğimiz yer, onun oluşum sürecidir. Çünkü, örneğin, bir tuval yüzeyinin kuruluş süreci, ele alınan problemin çözümüne ilişkin tüm zihinsel süreçleri içerir. Tuval yüzeyi üzerindeki (ya da resmi oluşturan tüm aşamalarda) etkinliklerimiz, ele aldığımız bilinmez bilindir hale getirilmesine denk düşer. Böyle bakıldığında, tuval yüzeyi bir temsil alanı değil, bilgiyi oluşturma eylemimizin kendisidir” (Okan, 2009, ss. 303-304). Başka bir deyişle Okan, tuval yüzeyi üzerindeki her bir biçimin, rengin, dokunun, nokta ya da çizginin, gördüklerimizin bir yansıması olmadığını, tuval yüzeyi üzerindeki olanaklarla hayatı bilme biçimi olarak değerlendirir. Ona göre tuval yüzeyi yalnızca görme alanıdır ve bu yüzeyi yaratan ya da gören gözler başka bilme alanlarından da katkı sağlayarak bilgi üretir ya da tüketirler.

Gerçekliği arama yolundaki bilgi biçimi konusunda Okan, sanatın olanaklarını harekete geçirerek dünyanın nasıl bilinebileceğiyle ilgilendiğini ifade eder (Okan, 2009, s. 352). Okan için sanat, bir temsil alanı değil, sanat ürünündeki gerçeğin algılanışının biçimidir, kendisidir. Bilgiyi oluşturma eyleminde, başka bir deyişle sanat yapıtlarının üretiminde sorunsal yani gerçekliğe ilişkin bilgiyi ortaya koymak ve sanat alıcısıyla paylaşmak önceliklidir. Okan'ın, Goya'nın resimleri üzerine yaptığı değerlendirmeleri, aslında gerçeği ortaya çıkarma konusundaki düşüncesini bizlere aktarır; *“Onun resimlerini hakiki kılan şey, fotoğraf makinesinin mekanik gözü gibi davranmak yerine, o mekanik gözün göremeyeceği şeyleri de görünür kılan bir sahne tasarlamasıdır”* (Okan, 2006, s. 3-4).

Okan'ın kendi sanatsal düşüncesine yakın bulunduğu ve önemseydiği Güney Afrika kökenli sanatçı William Kentridge'in gerçekliği kavrayışı ile ilgili belirttiği şu kısa ifadesi açıklayıcı olabilir: *“Eğer sapanızla gerçekleri yeterince yakından karıştırırsanız hakikatin sizi ikna etmesi uzun sürmez”* (Kentridge, 2003, s. 35; akt. Toprak, 2018). Bu anlamda, Okan'ın gerçeği/bilgi arayışı, ürettiği resimler aracılığıyla bir söyleme dönüşür ve sizi ikna eder.

Çalışmalarının içeriği ve dile getirdiği görüşler açısından bakıldığında, Okan'ın Marksist düşünce yapısına bağlı bir sanatçı kimliğinin olduğu görülür. Sanatçı, bilgiyi, sanat yolunda, Marksist bir bakış açısıyla görmeye ve göstermeye çalışmaktadır; bu süreçte, gerçeğin görünüşü ile ilgili kimi sınırlamalara bağlı kalmak yerine, sanat ürününü oluşturan tüm olanakların gerçekliği çözümlenilme yetenekleri açısından tartışılması gerektiğini savunmaktadır. Kaan Arslanoğlu ve Temhem

Zamlı³ ile 2012 yılında yaptığı söyleşide, Okan'ın, gerçeklik olgusu üzerine yaptığı yorumları dikkate değerdir: “[...]‘Suriye’de neler oluyor?’ sorusuna büyük medyanın televizyonlarında hem görüntülerle hem yorumcularla verilen yanıt ne kadar gerçek ise, sözü edilen gerçekçiliklerin birçoğu da o kadar gerçekçidir. Tahrir Meydanı’nda kimlerin neden ve hangi toplumsal ilişkiler içinden geçerek oraya toplandığını anlatan görüntülere rastladınız mı ekranlarda? Libya’dan gelen görüntülerde sokağa yansıyan öfkenin içeriğini ‘koalisyon güçleri’nin yağdırdığı bombaların görüntüleri mi karşılıyor? Irak’ta kim işbirlikçi, kim muhalif, kalabalıkların içinde patlayan bombalar neyi anlatıyor, bunları anlatan bir gerçek görüntüye sahip miyiz? Gerçekçilikten söz edecekseniz, bize tüm bu soruları yanıtlamaya elverişli görüntüler lazım” (Okan, 2012, s. 373). Okan, dış görünümü esas alan görme alışkanlıklarının körleştirici pratiğine, iktidar meselesi olarak bakmak ve bu pratiği kavramak gerektiğini savunur. Çünkü ona göre, gerçekçiliğin ve onun uzantılarından biri olan toplumcu gerçekçiliğin bir dış görünüş ressamlığına indirgenmesi hatadır (Yılmaz, 2016). “Yalnızca bireysel anlamda değil toplumsal boyutta bir körleşmeye neden olan dış görünüm, iktidar için kusursuz bir meşrulaşma alanıdır çünkü” (Okan, 2012, s. 364). Okan’ın bu söylemleri bağlamında yaptığı son dönem resimleri okunduğunda, gerçeği çarpıtma konusunda iktidarı ve onun eylemlerini eleştirdiği apaçık görünecektir. Okan’ın, “Uzak Ülke Resimleri”, “Büyükler İçin Yirmi Küçük Öykü”, “Büyükler İçin Kısa Kara Öyküler”⁴, “Yangın Öyküleri” ve “Uykular Krallığı” gibi yapıtlarında, dünya ve ülkesine dair kendisini rahatsız eden konulara çok yönlü eleştirel yaklaşımlar geliştirdiği görülebilmektedir. Sanatçı, söz konusu resim dizilerinde, kendi düşünce yapısından hiçbir zaman ayrılmadan, yaptığı eleştirilerin yanı sıra hayatımızı her açıdan kuşatmakta olan egemenlik ilişkilerini tartışmaya açmaktadır. Sanatçı, resimlerinde betimlediği karakter ve mekânları kurgulamak yerine, onları yaygın algılama düzeneği dışında, bir başka düşünme biçimi içinde ele almaya özen göstermiştir (Yılmaz, 2016). Yapıtlarında, kendi hayat görüşünün gerçekliğinden kopmayarak, sanatsal, aynı zamanda eleştirel söylemini ortaya koymuştur. Öğrencisi Sait

³ Temhem Zamlı adı, Mehmet Yılmaz’ın tersten yazılmış şeklidir. Yazar olarak ilk kez 2009’da “Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler” adlı kitapta Mehmet Yılmaz ile yaptığı söyleşiyi ortaya çıkmıştır (Yılmaz, M., (2012). Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler, Ütopya Yayınevi: Ankara.

⁴ Semih Gümüş, 15 Ocak 2007’de Galeri Sanat-Yapım’da (Ankara) düzenlenen “Büyükler İçin Kısa Kara Öyküler” adlı sergi broşüründe Mustafa Okan’ın resimleri için şöyle bir değerlendirmede bulunmuştur: “Resimlerin düzenlamında birleşebilir, ama örtük anlamlarını herkes kendine göre çıkartacaktır. Bana kalırsa, güç ve iktidarı anlatıyor. İlk bakışta her şey kendi denetiminde gibi güç ve iktidar sahiplerinin, ama resimlerin derin anlamına saklı kara mizahi da görelim. Sözde karagüç, aslında yarın silinmeye hazır gibi. Parçalanmış, ilk darbeyle dağılmaya yakın. Demek ki bir anın resimleri bunlar. O gün varlarsa, bugün yoklar. Parayı, silahı, makineyi kullanan dönem resimleri” (Semih, 2007:2).

Toprak’a göre; “Okan, anlatacağı/imeleyeceği konuyu doğrudan ya da alışıldık yöntem ve biçimler yerine, daha sembolik biçimler üzerinden anlatmayı tercih etmektedir. Bu üretim süreci bir bakıma, Okan’ın egemen ideolojinin çatışmalı (egemen sanat ve kültür) ilişkisine denk düşer. Yani yaygın görüş, estetik anlayış/beğeni ve sistemi yerine daha özerk bir görüş ve plastik dil üzerinden imgelerini oluşturmaya çalışır” (Görüşme, 22 Aralık 2017). Toprak, hocası Okan’ın yaşamını yitirmeden önce, Türkiye’de yaşanmış Madimak ve Susurluk gibi bazı önemli toplumsal/siyasal olaylar üzerine bir dizi resim yapmak istediğini ve bunlar ile ilgili kendisinin görsel bir arşiv oluşturmaya başladığını ifade etmiştir.

Bir diğer öğrencisi Özlem Muraz (Görüşme: 13 Ocak 2018): “Onun, insanlar ya da olaylar için kara kara düşündüğünü hatırlarım her zaman”, der ve ekler; “İnsan kendisi veya ailesi dışında başkasını bu kadar düşünür mü, evet düşünürmüş; kendi sorunu gibi tasalanıp çare aramak, üzülme ya da mutluluklarımızla gerçekten mutlu olmak her baba yiğidin harcı değildir. Bu da Mustafa Okan’ın bir sanatçı olarak, insan ve toplum için ne kadar duyarlı bir insan olduğunu gösterir. Resimlerinde de aynı şeyi söylememiz kaçınılmazdır. Birey için düşündüğünü toplum için de düşünürdü. O yüzdendir ki, resimleri toplumcu gerçekçidir”.

Bu anlamda, toplum gerçeğini, gerçeği arama ve yapıtlarıyla ortaya koyma açısından ne kadar duyarlı bir sanatçıyla karşı karşıya olduğumuzu görürüz. Tam da burada, Okan’ın bir düşünür ve yazar olarak oldukça önemsendiği Ahmet Cemal’in şu yargısını aktarmak yerinde olacaktır: “(...) ‘dünyayı güzelleştirmeyi’ hedefleyen sanatçı, bu işi ancak sanatının diliyle yaratacağı bir eleştirel bakışla, “politik” bir bakışla yapabileceğinin bilincinde olmak durumundadır” (2015, s. 124).



Görsel 1: Mustafa Okan, Bay B’nin Doğu Seferi ve Petrole Bulanmış Zaman Makinesi, 2005, Tuval Üzerine Akrylik, 160 x 320 cm.

Yılmaz (2016), 1990’ların ortalarında siyah-beyaz resimler yapmaya başlayan Mustafa Okan’ın, bir Marksist olarak modern sanat ile ilişkisini, sanatçının yaptığı karikatür⁵ ve

⁵ Okan’ın karikatür ile olan bağı yine gerçeklikle buluşur; ideolojinin hayatın işleyişini belirleyen süreçlerin algılanmasını engelleyecek şekilde görünmez hâle getirdiği ve gerçeği gölgelediği ortamlarda

çizgi resimleri sentezleyerek öykü anlatarak kurduğunu dile getirir. Okan’ın resimlerinin bir tür çizgi roman, fantastik, güçlü bir kara mizah içeren, güncel göndermeler yapan öykü dizileri olduğunu, modernizmin safçı eğilimiyle öykülemeyi ustaca buluşturduğunu, sanatçının yaşadığı ülkenin güncel gerçekleri üzerinden çarpıcı ve akılda kalıcı resimler yaptığını ifade etmiştir.

Peki, Okan, resimlerinde öykü anlatmayı neden bu kadar önemsemektedir? Bu soruya, Okan’ın *Hayal Kurmaya Övgü* adlı yazısındaki anlatımıyla yanıt vermek iyi bir fikir olabilir. Okan, yazısında Eduardo Galeano’un bir anlatısı üzerinden Ohannes Şaşkal’ın 1980 tarihli bir karikatürü ile bağlantı kurar. Bu anlatı öykü olarak da nitelendirilebilir. Öykü şöyledir:

Bu olay, Cuzco dolaylarındaki Ollantaytambo kasabasının girişinde geçti. Birlikte olduğum turist topluluğundan biraz ötede tek başıma durmuş, uzaktaki taş kalıntılara baktığım sırada, o yörenin çocuklarından biri, sıska ve partal bir şey, yanıma gelip benden bir kalem istedi. Kalemimi ona veremezdim, çünkü bir yiğit can sıkıcı not almaktaydım, ama onun avucuna küçük bir domuz resmi çizmeyi önerdim. Haber hemen yayıldı. Çevremi birden bir çocuk yumağı sardı: avazları çıktığı kadar bağıarak, o kirden çatlamış, meşinleşmiş yanık tenli avuçlarına hayvan resimleri çizmemi istiyorlardı. Biri atmaca, öbürü yılan istiyor, başkaları da papağan ve baykuşları seçiyordu. Hayalet ve ejderha resmi isteyenler bile çıktı. Derken, bu curcunanın orta yerinde, alçacık boylu bükük bir yavru, kol bileğine siyah mürekkeple çizilmiş olan saati gösterdi. ‘Lima’da oturan amcam yolladı bunu bana’ dedi. ‘İyi işliyor mu bari’ diye sordum. ‘Biraz geri kalıyor’ diye itirafta bulundu⁶

Okan, sanatsal öge olarak saat çizimini, hem yazınsal ürün içinde hem de dışında, başlı başına bir sanat ürünü olarak görür. Galeano’nun, dili ‘görsellik’ olan saat nesnesiyle, ‘söz’ bir tür kimyasal tepkimeye sokarak ürettiğini düşünmektedir. Okan’ın resimleri de, işte tıpkı bu öykü niteliğindedir; tersinden düşünüldüğünde ‘görsellik’ ile ‘söz’ anlatır. Söylenmesi gerekeni, resimlerinde öykü oluşturarak anlatır.

(zamanlarda), bu durumu karikatürün aşabildiğini ifade eder Okan (Okan, 2000, s. 46).

⁶ Bkz. Eduardo Galeano, 1994, Kucaklaşmanın Kitabı, Çeviren: Nihal Yeğinobalı, Can Yayınları.



Görsel 2: Mustafa Okan, Kundakçılar, 2007, Tuval Üzerine Akrylik, 160x200 cm.

Okan’ın, resimleri için seçtiği karakter veya mekânları, bilinen ya da genel durumlarından/biçimlerinden kurtararak oluşturmak istediği öykünün içine girift ederek bütün hâlinde kompozisyonlarını oluşturduğunu dile getirir, öğrencisi Sait Toprak (Görüşme: 22 Aralık 2017). Büyük boyutlu olan resim dizilerinde yalnızca siyah⁷ rengi kullanır. Çoğu kez yanıltıcı olan dış görünümünün ardındaki gerçeği, diyalektik⁸ bir bakış açısıyla, imgelere dönüştürerek öyküsünü anlatmaktadır (Aslan, 2017, s. 51).

Kömür kalem resimleri ve el yapımı filmleriyle, tıpkı Mustafa Okan gibi öykü anlatarak, sanatın hayatla iç içeliğini göstermeye çalışan William Kentridge, resmin oluşum süreçleriyle ilgili düşüncelerini şöyle açıklamaktadır: “Resim fikirlerin test edildiği bir zemindir, düşüncenin ağır çekime alınmış halidir. Bir fotoğraf gibi anında ortaya çıkmaz. Bir resmi kesin olmayan ve belirsiz bir biçimde inşa etmenin yolu, biraz da anlamı inşa etmektir. Bir şeyin açık seçik bir biçimde sonuçlanması, bu şekilde başladığı anlamına gelmez ifadesini kullanmıştır (Kentridge, 2003; akt. Toprak, 2018). Bu açıdan bakıldığında Okan’ın resimlerinde anlatmaya çalıştığı öykülerin, sanat ve hayatla apaçık bağlantılı olduğudur ki, tuvallerine yansıttığı siyah resimler, bir eylemliliğin yansıması olarak kendisini konumlandırmıştır (Aslan, Görüşme: 08 Aralık 2017).

Okan’ın yetiştirdiği bir başka öğrencisi Engin Aslan’a göre (2017:51) sanatçı, söz konusu resim dizilerinde, ısrarla ‘Öykü’ sözcüğünü kullanmaktadır; çünkü Okan’a göre, yaşadığımız hayat karşısında, ancak öyküsü olan bir sanat daha inandırıcı olabilmektedir. Konu bağlamında

⁷ Okan, tuvalin beyazını, imgeyi biçimleyen ışık -bir araç olarak- olarak kullanmaktadır.

⁸ Yaygın anlamı: Kavramlar arasındaki karşıtlık ilişkisinden yola çıkarak bunu doğruya varan süreçlerin açığa çıkarılmasında bir ilke olarak kullanan düşünme ve araştırma yolu. Az bilinen anlamı: İster felsefi, ister ortalama insanın dünyasında kabul görmüş popüler görüşler olsun, çağdaş görüşlerin ele alınıp değerlendirilmesidir (F. M.

Benjamin, Hikâye Anlatıcısı adlı pasajında şunları söylemektedir:

“Her gerçek hikâye, açık ya da örtük biçimde, yararlı bir şeyler barındırır. Bu yararlılık kimi hikâyede bir ahlak dersi, başkasında bir nasihat, bir üçüncüsünde bir atasözü ya da düstur olabilir. Ama her durumda, hikâye anlatıcısı okuruna akıl verebilecek kişidir. Günümüzde “akıl vermek” modası geçmiş bir şey gibi algılanıyorsa, deneyimin giderek daha az aktarılabilir hale gelmesindedir. Bu yüzden ne kendimize ne de başkalarına verecek aklımız yok artık. Çünkü burada akıl, soruya verilmiş bir cevaptan çok, henüz gelişmekte olan bir hikâyenin devamı için yapılan bir öneridir. Birine akıl danışabilmek için, önce hikâyeyi anlatabilmek gerekir. (...) Gerçek hayatın dokusuna nüfuz etmiş akıl, bilgeliktir. İşte hikâye anlatma sanatı tam da bilgelik, yani hakikatin destansı boyutu öldüğü için ortadan kalkıyor” (Benjamin, 2014, s. 80).

Benjamin, hikâyenin yaşamımızda yer almamasının gerekçesini, bilgelikten yoksun kaldığımız gerçeğinde görmektedir. Yaşantılarımızı anlatma isteğimiz olmadıkça akıl ve bilgelikle yeni yaşantılara kucak açamayacağımız yargısında bulunur.

Aslan’a göre (2017, s. 52) “Benjamin, Hikâye Anlatıcısı’nda çok önemli bir noktayı vurgulamaktadır, o da; hayat pratiği içerisinde edinilmiş deneyimlerin bir sonraki kuşağa aktarılmasıdır; ancak hem gerçeğe bağlı kalınması hem de süregiden hayatın içerisinde insanın kendisine yeni yollar açabilme yeteneğini hali hazırda tutabilmesi koşuluyla. Resim alanına ilişkin bıçak sırtı bir durum ilk akla gelen düşünce olmakla birlikte Okan; resimlerini anlatının temsili illüstrasyonuna düşürmeden, yaratıcı dehasıyla kendisine özgü alan içerisinde konumlanmış bir sanatçı örneğidir. Dolayısıyla, gözlerden kaçırılmaması gereken önemli bir nokta var ki o da, Okan’ın resimleri anlatımcı kuramla her ne kadar örtüşse bile, söz konusu resimler açıklayıcı değildirler, yani doğrudan bir mesajın taşıyıcısı olmak yerine, daha çok izleyicinin (tüketici) entelektüel birikimine ihtiyaç duymaktadırlar ki asıl kırılma buradadır, onun resimlerinde. Başka bir deyişle, izleyici onun resimleriyle baş başa kaldığında, doğrudan bir ileti alma ya da belli bir anlam avcılığına giriştiğinde eli boş bir şekilde ayrılmak zorunda kalır; çünkü bir bakışta anlamlandırabileceği resim değildir de ondan”.

Resimlerin öykü anlatması gereğine inanan ve bunu bütün yüreğiyle savunan Okan’ın, Öykülü Resimler adlı yazısının son sözü için yazdıklarının tümünü doğrudan aktarmak, onun kendi kaleminden öğrenmek en doğrusu olacaktır: “Dünyanın her köşesinde en eski zamanlardan beri öyküler resimlere eşlik ediyor. Neresinden bakılırsa bakılsın,

hayatın içinde durdukları sürece, biri diğeri olmuştur aslında. Sanat, öyküler anlatmayı bıraktıktan sonra gerçek hayatla arasına derin bir uçurum açmış oldu. Belki de bu yüzden, sanat, o uçurumun koyu gölgesinde ve tatlı serinliğinde uyukluyor ne zamandır. Öyküleri olan sanat ürünleri onu yeniden hayatın güneşli sığacağına çıkaracaktır” (Okan, 2006, s. 4).

Yukarıda tümüyle aktarılmaya çalışılanlar bağlamında, gerçek yaşamdan, yaşamsal deneyimlerden imgeler üretmesini bilen ve önemseyen bir sanatçıdan söz ediyorsak, günümüzde öykü anlatımının iyiden iyiye kovulduğu resim sanatında, Okan’ın ısrarla resimlerinde öyküler anlatması; yaşam, sanat ve kendisine karşı inandırıcı ve özlenen bir sanatçı kişiliğinin var olduğunu göstermektedir.

Okan’ın sanatsal yaratma süreci...

[Mehmet YILMAZ’a yanıt]

Mehmet Yılmaz, Okan ile arasındaki iletişimin farklı şehirlerde yaşarken oluştuğunu dile getirir; “Mustafa ile dostluğumuz ve fikir alışverişimiz biz ayrı kentlerde yaşarken, telefon ve metinler aracılığıyla⁹ gelişti. Doyurucu bir dostluk kıvamına gelmiştik ki, maalesef aramızdan ayrıldı” (Yılmaz, Görüşme: 12 Ocak 2018). Bu dostluk üzerine Mehmet Yılmaz’ın, Mustafa Okan Işık Oldu (2016) başlıklı yazısında, sanatçıyı ve yapıtlarını daha iyi okumak anlamında, ‘sanatçının yakın dostlarına ve öğrencilerine çok iş düşüyor’ diyerek sorduğu şu sorulara yanıt aranmıştır: Boyasal anlatımdan siyah beyaz sade resimlere geçiş düşüncesi nasıl doğmuştu? Küçük kâğıtlara bir takım ön çizimler, araştırmalar yapıyor muydu, yoksa doğrudan boyamaya mı başlıyordu? Çalışırken yalnız mıydı? Yanında kimler vardı, ne tüyolar veriyordu acaba? (Yılmaz, 2016). Bu bildiri metninin var olmasında büyük katkıları olan Engin Aslan ve Sait Toprak ile yapılan görüşmelerde bu soruların yanıtlarına büyük oranda ulaşılmıştır.

M.Y.: Boyasal anlatımdan siyah beyaz sade resimlere geçiş düşüncesi nasıl doğmuştu?

E.A.: “Mehmet Yılmaz’ın yazısında bahsi geçen bu sorunun kolay bir yanıtı olmadığını düşünüyorum; çünkü Okan, bu türden soruları yanıtlarken oldukça temkinli davranırdı. Kendisiyle geçirdiğim uzun zaman boyunca bu türden soruları, onun cevaplamaya çok hevesli olmadığını anlamıştım; ancak dolaylı yollardan yanıtlar almayı da başarmıştım.

Lisans yıllarımda, Okan, kişisel bir sergisi için atölyede çalışırken ona, şöyle bir soru sormuştum: Hocam, resimlerinizde; örneğin herhangi bir yerde küçük bir leke

⁹ Yılmaz, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı ve Postmodern Söyleşiler* adlı kitapların oluşumu için internet üzerindeki yazışmalarından söz etmektedir.

de olsa kırmızı bir renk kullanmayı düşündünüz mü? Okan, bana baktı, kısa bir süre duraksadı. Evet! dedi. Düşünürüm; ancak onun yerine şunu yapıyorum: Resmin herhangi bir yerinde, bir kırmızı renk kullanmam gerektiğinde, kırmızıyı düşünüp siyah kullanıyorum! Buradan hareketle Okan, resimlerini yapılandırırken neden siyahı bir tür biçimleme aracına dönüştürdüğü veya bunu bir tür yöntem olarak kullandığı konusundaki ilk yaklaşım şudur: renkler ile ilgili bilimsel araştırmalarda ulaşılan sonuç ve genel kabul; renklerin insan psikolojisi üzerindeki doğrudan etkisi. İşte, Okan’ın tam da kaçındığı nokta burası, renklerin bilinçdışı istemle izleyici¹⁰ üzerindeki, o farkında olmadan ya da bilinç düzeyinde belirmeden, sadece rengin frekans ve şiddetine bağlı olarak kurulan ilk etkileşimini, yani tüketici ile yaratımları arasındaki en yüzeyden kurulabilecek olan bağı, Okan, daha en baştan koparmak istemektedir. Bu durum, ona bir bakıma hareket alanı açmakta ve resimlerini anlama/yorumlama eylemleri bakımından tüketici ile bilinç düzleminde buluşarak yapıtlarını tartışmaya açmak onun en temel beklentilerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla Okan’ın siyah resimlerine geçiş düşüncesi bir anda ortaya çıkmak yerine oluşarak, eklenerek ve en sonunda yalınlaşarak, fakat aynı zamanda güçlenerek ilerlemesi onun sanat serüveninde bilinçli eylemler biçiminde ulaştığı sonuçlardır bir bakıma. Okan’ın resimlerini kişisel olarak siyah-beyaz olarak görmüyorum; çünkü o tuvalin beyazını (ışık), siyahı biçimlemek için kullanıyordu; bu durumda Okan’ın resimleri sadece “siyahtır. Okan, lekesel resimlere karşı, özellikle siyah-gri-beyaz lekelerle oluşturulan resimlere, belki de karikatür geçmişinden dolayı çok daha ilgiliydi. Ancak, örneğin Cezanne’dan Pierre Bonnard’a kadar renkçi sanatçıların işlerini de müthiş resimler olarak tanımlardı. İkinci yaklaşım: Okan, resimsel yaratımlarında sadece siyahı kullanmıyordu, ancak renk kullanarak biçimlediği imgelerinden bir sonuç çıkardığı da kesin, o da siyahın yaratmış olduğu boşluk (aralık), kendisini bir çırpıda ele vermeme olgusu ve güç. Dolayısıyla Okan’ın resimlerini biçimlediği siyah, onun sanat serüveninde: üzerine eklemeyerek, düşünerek, çalışarak elde etmiş olduğu sürecin bir sonucu olarak algılanmalıdır bir bakıma”.



¹⁰ Okan, tüketici demeyi daha uygun bulurdu; “çünkü her tüketim eylemi bir üretici eyleme denk düşer” (Okan, 2009, s. 305).

Görsel 3: 2007- Mustafa Okan, “Kara Uykular Krallığı” adlı kişisel resim sergisi için hazırlıklar yaparken, ziyaret etmeye gelen öğrenci ve bölüm hocaları; Engin Aslan, Ali Doğan, Burcu Aslan.

Okan, sanata yaklaşımını şöyle açıklardı: “ben kendimi her zaman anlatımcı olarak tanımlamışımdır!” Ancak, burada Okan’ın bahsettiği “anlatımcılık” doğrudan bir mesajın taşıyıcısı durumunda değil, ya da bir ideolojinin propagandası şeklinde de değil, onun anlatımcılığı asla bir kaç cümleye indirgenebilecek kadar sığ bir anlatıma olanak vermez; çünkü onun resimleri “açıklayıcı” değildir. Dolayısıyla, Okan’ın sanatında, izleyici ile uzlaşma yoluna gitmeden (resmin kendi sorunsallarının farkında olarak) ona ancak bilinçle kavranabilecek (belki burada okunması demek daha olur) eserler yaratmıştır. Çünkü Okan’ın en temel savlarından biri şudur: “Sanat, bir tür bilgi biçimidir.” Bu sözü, daha atölyesindeki ilk günümüzde söylemişti. Dolayısıyla, ister bir tuval yüzeyi olsun ister bir kâğıt ona göre resim, “yüzey üzerine anlamı inşa etmek” demektir (Aslan, Görüşme: 02 Şubat 2018).

M.Y.: Küçük kâğıtlara bir takım ön çizimler, araştırmalar yapıyor muydu, yoksa doğrudan boyamaya mı başlıyordu?

S.T.: “Okan çalışmalarının oluşum sürecinde çoğu zaman doğrudan tuval yüzeyine uygulamalar yapmaz; seçtiği biçimlerin olgunlaşmasını sağlamak için, başka malzemeler/yüzeyler üzerinde denemeler yaparak hem imgenin özgün bir hâl almasını hem de yeni açılımlar sağlamaya çalışır. Çalışmalarındaki imgeler için, ön çalışma olarak kâğıt üzerine kömür kalem, füzün, mürekkep kullanarak onlarca eskiz yaptığı bilinmektedir. Okan, çizim çalışmalarının yanı sıra (imgelerinin alt yapısını oluşturan, ona ilham olan) âdeta günlük tutar gibi gazete ve dergilerden derledikleri fotoğrafları (bir tür görsel arşiv) defterlerinde biriktirir. Bazen derlediği bu fotoğrafların içeriğine ilişkin notlar aldığı, küçük/yalın eskizler yaptığı da olur. Doğrudan hayatla ilgili olan bu görsellerin Okan’ın belleğinin biçimlenişinde önemli bir yeri vardır. Bunlar resimlerinin de asıl kaynağını oluşturur. Okan bu defterlerden seçtiği görüntüleri sabırlı ve titiz bir şekilde fotoğrafın özünden koparmak suretiyle uzun bir çizim serüvenine girer. Bu serüven, fotoğraftan damıtılan sade görüntünün çizime dönüştürülmesi için yapılan onlarca eskizin birbirini besleyerek şekil almasından oluşur ve bu oluşum, seçilen figür ve mekânların, öykü için (çalışmada seçilen tema için) nasıl kurgulanacağı düşüncesinin de başlangıcıdır aynı zamanda. Çünkü Okan, bu süreklilik içinde imgesini, dönüşen farklı biçimlerin yüzeyde organik bir bütünlüğünü sağlayarak oluşturmaya özen gösterir. Yüzeyde sağlanan bu uyum, çok çeşitlilik içinde bir uyumdan çok, konunun içeriğini oluşturmak için seçilen birbirinden ayrı birtakım görüntülerin birliğidir; bu Okan’ın zihninde düşündüğü görüntünün bir bütünlüğüdür aslında” (Toprak, Görüşme: 22 Aralık 2017).



Görsel 4: Mustafa Okan, "Kara Uykular Krallığı" adlı kişisel resim sergisi için hazırlıklar yaparken, 2007.

E.A.: "Okan'ın çalışma yöntemi şu şekilde ilerlerdi. İlk olarak, resim bir süreç işiydi onun için, öyle bir anda ortaya çıkmasını beklemezdi. Bütün kuramsal bilgi birikimini resmin pratiğine dönük bir tür inşa süreci olarak görürdü. Resimlerini biçimlediği her bir imge, öncelikli olarak anlamlı bir bütünü oluşturacak niteliğe sahip olduğunda, onu tekrar tekrar kâğıtlara, eskiz defterlerine¹¹ çeşitli renkte mürekkeplerle, kömür kalem ya da füzen ile ön çalışmalar yapardı ki bu çalışmalar zaten kendi başına bir iş olarak ortaya çıkardı. Daha sonra ayrı ayrı çalışılan, ancak bir bütünü oluşturan her bir imgeyi bilgisayar ortamına aktararak çeşitli programlarda resimlerini biçimledi. 2000'li yılların başında, bu türden resimleri doğrudan yüzey üzerine çalışırken, teknolojik olanakların gelişmesiyle birlikte, bilgisayar programlarını kendi çalışma yöntemine göre araçsallaştırmıştır.

Okan, programların sonsuz efektler, görsel yanılgılar ve göze hoş görünen her türlü yanılsama etkilerinden uzakta, söz konusu programları, sadece kendi çalışma yöntemine en yalın biçimde kullanabileceği mecrada yapıtlarını biçimledi. Bir başka deyişle zihin-el koordinasyonunun imkân vermediği hiçbir yanılsamanın tuzağına düşmezdi. Dolayısıyla Okan, sanatında hiçbir şeyi şansa bırakmadan ya da zihnin kontrolünden çıkarmadan yapıtlarını yaratırdı. Onun imge yaratımlarını ise esasen hayat ile kurduğu dolaysız bağın verimli mecrasında aramak gerekir. Gündelik hayat içerisinde gözden kaçan kimi olgular, onun doğrudan ilgi alanına girerdi. Örneğin; bir sözcüğün yanlış kullanımı ya da medyada yer alan herhangi bir haber, onun zihinsel işleyişinde, çoğu insanın farkına bile varmadan kanıksadığı bir durumu, bazen o müthiş derecede tepkisellik karşılırdı. Bazen de daha büyük siyasal/toplumsal bir olayı soğukkanlılıkla karşılardı ve fotoğrafın bütünü içerisinde yaşanan o durumun, bir tür sonuç olduğunu söylerdi. Bana, yıllar önce söylediği bir şey

¹¹ Söz konusu bu defterlere ayrıca, resimlerinde yer almasını düşündüğü kimi imgeler ile gazete ve dergilerden kestiği haber ve

vardı: "insanlar, nedenlerden çok, sonuçlarla uğraşiyor" diye" (Aslan, Görüşme: 02 Şubat 2018).

M.Y.: Çalışırken yalnız mıydı? Yanında kimler vardı, ne tüyolar veriyordu acaba?

E.A.: "Okan, bir sanatçı olarak inanılmaz derecede düzenli, titiz ve planlı olarak çalışırdı ki bu zaten karakterinin bir yansımaydı. O, sanatçılığını, akademisyenliğini ve üstlendiği diğer bütün rollerini bir bütün olarak görür; nasıl düşünüyor ve yaşıyorsa o şekilde de sanatını biçimliyordu.

Okan, zihninde yarattığı anlam ile yüzeyde karşılaştığı, sanatın kendi sorunsallarını çözümlendiğinde, artık son aşamaya geçiyordu o da; uzun ve detaylı bir süreç içerisinde yarattığı resimlerini, büyük boyutlu tuvalerde sonuçlandırma işiydi. Lisansüstü atölyesinde kimi zaman, duvara monte ettiği çitalara tuval bezlerini sabitleyerek, kimi zaman ise kendi tasarladığı metal profillerden ve üzerine bezin sabitlendiği kalın kontrplak yüzeylerden oluşturulan büyük boyutlu tuvalere çalışırdı. Yoğun çalışma saatlerinde öğrencileri olarak bizler, çalışırken onu izleyebiliyor ve onun sanat ve hayat hakkındaki düşüncelerini dinleyebiliyorduk. O da bu durumdan asla şikâyetçi olmazdı, aksine bizlere; her defasında bir konferansta konuşma yapıyormuş gibi, büyük bir dikkat ve ciddiyetle düşüncelerini aktarırdı. Burada, ayrıca belirtmek isterim ki; teori ve pratiğin (uygulama) aynı zamansallıkta çakışmasına şahit olmayı, eşsiz bir deneyim olarak algılamışım her zaman" (Aslan, Görüşme: 02 Şubat 2018).

OKAN'IN EĞİTİMCİ/AKADEMİSYEN KİMLİĞİ

Öncelikli olarak görsel sanatlar alanında çalışan bir eğitimcinin, görsel düşünme üzerine kurulu bir yapının içinde nasıl bir eğitimci olması gerektiğine, başka bir deyişle sanat eğitimcisi kimliğinin tanımına yönelik bir öneri sunulabilir. İlk söyleyeceğim şey şu olacaktır: uygulama ve kuramın birlikte yürüyeceğine inanan ve bu doğrultuda sanat üzerine düşünen ve öğrencilerine de, sanat üzerine düşünmeyi öğreten ve uygulatan bir kimliğe sahip olan bir eğitimci/akademisyen. Bu bağlamda da, böyle bir kimliğin yalnızca görsel sanatlar¹² alanında değil, sanatın diğer tüm alanlarında öncelenmesi gerekmektedir. Ayrıca sanat eğitimi verecek kişi, öğrenciyle iletişim hâlinde olmalı ve öğrenciye kazandırmak istediklerini, sanatsal bir duyarlılıkla aktarmalıdır.

Okan'ın yetiştirdiği öğrencilerle yapılan görüşmelerde, önemli bir bilgi ortaya çıkıyor; Okan, öğrencileriyle iletişim

fotoğrafları kolaj biçiminde düzenleyerek, üzerine kendi el yazısıyla notlar alırdı.

¹² Genel bir yanılgıyla sanat eğitimi söz konusu olduğunda yalnızca görsel sanatlar yani plastik sanatlar alanı anlaşılmalıdır. Oysa ki sanat eğitimi, tüm sanat alanlarını kapsamaktadır.

kurma becerisi çok yüksek, öğrenci odaklı bir sanat eğitimcisi. Öğrenciye ulaşma konusunda, yetiştirdiği öğrencisi Engin Aslan, hocası Mustafa Okan ile ilgili olarak aşağıdaki ifadeleri kullanmaktadır:

Gösterdiği özveri, empati (duygudaşlık) ve mütevazı karakter özellikleriyle gerçek bir rol model olarak, hem öğrencilerinin kişisel gelişimleri hem de öğretmenlik mesleğine ilişkin rolü, onun göze çarpan ilk özellikleri arasındadır. Öğrencilerinin farklı sosyal çevrelerden geldiğinin bilincinde olarak, her öğrencinin kültürel alt yapısına, kişisel yetenek ve becerisine göre farklı çalışma ve öğrenme alanlarına göre yönlendirirdi. Atölye içi düzen ve ilerleyiş belirli kurallar çerçevesinde olurdu; ancak asla söz konusu istedik davranışlar için herhangi bir baskı veya zorlama yoluna gitmezdi (Aslan, Görüşme 08 Aralık 2017).

Bir başka öğrencisi Sait Toprak da çok benzer ifadeleri dile getirmektedir: "Her öğrencinin kültürel birikimi, anlama/algılama düzeyi farklı olduğundan, çoğu zaman işaret edilenin (hocanın öğrenciden istediği sanatsal çalışmalar) tam olarak kavranmadığını fark eden Okan'ın, hiçbir sıkılma duymadan, öğrenci tam anlamıyla olayı kavrayana kadar farklı açılardan yorumlar yapması atölye ortamında görülen önemli yönlerindedir" (Toprak, Görüşme: 22 Aralık 2017).

Okan, ders verdiği ortamı hem kendisi, hem öğrencileri için neredeyse Antik Yunan Akademia'sı gibi düşünmüştür. İlkçağ felsefecilerinden Platon'un kurduğu ve ders verdiği, öğretim niteliği bakımından ilk üniversite niteliğindeki Akademia'da, başta öğrencisi Aristoteles, sonrasında Arkesilaos, Karneades ve Larissalı Philon gibi filozoflar tarafından batı felsefesini bugün bile şekillendirmekte olan önemli felsefe dersleri verilmiştir (Aysevener, 20 Ocak 2018: Söyleşi Notları). İşte Okan'ın da böyle bir düşünce yapısıyla akademia gibi bir mekân kurguladığını ve belli açılardan yaşama geçirdiğini söylemek yanlış olmaz. Haftanın belli günlerinde açık olan ve yalnızca resim yapılan bir atölye (işlik) değil, kitap okunan, güncel konuların konuşulduğu-tartışıldığı, sanat ile ilgili belgesel, film ve bağımsız filmlerin izlenebildiği, belirli gün sınırlaması olmadan istenilen gün ve saatlerde kullanılabilir, kuram ve uygulamanın birlikte ilerlediği, düşüncelerin yoğrulduğu serbest bir çalışma mekânıdır Okan'ın atölyesi/akademiası. Öğrencisi Engin Aslan, "atölyesini, kendi hayat serüveni olan bir ortak alan olarak görmemizi öğretmişti en başından" der (Görüşme: 08 Aralık 2017).

Öğrencilerinin özgün çalışmalar yaratabilmesi için sanatsal üretimin gerçekleştiği ve yaratılan her ürünün değerlendirilmesinin gerektiğini önemsemiştir. Okan'ın atölyesinde bu değerlendirme yalnızca atölye hocası tarafından yapılmaz; Okan, öğrencilerinin ürettiği her bir çalışma üzerine özgün saptamalar/yorumlar yapmakta ve

konuyla ilgili olarak öğrencilerinin de düşüncelerini almaktadır.

Okan'ın sanat eğitiminde benimsediği en önemli ilkenin, sonuca varmak yerine süreç içindeki gelişim olduğu görülmektedir. Engin Aslan, Okan'ın hiçbir zaman sonuç odaklı olmayıp, süreç odaklı olduğunu dile getirir.

"...öğrencilerin anlık başarı veya başarısızlıklarına odaklanmak yerine, sürecin bütününe bakarak kararlar alırdı. Dolayısıyla özellikle atölye öğrencilerine, sanat eğitimi vermeye başladığı ilk günden itibaren, ortak bir dil geliştirebilmenin olanaklarını arardı. Bu bağlamda, haftanın belli bir günü hocamızın önerdiği sanat metinleri okunur, masa etrafında hocamızın da katılımıyla, bütün atölye arkadaşlarımız toplanarak, herkes metne ilişkin düşüncelerini açıklardı. Okan ise hepimizi büyük bir dikkatle dinler, son olarak kapsamlı bir bakış açısı kazandıracak ve metni en doğru biçimde kavramamızı sağlayacak fikirlerini belli bir düzen ve mantık çerçevesinde bizlere aktarırdı. Burada yapmış olduğu şey çok önemliydi... (Aslan, Görüşme: 08 Aralık 2017).

Aslan'ın aktarmak istediği düşünce, hocası Okan'ın öğrencilerine benimsediği yaklaşımı bir yöntem olarak belli bir bakış açısıyla kazandırmaya ve öğrencilerinin bu şekilde pratik yapmasını sağlamasıdır; "Çünkü bir sanat yapıtına belli bir bakış açısıyla yaklaşmak, onu kavrayabilmenin, anlayabilmenin, alımlayarak gerçeği yeniden yaratmanın ön koşullarından birisidir" (Aslan, Görüşme: 08 Aralık 2017).

Okan'ın sanat eğitimi konusunda benimsediği bu yaklaşımlar, kuşkusuz öğrenciye entelektüel bir birikim kazandırmanın yanı sıra yarattığı her sanatsal ürüne, öz-eleştirel bakma pratiği de kazandırmıştır. Bu anlamda Okan'ın, geleneksel sanat eğitiminin ezberci yapısından uzak duran, kendi bilgi birikimi ve sanatsal deneyimlerini öğrencileriyle içtenlikle paylaşan, sorgulayıcı, yön verici ve yenilikçi bir eğitimci olmaya son derece özen gösterdiği görülmektedir.

Yapılan görüşmelerde ortaya çıkan bir başka sonuç, Okan'ın öğrencilerden üretici olmalarını, özgün yorumlar yapabilmelerini ve yapılan değerlendirmelerin sonucundaki çıkarımlarını, ürettikleri çalışmalarında somut olarak ortaya koymalarını beklemesidir. Bu bağlamda, bir sanat eğitimcisi olarak Okan'ın öğrencilerine kavratmak istediği düşünsel yaklaşım, sanatın zihinsel bir eylem olduğudur.

Okan, özgün bir yaratımın ancak istikrarlı bir şekilde aynı modeli/nesneyi tekrar eden bir çizim pratiğinin sonucunda gerçekleşebileceğini düşünür. Öğrencinin seçtiği ve sanatının temel imgesi hâline getireceği bir biçimin çok sayıda üretimle hayat bulacağına inanır. Aynı biçim

üzerinde tekrar tekrar çalışmak, her defasında model üzerinden elde edilen yeni biçimsel bilgilerle, öğrencinin, biçim ile ilgili yeni verilere ve düşüncelere sahip olmaya başlayacağı anlayışındadır. Çünkü Okan için modelin bir defalığına çizilmesi, nesnenin tam olarak kavranılamayacağı, eksik olarak betimleneceği anlamına gelmektedir. Başka bir deyişle biçim ile ilgili etrafıca bir bilgiye sahip olmanın ancak uzun bir süre aynı nesne üzerinde biçimsel bir araştırma (çizim) yaparak mümkün olabileceğini düşünmektedir. Bu nedenle, Okan'ın, atölye ortamında ister doğrudan canlı modelden olsun, ister özgün çalışmalar üzerinden çizimler yapılmış olsun, uzun bir zaman aynı model/konu üzerinde çalışmalar yaptırdığı ve bu çalışmaların bazen bir-iki ay sürdüğü de bilinmektedir. (Toprak, Görüşme: 22 Aralık 2017). Toprak, hocasının böyle bir yaklaşımı benimsemesinin nedenini şöyle açıklar: “Bir bakıma kişinin muhatap olduğu nesnesini tam anlamıyla kavramasını sağlamak ve ona dair önemli görüşlerde bulunmak, onu sanatının manivelası yapmak ve onun üzerinden yeni sanatsal açılımlar sağlamaya çalışmaktır. Bu noktada şunu da belirtmek gerekir; model ile karşılaşma, onu alımlama ve çizme, doğrudan optik bir görmeye dayalı değildir; tersine optik bir görme üzerinden kişisel bir stilizasyona uğratarak (gerçek biçimi yorumlayarak) kendine özgü bir resim dilinin temelini oluşturmaktır. Özetle, Mustafa Okan, sanat eğitimi sürecinde öğrencinin kendi sanatsal dilini ve kendine özgü bir yaklaşım oluşturmasını sağlamak için çok yönlü bir eğitim sürecini uygulayan bir eğitimci olmuştur” (Görüşme: 22 Aralık 2017).

Toprak, Mustafa Okan'ın öğrencilerine çok özenli davrandığını anlatmaktadır; “Öğrencilerine karşı son derece hassastır, onların tüm özelliklerini dikkate alarak (kültürel ve diğer özelliklerinin bilincinde olarak) onlara yaklaşır ve onlarla diyalog kurar. Kimi hocaların aksine, Okan çalışma odasını ve kütüphanesini öğrencileriyle paylaşan, onları kendi kütüphanelerini oluşturmaları konusunda teşvik eden, atölye ortamında öğrencilerin ekonomik durumlarının bilincinde olarak pahalı malzemeler yerine kullanılabilir atık malzemeler ya da kendisinin öğrencilere hediye ettiği sanatsal malzemeler ile çalışmalar yapmasını isteyen bir eğitimcidir” (Görüşme: 22 Aralık 2017).

Bir başka öğrencisi Özlem Muraz; Hocamız, öğrenci odaklı eğitim anlayışına sahip eşsiz bir sanat eğitimcisiydi. Öğrencileriyle yakından ilgilenen dolayısıyla öğrencinin gelişimine göre yeni yollar belirleyen ve her zaman arkamızda olduğunu bildiğimiz biriydi diyerek, hocasına olan güvenini aktarır (Muraz, Görüşme: 13 Ocak 2018).

Mustafa Okan'ın atölyesi...

Okan'ın sanat eğitimine yönelik bakış açısını çözümlenmenin ardından, onun atölyesi daha da yakından

gözlenebilir...

“Sanatçının ardı arkası kesilmeyen çabalarına süreklilik kazandıran şey, daha çok, onun yapmak istedikleridir. Sanatçı yaptıklarıyla yapmak istedikleri arasındaki farkı kapatmaya çalışarak tüketir yaşamını” (Okan, 2002) der Okan, Atölye adlı makalesinde. Kendisi de öyle yapmıştır. Atölyede öğrencileriyle birlikte çalışmış ve üretmiştir. Bu süreçle ilgili olarak yetiştirdiği öğrencileriyle yapılan görüşmelerde, tüm öğrencilerinin aynı fikirde oldukları görülmüştür; Okan'ın atölyesinde olmak bir ayrıcalıktır.

Özlem Muraz (Görüşme: 13 Ocak 2018) hayattaki duruşunu belirlemesinde ve farkındalığının oluşmasında atölyesinin çok önemli bir yeri olduğunu belirtmektedir; “Atölye ortamında, bıkmadan, sabırla ve inatla beni kazanmaya çalıştığını sonradan başarılarımı elde ettikçe anladım”.

Engin Aslan ise (Görüşme: 08 Aralık 2017) lisans ve lisansüstü döneminde bulunduğu atölyeye ilişkin şu sözleri dile getirmiştir; “Okan'ın atölyesinde olmak, her zaman benim için gerçek bir ayrıcalık olmuştur. Lisans öğrenimimin ilk yılında yani; onun atölyesinde yer almadan bir yıl önce, resimlerimi düzenli olarak ona gösterip eleştirilerini alıyordum. Bana okumam için sanata ilişkin bazı kitaplar öneriyordu. Ben de söz konusu kitapları okuyup notlar alıyordum daha sonra hocamla tartışıyorduk. [...]Bu süreç, onun atölyesine geçtikten sonra da böyle devam etti. Atölye arkadaşlarımla birlikte, düzenli olarak her hafta belirli günlerde bir araya gelerek, hocamızın eşliğinde okuma-tartışma etkinliğimiz oluyordu. Okan, yine o günlerden birinde şöyle söylemişti: “Sanatta teori ve pratik yan yana ilerler, biri diğerinden çok uzakta olamaz”. Bu konuda Okan, öncelikle belirli kitaplar üzerinden giderek onları okumamızı ve daha sonra pasajlar üzerinden giderek kendi düşüncelerimizi ifade etmemizi beklerdi; çünkü sözcüklerle ifade edilemeyen herhangi bir düşünce, esasen tam olarak kavranmış sayılmaz. Bunun bilincinde olan hocamız, bizlere sürekli olarak alana ilişkin konuşma pratikleri yapmamızı önerir ve teşvik ederdi. ... Bu yüzden büyük bir heyecanla onun bana öğreteceği yeni fikir ve yöntemleri kavramak için, aslında daha çok, kendimi hocama ifade edebilmek amacıyla alana ilişkin gerekli teorik alt yapıyı oluşturabilmenin önemini anlayarak çalışmalarına yön verdim. Bu durum birçok açıdan fayda sağladı ve bir yandan sanatın pratiğine ilişkin deneyimlerim artarken öte yandan kuramsal düzeyi geliştirebilmemin yollarını açtı.

Okan'ın ve atölyesinin, sanatsal ifade anlayışının gelişmesine katkı sağlamasının yanı sıra dünya görüşü ve kişiliği üzerinde de önemli etkileri olduğunu dile getirir Toprak (Görüşme: 2017); “hocamız, çalışmalarındaki anonim biçimlerin ya da sıradan, öyküsü olmayan biçimlerin, nasıl bir sanatsal bilinç alanına

taşınabileceğinin üzerine yoğun bir mesai harcadığını söyleyebilirim. Sait Toprak, hocası Okan'ın kimi öğrencilerle hoca ve öğrenci ilişkisinin dışında bir arkadaş/dost ilişkisi kurduğunu dile getirmektedir. Bu öğrencileri özel öğrenci olarak nitelendiren Toprak'ın ifadesi şöyledir: “Atölyeyi sıklıkla kullanan, önemli üretimler gerçekleştiren, hayallerinin, imgelerinin ardından giden öğrencilerle Okan'ın ilişkisi bir hocanın ötesinde iki arkadaş gibiydi. (...) Yüksek lisans döneminde ve sonrasında (doktoranın ilk döneminde) Mustafa Okan, çalışmalarım üzerinde belirleyici oldu. Okan, atölyede ürettiğim her çalışmanın önemli bir takipçisi oldu ve çalışmalarımın her biri üzerinde, biçim-içerik sorunsallıklarına ilişkin yorumlar yaparak âdeta benim için özel yollar açtı. Bu sürecin elbette bir karşılığının olması gerekiyordu ki onun atölye öğrencisi olduğum dönemde öncelikli; 67. Devlet Resim-Heykel Ödülü, Talens Üniversiteli Öğrenciler Arası 5. Ulusal Sanat Dünyası Resim Yarışması, Birincilik Ödülü, Anadolu Üniversitesi 50. Yıl Ulusal Resim ve 50. Yıl Anıtı Ulusal Proje Yarışması Resim Ödülü, 2013-Şefik Bursalı Resim Yarışması, Ödül'ünü aldım. Bu başarıların dışında, onun gözetiminde yaptığım çalışmalarla dört kez ‘Contemporary Istanbul Art’ Fuarı'na katıldım. Şunu çok rahatlıkla söyleyebilirim; eğer öğrencisi olduğum dönemde, atölyede çalışmalarım üzerinde yoğun bir mesai harcamamış olsaydı, belirttiğim bu başarıların hiçbirisi gerçekleşmemiş olacaktı. Okan'ın sanat eğitimciliğinin kazanımları/sonuçları sadece benim başarılarımla sınırlı değildi, onun atölyesindeki diğer arkadaşlar da Mustafa Okan'ın öğrencisi oldukları dönemde önemli başarılar elde etti ve bugün farklı üniversitelerde öğretim üyesi olarak çalışmaktadırlar.

Yukarıda verilen doğrudan ifadeler değerlendirildiğinde, atölye hocasının, özellikle görsel sanatlar alanında kendini aşmaya çalışan bir sanat öğrencisi için son derece önemli olduğu görülmektedir. Daha önce de değinildiği üzere Okan, atölye ortamını her zaman bir ortak yaşam alanı olarak görmüştür. Ortak yaşam alanının olanak ve sorunlarını birlikte ele almayı öngörebilmiş ve atölyesini öğrencileri için onlara değer katacak bir ortam olarak yaşatmıştır. Atölye (Okan, 2002, s. 53) adlı yazısında söyledikleri dikkate değerdir; “...ortak kullanımlı atölye, üretimin tüm aşamalarını başkalarının eleştirel bakışlarına açarak, bireysel akli ortak aklın içinde devindirerek yeni çözümler için verimli bir zihinsel ortam durumuna getirebilir. Böylece, farklılıkların silikleştirilemediği ya da eğreti bir biçimde yan yana durmadığı, çalışan herkesin iz bıraktığı, “uyum”un ortak aklın değerini bilme bilincinde ortaya çıktığı bir atölye...”

Mustafa Okan ve yaşayan anılar...

Bu metni oluşturmak için Okan'ın öğrencileriyle iletişim kurduğumda, hocaları Mustafa Okan'a anlatmak, onlar için

hem çok gurur vericiydi, hem de çok zordu. Her biri duygu yüklüydü ve bu durum yazdıkları her bir sözcüğe yansıyordu.

Engin ASLAN'dan...

“Eşsiz ve saygıdeğer hocamın ardından, bunları yazmak çok zor; çünkü çok zaman geçirdik birlikte, çok şey paylaştık, çok şey tartıştık. 2007 yılının yazıydı. Bütün bir yaz boyunca atölyede çalışmalarına devam ediyor bir yandan da okumalarımı yapıyordum. Her sabah erkenden gelip akşam saatlerine kadar yoğun olarak çalışıyordum. Bir sabah yalnız başıma atölyede elimde bir bardak çayla masada oturmuş yaptığım resimleri izliyordum (Hocam bana her zaman resim çalışırken, ara sıra kendinden uzak bir yere koyup uzun uzun izlemek gerekir resmi derdi). Tam o sırada Mustafa hocam içeri girdi, selamlaştıktan sonra resimlerime bakmaya başladı. Özellikle birkaç resmi ayırarak, bunlar bütün o yoğun çalışmalarının bir sonucu olmuş; “artık kendin neyin sanat neyin sanat olmadığı konusunda karar verebilirsin, seninle gurur duyuyorum” dedi.

Bütün o çalışmalarının ardından bu sözleri duymak çok gurur vericiydi; çünkü bu alanda ondan bu türden bir övgü almanın kolay olmadığını en baştan beri biliyordum. Dolayısıyla söz konusu ifadeleri; sanatı öğrenmeye çalışan, onu okuyan, izleyen ve yaratımda bulunan bir sanat öğrencisi için kırılma noktalarından biri olarak algılamışım her zaman.

O gün zihnimde, hep hatırlamak istediğim bir gün olarak kaldı. Okan'dan duyduğum bu sözler, her zaman elimden gelenin en iyisini yapma konusunda beni motive etmiştir. Onu, sevgi, saygı ve özlemle anıyorum... (Aslan, 08 Aralık 2017).



Görsel 5. Mezuniyet Sergisi (2008), 75. Yıl Sanat Galerisi; Burcu Erbektaş Aslan, Engin Aslan, Okan'ın Eşi: Prof. Dr. Zuhal Okan, Okan'ın Oğlu: Kerem Okan ve Mustafa Okan.

Görsel 6. Yüksek lisans atölyesi (Aralık 2007), Mustafa Okan, Sait Toprak, Engin Aslan ve Özlem Muraz.



Görsel 7. Yüksek Lisans Atölyesi (2009), Burcu Erbektaş Aslan, Özlem Muraz, Mustafa Okan, Engin Aslan.

İbrahim YILDIZ'dan...

Son sınıfta “Sanat Metinleri İnceleme” dersinde modern zamanlar filmini izleyerek üzerine bir yazı yazmamız istenmişti Mustafa Okan tarafından. Elbette dersi çok ciddiye alıyorduk hepimiz. En azından çoğumuz diye düşünüyorum. Eski şeylere olan merakımdan dolayı evde daktilo kullanıyordum. Yazıcıdan çıktı almaktan daha kolay geliyordu doğrusu. Yazıyı daktilo ile yazdım ve derse gittim. Mustafa Okan ödevleri topladı ve benim ödevimi havaya kaldırarak bunu kim yazdı diye sordu. Elimi kaldırarak ben yazdım hocam diye cevap verdim. “Arkadaşlar aramızda bir dinazor var” diye esprili bir cevap verdi (Yıldız, Görüşme: 05 Ocak 2018).



Görsel 8: Ç.Ü. Yüksek Lisans Atölyesi, 2007. Mustafa Okan, Sait Toprak'ın kömür kalem resimlerini değerlendiriyor.

Özlem MURAZ'dan...

“Hergün güzeldi hocamla. Sabahları o gelmeden önce okulda olabilmek için nasıl koştururdum; çay demlemek, bir iki simit eşliğinde onu beklemek... Tek amacım ona atölyeyi (onun atölye yazısında olduğu gibi) evim gibi sahiplendiğimi ve ben burada üreteceğimi göstermekti. Çünkü başarının düzenli, disiplinli, özverili ve samimi bir çalışmayla ilişkili olduğunu ondan öğrendim. Çalışmaya başladığımda sessizce kapıdan bakıp hiç rahatsız etmeden gittiğini hissedirdim. Öyle ki öğrencinin alanına sonsuz saygı duyar ve üretmesine engel olan herşeyi ortadan kaldırmak için çabalar. Tezimin bitmesine birkaç ay kala ve çok stresli olduğum günlerde bembeyaz bir kedi benden önce gelmiş atölye kapısında bekliyordu. Nerden geldiğini

anlamadık ve sonra sahibini de bulamadık. Çok sevdiğim için ve yasak olduğunu bile bile ayrıca yaşam alanında olmaması gerektiğine inanmasına rağmen atölyede bakmama izin vermişti. O günlerde bana iyi gelen şeyi bildi ve tezimi bitirdim (Muraz, Görüşme: 13 Aralık 2017).

Sait TOPRAK'tan...

2007 yılında, Mustafa Hoca “Kara Uykular Krallığı” adlı sergisi için hazırlıklar yapılırken ben de hocanın resimlerindeki geniş yüzeyleri boyamak için ona yardım ediyordum. Sergi için yapılan resimlerin çoğunu bitirmiştik, fakat bir ay aralıksız çalışmaktan, yorgunluktan hocanın gözleri kan çanağına dönmüştü ve artık kendini iyiden iyiye bitkin ve yorgun hissediyordu. Bunu fark ettiğimden, son resimlerinde; “hocam isterseniz ben de dış konturları boyayabilirim, daha önce tabelacıda çalışmışlığım var, titiz bir şekilde dış hatları çıkarabilirim” demiştim. Bunun üzerine Mustafa Hoca; “tamam, ince bir fırça ile sen de arkamdaki resmi boyamaya başlayabilirsin” dedi. Bir süre sonra (yorgunluktan artık ağır hareket ediyordu) nasıl boyadığımı görmek için arkasına dönüp baktığımda, “Sait, hayatım (öğrencilerine sürekli böyle hitap ederdi) sen gerçekten tabelacılar gibi boyuyorsun, şekilleri düzgün bir şekilde, pürüzsüz, şablon gibi çıkarıyorsun; ama ben kenarların bu şekilde boyanmasını istemiyorum; kenarların biraz dokulu, girintili-çukuntulu olmasını istiyorum” demişti. Bunun üzerine ben yine hocanın kenarlarını çizdiği çalışmaların içini (geniş yüzeyleri) boyama başladım. Aynı gün, hoca, serinin son çalışmalarından olan “Bir Çöl Yangını” resmini yaparken (ki gerçekten artık fırçayı tutacak gücü kalmamıştı, gözleri iyice küçülmüştü) artık yorgunluktan bitkin düşmüştü ki resmin sağ üst köşesindeki uçan atlıya “artık bit yoksa sana bir tekme vurup ben seni uçuracağım” dediğini duyduğumda kendimi gülmekten alamamıştım (Toprak, Görüşme: 22 Aralık 2017).



Görsel 9. Mustafa Okan, “Kara Uykular Krallığı” adlı kişisel resim sergisi için hazırlıklar yaparken, 2007. Yüksek Lisans Öğrencileri Özlem Muraz ve Sait Toprak kendisine yardım ediyor.

Sonuç

Görüşme tekniğinin kullanıldığı çalışma sonucunda, iki farklı başlık altında bulgular ortaya konulmuştur; Mustafa Okan'ın Sanatçı Kimliği ve Eğitimci/Akademisyen Kimliği. Görüşmelerden elde edilen veriler, Okan'ın eğitimci kimliğinden çok sanatçı kimliğinin daha öne çıktığını göstermektedir. Sanatçı, sanatın bütün olanaklarını, hayatın değiştirilip dönüştürülebilme potansiyeli bağlamında, gerçeğin yeniden yaratılarak başka bir hayatın mümkün olduğunu işaret eden bir yaklaşımla ele almaktadır. Dolayısıyla, kendisini sanatın en genel tanımlamalarından uzakta konumlamıştır. Büyük boyutlu siyah resim dizileri ile öykü anlatmayı önemseyen bir sanatçıdır ve öyküsü olmayan sanat yapıtlarının hayat karşısında inandırıcılıklarının olmayacağı düşüncesi Okan'ın sanatı kavrayışında önem teşkil etmektedir denilebilir. Katılımcılarla yapılan görüşmeler değerlendirildiğinde, Okan'ın, öğrencileri için hem sanatçı hem de eğitimci kimliğiyle bir rol model olduğu ortadadır. Onun atölyeye bakışı ve atölyeyi ortak bir yaşam alanı olarak görmesi ve öğrencilerine salt uygulama üzerine bilgiler verme yerine, onlara okumalar yaptırarak kuram ve uygulama birlikteliğiyle, öğrencilerini sanat ortamına hazırlaması, sanat eğitimine farklı açılardan baktığının önemli bir göstergesidir. Son söz olarak, Okan'ın sanatçı kişiliğinin ve sanatı kavrayış biçiminin iyi anlaşılacak akademik çevrelerce tartışmaya açılması, hem sanat eğitimcileri hem de sanat öğrencileri açısından, alana ilişkin bütünsel bir bakış açısı kazandırması bağlamında oldukça önem arz etmektedir. Nitekim sanat alanının çok yönlü sorunsallarına ilişkin çözümler geliştirebilmek bu türden bir kavrayışı zorunlu kılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Aslan, E. (2017). *Görsel yapılanmada diyalektik imge*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Aysevener, K. (2018). Felsefenin bir ürünü olarak eğitim-Bilgiyle paylaşmak, *Felsefe Kültür Sanat Derneği ve Çağdaş Sanatlar Merkezi, Felsefe Seminerleri*, 20 Ocak 2018/Ankara.
- Benjamin, W. (2014). *Son bakışta aşk*, N. Gürbilek (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Cemal, A. (2015). *Sanat üzerine denemeler*, 3. Baskı, İstanbul: Can Yayınevi.
- Kentridge, W. (2003). *Interview Carolyn Christov-Bakargiev in conversation with William Kentridge*, T. Kırkıl (Çev.), Phaidon, New York.
- Okan, M. (2000). İdooolojik, *Gül Diken Mizah Kültürü Dergisi*, ss. 45-50, Güz 2000/Sayı 22.
- Okan, M. (2006). Öykülü resimler, *2006 Dünya Felsefe Günü Felsefe, Sanat ve Bilim İlişkileri Sempozyumu, Çukurova Üniversitesi*, Adana.
- Okan, M. (2009). 1980 sonrasında genel bakış, M. Yılmaz (Ed.), *Sanatçıları okumak ya da postmodern söyleşiler*, ss. 291-354, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Okan, M. (2012a). Gerçekçilik Kültürü İçin Notlar, M. Yılmaz (Ed.), *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, ss. 347-362, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Okan, M. (2012b). Gerçekçiliğin İkinci Baharı, M. Yılmaz (Ed.), *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, ss. 363-422, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Okan, M. (1997, Ekim), *Hayal Kurmaya Övgü, Adam Sanat, Sayı: 143*, İstanbul.

- Toprak, S. (2018). *William Kentridge'in Güney Afrika coğrafyasına bakan resimleri ve el yapımı filmleri: İzdüşüm için çizimler*, (Yayımlanmamış Makale).
- Yılmaz, M. (2016). *Mustafa Okan ışık oldu*, Erişim tarihi: 12 Kasım 2017, <http://www.insanbu.com/mehmet-yilmaz-Haberleri/168-mustafa-okan-istik-oldu>.
- Katılımcılarla Yazılı Görüşme Tarihleri: Yılmaz, M. Görüşme: 12 Ocak 2018; Aslan, E. Görüşme: 08 Aralık 2017 ve 02 Şubat 2018; Toprak, S. Görüşme: 22 Aralık 2017; Muraz, Ö. Görüşme: 13 Ocak 2018; Yıldız, İ. Görüşme: 05 Ocak 2018).

ÖZGEÇMİŞLER

Engin ASLAN

1980 yılında Sivas'ta doğdu. Ortaöğrenimini Mersin'de tamamladı. 2008 yılında Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim Anasanat Programından mezun oldu. 2013 yılında Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. 2017 yılında Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik derecesi aldı. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır.

Özlem MURAZ

1981 Babaeski doğumludur. 2004'te Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'nden mezun oldu. 2009 yılı Çukurova Üniversitesi, Resim-İş Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. 2012 yılında Hacettepe Üniversitesi, Resim Bölümü Sanatta Yeterlik Programına başladı. Halen Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.

Sait TOPRAK

1983 yılında Şanlıurfa/Bozova'da doğdu. 2004'te Çukurova Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim-İş Eğitimi Bölümü'nden mezun oldu. 2009 yılında aynı bölümde Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. 2014 yılında Çukurova Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Dalı'nda Sanatta Yeterlilik/Doktora Programına başladı. Toprak, halen Kafkas Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

Mehmet YILMAZ

1963'te Mersin/Mut'ta doğdu. 1987'de Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümünden mezun oldu. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalında Yüksek Lisans (1989) ve Sanatta Yeterlik dereceleri aldı (1993). 1990-2003 arasında ODTÜ Güzel Sanatlar ve Müzik Bölümü'nde Resim, Heykel ve Çağdaş Sanat dersleri verdi. 2003'te Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ne atandı, 2004'te Profesör oldu. 2006'da Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde çalışmaya başladı. Halen Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde öğretim üyesi olarak çalışmakta ve yarı zamanlı olarak ODTÜ Güzel Sanatlar ve Müzik Bölümünde ders vermektedir.

İbrahim YILDIZ

1984 yılında Gaziantep'te doğdu. 2002'de ilköğretim ve orta-öğrenimini bu ilde tamamladı. 2008 yılında Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim Öğretmenliği Resim Ana Sanat Programında, lisans öğrenimini, 2013 yılında ise aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Ana Bilim Dalında Yüksek Lisans öğrenimini tamamladı. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Programında öğrenimine devam etmektedir. 2012 yılından bu yana Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde araştırma görevlisi olarak görev yapmaktadır.



2006 RESİM-İŞ EĞİTİMİ LİSANS PROGRAMINDAN ÇIKARILAN KURAMSAL SANAT DERSLERİNİN İNCELENMESİ

AN INVESTIGATION ON THE THEORETICAL ART
SUBJECTS EXCLUDED FROM ART EDUCATION
UNDERGRADUATE PROGRAMME

Anahtar Sözcükler: Resim-iş öğretmenliği, program,
kuramsal sanat dersler, sanat eğitimi.

Keywords: Art teaching, programme, theoretical art
subjects, art education.

OZET ABSTRACT

Öğretmen eğitimi alanındaki çağdaş gelişmelerin ve yönelimlerin ortaya çıkardığı temel gereksinimler, öğretmen yetiştiren lisans ve lisansüstü programların sürekli olarak geliştirilmesini gerekli kılmaktadır. Disiplin dayalı sanat eğitimi modeline duyulan gereksinimle birlikte çağdaş sanatçı-öğretmen yetiştirmek amacıyla üniversitelerin resim-iş eğitimi bölümleri programlarında geliştirme ve güncelleme çalışmaları yapılmaktadır. Resim-iş eğitimi bölümlerinde hem sanat eğitimcisi yetiştirecek hem de anasanat dallarında belli düzeyde uzmanlaşma amacını gerçekleştirebilecek öğretmen eğitimi programlarına gereksinim duyulmaktadır. Sanat eğitiminde ortaya çıkan yeni kavramlar ve buna bağlı olarak gelişen yeni uygulamalar, sanat eğitiminde öğretmen yetiştiren programların ders ve içeriklerine yansımaktadır. Öğretmen eğitimi programlarında 1997-1998 yılında gerçekleştirilen yapılanmanın ardından programların güncellenmesine ve aksayan yönlerinin giderilmesine yönelik olarak 2006-2007 yılından bir başka adım daha atılmıştır. Bu tarihten itibaren uygulanmaya başlanan öğretmen eğitimi programlarında derslerin isim, kod ve saatlerinde düzenlemeler ve değişiklikler yapıldığı görülmektedir.

Bu çalışmada Türkiye’de görsel sanatlar alanında sanat eğitimcisi yetiştiren 1998 Resim öğretmenliği lisans programında yer alan ancak sonrasında düzenlenen 2006 Resim-iş öğretmenliği lisans programında yer almayan dersler incelenmiştir. Söz konusu dersler şöyle sıralanabilir: Çağdaş Dünya Sanatı (2), Çağdaş Türk Sanatı (2), İnsanın Sanatsal Gelişimi (2), Estetik (3). Bu derslerin 2006 lisans programında yer almamasının gerekçeleri araştırılmış ve bu derslere duyulan gereksinim irdelenmiştir. Güncel öğretim eğitimi programında yer almayan ve gerekli görülen bu dört kuramsal sanat dersinin nasıl telafi edildiği ders bilgi paketlerinin incelenmesiyle saptanmıştır.

The fundamental requirements arising from the developments and contemporary trends in the field of teacher education make it essential that under- and postgraduate programmes designed for the education of prospective teachers should be continuously developed. In this respect, universities do develop and update, in line with the requirements for an art education model based on discipline, their programmes offered in art education departments in order to educate artist-teachers in conformity with the needs of the modern world. To this end, teacher education programmes are needed in the departments of art education designed both to educate teachers with capacity to instruct art and also to enable a certain level of specialty in the main art fields. New notions emerging in art education and new practices consequently developed are duly reflected upon and taken into account in designing the subjects and contents in teacher education programmes offered in art education. After the first restructuring in teacher education programmes in this direction performed in 1997-1998, a new programme was put into effect in 2006-2007 to update the programmes and to remove imperfections, characterized with new arrangements and changes made in titles, codes and hours of the subjects offered in teacher education programmes.

This study examines the subjects that have been excluded from the art teaching undergraduate programme from 2006, although included in the previous art teaching undergraduate programme from 1998 designed to educate art instructors in the field of visual arts in Turkey. The subjects in question are Contemporary World Art (2), Contemporary Turkish Art (2), Human’s Artistic Development (2) and Aesthetics (3). The study attempts to investigate the reasons as to why these subjects have not been included in the 2006 undergraduate programme and discusses the need for these subjects. An analysis of the related information packages set up for the subjects have provided insights into how the new programme attempts to balance out the effects of non-inclusion of these subjects required but not included in

Giriş

Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) ve Dünya Bankası'nın 1994-1997 yılları arasında yürüttüğü Milli Eğitimi Geliştirme Projesi kapsamında öğretmen yetiştiren eğitim fakültelerinin yeniden yapılanması çalışmaları başlamıştır. Bu yapılanma ile Resim-iş eğitimi lisans programında yer alan derslerin yarıyıllara göre dağılımları, kredi/saat ve içerikleri ilgili komisyonca hazırlanmıştır. Program 1998-1999 öğretim yılından itibaren Eğitim Fakültelerinde uygulamaya konmuştur. Kuruluş amacı ilk ve ortaöğretim kurumlarına sanat eğitimcisi yetiştirmek; temel hedefi öğrencilere öğretmen yeterliklerinin kazandırılması olan Resim öğretmenliği lisans programının öğrenci kaynakları liseler, anadolu öğretmen liseleri ve güzel sanatlar liseleridir (Kurtuluş, 2002, s. 152; YÖK, 2007, s. 55).

San (1998, s. 22), Resim-İş Eğitimi Bölümlerinde yapılacak yeni düzenlemede beklenen sanat eğitimcisi yetiştirirken aynı zamanda öğretmen adaylarının akademik diğer disiplinlerde olduğu kadar güzel sanatlar konusunda da derinlemesine bilgilenmelerinin ve sanatların özüne erişmelerinin sağlanmasının oldukça önemli olduğuna dikkat çekmiştir. YÖK/Dünya Bankası Milli Eğitim Geliştirme Projesi çerçevesinde gerçekleştirilen çalışmalarda, sanat eğitimiyle ilgili olarak öngörülen ve tavsiye edilen yöntem, Disiplin Dayalı Sanat Eğitimi modeli olarak karşımıza çıkmıştır (Kırıçoğlu ve Stockroky, 1997). Öğretmen yetiştirmeye odaklanan bu yapılanmada ilk ve ortaöğretim sanat öğretmenine sanat alanında dört boyutta (Uygulamalı Çalışmalar, Sanat Tarihi Anlayışı, Estetik ve Eleştiri) temel bilgi ve davranış kazandırılması amaçlanmıştır (İlhan, 1998; San, 2001, s. 30).

YÖK/Dünya Bankası destekli Milli Eğitimi Geliştirme Projesi kapsamında yeniden yapılanan 1998 Resim Öğretmenliği Lisans Programının ardından düzenlenen 2006 Resim-İş Öğretmenliği Lisans Programı 2006-2007 akademik yılından itibaren uygulanmaya başlanmıştır. Öğretmen yetiştirme programlarının yeniden düzenlenmesinin gerekçesi, 1997-1998 yapılanmasını tamamen değiştirmek değil, programların güncellenmesi ve modelin aksayan yönlerinin giderilmesine yönelik olarak belirtilmiştir. Eğitim fakültelerinden gelen görüşler doğrultusunda derslerin isim, kod ve saatlerinde

düzenlemeler yapılmıştır. Ayrıca Milli Eğitim Bakanlığının ilköğretim ve ortaöğretim ders programlarındaki değişikliklerin eğitim fakültelerinin programlarına yansıtılması gereği de gündeme gelmiştir (YÖK, 2007, s. 62-63). 2006-2007 eğitim öğretim yılında YÖK tarafından güncellenen programlar ve tanımlanan ders içerikleri öğretmen yetiştiren fakültelere sunulmuştur. Resim-iş öğretmenliği lisans programına yeni dersler eklenirken birtakım derslerin çıkarıldığı görülmüştür. Türkiye’de Bologna sürecinin başlamasıyla birlikte programlarda yer alan ders içeriklerinin dersi yürüten öğretim elemanı tarafından hazırlanması önemli bir gelişmedir.

Problem

Resim-iş eğitimi lisans programlarının 2006 yılında güncellenmesiyle programdan çıkarılan derslerin mevcut programda yarattığı eksiklikler bu araştırmanın problemi oluşturmaktadır.

Amaç

Bu araştırmanın temel amacı; Resim-iş eğitimi lisans programından çıkarılan derslerin incelenmesi, bu derslerin yarattığı eksiklikleri belirlemek ve öneriler geliştirmektir.

Araştırmanın Önemi

Resim-iş eğitimi lisans programlarında uygulamalı derslere katkı sağlayacak kuramsal sanat derslerinden Çağdaş Dünya Sanatı (2), Çağdaş Türk Sanatı (2), İnsanın Sanatsal Gelişimi (2), Estetik (3) derslerinin güncel programda yer almadığı görülmektedir. Sanat eğitimcisi yetiştiren Resim-İş Öğretmenliği lisans programında söz konusu derslerin yarattığı eksiklikleri sorgulamak ve hazırlanacak yeni öğretmen eğitimi programları için çözüm odaklı öneriler geliştirmek araştırmayı önemi kılmaktadır.

Araştırmanın Sınırlıkları

Bu çalışma, 1998 Resim Öğretmenliği Lisans Programında yer alan ancak 2006 yılında güncellenen Resim-İş Öğretmenliği Lisans Programında yer almayan Çağdaş Dünya Sanatı (2), Çağdaş Türk Sanatı (2), İnsanın Sanatsal Gelişimi (2), Estetik (3) derslerinin eksikliklerinin sorgulanmasıyla sınırlanmıştır.

Yöntem

Bu çalışma 1998 Resim Öğretmenliği Lisans Programında yer alan Çağdaş Dünya Sanatı (2), Çağdaş Türk Sanatı (2), İnsanın Sanatsal Gelişimi (2), Estetik (3) derslerinin 2006 Resim-İş Öğretmenliği Lisans Programında yer almamasının yarattığı etkiler incelenmiştir. Bu çalışma, nitel araştırma yöntem ve tekniklerinden faydalanılarak yürütülmüştür. Nitel araştırma, sosyal yaşam ve insanla ilgili problemlerin kendine özgü metotlarla sorgulayarak, anlamlandırma sürecidir (Creswell, 1998, s.9). Araştırmada, doküman inceleme tekniği kullanılmıştır. Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu ya da olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 187). Araştırmada veriler, alanyazın ve internet kaynaklarının taranması yoluyla toplanmıştır. Konu ile ilgili yapılan araştırmalar ve yayınlar incelenmiştir.

Veri Kaynakları

Üniversitelerin Eğitim Fakülteleri bünyesinde sanat eğitmeni yetiştiren resim-iş öğretmeni lisans programlarını yürüten 33 anabilim dalının (Ek 3) lisans ders programları çalışma grubu olarak seçilmiştir.

Verilerin Toplanması

Resim-iş eğitimi öğretmeni eğitimi programları konusunda yazılmış kitaplar, lisansüstü tezler, bildirimler, kurul raporları ve Resim-iş eğitimi lisans programını yürüten 33 anabilim dalının internet sayfalarında yer alan ders bilgi paketleri incelenmiştir. Genel ağ kaynakları ile elde edilen bilgiler doğrultusunda 33 anabilim dalının programları değerlendirmeye alınmıştır. Veriler araştırmacı tarafından 2017-2018 akademik yılı dikkate alınarak Resim-iş eğitimi lisans programlarını genel ağ sayfalarında yayımlayan anabilim dallarından toplanmıştır.

Verilerin Analizi

Çalışma kapsamında elde edilen veriler, Bologna süreci kapsamında ders bilgi paketlerini internet sayfalarında güncelleyen Resim-iş öğretmeni lisans programlarının incelemesi yöntemi ile analiz edilip yorumlanmıştır. Nitel verilerin analizinde ve yorumlanmasında betimsel analiz yönteminden yararlanılmıştır. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler,

önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir (Yıldırım ve Şimşek, 2008,s.224).

Bulgular

1998 Resim Öğretmenliği Lisans Programında Yer Alan Kuramsal Sanat Derslerinin İçeriğine İlişkin Bulgular:

1998 Resim Öğretmenliği Lisans Programı (Ek 1) dört yıl sekiz yarıyılı esas alarak düzenlenmiştir. Programda Çağdaş Dünya Sanatı (2), Çağdaş Türk Sanatı (2), İnsanın Sanatsal Gelişimi (2), Estetik (3) dersleri 2006 Resim-İş Öğretmenliği Lisans Programında yer almamaktadır. 2006 Resim-İş Öğretmenliği Lisans Programı (Ek 2) ekte sunulmuştur.

YÖK (1998, s. 85-93) tarafından belirlenen "Resim Öğretmenliği Lisans Programı Ders Tanımları"na göre söz konusu derslerin içerikleri aşağıda verilmiştir:

Tablo 1. 1998 Resim Öğretmenliği Lisans Programı Ders Tanımları

Dersler	Ders Tanımları
Çağdaş Dünya Sanatı (2-0) 2	<i>Dersin amacı "Sanat Eğitiminde Çokkültürlülük (Multicultural) ve Kültürlerarası İletişim" anlayışı çerçevesinde, çeşitli ülkelerdeki sanatsal uygulamalardan öğrencileri haberdar etmektir. Bu maksatla Asya ülkeleri (Çin, Japonya, Türki Cumhuriyetleri, Hint, Endonezya, Malezya, Kore vb), Kafkas ülkeleri, Ortadoğu ülkeleri (İran, Irak, Ürdün, İsrail vb.), Afrika ülkeleri (Mısır, Sudan, Fas, Mozambik, Nijerya, Etiyopya, Somali, Botswana vb.), Güney Amerika ülkeleri (Bolivya, Peru, Meksika, Brezilya vb.) gibi değişik bölge ve kıtalardaki geleneksel ve çağdaş sanatsal uygulamaların görsel (slayt, video, reproduksiyon vb.) ve teorik incelemelerini ve tanıtımını içerir.</i>
Çağdaş Türk Sanatı (2-0) 2	<i>Batılı anlayışta çağdaş Türk sanatının başlangıcından günümüze gelişimini ve yakın dönemdeki sanatsal uygulamaları içerir.</i>
İnsanın Sanatsal Gelişimi (2-0) 2	<i>İnsanın sanatsal ve estetik gelişimi, sanatta gelişim kuramları, ilk ve ortaöğretim öğrencilerinin resimsel evreleri, yaratıcılık, öğrenciler için yaratıcılığın taşıdığı anlam, yaratıcı gelişimde kopya kuramı (ikonoklastik görüş), estetik gelişim evreleri, sanat tarihsel anlayış evreleri, ilk ve ortaöğretim öğrencilerinin özellikleri, sanatsal yönelimleri ve sanatı öğrenme biçimleri bu dersin konularını oluşturur. Bu derse yönelik olarak öğrenciler bir proje hazırlar.</i>
Estetik (3-0) 3	<i>Sanat nedir? Sanatın işlevleri nelerdir? Sanatta ve doğada güzellik, sanatın oluşum süreçleri, sanat birimi olarak estetik kuramlar: Biçimci, yansıtmacı, dışavurumcu, işlevsel, kurumsal kuramlar.</i>

Çağdaş Türk sanatının gelişimini Batılı anlayışla ele alan Çağdaş Türk Sanatı dersinin yerini dolduracak yeni bir ders 2006 programında yer almamıştır. Benzer durum Çağdaş Dünya Sanatı dersi için de söz konusudur. Resim-iş öğretmeni lisans program yeterliliklerinde "estetik anlayışı ve bilgisi kavramı" kullanılmasına rağmen Estetik dersinin kaldırılmış olması mezun olacak öğrencinin estetik bilgisinde gerekli yeterliliğe sahip olamayacağını düşündürmektedir. İnsanın Sanatsal Gelişimi (2) dersinin yarattığı eksiklik "çocuk" kavramı ile sınırlandırılarak Çocuğun Sanatsal Gelişimi (2) dersi yeni programda yer almıştır.

Çıkarılan Derslerin Ders Bilgi Paketlerinde Yeniden Düzenlenmelerine İlişkin Bulgular:

Resim-iş öğretmeni lisans programını yürüten Üniversitelerin Ders Bilgi Paketleri incelenmiş ve 1998 programında yer alan Çağdaş Dünya Sanatı (2), Çağdaş Türk Sanatı (2), İnsanın Sanatsal Gelişimi (2), Estetik (3) derslerinden Çağdaş Türk Sanatı ve Estetik derslerinin yarattığı eksiklik genellikle Seçmeli dersler ile telafi edilmeye çalışılmıştır. Çağdaş Dünya Sanatı dersinin ise içerik bakımından 2006 Resim-İş Öğretmenliği Lisans Programına eklenen Çağdaş Sanat (3) dersi ile telafi edildiği görülmüştür. Üniversiteler ve 2006 programından çıkarılan derslerin mevcut programda işleniş Tablo 2'de gösterilmiştir.

Tablo 2: Üniversiteler ve 2006 Programından Çıkarılan Derslerin Mevcut Programda İşleniş

Üniversiteler	Çağdaş Türk Sanatı	Estetik
-A- Üniversitesi	Çağdaş Türk Sanatı Tarihi (2)	
-B- Üniversitesi		Türk İslam Sanat ve Estetiği (2) İslam'da Sanat ve Estetik (2)
-C- Üniversitesi	Çağdaş Türk Resim Sanatı (2)	
-D- Üniversitesi	Çağdaş Türk Sanatı (4)	Estetik (4)
-E- Üniversitesi		Estetik (2)
-F- Üniversitesi	Çağdaş Türk Sanatı (2)	
-G- Üniversitesi	Çağdaş Türk Sanatı (2)	
-H- Üniversitesi	Çağdaş Türk Sanatı (3)	
-I- Üniversitesi		Etik ve Estetik (3)
-İ- Üniversitesi	Çağdaş Türk Sanatı (2)	
-J- Üniversitesi		Estetik ve Sanat Eğitimi (2)

Çalışma grubunda yer alan üniversitelerin bilgi paketleri incelendiğinde (A) Üniversitesinde altıncı yarıyılıda okutulan Türk Eğitim Tarihi (2) dersinin buradaki programda yer almadığını bunun yerine Çağdaş Türk Sanatı Tarihi dersinin eklendiği görülmüştür. (B) Üniversitesi Estetik kavramını İslam Sanatı kapsamındaki derslerle sınırlandırmıştır. (C) Üniversitesinde altıncı yarıyılıda okutulan Çağdaş Türk Resim Sanatı dersi zorunlu okutulmaktadır. Özellikle yeni açılmış bir program olarak (D) Üniversitesi Resim-İş öğretmeni lisans programında Çağdaş Türk Sanatı ile Estetik birçok seçmeli ders içinde yer almaktadır. (E) Üniversitesinde beşinci yarıyılıda Estetik dersinin programa yerleştirildiği görülmüştür. (F) ve (H) Üniversiteleri altıncı yarıyılıda, (G) ve (İ) Üniversiteleri dördüncü yarıyılıda Çağdaş Türk Sanatı dersine Seçmeli ders olarak programlarında yer vermiştir. (I) Üniversitesinin programında estetik kaynaklı olan Etik ve Estetik dersi ve (J) Üniversitesi Estetik ve Sanat Eğitimi dersi üçüncü yarıyılıda Seçimlik dersler arasında yer almıştır.

2006 Resim-İş Öğretmenliği Lisans Programına eklenen Sanat Felsefesi (2) dersinde, Estetik kitaplarının ders kitabı olarak öğrencilere okutulduğu ve dersin içeriği incelendiğinde ise özellikle Estetik temelli kaynaklardan yararlanıldığı görülmüştür. Estetik dersinin eksikliği durumu, Sanat Felsefesi dersiyle telafi edilmeye çalışılmıştır.

Tartışma

Sanat Tarihi, Estetik, Eleştiri, Uygulama içerikli "Disipline Dayalı Sanat Eğitimi" modeli ile sanat eğitimcisi yetiştiren programlardan Estetik dersinin kaldırılmasının yanlış bir karar olduğu söylenebilir. İkinci (2016) tarafından gerçekleştirilen çalışmada resim-iş eğitimi anabilim dalında görev yapan öğretim elemanlarının 1998 programında yer alan Çağdaş Dünya Sanatı, Çağdaş Türk Sanatı ve Estetik derslerinin 2006 programından kaldırılmasının doğru bir uygulama olmadığını düşündüklerini bulgulamıştır. Bazı katılımcılar, Estetik dersinin kaldırılmasıyla ilgili olarak bu dersin yerine Sanat Felsefesi dersinin koyulduğu görüşündedir. İncelenen ders bilgi paketlerinde de Estetik ve Çağdaş Türk Sanatı derslerinin Seçmeli ders kapsamında işleyen anabilim dallarının olduğu görülmüştür.

İkinci (2016) bulgularında; katılımcıların yaklaşık

%50'sinin İnsanın Sanatsal Gelişimi dersinin 2006 programında Çocuğun Sanatsal Gelişimi olarak adlandırıldığını saptamıştır. Ayrıca 2006 düzenlemesine eklenen Çocuğun Sanatsal Gelişimi dersinin 1998 Resim Öğretmenliği Lisans Programındaki İnsanın Sanatsal Gelişimi dersinin yerini dolduramayacağı ve "İnsanın" kavramının "Çocuğun" kavramı ile sınırlandırıldığı vurgulanmıştır.

İnsanın Sanatsal Gelişimi dersi yurtdışı programlarında "Studio Art and Human Development" olarak kullanılmaktadır. 1998 programında yer alan İnsanın Sanatsal Gelişimi dersi adından dolayı bir sanat tarihi dersi gibi algılanmıştır. Ders ile ilgili olarak bir adlandırma sorunu yaşandığı, ayrıca içeriği ve uygulamasında bazı farklılıkların olduğu düşünülmektedir (Çelikhhan, 2017,s.269). Ders bilgi paketlerinde Estetik ile Çağdaş Türk Sanatı dersleri Seçmeli ders olarak yer alırken, insanın Sanatsal Gelişimi dersinin yer almayışı, bu dersin Çocuğun Sanatsal Gelişimi olarak kabul gördüğünü göstermektedir.

Sonuç ve Öneriler

Resim-İş öğretmeni lisans programında üniversitelerin bilgi paketine dayanılarak Estetik (3) ile Çağdaş Türk Sanatı (2) derslerinin bazı üniversitelerde Seçmeli ders kapsamında işlendiği görülmüştür. Güncellenen programda, bu derslerin yer almamasının önemli bir eksiklik olduğu söylenebilir. Seçmeli ders olarak bazı programların seçenekleri çeşitliken, bazı programlarda pek farklı seçenek sunulmamıştır. İnsanın Sanatsal Gelişimi dersinin, bir adlandırma-içerik sorunundan kaynaklı olarak dersin ismi değiştirilmiştir. Bu tür sorunların ortaya çıkmaması için ders adlandırmaları ve içerikleri doğru bir biçimde birimlere aktarılmalıdır. Öğretmen adaylarının sanatsal alanda uygulama yapabileceği atölye dersleri ile eş zamanlı olarak, sanat tarihi, estetik, eleştiri temelli sanat derslerinin sanat eğitimi programlarında yer almasıyla eğitim-öğretim niteliği açısından daha etkili sonuçlar elde edilebilir. Ders bilgi paketlerinde yer alacak bilgiler düzenlenirken üniversiteler-arası iletişim sağlanmalıdır. Bilgiye ulaşmak amacıyla Resim-İş Öğretmenliği programlarının genel ağ sayfalarında ders bilgi paketlerinin içeriklerinin güncel tutulması önerilebilir.

KAYNAKÇA

- Creswell, J. W. (1998). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five traditions*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Çelikhhan, H. (2017). *Görsel sanatlar eğitiminde çocuğun sanatsal gelişimi dersi*. Cumhuriyetin Işığında Yükseköğretimde Sanat Eğitimi Uluslararası Sempozyumu içinde, 256-272, Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Ekinci, B. (2016). *Eğitim fakülteleri 1998 ve 2006 resim-iş eğitiminin programlarının değerlendirilmesi*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- İlhan, Ç. A. (1998, Kasım). *Türkiye'de resim-iş eğitiminin 75. yılı. II. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi*, 276-289. Ankara Üniversitesi.
- Kırışoğlu, O. ve Stockroky, M. (1997). *Ortaöğretim sanat öğretimi*. Ankara: YÖK/Dünya Bankası Milli Eğitimi Geliştirme Projesi Hizmet Öncesi Öğretmen Eğitimi.
- Kurtuluş, Y. (2002, Mayıs). 1963 Gazi eğitim enstitüsü resim-iş bölümü programı ve 1998 resim öğretmenliği lisans programı. *Sanat Eğitimi Sempozyumu içinde*, 151-158, Ankara: Gazi Üniversitesi.
- San, İ. (1998). Sanatla eğitim üzerine yeni düşünceler. *Milli Eğitim*, 139, 21-23.
- San, İ. (2001). Sanatlar eğitimi. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 34(1-2), 23-34.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- YÖK. (1998). *Eğitim Fakültesi Öğretmen Yetiştirme Lisans Programları Kitabı*. Ankara: Yükseköğretim Kurulu Yayını.
- Yükseköğretim Kurulu (2007). *Öğretmen Yetiştirme ve Eğitim Fakülteleri (1982-2007)*. Ankara: Yükseköğretim Kurulu Yayını.

EKLER

Ek.1 1998-1999 Eğitim Yılı Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Lisans Programı	Ek.2 2006-2007 Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Lisans Programı

EK 3

Resim-İş Öğretmenliği Programları ve Kontenjanları				
1	Abant İzzet Baysal Üniversitesi(Bolu)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	40
2	Adnan Menderes Üniversitesi (Aydın)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	40
3	Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi (Ağrı)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	50
4	Aksaray Üniversitesi	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	40
5	Anadolu Üniversitesi (Eskişehir)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	55
6	Atatürk Üniversitesi (Erzurum)	Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	45
7	Bartın Üniversitesi	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	25

8	Cumhuriyet Üniversitesi (Sivas)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	35
9	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	30
10	Çukurova Üniversitesi (Adana)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	40
11	Dicle Üniversitesi (Diyarbakır)	Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	40
12	Dokuz Eylül Üniversitesi (İzmir)	Buca Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	60
13	Ege Üniversitesi (İzmir)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	20
14	Erzincan Üniversitesi	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	40
15	Fırat Üniversitesi (Elazığ)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	40
16	Gazi Üniversitesi (Ankara)	Gazi Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	70
17	Gaziosmanpaşa Üniversitesi (Tokat)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	25
18	Harran Üniversitesi (Şanlıurfa)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	40
19	İnönü Üniversitesi (Malatya)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	50
20	Karadeniz Teknik Üniversitesi (Trabzon)	Fatih Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	50
21	Kastamonu Üniversitesi	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	40
22	Marmara Üniversitesi (İstanbul)	Atatürk Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	100
23	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi (Burdur)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	50
24	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Muğla)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	30
25	Mustafa Kemal Üniversitesi (Hatay)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	30
26	Necmettin Erbakan Üniversitesi (Konya)	Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	45
27	Niğde Üniversitesi (Niğde)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	40
28	Ondokuz Mayıs Üniversitesi (Samsun)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	70
29	Pamukkale Üniversitesi (Denizli)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	40
30	Trakya Üniversitesi (Edirne)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	30
31	Uludağ Üniversitesi (Bursa)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	50
32	Yüzüncü Yıl Üniversitesi (Van)	Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	40
33	Yakın Doğu Üniversitesi (KKTC Lefkoşa)	Atatürk Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği (Tam Burslu) Resim-İş Öğretmenliği (%50 Burslu)	436
Toplam				1390



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan April 2018

Berna AYDIN¹

¹ Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü // Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Basic Art Education //

bisbilir@gmail.com

**ÖZEL HAYATIN SANATSAL ÜRETİME YANSIMASI:
NIKI DE SAINT PHALLE VE SANAT DENEYİMİ**
REFLECTION OF PRIVATE LIFE TO ARTISTIC
PRODUCTION: NIKI DE SAINT PHALLE AND HER ART
EXPERIENCE

Anahtar Sözcükler: Sanat, Kadın, Beden, Şiddet, Niki de Saint Phalle.
Keywords: Art, Woman, Body, Violence, Niki de Saint Phalle.

ÖZET ABSTRACT

Bu çalışma, sanatın farklı dallarında üretim yapan sanatçılara ilişkin biyografik çalışmalar başlığı altında, kadın sanatçı olarak yaşarken tanınan bir kimlik olarak yerini almış Fransız sanatçı Niki de Saint Phalle (1930-2002) üzerinedir. Sosyal ve politik konularda; resim, heykel, performans ve film yapıcılığı gibi farklı disiplinlerde faaliyet göstermiştir. Profesyonel bir sanat eğitimi almayan ve kariyerine model olarak başlayan Phalle'nin sanat dünyasına girişi, özel hayatında yaşadığı olaylar, psikolojik sarsıntılar ve bozulmalarla hesaplaşmasını yansıtacağı bir zemin arayışının ve bunun iyileştirici güce sahip olacağı inancının sonucudur.

1960'ların ilk yılları Phalle'nin sanatsal üretiminin başladığı döneme denk gelmekte ve gerek kullandığı malzemeler gerekse çalışmalarını gerçekleştirirken yaptığı tüfekle atış performansları, her yönden şiddeti işaret etmektedir. Sanatçı vurma eylemini, yaşadığı psikolojik travmaların etkisini dışavuran, kendi babası başta olmak üzere, diğer erkeklerle ve eril düzene karşı gerçekleştirdiği, kendini iyi hissettiren bir yönetime dönüştürmüştür. Girdiği bu hesaplaşma, onun kendini gerçekleştirebilmesi için ilk adımı oluşturmuş ve sonrasında birbirini takip eden iki dönem, kadın figürünün başat rol oynadığı seri çalışmalara yönelmiştir. Farklı yorumla gelişen dönemlerden ilki kadının toplumdaki rollerini irdelerken; diğeri "Nanas" olarak da ün salan, kadının toplumdaki kısıtlı konumunu ters yüz ederek renkli, eğlenceli ve rahat tavırlı kadın kavramına dikkat çekmiştir.

Niki de Saint Phalle'nin farklı dönemsel özellikler gösteren sanat pratikleri, sanatçının kişisel hikâyesi ile etkileşimi bağlamında bu çalışmada incelenecektir.

This work is on the French artist Niki de Saint Phalle (1930-2002), who took the place as a recognized identity while living as a female artist, under the heading of biographical work on artists working in different branches of art. In social and political matters; He has worked in different disciplines such as painting, sculpture, performance and filmmaking. Phalle, who does not receive a professional art education and starts as a model for his career, is the result of his search for a ground that will reflect his incarnation in the art world, the events he experienced in his private life, his psychological disturbances and distortions, and that he will have a healing power.

The first years of the 1960s were the turn of the artistic production of Phalle, and the shot performance with the rifle when they were performing their work, if necessary, indicates violence from all sides. The artist transforms the act of tapping into a method of making himself feel good, which he has done against other men and masculine devices, especially his own father, who exorcises the effects of the psychological traumas he has experienced. This reckoning formed the first step in making her able to perform itself, and subsequently directed two series of consecutive periods, the series of works in which the female figurine played a dominant role. While interpreting the role of women in the society in different periods, attracted attention to the concept of colorful, fun and relaxed attitudes, with the other, known as "Nanas," reversing the limited position of women in society.

Niki de Saint Phalle's different periodical artistic practices will be studied in this work in the context of the interaction with the artist's personal story.

Giriş

Psikanalistçi yaklaşıma göre sanatın tanımı: "Kişisel bunalımlarını, karabasanlarını, kendinde olumsuz etkiler yaratmadan boşaltabilen ve bu yolla bir rahatlık, bir ferahlık verebilen ve bu durum nedeniyle hoşnut kalınmasını sağlayan, bütün bu işlevleri nedeniyle de 'güzel' (veya estetik) diye tanımlanabilen her şey" dir (Erinç, 2004, s.46). Bu tanımla, sanatçının acısını keşfetmesine ve iyileşmesine vesile olan bir arınma olduğu da söylenebilir. Bir anlamda, sanat ve hayat deneyimi içiçe geçer.

Çoğu sanatçı hayatındaki olaylardan, özellikle de zor zamanlara ait olanlardan beslenir. Yaratım sürecinde bu anlara yer vermek, çoğu zaman bunlarla yüzleşme ve çarpışarak üstesinden gelme durumu olarak da kendini gösterir. Sanat tarihi, bu anlamda ünlü isimlerin yapıtlarına da sahne olmuştur. Louise Bourgeois, Frida Kahlo, Edvard Munch, Van Gogh, Niki de Saint Phalle ilk akla gelen sanatçılardandır.

Özel hayatındaki deneyimlerini ve kişisel travmasını kullanarak sanatsal faaliyette bulunma ve bunlarla/

kendiyle yüzleşerek kendisinin ilacı olma durumunu yaşayan sanatçılar, kimi zaman bu farkındalığı sözel olarak da dile getirmişlerdir. ¹

Niki de Saint Phalle de, kendi duygularını ifade etmek amacıyla sanata yönelmiş, bunun kendini iyileştiren bir araç olduğunu keşfetmiştir. Herhangi bir sanat eğitimi almamasına karşın, ifade biçimi olarak seçtiği dil, deneyimleme sürecinde girdiği sanatsal üretimin iyileştirici etkisinin farkındalığıyla ilerlemiş ve bunu da ifade etmiştir: "Resim yapmak, ruhumu sarsan karmaşayı yatıştırdı. Bu, her zaman eserlerimde ortaya çıkan ejderhaları evcilleştirmenin bir yoluydu" (Morineau, 2014, s.2).

Fransız bir baba ve Amerikalı bir annenin beş çocuğundan ikincisi olarak 1930 yılında Fransa'da dünyaya gelen Niki de Saint Phalle, sık sık Fransa'yı ziyaret etse de, çocukluğunun çoğu New York'da geçer. 1946 yılında moda dergisi Harper's Bazaar, Vouge ve Life' da kapak modeli olarak başladığı kariyeri ve yine 18 yaşında çocukluk arkadaşı yazar Harry Mathews ile yaptığı ilk evliliği 19 yaşına kadarki süreçte hayatındaki önemli dönem noktaları olur. İlk çocuğunu 21 yaşında kucağına alır ve sonrasında ailesiyle Paris'e taşınır. Sonraki yıl burada rahatsızlanır ve şizofreni tanısıyla tedavi görür. 11 yaşındayken babasının cinsel istismarına maruz kalmasının etkilerini gösteren bu psikolojik sarsıntı ve bozulmalar, hesaplaşma zemini sunan sanat deneyimini oluşturur.

Resmin dışında, heykel, performans, enstalasyon (yerleştirme) ve film yapımı gibi farklı disiplinlerde; kendi hayal dünyası, ruhsal durumu, korkuları ve toplumdaki beslenen, erkek, kadın ve kadınlık durumları ile mitoloji gibi konularla kendini gösteren Phalle, kendisini sanatla ifade etmekten haz almıştır.

Çalışmalarında gözlemlenen değişiklikler, hayatındaki gelişmeler ve ruhsal olarak yaşadıklarıyla birleşir. Niki de Saint Phalle'nin farklı dönemsel özellikler gösteren sanat pratikleri, sanatçının kişisel hikâyesi ile etkileşimi bağlamında "Niki De Saint Phalle'nin Erken Dönem Çalışmaları", "Shooting Paintings/ Atış Resimleri", "Toplumsal Rollerle Niki'nin Kadınları", "Özgür Kadınların Temsilcileri: Nanas" ve "Phalle'nin Gerçekleşen Hayali: Tarot Bahçesi" başlıkları altında incelenecektir.

¹ Yayo Kusama: "Benim çalışmam, hayatımın, özellikle de ruhsal hastalığımın ifadesidir." Bourgeois: Sanat bir restorasyondur... amaç hayatta maruz kalınan hasarları onarmaktır." (McCool, 2017)

Niki De Saint Phalle'nin Erken Dönem Çalışmaları (1950-1960)

Girdiği ruhsal bunalımın sağladığı motivasyon dışında, toplumsal etkenlerin de katkısı, Niki de Saint Phalle'yi üretmeye itmiştir. Phalle'nin ilk resim çalışmalarına başladığı dönem, sanatın kadınlar için boş zaman uğraşı, erkekler için güçlü ifade biçimi olarak algılandığı, kadınların sanat dünyasında kendine yer bulmaya çalıştığı zamanlara denk düşer.

Paris'e taşındıkları yaz Fransa, İspanya ve İtalya'nın güneyine yaptığı seyahatler, müze ve katedral gezmeleri onun birçok sanatçıyı keşfetmesine ve onlardan etkilenmesine vesile olmuştur. Özellikle de mimar Antoni Gaudí'nin İspanya'daki Güell Parkı (Park Güell), onun hayallerini ve malzemeye olan yönelimini tetikleyen önemli bir faktör olmuştur.



Görsel 1. Self-Portrait (Otoportre), Ahşap üzerine boya ve çeşitli nesnelere, 141 x 141 x 10 cm, 1958-59

İlk dönem çalışmaları, figüratif ve karmaşık unsurlar ile etkilendiği sanatçılara referans veren teknik detaylar ve üslup özellikleri barındıran; saf ve doğal, figürleri, hayali manzaraları oldukça geniş renk aralığı kullanarak yoğun desenli ve dekoratif desenlerle örtüşen resimlerdir.

"Self-Portrait" (Otoportre) (Görsel 1) çalışması, bu anlamda oldukça net fikir verir. Figürün çevresini saran, geri plandaki doku Jackson Pollock üslubunu çağrıştıran parçalanmış bir yüzey izlenimi verir. Merkezde yer verdiği figürün gövde kısmı, Gaudí etkisini gösteren renkli küçük seramik parçalarıyla kaplanmıştır. Biçimlendirmede tercih edilen bu çeşitlilik, Nechvatal'ın (2015) görsel gürültü ve çekicilikle dolu bir tarz olarak bahsettiği bu üslup, sanatçının zorlu günlerinin ve psikolojik anlamda parçalı bir ruh halinin de göstergesidir.

Kendisiyle yapılan bir röportajda (Tate Etc. 2018) Harry Mathews; Phalle'nin "İşkenceye maruz kalmış bir portre" olarak da adlandırdığı bu çalışmasını, evliliklerinin bozulmaya başladığı yıl yaptığını tahmin ettiğini ve sağlık sorunları nedeniyle oldukça sıkıntılı ve acı veren sürecin bu

çalışmasında yüzüne yansıdığını ifade eder.

Oğulları Philip'in 1957 yazında başlayan rahatsızlıkları, bir yandan da Niki'nin hipertiroid rahatsızlığının devam etmesi ve buna bağlı olarak ve korkunç derecede acı çekmesi, onlar için çalışmaya zaman bulamadıkları birkaç yıl olmuştur. 1960 yılıyla birlikte her şeyin daha iyiye gittiğini belirten Mathews'e göre, Paris'ten Grenoble'nin güneyinde dağlık yaşam alanına taşınmalarıyla birkaç yıl mutlu bir şekilde geçmiştir onlar için. Zorlu geçen bu sürece ilişkin detaylardan da bahseder:

"..dakikada 160'a çıkan kalp atışı ile taşıkardi, çok zayıflatıcı bir durumdu, uykusuzluğu derken sağlığı her şeyi etkiliyordu... Sonraki düşmanlığı erkeklerle ve bana karşı idi ve bu noktada kendisini ifade etmeye başladı ve siyah manzaralar, keskin seramik parçaları ve metal aletlerle yapılmış kolaj çalışmalarında kendisini açıkça gösterdi" (Tate Etc. 2018).

Niki de Saint Phalle'nin ilk kolajlarına ve bunları hazırlarken seçimlerinin nasıl oluştuğuna dair de katkı yapar Mathews. Phalle 'nin 1953 yılında tedavi gördüğü kliniğin dışından topladığı dalları, otları ve çakılları ilk kolajlarında kullanmaya başladığını, birkaç yıl sonra, Gaudí'nin Barselona'daki Park Güell'deki kırık tabak tezgâhlarından çok etkilendiğini bundan sonra kendi sanatında da tabakları tekrar tekrar kullandığını: hatta odalardan birinin tabanını kırık tabaklardan bir köşeye çevirdiğini belirtir.



Görsel 2. La Paysage de la mort (Ölüm Manzarası), Asambalaj: ahşap üzerine boya, siva, nesnelere (aletler, şapka iğnesi, traş bıçağı, bebek eli, cam göz, teneke kapak), 66 x 50 x 9 cm, 1960

1959-60 yıllarında Niki de Saint Phalle, bıçak, çivi, iğne, bıçak ağı ve tabanca gibi eserlerine şiddet içeren nesnelere dahil eder. Bu eserler kişisel saldırganlığının keşifleri ve belirtileridir. "La Paysage de la mort" (Ölüm Manzarası) (Görsel 2), figüre yer vermeyen, tekinsiz bir ortamda şiddet unsuru parçalarla tehdit edici bir atmosfer sunarken, bu döneme ait yaşadığı terk edilmişliği ve karanlığı da aktaran bir örnek olarak değerlendirilir.

Phalle'nin resme giren enerjinin ve kaosun, "delilik korkusu" ile baş etmenin bir yolu olduğunu yazdığı

konusuna ilişkin Mathews, Niki'nin çok hassas, gözü kara ve cesur olduğunu ve genellikle kendini bocaladığı durumlara ittiğini, bu yüzden sanatın yoğun uygulamasının ona bir tür denge verdiğini düşündüğünü belirtir.

1960'ların başında, Niki de Saint Phalle, uluslararası alanda asambalajlarıyla tanınırlık kazanmış ve "Fransız Eleştirmen Pierre Restany'nin sözleriyle gerçeğe yönelik yeni bakış açıları getirmeye" (Phillips, 2016: 88) çalışan, aralarında Arman, Christo, Yves Klein, Jean Tinguely ve Jacques de la Villeglé gibi sanatçıların olduğu ve "..hazır nesne artık olumsuzluğun ya da polemik değil, yeni bir ifade repertuarının temel ögesidir" (Antmen, 2009, s. 177) anlayışını benimseyen Nouveau Réalisme (Yeni Gerçekçilik) sanatçı grubunda kısa bir süre yer almıştır.

Shooting Paintings/ Atış Resimleri (1961-1963)

Kızgınlığını ifade ettiği bir performansın sonucu ortaya çıkan "Shooting Paintings" (Atış Resimleri), onun tanınmasını sağlayan ve sanatsal dilinin ilk ifade biçiminin de göstergesi olmuştur. Bu serideki çalışmalar, sanatçının siva ya da beyaz alçı ile kaplanmış boya torbalarıyla hazırladığı yüzeylere tüfekle yaptığı atışlarla oluşturulmuştur.

Atış resimleri, akan ve sıçrayan boyanın da çağrıştırdığı 'cinayet resimleri' olarak da adlandırılmıştır (Nechvatal, 2015). Fakat Phalle'nin vurma eylemi, kendisinin de vurguladığı şekliyle kadının ataerkil toplumdaki rollerine yönelik sembolik bir harekete karşılık gelir. Gerçekte kimseyi öldürmez Phalle, sembolik olarak öldürme eylemidir söz konusu olan. Tıpkı kendi sözünde olduğu gibi: "Ben kendime ateş ediyordum-kendi şiddetimi ve zamanın şiddetini vuruyordum" (Knas, 2016).

Çoğu zaman kendisi de psikolojik olarak rahatsız olduğunu ve sanatla uğraşmanın kendisini sakinleştiren özelliğini; "Sanatla tanıştığım için şanslıydım çünkü psikolojik olarak bir terörist varlığım vardı. Bunun yerine, tüfeği iyi bir sebep-sanat için kullandım" şeklinde ifade eder (Rifle Art).

Kendi saldırganlığı ve travması için seçtiği; yaratıcı, şaşırtıcı ve eril düzene meydan okuyan özellikteki bu çalışmalarını belirli bir ritüelde gerçekleştirmiştir. Kimi zaman bu performansları için izleyicilerin de bulunduğu ortamı tercih eden/ hazırlayan sanatçı, beyaz bir tulum giyip, başroldeki oyuncu gibi performansını sergilemiş ve bu, Phalle için haz veren bir eylem olmuştur.

'Patriyarka', Phalle'nin çalışmalarında yer almış önemli konulardan biridir. Ona göre erkek egemen sistem, kadınları kendi koyduğu kurallara uymasını ve ona göre hareket etmesini belirleyen kesin sınırlar çizmektedir. Bu sınırlar içerisinde kadın özgür değildir. Bu anlamda vurma eylemini, eril düzene karşı gerçekleştirdiği, kendini iyi hissettiren bir yönetime dönüştürür.

"Death of a Patriarch" (Patriyarka'nın Ölümü) isimli çalışması (Görsel 3), merkezde yer alan alçak kabartma bir erkek figürü ve üzerinde taşıdığı savaşa dair detaylar ile ölümü çağrıştırmaktadır. Bedeninde yer alan bir uçak ve bir sürü asker omuzlarında savaşmaktadır. Sanatçı, burada vurma eylemini sembolik de olsa, temsil ettiği patriyarkanın ölümü için gerçekleştirir.



Görsel 3. Death of a Patriarch (Patriyarka'nın Ölümü), Ahşap üzerine boya ve çeşitli nesnelere, 251 x 160 x 40 cm, 1962

1970'lerin başında, Niki de Saint Phalle'nin babasına karşı tepkiden kaynaklanan ve Yönetmen Peter Whitehead ile ortak yapım filmi "Daddy" (Babacığım) (1973), çocukluğunda babası tarafından cinsel istismara maruz kalmasını, bir baba ile kızın ilişkisini anlatan, otobiyografi ve kurguyu birleştiren bir yapım olmuştur. "Film, Saint Phalle'nin çalışmalarının çoğunda olduğu gibi otobiyografiyi fantaziyle bir araya getiriyor; ensest cinsel sahnelerini, baba figürüyle alay eden kadın karakterin, gücü tersine çevirmesiyle birleştiriyor" (Tate Liverpool, 2008).

Toplumsal Rollerine Niki'nin Kadınları (1963-1965)

Kendisinin bir uyuşturucu bağımlısının olduğu gibi ateş etmeye bağımlı olduğu gerekçesiyle atış resimlerini durdurduktan sonra daha özel, daha kadınsı bir dünyaya ve kadın rollerini temsil eden, kadın figürünün başat rol oynadığı çalışmalara yönelir.

Kadınlık durumlarını ele aldığı ve "Femme Accouchement" (Doğum) adını verdiği bir dizi çalışma, kendisinin de bir röportajında belirttiği gibi yaratma takıntısından çıkmıştır: "Sanatçı olmama halim sadece sürekli hamile kalmamla olabilir, yaratım benim için bir obsesyon. Başka hiçbir şey beni tatmin edemez" (Tony, 2016).

Kadının en mükemmel kadınsı özelliklerden biri olduğunu düşündüğü "Doğurma" eylemi önemlidir onun için. Çünkü

kadın, bu eylemi aktif olarak kendisi gerçekleştirir. Genellikle hep pasif tarafta yer alan kadının aktif rol almasını, çocuk doğurabilme gibi, böylesine yaratıcı bir potansiyele sahip olmasını önemli görür ve bu dönem çalışmalarına taşır.

“1963-1964 yılları arasında Niki de Saint Phalle, gelini tasvir eden bir dizi heykel de hazırlamıştır. Onları farklı yerlerde, bazen oturmuş, bazen at sırtında, ama her zaman güzel, pasif ve gerçek hayattan ayrılmış - daha çok peri masalı prensesi gibi göstermiştir “ (Tate Liverpool, 2008, s. 5). Kendisine göre, gelinleri güzel olabilirler fakat (onlar) aynı zamanda acı vericidirler. Kadınlık durumunu yansıtırlar.



Görsel 4. The Bride, or Miss Havisham's dream (Gelin ya da Bayan Havisham'ın Rüyası), Polyester, çeşitli nesnelere, 1965

1963-64 yıllarına denk gelen, Phalle'nin ilk heykel çalışmaları arasında yer alan “La Mariée” (Gelin) (Görsel 4) çalışmasını Charpiat (2014, s.17) şöyle yorumlar:

“İri, genç bir gelinden beklenen zarafet yoktur. Duvağı, ne kadar yeni evlendiğini gösterse de, zaten anne olduğuna dair bir silüete sahip. Beyazlığı, toplumun evliliğin ona onurlu bir statü verdiğini düşündüğünü göstermektedir. Fakat aynı zamanda onun ast konumunu da ifade eder: sanki bir erkeğin etkisi altına girmiş ve her türlü sevinç, yaratıcılık ve gücü kaybetmiş, ölmüş gibi durur. Buna rağmen, ölümünde hayat taşır: bir sürü küçük figür/ heykelcik omuzlarından aşağı akar. Ondandır doğmuş gibi, direkt olarak onun bedeninden gelir gibi görünürler. Onun hayatını öldüren annelik rolü değil, toplumsal normlar tarafından dayatılan, kadının doğurma ve çocuk yetiştirme dışındaki imkânlarını kuşatan eş rolüdür.”

Gelin serisi Niki'nin toplum tarafından kadınlara dayatılan hapsin neler olduğuna dair ipuçlarını verdiğini söylerken, gelinlerin zaten ölümler gibi ya da başka bir deyişle evliliklerinin hayatlarına dair gerçekleşen ya da ihtimali olan tüm olasılıkları da öldürdüğüne dair bir benzetme

yapar (Charpiat, 2014, s.17).

Masumiyeti ve beyazın saflığını taşıyan gerçek anlamda gelin tasvirleri olmalarının yanında hayaletimsi ve rahatsız edici bir suskunluk ve donukluğu da taşıyan bu figürlerin detaylarında yer alan bir sürü bebek figürü, annelik ve doğum kavramlarını da hatırlatır. Phalle için takıntı derecesinde olan bu bebekler, onun doğurma üzerine, yine takıntı düzeyindeki yaratma düşüncesinden kaynaklanır.

Özgür Kadınların Temsilcileri: Nanas (1965)

Nanas, Fransızca'da argo 'Müsait Kadın' anlamına gelir. Phalle'nin Nanas olarak adlandırdığı, ilk başta yün, tel ve kağıt hamuruyla (papier-maché) başladığı ve sonrasında polyester ve poliüretan malzemeden oluşturduğu, yuvarlak hatlara sahip, hareketli, eğlenceli devasa kadın figürleri, onun sanatsal yaratımında, kendini en rahat ifade ettiği, belki de rahatladığı bir döneme de denk geldiğini yansıtan çalışmalar olarak okunabilir. Bir önceki döneme ait yine heybetli ama kadınsı özelliklerini toplumdaki statüsüyle aktarmaya çalışırken yerini, geleneksel kalıpların dışına çıkan, meydan okuyan renkli figürlere bırakmıştır.

Bir kadının anıtsal ölçekte çalışabileceğini göstermeyi acil bir ihtiyaç olarak gördüğü için bu süreci izlemeyi seçtiğini belirten Phalle; sanat tarihindeki klasik kadın bedeni algısına meydan okurken, bu algıyı değiştirmek de ister. Bu bakımdan renkli, toplu ve dilediği gibi rahatça hareket eden kadın bu figürleri, kadınların vücut ölçüleri ve ifadeleri ile toplum tarafından sürekli maruz kaldıkları eleştirilme ve edilgen konumlarını da ters yüz etmeye yönelik bir tavır olarak da algılanabilir.

Nanas'ın çıkışı Phalle'nin ressam Larry Rivers'in hamile eşi Clarice'in çizimlerine (Görsel 5) dayanmaktadır. Yine kendisinin çalışmalarına da konu olarak seçtiği ve takıntı derecesinde yaratma anlamını taşıyan hamile kadınların yuvarlak vücut hatlarına benzer yapıdaki Nanas ortaya çıkar.

"Bana göre heykellerim, kadınların dünyayı güçlendirdiğini, kadınların büyüklük arzusunu, bugün dünyadaki kadınları, iktidardaki kadınları temsil ediyor." diyen Phalle'ye göre 'doğurma eylemi', Nanas'a gerek kadının doğurganlığının gücü, gerekse heybetli duruşlarıyla bereket tanrıçalarına varan bir gücü yüklemektedir.

Phalle'nin çalışmalarında kadınları teşvik ederek erkeklerle kadınlar arasındaki geleneksel hiyerarşiyi tersine çevirmeye çalıştığından bahseden Charpiat (2014, s.7); Niki de Saint Phalle'nin Nanas serisi ile normlardan kurtuluşa dair bir irade gösterdiğini ve geleneksel

temsillerden kurtulduğunu belirtir.

Phalle'nin “Annem (..) Ona empoze edilmiş/dayatılmış bir rolde hapsedildiğini gördüm. Hiç kuşumuz olmamış bir gelenek sayesinde nesilden nesile aktarılmış bir roldür.” yorumundaki cezaevi metaforunu kadının statüsünü tanımlamak için kullandığını belirtir Charpiat (2014, s.14). Burada söz konusu olan, gelenek tarafından asla sorgulanmayan ve hakim sistemden yararlananların muhafızları olduğu bir hapishanedir. Annesinin örneğinde ve zamanında ilk eşi ile evliken 'yazar eşi' olarak da bu rolleri kabullenmediğini gösteren tavır ataerkillikle sınırlı kalmayıp, ırkçılık ve Aids gibi toplumsal konulara da değinen çeşitlilikte ele almıştır. Sanatçının konu seçimlerindeki çeşitliliği kendisini, Nanas'da da göstermiş, oldukça farklı renk ve formlara sahip kadınlar olarak kamusal alanda yerlerini almışlardır.



Görsel 5. Clarice Rivers, Polyester, Guaj, kolaj, boya kalem, pastel, 157 x 112 cm, 1964

Nanas Serisi ile ilgili olarak ise şu açıklamayı yapıyor: "Neden Nanas? İlk önce kendim olduğum için. Çünkü işim çok kişisel ve ne hissettiğimi ifade etmeye çalışıyorum. Bu, bana en yakından dokunan tema. Bugün toplumda kadınlar ezildiğinden, kendi tarzımla Kadınların Kurtuluş Hareketi'ne katkıda bulunmayı denedim' (1972) (The Evolution Of A Woman Artist).

Nanas'ın en büyüğü (İsveç'te She, kadın anlamına gelen, "Hon" (Görsel 6) isimli çalışmasında yatar şekilde karşımıza çıkar. Phalle, 1966 yılında Pontus Hultén'den gelen dev bir Nana inşa etme teklifi üzerine, Stockholm Modern Müzesi'nde Jean Tinguely ve Per Olof Ultvedt'in yardımıyla 6 haftada tamamlanan 27 metre uzunluğunda, 9 metre genişliğinde ve 6 metre yüksekliğinde mekanı yatar şekilde dolduran devasa bir kadın figürü yapmıştır. "She: a Cathedral", kadınlara ve kadınlık durumuna tapınılan bir alan, geçici bir katedral olarak da tanımlanmıştır. Yapısı, katedrallerin girişlerini ve onların kadın vajinasıyla olan metaforik ve sembolik ilişkisini referans alır. Phalle bunu, izleyicileri figürün vajinasından esere girmelerini

yönlendirerek yapar. Ziyaretçiler bu yapıyı, içeride sağ göğsünde yer alan süt barını, solunda yer alan gözlemevini, sahte resimler müzesini, sinemayı ve aşk koltuğunu ziyaret eder ve tekrar aynı yerden çıkarak deneyimlerler. Bu özellik aynı zamanda kadının vücudunu, değişim ve yaratılış yeri, girilen ve keşfedilen bir mekan ve onun çıkışıyla yeni hayatın üretilmesi olarak sunar.



Görsel 6. Hon-en-katedral (O bir katedral), 28 x 9 x 6 m, Stockholm Modern Müzesi, 1966

Phalle'nin Gerçekleşen Hayali: Tarot Bahçesi (1979-1998)

Nanas serisi ve kamuya açık yerlerde anıtsal boyutta heykellerinden oluşan bahçesi ile Phalle'nin odaklandığı diğer bir amacın, izleyicilere sevinç kazandıran bir sanat yaratmak olduğunu söyler Camille Morineau (2014).

Her zaman mimari şeyler yapmak gibi bir hayali olduğunu ve bunun heykelleri ile başlayıp gittikçe daha da büyüdüğünü ifade eder. (1973) Park Güell'le karşı karşıya kalmasını (1955) yıldırım çarpmasına benzetirken ne kadar çok etkilendiğini, büyüldüğünü ve kendisinin de bir gün insanların geldiklerinde mutlu hissedecekleri bir bahçe yapmak istediğini dile getirir. Bu anlamda İtalya'da kendi arazisinde 1979'da Jean Tinguely ile işbirliği içinde başladığı bu hayali için uzun yıllar uğraşır.



Görsel 7. Tarot Bahçesi, Toskana, Garavicchio, İtalya, 1978-1998

1998’de açılan Toskana tepelerinde hazırladığı “Tarot Garde” Tarot Heykel Bahçesi (1979-1998) (Görsel 7), tarot kartlarında bulunan sembollerin anıtsal boyuttaki 22 heykelini içermektedir. Gaudí’nin Park Güell’inden esinlenen bir heykel parkı olan Tarot Bahçesi, büyük bütçeli, uzun soluklu çalışma sonucunda gerçekleşen bir hayaldir.

Niki de Saint Phalle’nin ölmeden önceki son projesi, Hannover Kraliyet Herrenhausen Bahçesinde inşa edilen 17. yüzyıldan kalma tarihi mağaradaki üç odanın yeniden tasarlandığı “The Grotto” (1999-2003) olmuştur. Cam, ayna ve çakılların mozaik süslemelerinin yanı sıra, bir dizi boyalı figür ve heykelleriyle bu projenin tamamlanması (her ne kadar 2003 yılını, yani ölümünden bir yıl sonrasında olsa da), sanatçının son düşünüyü de gerçekleştirmiş olur.

Niki de Saint Phalle’nin Jean Tinguely ile 1956 yılına dayanan tanışıklıkları, hem ikinci eşi olarak hayat arkadaşlığı hem de çalışma arkadaşı olarak ortak projelerle devam etmiştir. Jean Tinguely ile ortaklaşa yaptığı anıtsal projeler arasında “The Stravinsky Fountain” (Stravinsky Çeşmesi), “Le Paradis Fantastique” (Fantastik Cennet) yer almaktadır. Bunların yanında kendi bireysel çalışmalarında da birbirlerine yardım etmişlerdir.

Sonuç

Niki de Saint Phalle, özellikle “Shooting Paintings” ve “Nanas” isimli çalışmalarıyla yaşarken tanınırlık kazanmış önemli kadın sanatçılardan biridir. Cesur ve kışkırtıcı tavrıyla, geleneksel kabul görmüş ataeril toplumdaki kadınlık algısını tersine çevirme güdüsü, 50 yıllık sanatsal üretiminin çıkış noktasını oluşturmuştur. Kendisinin de sık sık dile getirdiği, sanatın iyileştirici etkisi üzerinden hayatındaki sıkıntıların her defasında yeni başlangıçlara ve kendi ifadesiyle rahatlamaya yol açması, ruhsal hayatındaki iyileşmenin göstergesi olarak yapıtlarına da yansımıştır.

Gerek ruhsal gerekse fiziksel olarak yaşadığı sıkıntılı günlerin, acının ve çocukluğunda yaşadığı travmanın yansımaları, sanatla uğraştığı dönem boyunca onu üretken kılan unsurlar olarak yer etmiş ve bu durumu farklı disiplinlerde kendi ifade diline dönüştürmek için kapılar açmıştır.

Erkek egemen dünyaya karşı seçtiği şiddet içerikli, nefret göstergesi dilin, zamanla nasıl yumuşadığı sanat deneyimine yansıyan iyileşmenin/özgürleşmenin belirtisidir.

Kendini ifade etmek için hayatı boyunca girdiği sanatsal arayışları, onun kişisel olarak girdiği bunalımlardan ve sağlık sorunlarından kurtulmak için, duygularını, düşüncelerini, hayallerini ve kâbuslarını ifade etmek için

bir araç olmuştur. Aslında onun kariyeri boyunca attığı her adım, kendi kurtuluş yolundaki yürüyüşü olmuştur.

KAYNAKÇA

Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Bresnahan, D. (2017). *Death of a Patriarch, Niki de Saint Phalle*. <https://www.sartle.com/artwork/death-of-a-patriarch-niki-de-saint-phalle> (Erişim: 25.12.2017)

Charpiat, C. (2014). *Niki de Saint Phalle - Reversing the Patri(hier)archy*. http://www.ipd.northwestern.edu/documents/SamWeberBestPaperHM_Camille%20Charpiat_2014.pdf (Erişim: 10.10.2017)

De Botton, A. & Armstrong, J. (2014). *Terapi olarak sanat*. (Çev: Volkan Atmaca), İstanbul: Everest Yayınları.

Erinç, S. M. (2004). *Sanat psikolojisi’ne giriş*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Knas, M. (2016, January 22). *Throwback: Niki de Saint Phalle’s ‘Shooting Pictures’ (1961)*. <http://www.idolmag.co.uk/arts/throwback-niki-de-saint-phalles-shooting-pictures-1961/> (Erişim: 25.12.2017)

McCool, A. (2017). *This Yayoi Kusama/Louise Bourgeois Show Is Basically Like Going to Therapy*. https://creators.vice.com/en_us/article/pgxy5m/yayoi-kusama-louise-bourgeois-sothebys-show (Erişim: 12.02.2018)

Morineau, C. (2014, September 18). *Grand Palais l’exposition (english subtitles)*. <https://www.youtube.com/watch?v=H5dRJA0Mw8&t=75s> (Erişim: 05.01.2018)

Morineau, C. (2014). *Niki De Saint Phalle (dépliant Niki anglais)*, 17 September 2014 - 2 February 2015. http://www.grandpalais.fr/pdf/depliant_niki_anglais.pdf (Erişim: 10.10.2017)

Murray, C. (2012). *Yirminci yüzyılda sanatı okuyanlar*. (Çev: Suğra Öncü), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Nechvatal, J. (2015, January 29). *Falling for Niki de Saint Phalle*. <https://hyperallergic.com/178128/falling-for-niki-de-saint-phalle/> (Erişim: 25.12.2018)

Phillips, S. (2016). *...İzmler modern sanatı anlamak*. (Çev: Derya Nüket Özer), İstanbul: Yem Yayın.

Rasmussen, N. (2016, March 2). Catalogue extract (UK): Niki de Saint Phalle. https://issuu.com/arken_museum/docs/niki_web_uk (Erişim: 15.01.2018)

Rifle Art, Niki de Saint Phalle; Exhibition at Guggenheim Museum Bilbao (February 27 – June 7, 2015) <http://nikidesaintphalle.guggenheim-bilbao.eus/en/rifle-art/#> (Erişim: 21.12.2017)

Tate Etc. (2008, January 1). Living with Niki, *Interview with Harry Mathews*, issue 12: Spring, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/living-niki> (Erişim: 18.01.2018)



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan April 2018

Burcu GÜNAY KAYGUSUZ¹

¹ Abant İzzet Baysal Üniversitesi / renknar@hotmail.com

BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE GOTİK SANATINDAN TEMSİLLER

REPRESENTATIONS OF GOTHIC ART FROM ART PAST TO PRESENT

Anahtar Sözcükler: Gotik, Yeni Gotik Sanatı, Grotoks, Gerilim, Tekinsiz.

Keywords: Gothic, Neo-Gothic Art, grotesque, thrill, weird.

ÖZET ABSTRACT

Bu araştırma Gotik sanat görüşünün tarihsel süreçteki iz düşümlerini belli sanatçılar ve eserleri üzerinden inceleme amacını taşımaktadır. İlk olarak Gotik, 12. yüzyılın ikinci yarısında Latin Sanat görüşüne karşı bir yaklaşım olarak; tüm Avrupa'da yayılmış, 13. yüzyıl boyunca da devam ederek; Ortaçağ'dan Rönesans'a geçişte bir köprü görevi üstlenmiştir. Bu yıllarda özellikle mimari alanda kendisine yer bulan Gotik üslup, en belirgin şekliyle yapılarıdaki uzun ve sivri elemanlar ile kendisini var kılmıştır. Gotik mimari, adeta göğe yükselerek; Tanrıya ulaşmaya çalışan bir yaklaşımı yansıtır.

Gotik resim geleneği ise, tempera tekniği ile yapılan duvar resimleri ve Kuzey Avrupa'da en iyi örnekleri görülebilen kitap resimleri ile gelişim göstermiştir. Gotik üslup yalnızca 12. yüzyıla ait bir sanat görüşü olarak kalmayıp, aydınlanma sürecinin ardından, kasvetli ve melankolik yapısını kendinden sonraki dönem ve günümüz sanatına kadar taşımaktadır. İlk olarak araştırmada, gotiğin tanımının ardından, bu üslup içindeki baş yapıtlardan olan, Salvator Rosa'nın *Whitches of their Oncantations* ve Herry Fuseli'nin *The Nightmare* adlı eserler çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu eserlerin çevresinde dolaşarak, günümüz sanatındaki örneklerle geçilmiştir. Gotik üslubun çağdaş sanatçılar tarafından yeniden yorumlanıp; anlam katmanlarını genişletmesi, ilk olarak 2001 yılında sanatçı Charles Moffat'ın 'Yeni Gotik Sanat Manifestosu' ile gündeme gelmiştir. Yeni Gotiğin ilerlemesi ise, Francesca Gavin tarafından 2008 yılında çıkartılan *Hell Bound* ya da *Korku Sanatı* olarak anılan sanatsal çözümleri ile olmuştur. Araştırmada bu anlayışı içinde barındıran en temel sanatçıların; hastalık, ölüm, mutasyon, çürüyen insan bedenine olan yaklaşımlarına yer verilmiştir. Bu çalışma kapsamında, gotik kavramı irdelenerek; onun günümüz sanatındaki yeri tarihsel (literatür tarama) yöntem kullanılarak açıklanmıştır.

This research aims to investigate the projections of gothic in the historical process based on specific artists and their work. First of all, the word Gothic is used to express an idiosyncratic art perception and style of writing. Examination of the historical process of gothic shows that the movement spread throughout Europe against Latin art movement in the second half of 12th century. Gothic has been prominent especially in architecture and manifested itself via sharp relationships. Architecture reflects an approach that almost tries to reach God with its cusped domes, sharp and intersecting church arches, grandiosity of structures, use of colored glass and undoubtedly sharp and arrow shaped turrets on roof parts. In terms of painting, Gothic art displayed progress in three main sections as art tempera, murals and book ornaments. Painters started to move away from Middle Age approaches to Church and reflected the daily expressions of individuals with a bleak and melancholic manner.

Gothic style was not limited only to 12th century and carried its bleak and melancholic mode to subsequent periods and to modern art. For instance, oil painting titled *The Nightmare* by the 18th century painter British-Swedish artist Herry Fuseli carries a bleak and grotesque mood by depicting both a woman who has lain down to dream and the images in her dream. Charles Moffat's *Neo-Gothic Art Manifesto* of 2011 allowed Gothic approach to gain a new meaning and to make sense via modern techniques. Artistic analyses like *Hell Bound* or the *Art of Fear* by Francesca Gavin in 2008 ensured the development of Neo-Gothic. For instance, *Body Horror*, which is a part of this type of art, fictionalizes the human body that decays or decomposes as a result of sickness, death, mutation to chemical materials via graphic analyses. This approach allows the creepiest areas of life to be a part of art and it feeds on the materials of modern art and increases the dimensions of spookiness and tension it has.

Giriş

Acı ve tehlike düşüncesini harekete geçirecek türden ne varsa, yani, berbat olacak türden ya da berbat nesnelere dile getirecek türden ya da dehşetle aynı anlamı taşıyacak tarzda ne varsa, 0; muhteşem denen şeyin bir kaynağıdır, zihnin hissedebileceği en güçlü duyguların üreticisidir. Edmund Burke

İnsanlık tarihinin belli bir kesitinde yaşanan olaylar yalnızca ait olduğu zaman dilimini değil kendinden sonraki dönemleri de etkilemiştir. Gotik düşünce biçimi de filizlendiği dönemi şekillendirirken daha sonraki dönemlerde, etki gücünü yeni açılımlar kazanarak sürdürmüştür. Kendinden sonra gelen ve aklın gücünü kutsayan Rönesans'a zemin hazırlayan Gotik düşüncenin kendisini en belirgin kıldığı saha olan mimari anlayış, bu dönemde derin bir felsefe ve sorgulama ağının eseridir. Gotik ustalarına göre bu stil "bir anlayışlar kompleksidir" (Croddy, 1999, s. 13). Bu stilin ağırlık verdiği değer ve ölçü birimlerinden ilki ritim duygusudur. Gotik eserlerde, "çizgi ve biçim öncelikle ritim duygusu uyandıracak bir kaygı ile yerleştirilmiştir" (Rorimer, 1952, s. 57). İzleyen kişiye hayranlık yaratma düşüncesinin baskın olduğu gotik eserlerin oturduğu dayanak ise sağlamlık kavramında aranmalıdır. Yapımı yüzyıllar sürebilen katedraller, gerek göğe doğru inceleterek yükselen heybeti gerek ise içlerinde yer alan heykel ve kabartmaların adeta dantel gibi işlenen özelliği ile derin bir hayranlıkla yaklaşmayı öngörürler. Gotik üslubun bu değerleri, yüzyıllara yenilmeden, kendisine yeni soluklanma alanları katarak günümüz sanatında ele alınmakta ve sanatçıların eserlerinde sorgulanmaktadır.

Bu çalışma, Gotik kavramını irdeleyerek; güncel sanat pratiği içerisindeki yerini, belli başlı sanatçılar üzerinden sorgulama amacını taşır. Makale gotik kavramı ve gotiğin özellikle çağdaş sanatta yerini sorgularken, bu kavramın girift olduğu, got, tekinsizlik, bulanıklık, araftalık, grotoks olan gibi adlandırmalar ve tanımlamalarla ilerlediği görülecektir. Got kavramının açıklanmasının ardından gotiğin 12.yüzyıla başlayan, Fransız Devrimi ile perçinleşen sunumları edebiyat ve resim sanatı üzerinden örneklerle açıklanacaktır. Salvator Rosa'nın *Whitches of their Oncantations* ile Henry Fuseli'nin *The Nightmare* adlı eserleri, kurgusal olarak yakın görülen yeni gotik sanatta yer alan en belirgin eserlerle irdelenecektir. Çağdaş sanat eserlerinde ise, Julia Kristeva'nın *igrenç* ve Michail Bakhtin'in *grotoks* tanımlamaları eşliğinde, eserlerde hayatın geçiciliği, yaşam-ölüm alanları irdelenmeye çalışılacaktır. Gotiğin güncel sanattaki yerini sorgularken, ilk olarak bu kavramı açıklamak yerinde olacaktır.

Gotik Kavramı ve Tarihçesi

Gotik kelimesinin kökünü oluşturan Got ile söze başladığımızda ilk olarak Got ve Gotik sözcüklerini birbirinden ayırmak ve bu ikisinin neyi içerip neyi içermediğini belirtmek istediğimizde *Got*;

İskandinavya ve Doğu Avrupa kökenli olup İS 410 yılında Roma'nın gücünü kırarak başkenti talan eden kabilelere

Yunan ve Romalı yazarlarca verilen bir tanımlamadır. Gotlar Edmund Burk'un ifadelediği gibi "ilerledikçe yıkıma da önlerinde sürerek ve arkalarında igrenç artıkları bırakarak", savaşla bağlantılı barbarlıkla eşanlamli hale geldiler. Yağmacılığa ve intikama olan düşkünlükleri karanlık bir çağı beraberinde getirdi ve 'Got' sözcüğü bugün de karanlık güçlerle, hakimiyet kurma ihtirasıyla ve kökleşmiş zalimlikle ilişkilendirilmektedir (Davenport-Hines, 2005, s. 12).

Gotlar, beşinci yüzyılda Avrupa'yı acımasız yapıları ile şekillendirirken, ortaçağın skolastik düşünce yapısını da belirlemişler ve halkın üzerinde korkunun hakim olduğu bir dünya yaratmışlardır. Böyle bir yaşam alanında, "Tanrı gönlünün alınmasına gereksinim duyan bir güç olarak görülmekteydi. İnsan ve yaşadığı çevre arasında mutlu bir uzlaşmanın yolunu gözleyen klasik iyimserliğin bir antitezi olan ortaçağ gotik sanatı, bu aşırı korku ortamında oluştu" (Davenport-Hines, 2005, s. 12). Roma İmparatorluğu'nun yıkılışında savaşçı bir rol oynayan Gotlar'dan gelen Gotik kavramı; zamanla barbar çağrışımlarından sıyrılarak düşsel bir özgürlük alanına dönüşür. Gotik kavramı "feodal düzenin karanlığını, ezici ve yıkıcılığını dile getirmek için kullanılırken, özgürlüğün ve masumiyetin masum çağını da çağırır. Buna göre geçmişin saf ve temiz yanları ile günümüzün kötülükleri bozguna uğratabilir" (Tunçer, 2003, s.125). Gotik düşünce biçimi ise özellikle on ikinci yüzyılda başta Fransa olmak üzere, Almanya ve Kuzeybatı ülkelerinde etkin olup, sanatta başta mimari boyutta kendisini belirgin kılan bir üslup dilidir. Özellikle Fransa'da kendi etki alanını geniş tutarken, İtalya gibi daha Akdeniz kıyısı ülkelerde aynı ihtişamını gösterememiştir. Gotik ruhun şekillendirdiği ve gündelik yaşamda ilk dikkat çeken alan mimaridir. İncelikle işlenen katedraller, tuğladan bir miktar ince olan taş parçalarından oluşan adeta göğe doğru uzanan sivri kulelerdir. Gökyüzüne erişme ve Tanrı'ya övme amacıyla yukarı doğru uzanan bu kiliselerden en başta gelenler Chartes (35 metre kubbe boyu) ve Reims (38 metre kubbe boyu) Katedralleri'dir. Gotik eserlerde karşılaştığımız ilk unsur; acı, tehlike ve tekinsizliğin elit bir ruhla yansıtılmasıdır. Bu anlayışın temeli, Ortaçağ gotiğinin insan ruhunu Tanrı'ya ait olarak görmesine ve O'na ulaşma mücadelesi ile yapılarında sivri kuleler kullanmasında aranabilir. Yapılardaki bu ince işçilik ve görkemle birlikte Gotik üslup, kesin bir çizgi izlemeyen bir türdür. Gotiğin süreklilik olarak tarihsel süreçte evrilerek ortaya çıkışının altında, Gotların düşün yapıları bulunabilir. Gotlar insan varlığına ciddi, dengeli, sonsuzluk ve süreklilik sergileyen, kısacası değişmeyen değerlerle yoğrulmuş bir yapıda bakmak yerine daha doğaçlamaların olduğu, deformasyonların görüldüğü bir bakış açısı içinde değerlendirmişlerdir. Bu devinime katılmak istenen ise 'korku' kavramıdır.

Zalim bir kötü kahraman olmadan, korkudan sinip kalmış bir kurban olmadan, eylemin gerçekleşebileceği berbat bir yer, insanların gözünden uzak bir nokta, bir tür suç mahalli olmadan Gotik de olamaz. (...) Sado-mazoşizm bir bakıma gotiğin ulaşmak istediği noktadır (Edmundson, 1999, s. 130).

Mimari olarak değerlendirdiğimizde gotiğin ilk olarak Paris yakınlarındaki Saint Denis Manastır Kilisesi'nin Başrahil

Suger tarafından binaya eklenen doğu bölümünün yapımıyla 1122–1151 tarihleri arasında başladığı kabul edilmektedir. Kraliyet ailesinin gücünün ve ülkedeki hakimiyetinin arttığı 1250'lerden itibaren Gotik giderek ülkede yayılmaya başlamıştır. "1380–1425 tarihleri arasında tam anlamıyla Avrupa düzeyinde uluslararası bir nitelik kazanan Gotik anlayışa, bu sebeple Uluslararası Gotik adı verilmektedir" (Beksaç, 2000, s.15). Gotik isminin ilk olarak kullanılmasında ise İtalyan ressam Lorenzo Ghiberti'nin (1378-1455) rolü büyüktür. "Antikitenin altın çağını barbar bir Ortaçağ'ın takip etmiş olması ve bu Ortaçağ barbarlarının da Vasari'ye göre Got'lar olduğu kanısından dolayı bu üsluba yanlış olarak Gotik denilmiştir. Fransız klazizmi Gotik zevksiz ve yüklü diye nitelenmiş ve ilk olarak 1820'de Romantiklerin eserlerini verdiği sırada bu sanatın bir barbar sanatı olduğu düşüncesi terk edilmiş ama Gotik ismi yerleştiği için değişmemiştir" (Turani, 2004, s.47).

Got kimliğinin içeriğini oluşturan yıkım, yağma ve korku düşüncesine rağmen Gotik anlayışın temeli sanatsal bir üslup yaratmaktan öte, dini ön plana çıkarmak ve onun kutsallığını vurgulayıcı dokunuşlar gerçekleştirmektir. İnancın ön planda tutulduğu anlayış, kendisine bir güç gösterisi olarak ise manastır ve kilise gibi dini mimari öğelerini seçerek; her daim halkın gözünde kendisine bir meşrutiyet alanı yaratır ki gerek kendinden önceki Roman sanatı ya da daha eskilere gidildiğinde Eski Mısır ve Mezopotamya kültürlerinde olduğu gibi sanatı biçimlendiren din adamlarıdır. Kilise kendi gücünü göstermek istercesine göğe uzanan yapılarını, kasaba ya da banliyö gibi elit yaşamdan uzak alanlarda değil, krallığa yakın olan konumda gerçekleştirir. Bu anlayışın, kendi milli kimliği kazanmak isteyen ve bir ulus devleti olma yolunca çaba gösterip; tarihini bu heybetli binalarla süslemek isteyen Fransa için benimsemesi kaçınılmaz olur. Bir anlamda gösterişin hakim olduğu bu süreçte kilise ve krallık kendi hakimiyet alanlarını da genişletmek istemiştir.

Yüksek ortaçağı içine alan gotik devir, papalık ile krallık arasında bir kudret gösterisi olarak geçer. Papa III.Gregor kendini dünyanın en yüksek hakimi, onu takip edenlerden III.Innosenz ise, kendini dünyada İsa'nın temsilcisi olarak ilan ettiler. Hâlbuki krallar kendilerini hem dünyevi, hem de manevi dünyanın hâkimi olarak kabul ettirmek istiyorlardı. Bu nedenle aralarındaki mücadele, hem politika, hem kuvvet, hem de manevi güç alanlarında yapılmıştır (Turani, 2004, s. 208).

Gotik eserlerin ortak özelliği olan yukarı doğru sivrilme; tanrıya ulaşma, uzak mesafeler boyunca görülmeyi sağlayarak; gücünü onaylama temellidir. "Gelişmiş kentlerdeki psikoposların ve zengin tüccarların diğer bütün yapıların üstünde uzak mesafelerden kolaylıkla gözükabilen büyük katedraller aracılığıyla; dünyayı büyülemek ve hayrete düşürmek gibi bir arzu içinde oldukları anlaşılmaktadır" (Şahin, 2006, s. 354). Yapılardaki bu uzama ilkesi yalnızca binanın kendisi ile sınırlı kalmadan, içlerinde yer alan resim, vitray ve heykellerde de uzanarak bilinçli bir uzamayı beraberinde getirir. Gotik, Rönesans'a bir geçiş evresi olarak düşünüldüğünde özellikle resim sanatının evrildiği bir süreçtir. Dünyanın

sorgulanmaya başladığı bir dönemde, bilimsel açılımlar sanata da yansımıştır. Giotto ve Florensa Okulu resme üçüncü boyutu kazandırarak; bir yüzeyi perspektif kurallarıyla üç boyutluymuş gibi algılanmasını sağlamışlardır. Perspektif kuralları erken Rönesans'ın habercisidir ve bilimsel yaklaşıma eğilerek, dogmalara karşı duran bu yeni dünya görüşü ile Gotik, etki gücünü kaybetmeye başlar. "13. yüzyılın sonunda değişen toplumsal kurumlara bağlı olarak, dinin gücünü ve feodalitenin etkisini kaybetmesi ile etkin bir tüccar ve sanatkâr sınıfı ortaya çıkar. Gotik anlayışın yerleşmediği İtalya'nın ve Bizans'ın gücünü kaybetmesi sonucu, yeni bir anlayış ortaya çıkar. Rönesans Sanatı'nın habercisi olan bu ortamda, Avrupa Resim Sanatı'nın sonraki yüzyıllarda sürececek olan tavrı şekillenmiştir" (Beksaç, 2000, s. 18). Bununla birlikte zamanla düzene karşı bir isyan bayrağına dönüşen Gotik “düzen içinde olmaya; kaos ile, yalınlık ve saflığa; şatafat ve karmaşa ile, düzenin önerdiği kültürel modellere; aşırılık ve abartıyla yanıt verir, modern olan karşı; eskiyi, uygar olana karşı; barbarlığı, zarıflığe karşı; kabalığı temsil eder” (Kilgour, 1995, s. 14).

Gotiğin Yeniden Doğuşu

Sanat tarihinin belli bir kesitinde yeşeren bir anlayış, o dönem için etki gücünü kaybedip, ardından evrilme özelliğe sahiptir ki bu süreci söyleyebileceğimiz en etkin örnekleri Gotik anlayış için kullanabiliriz. Adını Got gibi korku ve tekinsizliğin ağlarıyla besleyen bir kökten alan bu anlayış; toplumsal çöküntülerin, dipsiz düşüncelerin olduğu tüm yüzyıllarda yeşerebilme gücüne de sahiptir. 14. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar süren ve Dünyanın ve insanın keşfi olarak nitelenen Rönesans'ın yarattığı aydınlanma ve akıl çağıının beraberinde getirdiği insanın mutlak ilerlemesini baz alıp, mantık dışı ya da tinsel öğretilere müsaade etmeyen bir sürecin ve 18. yüzyılla giderek artan us'un yüceliği ve gerçek bilginin bu us ile ulaşılabileceği görüşüne karşıt olarak, gotik yeniden etki gücünü göstermeye başlar. Aklın ışık tuttuğu, bilimsel gelişimlerin yaşandığı rasyonel ortam, kendi içerisinde katı bir düzeni de beslemiştir. Usa yaklaşımla, öteki dünya inancı ve bir anlamda şeytan kavramını da öteleyen birey, yeryüzünde yine adaletsizliğin, haksızlığın ve acının hüküm sürmesine tepki olarak yeniden gotiğe yönelmiştir. Ortaçağ'da etkin olan totoliter düşünce anlayışı Rönesans ile birlikte kırılarak; şeytanın ölümü ve aklın doğuşu gerçekleştirmiştir. Bununla birlikte usa yönelmesine rağmen insanın, insana yaptığı şiddet azalmadan bilakis artarak devam etmiştir.

Gotik birbirini izleyen tarihsel dönemlerin korkularını ifade etmek için gereken söylemi sağlama konusunda her zaman çok yönlülük göstermiştir. Gotik 17. yüzyıldan beri resim, takı, bina, edebiyat, sinema ve giysi tüketicilerini mutlu etmiş, üzmüş ya da korkutmuş olan karabasan fantazileri; dehşeti, gizemi, umutsuzluğu, kötülüğü, insanın acizliğini ve yalnızlığını kullanarak sağlamıştır. Bu türden bir geçmişe sahip olunca, Şeytan'ın ölümünün bıraktığı hayal gücü boşluğunu, gotik kolaylıkla dolduruvermiştir (Davenport-Hines, 2005, s. 12).

Gotların temel özelliği olan yıkıntılardan beslenme (ki burada yıkıntı gerek çökmüş binalar gerek ise beden/ruh için geçerlidir) baş yapıt tadında eserlerde gün yüzüne çıkar. Bunlardan ilki, grotex dili ile Ortaçağ kiliseleri ve geniş bahçelerin yıkımını tasvir eden Salvator Rosa'nın (1615-1673) resimleridir. Rosa'nın eserlerine eğilmeden, O'nun kullandığı grotex yapı ve o dönemin toplumsal ortamına dokunmak; sanatçının tuvalindeki çürümüş bedenlerin ve melankolik yapının izahı olabilir. Her kavram tarih boyunca kullanım alanlarına göre içeriği değişebilen, farklı düşünürlerin rotalarına göre yönlenebilen bir durum sergiler. Grotex yapı da “Roma’da Neron’un altın evinin kalıntılarında bulunan, insan ve hayvan bedenlerinin yan yana getirildiği figürlerin olduğu bir dizi freskodan hareketle kullanılmıştır. Bu nedenle ilkin tiksinc ve ahıksız anlamlarını karşılayacak biçimde anlaşılmıştır” (ÜnlüAyçıl, 2003, s. 68). Yine bu terim Latince *grotta* ve *grotto* yani mağara kelimesinden gelirken, Peter Fingsten ise bu kavramı "adsız korkular, kompleksler, kabuslar ve kaygılar gibi yaşamın yüzeyinin aşağısında cereyan eden ruhsal akışları ifadeleyen simgesel bir sanat kategorisi olarak tanımlar" (Güzel, 2016, s. 42). Kavramı geniş açıdan ilk defa ele alanlar ise on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Wolfgang Kayser ve Michail Bakhtin'dir.

Bakhtin grotex kavramında, korkuya direnmenin rolünü yaratmaya çalışmışken, Kayser söz konusu kavramda bizatihi bir korkuyu görmüştür. Grotexin önemli kurucularından Kayser, sözcüğün abartılı soytarıllık biçiminde ele alınmasına itiraz etmiş ve grotexkin itici ya da korkutucu anlamının önemine değinmişti (...) Kayser için grotex absürd ile oynanan bir oyundur ve ona göre grotex sanat, dünyayı yabancı ve ayrık bir yer kılar. Buna karşıt olarak Bakhtin'in kuramında grotexkin kaynağı zorla alt edilemeyecek olan ama ancak gülme yoluyla zapt edilebilecek, sınırsız güçten duyulan korku, evrensel bir dehşettir (Rızvanoğlu, 2016, s. 14-15).

Rosa'nın eserlerinde yer alan grotex dil, korkuyla beslenen, bedenlere yapılan işkenceleri gün yüzüne çıkarır. Sanatçının mekan seçimi ise doğa olaylarıyla şekillenen Vezüv yanardağının olduğu bölgedir. Vezüv yanardağı yüzyıllar boyunca halkta endişe yaratan, zaman zaman uykuya yatmasına rağmen, uyandığında çıkardığı sülfür ile tüm canlıların soluşunu kesip; küle çeviren, tekinsiz bir yanardağ olarak, gotik sanatçılar için şüphesiz bir malzemedir. Plinius'un, Pompei ile ilgili notlarına bakıldığında, doğal bir felaket olan yanardağ püskürmesinin nedenin insan yaşantısında arandığı görülür. "Bu doğal kargaşada yetkililer tüm şehre çığırtnklar yollayarak halktan kaba zevklerin kirliliklerini ve bencilce yapılan kötülükleri terk etmelerini rica ettiler" (Davenport-Hines, 2005, s. 26). Pompei yıkımına dair Plinius'un anlattıkları, Vezüv'ün kötü şöhretinin akıllarda kalmasını sağlarken, 1631 yılında yanardağın hareketlenmesi sanatçıların gözünde yeni bir konu, geçmişteki olayların sanatta yeniden kurguya dökülmesine olanak sağlar. Vezüv ve doğa üstü güçlerin adeta işbirliği halindeymişçesine insanda bıraktığı örneklerden biri şu cümlelerde bulunabilir: "Bazıları var ki onun cehennem ağzı olduğuna inanmaktadırlar, diğerleri de Araf'ın; kesinlikle dünya üzerinde en korkutucu görüntülerinden biri olduğunu kabul eder" (Evelyn, 1901, s. 335-36).

Rosa'nın tanınmasını ve gotiğin gün yüzüne çıkmasını sağlayan bu doğa üstü olaydır. 1631 yılındaki volkanın püskürmesi sırasında Napoli, Sicilya bölgesinin başkenti ve Avrupa'nın sayılı büyük kentlerinden biriydi. Napoli kentine ziyarette bulunan İngilizler, bir yanardağın şekillendirdiği dramatik ve her yerde görülmesi mümkün olmayan kasveti de içinde barındıran hareketliliğinden etkilenmişlerdir. Bu etki ve kasvetli manzara yeni bir gotik bakış açısının da Batı sanatında oluşmasına neden olup, Rosa gibi Gotik ruhdan beslenen ressamların Avrupa sanatında tanınmasını sağlar. Rosa, çocukluğunda Napoli'de rahip yamağı olarak çalışıp kimi zaman manastırın duvarlarına kendine göre çizimler yaptığı için defalarca kırbaçlanan bir çocukken, ileriki yıllarda boyutları küçük, kasvetli peysaj resimleri yaparak üretimine devam etmiştir. Rosa'nın *Whitches of their Oncantations* adlı eseri gotiğin baş yapıtlarından birisidir. Tabloda ilk dikkatimizi çeken şey, kalabalık insan gruplarına rağmen, birbirleriyle iletişime geçmek yerine, kendi küçük dar alanlarında tasvir edilen, mizaç olarak mutsuz çoğunlukla yaşlı, yarı çıplak figürlerdir. "Tablo asık suratlı Napoli sokak tiyatrosunun özelliklerini anımsatır. Gotik hayal gücünün en berbat aşırılıklarında bile, taşlama ve parodinin soluk izleri asla uzak değildir " (Davenport-Hines, 2005, s. 34). Merkezde kuru bir ağacın dalına asılmış halde bulunan bir ceset yer alırken, cesede çıplak bir kadın tarafından dumanı üzerinde kokular koklatılmakta ve bir cadı da cesedin ayak tırnaklarını kesmektedir ki mühtemelen bu tırnakları büyü ya da ilaç yapımında kullanacaktır. Ortada duran ve aynada kendilerine bakan çıplak kadınlar ile yerde yine çırılçıplak halde yaşlı bir kadın, altın görünümlü kaba sakatat koyarak ezmektedir. Sakatat ya da işkembe grotex anlamda itibarsızlaştırmanın göstergeleridir. İtibarsızlaştırmanın etki gücünü arttırmak için eserde dışkı ve çiş gibi imgelerin yanı sıra işkembe imgesini de kullanılabilir. Burada işkembe yere dağılmış olarak sunulurken, çift katlı bir aşağılama göstergesi olarak algılanabilir. İşkembeyi oluşturan mide ve bağırsak, insanın sindirim organlarıdır; karında bulunurlar ve bu anlamda hayatın bizatihi kendisidirler. İnsan bedeninin alt bölgelerini yani cinsel organları ve bağırsak imgesini kullanmak, bedenin sahibi kişiyi itibarsızlaştırma kavramını da getirir.

Nitekim bağırsak çıkarma olarak bilinen *evisceratio* tekniği (kurban hala canlıyken bağırsaklarının bir çıkırık yoluyla çıkartılması işlemi) resim sanatında gerek Aziz Erasmus'un Şehit edilmesini konu edinen resimlerde gerek ise anatominin gelişimi ile birlikte teşhir edilen beden temsillerinde görülebilir. Burada üzerinde durulması gereken husus; iktidarın yürüttüğü infazın ibretlik olarak bedene uyguladığı müdahalelerin sanatla birlikte bağlantılı olarak ilerlediğidir. Bağırsak, sakatat, esanslar ile listede yazılı olan büyü işlemi yapılırken; sağ tarafta ise bir şovalye ironik bir şekilde kılıç işlevini gören sert kil fırçasına teslim olmuştur. Arkada ise iskelet gibi duran kuş, bebeğe doğru; onu yemek istercesine bir yönelim içindedir. Gotik hayal gücünün nişanelerinden büyücüler, yaşlı cadılar, kuru ağaçlar, tuhaf bitkiler, sisli/pulu ortam, bir parodi tadında gözler önüne serilir. Gotik eserlerin temel noktasını oluşturan bir tiyatro sahnesinin detaylı görüntüsünü sanatçı ustaca kullanır.



Görsel1. Salvator Rosa, *Witches at their Incantations*, tuval üzerine yağlıboya, 1646, Londra Ulusal Galeri

Bedene işkence sahneleri ile gotik anlayışın temsili ressamlardan Francisco Josi de Goya y Lucientes (1746-1828) kişisel acıların tasviri yerine evrensel olanı sorgulamıştır. Goya, 1789 Fransız İhtilali'nin ardından yaşanan buhran ortamını, şiddeti, reformların popülist yönünü, ayaklanmaları, dış müdahaleleri tuvale döker. "Goya'nın sahnelerinde, bireylerden oluşan kalabalıklar yerine suratların ve bedenlerin hep birlikte, kişiliklerden uzak, duyarsız ve canavarca bir varlığa dönüşecek biçimde karıştığı ya da birbirine bulaştığı görülür" (Davenport-Hines, 2005, s. 192). Akut sağırlığından dolayı giderek çevresiyle iletişim kurmaktan uzaklaşan sanatçının eserleri aşırılığın sınır tanımazlığı ile yoğrulur. Çağdaşı Sade'nin düşün yapısıyla aynı kodlamaya sahip sanatçı, güzeli değil; yanılmaya arar. "Goya, insanlıktan çıkarıcı vahşetin bizi kötülüğe alıştırdığı uyarısında bulunur" (Davenport-Hines, 2005, s. 198). O'ndaki dehşet sahneleri, Fransız devrim savaşları sonrası İspanyollara karşı uygulanan yağmanın, sakat bırakma, tecavüz gibi trajik olayların etkileridir. "Goya dehşeti insanlığın simgesi olarak görür; işkence görmüş bedenler arasında yeni bir kardeşlik betimler; belki de (çağdaşı Sade gibi) Tanrı'ya ya da tanrısal fikirlerini, savaş meydanı turlarından alınma bu dehşet verici imajlarla itham eder" (Davenport-Hines, 2005, s. 199).

Goya'nın Disaster of the War / Savaşın Felaketleri adlı 82 parça gravürden oluşan serisi (1810-20) Fransız askerlerinin İspanya'da uyguladığı işkencelerinin sahneleridir. Bu seri, 1808 yılında İspanya'yı işgal eden Napoléon'un askerlerinin işledikleri cinayetleri betimleyen gravürler olup, sanatçı dizinin evrenselliğini sağlama düşüncesine ek olarak, geleneksel kahramanca ölüm temasını dışarda bırakmaya özen göstermiştir. Sanat tarihinde genellikle anıtsal bir dille sunulan kahramanca ölümleri Goya utanç abidesine dönüştürür. Tıpkı Rosa gibi Goya'da öldürmenin utançlığını sergiler. Bu eserlerde, dar ağacına asılmış, uzuvları çeşitli parçaya ayrılmış asker ve sivil, kuru ağaç dalları, cesetler yer alır. Engizisyon mahkemelerinde gördüğümüz, halka açık idamların bir eğlenceye dönüşmesi ve bedenlerin parçalara ayrılarak incelenmesi, bu parçaların elden ele dolaştırılması, bu anlamda ahlaki olarak insanın değersizleştirilmesi sorunu Goya'nın eserlerinde dile gelir. "Sayısız yüzyıllar boyunca saygı duyulacak bir nesneyi temsil eden insan bedenini ilk kez çürümüş, mide bulandırıcı, asaletten yoksun biçimde kullanılır" (Licht, 1979, s. 148). Medenileşmiş toplumlarda yaşanan kargaşa, ahlaksızlık ve sözde modernitenin

getirisi adil olmayan düzen kimi zaman hiciv ve sarkastik bir tutumla gravür kalıplarına yansır. Goya'nın bu serisinin çağdaş sanatta yeniden üretimi Chapman Kardeşler'de görülebilir. Üretim süreçlerinde ironi kavramını sorgulayan Chapman Kardeşler'in *Great Deeds Against the Dead/Ölüme Karşı Büyük Taahhüt* adlı yerleştirmeleri Goya'nın eserinin yeniden üretimidir.



Görsel2. Goya, *Savaşın Felaketleri*, gravür baskı resisinden, 1810-20



Görsel3. Chapman Kardeşler, *Ölüme Karşı Taahhüt*, yerleştirme, 1994

İki eserde de, parçalanmış ya da kurumuş ağaç görüntüleri, öykü anlatır mışcasına gerilimin sürekli olarak hazır bulunmasını sağlamaktadır. Kuru ağaç ya da ölü ormanların gotik sanatta kullanımı sık rastlanan bir seçimdir. İnsan ruhunu gövdelerinde hapsediğimize görünen bu ağaçları gotik yazar Rahip William Gilpin *Forest Scenery* adlı eserinde şöyle betimler; "Bomboş bir gövdesi, ya da ölü bir dalı, sarkık bir kolu ya da ölmekte olan bir dalı olan yaşlı bir ağaçtan daha güzel ne var" (Viollet-le-Duc, 2015, s. 44).

Goya kadar günümüz gotik sanatçıları etkileyen bir isim de Fransız felsefe yazarı François le Marquis de Sade'dir. Goya'nın çağdaşı ve Gotik yazının baş kalemlerinden Sade'nin soylu bir aileden gelmesine rağmen katı ve sevgisiz bir çocukluğa sahip oluşu, yaşadığı şatonun

ihtişamına rağmen onda uyandırdığı kasvetli yapısı *Sodom'un 120 Günü'nün* alt okumalarında görülür. Sade'nin çocukluğunu geçirdiği Saumane Şatosu, yer altı geçitleri, dehlizleri, vadiye bakan görüntüsü ile ihtişamlı hayatın temsiliydi. Çocukluğunu, abisini dövdüğü için bu şatoda tek başına geçiren Sade, gotik mimariyle büyürken, bu büyüme sürecinde hikayelerinin dekorunu da bilincine kazır. Kadınlara karşı uyguladığı şiddet (kırbaçlama, satanist ritüeller, afrodizyak yaratan madde içirme) nedeniyle Vincennes Hapishanesi'ne mahkum edilen Sade, tam bir tecrit hayatına mahkum edilir. Sade, ikiyüzlü ve hırsla bürünmüş olarak gördüğü iktidarı; reform adı altında ülkede yaşadığı katliam ortamını hicveder. O'nun yazıları gotik düşüncenin insanlık tarihinde her dönem olan yönünün göstergesidir. "O'nun kurgulanmış cinsel zulümleri, Fransız iktidar sisteminin metaforu olması amaçlanan İngiliz gotik duyarlılığının yeni bir unsuruydu. Bu zulümler, çağdaş gerçekliğin öfkeli, bilerek çarpıtılmış bir imajıydı" (Davenport-Hines, 2005, s. 207).

Sade, "kötülüğün kökenlerinin ve kendi çektiği zorlukların nedeninin özel mülkiyet, sınıf ayrımı, din ve aile yaşantısı gibi başlıca insanlık konuları olduğuna karar verir" (Davenport-Hines, 2005, s. 210) ve bu dönemde giderek artan cinayetler, insanlığın kötülükle beslenen yönünü ortaya koymak O'nun konusu haline gelir. Devrim adı altında kitleleri kana boğan ya da ahlaki yapıyı zedelediği için katledilen insanlar hem Goya hem de Sade'nin eserlerinde gün yüzüne çıkar. İki sanatçıda da görülen kurgulanmış cinsel zulümler, esin kaynaklarını gündelik yaşamdaki olaylardan almaktaydı. Örneğin, "İskoçya'da 1746 verilen ölüm cezalarına göre mahkumlar asılıyordu ama ölene kadar değil, çünkü diri diri kesileceksin, bağırsakların çıkarılacak ve kendi gözlerinin önünde yakılacak" (Davenport-Hines, 2005, s. 207). Ölümün ve işkencenin görsel bir şölen olarak algılandığı ortamda Goya ve Sade'nin gotik eserlerinin gerçek olaylardan tek farkı çok daha hızlı ve birbiri üzerine yoğrulmuş kurgusal yapılarıdır. Bedene yapılan müdahaleler, gündelik hayatın monoton ritmi ile utunulmaktayken; onların eserlerinde üst üste yığılmalarla fantastik bir kurguya dönüşür.

Dönemin diğer bir gotik ürünü olan ve güncel sanatta geçerliliğini yitirmeden, alıntılamalarının yapıldığı Mary Shelley'in *Frankenstein* isimli eseri, tıpkı Sade ve Goya gibi devrim döneminin kanlı yüzünden beslenir. *Frankenstein*, 1816 yılında Mary Wollstonecraft Shelley (1797/1851) tarafından kaleme alınan ve otobiyografilerle saç ayağını oluşturan, ilk gotik edebi eserlerdendir. Bir kutup gezgini olan Robert Walton'un kız kardeşi Margaret'a yazdığı mektuplarla başlayan, Rusya, Kuzey Avrupa, Kuzey Kutbu gibi soğuk ve zor hava şartlarında yaşanan ölümlerle beslenen kitapta, bir kimya öğrencisi olan Frankenstein, idealleştirilmiş, üreme özelliği olmayan, elektrik akımı ile kendisi besleyen ve büyüyen, neredeyse canavarca görülen bir yaratık yaratır. Shelley, kocasının; "elektrik ya da ona benzer bir şey ruhun görevini yapabilir mi?" düşüncesinden feyz alarak kurguya döktüğü eserinde, canavarın üreme düşüncesi ve sahibinin bu insanlığın sonunu getirebileceği düşüncesi ile karşı durup; onu tek olmaya itişyle gelişen olaylar silsilesidir. Her canlı kendisini tamamlamak ister düşüncesi ile beslenen gotik eserde, canavarın yalnızlığını baskılamak için kullandığı dil

ise diğer insanlara karşı şiddettir. Yaratık bile olsa bir canlının yalnızlığından ötürü göstermiş olduğu şiddet, kasvetli bir ortamla dizelere dökülür. Frankenstein dışında gotik sanatın güncel sanata kazandırdığı karakterlerden biri de Fuseli'nin *The Nightmare/Karabasan* (1781) adlı eseridir. "Fuseli'nin bu eserinin, karabasan görebilmek için akşam yemeğinde çiğ domuz pizolosa yedikten sonra" (Davenport-Hines, 2005, s. 280) oluşturduğu rivayet edilir. Tablo, halk destanları, büyü, masallar, gizemli öyküler, cadı, yaratık ve bilim tuhaf olayları birleştirir. Vampirler, kötü ruhlar ve aşkla beslenen bu yapıt, beyaz kıyafeti ile yatağının üzerinde hareketsiz olarak başı ters duran bir kadın, ona bakan erkek şeytan ve at kafasından oluşur. Kadının yaşayıp yaşamadığının belli olmadığı tabloda, odada yer alan aynanın şeytanı yansıtmaması ise onun bir hayal ürünü olduğunu gösterirken, doğaüstü güçlerin insan yaşamı üzerindeki etkisini yansıtır. "Fuseli'nin cini gotik hayal gücünü tıka basa dolduran sayısız canavarın, dışlanmışların, kötü ruhların ve kişilerin ilk versiyonudur" (Davenport-Hines, 2005, s. 281).

Yeni Gotik Sanatı

Gotiğin yüzyıllara sığmayan ve sınırlı kalmayan anlatım dilinin kaynağı, sürekli bir güç kurma eğilimde olan insandır. Toplumsal ve siyasi güç elde etmek için yaşanan savaşlar, zulümler, baskılar, kısıtlamalar ve işkenceler, yüzyıllar boyu gotiğin konusu olmuş ve bu eğilimler güncel sanata taşınarak yeni bir gotik üslubun doğmasına ortam hazırlamıştır. 20. yüzyılın son yarısında gördüğümüz bedenün süslemeler, cerahi müdahaleler ya da direk salt acı unsuru için kullanımı gotiğin kaldığı yerden devam ettiğinin göstergesidir. Gotik anlayış bu tür müdahalelerin, kişinin kendi kimliğini arayışında yararlı ve özgürleştirici olduğunu ilan eder. Yeni Gotiğin öncülerinden Francis Gavin'e göre, geçmiş on yılda korku, ölüm ve işkencenin anlatıldığı sanat işlerinde bir artış yaşanmaktadır ve bunun gerekçesini, O; milenyumun agresif ve gergin ortamının insanlar üzerindeki baskısı olarak düşünür. "Milenyum çağında, dünyanın sonunun geleceği üzerine yaşanan panik, korku kültürünü yarattı ve 2000 yılından itibaren gotik artışa geçti" (Gavin, 2008, s. 6). 2003 yılında yeniden Toronto Lilithe Galerisi Kuratörü Charles Alexander Moffat tarafından yeniden düzenlenen *Gotik Manifesto* ile bu sanatın kapsamını görebiliriz.

Gotik kültür, yalnızca bir sürü kıyafet ve koyu renk sanatı değildir. Punk hareketi, statükoya karşı isyan ve hem hükümet hem de "meydanlara inmenin" bir parçası olarak başladı. Bu görüş, "normal" olanın fikirlerine karşı, dini inanca karşı bir isyan idi. Punk, nihilizme daha fazla girdiğinde, gotik ayrı bir yönde ilerledi ve daha hedonistik, cinsel ve dini odaklı hale geldi. Bağlamsal olarak gotik ve got olmanın anlamı yıllar geçtikçe değişti; birçoğu, yaptıkları şeyin bir isyan eylemi olduğunu bilmişce fark etti. Biz asileriz.

Biz toplumsal isyancılar, uyumsuzlar, bir toplum içindeki toplum, bir dereceye kadar ihmal edilmiş fakat yine de oralarda var olan, gelişen ve her zamankinden daha popüler hale gelen bir alt kültüre sahibiz. Teorik olarak, o kadar popüler ki, biz; got'un aslında toplumsal bir norm

haline gelecek olduğu topluma egemen olmaya başlayabiliriz. Ve o zaman normallik temelleri yerine ucube olarak düşünülen kareler (80'li yıllar gibi) olurdu. Normal nedir? Popüler olan nedir? Bertolt Brecht popüleritesinin ne kadar yeni, farklı ve heyecan verici bir şey olduğuna bağlı olduğunu söyleyebilir. Bununla birlikte, normalden daha popüler hale gelen bir şey, yeni ve heyecanlı olmayı bırakır. Got her zaman yenidir. Got her zaman farklıdır. Yeni moda ifadelerini, yeni sanat ifadelerini benimseyerek gelişmeye devam ediyor. Geçen her gün için Got değişir ve gelişir. Ve gün geçtikçe, got normal hale gelirse, bireyselliğimiz onunla birlikte gelişmek zorunda kalacaktır. Artık gözardı edemeyeceğimiz yeni bir sosyal grup haline geldik ve derin felsefi olana gömülü bir gerçekliğe sahip olan ahlakımız, sürekli gelişen bir toplum için yeni bir temel taşı haline gelecektir.

Ve ben şunu söylüyorum ki; Neo-gotikliliğin geleceğini alkışlıyorum. Romantizm Dönemi'nde Goya'dan itibaren var olan bir sanat stiline şükürler olsun. Şahane insanlara, tasarımcılara, yazarlara ve birey olarak ön plana çıkan sanatçılara şükürler olsun. Sosyal normlara, eski dogmalara, tanımlamalara karşı direnmek... Got, cinsel ve duygusal açıdan özgür olmakla ilgilidir. Got seninle olmak üzeredir. Karanlık ve gizemli bir şekilde. Ve gotik olanı daha iyi tanımak için tüm bireyler bu şekilde olmalı değil mi? Gizemli.

Gotik manifestonun düşünsel alt yapısının özgürlükle, farklı olan ve isyanla beslediği görülür. Bu dili kuvvetlendiren ise toplumsal olayların ve bunların sunuluş biçimlerinin, bireylerde yarattığı korku ve tedirginlik halidir. Yönetmen Michal Moore'un, *Bowling for Columbine/ Benim Cici Silahım* adlı belgesel filminde de işlendiği, günümüz medyasının şiddet ve suçu gösterme biçimi gotiği alevlendiren noktadır. Çağdaş sanatın şiddet görüntülerinden beslendiğine değinen yönetmen için, gotik; materyalist bir dünyada yaşanan şiddet görüntülerinin sarkastik biçimde sanata aktarılmasıdır. Nitekim Gavin bu noktada yine Sade'ye atıfta bulunarak; O'nun gotiğin temellerini atan düşüncesinin hala geçerli olduğu kanısındadır. Sade'nin belirttiği gibi, iktidarın kendi gücünü göstermek ve kanıtlamak için gerçekleştirdiği katliamların görsel hafızaya kazınması sonucu beslenen gotik, bu yüzyılda ise sayısız savaş, tabu, seri katiller, silah ve kültürü, çevresel felaket gibi insanlığın yaşadığı tüm trajedilerle beslenir. Gavin için "bu korku bizim en büyük arzumuzla bağlantılı: rötgencilik". Ölüm görüntüleri ve şeytan imgesi, insanın başa çıkamadığı bir arzuya kapılarını açar ki bu da bakmanın/izlemenin getirdiği arzudur. Şiddet içeren görüntülere baktıkça ve bunlara alıştıkça kendi karabasanlarımızı yaratırız" (Gavin, 2008, s. 7). Yeni Gotik içindeki sanatçılar da kendilerine referans olarak, gotiğin bu karanlık ve grotesk yönünü almışlardır. Buna ek olarak ise Yeni Gotik sanatı, mizah duygusunu kimi zaman politik bir alaycılık kimi zaman ise ironi ile iş birliği içinde sunar. Fuseli'nin *Karabasan*'ında karşımıza çıkan vampir, canavar gibi bilimüm figürler, Shelley'in *Frankenstein*'da gördüğümüz mutant bedenler, ruhu olmayan yaratıklar, Sade'de yakaladığımız kesik, kopuk, çürümekte olan tanımsız bedenler, Rosa'nın kasvetli, kurak manzaraları yeni gotiğin beslediği damarlardır.

Yeni Gotik içinde konumlandırılan sanatçıların yaratım süreçlerine bakarken, geçmişe atıflarda bulunmak; bu sanatın köklerini ve beslediği kaynağı algılamak açısından önemlidir. Roman Katolik bir anne ve Yahudi bir babadan dünyaya gelen Amerikalı fotoğrafçı Joel Peter Witkin, Yeni Gotik içinde iş üreten en başlıca sanatçılardandır. O'nun ölüm, sakatlık, tabu konuları üzerinde dolaşan tekinsiz fotoğrafları, Rosa'nın çağdaş bir uzantısı gibidir. Witkin'in hastane morgundan alarak gümüş bir tabağın ortasına yerleştirdiği yaşlı, kel bir adamı konu edinen fotoğrafındaki dehşet, Gotik deneyimi izleyiciye tattırır. Şüphesiz Witkin'in ilk cinselliği hermafrodit biriyle keşfetmesi ve yine trafik kazası geçiren bir kız çocuğun kafasının, o sırada yoldan geçerken ayağına yuvarlanması, sanatçının üretim sürecini de şekillendirmiştir. Fiziksel deformasyonları olan bireyler üzerine eğilen sanatçının verdiği gazete ilanına bakıldığında ifadeler dikkat çekicidir:

Cüceler, vücut bozuklukları olanlar, devler, kamburlar, transseksüeller, sakallı ve çok kıllı kadınlar, kuyruklu, boynuzlu, kanatlı, dört memeli kadınlar, doğumdan dolayı sakat kalmışlar, kolu, bacağı, burnu, kulağı, memesi kopmuş herkes... Aşırı derecede büyük her türlü organı olanlar, ölümler, ölü doğmuş her türlü canlı biçimleri, hermafroditler, bedeninin duruşunda arızaları alan herkes, aşağıdaki telefon ile temasa geçsin..... (Ateş, 2016, s. 1).

1969-1964 yılları arasında Vietnam'da fotoğrafçılık yapan sanatçı, ölümü; görsel ya da yazılı basından değil bizatihi ilk bakıştan görmüş ve bu yönüyle Sade, Rosa gibi ölümü hayatın bir parçası ve kapitalist sisteminin bir yansıması olarak algılamıştır.



Görsel4. Joel-Peter Witkin, *Öpücük*, fotoğraf, 1982.

Sanatçının, fiziki güzellik hakkındaki ön yargılarımızı sorgulayan ve gerçeküstü çizgiler taşıyan eserlerinden *Kiss/Öpücük* (1982), kendisini ile öpüşen bir erkek kafası fotoğrafıdır. Üniversitenin tıbbi araştırmalar bölümünden bir günlüğüne ödünç aldığı erkek kafası, boyun kısmından

kesilmiş ve tüm tendom, doku, kas yapısı ile karşımızda durmaktadır. İzleyici, ilk olarak yaşlı bir erkeğin kendisini öpmesinin düşüncesini sorgularken, bakış; aşağı doğru indikçe daha da tekinsiz bir manzara ile karşılaşarak, her ayrıntısını görebildiği kesik iki grotesk boyunla yüz yüze gelir. "Grotesk imgenin sanatsal mantığı olan, bedenini kapalı, pürüzsüz ve nüfus edilmez yönünün yok sayılışı ve bedeninin yalnızca dış değil, iç parçalarının da sergilenişi" (Rızvanoğlu, 2016, s. 31) fotoğrafa yansır. Her bir fotoğraf karesinin karanlık odada negatiflerinin çizimi ile oluşan bu görüntüler, fotoğraftan uzaklaşıp, boya tadı kazanır. Bu fotoğrafa ilham olan olayı Witkin şu cümlelerle açıklar:

Annem ve ikiz kardeşime eşlik ettiğim bir pazar günü kiliseye gidiyorduk. Kilise binasının girişine doğru yürürken inanılmaz bir kaza duyduk. Kazada üç araba ve bunların hepsinde aileler vardı. Her nasılsa, karışıklık içinde artık annemin elini tutamıyordum. Kaldırımda durduğum yerde, devrilmiş otomobillerin birinden yuvarlanan bir şey bana doğru geliyordu. Küçük bir kızın kafası... Yüzüne dokunup konuşmak için eğildim ama dokunmadan önce biri beni uzaklaştırdı. (Witkin, 2006, s. 15).

Witkin'in hafızasından silinmeyen kesik kafa görüntüleri, onun başka işlerinde de karşımıza çıkar. Sanatçının, *Bone House/ Kemik Evi* (1998) adlı serisinde yer alan natüromortu, kesik bir kafanın, vazo gibi işlev gördüğü bir vanitas fotoğrafıdır. *Vanitas*; bedeninin ölümü ve ruhun ölümsüzlüğünü yan yana getirmeyi amaçlayan, nesne olarak ölümü çağrıştıracak göstergelerin seçildiği resim geleneğidir. Vanitas resimlerde hedeflenen şey "seyirciyi hayatın kısalığı ve kırılabilirliği üzerine tefekküre yöneltmek ve resmi olarak temsil edilen her nesne, hiç kuşkusuz, kendisinden başka bir şeyi kasteder" (Leppert, 2002, s. 92). *Kemik Evi*'nde resmedilen nesnelere izleyicinin bakış açısı ile aynı düzlemde yer alırken, doğrudan ölümün yüzü ile karşılaşılır.



Görsel5. Joel-Peter Witkin, *Kemik Evi* Koleksiyonundan, fotoğraf, 1998

Genellikle vanitas resimlerinde kullanılan kafası yerine sanatçı burada henüz derisi, ifadesi, et tadı bozulmamış olan bir adamı seçer. Kafatası nişanesinin temsili olan; ölümün her yaşayana bulacağıdır. Nitekim, izleyicide tekinsiz bir ruh hali yaratan enformasyona dönük bu bilgi

yerine fotoğraf, belirli bir insanı tanımladığı için izleyici olarak ölüme, dışarıdan bakılır. Ölüm nişanelerine eklenen ise, taze çiçek demeti ve mermer zemin üzerindeki doğal nesnelere. Çiçeğin yaşam gücü ile ölüm nişanesi ciddi bir yarışa girmiş gibi, izleyicinin bakışını toplamak için mücadele ederler. *Öpücük* isimli tabloda ya da diğer gotik eserlerde yer alan, bedenini; çürümüş, kanlı, kimi zaman işkenceye uğramış, ürpertici derece ayrıntılarla belirgin hale gelen görüntüsü, bu vanitas fotoğrafta sunum şekli açısından kırılır ve gotik olan; içinde yaşam barındıran sakin bir dil kazanır.

Witkin'in bedenlerini, doğadaki çürümüşlükle birlikte çözümleyen Genç Britanyalı Sanatçılar arasında yer alan Tim Noble, gotik dili; kapitalist sistemin, yalnızca insanları değil doğayı sömüren ve yok eden düzenine tepki olarak kullanır. Çevresel kirlenme, iklim değişimi, endüstri bölgelerinde yaşanan doğa tahribatını kapitalist sistemin bir uzantısı olarak algılayan sanatçının eserlerinde, gündelik atıklar, işlevini yitirmiş olan nesnelere, yiğün halinde kurgulanır ve bu kurgu başka bir gerçekliğe perdelerini açar. Bu geri dönüşümleri toplama işine, çocukluğunda ölü hayvanlarla başlayan sanatçı, bir çeşit tahnitçi gibi çalışır. Sue Webster ile kurguladığı *Kiss of The Death/Ölüm Öpücüğü* (2003) ve *Cold Dead/Soğuk Ölüm* (2009) adlı yerleştirmelerindeki nesnelere sanatçının tahnit yapan babasının ölümünün ardından onun koleksiyonundan seçtiği nesnelere yer vermiştir.



Görsel6. Tim Noble-Sue Webster, *Ölüm Öpücüğü*, yerleştirme, 2003

Ölüm Öpücüğü; bir vizon, tavşan ve sekiz karganın arasında bulunduğu 34 tahnit hayvan, kemik parçaları ve bunların istiflendiği demir çubuklardan oluşur. Dondurulmuş hayvanlar istifleme yöntemi ile giderek tanımsız bir leş yığımına dönüşmekte iken bu yığına eşlik eden onların duvara yansıtılan görüntüleridir. İnsan gölgesine dönüşen tasniflerin kurgusunda, gölge ve yerleştirmenin düzlemi paraleldir, dolayısıyla izleyici birbirine bağımlı olarak iki olayı algılar. Kesik kafaları ile kazığa oturtulmuş izlenimi uyandıran görüntüler tıpkı

Fuseli'nin *Karabasan*'ında olduğu gibi sahte bir gerçeklikle yaratılmıştır. Işık oyunuyla yaratılan bu yanılsama vanitas resimde olan öte dünya anlayışı ve insanın faniliğine kapılarını açar. Sanatçı, olayların bakış açımız, hayallerimiz ve kodlanmışlıklarımız ile olan ilgisini sorgular. "Noble ortaya sadece plastik olanı koyar ve plastik olan kendi gerçekliğini kaybetmeden oradadır. Bununla birlikte biz o noktada hislerimi kullanırız. Freudyen bir bakış açısı ile nesnelere nasıl görüldüğü, insanların hayal gücünün sorumluluğundadır" (Gavin, 2008, s. 112). Örtük bir mesaj olarak ölümün gerçekliğini ve kaçınılmazlığını sergileyen sanatçı; kokuşmuş ölü sıçan, dondurulmuş hayvanlar ve leş yiyen karga temsili ile bir gölge oyunu yaratır. Sade'in metinlerinde ve Rosa'nın resimlerinde vuku bulan bedenlerin parçalanmışlığı, Noble'de doğadaki çürümüşlüğü uzantısı ile birleşir. Sanatçı insan/hayvan, yaşam/ölüm arasındaki benzerlikleri ve ölümün döngüselliklerini görmeye izleyiciyi davet eder.



Görsel7. Tim Noble-Sue Webster, *Soğuk Ölüm*, yerleştirme, 2009

Gotik yalnızca korku ile değil aynı zamanda aşırılıklardan beslenirken, kapitalist sisteme olan eleştirisini ironi ve mizah ile sunar. Popülizm karşıtı yönü ile Gotik, özellikle Amerikan Kültürü'nün tüketim odaklı olan yapısına ve ikonlarına da tepkisini dile getirir. Bunu yaparken geçmişten itibaren kullandığı dilin sınırları genişleyerek devam eder. Nitekim grotesk de bunlardan biridir.

Grotesk sözcüğü ilk olarak bedenlerin parçalarına ilişkin olarak kullanılırken zamanla, absürd, alışılmadık, tuhaf, gülünç durumları ifadelemek için kullanılmaya başlar. Popüler kültürün nişanelerini ile kendisini besleyen Amerikan Gotiği de bu grotesk tanımlama ile yürür. Amerikalı sanatçı Ken Kagami, popüler kültür ikonlarını, tüketim/eglençe nesnelere, yere düşmüş oyuncak bebekleri, gotiğin nişaneleri (kesik uzuvlar, kesici aletler, korku barındıran göstergeler) ile birleştirir. Kagami'nin ürünlerine zemin hazırlayan çocukluğunda yaşadığı olaylardır. Çocukluğunda izlediği korku filmlerinden çok etkilenmesine rağmen bu korkunun sahte, komik ve abartılı olan kesimleri onu esas ilgilendiren şeydir. Aynı zamanda Kagami, ironinin ve hicvin yoğun olduğu işlerini, izleyicilerin tanıdık olduğu karakterlerle kurar. Böylece

izleyici öncesinde rastlaştığı gerçekliğe farklı bir bakış açısıyla yaklaşır.



Görsel8. Ken Kagami, *Mutfak*, yerleştirme, 2005

Çocukluğunda korktuğu ve sadece o dönemle sınırlı kalmayıp hala zihninde tuttuğu görüntüleri, Roman yazarı Charles M. Schulz'un *Peanuts* isimli çizgi dizisinin baş karakteri olan Charlie Brown ve Walt Disney karakterleri ile birleştiren sanatçı, aslında iki olayında sanal bir gerçeklik olduğunu, korkunun ve komedinin, trajedinin ve eğlencenin, izleyiciye dışarıdan yüklenmeye çalışan yönüne eğilir. Sürekli iyimser bir karakter olan Charlie Brown; köpeği ve kendi akranları ile yaşarken, yetişkin karakterler dizide yer almaz. Bir otorite, karar mekanizması ya da güvenli alanları diyebileceğimiz ebeveynleri olmadan günlük yaşamlarını sürdüren dizi film ve romanla Kagami, kendi yalnız çocukluğunu birleştirir. Kagami'nin genellikle heykel ve yerleştirme olarak kurguladığı ürünlerinde baş karakter çocuk ve çocuğa ait olandır. Dizi filmde Charlie'nin arkadaşların sahip olduğu bir takım aidiyet temsilleri, yıpranmış bir battaniye, piyano, köpek ya da oyuncaklar, Kagami'nin işlerinde de yer alır. Çocuk karakterin tek başına kimi zaman market arabası ile alışverişe çıktığı, kimi zaman mutfakta görev üstlendiği bu yerleştirmelere eklenen ise abartı ve grotesk tatlıdır. Kagami; çocukluğunda izlediği görüntülerin yansımaları olarak sanatında kesik uzuvlar, kafatası ya da mutant bedenleri, Amerikan kültürünün göstergeleri ile birleştirir. Örneğin, *Shopping/Alış-veriş* (2006) adlı yerleştirme, market arabası taşıyan oyuncak bebeğin, sepetinde yer alan kesik kol, beyin, diş gibi uzuvlara şaşkın bir şekilde bakışını gösterirken, *Kitchen/Mutfak* (2005) adlı yerleştirme ise, tipik bir Amerikan mutfağının plastiğe bürünmüş oyuncak versiyonudur. Çocuklara küçük yaşta kodlanan ileride olması gerektiği rol modellerini tanımlayan oyuncak sektörünü (oyuncak bebek arabaları, makyaj setleri, silah, tabanca v.s.) kan, kesik uzuvlar, hibrit bedenlerle birlikte sunarak Kagami, izleyiciyi hem güldüren hem de sorgulattırır işler üretir.



Görsel9. Ken Kagami, *Alış-veriş*, yerleştirme, 2006

Gotiğin geçmiş ve günümüzde varlığını sürdürmesi eleştirmenlere ve araştırmacılara göre bu türün cinsiyet temelli yapısından ötürüdür. "Örneğin, yazar Susanne Becker'e göre bu tür 'kadınca' ve 'kadınsı' olan ile beslenmektedir" (Becker, 1999, s. 1). Gotik yazından örnek verildiğinde ise, kadın kültürüne ilişkin yerleşik kavramların, geleneklerin ya da tabuların sorgulanması bu türün en temel özelliğidir. "Özellikle Amerika'nın kuruluşunda tarihsel koşullardan kaynaklanan nedenler, Amerika'da feminen Gotik türün yer edinmesine yardımcı olmuştur. Amerikalı yazarların atalarından miras alabilecekleri bir gelenekleri yoktu. Aşk, baştan çıkarma, evlilik gibi konular Avrupa yazınında ana temayken, Amerikalı yazarlar, acımasız ve çıplak bir doğa ile tek başına baş etmeye çalışıyorlardı" (Tunçer, 2003, s. 128). Bu mücadele etme sürecinde kadın ve erkek belli rollere ayrılırlar. Erkekler doğayla mücadele etme ve otorite kurma eğilimindeyken kadın da evde kendine biçilmiş olan rol ile yoğrulmaya başlar. Zamanla kadın, kendi rolünü sorguladıkça ona biçilmiş olanlara karşı isyan bayrağı çekip, tabularını yıkmaya çalışır ve böylece kadın merkezli bir dil kazanmaya çalışır. Özellikle kadın sanatçıları da hem cinslerinin deneyimlerini konu edinen yapıtlara odaklanırlar. Gotiğin nişaneleri "korkunun her türü, hayaletli şatolar, ruhlar, vampirler, cinsel cazibesi olan ürkütücü kadınlar, canavarlar, yanık çehreli işkence edilmiş yaratıklar ve bilinmezliğin yarattığı panik gibi klasik Gotik unsurlar feminen Gotik içinde de yer alır" (Tunçer, 2003, s. 128). Gotik eserlerin başlangıç dönemlerinde aksesuar rolü gören kadın, örneğin çatıda hapsedilmiş deli kadın tiplmesi (Charlotte Bronte'nin *Jane Eyre* adlı yapıtındaki karakter) yıkarak özne oluşturan bireye ve ana karakterle dönüşür. Kimlikli bedene doğru evrilen sürece eklenen ise aşırılık ve kopma kavramlarıdır. Bu kavramları feminist yazar Julia Kristeva'nın açıklamaları ile sorguladığımızda;

Aşırılık kavramının içerdiği çelişki henüz ana rahminden ayrılırken insan ruhuna sızmaktadır. Güvenli, karanlık rahimden koparak ışık ve dış dünya ile karşılaşmak bir tabu anıdır; sümük, salya ve kana bulanmışızdır; yani insani

görüntümüzü çarpıtan, iğrenç kılan, aşağılayan bir gerilim anıdır. Tüm varlığımızı ortaya koyarak verdiğimiz ana rahminden kopma savaşıyla, benliğimizi oluşturma yolunda ilk adımı atmış oluruz. Kopma, ötekine karşı ve ötekenden bağımsız olarak kendi benimizi tanımamız ve kabul etmemizdir (Kristeva, 1980, s. 11).

Bu durum feminen gotik içinde kızların evlerini terk etmeleri, bedenlerine dövme, piercing, aşırı makyaj gibi müdahalelerle toplumun ve ailelerinin beklentilerini reddedecek davranışlar sergilemeleri ile yansıtılır. Ana rahminden kopma ile başlayan ve kızlarla anneleri arasındaki kimlik oluşturma mücadelesi feminen Gotik içinde görülür. Örneğin Marnie Weber'in çalışmalarında kostüm tadında kıyafetleri ile özellikle genç kadınlar tekensiz, karanlık bölgelerde cadılar, eski ahşap kulubeler, sivri kuleli gotik şatolar ve çalılıklar arasında yer alırlar. Weber'in eserlerinde kadın karakterler, genellikle izleyiciye dönük olarak, yüzleri maske tadında beyaza boyanmış ve aynı ifadeye/ifadesizliğe sahiptirler. Weber, popüler kültürün yaratmaya çalıştığı ideal güzelliğe karşı bir duruş sergiler. Sanatçının *Floating Castle/Yüzen Kale*, *Spirited Girls/Ruhu olan Kızlar* (2004) adlı kolaj çalışmaları, puslu bir ortamda, büyüdü bir kale, mezarlık, kurumuş ağaçlar gibi Gotik göstergelerle beslenirken; baskın renk ise, kana da gönderme yapan kırmızı olduğu görülür.



Görsel10. Marnie Weber, *Ruhu olan Kızlar*, kolaj, 2004

Weber gibi kadın Gotik sanatçılarından olan Dr. Lakra lakaplı El Doctore Lakra ise özellikle magazin dergilerinden seçtiği aktristlerin görsellerine boya ile çeşitli müdahalelerde bulunur. Lakra, deri kıyafetler ya da bir gecelik içindeki aktristlerin neredeyse vücutlarının tümüne dövme tadında çizimler yaparak, teni ikinci plana iter. Bununla birlikte onlara, uzun, sivri, kanlı dişler, yarasa kanatlar, ekleyerek vermek istenilen meta güzellik algısına alaycı bir dille yaklaşır. Animasyon tadında kullandığı yarasa, fare, şeytan, hamam böceği, örümcek, karabasan gibi klasik korku filmlerinin nişanelerini de kurguya ekleyen sanatçı bir anlamda ironi yaratmak ister. Nitekim temel olarak Dr.Lakra, özellikle 1980'li yıllardan başlayarak yeniden biçimlenen meta haline dönüştürülmeye çalışılan kadın imajını ele alır. "1980'lerden sonra, örneğin Madonna'nın klipleri, kadın cinselliğini kontrol edebilen, özenle ambalajlanmış bir meta halinde sundu. Cinselliğini

alabildiğine kullanan, Gotik stilde bir makyaj ve giyimle ürperti yaratan bu kadın korkutmuyordu, eğlendiriyordu. Oysa Gotik anlatım, bu mesafeli cinsellik anlayışını alaya alır ve karşısına saldırgan bir cinsellik ve 'Femme fatale' kadın tipini koyar" (Tunçer, 2003, s. 132). Dr.Lakra'da gördüğümüz Femme fatale durum, kadının hakimiyet alanını genişleten ve hatta tek kılan bir doğrultuda ilerler. Erkek egemenliğini yenilgiye uğratarak; onu pasifleştirmeye çalışır. Sonuçta gotik anlatım, kadının yaratıcı gücünü ön plana çıkartırken, ona yüklenmeye çalışılan toplumsal rolleri alaycı bir üslupla eleştirir.



Görsel11. Dr. Lakra, Yüzen Kale, kolaj, 2004



Görsel12. Dr. Lakra, isimsiz, dergi yüzeyine mürekkeple müdahale, 2004

Sonuç

Sonuç olarak; adını Roma İmparatorluğu'nun gücünü kırarak, yıkılışında rol oynayan savaşçı kabileler olan Got'lardan alan Gotik sözcüğü ilk olarak; karanlık güçler, yağma ve şiddet ile başkaları üzerinde hakimiyet kurmaya çalışan barbarlarla eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Yüzyıllar boyu barbar ve vahşi olarak tanımlanan Gotik, üzerine yüklenen imajı, aydınlanma çağının klasizmine karşı duruşu ile yıkılmıştır. Gotik, feodal düzenin toplum üzerinde baskı kuran gücüne, iktidarın kendi gücünü devam ettirmek için uyguladığı şiddete, zalimliği içinde barındıran eylemlerine karşı duruşu ile bir özgürlük mücadelesi arayışının temsiline dönüşmüştür. Buna göre, geçmişin bozulmamış değerleri ile, yaşanan tüm kötülükler yenilgiye uğratılabilir. Toplumsal olarak yaşanan tüm kaos, savaş ve barbarlık, özgür düşünce ortamı ile yıkılabilir. Bu düşünceye eklenen ise korku, grotesk, tekensizlik kavramlarıdır. Korkunç, daha ötesi grotesk, tuhaf, alaycı olan şeyler, Gotik sanatın geçmişten gelen ve değerini yitirmeksizin çağdaş sanata da aktardıklarıdır. Korkunun aynı zamanda bir zevk kavramı olarak görüldüğü Gotik sanatın bu özelliği, geçmiş yüzyıllardan itibaren, gerek beden gerek ise ruhsal yönden insanlığa yapılan işkencelerin, ironi halinde yorumlanmasından ötürüdür. Geçmişte kahramanca ölümler yerine, asılıp, kesilerek, halka ibret olması için bilim insanı işkenceye uğrayan beden, Gotik sanatın vazgeçemediği konulardandır. Bedendeki ve doğadaki çürümeyi/bozulmayı/tahribi; insan ruhunun çürümesi olarak gören bu sanatın kullandığı belli nişaneler vardır. Çürüme ve deformasyon, doğa ve insanın ortak vardırıdır ve adeta bir tarihin kaydedicisi gibi Gotik olanda yer alır. Zamanın geçiciliğinin bir göstergesi olan yaşlanma, sarkma, erime, çürüme, uzuvların bedenden ayrılması gibi doğal süreçler, tarihi bir gösterge olduğu kadar tıpkı vanitas resimlerde olduğu gibi insanoğluna bir uyarıdır. Bununla birlikte onun politik olana, tek düze estetiğe ve rasyonel yanlısı düşünceye karşı duran tavrı, onu çağdaş sanatta var olmaya iten nedenlerdendir. Güncel sanat pratikleri içerisinde bu eğilim doğrultusunda eserler üreten sanatçılar, kasvetli, üzücü olana mizah ve ironi ekleyerek sunarlar. Sanatçıların bedeni algılayışı ve çözümlenmeleri ise yine aşırı müdahalelerle doludur. Güncel sanatta, gotiğin bedene fetişist amaçlarla hasar verilmesine ya da bedenin aşırı biçimde süslenmesine duyduğu ilgi, yalnızca kozmetik cerrahinin karşı-kültürel versiyonu değil aynı zamanda Tanrı'nın insanoğluna bahsettiği düzenlemelere olan tepkinin göstergesidir. Gotik, bireyin ahlaki değerlerden sıyrılarak, kendisini gerek fiziksel gerekse ruhsal olarak keşfinin, kendi gerçek kimliğini aramada etkin olduğunu düşünür. Yine o, bireyin çocuksu deneyimlere ve algılamalara dayanan yönünü ortaya koymasını, daha yararlı ve özgürleştirici olduğunu ilan eder. Bu yönüyle Gotik geçmişte öteki olarak görülen ve sanatta meta halinde sunulan kadın kavramına da tepkilidir. Kadının kimliğini ve ona yüklenen rolleri sorgulayan Gotik; kadın yaşamını kuşatan ideolojik yapıya karşıt işler üretir. Kısacası Gotik, sadece yaşadığı dönemde başlayıp bitmiş bir süreç olmanın dışında, her dönemde yeniden değerlendirilmesi gereken ve etkileri günümüze kadar süregelen devinimli bir yapı olarak kabul edilebilir.

KAYNAKÇA

- Ateş, S. (17 Kasım 2016). Dışlanmışın, hor görülmüşün ve çirkinin sanatçısı- Witkin. (27 Aralık 2017), Erişim adresi: <http://sanatkaravani.com/dislanmisin-hor-gorulmusun-ve-cirkinin-sanatcisi-witkin/>.
- Becker, S. (1999). *Gothic Forms of Feminine Fictions*. Manchester: Manchester Üniversitesi Yayınları.
- Bektaş, E. (2000). *Avrupa Sanatına Giriş*. İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Croddy, S. (1999). Gothic Architecture and Scholastics Philosophy, *British Journal of Aesthetics*, Cilt 39, Sayı 3.
- Davenport-Hines, R. (2005). *Gotik: Aşırı, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı*. Hakan Gür (Çev). İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.
- Edmunson, M. (1999). *Nightmare on Main Street*. Boston: Harvard Üniversitesi Yayınları.
- Evelyn, J. (1901). *The Diary of John Evelyn*. Michigan: Michigan Üniversitesi Yayınları.
- Gavin, F. (2008). *New Gotik Art / Hell Bound*. Londra: Laurence King Yayınevi.
- Güzel, P.Ş. (2016). *Grotesk*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Kilgour, M. (1995). *The Rise Of The Gothic Novel*. New York: Routledge Yayınları.
- Kristeva, J. (1980). *Powers Of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia Üniversitesi Yayınları.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi* (3. Baskı). İsmail Türkmen (Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rızvanoğlu, E. (2016). *Bakhtin'de Beden Ve Dünyanın Grotesk Kavranışı*. Şebnem Pala Güzel (Ed.), *Grotesk içinde* (s. 15-38). Ankara: Bilge-Su.
- Rorimer, J.J. (1952). Two Gothic Angels For The Cloisters: Metropolitan Müzesi, *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New ser, sayı. 11/ 4
- Şahin, T.E. (2006). *Arkeoloji Ve Sanat Tarihi*. Ankara: Dikey Yayıncılık.
- Tunçer, S. (2003). Gotik ve feminist anlatının buluşması. *Litera, 0 (15)*, 125-135. (30 Aralık 2017), Erişim adresi: <http://dergipark.gov.tr/iulitera/issue/1241/14560>
- Turani, A. (2004). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ÜnlüAçıllı, ÜN. (2003). Grotesk anlatım ve Türk oyun yazarlığında kullanımı, *Tiyatro Araştırma Dergisi (16)*, 68-84, (30 Aralık 2017), Erişim adresi: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/181/1439.pdf>.

Violette-Le-Duc, E. (2015). *19.Yüzyıl Gotik Üslup Üzerine*. Alp Tümerterkin (Çev). İstanbul: Janus Yayıncılık.

Witkin, J. P. (2006). Joel-Peter Witkin Kataloğu, Gary Tatintsian Galleri, Moskova.



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan April 2018

Burcu KARABEY¹, Betül KARAKAYA²

¹ Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi/
Muğla Sıtkı Koçman University, Bodrum Fine Arts Faculty /
burcukarabay@mu.edu.tr

² Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi/
Muğla Sıtkı Koçman University, Bodrum Fine Arts Faculty /
betulkarakaya@mu.edu.tr

DEĞİŞEN BESLENME ALIŞKANLIKLARININ ETKİSİNDE TASARIM EĞİLİMLERİ

DESIGN TRENDS IN THE EFFECT OF CHANGING
NUTRITION HABITS

Anahtar Sözcükler: Slow-food, Fast-food, Tasarım,
Seramik.

Keywords: Slow-food, Fast-food, Design, Ceramic.

ÖZET ABSTRACT

Günümüzün hızlı ve değişen yaşam koşulları pek çok alana yön vermekte ve belirleyici olmaktadır. Belirleyici olduğu sektörlerden birisi de gıda sektörüdür. Dünya nüfusundaki ve yaşam hızındaki artış, kaynaklara eşit ulaşamama, toplumların değişimi ve dönüşümleri gibi pek çok etken, gıda sektörüne, beslenme alışkanlıklarına ve bunun sonucunda da tasarım yaklaşımlarına etki etmektedir. Geçmişte olduğu gibi bugün de toplumların sosyo-politik durumları, bireylerin eğitim düzeyleri ve ekonomik güçleri, beslenme, yaşam tarzı, giyim-kuşam ve iletişim gibi çok çeşitli alanda tasarımların yaşam standartlarına göre yeniden biçimlenmesine neden olmaktadır. Bu çalışmanın amacı; beslenme alışkanlıklarının yön verdiği seramik tasarımında yeni eğilimlerin ve tasarımların incelenerek, günümüzdeki durumunu yorumlamaktır.

Endüstrileşmenin, teknolojik gelişmelerin ve tüketim kültürünün çıktılarının avantaj ve dezavantajları ile birlikte, ürünlerin dünyanın her yerine kolayca ulaşımı sayesinde tüm kaynakların hızlı dolaşımı mümkün olabilmekte ve bu durum gıda sektörüne de etki etmektedir. Örneğin, fast food (hızlı yemek kültürü), slow food (yavaş yemek kültürü) yaklaşımları, glutensiz, laktozsuz, vegan, vejetaryen, çiğ gıda (raw food), organik beslenme gibi pek çok eğilim görülmektedir. 21. yüzyılda bu eğilimlerin sofraya eşyası tasarımlarına yansdığına; hatta yemek yeme ihtiyacının kendisinin bizzat tasarım haline dönüştüğüne tanık olunmaktadır.

Araştırma kapsamında; moleküler gastronomi, yerel mutfaklar, füzyon mutfak, fast-food, slow-food gibi sofraya ve yemek kültürlerinde gözlemlenen değişimler ile bu değişimlerin neden olduğu ekolojik, sürdürülebilirlik, kusurluluk, tüketici dostu (user friendly) gibi kavramlar üzerinden tasarım süreçlerine yansıyan farklı yaklaşımlar ve seramik malzemenin kullanıldığı ürünler literatür taraması yapılarak incelenip, değerlendirilecektir.

Today's fast and changing living condition determines and gives direction in many fields. One of the determinative sector is food sector. Many factors, such as the increase in the world population and the speed of life, unequal access to resources, change and transformation of the societies influence the food sector, the nutrition habits and consequently the design approaches. Today the socio-political situation of societies, the level of education and economic strength of individuals causes reshaping of the designs according to the life standards in wide variety of areas such as nutrition, lifestyle, clothing and communicating as in the past. The purpose of this study is to interpret the position of today's ceramic tableware design, which is diverse by the nutrition habits, by examining new trends, and designs.

Together with the advantages and the disadvantages of industrialization, technological developments and the results of the consumption culture; and easy access of all the products to every part of the world becomes possible and this situation also effects the nutrition sector. For example; so many trends can be seen such as fast-food, slow-food trends, gluten free, lactose free, vegan, vegetarian, raw food, organic nutrition. In the 21. century it is witnessed that these trends are reflected in the tableware designs, even the nutrition need has transformed itself into a design process.

In the scope of the research; the changes observed in tableware and different culinary cultures such as molecular gastronomy, local culinary, mix food (fusion), fast food and slow food, and the different approaches that are reflected in the design processes through concepts such as ecological, sustainability, imperfection and user friendly in ceramic design, will be examined and

Giriş

Sanat ve tasarım içinde yaşadığımız yüzyılda yaşam biçimlerine geçmişte olduğundan daha farklı bir biçimde etki etmekte ve yön vermektedir. Endüstriyel alanda üretim süreçlerindeki değişimler, teknik ve teknolojinin bu denli yoğun kullanımı, yaşam biçimlerine ve tasarımlara yansımakta; anlayışlarımızın değişim ve dönüşümüne neden olmaktadır. Mekanikleşme sonrasında teknolojide giderek dijitalleşen, yapay zekaya kadar uzanan süreçte; dünya kaynaklarının kullanımı ve tasarım süreçlerine etkisi, yemek ve sofraya kültüründe de yansımaları bulmaktadır.

Sosyo-kültürel yapılar, toplumun refah seviyesi, ekonomik koşullar, çevresel faktörler, coğrafi özellikler, yaşanan göçler, kültürlerarası etkileşim vb. koşullar beslenme türlerinin değişmesine etki etmiştir. İnsanoğlunun en temel ihtiyaçlarından biri olan beslenme, toplumların şekillenmesinde gerek yapısal gerek konumlanma açısından belirleyicidir. Dolayısıyla gelişim ve değişim, yeni mutfak akımlarının oluşmasında etkin rol oynamıştır. Bu akımlar arasında Rafine Mutfak (Haute Cousine), Yeni Mutfak (Nouvelle cuisine), Füzyon Mutfak, Moleküler Mutfak, Fast food, Slow food, Yaşayan Mutfak (Citta slow), Vegan Mutfak, Vejeteryan Mutfak örnek olarak verilebilir. Bununla birlikte günümüzde yeni toplumsal hareketler organik tarım, yerellik, iyi tarım gibi konularda gastro-endişeyi gidermek üzere gündün günde popülerleşmektedir (Kanık, 2017, s.600).

Aksoy ve Üner (2016) Rafine Mutfağın ortaya çıkışında Fransız kralı XIV. Louise'nin mutfak sanatlarına olan düşkünlüğüne ve François Pierre'in "Fransız Şef" adlı kitabın yarattığı etkiye dikkatimizi çeker ve oluşumunu şöyle açıklar; *Avrupa'da, "haute cuisine" olarak adlandırılan ve halk mutfağının sadece zengin bir versiyonu olmakla kalmayıp; kullanılan malzemeler, pişirme teknikleri, sunum şekilleri gibi pek çok önemli noktada halk mutfağından köklü bir şekilde ayrılan "rafine mutfağın" oluşması ise 17. yüzyılın ortalarında Fransa'da gerçekleşmiştir (s.4).*

Yine Aksoy ve Üner (2016)'den öğrendiğimiz kadarı ile 18.yy.'ın ilk yarısında beslenmeyi bilimsel bir temele oturtma eğilimi ile oluşan Yenilikçi Mutfakta (Nouvelle Cousine) sunumun estetik değerinin yanında; kimyasal özelliklerin, sağlık açısından etkilerin, sindirim gibi konuların ön plana çıkması; porsiyonların küçülmesine, yemek çeşitlerinin azalmasına ve sade sunumlara neden olmuştur (s.6). Görüldüğü üzere Rafine Mutfakta malzeme ve sunumlarda abartı ve gösteriş ön planda iken, Yenilikçi Mutfak beslenme ile ilgili kavramları mutfağın konuları

arasına dahil etmiştir. Yenilikçi Mutfak ile birlikte gösterişten uzak, yalın, minimal yemek ve sunumları yapılmaya başlanmıştır. Mutfak akımlarında "Yeni" arayışı Moleküler Gastronominin karşımıza çıkması ile devam eder. Aksoy ve Sezgi'nin (2017) Piqueras ve Fiszman'dan aktardığı üzere Moleküler Gastronomi "*değişik bir şeyler yaşama*" ve "*rutin dışına çıkma*" beklentilerini karşılama yoluna gitmiştir (s. 547-548). *Başlangıcı 1986 yılında İtalya'da, fast food yiyecek alışkanlıklarına karşı oluşan Slow food hareketinin ise başlıca üç amacı vardır; iyi (kaliteli besin), temiz(çevreci üretim) ve adil gıda (alıcı için uygun fiyat, üretici için adil ödemeler) (aktaran Kanık 2017, s.611.).*

Günümüzde beslenme bir ihtiyaçtan çok daha fazlasını ifade etmektedir. Aksoy ve Üner (2016) yazısında yemek yemeyi; "*...kültürel bir olgu, ticari bir ürün, estetik bir değer ya da sosyal bir ifade ve iletişim aracı olarak algılanabilir*" sözleriyle açıklamaktadır (s.2). Burada kısaca değinilen yemek hazırlama, sunum ve yemek yeme deneyimlerinde değişen tutum ve alışkanlıklar, kuşkusuz sofraya eşyası tasarım ve üretiminde de değişime yol açmıştır.

"Yemek Yeme" üzerine

Yemek yeme, beslenme alışkanlıkları ve sofraya kültürü, evrensel ortak benzerlikler içermekle birlikte, her kültürde o kültüre özgü özellikleri ile karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte globalleşen dünyada hızla bilginin paylaşımı, gıda sektöründe üretim ve tüketim aşamaları, gıda hammaddelerinin dolaşımı sonucunda, kültürlerarası etkileşim ve modern yaşamı belirleyen unsurların etkileri ile sofraya kültürlerinin de dönüştüğü; örneğin füzyon mutfak kültürünün geliştiği görülmektedir. Fast food (hızlı yemek kültürü), slow food (yavaş yemek kültürü) yaklaşımları, glutensiz, laktozsuz, vegan, vejeteryan, çiğ gıda (raw food), organik beslenme gibi pek çok eğilim bulunmaktadır. Bugün yemek tasarımcıları yemeğin hazırlanması ve sunumuna odaklanırken; ürün tasarımcıları da yemek kültürlerine ve değişen ihtiyaçlara tasarımları ile cevap vermektedirler. Ayrıca "yemek yeme" eyleminin bizzat kendisi bir deneyim olarak tasarlanmaktadır. Bu sebeple *yemek deneyimi tasarımcılarının* yemeğin geçmişine, yemek yenilen ortamın atmosferine, yemeğin sunumu gibi birçok konuya eğildikleri görülmektedir. Örneğin; yemeğin içeriği kadar geçmişi ile de ilgilenen, yemeğin kökeninden ve hazırlanışından, görgü kuralları, tarih ve onun çevresinde şekillenen kültürden esinlenen, "Hollanda Yemek Tasarım Enstitüsü"nü kuran Marije Vogelzang (2017), kendini Hollanda'nın ilk "yemek yeme" tasarımcısı olarak değerlendirir ve 18 yıllık bir dizi proje çalışmasından sonra

“yemek yeme” tasarımı için yemek ve tasarımın ilişkilendirme potansiyeli üzerine yedi alandan oluşan bir dizi öneri sunar (Vogelzang 2017, para. 1-3). Önerilerini duyarlar, doğa, kültür, toplum, teknik, psikoloji ve bilim olmak üzere sıralayarak; yemek yemenin tasarlanmasındaki olanakları *Yemek mideye gider ama aynı zamanda beynimizi aktive eder ve güçlü anılar ve duyguları harekete geçirebilir* şeklinde açıklar (Vogelzang 2017, para. 4). Vogelzang “Yemek Yeme” üzerine çeşitli projeler geliştirmekte ve uygulamaktadır. Bunlardan bir tanesi de “Beslenme Aşkısı” (Feed Love) adlı projesidir. Vogelzang (2017) birkaç aşamalı ve gelişmekte olan projesini şöyle açıklamaktadır:

Katılımcıların yarısı bu özel sofranın çevresinde diğer yarısını doyururken, çocukluk anılarını anlatırlar. Yemek yedirilen kişiler, kimin kendisini beslediğini bilmezler böylece anonim bir atmosfer oluşmuş olur. Birbirini tanımayan insanların, bir kısmının diğerlerini özenle ve dikkatlice besleyerek, özel çocukluk anılarını paylaşımları oldukça dokunaklıdır (2017, para. 1). Projenin yemek yemenin sosyal, paylaşımcı yönüne vurgu yaparken; paylaşım dayalı ve empati duygusunu içeren yoğun bir psikolojik deneyim de içerdiği düşünülmektedir.

Yemek yeme deneyimi üzerine dikkat çekici bir başka örnek ise Tokyo kökenli disiplinlerarası sanat kolektifi *Teamlab*'e ait sürükleyici dijital enstelasyon ile katılımcılara bu konuda farklı bir deneyim fırsatı sunan projedir.



Görsel 1. Teamlab'e ait çoklu algıya dayalı sofranın deneyimi. <https://cfonline.org/design-elevating-the-dining-experience-with-teamlabs-immersive-digital-installation/> Erişim Tarihi: 08.01.2018

Katılımcılar, özel bir restoranda özgün koku alma, tat alma, işitme ve görsel olarak da Japonya'ya ait manzaraları içeren bu yoğun disiplinlerarası deneyimde; sofrada yer alan objelerin yerleştirilen objelerin yerleştirilişinden tutun da, katılımcıların hareketlerine bağlı olarak gelişen geçici, interaktif deneyime kadar, dijital bir deneyim yaşarlar. Dijitalleşen çağımızın eğlence kültürünü de yansıtan farklı bir deneyim olarak karşımıza çıkmaktadır. Görüldüğü üzere, günümüzde sofranın tasarımı, şeflerin üretim ve sunum tasarımlarının yanı sıra, yemek yemenin bizzat kendisi tasarlanarak, farklı ve farkındalık uyandırıcı bir deneyime dönüşebilmekte; böylece *yemek yeme* deneyimine odaklanılmaktadır.

Sofra Eşyası Tasarımında Alternatif Yaklaşımlar

Sofra eşyasının üretiminde gelenekselleşen tasarım prensiplerinin yanında alternatif tasarım yaklaşımları ile de karşılaşmaktayız. Ekoloji, sürdürülebilirlik ve çevre bilinci çerçevesinde yapılan; stüdyo seramikçiliğine, el üretiminin içeriğine odaklanan, doğayı önemseyen örnekler bulunmaktadır. 2014 yılında Lauren Moreira ve J. Raczova öncülüğünde farklı ülkelerden bir grup stüdyo seramikçisinin katılımı ile seramikçiler ve toplum arasında bir iletişim ağı yaratmak üzere sosyal medya üzerinden bir araya gelen “*More Clay Less Plastic*” hareketi; sofranın tasarımı plastik malzeme yerine, seramik ürünlerin kullanımını çevreci bir anlayışla teşvik etmektedir. Böylece seramik eşya kullanımı konusunda farkındalık yaratmayı, insanların günlük alışkanlıklarını yeniden düşünmelerine katkı sağlamayı hedefleyen proje, insanların tüketim alışkanlıklarının değişmesini ve çevreye duyarlı tüketimin sağlanmasını amaçlamaktadır (Moreira, L. *Kişisel görüşme*, 12 Aralık, 2017). Proje tanıtım yazılarında da duyurulduğu üzere;

*El sanatları daha fazla insani boyut içeren bir anlama sahiptir ve sadece “şey’ler” olmayan, içerisinde antik hikayeler ve geçmişi barındıran ürünlerdir. Plastik bir ürünü seramikle değiştirdiğimiz zaman büyük bir devrimin parçası oluruz. Günlük alışkanlıklarımızda bir adım atarak, hem çevreye hem de çömlükçülüğe katkı sağlamış oluruz (Moreira, L. *Kişisel görüşme*, 12 Aralık 2017).*



Görsel 2. More Clay Less Plastic sergisinden. Fotoğraf: Lauren Moreira. Lauren Moreira'nın izniyle

Benzer yaklaşımlar sadece seramik malzeme ile sınırlı kalmamaktadır. Fastfood kültüründe *kullan at* mantığında üretilen plastik tabakların kullanımının yanı sıra; çevreci doğa dostu yaklaşımla üretilen, bakterilerle kolayca çözülebilen yapraktan yapılan tabaklar ve yenilebilir tabaklar da önemli bir alternatif olarak karşımıza çıkar.

Teknolojide yaşanan gelişmeler ile birlikte, stüdyo seramikçilerinin özgün tek parça, özel siparişler olarak ürettikleri sofranın eşyaları yemek sunumunda ve kişiye özel tasarımlar şeklinde günümüzde ayrı bir yer tutmaktadır.

Sofra eşyasının ve yemeğin tasarım ve sunumunun birlikteliği, bu yaklaşımda belirir. Sanatçı-tasarımcılardan Petra Lindenbauer tasarım sürecini şöyle açıklamaktadır;

*Butik mutfak (haute cuisine) tasarımı için özgün tasarımlarımda yüksek kalitedeki bir restorana ziyaret eden ve beklentisi çok fazla olan misafire (müşteriye), yemeğini mükemmel bir biçimde sunmak isteyen restoranın şefine, restoranın mimarisine ve atmosferine ve son olarak da sanatsal görüşüme odaklanıyorum. Her zaman sanatsal görüşümü geliştirmek istiyorum. Müşterilerim bana sofranın tasarımında düşüncelerini ve beklentilerini iletirler ancak; teknik uygulanabilirlik gibi birçok önemli şeyle birlikte bu istekleri yansıtırım. Bu çok önemlidir, bu kısımda sanatçı sorumludur müşteri değil (Lindenbauer, P., *kişisel görüşme*, December 12, 2017).*



Görsel 3a-b. Petra Lindenbauer'e ait tasarımlar. Fotoğraflar: Konrad Limbeck. Petra Lindenbauer'in izniyle (Lindenbauer, P., *Kişisel görüşme*, 12 Aralık, 2017). Petra Lindenbauer'in izniyle.

Elle üretim yapmak aynı zamanda yaşam tarzının bir parçasıdır. Bu yaklaşım kullanılan objeyle sınırlı kalmaksızın hayatın her alanına nüfus eden bir anlayıştır. El üretimini destekleyen ve artışına katkı sağlamak isteyen anlayışla hareket eden, bununla birlikte seri üretimi de yaşanan teknolojik gelişmelerin gerekliliği olarak gören ve bu üretime önermede bulunan tasarımcılar da bulunmaktadır. Bloomfield' in (2013) de ifade ettiği gibi günümüzde malzemenin ve üretim sürecinin farkındalığı ile hareket eden tasarımcılar, endüstriyel el üretiminin sıcaklığını yansıtan ürün prototipleri geliştirmektedirler (s.8).



Görsel 4. Betül Karakaya, Kromodoris Serisi, Fotoğraf: Arda Ayderman.

Endüstride de butik mutfak için tasarımlar yapılmaktadır. El üretiminin yerine endüstriyel üretim teknik ve teknolojisinin kullanıldığı, sınırlı sayıda üretilen tasarımlara Karakaya'nın “Choromodoris” adını taşıyan serisi örnek oluşturur. Tasarım özel olarak deniz mahsulleri servisi için oluşturulmuştur. Sualtı dünyası ile tasarımcının yaşadığı zaman, mekan, kültür ve geçmişinden izler taşıyan, rengi dışlayan, dokunun öne çıkarıldığı takımda; su ürünleriyle hazırlanan yemeğin, yemek yiyen kişide yaşattığı haz ve doyumunu yükseltmeyi hedefler.

Yeni mutfak (*Novelle cuisine*) akımları ile birlikte tasarımlar nihai kullanıcıya içine alırken; yemek yeme deneyimini ve sürecini de tasarıma dahil eder, sunumu ön plana çıkarır. Yeni mutfakta porsiyonların küçülmesine karşı olarak, sofranın boyutları büyümektedir. Böylece yeni mutfak anlayışı içerisinde gerek yemek gerekse sofranın tasarımı sadelik ön plana çıkmaktadır.

Daha öncede değinildiği üzere, değişen yemek alışkanlıkları paralelinde çeşitli beslenme anlayışları gelişmiştir. Çiğ gıda tüketimine uygun tasarım konusunda, yemek deneyimi tasarımcısı Ido Garini tarafından geliştirilen özgün, porselen malzemenin yapılmış konik, sivri hatlı tasarımlar örnek verilebilir. Azzarello'nun (2014) aktardığı üzere Garini, tasarımının, sanatsal palet ve duyu organları arasındaki etkileşime odaklanarak, yemek kültürü ve gıda tarafından harekete geçirilen duyguların açık uçlu soruşturmasını içerdiğini; gıda, fotoğrafçılık, mutfak eşyaları, zanaat ve hatta kozmetiği bir araya getirerek, sözlü, dokunsal ve estetik bir deneyim sunduğunu vurgulamaktadır (para. 1). Ergonomik olması, kullanıcı dostu olması, kullanım amacı, maliyeti vb. gibi endüstriyel sofranın tasarımı kriterlerini zorlayan bir tasarım olduğu görülmektedir. Ancak, tasarım prensiplerine yönelik klişeleri altüst eden bir tutumla ele alındığı söylenebilir. Bu kural yıkıcı tutum, çiğ gıdanın sofrada tüketiminde sıra dışı bir tasarıma ulaştırmıştır.

Dijital teknolojiler ve 3d teknolojisinin kullanımı sofranın tasarımı olduğu gibi gıda üretiminde de gelişmektedir. Bilimde yaşanan gelişmeler doğrultusunda sofranın kültürü ve teknolojiyi buluşturan fuarlar düzenlenerek, geleceğin yemek kültüründe genetik değişiklikleri içeren ve 3d teknolojisi ve otomasyon üretim ile yemek atıklarını önlemeye yönelik çözümler üretilmeye çalışılmaktadır (Hauser, 2017, para. 1-2). ST15 Tasarım Stüdyosu'ndan endüstriyel tasarımcı Sabrina Vasulka tarafından geliştirilen fincan tasarımı 3d teknolojisine örnek olarak gösterilebilir (2017, para. 1-2). Vasulka'nın tasarımında 3 boyutlu yazıcılar ile tasarlanan ürünlerin işlevsel tasarımlara dönüştüğü görülebilmektedir. Yaptığı

tasarımda fincanın tabanında ve tabakta oluşturulan rölyef ile fincan ve tabak birbirini kilit gibi tamamlamaktadır. Biri diğeri içindir. Bütünlüyci bir tasarım olduğu söylenebilir. Ayrıca, ürün geliştirirken tasarımcılar farklı alanlardan da esinlenebilmektedir. Örneğin, Leon Ransmeier tekrara dayalı kullanımdan dolayı konforlu tasarlanan iş aletlerinin dilini tasarımlarında ödünç alarak; iş aletlerinin kulplarını seramik ürünlerde kullanır ve dokunma duyusunu desteklemek için porselen ürünlerin sadece iç kısımlarının sırlanmasını tercih eder (aktaran Jones, 2017, para. 1-2). Tasarımın oluşumunda iş aletlerinin konforunun ödünç alınması, kullanıcı dostu bir yaklaşımı da sergiler.

Sofra eşyasının çoklu işlev içermesi değişen hızlı yaşam tarzlarımızın bir sonucudur. Imre Estzer'e ait "Share the Moment" isimli çay takımı tasarımında aynı anda iki fincana çay servisi yapılmakta ve demlik ile şekerlik tek bünyede bir arada bulunmaktadır. İki fincana birden servis yapabilmeye özelliği yaşamlarımızdaki hızlı çağrıştırmaktadır. Ayrıca fincan kulplarının alışılmışın dışında yerleştirilmesi, kullanıcıyı şaşırtan farklı bir estetik çözümleme olarak karşımıza çıkmaktadır. Short'un (2013) aktardığı üzere; Estzer tasarımlarının oluşumunda günümüzde yoğun iş temposuna bağlı olarak insanların birlikte vakit geçirmelerini sağlayan anların sofrada ve çay ve kahve içtiğimiz zamanlarda olduğunu; çay kahve molalarının ritüel gibi zamanı, mekanı, araçları, materyalleri ve düşünceleri paylaştığımız anlar olması sebebi ile tasarımını daha kişisel ve samimi olacak şekilde tasarlamak istediğini öğreniyoruz (para. 1).

Tasarım dünyası söz konusu olduğunda; işlevi dışlayan, anlamlı bir amacı olmayan, imkansız obje niteliğindeki uygulamalarda bulunmaktadır. Mimar Katerina Kamprani *Konforsuz* adını verdiği bir dizi işlevi dışlayan, mizahi içeriği ile orijinal objenin tasarımından beslenen, ancak rahatsız edici, hiçbir kullanımı olmayan, sürreal, sembolik tasarımlar yapmaktadır (Hohenadel, 2017, para. 1). Hohenadel'in (2017) aktardığı üzere Kamprani tasarım yaklaşımını şöyle açıklar;

Amacım, basit günlük nesnelere görünmez tasarım dilini bozmak ve temel özelliklerini çılgına çevirerek sizi şaşırtmak ve güldürmektir. Ama aynı zamanda çevremizdeki en basit nesnelere olan etkileşimlerin karmaşıklığını ve derinliğini takdir etmenize yardımcı olmak içindir. Zavallı bir tasarımcı olarak kavramsal 3d görselleştirme yaparak projeye başladım ancak son zamanlarda tüm tasarruflarımı prototip üretmek için harcama kararı aldım, çünkü dışarıda rahatsız edici bir nesne olmasaydı ne olurdu? (Hohenadel, 2017, para. 1).

Tasarım sürecindeki bu tür sapmaların yaratıcılığı tetiklediği aynı zamanda alana katkı sağladığı

düşünülmektedir. Bu örnekler imkansız olması gereken arasındaki sınırları kaldırır, tasarımcılara ürünlerin oluşturulmasında tasarım kriterlerini nasıl belirlediklerini sorgulatar.

Sonuç ve Değerlendirme

Sofra; ailenin, dostların, zaman zaman yeni tanışılanların ve bazen de hiç tanımadıklarımızın buluşabileceği ve yemeği ve bu deneyimi paylaşabileceğimiz sosyal bir ortamdır. Tüm statülerimizin ve hızlı yaşayışımızın ve buna bağlı hızlı tüketimimizin ötesinde, birçok anlamı içerebilmektedir. Bu araştırmada beslenme alışkanlıkları ve değişen yaşamların paralelinde, sofraya eşyası tasarımlarının günümüzdeki örnekleri incelenmiştir.

"Yemek yeme" eylemi, fizyolojik bir ihtiyacın ötesinde, öneme ve konuma sahip olmaya başlamıştır. Toplumsal hareketlerle birlikte bugünün bireyleri giderek gelenekselleşen tüketim alışkanlıklarından uzaklaşmaya ve sorgulamaya başlamışlardır. Ne ile ve nasıl beslendiği insanın temel sorgulamaları arasına girmiştir. Çevreci yaklaşımlar sonucunda, neyin tüketildiği ve tüketilenin nasıl üretildiğine odaklanılarak, bu konuda farkındalık artmıştır.

Özgün tasarımlar; ancak dünyaya yeni bir perspektiften bakıldığında ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde; üzerinde çalışılacak ürün ne olursa olsun; her türlü kavram ya da nesne, tasarımın konusu içerisine dahil edilebilmektedir. Esnek düşünme kapasitesi tasarım prensiplerinin belirlenmesinde önem kazanmaktadır. Seramik malzemenin ve el üretiminin binlerce yıllık geleneği ve içinde yaşadığımız koşullar düşünüldüğünde; "el üretimi" ürünler yaşamlarımızın ve imajlarımızın tasarlandığı Artun'un da ifadesiyle yaşamlarımızın "Metadesign"¹a dönüştüğü, bugünde ve gelecekte de, dünyayı anlamlı kılmaya, önemini koruyarak varlığını her dönemde sürdürmeye devam edecektir.

¹ "Kuşkusuz bir tasarım çağında, bir tasarım evreninde yaşıyoruz: Çevremiz, üstümüz-başımız, bedenimiz, ruhumuz, sinirlerimiz, cinselliğimiz giderek daha etkili boyutlarda tasarlanıyor. Yediğimiz, içtiğimiz tasarlanıyor. Ne düşündüğümüz, nasıl konuşacağımız, hatta nasıl güleceğimiz, ne hissettiğimiz ve ne hissettireceğimiz tasarlanıyor. Neye benzeyeceğimiz, yani imajımız, ve giderek baştan aşağı kimliğimiz, öznelliğimiz artık bir tasarım nesnesi. Kısacası, bütün hakikatimiz tasarlanıyor. Ve bu metamorfoz sırasında her şey görünüşüne indirgeniyor. Baudrillard'ın anlattığı gibi, bütün hayat estetikleşiyor. Ve "sanat tamamıyla tasarıma, bir METADESIGN'a dönüşüyor" (Artun, 2015, s. 59,60).

KAYNAKÇA

Aksoy, M. ve Sezgi, E.H. (2017). Moleküler Mutfak Tekniklerinin Duyusal Analiz Yöntemiyle Değerlendirilmesi. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, Cilt 5 Sayı 4, s:546-564. DOI: 10.21325/jotags.2017.165.

Aksoy, M. ve Üner, E.H. (2016). Rafine Mutfağın Doğuşu ve Rafine Mutfağı Şekillendiren Yenilikçi Mutfak Akımlarının Yiyecek İçecek İşletmelerine Etkisi. *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Cilt 3 Sayı 6*, s: 1-17.

Artun, A. (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul: İletişim yayıncılık A.Ş. ISBN 978-975-0509-47-6

Azzerello, N. (2014) *Ido Garini Composes Luscious Food Cravings With Conical Utensils*. Erişim Tarihi: 13.10.2017, <https://www.designboom.com/design/ido-garini-luscious-food-cravings-cone-shaped-porcelain-utensils-belgrade-design-week-10-24-2014/>

Bloomfield, L. (2013). *Contemporary Tableware*. China: Bloomsbery.

Hauser, K. (2017) *Edible Selfies? Five Innovations Disrupting How and What we eat?* Erişim Tarihi: 07.12.2017, <https://futurism.com/future-of-food-food-loves-tech/>

Hohenadel, K. (2017). *Everyday Objects Redsigned to Make You Uncomfortable*. Erişim Tarihi: 08.01.2018, http://www.slate.com/blogs/the_eye/2014/04/01/athens_based_architect_katerina_kamprani_designs_everyday_objects_that_don.html

Jones, W. (2017). *Tactually Inclined Porcelain Tableware by Leon Ransmeier*. Erişim Tarihi: 13.10.2017, <https://cfileonline.org/design-tactually-inclined-porcelain-tableware-leon-ransmeier/>

Kamprani, K. *The Uncomfortable*. Erişim Tarihi: 08.01.2018, <https://www.theuncomfortable.com/about/>

Kanık, İ. (2017). Gastro-Endişe ve Yeni Toplumsal Hareketler. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, Cilt 5 Sayı 4, s:599-620. DOI: 10.21325/jotags.2017.168.

Short, A. (2013). *Product Design: Share the Moment with estzer Imre*, Erişim Tarihi:13.10.2017, <http://blog.ams-designstudio.com/2013/07/product-design-share-the-moment-by-eszter-imre/>

Vogelzang, M. (2017). *Vision on Food and Design*, Erişim Tarihi: 08.12.2017, <http://marijevogelzang.nl/vision/>



11-14 Nisan April 2018

Cafer ARSLAN¹,

¹ ANADOLU ÜNİVERSİTESİ, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Moda ve
Tekstil Tasarım Bölümü, caferarslan@anadolu.edu.tr

LAUSANNE TAPESTRY BİANELLERİ'NİN LİF SANATINDA ANALİTİK ROLÜ

ANALYTIC ROLE OF LAUSANNE TAPESTRY BIENNALE IN
FIBER ART

Anahtar Sözcükler: Lozan Tapestry bienali, Lif sanatı, Tekstil
sanatı, çağdaş lif sanatı

Keywords: Loussane Tapestry Biennale , Fiber art, Art of
textile, Contemporary of Fiber Art

ÖZET ABSTRACT

Tekstil lif sanatları açısından gerçekleştirilen uluslararası bienallerin başlangıcından sonlanmasına kadar olan süreçte, kabul gören eserler, malzeme ve yapısal çeşitlik göstermiştir. Tekstil sanatına yeni kavramsal arayışlara neden olması, eserlerin analitik açıdan yorumlanması günümüz lif sanatına kavramsal temellerin oluşturulmasına katkı sağlamıştır. Lozan Tapestry Bienalleri, geleneksel tapestry ve yeni çağdaş lif sanatı uygulamalarına odaklanmıştır. Lozan Tapestry Bienalleri 1962 - 1992 yılları arasında yapılmıştır. Avrupa dokuma duvar halısı resim sanatının daha önceki parlak dönemlerinde gerçekleştirmiş olduğu başarıyı yeniden kazanmak amacıyla, Jean Lurçat ve Pierre Pauli tarafından başlatılmış olan bienallerdir.

Problem; Güncel lif sanatı uygulamalarında tekstil kavramları ile ilgili uygulamalarda ve terminoloji açısından sorunsal durumun devam ettiği görülmektedir.

Amaç; Lozan Tapestry Bienallerinde temellenen lif sanatı kavramlarının doğru irdelenmesi analitik açıdan yorumları ve seçilen eserlerin analiz yöntemi ile incelendiğinde, günümüzde yaşanan sorunsal duruma katkı bulunmasıdır.

Sonuç olarak, bienallerin plastik sanatlarda katı disiplin ayrımları yerine, kavramsal bütünleştirici paydalarda güncel sanat ile buluşmasına katkı sağlamıştır. Yarının sanatına deneyimlerin kılavuz olmasıdır.

The international Lausanne tapestry biennials have been varied by the materials and structurally in terms of the beginning to the end, the accepted works to textile fiber arts. The interpretation of the works in analytical terms contributed to the creation of the conceptual bases for today's fiber art. Lausanne Tapestry Biennials had been focused on traditional tapestry and new contemporary fiber art. The international Lausanne tapestry biennials had been held from 1962 and 1992. This Biennials was initiated by Jean Lurçat and Pierre Pauli in order to regain the success of the tapestry art

Problem; It can be seen that the problematic situation continues in terms of terminology and applications related to textile concepts in current new textile art practices.

Goal; The correct examination of the concepts of fiber art based on the Tapestry Biennials in Lausanne will contribute to the current problematic situation when it is analyzed analytically in terms of its interpretation and analysis of selected works.

In conclusion, biennials a guide to discoveries in the light of analytical methodology and tomorrow's studies with contemporary art in conceptual integrative perspectives instead of strict disciplinary distinctions in plastic arts.

Giriş

İkinci Dünya savaşı sonrası Avrupa geleneği olan tapestry dokuma duvar resmi halılarına ilgi artmaktaydı ve çağdaş lif sanatına oluşan bu ilginin odağında Lozan yer aldı. Lozan Tapestry Bienallerinin tekstil sanatları literatüründe önemli göstergelere sahiptir. İki yılda bir düzenlenen sergilerde jürilerin eser seçimlerinde yapmış oldukları tartışmalar sonucunda sergilenecek eserlerin belirlenmesi, bienal sergilerinin niteliğini ve düzeyini belirlemiştir. Jean Lurçat (1892-1966) ve Pierre Pauli (1916-1970) tarafından başlatılan 1962 - 1992 yılları arasında düzenlenmiş olan Lozan Tapestry bienalleri başlangıcında; Avrupa dokuma duvar halısı resim sanatını geleneğinin daha önceki XVI.-XIX. Yüzyıllarda üretilmiş olan parlak dönemlerinde yaşadığı estetik düzey ve kaliteli nitelikte, sanatçı yorumları ile yeni tapestry duvar halılarının üretilmesi amacını hedeflemiştir.

Lozan Tapestry Bienallerinde sergilenmeye değer bulunan eserlerin, lif sanatlarına; Yapısal ve kavramsal açıdan çeşitliliğin sunulması ve bienaller sürecinde yapısal açıdan çok farklı türleri sergilenmeye değer bulunması, günümüz lif sanatında eserlerin türleri ve kavramların analitik sınıflanmasına ve kavramsal fikirlerin temellendiği bienal sergileridir.

Sorunsal durum

Günümüz de lif sanatı alanında, yapılan tartışmalarda ve terminoloji açısından yaşanan sorunsal durum, tekstil lif sanatı yapıtlarının herhangi bir anlam ve ifade etmeyen ve estetik değer taşımayan, yalnızca dekoratif beğeni ile sergilenen eserler, sanat yapıtı olarak kabul edilebilir mi ? veya her lif eser sanat yapıtı olarak kabul görebilir mi ? bu ve benzer nitelikte tür sorular ile güncel lif sanatı yapıtlarının nesnel varlıklarının sorgulanmasına neden olmaktadır.

Amaç

Lozan Tapestry Bienallerinde jüri seçimlerinde yapılan tartışmalarda, sergilerin başlangıç hedefinde olan Avrupa tapestry anlayışını savunan geleneksel görüş e karşı, yeni lif sanatı yapıtlarının özgür yaratısına hiçbir sınırlama getirmenin doğru olmadığı ve sanatın özgün yapıtlar üretmesine olanak sunulması fikrini taşımıştır. Bu açıdan lif sanatı kavramlarının doğru analitik acikan yorumları ve sergilenmeye değer bulunan eserler incelendiğinde, güncel yaşanan sorunsal duruma katkı sağlamasıdır.

Lozan Tapestry Bienal sergi kataloglarından 8. den 15. Bienal kataloğuna erişilerek katalog görselleri analiz ve yorumları yapılmıştır, bienal sergileri hakkında yapılmış olan güncel yayın ve literatür taramaları yapılmıştır.

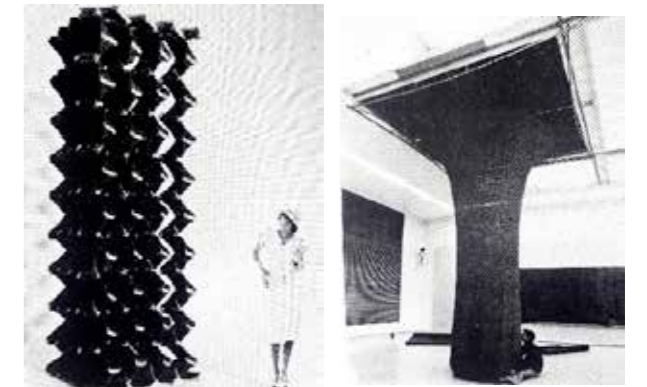
Lozan Tapestry Bienallerinin ilk sergilerinden beri Polonyalı sanatçı Magdalena Abakanowicz (1930-2017) eserleri 1., 2., 3., 4., 5., 6., 7., 8., 9. ve 12. Bienallerde yapıtları sergilenen Polonyalı sanatçıdır. Diğer bir deyişle Abakanowicz Lozan Tapestry Bienallerinin lokomotif sanatçıları arasında yer almıştır. Tekstil sanatının öncüsü ve çağdaş lif heykelin önde gelen ismi Magdalena Abakanowicz anılmaktadır. Sanatçının avant-garde deneyselliğine bienal sergilerine jüri seçimleri ile kabul alan yapıtları literatüre önemli katkılar sağlamıştır. *Abakanowicz ve bir grup Polonyalı dokumacı, halıyı bağımsız bir sanat formu olarak gören tüm kuralları çiğneyen ilk kişilerdi. (textile-forum-blog.org 14.02.2018)*

8. Lozan Tapestry Bienali

1964 yılında Pierre Pauli, Lozan'daki Dekoratif sanatlar Müzesi'nin ilk küratörlüğünü üstlendi ve Lozan Tapesrty Bienallerinin küratörlüğünü yapmaya başladı. *CITAM Uluslararası Modern ve Antik Tapestry Merkezi haline gelmiştir ve Lozan bienal sergilerinde etkin rol üstlenmiştir. (Eberhard, 2012, s.1)*



Görsel 1. Magdalena Abakanowicz, İnsan yapısının görüntüleri, (1976)
20 çeşit lif karışımı kullanılmıştır. 60 x 900 x 500 cm s.1



Görsel 2. Droppa Judit, (1977) 350 x 150 x 150 cm s.14
Görsel 3. Hamatani Okio, Silindri II (1977) 600 x 150 cm s.24



Görsel 4. Onagi Yoichi, (1976) 240 x 120x 250 cm s.42

10. Lozan Tapestry Bienali



Görsel 6. Torras Maria-Teresa, (1978-1980) Sisal 240 x 360 x180 cm s.59

Tablo 1. 1. – 8. Lozan Tapestry Bienallerine katılım bilgileri

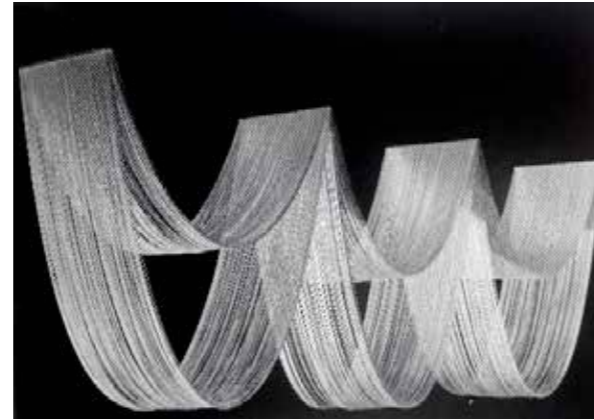
Bienal Yılı	Sergilenen Eser Sayısı	Katılan Ülke Sayısı	Ziyaretçi Sayısı
1. 1962	57	17	17 465
2. 1965	85	23	19 988
3. 1967	84	25	19 510
4. 1969	80	26	18 896
5. 1971	83	23	17 772
6. 1973	55	20	18 340
7. 1975	66	20	23 655
8. 1977	65	19	24 098

9. Lozan Tapestry Bienali

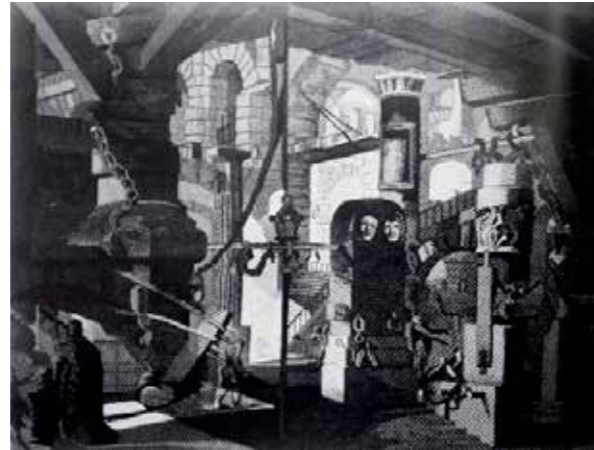
1960'lı yıllar sonrasında sanat ortamında yaşanan belki de en büyük dönüşüm, sanatın nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmasıdır. Düşüncenin ön plana geçtiği bir sanat pratiğinin etkileri yoğun biçimde hissedilmeye başlayınca, yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirmiştir. (Antmen, 2008, s.193)



Görsel 5. Bloch Pierette, Örgü (1979) 176 x 182 cm s.4



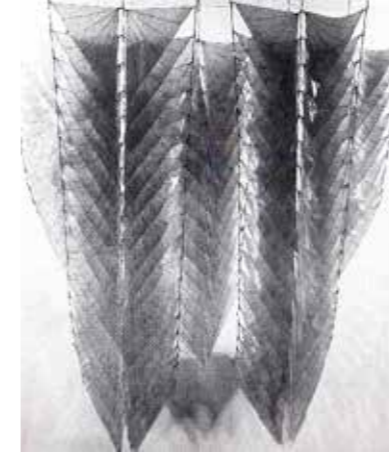
Görsel 7. Hamatani Akio, (1980) rayon iplik, 230 x 900 cm s.25



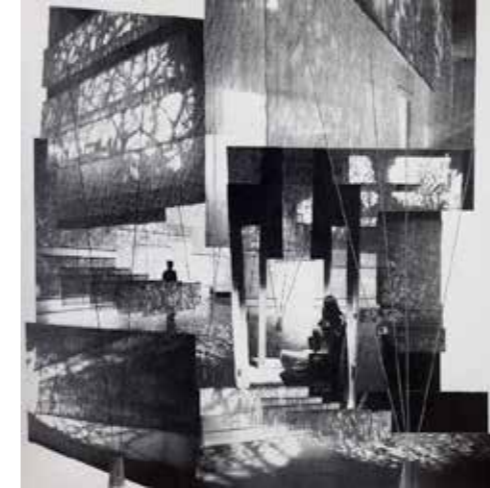
Görsel 8. Françoise Ragno, (1980) 250 x 320, s.49

11. Lozan Tapestry Bienali

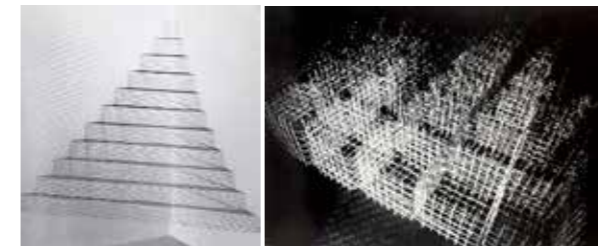
Fibre Espace "Lif boşluk" başlığı altında düzenlenmiştir. Sergilenen yapıtlar iç mekân ve açık alanda sergilenen yapıtlardan oluşmuştur. Yüzeysel olmanın dışında mekânda belirli bir boşluğu ve alanı dolduran eserler olması dikkat çekmektedir. Fluxus sanatçılarının deneyimlediği mekânda boşluğu dolduran ses ve akustik unsurlar yerine, lif özlü tekstil malzemelerin sergilenen mekânda görsel etkiye sahip işlevsellikte görülmektedir.



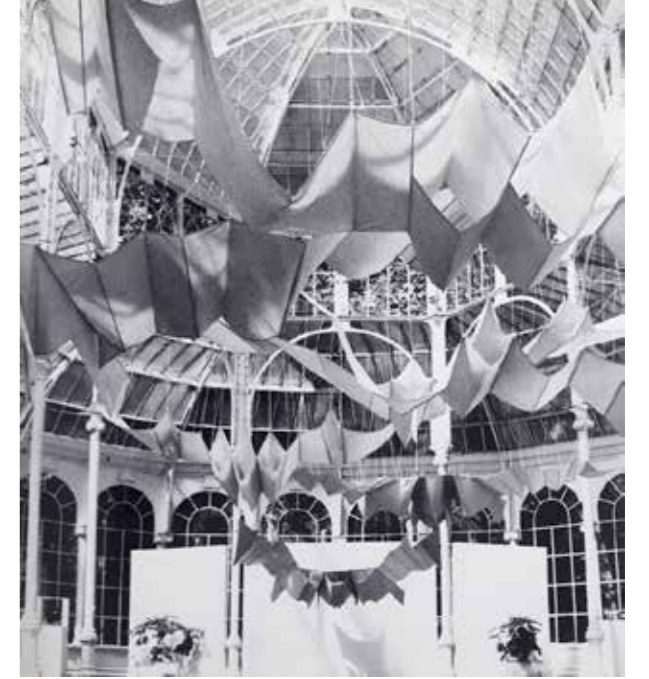
Görsel 10. Gerhardt Knodel, (1983)Kumaş paneller üzerine, ışık ve projeksiyon görüntü yansıtma, 8 x 9x 11.3 m s.61



Görsel 9. Patricia Campbell, (1983) Yerleştirme, Kumaş, kağıt, kord, kablo, 9 x 3.5 x 1.8 m s.33



Görsel 11. Lynn Mauser-Bain, 21. *Mirage* İplik(1983) 82 x 58 x 29 cm s.69
Görsel 12. Sachiko Morino, ipik düğüm, (1983) 0.3x3.8x2.4 m s. 73

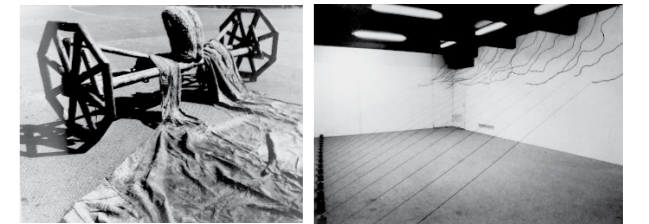


Görsel 13. Aurelia Munoz, *Aerostates* (1982) 2 x 3 x 7.6 m, 5 parçadan oluşan toplam 200 m 2 mekân düzenlemesi s.75

12. Lozan Tapestry Bienali

12. Lozan Tapestry Bienallerinde ise *Sculpture Textile* başlığı altında düzenlenmiştir. Duvar halısı geleneğinin ve tekstil lif sanatı eserlerinin alışıla gelen yüzeysel uygulamaların aksine üç boyutlu lif esaslı tekstil heykellerden oluşan bienal sergisi diğer sergilerinden ayrılmaktadır. Boyut ve boşluk ve hacim gibi kavramlarını yeniden sorgulamıştır.

Tekstil sanatında yumuşak heykel olarak tanımlamalar ile yar almıştır. Heykel sanatının bilinen metal, mermer ve ahşap yontunun yerini, lif, iplik ve kumaş materyaller almış ve düzenlemeleri ile heykelin plastik estetiğine farklı yorumlar on ikinci Bienalde sunulmuştur. Magdalena Abakanowicz, "A.Androgyn" adlı tekstil lifleri ile başsız gövde figürü ile teatral düzenlemesi ve Takushi Aono'nun "Line space" adlı yapıtı metal tel ve iplikle mekân yerleştirmesi on ikinci bienal sergisinin akılda kalan eserleri arasında yer almaktadır.



Görsel 14. Magdalena Abakanowicz, *A.Androgyn* (1984)150x350x700cm
Görsel 15.Takushi Aono, *Line space* Metal tel, iplik(1984) 350x900x550cm



Görsel 16. Dawn Macnutt, *Kindret Spirits*, Bakır tel (1984)200 x 60 x 60 cm



Görsel 17. Makoto Yoshida, *sisal* (1984)48 parça 100 x 120 x 800 cm s.127

13. Lozan Tapestry Bienali



Görsel 18. Hideho Tanaka, *Vanishing*, Sisal,çelik tel, 250 x 500 cm s.115



Görsel 19. Jiri Tichy, *Ewiger Strom*, Yün (1985-1987) 560 X 655 cm, s. 117

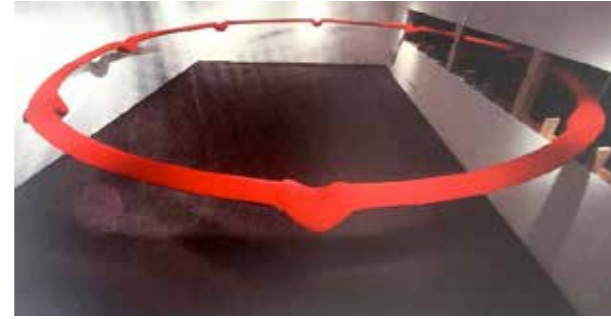
Masao Yoshimura'nın kumaş yüzeyleri üst üste ekleyerek oluşturmuş olduğu üç metre yükseklikteki kumaş duvar on üçüncü. binal sergisinin akılda kalan çarpıcı etkiye sahip eserlerden biridir.



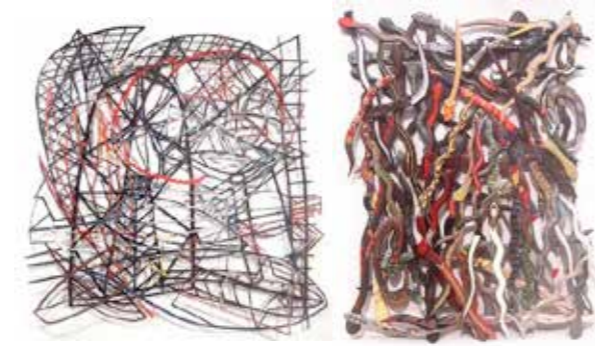
Görsel 20. Masao Yoshimura, *Wall of cloth* Pamuk (1986) 300x 200 x 30 cm s.125

14. Lozan Tapestry Bienali

Kavramsal tekstil Sanatı örneklerin yer aldığı bienallerden biridir. Joanne Hammer, "Tile of the South seas" adlı yapıtı metal malzeme ile oluşturmuş ve Barb Mckee "Sneke fence" adlı yapıtını ahşap malzemeden üretilen bu iki yapıt tekstil malzeme dışında üretilmiş olup "Kavramsal Tekstil" olarak bienale kabul eden eserlerdendir.



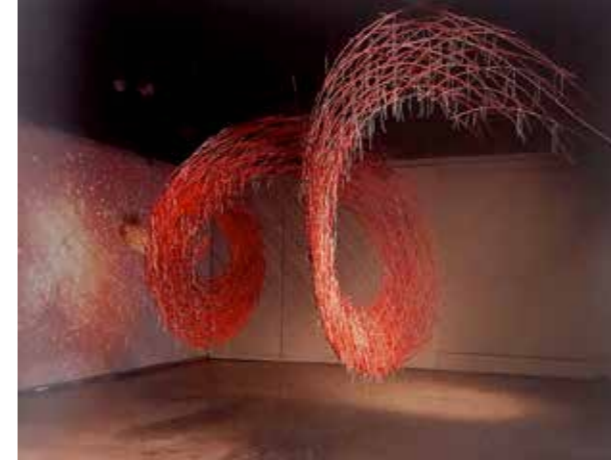
Görsel 21. Naomi Kabayashi, *Cosmic Ring*, Pamuk (1988) Çap 600 cm



Görsel 22. Joanne Hammer, *Tile of the south seas metal* (1989)223.5x213x18 s. 49

Görsel 23. Barb Mckee, *Sneke fence*, Ahşap dekupe, boya (1989) 192x160 x 16 cm s.69

Joanne Hammer, "Tile of the South seas" adlı yapıtı metal malzeme ile oluşturmuş ve Barb Mckee "Sneke Fence" adlı yapıtını ahşap malzemeden üretilen bu iki yapıt tekstil malzeme dışında üretilmiş olup "Kavramsal Tekstil" olarak bienale kabul eden eserlerden biridir.



Görsel 24. Carol Shaw - Sutton, *our bones are made of stardust*, (1987-1988) 305x 305 x 549 cm s.81

15. Lozan Tapestry Bienali

1992 yılı bienalleri daha öncekilerine göre katılımcı sanatçılar ve sergilenen yapıtların kavramsal anlam yüklemeleri ile Antoon Versteegde'nin bahçe ve bayrakları, Schenker Lusie'nin yarı şeffaf sokak düzenlemesi, Yagi Mario, *Proto planetary DNA 912*, adlı dış mekân heykeli ve Margareta Klingberg'in orman çalışması genel olarak açık havada çevre düzenlemeleri ile on beşinci bienalin açık alan çalışmaları tavrını oluşturmuştur. Geleneksel Tapestry tekniğinde devamlılığı savunan görüş ile yeni çağdaş tekstil sanatı görüşünü savunan farklı görüşler jüri üyelerinin eser seçimlerinde tartışılmıştır.



Görsel 25. Antoon Versteegde. *Flags on hanging gardens* (1991-92) 350 x 1900 x 1200 cm 200 adet bambu, saksı ve beyaz bayrak s.145



Görsel 26. Schenker Lusie, (1988) 380 x 230 x 9cm

Görsel 27. Yagi Mario, *Proto planetary DNA 912*, Sisal polyester (1991) 330x200 160 cm, s.151



Görsel 28. Margareta Klingberg, *Forestry work* (1990) 270 x 160 x 40 cm

16. Lozan Tapestr Bienali

Bazı sanat eleştirmenleri Lozan Tapestry bienallerinin 1992 yılında sonlandığını ve 16. Binal Çağdaş tekstil Sanatı misyonunu taşımaktadır. Sanatçıların kendi katılımlarından ziyade, galeriler ve koleksiyoncular tarafından binal sürecine saygınlığına atfedilmektedir.



Görsel 29. 16. Binal katalok kapağı



Görsel 30. Horn Rebecca "Fingerhandschuhe", eldiven ,70 cm (1972)

Görsel 31. Cristo Javachehf , Package(1961) 202 x 23 x 12 cm



Görsel 32. Magdalena Abakanowicz, Abakan Red I, (1970-1972)
300 x 300 x 100 cm

Tüm bu bienaller sonrası günümüzde, Tekstil lif sanatında sergilenen yapıtlar dekoratif bir obje olarak mı değerlendirilmeli? Sanat yapıtının ifade ettiği estetik ve anlamsal bir kaygı var mı? Tekstil lif sanatı ile ilgilenen sanatçılar, dünün geçmişte yapılanın farkında olmalı ve sanatçı, eserlerini varlık olarak bu sürecin neresinde olduğunu sorgulamak durumundadır.

Sonuç

Çağdaş tekstil sanatının gelişimi izlendiğinde, lif özlü materyaller geleneğinde kullanılmaktadır. Özellikle 15. Bienalde, lif dışında, metal, ahşap gibi materyallerden oluşan yapıtların "Kavramsal tekstil sanatı" yaklaşımları yaygınlaşmıştır. Lif sanatının kapalı salonda sergilenen yapıtların dışında, açık havada ve çevrede lif sanatı düzenlemeleri çoğunlukla yer almıştır.

Bienal sergileri yeni teknoloji materyal ve yeni sanat yaklaşımlarına kapılarını açık tuttu. Çağdaş tekstil sanatına otuz yıllık önemli gelişmelere tanıklık etti. Sanatçılar yüzeysel duvar halısı geleneğinden, mekân yerleştirmeleri ve çevre düzenlemeleri olan sanat yorumlarına dönüştürdüler. Ayrıca alışılmadık malzeme teknik ve anlatım yöntemleri sergilenmiştir.

1962-1992 yılları arasına bienal sergilerinde iki görüş ön planda yer almıştır. 1992 yılı sergi seçiminde jüri tartışmalarında ağırlıklı olan ilk görüş, başlangıç hedefinde tapestry geleneğın çağdaş yorumlarla geliştirilmesi ve el dokuma duvar halısı geleneğinin geliştirilmesini savunan görüşe sahip jüri üyeleri bulunmaktaydı. İkinci görüş ise, sanatın özgürlüğünü ve sınırlandırmayı uygun bulmayan jüri üyeleri arasında iki görüş arasında tartışmalar yaşanmıştır. Özellikle, yeni yaratıcı kavramsal tekstil sanat eğilimlerinin Japonya ve ABD'li sanatçılar tarafından sunulan yapıtlarda olduğu ve sınırlamanın uygun olmadığı belirtilmektedir.

Lozan Tapestry Bienal sergilerinde, malzeme ve sergi sunum yöntemi açısından alışılmışın dışında oldukça farklı yapıtlar sunulmuştur. Kavramsal tekstil sanatına tartışmayı 1960'lı yıllarda açmıştır. Yeni tekstil sanatlarının gelişmesine yeni ufuklar açmıştır. Bienal sergilerinde geleneksel çerçevede sunulan eserler ve çağdaş tekstil yapıtları analitik açıdan sanat eğilimi ve tematik ifade yöntemi açısından enformasyon değeri taşımaktadır.

KAYNAKÇA

ANTMEN, A. (2008), *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

EBERHARD C. G., (2012) *The Laussane International Tapestry Biennials (1992-1995) The Pivotal Role of a Swiss City in the "New Tapestry Movement in EasternEurope After War II* , Textile society of America 13th Biennial Symposium Proceedings/ 9-2012

İnternet Kaynakları

<http://www.toms-pauli.ch/en/actualite/> (12.02.2018)

<http://www.bienale.it/2011/?p=391&lang=en>(14.02.2018)

<http://www.abakanowicz.art.pl/about/-about.php.html>(14.02.2018)

<http://www.textile-forum-blog.org/2018/02/metamorphism-magdalena-abakanowicz/> (14.02.2018)

Uluslararası Lozan Tapestry Bienal Katologları

8° Biennale internationale de la tapisserie, Lausanne, 1977

9° Biennale internationale de la tapisserie, Lausanne, 1979

10° Biennale internationale de la tapisserie, Lausanne, 1981

11° Biennale internationale de la tapisserie, Lausanne, 1983

12° Biennale internationale de la tapisserie, Lausanne, 1985

13° Biennale internationale de la tapisserie, Lausanne, 1987

14° Biennale internationale de la tapisserie, Lausanne, 1989

15° Biennale internationale de la tapisserie, Lausanne, 1992

16° Biennale internationale de, Lausanne, 1995



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan *April* 2018

Cengis ASİLTÜRK¹

¹ İstanbul Beykent Üniversitesi, cengisasilturk@gmail.com

ŞİİREL SİNEMA VE ANDREY TARKOVSKI

POETIC CINEMA AND ANDREY TARKOVSKI

Anahtar Sözcükler: kurgu, film dili, yaratıcılık, şiirsel film.
Keywords: montage, film language, creativity, poetic film.

ÖZET ABSTRACT

Bu çalışmada; sanat sineması söz konusu olduğunda filmleri üzerine en çok tartışma yapılan yönetmenlerden olan Andrey Tarkovski'nin film dili anlayışıyla onun filmleri, şiirsel yapı açısından ele alınmıştır. Filmlerinin ayrıksılığını belirleyen onun kişiliği, entelektüel yapısı, özgün film dili, dünya algısı, dünya görüşü, doğup büyüdüğü kültürel ortam olmuştur. Onun film dilini, filmlerinin biçimsel düzlemini ve hikâye düzlemini, kamera kullanım yöntemlerini, gerçeğin peşinde giderken yarattığı filmsel gerçekliği, kurgu biçimini, film atmosferlerini, görüntülerdeki sadelikçi yaklaşımı, çekimlerindeki (planlarındaki) son derece sade şiirselliği, geçmiş ve özel kişiliği belirlemiştir.

Bu çalışmanın amacı şiirsel filmler diye anılan, ancak araştırmalarda bilimsel sınırları gözardı edilen Tarkovski filmlerinin hangi açılardan şiirsel olduğunu ortaya koymaktır, zira sinema dünyasında çok fazla tartışılan bu filmlerinin şiirsel niteliği önemli bir konudur. Bu çalışma konuya yeni bakış açısı getirmek ve konunun aydınlatılmasına küçük de olsa bir katkı yapmak amacıyla yapılmıştır. Bu çalışmada yazılı kaynak taranması yapılarak, Tarkovski filmlerinin biçim ve yapısal düzlemlerinin çözümlemesinde ise, gözlem yöntemi kullanılmıştır.

Andrey Tarkovski's films have always been taken as examples, when artistic cinema is the subject. His films have been studied in this scientific article. His films have been studied in terms of poetry and film language. His personality, intellectual structure, as well as the film language, his sense of world, his worldview and culture, determine his film's awareness. He investigated the reality of the warrior in his films. His films language is obvious and clear. Story palne in these films, camera usage method, techniques, mounting style or assembly techniques is selfinflicted. His films are simple and straightforward. Films atmosphere is unique and poetic. Tarkovski's film shots (plans) have a very simple poem. All these qualities are determined by his own and private personality. The aim of this work is to reveal from which angles the poems of Andrey Tarkovsk films are. The poetic nature of Tarkovski films is one of the most debated topics in the field of cinema. This work was carried out to bring an innovative perspective to the subject of poetic renaissance. Thus, it is intended to make a small contribution to the elucidation of this matter. In this article, firstly a written source was scanned. Later, the analysis of the formal and structural (language) planes of the Tarkovsky films was observed.

Giriş

Sinema tarihinin önemli yönetmenlerinden Andrey Tarkovski (1932–1986) filmlerinin şiirsel niteliğini ortaya koyabilmek için film-yapı ve şiir-yapı incelenmiştir. Sinema ve şiirin, buna bağlı olarak görsel dil ile doğal dilin şiirsel yönleri değerlendirilmiştir.

Romandan resme, tiyatrodan fotoğrafa, heykelden sinemaya, müzikten diğer sanatlara kadar içinde *şiirsellik* taşımayan kalıcı bir tek sanat yapısı düşünülemez. Bu, *şiirsellik* bütün sanatlarda kurgu ve ritim gibi ortak bir nitelik ve ölçüt demektir. Sinemada şiirselliğin araniş sürecinde, şiirselin aynı zamanda şiir olmayan olduğu unutulmamalıdır.

Sinemada şiirselliğe kamera hareketleri, görsel-işitsel efektler, ışık, renk, kostüm, ses, aksesuar, mekân, müzik, şimşek çakması, kurgu, yağmur altında islanan trenler, sonsuz tarlalar, yağmur altında ormanlar, kayalara vuran hırçın dalgalar... Tarkovski'nin filmlerinde olduğu gibi alevler içinde kalmış mekânlar, ağaçların dallarını savuran fırtına, çalılırları ve otları dalgalandıran rüzgârlar gibi, filmin biçimsel düzlemini destekleyen öğeler oluşturur. Şiir, içinde görüntü taşıyan dil göstergeleriyle (sözcüklerle), yazıldığı satır üzerinde (Apollinaire'in *Hançerlenmiş Güvercin* ve *Fiskiye* şiiri gibi) biçimlenişle hareketli resim niteliğine sahip. Düşünce ve görüşleriyle dilbilimin temelini hazırlayan İsviçreli dil bilgini Ferdinand de Saussure sözcüklerin birer *ekran* olduğu görüşüne bu yolla ulaşmıştır. Dolayısıyla bu çalışmada; sözcüklerin taşıdığı görüntüler, şiirin imgesel görüntüleri ve sinemanın kaydedilen görüntüleri şiirsel paydada buluşturulmuştur.

Şiirin ve şiirsel filmin göstergeleri duygu yönünden güçlüdürler. Çünkü genel-geçer sinema dilinin aksine şiirsel filmlerde amaç görüntünün kendisidir. Perdede gerçeğin temsili olarak beliren kısa çekimler ya da kamera rejisi yoluyla elde edilen kesintisiz çekimler izleyiciyi başka düş dünyalarına çeker, şiirsellik coşkusu içinde sarsar ve adeta boşluğa bırakır. Böylece içeriği müphem kalan görüntüler, doğal halinden daha derin anlamlara kavuşur. Dolayısıyla kamerayla imge kurulurken anlatımdan uzaklaşılarak imgeselliğe yaklaşırlar ve anlatma yerini göstermeye bırakır.

Şiir ve roman salt okunabilir, okunmayı gerektirir. Senaryo ise üretilmeyi gerektirir. Bir oyunun (özelde bir filmin), akıl yoluyla yapılması “ancak böyledir” eleştirisini ön plana çıkarır (Bentley, 1955, s. 204). Roman yazarı tümceyi kurduğu sırada, ressam fırça darbesi vurduğu anda, şair bir dizeyi kurarken, heykeltıraş biçim verirken, fotoğrafçı çerçeve oluşturup deklanşöre bastığı sırada bir yaratım eyleminde bulunmaktadır, yaratmanın hazzını yaşar. Yönetmenin durumu ise tüm bu sanatçılardan farklı. Yönetmen, fabrikadaki ustabaşı pozisyonunda çalışarak film çeker. Film seti vinçler, kameraaltlıkları, elektronik cihazlar, ışıklar, sesalıcıları ve işçi gibi çalışan elamanlarla bir fabrika gibidir. Yönetmen bir, masa başında sahne dekupajı yaparken, bir de kurgu masasında çekimlerin eklenmesi sürecinde operatöre komut verirken tıpkı öteki sanatçılar gibi, yani bir şair gibi, roman yazarı gibi çalışır. Senaryoyu dekupe ederken de, görüntüleri kurguda sıralatırken de, şair gibi düşünür, şair gibi tasarlar, eserini şair gibi kurar.

Çalışmanın film sınırını Tarkovski filmleri ve konuyu destekleyen daha başka şiirsel filmler, yazılı kaynak sınırını ise kaynakçadaki kitaplar, makaleler ve internet adresleri oluşturmuştur.

Tarkovski filmlerinin *görsel* yapısındaki şiirsellekle sınırlandırılan bu çalışmada filmde müzik, anlatıcı söz, replikler, kahramanın

şiir okuması yoluyla yaratılan şiirsellik üzerinde pek az durulmuş ve bu noktalarda fazla ayrıntıya gitmeye gerek duyulmamıştır. Dolayısıyla da, anlatının görsel yollarla yapıldığı sinemada şiirsel anlatıma görüntü önceliğinde yaklaşmıştır. Sinemanın birçok dil tekniğini borçlu olduğu Fransız tiyatrocusu ve yönetmen Georges Méliès'in görüşü sinemanın özünü görsel olduğunun daha ilk günlerde kavrandığını gösterir: “Sinemada söz değersizdir, devinim her şey demektir.” Bu görüşle; sinema sanatının yanında her sanatın ortak paydası ritim vurgulanmıştır. Günümüz sinemasında sözün ayrı bir yeri olsa bile yönetmenler filmde söz ne kadar yer tutacak onu iyi hesaplamalıdır. Anlatının parçaları görüntüye kodlanıyorsa sözden yararlanılabilir, zira ses birincil değilse de çok önemli bir olanaktır.

Edwin Stanton Porter, ailesi tarafından roman yazarı olsun diye hazırlanan David Wark Griffith gibi Amerikalı yönetmenler, bu sanatın dilinin temellerini atmışlardır. 1920'lerde ve otuzlarda Sovyet Biçimcisi Sergei Mihailoviç Eisenstein, Dziga Vertov, Lev Kouleçov, Vsevolod Pudovkin; 1950'lerde *Fransız Yeni Dalga Sineması* yönetmenleri Alain Resnais, François Truffaut, Alain Robbe Grillet, Jean-Luc Godard gibi yönetmenler sinema dilini olgun hale getirmiştir. Metin Erksan, Theodoros Angelopoulos, Andrey Tarkovski, Alain Resnais, Ömer Kavur, Akira Kurosawa, Ingmar Bergman bu sanatı şiirselliğe ulaştıran yönetmenlerdir. Çalışmamızın sınırlıkları çizilirken, şiirsel sinema konusuna tüm bu yönetmenler ışığında bakılmıştır.

Şiirsellik Açısından Dilleri Karşılaştırmanın Dayanağı

İki varlık karşılaştırılırken; bunların niteliklerinin, değişik-benzer yönlerinin, dillerinin eksiksiz olarak bilinmesi gerekir. Bir şiir için “müzikal nitelik taşıyor” denirse ses malzemesine ilişkin müzikal nitelikten söz edilmiş olur. Çünkü bu seslerin müzikallığı, müzik sanatının unsurlarına ilişkin bir öge olarak kendine aittir. Şiirsel çekim, şiirsel film denildiğinde, *şiirsellik* ancak çekim (nesne-kişi konumu, kamera hareketleri, mekân, kurgu, ışık, kostüm, çekim ölçüğü, renk, aksesuar) bütünlüğünü tanımlamaya yarayan köklü bir anlam değişikliğini sağlar.

Geleneksel anlatı için, serüvenin açıklayıcı aracı dil göstergeleri, şiirde ve şiirsel anlatılarda bir araç olarak görülemez. İzleyicinin katkısına muhtaç sanatsal ve şiirsel filmlerde de, çekim bir araç olmaktan çıkarak dilin kendine dönüşür. Çekim (filmsel sözcük) düz-anlatı filmlerde, serüvenin aktarılması için söz ve repliklere kabaca eşlenmiş gibidir. Sadece bir olayların açıklanması işlevini görür. Bu açıdan doğal dil sözcüğü ile sinema çekimleri birbirinin karşılığı, karşılayıcı olarak değerlendirilebilir. Bu da şiir-sinema ve şiirsel film araştırmalarının bir dayanağını oluşturabilir.

Filmin ve Şiirin Yapıtışı Göstergeler

Somut görüntülerin işlenmesinden yana olan Eisenstein, “çekim kurgunun bir ögesi değil” der. Ona göre çekim, kurgunun gözesi (hücre, yapı içindeki aynı değere sahip bir parçası, bir hücre) konumundadır (Büker, 1996, s. 37-38).

Dil göstergeleri de şiir-yapıda göze işlevi görür. Bir dil göstergesi aynı dilde dahi, başka bir dil göstergesiyle eşanlamlı olamaz. Bu öngörü gözlemci özneyi şuraya götürür: Eşanlamlı kabul edilen göstergenin anlam evren ve göndermeleri göz önüne alındığında o gösterge, sinemada olduğu gibi düzyazıda da (şiirde de) aynı tümcede dahi, eşanlamlıları ile birlikte, ancak özel anlamlarında kullanılabilir. Bu işleyişe film çekimlerinin mantığına uygundur. Türkçe sözlükte: **ak** **göstergesi**; 1) *düşünce, us, akıl, anlama* ve *kavrama* gücü. 2,

Bu açıdan, şiirdeki gibi, sinemada da temel sorun, ortaya çıkan yapıtı anlamlandırılacak yetkinliğe sahip izleyicinin çok az sayıda olmasıdır. Sanatın temel sorunları arasında bulunan anlam, anlamlandırma ve anlama sorunlarının çözümü için, izleyicilerin olgunlaşarak sanatçının düzeyine yaklaşması gerekir (Kandinski, 1993, s. 24).

<http://www.sozkimin.com/a/812-andrey-tarkovski-kimdir-sozleri-ve-hayati.html#ixzz536aFOX2j>

SONUÇ

Sinema ile şiirin kendilerine özgü dille yaratılmasının yanında, kimi film ve kimi şiirlerin başlı başına dile dönüştüğü, sinemanın ortaya çıkmasından sonra yazınsal türlerle sinemanın kimi etkileşimlerde bulunduğu gözlenebilmektedir.

Şiirsel-sinema ise, sinemanın bir sanat olma yolunda yetkin bir dile kavuşması sonucu mümkün olabildi. Sinema dili ve şiir dili, zihinsel işleyiş süreci (film yaratış-izleniş, şiir yaratış-okunuş) açısından benzerdir. Geniş sahne çekimle ya da kısa çekimlerin kurgusuyla yaratılmış bir ayrımla, ideal olarak da filmsele bütünle doğal dil göstergesi örgüsüyle üretilen bütünün (dize veya şiirin), dilsel olanakları neredeyse aynıdır, çünkü bu iki yapının yaratılması sırasında aynı dilsel evren bir kaynak olarak kullanılır.

KAYNAKÇA

- Asiltürk, C. (2006). *Sinemada şiirsel anlatım*. Ankara: Nobel.
- Büker, S. (1996). *Film Dili-Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*. İstanbul: Kavram.
- Behram, N. (2000). *Özlemin dili olsa*. İstanbul: Gendaş Kültür.
- Bentley, E. (1955). *In search of theater*. New York: Vintage Book.
- Eisenstein, S. M. (1985). *Film biçimi*. Nijat Özön (Çev.). İstanbul: Payel.
- Dorsay, A. (1995). *100 yılın 100 yönetmeni*. İstanbul: Remzi.
- Erkiliç, G. (1993). *Cinema paradiso italyano*. Ankara: Spot.
- Gombrich, E.H. (1986). *Sanatın öyküsü*. Bedrettin CÖMERT (Çev.). İstanbul: Remzi.
- Gaut, B. (2010). *A philosophy of cinematic art*. New York: Campridge University Press.
- Kagan, M. (1993). *Estetik ve sanat dersleri*. Aziz ÇALIŞLAR. (Çev.). Ankara: İmge.
- Kandinski, V. (1993). *Sanatta zihinsellik üstüne*. Tefik TURAN (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Lotman, Y. M. (1986). *Sinema estetiğinin sorunları (Filmin semiyotiğine giriş)*. Oğuz ÖZÜGÜL (Çev.). İstanbul: DE.
- Makal, O. (1996). *Fransız sineması*. Ankara: Kitle.
- Mencütekin, M. (2014). *LACAN ve sinema sanatı*. İstanbul: Arı Sanat.
- Onaran, Â. Ş. (1986). *Sinemaya giriş*. İstanbul: Filiz.
- Rotha, P. (1996). *Sinema tarihi (Ülke sinemaları)*. İbrahim ŞENER (Çev.). İstanbul: Sistem.
- Sesonske, A. (1980). *Jean Renoir the french films 1924-1939*. Printed, US of America.
- Tarkovski, A. (1992). *Mühürlenmiş zaman*. Fusun ANT (Çev.). İstanbul: Agora.
- Tunalı, İ. (2006). *Aristoteles-POETİKA*. İstanbul: Remzi.
- Umran, S. (1997). *Şiirde metafizik gerçek*. İstanbul: Timaş.
- Vardar, B. (1998). *Dilbilimin temeli kavram ve ilkeleri*. İstanbul: Multilingue.
- Wölfflin, H. (1990). *Sanat tarihinin temel kavramları*. Hayrullah ÖRS (Çev.). İstanbul: Remzi.
- Žizek, S. (2017). *Tarkovski*. Mehmet Öznur (Çev.). İstanbul: Encore.

MAKALELER ve GÖRÜŞMELER

Kıran, A. E. (04 / 05 / 2001 tarihli görüşme).

İNTERNET AĞI DOSYALARI



11-14 Nisan *April* 2018

Çiğdem Menteşoğlu Chatzoudas¹,

¹ Bakılesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

SANATTA ÖZNEMLİK KAVRAMI VE PORTRE

Anahtar Sözcükler: Öznel, Kavram, Sanat, İmgelem
Keywords: Subjectivity, Concepts, Art, Imagination

ÖZET ABSTRACT

Günümüzde sanat, içerik ve kavramlardan ayrı düşünülemez. İçerik birçok kavramdan, fikirden ve farklı disiplinlerden beslenerek oluşabilmektedir. Öznel kavramı, sanatsal üretimde ilham kaynaklarının başında gelmektedir. Sanat yapıtını üreten özne olarak, sanatçı kendisini aynı zamanda sanatsal üretiminin konusu, objesi olarak konumlandırarak sanat yapıtının içeriğini oluşturur. Öznel kavramı sanat tarihinde farklı şekillerde ve çeşitli yaklaşımlarda kendini gösteren geniş kapsamlı bir konudur. Ancak bu araştırmada öznel kavramı, kurgu ve imgelem kavramları ile ilişkisi üzerinden ele alınarak sınırlandırılmıştır. Bu amaçla araştırmada kurgu ve imgelemin bireyin özne olma sürecindeki önemi ortaya konarken çalışmalarında öznel kavramını sorunsal olarak gören sanatçıların yapıtlarından görsel örnekler incelenerek sanatta öznel kavramı vurgulanmaya çalışılacaktır.

Today art is cannot be considered without context and concepts. Contents derive from multiple ideas, concepts, source and different disciplines. Subjectivity is one of the essential sources in art practice. As a subject who produces artwork, artist locates his or her own self (personal experience, personal reality, etc.) as an object matter of the work. Subjectivity is an extensive concept in the art history, which appear with its multiple definitions, as well as different approaches as content. But, in this paper, I would like to limit it by evaluating it through the concepts such as fiction and imagination. For this purpose, while suggesting the idea of importance of imagination and fiction in the process of being self, I wish to emphasize the concept of subjectivity in art through the artists whose works explore the their own self as an subject matter.

Giriş

Öznel kavramı sanat alanının temel kavramlarından biridir. Sanat yapıtlarında ele alınan konu ne olursa olsun eserler sanatçının ruh haliyle bir bütün içerisindedir. Yapıt, sanatçının özne olarak varlığını içinde barındırır. “Her sanatçı, çağını yansıtan ve kendisine uygun olan formları secer ve kendini onlar aracılığıyla ifade eder. Yani subjektif unsur, icmel ve objektif unsurun belirli ve dışsal bir ifadesidir” (Kandisky, 97-98:1999) Bu bağlamda, sanatçının ürettikleri kendisinin ve içinde bulunduğu toplumun geçmişinden gerçekliğinden izleri de barındırır. Geçmişin aktarımı, sanatçı açısından kimi zaman bilinçsizce (farkında olmayarak) gerçekleşmiş bir durumken, kimi zamanda toplumla iletişim kurmanın bilinçli yolu olarak tercih edilir. Yani sıra sanatçı, nesnel şeyleri betimlemek yerine soyut kavramlara açılımlar getirerek ve sanat adına yeni söylemler geliştirerek, sanat izleyicilerinin düşüncelerini zenginleştirmek ister. Öyle ki; “Platon’dan beri “gerçek sanatçı” denildiğinde kastedilen, yeni bir gerçekliğe yaşam veren, insan bilincini genişleten, kendi varlığını ortaya koyan kişidir.” (May, 36:1994)

Sanat yapıtı, içinde olduğu zamanın, sanatçının düşünce yapısının ve kişisel dünyasının bir yansıması, tepkisi, sembolik bir araçtır. Sanatta ruhsallığı, içselliği vurgulayan Kandisky “içsel ihtiyaç, ü. gizemli unsurdan oluşmaktadır der. Ve şöyle belirtir:

1. bir yaratıcı olarak her sanatcinin icinde ifade edilmeyi gerektiren bir sey vardır (bu kişilik unsurudur)
2. her sanatci, caginın cocugu olarak, -sanatcinin ait oldugu devir ve ulkece belirlenen- caginın ruhunu ifade etmeye itilir (bu tarz unsurudur).
3. Her sanatci, sanatın bir hizmetkari olarak, sanatın amacına katkıda bulunmalıdır. (Kandisky, 94-95: 2001).

Kandisky’nin tüm sanatçılara biçtiği “öznel kavramı ve içsel ihtiyaç” vurgusu, kimi sanatçılarda özellikle baskındır. Bu sanatçılar yapıtlarıyla iç dünyalarını keşfederek, öznel kavramlarını inşa ederler. Bu yaklaşım içindeki sanatçılarda öne çıkan sanatsal ifade dili dışavurumculuktur. Sembolik dil, hikaye edici anlatım tarzını içine alan dışavurumculuk hareketi şimdiye kadar hiç olmadığı kadar insanın iç dünyasına eğilmiştir. İç dünyanın anlatımına yönelen Alman Dışavurumculuğu, 1900- 1935 yılları arasında sanatçılar arasında kabul görmüş, 1980lerde yeni dışavurumculuk akımı olarak yeniden gündeme gelmiş; böylece yirminci yüzyıl sanatının en sürekliliği olan ve en geniş kapsamlı anlayışı haline gelmiştir. Yeni Dışavurumculuk geniş bir biçim ve içerik bağımsızlığı içinde çağın bunalımları, karmaşası ve baskıları altında insanın kendi benliğini, tarih ile olan bağlarını aramaya yönelik bir tavır olarak yorumlanabilir.

Bu tavrı benimseyen sanatçılar, yapıtlarında kişisel deneyimi öne çıkarırken tüketim toplumunda “benlik bilinci”ni yüceltirmeye ve öznel kavramı dışa vurmaya çalışmaktadırlar. Bu da yaratım sürecinin önemini vurgulamaktadır. “Kendi içlerindeki derin b.lünmeyi fark eden kişiler, kısmen de kendi kimliklerini belirlemek ya da keşfetmek için sürekli olarak yaratmaya yönelirler. Jung’un deyimleriyle;Eğer buna bir yöntem denecek olursa, hasta bu yöntem yoluyla kendisini yaratıcılık bakımından bağımsız kılabilir. Bundan böyle artık düşlerine ya da doktorunun bilgisine bağımlı değildir; bunun yerine, kendi resmini yaparak kendine biçim verir. Zira yaptığı resim kendi içinde etkin olan şeylerin etkin fantezileridir. Kendi içinde etkin olan şey de kendisidir, çünkü artık ego’su kendi içinde aktif olan şeylerin nesnesi olarak g.rünür. Sayısız resim yaparak bu iç etkeni yakalamaya çalışır ve sonunda bunun sonsuza kadar bilinmeyen ve yabancı bir şey, psikiş yaşamın gizli temeli olduğunu keşfeder.” (Storr, 283:1992)

Öznel Kavramının Kurgu Ve İmgelem İle İlişkisi

Sanatın öznel kavramı boyutu güncelliğini hiç yitirmeyen ilham kaynağı olarak yerini korumakta günümüzde görsel imgelem etkilemektedir. Dışavurumcu sanatçı için eser üretme, onun yaşamının psikiş ve gizli yanlarını keşfetme ve yansıtanın önemli bir aracı haline gelir. Bu süre.te imgelem ve gerçekliğe dair kişisel deneyim açığa çıkar. İçe aktarılmanın yaratıcı bir biçimde dışavurulması ancak zengin bir imge dünyasının yardımıyla olur ki, imgeler aynı zamanda sanatçının geçmiş yaşantılarının da bir tür göstergesidir. Sembollerle zenginleşen imgelem kişisel gerçekliği ele verir. “Sanatı bir taklit olarak gören aristotelesci gelenekte sanatçı ,gercegi kendi disinda birsey olarak betimlemekte bir arac ya da aracıydı. Sanati bir ifade olarak goren modern gelenekteyse sanatci, kendisiyle ilgili gercegi anlatir. (Sontag, 79:2000)

Sanatçının gerçeklik kavramı, öznel duruşundan ayrı tutulamaz. Gerçeklik algısının yapı bozuma uğradığı günümüzde bu duruş, toplumsal bilinçaltından, tarihsel geçmişten etkilenerek kişisel imgelem ile bütünleşerek yeni gerçeklik kurgusu olarak karşımıza çıkar. Bu kurgu içinde sanatçı, yapıtlarında işlediği içsel değerlerden, yaşama bakış açısından, eleştirel yaklaşım ve çıkışlarından, yapıtın konusuna kattığı öznel yorumlarından, kısaca yapıtın yaratım sürecine damgasını vuran kişisel dünyasını yansıtır. H. Delacroix: “Sanatçı, sanatında kendi evindedir. Bu bir dünyadır. Sanatçının yatkınlığı genellikle tam anlamında özelleşmiştir. Sanatçının sanatında da kendi özelliği, kendi özel temaları, kendi gereci vardır.” der. Sanat yapıtı doğası itibarıyla kendine özeldir. Sanat yapıtı; sanatsal yaratımda kendine özgülük, kendilik bilincinin

şekil almasıdır. İmgelem gücü, içgüdülerin etkisiyle alışılmış ortak dünyasal ya da doğaüstü yerleri besleyip çoşturan, düşsel durumlar sunar. (Klee,s. 40: 2006)

İmgelemin sanatçıların farklı ilgi alanları, kültürü, bilgi ve tecrübeye, sezgilere, amaçlara d.nük olarak şekillenmektedir. Sanat yapıtlarında sembolik imgelem, kişisel dünyasından gelen bilgi, deneyim ve duygulanımlarıyla meydana gelir; bilinçdışı özellikler içeren bir dünyanın varlığını görünür kılar. Semboller, iç dünyanın keşfi açısından önemli işlevler üstlenirler. Gizemli ve bilinçdışı özellikler içeren bir dünyanın varlığını görünür kılan ona gerçeklik kazandırır. Bu anlamda öznellik kavramını konu edinen sanatçıların yapıtları, bellek g.rüntülerinden öte, içsel çözümlenmelerini gerçekleştirdikleri, duyumsamalarını, deneyimlerini d.nüştürdükleri yeni bir gerçeklik alanı yaratır.

Sanat Yapıtında Öznellik Kavramı Ve Otoportre

Kişiliğin, karakterin forma d.nmüş hali olarak bedenden bahsetmemek mümkün değildir. Beden ve portre insana dair evrensel sembollerdir. Kişisel varoluşun ön koşuludur, somut nesnedir, mekanıdır. Bu açıdan öznellik kavramı; daha çok figüratif resimlerde, beden ve portreler kullanımında kendini gösterir. Beden ve portre insana dair olanı anlatımında dolaysız bir sembol olarak karşımıza çıkar. Özne olma hali bir bedende vücut bularak anlam kazanır. Ancak bundan sonra öznellik kavramı ve kişisel bilinç kavramı yapılandırılabilir. Beden ve portre bu bakımdan ilgi çekici bir araştırma konusu olur. Bu anlamda beden hem gerçeklik hem de imge/kavram olarak ele alınabilecek bir şeydir. Bedeni tanımlama konusunda Patocka şunları söyler: beden anatomik ya da fizyolojik araştırmanın değil, ama öznel bir fenomen olarak, insan bedeni, yaşama deneyiminin konusu olan ve yaşadığımız bir şeydir. Yaşayan beden anatomik ve fizyolojik bedenin farkında olduğumuz varlığını varsayar. Böylece öznel beden nesnel bedenin yalnızca bir yansıması değildir. O öznel, ama aynı zamanda zorunlu bir yaşama koşulu/yaşama deneyimi anlamında nesnelidir.” (Patocka 3:97)

Bedenin bireyleşmesi modern toplum ile birlikte gündeme gelmiştir. Bu açıdan beden, hem birçok alt kimliği ve öteki olma durumlarını vurgularken hem de nesne karşısında özne olma durumunu karşılar ve sanatçının kendilik bilinciyle karşı karşıya getirir. Modern felsefe (Descartes), Ben ile başlar. Descartes, öz-bilinçle, benin bilinci ile başlar.” Ve bu felsefe (Patocka 9:10) Beden günümüz tüketim kültüründe bir gösterge haline gelmiştir. İnsan bedeninin bir gösterge taşıyıcısı durumuna gelmesi, araçsallaşması, sanatçıyı daha da çok bedene çekmiş, bu göstergeyi d.nüştürmesi onu .zgür ve öznel kılmıştır. Bedenin .zgürleşmesi, öznellik kavramıyla ilişkisi post-

yapısalcı düşünürler, özellikle Foucault tarafından ele alınan önemli bir konudur. Bu sanatçıların yapıtları bu düşüncelerin, etkilenimleri üzerinden de değerlendirilmelidir.

Modern felsefeyle birlikte ortaya çıkan birey olma, bireyin iç dünyası gibi kavramlar sanatçıların da kendi portrelerini konu olarak almasının yolunu açmıştır. Bunun en güzel örneği, modern resmin başyapıtı sayılan Much’un “Çığlık” adlı resimdir. Resimde birey olma farkındalığını ilk ortaya koyan Munch, kendi otoportresi olarak düşünülen deforme edilmiş portreyle, kendisini ve çevresindeki gerçekliği algılayış şeklini ifade eder.

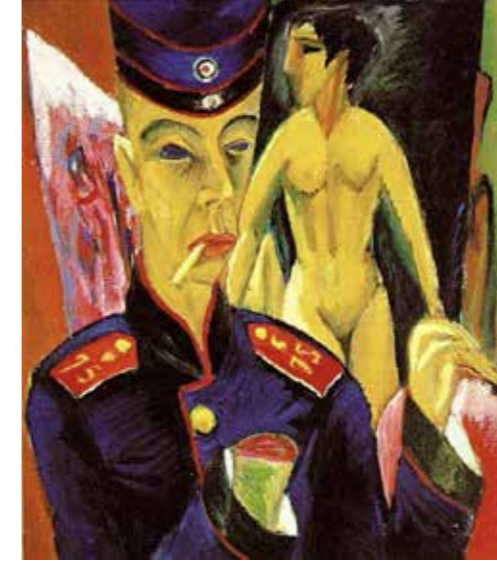
Dışavurumculuk hareketinin ilk örneği olarak görebileceğimiz bu resim, psikoloji ve sanat yapıtı, bedensallık ilişkisi, sanatçı psikolojisi, endüstriyel yaşamın insan hayatı üzerinde bıraktığı olumsuzluklar, yalnızlık gibi konuları tartışmaya açmıştır. Dışavurumculuk anlayışı, 1900- 1935 yılları arasında ise iç dünyanın anlatımına yönelen Alman Dışavurumculuğunun sanatçıları arasında kabul görmesiyle, yirminci yüzyıl sanatının en sürekliliği olan ve en geniş kapsamlı anlayışı haline gelmiştir. Alman dışavurumculuğu, I. Dünya savaşının patlak vermesinin ardından yükselen güvensizlik, çaresizlik ortamında içe yönelen sanatçının, insan yaşamını öne çıkaran, savaşa karşı hırçın bireysel tepkilerini ifade etmek ihtiyacından doğmuştur.



Edward Munch, “Çığlık” Karton üzerine Pastel, 1895.

Bu dönem sanatçıları sayısız portre çalışırlar. Bunlardan biri, Ernst Ludwig Kirchner’dır. Kirchner’in savaşa gönderme yaptığı “Asker olarak Otoportre” (1915) adlı eseri, savaşta yara almamasına rağmen kendi elini sağ eli kopmuş olarak betimlemesiyle savaşın fiziksel olmasa bile

insanı psikolojik olarak sakatladığı mesajına yöneliktir. Savaşın psikolojik bozukluklar yarattığının ve sanatçı olarak çalışma yeteneğinin kalmadığının görsel ifadesi olan bu resim, Kirchner’in arkadaşı K.E. Osthaus’a yazdığı mektubunda yer alan “Zihinsel ve Bedensel ıstırap nedeniyle kendimi yarı .lü hissediyorum” sözüyle de desteklenmektedir.” (Öndin, 30: 2003)



Ernst Ludwig Kirchner, “Asker olarak Otoportre”, 1915.

“Yeni dışavurumculuk” akımında yeniden hayat bulan dışavurumculuk geleneği içinde sanatçıları, malzemeye ve kişiselliğe vurgu yaparlar. Bu yaklaşım, yapıtların içeriğini şekillendirdiği gibi malzemeyi de etkilemektedir. Kişiselliği öne çıkaran sanatçıları, yaratım sürecinde de öznelliği önemser, malzeme olarak daha çok yağlıboya, baskı gibi geleneksel malzemeyi ya da kendi elleriyle uygulayabildikleri yöntemleri seçerler. Bu akımın sanatçılarından Francesco Clemente otobiyografik çalışmalarında kendi portresini çokça kullanan bir sanatçı olarak karşımıza çıkar. Clemente surrealist denebilecek birçok çalışmalarında portre ve bedenini kimliğinin bir göstergesi olarak mekan içinde resmeder.



Francesco Clemente, Otoportre 1983, tuval üzerine yağlıboya.



Francesco Clemente, Maskeli ve Maskesiz Otoportre, 2005, 116.8 x 234.3 cm, tuval üzerine Yağlıboya.



Francesco Clemente, İsimsiz otoportre, 1993.

Her dönemde farklı anlayışlar ve yeni önerilerle zenginleşen dışavurumculuk geleneğinde, sembolik imgeler, bilinçaltı ve bilinçdışına ve belleğe dair veriler önemli yer tutar. Bu anlatım dili kolektif bilinçaltı ve toplumsal bellek ile ilişkilendirilirken yorumlamalara açık dolaylı bir mesaj verir, Bu bakımdan, yapıtlardaki öznellik izleyici açısından da kişisel bir yüzleşme, bir farkındalık alanı sunar. İnsani bir varoluşu hatırlatan yapıtlar, insanın özne oluşunu, karmaşık yapısını hatırlatarak, izleyicinin sanatçıyla olduğu kadar kendisiyle de bağ kurmasını sağlar. Kişisel geçmişinden ilham alan çalışmalarıyla tanınan Louise Bourgeois, baskıdan, heykele tekstile birçok farklı malzemeyi kullanmıştır. Travmatik geçmişini konu edinen tüm yapıtları otoportre olarak okunabilir. Bu bakımdan kendi portresini kullanmadığında dahi kullanılan görsel imgeler, sanatçının portresi olarak ele alınmalıdır.



Louise Bourgeois, Kadın Ev, mermer heykel, 1994.

Beden, Bourgeois için kişisel deneyimin kaçınılmaz yaşam alanıdır. Beden ve portreyi kullanan sanatçı, kadın olma halini, varoluş sorunsalları sembolik bir dille ifade eder. Ev, .rümcek gibi sembolleri sıkça kullanan sanatçı belleğin parçalarını sorgular, anlamlandırır, yeniden kurgular böylece kendini birey ve bir kadın olarak özgürleştirir. Bedenden geçen duygular, yine bedende anlam bulur ve anlatım aracına dönüşür. Çünkü beden gerçekliğin ilk koşulu, ön koşuludur. Yeni gerçeklikler, ancak bu ön yer (varlığımıza şekil veren) üzerinden gerçekleştirilebilir. Ancak bunun için belleğin, anıların içselleşmesi önemlidir. Bourgeois te önemli olan bu deneyim ve yaşanmışlığı hissettirebilmesidir. “Sanatçı çalışırken bir anıya çağrıda bulunduğu imge belleğin deposunu oluşturan imgelerin basit biçimde yeniden canlandırılması değil; belleğin derinlerinden çağrılan anının yenilenmiş anlamları ile şimdiki zamana getirilmesidir. imgenin yeniden bilinçte ortaya çıkabilmesi için bedende kendine yer edinmesi gerekir” (Sartre, 2006, s.56).



Louise Bourgeois, otoportre, Gravür baskı.

Avusturyalı sanatçı Maria Lassning de resimlerinin konusu sıkça kendi bedeni ve portreler alır. Sanatçı arkadaşlarının ya da hayali figürleri konu edinse de, araştırmak ve dışı vurmak istediği şey; insanın karmaşık iç dünyası, deneyimlediği duygu durumları, cinsiyet, kimlik ve geçmiş üzerinden kişisel bir isyan, tepkisel bir duruştur.. Lassning'in çalışmaları Clemente gibi renkli bir dünyayı bize gösterirken hüznün, acı ve varoluşun sorunsallarını sanatçının öznel kadını olma halleri üzerinden okuruz.



Maria Lassning, Beyinli Kadın, tuval üzerine yağlıboya, 1990.



Maria Lassning, Varolmanın ikili hali, İkili otoportre, tuval üzerine yağlıboya, 2000.

KAYNAKÇA

- MAY Rollo, “Yaratma Cesareti”, Çev: A Oysal, İkinci baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 1994
- PATOCKA, Jan Patocka. Body, Community, Language, World, Open Hourt, 1997
- KANDISKY, Wassily. Sanatta Ruhsallık Üzerine, Altıkırkbeş yayını, İstanbul, 2001
- SONTAG, Susan. Sanatçı Örnek bir Çilekeş, Metis Yayınları, İstanbul, 1998
- KLEE, Paul Klee. Çağdaş Sanat Kuramı, Dost yayınları, çev. Mehmet Dünder. Ankara, 2006
- SARTRE, Jean Paul. İmgelem, İstanbul, 2006
- STORR Anthony “Yaratma Dürtüsü”, Çev: İpek Babacan, A yayınevi, İstanbul 1992
- KURT Somnur “Sanat ve Delilik ve Dışarıda Bırakılanlar” Artist Modern, Ekim 2009, 32s.
- ÖNDİN Nilüfer “Sanatçının İmgesinde Savaş” Rh+ Sanat Dergisi, 2003 Mart, Sayı:4, 30s.

YETİŞKEN, Hülya .G. Lukacs'ta Sanatçının Yaratıcı Etkinliğinde Öznellik Ve Nesnellik Sorunu, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi Cilt 16/Sayı 1/ ss.181-187

ÖNDİN, Nilüfer. “Sanatçının İmgesinde Savaş” Rh+ Sanat Dergisi, 2003 Mart, Sayı:4



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan April 2018

Ekin BOZTAŞ¹

¹ Ege Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü /
Ege University Faculty of Education Department of Fine Arts
Education / ekinboztas@gmail.com

BÜLENT ERKME'İN TASARIMLARINDAKİ METAFORİK İMGELER

METAPHORICAL IMAGES IN BÜLENT ERKME'S
DESIGNS

Anahtar Sözcükler: Bülent Erkmen, Grafik Tasarım,
Metafor, İmge

Keywords: Bülent Erkmen, Graphic Design, Metaphor,
Image

ÖZET ABSTRACT

Bülent Erkmen, çalışmalarındaki özgün anlatım dili ve düşünsel yapıyı öne çıkaran tasarım yaklaşımıyla çağdaş Türk Grafik Tasarımı'na yön vermiş önemli bir tasarımcıdır. Bu çalışmada Bülent Erkmen'in grafik tasarıma bakış açısı ve tasarımlarında kullandığı görsel dil ele alınmış, seçtiği imgelerin metaforik anlamları çözümlenmeye çalışılmıştır. Ayrıca araştırma Bülent Erkmen'in grafik tasarım alanındaki yerini ve önemini ortaya koymaya yöneliktir. Konunun daha iyi aydınlatılabilmesi için nitel araştırma yöntemlerinden faydalanılmıştır. Konu ile ilgili literatür taraması yapılmış, Erkmen ile yapılan röportajlar değerlendirilmiş ve tasarımcının çalışmalarındaki metaforik imgeler gösterdikleri kavramlar boyutuyla ele alınmıştır. Araştırma, literatür tarama ve içerik analiz tekniği kullanılarak yapılmış, betimsel tarama modeli bir araştırma olduğu için veri toplama araçları ile elde edilen bulgular araştırmacı tarafından değerlendirilip yorumlanmıştır.

Bülent Erkmen is an important designer who leads the modern Turkish graphic design with his attitude towards design that puts forward authentic expression and intellectual structure. In this study, his graphic design perspective and the visual language he uses in his works were approached, and the metaphoric meanings of his images were tried to analyze. This study reveals the position and significance of Bülent Erkmen in the graphic design field. Qualitative research methods were used in order to describe the subject more clearly. The literature was scanned, interviews with Erkmen were evaluated and the metaphoric images in his works were discussed in terms of their conceptual meaning. The study was a descriptive survey so literature survey and content analysis method were used. The findings through data collecting were evaluated and discussed by the researcher.

Giriş

Grafik tasarım bir düşüncenin tahmini kişilik veya görüntüsüdür. Etkin grafik tasarım kısa yoldan hedef kitleye ulaşan üründür ve grafikten öte, kişiyi düşünceyle buluşturur (Twemlow, 2008, s.23). Temel amaç düşünceyi grafik araçlarla hedef kitleye ulaştırabilmektir.

Grafik tasarım ürünleri, kullanılan grafik araçlarla ilgi olarak çeşitli anlam katmanları veya farklı fikirler taşıyabilir. Bu katmanlar, hedef kitlenin benimsediği geniş fikir ve referanslara erişebilmelerinden dolayı bir verinin bir iletişim aracındaki biçimsel temsili ötesinde fikirler üretebilir (Ambrose ve Harris, 2012, s.90). Grafik tasarım alanındaki bu biçimsel temsili sağlayan önemli araçlardan biri imge ve imgenin kullanım biçimleridir.

İmge, duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, en kapsayıcı ve genel kavram olarak tanımlanabilir (Ambrose ve Harris, P. 2013a, s.16). İmgeler, bir fikri veya çok fazla bilgiyi hızlıca aktarma yetisine sahiptir. İmgelerin grafik tasarımda belirgin bir öneminin olmasının sebebi de budur (Ambrose ve Harris, 2013b, s.45). Görsel bir iletişim dili olan grafik tasarım alanında iş üreten tasarımcılar, imgeleri etkin bir biçimde kullanırlar. Tasarım probleminin cevabı olan fikri hedef kitleye aktarmak için etkili bir yöntemdir. Bu aktarım süreci doğru imgelerin seçilerek görselleştirilmesi ile önem kazanmaktadır. Doğru imge seçimleri, etkili iletişimi sağlayacak ve tasarımın amaçlarını yerine getirecektir. İmge seçimi, yönetimi, tasarımcının probleme yaklaşımı, birikimi, tecrübeleri ve becerileri doğrultusunda farklılık göstermektedir. Tasarımcının işteki başarısı ve oluşturduğu özgün anlatım dili, bu imge kurgusunu nasıl oluşturduğu ile ilgilidir.

İmgeler, belirli bir anlamı, belirli bir grup insana aktarabilmeleri için dikkatlice seçilir ve sunulur. Bu aktarım sürecinde imgeler; sembolizm, metafor, benzetme, tipogram ya da bir takım başka yöntemler kullanılarak gerçekleştirilebilir (Ambrose ve Harris, P. 2013a, s.67).

Çalışmada, fikri aktarmak için kullanılan metaforik imgelerin üstünde durulmuştur. Metafor aralarında yakın bir bağ bulunmayan bir şeyden diğerine anlam aktaran dilsel araçtır. Görsel metaforlar az bilinen bir şeyi daha çok tanınan başka bir şeyle kıyaslayarak anlam aktarımında bulunulmasında yardımcı olurlar (Ambrose ve Harris, 2010, s.160).

Grafik tasarımcıların sıklıkla başvurdukları metaforik imge kullanımları, anlatım biçimini etkili hale getirmektedir. İzleyicinin ilgisini çekmekte, merak ve albeni oluşturarak iletişim sürecini düz anlatım biçimlerine göre daha işlevsel hale sokmaktadır.

Bu çalışmada Bülent Erkmen'in tasarımlarında kullandığı görsel imgelerin, metaforik anlamları çözümlenmeye çalışılmış ve farklı anlam katmanları değerlendirilmiştir.

Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden faydalanılmıştır. Nitel araştırma sosyal bilimler alanında yaygın kullanılan bir araştırma yöntemidir. "Veriler; gözlem, görüşme veya doküman analizi tekniğiyle toplanabilir. Bu araştırmalarda hangi soruların sorulduğu, neyin gözlemlendiği ve hangi dokümanların ilişkili kabul edildiği araştırmanın teorik çerçevesine bağlıdır" (Merriam, 2013, s. 23). Konu ile ilgili alan taraması yapılmış, ilgili makale, kitap gibi dokümanlar taranmış, Bülent Erkmen ile yapılan röportajlar değerlendirilmiştir. Betimsel tarama modeli bir araştırma olduğu için veri toplama araçları ile elde edilen bulgular araştırmacı tarafından değerlendirilip yorumlanmıştır. Yorum sürecinde, tasarımcının çalışmalarındaki imgelerin, metaforik anlamları, gösterdikleri kavram boyutlarıyla ele alınarak, anlam çıkarımlarında bulunulmuştur. Çalışmada Bülent Erkmen'in Arredamento Mimarlık Dergisi için hazırlamış olduğu kapak tasarımlarından 4 tanesi örneklem olarak seçilerek imge kurguları ve tasarım anlayışı paralelinde değerlendirilmiştir.

Bülent Erkmen ve Tasarım Yaklaşımı

1947 doğumlu olan Bülent Erkmen, 1972 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Grafik Sanatlar Bölümü'nü bitirmiştir. 1968-73 yıllarında DGSA Devlet Film Arşivi Genel Sekreterliği görevinde bulunmuştur. 1980 DGSA Uygulama Endüstri Sanatları Yüksek Okulu Grafik Tasarım Bölüm Başkanı olmuştur. 1982 Grafikerler Meslek Kuruluşu Yönetim Kurulu Üyeliği yapmıştır (Arkitera, 2002).

Bülent Erkmen, grafik tasarım alanında özellikle sergileme, logo, kurumsal kimlik, afiş, kitap tasarımı konularında ulusal ve uluslararası düzeyde farkındalık oluşturan birçok başarılı işe imza atmıştır. Ulusal ve uluslararası düzeyde grafik tasarım alanının prestijli bir çok yarışmasında çok sayıda ödül almıştır. Bienaller, kişisel sergiler, toplu sergiler, özel yayınlar olmak üzere çok sayıda önemli proje üretmiştir. Lahti Poster Bienali, Brno Bienali, Varşova Afiş Bienali gibi birçok önemli grafik tasarım etkinliğinde eserleriyle yer almış, bir çok ödül kazanmıştır. Grafik tasarım alanının, uluslararası düzeyde önemli bir prestijli olan Graphis Dergisi'nde Erkmen'e on sayfalık özel bir bölüm verilmiştir. Ayrıca Graphis'in birçok yıllığında eserlerine yer ayrılmıştır. Erkmen, sahibi olduğu Bek Tasarım ve Danışmanlık şirketinde aktif bir biçimde tasarımlar üretmeye devam etmektedir.

Tasarım kısaca "bir yön bilgiyi veya ihtiyacı, bitmiş bir ürüne

veya bir tasarım çözümüne dönüştüren süreçtir” (Ambrose ve Harris, 2013b, s.11). Daha kısaca tasarım problem çözme becerisidir. Tasarım sürecinin oluşması için mutlaka çözülmesi gereken problem olması gerekir. Tasarımda özgünlük ya da üslup, tasarımın problemi çözmek için takınılan tavır ile ilişkilendirilmektedir. Bu bağlamda Erkmen, tasarım probleminin çözümünü, problemin içinden çıkartan bir yaklaşımdadır (Erkmen, 2008, s.46). Bu yaklaşım Bülent Erkmen’in işlerindeki kendisine ait özgün dilin oluşumunda önemli bir değer oluşturmaktadır.

Grafik tasarım alanında da diğer tasarım alanlarında olduğu gibi biçim içerik ilişkisi önem taşımaktadır. İçeriği oluşturan, fikri somutlaştıran, gösteren biçimin, içerikle arasında kurulan ilişkinin niteliği önemlidir. Bu niteliği tasarımcının tavrı ve ifade biçimlerini ortaya çıkartmaktadır. Tasarımcıların değer yargıları ve tasarım anlayışları doğrultusunda biçim içerik ilişkisindeki öncelikleri değişmektedir. Bu bağlamda yaratıcı süreçleri farklılıklar gösterebilir. Erkmen (2008, s.46) bu süreci resim ve fikri iki ayrı tercih unsuru gibi görmemekle birlikte, görülen resmin içinde fikir olabileceği gibi bulduğunuz fikrin içinde de resim olabilir şeklinde değerlendirmekte ve önemli olanın tasarımın fikre dayanma gerekliliği üzerinde durmaktadır. Erkmen biçimsel yapıyı ele alışında öncelik verdiği yaklaşımı “Yeni formlar yaratmak yerine yeni algılama biçimleri oluşturmak diye özetlenebilecek bir yaklaşımdan söz edilebilir.” olarak belirtmektedir (Erkmen, 2008, s.46).

Tasarım anlayışında hikaye anlatmaktan yana olmayan Erkmen, biçime dair parçalar verip izleyicinin, farklı bir algılama formu yaratmasını istemekte ve bu şekilde de çok fazla izleyici olmamasını öngörmektedir (Erkmen, 2008, s.49). İzleyicinin, tasarımı sadece bakarak ve kurulan görsel iletişim doğrultusunda bilgilenecek tükettiği tasarımlar yerine, izleyicinin iş ile kurduğu etkileşimle tasarıma dahil olması ve yeni kavramlar üretmesini önemsemektedir.

Bülent Erkmen’in tasarımı, başlangıcından itibaren, tasarım disiplinlerinin tüm dünyada tanımladığı sorunsalla hesaplaşma üzerine kuruludur (Köksal, 2010, s.2). Bu hesaplaşmayı kendine özgü tavrıyla ele almaktadır ve tüm dünyada geçerlilik kazanan grafik anlatım diline sahiptir.

Bülent Erkmen’in Tasarımlarındaki Metaforik İmgeler

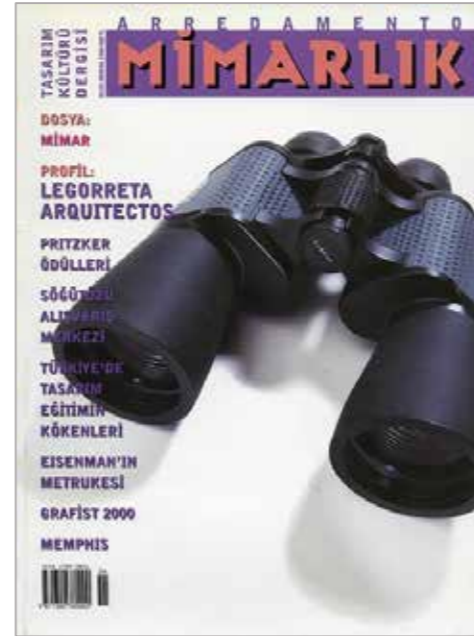
Arredamento Mimarlık Dergisi’nin kapak tasarımları derginin ilk sayısının çıktığı 1989 yılında itibaren kesintisiz biçimde Bülent Erkmen tarafından tasarlanmıştır. Arredamento Mimarlık Dergisi her ay bir dosya konusuyla yayınlanmaktadır. Derginin 27. yılında 300. sayıya ulaşmıştır. Bülent Erkmen 25.02.2017 tarihinde derginin ulaştığı 300. sayıya kadar olan kapak tasarımlarından, 160 adedi ile bir seçki oluşturmuş, seçkide yer alan kapak tasarımlarının, tasarım süreçlerini ve süreçteki bakış

açılarını değerlendirdiği bir etkinlikte konuşmacı olmuştur. Derginin kapak tasarımları halen Bülent Erkmen tarafından tasarlanmaktadır.

Erkmen tasarımlarında, dosya konuları üzerinden derginin temsiliyetini oluşturan tasarımlar üretmiştir. Derginin editöryel olarak değişen farklı süreçleriyle birlikte Erkmen’in tasarımlarının odaklarında da değişiklikler olmuştur. Köksal (2010, s.2) derginin kapak tasarımlarını “Bir yandan güçlü bir görsel kimlik sürekliliği oluştururken, bir yandan da her kapak kendi özel konusunun taşıdığı/içerdiği ve zaten kendinde var olan öğelerle biçimlenir” olarak değerlendirmiştir.

1989’dan bu yana gelen, uzun soluklu tasarım süreci, bu süreçte yer alan tasarımların anlatım dilindeki bütünlük ve her sayının özel dosya konusuna göndermelerde bulunan imgelerin grafik dili, Bülent Erkmen’in imzasıyla grafik tasarım alanı içinde kıymetli bir değer oluşturmaktadır.

Bu çalışmada Arredamento Mimarlık dergisinin “Mimar”, “Metropol”, “Türkiye’de Metropol Dışında Mimarlık Öğretimi” ve “Doğuşundan Günümüze Apartman” dosya başlıklı, 126., 151., 201., 278., sayıları için hazırlanmış olan kapak tasarımları ele alınarak imgesel kurguları incelenmiştir.



Resim 1. Arredamento Mimarlık Dergisi 126. sayı kapak tasarımı

Arredamento Mimarlık dergisinin 126. sayısının dosya konusu “Mimar” dir. Bülent Erkmen kapak tasarımında dürbün imgesini kullanmıştır (Resim 1). Dürbün uzağı görebilmek için kullanılan bir araçtır. Tasarımda kullanılan dürbünün yapısal özelliği ele alındığında büyüklüğü dikkat çekmektedir. Büyüklüğü ile gelişmiş mercek yapısına sahip olduğu ve sıradan bir dürbün olmadığı çıkarımında

bulunabilir. Bir opera ya da at yarışı dürbününden daha güçlü yakınlaştırma özelliği olan profesyonel bir yapıda olduğu görülmektedir. Dürbünün bu yapısal özellikleri dürbüne daha uzağı görebilme, daha uzağı gözlemleyebilme özellikleri kazandırmaktadır. Dürbün imgesi dosya konusu olan mimarlık mesleğini icra eden mimarla özdeşleştirilebilir. Bu bağlamda dürbün mimarın metaforu olarak düşünülürse, uzağı görebilen, ileri görüşlü olan, olması gereken kişi anlamlarına ulaşılabilir.

Mimarlığın temel ürünü olan mimari yapı, toplumların dinamiklerine yön veren, uygarlıkların, kültürlerin oluşmasında önemli işlevleri olan unsurdur. Mimarlığın bu önemi, mimarların işlerinin geleceğe verecekleri referans ölçüsünde değer taşımaktadır. Bu bağlamda ileri görüşlü, vizyon sahibi mimarların üretimleri, uygarlıkların varoluşuna değer katan unsurlar olacaktır. İlgili mimari yapılar ancak uzun süre işlevini, anlamını ve tasarım niteliklerini kaybetmeyen yapılar olarak toplumun dinamiklerini oluşturacaktır. Erkmen’in dürbün imgesini kullanarak mimarlara yaptığı metaforik ilişkide, geleceğe referans oluşturabilecek yapılar tasarlayan ileri görüşlü vizyoner mimarlar önermesinde bulunduğu anlaşılabilir.



Resim 2. Arredamento Mimarlık Dergisi 151. sayı kapak tasarımı

151. sayının kapak tasarımında diğer dergi kapak tasarımlarında olduğu gibi dosya konusundan yola çıkılarak hazırlanan görsel, kapak yüzeyine etkili bir biçimde, mümkün oldukça büyük ölçüde yerleştirilmiştir (Resim 2). İlgili sayının dosya konusu metropoldür. Kapakta saat imgesi bulunmaktadır. Kullanılan saat, incelendiğinde baskısız düz kapağı olma özelliği ve klipsindeki logo işlemesi ile yüksek gelir düzeyine hitap eden “Rolex” marka olduğu fark edilmektedir. Bu durum hedef kitle seçimiyle de ilgili

de bilgi vermektedir. Seçilen saat imgesinin pahalı ve kent yaşamına aitliği ile metropolde yaşayan, kent insanına gönderme yapılmaktadır. Kapakta kullanılan saat imgesinin kurgusu ile ilgili önemli bir durum da saatin kadranının arkada kalacak biçimde kullanılmış olmasıdır. Kadranın ters durması zamanı göstermeyen bir saat imgesini oluşturmaktadır. Zaman algısının yok oluşu, saat imgesinin metaforu olan metropol insanının zamansızlığına göndermede bulunmaktadır. Alım gücü yüksek, pahalı bir saate sahip kent insanının yaşam biçimi zamansızlık ve metropole sıkışmış olarak ele alınabilir. Ayrıca saatin kapağındaki çizikler ve mat görüntüsünden saatin yeni olmadığı algılanmaktadır. Çizilmesi zor olan kaliteli bir saatin metal yüzeyindeki aşınmışlık, metropol insanın karşılaştığı zamansızlık yargısının sürekliliğine de gönderme yaptığına bir vurgudur.



Resim 3. Arredamento Mimarlık Dergisi 201. sayı kapak tasarımı

Dosya konusu “Doğuşundan Günümüze Apartman” olan 201. sayının kapak tasarımında mor renkli; içinde yer alan objeleri taşıma işlevi olan plastik malzemeden üretilmiş bir taşıyıcı yer almaktadır (Resim 3). Görselin kapak kompozisyonundaki yerleşimi diğer sayıların kapaklarındaki gibi büyük ölçülü yerleştirilmiş ve ön arka ilişkisi oluşturacak biçimde tipografiyle ilişkilendirilmiştir. Kapakta yer alan görsel daha dikkatli incelendiğinde içinde insan figürleri ve farklı objelerin yerleştirildiği bölümler görülmektedir. Bu bölümler, insan figürlerinin robotik duruş pozisyonunda olduğu, diğer objelerin insan figürleriyle boşluk kalmayacak biçimde iç içe yerleştiği yoğun dolulukta bir sistematik yapı olarak tanımlanabilir. Mor renkli yapının üst kısmında yer alan ve genel düzene aykırı forma sahip, diyagonal objenin yeri dahi diğer

objelerin yerleri ile ergonomik olarak eşleşmiştir. Bu mor taşıyıcı obje apartman yapısının metaforu olarak ele alınabilir. Bu bağlamda, düzenli sistematik yapısı, yoğun yerleştirme alanı ile kullanım alanı çok olan, apartman mimarisi ile ilgili olumlu bir değer yargısından söz edilebilir. Ancak bu mor obje, sürdürülebilirliği düşük olan, geri dönüşümü sağlanmazsa çevreye verdiği olumsuz etkileri herkes tarafından bilinen, plastik materyalden yapılmıştır. Bu bağlamda plastik yapı olumsuz bir değer olarak ele alınabilir. Mor objenin yapısını oluşturan plastik materyal, taşıdığı apartman metaforu içinde negatif değer yargısını kazandırmaktadır. Bu yargıyla apartman, insan yaşamını sistematik bölümlere ayıran, çevreye zarar veren, basma kalıp bir yapıya dönüşmektedir. Yapay olan, insanın sıkışmışlığına gönderme yapan, ergonomikliği ile olumlu gibi görünen yapısına ironik biçimde metaforik göndermelerde bulunmaktadır. Ayrıca kullanılan imgede figürlerin ve objelerin olmaması sadece boş yerlerinin kullanılması apartman olgusuna karşı olumsuz algıyı güçlendirmekte, terk etme eğilimini göstermektedir.



Resim 4. Arredamento Mimarlık Dergisi 278. sayı kapak tasarımı

278. sayısında dosya konusu "Türkiye'de Metropol Dışında Mimarlık Öğretimi" dir (Resim 4). Erkmen derginin kapak tasarımında metal hamur kurabiye kalıpları kullanmıştır. Kalıp imgesi doğrudan, basma kalıp deyimi karşımıza çıkarmakta ve metropol dışındaki mimarlık öğretimine basma kalıp olma eleştirisini getirmektedir. Hamur kalıplarındaki insan, ev, araba ve köpek figürleri olarak seçilen imgelerin bir aradalığı metafor olarak insan yaşamına ve sosyal topluma gönderme yapmaktadır. Mimarlığın insan ve toplumun varlığının bir unsuru olduğu yadsınmaz. Bu bağlamda mimari, uygarlık gelişiminin önemli bir unsuru olarak ele alındığında, hamur kalıp olarak

karşımıza çıkan figürlerin topluma göndermesiyle toplumun sıradanlaştırıldığı düşünülmesine ulaşılabilmektedir. Basma kalıp olma kavramı, mimarlık ile doğrudan ilişkilenebilecek olan beton kalıbı ya da farklı endüstriyel kalıplarla da görselleştirilebilecekken, tercih edilen kalıp imgesinin, kurabiye kalıbı gibi pozitif algılar taşıyan bir imge olması, olumsuz durumun pozitif gösterildiğinin ironisini de taşımaktadır.

Biçimsel anlamda ikincil bir anlam katmanı olarak kalıpların yüzey üzerine yerleşimleri ve fotoğraf çekimindeki perspektifin oluşturduğu derinlik etkisi kalıpların hacimsel algısını güçlendirmiştir. Bu durum kalıpları mekanda var olan konstrüktif yapılara dönüştürmüştür. Bu dönüşüm mimari ürün olan bina yapısını anımsatmakta ve kapakta imgelerin metaforik göndermelerine biçimsel olarak destek olmaktadır.

Sonuç

Bülent Erkmen'in Türk Grafik Tasarımı'nın bugünkü düzeyine gelmesinde önemli bir yere sahip olduğu kuşkusuzdur. Türkiye'deki çağdaş grafik tasarım anlayışını şekillendiren işler üretmiş ve üretmektedir. İşlerinin yanı sıra, tasarım kavramını ele alış ve tasarım söylemleri ile genç tasarımcılar ve tasarım öğrencileri için önemli örnek teşkil etmektedir. Entellektüel kişiliği ve çağdaş sanatla olan yakın ilişkisi Erkmen'in başarılarında önemli bir alt yapı oluşturmaktadır.

Özellikle Arredamento Mimarlık dergisi kapak tasarımlarında yer alan görseller yeni biçimler ya da özel görseller değil günlük yaşam içerisinde karşımıza çıkan objelerdir. Ancak seçtiği objeler kullanım biçimiyle ya da küçük müdahalelerle farklı boyutlar kazanmakta, imgelem boyutunda fikri anlatan imgelere dönüşmektedir.

Çalışmalarında dekoratif gereksiz süslemelerden uzak duran Erkmen yalın, vurucu, izlenen ve izlerken okunan işler üretmektedir. Sade bir tasarım anlayışına sahip olan Erkmen tipografik unsurları sıklıkla kullanmaktadır. Tipografiyi kullanma becerisi, yazıyı resme dönüştürerek, oluşturduğu anlatım ergonomisi kazanan işleri dolaylı anlatımdan uzaktır. Net bir biçimde tasarımın özüne odaklanan tasarım anlayışı işlerinin doğasını oluşturmaktadır. Bu yaklaşımları Bülent Erkmen'in tasarımlarını özel ve özgün kılmaktadır. Güçlü, çarpıcı, uyarıcı tasarımlarıyla, izleyiciyi sadece izleyici olarak bırakmayan, yıllarını tasarıma adanmış usta bir isim olan Bülent Erkmen, grafik tasarım alanında önemli bir yere her zaman sahip olacak ve bu alanda üretim yapan genç tasarımcılar için yol gösterici olmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

Ambrose, G., Harris, P. (2010). *Görsel grafik tasarım sözlüğü*. (Çev. Bilge Barhana). İstanbul: Literatür yayınları.

Ambrose, G., Harris, P. (2012). *Grafik tasarımın temelleri*. (Çev. Mehmet Emir Uslu). İstanbul: Literatür yayınları.

Ambrose, G., Harris, P. (2013a). *Grafik tasarımda imge*. (Çev. Mustafa Kemal İz). İstanbul: Literatür yayınları.

Ambrose, G., Harris, P. (2013b). *Grafik tasarımda tasarım fikri*. (Çev. A. Gülder Taşçıoğlu, Melike Taşçıoğlu). İstanbul: Literatür yayınları.

Arkitera, (2002). Bülent Erkmen öz geçmişi. 10 Aralık 2017 tarihinde <http://v3.arkitera.com/v1/diyalog/bulenterkmen/ozgecmis.htm> adresinden erişildi.

Erkmen, B. (2008). Bülent Erkmen: "Konuşmalar". *Grafik Tasarım Dergisi*, 18, 44-67.

Köksal, A. (2010). Bülent Erkmen'in Yapıtı. *Yazılar*, 92, 1-3

Merriam, S. B. (2013). Nitel araştırma. Desen ve uygulama için bir rehber. (Çev. Editörü: Selahattin Turan). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Twemlow, A. (2008). *Grafik tasarım ne içindir ?*. (Çev. Dalsu Özgen). İstanbul: Yem Yayınları.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 1: Arredamento Mimarlık dergisi 126. sayı kapak tasarımı. 12 aralık 2017 tarihinde <http://www.bek.com.tr/#> adresinden alındı.

Resim 2: Arredamento Mimarlık dergisi 151. sayı kapak tasarımı. 12 aralık 2017 tarihinde <http://www.bek.com.tr/#> adresinden alındı.

Resim 3: Arredamento Mimarlık dergisi 201. sayı kapak tasarımı. 12 aralık 2017 tarihinde <http://www.bek.com.tr/#> adresinden alındı.

Resim 4: Arredamento Mimarlık dergisi 278. sayı kapak tasarımı. 12 aralık 2017 tarihinde <http://www.bek.com.tr/#> adresinden alındı.



11-14 Nisan April 2018

Elif KÖSE¹,
Tayfun AKDEMİR²

¹ Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi / elif--kose@hotmail.com
² Çukurova Üniversitesi / akdemirtayfun@gmail.com

ARAZİ SANATINDA MANZARA KAVRAMI LANDSCAPE CONCEPT IN LAND ART

Anahtar Sözcükler: manzara, doğa, sanat, arazi
Keywords: landscape, nature, art, land

ÖZET ABSTRACT

Bu çalışma, Arazi Sanatının “manzara” kavramı ile ilişkisi üzerine bir incelemedir. Araştırmanın amacı, “manzara” kavramının Arazi Sanatındaki olasılıklarını değerlendirmektir. Araştırma içerisinde “manzara”, sanatçı ve doğa arasında kurulan bir ilişki olarak değerlendirilmekte, yeryüzünü sanatın nesnesi ve mekânı olarak kullanan Arazi Sanatı ile bu değerlendirme üzerinden ilişkilendirilmektedir. Tarihsel olarak bakıldığında “manzara”nın resim geleneği içinden gelen bir kavram olduğu belirtilebilir. Resim geleneği içinde “manzara”, bakışın nesnesi haline gelen bir doğa kesitidir. Arazi Sanatına gelindiğinde ise manzara, sanatçının doğrudan içinde etkinlik gösterdiği yer olmuştur. Arazi Sanatında sanatın nesnesi haline gelen yeryüzünün tüm unsurları, sanatçının müdahalesiyle yeniden manzaralaşan yapılara dönüşmüştür. Doğanın işaretlenmesiyle oluşan bu manzaralar, performans ve düzenlemelerden oluşan Arazi Sanatı çalışmalarının genelinde görülebilir. Arazi Sanatı içerisinde Richard Long, Robert Smithson, Michael Heizer, Walter De Maria ve Dennis Oppenheim gibi sanatçılar yer alır. Bu sanatçılar, doğanın zorunlu koşullarını kullanarak, doğada gerçekleştirilen bir performansın izi, doğada bulunan nesnelere yeniden düzenlenmesi veya doğanın iyileştirilen öğeleri gibi kendi içinde farklılaşan anlayışlarla sanat çalışmaları üretmişlerdir. Tüm bu yaklaşım biçimleri, sanatçı, izleyici ve galeri mekânı için yeni deneyim alanları yaratmıştır. Arazi Sanatı, bu deneyim alanlarında, sanatçı ve doğa ilişkisini farklı bir biçimde yeniden gündeme getirmiştir. Arazi Sanatı içerisinde yer alan sanatçıların, doğada gerçekleştirdikleri işaretlemeler, belirlemeler ve düzenlemeler sonucu oluşturdukları yapıların yeni manzaralar olduğu ifade edilebilir.

This study contains a research of relation between Land Art and “landscape” concept. The purpose of the research is to evaluate the possibilities of “landscape” concept in Land Art. In the research, the concept of “landscape” evaluated as a relation between artist and nature, and it related with the Land Art that uses earth as object and space of art in this evaluation. It can be stated that “landscape” is a concept coming from painting tradition. In the tradition of painting, the “landscape” is a section of nature which has become the object of eye. When it comes to Land Art, nature has become the place where the artist is directly active. In Land Art, all elements of earth that have become objects of art transformed into a landscape with the events of artist. These landscapes, which are formed by the marking of nature, can be seen Land Art work, which consist of performances and installations. Land Art contains artists such as Richard Long, Robert Smithson, Michael Heizer, Walter De Maria and Dennis Oppenheim. These artists, using the nature conditions for produced art works with different understandings such as the traces of a performance in nature, the reorganization of nature objects, or improves elements of nature. All these forms created new areas of experience for the artist, viewer and gallery spaces. Land Art brought back the artist and nature relation in a different way. As a result, it can be said that the markings and installations are new landscapes which performed the artist of Land Art.

Giriş

Bu çalışma, Arazi Sanatının “manzara” kavramı ile ilişkili bir incelemesini içermektedir. Araştırmanın amacı, doğaya bakışın temsili olarak şekillenen “manzara”nın, Arazi Sanatındaki olasılıkları aydınlatmak, “manzara” kavramının Arazi Sanatı’ndaki kavramsal sınırlarını değerlendirmektir. Araştırma, araştırmanın temel yapısı hakkında bilgileri içeren *Giriş*, Arazi Sanatının manzara kavramı dolayımında incelendiği *Arazi Sanatında Manzara Kavramı* ve araştırmanın sonuçlarının sunulduğu *Sonuç* olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. 1960’larda Arazi Sanatı ile birlikte sanatçının doğaya karşı tavrı farklı bir boyut kazanmıştır. Arazi Sanatı, çalışma alanı doğa olan bir yaklaşım biçimidir. Doğanın içinde çalışan sanatçılar, doğadaki nesnelere belli bir düzen alacak biçimde yeniden düzenlemiş ya da doğrudan doğanın içinde performanslar gerçekleştirmiştir. İnsanın doğada bıraktığı iz olarak yorumlanabilecek bu yeni görünüm, sanatçıların yarattığı yeni manzaralardır. Araştırma içerisinde manzaralaşan doğa fikri bağlamında, Arazi Sanatı çalışmaları yeniden ele alınmış, sanatçı ve doğa ilişkisi bu fikir bağlamında değerlendirilmiştir. “Manzara”, resim geleneği içinden gelen bir kavram olduğundan, öncelikle “manzara resmi” tarihsel sürecine kısaca değinilmiştir. Öyle ki bu süreci bilmek, Arazi Sanatı çalışmalarının “manzara” kavramı üzerinden değerlendirilmesi bağlamında önemlidir. Daha sonra “manzara” kavramı odağında Arazi Sanatı üzerine bir incelemeye yer verilmiştir.

Arazi Sanatı’nda “Manzara” Kavramı

En genelde “manzara” (*landscape*) kavramı, “bir kadraj içerisinde sunulan, bakışa ait doğa görünümü”, “doğal görünümün ana konu olduğu resimsel bir betimleme türü”¹olarak tanımlanmaktadır. Buna karşılık “manzara” tasarlanmış doğa görünümüleri olan “peyzaj” kavramı ile ilişkilendirilir. “Peyzaj”, “göze sunulan boyanmış manzara, bir kültürün değişik öğeleri ve değerleri arasındaki bağlantının somutlaşmasıdır. Söz konusu bağlantı, dünyanın algılanması için bir düzenleme, bir sıralama ve nihayetinde bir ‘düzen’ sunar (Cauquelin, 2016, s.13).” Bu bağlamda peyzaj, doğaya bir düzen getirme, tasarıma uğratılan doğa ve doğal görünümün bir parçasını taklit eden kesit anlamında kullanılabilir. Doğa görünümünün bir parçasının taklit edilmesi anlamında “manzara” ile “peyzaj” kavramları arasında bir ilişki kurulabilir. Her iki kavramda doğaya yönelik insan bakışının, tasarımının bir ürünüdür. Fakat “peyzaj” kavramı özelde mimarlığın bir öğesidir; park bahçe gibi sınırlı formların bir manzara ideali içinde kurulmasını içeren bir alandır. “Manzara” ise en genelde, bakışın nesnesi haline gelen bir doğa kesitidir. Bu bağlamda “manzara” kavramı daha geneldir. Bu nedenle

¹ Bkz. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (s.1170). İstanbul: Yem Yayın.

araştırma “manzara” kavramı üzerinden gerçekleştirilmiştir. “Manzara”nın en genelde resim geleneği içinden gelen bir kavram olduğu ifade edilebilir. Doğanın bir çerçeve içinde tekrar görünür kılındığı “manzara” resminde temsil edilen genellikle tepeler, dağlar, vadiler, nehirler, ormanlar ve kıyı şeritleri gibi doğal oluşumlardır. Fakat insan kaynaklı yapılarda doğal oluşumlar ile olan ilişkisi nedeniyle manzara resminde temsil edilenler arasında yer alır. Doğuda 4’üncü Yüzyıla kadar geri götürülebilecek manzara resmi, batıda bağımsız bir resim türü olarak Rönesans ile başlamıştır. Bu türün öncülere, Giovanni Bellini, Giorgione, Giorgio Vasari, Tiziano, Leonardo Da Vinci, Albrecht Dürer, Joachim Patinir, Albrecht Altdorfer, Pieter Brueghel, Jacop van Ruisdael ve Aelbert Cuyp gibi isimlerdir. Bu dönemde bazı sanatçılar İncil’de yer alan figürler ile birlikte bir doğa tasviri oluşturmuş, bazıları ise doğa gözlemini içeren bir kavrayış ile insan ve doğa ilişkisini temsil etmeye çalışmıştır. Fakat Romantik döneme kadar “manzara” genellikle resmin konusunu tümleyen bir ard öge olmuştur. Romantizm ile birlikte ise sanatçının doğaya olan yaklaşımı, manzarayı resmin ana konusu haline getirmiştir. Bu dönemde önce bilim alanındaki araştırmalarla önem kazanan ve ardından da felsefeyi, sanatı etkisine alan doğa, John Robert Cozens, William Turner, John Constable, Caspar David Friedrich, Camille Corot ve Charles-François Daubigny gibi çeşitli İngiliz ve Fransız ressamın katkısıyla ilk kez bu dönemde figür resminin önüne geçmiştir.



Resim 1. John Constable, Fırtınalı Deniz, 1824.

Romantik dönemde, sanatçı ile doğa arasında daha önce görülmemiş metafizik bir özdeşlik kurulmuş, manzara, onu gerçekleştiren ressamın duygularının bir yansıması olmuştur. Romantik dönemden sonra, İzlenimcilik ile manzara, atmosferdeki ışık etkilerinden meydana gelen görsel izlenimlerdir. İzlenimcilik ile değişen temsil olanakları, manzaranın kavramsal yapısında da değişikliklere neden olmuştur. İzlenimcilik ile birlikte artık manzara, merkezi bir perspektifin içinde değildir; manzara artık resmin iki boyutlu gerçekliğindedir. Monet’in resimlerinde “[...] an’ların belirlediği duyuların, renk ve ışık impressionlarının çeşitli nüanslar içinde belirlediği bir manzara ile karşılaşırız, daha başka bir deyimle renk

lekelerinden meydana gelmiş bir manzara (Tunalı, 2008, s.40).” Buna karşılık Cezanne, Seurat ve Signac gibi isimlerin yapısal eğilimleri doğrultusunda geliştirdikleri manzara resimleri, salt duysal veriye dayanmayan, akılsal bir çabayı gerektiren doğa temsilleridir. Lehrer’in dediği gibi “Cezanne’in soyut manzarasından bir anlam çıkarabilmemiz için zihnin devreye girmesi gerekir (Lehrer, 2011, s.119).”Bilim ve felsefedeki gelişmeler ile ilgili olarak doğa, farklı şekillerde temsil edilmiştir. Fakat tüm bu temsil olanaklarına rağmen doğa, resmin iki boyutlu yüzeyinde sınırlıdır; sanatçı ve doğa arasındaki ilişkinin yüzeye indirgenen bir temsildir. Sanatçının doğa ile kurduğu bu yüzeysel ilişki, Arazi Sanatı ile birlikte farklı bir boyuta evrilmiştir. Arazi Sanatı ile manzara resmi geleneğinin, doğaya yönelik eğilimlerinin “manzara” kavramı üzerinden ilişkilendirilmesi her iki eğilimin de doğaya yönelik bir temsil kurma analojisine dayanır; bir doğa temsili kurma çabası içinde olan bu sanatçıların tümü, doğa içinde çalışan sanatçılar olmak bakımından “manzara” sanatçılarıdır.

Yeryüzü Sanatı, Çevre Sanatı, Toprak Sanatı gibi çeşitli isimlerle anılan Arazi Sanatı, 1960’lı yıllarda dönemin sanatsal, sosyal ve politik ortamının etkisiyle ortaya çıkmış bir sanat eğilimidir. Bu eğilimin içerisinde Richard Long, Robert Smithson, Michael Heizer, Walter De Maria ve Dennis Oppenheim gibi sanatçılar yer alır. Arazi Sanatının temelinde, sanatçıların geleneksel galeri mekanlarına tepkisinin yanı sıra, aynı yıllarda gelişen çevreci hareketlerin de etkisi görülür. Doğa koşullarında sanat nesneleri yaratmayı amaçlayan Arazi Sanatı sanatçıları, sanatın mevcut sınırlarını sorgulayan bir yaklaşım ile üretmeye yönelmişlerdir. Bu sanatçılar tarafından üretilen arazi çalışmaları, doğada bulunan malzemeler ile doğaya yönelik geçici ve değişken yöntemlerin kullanıldığı, sanat piyasasına malolmayacak nitelikte sanat çalışmalarıdır. Bu nesnelere temsil edilen doğa, bizzat sanat üretiminin malzemesi ve mekanı haline gelmiştir.

Arazi Sanatı sanatçılarının yaklaşım biçimi, sanatın kurumsallaşmasına karşı bir duruş niteliğinde olmuştur. Bu sanatçıların sanat çalışmaları, Smithson’un deyimiyle, müze ve galeri gibi kültürel hapsanelere uzak, kolay erişilemeyen, geçiciliğin ön planda olduğu, doğanın sürekliliği ve değişimine açık sanat çalışmalarıdır. Bu bağlamda Arazi Sanatı çalışmaları, sanatın mala indirgenmediği sanatçı-küratör-müze-galeri odaklı sistemin içinde düşünülemeyecek türden çalışmalardır. İzleyicinin kolaylıkla gidip göremeyeceği yerlerde hayata geçirilen bu çalışmalar, izleyici yapıt arasındaki ilişkiyi farklı bir boyuta taşır. İzleyici genellikle bu yapıtların bir belgesiyle karşı karşıyadır ve yapıtın, herhangi bir müze veya galeri tarafından sahiplenilmesi olanağı olmayan bir yapıtı vardır. Doğa mekanlarına özgü ortaya çıkan bu eserlerin alınır-satılır sanat nesnesi olma işlevselliğini bu noktada yitirmesi

1960’lı yılların politik atmosferinin yankısı olmuştur. 1969 yılında Michael Heizer şunları ifade etmiştir: “uysal takas-değişim parçası olarak pozisyon sanatı kümülatif ekonomik yapı fazlasına boğulurken bocalıyor. Müzeler ve koleksiyonlar ağzına kadar dolu, zeminler çöküyor, ama gerçek uzam hala var (Fineberg, 2014, s.310).” Heizer’in, sanat ve sanat kurumları hakkındaki yorumu, sanatçıların doğaya çıkmasını gerekçelendiren önemli bir söylem olarak kabul edilebilir. Buna ek olarak Robert Smithson, 1968’de ilk kez *Artforum*’da yayımlanan “Aklın Tortulaşması: Toprak Projeleri” adlı denemesinde, atölyedeki bir zanaatçı gibi el emeğinin sınırları içinde soyut bir gramer hazırlayan modern sanatçının bir tuzağa sıkıştığını ifade eder.² Smithson’a göre atölyenin sınırlarından çıkmak, sanatçıyı zanaatın kapanından ve yaratıcılığın tutsaklığından kurtarır.³

Bir galeriye yerleştirilen bir sanat eseri enerjisini kaybeder ve taşınabilir bir nesne ya da dış dünyadan koparılmış bir yüzey haline gelir. Aydınlatılmış boş beyaz bir oda bile nötr olana teslim olmaktadır. Bu tür uzamlarda görülen sanat eserleri bir tür estetik iyileşmeden geçer gibidir. Hareket edemeyen hastalar gibi görünürler, eleştirmenlerin onların iyileşebilir ya da iyileşemez olduğunu söylemesini bekleyen hastalar. Gardiyan-küratörün işlevi sanatı toplumun geri kalanından ayırmaktır. Ardından bütünleştirme gelir. Sanat eseri tümüyle nötrleştirildikten, etkisizleştirildikten, soyutlandıktan, güvenli kılındıktan ve politik açıdan kötürüm edildikten sonra toplum tarafından tüketilmeye hazır hale gelir. Her şey görsel yeme ve taşınabilir mala indirgenir. Yeniliklere sadece bu tür bir hapsi destekleniyorsa izin verilir (Smithson, 2011, s.1019).

Arazi Sanatını, sistem tarafından kurulan kültürel hapsin karşısı bir doğa diyalektiği olarak betimleyen Smithson, park ve bahçelerin kökeni olarak resimsel olduğunu belirtir.⁴ Bu resimler, boya ile değil, malzeme ile yaratılmış manzaralardır. Bu manzaralar kültürel hapsin öğeleridir; parklar ve bahçeler doğa idealleştirilmeleridir.⁵ Ama sanatta bu türden manzara ideallerine gerek duyulmaması gerekir, çünkü sanatın temel konusu doğadır ve doğa ideallerin bir koşulu değildir. Bu araştırma içerisinde “manzara” ideal bir doğa temsili olarak değil, doğa ile sanatçı arasında kurulan bir ilişki olarak değerlendirilmektedir.

Sanatçının doğaya, boş arazilere olan müdahalesi olarak manzaralaşan yapılar söz konusudur. Bu yapılar her bir

² Bkz. Smithson R. (2011). Aklın tortulaşması: toprak projeleri. C. Harrison ve P. Wood (Ed.), (Çev. Sabri Gürses). *Sanat ve kuram 1900 – 2000 değişen fikirler antolojisi* içinde (s.927). İstanbul: Küre Yayınları.

³ Bkz. Smithson R. (2011). (s.927).

⁴ Bkz. Smithson R. (2011). Kültürel Hapis. C. Harrison ve P. Wood (Ed.), (Çev. Sabri Gürses). *Sanat ve kuram 1900 – 2000 değişen fikirler antolojisi* içinde (s.1020). İstanbul: Küre Yayınları.

⁵ Bkz. Smithson R. (2011). (s.1020).

sanatçıda yaklaşım biçimi olarak farklı deneyim alanları sunmuştur. “Michael Heizer’in işlerinde toprağın ham güzelliğini; Richard Turrel’in çalışmalarında doğanın tuhaf şekillerini, Richard Long yürüyüşlerinde çektiği fotoğraflarda taşları ve kayaları, Walter de Maria’nın işlerinde fırtına ve şimşekleri tadarız” (Erzen, 2015, s.51).

Yeryüzünün topografyasına yönelik Smithson’un “Sarmal Dalgakıran” adlı yapıtı, arazinin doğal yapısına ve oraya ait bir hikaye ile ilişkilidir. Yaşam döngüsüne gönderme yapan bu yapı, doğal sürecinde etkisiyle değişmeye ve dönüşmeye devam eden bir yapıdır.



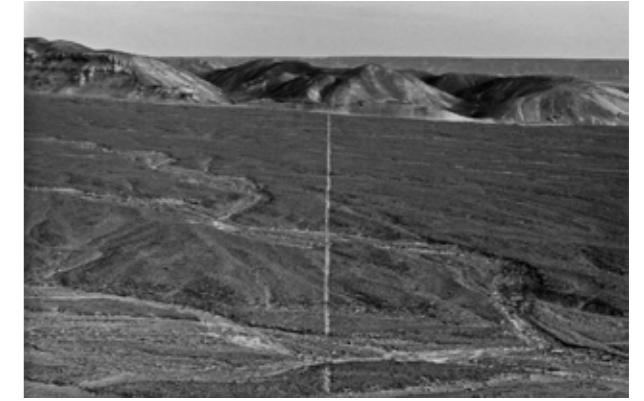
Resim 2. Robert Smithson, *Spiral Dalgakıran*, 1970, Utah, ABD.

Entropi kavramıyla ilgilenen Smithson’ın “Spiral Dalgakıran” adlı çalışması, bu ilginin önemli bir parçasıdır. Sanatçı, 6,650 tonluk materyali buldozerler ile suyun içinde dönererek ilerleyen bir sarmal haline getirdi. Smithson’un burada inşa etmeyi amaçladığı, doğanın kendi zorunlu ilişkileriydi. Bu ilişkiler Smithson’a göre kültürel hapsin dışında kalan bir doğa diyalektiğiydi. Durağan ve dinginliğe karşı, karmaşıklık ve belirsizlik temel alınıyordu. Eugenie Tsai, Smithson’un bu çalışmasını, entropik bir manzara olarak yorumlamış, çalışmanın esin kaynağını kültürel olana bağlamıştır.⁶

Arazi Sanatı, Richard Long’un çalışmalarında kültürel olandan uzak boş arazilerde, bir performans olarak yürüme eyleminin izini taşır. Long için yürüme eylemi, beden tarafından en saf biçimde ve yalıtılmış olarak gerçekleştirilmektedir. Sanatçı bu doğa yürüyüşleri sırasında doğadaki nesnelere doğanın döngüselliğine göndermede bulunan minimal biçimlerde düzenlemiştir. Long, doğa yürüyüşleri sırasında gerçekleştirdiği çalışmalarını fotoğraflayarak, çeşitli haritalama ve notlarla belge üzerinden izleyiciye ulaştırmıştır. Bu belgeler, sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişkinin yeniden biçimlenmesine olanak sağlar. “Sanatçıların doğada bizzat varlığının ‘izi’ üzerinden kurgulanan performatif nitelikli çalışmalarda, bir yandan doğanın döngüselliğine

⁶ Bkz. Fineberg, J. (2014). 1940’dan Günümüze Sanat. (Çev. Simber Atay Eskier, Göral Erinc Yılmaz). (s.315).

göndermede bulunurken, bir yanda da insan kültürünün doğa üzerindeki tahakkümün simgesi olan sınırları, haritaları gündeme getirir (Antmen, 2010, s.255).”



Resim 3. Richard Long, *Peru’da Yürüme Çizgisi*, 1972, Peru.

“Şeylerin doğasında: Sanat; hareketlilik, hafiflik ve özgürlük hakkındadır. Yürüme ve işaretlemenin basit yaratıcı eylemleri yer, yerellik, zaman, mesafe ve ölçüm hakkındadır. Çalışmalarım hammadde ve insan ölçeğimi manzaranın gerçekliğinde kullanır.”⁷ Long’un çalışmalarında manzara gerçekliğini bedeni ve eylemleri üzerinden yeryüzü ve ona ait öğeleriyle tanımlayıcı deneyimler sunar. Long’un yürüyüşler sırasında bulunduğu malzemelerle gerçekleştirdiği düzenlemeler, doğaya karşı mütevazı bir eylemin simgesidir. Aza indirgenmiş insan eylemi, ifade biçimi olarak Long’u, diğer arazi sanatçılarından farklı bir noktaya konumlandırır. Yeni bir görünüm olarak kendini kuran bu müdahaleler, doğal yapıyla eklenerek göze ve bedene yeni bir manzara deneyimi sunar. Sanatçının performanslarının belgesi niteliğinde tuttuğu fotoğraf kayıtları, bir anlamda sanatçının işaretlediği doğa görünümüdür. Long’un manzaranın içinde heykel oluşturmaya yönelik performatif nitelikli çalışmaları, doğaya karşı insan edimine dair göstergelerden oluşan manzaralardır.

Richard Long’un aksine Arazi Sanatı’nın devasa ve mütevazı olmayan işlerini üreten Heizer, doğaya geçicilik kavramıyla yaklaşmıyordu. Heizer’in yapıtı hala devam eden “Kompleks Kent” çalışması dünyanın en büyük boyutlu sanat projelerinden biridir. Bu proje, doğaya kendini teslim etmeyen ve devamlılığını sürdürmek istencesine boşlukta kendi aurasını ve manzarasını yaratan, tahakküm kuran nesnelere oluşur. Heizer’in bir diğer çalışması olan “Çift Negatif” araziye eklenerek oluşturulmak yerine, çıkartma eylemi ile oluşturulmuştur; mekana ait tonlarca toprak kütesinin yerinden sökülerek oluşturulmuştur.

⁷ Bkz. Long, R. <http://www.richardlong.org> Erişim tarihi: 04.02.2018.



Resim 4. Michael Heizer, Çift Negatif, 1969, Nevada-ABD.

Topografyaya yarık açılarak oluşturulan bu boşluk manzara içindeki Arazi Sanatıdır. Buradaki Arazi Sanatı; boşluğu artıran, manzarayı boşaltan şeydir. Boş arazide 'boşluk' yeryüzünü, manzarayı gösteren, yapının kendisi olur.

"Lacan (1992), s.121. Heidegger'den yapılan alıntı: Testiyi doldurduğumuzda, onu dolduran boşaltma boş testinin içine akar. Boşluk, boş yer [void], kabın tutmasını yapan şeydir. Boş mekan, testinin bu hiçliği, testinin tutan kap olarak olduğu şeydir... Ancak eğer tutma testinin boş yeri tarafından yapılıyorsa, o zaman kenarlara ve tabana çarkında biçim veren çömlekleği gerçekte testiyi yapmaz. Sadece kili şekillendirir. Hayır boş yeri şekillendirir... Kabın şeyliği kesinlikle meydana geldiği malzemede değil, tutan boş yerde yatar (Hays, 2015, s.116)."

Yeryüzüne açılan bu boşluk yaratma fikri, boşluk üzerinden yeryüzünü işaret etmektir. Topografyayı deneyimleme, ölçme, adımlama, ekleme, çıkarma, gibi eylemler yeryüzünü tanımlayan ve onu yeni bir bakış üzerinden görünüm kazandıran eylemler olmuştur. Manzaranın içinde yeni manzara katmanlarının oluşumu ile doğa üzerinden bir dil yaratımı söz konusu olmuştur. Walter De Maria'nın "Yıldırım Alanı" adlı çalışmasında ise, doğanın zorunlu yapılarının kullanılarak bir doğa olayının görünümünü oluşturan anlık ve sonrasında zorunlu yapıların bir araya gelişiyle varyasyon görünümü tekrara uğratılabilen bir manzara söz konusudur.



Resim 5. Walter de Maria, Yıldırım Alanı, 1977, New Mexico.

Yapay bir yıldırım tarlası görünümü oluşturan Walter de Maria, paslanmaz yaklaşık 6,29m yüksekliğindeki 400 adet çelik çubuğu 67 m aralıklarla dikine yerleştirilmiş 16 sırayla 25 aralıklı grid bir sistem kurmuştur. Çelik çubukları kullanarak yıldırımları çekmeyi amaçlayan Maria, doğa olayını biçimlendirmiş ve yönlendirmiştir. Yeryüzü şekillerini referans alarak grid bir sistemde kurulan bu yapı, uygun koşullar bir araya geldiğinde oluşacak olan doğa olayını bir kurgu içinde göstermeyi amaçlar. Başka bir ifadeyle Maria, doğanın zorunlu yasaları üzerinden bir manzara çizer. Fotoğrafla belgelenebilen bu manzara, aynı zamanda belirli tarihlerde ve uygun koşullarda çalışmanın gerçekleştirildiği arazide, izleyicinin deneyimleyebildiği de bir çalışmadır. Maria, izleyiciye bir bakış ve deneyim noktası kurarak bu çerçeveden bir manzara sunar. Manzarada çalışan sanatçıların yeryüzüne dair düzenlemeleri, etkileri sanatı kavrayışımıza, izleme biçimimize yeni bir bakış, manzara sunar. Bu kaçınılmaz durum, insanın, sanatçı olarak doğa içinde bulunması ve doğa üzerinden bir dil oluşturma stratejileridir. Arazi Sanatı sanatçılarının doğada üretme gereksinimleri farklılaşsa da tüm Arazi Sanatı çalışmalarında doğaya yönelik yaklaşım ve sanat üretme stratejileri bağlamında arazilerde oluşturdukları bu yapılar bize yeni manzaralar sunar.

Sonuç

Sanatçının manzarayı görme biçimlerinin problemi içinde konu edinmesi, doğa üzerine önermelerde bulunma çabası sanat kavrayışları bakımından önemli bir dizge oluşturmuştur. Değişen ve dönüşen sanatın kavrama ve üretme biçimleriyle yeryüzü, sanatçının resmettiği, deneyimlediği, müdehale ettiği bir olgu olmuştur. Arazi Sanatı, 1960'ların sonunda dönemin birçok sanat kavrayışıyla ilişkili olup, onlar üzerinden açıklanabilen bir yapıya sahipti. Sanat piyasasına karşı bir alternatif mekan arayışı, ekolojik kaygılar sanatçının doğayı kendi sanat paradigması içinden işaret etme çabası, alternatif bir ifade alanı yaratmıştır. Manzara içinde çalışan sanatçılar, geleneksel seyirlik yeryüzü görünümünün deneyimi üzerinden yeryüzüne, doğaya dair yeni stratejiler kuran bu

yaklaşım biçimi, sanat üretme pratiklerine açılım sağlamış ve doğaya karşı sanatçının anlama, kavrama çabasına yeni paradigmlar kazandırmıştır. Bu yeni paradigmlar boş arazilerde, manzara içinde manzaralaşan yapılar meydana getirmiştir.

KAYNAKÇA

Antmen, A. (2010). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Cauquelin, A. (2016). *Peyzajın icadı*. (Çev: M. Cedden). Ankara: Dost Kitabevi.

Erzen, N. J. (2015). *Üç habitus*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Fineberg, J. (2014). *1940'dan günümüze sanat*. (Çev. S. Atay, Eskier G. Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Hays, M. H. (2015). *Mimalğın arzusu*. (V.Atmaca- B. Demirhan, Çev.). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

İnankur, Z. (1997) *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* içinde. (c.2, s.1170). İstanbul: Yem Yayınları

Long, R. <http://www.richardlong.org> Erişim tarihi: 04.02.2018.

Smithson R. (2011). Aklın tortulaşması: toprak projeleri. C. Harrison ve P. Wood (Ed.), (Çev. Sabri Gürses). *Sanat ve kuram 1900 – 2000 değişen fikirler antolojisi*. İstanbul: Küre Yayınları.

Smithson R. (2011). Kültürel hapis. C. Harrison ve P. Wood (Ed.), (Çev. Sabri Gürses). *Sanat ve kuram 1900 – 2000 değişen fikirler antolojisi*. İstanbul: Küre Yayınları.

Tunalı, İ. (2013). *Felsefenin ışığında modern resim, modern resimden avangarda*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Resim 1. Constable, J. *Fırtınalı Deniz*.<http://bestarts.org/artist/john-constable/paintings/rough-sea/> Erişim Tarihi: 02.02.2018.

Resim 2. Smithson, R. *Spiral Dalgakıran*.<https://www.diaart.org/visit/visit/robert-smithson-spiral-jetty> Erişim Tarihi: 02.02.2018.

Resim 3. Long, R. *Peru'da Yürüme Çizgisi*. <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/lineperu.html> Erişim Tarihi: 02.02.2018.

Resim 4. Heizer, M. *Çift Negatif*. <http://www.twoism.org/forum/viewtopic.php?f=7&p=272762&sid=44b9ddb37e7f1c3032ca2d4f647b393d> Erişim Tarihi: 03.02.2018.

Resim 5. de Maria, W. *Yıldırım Alanı*.<http://www.artsaloholland.nl/grote-meesters-kunstgeschiedenis/walter-de-maria> Erişim tarihi: 05.01.2018.



11-14 Nisan April 2018

Aras. Gör. Elif KURTULDU¹,
Prof. Nesrin ÖNLÜ²

¹Dokuz Eylül Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Fakültesi/ Tekstil ve Moda
Tasarımı Anasanat Dalı/ elif.kurtuldu@deu.edu.tr
²Dokuz Eylül Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Fakültesi/ Tekstil ve Moda
Tasarımı Anasanat Dalı/ nonlu@deu.edu.tr

TASARIMDA YARATICILIK, YARATICI DÜŞÜNCE, GELECEK VE ÖNGÖRÜ

CREATIVITY, CREATIVE THINKING, FUTURE AND
FORESIGHT IN DESIGN

Anahtar Sözcükler: Sanat, tasarım, yaratıcılık, tekstil
tasarımı, sürdürülebilirlik.

Keywords: Art, design, creativity, textile design,
sustainability.

ÖZET ABSTRACT

Tasarım kavramı günümüzde geleneksel ve/veya yenilikçi yöntemler ile yorumlanarak, yeni anlayış biçimleri oluşturmaktadır. Tasarımda yaratıcı bakış ile işlevsel ve estetik açıdan birden fazla fayda sağlamak önemli bir unsurdur. Yaratıcılık, düşünce ve hayal gücü, zekâ, eski bilgilerin yenilerle olan ilişkileri ve üretimde orijinalliği barındıran zihinsel bir süreçtir. Tasarımcı sadece ürünü- değil, tüm süreci tasarlamak durumundadır. Bu süreçte yaratıcılığı harekete geçirerek öngöründe bulunmak ve öngörülerle geleceğe ilişkin belirsizlikleri en aza indirmek gerekmektedir. Ürünün ileriye yönelik avantaj ve dezavantajlarının neler olabileceği belirlenmelidir. Detaylı bir öngörü çalışmasıyla, tasarımın gelecekte fiziksel kalıcılığını nasıl sağlanabileceği ortaya konmalıdır. İyi bir öngörü aşamasından geçmiş ürün tasarımlarının geleceğe yönelik olması ekolojik, ekonomik, ergonomik, teknolojik, estetik ve teknik gibi açılardan da önem kazanmaktadır. Bu özelliğe sahip ürünler, bir grubun ve/veya toplumun genelinin bir problemine çözüm getirmelidir. Yaratıcı bir tasarımın geleceğe yönelik olması, ürünün ileride geliştirilebilir olmasını da gerektirir. Yaratıcı özelliğe sahip tasarım veya ürün öncelikle özgün olmalı, herhangi bir probleme çözüm getirmeli veya bir alanda kolaylık sağlamalı, tutarlı olmalıdır. Bu çalışma; tekstil tasarımında yaratıcılık, gelecek ve öngörü kapsamında günümüzde sürdürülebilir tasarım yaklaşımının önem kazanması, bu doğrultuda tekstil tasarımında yaratıcılığın örnekler yolu ile aktarılmasını kapsamaktadır.

Today, the concept of design creates new understanding forms interpreted by interpreted by traditional and / or innovative methods. It is important to have more than one benefit in terms of functionality and aesthetics thanks to creative perspective in design. Creativity is a mental process involving thinking and imagination, intelligence, association of old knowledge with the new, and originality in production. The designer has to design not only the product but also the entire process. In this process, it is necessary to act creatively and foresee, and to reduce uncertainties about the future. It should be determined what the future advantages and disadvantages of the product may be. With a detailed forecasting study, it is necessary to show how the design can achieve its physical permanence in the future. Future product designs that pass through a good forecasting phase are gaining importance in terms of ecological, economical, ergonomic, technological, aesthetic and technical aspects. Products with this feature should bring a solution to problems of a group and / or community. The fact that a creative design is oriented towards the future, it also requires that the product can be developed in the future. A design or product with creative features must first be original, bring any probing solution, or provide a convenience to the related area and it must be consistent. This study includes to gaining importance of sustainable design approach today in the context of the creativity, future and foresight in textile design, and in this respect it includes the transfer of creativity through examples in textile design.

Giriş

20. yüzyılın sonlarına doğru tüketici kitlenin isteğine bağlı sanat yapma durumu zamanla bir yozlaşma biçimini almış ve içi boşalan sanata karşı 'yaratıcı sanat'ın ortaya çıkmasını mecbur kılmıştır (Gürkök Uygur, 2015, s. 12). Yaratıcılığın sanat ve tasarım alanlarına etkisi çok eskilere dayanmaktadır. Yaratıcı sanat kapsamında, yaratıcılığı ilk başlatanların Paleolitik dönemdeki bireyler olduğunu söylemek yanlış olmaz (Gürkök Uygur, 2015, s. 49). Bir başka örnekle, 15. yüzyıl İtalya'sındaki 'Medici Etkisi' olarak da bilinen yaratıcılık patlaması; bilim, sanat, mimari gibi konularda disiplinler ve kültürler arası duvarların yıkılıp, yeni fikirlere dayalı yepyeni bir dünyanın inşasını mümkün kılmış ve Rönesans olarak adlandırılmıştır (Johansson, 2013, s. 16-17). Hızlı üretim ve hızlı tüketimin bir sonucu olarak tasarım ve tasarımcıya daha fazla anlam yüklemek zorunda kalmıştır.

"Tasarım; istenilen amaca cevap veren bir düşüncedir ve anlaşılabilir bir bütünün parçalarının organizasyonudur" (Önlü, 2004, ss. 86). "Belli bir amaca hizmet etmesi için malzeme ve biçimden oluşan bir bütündür (Bevlin, 1977, s. 3) (Akt: Önlü, 2004, s. 86). Tasarım; doğada örneği bulunmayan yollardan çevremizi biçimlendirerek, gereksinimlerimize hizmet eder ve yaşamlarımıza anlam katar (Heskett, 2017, s. 15). Bu doğrultuda; sürekli bir yenilenme ihtiyacını da beraberinde getirir. Bu yenilenme ihtiyacıyla sürekli bir biçimde katmanlaşan tasarım; rol, anlam ve işlev yüklenerek dinamik kalabilir. Tasarımdaki yenilenme ihtiyacı, yaratıcı düşüncenin varlığı ve geleceğe yönelik öngörülerde bulunarak yaratıcı fikrin gerçekleştirilmesi ile mümkün kılınmaktadır. Tasarımda ayrılmaz bir bütün olan yaratıcılık ve işlevsellik; tasarım içinde iki farklı şekilde yer almaktadır. "Birincisi; estetik yaratıcılığın ürünün işlevsel hale gelişinden sonra incelenmesi, ikincisi ise; işlevselliği ve yaratıcılığı bir bütün olarak düşünerek geliştirilmesidir" (Önlü, 2004:88). Bu şekilde işlevsellik, yaratıcılık yüklenen tasarım anlamına ulaşmaktadır. Örneğin; tekstil teknolojisindeki gelişimler sayesinde, günümüzde kışlık ince-hafif kumaşlardan üretilen ancak oldukça sıcak tutan giysiler üretilebilmekte, bu da tasarımın yaratıcılık açısından işlevselliğini estetik bir biçimde sunulmasını sağlamaktadır.

"Günümüzde insanı ilgilendiren her alanda etkisini gösteren tasarım kavramı, modern hayatın bir gerekliliği haline gelmiştir" (Önlü, 2004, s. 85). Tasarımın her alanında artık neredeyse zorunlu hale gelen yaratıcılık ise, pek çok bilim felsefesi ve sanatçılar tarafından farklı biçimlerde açıklansa da, temelinde 'farklı olanı keşfetme ve sunma' teorisi yatmaktadır. Yaratıcı birey yaratıcılığını;

kavramları alışılmadık bir biçimde birleştirerek gerçekleştirmektedir. Arthur Koestler (1960), *The Act of Creation* adlı kitabında, yaratıcılıkta tetikleyici unsurun, şans eseri ya da rastlantısal olarak gerçekleştiğini hakkındaki geniş kabul görmüş kuramı ortaya atan ilk toplumbilimcidir. Taylor (1959), kişilere özgü yaratıcılığı beş düzeye ayırmıştır: Bireye özgü olan canlı ve zengin yaratıcılık, yetenek ve eğilimleri içeren üretici yaratıcılık, doğurgan yaratıcılık, çarpıcı yaratıcılık ve gelişime açık yaratıcılık (Rouquette, 2007, s. 15-16). Michael Michalko ise 'Cracking Creativity' adlı kitabında ilk önce sorun teşkil eden durum, ürün, konseptin düşünülmesi açısından varsayımların tersinin düşünülmesi, en son ise bu ters varsayımların nasıl işlevsel bir fikre dönüşeceği üzerinde yoğunlaşmanın yaratıcı düşüncenin önemli bir yolu olduğunu söylemiştir (Johansson, 2013, s. 74). Guilford (1968), yaratıcılık tanımında düşünme sürecinin önemini vurgulayarak yaratıcılığı "Eş ve zıt anlamları ile birlikte düşünme, ardından verileri akıllıca düzenleme, esnek düşünerek problemi çözme ve bütün bu sürecin sonunda ortaya özgün bir ürün koyabilme yetisi" şeklinde açıklamıştır (Tekin Bender, 2013, s. 64).

Tablo .1 Farklı bakış açılarıyla yaratıcılık süreçleri.

Kaynak : Duyguların İzinde Sanatsal Yaratma, Merih Tekin Bender, 2013. Yaratma Cesareti, Rollo May, 2013.

Wallas (1926)	1. Hazırlık 2. Kuluçka 3. Esinlenme 4. Doğrulama
Harris (1959)	1. İhtiyacın saptanması 2. Bilgi toplama 3. Bu bilgiyi işleyen düşünce etkinliği 4. Çözümlerin tasarlanması 5. Doğrulama 6. Uygulamaya geçiş
May (2003)	1. Karşılaşma 2. Bağlanma 3. Hazırlık 4. Kuluçka 5. Aydınlanma 6. Gerçekleşme

Bir süreç olarak yaratıcılık pek çok düşünür ve bilim insanı tarafından farklı şekillerde tanımlanmıştır (Tablo 1). Tüm bu yaratıcılık süreçlerine bakıldığında; öncelikle bir problemin olması gerektiği, eski ve yeni bilgilerin kesişimi ile yaşanan bir zihinsel süreçten sonra problemin çözümlerinin tasarlanması ile yaratıcı fikrin düşünce halinden somut bir sonuca geçtiği görülmektedir. Clinton ve Hokanson ise; problem tanımlama, hazırlık, kuluçka, aydınlanma ve doğrulama olmak üzere beş

aşamalı bir tasarım sürecinin sonunda yaratıcı tasarıma ulaşabileceğini aktarmışlardır (Fotoğraf 1).



Fotoğraf 1: Clinton ve Hokanson'a göre yaratıcı tasarım süreci. http://thelearningcoach.com/elearning_design/creativity-and-instructional-design/03.01.2018.

Tekstil tasarımı açısından bakıldığında ise; yaratıcılık ve yaratıcılıkla bağlantılı olarak gelecek ve öngörü kavramlarının insan ve doğa açısından sürdürülebilir tasarım odaklı olarak ilerlemesi gerektiği açıktır. Günümüz sürdürülebilir tasarım yaklaşımının giderek önem kazanması, tekstil tasarımında da bu kavramın geniş bir ölçüde düşünülmesini ve dikkate alınmasını gerektirmektedir. Kullanıcılar, sadece fiziksel ihtiyaç veya görsel özellik yerine, bilinçli bir tüketim ile ürünlerde uzun süre kullanım, bakım kolaylığı, birden fazla işleve sahip olma, çevreye daha az zarar verme gibi özelliklerin bir arada olmasını istemektedirler. Bu noktada tasarımcının sadece, sürdürülebilir odaklı düşünmesi değil, tasarım bağlamında estetik değerlere de dikkat ederek yaratıcı olması beklenmektedir.

Bu çalışmada da, teknoloji, doğa bilimleri, fen bilimleri gibi pek çok disiplin tarafından üzerinde durulan insanı ve çevreyi koruma, zararları en aza indirme-yok etme gibi amaçlarla gerçekleştirilen yaklaşımları, tasarım açısından incelenmesi ve özellikle tekstil tasarımı açısından öngörülerde bulunulup, gerçekleştirilebilmesi için bir yol haritası çizmek amaçlanmıştır.

Yaratıcı Düşünce/ Yaratıcı Fikir

Başarılı bir yaratıcı tasarım için amaca uygunluk, sosyal karşılık ve beğeni gerekmektedir. Bir fikrin yaratıcı olarak kabul görmesinin ilk koşulu özgün bir değerinin olmasıdır. Özgün değere sahip bir fikrin toplum tarafından kabul gömesi ve kullanılabilir nitelikte olması da önemlidir (Johansson, 2013, s. 29). Çünkü yaratıcı fikir, toplum tarafından benimsendiğinde asıl amacına ulaşır ve faydalı hale gelir. Ancak bu noktada da toplum tarafından her kabul gören fikrin yaratıcı olduğu düşüncesine varılmamalıdır. Çünkü fikrin benimsenmesinde toplumun

bilgi düzeyinin de etkisi vardır. Bir toplum için yeni ve yaratıcı olan fikir, başka bir toplum için çoktan eskimiş, kalıplaşmış bir fikir olabilir (Sutton, 2002). Yine benzer şekilde, fikir yaratıcı için yeni, başkaları için eski de olabilir. Bu nedenle fikrin yaratıcı olup olmadığına ancak geniş ölçekte bir araştırmaya dayanarak karar verilebilir.

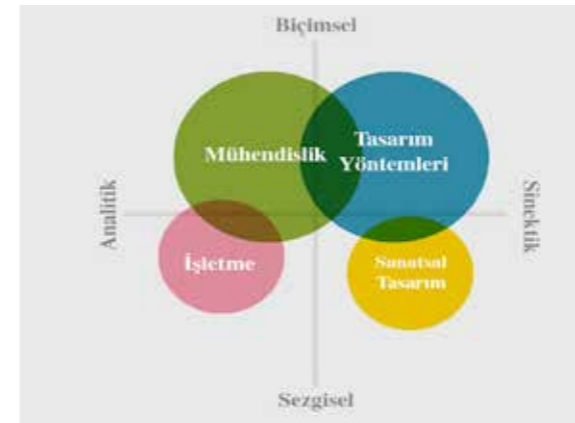
Bir fikrin yaratıcı olarak kabul görebilmesi için; yaratıcı ortamın oluşması, yaratıcı izleyicinin olması gerekmektedir. Bu yaratıcı ortam, biyolojik, fiziksel, sosyal ihtiyaçların karşılanabildiği ortamdır ve yaratıcı düşünce, yaratıcısının kendisini özgür hissettiği mekân, zaman ve koşullarda gerçekleşmektedir (Gürkök Uygur, 2015, s. 20-41). Bu doğrultuda oluşan yaratıcı ürünün özgün olması gerektiği düşüncesi pek çok düşünür ve sanatçı tarafından kabul görmüştür. Wilson, Guilford ve Christensen (1953), yaratıcı ürünün; topluma göre ne kadar ender ise, ne kadar verimli ise ve ne kadar farklı bilgi ve deneyimi kapsarsa o kadar özgün olduğunu söylemişlerdir (Rouquette, 2007, s. 18).

Yaratıcı bir fikrin ortaya çıkmasında birtakım faktörler olduğu gibi, yaratıcı fikrin oluşumunu engelleyen faktörler de bulunmaktadır. Örneğin bireyin utanma, hata yapma korkusu veya aşırı özeleştiride bulunması yaratıcılığın duygusal engelleridir. Kültürel engeller, öğrenilen engeller, algılama engelleri ve yüklü program engelleri gibi pek çok olumsuzluk yaratıcı fikrin ortaya çıkmasını ya da sonuca ulaşmasını engellemektedir (Tekin Bender, 2013, s. 92). Öyle ki, yaratıcı düşüncenin önündeki en büyük engel, bireyin kendi önüne koyduğu engellerdir. Tekin Bender (2013), bireyin kişisel engellerini tanımlarken J.G. Rowlingson (1995, s. 32)'un sözlerini şu şekilde aktarmıştır: "Belli bir üslubu benimsemek, tek bir geçerli yanıt olduğuna inancına saplanmak, dogmacılık, tutuculuk ya da hep beklenen yanıtları verme, açık olanı sorgulamaktan kaçınma eğilimi ve aptal görünme korkusu" (Tekin Bender, 2013, s. 94) Rollo May (2013, s. 40-50) 'Yaratıcı Cesaret' adlı kitabında yaratıcı düşünce ortamının oluşabilmesi için beş cesaret koşulunun sağlanması gerektiğini söylemiştir. Bunlar; fiziksel cesaret, moral cesaret, toplumsal cesaret, yaratıcı cesaret ve cesaret paradoksudur. Fiziksel cesaret, biçimsel olarak kanuna sahip, hayatta kalabilecek güce sahip, diğerlerinden farklı bir biçimde daha pratik zekaya sahip olabilmek ve beceri düzeylerinin daha yüksek olmasıdır. Moral cesaret; şiddetten uzak, ahlaki-etik değerlere önem verme durumu ve yanlışların düzeltilmesine dayanan bir durumdur. Toplumsal cesaret, "kişinin anlamlı bir yakınlık kurma umuduyla tehlikeye atılabilme yetisi" (May, 2013, s. 46) toplum ile kendini ilişki içinde görme, dışlanmamışlık hissidir. "Yaratıcı cesaret, yeni toplumun inşasında yeni biçimlerin, yeni sembol ve modellerin bulunması halidir ve yaratıcı cesarete duyulan gereksinim ile değişimin derecesi

de aynıdır" (May, 2013, s. 49). Cesaret paradoksu ise, tüm cesaretlerin aksine bireyde sürekli yanılıyor olabileme hissini de uyandırmalı, körü körüne kesin bir inanç ile fikrine bağlılık yerine, sürekli sorgulamayı getirmelidir.

Bu cesaret koşulları; tekstil tasarımı ve diğer tasarım disiplinleri açısından önemlidir ve birinin eksikliği yaratıcı düşüncenin gerçekleşmesinde birtakım engeller oluşturabilmektedir. Örneğin; yaratıcı bir fikre sahip olan bir sanatçı veya tasarımcı, yeni bir ürünü ortaya koyma, üretme, fikrini duyurma gibi konularda kendine güven duymadığında, sonucun başarısız olabileceği düşüncesine kapılıp fikrini savunmaktan çekindiğinde; toplum için ne kadar önemli yaratıcı bir fikre sahip olursa olsun ortaya koyamayacaktır ya da asıl hedefine ulaşamayacaktır. Yine benzer şekilde; yaratıcı sanatçı/tasarımcı bir yaratıcı fikir veya ürününü; hedef kitle olarak belirlediği toplumun ahlaki, kültürel, sosyal gibi pek çok açıdan değeri ile uyumlayacağını düşünüp ortaya koyma cesareti gösteremeyebilir.

Yaratıcı düşüncenin/fikrin somut bir sonuca dönüşebilmesi için alanların, disiplinlerin, kültürlerin, yaşam deneyimleri ve eğitimin var olan konseptler ile birleşerek yeni-olağanüstü-enteresan konseptlere (kavramlara) dönüşmesi gerekmektedir (Johansson, 2013, s. 16). Bu kavramlar birleşimi; Bentley (1993, s. 33)'e göre; beyinde sonsuz sayıda düşünce, kombinasyon ve bağıntı yaratarak yaratıcı düşünmeyi mümkün kılmaktadır (Fotoğraf 2).



Fotoğraf 2: Yaratıcı düşüncenin temel konsepti. <https://www.id.iit.edu/artifacts/rigor/27.01.2018>.

Flesch yaratıcı süreçte; sadece kavramlar birleşiminin yeterli olmadığını, bir şeyleri daha önce yapıldıkları gibi yapmanın hiç bir erdemi olmadığı fark edilirse yaratıcı fikir ile karşılaşılacağını ifade etmiştir (Tekin Bender, 2013, s. 73). Mimari, tasarım, doğal süreçler, bilim gibi pek çok farklı disiplin bir 'Kesişim Noktası' yaratarak yaratıcı fikri kavramlaştırır. Bu noktada, sanat, felsefe, sosyoloji, bilim ayrımı yapmaksızın disiplinler arası bir çalışmanın yaratıcı düşünce için daha

uygun bir ortam hazırladığı da açıkça söylenebilmektedir. Sanat ve bilim dünyasının son yirmi yıla kadar ortak bir noktada çalışma yapması çok nadir görülürken, günümüzde tekstil, sinema, heykel, seramik gibi pek çok sanat disiplini özellikle sağlık bilimleri ile ortak çalışmalar gerçekleştirilmekte, yaratıcı fikirler, insan sağlığı için kalıcı çözümler getirebilmektedir. Örneğin; bilimsel araştırma projeleri kapsamında disiplinler arası bir yaratıcılık örneği olarak 'Nöropsikiyatrik Bozukluklarda Sanal Gerçeklik İle Bilişsel Tedavi' konulu araştırma; ancak bir sanatçı ve bilim insanının bir arada çalışması ile mümkün olabilen, titiz bir öngörü gerektiren yaratıcılık olarak görülebilir. Böylece sanatsal işleve sahip bir tasarım, Alzheimer, Parkinson, MS gibi hastalıkların tedavisinde de anıları taze tutma, hatırlatma ürünü olarak yeni yaratıcı bir işlev üstlenmektedir.



Fotoğraf 3: Nöropsikiyatrik tedavide Sanal Gerçeklikle Tedavi, sanat ve bilimin disiplinler arası yaratıcı bir çalışma örneği. <https://www.express.co.uk/news/world/719009/Parkinson-s-Alzheimer-s-MS-scientists-virtual-reality-early-diagnosis> 09.02.2018

"Wagner (1978), yaratıcılığı kavramsal olarak ifade edilme güçlüğü nedeniyle bilimsel amaçlarla kullanılmayacak kadar belirsiz bir kavram" (Tekin Bender, 2013, s. 63) sözleri ile yaratıcılığı sanatsal bir süreç için daha tanımlanabilir bir kavram olarak ifade eder. Dean Keith Simonton, Clayton Christensen, Teresa Amabile, Robert Sutton gibi yaratıcılık ve inovasyon araştırmacıları bu kesişim noktasının yaratıcı fikrin temeli olduğunu, eğer bir kesişim olmazsa karşılaşmanın da olmayacağını aktarmışlardır. "Bu karşılaşma tasarım fikrinin olgunlaşmasına doğrudan pürüzsüz etki eder, olgunlaşır. Algısal, kültürel, ifadesel, entelektüel ve duygusal blokların aşılması ile gerçekleşir" (Adam, 2001).

Tasarımda Yaratıcı Düşünce Ortaya Koymada Tasarımcının Rolü

Tıpkı sanat yapıtlarında olduğu gibi kullanıma yönelik ürünlerde de işlevsellik kadar yaratıcılık da büyük öneme sahiptir. Bu doğrultuda; tasarımda yaratıcı düşünce ortaya koymada tasarımcının rolü oldukça karmaşık görünebilir ancak amacı oldukça basittir: verilen süre

içerisinde, tüketici tarafından ihtiyaç ve beğeni doğrultusunda tercih edilmesi en yüksek ürünü, tasarlamak ve sunmak (Wilson, 2001, s. 10). Bu eylemin, pazarlama açısından bakıldığında en düşük maliyette, satış açısından bakıldığında en yüksek kar getirecek düzeyde, marka açısından bakıldığında ise adını en iyi noktaya taşıyacak derecede gerçekleştirmesi beklenir. Ürünün estetik açıdan değerinin yükseltilmesinin yanı sıra, tüketicinin farklı koşullarda da kullanabileceği ürünlerin tasarımlar da yaratıcı fikir olarak ortaya çıkmaktadır. Örneğin; farklı sıcaklıklarda renk değiştiren boyarmaddelerin tekstil tasarımında estetik değerler doğrultusunda düzenlenmesi ile elde edilen termokromik özellikli giysiler, tüketici üzerinde dinamik, değişken bir desen imkânı sunmaktadır. Böylece yaratıcı düşünce, tasarım ile bütünleşerek geleceğe yönelik estetik değeri yüksek bir ürün ortaya çıkmaktadır (Fotoğraf 4).



Fotoğraf 4: Isı ile renk değiştiren giysi örneği. Derya Meriç tez uygulamaları, 2016.

Yaratıcı tasarımcı; fikrini uyguladığı süreçte artık bir üretici olmuştur ve dolayısıyla ürünlerinin kalitesini ve geliştirilmesi sorunlarını da irdelemelidir. "Bu bağlamda, beyin fırtınası, morfolojik yöntem gibi çeşitli yaratma tekniklerinin, bireysel zanaatçılıktan yaratıcılık bağlamındaki sanayileşmeye geçiş girişimi olduğu da söylenebilir" (Rouquette, 2007, s. 13). Tasarım yaparken yaratıcı olabilmek için; tasarımcının kendi yaratma sürecini keşfederek bilgi edinmesi ve sonuçlandırması gereklidir. Yani tasarımcının kendine en uygun tasarım sürecini, kendi düşünme biçimi ile harmanlayarak bir karşılaştırma gerçekleştirmesi önemlidir (Apaydın, 2015, ss. 13). Tasarımcı, detaylara odaklanma, gözlemlene, algıda seçicilik, imgeleme ve tasarlama ile yaratıcı düşüncesini birleştirerek tasarımına yenilikçi ve yaratıcı bir anlam yükleyebilmektedir (Apaydın, 2015, s. 16).

Gelecek ve Öngörü

"Gelecek tanım gereği henüz gelmediği halde, şu andaki olaylarla yakından ilişkilidir. Gelecek; bugün moda dünyasında ortaya çıkan gelişmeler arasında, yarının stillerini oluşturan tasarımlar, fikirler, teknolojiler ve malzemeler ve bunları gerçekleştirmek için geliştirilen süreçlerle; estetik, konfor ve uygunluğun ötesine geçmektedir" (Quinn, 2012, s. 200).

Gelecekte çok amaçlı kimliğe sahip yenilikçi tasarımların daha fazla yer alacağı günümüz trend tahminlerinden anlaşılmaktadır. Bu tasarımların tercih edilebilirliği ve kalıcılığının olup olmayacağı tasarımcıların öngörülerini sonucunda ortaya çıkmaktadır. Gelişen teknoloji ile birlikte hızlı ve seri üretimin gerçekleşmesi, tasarımda öngörüü de zorunlu kılmaktadır. Tasarlanan ürünlerin bir sanayileşme girişimi sonucunda birden fazla üretiliyor olması, görsel ve fiziksel işlevselliğinin çok iyi tasarlanmasını da gerektirmektedir. Kelime kökü olarak Latince'de 'anticipare', İngilizce'de 'anticipatory' de bir şeyin zamanı gelmeden öngörmek, tahmin etmek ve halletmek anlamına gelmektedir (Kılıç, 2017). Dijital ekonomi danışmanlığı şirketi olarak dünyanın ilk 40'ı arasına giren Huge Inc.'i bu noktaya taşıyan CEO'su Aeron Shapiro da, müşteri deneyimlerinin en değerli analizleri olduğunu ve bu doğrultuda şirketin büyüdüğünü ifade ederken, öngörülerinin kullanıcı tercihlerinin daima bir adım önünde olduğunu aktarmıştır (Shapiro, 2013).

Tasarımda öngörünün önemi üzerindeki çalışmaların 1980'lerde daha somut bir biçimde yapıldığı görülmektedir (Heskett, 2017, s. 180). Bunun bir nedeni, "büyük ölçüde seri üretimle birlikte bilgisayar/bilişim teknolojisi/yazılımlar/sanal gerçeklik gibi tüm teknolojik ilerlemelere karşılık görsel bir düşünce temsili olan tasarımın hala bir yetenek/beceri olarak statüsünü korumasıdır" (Heskett, 2017, s. 186). Tüm teknolojiye rağmen tasarımcının gelecekte nelere ihtiyaç duyulacağı, neyin, neden, kim için üretileceği, ürünün etkisinin nasıl olacağı gibi tüm sorulara cevap verebiliyor olması günümüzde daha çok önem kazanmıştır (Heskett, 2017, s. 188). Tüm bu sorulara cevap verebilen tasarımlar, diğerlerine göre bir adım önde olmaktadır. Tasarımcı sadece tasarımın estetik ve fiziksel işlevini değil, kar etme, insanlara hizmet üretme yada ekolojik kaygılarla uyum içerisinde olma gibi konulara da bağlı olarak tasarımlarındaki değerlerin ne ölçüde somutlaşacağını bilmeli ve öngöründe bulunabilmelidir (Heskett, 2017, s. 194-195). Tasarım dünyasında trend tahminleri tarafından her yıl estetik özellik, işlevsellik, müşteri tercihleri ve beklentileri doğrultusunda rapor hazırlanmaktadır. "Bu öngörü tahminleri; toplumun %15-

25'inin yenilik, yaratıcılık ve trendlere önem verdiğini, ilk önce bu grubun yenilikçi ürünleri tercih ettiğini, sonrasında toplumun benimsediğini aktarmaktadır" (Quinn, 2012, s. 204).

Günümüzde tasarım, yaratıcı olma özelliğinin yanında sosyal sınıf, mali piyasa, ekonomik strateji hatta siyasi işlerden de etkilenmektedir. Ancak bu noktadan bakıldığında tasarım, çabuk tüketilen, toplumun değişimi ile birlikte değişime mecbur kalan bir unsur da olabilmektedir. Bu nedenle tasarımın sürdürülebilirliği, kalıcılığı ve gelecekteki konumu düşünüldüğünde devreye yaratıcılık girmektedir. Mühendislik, biyoteknoloji ve bilimsel araştırmalar; tasarımda yaratıcılığı desteklemekte, disiplinler arası çalışmanın neredeyse zorunlu hale geldiği günümüz ve gelecek için çok amaçlı tasarımların önemini vurgulamaktadır (Fotoğraf 4).



Fotoğraf 5: "Wireless Dress" Kablosuz bağlantı ile hareket eden giysi örneği, Hüseyin Çağlayan, 2007. <http://techstyler.fashion/in-conversation-with-hussein-chalayan> 13.01.2017

"Tasarımda form, boşluk, alan, şekil, çizgi, boyut, renk gibi tasarım elemanlarının doku, uyum, zıtlık, koram, vurgu, denge, birlik gibi tasarımların ilkeleri ile birleşmesi tasarımlarını oluşturur (Koca ve Koç, 2009, s. 35). Tasarımcının gelecek ile ilgili öngörülerde bulunması ve yaratıcı ürün ortaya koyabilmesi için önem vermesi gereken konular şu şekilde sıralanabilir:

- Çevresini/ toplumsal olayları gözlemlemesi.
- Hedef kitlenin psikolojik/ fiziksel ihtiyaçlarını bilmesi.
- Farklı moda /sanat eğilimlerini takip etmesi.
- Çalışma alanı ile ilgili geçmiş/mevcut çalışmalarını incelemesi.
- Sanatsal/ bilimsel/ kültürel eser ve etkinlikleri/ gelişmeleri takip etmesi.
- Deneyimselliğe açık olması.

- Kullanıcı deneyimlerine önem vermesi.
- Yeniliğe açık ve cesur olması.

Tüm bu koşullar sağlandıktan sonra tasarımcı yaratıcı fikir ile karşılaştıktan sonraki yaratıcı süreçte; sosyal, psikolojik, ekonomik anlamda araştırma yaparak konsept ve tema belirlemeli, tasarım geliştirmeli, renk, form, boyut gibi açılardan tasarımsal bir değerlendirme yapmalı ve ürünün sunumunu gerçekleştirmelidir.

Kavramların Tekstil Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi

Tekstil tasarımında yaratıcılık kendisini üç boyutta gösterebilir: "Estetik unsurların göz önüne alınması ile daha önceden yapılmamış bir yüzey oluşturulması, teknik unsurlar dikkate alınarak tekstil materyalinin farklı bir konuma getirilmesi, belirlenen hedef kitlenin beğeni ve isteklerinin yerine getirilmesi" (Önlü, 2004, s. 88). Tüm bu yaklaşımlar ise malzeme ve tekniğin, teknoloji, bilim, sanat gibi disiplinlerin birlikteliği ile hedeflenen sonuca ulaşabilmektedir. Günümüzde sanat ve tasarımda yaratıcılık öncelikle malzemeye dayanmaktadır. Malzemenin bilim, teknoloji ve disiplinler arası etkileşimleri sonsuz denebilecek kombinasyonlar sunar. Ancak bu sonsuz kombinasyon 'aşırı kombinasyon' halini aldığı biribirine benzer, işlevsiz ürünler ortaya çıkabilmektedir (Gürkök Uygur, 2015, s. 50). Malzeme ne kadar fazla bilinirse teknik ile o kadar iyi yorumlanarak yaratıcı hale gelebilmektedir. Bu noktada "olmayacakmış gibi görünenden, görünür olan bir şeyi yaratma (Gürkök Uygur, 2015, s. 51)" fikri üç temele dayanmaktadır: Malzeme, boşluk ve ikisini birleştiren eleman. Bu üçü ne kadar özgün olursa, metalaşmadan da o kadar uzaklaşarak kendine has, yeni, şaşırtıcı ve kalıcı bir yaratıcı kimliğe kavuşurlar. Sanatçının yaratıcı fikrini yaratıcı ürüne dönüştürmesinde en önemli olgulardan biri de ruhsallığını yaratıcı sürecin her aşamasında ön planda tutabilmesidir (Klee, 2002).

Tekstil ürünlerinin tasarımı ve üretiminde teknoloji ile birlikte insan ihtiyaçlarının karşılanmasında 'doğaya daha az zarar verme' düşüncesi son çeyrek yüzyılda daha fazla önem kazanan bir konu haline gelmiştir. Bunun temelinde tüm tasarım ve üretim alanlarında olduğu gibi, hammadde tüketiminin hızlanması, doğal kaynakların tüketilmesi, doğanın tahrip edilmesi, geri dönüşümün yetersiz kalması ya da yapılamaması gibi büyük sorunlar yatmaktadır. Bu nedenle sürdürülebilir tasarım fikri, günümüz yaratıcı düşüncesinin temelini oluşturur hale gelmiştir. Daha az enerji, su, zaman, işgücü gerektiren teknolojiler, doğa ve insan sağlığı açısından yeniden değerlendirilmiştir. Sadece üretim değil, ürünlerin yok olma, geri dönüşüm, geri kazanımlarında da

'Beşikten Beşiğe' kavramı oluşmuştur.

Bu doğrultuda; tekstil tasarımında gelecek ve öngörü denildiğinde karşımıza çıkan çalışma konuları şu şekilde sıralanabilir:

- Malzeme çeşitliliğinin sağlanmasında malzeme teknolojinin gelişmesi ve çok fonksiyonlu malzemelerin üretilmesi.
- Sürdürülebilirliğin sağlanmasında yeniden kullanım, yeniden tasarım, geri kazanım, geri dönüşüm, değişim konseptleri üzerinde yoğunlaşılması.
- Üretim sürecinde az atık-sıfır atık oluşumunun sağlanabilmesi.
- Yavaş moda anlayışının benimsenmesi, tüketiciye psikolojik ve fiziksel açıdan daha uzun süre kullanılabilir ürünlerin sunulabilmesi.
- Yaşam döngüsü, etik üretim ve biyomimetik anlayışların benimsenmesi.

Sürdürülebilir yaklaşımlar içerisinde; geçmişte bir ihtiyaç olarak gerçekleştirilen geri dönüşüm, geri kazanım çalışmaları günümüzde daha bilinçli bir şekilde gerçekleştirilmektedir. Bu noktada tasarımcının ön büyük görevi; sürdürülebilir bir tasarım yaparken sürdürülebilir yaklaşıma ait tüm konseptleri de dikkate alarak en verimli ürünü ortaya koyabilmektir. Sürdürülebilir yaklaşımlar, geleceğe daha iyi bir çevre bırakabilmek amacı ile sadece giysilerin üretiminde değil, kumaş üretimi, iplik üretimi, lif üretimi, boya-baskı teknikleri ve bitim işlemlerinde de uygulanmaktadır. Bir tasarımın üretiminde tek bir aşamada değil ait tüm aşamalarda sürdürülebilir bir yaklaşım sergilenmesi gerekmektedir. Son yıllarda pek çok sosyal sorumluluk ve farkındalık projeleri ile de toplum tarafından sürdürülebilir yaklaşımlar kayda değer görülmektedir. Yaratıcı bir ürün ortaya koymada, malzeme veya tekniğin yeni oluşuna ek olarak sürdürülebilir yaklaşımlarda daha önceden kullanılmış malzemelerin yeniden kazanılması, dönüştürülmesi tasarımcının hayal gücüne bağlı olarak daha detaylı bir çalışmayı da beraberinde getirmektedir. Ürünlerin geri dönüşümleri kadar, yenilikçi tekstillerin uzun süre kullanılabilirliğinin sağlanması da sürdürülebilir yaklaşımlardandır. Teknolojinin sunduğu imkanlar doğrultusunda insan hayatını kolaylaştırmak amacı ile üretilen fonksiyonel ve özel tekstillerde de yaratıcılık kavramı sürdürülebilirlik kapsamında malzemenin dayanıklılığı, uzun süre kullanılabilirliği olarak yorumlanabilmektedir.

Bu nedenle akıllı tekstiller, teknik tekstiller,

giyilebilir teknolojiler gibi hem estetik bir beğeniye sahip hem de fonksiyonel ürünlerin tasarlanması tekstil tasarımında yaratıcılık kavramının en önemli örnekleridir (Fletcher, 2014, s. 81). Günümüz tekstil tüketicileri; ürünlerin sadece giyilebilir, kullanılabilir olmalarını değil, günlük yaşamı kolaylaştırıcı, fayda getiren özelliklerinin de olmasını beklemektedir (Fotoğraf 5).



Fotoğraf 6: "Hövding" Giyilebilir sensörlü bisiklet kaskı, <https://hovding.com/> 28.12.2017.

Sürdürülebilir yaklaşımların bir diğer çalışma konusu ise; lif ve kumaşlara uygulanan bitim işlemleridir. Sanayileşmenin bir getirisi olarak nüfusun çoğunluğunun gününün büyük bir kısmını çalışarak geçiren insanların en büyük beklentisi, kendi ihtiyaçlarını daha kısa sürede karşılayarak, kendilerine zaman yaratabilmeleridir. Bu nedenle, leke tutmazlık, kırışmazlık, antibakteriyellik, nefes alabilirlik, UV koruyuculuk gibi pek çok ihtiyaç tasarımın en önemli işlevleri haline gelerek yaratıcı bir düşünce ile tekstil tasarımında yer edinmiştir (Fotoğraf 6). Böylece, tüketici tek bir ürün ile birden fazla ihtiyacını karşılarken bir yandan da bu ürünlerin kullanım ve bakımları ile ilgili de bir takım kolaylıklarla karşılaşmıştır. Böylece sürdürülebilir bir yaklaşım sergilenmiştir.



Fotoğraf 7: 'Biologic', nefes alabilen akıllı kumaş örneği, MIT, Tangible Group ve New Balance, 2015. <http://viemagazine.com/biologic-the-future-of-smart-fabrics/> 20.12.2017.

Yaratıcı tekstil tasarımlarının gelecekte neler olabileceği ile tahminlere bakıldığında, kullanıcıya kolaylık sunan, birden fazla estetik ve fiziksel ihtiyacını karşılayan, çevre ve insan sağlığı açısından zararsız, sağlık açısından olumlu etkiler oluşturabilecek tasarımlar olacağı görülmektedir. Multisensörlü kumaşlar, kendini temizleyen kumaşlar, bakteri yok edici yüzeyler, yıkama gerektirmeyen- ütü gerektirmeyen tasarımlar, teknolojik donanıma sahip giysiler, biyogiyisiler (Fotoğraf 7) günümüzde var olmakla birlikte gelecekte daha da önem kazanacaktır. Ancak tüm bu süreçte, tasarımda yaratıcılığın en önemli kriterlerinden biri sürdürülebilirlik olmalı, sürdürülebilirlik fikri sürdürülebilir bir süreç haline gelmelidir.



Fotoğraf 8: 'Biocouture' Farklı bakterilerden üretilmiş sürdürülebilir biyogiyisi örnekleri, Susan Lee, 2015. <https://www.nextnature.net/2015/06/interview-suzanne-lee/> 11.02.2018.

Sonuç

Tasarımda yaratıcı fikrin oluşumu kadar, bu fikrin yaratıcı süreç içerisinde gelecek ve öngörü kapsamında değerlendirilmesi, fikrin estetik ve fiziksel açıdan değerli bir ürüne dönüşümünde önemli rol oynamaktadır. Tekstil tasarımında, 21. yüzyıldaki sürdürülebilirlik kavramı doğrultusunda gerçekleştirilen çalışmaların hedefine ulaşabilmesi için çevreci yaklaşımların tasarım sürecinde düşünülmesi gerekmektedir. Bu noktada tasarımcının kullandığı malzemenin yok oluş, geri dönüşüm, geri kazanım özelliklerini bilmesi, tüketici ihtiyaçlarını belirlemesi, hedef kitleyi tanıması, hedef kitlenin psikolojik ve fiziksel ihtiyaçlarını bilmesi, içinde bulunduğu toplum kadar toplumsal olayları da bilmesi, farklı moda ve sanat eğilimlerini takip etmesi, mevcut ve geçmişteki tasarımları, ürünleri incelemesi, sanat, bilim, kültür, tarih gelişmelerinden haberdar olması ve geleceğe yönelik bir yaklaşım ile tasarımlarını gerçekleştirmesini sağlamaktadır. Ayrıca tasarımcının deneyselliğe açık olması, kullanıcı deneyimlerini dikkate alarak tasarım yapması, yeniliğe açık ve cesur olması, risk alması da yaratıcılığı kadar önemlidir. Tasarımcının yaratıcı fikre sahip olması kadar yaratıcı süreç de önemlidir.

KAYNAKÇA

- Adam, J. (2001). *Conceptual Blockbusting: A Guide to Better Ideas*, New York: Basic Books.
- Apaydın, B. (2015). Eğitimci gözüyle tasarımda yaratıcılık söylemi, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication (TODJAC)*, Cilt 5(Sayı 3) ss. 12-21.
- Birch, P., Clegg, B. (1997). *İş Hayatında Yaratıcılık*, (T. Savaşer, Çev.) İstanbul: Rota Yayınları.
- Fletcher, K. (2014). *Sustainable Fashion and Textiles*, London: Earthscan Routledge.
- Gürkök Uygur, T. (2015). *Sanat Yaratıcı Sanat, Özkan Eroğlu ile Görüşmeler*, İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Heskett, J. (2017). Tasarım, (E. Uzun, Çev.) Kültür Kitaplığı: 131 Sanat: 18, Ankara: Dost Kitabevi.
- Johansson, F. (2013). *Yaratıcılık ve İnovasyon, Medici Etkisi Yaratmak*, (D. Tayanç, Çev.) 2.Baskı, İstanbul: MediaCat.
- Kılıç, B. (2017). *Öngörülü tasarım*, Erişim tarihi: 27.11.2017. sherpa.blog/ongorulu-tasarim-anticipatory-design-nedir#
- Klee, P. (2002). *Modern Sanat Üzerine*, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Koca, E., Koç, F. (2009). Giysi tasarımında yaratıcılık, *E-journal of New World Sciences Academy*, Cilt: 4 (Sayı: 1), ss. 33-44.
- Koestler, A. (1960). *The Act of Creation*, Last Century Media.
- May, R. (2013). *Yaratma Cesareti*, İstanbul: Metis Yayınları
- Önlü, N. (2004). Tasarımda yaratıcılık ve işlevsellik tekstil tasarımındaki konumu, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt:3 (Sayı:1), ss. 85-95.
- Quinn, B. (2012). *Fashion Futures*, London: Merrell Publishers Limited.
- Shapiro, A. (2013). *Users, Not Customers: Who Really Determines the Success of Your Business*, New York: Portfolio.
- Sutton, R. (2002). *Weird Ideas That Work*, New York: Free Press.
- Rouquette, M. L. (2007). *Yaratıcılık*, Ankara: Dost Kitabevi, Kültür Kitaplığı: 56 Psikoloji: 5.
- Tekin Bender, M. (2013). *Duyuların İzinde Sanatsal Yaratma*, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Wilson, J. (2001). *Handbook of Textile Design: Principles, Processes, and Practice*, Cilt 14, Woodhead Publishing, Taylor & Francis.



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan April 2018

Esen BAYDEMİR¹,

¹ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/ Esen Baydemir /
esen.baydemir@msgsu.edu.tr

TÜRK HALI SANATINDA KULLANILAN OKUNABİLEN YAZILAR THE READABLE WRITINGS WHICH ARE USED IN TURKISH CARPET ART

Anahtar sözcükler: Kültür, Halı, Yazılı Seccade, Ayet, Kufi.
Keywords: Culture, Carpet, Written Prayer Rug, Verse, Kufi.

ÖZET

Yazı, süsleme unsuru olarak çağlar boyunca bir çok medeniyet tarafından mimaride, dokumada, oymacılıkta, seramikte ve hat sanatlarında kullanılmıştır. Dokuma Sanatlarında yazı unsuru Türkler tarafından kullanıldığı gibi bir çok farklı halk tarafından da kullanılmıştır. Özellikle İran halılarında, Kafkaslarda Azerbaycan ve Kazak halılarında yazı unsurunun kullanıldığı görülmektedir. Türklerde ise yazı unsuru ilk ortaya çıktığından beri halı ve kilimler de vazgeçilmez bir öğe olarak kullanılmaktadır. Türk Halı Tarihinde yazı kullanımı 13.yüzyılda Konya Selçuklu halıları ile başlamıştır. Bu halıların bordüründe ki Selçuklu süsleme sanatlarından esinlenen ilkelere uyum olarak kufi yazı tarzını andıran biçimler görmekteyiz. Daha sonra kufiden gelişen bu motifler Beyşehir Selçuklu halılarında, Fustat' da bulunan halı parçalarında, hayvan figürlü halıların bordürlerinde ve Osmanlı halılarında karşımıza çıkmaktadır. Bu halılarda kullanılan yazı okunamamaktadır ve sadece süsleme amacıyla kullanılmaktadır. 17. yüzyıldan itibaren ise Osmanlı seccadelerinde okunabilen, Sülüs, Talik ve Kufi tarzda yazılar görünmektedir. Bu halılarda kullanılan yazılar seccadenin üst bölümünde, alınlık, iç bordür, dış bordür, ana bordür ve mihrap kısmında yer alır. Bu seccadelerde kullanılan yazılar genellikle Kur'an-ı Kerim' den seçilen ayetler veya namazla ilgili hadis ve yazılardır. Çalışmada Türk el dokuması halılarındaki yazı sanatının uygulamaları incelenerek bu uygulamaların halı sanatındaki önemi vurgulanmaya çalışılmıştır. Bu amaçla günümüze kadar farklı malzeme ve tekniklerle dokunan okunabilen halılar belirlenerek incelemeleri yapılmıştır. Bu halılarda kullanılan yazıların ne maksatla kullanıldıkları, bu yazıların çevirileri ve hangi yazı türlerinin kullanıldığı belirlenmeye çalışılmıştır. Bu okunabilen yazıların halılarımızda ne tür bir kompozisyon şemasında yer aldığı ve genel olarak hangi bölümlerde kullanıldığı belirlenmiştir. Kullanılan bu yazıların şemaları çıkarılmış, çevirileri yapılmış ve hangi anlama geldikleri ve kullanıldıkları alanlarla ilgili bir bağlantı olup olmadığı sorgulanmıştır. Özellikle seccadelerde kullanılan ayetler belirlenmiş ve genel olarak hangi ayetlerin halılarda kullanıldığı saptanmıştır. Bu ayetlerin Türkçe meallerine ulaşılmıştır. Türk Halı Sanatı geleneksel sanatların en eskilerinden biri olduğu için kültür ve kimlik bağlamında yansıtıcıdır. Bu çalışma halı sanatının tarihsel gelişimi doğrultusunda yapılmıştır. Sonuç olarak Türk halılarında okunabilen yazıların genel olarak seccadeler de kullanıldığı, bu yazıların kullanıldığı belli alanlar olduğu ve Kur'anı Kerim'den sadece belirli ayetlerin halılarda kullanıldığı bilgisine ulaşılmıştır.

ABSTRACT

Writing has been used by many civilizations as an ornament element throughout the ages in architecture, textiles, carving, ceramics and calligraphy.

Writing element in Weaving Arts has been used by many other people besides the Turks. It is seen that the writing element has been seen especially on Iranian carpets and on the carpets of Azerbaijan and Kazakhstan in the Caucasus.

In the Turks, the writing has been used as an indispensable element in carpets and rugs since it first appeared. The use of writing in the history of Turkish Carpets started with Konya Seljuk carpets in the 13th century. On the borders of these carpets we see forms resembling Kufic writing style inspired by Seljuk ornament elements. Later on, these motifs evolving from the Kufan emerged in Beyşehir Seljuk carpets, in carpet pieces in Fustat, in the borders of carpets with animal figures and in the Ottoman prayer rugs. The writings used in these carpets cannot be read and are only used for ornament purposes.

It is observed that there have been readable writings in the Thuluth, Talik and Kufic styles in Ottoman prayer rugs since the 17th century. The writings used in these carpets are located on the pediment, inner border, outer border, main border and mihrab of the upper part of prayer rugs. The writings used in these prayer rugs are usually Verses from the Qur'an or writings and hadiths about prayer.

In this study, it is tried to emphasize the importance of the calligraphy in art of carpet by examining the examples of hand knotted Turkish carpets. For this purpose, the readable carpets woven with various materials and techniques until today were determined and examined. It has been tried to determine what purpose the writings had been used for, the translations of them and which font types had been used. It has been determined what kind of composition scheme these readable writings are included in and in which parts they are used in general of our carpets.

The schemes of these writings were revealed, the translation of them was made and it has been questioned whether there is a connection between their meanings and the areas they were used in. Especially Verses used in prayer rugs have been identified and it has been determined which Verses are generally used. Turkish meaning of these Verses has been reached.

Because Turkish Carpet Art is one of the oldest of traditional arts, it is reflective in the context of culture and identity. This work was done in the direction of historical development of carpet art.

As a result, it has been found that the writings that can be read in Turkish carpets are generally used in the prayer rugs, that there are certain areas where these writings are used on these carpets, and that only certain Verses from the Quran are used.

1.Giriş

Yazı , insanlar için ortak anlam ya da sesleri temsil eden işaret ya da simgelere dayanan bir iletişim sistemidir. Yazı dili görselleştirir diyebiliriz. Tarih boyunca bilinen ilk yazı türleri Sümer yazısı ve Çivi yazısıdır.

Tarih boyunca yazı birçok alanda süsleme unsuru olarak da kullanılmıştır. Yazı özellikle İslam dininin kabul edilmesinden sonra, Türk süsleme sanatlarının içinde ön plana çıkmış ve yazıya büyük bir önem verilmiştir. Doğrudan doğruya kullanıldığı kitap yazma sanatı dışında mimarlık, tahta ve taş oymacılığı , seramik, cam işleri, dokuma sanatları , deri işleri gibi birçok sanat dalında yazıdan bir süsleme unsuru olarak yararlanılmıştır.

"*Hat sanatı Arap harflerini malzeme olarak kullanan yüzey sanatına denir.*" (Sozen ve Tanyeli, 1992,s.101). Hat sanatında kullanılan çok çeşitli yazı türleri vardır. Ma'kili, kufi, sülüs, muhakkak, reyhani, nesih, tevkii, rika, ta'lik, gubari, divani, siyakat, ve müsel sel bu yazı türlerinden bazılarıdır. Kufi yazı, sülüs yazı ve ta'lik yazı türleri halı sanatında en fazla görülen yazı türleridir.

Kufi yazı; k öşeli ve düz çizgili en eski İslam yazısıdır."Arap yazısının kökeni, Sami asıllı Nebati kavminin yazısına dayanır. İslam dinini kabul eden ulusların kullanması nedeni ile Arap yazısı, İslam yazısı olarak da adlandırılmıştır. Bu yazının ilk biçimi olan ve adını Kufe kentinden alan kufi yazının yerini 9. yüzyıldan sonra Aklam- Sitte'nin almaya başladığını görmekteyiz. Aklam-sitte'yi oluşturan muhakkak, reyhani, sülüs, nesih, tevki, ve rika adlı altı çeşit yazıdır, fakat bu yazılara yuvarlak çizgiler hakimdir."(Ana Brittanika, s.449, C:8) Türk halılarında ise ilk kufi yazı 13.yüzyıl Konya Selçuklu halılarının bordürlerinde görünmektedir. Fakat kullanılan bu kufi yazı temelli bordür desenleri okunamamaktadır.

Sülüs yazı dört bölümü düz, iki bölümü yuvarlaktır, diye tarif edilmektedir. Kufiden sonra en eski yazıdır ve en önemlilerinden biridir. Sülüs yazı Türk halılarında seccadelerin alınlık kısmında veya bordürlerinde kullanıldığı belirlenmiştir. Sülüs yazı kullanılan seccadelerdeki yazılar okunabilmektedir.

Ta'lik yazıyı yatay olan çizgileri uzun, dikey olan çizgileri kısa olan bir yazı türü olarak tanımlayabiliriz. "Yaygın ve hafif sağa, geriye yatıktır. Çizgileri incedir ve ince ve zarif bir görünüşü vardır."(Ergün, 1962, s.95) Türk halılarında seccadelerde kullanılmıştır ve okunabilen yazılardandır.

Bahsettiğimiz yazı çeşitleri Türk halı tarihinde halılarda en sık kullanılan yazılardır. Günümüzde yazı kullanılan halılarda da bu yazı çeşitlerinin yanında, nesih, divani, ve celi ta'lik türde de yazılar kullanılmıştır.

Yazı süsleme unsuru halı sanatında çok önemli bir yere sahiptir. Yazı süslemeli halı ve kilimlerin öncelikli olarak camiler için dokutulduğu görülmektedir. "Konya'da Alaeddin Camii için 13.yy da yaptırılmış halıların

bordürlerinde kufi yazı detaylarından alınma olduğu belli kompozisyonlar vardır."(Durul, Türkiyemiz dergisi, s.17, s.26) Selçuklu halılarının en karakteristik özelliği iri kufi yazılardan meydana gelen geniş bordürlerdir. Bunlar uçları üçgenlerle son bulan dik harflerden ibarettir. 14.yy başlarından itibaren üsluplaşmış hayvan figürlü halılarda Selçuklu halılarının etkilenmişlerdir. Hayvan figürlü halıların bir kısmınının bordürlerinde de kufi yazılardan türetilmiş motifler görünmektedir. 15.yy ortasından 16.yy'a kadar zemini koyu renklerle geometrik sahalar ayrılmış ve bordürlerinde kufi yazıyı hatırlatan motiflerle yeni bir halı grubu ortaya çıkar. 1451'den itibaren İtalyan ressamlarının tablolarında sık sık resmedilen fakat sonradan Holbein'in tablolarında çok görüldüğü için Holbein halıları adıyla anılan bu halılardan az orijinal örnek kalmıştır. Bu halılar 4 ayrı tipte gruplanır. İlk iki tip Holbein halılarında daha çok kufi yazı karakterli bordürler görülmektedir ve bu kufi desen unsurları zamanla örgü haline dönüşmüşlerdir.

16.yy Uşak ve çevresinde yapılan halılar Türk halı sanatının ikinci parlak devrini oluşturmuştur fakat bu halılarda yazı kullanılmamıştır.

Halı tarihinin sonraki dönemlerinde Bergama halılarında yine kufi yazı motifli bordürler görünmektedir. Anadolu halılarının klasik motif ve kompozisyonlarının yanında 16.yy' ın ikinci yarısında teknik ve kompozisyon bakımından tamamen farklı bir grup halı görülür. Bunlara Osmanlı Saray halıları adı verilir. Saray seccadelerinin içinde yazı çok fazla kullanılmıştır ancak sadece tarih yazıları vardır. Seccadeler a)Gördes, b)Kula, c)Konya, d) Ladik , e)Kırşehir, f)Mucur, g)Milas, h)Bergama olamak üzere 8 grupta toplanır. Bunların içince sadece Konya ve Bergama seccadelerinde yazı kullanılmıştır. 19.yy'da da Herke de dokunan Saray seccadeleri ortaya çıkmıştır ki en fazla yazı da bu halılarda kullanılmıştır. Bu halılarda kullanılan yazılar okunabilmektedir.

2.Yazının Okunabildiği Halılar

2.1 Topkapı Sarayı' ndaki Halı Seccadeleri

Seccadeler hem dini açıdan hem geleneksel sanatlar açısından çok önemli bir yere sahiptirler. Gerek renk, gerek desen açısından büyük zenginlik gösterirler ve ibadet hayatımızın sanata yansımalarıdır. Kullanılan yazıların okunabildiği bu seccadelerde ayak gelen kısımlarda özellikle yazının kullanılmadığını ve yazıların daha çok namaz kılan kişinin baş kısmının geldiği bölgelerde, yani seccadelerin üst kısımlarında kullanıldığını görmekteyiz.

16. yüzyılda sultanların ibadet etmek için kullandığı seccadelerin sanat açısından olağanüstü güzellikte olduklarını görmekteyiz. 1514 yılında Tebriz'in 1517'de Kahire'nin Yavuz Sultan Selim tarafından alınması ile bu şehirlerden getirilen nakkaşların etkisiyle halıların desenlerinde, renklerinde ve tekniğinde büyük bir değişim görülür. "16. yüzyılda Osmanlı sanatında, sanatın bütün kollarında bir üslup birliği ortaya çıkmıştır, bu durum

desenlerin tek merkezden dağıldığını göstermektedir. Örneğin, çinilerde kullanılan motifler, duvar süslemelerinde, kaftan desenlerinde, halılarda v.b. kullanılmıştır. O dönemde saraya bağlı atölyeler saraydan gelen sipariş listesine göre çalışırlardı. Sultanların ibadeti için dokunan seccadeler ayrı bir önem taşırdı. Seçilen yünün ince ve parlak olması , sine düğümü kullanılması , desenin zarif konturları bu seccadelere inanılmaz bir güzellik katmıştır. Hançer yapraklı motifler, rozetler, lale, sümbül, gül, karanfil ve nar motifleri bu seccadelerin en karakteristik özelliklerindedir. Genellikle İstanbul ve Bursa' da dokunmuşlardır bu seccadeler. 17. yüzyıl ortalarından itibaren Saray Seccadeleri eski zerafetini kaybetmiştir. Dokuma eski örneklerle göre kabalaşmıştır ve desenler de eski önemini yitirmiştir."(Bilgin, Türkiyemiz Dergisi, say. 7, s.18)

Seccadelerde, bordürlerde sülüs ve ta'lik yazı türleri ile ayetler yazılıp, köşelerde kufi yazı kullanılmış madalyonlar kullanıldığı gibi, bunların çok az yazısı olanları da vardır. Bu tür seccadeler Osmanlı Saray Halıları geleneğine bağlanabilir. Sarayın himayesinde kurulan atölyenin, bu geleneği 19. yy'da devam ettirdiği kabul edilebilir. Gördes ve Hekim düğümünün birlikte kullanılması , arışların ipek olması , bunların teknik özellikleridir. Hekim düğümü yazıların, çiçek motifleri, bulut motifleri, rumi gibi daha oval motiflerin daha iyi dokunmasını sağladığı için kullanılmıştır.

Topkapı Sarayı 'nda bulunan yazılı seccadeleri yazıların kullanıldıkları yerlere göre gruplayarak inceleyebiliriz, en gelen hatlar ile bu seccadeleri üç grupta toplayabiliriz; Alınlık kısmında yazı kullanılan seccadeler, bordürlerinde yazı kullanılan seccadeler ve hem bordürlerinde hem de mihrap köşeliklerinde yazı kullanılan seccadeler.

2.1.1 Alınlık Kısmında Yazı Kullanılan Seccadeler

Topkapı Saray müzesinde alınlık kısmında yazı bulunan seccadeler 12 tanedir. Bu seccadelerin bir kısmı geometrik kompozisyonlu, bir kısmı Mihrap kısmı bitkisel motifli ve bir kısmı madalyon motifi kullanılan kompozisyonlar oluşturmuşlardır.

Bu seccadelerde kullanılan yazılara baktığımızda 4 seccadede Şii Şahadeti "La İlahe illallah Muhammed un Resulullah Aliyyu Veliyullah hakken hakka" ("Allahtan Baska İlah Yoktur, Muhammed Allah'ın Resuludur, Ali de Allahın Hak Velisidir.") yer alır. 1 seccadede Sünni Şahadeti kullanıldığını , diğer seccadelerde ise namaz kılmaya çağrı niteliği taşıyan yazılar bulunduğunu görüyoruz. Genellikle adı geçen seccadelerde "Allah, Muhammed ve Ali" ibareleri de yer alır. Alınlık kısmında yazı bulunan seccadelerde genel olarak sülüs yazı ve kufi yazı türleri görülmektedir.

Alınlık kısmında Şii Şahadeti bulunan seccadeler kafamızda soru işaretleri yaratmaktadır. Sünni kuralların geçerli olduğu Osmanlı döneminde neden Şii Şahadetinin seccadelere işlendiği konusunda farklı görüşler de vardır.

Tuba Kurtuluş'un tezinde bu konu ile ilgili bir açıklama yer almıştır. "Topkapı Sarayı halı seccadelerini İran üretimi olarak düşünmenin en büyük sebeplerinden biri, bazı halı seccadeler üzerinde Şii özellikleri gösteren yazılar bulunmasıdır. Sunni inancındaki Osmanlı hükümdarlarının, sipariş vererek böyle halılar dokuturacağı pek düşünülemez. Ancak, Osmanlı toprakları dahilindeki Şii toplumunun sayısı da azımsanamaz. Fakat bu halıların Saray' da bulunmaları ve Saray erkanı tarafından kullanıldığı düşünülürse, Şii yazıların biraz garip kaçtığı düşünülebilir. Bu yüzden halı seccadelerin, İran'da dokutturulduğu veya İran'dan gelen malzemelerle dokutturulduğu düşünülürse, Şii yazıların abestliği tekrar ortaya çıkar. Bu halı seccadelerin eğer İran'dan hediye olarak veya ganimet olarak geldiği düşünülürse, Şii yazıların sebebi anlaşılabilir. Eğer gerçekten böyleyse, o zaman halıların kullanılmadan depoda saklanmaları ve bu sebeple renklerini muhafaza etmiş olabilecekleri de birbirini açıklayabilir tutarlılıkta olabilir." (Kurtuluş,2001,s.43)



Resim 1: 13/2015 Envanter numaralı halı seccade, Topkapı Sarayı Müzesi, Seccadenin mihrabının iki yanında bulunan bölümlerde Şii Şahadeti yazılıdır. Alınlık bölümünün sağında kufi yazı ile "Allah, Muhammed ve Ali" ibareleri, solunda da kufi yazı ile dört kez "Ali"ibaresi, Alınlık bölümünde bulunan ayetlikte de "Geç olmadan ibadet için acele edin ve ölmeden önce tövbe etmek için acele edin" anlamını taşıyan bir ibare yer almaktadır. Mihrabın köşelerinde üçgen içinde "Allahu Ekber" ibaresi yazılıdır.

2.1.2 Bordürlerinde Yazı Kullanılan Seccadeler

Topkapı Saray müzesinde bordüründe yazı kullanılan seccadeler 12 tanedir. Genel olarak bu seccadelerde sülüs yazı ağırlıklı olarak kullanılmakla birlikte bazılarında ta'lik yazı ve kufi yazı da kullanılmıştır. Bu seccadelerin ana bordürlerinde sıklıkla Ayet El Kürsi (Bakara Suresi 255. ayet) "Allah, O'ndan başka tanrı yoktur; diridir, her şeyin varlığı O'na bağlı ve dayalıdır. Ne uykusu gelir ne de uyur. Göklerde ve yerde ne varsa hepsi O'nundur. O'nun izni olmadıkça katında hiçbir kimse şefaahat edemez. Onların önlerinde ve arkalarında olanları O bilir. O'nun ilminden hiçbir şeyi -dilediği müstesna- kimse bilgisi içine sığdıramaz. O'nun kürsüsü gökleri ve yeri içine almıştır. Onları korumak kendisine zor gelmez. O yücedir, mutlak büyüktür." yer almaktadır. Bunun dışında iç bordürlerde, Ahzap Suresi 56. Ayet "Allah ve melekler peygambere salât ediyorlar; ey iman edenler, siz de ona salât ve selâm okuyun", Nur Suresi 35. Ayet "Allah göklerin ve yerin nûrudur. Onun nûrunun misali, içinde kandil bulunan bir kandilliktir. Kandil bir cam içindedir, cam inciye andıran bir yıldızdır; (bu kandil) doğuya da batıya da ait olmayan, yağı neredeyse ateş dokunmasa bile ışık veren mübarek bir zeytin ağacından yakılır. Nûr üstüne nûr. Allah nûruna dilediğini kavuşturur. Allah insanlar için misaller veriyor, Allah her şeyi hakkıyla bilmektedir." ifadeleri ve dış bordürlerde En'am Suresi 83 ve 84. Ayetleri yer alır.



Resim 2: 13/2028 Envanter Numaralı halı seccade, Seccadenin sülüs hatla yazılmış dış bordüründe Ayet El-Kursi (Bakara suresi 255. Ayet) yer alır. Seccadenin ta'lik hatla yazılmış iç bordüründe Ahzap Suresi 56. Ayet yer alır.

Mihrap kemerinde ise İbrahim Suresi 40 ve 41. Ayetler ve İhlas Suresi yer almaktadır. Bunların dışında da bu seccadelerde Bakara Suresi 286. Ayet ve İsra Suresi 78. Ayet de kullanılmıştır. Ayrıca iki seccade de 12 İmama övgüler ve bir halıda Farsça ibareler yer almaktadır.

2.1.3 Hem Bordürde Hem Mihrap Köşelerinde Yazı Kullanılan Seccadeler

Hem bordürde hem mihrap köşelerinde yazı kullanılan seccadeler 9 adettir. Bunlarda sülüs, ta'lik ve bazı bordür köşelerin de yer alan kartuşlarda kufi yazı olmak üzere üç çeşit yazı kullanılmıştır. Kufi yazıların yer aldığı kartuşlar genelde küçük boyutlardadır. Bu halılarda bordüründe yazı kullanılan seccadelerdeki aynı sure ve ayetler kullanılmıştır. Fakat bu halılarda diğer halılardan farklı olarak mihrap köşelerinde Esmâ-ül Hüsnâ' dan yani "Allah'ın 99 Güzel İsmi" nden seçmeler yer almaktadır. Yine bu seccadelerin mihrabında yer alan "Allah" ibaresi çok büyük olarak kullanılmıştır veya "Allah, Muhammed ve Ali" ibareleri birlikte kullanılmışlardır.

2.2 Feshane Halıları

Hereke halıları yanında Feshane halıları da son devir Türk halı sanatında ikinci bir gruptur. "II. Sultan Mahmut zamanında Kumkapı yakınında Kadırga semtinde Dokuma imalathanesi olarak 1830 yılına kadar çalışılan atölye 1833-39 yıllarında genişletilerek Eyüp civarında Defterdar'a nakledilmiştir. Aslında Sultan Mahmut zamanında başa giyilen Fes imalat için yapıldığından bu ismi almıştır. Fabrika 1876 'da askeri teşkilata 1923'de Sanayi ve Maddin Bankası' na 1939'da Siimerbank'a bağlanmıştır. Burada 1914'e kadar devam ettiği bilinen halı imalatının Hereke ile aynı veya yakın tarihlerde 19. yüzyılın son çeyreğinde başladığı tahmin edilmektedir. Bundan önceki tarihlerde de gerek Hereke gerek Feshane' de müessese adı verilmeden saray için halı dokunduğu kabul edilmektedir." (Aslanapa,a.e.,s.200). Sağ üst kenarında Feshane adı ve tarihi yazılı halılar tanınmış olmakla beraber bunların isimsiz ve tarihsiz olanları da vardır.

Bu halılarla beraber yazı artık çok az kullanılmaya başlanmıştır. Kullanılan yazıların da tarih ve dokunduğu yeri belirtmek gibi bir amacı vardır.

3.SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Halı sanatında Türk halıları her zaman çok önemli bir yere sahiptir. İlk düğümlü halıların, üçüncü yüzyıldan evvel, Orta Asya'da Türkler tarafından yapılmaya başlandığı artık kabuledilmiş bir gerçektir.

Türk halı tarihinde yazı kullanımı ise 13. yüzyılda Konya Selçuklu halıları ile başlamıştır. Bu halılarda kullanılan yazıların kufi yazı karakterinden geliştiği kabul edilen bir gerçektir. Daha sonra kufi yazı karakterinden gelişen bu motifler Beyşehir Selçuklu halılarında, Fustat'da bulunan halı parçalarında, hayvan figürlü halıların bordürlerinde ve Osmanlı halılarında karşımıza çıkmaktadır. Bu halılarda kullanılan yazı motifleri okunamamaktadır ve sadece süsleme amacıyla kullanılmaktadır.

Selçuklu halıları kendinden sonraki dönemlerdeki halıları da etkilemişlerdir. 14.yy başlarından itibaren üsluplaşmış hayvan figürlü halıların bir kısmında da bordürlerde kufi yazılar görünmektedir. Bu hayvan figürlü halılar 15. yy da gittikçe azalarak yerlerini geometrik motifli halılara bırakmıştır. 15.yy ortasından 16.yy'a kadar zemini koyu renklerle geometrik sahalarla ayrılmış ve bordürlerinde kufi yazıyı hatırlatan motiflerle yeni bir halı grubu ortaya çıkar. 1451'den itibaren İtalyan ressamalarının tablolarında sık sık resmedilen fakat sonradan Holbein'in tablolarında çok görüldüğü için Holbein halıları adıyla anılan bu halılardan az orijinal örnek kalmıştır. Bu halılar 4 ayrı tipte gruplanır. İlk iki tip Holbein halılarında çok defa kufi bordürler görülür ve bunlar zamanla örgü haline gelirler. III ve IV Tip Holbein halıları da Bergama halıları na geçişi hazırlamıştır. Bergama halıları kufi bordürlerin dışında farklı Selçuklu halı motiflerini de devam ettirmişlerdir. Anadolu halılarının

klasik şekilleri yanında 16.yy'ın ikinci yarısında Uşak ve çevresinde teknik ve kompozisyon bakımından tamamen farklı bir grup halı görülür. Bunlara Osmanlı Saray Halıları adı verilir ve Türk halılarının ikinci parlak devrini oluşturur. Bu tip halılarda yazıya rastlanmaz. 17.yy da Uşak halılarının parlak devri devam eder. 18.yy da bir gerileme başlar.

19.yy'da da Herke de dokunan ve şu an Topkapı Sarayı müzesinde bulunan Saray Seccadeleri ortaya çıkmıştır. En çok yazıya da bu halılarda yer verilmiştir. Bu halılarda kullanılan yazılar okunabilmektedir. Özellikle kufi, ta'lik ve sülüs tarzda yazılar kullanılmıştır bu seccadelerde. Ve genellikle Kuran'ı Kerim'den ayetler yer almaktadır. Seccadelerde alnlık kısmında, mihrap içinde, mihrap kemerinde ve halının bordürlerinde yazılar kullanılmıştır. Alınlıkta yazı kullanılan seccadelerde genellikle Kelime-i Şahadet veya namazla ilgili hadisler yer alırken, bordüründe yazı kullanılan seccadelerde genellikle ana bordürde Ayet el- Kürsi kullanılmakta, bunun dışında iç bordürlerde Ahzap Suresi 56. Ayet, Nur Suresi 35. Ayet yer almakta dış bordürde Enam Suresi 83. ve 84. Ayetler, yer almaktadır. Mihrap kemerinde ise İbrahim Suresi 40. ve 41. Ayetler ve İhlas Suresi yer almaktadır. Bunların dışında da bu seccadelerde Bakara Suresi 286. Ayet, İsra Suresi 78. Ayet de kullanılmaktadır. Hem bordürlerinde hem mihrap köşeliklerinde yazı kullanılan seccadelerde de aynı sure ve yazılar kullanılırken bu seccadelerde diğerlerinden farklı olarak mihrap köşeliklerinde "Esmâ-ül Hüsnâ"dan (Allah'ın 99 güzel isminden) seçmeler yer almaktadır. Bu seccadelerin mihrabında ise genellikle "Allah çok büyüktür" ibaresi veya "Allah, Muhammed, Ali" ibareleri yer almaktadır.

En son dönemde de Feshane ve Sümerbank halılarında Hüsn-i hat kullanılmıştır. Bu halılardaki yazılar tarih ve dokunan yer ismini belirtmek için kullanılan yazılardır.

Günümüzde yazı kullanılan halıların ise bir kısmı özgün tasarımlardan oluşurken bir kısmı Topkapı Sarayı müzesindeki Hereke seccadelerinden esinlenerek yapılmış halılardır. Özgün tasarımlarda minyatürle hatların bir arada yer aldığı dokumalarda mevcuttur. Bu seccadelerde Esmâ-ül Hüsnâ, Fatiha Suresi, Fetih Suresi 29. Ayet, Nas Suresi, Enbiya Suresi 107. Ayet, Bakara Suresi 255. Ayet, Yusuf Suresi 64. Ayet, Yasin Suresi, gibi Kuran'ı Kerim'in bazı sureleri ve ayetleri yer almıştır. Fakat ne yazık ki günümüzde üretilen yazılı halılar Topkapı Sarayı'nda bulunan yazılı seccadelerin zenginliğine ve zerafetine sahip değildirlir.

Türk halılarında yazı sanatı ile ilgili yaptığımız araştırmada görüyoruz ki, süsleme amacıyla kullanılan ve okunamayan yazılar daha çok zemin halılarında görülürken, okunabilen yazılar ise daha çok ibadet için dokunan seccadelerde görülmektedir. İbadet için kullanılan halılarda yazılar seccadelerde ayağın geldiği alt bölümlerde kullanılmazlarken namaz kılan kişinin başının secdeye yattığı bölümlerde ve doğal olarak seccadenin üst kısımlarında yer almaktadırlar. Seccadelerde alınlık kısmında, mihrap içinde, mihrap kemerinde ve halının

bordürlerinde yazılar kullanılmıştır. Bordürlerde kullanılan yazılarda da sadece bordürün üst kısımlarında yer almaktadır.

Genek olarak dokumaya daha elverişli olan yazı türlerinin seçildiğini görmekteyiz. En fazla kullanılan yazı türleri kufi, ta'lik ve sülüs yazı türleridir. Ve genellikle Kuran'ı Kerim'den ayetler, Kelime-i Şahadet ve namaz ile ilgili yazılar yer almaktadır bu seccadelerde. Kullanılan ayetlerin uzunlukları ve mealleri kullanılacakları alanları da belirlemiştir. Örneğin en geniş olan ana bordürler de genellikle en önemli ayetlerden biri olan Ayet el- Kürsi yer almaktadır. İç bordürde Nur Suresi 35. Ayet "Allah göklerin ve yerin nûrudur. Onun nûrunun misali, içinde kandil bulunan bir kandilliktir. Kandil bir cam içindedir, cam inciyi andıran bir yıldızdır; (bu kandil) doğuya da batıya da ait olmayan, yağı neredeyse ateş dokunmasa bile ışık veren mübarek bir zeytin ağacından yakılır. Nûr üstüne nûr. Allah nûruna dilediğini kavuşturur. Allah insanlar için misaller veriyor, Allah her şeyi hakkıyla bilmektedir." yer almaktadır ki buradaki "Allah göklerin ve yerin nurudur" ibaresinin kandil simgesiyle birleşmesi belkide halılarda mihtapta bulunan kandil motifinin anlamını açıklamaktadır.

KAYNAKÇA

- Alantar, H. (2007). *Motiflerin dili*. İstanbul: İTKİB.
- Alparslan, A.(2004). *Osmanlı hat sanatı tarihi*. (2. Basım) İstanbul: YKB Yayınları.
- Aslanapa,O.(2005).*Türk halı sanatının binyılı*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Aslanapa, O. (1961). *Türk sanatı-Selçuklu ve osmanlı halıları, çini ve minyatür sanatı*.İstanbul.
- Aslanapa,O. ve Durul,Y.(1973).*Selçukluhalıları*.İstanbul.
- Ateş, M. *Türk halıları motiflerin sembollerin Dili*, EMA Yayıncılık
- Arsever,H. Feshanehalıları. *Türkiyemiz*,Sayı:47s:19.
- Baydemir, E.(2009).*Türk halılarında yazı sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Bodur, F.A. Halıcılık tarihine kısa bir bakış ve Konya halıları, *Türkiyemiz Dergisi*.
- Çakır, T., D. *16.y.y'dan 19.yy'a kadar osmanlı saray halılarında kullanılan motiflerin irdelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Durul, Y. (Ekim 1975), Halı ve seccadelerdeki yazı süslemeleri, *Türkiyemiz* - Sayı17.
- Durul, Y. (1964-65).Halılarda kufiye benzer bordürler", *Türk Etnografya Dergisi*, SayıVII, VIII, sayfa: 1-4.
- Dagcı, K. (1984). Hereke halıcılığında desen ve karakterlerin incelenmesi ve yeni çizgilere ulaştırılması, *1. Ulusal El Sanatları Sempozyumu*, İzmir, s:102



Resim 3: 13/2042 Envanter numaralı Hereke halı seccade, Seccadenin iç bordüründe ve dış bordüründe Bakara Suresi 286. Ayet, ana bordüründe de Ayetel Kursi (Bakara Suresi 255. Ayet) yer alıyor.

Duruçay, A., S. Türk islam eserleri müzesinde bulunan 8 Selçuklu halısı, *Sanat Dünyamız*.

Erdmann, K.(1957). *15. Asır türk halısı*, (Çev. Haldun Taner), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Ergon, M. (1962). *Osmanlıca dersleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fak. Yayınları No:285.

Ergene, C. Türk saray halıları, *Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı:13 s.26-27.

Kurtuluş, T. (2001). *Topkapı sarayındaki halı seccadelerden bir grubun incelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Moralı, Nurten, *Topkapı sarayındaki hereke seccadeleri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Pourzahed, S. (1994). *Seccade tipi osmanlı sarayı halıları ile aynı üslupta iran halıları arasındaki kompozisyon ilişkileri*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Sozen, M. ve Tanyeli, U. (1992). *Sanat sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Serin, M. (1982) *Hat sanatımız tarihçesi malzeme ve aletler*, meşkler, İstanbul:Kubbealtı Neşriyatı.

Tarashı, L. (1997). 18. yy. dan günümüze Türk ipek halıcılığı, *Antik Dekor*, Sayı:39

Tezcan, H. (1987), *The Topkapı sarayı museum carpets*, London

Tezcan, H. (1982). Topkapı sarayındaki halı ve seccadeler - *Türkiyemiz Dergisi*, s:20-38.

Ülkü, B. XIX yy. Saray seccadeleri, *Türkiyemiz Dergisi*, Sayı:1 (7), s:18.

Uluoz, Ö. (1997). *Türk halılarında yazı*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Yetkin, Ş. (1991). *Türk halı sanatı*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.



SANAT ÜRÜNÜ – İZLEYİCİ BULUŞMASI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA : YER, ZAMAN VE BELLEK

A RESEARCH ON THE ART PRODUCT-VIEWER MEETING: PLACE, TIME AND MEMORY

Anahtar Sözcükler: sanat, toplumsal bellek, hatırlama, kamusal alan

Keywords: art, social memory, public space, remembrance

ÖZET ABSTRACT

Sanat, bir ifade biçimi olarak birçok yöntemi olan bir anlatım dilidir. Sanat araştırmaları ve tartışmaları, çoğu zaman sanat eserleri, sanatçılar ve sanat tarihi üzerine yapılan incelemeleri kapsar. Zaman zaman, sanat- plastik sanatlar- alanı farklı disiplinlerle karşılaştırılarak ya da birleştirilerek çözümlenmeye çalışılır

Bu araştırma, izleyicinin bir sanat ürünü ile karşılaşma anında, kişisel deneyimlerinin ve kolektif deneyimlerinin ortaya çıktığı kamusal alanda, sanat ürünlerinin sergilenmesini üzerine bir inceleme yapmayı amaçlamaktadır. Bu belirleme, toplumsal bellek, hatırlama, izleyici-katılımcı-sanat ürünü bağlarından ortaya çıkanlar kavramlar üzerinden yapılacaktır.

Hatırlama kavramının, kültürel bilimlerinin, çeşitli kültürel olgulara ve alanlara (sanat ve edebiyat, politika ve toplum, din ve hukuk gibi) farklı bir bütünlük içinde bakmayı sağlayacak yeni bir paradigması olmaya aday olduğunu söyleyen Assmann , “hatırlama, kimlik ve kültürel süreklilik arasındaki bağlantıyı inceleyerek her kültürün bağlayıcı yapı olarak adlandırılan bir şey oluşturduğunu belirtir. “Bu yapı hem sosyal boyutta hem de zaman boyutunda birleştirici ve bağlayıcıdır” (Assmann, Jan , Kültürel Bellek, Çev. Ayşe Tekin, Ayrıntı Yay., İstanbul,2001, s.21) Bu bağlayıcı yapılar tekrarlanarak olaylar dizisinin kaybolması önlenir ve bir ortak kültürün unsurları olarak, tanınabilir ve hatırlanabilir örnekler dönüşmesi sağlanır. Bu bağlamda, araştırmaya yön verebilecek sanatçı/sanat ürünleri incelenecektir. Çalışmadan beklenen sonuçların niteliği açısından sanatsal örnekler oldukça önemli bulunmaktadır. Bir sanat ürünü ile karşılaşmada, birer izleyiciye dönüşen bireyler, günlük yaşamın akışından kopmaktadır. Zihinlerindeki anlık imgesel görüntülerle, belki de izleyicilerin çoğu, sanat ürününün/sanatçının gerçekleştirmek istediği yeni bir imge yaratma, hatırlatma, yeni bir tür bilgi üretme gibi yaşantısal eylemleri deneyimlerler.

Assmann, Jan (2001), Kültürel Bellek, Çev. Ayşe Tekin, Ayrıntı Yay., İstanbul

Art is a narrative language that has many methods as a form of expression. Art researches and discussions often include reviews on art works, artists and art history. From time to time, the arts - plastic arts - are tried to be solved by combining or combining the disciplines with different disciplines.

This research aims to conduct an investigation into the exhibition of artistic products in the public arena where personal experiences and collective experiences of the viewer are encountered at the moment of encountering an art product. This determination will be based on concepts derived from social memory, remembrance, audience-participant-art product relations. Assmann, who said that the concept of remembering is a candidate for becoming a new paradigm that will enable cultural studies to look at different cultural phenomena and fields (such as art and literature, politics and society, religion and law) in a different unity, research the connection between remembrance, identity and cultural continuity each culture forms something called a binding construct. (Assmann, Jan , Cultural Memory, Ayrıntı Publications, İstanbul,2001,s.21) By repeating these binding constructs, the disappearance of the sequence of events is prevented and transformed into recognizable and memorable instances as a common cultural element. In this context, the artist / artistic products that can be direct the research will be examined.

Giriş

“Bireysel bellek, belli bir kişide, onun iletişim sürecine katılımı sayesinde gelişir.” (Assmann, Jan)

Kamusal alanda sergilenen sanat yapıtları ile izleyici arasındaki bağı kişisel bellek ve bunu ileri götürerek toplumsal, kültürel bellek üzerinden incelenebilir. Burada başvurulan temel kavramlar özellikle iletişim alanında yapılan araştırmalara yönelerek ortaya çıkmıştır. Araştırmanın temel kaynağını oluşturan yapıtlardan biri Jan Assmann’ın ‘Kültürel Bellek’idir. Kamusal alanda sergilenen sanat yapıtlarına örnek olarak da, bu anlamda dikkat çeken çalışmaları açısından Gottfried Helnwein’in yapıtları ele alınmıştır.

Sanat, bir ifade biçimi olarak birçok yöntemi olan bir anlatım dilidir. Sanat araştırmaları ve tartışmaları, çoğu zaman sanat eserleri, sanatçılar ve sanat tarihi üzerine yapılan incelemeleri kapsar. Zaman zaman, sanat - plastik sanatlar- alanı farklı disiplinlerle karşılaştırılarak ya da birleştirilerek çözümlenmeye çalışılır. Bu araştırmada da, Gottfried Helnwein’in resim-fotoğraf-enstalasyon çalışmaları incelenmiş ve örnek olarak bir çalışma seçilmiştir. Araştırma, Helnwein’in “Ninth November Night”(Dokuzuncu Kasım Gecesi) isimli enstalasyon çalışması üzerinde yoğunlaşarak, bir sanat ürünü üzerinden farklı disiplinlerle ilişki kurmayı denemiştir. Araştırmanın sınırlılıkları içerisinde bu bağlar derinlemesine incelenemese de, bir başka araştırmanın konusu olabilecek yeni inceleme alanları ortaya çıkmıştır.

Araştırmayı harekete geçiren, çıkış noktası olan birçok örnek olmakla birlikte, çalışmanın görsel ve kavramsal anlamda etkileri yönlendirici örneklerin başında gelmektedir. Sanatçının sanatsal ifade gücü, hayatla arasında kurduğu sanatsal bağ, çalışmalarının sunum biçimi...bunların her biri araştırmayı harekete geçiren öğelerdir. Ayrıca belirtmek gerekir ki, Helnwein’in genel olarak çalışmalarında görülen bütünlük de araştırmaya katkı sunmuştur. Araştırma her ne kadar tek bir örnek üzerinde yoğunlaşsa da, çalışmasının incelenbilmesi açısından sanatçının kullandığı sanatsal dilin tüm çalışmalarında gösterdiği devamlılık önemli bir noktadır. Sanatçı yıllar boyunca kendini ifade etme biçiminde, sorularını ortaya koyuşunda, sergilediği çalışmalarda tutarlı bir yol izlemiştir. Bunlar, bir sanat ürünü ya da sanatçı araştırması açısından temel problemlerden biridir.

Araştırma kapsamında; seçilen sanat eseri, bu eser üzerine sanatçının söyledikleri ve farklı yayınlarda çalışma hakkında yazılan yazılar araştırılmış, sanatçının hayatı ve diğer çalışmaları incelenmiştir. Çalışmanın sergilendiği tarihsel süreç ve mekan üzerine farklı kaynaklar taranmıştır. Sanatçının ‘hatırlama’ üzerine kurguladığı projesini, estetiksel ve kavramsal boyutta incelemek amacıyla, sanatsal ve kuramsal yayın taraması yapılmıştır.

Çalışmanın, bir anma yıldönümünde, bu dönemin yaşandığı tarihsel mekanda sergilemesi, çalışmanın estetik açıdan incelenmesinin yanı sıra bir toplumsal açıdan da incelenmesine olanak tanımıştır. Bu kapsamda, kamusal alan, hafıza, toplumsal bellek kavramları üzerine araştırmalar yapılmış ve araştırmanın sınırlılıkları içinde bu kavramlara değinilmiştir.

“Selection - Ninth November Night”¹

Çalışmanın Teknik Özellikleri:

“Ninth November Night” isimli çalışma bir enstalasyon/yerleştirme çalışmasıdır. Çalışma, kamusal alanda sergilenen bir çalışma olmakla birlikte, sanat tarihi içinde bu tip enstalasyon sanatı örnekleri arasında etkili örneklerden biri olduğu düşünülmektedir.

“Ninth November Night” çalışma, 1988 yılında Ludwig Müzesi ile Cologne Cathedrali (Almanya) arasında, merkez tren istasyonunun demiryolu boyunca yerleştirilmiştir. Enstalasyon, her biri 370x250 cm. olan panellerden oluşmaktadır. Bu panellerde, sanatçının, çalışmanın ön aşamasında fotoğrafladığı çocukların portreleri yer almaktadır. Fotoğraflar sonradan panellerin boyutlarında büyütülerek baskıları alınmış ve yol boyunca asılarak yerleştirilmiştir. Sanatçı, bu çalışmayı süreç içerisinde farklı yıllarda, farklı ülkelerde, aynı özellikleri taşıyan-kamusal alanlarda yeniden sergilemiştir.

Çalışmanın Konusu Ve İçeriği:

“Selection-Ninth November Night/ 9.Kasım Gecesi” isimli enstalasyon/yerleştirme çalışmasıyla Helnwein "Kristallnacht" (Cristal Night/Kristal Gece) 1938’i hatırlatmak istemiştir. Bu projenin oluşumunun çıkış noktası, Kasım 1938’deki Kristal Gece’nin; 9 Kasım gecesi başlayan Yahudi pogromlarını 50. Yıldönümünün hatırlatılmasıdır. Helnwein bir röpotajında bu süreçle ilgili gözlemlerini şöyle aktarmıştır: “1988’de, Kristallnacht medyada çok az yer alıyordu ve ben bu bölgeye (Cologne’a) çok yakın bir yerde yaşıyordum. Geçmişin, o dönemin çılgınlığını anlatmak, karakterize etmek için bir kelime varsa eğer; ben ‘selection’² terimini kullanmayı seçtim. Geçmişte bazıları sahte bilimsel teorilere dayanarak, üstün olanı ayırt etmek için adlandırmalar yaptılar; saç rengine, göz rengine, burun ve kulağın şekline dayanarak yaptılar bu ayrımları. Deliliğin asıl sebebi buydu... O dönem bu ‘Selection’ başlığı altında bir

¹ Seleksiyon - Dokuzuncu Kasım Gecesi

² Selection:seleksiyon,seçme,ayırma. Sanatçı bu terimi, konuşmasında bahsettiği grupta yer alanların, insanları saç,göz,kulak,burun yapılarına göre seçerek ayırmasını delilik olarak adlandırıyor ve ‘selection’ terimini kullanarak onlara bir gönderme yapıyor. Çalışmasında yer alan çocukların bu tip bir seçilmiş,ayrıştırılmış grup içerisinde değildir. Helnwein, bu çalışmayı yaptığı dönemde orada,Almanya’da yaşayan çocukları göstermek istediğini söylemiştir. Bu çocuklar arasında herhangi bir ayırım yapmadan; sokakta gördüğü çocuklardan, arkadaşlarının çocuklarından, çalışmasına katılmaları için izin isteyerek fotoğrafladığını söylemiştir.

enstalasyon yapmaya karar verdim” Sanatçının hatırlama kavramı üzerinden yola çıkarak oluşturduğu çalışmada, geçmişi ve şimdiki aynı ortak payda olarak tarihsel bir mekanda toplaması; yani yerleştirmesi kültürel belleğin anlık kırılmalar yaşamasında, imgelerin canlanmasında etkili olduğu söylenebilir. Araştırmının bu örnek üzerinde yoğunlaşmasının nedenlerinden biri de budur. Helnwein’in yapmış olduğu çalışma ‘hatırlatma’ kavramı üzerinden, sanatsal bir dil ile iletişim kurmaya çalışmıştır. İnsanların her gün yürüdükleri, geçip gittikleri bir yolda aniden karşılaştıkları bu güçlü görüntüler, belleklerinde kırılma yaratarak geçmişin imgeleriyle bağlantı kurmalarını tetiklemiştir. Bu durumda, çalışmanın kamusal alanda-görünür bir ortamda-toplumla birebir karşılaşmasını göz önünde bulundurarak “Selection-Ninth November Night”ın toplumsal -mevcut belleği kırmaya çalıştığı söylenebilir.



Görsel 1. “Ninth November Night isimli enstalasyon/yerleştirme ilk kez 1988 yılında, Ludwig Müzesi- Cologne’da (Köln/Almanya’da) segilenmiştir.

Çalışma açısından bir diğer önemli nokta ise, çalışmada çocukların fotoğraflarının kullanılmasıdır. Burada belirtmek gerekir ki, sanatçının diğer çalışmalarında da sıklıkla çocuklar yer almaktadır. Helnwein çoğu zaman kendi çocuklarıyla da çalışmıştır. Bu durum, çalışmalara etkisi açısından değerlendirilebilirken, aynı zamanda çocukların sanat eserleri için model olarak kullanılması açısından da tartışılabilir. Bu nokta, araştırma sınırları açısından burada tartışılmamıştır; fakat farklı disiplinlerde ele alınabilecek, incelenilecek yeni bir problem olarak önerilebilir. Bu çalışmada daha çok, çalışmanın vermek istediği izlenim; anmak ve hatırlatmak istediği tarihsel süreç ve yerleştirilmesi açısından çalışmanın bütünsel olarak incelenmesi yapılmaya çalışılmıştır. Çocukların yüzlerindeki ifade, onların fotoğrafları biçimleri, yaş aralıkları, fotoğrafların boyutlarının büyüklüğü, yan yana geldiklerinde oluşturdukları bütünlük...bunların hepsi çalışmayı etkileyen öğelerdir.

Helnwein çalışmayı/enstalasyonu, herhangi bir müze, galeri veya herhangi bir mekan içerisine yerleştirmek yerine, kamusal alanda yerleştirmeyi tercih etmiştir. Bu da sanatçının anmak ve hatırlatmak düşünceleriyle başladığı

çalışmasının birebir izleyici ile –görünür bir ortamda-buluşabilmesine olanak sağlamıştır. Araştırma açısından önemli bir kavram olarak belirlenen ‘hatırlama kavramı’ üzerine J.Assmann şunları söyler: Hatırlama kavramının, kültürel bilimlerinin, çeşitli kültürel olgulara ve alanlara (sanat ve edebiyat, politika ve toplum, din ve hukuk gibi) farklı bir bütünlük içinde bakmayı sağlayacak yeni bir paradigması olmaya aday olduğunu söyleyen Assmann, “hatırlama, kimlik ve kültürel süreklilik arasındaki bağlantıyı inceleyerek her kültürün bağlayıcı yapı olarak adlandırılan bir şey oluşturduğunu belirtir. “Bu yapı hem sosyal boyutta hem de zaman boyutunda birleştirici ve bağlayıcıdır” (Assmann,1997,s.21) Bu bağlayıcı yapılar tekrarlanarak olaylar dizisinin kaybolması önlenir ve bir ortak kültürün unsurları olarak, tanınabilir ve hatırlanabilir örneklerle dönüşmesi sağlanır.

İzleyici-Katılımcı-Sanat Eseri-Sanatçı Arasındaki Döngü Açısından Bir Örnek:

Çalışmanın açılışının ikinci gecesinde, panolardaki fotoğraflar (çocukların boğazlarına denk gelen yerler) kimliği belirsiz kişiler tarafından kesilmiştir. Sanatçı, “bu çalışmalar zarar verildiğini gördüğünde, panelleri yenileriyle değiştirmek yerine, bu kesilen parçaları çalışmanın içerisine nasıl aktaracağını düşündüğünü; sonuç olarak, kesiklerin üzerini tam kapatmayacak şekilde – onları da çalışmaya dâhil etmek için – üstlerinden kabaca bantladığını ve garip bir şekilde bunun çalışmayı daha çok derinleştirdiğini” belirtmiştir.



Görsel 2. “Ninth November Night isimli enstalasyon çalışmasından, detay.

Kolektif Duygusal Yaşamın Sahnesi Olarak Kamusal Alanda Sergi

Helnwein’in sergileme mekanı olarak seçtiği kamusal alanda, bu mekanı seçerek sanatsal söylemini güçlendirdiği gözlenmiştir. Araştırma açısından yeni kavramlar ortaya çıkmış ve bu kavramlar ile sanatsal bir çalışma arasında bağ kurmamıza olanak sağlamıştır. Bu yeni başlık, araştırmanın ilerletilebileceği ve yeni sorulara yanıt arayabileceği bir bulgu olarak görülebilir. Kolektif yaşamın sahnesinde sergilenen çeşitli çalışmalar, kamusal alan, hatırlama, bellek, kültür, sanat kavramları ile daha

derinlemesine bir inceleme yapılabilir. Bu anlamda, tüm çalışma süresince elde edilen veriler oldukça önemlidir. Kolektif belleğin, duyguların sahnesi olarak kamusal alanda sergi konusu ile ilgili elde edilen bulguların bir kısmına araştırma kapsamında yer verilmek istenmiştir;

“İnsanın kolektif deneyimlerini yaşadığı kamusal alan kavramı, tarihsel gelişim içinde hem fiziksel, hem de içeriksel anlamı açısından farklılık göstermektedir... Kamusal alan her zaman fiziksel bir mekânla çevrili olmayı gerektirmez. Kamuya açılmanın gösterimle dışa vurulduğu her yer kamusal alana ilişkindir”.³

Kent imgesel bir göstergedir. James Donald’ın dediği gibi, “kent, biz modern insanların yalnızca içinde yaşayıp hareket ettiği yer değil, yaşayıp hareket etme biçimidir”. Kent etrafımızdadır ama içimizde de yaşar. Grup deneyiminin ötesinde bir yaşam deneyimi yeridir. Didier Anziey “insanlar düşledikçe gruplara girerler” der. İnsanlar karşılaşma ve zevk alanları isterler, bir yerlere dâhil olmak ve korunmak isterler, kalabalıkla birleşme fantazmaları vardır. Ama bu alan aynı zamanda korku ve kaygılarla da karşı karşıya kalınan bir alandır. Grup tehdit edici ve zulmedici de olabilir, bireyler kolektif olma hali içinde ezilecekleri, kendi kimliklerini kaybedecekleri duygusuna da kapılabilirler. Kent böylece bir psiko-coğrafya anlamında görülebilir; kolektif duygusal yaşamın sahnesidir*.

İmajlar açısından kenti açıklamaya çalışan Robins’e (1999) göre “kent, imgesel bir göstergedir; biz modern insanların yalnızca içinde yaşayıp hareket ettiği yer değil, yaşayıp hareket etme biçimidir. Kent etrafımızdadır ama içimizde de yaşar. Grup deneyiminin ötesinde bir yaşam deneyimi yeridir.”(s.209) Kent böylece bir psiko-coğrafya anlamında görülebilir, kolektif duygusal yaşamın sahnesidir

Burada vizyonun öneminden bahsetmeliyiz. Kent, gözün hareketlerini öne çıkartır. Görsel bir karşılaşma ve deneyim yeridir: Işık Kenti. Kenti görünürlüğünden dolayı tanırız. Belirli görüş (vizyon) biçimleri belirli kavrama ve anlama yollarına tekabül eder. Burada görsel deneyimlerimizi edindiğimiz teknolojik araçlarla ilgili sorular devreye girer. Görmek, bilmek ve kontrol etmek. Karanlığın gücüne karşı görüş (vizyon) ve ışık. Ama hiçbir şey kesin değildir, hep bir zorluk vardır. Görünür olan her şeyde bir gözden kaybolma potansiyeli vardır. (Robbins, 1996, s.209).

Robins’in “kent ve düş sahnesi”⁴ başlıklı yazısında sinemaya atfettiği kentin panoramik vizyonunun görünümünü sergilemesi rolü burada, Helnwein’in panoramik enstalasyonu/yerleştirmesi ile bağdaştırılabilir.

³ Nurçay Türkoğlu, “Toplumsal İletişim”, Urban, 2010, s.252

⁴ Kevin Robins, “İmaj”, 1999, s. 210- 211

Helnwein’in görsel olarak kuşattığı bu panoramik görüntü, kenti ve izleyiciyi kuşatmış ve ‘meleklerin bakışı, görüntüleri, imajları’ ile güven ve gerilim arasında gidip gelen bir sergi yaratmıştır. Bu kocaman çocuk yüzlerinin önünden geçen kent sakinleri, birer izleyiciye dönüşürken günlük yaşamın akışından kopmaktadırlar. Zihinlerindeki anlık imgesel görüntülerle, belki de çoğu, sanatçının gerçekleştirmek isteği hatırlatma eylemini deneyimlemiştir. Bir yandan onlara sunulan çocukların devasa boyuttaki görüntüleri bu imgeleri oluştururken; bir yandan da bu yerleştirmenin bulunduğu mekân tarihsel hafızasıyla izleyiciye kendini hatırlatmaktadır. Sanatçı da, bu durumun farkında olarak, proje için bu mekânın ideal oluşuna vurgu yapmaktadır : “ şehirdeki en belirgin noktaydı ve projem için idealdi. Demiryolunun yanına bu resimleri/imajları koymak enstalasyona özel bir otantiklik kattı. Çünkü bu raylar, insanları ölüm raylarına taşımış raylardı. Şehir ve müze birçok defa telefonla arandı, insanlar bu çocuklara görünce dehşete kapılmıştı...”

Ölümlü belirli bir şekilde ilgili yoğun düşünceler, fotoğraf kültürü üzerine geliştirilen modern düşüncelerle tutarlı bir tema olagelmıştır. “Bütün fotoğraflar memento mori’dir”⁵ der Susan Sontag. “Fotograf çekmek, başka insanların (veya şeylerin) ölümlülüğüne, çaresizliğine, değişebilirliğine katılmaktır.”⁶

Sonuç ve Öneriler

Sanat ürünleri incelemeleri, sanatın hayatla olan bağı koparmadan, farklı disiplinler ile çalışılabilir.

Bu çalışmalarda temel kavramlar doğru bir şekilde belirlenmeli ve sanat ürünü ile birlikte düşünülerek sürdürülmelidir.

Sanatçıların çalışmaları hakkında verdikleri ipuçları, söyledikleri şeyler, sanatçılar hakkında yazılan yazılar bu tip araştırmalarda önemli yer tutar.

Araştırma süresince, oluşan sorulara yanıt bulunduğu söylenebilir. Yanıtların yanı sıra yeni sorular ve inceleme alanlarının ortaya çıkmasının, araştırma açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışmada ele alınan ‘enstalasyon’ örneği, enstalasyon sanatı içerisinde incelenebilir. Enstalasyon sanatının tarihçesi araştırılabilir. Kamusal alanda yer alan enstalasyon örnekleri ile müze vb. gibi yerlerde yer alan örnekler karşılaştırılabilir

Belirli bir tarihsel döneme vurgu yapması açısından;

⁵ Ölüm anı

⁶ Susan Sontag, “On Photography, Harmondsworth”, Penguin, 1979, s.15. Akt. Kevin Robins, İmaj, 1999, s.254

Helnwein'in çalışması, yine aynı süreci yaşamış bir başka sanatçının çalışmaları ile birlikte incelenebilir.

KAYNAKÇA

Antmen, Ahu (2008), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul

Assmann, Jan (2001), *Kültürel Bellek*, Çev. Ayşe Tekin, Ayrıntı Yay., İstanbul

Berger, J. (2005). *Görme biçimleri*, İstanbul: Metis Yayınları.

Lynton, Norbert (2004), *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, Basım; Çin

Robins, Kevin (1999), *İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası*, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yay.İstanbul

Türkoğlu, Nurçay (2010), *İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara 'Toplumsal İletişim' Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar*, Urban yay., İstanbul

Helnwein, Gottfried Kataloğu (1998), Basım: Könemann, Yazarlar:Alexander Borovsky, Curator for Modern and Contemporary Art. Peter Selz Klaus Honnemann. William Burroughs. Heiner Müller

Helnwein, Gottfried, Röportaj:
<https://www.youtube.com/watch?v=x8LGyoePK7s>

Helnwein, Gottfried , 'Child – Ninth November Night' web site:

http://www.gottfried-helnwein-child.com/ninth_november_night.html



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan April 2018

Dr. Fatih KARİP¹

¹ Ağrı İbrahim Çeçe Üniversitesi Eğitim Fakültesi / Agri Ibrahim Cecen University, Faculty of Education / fkarip@agri.edu.tr

DİSİPLİNLERARASI SANAT EĞİTİMİNİN FARKLILAŞTIRILMIŞ ÖĞRETİM BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

EVALUATION OF MULTIDISCIPLINARY ARTS
EDUCATION IN THE CONTEXT OF DIFFERENTIATED
INSTRUCTION

Anahtar Sözcükler: Disiplinlerarası Sanat Eğitim, Görsel Sanatlar, Farklılaştırılmış Öğretim.
Keywords: Discipline based art education, Visual art, differentiated instruction.

ÖZET ABSTRACT

Disiplinlerarası sanat eğitimi, sanat eğitiminin en eski problemlerinden biri olan yalnızca uygulamalar yaparak görsel sanatlara yetenekli bireylerin eğitilmesi fikrini eleştirerek sanat tarihi, estetik ve eleştiri gibi farklı disiplinlerin işbirliğini içeren yeni bir yaklaşım olarak sanat eğitimciler tarafından kabul görmüş varlığını sürdürmüştür.

Ancak yeni araştırmalar, yeni bulgular eğitim anlayışında paradigmalarda değişmesine neden olmuş, yeni ve farklı anlayışları beraberinde getirmiştir. Öğrenme ve öğretme sürecinin niteliğini artırılması için yeni anlayışlar ortaya atılmıştır. Bu bağlamda farklılaştırılmış öğretim, öğretim programını öğrencilerin zekâ alanları, ilgileri, hazırlanmışlıkları, öğrenme stilleri, öğrenme hızları gibi bireysel özelliklerini dikkate alarak öğretim programını onların doğalarına indirmeyi amaçlamaktadır. Öyle ki öğrenciler aynı zekâ alanlarına sahip olsalar bile farklı ilgilere farklı öğrenme stillerine ve hızlarına, farklı hazırlanmışlıklara sahip olabilirler. Bu bakımdan farklılaştırılmış öğretim disiplinlerarası sanat eğitimini bir derece daha derinleştirdiği, farklı bir boyut kattığı söylenebilir.

Bu çalışmada disiplinlerarası sanat eğitimi, farklılaştırılmış öğretim yaklaşımı bağlamında ele alınarak değerlendirilmiştir. Ayrıca farklı disiplinlerde yapılmış görsel sanatlar öğretimini konu alan çalışmalar ve sonuçları yine bu bağlamda tartışılarak incelenmiştir. Disiplinlerarası sanat eğitimine farklılaştırılmış öğretim perspektifinden bakıldığında öğrencilerin bireysel farklılıklarına göre sanatın renkli dünyasına kendi penceresinden bakma imkânı bulabileceği önemli bir yaklaşım olduğu görülmektedir.

Multidisciplinary arts education has criticized the idea of educating individuals that are talented in the visual arts only by practicing, which is perhaps one of the oldest problems of arts education, and has maintained itself and been accepted by art educators as a new approach involving the cooperation of different disciplines such as art history, aesthetics and criticism.

However, new researches and new findings have changed the paradigms in the understanding of education; and this has brought new and different insights with it. New insights have been put forward to increase the quality of the learning and teaching process. In this context; differentiated instruction aims to reduce the curriculum to the level of the nature of the students by taking their individual characteristics such as intelligence domains, interests, readiness, learning styles, learning speeds into account. Such that; even if they have the same intelligence domains, the students may have different interests, learning styles and speeds, and readiness levels. In this respect, it can be said that differentiated instruction deepens the multidisciplinary art education in a certain extent and adds a different dimension to it.

In this study, multidisciplinary art education has been evaluated considering the differentiated teaching approach. In addition, studies and their results regarding the visual arts teaching in different disciplines have been discussed within this context. When we have a look at multidisciplinary arts education from the perspective of differentiated teaching; it is seen that, it is an important approach that students will have the opportunity to look at the colorful world of arts from their own windows

Disiplinlerarası Sanat Eğitimi

Çok alanlı sanat eğitimi olarak da bilinen disiplinlerarası Sanat Eğitim ilk olarak Getty Güzel Sanatlar Eğitimi Merkezi tarafından sanat eğitiminin önemi ve gerekliliğinin anlaşılması ve sanat yoluyla elde edilen kazanımların güçlendirilmesi adına sanat tarihi, estetik, sanat eleştirisi ve uygulamadan oluşan disiplinlerarası bir anlayış benimsenmiştir (Alakuş, 2005). Ülkemizde 1994-1997 yılları arasında YÖK Dünya Bankası Milli Eğitimi Geliştirme Projesi adı altında disiplinlerarası Sanat Eğitimi bir yaklaşım olarak benimsenmiş ve her biri birbirinden bağımsız fakat birbirini tamamlayan sanat tarihi, sanat eleştirisi, estetik ve sanatsal uygulama faaliyetleri tüm boyutlarıyla bir bütün olarak değerlendirilmiştir (Mamur, 2004).

Günümüz eğitim anlayışı öğretmeni ya da bilgiyi değil öğrenciyi odak noktası olarak ele almıştır. Bu nedenle öğrenci bilgi depoladığımız bir alan değil, bilgiyi alan, inceleyen, üreten, araştıran ve kullanan bir konumdur. Bu bağlamda disiplinlerarası sanat eğitimi öğrenciyi pasiflikten uzaklaştırarak aktif olarak dersin içerisine sokan bir anlayıştır. Disiplinlerarası sanat eğitimi bilginin elde edilmesi ve kullanılmasında farklı disiplinlerinde işe koşulduğu geniş bir etkinlikler alanı olarak karşımıza çıkmaktadır (Güneş, 2015). Böylece Görsel sanatlar eğitim yalnızca görsel zekaya sahip öğrencilerin zevk olarak etkinliklere katıldığı bir faaliyet alanı olmaktan çıkmış; sanat tarihi, estetik ve eleştiri gibi farklı disiplinlerde öğretim sürecine dahil edildiği çok yönlü ve bir bütün olarak sunulmuştur.

Sanat tarihi ile öğrenciler bir sanat yapıtını ürettiği koşulları, o dönemin toplumsal, sosyal ve psikolojik yönleri ile ele alarak değerlendirirler. Sanat tarihsel süreçleri, sanat akımlarını ve onları doğuran nedenleri kendi kültürü ile karşılaştırarak bir bütün içerisinde inceleme fırsatı elde eder. Sanat tarihi öğrencilere idrak etmeyi, görsel anlatımları ve onları oluşturan öğeleri anlamayı sağlar. Ayrıca sanat tarihsel bilgiler öğrencinin seçmesine, reddetmesine, faydalı kavramsal araçları elde ederek hayal güçlerini geliştirmelerine yardımcı olur (Özsoy ve Şahan, 2009).

Estetik, sanatın doğasını, sanat alanlarını, sanatçıyı, "güzel" odaklı anlamlandırma çabasıdır. Estetik eğitimi, estetik kavramlar ve prensipler ile birleştirilmiş sanatsal yaratma ve takdir etmeye teşvik eden ve estetik okuryazarlığı geliştiren sanat eğitimi programlarını kapsamaktadır. Estetik eğitimi ile öğrenciler sanatı araştırma ve sorgulama fırsatı bularak değerlendirme, yorum ve yargıda bulunma fırsatı elde ederler. (Güneş, 2015).

Sanat eleştirisi çalışmaları, öğrencilerin sanatsal çalışmalar hakkında çalışmanın özgünlüğüne yönelik içsel ipuçları araştırmalarıdır. Sanat eleştirisi; betimleme, çözümleme,

yorumlama ve yargılama olmak üzere hiyerarşik dört aşamada gerçekleştirilir. Eserde yer alan ince ayrıntıların farkına varmak, farklı ve yeni ilişkiler kurarak doğru yargıya varmak temel noktadır. Eleştiri sürecinde öğrenciler esere; eser ne hakkındadır?, Ayrıntıları nedir?, Anlamı nedir?, Neden güzeldir? Ya da neden güzel değildir? sorularını yönelir (Özsoy, 2003).

Görsel sanatlar eğitiminde uygulamalar, diğer sanat disiplinlerinin anlamlı ve öğretici bir alanda kesiştiği noktadır. Uygulamalar disiplinlerarası sanat eğitiminin nihai amacıdır. Öğrenciler tercihlerine göre yalnız ya da küçük gruplar halinde resim, heykel, grafik, seramik, dokuma, tasarım gibi alanlarda, okulun imkanlarına göre çalışabilirler. Uygulamalı çalışmalarda yoğun olarak kuramsal bilgi değil, ortaya çıkan ürünün niteliği önemlidir. Kuramsal bilgiler uygulama sırasında öğrencilere aktarılır. Bu sayede öğrencilerin duyu ve düşüncelerini yansıttığı ürünleri ortaya çıkar (Yolcu, 2004)

Farklılaştırılmış Öğretim:

İnsanlar fiziksel özellikleri bakımından olduğu gibi, bilişsel, duyuşsal, psikomotor ve ahlaki özellikleri bakımından da birbirlerinden farklıdır (Kurt & Ekici: 2013). Her birey kendine özgü, biricik ve diğerlerinden farklıdır. Farklı öğrenme, algılama ve anlama kapasitesine sahiptir. Kimi sporda, kimi sanatta, kimi sözcükleri kullanmada, kimi de başkalarını mutlu etmede iyidir. Her bireyin bir diğerinden farklı olduğu bir dünyayı kabul etmek gerekiyor (Tomlinson, 2014). Yukarıdaki bilgilere de bakıldığında bireyler aynı zeka alanına sahip olsalar bile farklı öğrenme hızına, farklı öğrenme stiline, farklı ilgilere, farklı algı ve yaratıcılık özelliklerine sahip olabilirler. Tüm yönleriyle birbirlerinden farklı olan bireylerin tek tip öğrenme ile etkili bir eğitim almaları mümkün olmayabilir. Dolayısıyla eğitim öğretim ortamlarını öğrencilerin bireysel özelliklerinin dikkate alınarak mümkün olduğu kadar farklılaştırmak gerekmektedir.

Hall (2002)'a göre farklılaştırılmış öğretim, öğrencileri ilgi, öğrenme stilleri, hazırlanmışlık düzeylerini tanıma, aynı sınıftaki farklı özelliklere sahip öğrencilerin öğrenme sürecine dahil olmalarını sağlayarak bireysel başarıyı ve gelişimi en üst düzeye çıkarmaktır. Farklılaştırılmış öğretim, sınıf içinde öğrencilerin tamamı için destek ve uygun rekabet ortamı sağlamak için öğrencilerin hazırlanmışlıkları, ilgileri ve öğrenme stillerine uygun eğitim ortamında, etki, ürün, süreç, içerik ve duygularda yapılan bazı değişiklikleri içerir (Avcı & Yüksel, 2014, s.10). Farklılaştırılmış öğretim, öğretmene öğrenci özelliklerine göre öğretimi çeşitlendirmek amacıyla geliştirilmiş bir yaklaşımdır. Öğretmenler sınıftaki farklı öğrencilerin bireysel ihtiyaçlarına cevap verebilecek bir öğretim planı tasarlarlar (Avcı & Yüksel, 2014).

Farklılaştırılmış bir sınıf, içeriğin öğrenilmesini, fikirlerin işlenip mantıklı hale gelmesini ve öğrencilerin daha etkin öğrenmesini sağlayacak şekilde ürün geliştirmesini

yardımcı olacak farklı etkinlikler sağlar (Tomlinson, 2015). Farklılaştırılmış öğretimde öğretmenler müfredattan ziyade öğrencilerin buldukları seviyeleri dikkate alırlar. Öğretmenler öğrencilerin bireysel farklılıklarını dikkate alarak onlara farklı öğrenme modelleri sunar. Bunları gerçekleştirmek için de öğrencinin ilgi, yetenek, öğrenme stili, öğrenme hızlarını dikkate alarak öğretimi çeşitlendirir. Öğrencilerin birbirleriyle değil de kendileriyle yarışmasını sağlarlar (Tomlinson, 2014).

Farklılaştırılmış Görsel Sanatlar Öğretimi:

Sanat eseri tamamen bireyin kendine ait duygu, düşünce ve yaşantısından kaynağını alır. Sanat, bilgilendirici, bilinçlendirici, eğitici, yönetici, arındırıcı işlevleriyle eğitimin geniş kapsamlı konuları arasında yer alır. Bu bağlamda sanat ve kültür eğitimi salt sanatsal değerlerin ve ilkelerin değil, bireysel, kültürel, toplumsal tarihsel bütün değerlerin sorgulanmasında, öğretilmesinde etkin bir eğitim öğretim alanıdır (Kırıçoğlu, 2014).

Her öğrenci bilişsel, duyuşsal ve gelişimsel özelliklerinden kaynaklanan farklılıklardan dolayı farklılaştırılmış bir sanat eğitimine ihtiyaç duymaktadırlar (Kanlı, 2011). Farklılaştırılmış ve zenginleştirilmiş görsel sanatlar öğretim programı ile üstün yetenekli bireylerin kendi doğalarına uygun eğitim almaları sağlanabilir. Sanat eğitiminin kendilerine sunduğu fırsatlardan üst düzeyde yararlanabilirler. Farklılaştırılmış öğretim ile sanatsal yaratıcılıkları artabilir.

Genel eğitimin önemli parçalarından olan sanat eğitimi bir çok ülkede üstün zekalı ve yetenekli bireylerin de eğitimlerinin bir parçasıdır. Bireyin yeteneklerinin biçimlendiği, yaşam felsefesi oluşturduğu, düşünce yapısının farklılaştığı ve zenginleştiği ortamlardan biri de sanat ortamları, sanatsal alanlardır (Malkoç, 2004). Sanat eğitimi öğrencilere bilişsel, duyuşsal ve pikomotor alanda sağladığı faydalar ile bireyselliği geliştirmekte ve diğer zeka/yetenek alanlarının da gelişimine olumlu katkı sağlamaktadır (Robinson, Shore ve Eneresen, 2014, s.194). Sanat etkinlikleri arasında güzel yazı, yaratıcı yazım, çizim, seramik, dans, drama, türkü söyleme, org ve piyano çalma, müzik besteleme, hikaye anlatma, tasarım ve kukla gösterisi gibi birçok farklı alan ve etkinlik yer almaktadır. Bu etkinliklerin öğrencilerin yaratıcılıklarını arttırdığını, yeni deneyimlere açık hale geldikleri, okuma düzeylerinin arttığı, okul performansına ilişkin diğer alanlarda öz düzenlemenin yükseldiği, standart okuma ve matematik testlerindeki puanların arttığı gibi farklı etkilerinin olduğu tespit edilmiştir (Robinson, Shore ve Eneresen, 2014, s.194).

Sanat; konu, malzeme, teknik, üslup bakımından sınır tanımayan bir çalışma alanıdır. Boyalar, tutkallalar, taşlar, kil, ahşap, metal ya da malzemeler, su, asit, kumaş ya da ipler gibi her türlü malzemeyi çok farklı tekniklerle yana getirerek görsel bir düzen oluşturmak mümkündür. Sınırsız bir çalışma alanında öğrencilere sınır getirmek

onları tekipleştirerek bir kalıba girmelerine neden olabilir. Örneğin bir resim çalışmasında çalışmanın ebatlarına sınır getirmek, öğrenme hızlarını dikkate almadan çalışmayı teslim etme süresi belirlemek, öğrencinin malzemeye yatkınlığını düşünmeden malzeme sınırı getirmek, öğrenme stillerini dikkate almadan çalışma alanı belirlemek şeklindeki yaklaşımlar öğrencileri sanatsal çalışmadan soğutabilir, etkili ürünlerin ortaya çıkmasını engelleyebilir.

Ayrıca sanat disiplinler arası bir çalışma alanıdır. Fen bilimlerinden sosyal bilimlere sağlıktan eğitime kadar birçok disiplini içinde barındıran bir alandır. Bu nedenle sanat, çoklu zekâ alanlarını da düşündüğümüzde sadece bu alanda yetenekli bireylere değil; bütün zekâ alanına sahip kişilerin çok kolay çalışma alanı bulacağı bir disiplindir. Sanatçı, desenini oluştururken bir matematikçi; doğadan boyalarını elde ederken bir doğa bilimci; farklı malzemeleri birleştirirken bir kimyacı; icra edenin ve alıcının huzur bulmasını sağlayan bir sanat terapisti; geçmişin ve kültürün belgescisi olarak bir tarihçi; çevreyi güzelleştiren bir mühendistir. Sanat, sınırsız malzemenin sınır tanımayan alanlarda ve sınırsız uygulama yöntemleriyle meydana gelmektedir. Böylesine geniş bir alandan her öğrenci kendi payına düşen bir çalışma alanı bulabilir. Bu özellikleriyle sanat eğitimi çok yönlü farklılaştırılarak her bireye ulaşma imkânı sunabilecek çok özel bir alandır.

Farklılaştırılmış Görsel Sanatlar Öğretiminde Öğretmenin Rolü

Farklılaştırılmış öğretimin sınıf ortamında uygulanmaya başlanmasından önce ciddi bir hazırlık gerektirir. Öğretmenin öğrencilerini tanınması gerekir. Öğretmene programı, yer, zaman, öğrenme ortamı gibi öğretimi direkt etkileyecek bütün unsurlara hâkim olması gerekmektedir. Farklılaştırılmış bir sınıfta geleneksel bir sınıfa göre öğretmenin daha büyük sorumlulukları vardır. Öğretmen kendini bilginin mutlak hâkimi, koruyucusu ve taşıyıcısı olarak görmez. Öğrenciler için öğrenme fırsatları düzenler. Öğretmen öğrencilerini çok iyi tanımalıdır. İlgi, ihtiyaç, hazırbulunuşluk gibi bireysel özelliklerine göre onların ihtiyaç duyduğu öğrenme ortamlarını oluşturur. Farklılaştırılmış bir sınıfta bilgiye ulaşmanın bir tek yolu yoktur. Farklı öğrenme profilindeki öğrenciler için farklı öğrenme yolları, bilgiyi elde etme yolları bulunur. Farklılaştırılmış öğretimde öğretmen tam bir yöntem zengindir. Öğretmen öğrencilerin bakış açılarını genişletip kendilerini ifade edecekleri farklı kanallar sunmalıdır (Tomlinson, 2015).

Farklılaştırılmış görsel sanatlar öğretiminde öğretmen sanatın dilini çok iyi bilmelidir. Sanat eseri hangi ölçütleri yansıtırsa yansıtın, insan varlığının bir gereksinimi olduğunu bilmelidir (Tansuğ, 1982). Sanatın sınırsız inşa gücü içerisinde her öğrencinin kendini ifade edebileceği bir

alan bulabileceğinin bilincinde olmalıdır. Bu süreçte öğretmen eğitici, yol gösterici ve aynı zamanda bir araştırmacıdır. Öğrenci öğretmenin rehberliğinde bireysel ihtiyaçları doğrultusunda doğrudan ya da dolaylı olarak bu sürecin içerisinde bilgiye ulaşır (Kırıçoğlu, 2014).

Farklılaştırılmış görsel sanat öğretiminde öğretmen farklılaştırdığı tüm öğeleri öğrenci özelliklerine göre farklılaştırır. Her bir bireyin tıpkı parmak izleri gibi birbirinden farklı olduğunu kabul eder. Bu doğrultuda sanatın da konu, yöntem, teknik, yaklaşım bakımından bütün bireylerin kendinden bir şeyler bulabileceği uçsuz bucaksız bir derya olduğunu bilir. Her öğrenciye ulaşmanın bir yolunu bulmalıdır. Bunun için öğretmen farklılaştırılmış bir sınıfta etkinliğini artırmak için aşağıdaki yeteneklerini geliştirmelidir:

1. Gereklî temel bilgi, anlama ve yetenekler üzerine bir eğitim programına odaklanmak ve organize etmek,
2. Grupla birlikte bireylerle ilgilenmek,
3. Bireyleri anlamaya çalışmak,
4. Ön yargılarından kurtulup, hareketlerin ötesine bakıp ilk izlenimleri aşmak,
5. Öğrencilere söz hakkı vermek,
6. Zamanı esnek kullanmak,
7. Farklı materyaller kullanmak,
8. Ortak bir amaca yönelmek için birçok yöntem düşünmek,
9. Öğrenci ihtiyaçlarını tanımlamak ve bu tanıya yönelik öğrenme deneyimleri oluşturmak,
10. Çalışma esnasında olabilecek aksilikleri önceden tahmin edebilme,
11. Öğrenme sorumluluklarını öğrencilerle paylaşmak,
12. Öğrencilere farklı bakış açıları kazandırmak için farklı görevler vermek,
13. Öğrencilerin bireysel ve grubun amaçlarını takip etmek,
14. Materyal ve yer organize etmek,
15. Yönlendirmek,
16. Başarı için öğretmek,
17. Sınıfta birlik ortamı oluşturmak (Tomlinson, 2015).

Farklılaştırılmış Görsel Sanatlar Öğretiminde Değerlendirme

Görsel sanatlar en renkli ifade araçlarından biridir. Görsel sanatlar insanın içinden geçirdiği söze, sese, harekete, coşkuya, hüzne renk olur, biçim olur, ışık olur. Her birey hissettiğini özgürce ifade eder (Yılmaz, 2010). Her bir alıcı sanat eserinden bambaşka duygular alır. Bu yönüyle görsel sanatlar tekliğin, özgünlüğün, biricikliğin de kaynağıdır. Bireysel ifade görsel sanatların temel prensiplerindedir. Bu açıdan görsel sanat eserinin değerlendirilmesi öğrenci bireysel özelliklerini sınırlandırmayan, yaratıcı sınırları göz

ardı etmeyen, nitel ve nicel ölçme yaklaşımlarının dikkate alan bir değerlendirme sürecinden geçmelidir (Mamur, & Özsoy, 2015).

Görsel sanatlarda değerlendirme sürecinin etkili ve verimli işleyebilmesi için alana uygun öğretim yöntemlerinin seçilmesi ve kullanılması gerekmektedir (Bender, 2004). Sanat eğitimi doğası gereği görmeyi, düşünmeyi, algısal süreçleri, eleştiriyi, sanat tarihini ve uygulamayı kapsayan disiplinlerarası bir süreçtir. Sanat eğitimi süreci, bireylerin sanat beğenisine, sanatçılara, sanatın kültür ve toplum üzerindeki etkilerine, öğrencilere kültürel okuryazarlık kazandıran disiplinler arası bir süreçtir (Gökay, 2005). Öğrencilerin bireysel farklılıklarını, disiplinler arası sanat eğitimi yaklaşımı ve kendine has öznel bir sürece sahip olan sanat eğitimi sürecinin ve ürünlerinin değerlendirmesi oldukça güç ve önemli olduğu görülmektedir.

Sanat eğitimi doğası gereği performans dayalı bir değerlendirme yöntemi gerektirmektedir. Performansa dayalı durum belirleme genellikle üst düzey düşünme becerileri gerektiren, öğrencinin bilgi ve becerilerini sergilediği, karmaşık yapıda ve yaratıcılık öğlelerinin desteklediği bir ürün ortaya çıkarmayı gerektirir. Geleneksel ölçme ve değerlendirme yöntemleri performansa dayalı süreçlerde gerektiği kadar etkili olamamaktadır. Örneğin çoktan seçmeli bir sınav, kısa cevaplı ya da boşluk doldurma gibi sınavlar performans gerektiren süreçleri ölçme ve değerlendirmede yetersiz kalmaktadır (Kutlu, Doğan & Karakaya, 2014).

Disiplinlerarası sanat eğitimi yaklaşımına farklılaştırılmış öğretim penceresinden baktığımız zaman değerlendirmeye öğretim sürecinde olduğu gibi bireysel özellikleri katarak öğrencinin doğasına uygun bir değerlendirme yapmak gerekmektedir. Öğrenciler kendi bireysel hedeflerine ve ilerlemelerine göre, diğer öğrencilerle değil kendi kendileri ile karşılaştırılarak değerlendirilmelidirler. Bu durumda tamamlayıcı ölçme yöntemlerinden portfolyo değerlendirme oldukça etkili olacaktır (Tomlinson, 2015). Böylece öğretmenler değerlendirmeye yalnızca ürünü değil, süreci de dahil etmiş olacaklar. Özellikle görsel sanatlarda sürecin ve ürünün birlikte değerlendirilmesinin bir parçası olması gerekmektedir. Öğretim sürecini değerlendirirken sürece de öğrencilerin bireysel farklılıklarını dahil edilmesi gerekmektedir.

Portfolyoya dayalı ölçme değerlendirme ile öğrenci çalışmaları belli bir amaca yönelik olarak sistematik bir biçimde toplanmış olacaktır. Öğrencinin hem geldiği başarı düzeyi hem de geliştirmesi gereken başarı düzeyi birlikte gözden geçirilebilir. Öğrenci çalışmalarına tekrar bakabilir ve nasıl daha iyileştirebileceğini düşünebilir (Kutlu, Doğan & Karakaya, 2014).

Farklılaştırılmış görsel sanatlar öğretiminde öğrencilerin değerlendirme sürecine dahil edilmeleri kendi başarı düzeyleri hakkında bilgi sahibi olmalarını sağlayacaktır.

Öğrenciler kendi öğrenmelerinden sorumlu tutularak öğrenmelerini kontrol altına alacaklardır. Öğrenciler değerlendirme sürecine; öz değerlendirme, akran değerlendirme ve grup çalışmalarını değerlendirerek katılabilirler (Kutlu, Doğan & Karakaya, 2014).

Farklılaştırılmış görsel sanatlar öğretiminde öğrenci başarılarını değerlendirmede etkili yöntemlerden biri de dereceli puanlama anahtarıdır. Dereceli puanlama anahtarı öğrencilerin yaptıkları çalışmaların, sergiledikleri performansların hangi kriterler dikkate alınarak değerlendirileceğinin açıkça belirlendiği ölçme araçlarıdır. Bu sayede öğrenciler, hangi kriteri sağladıklarını bilecek, hangilerinde eksiklerinin olduğunu bileceklerdir. Bu da öğrencinin performansını değerlendirme sonuçlarına göre düzenlemesini sağlayacaktır (Kutlu, Doğan & Karakaya, 2014).

Farklılaştırılmış öğretimde öğrencinin bireysel özelliklerine göre değerlendirilmesi çok önemlidir. Fakat öğrencinin kendi performansını tanıdığı ve kendi ile yarıştığı değerlendirme kadar diğer öğrencilerle olan başarı seviyesi de önemlidir. Bunun için öğretmenin çift yönlü değerlendirmesi gerekmektedir. Bu değerlendirme ile öğrenci hem önceki performansı ile olan ilişkisini hem de sınıf içerisindeki başarı durumunu birlikte değerlendirecektir. Örneğin, önceki performansına göre yüksek bir performans gösterse de sınıfa göre düşük sayılabilir. Ya da önceki çalışmasına göre düşük bir performans sergileyen öğrenci sınıfa göre yükselmiş olabilir. Öğrenciye verilen bu iki not ile öğrenci daha ayrıntılı ve çok yönlü kendini tanımış, değerlendirmiş olacaktır (Tomlinson, 2015)

Tartışma ve Sonuç

İçinde bulunduğumuz yüzyılı tarif edecek anahtar ifadelerden biri de "yenilenme" olacaktır. Başta bilim ve teknoloji olmak üzere tüm alanlarda hızlı bir değişim ve yenilenme yaşanmaktadır. Özellikle 1960'lı yıllara karşılaştığımız disiplin odaklı programlar ile sanat eğitimi, Sanat tarihi, sanat eleştirisi, estetik ve uygulama bileşenleri ile bir çalışma alanı olarak bir arada öğrenmeyi hedefleyen kapsamlı bir programa dönüştü. Fakat günümüzde post modern yaklaşımlar eğitimin her alanında olduğu gibi sanat eğitimine de etkileri oldu (Onan, 2017). Sanat eğitiminin farklı alanlarına yönelik çalışmaları incelediğimizde bu eğilimleri açıkça görmekteyiz. Aynı uygulamaları farklı disiplinlerin sanat temelli bir anlayışla ele alınması post modern eğilimlerin bir göstergesi olarak düşünülebiliriz. Disiplinlerarası sanat eğitime uygun olarak düzenlenen sanat eğitimi günümüzde giderek genişletilerek birey, program, görsel kültür, disiplinlerarasılık gibi farklı boyutların da devreye girdiğini görmekteyiz.

Günümüz şartlarında eğitimden beklentilerimizi değerlendirdiğimizde görsel sanatlar eğitiminde yararlanabileceğimiz disiplinlerarası olanakların oldukça geniş olduğunu söyleyebiliriz. Görsel sanatlar eğitimi yalnızca Sanat tarihi, estetik, eleştiri ve uygulama ile sınırlı kalmamalıdır. Yaşama dönük, eleştirel düşünebilen, çok

yönlü ve yaratıcı bireyler yetiştirmek için Görsel Sanatların disiplinler arası eğitime son derece uygun olan yapısından faydalanmak gerekmektedir.

Özdemir, İz Bölükoğlu ve Şentürk (2015) Sanatın temel kavramlarının öğretilmesi sürecinde müziğin temel öğelerinden yararlanarak disiplinlerarası bir yaklaşımla öğrencilerin derse karşı tutumlarının arttığını ortaya koymuştur. Genç (2013) Konya BİLSEM'de öğrenim gören üstün yetenekli öğrencilerle gerçekleştirdiği çalışmasında görsel sanatlar eğitiminde disiplinlerarası etkinliklerin öğrenci katılımını ve derse olan ilgilerini artırdığı sonucuna ulaşmıştır. Öğretmenin bir rehber olarak yer aldığı çalışmada disiplinlerarası sürecin öğrencilerin uygulama becerilerine olduğu kadar, yaratıcı düşünme ve problem çözme becerilerine de önemli katkılar sağladığını göstermiştir. Yarımca (2010), Matematik, Müzik, Türkçe, İngilizce, Fen bilgisi, sosyal bilgiler dersleri kazanımlarını bütünlendirdiği özgün bir Görsel sanatlar dersi programının daha öğretici ve daha eğlenceli olduğu sonucuna ulaşmıştır. Karip (2017) çalışmasında öğrencilerin ilgilerini merkeze alarak farklılaştırdığı görsel sanatlar öğretim programı ile öğrencilerin akademik başarılarının, derse karşı tutumlarının ve çalışmalarına yönelik olumlu bir katkı sağladığı sonucuna ulaşmıştır. Öğrenciler ilgilerine göre fen, matematik, Türkçe, sanat ve müzik merkezlerine ayrılarak aynı kazanıma yönelik farklı etkinlikler yaparak süreci tamamlamışlardır. Öğretim programı süreç ve ürün boyutları ile farklılaştırılmıştır.

Disiplinlerarasılık yalnızca görsel sanatları öğretilmesinde kullanılabilir bir yaklaşım değildir. Farklı disiplinlerin öğretiminde de dolaylı olarak görsel sanatlar katkı sağlayabilmektedir. Nitekim Özder (20018) görsel sanatlarla desteklenmiş matematik öğretiminin akademik başarılarını ve derse karşı tutumlarını artırdığını ortaya koymuştur. Türkçe dersinde öğrencilerden okudukları bir kitaba özgün bir kitap tasarımları hem kitabın ana temasını bulmasında hem de öğrencinin sanat uygulamalarına katkı sağlayabilir (Kanatlı ve Çekici, 2013). Ya da fen bilgisi dersinde yüzey gerilimini en etkili uygulayacakları alan bir ebru teknesi olabilir. Ebru boyası içerisinde yer alan farklı miktarlardaki ödün kitre üzerinde yaptığı yüzey gerilimini tecrübe edecekleri eğlenceli bir fen bilgisi deneyine dönüşebilir.

Günümüzde birçok okulda "Matematik", "Fen Bilgisi" ve "Yabancı Dil" gibi birbirinden ayrı bağımsız birer bütün olarak tanımlanan derslerin öğretildiği görülmektedir. Oysa farklı alanlara ilişkin eğitim konu ve faaliyetlerinin birbirleriyle anlamlı bir biçimde ilişkilendirilmesiyle ve çocukların etkin olarak deneyimlerin içinde yer almasıyla daha iyi bir öğrenmenin gerçekleşeceğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda öğrencilerin problem çözme becerilerine olan ilgilerini artırmayı ve daha işlevsel hale getirmeyi hedefleyen eğitimciler ile disiplinlerarası yaklaşıma olan ilgi her geçen gün daha da artmaktadır (İşler, 2004, s.45).

Bütün bu çalışmalar değerlendirildiğinde görsel sanatlar öğretimi, öğrencilerin bireysel farklılıkları ve ihtiyaçları dikkate alınarak; farklı disiplinlerle bağlamlar kurarak sunulduğunda öğrencilerin motivasyonlarının arttığı, derse karşı tutumlarının olumlu yönde arttığı, çalışmalarına

olumlu yansıdığı ve akademik başarılarının arttığını söylemek mümkündür. Öğretim programlarının farklılaştırılması ile öğrencilere içerik, öğrenme süreci, öğrenme ortamı ve ürün boyutlarında farklılaştırmalar yaparak öğrencilerin öğrenme potansiyellerini ve akademik gelişimlerini ulaşabilecekleri en üst seviyelere çıkarmak için çaba sarf etmelidir. Ayrıca mutlaka farklılaştırılan öğretim programı bir müfredat farklılaştırma modeli dikkate alınarak oluşturulmalıdır. Farklılaştırılan kazanımlar öğrencilerin bireysel farklılıkları dikkate alınarak derinlik, karmaşıklık, soyutluk ve yaratıcılık ilkeleri doğrultusunda oluşturulmalıdır.

KAYNAKÇA

- Alakuş, A.O. (2005). Çok Alanlı Sanat Eğitimi, *İlköğretim sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri* (Ed. Vedat Özsoy), Görsel Sanatlar Eğitimi Derneği Yayınları, Ankara.
- Avcı, S., & Yüksel, A. (2014). *Farklılaştırılmış öğretim teori ve uygulama*. Ankara: Nobel.
- Genç, M.A. (2014). Üstün yetenekli öğrencilerin görsel sanatlar eğitiminde disiplinlerarası öğretim etkinliklerinin değerlendirilmesi (Konya bilem örneği). *Sanat Eğitimi Dergisi*, 2(1), 142-168.
- Gökay, M. (2005). İlköğretim Resim İş eğitiminde çok alanlı sanat eğitimi yöntemlerinin uygulanması. V. Özsoy (Ed.), *İlköğretim sanat eğitimi kuram ve yöntemleri* içinde (s. 75-100). Ankara: GÖRSED.
- Güneş, N. (2015). Çok alanlı sanat eğitimi yönteminin çağdaş sanat Dersi öğretiminde kullanılmasının kalıcılığa etkisi, *Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13, 365-380.
- Hall, T. (2002). *Differentiated instruction: Effective classroom practices report*. National Center on Accessing the General Curriculum U.S. Department of Education.
- İşler, A.Ş., (2004). Sanat Eğitiminde disiplinlerarası tematik Yaklaşım, *Milli Eğitim Dergisi*, 163, 43-53.
- Kanatlı, F. & Çekici, Y.E. (2013). Türkçe öğretiminde disiplinlerarası olanaklar, *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 9(2), 223-234.
- Kanlı, E. (2011). Üstün Zekalı ve yetenekli bireylerin alan eğitiminde hızlandırma. *Hasan Ali Yücel Eğitim fakültesi Dergisi*, 16(2), 85-104.
- Karip, F. (2016). *Farklılaştırılmış görsel sanatlar öğretiminin 7. Sınıf öğrencilerin akademik başarı, tutum ve çalışmalarına etkisi*, Doktora tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Kırıoğlu, O.T. (2014). *Sanat bir serüven*. Ankara: Pegem Akademi.
- Kurt, H., & Ekici, G. (2013). Bireysel farklılıklar ve öğretime yansımaları. G. Ekici & M. Güven (Ed.), *Yeni öğrenme öğretme yaklaşımları ve uygulama örnekleri* içinde (s. 40-82). Ankara: Pegem Akademi.

- Kutlu, Ö., Doğan, C.D., & Karakaya, İ. (2014). *Ölçme ve değerlendirme performans ve portfolyoya dayalı durum belirleme*, Ankara: Pegem Akademi.
- Malkoç, T. (2004, Eylül). *Üstün yetenekli çocuklar ve müzik eğitimi*. I. Türkiye Üstün Yetenekli Çocuklar Kongresi'nde sunulmuş bildiri, İstanbul: Çocuk Vakfı.
- Mamur, N. (2004). Çok Alanlı Sanat Eğitiminde Ölçümleme ve Değerlendirme Yaklaşımları: Bolu İli Örneği, *İlköğretim-Online*, 3(2), 1-18.
- Mamur, N., & Özsoy, V. (2015). Görsel sanatlar eğitiminde portfolyo değerlendirme. *Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 4(1), 163-177.
- Onan, B.C., (2017). Çağdaş sanat eğitimi kuramları bağlamında sanat eğitiminde yeni eğilimler ve çeşitli uygulama Örnekleri, *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 30(1), 291-319.
- Özdemir, A., İz Bölükoğlu, H. & Şentürk, H. (2015). Temel Sanat eğitiminde disiplinlerarası yaklaşıma dayalı (Müzik Destekli) uygulamanın öğrenci tutum düzeyine etkisi, *Akev Akademi Dergisi*, 19(63), 15-29.
- Özder, E. (2008). *İlköğretim 6. Sınıf görsel sanatlar dersi ile desteklenmiş matematik öğretiminin öğrenci tutumları ve başarılarına etkisi*, Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Özsoy, V. (2003). *Görsel Sanatlar Eğitimi Resim İş Eğitiminin Tarihsel ve Düşünsel Temelleri*, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara.
- Özsoy, V., & Şahan, M. (2009). Çok alanlı sanat eğitimi yönteminin ilköğretim 6. sınıf resim iş dersinde öğrenci tutumlarına etkisi. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 7(1), 205-227.
- Robinson, A., Shore, B.M., & Enersen, D.L. (2014). *Üstün zekalılar eğitiminde en iyi uygulamalar kanıt temelli bir kılavuz*. (Ü. Oğurlu & F. Kaya, Çev.). Ankara: Nobel.
- Tansuğ, S. (1982). *Herkes için sanat*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Tomlinson, C.A. (2014). *Öğrenci gereksinimlerine göre farklılaştırılmış eğitim*. (T. Bayındır, Çev.Ed.), İstanbul: Redhouse.
- Tomlinson, C.A. (2015). *Üstün zekalı ve yetenekli öğrencilerin bulunduğu sınıflarda karma eğitim*. (S. Emir & A. Aksu, Çev.). Ankara: Anı.
- Yarımca, Ö. (2010). *İlköğretim II. Kademe Görsel Sanatlar Dersinde Disiplinlerarası yaklaşıma Dayalı Uygulamalar*, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Yılmaz, M. (2010). *Görsel sanatlar eğitiminde uygulamalar*. Ankara: Data.
- Yolcu, E. (2004). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.



11-14 Nisan April 2018

Yrd. Doç. Dr. H. Fatma ŞENER¹,

¹ Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi/hsener@gazi.edu.tr

MODA TASARIMI EĞİTİMİNDE İNTERAKTİF EĞİTİM YÖNTEMLERİNİN KULLANIMI

USING INTERACTIVE EDUCATIONAL METHODS IN FASHION DESIGN EDUCATION

Anahtar Sözcükler: Tasarım, Eğitim, Moda
Keywords: Design, Education, Fashion

ÖZET ABSTRACT

Bilim ve teknolojiye meydana gelen gelişmeler, bireylerin gereksinimlerinde değişime neden olmaktadır. Çağ yakalayabilecek ve gelişen teknolojinin hızına uyum sağlayabilecek nitelikli insan gücünün yetiştirilmesi gerekliliği, eğitim sistemlerinin güncellemesini zorunlu hale getirmektedir. Ülkemizde çağ yakalamak ve gelişen teknolojinin hızına uyum sağlayabilecek bireyleri yetiştirmek amacıyla eğitim programlarının güncellemesi konusunda çalışmalar yapılmaktadır. Moda tasarımında markalaşma ve pazarlama ile yaratılacak değerlerin oluşmasında eğitim önemli bir rol oynamaktadır. Moda tasarımı öğretiminde, yaratıcılığın ön planda olduğu, çok yönlü düşünmenin geliştirildiği, her öğrencinin kişisel gelişimi ve eğilimleri paralelinde yönlendirildiği bir eğitim beklenmektedir. Moda tasarımı eğitiminin amacı; görmeye, aramaya, sormaya, denemeye ve değerlendirmeye yönelik süreklilik gerektirmektedir. Bu bildirinin temel amacı, Türkiye’de Moda Tasarımı Eğitimi veren üniversitelerin ders programlarında interaktif eğitim yöntemlerinin uygulanabilirliğinin tartışılmasıdır. İnteraktif eğitim, öğretmenin ve öğrenenin karşılıklı diyalog içerisinde olduğu, teknolojik imkanların öğretim programı içerisine dâhil edildiği, öğretim materyaline istenildiğinde çevrimiçi ulaşılabildiği öğretim şeklidir.

Bu çalışmada, araştırmanın alt soruları şu şekilde belirlenmiştir:

- 1) Moda Tasarımı eğitimi veren bölümlerin ders programları.
- 2) Moda Tasarımı eğitimi veren bölümlerin ders programlarında interaktif eğitim programlarının uygulanabilirliği.

The developments in science and technology bring about changes in the needs of individuals. The necessity to train qualitative human power who will be able to catch the age and keep up with the speed of developing technology makes educational systems be updated. There are some studies in Turkey into training qualitative human power who will be able to catch the age and keep up with the speed of developing technology in order to update the educational programs. Education plays an important role in forming the values to be created through branding and marketing in fashion design. In teaching fashion design, an education where creativity is in the forefront, multiway thinking is developed and each student is guided in line with their personal development and tendencies is expected. The purpose of fashion design education requires sustainability in terms of seeing, searching, asking, trying and evaluation. The purpose of the current study is to investigate the applicability of interactive educational methods in the course programs of the universities teaching Fashion Design Education in Turkey. Interactive education is a sort of education including both the teacher and learner in mutual dialogue, comprising technological opportunities in the teaching program, having a facility to be able to have an access to teaching material online.

In the current study, the sub-items were determined as follows:

- 1) The course programs of the departments teaching Fashion Design Education,
- 2) The applicability of the interactive educational programs in the course programs of the departments teaching Fashion Design Education.

Giriş

Gelişmiş ülkeler eğitim sistemlerini sürekli yenilemekte, daha çok insanı uzun süre eğitmek hedefinden hareketle reform denebilecek uygulamaları gerçekleştirmektedir. Yeni teknolojilerin kullanımı, geçmişte geçerli olan birey yeterliklerinin güncelliğini kaybetmesine neden olmaktadır. Her alanda gözlenen hızlı değişim, eğitimin amaçlarında, öğrenme-öğretme süreçlerinde, öğretim süresinde, öğretmen yeterliklerinde yeniliğe gidilmesini gerektirmektedir. Bilim ve teknolojiye meydana gelen gelişmeler, bireylerin gereksinimlerinde değişime neden olurken, çağ yakalayabilecek ve gelişen teknolojinin hızına davranış olarak uyum sağlayabilecek nitelikli insan gücünün yetiştirilmesi gerekliliği, ülkelerin eğitim sistemlerinde yeniliğe gitmelerini zorunlu hale getirmektedir. Gelişmekte olan ülkeler de ve ülkemizde bu reform hareketleri izlemekte, çağ yakalamak ve gelişen teknolojinin hızına davranış olarak uyum sağlayabilecek bireyleri yetiştirmek için çaba harcamaktadır (Erginer, 2006, s.1)

Bilim ve teknolojiye hızlı değişim ve gelişmeler her alanda olduğu gibi eğitim alanında da kendini göstermektedir. Toplumun sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik yönden kalkınmasında ve bireylerin kendilerini gerçekleştirmelerinde önemli bir role sahip olan eğitim sisteminin, üç temel ögesi vardır. Bunlar; öğrenci, öğretmen ve müfredattır. Eğitim sisteminde yapılan düzenlemeler, müfredatlar da yer aldığı ölçüde anlam kazanmaktadır. Müfredatlar ulaşılacak amaçları, bu amaçlara ulaşabilmek için seçilecek ve belli ilkelere göre düzenlenecek ders içeriklerini, uygulanacak yöntemleri, destekleyici araç gereçleri, amaçlara ne kadar ulaşılabilirliğini gösteren değerlendirme ölçütlerini kapsamaktadır (Varış, 1996; Gözütok, 2003).

Ülkemiz 'de Millî eğitim sistemi, “örgün eğitim” ve “yaygın eğitim” olmak üzere, iki ana bölümden oluşmaktadır. Örgün eğitim, belirli yaş grubundaki ve aynı seviyedeki bireylere, amaca göre hazırlanmış programlarla okul çatısı altında verilen düzenli eğitimidir. Örgün eğitim, okul öncesi eğitim, ilköğretim, ortaöğretim ve yükseköğretim kurumlarını kapsamaktadır. Yaygın eğitim, örgün eğitim sistemine hiç girmemiş veya örgün eğitim sisteminin herhangi bir kademesinde bulunan ya da bu kademelerden birinden ayrılmış olan bireylere, ilgi ve gereksinim duydukları alanda örgün eğitim yanında veya dışında düzenlenen eğitim faaliyetlerinin tümünü kapsamaktadır. Yaygın eğitim halk eğitimi, çıraklık eğitimi ve uzaktan eğitim yoluyla gerçekleştirilmektedir.

İnteraktif eğitim, Türkçe anlamıyla etkileşimcilik demek olan İnteraktif gelişen teknolojiyle daha çok yaygınlaşan bir terim olarak eğitim, akademik ve profesyonel hayatın içine girmiştir. İnteraktif daha genel anlamda karşılıklı etkin iletişimin sağlanması demektir. İnteraktif bir anlamda eğitim yöntemidir.

Bugün interaktif eğitim, interaktif seminerler, interaktif dersane hizmetleri ve buna benzer isimlerde pek çok program bulunmaktadır. Bu tarz interaktif faaliyetler belirli

amaçlar için uygulanmaktadır. Bu amaçlar genellikle iletişimin kalitesini arttırmak, mevcut konuya dikkat çekmek ve düşünmeye sevk etmek, karşılıklı alınacak faydayı maksimum düzeye çıkarmak, iletişimi ve sunuşu daha ilginç hale getirmek olarak sayılabilir.

İnteraktif eğitim ve öğretim kapsamında gerçekleştirilen faaliyetler interaktif sunum şekilleriyle daha etkin hale getirilmeye çalışılmakta, görsel resim ve videolarla desteklenmektedir. Eğitim esnasında veya eğitim dışında iletişimin devamı sağlanarak öğretim programları daha etkin ve faydalı hale getirilmektedir. Özellikle video destekli faaliyetler interaktif eğitimin asıl öğeleridir. Böylece eğitim alan kişilerin daha hazır ve daha bilinçli olması sağlanmaktadır. Eğitimi veren kurumlarda öğrenci memnuniyeti ve başarısına daha kısa sürede ulaşılabilecektir. İnteraktif eğitim ile etkin sunumlar yapılabilmektedir. Sunum sırasında etkili bir dil kullanmak, dinleyenlerin dikkatini çekmek ve onları yönlendirebilmek, dinleyenlere sorular sormak ve onların katılımlarını sağlamak veya dinleyenlerin sorularını almak gibi yöntemler karşılıklı etkileşimi yani interaktiviteyi arttırmaktadır.

Uzaktan eğitim programları da interaktif eğitim kollarından biridir. Çoğunlukla üniversitelerin gerçekleştirdiği bu faaliyetler uzaktan ders devam zorunluluğu olmaksızın sanal ortamdan alınan eğitimlerdir. Böylece sadece bilgi aktarımı yerine kişiler eksik kaldığı yönleri kendi belirledikleri plan çerçevesinde ilgilendikleri konular üzerinde durarak ve yönlendirici sorularla iyi bir eğitim süreci deneyimi kazanmış olacaktırlar. Kısacası interaktif karşılıklı etkin bir iletişimin sağlandığı eğitim türüdür ve bu eğitim eğitici videolarla, etkili sunumlarla veya sanal ortamdaki eğitici ve yönlendirici faaliyetlerle etkili bir şekilde gerçekleştirilmektedir. Görsel-İşitsel Araçlarla Desteklenen Anlatım Yönteminin Olumlu Yanları

- Yeni bir konuya giriş yapmada etkili bir yöntemdir.
- Öğrenme hızı farklı olan öğrencilerin karışık olduğu gruplarda etkilidir.

Derslerde, özellikle de warm-up & motivation denilen giriş kısmında konu ile ilgili video kullanımının öğrencilerin derse ilgilerinin artması için kullanılması önerilmektedir. Videoların görsel-İşitsel duylara eşzamanlı hitap etmesi nedeniyle eğitimde kullanımı çok etkili olmaktadır. Salman Khan'ın eğitimde video kullanımının faydaları. (Bknz: <http://goo.gl/hLz13o>). Bir çok özel dersaneler ve karma kurslarda, interaktif video platformu kullanılmaktadır. Yazılım programları ile kimin hangi videoyu izlediği görülebilmektedir. Bu ortamda, ders bölümleri, sınav soruları, linkler, resimler, vb. dosyalar video üzerine kaydedilebilmektedir. Ders içinde kullanılmak istenen videolara etkileşim katma suretiyle öğrencilerin derse daha ilgiyle katılmaları sağlanmaktadır. Bugün interaktif eğitim, interaktif seminerler, interaktif dersane hizmetleri ve buna benzer isimlerde pek çok eğitim programları Yaşam Boyu Öğrenme Programları da kullanılmaktadır.

AB'nin Eğitimle ilgili ilk raporu 1973 yılında hazırlanan Avrupa Topluğunda Yüksek Öğretim Muhtırası , ikincisi ise yine aynı

yılda yayınlanan Avrupa Topluluğunda Açık Uzaktan Eğitim bildirisi'dir. 1980'li yıllardan itibaren farklı alanlarında hizmet veren eğitim programları yürürlüğe girmiştir (Review Of Reactions To The White Paper, 1997).

Sürekli eğitimle ilgili ilk metin 1993 yılında hazırlanan yeşil bültendir. Bu metinde işsizlerin tekrar emek piyasasında iş bulmalarını sağlamak amacıyla sürekli meslekî eğitim sisteminin sistematik bir yapıya kavuşturulması öngörülmektedir.

Bu metinde mevcut iş gücünün meslekî teknik eğitim ile günün teknoloji ve iş gücü pazarına uygun becerilerle donatılmasına geniş bir yer ayrılmaktadır.

Diğer bir rapor ise 1995 yılında hazırlanmıştır. Öğrenen topluma doğru: Öğrenme ve Öğretme başlığını taşımaktadır. Yaşam boyu öğrenme konusunda birliğin amaçları ve yapılması gerekenler belirlenmiştir.

2. Yöntem ve Materyal

Tarama Yönteminin kullanıldığı bu araştırmanın evrenini, Ülkemizde faaliyet gösteren üniversiteler de lisans düzeyinde eğitim veren moda tasarımı bölümlerini oluşturmaktadır. Örnekleme ise Gazi üniversitenin moda tasarımı bölümü ders programları oluşturmaktadır. Bu çalışmada ülkemizdeki moda tasarımı eğitimi veren üniversitelerin Moda Tasarımı Bölümlerinde uygulanmakta olan eğitim programları incelenmiş ve interaktif eğitime uygunluk durumu üzerinde durulmuştur. Örneklemin seçiminde, 2016-2017 eğitim-öğretim yılını da uygulanmakta olan ders programları esas alınmıştır.

3. Bulgular

Ülkemizde eğitim sisteminin genel yapısı içerisinde, Yükseköğretim, ortaöğretime dayalı en az iki yıllık yüksek öğrenim veren, en üst seviyeli insan gücünün ve bilimsel araştırma alanlarının istediği elemanları yetiştiren eğitim kurumlarının tümünü kapsamaktadır. Yükseköğretim kurumları; Üniversiteler, fakülte, enstitü, yüksekokul, konservatuar, meslek yüksekokulu ile uygulama ve araştırma merkezlerinden oluşmaktadır.

Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Bakanlar Kurulunun 13 Kasım 2009 tarihli 2009/15546 sayılı kararı ile kurulmuş, Moda Tasarımı bölümüne 2010- 2011 Eğitim Öğretim yılında ilk öğrenci alımı gerçekleştirilmiştir. Sanat ve Tasarım Fakültesi, Gazi Üniversitesinin Gölbaşı Kampüsünde yer almaktadır. Sanat ve Tasarım Fakültesi Moda Tasarımı Bölümü Sanat Alanı Yeterlilikler Çerçevesine uygun olarak hazırlanan programıyla; eğitimin gerektirdiği teknolojik donanım ve alanlarında uzmanlaşmış öğretim üyesi kadrosuna sahip bir bölümdür. Moda sektörünün ihtiyaçları doğrultusunda beceriler kazandırarak; ulusal ve uluslararası düzeyde nitelikli eğitim ve araştırmaya dayalı ürün, sistem ve süreç tasarımları yapabilen, bilimsel ve estetik ölçütlerle düşünceyi modele dönüştürebilen, sanat ve tasarım konusunda en son bilgi ve teknolojik yenilikleri izleyen, ekip

çalışmasına yatkın, esnek ve özgür düşünebilen, etik sorumluluğa sahip, alanında yapacağı özgün ve yenilikçi tasarımlarla lider olabilen, özgüveni yüksek, tarihsel, kültürel ve sanatsal değerleri dikkate alan, vizyon sahibi moda tasarımcıları yetiştirmek amaçlanmaktadır.

Tablo 1. Gazi Üniversitesi Moda Tasarımı Bölümünde Verilmekte Olan Dersler

1. YIL	2. YIL	3. YIL	4. YIL
Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi	Türk Sanatı	Kalıp Hazırlama	İş Yeri Eğitimi
Türk Dili	Kalıp Hazırlama	Moda Atölyesi	Seçmeli Ders
İngilizce	Moda Atölyesi	Bilgisayar Destekli Model Tasarımı	Fikri Mülkiyet ve Telif Hakları
Temel Tasarım	Drapaj	Moda Resmi	Koleksiyon Hazırlama
Desen	Moda Tasarımı	Çağdaş Sanat	Portfolyo Tasarımı
Sanat Tarihi	Tekstil Yüzeyleri ve Malzeme Bilgisi	Koleksiyon Hazırlama	Mezuniyet Projesi
Uygurlik Tarihi	Teknik Çizim	Moda Pazarlama	İş Yeri Eğitimi ve Staj Değerlendirme
Sanat Kavramlarına Giriş	Sanatlar Arası Etkileşim	Bilgisayar Destekli Kalıp Hazırlama	Seçmeli Ders
Moda Tasarımına Giriş	Tekstil Yüzey Tasarımı	Seçmeli Ders	
Enformatik Bilgisayar Uygulamaları	Moda Tarihi		
Tasarım Tarihinin Giriş			

Ülkemizde moda tasarımı eğitiminin 2 yıllık yüksekokul ve 4 yıllık lisans programı olarak verildiği görülmektedir. Gazi üniversitesinde ders yükünün oldukça fazla olduğu görülmektedir. Dört yıllık lisans programında 31 farklı zorunlu ders ve bunun yanında seçmeli dersler bulunmaktadır.

Moda tasarımı eğitiminde , öğrencilerin öğrenmesi birinci öncelik olması gerekirken, sınav odaklı öğretimin eğitim kalitesini olumsuz etkilediği düşünülmektedir. Konular görsel-ışitsel araçlarla, video görüntüleriyle desteklenmelidir.

İnteraktif eğitim yönteminin hazırlık süreci zaman alıcı olarak görülmekle birlikte, uygulamada kolaylık sağlayan ekonomik özelliğine sahip bir yöntemdir. Ülkemizde lisans düzeyinde

Moda Tasarımı eğitimi veren 44 Üniversite bulunmaktadır. Bu üniversitelerin moda tasarımı programlarındaki alan dersleri incelendiğinde ağırlıklı olarak uygulamalı dersler olması nedeniyle benzerlik göstermektedir.

Ders anlatımının görsel efektlerle desteklendiği İnteraktif eğitim programları öğrenmeyi olumlu yönde etkileyecektir. Konu bazında hazırlanmış videolar öğrenciye uygun olan mekan ve zamanda tekrarlı olarak izleme ve öğrenme olanağı sağlamaktadır. İnteraktif eğitim programları Moda Tasarımı eğitimi veren üniversiteler arasında ortak ders programları ve içeriklerin oluşturulmasında önemli katkı sağlayacaktır. Bu çalışmada moda tasarımı programlarında interaktif eğitim yöntemlerinin kullanılabilirliği ve eğitime sağlayacağı katkı üzerinde durulmuştur.

“Moda Tasarımı Eğitim programların da bulunan dersler daha çok online, harmanlanmış ve karma öğrenme modellerine dönüştürülmelidir. Uygulamalı bir eğitim olan Moda Tasarımı Eğitiminde öğrencilere faydalı olabilmek için yüz yüze ve online eğitim birlikte karma öğrenme modelleri olarak kullanılabilir.

Karma modeller, iyi tasarlandığında ve başarılı bir şekilde uygulandığında öğrenciler bazı dersler için kampüse gelerek, bazı laboratuvar çalışmaları için internet ağını kullanarak bu iki ortamdan da faydalanma avantajı sağlanabilir. Eğitimde online öğrenmeye ilgi artarken, son yıllarda derslerin daha verimli geçmesi amacıyla geleneksel sınıflarda tartışma formları, hazırlanmış videolara ve dijital ölçme-değerlendirmeye daha fazla yer vermeye başlanmalıdır Bir çok üniversite, içeriği daha dinamik, esnek ve çok öğrenciye erişim imkanı sağladığından, derslerine online öğrenme ortamlarını dahil etmektedirler. Öğrencilerin birbirlerinin sorularını yanıtlamaları ve öğretmenleriyle geri besleme sağlanarak öğrencilerin etkileşimin niteliği artırılmaktadır. Örneğin, Ohio Üniversitesi'nde öğrencilerin derse katılım türünü kendilerinin seçtiğini ve öğrencilerin ilgi ve isteklerine en uygun modelin uygulandığını belirtmektedirler. İsterlerse ev rahatlığında isterlerse yüz yüze eğitim yoluyla derslere katılan öğrenciler, bu öğretim teknolojisinin hem dersleri daha etkili hale getirdiğini hem de katılım noktasında öğrencileri cesaretlendirdiği belirlenmiştir.

Bir başka örnek, Arizona State Üniversitesi'nin e-öğrenme ortamı olarak seçtiği HapYak interaktif video ortamıdır. ASU, karma kurslarında HapYak (go.nmc.org/hapyak) isimli interaktif video platformunu kullanmaktadır. Bu ortamda, sınav soruları, ders bölümleri, linkler, vb. bulunmaktadır. Bu yazılım ile ASU akademik kadro ve personeli, kimin hangi videoyu izlediğini, hangi kısımların onlar için önemli olduğunun ve hangi konuları geliştirilmesi gerektiğinin tesbitini yapabilmekteler.

4. Sonuç

İnteraktif eğitim internet üzerinden derslere veya sınavlara yardımcı olabilmek için kullanılan bir tür yaşam alanındaki

dershanelerdir. İnteraktif eğitimde amaç öğrencilere teknolojiyi kullanarak öğretmeyi ve öğrenmeyi kolaylaştırmaktır. Konu bazında hazırlanmış videolar, testler, konu anlatımları, deneme sınavları gibi birçok unsuru içerisinde bulundurmaktadır. Moda tasarımın programında bulunan uygulamalı dersler görsel efektlerle güçlendirilerek anlatılan konular ve videolar tekrar tekrar izlenebilecektir.

Böylece eğitim alanlar eksik kaldığı yönleri kendi belirledikleri plan çerçevesinde çalışabilecek ve yönlendirici sorularla başarıya ulaştıkları bir eğitim süreci yaşamış olacaklardır. Kısacası interaktif eğitim, karşılıklı etkin bir iletişimin sağlandığı bir eğitim türüdür ve bu eğitim eğitici videolarla, etkili sunumlarla veya sanal ortamdaki eğitici ve yönlendirici faaliyetlerle etkili bir şekilde gerçekleştirilmektedir.

Türkçe anlamıyla etkileşimcilik demek olan İnteraktif gelişen teknolojiyle daha çok yaygınlaşan bir terim olarak eğitim, akademik ve profesyonel hayatın içine girmiştir. İnteraktif daha genel anlamda karşılıklı etkin iletişimin sağlanması demektir. O halde interaktif eğitim Moda tasarım programında bulunan uygulamalı derslerin görsel efektlerle güçlendirilerek konuların anlatılmasında uygun bir eğitim modelidir diyebiliriz.

Gelişmiş ülkeler, bireylere verilen mesleki ve teknik eğitimde bireylerin teknolojiyi anlayıp kullanabilecek temel becerilere, iletişim ve problem çözme becerilerine ve işbirliği içinde çalışabilecek disipline sahip olmasına önem vermektedirler. Türkiye'de bugün verilen mesleki ve teknik eğitimde Dokuzuncu Beş Yıllık Kalkınma Planı'nın(2007-2013) önemi büyüktür. Dokuzuncu Beş Yıllık Kalkınma Planı'na (2006) göre meslek yüksekokulları ile mesleki ve teknik ortaöğretim kurumları arasında program bütünlüğünün bulunmaması, mesleki ve teknik eğitim programlarının işgücü piyasasının taleplerine uygun olarak güncellenememesi sonucu mesleki ve teknik eğitim mezunlarının istihdamı artırılmamakta ve mezunların mesleki eğitime olan talebi azalmaktadır. Bu nedenle planda mesleki ve teknik eğitimde modüler ve esnek bir sisteme geçileceği, yükseköğretim ve ortaöğretim düzeyindeki mesleki eğitimin program bütünlüğünü esas alan tek bir yapıya dönüştürüleceği, mesleki eğitimde, nitelikli işgücünün yetiştirilmesinde önemli yeri olan uygulamalı eğitime ağırlık verileceği belirtilmiştir. Mesleki eğitim sisteminin, öğrencilere ekip halinde çalışabilme, karar verebilme ve sorun çözebilme, sorumluluk alabilme gibi işgücü piyasasının gerektirdiği temel becerilere sahip öğrenci yetiştireceği vurgulanmıştır (Dokuzuncu Kalkınma Planı, 2006:40).

Meslek eğitiminde öğrenmeye karşı olan direncin nedenleri arasında, verilen eğitimlerde, dinleyicilerin hep pasif tarafta kalması ve verilen eğitimlerin sıkıcı ve anlaşılabilir olmasındadır. Bu problemin çözümü ise öğrenci merkezli öğretim, eğlenceli ve düşündürücü inter aktif

eğitim modellerinin uygulanması ile olasıdır (Atherton, 1999).

Ülkemizde nitelikli işgücüne duyulan talebin karşılanabilmesi için eğitim sisteminin yeniden gözden geçirilmesi gerekmektedir. Böyle bir sorunun çözümü okul dışı eğitim ve okul- işyeri işbirliği çerçevesinde düşünülmek zorundadır. Okulların piyasa ile işbirliği içinde olması konusu da her düzeydeki mesleki eğitim için bir gereklilik olarak algılanmak durumundadır (DPT; 1994:27).

Moda tasarımı programının başarısı, firmalar ve okullar arasındaki iş birliği ve eğiten ve eğitilenlerin yeterli olmalarına bağlı olmaktadır. Millî standartları korumak ve firmaların taleplerini doğrultusunda eğitim programlarını güncellemek inter aktif eğitim yöntemlerini kullanmak, meslekî eğitim sisteminin başarısında önemli faktörler olduğu düşünülmektedir.(Lindner, 1998).

5. Öneriler

Moda tasarımcısı olabilmek kültürel birikimin bir sonucudur. Tasarımcı öncelikle tarihi ve kültürel birikime sahip olmalıdır. Eğitim programlarında konu ile ilgili derslerin yoğunluğuna önem verilmelidir. Eğitim programlarının da işgücü piyasalarıyla daha yakından ilişkilendirilmesi üniversite mezunları arasında bugün çok yüksek oranda olan işsizliğin azalmasına katkıda bulunabilir. Mezun öğrencilerden iş dünyası daha çok dar alanda becerili elemanlar istediğinden, müfredat programları güncellenerek inter aktif eğitim programları ile yaşam boyu eğitim desteklenmelidir.

KAYNAKÇA

Atherton, J. (1999). Resistance to learning: a discussion based on participants in in- bService Professional Training Programs, J.E.T, 51(1), 265-271.

Dokuzuncu Kalkınma Planı (2006). Mükerrer Resmî Gazete Sayı: 26215 sayfa 40,84. 15 Ağustos 2016 <http://ekutup.dpt.gov.tr/plan/plan9.pdf> . adresinden erişilmiştir.

Dpt (1994), İşgücü Piyasası Çalışma Hayatı, İstihdam ve İşsizlik Raporu, DPT yayın no 2371, Ankara .

Gözütok, F.D. (2003). "Türkiye'de Program Geliştirme Çalışmaları", Milli Eğitim Dergisi, sayı.160

<http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/160/gozutok.htm> adresinden erişilmiştir.

Varış, F. (1996). Eğitimde Program Geliştirme, Ankara: Alkım Yayınları.

Review Of Reactions To The White Paper "Teaching And

learning: Towards The Learning Society" Commission of The European Communities, Com(97) 256 Final, 29.05.1997, Burussels.

www(Bknz:<http://goo.gl/hLzI3o>). 9-www(go.nmc.org/hapyak)

Salman Khan'ın eğitimde video kullanımının faydaları. (Bknz: <http://goo.gl/hLzI3o>).

HapYak (go.nmc.org/hapyak)



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan April 2018

Gülşah Tontu Özdemir¹,

¹ Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi / Cumhuriyet
University Fine Arts Faculty / gulsahontu@gmail.com

SANAT VE SAPLANTI

ART AND OBSESSION

Anahtar Sözcükler: Sanat, saplantı, yaratıcılık, pozitif etki.

Keywords: Art, obsession, creativity, positive effect.

ÖZET ABSTRACT

Saplantı birçok insanda az ya da çok var olan bir durumdur. Eğer kişinin hayatını engellemeye başlayacak kadar ileri bir noktaya gelmiş ise bu noktada psikolojik bir rahatsızlık olarak adlandırılabilir. Diğer yandan yaratıcılık geliştirmek ve yaratıcı fikirler üretmek genellikle az da olsa bir obsesyon gerektirebilir. Sanatın uzak ve yakın tarihinde de hem saplantılı hem de yaratıcı fikirleriyle ünlenmiş sanatçılar yer almıştır. Bu araştırma yazısında sanat tarihine adını yazdırmış Hans Belmer ve Balthus gibi bilinen sanatçılar ve eserlerinden örnekler verilerek obsesif bozukluk gibi olumsuz bir psikolojik durumun sanatçının yaratıcı düşünceleri üzerinde olumlu bir etkiye dönüşmesi üzerinde durulmuştur. Araştırma yapılırken tarihsel yöntem tekniği kullanılacaktır. Sonuç olarak hastalık olarak nitelendirilen psikolojik bozukluklar yaratıcılığı pozitif yönde etkilemekte ve çok etkileyici sanat eserlerini sanat dünyasına kazandırmaktadır.

Obsession is a situation that more or less encountered in many people. If it has progressed enough to prevent one's life, it can be called a psychological disturbance. On the other hand, developing creativity and producing creative ideas can often require a little obsession. In the distant and recent history of art, there are artists who are well known for their obsessive and creative ideas. In this research paper examples of artists and works such as Hans Belmer and Balthus, who wrote the name of art history and a negative psychological situation such as obsessive-compulsive disorder has been emphasized as a positive influence on the artist's creative thinking. Historical methodology will be used when conducting research. As a result, psychological disorders characterized as disease affect creativity in the positive direction and it has been revealed that the world of art has brought many impressive works of art.

Giriş

Saplantı ya da diğer bir adıyla takıntı, küçük ya da büyük ölçekte birçok insanda görebileceğimiz bir durumdur. Psikolojik bir problem olmasına rağmen halk dilinde sıradanlaştırılmış bir şekilde hemen hemen tekrarı olan her durum için kullanılmaya başlanmış olan saplantı TDK'ya göre "kişinin, etkisinden kendini kurtaramadığı yersiz saçma düşünce, sabit fikir" (TDK Sözlük) olarak açıklanmaktadır. Saplantılı düşünceleri olan bireylere obsesif denir. Eğer kişinin saplantılı düşünceleri hayatını engellemeye başlayacak kadar ileri bir noktaya gelmiş ise bu noktada psikolojik bir rahatsızlık olarak adlandırılabilir. Literatürde adı Obsesif Kompulsif Bozukluk (OKB) olarak geçen saplantı, "inatçı, tekerrür eden düşünce, imge, dürtü, istem dışı, bilinçli çaba ile kovulamaz, irade dışı ve ego-distonik gibi terimlerle tanımlanmaktadır. OKB altyapısının oluşmaya başladığı dönemler çocukluk dönemleri olduğu bildirilmektedir" (Aktaran Özer, 2015, s. 2). Saplantının birçok çeşidi sayılabilir ancak cinsel saplantılı kişiler için en tehlikeli durumları oluşturabilmektedir. "Cinsel takıntılar obsesif kompulsif bozuklukta özel bir alanı oluştururlar. Takıntı hastalığının genel olarak kümelendiği 4 ana grup vardır. Bunlar kirlenme-temizlenme, şüphe etme-kontrol, düzensizlik-simetri ve kabul edilemez tabu düşüncelerdir. Cinsel takıntılar, kabul edilemez -tabu düşünceler grubunun büyük kısmını oluşturur" (Öztürk, 2013, Para. 3). Diğer yandan saplantı bir miktar yaratıcı süreci pozitif yönde etkileyebilmektedir. Sanat tarihinde bu konuda birçok örnek görmek mümkündür. Sanatın uzak ve yakın tarihinde hem saplantılı hem de yaratıcı fikirleriyle ünlenmiş sanatçılar yer almıştır. "Birçoğunun yaşam öyküsü inanılmaz derecede karmaşık, normal insanlar için anlaşılması güç takıntı ve saplantılar girdabında sıkışıp kalmıştır. İntiharla sonuçlanan yaşamlar hiç de az değildir. Yapıtını ortaya koyduğu zaman dâhi olarak nitelendirilen sanatçı, bunalımlardan dolayı intiharla yaşamını sonlandırdığında hasta kişi" (Cumhuriyet Gazetesi, 14 Haziran 2011) olarak anılmıştır. Sanatçının yaratım sürecinde sürekli yüzyüze gelinen obsesyon türü genellikle "düzensizlik – simetri" grubudur. Sürekli tekrarlar, mükemmeliyetçilik ya da aşırı düzenlilik gibi eğilimler birçok sanatçının yaratıcı sürecine yansımaktadır. Mesela Yayoi Kusama yaptığı tüm çalışmalarda puantiye kullanmaktan kendini alamamaktadır. Sürekli tekrar ettiği puan motifi tüm eserlerine takıntılı bir şekilde yansımaktadır (Resim 1). "Sanatçı, renkli alanlar üzerinde sonsuz sayıda puantiye için cilt gibi bir yüzey oluşturuyor, sonrasında ortaya örüntülü bir düzen ya da kafa karışıklığı ve karmaşa etkisi ortaya çıkarabiliyor. Böylesi bir medyum, 'Kusama'nın yüzey ve yansımaya, ışık ve yansıma, düzen ve kaosun gerilimli karşıtlığı gibi motifleri ortaya çıkarır. Bu karmaşıklıklar Kusama'nın yukarıda da söz edildiği gibi uzun süreli ruhsal hastalığından, geçirdiği baskı altındaki

travmatik çocukluktan, daha erken yaşlarda deneyimlediği halüsinasyonlardan ve obsesif (takıntılı) sanat yapma alışkanlığından kaynaklanmaktadır" (Aktaran Kıran, 2013, s. 124). Sanatçının çok ciddi obsesif kompulsif bozukluğu ve daha başka psikolojik problemleri vardır ve bunu birçok yerde dile getirmiştir. Bir konuşmasında şöyle demiştir: "Bir gün kırmızı çiçekli desenli bir masada oturuyordum. Ufuktaki kocaman Güneş çok parlıyordu. Başka yere bakınca nihayetinde her şeyin kırmızı desenlerle kaplandığını görüyordum. Kendimi duvarlarda tırmanıyor, tavanlarda dolaşiyor gibi hissediyordum. Bütün mekanlarla birlikte sonsuzlukta yüzüyor gibiydim. Sonra sonsuzluğu bir hiçlik olarak görmeye başladım. Kırmızı benekler, çiçekler çoğalarak etrafımı sarıyordu. Bir süre sonra bütün kırmızı benekler sanki üstüme gelmeye başladılar. Kaçmaya başladım, merdivenlerden hızla iniyordum. Ben koştuğum merdivenler sonsuzluğa uzayıp gidiyorlardı (...) Sanat gördüğüm, yaşadığım olumsuz şeylerden kurtulmak için bir araçtı, bir yoldu, yöntemdi ve kurtuluştu. Bu yüzden sürekli çizdim, boyadım ve yazdım" (Aktaran Kıran, 2013, s. 122). Yayoi kusama sanatsal yaratım dönemini bir parça terapi süreci gibi geçirmiş ve saplantılarının yarattığı zorlukları ancak sanat ile aşabilmiştir. Başka bir bakış açısı ile şöyle de denilebilir: sanatçının psikolojik bozuklukları, onun yaratıcılığını pozitif yönde etkilemiş ve unutulmayacak kadar güçlü sanat eserlerini sanat dünyasına kazandırmıştır.



Resim 1. Yayoi Kusama, Nokta Obsesyonları, 2012, TATE Modern Sanat Müzesi, Londra

Başka bir örnek olarak Orlan'dan da bahsedilebilir. Orlan'ın saplantısı ise kendi bedenidir. Bedeni üzerinde 9 adet estetik operasyon gerçekleştirilmesini sağlayan Orlan erkek sanatçılar tarafından ortaya konulan ideal güzellik anlayışını sorguladığını iddia etmiştir. 1990'dan 1995'e kadar geçirdiği bu ameliyatlarda batı sanatını kendi bedeni üzerinde yeniden yazmak istercesine dudaklarını Boucher'in Europa'sının dudaklarına, alnını Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sının alnına ve çenesini Botticelli'nin Venüs'ünün çenesine benzetmek için değiştirmiştir (Resim 2). Amerikalı sanat tarihçisi ve eleştirmen Barbara Rose, "Orlan'ın 'operasyon tiyatrosu' olarak adlandırılan ve tüm detaylarıyla planlanmış performanslarının altında

ölümüne ciddi nedenler yatan dahi bir sanatçı olduğuna inanır” (Akman, 2005, Para. 3). Fransız sanat topluluğu üyeleriyle yapılan karşılıklı görüşmeler ve incelenen doğum kayıtları sonucu, 30 Mayıs 1947’de Fransa’nın Saint-Etienne kentinde Mireille Suzanne Francette Porte olarak dünyaya geldiği ortaya çıkan Orlan bu bilgileri yalanlamıştır. Gerçek kimliğini sır gibi saklayan Orlan’ın çocukluğu ve ailesi uzmanlarca sorgulanmışsa da Orlan’ın psikolojik gelişimi hakkında tutarlı veriler ele geçirilememiştir. Sonuç olarak Avrupa basını tarafından Orlan’ın psikolojisinin sağlıklı olduğu görüşünün ısrarla altı çizilmiştir. Bir klinik psikolog ve psikanalizi olan Danielle Knafo Orlan hakkında bir takım elle tutulur tespitlerde bulunmuştur. Ona göre, “sanatçının yaşam deneyimleri ile sanatsal ifadeleri arasında bağlar vardır. Örneğin Orlan bir annesi olduğu halde annesizliği tecrübe etmiş bir çocuk olarak hastalanmadığı sürece görmezden gelinmiştir. Çocukken görmezden gelindiğini hissetmek ile bir performans sanatçısı olup insanların ameliyatlarını izlemelerini sağlamak arasındaki çizgiyi çizmek zor değildir” (Orlan, 2017, Para. 7). Fiziksel ve ruhsal bir görmezden gelinme; sevilmediğini ve değersiz olduğunu hissetme duygularını da yanında getirir. Çocuklukta gerçekleşen bu travmatik durumun nelere sebep olabileceğini, ilerleyen yaşlarda kişinin kendine sırf dikkat çekebilmek için neler yapabileceğini kestirmek zor olabilir. Orlan’ın çocukluk döneminde oluşan bu saplantısının ileriki dönemlerde dikkat çekebilme arzusu ile çok farklı bir yaratım sürecine girmesine sebep olduğu düşünülmektedir.



Resim 2. Orlan, Orlan'ın 4. Cerrahi Performansı, "Başarılı Operasyon", 1991, Paris.

Yukarıda bahsedilen saplantı çeşitleri arasında farklı bir özelliğe sahip olan kabul edilemez tabu ve düşünceler başlığı, cinsel saplantıları da kapsamında bulundurulur. “Cinsel takıntılar, mahrem bir alanda, çok özel ancak korkunç sıkıntılara yol açabilecek potansiyele sahip hastalıklardır” (Öztürk, 2013, Para. 10). Cinsel takıntılar utanç duyulacak hisler barındırdığı için kişi kendini kolaylıkla anlatamaz ve tedavisi de yapılamaz. Cinsel saplantılar sanat tarihindeki birçok sanatçıya ilham vermiştir elbette. Bu sanatçılardan biri de Alman sürrealist

sanatçı Hans Bellmer’dir. Bellmer’in en büyük cinsel saplantısı ergen kız çocuklarıdır. Sanatçının en iyi bilinen çalışmaları La Poupee (Oyuncak Bebek) adı ile bilinen, 1930’lu yıllarda insan boyutunda oyuncak bebekler ile düzenlenmiş sürreal fotoğraf serisidir. “Ölüm, matem, nostalji ve melankoli temalarının güçlü bir biçimde hissedildiği Bebek adlı seri, ergenlik dönemindeki kız çocuklarının edilgen masumiyetinin baştan çıkarıcılığı üzerine inşa edilmiştir” (Köse, 2017, s. 308). Bellmer 1934’te “Oyuncak Bebek Temasının Anıları” adı altında bir makale yazmıştır. Makalesinde “Bellmer, küçük kızların sapık oyunlara katıldığını, tavan arasında doktorculuk oynadığını hayal ediyor; şehvetle ‘ince ve çarpık bacaklarından’ ve ‘pembe pililerinin kaçamak titreyişlerinden’ bahsediyor” du. (...) Bellmer makalesinin sonunda, küçük kızların görünümünde bir oyuncak bebek üretmeyi, onu ‘saldırgan parmaklarla’ yoklamayı ve ‘bilinçli bakışının altında yırtıcı bir şekilde zaptetmeyi’ hayal ederek kızlardan ulaşılmazlıkları için intikam alıyordu. (...) Bellmer’in kadın üreme organı için kullandığı şairane mecaz pembe pililer, sonraki çizim ve resimlerinde de tekrarlayan bir tema olacaktı ve kadın bedeni, arkadaşlarının portrelerinin oluşturduğu ufak birkaç istisna dışında Bellmer’in sanatının –neredeyse saplantı derecesinde– yegâne süjesi oldu” (Taylor, 2016, s. 10). Bellmer’in yazdıklarından saplantısının ne kadar tehlikeli bir boyuta ulaştığı anlaşılmaktadır. Sanatçının insan boyutlarındaki manken bebeklerle düzenlediği bu sürreal fotoğraf serilerinde genellikle karanlık, kuytu köşelerde taciz ya da tecavüze uğramış gibi görünen, vücudu olgun kadın hatlarına sahip iken yüzünün bir kız çocuğuna ait olduğu düşüncesini uyandıran, yıpranmış, parçalanmış, utandırılmış, anormal şekillerde bağlantılanmış ama aynı zamanda bir o kadar seksi ve şehvetli bebek mankenlerin farklı şekillerde kompozisyonlar ile fotoğraflanması söz konusudur (Resim 3). Sanatçı bu kadar ulaşılamaz oldukları için ergen kızlara karşı müthiş bir nefret duymaktadır. Tüm bu duyguların alt yapısında ateşleyici olan üç olay yatmaktadır: “güzel, yeni yetme kuzeni Ursula Naguschewski’nin 1932’de Kassel’den Berlin’e taşınarak yeniden aile ortamına girmesi; Bellmer’in Jacques Offenbach ‘ın kahramanın sahici gibi görünen otomaton Olympia’ya umutsuzca âşık olduğu operası ‘Hoffman’ın Masalları’nı izlemesi; annesinin ona çocukken oynadığı oyuncaklarla dolu bir kutu göndermesi” (Taylor, 2016, s. 9). Bu üç olayın yaşanması bebek serilerinin gerçekleşmesi için sanatçıya çok büyük ilham vermiştir. Kuzeni Ursula’ya duyduğu sapıkça şehvet duygusu, Offenbach’ın operasında anlatılan hayalkırıklığı ile sonlanan umutsuz bir aşkın öyküsü ve çocukken oynadığı bebekler sanatçıda yaratıcı bir sürecin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. “Hans Bellmer’in parçalara ayrılmış bedenlerini doğal olmayan biçimlerde yeniden bir araya getirdiği Bebekleri sanatçının enest arzularını, homoerotik eğilimlerini ve cinsiyet temelli kimlik arayışlarının açık birer ifadesi niteliğindedir.

‘Bellmer sadistik dürtülerinin farkındaydı ve sanatı aracılığıyla bu dürtüleri kontrol ederek doğru şekilde yönlendirdiğine inanıyordu. Ergen kızlara duyduğu saplantı nedeniyle, Unica Zürn’e (yaşamının ilerleyen yıllarını birlikte geçirdiği partneri) bu denli çok küçük kız çizimleri yapmadığı taktirde cinsel şiddet içeren cinayetler işleyebileceğini açıkça ifade etmiştir” (Aktaran Köse, 2017, s. 312). Sanatçının tehlikeli boyutlara varan saplantısı sanat tarihinde yer alan önemli bir serinin yaratım sürecini nasıl da tetiklemiştir. En güçlü saplantı türlerinden olan cinsel saplantı sanat yoluyla dışavurulduğunda belki bir parça nefes kesici ve rahatsız sanat eserlerinin ortaya çıkmasına sebep olabilir fakat aynı zamanda tehlikeli bir obsesyon hastasına ufak çaplı bir terapi olanağı sağlamıştır demek mümkündür. Yani saplantı yaratım sürecine olumlu bir etki sağlarken sanat da hastalıklı bir bilince terapi sağlayabilir.



Resim 3. Hans Bellmer, La Poupee, 1935, 25,7 x 25,9 cm

Cinsel saplantılarıyla dillere düşmüş bir diğer sanatçı da Balthus’tur. Kendisine Kont Balthazar Klossowski de Rola olarak hitap edilmesini seven fakat daha çok Balthus adı ile bilinen sanatçının saplantısının konusu da tıpkı Bellmer gibi ergen kız çocuklarıdır. Pedofili eğilimi olan sanatçı Bellmer kadar sert ve rahatsız edici olmaktan ziyade tutarlı ve sıkıcı duruşlar içindeki şehvetli ergen kızları resimlemeyi tercih etmiştir. Sanatçı genellikle 8-16 yaş aralığındaki ergen kız çocuklarının erotik ve heyecan dolu ama aynı zamanda saf ve rüya gibi nitelikleri olan tasvirleriyle bilinmektedir. Resimlerinde izleyiciyi genellikle bir röntgenci pozisyonuna sokan sanatçı aslen Polonya-Fransız asıllıdır. En ünlü çalışması 1934 tarihinde yaptığı Gitar Dersi isimli eserdir (Resim 4). Resimde cinsellik ve şiddetin birarada kullanılması şok edici bir etki yaratmıştır. Resimde yaklaşık 12 yaşlarında olan bir kız çocuğu müzik öğretmeni olduğu düşünülen bir kadının kucağında

yatmakta, öğretmen bir eliyle kızın saçını çekmekte diğer eli ise elbisesini göbeğine kadar açtığı küçük kızın cinsel organının üzerindedir. Saçının çekilmesiyle canı yanan kız düşmemek için öğretmenin yakasından tutmaya çalışırken öğretmenin göğsünü açmıştır. Resimde öğretmenin cinsel olarak tahrik olduğunun vurgusu yapılmaktadır...



Resim 4. Balthus, The Guitar Lesson, 1934, 161.3 x 138.4 cm, Özel Koleksiyon

Hayatının son on yılında yaklaşık 2000 adet fotoğraftan oluşan bir seri gerçekleştirmiştir (Resim 5). Sanatçı bu fotoğraf serisinde kendi doktorunun en küçük kızı olan 12 yaşındaki Anna Wahli’yi modeli olarak kullanmıştır. “1990’lı yıllarda, sekiz yaşından 16 yaşına kadar, her Çarşamba öğleden sonrasında Anna genellikle yarı-çıplak bir şekilde sanatçıya poz vermiştir” (Mchugh, 2015, Para. 4). Gagosian Galerisi’de bulunan bu eserler için “Alman Die Zeit gazetesi, fotoğraflara ‘açgözlü pedofililerin belgeleri’ olarak değinmiştir” (Mchugh, 2015, Para. 6). Ergen kız çocuklarına olan saplantısı karısı Setsuko tarafından da onaylanmış olan sanatçı 93 yaşındaki ölümüne kadar Anna’nın fotoğraflarını tekrar tekrar resmetmiştir. Karısı Setsuko bir sergi açılışında: “Amacının resmi bitirmek olmadığını” söylemiştir. “Resmin sonunda doğru, kollarını, parmaklarını, saçını değiştirmişti... İki yılını bir resim üzerine harcayabilir, hepsini bozup ve tekrar başlayabilirdi. Çünkü bunu yapmaktan mutlu oluyordu” (Mchugh, 2015, Para. 8) diye açıklamıştı. Sanatçının ergen kızlara olan ilgisi hiç bitmemiş, belki yaşlanmış, elleri sertleşmiş ve artık eskisi gibi rahat resim yapamaz olmuştur fakat ondaki bu saplantı onun yaratım sürecini ölene dek ayakta tutmuştur.



Resim 5. Balthus, Anna Wahli'nin pozunu çekimlerden bir fotoğrafı, 1990-2000

Son olarak H.R. Giger'den bahsedilmezse olmazdı. Adı "Yaratık" filmi ile tüm dünyaya duyurulan İsviçreli sanatçı doğum öncesi döneme ve bu dönemin öncesinde gelişen cinsel birlikteliğe kadarki döneme takıntılıdır ve bir şekilde tepki duymaktadır. *Bilincin Değiştirilmiş Hali* adlı incelenmesinde öncü olan ve transpersonel psikolojinin kurucusu Stanislav Grof, *HR Giger ve Yirminci Yüzyılın Zeitgeist* adlı benzersiz denemesinde transpersonel psikoloji açısından sanatçının düşsel dünyasını ilk kez açığa çıkarmıştır. "Kendi kabuslarının ve rahatsız edici fantezilerin kaynağını ararken, Giger modern bilinç araştırmalarının öncülerinden bağımsız olarak biyolojik doğum travmasının olağanüstü psikolojik önemini keşfetmiştir. Doğum süreci aynı zamanda rahmin kasılarak fetüse saldırması ve fetüsün de duruma karşı agresifleşmesi şeklinde şiddet unsurları içermektedir. Bu reaksiyon hayatı ciddi derecede tehdit altında olan biyolojik organizmanın biçimsiz öfkesinin formunu almaktadır. Acı çekme ve hayatı tehlike fetusta hayatı bir tehlike ve ezici bir kaygı duygusuna neden olmaktadır" (Grof, 2005, Para. 23). Giger'in çalışmaları farklı varyasyonlarda incelenmiş fakat toplumsal önemi açısından sanatı pek dikkate alınmamıştır. Giger'in sanatındaki korkunç yönleri ve klostrofobiyi yorumlayan Grof, sanatçının eserleriyle ilgili yeni derin anlayışlar ortaya çıkarmıştır. "Onun resimlerinde çoğunlukla güzel kadın bedenlerinin cinsel metaforlarla dolu teknolojik ve hastalıklı imajlarının soğuk ve tehditkar bir karışımı tasvir edilmiştir (Resim 6). Bu Giger'in kendi arzu, dürtü ve kabuslarıyla libidosunun cazibesini yansıtmaktadır" (Widmer, 2012, s. 36). Giger'in sanatı yaşam-ölüm, doğum-ölüm gibi derin kavramlarla ilişkilidir. Giger, eserlerinde gerçekliğimizin doğasını acımasızca göstermektedir. Giger'in sanatında "sapkın cinselliğin ve

şiddetin öğeleri ile ölüme ilişkin semboller birbirine karışıyordu. Kafatasları ve kemikler, cinsel organlarla veya makinelerle kusursuz bir şekilde iç içeydi - ortaya çıkan tablolar da şevk, şiddet, ıstırap ve ölüme dair semboller haline geliyordu" (Emekçi, 2017, Para. 5). Sanatçı deneyimlediğini iddia ettiği doğum travmasının dışavurumunu böylesi ürpertici metaforlar ile gerçekleştirmiştir. Sanatçının cinsel içerikli kaygı ve saplantılarını prenatal döneme dayandırarak sanatsal yaratım sürecinde çok etkileyici klostrofobik ortamlar tasarlamasına neden olmuştur. Saplantının yaratım sürecine olan katkısının en iyi örneği olarak gösterilebilecek nadir sanatçılardandır Giger.



Resim 6. H. R. Giger, Nekromom V, 100x150 cm, 1976

SONUÇ

Sonuç olarak birkaç sanatçı üzerinde tarihsel yöntem tekniği kullanılarak yapılan araştırmada saplantının sanatçının yaratım sürecini olumlu yönde etkilediği düşünülmektedir. Tabii ki her saplantı yaratım sürecine dönüşmeyebilir. Fakat dönüştüğü noktada sanatın aynı zamanda sanatçı için bir terapi süreci gerçekleştirdiği de incelenmiştir. Saplantıların tetiklediği yaratım süreçleri sonucu ortaya çıkan eserlere toplum zaman zaman olumsuz tepki göstermiş, bazen de çok sevmiştir. Özellikle tepki gören çalışmaların pedofili eğilimi olan sanatçıların işleri olduğu saptanmıştır. Evet bu tür sapkın takıntılar yaratım sürecini olumlu etkileyebilir fakat halkın psikolojisi üzerinde pek de olumlu etkiler bırakmamıştır.

KAYNAKÇA

- Akman, K. (2005). *Orlan'ın suretleri*, (İzinsiz Gösteri Online Dergi, Sayı 37), Erişim Tarihi: 15.01.2018. http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html.
- Takıntılar ve Yaratıcılık (2011), Erişim Tarihi: 14.01.2018. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/258138/Takintilar_ve_e_Yaraticilik.html.
- Emekçi, N. (2017). *'Yaratık'ın yaratıcısı, Hans Rudolf Giger*, Erişim Tarihi: 12.02.2018. <http://www.novicinema.com/2017/06/yaratkn-yaratcs-hans-rudolf-giger.html>.
- Grof, S. (2005). *H. R. Giger and the Zeitgeist of the Twentieth Century*, Erişim Tarihi: 13.02.2018. <http://www.primalpage.com/grofgige.htm>

- Kıran, H. (2013). Puantiyeli sonsuzluğun obsesif sanatçısı: Yayoi Kusama, *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, (Sayı 4), Sayfa Numara Aralığı 117-126.
- Köse, Ö. (2017). Politik, tarihsel ve psikanalitik yönleriyle bir sürreal sanat nesnesi: "La Poupée", G. Eken (Ed.) *Uluslararası Cumhuriyet Sanat Günleri Sempozyumu Bildiri Kitabı*, (ss. 306-313), Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları
- Mchugh, F. (2015). *Controversial artist Balthus' widow on his fixation with young girls*, Erişim Tarihi: 25.01.2018, <http://www.scmp.com/magazines/post-magazine/article/1820180/controversial-artist-balthus-widow-on-his-fixation-young-girls>.
- ORLAN, (2017). *Art, beauty and psychological health*, Erişim Tarihi: 15.02.2018. <http://thereluctantpsychoanalyst.blogspot.com.tr/2017/01/orlan-art-beauty-and-psychological.html>.
- Özer, S. (2015). *Obsesif kompulsif bozukluk hastalarının obsesyon alt tiplerinin çocukluk travmaları arasındaki ilişkinin incelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Üsküdar Üniversitesi, İstanbul.
- Öztürk, Ö. (2013). *Cinsel takıntılar*, Erişim Tarihi: 15.01.2018. <http://t24.com.tr/yazarlar/ozgur-ozturk/cinsel-takintilar,6634>.
- Taylor, S. (2016). *Gezgin libido ve histerik beden Hans Bellmer*, (D. Kurt Çev.), İstanbul, SUB Yayınları (Sayfa sayıları yer almadığından dolayı ilk sayfadan itibaren numaralandırıldığı düşünülecek sayfalar numaralandırılmıştır).
- TDK Sözlük, <http://www.tdk.gov.tr>
- Widmer, M. (2012). *H.R. Giger: timeless nightmares*, (Swiss News Magazine, Sayfa Numara Aralığı 36-38), Erişim Tarihi: 14.01.2018. https://www.littlegiger.com/articles/files/SwissNews_11_2012.pdf



11-14 Nisan April 2018

Dr. Öğr. Ü. Haşim ARİF BAĞCIVAN

¹ Mersin Üniversitesi / Mersin University / bagcivanarif@gmail.com

İLETİŞİM TASARIMINDA İMGELERİN ANLAMLANDIRILMASI

INTERPRETATION OF IMAGE IN COMMUNICATION
DESIGN

Anahtar Sözcükler: İletişim Tasarımı, Dijital Kültür, Görsel Kültür, İmge Teknolojisi

Keywords: Communication Design, Digital Culture, Visual Culture, Image Technology

ÖZET ABSTRACT

İletişim tasarımı, temel olarak iletişim sorunlarına görsel çözümler sağlamaya dayanan, entelektüel, yaratıcı, stratejik, idari ve teknik bir faaliyettir.

Günümüzde ileri düzey teknolojik dijital araçların kullanımı ve bilginin paylaşımı sayesinde zaman-mekan arasındaki sınırlar ortadan kalkmıştır. Bu durum, McLuhan'ın "küresel köy" kavramıyla görsel kültür olarak adlandırdığı, değişik kodlarla kurgulanan, tümüyle görselliğe dayanan kültürel yapıların anlamlandırılmasını da oldukça zorlaşmıştır. Görsel kültürün en önemli taşıyıcısı konumundaki imgeler tüm sınırları aşabilse de, değişik kültürlerde, toplumlarda yaşayan bireyler tarafından aynı biçimde algılanamamakta ve anlaşılammamaktadır.

Görsel kültür kavramı, resim, heykel, tekstil, moda, mimari, endüstriyel tasarım, grafik tasarım, reklam, fotoğraf, sinema, televizyon gibi kitle iletişim araçlarını, bilgisayar ortamlarını ve oyunlarını, internet sayfalarını, gazete ve dergi tasarımlarını, bir başka deyişle çok geniş yelpazedeki ürünleri kapsamaktadır. Görsel kültür bağlamında, "dijitalleşme" sürecinde imge teknolojilerine oldukça fazla anlam yüklenerek farklı insan ilişkileri ve topluluk yapısı ortaya çıkmıştır.

Communication design is an intellectual, creative, strategic, administrative and technical activity based on providing visual solutions to communication problems.

Today, thanks to the use of advanced technological digital tools and the sharing of information, the boundaries between time and space have been lifted. This situation has made it very difficult for McLuhan to understand cultural structures based entirely on visuality, which is called visual culture with the concept of "global village", which is constructed with different codes. Visual culture can not be perceived and understood in the same way by individuals living in different cultures, societies, though the most important carrier of the images can transcend all boundaries.

The concept of visual culture includes mass media such as painting, sculpture, textile, fashion, architecture, industrial design, graphic design, advertising, photography, cinema, television, computer media and games, internet pages, newspaper and magazine designs, it covers the products in the fan. In the context of visual culture, in the process of "digitization", a lot of meaning has been added to image technologies, resulting in different human relationships and community structure.

Generally speaking, approaches and applications that are generated from the visual culture creators through the digitalization process in communication design and that bombard audiences will be examined.

Giriş

Çağımızda insan her geçen gün daha fazla göstergelerle kuşatılmaktadır ve giderek artan bir şekilde görsel iletişimin ve kendi yarattığı görsel kültürün egemenliğine girmektedir. Bu durumun gerçekleşmesinde teknolojinin başdöndürücü hızda gelişimi, kitle iletişim araçlarının, kişisel bilgisayarların ve mobil cihaz teknolojilerinin gelişimi çok önemli bir rol oynamaktadır.

Çağdaş toplumlarda bilgi ve iletişim teknolojilerinin bu hızlı değişimi ve gelişimi özellikle internetin kullanılmasıyla zaman ve mekan engelini ortadan kaldırmıştır. 21. Yüzyıl iletişim kuramları arasında en çok söz edilen McLuhan teorisi, "Global Köy" kavramı olmuştur. Marshal McLuhan tarafından 1960'lı yıllarda oluşturulan bu kavramda; kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle dünyada herkesin olup biten olaylardan haberdar olacağını ve toplum yapılarının giderek birbirlerine benzeyeceğini ifade etmiştir. McLuhan'a göre her yeni iletişim teknolojisi farkında olmasakta dünyayı başka biçimde algılamamıza yol açmaktadır.

Son yıllarda toplumların kültürel yapısında barındırdığı imgeler, görüntüler ve görsel olanların yaygınlaşması görsel kültür kunularında yapılan çalışmaları arttırmıştır. Görsellik konusu kültürle birlikte düşünülmelidir. Özellikle iletişim araçlarının, fotoğrafın, filmlerin, televizyonun, sanat alanının, tasarımın ve internetin görsel olan her şeyi çok fazla kullanması bu konuların daha geniş perspektiflerle ele alınmasını gerekli kılmıştır.

Göstergeler aracılığı ile gerçekleşen görsel iletişim sürecinde kültürel birikime bağlı olarak daha yeni ve farklı gösterge türleri de kullanılagelmıştır. Görsel anlatımın bir kısmının algılanması ve anlamlandırılması diğer göstergelere göre daha kolaydır. Ancak kimi görsel göstergelerin algılanması hiç de kolay değildir. Çağımızda yaygın biçimde kullanılan soyut göstergeler ve yoğunlukta göstergeler buna örnek verilebilir.

İletişim için göstergelere sahip olmak ya da onları tanımak yeterli değildir. Onları doğru yerde kullanmak, daha da önemlisi bir iletişim düzeneği içindeki görsel göstergeleri doğru anlayabilmek ve anlamlandırmak önemli ve gereklidir.

Görsel Kültür, İmge ve Görüntü

Görselliğin yoğun olduğu günümüzde kültür, diğer çağların aksine sözlü ve yazılı olandan daha çok görsellikte yoğunlaşmıştır. Her görsel imge, bu kavramın bir ürünü olabilir. Teknoloji çağında olmamız da bu durumu ortaya çıkaran en büyük etkenlerden biridir.

İmge ve görüntüler insanın görme duyusuna, düşünsel süreçlerine, hayal, arzu ve isteklerine hitap ederek, gerçekliğin ifade edilmesinde yoğun olarak kullanıldıkları gibi gerçek dışı olanın anlatımında da kullanılmaktadır. Bu nedenle zengin bir çeşitliliğe sahiptirler. İmge görsel kültür çalışmalarının en temel, en merkezde bulunan kavramlarından biridir.

İmge konusundaki en temel tanımlardan biri de John Berger'e aittir. Berger'in Görme Biçimleri adlı kitabında(1995: s.9-10)açıkladığı üzere bir imge, öncelikle, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş bir görünümdür. Görüntüdür. "İmge, ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan -birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar". Her imge, kendisinin bir zamanlar başka birince nasıl görüldüğünü anlatır. İmgeler, canlandırdıkları şeyden daha kalıcıdır.

Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü-İmgelerin Toplumsal İşlevi** (2002) kitabında imgelerin insanlara asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterdiğini belirtir ve imgelerin, gösterilen şeyler değil bunların temsili yani 'yenidensunumu' olduğunu belirtir. Leppert'a göre, "İmgeler maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyo-kültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir." (2002, s.14).

'Sanat ve Tasarım' üzerine kültürel çalışmalar yapan Malcolm Barnard'da, görülen şeyler ve görsel deneyimlere bakarak görsel kültürün tanımlanıp kavramsallaştırılabileceğini belirtir. Disiplinlerarası bir alan olarak görsel kültür, görsel olanı çözümlenmek ve açıklamakla ilgilenen diğer alanlar açısından ' karmaşık ve çok şeyi etkileyebilen' birçok iddiada bulunur (Barnard, 2002 s.80). Barnard (2002), görsel kültür tanımını yaparken önce 'görsel olan' sonra da 'kültürel olan' kavramlarını açıklamak gerektiğini belirtir. Geniş anlamda 'görsel olan' görülebilen her şeydir. Dar anlamda ise, güzel sanatlar, resimler ya da imgelerdir. 'Kültürel olan' ise, seçkin kültürden folk kültürüne, çok boyutlu kültürden tek boyutlu kültüre uzanan geniş bir yelpazede tanımlanmaktadır.

Görsel olanın en geniş tanımı görülebilen her şeydir; ancak, 'görülebilen her şey' kavramı içine doğa ve doğa olayları ile hayvanları da aldığı için belli bir sınırlama getirmek gerekmektedir. Kültürel ürünler doğanın değiştirilmesiyle başlamaktadır. Bir manzara, hayvan ya da bitkiyi; manzara, hayvan olarak görmek, onu bir şekilde anlamlı kılmadan mümkün değildir (Barnard, 2002, s.27). Görsel kültürün bir şekilde anlamlı olması için, belli kodlarla kültürel olarak anlamlandırılmış olması gerekmektedir.

Göstergebilim

Görsel iletişimde tasarım, pek çok anlamı içinde barındıran bir yapıdır. Anlam, dilbilimin konu alanına girmektedir. Dilbilim, dilsel öğeleri inceleyen, analiz eden bilim dalıdır. Dilbilimin bir alt dalı olan göstergebilim ise, göstergelerin, dilsel öğelere dönüştürülerek tanımlanmasını, açıklanmasını ve anlamlandırılmasını ifade etmektedir. Göstergebilim en genel, bilinen tanımıyla "göstergeleri inceleyen bilim dalıdır" (Rifat, 2009, s.12). İnsan yaşamının çevresinde görsel olarak ifade edilen her ne varsa aynı zamanda göstergebilimin konusunu oluşturmaktadır, çünkü her görsel nesne aynı zamanda birer göstergedir. Göstergeler ise gösterilenlerin aynasıdır.

Göstergelerin bir araya gelerek oluşturduğu iletinin tamamı bir yapıyı meydana getirmektedir. Göstergebilimin bir bilim dalı olmasına öncü olan kişi, İsviçreli dilbilimci F. de Saussure'e göre yapı bir dizgedir (Küçükdoğan, 2011, s.12). Göstergelerden oluşan bu yapıları okuma, anlamlandırma amacıyla gerçekleştirilen çabalara ise "göstergebilimsel çözümleme" adı verilmektedir.

Görsel iletler (imge ve metinler), çözümlenirken göstergebilimden faydalanılmaktadır. Ancak bir görsel analiz yöntemi olarak göstergebilimsel çözümleme, objektif bir bakış açısı sağlayamamaktadır. Buna karşın diğer öznel çözümleme yöntemlerine göre de daha nesnel sonuçlara olanak tanımaktadır. Göstergebilimci, gerçeğin betimlenmesiyle değil, algıların betimlenmesiyle ilgilenmektedir; bir başka deyişle göstergebilimci, iletleri, metinleri çözümlerken, alıcıların yaşamışlıklarıyla, güdülerıyla, değişik beklentileriyle çeşitlenen bağlamları oluşturan yorumlar bütünüyle ilgilenmektedir (Küçükdoğan, 2011, s.17).

Reklam çözümleme yöntemi olarak göstergebilim kullanıldığında, çözümlemenin farklı bakış açılarıyla farklı sonuçlar ortaya çıkarması, her zaman göz önünde bulundurulmalıdır. Gösterge (görsel olan) çok açık ve net bir biçimde görülebilse de, gösterilenin ne olduğu tam olarak anlamlandırılmayabilir. Bu nedenle her bireyin göstergebilimsel çözümlemesinin sonucu birbirinden farklı olabilir.

Göstergebilimin temel ilgi alanının merkezinde gösterge yer alır ve göstergebilimin üç temel çalışma alanı söz konusudur (Fiske, 1996, s.62)

Göstergenin kendisi: Bu alan, gösterge çeşitlerinin, bunların çeşitli anlam taşıma yollarının ve göstergeleri kullanan insanlarla ilişkilendirilme biçiminin araştırılmasını içerir. Göstergeler insan inşaları oldukları için, yalnızca insanların onları kullandıkları biçimler içerisinde anlaşılabilirler.

İçinde göstergelerin düzenlendiği kodlar ya da sistemler:

Bu çalışmalar içinde, toplumun ya da kültürün gereksinimlerini karşılamak için geliştirilen kodları ya da bu kodların iletilmesi için varolan iletişim kanallarını işletmek için başvurulan yolları ortaya

koymak yer almaktadır.

Kodlar ve göstergelerin içinde işlediği kültür: Kültürün kendi varoluşu ve biçimi de bu kodların ve göstergelerin kullanımına bağlıdır.

Göstergebilimsel çözümlemeye konu olan bazı temel kavramlar bulunmaktadır. Bunlar, gösterge, gösterilen, gösteren ve kodlardır:

Gösterge: Gösterge, görsel iletişim sürecinde bir nesne, obje, duygu, yaklaşım, düşünce gibi kavramların ifadesidir. Gösteren ve gösterilenden meydana gelir. Göstergeler mutlaka anlam barındırır ve doğada kendiliğinden meydana gelen göstergeler olduğu gibi insan eliyle oluşturulmuş göstergeler de bulunmaktadır.

Göstergeler, farklı kuramsal perspektiflerden değerlendirmelerle tanımlanmışlardır. Örneğin Peirce, her biri gösterge ve nesnesi ya da göndermede bulunduğu şey, arasındaki farklı bir ilişkiyi ortaya koyan üç gösterge kategorisi üretmiştir (Fiske, 1996, s.70)

Görüntüsel Gösterge: Görüntüsel gösterge nesnesiyle benzerlik taşır. Bu benzeyiş görsel göstergelerde çoğu kez daha açıktır. Haritalar, tuvalet kapılarındaki simgeler gibi göstergeler görüntüseldir. Görüntüsel gösterge sözel de olabilir. Doğal seslerin taklidi görüntüsel gösterge dili oluşturma girişimidir.

Belirtisel Gösterge: Belirtisel gösterge nesnesiyle doğrudan varoluşsal bağlantısı olan bir göstergedir. Örneğin duman, ateşin belirtisel bir göstergesidir.

Simge: Bir simge, nesnesiyle bağlantısı uzlaşma, anlaşma ya da kural sonucu olan bir göstergedir. Sözcükler genelde simgedirler. Kızıl haç simgedir. Rakamlar simgedir. "2" şeklinin bir çift nesneye göndermede bulunması için hiçbir neden yoktur. Bunun böyle olmasını sağlayan, kültürümüzdeki uzlaşmalar ya da kurallardır. Roma rakamı "II" ise açıkça görüntüsel bir göstergedir.

Saussure'un gösterge çözümlemesi ise anlamlandırmayı, yani gösterilenin gerçeklikle ilişkisini ya da Peirce'm gösterge nesne ilişkisini ikinci plana iter ve öncelikle gösteren ve gösterilen ile bir göstergenin diğer göstergelerle ilişkisi üzerinde durur (Fiske, 1996, s.76). Bu bağlamda Saussure'un göstergebilim anlayışı, izleyiciden çok iletinin kendi içindeki mesajlarının ilişkisine bağlı olarak şekillenmektedir.

Gösterilen, göstergelerin vermek istedikleri mesajdır. İletin, alıcının perspektifinden ve algılama sürecinden geçtikten sonra bireyin zihnindeki görüntüdür. Gösterilen, göstergeyi kullananın bundan anladığı "şey", göstergenin iki bağlantısal ögesinden biridir. Bir diğer ifade ile gösterilenin, göstergebilimin merkezinde yer alan bir kavram olduğu söylenebilir.

Gösteren, gösterilenin görülür formudur. Gösteren daima bir "şeyi" işaret etmektedir. Gösterenin öz niteliği, gösterileninkiyle hemen hemen aym türden gözlemlere yol açar: katıksız bir bağlantısal ögedir (relatum) bu ve tanımı, gösterilenin tanımından ayrılmaz (Barthes, 1996, s.46). Çoğu zaman göstereninin gösterilen ile anlamlı hiçbir bağı bulunmayabilir. Belirli bir gösterenin, neden o gösterileni işaret ettiği belirli bir mantığa dayandırılmayabilir.

Kodlar, içinde göstergelerin düzenlendiği sistemlerdir ve bu sistemler kodu kullanan topluluğun tüm üyelerinin kabul ettikleri kurallar tarafından yönetilirler. Fiske'e göre iki tür kod bulunmaktadır. Bunlar, davranış ve anlamlandırma kodlarıdır (Fiske, 1996, s.73). Kodlar, kültürlere göre değişkenlik göstermektedir. Bir kültürde argo anlamda kullanılan bir hareket, bir başka kültürde "leliz yemek" anlamını taşıyabilmektedir. Dünyanın pek çok ülkesinde "kırmızı" aşk, şehvet ve ihtirası simgelerken, Çin'de saflık anlamını taşıyabilmektedir. Dolayısıyla iletişim sürecinde kodlara büyük bir önem atfedilmektedir. Göstergebilimsel çözümleme sürecindeki en temel sorun, kodları belirleyerek söz konusu bu kodların ifade ettiği anlamsal karşılıkları tanımlayabilmektir. Umberto Eco, iletişim sürecinin temel öğelerinden kodun "göstergenin anlamlanmasında gerekli bir koşul biçiminde tanımlayan ve düzgü olmadan iletişim sürecinde anlam ak tanlamayacağım ve bu sürecin yalnızca etki - tepki niteliğini alacağım" savunur ve kodları üç ayrı bölümde sınıflandırır. (Küçükdoğan, 2011, s.24):

1. Algılama Kodları (leke, çizgi, biçim, renk)
2. Görüntüsel Kodlar (nesnelerin ayrı ayrı tanımlanması)
3. İkonbilimsel Kodlar (resim, heykel vb. sanat eserlerinin incelendiği bilim dalı).

Göstergebilim ve Anlamlandırma

Göstergebilim; gösterge, gösteren, gösterilen üçlüsünü ve bu üçlüye ilişkin kodları tanımlar. Göstergebilimin anlamlandırma labilmesi için ise belirli düzeylere ihtiyaç bulunmaktadır. Söz konusu anlamlandırma düzeyleri fikrini ortaya atan kurama ise Roland Barthes'dir. Roland Barthes'in kuramının merkezinde anlamlandırmanın iki düzeyi düşüncesi yer almaktadır (Fiske, 1996, s.116):

Düz anlam: Saussure'un da üzerinde durduğu düz anlam, anlamlandırmanın birinci düzeyini oluşturmaktadır. Bu düzey, göstergenin göreni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi ve göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisini betimler (Fiske, 1996, s.116). Örneğin "kral" dendiğinde kelimenin düz anlamı "monarşide en tepe yönetici" işaret edilmektedir. Bu, anlamlandırmanın birinci düzeyidir.

Yan anlam: Yan anlam, Barthes'e göre anlamlandırmanın ikinci düzeyidir. Yan anlam, göstergenin, kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimi belirlemektedir (Fiske, 1996, s.117). Örneğin dilbilim bağlamında "kral" kelimesi düz anlamı itibarıyla monarşi yönetimlerindeki yöneticiyi simgelerken, başka bir insana "kralın sen" şeklinde söylendiğinde "büyüksün, harikası" yan anlamlarını taşıyan bir ifadeye dönüşmektedir.

Göstergebilimsel açıdan yan anlam, göstergenin kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimi betimlemektedir ve Barthes'e göre yan anlamdaki en önemli etmen, ilk düzeydeki gösterendir (Fiske, 2003). Fotoğrafçının, fotoğraftaki kadraja neleri dahil ettiğine bağlı olarak fotoğrafın yan anlamları değişime uğramaktadır. Örneğin, gerçekte çok da kalabalık olmayan bir konferansın, dolu olan birkaç koltuğunu kadraja alıp, boş olan koltuklar kadraja dahil edilmediğinde, fotoğrafı gören kişi konferansın çok dolu geçtiğini düşünebilir, Dolayısıyla fotoğrafta neyin fotoğraflandığından (düz anlam) çok nasıl fotoğraflandığı (yan anlam) önemlidir ve bu bağlamda yan anlamların izleyici üzerindeki etkisi bağlamında önemi ortaya çıkmaktadır.

Mit: Barthes'e göre anlamlandırmanın ikinci düzeyinin bir diğer unsuru ise mitlerdir. Mit, kelime itibarıyla farklı anlamlarda kullanılabilir. Türkçede en bilinen anlamıyla mit, "Geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değiştiren alegorik bir anlatımı olan halk hikâyesi, mitos. 2. mec. Efsaneleşen kavram veya kişi." (TDK, 2014) şeklinde tanımlanmaktadır. Barthes'e göre mit, bir şey üzerinde düşünme, onu kavramlaştırma ya da anlamamanın kültürel yoludur ve Barthes miti, birbiriyle ilişkili kavramlar zinciri olarak düşünür (Fiske, 1996, s.118). Örneğin, mavi - beyaz renklerde giyinen bir siyasi liderin yaratmak istediği mit, güvenilirliktir.

Mitler, kültürden kültüre göre değişim göstermektedir. Her bir kültürde askere ilişkin oluşmuş mitler de farklıdır. Bir. ülkede asker dendiğinde akla güven duygusu geliyorken, yaşanan olaylara bağlı olarak bir diğer ülkede bu mit, korku algısına dönüşebilmektedir.

Simgeler: Barthes'e göre ikinci düzey anlamlandırmanın üçüncüsü simgeler olarak ortaya çıkmaktadır. Bir nesne, uzlaşım ve kullanım aracılığıyla başka bir şeyin yerine geçmesini mümkün kılan bir anlam kazandığında simge haline gelir (Fiske, 2003). Ferrari, çok pahalı bir otomobil olması nedeniyle zenginlik simgesidir. Bu bağlamda *Ferrarisini Satan Bilge* adlı kitap, zenginliğinden vazgeçen bir adamı çağrıştırmaktadır.

Sonuç

Toplumlar giderek artan biçimde görsel iletişimin ve görsel kültürün egemenliğine girmiştir. Birçok insan için artık dünyayı anlama ve anlamlandırma sözcüklerle değil, görüntüleri okuyarak başarılmaktadır. Görsel kültür etrafımızı öylesine kuşatmıştır ki , her yerde onlarla karşılaşmaktadır.

Teknolojinin sunduğu olanaklar, örneğin bireylerin gözünü ayıramadığı akıllı telefonlar, görsel dolaşımını hızlandırarak bireylere görsellerin esir aldığı bir toplum kültürünün oluştuğunun ispatı biçiminde ortaya çıkmaktadır.

Günümüzdeki görsellik ya da imge bombardımanı bir kaos ortamıdır, çünkü herşeyi görmek, hiçbir şeyi görmemek anlamına gelebilmektedir. Çağdaş toplum insanı, görüntüler ve bu seyirlik objeler karşısında, gerçek hayattan, ihtiyaçlardan kopmuş ve olabildiğince pasif bir konuma geçmektedir.

Sonuç olarak toplumların ya da onu oluşturan bireylerin anlamlandırma yeteneği önem kazanmaktadır. İnsanoğlu etrafını saran bu kadar bol imge ile daha önce bu kadar kuşatılmamıştı ve anlamlandırmak durumunda kalmamıştı. Dünyadaki her toplumsal yapı, geçmişe göre farklı bir kültür yapısı ile karşı karşıya kalmıştır. Bu türlü iletişim izleyicide pasif tutumu beslemekte, çaba göstermeme gibi bir alışkanlık yaratabilmektedir. Bu da uyusukluk, sıkıntı, ilgisizlik ve kötülük gibi duygulara zemin hazırlamakta, hatta kaynaklık edebilmektedir. Önemli olan, duyularımızı yeniden kazanabilmektir. İnsanoğlunun daha çok görebilmeyi, daha çok işitebilmeyi ve duyumsamayı öğrenmesi gereklidir. Bu da bilgi birikim ve deneyimi kullanarak algılamadan geçmektedir. Görsel okuryazarlığın önemi de burada ortaya çıkmaktadır. Bilgiye hızlı erişimin sonucu olarak yapıtların nitelik ve kalitesindeki değişim, karşılaşılan görsel imgelere eleştirel gözle bakabilme zorluğu bunu gerekli kılmaktadır.

KAYNAKÇA

Ambrose, G. , Harris, P. (2013) – *Yaratıcı Tasarımın Temelleri*. Çeviren: Adnan Tepecik, Murat Devrim, İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Ambrose, G., Billson, N.A. (2013). *Dil ve Yaklaşım*. (Çeviren: M. Taşçıoğlu). İstanbul: Literatür Yayıncılık

Barnard, M. (2002). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Berger, J.,(1995). *Görme Biçimleri*, Çeviren: Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları

Çakır, M., (2014). *Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü*, 1. baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara

Fiske, J., (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*, Çeviren: Süleyman İrvan, Ankara: Ark Yayınları

Günay, D., (2012). *Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması*, Ed: Günay, D., Parsa, A.F. Görsel Göstergebilim, İstanbul: Es Yayınları.

Küçükeroğan, R., (2011). *Reklam Nasıl Çözümleir*, İstanbul: Beta Yayıncılık.

Leppert, R. (2002) - *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*. Çeviren: İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Mcluhan, M. Powers, B. R. (2001). *Global Köy*. B. Öcal Düzgören (çev.) Scala Yayıncılık: İstanbul.

Parsa, A.F. (2007). *Göstergenin Gücü / Gücün Göstergesi: İmge Reklam BildirilerindeGöstergebilimsel Yaklaşımla Durağan İmgeleri Çözümlemek*. 29 Mayıs - 2 Haziran, VIII. Uluslararası Görsel Göstergebilim Kongresi AISV-IAVS "Görünürün Kültürleri", İstanbul KültürÜniversitesi Yayınları, Yayın No: 63, Proceedings Volume II, s. 1149 -1161.

Yücel, H., (2013). *İmgeden Yoruma*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan April 2018

Hümeýra GÜMÜŞHAN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Geleneksel Türk Sanatları // Mimar Sinan Fine Arts University,
Faculty Of Fine Arts, Traditional Turkish Arts

h_gumushan@yahoo.com

65. SANAT YAŞINDA ETEM ÇALIŞKAN

ETEM ÇALIŞKAN IN HIS 65th ART YEAR

Anahtar Sözcükler: Etem Çalışkan, Güzel Yazı Sanatı, Harf Devrimi // **Keywords:** Etem Çalışkan, Calligraphy, Alphabet Reform

ÖZET ABSTRACT

Bu makalede, sanatçılara ilişkin biyografik çalışmalar başlığı altında, bir cumhuriyet aydını, harf devrimi ile yaşıt, ülkemizin çağdaş sanatçılarından Etem Çalışkan'ın kısa bir özgeçmiş ile sanatçı kişiliği ve çalışmalarının yanında, onun sanata olan bakışı açısı da ele alınmaktadır.

Kendisinde birçok güzelliği barındıran Etem Çalışkan; ressam, güzel yazı sanatçısı, gazeteci, yazar, şair ve aynı zamanda grafik tasarımcıdır. 1928 yılında doğan sanatçı; çocukluğunun ve gençlik yıllarının bir bölümünü geçirdiği köy hayatında tarlaları, bağları, bahçeleriyle, kuşları, böcekleri, hayvanlarıyla, ağaçları, çiçekleri, meyveleriyle esin kaynağı olan tabiat anadan ödünç aldığı çizgilerle en sevdiği tuvaline, toprağa, resim yaparken, sanat yaşamında da özgün tarzını oluşturmaya başlamıştır.

Ulu önder Mustafa Kemal Atatürk'ün meşhur portrelerinin ressamı, o hepimizi çok etkileyen 'K.Atatürk' imzasının mimarı Etem Çalışkan; kendisini "Mesleğim gazetecilik, resim yapmak ve güzel yazı yazmak ise sanatımdır!" diye tanımlamaktadır. Çalışma hayatı boyunca; birçok gazete ve dergide çalışmıştır. Kitap kapakları, afişler tasarlamış, okullarımızın duvarlarını süsleyen "Atatürk'ün Gençliğe Hitabesi" ve "İstiklal Marşı" tablolarının her bir harfi onun kaleminden çıkmıştır.

Sanatçının; el yazması olarak meydana getirdiği Kur'an-ı Kerim Türkçe Meali, Süleyman Çelebi'nin Mevlid-i Şerifi, Yunus Emre Divanı, Gazi Mustafa Kemal'in Nutku basılı eserleridir. Cumhuriyet öncesi dönemde "Hüsn-ü Hat" adıyla ruhumuzu aydınlatan güzel yazı sanatı, Cumhuriyet döneminde yeni harflerle modern kimliğine Etem Çalışkan sayesinde ulaşmıştır. Yazı sanatını resim sanatıyla birleştiren Etem Çalışkan; yazı yazarken her harfe bir resim karakteri yüklemiş kendi deyimiyile "her harfin portresini" yapmıştır.

Çalışmada Etem Çalışkan ile yapılan röportajlar, *Ben ve Kendim* isimli kitabı ve bizzat kendisi ile yapılan karşılıklı mülakatlardan faydalanılmıştır. Sonuç olarak bu çalışmada; kendi anlatımıyla, yazının icat edildiği M.Ö. 4000 yılına göre 6018, Harf devriminin yapıldığı 1928 yılında doğmuş olması nedeniyle 90, Sanat yaşamının miladı addettiği Anıtkabirin açılışı olan 1953 yılına göre 65 yaşında olan, Atatürk sevdalısı bir Cumhuriyet çocuğunu, Etem Çalışkan'ı bir nebze tanıtmak, sanat hayatımıza yaptığı katkıları anlatmak, onun sanat görüşünü ve tarzını ortaya koymak amaçlanmıştır.

In this article, a short biography of Etem Çalışkan – a republican intellectual, coeval with the Alphabet Reform, one of the contemporary artists of our country – is addressed with his artistic personality, his work and his perspective on art.

Etem Çalışkan who holds a great deal of beauties in himself is a painter, calligrapher, journalist, writer, poet and a graphic designer as well. Born in 1928, Etem Çalışkan began to create his original style in his artistic career while drawing on his favourite canvas (i.e. earth) with lines borrowed nature which is a source of inspiration for him with fields, vineyards, orchards, birds, insects, animals, trees, flowers and fruits as he spent a part of his childhood and early years in rural life.

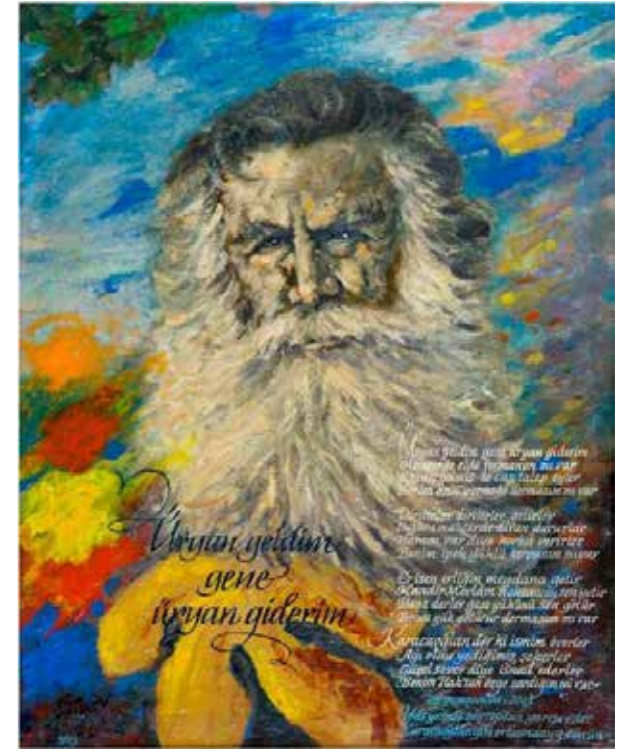
The painter of Mustafa Kemal Atatürk's famous portraits and the architect of impressive 'K.Atatürk' signature, Etem Çalışkan defines himself saying "My job is journalism, my occupation is painting and calligraphy". He worked for many newspapers and journals. Çalışkan designed book covers and banners, and he was also the scribe of every letter in Atatürk's "Address to Youth" and "Turkish National Anthem" presently ornamenting walls of every school in Turkey.

The Turkish translation of the Holy Quran, Süleyman Çelebi's *The Prophet Muhammad's Nativity*, the *Collected Poems of Yunus Emre*, the *Speech* by Mustafa Kemal Atatürk are among Çalışkan's printed works which are all manuscripts by the artist himself. Illuminator of our souls with the name of "Hüsn-ü Hat" before the foundation of the Turkish Republic, calligraphy could reach its modern identity together with new letters in the Republican period thanks to Çalışkan's efforts. Etem Çalışkan who compounded calligraphy with painting attributed a painting symbol to every letter while doing calligraphy, or in his own words: he "made a portrait of every letter".

In this study, interviews with Çalışkan himself and his book titled *Ben ve Kendim (Me and Myself)* are used. Consequently, the main objective of this study is to introduce Etem Çalışkan (a child of the Turkish Republic and a Atatürk-lover) who –in his own words- is 6018 years old according to the invention of writing in 4000 BC, 90 as he was born in 1928 when the Alphabet Reform was introduced, 65 according to the opening of Atatürk's Mausoleum in 1953; to mention his contributions to our artistic life, and to reveal his opinion on art and his artistic style.

Giriş

Sanatın güzel yazı, resim, fotoğraf, heykel gibi birçok dalı vardır. Sanat, insanın iç dünyasından ve doğadan beslenir. Kendisinde birçok güzelliği barındıran Etem Çalışkan; ressam, güzel yazı sanatçısı, gazeteci, yazar, şair ve aynı zamanda grafik tasarımcıdır. Hikâyemiz 1928 yılında doğan, resmin, yazının ve sanatın konuşulmadığı bir köyde tarlada elinde çöple toprağa çizgiler çizen, doğadan esinlendiği çizgilerle toprağa resim yapan, yazıyla resmi aynı potada eriten, yazıyı bir hayat felsefesi haline getiren, güzel yazı aşığı Etem Çalışkan'ın 90 yıllık hikâyesi. Bu makalenin amacı; kendi tarifleriyle, yazının icat edildiği yıla göre 6018, nüfus kâğıdına göre 90, sanatına göre 65 yaşında bir delikanlıyı, Atatürk sevdalısı bir Cumhuriyet çocuğunu, Etem Çalışkan'ı bir nebze tanıtmak ve sanata yaptığı katkıları anlatmaktır.



Görsel1.Kendi Kaleminden Etem Çalışkan

Kısa Özgeçmiş

5 Ocak 1928 yılında Tarsus'un Göçük köyünde doğmuştur. Babası Halil Bey, annesi Cennet Hanımdır. Kuvayı Milliye komutanlarından ve Mustafa Kemal'in silahdaşlarından olan dedesi, Abdulhalim (nam-ı diğer Kara Hacı) çok çalışkandır. Bu nedenle "Çalışkan" soyadını almıştır.

İlkokuldayken yazı tahtasına Cumhuriyet bayramlarında, 19 Mayıs'da, 23 Nisan'da Atatürk kompozisyonları yapan Etem Çalışkan yazıyla ilk defa köy ilkokulunda öğretmeninin karatahtaya beyaz tebeşirle yazdığı 3 bitişik çizgiden oluşan "A" harfi ve alfabe kitabı vasıtasıyla tanışmıştır. Etem Çalışkan ilkokulun ilk üç yılını dedesi Abdulhalim'in öncülüğü ile yapılan köy ilkokulunda okumuş, 4 ve 5. sınıfı Tarsus'ta teyzesinin yanında tamamlamıştır.(TRT Arşivi, Hayatı ve Eserleri) İlkokulda yaptığı resim ve güzel yazılar sınavdaki arkadaşları arasında fark edilmiş, güzel yazıdan ilk parasını da Tarsus'ta okuduğu yıllarda kazanmıştır.

İlk yazısı olan Hazreti Muhammed'e ait "Kendini yenen insan, kendini bilen insandır." sözünü ortaokul 1. sınıf öğrencisiyken köydeki evin ocağının üstündeki duvarın boşluğuna yazmıştır. Resim ile Tarsus Sakarya Ortaokulu'nda tanışmış, resim sanatını öğretmeni Hasan Kavukçu'dan öğrenmiştir. Sadece resmi değil, yazısı da güzel olan Etem Çalışkan yine ortaokul yıllarında dayısının dükkân tabelasını yazmıştır. Lise tahsili için Mersin'e gelmiş, o yıllarda Mersin'de yeni açılan Mersin Lisesi şimdiki ismiyle Tefik Sırrı Gür Lisesinin ilk öğrencilerinden

biri olmuştur. Bir yılı da İzmir’de olmak üzere lise eğitimini altı yılda tamamlayabilmiştir. “Çok verimli bir dönemdi.” dediği lisedeyken okul hayatının yanı sıra güzel yazılarla tabelalar yazmış ve sinema filmi afişleri hazırlamıştır. Mersin’de Halkevi Sinemasının maaşlı afişçisi olan sanatçı, afişlerinde güzel yazının yanında ressamlığını da konuşturmuştur. Matematik hocası müdür yardımcısı Seyit Bey’in dediğine göre öğretmen maaşının 90 lira olduğu bir dönemde ayda 40 lira kazanarak okul masraflarını karşılamıştır.

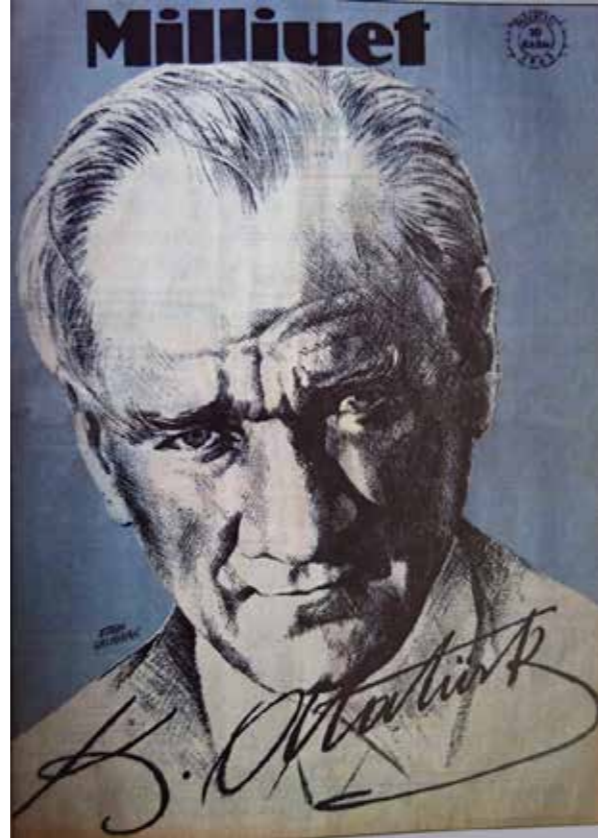
1951 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi imtihanlarını kazanarak sanat öğrenimine başlamış, ikinci yıl, Afiş bölümüne geçmiştir. Güzel yazı ve ciltçilik hocası Prof. Emin Barın’ın öğrencisi olmuş, Profesör Sabri Berkel’den desen, Profesör Emin Barın’dan yazı, Rikkat Kunt’tan tezhip, Profesör Namık Bayık ile Zeki Faik İzer’den afiş ve grafik dersleri almıştır. Güzel yazılar yazarak ve afişler çizerek para kazanma çabasında Etem Çalışkan bu defa da medya dünyasına ayak basmıştır. Basın Şeref Kartı sahibi olan Çalışkan; Ankara’da Zafer ve Öncü gazetelerinde İstanbul’da Hareket, Dünya, Akşam, Milliyet, Hürriyet gazetelerinde ve bazı dergilerde çalıştı. Manşetleri, olayların resimlerini çizdi. Bu nedenle de; “gazetecilik mesleğim, ressamlık ve güzel yazı sanatım” demektedir.

1953’de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Afiş öğrencisiyken, 1944 yılında inşasına başlanan Anıtkabir’in kitabelerinin yazımında, hem öğrencisi hem de asistanı olduğu hocası merhum Prof. Emin Barın ile birlikte çalışmıştır. Anıtkabir Şeref Salonu’nun girişinde, sağdaki ve soldaki duvarlara Gençliğe Hitabe ve Onuncu Yıl Nutkunu yazmışlardır. Anıtkabir’de Hürriyet, İstiklal, Mehmetçik, Zafer, Müdafaa-i Hukuk, Cumhuriyet, Barış, 23 Nisan, Misakı Milli ve İnkılâp isimli 10 adet kule vardır. Bu kulelerin üzerinde, dönemin seçkin bilim adamlarının oluşturduğu bir kurul tarafından kulelerin adına göre Nutuk’tan seçilen metinler yer almaktadır. Bu kitabeler, Prof. Emin Barın ve onun yavuz talebesi Etem Çalışkan tarafından kulelere nakşedilmiştir. Kitabelerde yer alan yazılar, yapının mimari karakteri ile uyumludur. Yazıların özgün ve kütleli blok harfleri birçok özellikler taşımaktadır. Duvarlardaki yazılar kabartma, kulelerdeki ise oymadır.(Uygur ve Yelekçi, 2014. s.76) Etem Çalışkan ayrıca, tezhip sanatçısı Rikkat Kunt (1903-1986) ile birlikte Anıtkabir’in ilk “Şeref Defteri” çalışmasına da katılmıştır. Rikkat Kunt sayfa süslemelerini, Etem Çalışkan çizgilerini, Prof. Emin Barın da defterin cildini yapmıştır.

Akademide öğrenci olduğu yıllarda (1954) Yeni Sabah gazetesinde ressam-kaligraf olarak çalışmaya başlamıştır. Gazetelerin en çok okunan resimli romanları Etem Çalışkan tarafından yazılmıştır. Akademinin ikinci yılında ilk dergi çalışmasını “Panorama Dergisi”nde yapmıştır. Yapı Kredi Bankası’nın 10. yıl afişi, şükran belgeleri, diplomaları ve

madalyalarını yapmış, aynı yıl Yeni Sabah gazetesinde, Jane Eyre isimli filmde alınmış fotoğrafların üzerine filmin anlatım ve konuşmalarını yazmıştır. Bu çalışma, Türk basınındaki ilk fotoroman yayını olmakla beraber, aynı dönemde çizgi röportajlar da yapmıştır.

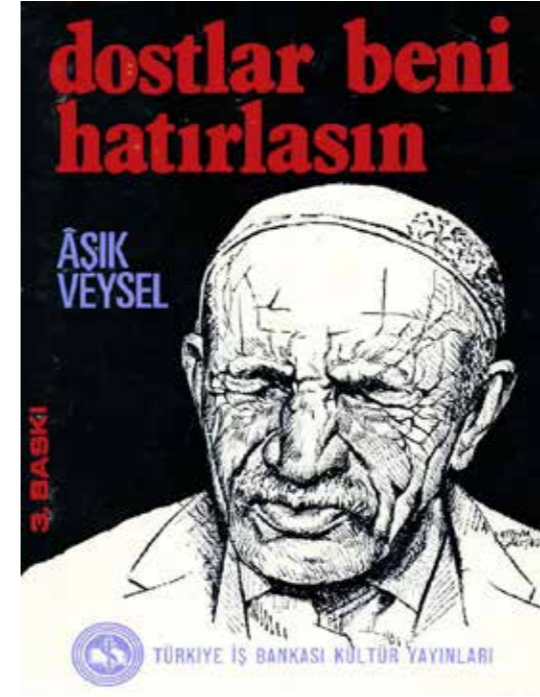
Meşhur Atatürk portrelerinin ressamı olan sanatçı, Atatürk’ün yüzlerce portresini çizmiştir. Çizdiği Atatürk portresi ilk defa Akşam Gazetesinde 1965’te yayımlanmıştır. Yıllarca hayranlıkla baktığımız ve birçok yerde kullanılan, insanlarımızın bedenlerinden arabalarına kadar birçok yerde görülen Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk’ün o hepimizi çok etkileyen “K.Atatürk” imzası, Hoca’nın mimarı olduğu bir ikondur. 1969 yılında Milliyet gazetesinde çalışırken 10 Kasım Atatürk’ü Anma Günü nedeniyle çizdiği Atatürk portresi ve imzasıyla oluşan bu ikon, her yılın 10 Kasım’ında gazetelerde yayımlanan Atatürk portre ve imza çizimiyle hafızalara kazınmış ve Hoca’nın o güne kadar çizdikleri içinde en kalıcısı olmuştur. Ders kitaplarında, duvarlarda, işyerlerimizde, okullarımızda yer alan Atatürk’ün Gençliğe Hitabesi ve İstiklal Marşının her bir harfi de onun kaleminden çıkmıştır.



Görsel2. Milliyet Gazetesi Baş Sayfası
10 Kasım 1969

Kitap kapakları, afişler tasarlamıştır. Bu kapsamda; Ümit Yaşar Oğuzcan tarafından hazırlanarak İş Bankası Yayınları’na basılan, büyük ozan Âşık Veysel Şatıroğlu’nun hayatı ve eserlerinin yer aldığı “Dostlar Beni Hatırlasın” kitabının 1973 tarihli 3. baskısının kapağındaki Âşık Veysel

Portresi Etem Çalışkan tarafından çizilmiştir. Süleyman Çelebi’nin Mevlidi Şerifini yazmış, eser 1983 yılında Güneş gazetesinde Ramazan armağanı olarak verilmiştir.



Görsel3. Âşık Veysel Şatıroğlu’nun Portresi

1981 yılında Atatürk’ün doğumunun 100.Yılı nedeniyle Maliye Bakanlığınca açılan yarışmayı kazanarak altın ve gümüş hatıra paraları (TRT Arşivi, Hayatı ve Eserleri), Mengü Ertel ile birlikte de TBMM Başkanlığı için Atatürk’ün 100. Doğum Yılı Kutlama Afişlerini tasarlamışlardır. Sanat hayatı boyunca çeşitli kişisel ve karma sergilerde yaptıkları sergilenen Etem Çalışkan; ilk kişisel sergisini 1981 yılında Mersin’de açmış ve bu sergide Atatürk ve Türk Büyüklerinin resimlerini sergilemiştir. 1982’de Hürriyet gazetesinde ressam ve grafik yönetmeniyken, Çukurova’nın Kurtuluş Bayramı ve aynı zamanda kendi doğum günü olan 5 Ocak’ta emekli olmuştur.



Görsel4. Hatıra Paralar

Hürriyet gazetesinden emekli olduktan sonra Milliyet gazetesine adına 100 Türk Büyüğünün resimlerini çizdi. Bu çalışması 1983 yılında “100 Türk Büyüğü” adıyla Albüm kitap olarak yayınlandı. Bu eserlerin 30 adedi Tarsus Belediyesi koleksiyonundadır. Aynı yıl, Ramazan armağanı için Güneş gazetesine Kur’an-ı Kerim’in Türkçe mealini yeni yazı ile el yazması olarak ilk defa yazmış ve eser okuyucularından büyük ilgi görmüştür. Aynı eser bilahare Sabah gazetesinde Ramazan armağanı olarak okuyucularına dağıtılmıştır. 1984 yılında PTT Genel Müdürlüğü için Cumhurbaşkanlığı forsundaki 16 yıldızın ifadesi olan tarihteki 16 Türk Devletinin Kurucularını çizmiştir. Bu kurucuların resimlerinin yer aldığı pullar 1984-87 yılları arasında dört yıl boyunca basılarak tedavülde kalmıştır.

1987 yılında, baş rolünü Cihan Ünal’ın oynadığı, Yücel Çakmaklı tarafından yönetilen, TRT yapımı, döneminin çok beğenilen “1299 Kuruluş/Osmancık” dizisinin post-prodüksiyonunda görev alan Etem Çalışkan dizinin sunugrafisini/jenerik tasarımını yapmıştır.

1990 yılında Sabah gazetesinde Etem Çalışkan’ın özgün bir çalışması olan el yazması Yunus Emre Divanını basmış ve onu da okuyucularına yine ramazan armağanı olarak vermiştir. Eser aynı yıl “Yunus Emre Uluslararası Sevgi Yılı” olması münasebetiyle Kültür Bakanlığı’nca da yayımlanmıştır. (Uygur ve Yelekçi, 2014. s.150)



Görsel5. Hatıra Pullar

1998-2000 yılları arasında, İnterbank’a Gazi Mustafa Kemal Atatürk’ün 15-20 Ekim 1927 tarihinde TBMM’de okuduğu büyük nutkunu el yazması olarak yazmıştır. 829 sayfadan oluşan iki ciltlik eseri yazmaya kendi ifadesiyle 19 Mayıs 1998’de başlamış ve 10 Kasım 2000’de sabah saat 9’u 5 geçe bitirmiştir. Dönemin Kültür Bakanı İstemihan Talay tarafından sadece 2000 adet bastırılan bu eser, artık koleksiyonlar arasındadır denilebilir. 2002 yılında Kültür Bakanlığınca yayımlanan eserin, 17 ciltlik el yazması orijinalini Etem Çalışkan, Başkent Üniversitesine vermiştir. Halen Başkent Üniversitesi Bağlıca Kampüsü içerisinde bulunan Abdürrahim Tuncak Atatürk Müzesi’nde bulunmaktadır.

Gençlere kitap okuma alışkanlığı kazandırmak ve kültürel hizmetler çerçevesinde sessiz bir çalışma ortamı sağlamak amacıyla, Tarsus Belediye Başkanlığına, 29 Ekim 2010 günü, Sunay Atilla Üstgeçidi bünyesinde “Etem Çalışkan Okuma Odası” açılmıştır.

Kendisini anlatan biyografik bir eser olan “Ben... Ve Kendim...” isimli kitabı 5 yıl süren bir çalışma neticesinde Dr. S.Haluk Uygur ve Erhan Yelekcı tarafından hazırlanarak 2014 yılında yayınlanmıştır. Kitapta, Etem Çalışkan’ın yaşam öyküsüyle birlikte Cumhuriyet Türkiye’sinin de kısa öyküsü anlatılmaktadır. Etem Çalışkan adına 24-27 Mayıs 2016 tarihleri arasında Adana ve Mersin’de Etem Çalışkan Sanat Günleri etkinlikleri düzenlenmiştir. 21-22 Nisan 2017 tarihinde Adana 2. Geleneksel El Sanatları Festivaline konuk sanatçı olarak davet edilmiştir.

Etem Çalışkan’ın eserleri, 1988 yılında açılan İstanbul Gazeteciler Cemiyeti Basın Müzesinde, 2011 yılında Adana’da açılan Karacaoğlan Müze Kütüphanesi ve Adana Sinema Müzesinde sergilenmekte, Tarsus’ta Yarenlik Meydanında şehrin yetiştirdiği diğer ünlülerle birlikte bir büstü de yer almaktadır.(Uygur ve Yelekcı, 2014. s.158)

Basılı Eserleri

Kur’an-ı Kerim Türkçe Meali el yazması
Süleyman Çelebi’nin Mevlid-i Şerifi el yazması
Yunus Emre Divanı el yazması
Gazi Mustafa Kemal Atatürk’ün Nutku 17 Cilt el yazması

Sanat Görüşü

Uygarlığın temeli sanattır. Bütün sanatların temelinde de yazı ve yazının icadı vardır. “Yazı yazmayı bırakmak benim için hayatın bitmesi anlamını taşır. Adeta son nefesini vermek gibi bir şeydir.” diyen, sürekli yazıp çizen Etem Çalışkan; yeteneğini zerresine kadar kullanmaya gayret etmiş, bir yazı aşığıdır. Harf inkılâbının yapıldığı yılda doğmasından dolayı kendisini, “Efendim, bendeniz, yeni yazı sanatçısı olarak, Gazi Mustafa Kemal’in en önemli devrimi; Yazı Devrimi’nin devamıyım.” diye adlandırır.

“Kaligrafi, güzel yazı yazma sanatıdır. Sadece güzel yazmak onu sanat yapmaz, ona yorum getirmek gerekir. Sanat kuralları içerisinde kuralsızdır. Eğer kuralları içerisinde kuralsız çalışmazsan hep yapılanı, öğrendiğini yapmış olursun.” sözleri ile aslında Sanat ile Zanaat arasındaki nüansı ortaya koyar.

Hocaya göre; güzel yazının tek bir şekli yoktur. Harflerin anatomisi vardır. Eğer harfin anatomisi doğru ise çizginin kalınlığı inceliği de ona uyar. Eğer anatomiyi yanlış kullanıyorsanız, yazdığınız hiçbir şeye benzemez. Demek ki yazıyı doğru öğrenmemiz gerekir. Diğer yandan çizdiklerinize bir şeye benzemiyor demeyin. Çizdikleriniz çok şeye benziyor aslında. Onları zamanla düzeltiyorsunuz.

Önemli olan çizmeye başlamış olmaktır. **Bir çizgi çizmek bin çizgi çizmenin başlangıcıdır.** Bilin ki bundan sonra bütün harfleri çizeceksiniz, yazacaksınız.



Görsel6. Her Dilde Alfabenin İlk Harfi

Bu görüşünü “Atatürk’ün İmzası”nı nasıl yaptığını anlatarak örneklemektedir. “Atatürk’ün üç farklı imzası var: Eski yazıyla “Mustafa Kemal” ve yeni yazıyla “Gazi Mustafa Kemal”. Bir de “K. Atatürk”. Yeni yazıyla, K. Atatürk ve Gazi Mustafa Kemal imzalarını her atışında ufak tefek değişiklikler görülmekte. K. Atatürk imzasını ben de ilk yaptığım resimlerime koydum, bir de buna benzer bir imzası daha var. O da Ermeni bir vatandaşımızın tasarladığı benzer bir imzası. Sonra ben Atatürk’ün resmini çizdiğimde bir şeyin eksikliğini gördüm ve buna bir imza gerekli diye düşündüm. O resme yakışan kompozisyonu tamamlayan bir yazı hareketi ile “K” harfinin kuyruğunu içeri doğru kıvrıdım, ama hiçbir zaman Atatürk’ün kendi çizgilerinin dışına çıkmadım. Sadece onları biraz daha kaligrafik ve yalın hale getirdim, tıpkı mühür uyumu gibi, resimle beraber çok güzel durdu. Sevgili vatandaşlarımız imzanın tek başına da güzel durduğunu gördüler ve kullanıyorlar. İnsanlar kollarına dövme, araçlarına logo olarak kullanıyor. Bu durumda tepkiyle beraber sevgiyi görüyorum. Ben Atatürkçüyüm derken, tepki değil kişiliğimi ortaya koyuyorum. O imza; kaligrafik bir mühür güzelliği taşıdığı için kullanılıyor. Hem güzellik hem sahip çıkma ikisi de denk geldi benim için büyük mutluluk.” Etem Çalışkan bu sözleri ile “kural içinde kuralsızlığı” daha da bir anlamlandırıyor.



Etem Çalışkan’a göre; sanatçı güzel ahlaklı olmalıdır. Toplum, toplumun bireylerini yönlendiren, barışçıl ve hoşgörülü olmalıdır. Güzel yazı güzel ahlaklıdır. İnsanların hayata daha olumlu bakmalarını, daha insancıl ve mutlu bakmalarını sağlar. Güzel yazı insan ruhunu temizler, arındırır. İnsanlar güzel yazıyla uğraşırken rahatlar, güzel yazı terapidir. İnsanlar sahip oldukları yeteneklerini

kullanmalıdır. Sabırla, üzerine gide gide çalışmalıdırlar. Sanat, insana birçok katkı sağlar. Özellikle yazı ve resim insanı geliştirir. Müzik, tiyatro, heykel, sepet örme, tahta kaşık yapma, sinema da aynı yazı ve resim sanatı gibi... Bu bağlamda edebiyat, şiir ve hatta siyaset bile güzel sanatların dallarındandır.



Görsel7. Her Duygunun İfadesi “Çizgi”

Sanat eseri üretirken duyguların vazgeçilmez olduğunu belirten Etem Çalışkan “Duygusuz yapılan her şey, hiçbir şeydir! Duygu ile yapılan bir çizgi her şeydir! Bir şeyi çalışmanın yanında, onu duyguyla birleştirmemiz gerekir. İş severek, hissederek yapmalıdır. **“Eğer seviyorsak, sevdiğimizize çok çalışmalıyız!”** Neyi seviyorsak hepsine çok çalışmalıyız. Kolay yazıldığı, el yazısını berbat ettiği ve duygusuz yazıldığı için, tükenmez kalem elimizden uzak tutmaya çalışmamız gerektiğini söyler. Herhangi bir kâğıda elimizle yazacağımız birkaç kelimelik bir yazının, bir bayram kutlamasının ya da bir notun, bizim aynamız olduğu gibi, karşımızdakine verebileceğimiz en güzel hediye olduğu görüşündedir. Güzel konuşmak gibi, güzel ses gibi, güzel yazının da bir sanat yönünün olduğunu ve herkesin yazısının güzel olması gerektiğini belirtir. “Yaptığımız her işte mutlaka bir sanat endişeniz olsun!” der. **“Sanatsız dünya olmaz. Dünya ve yaşam sanatla güzeldir!”**

“Usta-Çırac”, “Hoca-Talebe” ilişkisini ise şöyle yorumlamaktadır: “Bildiklerimizi herkese öğretmek kutsal bir borçtur. Evet, yazı hocadan öğrenilir, öğrenci de öğrenmelidir, ama hocasının dediğini de yapabilmelidir. **Sevgisiz, saygısız ve disiplinsiz sanat olmaz!”**

Sanat Tarzı

“Etem Çalışkan Üslubu”

Çocukluğunun ve gençlik yıllarının bir bölümünü geçirdiği köy hayatında tarlaları, bağları, bahçeleriyle, kuşları, böcekleri, hayvanlarıyla, ağaçları, çiçekleri, meyveleriyle esin kaynağı olan tabiat anadan ödünç aldığı çizgilerle en sevdiği tuvaline, toprağa resim yaparken, sanat yaşamında da özgün tarzını oluşturmaya başlamıştır. Böylesi mümbit tabiat ananın bağrında yetişen erenler, ozanlar, âşıklardan, Mevlana, Yunus Emre, Karacaoğlan, Âşık Veysel’den beslediği ruhundan süzülen sözleri, dizeleri, beyitleri çağcıl kompozisyonlarla kâğıda nakşetmiştir.

Kendi ifadesiyle “Resim yaparken hiçbir teknik kullanmadım. İçimden geldiği gibi yaptım.” tezini savunan Etem Çalışkan, çalışmalarında kendi sanat tarzını ortaya koymuştur. Etem Çalışkan’a göre sanatını oluşturan temel öge doğadır. “Doğa bütün duyulara hitap eder. Bazen yazı olur, bazen resim. Rüzgârın sesi, yaprakların hışırtısı birer melodidir. Görebilirsene, duyabilirsene.”

Sanatçı; doğadan aldığı ilhamla duygularını, yeteneğiyle kâğıda tuvale aktarırken kâh günün kızılığına kâh başak rengine bürünür bütün renkleri. Tarlada baharın habercisi leylekler, martılar, ibibik kuşları konar tuvale. Hepsini yaşanmışlıkların izlerini taşır. O, yazıyla bütünleşmiş, güzel yazıyı bir yaşam biçimi olarak benimsemiştir. Çok renklilik sanatına dinamizm katmıştır. Renkler yazıyla adeta dans eder. Mutlu bir çocukluk geçirdiği için eserlerinde huzurun, dinginliğin rengi hissedilir. Harfler adeta konuşarak, iç dünyasını dışa yansıtmaktadır. “Amacım yazıda çok çeşitlilik. Yazı-resim, yazı-müzik; resim-yazı, resim-müzik; müzik-yazı, müzik-resim. Müzik seslerini yazıdan çizgiye, çizgiden resimde renge dönüştürmek. İçimdeki tutku bu, heyecan bu. Ne kadar dönüştürebiliyorum, ne kadar yapabiliyorum, bilmiyorum.”

Cumhuriyet öncesi dönemde “Hüsn-ü Hat” adıyla ruhumuzu aydınlatan güzel yazı sanatı, Cumhuriyet döneminde yeni harflerle modern kimliğine Etem Çalışkan sayesinde ulaşmıştır. Yazı sanatını resim sanatıyla birleştiren Etem Çalışkan; yazı yazarken her harfe bir resim karakteri yüklemiş kendi deyimiyle “her harfin portresini” yapmıştır. “Konusuna göre yazıların karakteri var. Eğer aşk şiiri yazıyorsan aşk duygularına göre hareketleri var. Bir ‘a’ harfini kaç milyon kere yazmışımdır. Ama hâlâ yeni yazıyormuşum gibi hata yapmamaya çalışıyorum.” demektedir.

Resimlerinde çizgi ile renk iç içedir. Çizgisi renk, rengi çizgidir, çizgileri büyük değer taşımaktadır. Yazı resimdir. Resim yazıdır. Her ikisi ayrılmazlar. Resmin, heykelin, geleneksel sanatların yani bütün sanatların özü “çizgi”yle başlar. Yazı resimsel dizaynın başlıca ögesidir. Renk ise

tasarımda dikkati dürtüler. İzleyen üzerinde güçlü etkiler bırakır. Çok seslilik ve çok renklilik esastır. Doğanın kokusunu tadını renklerle duyurur. Başat renkleri mavi, kırmızı ve sarıdır. Bu renkler tasarımlarının daima bir parçası olmuştur. Mavi dinginliğin, kırmızı aşkın, sarı aydınlığın temsilcisidir.



Görsel8. Çocuğu, Coşkun, Bir Oyun Gibi...

“Ben resmi bir oyun gibi algılıyorum. Bazen çocuğu bir coşkuyla yaramazlık yaparak çizerim, bazen birebir gördüğümü yani karşımda gördüğüm bir atın neredeyse aynısını çizdiğim de olmuştur, ama çoğunlukla bende uyandırdığı duygularla çizerim. Yani o atı nasıl algılamışsam, o at içimde hangi duyguları oluşturmuşsa öyle yansıtım onu. O artık sıradan bir at değil, benim görmek istediğimdir.”

Başka bir husus da; çok malzeme var diye çok güzel yazı olmuyor. Önemli olan her malzemeyle yazı yazabilmektir. Resim gibi. Resim yapmak için marka marka, çeşit çeşit boyalar var. Boyaları doğru ve güzel kullanmazsan eserin kalıcı olmuyor. Ama Rönesans’tan kalan eserlere bakıyorsunuz, yepyeni pırıl pırıl, sanki daha az önce yapılmış gibi.

Sanatta süreklilik esastır. Sanatçı her zaman kendini geliştirmeli, yeniliğe açık olmalı, yaptığıyla yetinmemeli, kendini tekrar etmemelidir. Bütün yarınlar sanatın kapılarıdır. Daima gelecekte yazacağım yazıların en güzel yazılar olacağını düşünürüm. Böylece sanatta kalıcılık sağlanır. Bu yüzden ben diyorum ki: **“En güzel eser henüz yapmadığım eserdir!”**

Sonuç

İstanbul Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümünde “İlhami Turan, Yılmaz Özbek, İslam Seçen ve Savaş Çevik” ile birlikte, hocaları Prof. Emin Barın tarafından “beşi bir yerde” olarak nitelendirilen, dedesi Kara Hacı’dan aldığı şevk ile soyadı gibi “ÇALIŞKAN” olan,

Resmin, yazının ve sanatın konuşulmadığı bir köyde tarlada elinde çöple toprağa çizgiler çizen, doğadan

esinlendiği çizgilerle toprağa resim yapan, yazıyla resmi aynı potada eriten, yazıyı bir hayat felsefesi haline getiren, güzel yazı aşığı,

Devletimizin kurucusu, Ulu Önder Gazi Mustafa Kemal Atatürk’ün “Genç demek, genç fikirli demektir!” sözünden hareketle, kendisini ve sanatını asla emekliye ayırmayan Etem Çalışkan; halen Hırka-i Şerif Vakfında ve Kabataş Erkek Lisesi’nde öğrenci yetiştirmeye, birlikte doğduğu harf inkılâbından aldığı ışıkla, engin denizlerin ortasındaki bir fener gibi bizleri aydınlatmaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Gümüştan H. (2017). *Etem Çalışkan İle Yapılan Şahsi Görüşmelerim*.(16 sayfa tuttuğum notlar, 4 saat video kaydı)

Etem Çalışkan Hayatı ve Eserleri.(1981).*TRT Arşivi*. Erişim Adresi: <http://www.trtarsiv.com/izle/100237/ethem-caliskanin-hayati-ve-eserleri>

Uygur S., H. ve Yelekçi E. (2014). *Ben... ve Kendim*. Adana: Karahan Yayınları.

GÖRSELLER

Görsel 1,6,8: Sanata Adanmış Bir Ömür, Etem Çalışkan, İSMEK Yayınları, İstanbul, 2014.

Görsel 2,3,4,7: Etem Çalışkan Şahsi Arşivi

Görsel 5: Uygur S.Haluk, Yelekçi Erhan.(2014). Ben... Ve Kendim. Adana: Karahan Yayınları. s.149



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan April 2018

Işıl ERASLAN¹,

Y.L. Feriha Hekim², Prof. Günay ATALAYER³,

Yeditepe Üniversitesi G.S.F. Plastik Sanatlar Bölümü / Yeditepe
University Faculty of Fine Arts Plastic Arts Department /
isileraslann@gmail.com

2- Marmara Üniversitesi G.S.F. Tekstil Bölümü/Marmara University
Faculty of Fine Arts Textile Department / ferihaisildar@hotmail.com

3- Marmara Üniversitesi G.S.F. Tekstil Bölümü / Marmara University
Faculty of Fine Arts Textile Department / gunayatalayer@hotmail.com

GÜNCEL DOKUMALARIN SANAT NESNESİNE DÖNÜŞMESİNDE TASARIMCI BİR BAKIŞ

A DESIGNER ON THE RETURN OF THE CURRENT
DOCUMENTS TO ART

Anahtar Sözcükler: Dokuma, Malzeme, Biçim, Sanat

Keywords: Woven, Material, Form, Art

ÖZET ABSTRACT

Dokuma; en az iki iplik sitemi, yani çözgü ve atkı ipliklerinin dik açı yaparak birbirini kesmesi işlemi ile kumaş oluşturma yöntemidir. “Dokuma kumaşlar” eski çağlardan beri giyinmek, örtünmek, örtmek ya da yaymak (sermek) amacı ile üretilmiş nesnelere olarak bilinmektedir. Günümüzde ise güncel kullanım nesnelere dışında bir ifade aracı, bir biçimlendirme aracı olarak sanatçılar tarafından kullanılmaktadır. Sanatın ve tasarımın belirleyici öğeleri olan biçim, renk ve doku değeri ışığında, estetik bütünlüğe sahip dokuma nesnelere, yenilikçi sanat eserleri oluşturulmaktadır.

Dokuma eylemi; tekniğin sanata dönüşme sürecinde malzeme, renk, ışık, form, denge ve kompozisyon gibi öğeler aracılığıyla günümüzde güncel sanat içinde yaratıcı bir yer almaktadır. Bu noktada sanatçı, tasarımcı-sanatçı kimliği ile üretim ve sanat eseri arasındaki özgün bağı kurmaktadır. Çeşitli doğal ve yapay lifler, tekstil dışı malzemeler bir arada kullanılarak, dokuma tekniği ile nesneye hacim kazandırılmaktadır.

Bu bildiride iki boyutlu günlük kullanılabilir dokuma nesnelere; araştırmış olduğumuz üç farklı dokuma tekniği üzerinden, hacimli (üç boyutlu) tekstil heykellere dönüştürme süreci anlatılmaktadır. Seçilen bu üç teknikteki örneklerden birincisi, Anadolu'nun bazı bölgelerinde yaygın olarak ev tekstilinde kullanılan, geleneksel ve güncel dokumalar olarak gözenekli kumaş grubunda yer alan “ajurlu dokumalar”dır. Bir diğeri Dünya’da ve ülkemizin bazı bölgelerinde geçmişten günümüze üretimi yapılan şal, peştamal ve giyimde yer bulan “ikat dokumalar”dır. Üçüncüsü de yine giyim ve ev tekstilinde kullanılan, Anadolu’da yaygın bir desenlendirme yöntemiyle elde edilen “atkıdan atlamalı desenlendirilmiş dokumalar”dır. Ele alınan dokuma kumaşların güncel kullanımları dışında boyut kazandırılması çağdaş bir bakış açısı ile sanat nesnesine dönüştürülmesi ve izleyici ile buluşma süreci irdelenmektedir.

Anadolu’daki geleneksel yüzey şekillendirme özelliklerinin, bir tasarımcının çağdaş anlatımları için kaynak olabileceği gösterilmektedir.

Bildiri 2014-2016 yılları arasında bir grup projesi olan “Dokumaca Efsaneler” sergisi çalışmalarından seçilen, “Kumarbi Efsanesi”, “Zafer Tanrıçası Nikea” ve “Telepinu’nun Dönüşü” adlı dokuma heykeller üzerinden, görseller eşliğinde sunulacaktır.

Weaving is a method of producing fabrics, where at least two yarn systems, warp and weft, interlace each other at right angles. It’s a fact that since ancient times, “Woven fabrics” have been used for the purpose of dressing, covering, laying or spreading. Today, beside its everyday use, it is also used by artists as a tool of expression and shaping. In the light of form, color and texture, which are the determinant factors of art and design, innovative works of art are created with aesthetically unitary woven objects.

The action of weaving has taken its place in contemporary art today via the elements of material, color, light, form, balance and composition where technique transforms itself to art. At this point, artist, with his/her designer-artist identity, establishes the unique link between production and work of art. By using various natural and synthetic fibers, non-textile materials together, with the help of weaving technique, objects are filled with volume.

In this paper, with the perspective of the research we made on three different weaving techniques, the process of turning two dimensional everyday woven objects into voluminous (three dimensional) textile sculptures is put forward. One of the three techniques that are used is known as “jour fabrics”, which belong to the group of reticular fabrics in both traditional and contemporary weaving. These fabrics are widely used in some parts of Anatolia as an indoor textile element. Another technique is called “ikat weaving”, which have a place in shawl, loincloth and apparel throughout the world and in some parts of our country from past to today. The third technique is again used both in home textiles and apparel, which is gained through the method called “patterned via skipping weft”. This technique is again widely used in Anatolia. Adding dimension to the fabrics that are addressed here, their transformation into works of art with a contemporary view and the process where they meet with the viewer are scrutinized.

How traditional surface shaping characteristics of Anatolia could be a resource for an artist’s contemporary expressions is shown.

The paper will be presented with the help of images from the perspective of three woven sculptures; “The Legend of Kumarbi”, “Nikea, The Goddess of Victory” and “The Return of Telepinu”, which are chosen among the works from the exhibiton “Textile Legends” executed as a group project between 2014-2016.

Giriş

Dokuma; Çözgü ve Atkı olarak adlandırılan, en az iki iplik sisteminin birbirini dik açı yaparak kesmesi işlemi ile kumaş meydana getirme yöntemidir.

Anadolu’da bugüne kadar yapılan kazılardan ele geçen Arkeolojik bulgulara göre, Dokumacılığın binlerce yıl öncesine dayandığını, gelişerek günümüze kadar geldiğini ve geleneksel bir üretim yöntemi olduğunu söylemek mümkündür. Giyinmek, örtünmek, örtmek ya da yaymak (sermek) amacı ile üretilmiş kullanım nesnesi olarak bilinen dokuma kumaşlar, günümüzde sanatsal bir ifade aracı, bir biçimlendirme aracı olarak da sanatçılar tarafından kullanılmaktadır.

İnsanlığın her döneminde yaşamla birlikte gelişen, değişen dokuma işlemi, ayrıntılı ve uzun tarihsel sürecini tamamlamış bugünün çağdaş tekstil sanatı oluşturulmuştur. (Özay, 2001, s. 1) Geçmişten günümüze sanatçılar, yaşadığı toprakların sosyo-kültürel birikiminden etkilenmiştir. Bu birikim ve sanat arasındaki ilişki günümüz Çağdaş Sanat ortamının oluşmasında oldukça önemli bir kaynak olmuştur.

Çalışmanın amacı; öncelikle Anadolu kumaş dokumacılığında uygulanan tekniklerin ve yüzey şekillendirme yöntemlerinin kullanılmasıyla oluşturulan hacimli çağdaş sanat nesnelere ile doğrudan Anadolu kumaşları kullanılarak oluşturulan yine hacimli çağdaş sanat nesnelere varlığını ortaya çıkarmaktır. Söz konusu sanatsal üretimlerle; Anadolu’nun bu kültürel zenginliğinden yararlandırıldığı; bu birikim sanatçılara kaynak olabileceği konusuna dikkat çekilmektedir. Hem üretim teknikleri hem de bezlerin doğrudan sanatın malzemesi olarak kullanıldığı bu uygulamalar; hem dokuma teknikleri hem de geleneksel bezlerle yapılan sanatçı ile sanat nesnesi arasındaki özgün bağı irdelememize olanak veriyor. Aynı zamanda yöresel dokumaların estetik ve teknik kimliklerini ortaya çıkaran, üreticiyi özendiren, bezlerin üretiminin sürdürülebilirliğini sağlayabilecek sanatsal bir destek anlamı da taşımaktadır. (Atalayer, Dikmen Varol ve Özdemir Uysal, 2017, s. 43.)

Bildiride her iki farklı sanat uygulamaları seçilmiş örnekler üzerinde durulmuş, öncelikle bir sanatçı-tasarımcının dokuma eylemini doğrudan kullanarak oluşturduğu güncel sanat nesnelere “Dokumaca Efsaneler” sergisi ve sonrasında Sanatçının, dokunmuş yöresel kumaş ile meydana getirdiği sanat eserlerini ise “Anadolu’ya Dokunan Bezler-Bezce” sergisi üzerinden görseller ile aktarılmıştır.

Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Dokuma

Anadolu’da bir kullanım nesnesi için dokuma yöntemi ile kumaş meydana getirme geçmişten günümüze devam eden bir uygulamadır. Kültürümüzün bir parçası olan yerel dokumacılık, dokuyucunun seçimine bağlı olarak yöresel kimlik kazanmıştır. Kişinin el becerisi, yaratıcılığı, dokuma esnasında var olan tekniğe kattığı farklılıklar (desen, doku,

*Dokumaca: Deneysel bir yaratıcılık projesinin adıdır.

renk ve malzeme) kumaşın özgün oluşunu desteklemektedir. Dokuyucunun kullandığı yöntemler ile duygularını ve görsel beğenilerini ifade ettiği kullanım nesnesi olarak hayat bulan bu kumaşlar; bugün çağdaş sanat nesnelere malzemesi olarak kullanılabilirlerdir.

Dokuma eyleminin yöresel tekniklerle zenginleştirilmesi - yeni malzemeler kullanılarak hacimli nesnelere üretilmesi, bir sistem oluşturmasıyla çağdaş (güncel) sanat nesnelere yaratılması, yine kültürel değeri olan yöresel dokumaların doğrudan sanat nesnesine dönüştürülmesi- yaratım süreci irdelendiğinde iki farklı şekilde sanata hizmet ettiğini göstermektedir. Sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılan dokuma kumaş(dokunmuş nesne), güncel sanat kapsamında doku, renk, form ve malzemenin çeşitli kullanımı ile sanatçının dili olmuştur.

Bu bağlamda; Anadolu Dokumacıları grubu “Dokumaca Efsaneler” sergi serisinde sanatçılar, eserlerini oluşturma sürecinde, yöresel ve güncel dokuma tekniklerini farklı malzemelerle bir araya getirerek dokuma heykeller yaratmışlardır. Bu yaratıcılık sürecinde eski yıllardan beri kullanılan Anadolu’ya ait teknikler sadece bir üretim yöntemi olmaktan çıkmış, sanatçının anlatım biçimi, ifade aracı olmuştur. Böylelikle, geleneksel yöntemlerin güncel sanat nesnelere kullanımının sanatçıyı beslediğini, özgün bir kimlik kazandırdığını söylemek mümkündür. “Anadolu’ya Doku’n’an Bezler” sergisinde Bezce grubu sanatçıları ise Anadolu’da dokunmuş yöresel bezlerin (dokuma kumaşların) doğrudan kullanımına bağlı olarak sanat nesnelere yaratmışlardır. Bu eserlerde yöresel bezlerin (dokuma kumaşların) sanatsal yaratmanın temel nesnesi, sanat nesnesinin temel malzemesi olduğu görülmektedir. (Atalayer ve diğerleri, 2017, s. 43.) Yöresel dokumalar sanatçının ana malzemesi olurken aynı zamanda yaratılan çağdaş sanat nesnesine özgün bir görsellik; yeni bir biçimin yanı sıra kültürel bir değer, bir kimlik kazandırmıştır.

Bir Sanatçı /Tasarımcının Dokuma Eylemini Geleneksel Bir Teknikle Kullanması

“Dokumaca’da”*, sanatçı-tasarımcı kumaşını kendisi üreterek, dokuma eylemini kendisi gerçekleştirerek hacimli çağdaş sanat nesnelere meydana getirmiştir. Sanatçı bu süreçte dokuma yöntemini kullanmanın yanı sıra Anadolu’da var olan, günümüze kadar gelmiş geleneksel-yöresel bir tekniği de kullanarak, iplik ve çeşitli malzemeler ile hacimli nesnelere (dokuma heykeller) üretmiştir. Bu çalışma kapsamında, sanatçıların kullanmış oldukları yöresel yüzey desenlendirme tekniklerinden üçü örnek olarak ele alınmıştır.

Seçilen bu üç teknikteki örneklerden birincisi, Anadolu’nun bazı bölgelerinde yaygın olarak ev tekstilinde kullanılan, geleneksel ve güncel dokumalar olarak gözenekli kumaş grubunda yer alan “Ajurlu” (gözenekli, delikli) dokumalardır. Feretiko bu tekniğin en yoğun kullanıldığı kumaş türüdür. Rize’de dokunmaktadır. Bir diğeri Dünya’da ve ülkemizin bazı bölgelerinde geçmişten günümüze üretimi yapılan şal, peştamal ve giyimde yer bulan “ikat”

(taraklı, boğmalı, makaslı) dokumalardır. Gaziantep (Kutnu ikat dokumaları), Merzifon (İkat dokumaları), Bursa (Keles - Elmalı Öncek) ve Trabzon (Keşan Dokumaları) Anadolu'da "Boyama", "Bağlama" ile desenlendirme yöntemini kullanan yörelere örnek gösterilebilir. Üçüncü örnek ise yine giyim ve ev tekstilinde kullanılan, Anadolu'da yaygın bir desenlendirme tekniği ile elde edilen "Atkıdan Atlamalı Desenlendirilmiş Dokumalar"dır.* Kastamonu (Selalmaz), Burdur (İbecik), Sinop (Boyabat Çemberi), Muğla (Üzümlü), Bursa (Keles-Kozalı Kuşak) bu tekniğin kullanıldığı yörelerdendir.

Kullanılan Tekniklerin Sınıflandırılması

Ele alınan üç örnek üretiminde desenli kumaşlar oluşturma, dokuma tekniği uygulanmıştır. Ajurlu ve Atkıdan desenlendirilmiş eserler "Dokumadan desenliler"; İkat (taraklı, boğmalı, makaslı-Çözü boyama/desenli) tekniği ile uygulanmış olan dokuma eserler ise boyama ve baskı yöntemiyle desenlendirilen kumaşların elde edildiği dokuma tekniği sınıfında değerlendirilmektedir.

Birinci örnek; Anadolu'nun birçok yöresinde de güncel olarak kullanılmaya devam eden, gözenekli yapı olarak adlandırdığımız "ajur" (gözenekli, delikli) tekniklerinden birini kullanan sanatçı, farklı malzemelerle birlikte boyutlu çalışmalar üretmiştir.** (Görsel 1,2,3)



Görsel 1. Kumarbi Efsanesi, Işıl ERASLAN, Anadolu Dokumacıları, "Dokumaca Efsaneler", Hometex Fuarı, 2014.



Görsel 2, 3. Kumarbi Efsanesi, Işıl ERASLAN, Anadolu Dokumacıları, "Dokumaca Efsaneler", Hacı Nuri Bey Konağı, Avanos, 2015.

*Dokuma kumaş yapılarında, desen yapmak için ekstra iplik olarak ikinci bir atkı ipliğinin kullanılması ile elde edilen kumaşlara denir.

** Anadolu'nun birçok yöresinde güncel olarak kullanılmaya devam eden, gözenekli yapı olarak adlandırdığımız, dokuma esnasında çözümlerin tığ yardımı ile birbiri arasında döndürülerek ve döndürülen bu çözümlerin arasından atkı ipliği geçirilerek yapılan ajur

uygulamasıdır. Sanatçı, "Yalancı Lino" adı verilen ajur tekniğini (gözenekli, delikli yapı) kullanmıştır. (Eraslan, I.)

İkinci örnek, Ajur tekniğine (gözenekli, delikli) uygun yapılmış diğer bir sanatsal çalışmadır. Sanatçı, yöresel bir teknikle beraber yeni yöntemleri kullanarak, farklı malzeme seçiminin sağladığı kolaylık ile boyutlu sanat nesnesi oluşturmuştur. (Görsel 4.)



Görsel 4. Büyük Tufan, Başak ÖZDEMİR UYSAL, Anadolu Dokumacıları, "Dokumaca Efsaneler", Hometex Fuarı, 2014.

Üçüncü örnek, tekstil sanatında önemli bir yere sahip aynı zamanda geleneksel/yöresel bir uygulama olarak kullanılan "İkat" (taraklı, boğmalı, makaslı) tekniği ile desenlendirme yapıp yeni malzeme ve dokuma yöntemleri ile hacimli eserler yaratmıştır. İkat (taraklı, makaslı, boğmalı) tekniği geleneksel tavidan çıkmış, sanatçının yeni yorumuyla başka bir görsel boyut kazanmıştır. (Görsel 5,6,7)



Görsel 5,6,7. Zafer Tanrıçası (NİKEA), Günay ATALAYER, Anadolu Dokumacıları, "Dokumaca Efsaneler", Hometex Fuarı, 2014.

Dördüncü örnek yine "İkat Tekniği"nin kullanıldığı başka bir örnektir. Sanatçı, hikayesini eski-yeni dokuma tekniklerini harmanlayarak yeni malzeme denemeleri ile çok katlı, hacimli sanatsal bir nesneye dönüştürmüştür. Çözgü boyama ile desenlendirilen eserde üç katlı dokunmuş ve kitap formu verebilmek için tel ile dokunarak, kitabın içindeki hikaye "ikat" (taraklı, boğmalı, makaslı) çözgü boyama tekniği ile anlatılmıştır. (Görsel 8)



Görsel 8. Hayat Ağacı, Salimeh Amanjani, Anadolu Dokumacıları, "Dokumaca Efsaneler", Hometex Fuarı, 2014.

Beşinci örnekte kullanılan yöntemin de yine geleneksel/yöresel bir uygulama olan atkıdan desenlendirme (ikinci bir atkı ipliği ile yapılan desenlendirme) yönteminin sanat nesnesindeki güncel kullanımına, yeni yorumuna örnektir diyebiliriz. Sanatçı, Anadolu'da var olan ve hala kullanılan bir tekniği, farklı, yeni malzeme, doku ve kompozisyon denemeleri ile birlikte kullanarak kendi hacimli sanatsal nesnesini oluşturmuştur. Örnekte hacim yaratma aracı hortum dokuma ile birlikte kullanılan desen atkısı uygulama tekniğidir. (Görsel 9,10,11)



Görsel 9,10,11. Telepinu'nun Dönüşü, Feriha İŞILDAR HEKİM, Anadolu Dokumacıları, "Dokumaca Efsaneler", Hometex Fuarı, 2014.



Görsel 12. Haliç Efsanesi, Şafak AKALIN, Anadolu Dokumacıları, "Dokumaca Efsaneler", Hometex Fuarı, 2014.

Altıncı örnek, "Atkıdan Desenlendirme" tekniği ile yapılmış olan başka bir sanatsal çalışmadır. Sanatçı/Tasarımcı, birim tekrarları yaparak kullanmış olduğu malzemenin de etkisiyle hem hacimli bir yüzey hem de boyutlu nesnelere oluşturmuştur. Bu örnekte hortum dokuma, gezinen bir desen atkısı ile birleşmiş, desen yapan atkı Selalmazdaki* gibi dokumanın tüm enini sistemli bir şekilde dolaşarak hem hacme katkı yapmış hem de yüzeyde kabartma desen oluşturmuştur.

Güncel Tekstil Sanatında Malzeme Olarak Yöresel Dokumaların Kullanımı

Yöresel dokumaları çağdaş bir yaratının malzemesi (aracı) olarak ele alan sanatçılar, bezleri, doğrudan kendileri kullanmış, farklı bir estetik nesneye dönüştürerek, sanatsal bir düzlemde yeniden gündeme gelmelerini sağlamışlardır. (Atalayer ve diğerleri, 2017, s. 42.) Kumaşların hammaddesinin ve teknik özelliklerinden de yararlanarak, kültürel değeri olan aynı zamanda yöresel kimliğe sahip bu nesnelere (dokuma kumaşlar), hacimli sanat eserlerine dönüştürülmüştür.

Aynı zamanda yörelerde dokumacılığın devam etmesini, kendine özgü yöresel kimlikli dokumaların üretiminin

sağlanmasıyla bir istihdam yolu olmuştur diyebiliriz. (Atalayer ve diğerleri,, 2017, s. 41.)

*Kastamonu ve çevresinde özellikle Daday ilçesi ve bu ilçeye bağlı Selalmaz Köyü'nde dokunmakta olan, atkı ve çözgüsü pamuktan desenli bir dokuma çeşididir. (Hekim ve Atalayer)

Kullanılan Yerel Dokumaların Sınıflandırılması:

Yöresel bezlerin kullanılarak oluşturulduğu eserlerde sanatçının seçimi, kimi zaman kumaşın elyaf özelliğine kimi zaman da dokuma yöntemine bağlı olarak şekillenmiştir. Sanatçının seçimi göz önüne alındığında; 1- Düz, sadece parlaklığı ile ön planda olan ipek kumaşlar; 2- Çeşitli tekniklerle desenlendirilmiş kumaşlar; 3- Elyaf özelliğinin baskın olduğu yöresel kumaşlar olarak; 3 başlık altında ele alınacağı ve konuyu bezlerin kullanımı açısından (yani sanatçının kumaşı biçimlendirdiği eserler ve kumaşın sanatçıyı yönlendirmesi sonucu oluşturulan eserler) irdeleyebileceğiz.

Ödemiş İpeği, Buldan İpeği gibi Düz kumaşların değerlendirilmesi

Ödemiş yöresine ait "Ödemiş İpeği" ve Buldan yöresine ait "Buldan İpeği" adı verilen dokuma kumaşları kullanan sanatçılar, bezlerin ışık geçirgenliğini, gözenekli yapısını, parlaklığını ön plana çıkarmışlardır. Bu dokuma bezlerin kimisi düz, deforme edilmeden hacim kazandırılarak kullanılırken, kimisi de hammaddesinin özelliğinden yararlanılarak biçimlendirilmişlerdir.



Görsel 13. İsimsiz, Gaye KIRLIDÖKME BELEN, Bezce 2016, Anadolu'ya Doku'n'an Bezler Sergisi, Mart, 2016. Ödemiş ipeği ve keten

Ödemiş yöresi kumaşlarının kullanıldığı birinci örnekte sanatçı, düz kumaşları, geçirgen yapısal özelliklerini katmanlar oluşturmak amacıyla kullanmıştır. Üst üste gelerek kullanılmış katmanlardan oluşan çalışma, sıradan kullanım nesnesinin sanatçı elinde nasıl dönüşüme uğradığına (eski işlevini kaybedip yeni bir kimlik kazanmasına) örnek olarak görülebilir. Artık kumaş, yok olmuştur. Sadece hacim yaratma aracı şeffaf bir malzeme kullanılma etkisi oluşturulmuştur. Katmanlar ışık, renk ve kompozisyonun etkisi ile derinlik, hacim kazanmıştır. (Görsel 13)



Görsel 14. Tripolis Günceleri, Fatma KAYA, Bezce 2016, Anadolu'ya Doku'n'an Bezler Sergisi, Mart, 2016. Buldan İpeği.

İkinci örnek, Buldan İpeğinden dokunan kumaşın ince ve düz olma özelliğinden (yapısından kaynaklanan) yaralanan sanatçı, istediği formu birim tekrarları ile oluşturmuştur. Özgün bir karaktere bürünen malzeme hem eski işlevinden hem de görünümünden uzaklaşmıştır. Burada sanatçının kumaşı sıradan bir malzeme gibi kullandığını söylemek mümkündür. Sanatçının elinde düz, parlak bir malzeme, amorf bir biçim oluşturmuştur.



Görsel 15, 16. "Kimler Geldi Kimler Geçti", Atif ATALAYER, Bezce 2016, Anadolu'ya Doku'n'an Bezler Sergisi, Mart, 2016. Ödemiş İpeği (Ödemiş'te dokunan ve bu adla bilinen, ince işiği geçiren sık ipepli bir kumaş.)

Üçüncü örnekte sanatçı, düz ipek bir geleneksel malzemeyi (Anadolu Ödemiş İpeği kumaşını) mumlama batık tekniği ile desenlendirmiş ve sergileme biçiminde kumaşın yapısal özelliğinden yararlanarak bir sanat nesnesi oluşturmuştur. Şeffaf kumaşları ard arda kullanarak desenin birbiri ardından görünmesini sağlayan, kumaşın geçirgen yapısı, baskılı oluşu ve kat kat kullanımı esere hacim ve derinlik kazandırmıştır. Daha önce kumaşın bu özelliğini farketmeyen izleyici için yepyeni bir malzeme olarak görülmektedir. Bu örnekte malzeme olarak kullanılan kumaş ön planda gibi görünürken mumlama batık tekniğide aynı oranda öne çıkmaktadır. Dolayısıyla ikisinin de aynı oranda varlığından söz etmek mümkündür.

Desenli Kumaşların Değerlendirilmesi (Baskı Desenli-Boyama Desenli-Dokuma Desenli)

Sanatçıların kullandığı desenli kumaşları yüzeyleri baskı ve boyama tekniği ile desenlendirilenler ve dokuma eylemi

sırasında ikinci bir atkı ipliği (dokuma teknikleri) ile desenlendirilenler olarak sınıflandırabiliriz. Bu başlık altındaki çalışmalarda yöresel bezlere farklı tekniklerin uygulandığı görülmektedir. Bu noktada üç örnek ele alınmıştır. Örneklerden birisi "Buldan Bezi"ne sanatçının yapmış olduğu desen, baskı yöntemi ile uygulanmıştır. Bir diğesinde "İbecik Dastarı" sanatçının yapmış olduğu hacimli dokumada ikinci bir atkı olarak kullanılmıştır. Başka bir çalışmada ise "Ham Ödemiş İpeği" kumaş boyası kullanılarak renklendirilmiş ve giyilebilir bir forma dönüştürülmüştür.



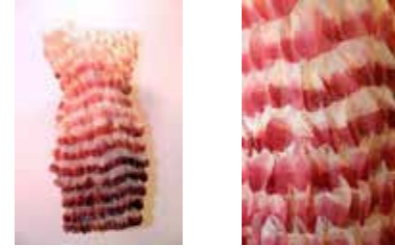
Görsel 17. İz, Selma DOLANBAY DOĞAN, Bezce 2016, Anadolu'ya Doku'n'an Bezler Sergisi, Mart, 2016. Buldan Bezi, Baskı Şablonu, Boya, İp ve File.

Dördüncü örnekte sanatçı, Buldan Bezi üzerine baskı ve elde işleme tekniği kullanarak bir sanat nesnesi meydana getirmiştir. Bez özgün karakteri, dokusu, üzerine eklenen desenlendirme teknikleri ile birlikte doğrudan özgün bir ifade aracı olmuş, sanatçıya kolaylık sunmuştur. Sanatçının kumaşı biçimlendirdiği bu örnekte teknik ve malzemenin eşit oranda kullanımının söz konusu olduğu görülmektedir. (Görsel 17)



Görsel 18,19,20. SALDA, Günay A. ATALAYER, Bezce 2016, Anadolu'ya Doku'n'an Bezler Sergisi, Mart, 2016. İbecik Dastarı / Dastar / Metal iplik.

Beşinci örnekte, Anadolu'da yaygın bir yöntem olan atkıdan desenlendirme ile yapılan dokumalara vurgu yapılmıştır. Sanatçı, yöresel kumaşı yapmış olduğu sanat nesnesinin doğrudan ana malzemesi olarak kullanmış, daha açık bir ifade ile ikinci atkı ipliği, yani desen yapan atkı olarak kullanmıştır. Burada kullanılan yöresel kumaşın da aynı yöntemle dokunmuş olduğuna dikkat çekmek gerekir. Eflani Bezi, Selalmaz Çemberi, Boyabat Çemberi, Üzümlü bezi gibi yöresel kumaşlar bu yöntemin Anadolu'dan örnekleridir. Bu çalışmada ise sanatçı kumaşı biçimlendirirken ana malzemesi olmuştur diyebiliriz. (Görsel 18,19,20)



Görsel 21,22. Lidya İl, Fatma ENGİN ALPAT, Bezce 2016, Anadolu'ya Doku'n'an Bezler Sergisi, Mart, 2016. Ham Ödemiş İpeği, Kumaş Boyası, Balen, Jelatin ve Hint Kolası, Organze.

Altıncı örnekte sanatçı, kumaşın geçirgen yapısal özelliğini kullanarak, kendi yarattığı birimlerin bir araya gelmesiyle hacimli sanat nesnesini oluştururken, boyama yöntemi ile de eserin özgün bir karakter kazanmasını sağlamıştır. Giyilebilir sanat nesnesine dönüşen yöresel bezde daha önce farkedilmeyen bir doku etkisi ile sanatçı, kumaş olma özelliğini ikinci plana atan bir etki oluşturmayı başarmıştır. (Görsel 21, 22)

3. 1. 3. Elyafla Oluşturulan Kumaş Özelliklerinin Değerlendirilmesi

Bu gruba dahil olan kumaşlar, eserlerdeki hacim oluşturulurken yapısı gereği sanatçıya kolaylık sağlamaktadır. Kumaşın yapısındaki kıvraklık, sertlik, kalınlık gibi öğeler eseri daha da etkili hale getirmekte ve sanatçıya yön vermektedir.



Görsel 23,24. Döngü, Vildan TOK DEREÇİ, Bezce 2016, Anadolu'ya Doku'n'an Bezler Sergisi, Mart, 2016. Buldan Bükülüsü, Pamuklu Kumaş.

Yedinci örnekte Sanatçı, eserin formunu oluştururken "Buldan Bükülü" bezinin kıvrak yapısından başarılı bir şekilde yararlanmıştır. Bükülü bez burada kendi hacminden dolayı esere artı bir değer, sanatçıya kolaylık kazandırmıştır. Bu eserde bezin teknikten daha ön planda olduğunu ve bezin sanatçının doğrudan duygu ve düşüncesini ifade eden ana malzeme olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. (Görsel 23,24)



Görsel 25,26. İsimsiz, İrem SABANUÇ GÖNÜL, Bezce 2016, Anadolu'ya Doku'n'an Bezler Sergisi, Mart, 2016. Buldan Bükülü Bez.

Sekizinci örnekte de yine Bükülü Bezin yapısal özelliği sayesinde, eserin kusursuz bir parçası olduğu görülmektedir. Sanatçı, dokunmuş olan kumaşın yapısal özelliğini kullanarak hacimli, özgün sanat nesnesini yaratmıştır. Yine bir önceki örnekte olduğu gibi kumaşın sanatçıyı yönlendirdiği ve ana malzeme olarak ön plana çıktığı görülmektedir. (Görsel 25,26.)



Görsel 27. Nikfer'e Saygı, Nesrin ÖNLÜ, Bezce 2016, Anadolu'ya Doku'n'an Bezler Sergisi, Mart, 2016. Nikfer Bezi, Elyaf.

Dokuzuncu örnekte, kumaşın yapısal özelliğini değerlendiren sanatçı, aynı zamanda kumaşa kişisel biçimlendirme müdahalesi yaparak eserini oluşturmuştur. Bu durumda sanatçının tekniği ve malzeme etkisi olarak eşit bir kullanımın söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca malzemenin elyaf özelliğinden kaynaklanan kalın ve sert yapısı sanatçıyı yönlendirmiş, uygulamada kolaylık sağlamıştır. (Görsel 27)

Sonuç

Araştırmamızda ele aldığımız "Anadolu Dokumacıları" grubunun Dokumaca Efsaneler" sergisinde ve "Bezce" grubunun "Anadolu'ya Doku'n'an Bezler" sergisinde sanatçıların, köklü bir dokumacılık geçmişine sahip olan Anadolu'nun birçok yöresinde de görülen dokuma tekniklerinden ve kumaşlarından yararlandıkları görülmüştür. Teknikler ve malzemeler, sanatçıların yaratıcı güçleriyle birleşerek hacimli sanat nesnelere dönüştürülmüştür. Günümüzde yalnızca kullanıldığı yörede tanınan ve üretimi kullanma amacı ile sınırlı olan ve dokunduğu yörenin özgün kültürel değerleri olan bu dokumaların gündemde kalması ve farklı bir boyutta sergilenmeleri sağlanmıştır. Sanatçının yaratma sürecinde kullandığı malzeme ve teknik her şey olabilir. Sanatın ifade gücü, anlatım yetisi yeni ve eski her türlü nesne kullanılarak veya bir araya getirilerek kullanılabilir. Günümüzde üretimi ve kullanım amacı bakımından sınırlı olan, ancak dokunduğu yörenin özgün kültürel değerlerini taşıması bakımından önemli olan dokumalar ve dokuma yöntemleri; sanatçı veya sanatçıların tarafından bir anlatım aracı olmuşlardır. Böylece işlev değiştirerek sanat nesnesi olan dokumalar yeni ve özgün bir karakterle izleyici ile buluşmuştur. Yaratma sürecinde, eser sahibi malzemeyi, tekniği ve hatta yöresel kimliği göz önünde bulundurarak yenilikçi bir bakış açısıyla değerlendirir. Sanat ortamında yer alan dokuma sanatı, geçmişten günümüze kadar dokunan bağlarıyla birlikte, sanatın temel öğeleriyle yeni bir boyuta evrilmiştir.

Birinci grup tasarımcı/sanatçı, yöresel tekniklerden esinlenmiş ve dokuma eylemini kendisi yaparak sanat nesnesini oluştururken, diğer ikinci grup sanatçıları ise doğrudan, dokunmuş yöresel kumaşları eserlerinin ana malzemesi olarak kullanmışlardır. Bazı eserlerde kumaşın sanatçıyı yönlendirdiği, bazılarında ise sanatçının kumaşı biçimlendirdiği açıkça görülmektedir. Birinci grupta, esinlenen teknikler geleneksel, malzeme ve yöntem yeni olurken diğer ikinci grupta malzeme geleneksel, kullanılan yöntem yenidir. Her iki yaratma eyleminde, yani hem teknik hem de malzeme olarak Anadolu'nun kültürel birikiminin sanata ve sanatçıya büyük katkı sağladığı görülmektedir.

Sonuç olarak, sanatçının yaratma sürecinde kullandığı malzeme ve teknik çeşitli olabilir. Sanatın ifade gücü, anlatım yetisi yeni-eski her türden nesneyi kullanabilir. Önemli olan sanatçının anlatmak, aktarmak istediğidir.

“Dokumaca”da yöresel teknikler sanatçı elinde yeniden evrilirken, eserde daha çok sanatçı biçimlendirmesinin hakim olduğunu söylemek mümkündür. Ancak dokumacılığın geleneksel bir üretim biçimi olduğunu düşündüğümüzde, eseri oluşturma sürecindeki eylemin yarı yarıya paylaşımlı olduğunu da söyleyebiliriz. “Bezce”deki örneklerde ise bir kısım eserde yöresel bezin ana malzeme olarak öne çıktığı, bir kısmında sanatçının tekniğinin daha ön planda olduğu diğer bir kısmında ise malzeme ve tekniğin yarı yarıya yer aldığı görülmektedir.

Bu iki grup çalışmasında da sanatçıların bir metot geliştirmiş olduklarını, kendilerine ait bir anlatım dillerinin olduğunu, herhangi bir tekniği ve her türlü malzemeyi değerlendirebildikleri görülmektedir. Bu nedenle sanatçıların hem geleneksel yöntemleri hem de geleneksel bezleri değerlendirmeleri geleneğe bir katkı oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

Atalayer, G., Dikmen Varol, E. ve Özdemir Uysal, B. (2017). Biçimlendirmenin aracı, yaratıcılığın dili geleneğin simgesi olarak yöresel bezler. *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi 2. Uluslararası Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı* içinde, Muğla, s. 41, 42, 43.

Atalayer, G., Özdemir Uysal, B., Usluca, Ö. Ve Amanjani, S. (2015). Paylaşımlı bir üretim eylemi ile sanatsal bir yaratıcılık projesi – dokumaca. *International Textiles and Costume Congress*, İstanbul.

Hekim, F. ve Atalayer, G., (2017). Desen atkılı Anadolu dokumalarında yöresel kimlik. *9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi*, Ordu.

Özay, S. (2001). *Dünden bugüne dokuma resim sanatı*, Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri.

FOTOĞRAF KAYNAKLARI

Anadolu Dokumacıları, “Dokumaca Efsaneler”, İstanbul, 2014-2015 Sergi Katalogları.

Anadolu'ya Doku'n'an Bezler Sergisi (Bezce), 7. Uluslararası İstanbul Tekstil Konferansı, Mart, 2016, Sergi Katalogu.



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan April 2018

Öğr.Gör. Kazım ARTUT

¹ Çukurova Üniversitesi /Cukurova University / kazimartut58@gmail.com

TÜRK VE AVRUPA EĞİTİM SİSTEMİNDE SANAT EĞİTİMİ PROGRAMLARI VE UYGULAMA ALANLARI ÜZERİNDE BİR İNCELEME

AN ANALYSIS ON THE ARTS EDUCATION AND PRACTICE PROGRAMS IN TURKISH AND IN EUROPEAN EDUCATIONAL SYSTEMS

Anahtar Sözcükler: Sanat Eğitimi, Sanat Eğitimi Programları, Avrupa'da Sanat Eğitimi, Kültürel Farkındalık.

Keywords: Arts Education, Arts Education Programs, Arts Education in Europe.

ÖZET ABSTRACT

Günümüzde, yaratıcılık ve kültürel farkındalığa duyulan ihtiyaçlar, bireysel ve sosyal becerilerin, iletişimin, etkileşimin, çok kültürlülüğün, özgürlük, özgünlük ve insani değerlerin geliştirilmesine yönelik talepler sanat eğitimine olan ilginin artmasına neden olmuştur. Kuşkusuz değişim ve gelişimde önemli bir etken olan sanat alanlarının eğitimde nasıl organize edileceğidir. Dolayısıyla bu çalışmada Türkiye ve bazı Avrupa ülkelerinde sanatın ve sanat eğitiminin müfredatta nasıl yer aldığı, genel eğitim içindeki ağırlıkları, kredileri ve sanata yapılan vurguların incelenmesi amaçlanmıştır.

Avrupa ülkelerindeki eğitim müfredatı özellikle ilkokul düzeyinde sanat eğitimi ve kültürel vatandaşlık duygusunun geliştirilmesi bağlamında önemli bir yere sahiptir. Avrupa'da ilköğretim düzeyindeki sanat dersleri oldukça esnek bir yapıda olup disiplinler arası sanat pratiklerine çok sık yer verilebilmektedir. Ülkemizde ise bu esneklik sadece seçmeli derslerde görülebilmekte okul yönetiminin iradesi, seçilen derslerin uygulanabilirliği konusunda belirleyici olabilmektedir.

Avrupa ülkelerinin yarıya yakını ilkokullarda yılda 50-100 saat arası zamanı sanat eğitimine ayırır. Ülkemizde ilkokul ve ortaokul ders saati ortalaması 50-70 saat aralığında yer almaktadır. Bu az bir kredi sayılmamakla birlikte görünürde anılan derslerin içinin doldurulmasında/uygulanmasında (müfredat entegrasyonunda) ciddi sorunların yaşandığı görülebilmektedir.

Bu çalışmanın hazırlanmasında Milli Eğitim Bakanlığı verileri, Avrupa Eğitim Bilgi Ağı /Avrupa'da Okullarda Sanat ve Kültür Eğitimi (Eurydice/EACEA), Birleşmiş Milletler Çocuklara Yardım Fonu (UNICEF), Ekonomik Kalkınma ve İşbirliği Örgütü (OECD), Uluslararası Öğretme ve Öğrenme Araştırması TALIS, İstanbul Kültür Sanat Vakfı İKSV, Uluslararası Sanat Yoluyla Eğitim Derneği InSEA, Avrupa Birliği (AB), Avrupa Topluluğu İstatistik Ofisi (EUROSTAT) ve Avrupa Parlamentosu raporları dikkate alınarak karşılaştırmalı olarak değerlendirilmektedir.

Today, the needs for creativity and cultural awareness have led to an increase in the interest in individual and social skills and the demands for the development of communication, interaction, multiculturalism, freedom, originality and human values. Undoubtedly, how to organize the arts fields, which are really significant in change and development, in education is important. Therefore, this study aims to analysis how the arts and arts education are given in the curriculum of Turkey and some European countries, their weights in the overall educational programs, their credits and the emphasis given on the arts. The curriculum in European countries has an important place particularly in the context of the development of art education and cultural citizenship at primary school level. In Europe, art lessons at the primary level have quite flexible structures, and interdisciplinary art practices are frequently used. In our country, on the other hand, this flexibility is seen only in elective courses and volition of the school administration can be determinative about the applicability of the elected courses.

Nearly half of the European countries devote 50-100 hours a year for arts education in primary schools. In our country, average course hours for art education in primary and secondary schools range between 50-70 hours. Although this is not considered inadequate, it can be seen that serious problems are experienced during the filling/application (curriculum integration) of the apparently mentioned courses.

In this study, the data of the Ministry of National Education are evaluated comparatively by considering the Reports of OECD (Organisation for Economic Cooperation and Development), UNICEF (United Nations International Children's Emergency Fund), EACEA/Eurydice (Arts and Cultural Education at School in Europe), EUROSTAT (Official EU statistical data), İKSV (Istanbul Foundation for Culture and Arts), TALIS (Teaching and Learning International Survey), InSEA (International Society for Education Through Art), and EP (European Parliament).

Giriş

Bir ülkenin eğitim sistemi o ülkenin kültürel bilimsel/sanatsal kimliğinin, bir ifadesidir. Kültür ve sanatın topluları etkileme, yaşam kalitesini artırma geliştirme ve dönüştürmedeki gücü açıktır. Sanatsal algı, sanatsal duyarlılık, sanatsal kültür ve pratikler sürdürülebilir gelişmenin önemli bir ögesi olup yaşamı zenginleştiren, güçlendiren nedenlerden biridir. Sanat eğitimi, eleştirel ve özgün, yaratıcı düşünme becerisini geliştirmenin önemli bir aracıdır. Bu bakımdan Türk, Avrupa eğitim sistemi içinde sanat alanlarına ilişkin algı ve bakış açıları, kültürel etkinlikler, mekânlar/sanat merkezleri, sanat ürünlerinin tüketim oranları, ülkelerin kültürel kalkınmasında inovatif gelişimin önemli parametrelerinden biri olarak düşünülür.

Ülkemizde okul öncesinden yükseköğretime kadar olan akademik sorunları, ihtiyaçları, öncelikleri ve eğitim öğretim alanındaki gelişmeleri takip etmek, ulusal ve evrensel eğitim değerlerine yönelik normlar tesis etmek, öğrenci ve öğretim elemanı yetiştirmek, eğitim sistemimizin temel sorumluluk alanlarından birisidir. Eğitim alanları içinde sanat, yetenek, yaratıcılık, beceri, görsel zekâ/sezgi ve tasarım öğeleri üzerine kurgulandığından özel bir konuma sahiptir. Akademik çevrede, sanat eğitiminin yaratıcılığı ve estetik gelişimi teşvik ettiği, bireyin kendine güven ve etkili iletişim kurma ve işbirliği yapma ve sosyal becerilerin güçlenmesine katkı sağladığına ilişkin görüşlerin kabul görüldüğü düşünülmektedir. Ancak bu düşüncenin, ya da bu algının mevcut eğitim sistemi içinde uygulanabilirliği tartışmalı olup uygulama sürecinde kendi içinde bazı sorunları da beraberinde getirebilmektedir.

Günümüz çağdaş sanat eğitimi uygulamalarında okul öncesinden yükseköğretime kadar, bireylerin sadece sanatın bir yönü (iki ve üç boyutu) ile değil, birçok yönü ile (çok alanlı) eğitilmesini önemsemekte ve amaçlanmaktadır. Bu çok yönlülük, farklı sanat disiplinlerinin-formlarını, dilini ve olanaklarının tanınmasına imkân sağlar, aklın yaratıcı sınırlarını zorlar. Çünkü gelişen dünyada bilim ve teknoloji, yaratıcılık üzerine odaklanmaktadır. Bu süreçte gücün kaynağı değişmiştir. Güç, bilgi çağının dinamikleri arasında yer almaktadır. Bu dinamikler, özgünlük, yaratıcılık ve inovasyon üzerine kurgulanmıştır. ABD Eğitim Sekreteri Arne Duncan'a göre günümüzde bilgi ve beceriden daha fazlasına ihtiyaç duyulduğunu, sanat eğitiminin inovasyon için kritik beceriler geliştirmenin bir aracı olarak görülmesi gerektiğinin şaşırtıcı olmadığını ifade etmektedir (Winner, ve diğerleri, 2013). Çünkü küresel ekonomide yaratıcılık esastır. Yaratıcılığın geliştirilmesinin en iyi yollarından biri de sanat eğitimidir.

Günümüz sanat eğitiminde/uygulama süreçlerinde estetik tasarım, özgünlük, yaratıcılık, etkileşim/iletişim, eleştirel düşünce, entelektüel ve kültürel faktörler sanat eğitiminin alanlarını zenginleştiren önemli evrensel argümanlar arasında yer aldığı düşünülmektedir. Bu argümanlar ile birlikte kültürel farkındalığa duyulan ihtiyaçlar, iyi bir sanat tüketicisi olma, bireysel ve sosyal becerilerin ve insani değerlerin geliştirilmesine yönelik talepler sanat eğitimine olan ilginin artmasına neden olmuştur. OECD, UNICEF, EURYDICE, EUROSTAT, İKSV ve AB Raporları ilgili konuya vurgu yapmıştır. Bu bağlamda Avrupa'da formel eğitim alanı içinde sanat eğitimine ilişkin düşünceler, bakış açıları, algılar, uygulamalar bazı farklılıklar ve bazı değişkenlikler

göstermekle birlikte yukarıda vurgulanan beklenti ve kazanımlar üzerinde odaklandığı görülür.

Türkiye'de sanat eğitiminde programlar ve uygulama süreçleri

Dünyada bilişim teknolojisinin büyük bir hızla gelişimi sanat ve sanatın anlamını, sanatın üretimini ve tüketimini, sanatsal bilgiyi sunma yöntemlerini etkilemekte ve öğretilebilirliğine ilişkin yeni yaklaşımları da sorgulamakta, tartışmaya açmaktadır. Bu bakımdan etkili, verimli ve yaratıcı öğretim uygulamalarının temelinde çoğu zaman güçlü bir öğrenme metodolojisi ve teorisi olan programların daha etkili olabileceği varsayılır. Gelişen dünyaya uyum sağlanabilmesi için eğitim ve öğretim alanındaki değişimler de kuramsal temelleri güçlü, nitelikli eğitim programları aracılığıyla gerçekleştirilmelidir. Mayer ve Karin'e (2017) göre, günümüzde sanatsal duygu, görme, görsel algı becerisi ve sanat yoluyla öğrenme, evrensel pedagojik fenomen olarak değerlendirilmektedir.

Günümüz sanat eğitimi programları genel anlamda dizgesel, açıklayıcı, medyatik görsellerle desteklenen, ilgi çekici, heyecan verici, kolay pratiklerle zenginleştirilmiş yaratıcı aktiviteler olarak düşünülür. Sanat eğitimi programlarının iyi tasarlanması ve uygulanması bireyin estetik gelişimi açısından önem taşımaktadır. Çünkü bir ülkenin eğitim sistemi içinde sanatsal ve kültürel gelişmişliği, programların çağdaş, evrensel değerler üzerinde yapılandırılması ve uygulanabilirliği belirleyici olabilmektedir.

Genel olarak okul öncesinden itibaren Türk eğitim kurumlarındaki (ilk ve ortaöğretim) sanat programlarına bakıldığında hedeflenen kazanımların büyük bir kısmının evrensel beklentilere uyduğu söylenebilir. Ancak pratiklerde durumun biraz daha farklı aktığını söyleyebiliriz. Örneğin okulöncesi eğitimde (anaokullarında) uygulanan sanat dersleri, programda vurgusu yapılan kazanımlar göz ardı edilmesine eğlenceli, sanat köşeleriyle bezemiş, boyama kitaplarıyla zenginleştirilmiş pratiklere dönüştürüldüğü görülebilmektedir. İlkokul ve ortaokul düzeyinde ise veliler ve bazı öğretmenler tarafından (seçmeli dersler de dahil olmak üzere) sanat derslerinin daha çok boş zamanları değerlendiren eğlenceli, hoş, fantezi dersi biçiminde algılandığı söylenebilir. Ayrıca geçmişteki TEOG ve benzeri sınavlara ilişkin hazırlıklar da sanat derslerine olan ilginin azalmasının bir nedeni olarak düşünülmektedir. Açıkgöz (2012), Sınav ve yarışa odaklı Türk eğitim sisteminde sanat eğitiminin, matematik ve fen kadar toplum algısında neden değerli olmadığını araştırılması gerektiğini ifade ediyor. Sanatın ve sanat eğitiminin ihmal edildiği, bireyin kendini ifade etme olanaklarından soyutlanmış yoğun sınav ve dersane pratikleri, (her ne kadar PISA sonuçlarıyla direkt ilgili olduğu söylenmese de) öğrencilerin ulusal ve uluslararası başarılarını olumsuz yönde etkileyebileceği düşünülmektedir. 2015 PISA sonuçları itibarıyla Finlandiya'yı geride bırakan Estonya Eğitim Bakanı Pille Liblik'in şu sözleri anlamlıdır "Ülkelerin farklı müfredata sahip olması normal. Önemli olan öğrenciler demokratik değerlere, eleştirel düşünceye, yaratıcı ifade yeteneğine, sosyal ve kültürel kimliğe sahip olarak yetiştirilmesidir."

İlkokullarda ise en büyük problem (2017 yeni programlar güncellenmiş olmasına rağmen) sanat ders saatlerinin eskiye göre 1 krediye düşürülmesidir. Bir saatlik ders ile programda öngörülen kazanımların, öngörülen zaman diliminde gerçekleştirilmesi pek olası görünmemektedir. Ortaöğretimde (9,10,11,12.sınıflar) ise görsel sanatlar müzik ile birlikte 1 ders saati olarak vurgulanmış olup Talim Terbiye Kurulunca “*Seçmeli dersler öğrencinin ilgi ve istekleri ile hedefledikleri yükseköğretim programları doğrultusunda öğrenci, veli ve okul tarafından ortaklaşa belirlenecektir.*” Şeklinde ifade edilmektedir. Bu durum zorunlu sanat dersinin 1 kredi ile sınırlandırılmasının yanı sıra seçmeli sanat derslerinin okul yönetiminin iradesine ya da olası velilerin müdahalesine bırakılarak hiç seçilmeme seçeneğinin de bulunabileceğini göstermektedir.

Öğretim programlarında entelektüel bilgi ve sanatsal beceri geliştirmeye yönelik kazanımlar olmasına rağmen pratikte, bu kazanımların edinilmesini sağlayan uygulamalara yeterince yer verilmemesi, sanat etkinliklerinin sürece değil sonuca/ürüne (özellikle özel okullarda) odaklı olması sanat eğitiminde görülen önemli sorunlar olarak ortaya çıkmaktadır.

Türkiye’de sanat kurumları

Türkiye’de nüfusuna oranla yeterli sayıda olmamakla birlikte resmi ve sivil olarak sanat eğitimi/kültür eğitimi veren birimler vardır. Bunlardan Milli Eğitim Bakanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Üniversiteler ve Kalkınma Bakanlığını resmi kurumlar kategorisinde değerlendirebiliriz. Tiyatro Eğitimi Derneği, Çağdaş Drama Derneği, Görsel Sanatlar Derneği ve Sanat Eğitimcileri Derneği ise Türkiye’deki önemli sanat derneklerinden bazılarıdır. Bunların dışında sanat ve sanat eğitimine ağırlık veren vakıf ve bankalar vardır. Örneğin İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV), Çevre ve Kültür Değerlerini Koruma ve Tanıtma Vakfı (ÇEKÜL), Sabancı Vakfı, Türk Eğitim Vakfı, Vehbi Koç Vakfı önemli vakıflar arasında yer almaktadır. Ayrıca Modern Sanatlar Müzesinin Türkiye’de çağdaş sanatın katkı ve tanıtımında önemli bir rol üstlendiğini söyleyebiliriz. Ayrıca Yapı ve Kredi Bankası A.Ş bünyesinde kurulan koleksiyon, müze ve sanat galerileriyle Türkiye’nin önemli sanat kurumlarından birisidir. İş Bankasının “İş Sanat”, Garanti Bankasının sanat galerileri, Akbank Sanat, Osmanlı Bankası Müzesi, Pera Müzesi, Borusan Sanat ve diğerleri Türk sanat ve kültür eğitimine önemli katkıları olan kurumlar olarak düşünülebilir.

Resmi kurumların başında Anadolu Güzel Sanatlar liseleri önemli bir misyon üslenmektedir. Bu liseler zamanın Milli Eğitim Bakanı Avni Akyol tarafından ilk defa İstanbul’da 1989’da açılmıştır. Milli Eğitim Bakanlığının verilerine (2017) göre, bugün Türkiye genelinde 71 ilde toplam 79 güzel sanatlar lisesi var. Resim ile müzik alanlarının her birine yılda 30 öğrenciden fazlası alınmıyor. Bu öğrenciler arasında yer alabilmek için yetenek sınavına girilmesi gerekiyor. Ayrıca Türkiye’de 81 ilde faaliyet gösteren 116 bilim ve sanat merkezi vardır. Bu merkezler okul öncesi eğitim, ilkokul, ortaokul ve lise çağındaki güzel sanatlar ve zihinsel/analitik becerileri yüksek, özel yetenekli öğrencilerin yeteneklerini geliştirmeleri ve yeteneklerinin farkında olmalarına dayalı kurumlardır.

21. Yüzyıl öğrenci nitelikleri

Milli Eğitim Bakanlığına (2011) göre 21. Yüzyılın temel insani ihtiyaçları; okullarda araştırma odaklı, proje tabanlı yöntemlerin önemsenmesi, yaratıcı düşünce ve yaratıcı ruhun şekillenmesi, artistik/kültürel ifade olanaklarının sağlanması, kişilik gelişimi ve duygusal dengelerin korunumu, barış kültürünün inşası, insani değerler, ilişkiler hak ve özgürlükler olarak belirlenmiştir. Ayrıca bireyin sosyoekonomik gelişiminin sanat ve tasarımın önemli bir itici güç olduğu ifade edilmektedir. Öğrencilerin sanatsal gelişiminde etken olan öncelikler Milli Eğitim Bakanlığının saptamış olduğu (EARGED/Araştırma ve Geliştirme Dairesi Başkanlığı) 36 özelliğinden sanat alanlarına vurgu yapılanlar seçilerek aşağıda verilmiştir.

- Öğrenciler tasarım yapabilmeli
- Sorun çözümü için hayal edebilmeli, sorgulamalı ve meraklı olmalı
- “İlgi, yetenek, deneyim ve gerçek dünyaya” duyarlı olmalıdırlar
- Çok kültürlü ortamda farklılıkları anlayabilmeli, birlikte yaşama becerilerine sahip olmalı
- Problem temelli ve disiplinler arası öğrenebilmeli
- Riskleri görebilmeli risk alabilmeli, yaratıcı düşünebilmeli, öz güveni yüksek bireyler olmalı
- Estetik duygusu ve beğenisi gelişmeli, sanatla (müzik, resim ve benzeri) uğraşmalı
- Fen bilimlerinde olduğu gibi sosyal, kültür, spor ve sanat alanlarında da nitelikli öğrenciler yetiştirmeye, bununla ilgili öğretim kurumlarının sayılarının artırılmasına önem verilmelidir.

MEB, Toplumda kitap okuma, spor yapma, sanatsal ve kültürel faaliyetlerde bulunma alışkanlığının yetersiz olmasını “Eğitim ve Öğretimde Kalite” başlığı altında bir tehdit olarak vermiştir. Ayrıca dil ve sanat eğitiminde istenen düzeyin yakalanamadığı bu iki alanda uluslararası standartlara ulaşma yönündeki iyileştirmelere ihtiyaç duyulduğu ifade edilmektedir.

MEB, adeta bu konuda bir çeşit SWOT analizi yapmıştır. Ancak bu farkındalığın uygulama boyutu itibarıyla öngörülen düzeyde yansıdığı söylenemez. Bu bağlamda sanat ve kültür gelişimine yönelik sorunların nedenini sadece programlar ile ilişkilendirmenin doğru olmadığı düşünülebilir. Programların belirtildiği gibi hayata geçirilmesi sürecinde öğretmenlerin yeterliliğinin yanı sıra, yönetici ve öğretmenlerin konuyu benimsemeleri, içselleştirmeleri, velilerin yaklaşım biçimlerinin belirleyici olduğu düşünülebilir.

Yükseköğretim

Bologna süreci kapsamında (2010-2011) yürürlüğe giren Türkiye Yükseköğretim Yeterlilikler Çerçevesi (TYYÇ) öğretim elemanlarının vermiş oldukları derslerin içerikleri, kullanılan yöntem teknik ve materyaller ve dersin yürütülme biçimi, sorgulanmaya ve hesap verilebilirlik

niteliklerinin açık olması / saydamlık, bilimsel ve etik değerlerin ön plana çıkarılması bağlamında önem taşımaktadır. Bologna sürecinin ana hedefleri arasında ise esnek müfredat inşası, uluslararası diploma derecelerinin tanınması, şeffaflık, kalite güvencesi, yükseköğretimin yeterlikleri ve uluslararası öğrenci/öğretim elemanı hareketliliği bulunmaktadır. Sanatsal, eleştirel, demokratik düşünce, yaratıcılık, hümanizma, yurttaşlık bilinci, kişilik (entelektüel) gelişimi, özgünlük, özgürlük ve kendini ifade etme gibi sanat eğitimi ile birebir örtüşen Bologna dinamikleri eğitim kalitesinin artmasında, değişimin, gelişimin ve hatta ekonomik kalkınmanın gerçekleşmesinde belirleyici bir role sahiptir. Bu konuda Türkiye’de yükseköğretimde Ulusal Yeterlilikler Çerçevesinde (UYÇ) Sanat Eğitimi Yeterlilikleri ile ilgili alandaki çalışmalarını önemsemek gerekir. Bu süreç aynı zamanda uluslararası bilimsel, kültürel projeler, lisansüstü eğitim, öğretim elemanı ve öğrenci değişim programları uluslararası yükseköğretim hareketliliğinin sağlanması ve akredite olmanın bir gereği olarak düşünülebilir.

Ancak bu sürecin öğretim elemanları tarafından benimsendiğini ve son birkaç yıldır amaca uygun olarak yürütüldüğünü söylemek oldukça güçtür. Türkiye temel yükseköğretim sorunlarını çözüme ve azaltma konusunda olumlu bir performans sergileyememiştir (Çelik, 2012). Aslında Bologna süreciyle birlikte kendi akademisyenine doğrudan sorumlu olması ve hesap vermesi gereken üniversite bürokrasisi Avrupa yükseköğretim sistemine hesap vermeye çalışması ironik bir durumdur. Kendi akademisyenine, toplumuna sorumlu, şeffaf ve hesap vermesi gereken üniversiteler AB’nin oluşturduğu bir kuruluşun kriterlerine bağlı kalarak hesap vermeye çalışmaktadır. Oysa öngörülenin, evrensel üniversite normları, değerleri göz ardı edilmeden üniversitelerin kendi iç dinamikleriyle problemleri çözüme gücüne ve becerilerine sahip olması yönündedir. Örneğin Bologna süreciyle ilgili olmasa da Türkiye’de ilk defa İstanbul ve Ankara olmak üzere güzel sanatlar üniversitelerinin kurulması önemli bir adım olmuştur.

Yükseköğretim Kurulu 2016-2020 Strateji raporunda yükseköğretimin niteliğini evrensel standartlara çıkararak yükseköğretim alanında uluslararası bir cazibe merkezi olması yönünde vizyonunu belirlemiştir. Bu önemli bir hedef olmakla birlikte öğretim görevlilerinin akademik gelişimlerine yönelik projelerin hayata geçirilememesi, sanat alanlarının ihmal edilmesi, öğretim elemanlarının devlet memuru biçiminde algılanması, ileriye dönük planlamalarda, proje ve stratejilerde sanat alanlarına vurgu yapılmaması Avrupa üniversiteleriyle örtüşmeyen (raporda yer almayan) önemli zayıf yönler olarak görülmektedir. Yine aynı raporda yükseköğretim politika ve stratejilerini belirleme aşamasında düzenlediği çalıştaylara ilgili tüm paydaşların davet edildiği vurgulanmasına rağmen 22 bin öğretim görevlisinin (okutman ve uzmanlarla birlikte yaklaşık 30 bin) davet edilmemesi düşündürücüdür. Yetenek, başarı ve üretkenlikten ziyade; öğretim elemanları arasında unvan odaklı akademik hiyerarşi ve ayrımcılığı tetikleyen bazı uygulamalar, Türk üniversitelerinde aidiyet duygusunu örseleyen önemli bir zayıflık olarak görülebilmektedir.

Öğrenci ve öğretim elemanları

2007-2008 Öğretim yılı YÖK verilerine göre lisans düzeyinde çeşitli sanat dallarında; müzik eğitimi/konservatuar ve resim-iş eğitimi veren kurumlar da dahil olmak üzere toplam 3.341 öğretim elemanı görev yapmaktadır. Bu veriler Türk üniversitelerinde toplam 153 bin öğretim elemanının görev yaptığını düşündüğümüzde sanat eğitiminin üniversite düzeyindeki payının düşüklüğü konusunda bize bir fikir verebilmektedir. Aksoy (2015) göre; Avrupa Birliği İstatistik Ofisi (EUROSTAT) tarafından hazırlanan raporda yükseköğrenim gören öğrencilerin AB ortalaması %3,8’dir. AB ülkeleri arasında en fazla yüzde ile sanat okuyan öğrenciler İngiltere’de %6,8 iken, en düşük oran %1.2 ile Romanya olmuştur. Türkiye’de bu oran %1.4 olarak tespit edilmiştir.

Türkiye'deki toplam öğretim elemanı sayısına baktığımızda 2014-2015 itibarıyla yaklaşık 3.341’i sanat alanlarında çalışan öğretim elemanı çalışmaktadır. İKSV verilerine (2014) göre üniversitelerin 36 güzel sanatlar eğitimi bölümü, 51 güzel sanatlar fakültesi vardır. Özellikle bu bölümlerde çalışan öğretim görevlilerinin ders yükleri oldukça fazladır. Evans (1997:207), üniversite personelinin aşırı iş yükünün öğretimin kalitesini ve standardında önemli bir düşüşe neden olabileceğini ifade eder.

Yükseköğretim Strateji Raporuna (2007) göre, üniversite sınavlarının ortaöğretiminin tek başarı ölçütü haline gelmesi sonucu, toplumsal yaşamda yarattığı olumsuz yan etkilerdir. Örneğin lise eğitimi anlamını yitirebilmekte, öğrenciler en verimli çağlarında sanat, spor vb alanlardaki etkinliklerden kopartılmaktadır. Bu sınavın yarattığı olumsuzluklara karşı bir değerlendirme yapılamamaktadır. Üniversiteye giriş sisteminin öğrenciler üzerinde yarattığı gerilim ve yan etkiler olabildiğince azaltacak bir şekilde tasarlanmalıdır. Güzel sanatlar eğitimcisi olarak yetişen öğrencilerin kültür ve sanat etkinliklerine katılım düzeyine yönelik Sert ve Çetin (2016) tarafından yapılan bir araştırmada KPSS stresi nedeniyle kültür ve sanat etkinliklerine katılımlarının arzu edilen seviyede olmadığına ilişkin bulgulara ulaşılmıştır.

Eğitim fakülteleri ve görsel sanatlar öğretmenleri

İKSV raporu (2014) bu konuya ilişkin sanat öğretmenlerinin yetiştirilmesinde bazı problemlerle karşılaşıldığını bu problemlerin öğrenci kalitesini olumsuz etkilediğini ayrıca sanat eğitimi veren yükseköğretim programlarında öğretmenlerin sanatı öğretme ve öğrenmedeki rolünün yeterince vurgulanmadığı ifade edilmektedir.

Özellikle eğitim fakültelerinin farklı bölümlerinde 2006 yılında yürürlüğe giren sanat programları halen uygulanmakta olup, yeniden gözden geçirilip güncelleme ihtiyacı hissedilmemiştir. Anılan tarihlerdeki yeniden yapılanmayla birlikte okul öncesi anabilim dallarında verilen görsel sanatlar eğitimi dersinin kredileri yarı yarıya düşürülmüştür. Bu anabilim dallarında sanat alanlarına ilişkin seçmeli dersler ise tamamen anabilim dalı başkanlığının iradesine bırakılmıştır. Çocuğun kendini ifade etmesinde (estetik, motor becerileri, görsel algı, göz-el koordinasyon gelişimi) en önemli etken olan sanat alanlarına yönelik kredilerin düşük olması manidardır. Örneğin okulöncesi anabilim dallarının lisans programlarına bakıldığında Avrupa Kredi Transfer Sistemine göre (ECTS) 240 kredi içinde sadece 4 saat görsel sanatlar dersine yer

verilmesi anlaşılabilir. Bazı fakültelerde ise sanat alanlarına yönelik seçmeli derslerin yok denecek kadar az olduğu görülebilmektedir.

İlkokul ve ortaokul programlarında (1-8 sınıflar) “Kültürel Miras/Müze Bilinci” adlı ünite olmasına rağmen bu derslere girecek olan sınıf öğretmenlerinin aldığı lisans programlarında kültürel miras ve müze alanıyla ilgili herhangi bir ders yoktur. Kültürel miras ve müze eğitimiyle ilgili teori ve pratikler tamamen ilgili öğretim elemanların inisiyatif ve alan yetkinlikleriyle sınırlıdır. Bu konularla ilgili (niteliğe yönelik) denetim mekanizmaları zayıftır. Sınıf öğretmenliği lisans programlarında ise birleştirilmesi gereken çok sayıda (*Eğitim Bilimine Giriş, Sınıf Yönetimi, Türk Eğitimi Sistemi ve Okul Yönetimi, Özel Eğitim, Öğretim İlke ve Yöntemleri v.d*) eğitim dersleri vardır. Benzer durum güzel sanatlar bölümlerinde de görülebilmektedir. Örneğin birleştirilmesi gereken bazı derslerin (*Sanat Tarihine Giriş, Batı Sanatı Tarihi I-II, Türk Sanatı Tarihi, Çağdaş Sanat*) farklı başlıklarda verildiği görülür.

Türkiye’deki okulöncesi, ilk ve ortaöğretim programlarında bazı olumlu değişim ve gelişmeler olmasına rağmen programlarda öngörülen sonuçlara/kazanımlara ulaşamadığı görülebilmektedir. Sorunun nedeni sadece 10 yıldır değişmeyen (lisans) programlar olmamakla birlikte alanı sanat olana öğretim elemanları ve öğretmenlerin nitelikleri sorunun önemli bir parçası olma gerçeğini değiştirmemektedir. Günümüzde kültür ve sanat dinamiklerinin toplumları dönüştürmedeki gücü açıktır. Sanat ve sanat eğitimi kültürü ve pratikleri sürdürülebilir kültürel gelişmenin önemli bir argümanı, sosyal ve duygusal yaşamın önemli bir parçasıdır. Sanat eğitimi ve öğretimi sürecinde görsel sanatlar öğretmenlerinin pedagojik, kültürel yetkinlikleri ve alana ilişkin deneyimleri, yetenek ve yeterlilikleri sanat eğitiminin sosyal ve kültürel gelişim süreci içinde özel bir önem taşır.

Türkiye’de sanat ve kültür eğitimine devlet tarafından aktarılan kaynaklar son derece sınırlıdır. Sanat öğretmeni yetiştirme altyapısı ve kapasitesindeki yetersizlikler, nitelikli sanat eğitiminin önündeki en büyük engeldir. Sanat öğretmenlerinin eğitiminde yaşanan problemler, ilköğretim ve ortaöğretim düzeyindeki tüm öğrencilerin kalitesini doğrudan etkilemektedir (İKSV, 2014).

Sanat eğitiminde uzmanlaşmış öğretmen eğitimi programları yetersizdir. Sanat eğitimi veren yükseköğretim programlarında öğretmenlerin sanatı öğretme ve öğrenmedeki rolü yeterince vurgulanmamakta, özellikle ilköğretim sınıf ortamlarında keşif, merak ve yaratıcılık duygusunu geliştirici ortamlar yaratılamamaktadır (İKSV, 2014). Bu alanlarda yapılan lisansüstü tezler incelendiğinde sorunların yanı sıra somut, gerçekçi öneriler sunulmuş olmasına rağmen bunları dikkate alıp hayata geçirecek mekanizmaların güçlü olmayışı, öngörülen programların uygulanabilirliği, akademisyen ve öğretmenlerin alan yeterliliklerine ilişkin problemler sorunların doğasını oluşturmaktadır. Sanatçılar, araştırmacılar ve okul dışındaki kültür kurumlarıyla iletişim, öğretmenlerin sanatsal gelişimi açısından önemli fırsatlar olarak düşünülmelidir.

Bir diğer önemli nokta öğretmenlerin mesleki, hizmet içi eğitimlerinin periyodik aralıklarla yürütülmesi durumudur. Bu bağlamda öğretmenlerin hizmet içi eğitim niteliklerinin

ve katılım oranlarının artırılması gerekmektedir. Milli Eğitim Bakanlığının da dahil olduğu Uluslararası Öğretme ve Öğrenme Araştırması (TALIS, 2013) raporlarına bakıldığında Mesleki gelişime yönelik olarak Türkiye’de ortalama 11,2 gün ayrılırken TALIS ortalaması 15,3 gündür. Üniversitelerde öğretim görevlilerinin hizmet içinde mesleki gelişimleri ihmal edilmiştir. Örneğin lisansüstü (Doktora/Sanatta Yeterlik) eğitimde; sanat alanlarının varlık nedenlerine aykırı bir biçimde yabancı dil puanı, alan yetkinliği ve yeteneğin önüne geçerek sınavın tek koşulu haline getirilmiştir. Bu durum üniversitelerde sanat alanlarının gelişimini sınırlayan önemli bir nitelik kaybı olarak düşünülmektedir.

Türkiye’de öğretmenlerin yüksek lisans ve doktora yapanların oranları AB ülkelerinin oldukça altında olduğu görülmektedir. Ayrıca Bu bölümlerde yapılan lisansüstü eğitimlerde de bazı problemlerle karşılaşmaktadır. Örneğin Özer, (2013) ve arkadaşları tarafından yapılan araştırmada güzel sanatlar eğitimi ile ilgili yapılan lisansüstü tezlerin özgün olmadığı, konu alanları itibarıyla birbirine benzediği yönünde bulgulara ulaşılmıştır.

Aksoy (2015), Türkiye’de ortaöğretim kurumlarında görev yapan güzel sanatlar liselerindeki öğretmenlerin, toplam öğretmenler içindeki payı %1.57; öğrencilerin toplam içindeki payı %0.45; okulların toplam içindeki payı %1.89. olduğunu ifade etmektedir. Bu rakamlar Türkiye’de sanat eğitiminin ortaöğretim düzeyindeki payının düşüklüğü konusunda bize bir fikir verebilmektedir.

Türkiye ve AB ülkelerinde kültür ve sanat pratikleri

Avrupa Birliği ülkelerinin ve Türkiye’nin birçok alanda karşılaştırılması yapılmıştır. Bunların başında ekonomi, sanayi, ticaret, adalet ve insan hakları gibi konular gelmektedir. Eğitim yapıları ve yönetimi ile de ilgili oldukça fazla karşılaştırma vardır (Hesapçioğlu, 2004). Ancak doğrudan Avrupa Birliği ülkeleri ile Türkiye’deki sanat algısı ve sanat eğitimi politikası üzerine gerçekleştirilen karşılaştırmalı araştırmalar oldukça sınırlıdır. Kuşkusuz, sanatın bir takım toplumsal işlevleri vardır. Bunlardan birisi sanatın algı yaratmaktaki rolüdür. Sanatçı görünen gerçekliğin karmaşıklığını sadeleştirir ve algılanabilir hale dönüştürür. Sanat bu bakımdan gerçekliği bir bakıma algılanır kılar (İşcanoğlu, 2014). Bu tanım sanat nesnelinin kimler tarafından nasıl algılanabildiği ya da ne ölçüde kabul görüldüğü sorununu da beraberinde getirmektedir. Çünkü sanat pratikleri/ürünleri gerçeklik üzerinde dönüştürücü, etkileyici ve çekici bir güce sahiptir. Bu bakımdan sanat ürünleri izleyici arasında bir etki alanı oluşmakta düşünce, duygu ve algılarında değişimler yaratmaktadır.

Kültür, bir ulus, toplum veya bir sosyal gruba özgü maddi, manevi sosyal, duygusal, entelektüel özelliklerin tümü olarak kabul edilir. Bu özellikler tüm sanat alanlarını kapsayarak gelenek, inanç gibi benzeri değerler sistemini oluşturur. Günümüzde kültürel pratikler toplumları derinden etkilemekte, yaşamın sürdürülebilirliği konusunda önemli dinamiklerden birisidir. Kültürün, toplum veya bir sosyal gruba özgü manevi, maddi, entelektüel ve duygusal özelliklerin tümü olarak kabul edilmesi gerektiğini; sanat ve edebiyatın yanı sıra yaşam biçimi ve değerler sistemi, gelenekler ve inançları da

kuşattığı, kültür eğitiminin vazgeçilmez olduğu UNESCO’nun kültürel çeşitlilik bildirgesinde yer almaktadır. Oğuz ve Ürün’e (2013) göre, Kültürel miras kavramı, toplumlar için bir yakınlaşma, diyalog, uyum ve kimlik kaynağını oluşturmaktadır. UNESCO’nun kültür çalışmaları, sürdürülebilir barışa, yaratıcılığın teşvik edilmesine, açık ve katılımcı toplumlar oluşturulmasına ve sürdürülebilir kalkınmaya katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Avrupa’da sanatsal estetik değerlerden soyutlanmayan kentsel problemler, ekolojik sorunlara karşı problem çözüme çabaları, akademisyenler, politikacılar, yerel/ulusal sivil toplum örgütleri ile birlikte kültürel sürdürülebilir kalkınmanın temel aktörleri olarak görülür. Avrupa, akademisyen ve politikacıların katkılarıyla kendi geçmişlerinde sıkışmayan, kültür ve geleneklerden uzaklaşmayan yenilikçi özgün tasarımları yaratıcı bir şekilde hayata geçirebilmektedirler (Hristova, S., Dragicevic, M ve Duxbury, N., 2015). Avrupa’da kültür ekonomisinin ülkelerin gelişiminde önemli bir etken olarak görülmektedir. Bu bakımdan kültürel faaliyet yelpazesini oldukça geniş tutmak için bu tür projeler gelişimi desteklenmektedir. Örneğin, Avrupa Komisyonunun mali desteğiyle gerçekleştirilen Avrupa İstatistik Sistemi Kültür Ağı (ESSnet-CULTURE, 2012), AB üyesi ülkelerdeki kültürel etkinlikler üzerine bir sonuç raporu hazırlamıştır. Bu etkinlikler 10 alan üzerinden değerlendirilmiştir. Bunlar; Miras, Arşivler, Kütüphaneler, Kitap ve Basın, Görsel Sanatlar, Sahne Sanatları, Görsel-İşitsel ve Multimedya, Mimarlık, Reklam ve El sanatları üzerinedir. Rapor içeriği metodolojik bir nitelikte olup harmonize edilmiş istatistiksel verilerden oluşmaktadır. Bu rapor, yaratıcılık ve yaratıcılığın gelişimi ile ilgili son fenomenleri yansıtırken endüstriler, yeni kültürel alışkanlıkların ve uygulamaların istatistiksel olarak ölçülmesi ve kültür ekonomisinde üzerindeki dönüşümler hakkında bize bir fikir verebilmektedir. Neticede Avrupa’da kültür eğitimi genel eğitimin önemli bir parçasına dönüştürülmüştür.

UNESCO’nun 2015 Kültür Komisyonu Raporunun 8. Stratejik Hedefinde; yaratıcılık, kültürel ifade/miras ve çeşitliliğin teşvik edilmesi, yaratıcı endüstriyel, kültürel hizmet ve ürünlerin üretimini artıracak mekanizmaların güçlendirilmesi, sanatçıların sosyoekonomik koşullarının geliştirilmesi için uluslararası istişare ortamları yaratılmasına özel önem verileceği vurgusu yapılmaktadır. Ayrıca UNESCO tarafından insani gelişim ve kültürel çalışmalar oldukça yüksek fonlarla desteklenmektedir. Avrupa Komisyonu programı kültür projelerinin dolaşımını desteklemektedir. Kültürel/sanatsal değerler ve diğer yaratıcı ifadeler temelinde 2016 yılı için 121,4 milyon avroluk bir bütçeye sahiptir. Uluslararası Sanat Eğitimi Derneği (InSEA), Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü UNESCO'nun sivil toplum örgütü ve resmi ortağı olup sanat yoluyla eğitimi desteklemektedir. Aynı zamanda uluslararası konferanslar, seminerler, projeler, sergiler gibi aktivitelerin yanı sıra sanat, estetik, tasarım ve yaratıcı gelişimini teşvik ederek bu konudaki deneyimleri paylaşmayı, sanatın konumunu güçlendirmeyi, sanata ilişkin sorunların çözümü ve alternatif modeller geliştirmeyi amaçlamaktadır.

Bamford (2008), Oslo sunusunda “Wov faktörü” insani gelişimde (Quality /Kalite) niteliğin temel öğeleri;

Yaratıcılık, güzel sanatlar, kültür, ekonomi, sosyalleşme, yenilik/buluş, eğitim ve manevi değerler olarak belirlenmiştir. Aynı zamanda sanatın güçlü bir toplumsal değişim gücüne sahip olmasının önemli bir etken olduğunu vurgu yapmıştır. UNICEF raporlarında eğitime erişimleri kısıtlı grupların da dahil edilmesi, yaratıcılık ve kültürel ifadelerin çeşitliliğinin teşvik edilmesi, tüm öğrenenlerin evrensel insan hakkı olarak tanımlanmıştır. Bu tanımın en güzel örneklerinden birisi Oslo’da görülebilmektedir. Örneğin Yılmaz’a (2018) göre Oslo bütün dezavantajlı grupların kendilerini ifade etmelerine olanak sağlayan Norveç’in sanat ve kültür açısından en önde gelen şehridir. Şehirde sanat ve kültür faaliyetlerinde değişiklik, çok çeşitlilik ve süreklilik görülebilmektedir.

Sanat, kültür kavramının önemli varlık nedenidir. İçerdiği anlamlar itibarıyla tüm insanlarda var olan bir özneliktir. Kültürler içe kapalı, saf ve homojen olmayan, etkilenen, değişken ve gelişen karma özellikler taşır. Sanat alanlarından oldukça etkilenen kültür tüm sanat alanlarının sınırlarını genişleterek internet/digital alanlar da dahil olmak üzere hem bireysel/amatör hem de profesyonel olarak sivil toplum ve kurumsal mekanlarda icra edilen çeşitli sanatsal pratikleri kapsar. Çünkü günümüz modern toplumlarında sanat ve sanat eğitimi, yaşamdan soyutlanmış, sadece coşku, haz ve beğeni duygularıyla sınırlandırılmış, düşünceden uzak, steril, elit bir alan olmaktan çıkmış, sınırları olmayan bir dile dönüşmüştür. Sanat alanları Avrupa’da kültürel politikalarla desteklenmesinden daha çok, toplumsal gelişim, değişim, kent estetiği ve kentsel yenilenme dinamikleri olarak görülmektedir. Kerrigan, O’Reilly ve Vom Lehn’e (2009:203) göre, sanat ve ticaret arasındaki sınırlar yok olmaya başlamış, değişik sanat ve tarihi eser türlerini ayırtırmak gitgide zorlaşmaya başlamış ve neyin sanat olduğu neyin olmadığı sanatçılar, eleştirmenler ve tüketiciler tarafından sorgulanmaya başlamıştır. Sanat dünyasındaki bu gelişmeler kültürel üreticileri, kültürel araçları ve kültürel tüketicileri etkilemektedir. Bu gelişmeler sosyal bilimlerde sanata ve kültüre karşı ilginin yeniden artmasını ve kültür sosyolojisi, kültür ekonomisi ve sanat pazarlaması gibi yeni disiplinlerin gelişmesini sağlamıştır (Akt: Kaya, F.2013). Bu bağlamda toplumun kültür ve sanat algısında da değişiklikler olmuştur. Günümüz sanat izleyicileri ve tüketicilerin profili geçmişe göre oldukça değişmiştir. Bugünün izleyicisi sadece devletin sunduğu sanat ve kültür hizmetleriyle yetinmemekte, diğer kurumların, topluluklar ve digital hayatın sunmuş olduğu aktivitelere yönelebilmektedirler.

Avrupa toplumunda sanat eğitime ilgi giderek artmaktadır. Çünkü Bilgi temelli, yenilikçi, tasarımcı, inovatif/yaratıcı odaklı toplumlarda sosyoekonomik büyümenin en önemli öğeleri arasında yer aldığı düşüncesi Avrupa’da önemini korumaktadır. Her AB ülkesi kendi kültürel eğitim ve öğretim sistemlerinden sorumludur. Örneğin Norveç’te yerel yönetimler tarafından finanse edilen, tasarlanan kültür okullarının geliştirilmesinde paydaşların etkisi oldukça önemlidir. Okullar, özellikle programların geliştirilmesinde, tasarlanmasında özerktirler. Bamford (2008) bu konuya ilişkin görüşlerini şu şekilde ifade eder. “Norveçte kültür (merkezleri) okulları okul dışı sanatsal faaliyet mekânları olarak tanımlanır. 1998’e kadar, Norveç’teki kültür okullarının büyük bir çoğunluğu özel veya bir topluluk tarafından yönetilen müzik

okulları biçiminde çalışmalarını sürdürmüştür. 1998'den sonra Norveç yasası toplumun kültür düzeyinin yükseltilmesi gerektiği anlayışından yola çıkılarak kültür okullarının faaliyetleri resmi bir nitelik kazanmıştır. Müzik (koro, orkestra, müzik toplulukları), dans, drama, plastik sanatlar, gösteri ve sergiler kültür okullarının ana yapısını oluşturmaktadır. Kültür okullarında okul öncesi okullar için özel seçenekler de mevcuttur. Genellikle kültür okullarına devam etmek ergenler arasında düşüktür. Devlet tarafından desteklenen kültür okullarında, tüm personelin maaşları yerel yönetimler tarafından ödenmektedir.”

Avrupa'da başta müzeler olmak üzere birçok sanat merkezlerinin işleyişi, tanıtımı konusunda üniversite öğrencilerinden, gönüllü sanatseverlerden işgücü bağlamında destek alabilmekte, onların sanata katılımlarını sağlayabilmekte estetik beğeni ve kültürel okuryazarlığı destekleyecek programları gerçekleştirebilmektedir. Türkiye'de bu tür etkinlikler sınırlı olmakla birlikte bağış ya da fon bağlamında kültür ve sanata yönelik ilgi, destek, yardım, hayırsızlık yok denecek kadar azdır. Türkiye'nin kültürel geçmişine bakıldığında bu alanlara ilişkin bakış açısı ve algının son derece sınırlı olduğu düşünülmektedir.

Avrupa'da geleneksel halk sanatı önemsenmesine rağmen Türkiye'de (Ünver, 2016) geleneksel sanatların kullanım alanları daraltılarak, değişim süreci dışına itilip, çağdaş anlatım dilinden uzaklaştırıldı. Bu sanatları yaşatmaya yönelik çalışmalar, geçmişte yapılanların tekrardan öteye gidemedi.

Türkiye kültür ve sanat alanlarına yatırım konusunda vakıf, sivil toplum, yerel yönetimler ve özel sektör bağımlılığından kurtulabilmelidir. Kendine yeten, kendini finanse eden alternatif modeller geliştirilmelidir. UNCTAD'ın (Birleşmiş Milletler Ticaret ve Kalkınma Konferansı) Dünyadaki “İyi Ülkeler” başlığı altında 163 ülkenin katılımıyla gerçekleşen verilerine göre Türkiye'nin kültür alanındaki sıralaması 75'dir.

Dünyanın gelişmiş birçok ülkesinde olduğu gibi Türkiye'de de büyük organizasyonlu sanat etkinlikleri özel sektör sponsor desteği olmadan etkinlik gerçekleştirmek imkansız. Maalessiz Türkiye'de bienal, festival veya uluslararası sergi ve tasarım organizasyonlarında büyük şirket veya vakıfların dışında devlet desteği ve fon veren kurumlar oldukça sınırlıdır. Bunun için önce kültür ve sanatın ülke kalkınmasında topluma getirileri, kazanımlarının tanıtımı ve bu alana ilişkin eğitimlerin verilmesi devlet politikası haline getirilebilmelidir.

Sanatın gerçekleştirildiği güçlü mekânlar, ulusal ve uluslararası kültür etkileşimi için gereken ortamı sağlamaktadır. Bu bağlamda sanat galerilerinin sanat pazarının gelişiminde önemli bir rolü vardır. Sanat galerileri, sanat eserlerinin alıcı, izleyici ve koleksiyonerler ile buluşmasını sağlayan önemli aracı işletmelerdir. Kaya'ya (2013) göre, Sanat galerilerinin en büyük müşteri grubunu yüksek sosyoekonomik profile sahip koleksiyonerler ve yatırımcılar oluşturmaktadır. Bunu sadece sanat sevgisi ile alım yapan sanatseverler ve dekoratif amaçlı sanat eseri alanlar izlemektedir. Galeristlerin her gruptan alıcı ile karşılaştığı, Türkiye'de nüfusa göre sanat alıcısının yeterli görülmediği ve alıcıların genelde maddi durumları iyi, sanatsever, sanat ve kültür konusunda bilgili, daha çok orta

yaş ve üstü erkeklerden oluştuğu, genelde büyük şehirlerde yaşadıkları söylenebilir.

Türkiye'de sanat galerilerinin çoğu İstanbul'dadır. İstanbul'un sanatın başkenti olduğu söylenebilir. Diğer şehirlerde çok az sayıda sanat galerisi yer almaktadır. Bu durumun dünyanın önemli sanat ülkelerinde de benzer olduğunu görülmektedir (Feyza Kaya). Örneğin New York/Soho, Paris-Montmartre, Moskova/Arbat, Londra/Sotheby's, Tokyo gibi servetin yüksek olduğu merkezlerde dünya sanatına yön veren sanatçıların, koleksiyonerlerin/müzayedelerin ve galerilerin ve diğer sanat merkezlerin bu şehirlerde yaşam bulmalarına olanak sağlamaktadır.

Ülkemizde kültürel ve sanatsal etkinliklere katılım ve erişim olanaklarının sağlanması, sanat eğitimi ve kültür politikasının öncelikleri arasında yer alması, yenilikçi, yaratıcı/innovatif yaklaşımların benimsenmesi teknolojinin daha verimli ve aktif bir biçimde kullanılmasına katkı sağlayacaktır.

Bazı AB ülkelerinde (K12) sanat dersleri ve program içerikleri

Avrupa Parlamentosunun 2009'daki 'sanatsal çalışmalar' başlığı altındaki sunusunda şu görüşler kayıtlara geçmiştir. “...sanat eğitimi tüm eğitim seviyelerinde zorunlu olmalıdır; sanat eğitimi en son bilgi ve teknolojileri kullanmalıdır; sanat tarihi öğretimi, ilgili sanatçılarla iletişimi ve kültürel yerlerin gezilmesini kapsamalıdır.” (Eurydice, 2009).

Avrupa Birliği eğitim politikası, teknolojik gelişmeler ve küresel rekabeti destekleyecek şekilde tasarlanmıştır. Eğitim ve öğretimin stratejik çerçevesi bağlamında; verimlilik, yaratıcılık ve yenilikçiliği geliştirme, hayat boyu öğrenme, bilim ve sanat ilkeleriyle bütünleşmiş uyumlu aktif vatandaşlığın teşviki 2020 yılının temel hedefleri olarak belirlenmiştir.

Avrupa'daki birçok ülkede yerel yönetimler/bölgesel yönetimler ya da okullar, derslerin kredilerinin belirlenmesinde oldukça özerktirler. Bu durum ABD'deki bazı eyaletlerde de rastlanmaktadır. Özellikle sanat eğitimi alanında okullar oldukça özgürlüğe sahiptir. Birçok okulda müfredat dışı sanat etkinlikleri, proje çalışmaları, araştırmalar ve grup çalışmaları gerçekleştirilebilmektedir. Bazı ülkelerde programlarında beceriye dayalı zanaat alanlarına da yer verdikleri görülebilmektedir.

EURYDICE (2009) Raporuna göre Avrupa'da, özellikle 9 ülke sanat müfredatlarını esnek bir şekilde hazırlar. Müfredatların gerçekleştirilmesinde yönergeler ya da tavsiyeler her öğretim yılı için minimum ders saatini gösterir. Bu durum yatay esneklik olarak tanımlanır. Belçika, İtalya, Hollanda ve İngiltere bu gruba girer. Okullar bu ders saatlerini her yıla istedikleri şekilde dağıtabilirler. Bu durum dikey esneklik olarak tanımlanır. Çek Cumhuriyeti, Estonya, Finlandiya, İsveç ve Norveç bu gruba girer. Avrupa'da ilkököl ve ortaokul düzeylerinde yatay ve dikey esnek uygulamalarda farklılıklar görülebilir. Yine aynı raporda Avrupa ülkelerinin yarıya yakını ilkökullarda yılda 50-100 saat arası zamanı sanat eğitimine ayırır. Türkiye'de ilkököl ve ortaokul ders saati ortalaması 50-70 saat aralığında yer almaktadır. Bu az bir kredi sayılmamakla birlikte anılan derslerin programda öngörülen çerçevede

yürütülmesinde (müfredat entegrasyonunda) ciddi sorunların yaşandığı görülebilmektedir.

Birçok Avrupa ülkesinde 'Sanat eğitimi' sadece sanat pratikleri ile sınırlı olmayıp toplumsal ve kültürel vatandaşlık duygusunun teşvik edilmesinde önemli bir role sahiptir. Çoğu Avrupa müfredatı ilköğretim düzeyinde sanat eğitiminin güçlü bir varlığını yansıtmaktadır. Avrupa'da ilköğretim düzeyindeki sanat dersleri oldukça esnek bir yapıda olup disiplinler arası sanat pratiklerine çok sık yer verilebilmektedir. Özellikle sanat ve teknoloji bağlamında öğrencilerin disiplinler arası yaklaşımları benimsedikleri Avrupa Komisyonu raporunda (2017) yer aldığı görülebilmektedir.

UNESCO'nun Lizbon'da (2006) yapılan dünya sanat eğitimi konferansında bu konuya ilişkin örnekler verilmiştir. Örneğin, Finlandiya'da sanat eğitimi ders saatlerinin çok yüksek olduğu tiyatro, dans gibi sanat ve kültür alanları, müfredat dışı programların önemli bir parçası olduğu vurgulanmıştır. Tekgöz'e (2017) göre, Almanya Baden Württemberg eyaleti ilkököl programında sanatın büyük önemi vardır. Türkiye ilkököl programında yer alan Müzik ve Görsel Sanatlarla ilgili amaçlar Baden-Württemberg eyaleti İnsan, Doğa, Kültür öğretim programı içinde verilmektedir. Örneğin 4. sınıf Mucitler, Sanatçılar, Besteciler Keşfetme, Tasarım ve Yapı, Gösterim temasında yer alan “Farklı, fantastik, tuhaf makinelerin, araç ve nesnelerin planlaması, çizimi, montajı, inşaatı ve sunumu”, “Sanatsal araçlar olarak görsel ve teknik medya, hayali resimlerin gösterimi”, “Çocuk edebiyatında buluşlar”, “Kendi orkestralarının tasarımı, oluşumu ve icadı; kendi oyun ve bestelerinin icadı; sunumu”, “Yeni tekstil malzemelerinin gelişimi ve kullanımı, deneysel tasarımı”, “Basit nesnelerin yapım, bakım ve onarımı” Almanya, Baden Württemberg eyaleti ilkököl programında yer almaktadır.

Estetik ve sanat Avrupa ülkelerinde önemli bir kültür dersi olarak görülmekte ve ülkelerin gelişiminde önemli bir etkisi olduğu düşünülmektedir. Türkiye'deki okullarda ulusal bir kültür/sanat politikası referans alınır. Almanya'nın gerçek anlamda ulusal düzeyde bir kültür politikası yoktur. Zira Almanya anayasası kültür işlerini eyaletlerin sorumluluğuna bırakmaktadır. Eyaletler kendilerini kültür federalizminin koruyucusu ve destekleyicisi olarak görmektedir (Tekgöz, 2017). Ancak kültür, kültürel miras ve kültürel çeşitlilik, sosyal entelektüel gelişimi referans alan pratikler genel anlamda Avrupa eğitim sisteminde/sanat programlarında önemli bir yere sahiptir.

Tablo 1'de Avrupa'da Sanat ve kültür programlarının ana amaçları öncelik sırasına göre (ilk altıncı sıra) şu şekilde sıralanmıştır (EURYDICE).



ilk 6 öğrenmeye yönelik hedefler AB ülkelerinin hemen hemen tüm sanat ve kültür eğitimi programında yer almaktadır. Program içerikleri tabloda gösterilenin dışında; sosyal beceriler/ grup çalışması/sosyalleşme, iletişim becerileri, zevk alma/mutluluk/eğlence, sanat çeşitliliği, farklı sanat dallarıyla ilgilenmek/medya, performans/sunu (çocukların kendi ürünlerini tanıtmaları), çevresel farkındalık/iletişim, sürdürülebilirlik, özgüven ve saygı, yaşam boyu öğrenme, hobiler ve sanatsal beceriyi belirlemek (eğilim ve yetenek) olarak tanımlanmıştır.

AB ülkelerindeki sanat derslerine ilişkin değişkenlikler

- İspanya, Slovenya, İngiltere ve Norveç'te müfredat, bireylerin yaratıcılığına ve yenileşmenin gelişmesine yer verir.
- Medya sanatları dersi Macaristan ve Estonya'nın ortaöğretim programında yer almaktadır.
- Belçika'da sanat beden eğitimi dersi içinde ele alınan zorunlu bir derstir.
- Çek Cumhuriyeti ilkököl programında 'drama Eğitimi' dersi yer almaktadır.
- Almanya'da görsel sanatlar 7 ve 9. sınıfta, müzik 8. sınıfta zorunludur.
- Portekiz'de görsel sanatlar ortaöğretimde seçmeli olarak sunulur.
- Yunanistan'da ilkökullarda 'Estetik eğitimi' zorunludur.
- Norveç'te dans eğitimi beden eğitimi dersi içinde verilmektedir.
- Galler bölgesi sanat programları daha az kuralcı olan konu içeriğiyle öğretmenlere daha fazla esneklik kazandırmayı amaçlamaktadır.

Yukarıdaki veriler ışığında Avrupa Komisyonunun eğitim ve öğretime yönelik temel ilkelerinin beceri, yaratıcılık ve özgüvenin geliştirilmesi, eğitimde fırsat eşitliği, öğrenmeyi daha çekici ve aktif kılma, girişimcilik ruhunu geliştirme, kültürel mirası önemseme ve geliştirme, bağlı ülkelerle işbirliğini güçlendirme ve entegrasyonu sağlama gibi argümanlar üzerinde yapılandırıldığını söyleyebiliriz (Bkz: 1995, Council of European Union, White Paper/Teaching and Learning).

Avrupa'da sanat öğretmenleri

Avrupa'da ilkököl seviyesindeki sanat eğitimi çoğunlukla sınıf öğretmenleri tarafından verilmekte olup sınıf öğretmenleri sanat pedagojisi üzerine bir veya daha fazla alanda eğitim almaktadırlar. Alınan dersler arasında müzik ve görsel sanatlar ağırlıklıdır. Ortaöğretim düzeyinde ise bu dersleri alanında uzman öğretmenler vermektedir. Uzman öğretmenlerde yüksek lisans veya doktora yapma şartı aranmaktadır (EURYDICE, 2009). ABD'de en az tezsiz yüksek lisan şartı ve bazı eyaletlerde ilkokullarda uzman öğretmen ile birlikte derslere bir de yardımcı öğretmen girmektedir. Öğretmenlerin hizmet içi eğitimi, kültürel gelişimleri ve yaşam boyu öğrenme Avrupa eğitim sisteminin önemli bir parçasıdır.

Genel anlamda birçok AB ülkelerinde sınıf öğretmenleri ilkökölde alt sınıflarda sanat derslerini verebiliyorlar. Daha üst sınıflarda (ortaokul) ise görsel sanatlar öğretmenleri vermektedir. Sanat pedagojisi profesyonel öğretmen eğitiminin önemli bir parçasıdır. Avrupa'da profesyonel sanatçılardan yararlanma oldukça yaygındır.

AB ülkelerinde yükseköğretim

Avrupa Komisyonu, Erasmus+Ufuk 2020 Strateji raporuna bakıldığında öğrenci ve öğretim elemanı değişimi bağlamında AB ülkelerinin yükseköğretimde uluslararası öğrenme ortamları yaratmak, öğrenmeyi geliştirmek, araştırma ve yenilikleri keşfetmek, becerilerin geliştirilmesinde mükemmelliği teşvik etmek, inovatif katkı sağlamak, ortak projeler geliştirmek, yeni beceri ve fırsatlar yaratmaya olanak sağlamaktadır. Bu hedefler bir anlamda STEM'in (Fen, Teknoloji, Mühendislik ve Matematik) varlık nedeni ile de örtüşüyor düşünülebilir. EUROSTAT, 2020 hedeflerinde 30-34 yaş grubundaki insanların en az% 40'ı bir çeşit yükseköğrenim görmüş olmaları hedeflemiştir.

Genel olarak Avrupa Birliğine üye ülkelerde üniversiteler Humboldt üniversitesinin kuruluş felsefesinden etkilenerek özgür, özerk bir anlayış üzerinde kurgulanmıştır. Almanya'da eyaletler özerk bir yapılanmaya sahiptirler. Sanat alanlarında birkaç aşama sınava tabi tutulan öğrenci kabulünde yetenek ön koşuldur. Bu sınav biçimi ile Türkiye'deki uygulamalarla benzerlik taşımaktadır. Alagöz, (2010) tarafından yapılan bir araştırmaya göre Braunschweig Güzel Sanatlar Üniversitesinde Almanya'da üniversitelerin güzel sanatlar bölümlerine öğrenci seçim birkaç aşamalı yetenek sınavı ile öğrenci alınabilmektedir. Örneğin Braunschweig Güzel Sanatlar Üniversitesi sanat fakültesinde öğretimin disiplinler arası ilişkilere açık olması, öğrencinin kişisel yeteneklerinin keşfedilmesi, kendi ilgi ve istediği sanatsal alanlarda kendisini geliştirme olanaklarının sağlanması esas alınır.

Disiplinler arası ilişkiler Avrupa üniversitelerinde önemlidir. Örneğin Hollanda'daki Aalto Üniversitesi, bilim ve sanatın teknoloji ve işle buluştuğu yenilikçi bir gelecek inşa etmeyi vaad eden multidisipliner bir topluluktan oluşmaktadır. Yaklaşık 20.000 öğrencisi bulunan Aalto Üniversitesi 2010 yılında Helsinki Teknoloji Üniversitesi, Helsinki Ekonomi Okulu ve Helsinki Sanat ve Tasarım Üniversitesi birleştirilerek kurulmuştur.

Avrupa üniversitelerin güzel sanatlar bölümlerinde öğretim gören öğrenciler öğretim elemanlarının sanat anlayışlarını veya herhangi bir akım veya ekolü referans almazlar. Öğrencilerin özgün ve yaratıcı pratikleri önemsenir. Sanat kritikleri önem taşır. Sanat eleştirisi dersi, sanat kültürü, resim, heykel, mimari, çağdaş/günümüz sanatı, kinetik sanat, geleneksel ve halk sanatı, medya sanatı üzerine yapılır.

Dünyada sanat tüketimi, sanat pazarı ve sanat merkezleri

2004 yılında kurulan UNESCO Yaratıcı Kentler Ağı (Creative Cities Network) projesi ekonominin bir parçası olarak kültür konusundaki değişen algıyı ve toplumdaki rolünü yansıtmaktaydı. Örneğin Edinburg (İskoçya), edebiyat kenti, Bologna (İtalya), müzik kenti, Montreal (Kanada) tasarım kenti, Aswan (Mısır), halk sanatı kenti ilan edilmiştir. Eskiden ayrıcalıklı, elit bir anlayış ve yaşam tarzı üzerine kurgulanan sanat günümüzde kapsam alanı daha da genişleyerek birçok kesime ulaşabilmekte ticari bir ürün haline dönüşebilmektedir. Örneğin UNESCO 2005 yılı verileri 34 kültürün, tüm diğer sektörleri geçerek Avrupa Birliği'ndeki yaratıcılık sektörünün cirosunun 780 milyar Euro'ya ulaştığını, 8-10 milyon kişiyi istihdam ettiğini, otomobil sektöründen daha büyük olduğunu ve öbür sektörlerden % 12 daha fazla büyüdüğünü göstermektedir. Günümüzde sanat alanları ve üretimleri oldukça hareketli bir yapıdadır. Eskiye göre devlet desteği, kurumların katkısı ve sponsorluk azalmakta ancak rekabet içinde olan sanat organizasyonların, galerilerin sayısı gittikçe artmaktadır.

Bu araştırmaya katkı sağlaması ve bir fikir oluşabilmesi bakımından dünyada kültür ve sanat merkezleri olarak düşünülen 8 dünya kenti belirlenmiştir. Bu kentlerin sınırları içinde faaliyet gösteren müzeler, sanat galerileri, tiyatro salonları ve konser alanları seçilmiştir. Tek tek sayılarak seçilen bu merkezler Google Earth'den belirlenmiştir. Tespit edilen sanat merkezleri PhotoShop üzerinde işaretlenip kontrol (check) edilmiştir.

Tablo 2'de Dünyada nüfusa oranla kültür ve sanat merkezlerinin sayıları verilmiştir.

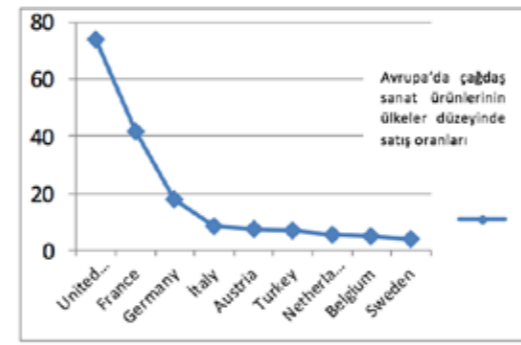
Kent	Nüfus/ Milyon	Müze	Sanat Galerileri	Tiyatro Salonları	Konser Salonları	Toplam
İstanbul	14.800	81	212	68	9	370
Tokyo	13.491	363	401	95	13	872
Moskova	12.197	416	196	213	45	870
Londra	8.778	186	142	188	22	538
New York	8.538	121	156	177	28	482
St Petersburg	4.991	337	109	126	37	609
Berlin	3.578	149	62	59	12	292
Madrid	3.166	82	31	87	9	209
Roma	2.868	160	45	57	22	284
Paris	2.244	149	86	140	19	394

Tablo 2'de Yaklaşık olarak belirlenen müze, sanat galerileri, tiyatro ve konser salonları adı geçen kentlerde, haritada görünen en ünlü ve en büyük olanlar seçilerek listeye alınmıştır. Örneğin İstanbul Ayasofya Müzesi, Moskova Bolshoi Tiyatrosu, St. Petersburg Hermitage Müzesi, Paris, Louvre Müzesi, Tokyo Kabukuzo Tiyatrosu gibi. İstanbul'da

son 10 yılda büyük bir artış oranı gösteren sanat galerilerinin dışındaki sanat merkezlerine bakıldığında nüfusa oranla bu merkezlerin sayısının oldukça düşük olduğu görülebilmektedir.

Dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi Türkiye'de de sanat galerileri bianellere katılmakta, sanatçıları desteklemekte, satışlardan sanatçılara yüzde vermekte, sanatçının eserlerini satabilmekte, sanatçılar eserleriyle galerileri desteklemekte, birlikte çalışabilmektedirler. Avrupa Güzel Sanatlar Fuarı (TEFAF) sanat, antikalar ve tasarım bağlamında dünyanın en önde gelen fuarı olarak kabul edilmektedir. Yaklaşık 20 ülkeden 275'in üzerinde prestijli temsilciliği bulunan TEFAF (Maastricht) günümüzde piyasada bulunan en iyi sanat eserlerinin sergilendiği bir vitrin olarak görülür. Ekonomide olduğu gibi sanat alanlarında da görülebilen spekülasyon ve bazı değişkenlikler ekonomik baloncukların ana nedenlerinden biri olarak görülen tipik yatırım davranışları olduğunu söyleyebiliriz.

Tablo 3'de Avrupa'da çağdaş sanat ürünlerinin ülkeler düzeyinde satış oranları verilmiştir.



(Kaynak: The Contemporary Art Market Report, 2016).

The Contemporary Art Market Report (2016) verilerine göre Çağdaş sanat ürünlerinin satışlarında en yüksek pay İngiltere'dir. Türkiye, Avrupa sıralamasında son on yılda İstanbul merkezli önemli gelişmeler görülmektedir. Ancak Türkiye'nin 85 milyon nüfusuna (İstanbul 14 milyon) göre bu satış oranının oldukça düşük olduğu söylenebilir. Çağdaş sanat yapıtlarının satışında il sıra 139.476.214 dolar ciro ile Amerikalı sanatçı Jean-Michel Basquiat'dır. Türkiye'den ilk 500'e giren dört sanatçı vardır. Bunlar; Kemal Önsoy (161. Sıra), Canan Tolon (339. Sıra), Mustafa Ata (362.sıra) ve Selma Gürbüz'dür (425.sıra).

Uluslararası çağdaş sanatlar raporuna (2016) göre, Paris ve Floransa gibi kentlerde kültürel ekonomik gelirlerin önemli bir bölümü resim piyasasından elde edilmektedir. 1989-2005 döneminde resim piyasasının dolar ve altından daha fazla gelir getirdiği, resim sektörünün riski az ve uzun süreli bir yatırım alanı olduğu ve ekonomik dalgalanmalardan daha az etkilendiği görülebilmektedir.

Tartışma

Türkiye'de ilk ve ortaöğretim sistemine genel olarak bakıldığında sanat programları, sanat pratikleri, sanat alanlarına yönelik çeşitlilik ve kültür kavramına yapılan

vurgular MEB misyonunun temel ilkeleri arasında yer almaktadır. Bu bakımdan bu vurgulara AB ülkeleri ile karşılaştırıldığında azımsanmayacak derecede önem atfedildiği görülebilir. Örneğin "Geleceğe Yönelim" başlıklı MEB misyonu; "Düşünme, anlama, araştırma ve sorun çözme yetkinliği gelişmiş; bilgi toplumunun gerektirdiği bilgi ve becerilerle donanmış; millî kültür ile insanlığın ve demokrasinin evrensel değerlerini içselleştirmiş; iletişime ve paylaşımına açık, sanat duyarlılığı ve becerisi gelişmiş; öz güveni, öz saygısı, hak, adalet ve sorumluluk bilinci yüksek; gayretli, girişimci, yaratıcı, yenilikçi, barışçı, sağlıklı ve mutlu bireylerin yetişmesine ortam ve imkân sağlamaktır." olarak tanımlanmıştır. Dolayısıyla burada asıl problem programlarda/vurgulamalarda yer alan ifade ve beklentilerin/kazanımların hayata geçirilmesinde yatmaktadır. Bu beklentileri hayata geçirecek öğretmenlerin konuyu içselleştirmeleri, pedagojik, mesleki/alan yeterlikleri, olanaklar, sınırlılıklar yönetici ve denetçilerin, velilerin sanat algıları ve bakış açıları son derece belirleyici olmaktadır.

Sanat müzeleri ve sanat galerileri sanat eğitiminin önemli bir parçasıdır. Okullarda öğretmen müzelerden ve galerilerden faydalanmaya teşvik etmek sanat eğitiminin bir parçası olarak kabul edilmelidir. Müze ve galeriler aynı zamanda öğretmen adaylarının hizmet öncesi kişisel görsel, kültürel deneyimler ve öğretim stratejilerini geliştirmelerine olanak sağlar (Lemon ve Garvis, 2015). Sanat derslerini yürüten öğretmenlerin öğrencilerle birlikte etkinliklere aktif katılımı onların motivasyonu, eğitim ve öğretimin kalitesi ve başarısında önemli bir rol oynamaktadır (Slavin, 1997).

Türkiye'de sanat kültürüne bakıldığında kültür ve sanat algısı ve gelişiminin pek iç açıcı olduğu söylenemez. Örneğin Artut (2017) tarafından devlet ve özel okullarda görev yapan (n 31) görsel sanatlar öğretmenlerinin sanatsal ve akademik etkinliklere katılımlarına yönelik bir araştırma yapılmıştır. Bu araştırmaya göre devlet okullarında görev yapan öğretmenlerin yarıya yakınının sinema ve konserleri takip ederken üçte ikisinin müzeye ve tiyatroya gitmedikleri görülmüştür. Ayrıca 31 öğretmenden sadece 3 öğretmen kişisel sergi açarken devlet okullarında çalışan öğretmenlerin yarıya yakını hiç sergi izlememektedir. Genel anlamda özel okullarda görev yapan öğretmenlerin devlet okullarına göre daha verimli çalıştıklarına ilişkin bulgulara ulaşılmıştır. Yılmaz (2015), tarafından yapılan diğer bir araştırmada ise görsel sanatlar öğretmeninin genel kültür bilgisine ilişkin kültürlü olması, donanımlı ve çok yönlü olması, teknoloji, tarih ve yabancı dil bilgisinde sahip olması paydaşlarca tanımlanan beklentiler arasındadır. Öğretmenin genel kültür birikiminin en önemli göstergesi onun araştırmacı kimliğiyle açıklanmaktadır. Oysa öğretmen eğitimi programının bu beklentiye yeterince karşılama potansiyeli taşımadığı sonucuna ulaşılmıştır.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın "Kültür-Sanatta Katılımcı Yaklaşımlar" başlığı altındaki rapora göre, "Hiçbir kültür-sanat etkinliğine katılmadım" diyenlerin oranı %70. Vakfın hazırladığı raporda, İPSOS'un 2016'da Türkiye çapında gerçekleştirdiği araştırmanın sonuçlarına da yer veriliyor. Söz konusu rapora göre, toplumun % 49'u hiç sinemaya gitmemiş; %39'u hiç kitap okumuyor; %66'sı konser, tiyatro ya da opera gibi herhangi bir etkinliğe katılmamış; %81'i

hiçbir enstrüman çalmıyor; **%57'si video, VCD, DVD ya da internet üzerinden film veya dizi izlemiyor;** %47'si dergi okumuyor; %86'sı bir hobi kursuna hiç gitmemiş. Rapor sonucunda kültür-sanat etkinliklerine katılım oranını eğitim düzeyi ile yakından ilgili olduğuna vurgu yapılıyor. Akyel'e (2012) göre Türk insanı günlük görevlerini yerine getirmekten bunalmış, kişisel, sanatsal ve kültürel gelişimine zaman ayıramayan, akraba, dost, arkadaş ziyaretleriyle sosyalleşen, alışveriş merkezlerini gezen, ana eğlencesinin televizyon izlemek olan ve dar bir çerçevede aile hayatının içine gömülmüş bireyler olarak tanımlanmaktadır. Tüm bunlara ek olarak dijital fotoğraf makinası veya kameralı cep telefonu kullanmak, selfie çekmek en önemli, yaygın hobiler arasında yer almaktadır.

Türkiye'de sanat eğitimi veren görsel sanatlar öğretmenlerinin sanata yönelik tutumlarının, pratiklerinin düşük olması genel anlamda toplumun sanat ve kültür düzeyleri açısından bize bir fikir verebilir. Sosyoekonomik kültürel farklılıklar, bazı demografik parametreler kültürel etkinliklere talep ve katılım bağlamında önemli değişkenlikler olarak görülür. Örneğin kişinin eğitim düzeyi, sosyal sınıfı ve hanehalkı geliri ne kadar yüksek olursa, müzeleri, sanat galerilerini ve tarihi mekânları ziyaret etme olasılığı o kadar artabilmektedir.

Türkiye'de (özellikle orta Anadolu, doğu ve güneydoğu bölgesi) estetik beğeni ve kültürel okuryazarlık oranı oldukça düşüktür. Nüfus itibarıyla kültür ve estetik değerlere yabancılaşma düzeyi ise oldukça yüksektir. Türkiye İstatistik Kurumunun (TÜİK) hane halkı tüketim harcamalarının dağılımına (2014-2015) bakıldığında kültür-eğlence ve eğitim hizmetlerinin %5'in altında olduğu görülmektedir. En yüksek harcamanın konut-kira, gıda ve alkolsüz içeceklerin (%20-25 oranında) olduğu görülebilmektedir. İKSV verilerine göre hane halkı tüketimleri, satın alınan biletler üzerinden hesaplanıyor. Bireylerin istatistikî anlamda kültür-sanata katılımları bilet alarak, yani ancak gelir sahibi olduklarında gerçekleşebiliyor. Tüketimdeki bu düşüklüğün nedenleri arasında her biletten alınan %18 oranındaki KDV ve %10 oranındaki eğlence vergisinin öne çıktığı söylenebilir. Sanat ve kültür harcama oranlarının en yüksek olduğu kent ise İstanbul olarak verilmiş.

Kültür ve sanata katkı sağlama bağlamında devlet ve yerel yönetimlerin desteğiyle tüm dezavantajlı gruplarında erişimine olanak sağlayıcı, katılımcı, sanatsal entelektüel /kültürel okuryazarlığın sağlanması, geliştirilmesi ve çekici hale getirilmesi yönünde adımlar atılabilir, uzmanların katkılarıyla yenilikçi, teknolojiden yararlanılarak çözümler oluşturulabilir. Avrupa ülkelerinde kültür bakanlıkları, destekledikleri kültür-sanat kurumlarına kültür-sanata erişimi artırmaları veya belirli bir dezavantajlı grubun katılım pratiklerini geliştirmeleri ön koşuluyla fon verebiliyor. Ricardo'ya (2010) göre, çocuklar ve gençler sanat hakkındaki bilgilerini medya aracılığıyla (World Wide) genişleterek, sanata erişimi artırıyor. Sanatın inceliklerini, farklı kültürleri, farklı disiplinleri keşfedebiliyorlar. Çünkü onlar iyi bir gözlemcidir.

Avrupa'da vatandaşların kültürel katılımın düzeylerine yönelik Falk ve Gerro (2016) tarafından yapılan bir araştırmada 350.000 yetişkine ilişkin veriler kullanılmıştır. Özellikle müze ve sanat galerilerine ilişkin ziyaret

sayılarında katılımcıların demografik, sosyoekonomik özelliklerin belirleyici olduğuna işaret edilmektedir. Yine aynı yazarların araştırmaları incelendiğinde AB ülkelerinde müze ve tarihi yer ziyaretlerinin sayısında büyük ve belirgin farklılıklar olduğu görülebilmekte, İsveç, Danimarka, Finlandiya ve Birleşik Krallığın Almanya'ya kıyasla ziyaret sayısının belirgin biçimde yüksek olduğu, Hollanda ve Lüksemburg'daki kültürel etkinliklere katılım Almanya'ya benzediği, ancak geri kalan ülkelerde katılımın daha düşük olduğuna ilişkin bulgulara rastlanmıştır. En düşük katılım, İtalya, Estonya, Polonya, Litvanya ve Kıbrıs'ta görülebilmekte, katılım oranlarındaki ülkeler arası farklılıkların olası bir açıklaması olarak kültür politikasına ve kültürel mekânlar (müze, sanat galerileri) giriş ücretlerinin belirleyici olduğu ifade edilmiştir. Örneğin İngiltere, Danimarka ve bazı İskandinav ülkelerinde devlet tarafından finanse edilen müzelerin ve sanat galerilerine ziyaret ücretsizdir. Örneğin, İngiliz müzeleri, 2001 yılında giriş ücretlerini ödemeyi durdurmuştur. Türkiye'de ise müze kartları bazı kolaylıklar sağlamasına rağmen müzeler ücretlidir. 2016, TÜİK verilerine göre Kültür Bakanlığına bağlı müzelerdeki eser sayısı %2,4 arttığı buna karşılık Türkiye'de 2016 yılında Bakanlığa bağlı ücretli müze ve ören yerlerini ziyaret edenlerin sayısının ise bir önceki yıla göre %49,3 azaldığı görülmüştür.

Sonuç ve öneriler

Çağdaş toplumlarda sanatsal/kültürel değerlere yönelik kimliklerin kazanımlarında eğitim sistemleri, daha genel bir ifadeyle devlet politikaları son derece belirleyicidir. Türkiye'de bu anlamda ve bu alanlarda zaman zaman umut verici uygulamalar olsa da okul öncesi eğitimden üniversitelere kadar sanat eğitimi politikaları, plan ve programları; sivil toplum örgütlerinin/vakıfların ve diğer eğitim kurumlarının temsilcilerinin katkılarının yeterli olduğunu söyleyemeyiz. Sanat alanlarına yönelik gelişim süreçlerinde katılımcılık, devamlılık, verimlilik, şeffaflık, hesap verilebilirlik ve akreditasyon gibi ölçütler hayata geçirilebilmelidir. Bu ölçütlerin ışığında Türkiye'nin ulusal düzeyde bir sanat eğitimi politikalarının oluşturulması için, gündemi "sanat eğitimi" olan geniş katılımlı bir eğitim şurasının toplanması ve şurada alınan kararların uygulanmasına acilen ihtiyaç vardır. Bu anlamda aşağıda sıralanan önerilerin hayata geçirilmesinde yarar olduğu düşünülmektedir.

1- Programlar güncel tutulmalıdır, müfredat dışı kültürel etkinliklere yer verilmelidir, programlar, öğrencilerin çevre estetiği konusunda görsel farkındalığa sahip aktif vatandaşlar olarak yetişmelerine katkı sağlamalıdır.

2- Hizmet içi eğitim programlarında (Devamlı profesyonel gelişim programları) süreklilik sağlanmalı, periyodik aralıklarda zorunluluk getirilmelidir.

3- Ailelere, sanat ve sanat eğitiminin anlamı, pedagojik fonksiyonları/yararları konusunda ikna programları/seminerler verilmelidir. Bu programlara sanatçılar, bilim insanları ve yaratıcı kimliğe sahip, alanlarında yetkin, tanınmış kişiler davet edilerek onların destekleri alınmalıdır.

4- Türk sanat eğitiminde ulusal değerler göz ardı etmeden evrensel standartlar geliştirilmeli disiplinler arası esnek sanat programları bu standartlara bağlı olarak çeşitlendirilmelidir.

5- Görsel sanatlar öğretmenlerinin kişisel ve profesyonel gelişimlerine katkı sağlayabilecek sanat ve kültür kurumları/müzeler, belediyeler, üniversiteler, vakıflar, galeriler, dernekler ve sanatsal faaliyetleri olan diğer sivil toplum kuruluşlarıyla iletişim içinde olmalarına olanaklar sağlanmalıdır.

6- Sanat eğitimi sürecine öğrencilerin ve öğretmenlerin artistik gelişimlerine katkı sağlayabilecek, alanlarında yetkin, tanınmış ressam, heykeltıraş, tiyatro sanatçısı, grafik tasarımcısı, seramik sanatçıları eğitim sürecine davet edilmelidir.

7- Üniversiteler Arası Kurul Başkanlığı ve Sanat Dalları Eğitim Konseyinde sanat alanlarının yeterince temsil edildiği düşünülmektedir. Alınan kararlar akademik kamuoyu ile paylaşılmamaktadır. Temsilci öğretim üyeleri, alanı güzel sanatlar olan, deneyimli uzman akademisyenlere ulaşabilmeli, sorunlara ilişkin çözüm önerileri geliştirecek birimler oluşturulmalıdır.

8- Sanat eğitime Gayri Safi Millî Hasıladan ve kamu bütçesinden daha fazla pay ayırmalı, resmi ve sivil sanat kurumları devlet tarafından desteklenmelidir.

9- Türkiye'de sanat ve sanat eğitime yönelik toplumun kültürel algı düzeylerinin zayıf olduğu düşünülmektedir. Özellikle anne baba eğitiminde söz konusu olumlu algı ve sanat anlayışını kazandırma yolunda adımlar atılmalı, nitelikli sanat eğitimi için talep yaratılmalıdır.

10- Sanat derslerinde öğrencilere düzenli olarak sanatsal etkinlikleri takip etme alışkanlığı kazandırılmalıdır. Medyadaki yetkililer sanat eğitiminin gerekliliği konusunda aydınlatılmalıdır, medya ve üniversite işbirliği sağlanmalıdır.

11- Öğretim görevlilerin ve görsel sanatlar öğretmenlerinin lisansüstü eğitimlerine yönelik kriterlerde alan yetkinliği öncelikli olmalıdır.

Bir toplumun eğitim düzeyi o toplumun sanata olan ilgisini, sanat tüketimini, kaliteli sanat ürünlerine ulaşımını ve katılımını etkileyen önemli sosyoekonomik faktörlerden biridir. Türkiye'de sanat eserlerini takdir edebilecek, tüketebilecek, sanat alıcılarına ihtiyaç vardır. Bunlar kısa sürede oluşabilecek bir durum değildir, **tamamen** kültürel bir problemdir. Bu problemin çözülmesinde sanatçılar, galericiler, sanat eleştirmenleri, koleksiyonerler, küratörler, sanat danışmanları, müzayedeciler ve müzelerin yanı sıra sanat fuarları, bianeller, güzel sanatlar üniversiteleri ve bölümlerinin varlığı ve faaliyetleri önemli etkenlerdir.

Görsel sanatlar öğretmenleri, sanatçılar, üniversitelerde güzel sanatlar alanı üzerinde çalışan öğretim elemanları, sanat kurumları ve bilim insanları olarak eğitim öğretim sürecinde bireylerin sanatsal düşüncelerini/algılarını,

becerilerini geliştirmeyi ve desteklemeyi başaramazsa veya bunlar ihmal edilirse onların bazıları belki de çoğu kendilerinde var olan yaratıcı güç ve becerilerini hiçbir zaman geliştirme fırsatını bulamayacaklardır. Çünkü sanat eğitimi sadece yetenekli bireylerin keşfedilmesi ve sanatçı yetiştirme ile sınırlı değildir; sanat, kültürel değerlere, kişilik ve estetik kimlik gelişimine, özgüven ve eleştirel/alternatif düşünme, akıl yürütme ve sorun çözme becerilerine sahip duyarlı bireylerin gelişimine de katkı sağlar. Dolayısıyla sanatın bir ihtiyaç olarak görülebilmesini sağlayacak, sanat ve estetik değerlere yabancılaşmayan bir toplum yaratmanın koşullarının acilen yaratılması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Açıkgöz, Ö. (2012). Yükseköğretim üzerine bir değerlendirme, yeniden yapılanma sürecinde bir sistem önerisine giriş. *Yükseköğretim ve Bilim Dergisi*. Zonguldak: Bülent Ecevit Üniversitesi Yayınları . (2), 11-17.

Ağlarcı, F., Öztürk, S. (2015). Sanat ve pazarlamanın sıra dışı birlikteliği. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*. İstanbul: 01 (23), 169-189.

Aksoy, A. (2015). Sanat eğitimi için zihinsel dönüşüm gerekiyor. *Sanat Dünyamız*. (147), 16-21. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Akyel, M. (2012). http://www.halkiliskiler.com/pdf/Turkiyeyi-Anlama-Kilavuzu-EKitap_1347963063.pdf Erişim:2018

Alagöz, M. (2010). Braunschweig Güzel Sanatlar Üniversitesi örneğinde Almanya'da sanat eğitiminin incelenmesi. Bolu: *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Dergisi*. Cilt:10(1), 79-86.

Artut, K. (2017). Examination of arts teacher's participations about artistic and academic activities. 6th International Conference of Strategic Research on Social Science and Education. 12, 14 May, 2017, Prague. 221-232. Retrieved from <http://editor.website.tc/492878//6th9icosresse9vol.5.pdf>

Bamford, A. (2008a). The impact of arts in education. Retrieved from <http://www.kunstkultursenteret.no/sites/k/kunstkultursenteret.no/files/8cd9198d7e338e77556df2ff766a160f.pdf>

Bamford, A. (2009b). *The Wow Factor*. Global research compendium on the impact of the arts in education. 11-178. Waxmann, Münster.

Bayram ÖZER, B., Yazar, T. Ve Eren, A. (2013). 1992-2012 Yılları arasında güzel sanatlar eğitimi alanında Türkiye'de yapılan lisansüstü tez çalışmalarının incelenmesi. *Eğitimde Kuram ve Uygulama* 9(4): 497-510.

Çelik, Z. (2012). Bologna süreci'nin Avrupa yükseköğretim sistemi üzerine etkileri. *Yükseköğretim ve Bilim Dergisi*. Zonguldak: Bülent Ecevit Üniversitesi Yayınları. 2 (2), 100-105.

Çetin, G. A. ve Sert, B. H. (2016). Sanat eğitimcisi olarak yetişen öğrencilerin kültür-sanat etkinliklerine ilgileri. *Cumhuriyetin Işığında Yükseköğretimde Sanat Eğitim Uluslararası Sempozyumu*. 23,24,25 Kasım 2016, Ankara: Gazi Üniversitesi. 458.

Education and Training (2017). Erişim: http://ec.europa.eu/education/policy/higher-education_en

European Commission. (2018). *Proposal for a on Key Competences for Lifelong Learning*. (Brussels, 2018). Retrieved from <https://ec.europa.eu/education/sites/education/files/recommendation-key-competences-lifelong-learning.pdf>

EURYDICE (Avrupa'da Okullarda Sanat ve Kültür Eğitimi, 2009). *Arts and cultural education at school in Europe*. Erişim: http://eacea.ec.europa.eu/education/eurydice/documents/thematic_reports/113TR.pdf

Evans, R. G. (2007). *Akademisyenler ve Gerçek Dünya*. Ebru Kılıç (Çev.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Falk, M., Gerro, K., T. (2016). Cultural participation in Europe: Can we identify common determinants? *Journal of Cultural Economics*. 40 (2), 127-162.

Frank, G. (2012). *European Statistical System Network on Culture. Final Report*. Luxembourg: Ministry of Culture Finances and cultural statistics department.

Hesapçioğlu, M., İnandı, Y. (2004) Avrupa Birliği Ülkeleri Eğitim Sistemi İle Türk Eğitim Sisteminde, Eğitimin Finansmanı. İstanbul: M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi. (20), 53-72.

Hristova, S., Dragicevic, M ve Duxbury, N., (2015). *Culture and Sustainability in European Cities Imagining Europolis*. Routledge, NY.

Huang, M. Y. (2014). *The reception of chinese art across cultures*. Cambridge Scholars Publishing.

İKSV (İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 2014). *İstanbul: Türkiye'de sanat eğitimini yeniden düşünmek*. İstanbul: Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları. Erişim: <http://cdn.iksv.org/media/content/files/TurkiyedeSanatEgitiminiYenidenDusunmek.pdf>

İşcanoğlu, K. (2014). *Sentetik çevre, sanat ve algı ilişkisi: günlük denemeleri*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Ankara.

Kaya, F. (2013). *Sanat ve pazarlama: Türkiye'deki sanat galerilerinde pazar odaklılık ve performans ilişkisi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Lemon, N., Garvis, S. (2015). Perceptions of Pre-Service Teachers Value of Art Museums and Galleries. *Journal of Museum Education*. 28-41. Retrieved from <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10598650.2014.11510793?needAccess=true>

Ürün, Ş. (2013). UNESCO Türkiye Milli Komisyonu 2012 – 2013 Faaliyet Raporları. Erişim: http://unesco.org.tr/dokumanlar/kitaplar/faaliyet_raporu_2014.pdf

Özdemir, N. (05 Mayıs 2017). Sanat Okullarına İlgisi Azalıyor. Erişim: <http://mersinakdeniz.com/sanat-okullarina-ilgi-azaliyor-23360.html>

Priem, K., Mayer, C. (2017). Learning how to see and feel: Alfred Lichtwark and his concept of artistic and aesthetic education. *International Journal of the History of Education*. Routledge. 3 (53), 199-213.

Ricardo, R. (2010). Leiria Polytechnic Institute Public art as an educational resource. *International Journal of Education Through Art*. Intellect Limited. (6) 1, 85–96.

Slavin, E., Robert. (1997). *Educational Psychology*. Theory and Practice. Fifth Edition, Allyn & Bacon Aviacom Company.

T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Eğitimi Araştırma ve Geliştirme Dairesi Başkanlığı (EARGED, 2011). MEB 21. Yüzyıl Öğrenci Profili. Erişim: http://www.meb.gov.tr/earged/earged/21.%20yy_og_pro.pdf

T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Talim Terbiye Kurulu Başkanlığı. (2017). Haftalık Ders Çizelgeleri. Erişim: <http://ttkb.meb.gov.tr/www/haftalik-ders-cizelgeleri/dosya/6>

Tekgöz, M. (2017). *Almanya Baden- Württemberg Eyaleti ilkokul programı ile Türkiye ilkokul eğitimi programının karşılaştırmalı eğitim analizi*. (Yayınlanmamış doktora tezi). Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eğitim Bilimleri Ana bilim Dalı, Adana.

The Contemporary Art Market (2016). Art Price. Retrieved from <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2016/top-500/top-500-contemporary-artists-1-to-50>

The Good Country (2017). Retrieved from <https://goodcountry.org/index/results#TUR>

Türkiye İstatistik Kurumu. Hane halkı tüketim harcaması (2015, Ağustos). Erişim: <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=18630>

UNESCO. (2015a). *Protecting our heritage and fostering creativity*. Retrieved from <http://en.unesco.org/themes/protecting-our-heritage-and-fostering-creativity#sthash.coC2caAO.dpuf>

UNESCO. (2006b). *Road map for arts education*. The world conference on arts education building creative capacities for the 21st Century Lisbon. Retrieved from http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/CLT/pdf/Arts_Edu_RoadMap_en.pdf

UNESCO. (2017c). *Yaratıcı Kentler*. Erişim: <https://ec.europa.eu/education/sites/education/files/recommendation-key-competences-lifelong-learning.pdf> <http://kurumsal.data.atilim.edu.tr/pdfs/100507-sunum-ozturk.pdf>

Ünver, E. (2016). Sanat ve Eğitime Yönelik Toplumsal Algı Sorunu Üzerine. *The Issue of Social Perception Concerning Art And Art Education*. Cumhuriyetin Işığında Yükseköğretimde Sanat Eğitim Uluslararası Sempozyumu. 23,24,25 Kasım 2016, Ankara: Gazi Üniversitesi. 360-367.

Winner, E., Thalia R., Goldstein ve Lancrin, V. (2013). Art for Art's Sake? *The Impact of arts education, educational research and innovation*. OECD Publishing.

Yılmaz, M. (2018). Otizmli gençler için sanatın iletişim aracı olması. *Yükseköğretim Dergisi*. (7), 54-59.

Yılmaz, S. (2015). *Görsel sanatlar öğretmenlerinin niteliklerine ilişkin beklentiler ve ilgili öğretmen eğitimi programlarıyla ilişkisi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı Eğitim Programları, Bolu.

YÖK. (2007). *Türkiye'nin Yükseköğretim Stratejisi*. T.C. Yükseköğretim Kurulu Yayınları. Ankara: Meteksan. 32 (1).

<http://www.unesco.org.tr/dokumanlar/duyurular/d12132016.pdf> Yükseköğretim Kurulu Stratejik Planı 2016-2020. Erişim: http://www.yok.gov.tr/documents/10279/21040516/YOK_Stratejik_Plan_2016_2020_ed070616.pdf



11-14 Nisan April 2018

Mahmut ÖZTÜRK¹

¹ AİBÜ / Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi
Anabilim Dalı BOLU / mahozturk@gmail.com

¹ AİBÜ / Faculty of Education, Department of Fine Arts Education,
Division of Art Education BOLU / mahozturk@gmail.com

MUSTAFA OKAN ile 15. İSTANBUL BİENALİ KAPSAMINDA SON HALİFE ABDÜLMECİT'İN KÖŞKÜNDE YAŞANAN SANATA YÖNELİK ŞİDDETİ TARTIŞMAK

THROUGH MUSTAFA OKAN DISCUSSING THE
VIOLENCE AGAINST ART EXPERIENCED IN MANSION
OF LAST CALIPH ABDÜLMECİT IN THE FRAMEWORK
OF 15TH ISTANBUL BIENNIAL

Anahtar Sözcükler: Gazi80, modernite, bienal, Mustafa OKAN,
sanatçı.

Keywords: modernity, biennial, Mustafa OKAN, artist

ÖZET ABSTRACT

Bu çalışma, yaşamı boyunca toplumsal olgu ve olaylara duyarlı bir kimlikle, emekten yana toplumcu eleştirel gerçekçi tavrı koyan, "GAZİ80" kuşağı sanatçı ve sanat eğitimcisi Mustafa OKAN'ın anısını, yapıtlarını ve düşüncelerini yaşatmak amacıyla taşımaktadır.

16 Eylül- 12 Kasım 2017 tarihleri arasında "İyi Bir Komşu" konsepti ile düzenlenen 15. İstanbul Bienali kapsamında, Son Halife Abdülmecit'in İstanbul Üsküdar'da bulunan köşkü ve köşkte sergilenen koleksiyon sergisi 22 Ekim 2017 Pazar günü, gerici bir grup tarafından sanata yönelik şiddete maruz kalmıştır.

Bu çalışmada, 22 Ekim 2017 Pazar günü Son Halife Abdülmecit'in İstanbul Üsküdar'da bulunan Köşkü'ne ve koleksiyon sergisine yönelik şiddet, modernite, Çağdaş Türk Resim Sanatı'nın modernist sanatçısı son Halife Abdülmecit'in sanatçı tavrı, moderne karşı postmodernizmin ve gericiliğin mevzilenişi... Sanatçı ve sanat eğitimcisi Mustafa OKAN'ın toplumcu eleştirel gerçekçi tavrı yapıtları ve yazıları bağlamında analiz edilerek tartışılacaktır.

This study intends to honor the memory, work and thoughts of Mustafa OKAN, a "GAZİ80" generation artist and art educator, who, throughout his life, presented social concepts and events with a sensitive identity, and a socialist, critical and realist attitude based on the importance of labor.

Last Caliph Abdülmecit's mansion in Üsküdar, İstanbul and the exhibit of his collections displayed in the mansion in the framework of 15th İstanbul Biennial organized with the theme of "A Good Neighbor" between September 16 and November 12, 2017 was subjected to violence against art on Sunday in October 22, 2017.

This study analyzes and discusses the violence against Last Caliph Abdülmecit's mansion in Üsküdar, İstanbul and the exhibit of his collections displayed in the mansion on Sunday in October 22, 2017, modernity, artistic demeanor of Last Caliph Abdülmecit, the modernist artist of the Modern Turkish Drawing and deployment of post modernism and bigotry against the modern in the context of artist and art educator Mustafa OKAN's work with socialist, critical and realist aspects an writings.

Giriş

Osmanlı'nın son döneminin önemli ve modern yapılarından biri olan Üsküdar Bağlarbaşı Nakkaştepe'de bulunan son Halife Abdülmecid Efendi Köşkü'nde, 16 Eylül- 12 Kasım 2017 tarihleri arasında "İyi Bir Komşu" konsepti ile düzenlenen 15. İstanbul Bienali kapsamında Koç Holding Yönetim Kurulu Başkanı Ömer M. Koç Koleksiyonu sergilendi. Melih Fereli ve Károly Aliotti küratörlüğünde gerçekleşen bu koleksiyon sergisinin adı "Kapı Çalana Açılır" idi. Türkiye'den ve dünyadan 24 sanatçının 1700'lerden günümüze geniş bir döneme yayılan ve bir kısmı Türkiye'de ilk kez sergilenen 30 yapıtını bir araya getiriyordu. Bu sergi, 22 Ekim 2017 Pazar günü, Abdülhamit'in 5. Kuşaktan torunu olduğu iddia edilen bir kadının ve yakını olan bir erkeğin kışkırtmasıyla, Bolu'dan ve Düzce'den gelen gerici faşist bir grup tarafından sabah ve öğleden sonra olmak üzere iki defa "Laiklik bu mu?", "Bu memleket sizin yüzünüzden bu hale geldi" naralarıyla saldırıya uğradı. Bu saldırı 22 ve 23 Ekim 2017 tarihli yerel ve ulusal medyada geniş yankı uyandırdı.



Görsel 1. Son halife Abdülmecit Köşkü

"Kapı Çalana Açılır" sergisine yapılan gerici faşist saldırı ve medyada geniş yankı uyandırması, "Kapı Çalana Açılır" konseptini düşündürücü olduğu kadar gülünç-ironik hale dönüştürmüştür. Bir başka açıdan bakıldığında ise, serginin, postmodernist anlayışla düzenlenerek modernizme saldıran şiddet içeriğine sahip olduğu görülmüştür. Son Halife Abdülmecit'in modernist köşkü, dışarıdan gerici faşist saldırıya uğrarken, içeride düzenlenen postmodernist mantıklı "Kapı Çalana Açılır" sergisiyle çift yönlü saldırıya maruz kalmıştır.

"Kapı Çalana Açılır" sergisi, Türkiye'de 1980 askeri darbesiyle uygulamaya konan neoliberalist pratiklerin ürettiği "reklam yap da nasıl yaparsan yap, reklamın iyisi kötüsü olmaz, herşeyin bir alıcısı vardır ne yaparsan gider, provokatif ve ajitatik sanat yap, yapıt önemli değil sanatçının kimlerle düşüp kalktığı, kendisini nasıl pazarladığı önemlidir..." gibi postmodernist kavram

pratiklerinin amacına hizmet eden bir sergiye dönüşmüştür. Gerici faşist güruhun saldırısının ön plana çıkarılarak, modernizme ve moderniteye yönelik postmodern şiddetin gizlendiği bir algı operasyonu yaratılmıştır. Gerçekte olan, modernizme ve moderniteye yönelik çift taraflı saldırı ve şiddettir. Modernizme, moderniteye ve modern dünya görüşüne sahip olan Son Halife Abdülmecit'in modern sanatına ve bu sanatı gerçekleştirdiği modernizmin simgesi Abdülmecit Köşkü'ne yönelik şiddeti iki boyutta ele alarak tartışmak gereklidir: Bu çalışmada 1- Gerici faşist grup tarafından gerçekleştirilen modern sanata yönelik şiddet, 2- Neoliberalizmin postmodernist anlayışının gerçekleştirdiği modern sanata yönelik şiddet başlıkları, modernist ve marksist bir dünya görüşüne sahip olan Prof. Dr. Mustafa OKAN'ın anısına tartışmaya açılarak çözümlenecektir.



Görsel 2. Sarayda Beethoven 1915 TÜYB 155,5x211cm

1. Mustafa OKAN, "GAZİ 80" Kuşağı ve Modernizm

Mustafa OKAN "GAZİ 80" Sanatçı ve Sanatçı Öğretmen Kuşağı ressamlarından. "GAZİ 80" Sanatçı ve Sanatçı Öğretmen Kuşağı ilk sergilerini 17-30 Mart 1997 tarihleri arasında "Resim- Heykel- Grafik Sergisi" başlığıyla T.C. Kültür Bakanlığı Ankara Devlet Resim Heykel Galerisi Necati Bey Caddesi No:55 Demirtepe, Ankara adresinde gerçekleştirdiler. Mustafa Okan'ın da içinde yer aldığı ikinci etkinliklerini 6-29 Şubat 2004 tarihleri arasında "GAZİ 80 Resim- Heykel- Grafik Sergisi- II" başlığıyla T.C. Kültür Bakanlığı Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Fahri Korutürk ve Sedat Simavi Sergi Salonları'nda gerçekleştirerek Türkiye sanat ve sanat eğitimi ortamlarında önemli bir yer tuttuklarını kanıtlamışlardır. Mustafa OKAN'ın bizzat katkıda bulunduğu "GAZİ 80 Resim- Heykel- Grafik Sergisi- II" başlığıyla açılan ikinci serginin, Bilim ve Sanat Kitabevi tarafından aylık yayınlanan Ankara'da Kültür ve Sanat Bülteni şubat 2004 sayısında Basın Bülteni şöyle yer almıştır:

"Cumhuriyet aydınlanmasının bir meşalesi olarak Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün direktifleriyle kurulan, bugünkü

adıyl Gazi Eğitim Fakültesi, kuruluşundan bugüne kadar yetiştirdiği eğitim, bilim, kültür ve sanat neferleriyle ülkemizde önemli ve özgün bir yere sahip olmuştur.



Görsel 3. Ankara'da Kültür Sanat Bülteni – Mustafa OKAN

Ülkemiz tarihinin 1978'li yıllarından 1980'li yıllarına uzanan kesitinde, dönemin koşullarında, Gazi Resim Bölümü'nün kültür ve sanat ortamında, değerli sanatçı hocaların katkılarıyla biçimlenen kuşağımız, "GAZİ 80" adı altında bir araya gelerek bir sanat etkinliğinde bulunmaktadır. Kuşağı karakterize eden toplumsal- kültürel- sanatsal öz ve ruh, eserleriyle bir görsel şölen sunmakta. İki, 1997 yılında gerçekleşen bu ikinci sanat buluşmasında "GAZİ 80 Resim- Heykel- Grafik" sanatçıları yeni yapıtlarını sergiliyorlar. Ülkemizin önemli kültür ve sanat dinamiklerinden biri olan kuşağımız; çizgisini, estetik zenginliğini, teknik anlatım çeşitliliğini, yorum özgürlüğünü eserleriyle yansıtmaya, hayatı estetize etmeye devam ediyor. İdeallerden ve

sevdalardan süzülerek gelen bir kuşağın, Gazi kültür ve ruhunun, sanatçı dayanışmasının bu zengin görsel şöleninde buluşmak dileğiyle..."



Görsel 4. Gazi 80 Kuşağı II. Sergi Duyurusu

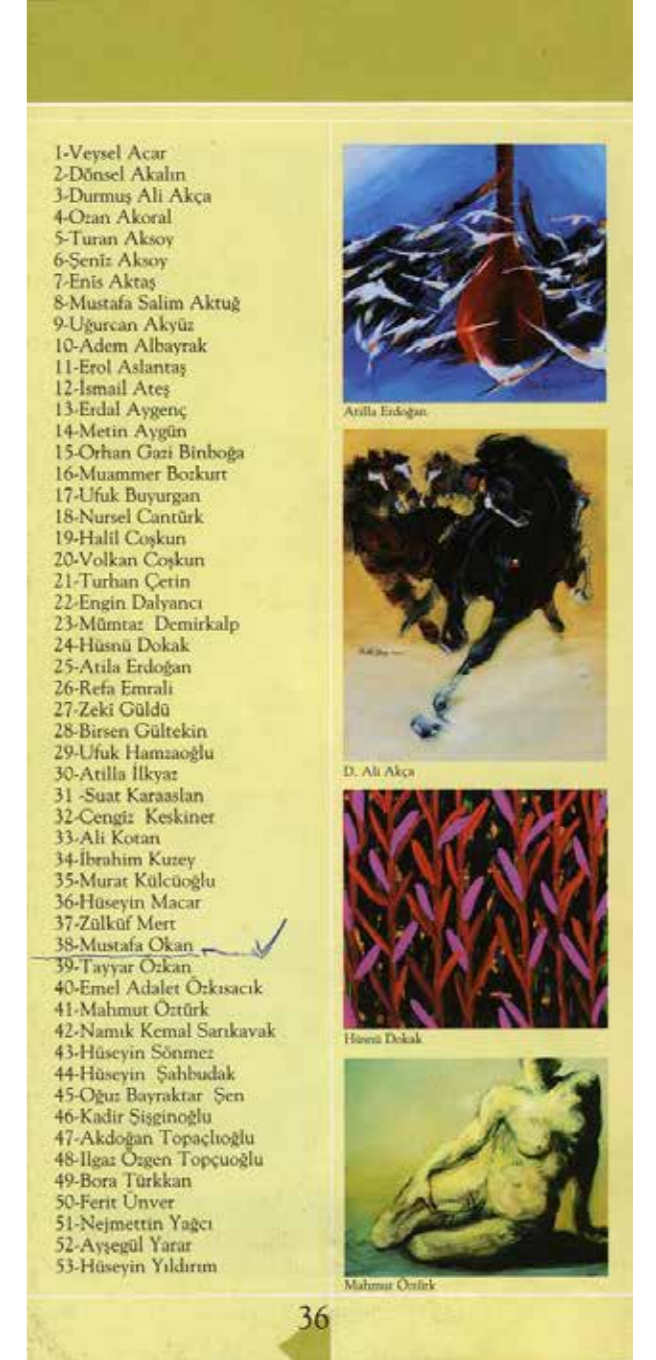
1978 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü'ne kayıt yaptırarak eğitim ve öğretim süreçlerine başlayan ve ardından gelen yakın kuşakların içine dahil olduğu "Gazi 80" Kuşağı sanatçı öğretmen, sanatçı ve akademisyenler, öğrencilik yıllarında, eğitim başta olmak üzere kültürel, ekonomik, politik tüm toplumsal sorunlara duyarlı değerler sistemi geliştirmişlerdir. Bülent Ecevit'in "1980 darbesi Türk gençliğini apolitikleştirmiştir" sözü Türk eğitim tarihine düşülmüş çok önemli bir nottur (Öztürk, 2016). Fakat, "Gazi 80" Kuşağı apolitik ve pasif tavır serilememiştir. Sanatçı öğretmen, sanatçı ve akademisyenler olarak çağdaş Türk sanatının ve sanat eğitiminin atardamarına, çağdaş politikaları temel alan tavırlarıyla kan pompalamışlardır.

Prof. Dr. Mustafa OKAN bu bağlamda öncü tavır sergileyenler içinde yer almıştır.

"... kendilerini "Gazi 80" Kuşağı olarak tanımlayan sanatçı öğretmen, sanatçı ve akademisyenleri yetiştikleri ortamdan bağımsız düşünmek olanaksızdır. Türk eğitim sisteminde yaşanan değişim ve dönüşüm süreçlerini sıcaklığına yaşamış olan bu kuşak, eğitim, öğretim, öğretmenlik, sanat, sanatçılık, sanatçı öğretmenlik, akademisyenlik, kültür gibi kavramları içselleştirmiş ve toplumsal sorunlara duyarlı bir kimlik geliştirmiştir. Bu duyarlılık, "Gazi 80" Kuşağının öğretmen, sanatçı öğretmen, sanatçı ve akademisyen olma mücadelelerini kamçılamış, yaşadıkları olumsuz koşullara rağmen "kayıp kuşak" olmamak için mücadele etmelerini sağlamıştır (agy,s.37). Bu mücadelede en ön saflarda yer alan "Prof. Dr. Mustafa OKAN (Çukurova Üniversitesi- 1 Temmuz 2016'da vefat etti, Türk siyasi tarihinde önemli bir yer tutan YARIN Dergisinin çıkarılmasına öncülük etmiştir, Bilim ve Sanat Kitabevinin Ankara'da aylık sanat programının sunulduğu Ankara'da Kültür ve Sanat Bülteninin desenlerini ve resimlerini yapmıştır. "1968 kuşağı çok aydın yetiştirmiştir ama 1978 kuşağı Şair Nevzat Çelik ve Müzisyen Ahmet Kaya'dan başka aydın yetiştirmemiştir..." diyen önyargılı zihniyetlere, 1978 kuşağının simge aydınlarından Mustafa OKAN adı önemli bir örnektir (agy, s.41).

"Gazi 80" Kuşağı ikinci sergisini de yine Selçuk Kaltaloğlu öncülüğünde gerçekleştirmiştir. TC Kültür Bakanlığı Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Fahri Korutürk ve Sedat Simavi Sergi Salonları Opera- Ankara adresinde 06-29 Şubat 2004 tarihinde açılan "GAZİ80" RESİM HEYKEL GRAFİK SERGİSİ-II etkinliğine katılan akademisyen, sanatçı ve sanatçı öğretmenler şunlardır:

Veysel Acar, Dönsel Akalın, Durmuş Ali Akça, Ozan Akoral, Turan Aksoy, Şeniz Aksoy, Enis Aktaş, Mustafa Salim Aktuğ, Uğurcan Akyüz, Adem Albayrak, Yüksel Arıbal, Erol Aslantaş, İsmail Ateş, Erdal Aygün, Metin Aygün, Orhan Gazi Binboğa, Muammer Bozkurt, Ufuk Buyurgan, Hülya Canbaz, Nursel Cantürk, Halil Coşkun, Volkan Coşkun, Turhan Çetin, Engin Dalyancı, Mümtaz Demirkalp, Hüsnü Dokak, Atilla Erdoğan, Refa Emrali, Zeki Güldü, Birsen Gültekin, Ufuk Hamzaoğlu, Atilla İlkyaz, Suat Karaaslan, Cengiz Keskiner, Ali Kotan, İbrahim Kuzey, Murat Külcüoğlu, Hüseyin Macar, Zülküf Mert, Mustafa Okan, Tayyar Özkan, Emel Adalet Özkısacık, Mahmut Öztürk, Namık Kemal Sarıkavak, Hüseyin Sönmez, Hüseyin Şahbudak, Oğuz Bayraktar Şen, Kadir Şişginoğlu, Akdoğan Topaçlıoğlu, Ilgaz Özgen Topçuoğlu, Bora Türkkan, Ferit Ünver, Necmettin Yağcı, Ayşegül Yazar, Hüseyin Yıldırım (agy, s.40).



Görsel 5. Gazi 80 Kuşağı II. Sergisi

"GAZİ 80" kuşağı genel anlamda modernist tavır sergilemişlerdir. "GAZİ 80" kuşağından olan Mustafa OKAN, modernist ve marksistti. Behice BORAN'ın Türkiye İşçi Partisi (TİP) üyesiydi. TİP'in Türkiye Komünist Partisi (TKP) ile birleşmesinden sonra TKP çizgisinde bir sanatçı, sanatçı öğretmen ve akademisyendi. "Mustafa OKAN İçin..." başlıklı yazısında, TKP Eski Başkanı ve TKP Merkez Komite Üyesi Aydemir GÜLER Sol Portal'da şunları yazar:

Mustafa Okan, dün gece onun öğrencisi olmuş bir akademisyenin söylediği gibi taşrayı bir direnç odağı olabilmek için mekân seçmişti belki de. Büyük kentte sergi, bienal, piyasa sarmalına girmek yerine gencecik yaşında girdiği mücadeleyi ressam ve akademisyen olarak sürdürebilmek için... Çok önemli eserler verdi. Öğrenci değil

insan yetiştirdi. Çok sayıda olmayan ve sanat teorisini tartışan yazıları yöntem dersidir, devrimci uyanıklık ve Marksist derinlik örneğidir. Çizdikleri ve yazdıkları bizim (Güler, 2016).

Mustafa OKAN'ın modernist ve marksist tavrını kısaca açıklayarak net biçimde ortaya koymak gerekir. Marks, modernizmi feodalizmin tasfiyesiyle başlatır ve moderniteyi ise feodalizmin ve kapitalizmin tasfiye süreci olarak tanımlar. Buradan hareketle; modernitenin son umudu Marksizm, Modernitenin son halkası sosyalizmdir diyebiliriz. Lenin'in "kapitalizmin en yüksek aşaması" olarak tanımladığı emperyalizm, 1979'dan bu güne Türkiye'de, aydınlanma çağına, endüstri devrimine, modernizme, moderniteye ve özellikle modernist anlayışla inşa edilen Türkiye Cumhuriyeti'ne saldıran neoliberalist politikalar ve pratikler uygulamaktadır.

Neoliberalist politikalar ve pratikler, kapitalizmi ve burjuvaziyi hedef göstermemek ve hedef saptırmak adına 'Tüketim Toplumu, Tüketim Kültürü' kavramlarını uyduran Frankfurt Okulu (Odorno, Habermas, Benjamin...) ve sonrası burjuva düşünürlerinden esinlenerek postmodernist bir ara evre yaratmaya çalışmıştır. Oysa Marks, tüketime değil üretime bakar. Üretim araçları, üretici güçler ve üretim ilişkilerini çözümler ve toplumsal yapıları 1.İlkel Komünal Toplum 2.Köleci Toplum 3.Feodal Toplum 4.Kapitalist Toplum 5.Sosyalist Toplum 6.Komünist Toplum olarak belirler. 'Tüketim Toplumu, Tüketim Kültürü, Orta Sınıf' kavramları, kapitalizmin ve burjuvazinin sömürgeci politikalarının oyuncağı postmodernistlerin uydurduğu kavramlardır.

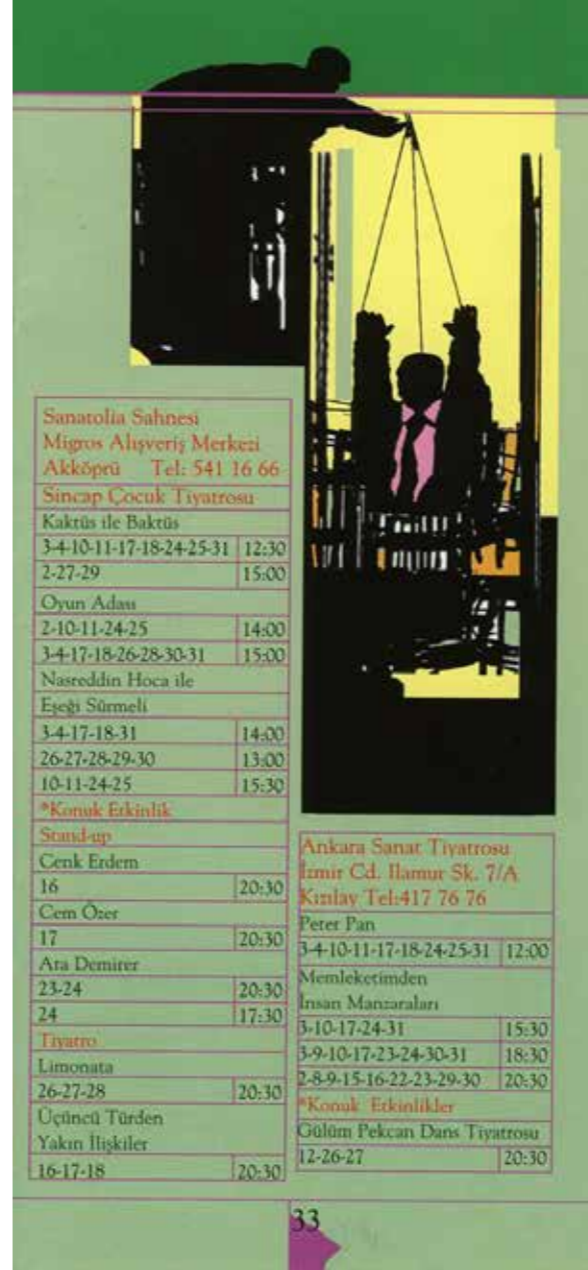
Moderniteyi ileriye ve sosyalizme taşıyan güç işçidir ve emektir. Günümüz felaketlerinin baş sorumlusu sömürgeci egemen sınıf burjuvazidir. Postmodernizmin saldırdığı sadece bir kavram olan ve Marks'ın irrasyonel bir kavram olarak gördüğü 'modernizm' hiç değildir. Günümüz felaketlerinin ve paylaşım savaşlarının sorumlusu, en büyük sermaye güçleri, sahip oldukları enerji kaynaklarıyla, silah, otomotiv, sağlık ve ilaç fabrikalarıyla saldırmaktadır. Burjuvazi için en büyük kar ve ideolojik saldırı alanlarından olan Kültür, Sanat ve Eğitim alanları, burjuva ideolojisinin ve sömürü düzeni kapitalizmin kuklaları postmodernistler tarafından işgal edilmiştir. Türkiye'de postmodernistler, sol ve devrimci maskeler takarak sol kimlikli medyada (Sol Portal, Birgün, Evrensel ve ulusalcı modernist tavrılı Cumhuriyet...) yazılar yayınlamış ve görüntüler vermişlerdir. Berlin Duvarı'nın yıkılmasının öncesinde ve sonrasında Türk solunun, akademisyenlerinin ve aydınlarının sosyalizme olan inançlarının muğlaklaşması için örgütlü ve sinsi mücadele etmişlerdir. Emperyalizmin neoliberalist politikalarına ve pratiklerine uyarlı postmodernist ideolojinin başat alanları olan Etnisiteci-Bölücü, Dinci-Mezhepçi ve Kadın Kimliği Üzerinden Aşırı Cinsiyetçilik

yaklaşımlarıyla Türk solunun toplumcu ve modernist geleneğinin zaaflarından yararlanarak ideolojik muğlaklaştırma etkinliklerini perçinlemişlerdir. Fakat, buna karşın modernist geleceğin simgesi GEZİ DİRENİŞİ, Türk solunun ve ulusalcı, devrimci, yurtsever kimliklerin omuz omuza verebileceğini kanıtlamış, neoliberalizmi ve postmodernizmi deşifre ederek mahkum etmeyi başarmıştır.

Mustafa OKAN'ın tarafı olduğu TKP'nin, 30 Ağustos 2009 Zafer Bayramı için "İşgal karşısında boyun eğmeyip fedakarca yurdunu savunan Türkiye halkı ile Mustafa Kemal Atatürk ve silah arkadaşlarını saygıyla selamlıyoruz" açıklamasını yapması, Türk bayrağını ve yurtseverlik kavramını sahiplenmesi Türk sol hareketi açısından çok anlamlı ve önemli bir dönüm noktasıdır. Türk solu ne zaman ki yurtseverlik kavramını tartışma masasına koymuştur, işte o zaman bölünme kaçınılmaz olmuştur. 1980 askeri faşist darbesi öncesinde Dev Yol hareketi de, dergisinde yurtseverlik kavramını tartıştıktan hemen sonra Acilciler ve Askıcılar fraksiyonlarıyla bölünme yaşamıştı. Emperyalizmin tarih yazıcılarının tasavvurunda, modern ve çağdaş bir Türkiye istemedikleri için Türkler, kadim toplumların yurtlarını işgaleden, göçebe, barbar ve aptal bir millettir. Türkler hiçbir zaman hem yutsever hem de marksist olamazlar. Gezi Direnişi'nden yurtsever marksist kimliğiyle çok güçlü ve kitlesel varlık sergileyerek çıkan TKP için Wikileaks Belgelerinde ve İmralı Tutanaklarında "TKP'ye dikkat edin" komutu bu bölünmenin en açık göstergesi olmuştur. Bu deneyimler bize, yurtsever marksist kimliğin, modernist geleneğini ve Türk modernitesinin itici ve belirleyici gücü olduğunu kanıtlamıştır.

İşte, tam bu noktada Mustafa OKAN'ın çağdaş Türk resim sanatı içinde toplumcu=sosyalist ve toplumcu eleştirel gerçekçi modernist tavrıyla özgün bir yerde konumlandığını görürüz. Mustafa OKAN'ın resimlerinde, modernitenin sosyalizme doğru evrilmesinin itici temel gücü, başat taşıyıcı motifi işçidir, emekçidir, emektir. Modernitenin kazanımlarını kendi çıkarları için sömürerek günümüz felaketlerinin baş sorumlusu olan burjuva egemen sınıfının simgesi patronlar ve kuklaları siyasetçiler, figüranlar ve piyonlar olarak Mustafa OKAN'ın kompozisyonlarında başat ve temel eleştirel motif olarak yer edinirler.

Mustafa OKAN'ın "Sonsuz ve Bir" adlı çalışması hakkında, Mahmut ÖZTÜRK, Mustafa OKAN'a "Bu epik bir çalışma olmuş. Bertolt Brecht'in epik tiyatrosunda olduğu gibi seyirciyi, boşlukla ve boşlukta devinen fırça hareketleriyle başbaşa bırakarak, o an ile geleceği düşünmeyi ve bu günün temel hesaplaşmasını hedef olarak önüne koyuyorsun" der. Mustafa OKAN, bu yorumu ilginç bulur ve epik tiyatro ile bağlantılı yorum yapılmasını önemli bir katkı olarak değerlendirir.



Görsel 6. Kültür Sanat Bülteni – Mustafa OKAN

Mustafa OKAN'ın sınıfsal temelde modernist tavrı koymasına karşın, Son Halife Abdülmecit resimlerinde kültürel anlamda modernist tavrı sergiler. 1915 yılında yaptığı "Sarayda Beethoven" adlı yapıtı bunun en açık göstergesidir. Yapıldığı zamanda basit bir gündelik hayat resmi olan bu resim, bugün tarihsel, çağdaş ve laik özellikleriyle ikonografik ve ikonolojik bağlarıyla tartışılmaya değer modern bir resimdir. Halife olmadan önce Anadolu'da sürgün hayatı yaşamaması ve üçbinden fazla kitap barındıran kütüphanesinin olması Abdülmecit'in sol eğilimli modernist kitaplar okuduğunu göstermektedir. Son Halife Abdülmecit'in modernist tavrılı resimlerini gerçekleştirdiği Abdülmecit Köşkü'ne dışarıdan yapılan gerici faşist saldırı ile içeriden "Kapı Çalana Açılır" sergisiyle yapılan postmodern saldırı ve şiddet, Mustafa OKAN'ın modernist dünya görüşüne ve sanatına yapılmış bir saldırı olarak da görülmelidir.

2. Modern sanata yönelik gerici faşist şiddet ve kardeşi postmodern şiddet

2.1- Gerici faşist güruh tarafından gerçekleştirilen modern sanata yönelik şiddet ve saldırı

Abdülhamit'in 5. Kuşaktan torunu olduğu iddia edilen bir kadının 21 Ekim 2017 tarihli "Son Halife Abdülmecit'in evinde Koç tarafından açılan sergi durdurulmalı! Kuzguncuk'ta bulunan sergide sanat adı altında "rezalet"!!!" tweeti ve yakın akrabası olan bir erkeğin yanlış yazım hataları olan 20 Ekim 2017 tarihli "Dün İstanbul'da Mısır Hidivi İsmail Paşa tarafından yaptırılan görkemli Abdülmecit Efendi Köşkü'nde "Kapı Gelir Sergi adı altında Meşhur KOÇ ailesinden Ömer Koç'un" koleksiyon sergisi vardı... Sanat sergisi değil tam bir rezalet Çıplak insan ve hayvan figürleri ve resimleri!... Sanat adı altında sergilenen Toplumsal ahlaki ve İslami değerleri yerle bir eden bu menfur zihniyete karşıyız..." tweetlerinin kışkırtmasıyla, "Kapı Çalana Açılır" sergisi, 22 Ekim 2017 Pazar günü Bolu'dan ve Düzce'den gelen gerici faşist bir güruh tarafından sabah ve öğleden sonra iki defa olmak üzere "Laiklik bu mu?", "Bu memleket sizin yüzünüzden bu hale geldi" naralarıyla saldırıya uğradı. Bu saldırı 22-23 ve 24 Ekim 2017 tarihli yerel ve ulusal medyada geniş yankı uyandırdı. Saldırganlardan biri "İslam ahlakına sahip çıktığını ve hedef gösterildiğini iddia etti".

Son Halife Abdülmecit'in modernist tavrılı resimlerini gerçekleştirdiği Abdülmecit Köşkü'ne ve "Kapı Çalana Açılır" sergisine saldıran ve saldıran gerici faşist zihniyeti ve ahlak anlayışını, Son Halife Abdülmecit'in modernist tavrılı Sarayda Beethoven, Sarayda Gothe ve nü resimleri mahkum etmek için yeterli örneklerdir. Bu çalışmada, asıl amaçlanan gerici faşist zihniyetin saldırganlığını ön plana çıkararak tartışmak değildir. 1980 askeri darbenden bu güne uygulanana gelen neoliberalist politikaları ve pratikleri, postmodern kavram pratiklerini "Kapı Çalana Açılır" sergisi gibi etkinlikleriyle, gerici faşist zihniyet ve pratikleriyle sanat ve sanat eğitimi ortamlarında kolkola girerek saldırdıklarını kanıtlamak ve mahkum etmektir.

2.2- Neoliberalizmin postmodernist ideolojisinin gerçekleştirdiği modern sanata yönelik şiddet

Neoliberalist politikalar ve pratikler, 1980 ve sonrası Türkiye'sinde uygulamalarını haklı ve doğru göstermek için Mahmut ÖZTÜRK'ün tanımıyla postmodernist kavram pratikleri icat etmişlerdir.

Postmodernist kavram pratikleri, moderniteye ve özellikle marksizme ve sosyalizme karşı burjuva ideolojisinin tezleri olarak üretilmişlerdir. Burada özel olarak vurgulamak için "Modernizm, modernist söylemler, estetik ve ideolojiler çağı bitmiştir, sosyal devletler çağı bitmiş demokratik

devletler çağı başlamıştır, laik ve ulus devletler çağı bitmiştir mezhepsel ve etnik devletler demokrasinin gereğidir, Büyük Ortadoğu Projesi” (Öztürk. 2010) gibi neoliberalist pratikleri ve postmodernist kavram pratiklerini de özellikle vurgulamak gereklidir. Bu günün Türkiye resminde aynı değirmene su taşıdıkları içindir ki, Sanat ve Sanat Eğitimi alanlarına uyarlanan postmodernist kavram pratikleri, neoliberalist pratiklerinden asla ayrı düşünülemez. Dikkat edilirse, emperyalizmin neoliberalist politikalarının ve pratiklerinin ideolojisi olan postmodernist kavram pratikleri tarafından, Marks’ın sadece bir kavram olarak gördüğü ‘modernizm’ paravan olarak kullanılmakta, marksizme ve sosyalizme, hatta milli demokratik devrim ve devlet yapısına bile gerici faşist pratiklerle kolkola girerek acımasızca saldırmaktadır. “Kapı Çalana Açılır” sergisi, modernizme dışarıdan gerici faşist güruhun saldırısı, içeriden ise, neoliberalizmin postmodernist sanatının (gerici faşist güruhun saldırısı karşısında suçsuz ve masummuş gibi gösterilen serginin) saldırısı olarak yorumlanabilir.

“Kapı Çalana Açılır” sergisinin, Türk modernitesine yönelik postmodern bir saldırı olduğu maddeler halinde kısaca şöyle açıklanabilir:

1-Serginin adının “Kapı Çalana Açılır” olması, çok düşündürücüdür ve zamanlaması ise çok manidardır. Komşumuz Suriye’den göçeden mültecilere kapı açmak, sınırda kamp kurmak yerine tüm yurt sathına geliş güzel dağıtımını sağlamak, zorla vatandaşı olarak kabullendirmek ve üç yaşındaki Türk çocuklarına anaokullarında din ve değerler eğitimi bahanesiyle arapçayı disiplinler bağlamında öğretim dili ve ikinci anadil yapmaya çalışmak... gerici faşist zihniyete hizmeteden bir algı operasyonudur.

2-Son Halife Abdülmecit’in modernist tavırlı resimlerini gerçekleştirdiği Abdülmecit Köşkü’ne giren izleyici ilk adımda “Ölmüş Kuğu” heykeli karşılaşmaktadır. Yer düzleminde konumlandırılmış “Ölmüş Kuğu” heykeli, postmodernist algı operasyonunun ilk motifi olarak izleyiciyi sarsmayı ve bundan sonra göreceği koleksiyon nesnelere değil, serginin sözüm ona açıklamasını yapan küçük metin broşürünü okumayı hedeflemiştir. “Ölmüş Kuğu” heykelinin girişin ilk adımında yer alması, bilinçli bir algı operasyonunun yapıldığını kanıtlayan içeriklere sahiptir.

Kuğu; ideal güzelliğin, aşkın, sadakatin, aileye bağlılığın, beyazlığın, saflığın, temizliğin simgesidir. Modernist toplumun temel çekirdeği ailedir. Aileye bağlılık, modern toplumda vatandaşlık bağı ve dayanışma ruhunu güçlendiren temel etmendir. Kuğuyu öldürmek, vatandaşlık bağı koparmak ve dayanışma ruhunu öldürmektir. Emperyalizmin ve neoliberalist iktidarlarının postmodernist kavram pratiklerinin uygulanmasına, dinci-mezhepçi, etnisiteci-bölücü ve kadın kimliği üzerinden aşırı cinsiyetçi

ayrımcılık ile “böl ve yönet” stratejisine hizmet etmektedir. “Ölmüş Kuğu” heykeli, Son Halife Abdülmecit’in modernist tavırlı resimlerine ve bu resimleri gerçekleştirdiği Abdülmecit Köşkü’ne, çağdaş Türk sanatına ve sanat eğitimine saldırıyı, modernizmin, modernitenin, modernitenin son halkası olan sosyalizm ütopyasının ve Mustafa OKAN’ın resimlerinin ve sosyalizme olan inancının temel taşıyıcı motifi işçinin, emekçinin ve emeğin öldürülmesini simgelemektedir. Uluslararası işbirlikçi sermayenin Türkiye simgesi KOÇ Şirketler Grubunun öldürücü gücünü simgelemektedir.



Görsel 7. “Kapı Çalana Açılır” Sergisinden

3- “Kapı Çalana Açılır” sergisinde yer alan “Ölmüş At” heykelinin içeriği, “Ölmüş Kuğu” heykelinin içeriğinden çok da farklı değildir. “Ölmüş At” heykeli beyazdır. Beyaz at, kutsallığı, asaleti, gökyüzünden yeryüzüne, yeraltı dünyasına ve hazinelerine ulaşmayı, geçmişe ve geleceğe yolculuğu, Türk kültüründe ömürlük yoldaşlığı, ar, namus ve onuru simgeler. Nallarını havaya dikmiş olan atın öldüğünü ya da anandığını savunmak biçimsel bağlamda tartışma götürür bir izlenim yaratmakta olsa da, içerik bağlamında modern olana postmodernist bir saldırdır. “Ölmüş At” modernizmin öldüğünü, “Ananan At” ise modernizmin küllüğünde ya da diğer bir deyişle modern Türk mimarisini simgeleyen Son Halife Abdülmecit’in Köşkü’nde ananan ya da can çekişen At’ı temsil etmekte, modernitenin ideal formunu ve ideal toplumunu simgelemektedir. “Kapı Çalana Açılır” sergisinin minik broşüründe ölüm ve yaşam çelişkisinden bahsedilmekte ve serginin “Modernizm Öldü, Yaşasın Postmodernizm” mesajını ve art niyetli tutumunu ele vermektedir.



Görsel 8. “Kapı Çalına Açılır” Sergisi Okurları I

4-“Kapı Çalana Açılır” sergisinin minik broşüründe hiperrealist çalışmaların olduğundan bahsedilmektedir.

Oysa hiperrealist denilen nesnelerin, kitsh-yoz ve dekoratif olana daha yakın durdukları iddia edilebilir ve ayrıca tartışılabilir. Ayrıca, izleyicilerin gerçekle yüzleşmesini, gerçeği görmesini ve görerek düşünmesini engelleyen minik açıklamalı minik broşürlerin izleyiciye verilmesini, minik metinlerin izleyicinin görme etkinliğinin önüne geçmesini ayrıca tartışmak gerekir. Yapıt, izleyici ve izleyicinin görme-bakma etkinlikleri tali plana atılarak aşağılanmış, postmodernist modüler eğitimin gereği olarak metin ve kavram ön plana çıkarılmıştır. Postmodernistlerin, hiperrealizmden, fotorealizmden ve fotoğraftan medet umması, ağır ve sert eleştiriler alınca, romanizmin mistik-içe kapanık ve kendi ülkesinin gerçeklerinden kaçıp doğuya-uzaklara özlem duyan oryantalist “sanat için sanat” anlayışının şefkatli kollarına sığınması başka araştırmaların konusu olabilir. Postmodernistler, romantik kaçamakları toplumsal karşılıktan yoksun kalınca, bugünlerde ortaçağın gotik sanatına ve kasvetli mistik dünyasına dört elle sarılmış durumdadır.



Görsel 9. “Kapı Çalına Açılır” Sergisi Okurları II

Postmodernistler, niçin rönesansa ya da realizme yakın durmazlar? Yanıt gayet açıktır. Marks, moderniteyi, feodalizmin tasfiyesine başladığı rönesansa kadar götürür. Sömürgelerden elde edilen ganimetlerle yeni bir ticaret sermayesinin oluşması, derebeylerin ve kilisenin sermaye gücünün zayıflamasına neden olduğu için, feodalizm, rönesans sürecinde ilk tasfiye darbesini yemiştir. Fotoğrafa tapınan postmodernistlerin, realizmden uzak durmalarının temel nedeni, marksist ve realist ressam Courbet’in fotoğraf makinesine karşı verdiği amansız mücadeledir. “Günaydın Monsieur Courbet” adlı resminde, burjuvanın, kahyasının ve köpeğinin hazır ol vaziyette Ressam Courbet’yi selamlaması, hiçbir fotoğraf makinası deklanşürünün ve fotoğraf sanatçısının yakalayamayacağı bir kompozisyonudur.

5- Postmodernistlerin, sanatta “Temsil”e ve “Temsili Sanat”a karşı tavır koyması, “Ölmüş Kuğu” ve “Ölmüş At” heykelleri ile görünür hale gelmiştir. Bu tavır, Son Halife Abdülmecit’in modern sanatına yönelik bir şiddettir ve aşağılayıcı bir saldırdır. “Sarayda Beethoven” resmi, 1915’de basit bir gündelik hayatı, oda müziği icracılarını ve

dinleyicilerini temsil etmektedir. Oysa, bugün “müzik gınahtır, çalgılı müzik gınahtır, resim, fotoğraf ve heykel gınahtır, kadının erkeklerin yanında başı açık olması gınahtır...” diyen esrarkeş ve haşhaşi İngiliz tarikatçı yobazlığının kindar ve dindar saldırıları fütursuzca sürmektedir. Bu saldırılara karşı, İslamın en yüksek siyasal makamı Halifelğin son temsilcisi Abdülmecit, onurlu bir duruşu ve Türk modernitesini evrensel moderniteyle bütünleştirmeyi temsil etmektedir.

“Postmodernist olmadığını” savunmak için çarşaf çarşaf yazı döktürenlerin Jean Boudrillard’ının “Akıllı insan, düzene isyan etmeyen uyumlu insandır” sözü kulaklarda küpedir. Son Halife Abdülmecit ile Mustafa OKAN, moderniteyi temsileden muhalif motifler kullanarak, akıllı insanın kendileri olduklarını kanıtlamış, Türk modernitesinde ve Çağdaş Türk Sanatı Tarihinde önemli bir yer edinmişlerdir.

Değerlendirme ve sonuç

Emperyalizmin işbirlikçi sermayesinin Türkiye temsilcilerinden KOÇ, burjuva sanat tarihi yazıcılarına ulusal ve uluslararası altyapı hazırlamaktadır. Bienale sponsorluk yaparak böyle bir sergi gerçekleştirmesi bunun en son kanıtıdır. KOÇ’un doğum yeri, modernist anlamda inşa edilen genç Türkiye Cumhuriyeti’nin başkenti Ankara’nın Samanpazarı semtidir. KOÇ’un doğum sancılarını, kurtçuklu peynirlerden cımbızla kurtçukları ayıklayarak peynir pazarlamasından, ihale dalkavukluklarına kadar tüm ayrıntılarını Erol TOY’un yazdığı “İmparator” kitabı açıkça kanıtlar.

KOÇ, içinden doğduğu modern Türkiye’ye ihanetin simgesidir. Başkent Ankara ve çevresiyle ilgili araştırmalar yapma iddiasıyla kurulan Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi (VEKAM), 2016 yılında Ankara ile ilgili görsel ve yazılı belgeler toplama ve arşiv oluşturma projesi gerçekleştirdi. Ankara konulu yapılmış resimleri satın alıp koleksiyon yapmak ve bu koleksiyonla müze kurmak yerine, resimlerin görsellerini toplaması (arşiv yapması faydalıdır ama yinede) düşündürücüdür. Bu arşive, Ankara doğumlu tek ressam olarak Mahmut ÖZTÜRK’ün bir resminin görselini vererek destek olması çok düşündürücü ve Ankara modernitesinin savunulması bakımından çok anlamlıdır. Postmodernistlere İstanbul’da bienallerde çift küratörlü uluslararası yatırım yapıp koleksiyon oluşturulmasına karşın, Ankara’da Kuşlukpark bölgesinde, Suna ve İnan Kıraç Vakfı bünyesinde atıl bir galeri açmak göz boyamaktan başka birşey değildir.

KOÇ’un, New York Metropolitan Müzesine 75 yılına Türk-Osmanlı eserlerini bağışlaması, Türkiye’de vatandaşımızın, akademisyenimizin, sanatçılarımızın... görüp tanınması ve araştırması gereken kültürel mirasımızı yabancılarla peşkeş çekmek bağışlanmaz bir durumdur. Bir yandan işbirlikçi

sermaye patronları kendi burjuva sanat tarihlerini yazdırmaya çalışırken, diğer yandan “Milletin a... sına koyacağız” diyen Tüccar Mütegalibeler (Tüccar Zorbalar) de kendi yoz sanatlarının ve sanat diye yutturmaya çalıştıkları ebru, hat, tezyinat gibi feodal zanaatlarının tarihini yazmakla meşgul oluyorlar. Cumhurbaşkanlığı himayesinde Ehl-i Hiref (işinin ehli, ustası) konseptli Yeditepe Bienali düzenliyorlar. Cumhurbaşkanlığı sitesinden, Ehl-i Hiref’in Türkçesini dahi yazmaya tenezzül etmeden duyuru yapıyorlar.

Son söz olarak

Çok yetenekli ve kültürlü modernist bir kimlik sergileyen Son Halife Abdülmecit, ebru, hat, tezyinat gibi zanaat işlerini de çok başarılı biçimde icra edebilirdi. Ama o, zanaatı değil sanatı, resmi, modern olanı, çağdaş olanı seçti. Bağlama, ud, ney gibi tek sesli müzikte kullanılan çalgıları da çok iyi çalabilirdi ve tek sesli çalgılara ilişkin besteler yapabiliirdi. Ama o, tek sesliliği değil çok sesliliği, çok sesli müzik enstrümanlarını çalıp, o çalgılara ilişkin besteler yapmayı, moderniteye sahip çıkmayı ve çağdaş Türk sanatı tarihinde öncü olmayı seçti.

Modernizme ve moderniteye karşı kimin kiminle saf tuttuğunu, başta Türk solunun, Türk aydın ve akademisyenlerinin, sanatçıların ve sanat eğitimcilerinin görmesi gerekir. Son Halife Abdülmecit ve Mustafa OKAN Türk modernitesinin ve çağdaş Türk sanatının önemli yapı taşları olarak öncü görevlerini layığıyla yerine getirmişlerdir.

Karl Marx 5 Mayıs 1818 yılında doğdu ve 14 Mart 1883 tarihinde öldü. Doğumunun 200. Yılında Marks’ı kutluyor, Son Halife Abdülmecit’i ve Mustafa OKAN’ı saygıyla anıyorum.

KAYNAKÇA

ÖZTÜRK M. (2010), “Sanat ve Sanat Eğitimi Alanlarına Postmodernist İdeolojinin Müdahaleleri ve Yozlaştırma Politikaları”, Eleştirel Pedagoji Politik Eğitim Dergisi, Sayı:11, Sayfa: 41- 45, ISSN: 1308-7703, ANKARA.

ÖZTÜRK M. (2016), “Çağdaş Türk Sanat Eğitiminde ve Çağdaş Türk Sanatı Bağlamında ‘Gazi 80’ Kuşağı” Cumhuriyetin Işığında Yükseköğretimde Sanat Eğitimi Uluslararası Sempozyumu 23-25 Kasım 2016, ISBN: 978-975-507-285-2, ANKARA.

GÜLER A. (2016) “Mustafa OKAN için” Erişim Tarihi: 22.10.2016 <http://haber.sol.org.tr/yazarlar/aydemir-guler/mustafa-okan-icin-173183>



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan *April* 2018

Mediha ESMERAY¹

¹ Mersin Üniversitesi / Mersin University /
medihaesmeray@gmail.com

AMBLEM İLE SEMBOLİK TÜKETİM ARASINDAKİ İLİŞKİNİN İNCELENMESİ: STARBUCKS ÖRNEĞİ

INVESTIGATION OF RELATIONSHIP BETWEEN LOGO
AND SYMBOLIC CONSUMPTION: EXAMPLE OF
STARBUCKS

Anahtar Sözcükler: Amblem, sembolik tüketim, marka,
starbucks, logo.

Keywords: Emblem, symbolic consumption, brand,
starbucks, logo.

ÖZET ABSTRACT

Amblem, bir kurumun kendini tanıtmayı, diğer kurumlardan ayırması amacıyla kullandığı simge ve işaretlerdir. Amblem, kurum için bir değer oluşumu sağlar ve markalaşma gerçekleşir. Marka popülaritesinin oluşumunda önemli bir role sahip olan amblem, o markanın bir kimliği görevi görmektedir, tüketicinin o markayı tercih etmesinde önemli bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sembolik tüketim, tüketicinin tercihlerinin fiziksel ihtiyaçlarını gidermekten çok, sosyal ve psikolojik ihtiyaçları doğrultusunda şekillenmesidir. Bu tüketim tarzı, marka değeri olan ürünlerin tercih edilmesinde önemli bir etken olmuştur. Popüler kültür çerçevesinde de değerlendirilebilecek olan bu yapı, ürünlerin ve markaların tercih edilmesi sürecinde tüketici için sembolik değerin ne denli etkili bir unsur olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Günümüzde tüketim tercihleri, tüketici için popüler kültür ile şekillenen bir kimlik oluşturmaktadır.

Sembolik tüketim tarzı, tüketimin devamlılığı noktasında amblem ile ilişki içerisindedir. Bu çalışmanın problemi, amblem ile sembolik tüketim arasındaki ilişkinin incelenmesidir. Bu ilişkinin tanımlanmasında, günümüz popüler tüketim kitlesinin ağırlıklı tercihi olan Starbucks Kahve Şirketi ve bu markaya ait amblem ele alınmıştır.

Emblem is the symbol and sign that an institution uses to identify itself, to distinguish it from other institutions. The emblem provides a value formation for the institution and branding takes place. Emblem design provides a value formation for the brand and plays an important role at the point where the consumer prefers that brand.

Symbolic consumption is that the consumer's preferences are shaped by their social and psychological needs rather than their physical needs. This style of consumption has been an important factor in the choice of brand value products. This structure, which can be evaluated in the context of popular culture, clearly shows the symbolic value of the consumer in terms of the products and the preference of the brands. Today, consumer preferences form an identity that is shaped by popular culture for the consumer.

The symbolic consumption style is in relation to the emblem at the point of consumption continuity. The problem of this study is to examine the relationship between emblem and symbolic consumption. In defining this relationship, the Starbucks Coffee Company, the predominant choice of today's popular mass of consumption, and the emblem belong to this brand have been addressed.

Giriş

Bir kurumun bilinirliğini sağlaması ve akılda kalıcılığını kolaylaştırması bakımından amblem, özellikle tüketim toplumu üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Günümüzde, tüketim toplumunun bir ürünü ihtiyacının ötesinde, haz/mutluluk sağlamak ve sosyal bir statü edinmek amacıyla yöneldiği bir tüketim şekli olan sembolik tüketim, kişiler tarafından sıklıkla gerçekleştirilen bir eylemdir.

Bu çalışmada, amblem ile sembolik tüketim ilişkisi üzerinde durulmuştur. Kişilerin bir markayı tercih etme noktasında, o markanın simgesi haline gelen amblem, rolü büyüktür. Amblem, bir markayı doğru ve net bir şekilde temsil etmesi önemlidir. Kişiler, bir markayı tercih ederken sembolik değeri doğrultusunda hareket ederler. Bu sembolik değer, hem tüketici hem de marka için bir kimlik oluşumu sağlar.

Logo ve Amblem

Öncelikli işlevi insanlar arasında görsel bir iletişim dili oluşturmak olan grafik tasarımın, bu işlevini yerine getirirken kullandığı en etkili araçları logo ve amblemlerdir. Amblem ve logolar, bir şirketin, ürünün, hizmetin ya da tüzel yapının karakterini temsil eden grafik sembollere verilen isimdir (Ambrose, 2010, s. 156). Amblem ve logolar, iletilmek istenen mesajı kısa sürede ve etkili şekilde iletir, aynı zamanda o mesajın kalıcı olmasını da sağlar. "Amblem ve logolar, firma ve markaları temsil eden, onların özelliklerini yansıtan, anlam yüklü özel dizayn edilmiş semboller ya da biçimlerdir" (Aktuğlu, 2011, s. 141).

Logo ve amblem, birbirlerine yakın iki kavramdır, aynı işlevi yerine getirmeyi amaçlarlar; fakat oluşumları açısından farklılık gösterirler. "Amblem, bir sembol olarak ifade edilirken, logo, markanın sembol ile bütünleştirilmesi ile ortaya çıkar" (Aktuğlu, 2011, s. 141). "Amblem, ürün ya da hizmet üreten kuruluşlara kimlik kazandıran sözcük özelliği

göstermeyen; soyut ya da nesnel görüntülerle ya da harflerle oluşturulan simgelerdir" (Becer, 1997, s. 194). Amblem, şekiller ve harflerle oluşturulmuş, kurumu metinsel olmaksızın temsil eden simge ve sembollerdir.



Görsel 1. Koç Logo

"Logo (Logotype); iki ya da daha fazla tipografik karakterin sözcük halinde okunacak biçimde bir araya getirilmesiyle oluşturulan ve bir ürün, kuruluş ya da hizmeti tanıtan marka ya da amblem özelliği taşıyan simgelerdir" (Becer, 1997, s. 195).



Görsel 2. Mobil Logo

Logolar, temsil edilmesi amaçlanan kuruma ait sözcük ve sembollerle oluşturulan tasarımlardır ve kurumu metinsel olarak da temsil etmesi bakımından amblemden farklılık gösterirler.

Bu çalışmada, kişilerin algılarına hitap edebilme ve kullanılan sembollerin zihinlerinde kalıcı hale getirebilme gücünden yola çıkılarak amblem kavramı detaylı şekilde ele alınmıştır.

Amblem ve İşlevleri

Bir düşünceyi, kurumu ve nesneyi simgeleyen amblem, kısa sürede algılanabilmesi ve akılda kalıcı olması bakımından önemlidir. Kurumun görsel kimliği görevini üstlenen amblem, aynı zamanda o kurumun bir temsili durumundadır ve aynı zamanda kişiler için bir güven unsuru sayılabilir. "Amblem, logo ve ticari markaların simgeleme özellikleri, işlevleriyle doğru orantılıdır. Simgesel olan, sözel olana göre daha az şartlandırıcıdır. Kısa sürede algılanan, ama uzun süre akılda kalan simgelere geniş anlamlar yüklenebilir" (Becer, 1997, s. 196). Amblem, kişiler tarafından kısa sürede algılanabilmesi ve sonrasında da akılda kalıcı olabilmesi, etkili bir tasarım ve o tasarımda

kullanılan doğru simgeler ile mümkündür. Amblem tasarımları, bir düşünceyi, nesneyi veya kurumu en iyi ve doğru şekilde yansıtabildiği sürece etkili olabilmektedir.

Amblem tasarımları, toplumun her kesimine hitap etmeyi amaçlar. Örneğin; metin olmaksızın şekille ya da şekillerle oluşturulan semboller, okuma-yazma bilmeyen kitleye de istenilen mesajı iletme gücüne sahiptir. Metinsel olmaksızın, kişilere amaçlanan şeyi algılatma ve kalıcı olabileme özelliği ile amblemler, daha hızlı kavranabilirler.

Amblemin işlevini; tanıtmaya işaret, soyut bir kavramı somutlaştırma ve özellikle toplumları tanımlama olarak tanımlayan Hatice Aslan Odabaşı, amblemin bir kuruluşun çalışma alanını, boyutlarını, üretim namını birleştiren bir görev yüklediğinden bahseder. Amblem görüldüğünde temsil ettiği malı, hizmeti, kurumu kolayca anımsatabilir (Odabaşı, 2002, s. 175). Amblemler, kurumun tanınırlığını artırır. Hedef kitleye verilmek istenen mesajı en doğru biçimde aktarması, o kurumun karakterini, kalitesini ve amacını en hızlı ve en kalıcı biçimde yansıtmaya bakımından amblemler, o kurum için bir bakıma omurga görevi görür. Kişilerin bir markayı, bir ürünü tercih etmesi noktasında görsel simgeler/amblemler oldukça etkilidir. Amblem, etkili bir görsel ifade dili oluşturur ve kişilerin görsel algısını etkileyerek markanın bilinirliğini pekiştirir.

İnsanların algılamaları üzerine en büyük etkiyi yaratan, görsel araçlardır kuşkusuz. Bir şeyi sözlü/yazılı olarak saatler/sayfalar boyunca anlatabilirsiniz. Kullanacağınız görsel bir araç ise onu çok hızlı, etkin ve kalıcı olarak belleklere kazıyabiliyor. Yani görmek, duymaktan daha fazla akılda kalır. Bu nedenledir ki, markamızın tamamlayıcı bir diğer parçası da bunun için kullanacağımız sembollerdir (Elitok, 2003, s. 55).

Amblem Çeşitleri

1.Harf Formu ile Oluşturulan Amblemler

Bu çeşit amblemler, sadece harflerden oluşmaktadır. Amblem tasarımı kullanılan harf/harfler, bilindik görünümünden sıyrılır ve yeni bir form alır. “Bu tipografik amblemler sadece bir harften oluşmaktaysalar, o harf alışılmışın dışında bir form olmak zorundadır. Kullanılan alfabelerdeki harflerden ayrılması ve akılda kalıcılığı bu özelliğe bağlıdır. Tasarımcı burada yeni bir harf formu arayacaktır. Birden fazla harften oluşan amblemlerde ise en önemli özellik, harflerin birbirleriyle strüktür, form ve espas kombinasyonu açısından dengeli kullanımları ve alışılmışın dışında olmalarıdır” (Taşçı, 1985, s. 6). Örneğin; hızlı servis restoran sektörünün önemli bir markası olan Mc Donald’s, ağırlıklı üretimi olan patates kızartması ile marka isminin baş harfini buluşturmuştur (Görsel 3).



Görsel 3. Mc Donald’s Amblemi

2.Kurumun İmajını Yansıtmaya Yönelik Biçimlerle Oluşturulan Amblemler

Çeşitli semboller kullanılarak oluşturulan bu amblemler, temsil ettiği kurum hakkında bilgi verir. “Bu tür amblemlerde sembolik motiflerden faydalanılır. Dokuma mekiğinin tekstili, kitabın yayınevini, güvercinin barışı simgelemesi gibi...” (Taşçı, 1985, s. 6). Örneğin; Mimar Sinan Üniversitesi’nin ambleminde eski yunan mitolojisinde bilgeliğin simgesi olan baykuş figürü kullanılmıştır (Görsel 4).



Görsel 4. Mimar Sinan Üniversitesi Amblemi

3.Harf Formu ve Biçimlerle Oluşturulan Amblemler

Harf ve biçimin birlikte kullanımıyla oluşturulan bu amblemler, hem semboller ile kurumu niteler, hem de kurumun ismini anımsatan harfler ile diğer kurumlardan farklı hale gelmesini sağlar. Bu amblem çeşidi, “formlarını harflerden alan ve firma hakkında imaj veren biçimlerden oluşan amblemlerin kombinasyonlarıdır. Bu tür amblemler, firma hakkında bir imaj verirken firma adının baş harfi ile de diğer firmalardan ayrılmasını kolaylaştırır ve akılda kalma yüzdesini artırır” (Taşçı, 1985, s. 6).

Örneğin; Beats müzik şirketi için tasarlanan amblemde, kurumun baş harfi ile daire şekli bir arada kullanılarak kulaklık formu elde edilmiştir (Görsel 5).



Görsel 5. Beats Müzik Amblemi

Bu çalışmada, kurumun kimliği haline gelen amblem tasarımlarına bir örnek olarak Starbucks Kahve Şirketi’nin amblemi incelenmiş ve tüketici üzerindeki etkisi, hazsal tüketimin bir şekli olan sembolik tüketim üzerinden değerlendirilmiştir.

Faydacı ve Hazsal Tüketim

Türk Dil Kurumu’nun tanımına göre tüketim; “üretilen veya yapılan şeylerin kullanılıp harcanmasıdır”¹. Tüketimi; sadece üretimle yok etme arasındaki aracı bir terim olarak tanımlayan Jean Baudrillard, tüketimde kendisini yok etmede aşmaya, dönüştürmeye yönelik derin bir eylem olduğunu vurgular ve tüketim toplumunun var olmak için nesnelere ihtiyacı olduğundan bahseder. Tüketimin göstergelerin düzenlenmesini ve grubun bütünleşmesini güvence altına alan bir sistem olduğuna da değinen Baudrillard, tüketimin hem bir ahlak hem de bir iletişim sistemi, bir değiş tokuş yapısı olduğunu vurgular. (Baudrillard, 1997, s. 91). Önceleri sıklıkla kişilerin ihtiyaçları doğrultusunda şekillenen tüketim eylemi, sonrasında ihtiyaç olanı karşılamaya ötesinde, tüketim toplumu için sosyal statü sağlama ve kimlik edinme noktasında da etkili bir eylem haline gelmiştir. Günümüzde kişilerin tüketim tercihleri, iktisadi ve sosyolojik olarak iki farklı biçimde ele alınabilmektedir. İktisadi odaklı tüketim tarzı, bir diğer deyişle faydacı tüketim; kişinin ihtiyaçları doğrultusunda, somut fayda elde edebilmek amacıyla gerçekleştirdiği tüketim eylemidir. Sosyolojik odaklı tüketim tarzı, yani hazsal tüketim ise; tüketicilerin bir ürünün soyut özelliklerini de önemseyen, faydanın ötesinde haz ve mutluluk arayışıyla yöneldiği tüketim şeklidir. Hazsal tüketim, kişilerin benimsemiş olduğu yaşam tarzını yansıtır ve bu yaşam tarzının devamlılığı noktasında kişi için besleyici ve yönlendirici bir eylem haline alır.

Yaşam tarzı, hem tüketici satın alma kararlarını etkileyen faktörlerden biri olması hem de tüketici tercihlerinin şekillenmesi ve bu tercihlerle ilgili gerekli tahminlerin yapılması bakımından büyük önem taşımaktadır. Tüketicilerin ürün özellikleriyle ilgili tercihleri, ürünlerin

rasyonel ya da duygusal özellikleri arasında seçim yapmaları ve bu özelliklerinden birine daha çok önem vermeleriyle ilgilidir. Tüketiciler; yaşam tarzları, buldukları sosyal sınıf ve taşıdıkları değerlere göre bu özellikleri farklı şekillerde değerlendirir ve tercihlerini bu doğrultuda yaparlar. Bazı tüketiciler aynı ürün özelliklerinden mantıklı, somut olanı tercih ederken; bazı tüketiciler ise bunun tam tersi soyut, duygusal özelliklerini tercih ederler (Çelik, 2008, s. 140).

Bireylerin tüketim tercihlerini sosyal ihtiyaçları doğrultusunda şekillendirmesi olan hazsal tüketimin bir çeşidi de sembolik tüketim tarzıdır.

Sembolik Tüketim

Semboller, kitle tarafından anlam yüklenen, bu anlam neticesinde bir kavramın karşılığı olarak kabul edilen göstergelerdir. “Sembol; belirli bir nesnel olay ya da olgunun, düşünsel kaynaklı bir kavram veya kendi kavramının açılımları ve çağrışımlarıyla karşılaştırılmasından doğar” (Uçar, 2004, s. 24).

Odabaşı, sembolik tüketimi; bireylerin ürünleri sembolik değerlerine göre değerlendirip satın alması ve tüketmesidir diye tanımlar ve sembolik ürün tüketimin amacını statü ya da sosyal sınıfı belirlemek, kendini tanımlayıp bir role bürünmek, kendini başkalarına ve kendine ifade etmek ve kimliğini yansıtmak kaygısı olarak açıklar. (Odabaşı, 2006, s. 95). Tüketim tercihlerinin ürünlerin sembolik değerleri ile şekillenmesiyle ortaya çıkan sembolik tüketim; ürünlerin faydacı değerlerinden çok hazsal ihtiyaçlar doğrultusunda, sembolik değerleri için satın alınmasıdır (Çelik, 2009, s. 77). Özellikle günümüzde kişilerin tercih ettikleri ürünler kişilik özellikleri ile doğru orantılı hale gelmiş, bir imaj oluşumu sağlamış ve devamında da oluşturdukları bu imaj doğrultusunda tüketim tercihleri şekillenmiştir.

Sabahattin Çelik, *Hazsal ve Faydacı Tüketim* isimli kitabında, sembolik tüketimin nedenlerini;

1. Statü ya da sosyal sınıf belirtmek
2. Kendini tanımlayıp bir role bürünmek
3. Sosyal varlığını oluşturmak ve koruyabilmek
4. Kendini başkalarına ve kendine ifade edebilmek
5. Kimliğini yansıtmak

olarak sıralar (Çelik, 2009, s. 77).

¹http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=T%C3%9CCKET%C4%B0M

Kişiler, tüketim tercihlerini, tükettikleri ürünleri bir iletişim aracı olarak benimserler ve bir statü elde ederler. Sosyal yaşamda elde ettikleri bu statünün devamlılığı için de ürünlerin sembolik değerlerini ön planda tutarlar ve tüketim tercihlerini bu doğrultuda şekillendirirler. Tüketim kültüründeki sosyal statü ve roller kişilerin ürün tercihlerine göre belirlenir ve sembolik tüketim bu şekilde gerçekleşir. “Belirli bir rolle sosyal olarak ilişkilendirilmiş ürünlerin varlığı ya da yokluğu rol davranışını ortaya çıkarır ya da kaldırır. Bir kültürle yaşayan ve o kültürü öğrenen bireyler, benzer biçimde o kültürde yaşayan diğerlerinin davranışlarını tatmin edebilmeli ve görebilmelidir. Belki daha da önemlisi, başkalarının tatmin edilebilen davranışlarına göre kendi davranışlarını yapılandırabilmektedirler” (Çelik, 2009, s. 80).

Sembolik tüketim tarzının kişiler tarafından benimsenmesinde en önemli araçlar, markalar ve o markaları temsil eden amblemlerdir. Amblemler, markaya belli bir kimlik ve değer kazandırır; bu kazanım tüketici tercihlerini yönlendirir. Markalar tarafından benimsenen semboller, niteledikleri şeyler, vurguladıkları anlamlar ile kişinin bu sembolü algılayıp hafızasında kalıcı hale gelebilmesi noktasında büyük önem taşırlar. Semboller, tüketiciler için bir tüketim nesnesi haline gelir ve yüklenen anlamları tüketmek amacıyla markalar tüketiciler tarafından tercih edilirler. Odabaşı, bu semboller ile markaların bütünleşmesini ve kişilerin tercihlerini yönlendirmesini; “örneğin midilli atı ve timsah, zenginlik ve seçkinliğin sembolik anlamlarını taşır ve tüketiciler bu anlamları tüketmek için bu markaları tercih ederler” (Odabaşı, 2006, s. 95-96) şeklinde açıklar. Kişiler sembollere yüklenen anlamlar sebebiyle markaya ve o markaya ait tüketim nesnelere yönelirler.

Starbucks Kahve Şirketi

Starbucks, ABD’li kahve dükkânları zinciridir. Merkezi Seattle, Washington’da yer alan Starbucks, adını Moby Dick’teki Starbucks adlı karakterden alır ve simgesi bir deniz kızıdır. “Her gün işe şu iki şeyin hayaliyle gideriz: arkadaşlarımızla mükemmel kahveyi paylaşmak ve dünyanın biraz daha güzelleşmesine katkıda bulunmak. Bu, 1971 yılında ilk Starbucks açıldığında geçerliydi ve bugün de hala geçerliliğini koruyor²”. İlk Starbucks mağazası 1971 yılında öğretmen olan Jerry Baldwin ve Zev Siegel ile yazar olan Gordon Bowker tarafından açılmıştır. 1982 yılında yatırımcı Howard Schultz da ortaklığa katılmış ve 1985 yılında Starbucks’ın tek sahibi olmuştur.

Schultz’ın; *insanlara bir ailenin fertleri gibi muamele et* (Schultz, 2007, s. 15). ilkesiyle hareket eden şirket, kahve

içmeyi bir eylemin ötesine taşımaya ve bunu tüketicilerine de yansıtmaya hedeflemiştir. Kahveyi ve kahve içme eylemini sosyal bir etkinlik haline getiren Starbucks, insanların kahvelerini ve dostluğunu paylaşabileceği özel köşeler yaratmayı; ayrıca boş zamanlarını değerlendirebilecekleri bir ortam sunmayı amaçlamıştır. “Mağaza, bir kişinin yalnız veya arkadaşlarıyla dışarıda birlikte olmaktan rahat edeceği bir yer olmalı. Starbucks ortaklarının çoğu zaman ‘üçüncü yer’ olarak bahsettiği bu yer, onu çoğu insanın hayatındaki ilk iki yerden ayıran eşsiz bir sıcaklık yakalamalıdır: iş ve ev” (Michelli, 2007, s. 12). “Misafirlerimiz Starbucks’a sohbet etmek, arkadaşları ile buluşmak ya da çalışmak için gelirler. Biz herkes için bir araya gelebilecekleri sosyal bir ortam sunuyoruz ve günlük hayatlarının bir parçasıyız; hiçbir şey bizi bundan daha mutlu edemez³”. Kahveyi sıradan bir içecek olmanın ötesine taşımaya hedefleyen şirket, bulunduğu ülkenin damak tadına hitap edebilecek kahve türlerini tüketicilerle buluşturmuş ve Starbucks kahvesini tüketen kesim için yaşam tarzlarını yansıtan bir tercih haline gelmiştir. “Özünde, insanlar kişisel bir seviyede değer verildiği ve anlamlı bir bağlantının yapıldığı rahat bir ortama girerler. Şirketin yaptığı her şey, müşteriye nitelikli bir içecek veya yiyecek maddesi peşinde pozitif, belki de canlandırıcı bir deneyim sunmaktır” (Michelli, 2007, s. 11).

Benim kahvem, benim tarzım söyleminden yola çıkan Starbucks, kültürel bir zemin oluşturmayı amaçlıyor ve her gün 65 ülkede milyonlarca insanı çeşitlendirilmiş kahveleriyle buluşturuyor. Şirketin, tüketiciler için kahveyi bir tutku, bir yaşam tarzı ve bir sosyalleşme aracı haline getirirken kullandığı en etkili araçlardan biri ise, yıllar içerisinde sürekli değiştirip geliştirdiği logo tasarımlarıdır.

Dünden Bugüne Starbucks Logo ve Amblemi

Starbucks logosunun ilk versiyonu 1971 yılında tasarlanmıştır (Görsel 6). Logoda, renk olarak kahve tonu ve figür olarak ise Yunan mitolojik efsanesi olan *Siren* kullanılmıştır. İnanışa göre *Siren*; denizcileri etkileyen çift kuyruklu bir deniz kızıdır (Görsel 6). “Starbucks, yeşil bayan simgesini Yunan mitolojisindeki *Siren*’den alıyor. *Siren*’ler, mitolojide denizcileri güzellikleriyle kandırıp öldüren tehlikeli yaratıklardır⁴”. Kahvenin dayanılmaz cazibesini mitolojik *Siren* karakteri ile yansıtmaya çalışan şirket, logo tasarımı ile koyu Hristiyan kesimin tepkisini çekmiştir ve Washington’da bir süre yasaklanmıştır.

⁴ https://www.chip.com.tr/galeri/9-unlu-logo-ve-hikayeleri_2524_2.html



Görsel 6. Siren Betimlemesi ve Starbucks Logosu (1971)

Sonrasında, 1987 yılında yeniden tasarlanan logoda, siren karakteri yeniden betimlenmiş ve renk değişimine gidilmiştir. Yeni logoda sirenin göğüsleri, saçları simetrik bir şekilde uzatılarak çıplaklık saklanmıştır. Tercih edilen yeşil renk ile, tazelik veren, hızla, refahla gelişen ve büyüyen marka imajı yaratılmaya çalışılmıştır (Görsel 7).



Görsel 7. Starbucks Logosu (1987)

Bütün bu yenilik ve değişime rağmen, *Siren*’in çıplaklığının hâlâ var olduğunu savunan ve bundan rahatsız olan bir kitle tarafından yine tepkiyle karşılanmış, bu sebeple marka 1992 yılında logoda yeniden değişime gitmiştir (Görsel 8). Logoda yeşil renk korunmuş, sirenin çıplak görünümü daha da azaltılmıştır.

Markanın yenilenen logosu, 2011 yılına kadar kullanılmış, sonrasında yeniden değişim yaşanmıştır.



Görsel 8. Starbucks Logosu (1992)

2011 yılında son şekline kavuşan tasarım, şirketin 40. yılı için de sembolik bir anlam taşımaktadır. Önceki logolara nazaran yeni tasarımda sadece siren figürü ön plana alınmış ve yazılar tamamen kaldırılmıştır. Şirketin tazeliği, teklifi ve büyümeyi simgelemek amacıyla kullandığı yeşil renk, yeni tasarımında da tercih edilmiştir (Görsel 9).



Görsel 9. Starbucks Amblemi (2011)

Siren, her yenilenen logoda daha da ön plana çıkmış, *Siren*’in çevresindeki her şey arka plana alınmış ve nihayetinde diğer tüm öğeler tamamen kaldırılmıştır. Bu değişim ile birlikte, akılda kalıcılığı ve bilinirliği artırması bakımından yeni tasarıma tam anlamıyla bir amblem özelliği kazandırılmıştır. Amblemler; daha geniş bir kitleye hitap etmesi ve daha kolay algılanabilmesi bakımından logodan farklılık gösterir ve Starbucks’ın yeni tasarımı da bu açıdan amblem olarak adlandırılabilir. Yazıların kaldırılması ile, şirketin amblemi kahve bardakları ve kahve ürünlerinin yanı sıra diğer ürünlerde de kolaylıkla kullanılabilmesi amaçlanmıştır.

Markanın bilinirliğinin ve akılda kalıcılığının sağlanmasında amblemler oldukça önemli bir araçtır. Pek çok şirket gibi Starbucks kahve şirketi de, yıllar içerisinde sadeleşmeye gitmiş ve markanın sembolü haline gelen *Siren* karakterini ön plana çıkarmıştır. Tasarımlarında önceleri siyah, beyaz ve yeşil renklerini kullanan şirket, renk kullanımını da beyaz ve yeşil ile sınırlandırmıştır.

Amblem ve Sembolik Tüketim İlişkinin Starbucks Örneği Üzerinden Değerlendirilmesi

Kişiler, tükettikleri ürünleri bir iletişim aracı olarak kabul ederler ve bu şekilde bir sosyal statü edinmeye çalışırlar. Sosyal yaşamda elde ettikleri bu statünün devamlılığı için de ürünlerin sembolik değerlerini ön planda tutan tüketicilerin bir markayı, bir ürünü tercih etmesi noktasında, o markaya ait amblemler önemli bir unsurdur. Becer’ in de yukarıda bahsettiği gibi, amblem; ürün ya da hizmet üreten kuruluşlara kimlik kazandıran simgelerdir. Kazanılan bu kimlik sayesinde tüketicilerin o markayı tercih

² <http://www.starbucks.com.tr/about-us/our-heritage/>

³ <http://www.starbucks.com.tr/about-us/company-information/>

etmesi kolaylaşır. Sembolik tüketim ise, Odabaşı' nın tanımıyla; bireylerin ürünleri sembolik değerlerine göre değerlendirip satın alması ve tüketmesidir. Sembolik ürün tüketimin amacı statü ya da sosyal sınıfı belirlemek, kendini tanımlayıp bir role bürünmek, kendini başkalarına ve kendine ifade etmek ve kimliğini yansıtmaktır. Tüketim ve birey arasındaki sembolik ilişki, tercih edilen ürünü, sadece ürün olmaktan çıkarmış, onu bir sosyal statü sağlayıcı, bir kimlik belirleyici hale getirmiştir. Bu bağlamda, global bir marka olan Starbucks kahve şirketine ait amblemin tüketici tercihleri üzerindeki etkisi incelenmiştir.

Starbucks, kuruluş tarihi olan 1971 yılından bugüne, logo tasarımında bir çok defa değişime gitmiş, 2011 yılındaki son değişim ile tam anlamıyla bir amblem kimliği kazanmıştır. Gerek sadeleşen formu, gerekse markanın sembolü haline gelen *Siren* karakterinin daha da ön plana çıkarılmasıyla son halini alan Starbucks amblemi kahve bardakları, kahve ürünleri ve firmaya ait diğer ürünlerde kullanımını da kolaylaştırmıştır. Amblemde ağırlıklı olarak hakim olan yeşil renk, şirket için tazelik, yenilik ve güvenilirlik anlamına gelmekte, aynı zamanda sergilediği çevre dostu duruşunu da etkili şekilde yansıtmaktadır. Bu mesajlar, tüketici üzerinde bir etki yaratır ve marka hakkında bu bilgilere sahip olan tüketiciler markayı tercih etme noktasında yönlendirilmiş olur. Özellikle son zamanlarda sosyal medyanın teknoloji sayesinde birçok sosyal dinamiği değiştirmektedir. Birey, sosyal medya üzerinden sürekli kim olduğunu sergilemekte ve içinde bulunduğu sosyal çevreye, tüketim alışkanlıklarına, aile ve arkadaşlık ilişkilerine dair bilgileri istediği şekilde kurgulayarak, görselliğe dayalı bir kimlik oluşturma yoluna gitmektedir (Özdemir ve Çetinkaya, 2015, s. 597). Tüketiciler - özellikle sosyal medya üzerinden- tercihlerini sergilerken görselliği ön planda tutarlar. Amblemlerin yer aldığı kağıt kahve bardakları, kahve paketleri, markaya ait diğer kullanım ürünlerinin sergilenmesi, tüketiciler için bir sosyal statü ve kimlik göstergesi haline gelmiştir.

Amblemde yer alan *Siren* figürü, eski yunan mitolojisine göre; çift kuyruklu bir deniz kızıdır. Kahvenin cazibesini bu şekilde sembolleştiren Starbucks'ın tüketiciler tarafından tercih edilmesinin bir nedeni de, *Siren* karakteri ile bir bütün haline gelmesi ve gitgide öne çıkarılan bu sembolün kişiler üzerinde bir etkiye sahip olması şeklinde açıklanabilir. "Bir amblem tasarlanırken dikkat edilmesi gereken en önemli özellikler; amblemin içeriği doğru yansıtması, yer alacağı ortamlara uyum gösterebilmesi, benzerlerinden farklı olması, güven uyandırması, kullanışlı olması ve en önemlisi akılda kolayca yer edebilmesidir. Tasarlanmış bir amblemin başarısı, konuşma dilinden bağımsız olarak ve açıklamaya gerek kalmadan anlaşılması, kolay tanınabilir ve anımsanabilir olması gibi çeşitli

etmenlere bağlıdır; bir amblemin bu nitelikleriyle uluslararası boyutlarda anlaşılabilme özelliğine sahiptir⁵"

1971 yılından günümüze, daha yalın ve daha anlaşılır hale getirilen Starbucks amblemi, bu özelliği ile de kişiler tarafından kolaylıkla algılanıp hatırlanabilmektedir.

Sonuç

Mal ve hizmetlerin ana fikrini tüketicilere yansıtmayı amaçlayan amblem tasarımları, tüketicinin tercihlerini yönlendirme ve markayı kalıcı hale getirme görevi üstlenir. Günümüz popüler tüketim şekli olan sembolik tüketimin gerçekleşmesinde marka ve o markaya ait amblem önemli bir rol oynar. Bu çalışmada, amblem tasarımları üzerinden kişilerin tüketim tercihleri değerlendirilmiş ve tüketimi şekillendirmesi üzerinde durulmuştur. Gerek renk, gerekse kullanılan sembollerin tüketicinin marka algısı üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğu söylenebilir. Kişi için imaj ve sosyal statü belirleyicisi olarak kabul edilen amblemler, marka için de bir kimlik görevi görür. Kişilerin sosyal statü ve imaj sağlamak amacıyla gerçekleştirdiği eylem ise sembolik tüketimdir. Sembolik tüketim, markanın amblem yoluyla algılanıp, tüketici tarafından tercih edilmesiyle gerçekleşir ve o marka tercihi kişi için bir statü sağlayıcısı haline gelir. Bu bağlamda varılan sonuç, markaların sembolü haline gelen amblemlerin, sembolik tüketim tarzıyla yakından ilişkili olduğudur.

KAYNAKÇA

Ambrose, G. ve Harris, P. (2010). *Grafik tasarımın temelleri*. (M. E. Uslu, Çev.). İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Aktuğlu, I. K. (2011). *Marka yönetimi güçlü ve başarılı markalar için temel ilkeler*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudrillard, J. (1997). *Tüketim toplumu*. (N. Tural ve F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Becer, E. (1997). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Çelik, S. (2009). *Hazsal ve Faydacı Tüketim*. İstanbul: Derin Yayınları.

Çelik, S. (2008). Tüketici satın alma davranışına etki eden yaşam tarzı faktörleri ile otomobillerin hazsal ve faydacı özelliklerinin tercihi arasındaki ilişkinin incelenmesi. *Öneri Dergisi*, 8, 140-154.

Elitok, B. (2003). *Hadi markalaşalım*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Michelli, J.A. (2007). *The Starbucks experience: 5 principles for turning ordinary into extraordinary*. McGraw-Hill Publishing Company.

Odabaşı, H. A. (2002). *Grafikte temel tasarım*. İstanbul: Yorum Sanat Yayınları.

Odabaşı, Y. (2006). *Tüketim kültürü*. İstanbul: Sistem Yayınları.

Özdemir, Z. ve Çetinkaya, A. (2015). Türkiye'de sosyal medya'da kimlik inşası: özçekim kullanımı. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume*, 10, 597-612.

Schultz, H. (2007). *Starbucks: gönlünü işe vermek*. (Ö. F. Birpınar, Çev.). İstanbul: Babıali Kültür Yayıncılığı

Taşçı, A. (1985). Marka ve amblemler. *Grafik Sanatı, Plastik Sanatlar Dergisi*, 4, 5.

Uçar, F. (2004). *Görsel iletişim ve grafik tasarım*. İstanbul: İnkilap Yayınevi.

⁵ "Amblem", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C 1, İstanbul, 1997, s. 81.



11-14 Nisan April 2018

Yrd.Doç.Dr. Mehmet Fatih YELMEN

¹ Hakkari Üniversitesi / mehmetfatihyelman@hakkari.edu.tr

“PUNCTUM” VE “ÖZDEŞLEYİM” BAĞLAMINDA FOTOĞRAF

PHOTOGRAPHY IN THE CONTEXT OF “PUNCTUM” AND “EMPATHY”

Anahtar Sözcükler: Fotoğraf, Punctum, Özdeşleyim.
Keywords: Photography, Punctum, Empathy.

ÖZET ABSTRACT

Görsel sanatları anlamak ve ondan haz almak için, yalnızca eseri algılamak yeterli olmayabilir. Bu algının, sanat tarihi ve kuramlarından yararlanılarak yorumlanması, eserin izleyiciye kendini açmasını mümkün hale getirecektir. Fotoğraf sanatı açısından bir eser, aynı zamanda enformasyon içeriğine sahiptir. Örneğin bir savaş fotoğrafının nerede ve ne zaman çekildiği, aynı zamanda o fotoğrafın içeriğinde bulunan, kostüm, tipoloji vb. bazı unsurlardan anlaşılabilir. Nesnel veriler içeren bu boyut, eserle izleyici arasındaki mekanik bağı temsil etmektedir.

Bunun yanında, teknolojiyle doğrudan ve aktif bir bağı bulunan fotoğrafın, estetik ile ilişkisi ise tekniğin ve içeriğin kullanımına bağlı olarak belirginleşmektedir. Bahsi geçen ilişkiyle, farklı kuramlar ve yaklaşımlar sayesinde, eser ile izleyici arasında göreceli bir temas kurulmuş olur. Bu bağlamda Roland Barthes'ın “studium” ve “punctum”u, bir fotoğrafın teknik, estetik ve içerik bağlamında çözümlenmesinde kullanılan iki anahtar kavramdır. Buna göre, fotoğrafın bilgi veren nesnel içeriği “studium” olarak tanımlanırken, delici, etkileyici yanını temsil eden “punctum” ise, fotoğraf ile izleyici arasında kurulan bir tür duygusal ilişki olarak düşünülebilir.

Buradan hareketle, Wilhelm Worringer'in “özdeşleyim” olarak tercüme edilen “einfühlung” kavramının “punctum”a temel olabileceği, hatta “punctum”un oluşabilmesi için “cine qua non” yani “olmazsa olmaz” bir önem taşıdığı fikri bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Bu çalışmada, fotoğraf bağlamındaki “punctum” ve “özdeşleyim” kavramları arasındaki ilişkinin, göstergebilim yöntemi kullanılarak, fotoğraf tarihinden örneklerle ele alınması hedeflenmektedir.

In order to understand the visual arts and get pleasure from it, may not be enough only to perceive it. Interpretation of this perception by making use of art history and theories will make it possible for the viewer to open himself to the artwork. An artwork from the point of view of photography, has also an information content. For example, where and when a war photo is taken, can be understood from the costume, typology, etc. which exist in the content of the photo. This dimension, containing the objective data, represents the mechanical link between the artwork and the viewer.

However, as for that the photograph has a direct and active link with technology and the relationship which is related to aesthetics, becomes more apparent depending on the use of the technique and content in the photo. With this relationship, different theories and approaches establish a relative contact between the work and the viewer. In this context, Roland Barthes “studium” and “punctum” are two key concepts used in the analysis of a photograph in technical, aesthetic and content contexts. According to this, while the objective content of the photograph is defined as “studium”, the punctum, which represents the impressive side, can be considered as a kind of emotional relationship between the photographer and the viewer.

From this point of view, the notion that Wilhelm Worringer's “einfühlung” concept, which is translated as “empathy”, can be a basis for “punctum” moreover “cine qua non”, i.e. “indispensable” for the formation of “punctum”. The concept of “einfühlung”, translated as “empathy” by Wilhelm Worringer, may be the basis for “punctum” even “punctum” for the formation of “cine qua non”, is the subject of the study. In this study, the relationship between the concepts of “punctum” and “empathy” in the context of photography is aimed to be handled with examples from the history of photography by using the method of semiology.

Giriş

Bir sanat eseri, görsel bakımdan biçim ve içerikten oluşur. Her ikisi arasındaki ilişki, birbirlerini inşa etmek veya etkilemek bağlamında değişken bir yapıya sahiptir. Başka bir deyişle kimi zaman biçim içeriği şekillendirirken, kimi zaman da içerik belli biçimsel tercihleri zorunlu kılar. İzleyici açısından düşünüldüğünde ise, hem biçim hem de içerik, estetik beğeniyi oluşturan unsurlardır.

Punctum ve Fotoğrafın Özü

Fotoğraf sanatının gerçeklikle kurduğu ontolojik bağ, özellikle resim sanatının tasvir düzeyinde izleyiciye kurduğu ilişkiyi derinden değiştirmiştir. Buna göre, gerçekliğin fotoğrafik tasviri, insan algısının, iki boyutlu yüzeydeki bir yansıması haline gelmiştir. Bu sayede, fotoğrafik görüntüler gerçeklik bağlamında hayata dair imgeleri somutlaştırmıştır. Örneğin Hieronymus Bosch'un *Cennet ve Cehennem* isimli tablosundaki doğallık ve detaylar sonucunda insanlar, eserlerin sadece hayal gücüyle yapılamayacağını düşündüler (Rembert, 2009: 12) (Resim 1).



Resim 1: Hieronymus Bosch, *Cennet ve Cehennem*, 1500-1505.

Fakat buna rağmen fotoğraf ve resim sanatı gerçeklik açısından kıyaslandığında, resim sanatının örnekleri, Alphonse Bertillon'un olay yeri fotoğraflarının sahip olduğu gerçekliğe sahip olamamıştır (Fotoğraf 1).



Fotoğraf 1: Bertillon, *The Body of Julia Guillemot*, 1903.

Fotoğraf, sadece gerçeklik bağlamında resmin tasvir gücünü aşmakla kalmamıştır, o aynı zamanda inandırma ve ikna açısından da resmin önüne geçmiştir. Bunun sebebi, fotoğrafın aynı zamanda yine gerçeklik kavramı

etrafında sahip olduğu enformasyon içeriğine de sahip olmasıdır. Örneğin Bertillon'un fotoğrafında görülen odanın dekorundan ve odadaki diğer aksesuarlardan, fotoğrafın çekildiği döneme dair birtakım enformasyon spekülasyonları yapılabilir. Ancak fotoğrafın bilgi verici katmanını oluşturan bu özellik derin bir duygulanmaya sebep olmaz çünkü o, salt bilgi olarak bir tanımlama ve anlamlandırma işlevi görmektedir. Bunun yanında, fotoğrafta bulunan bir ayrıntı, o fotoğrafın muhatabı olan izleyicinin fotoğrafla derin bir duygusal bağ kurmasını sağlayabilir. Bertillon'un fotoğrafına tekrar dönülecek olursa, cinayete kurban giden Julia Guillemot isimli kadının odasındaki bazı ayrıntılar bahsi geçen duygulanmayı sağlayabilecek unsurlardır. Bunların içinde, fotoğrafın sağ kısmında güçlükle görülebilen masanın üzerine duran not kağıtları, benim duygularımı harekete geçirebilecek türden bir ayrıntıdır. Not kağıtlarında yazılı olanların gizemi, Guillemot'nun artık o kağıtlara not alamayacak olması hakikatiyle birleşince, oldukça etkileyici bir hal almıştır. Bu durumu daha da pekiştiren şey ise, benim de not defterlerimin olması ve onlara çeşitli notlar almamdır, çünkü bu sayede fotoğraftaki ayrıntı adeta benim içime işlemiş bulunmaktadır. Böylelikle hem Bertillon ile hem Julia Guillemot ile hem de fotoğrafın bizatihi kendisiyle duygusal bir bağ kurmuş olabiliyorum.

Roland Barthes (2000: 41), *Camera Lucida* isimli kitabında, yukarıda bahsi geçen fotoğrafta da karşılığı bulunan, fotoğrafın kültürel çağrışımlar yapan görsel ve içerik katmanına *studium* ismini vermiştir. Bu kültürel çağrışımlar aynı zamanda bir enformasyon içeriğine de sahiptir. Bununla birlikte, *studium* Guillemot'nun ölümüne dair bir üzüntüyü de beraberinde getirebilir, fakat bu fotoğrafla güçlü bir duygu bağı kurmayı sağlayamaz. Barthes (2000: 43), *studiumun* bu durumunu; “tam anlamıyla kaygısız tutkunun, değişken ilginin, tutarsız tadın o geniş alanıdır: severim/sevmem. *Studium* aşık olma düzeyinde değil, hoşlanma düzeyindedir; yarım bir tutku, yarım bir istek harekete geçirir” ifadeleriyle tarif etmiştir. Anlaşılan o ki, *studium*; daha genel duyguların, yargıların ve yüzeysel temasların alanıdır. Öte yandan fotoğraf, bahsedildiği üzere sadece enformasyon unsurlarını taşımaz, o aynı zamanda bir duygu bağı kurma potansiyeline de sahiptir. Barthes, fotoğrafın bu katmanına da *punctum* ismini vermiştir.

Bir bakıma fotoğrafın izleyiciyle duygu bağı kuran katmanını oluşturan *Punctum*, *studiumu* kıran, delen, bozan, acı veren ısırtık, benek, kesik, küçük deliktir (Barthes, 2000: 42). Bu açıdan bakıldığında, *punctumun* ortaya çıkardığı duygu bağı, *studiumdan* kat kat fazladır, öyle ki, izleyici kendi tecrübelerinden veya hayatındaki herhangi bir andan bazı durumları o fotoğrafı algıladığında adeta vurulmalı ve bir bakıma tutsak hale gelmelidir. İzleyiciyi böylesine güçlü ve derinden yakalayan şeyin *studium* kadar göz önünde olması beklenemez elbette. Derinde olan aynı zamanda derinden de

yakalayabilmektedir. Bu bağlamda Barthes (2000: 57) punctumun bir ayrıntı olduğunu ifade etmiştir. Bertillon'un fotoğrafında, beni yaralayan veya delen şey ise not kağıtları olmuştur, ki onlar fotoğrafın sağında belki de ilk anda herkesin dikkatini çekmeyen bir ayrıntıdır.

Bütünün içindeki bir parça gibi ele alınabilmekle birlikte punctumun, studiuma göre öznel olduğu açıktır, çünkü Barthes onu bir ayrıntı olarak tanımlamıştır. Bu sebeple bir izleyici için delici veya etkileyici olan bir ayrıntı, bir başkası için olmayabilir veya bambaşka bir ayrıntı o izleyicinin punctumunu olabilir. Bunun yanı sıra Barthes (2000: 69), punctumun bu özelliğini ise, studiumun kodlanmış, punctumunsa kodlanmamış olduğunu dile getirerek göstermiştir. Kodlanmamış her imge ise, öznel ve sınırsız bir ifade alanına sahiptir.

Barthes'ın, bilhassa punctum kavramını kristalize hale getirdiği fotoğraf, James Van der Zee'nin 1926 senesinde çektiği aile portresidir (Fotoğraf 2).



Fotoğraf 2: James Van der Zee, *Family Portrait*, 1926.

Barthes, fotoğrafın enformasyon kısmı olan studiumdan bahsettikten sonra, kendisi için punctum olan ayrıntılardan bahsetmiştir: Ayakta duran kadının bağladığı kemer ve onun bağcıklı ayakkabıları. Kendisini böylesine derinden etkilemesini ise, o ayrıntıların kendisini başka bir zamana sürüklemesine ve içinde şefkat duygusu uyandırmasına bağlamıştır (Barthes, 2000: 60). *Camera Lucida*'nın ilerleyen sayfalarında Barthes, James Van der Zee'nin fotoğrafındaki esas punctumunu bulduğunu söyler. Fotoğrafta ayakta duran kadının boynunda asılı duran kolye, Barthes'ın evlenmeden ölen halasındaki kolyenin aynısıdır, dolayısıyla bu ayrıntı onun kendi geçmişiyle güçlü bir bağ kurmasını ve yoğun bir duygu yaşamasını sağlamıştır.

Ashley La Grange (2014: 84), Barthes'ın James Van der

Zee'nin fotoğrafıyla alakalı yazdıklarından onun, modası geçmiş olana karşı bir merak içinde olduğunu yazmıştır. Bu merak bir bakıma, izleyiciyi geçmiş bir zamana, mekana, olaya, duruma götüren nostaljik bir bağın duygusal tezahürüdür. Öte yandan, Barthes'ın dikkatini çeken kemer, ayakkabı ve kolye ile alakalı herhangi bir şahsi geçmişi bulunmayan izleyici için, bütün bunlar bir punctum olmayabilir ve dolayısıyla bu kişi aynı fotoğrafı sadece studium boyutunda da anlamlandırabilir.

Pek çok acının ve vahşetin gözler önüne serildiği haber fotoğrafları düşünüldüğünde, her birinin insanı etkileyen, yaralayan bir yanı olduğu düşünülebilir. Nitekim, fotoğrafçı Nilüfer Demir'in Aylan Kurdi'nin cansız bedenini görüntülediği fotoğrafında da böyle bir durum söz konusudur (Fotoğraf 3).



Fotoğraf 3: Nilüfer Demir, *Aylan Kurdi Bebek*, 2015.

Fotoğrafta, Bodrum'da, 2 Eylül 2015'te Yunanistan'a geçmek isterken bindikleri lastik botun batması sonucu hayatını kaybeden Suriyeli 3 yaşındaki Aylan Kurdi'nin kıyıya vuran bedeni görülmektedir. Olayda, Kurdi'nin ağabeyi ve annesinin de aralarında bulunduğu 5 kişi hayatını kaybetmiştir. Demir'in fotoğrafı, izleyiciye büyük bir acı vermiştir ve bunun bir kanıtı olarak da Suriye'deki savaşın korkunç yüzü, uluslararası toplumun tepkisini çekmiştir. Fakat Barthes'ın bahsettiği punctum, izleyeni yaralayan genel bir acı değildir. Onun kastettiği, daha öznel ve ayrıntıda gizlenen bir acıdır ki o, aynı zamanda izleyiciyi fotoğrafın içine doğru da çekmektedir. Barthes (2000: 57), basın fotoğraflarının çoğunlukla tekil olduklarını, punctuma sahip olmasalar da belli bir şoke ediciliğe sahip olduklarını ve böylelikle bağırabildiklerini, fakat yaralayamadıklarını ifade etmiştir. Dolayısıyla punctum en çok, izleyici bir fotoğrafın içine girebildiğinde, kendi hayatına dair bir temas hissettiğinde ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan oldukça öznel.

Punctum'dan Özdeşliğime

Herhangi bir şeyin algılanması için, beş duyu organından en az birinin veya bazen tamamının algı sürecine dahil edilmesi gerekir. Söz konusu, sanat eserinin algısı olduğunda ise, sadece eseri görmekle süreç tamamlanmış olmaz. Diğer bir deyişle, eserin görünümüne dair biçimsel özelliklerin tanımlanması sonucunda eserle tam manasıyla

özdeşleşim sağlanmış olmaz. Bunun yanında eserden alınacak estetik hazzın da bahsi geçen algılama sürecine dahil edilmesi gerekmektedir. Öte yandan, eserin anlam boyutuna işaret eden içerik unsurunun algılanması ve anlamlandırılması da, özdeşleşimi açısından tek başına yeterli olmayabilir. Dolayısıyla eser karşısında izleyicinin sahip olduğu biçim ve içerik algısının her ikisi de, özdeşleşimi mümkün kılan estetik hazzın oluşmasını sağlar.

Wilhelm Worringer (1985: 22), *Soyutlama ve Özdeşleşim* isimli kitabında, bir sanat eserinin biçiminde, kendi kendimizden haz duyduğumuzu, estetik hazzın, bir obje'de kendi kendimizden duyduğumuz haz olduğunu ve bir çizginin, bir biçimin değerinin, onların bizim için içerdiği hayat değerinden ibaret olduğunu söylemiştir. Anlaşılmaktadır ki, eser karşısındaki izleyicinin eserle kuracağı ilişkinin hareket noktasını oluşturan, izleyicinin kendi hayatının içeriğidir. Başka bir deyişle, öznel yaşantıların, sanat eserindeki karşılıkları, ondan alınacak hazzın da belirleyicisidir. Bu hazzın aynı zamanda izleyiciyi mutlu etmesi de kuvvetle muhtemeldir.

Bir eserin mutlu etme gücü, onun "güzel" olarak nitelendirilmesinin bir sonucudur. Estetik açıdan "çirkin" olanın da mutlu etme gücüne sahip olabileceği düşünüldüğünde, onun da sadece bu mutlu etme özelliğinden ötürü bir bakıma "güzel" bulunduğu kabul edilebilir. Nitekim Worringer (1985: 20-21), bir sanat yapının güzelliği dediğimiz değerinin, genel olarak söylenirse, onun mutlu kılma değerleri olduğunu ve bu mutlu kılma değerlerinin, tatmin ettikleri psikik ihtiyaçlarla, doğal olarak bir nedensellik ilgisi içinde bulunduğunu söylemiştir. Bu düşünceye göre, izleyicinin psikik ihtiyacı eğer acının tasvir edildiği bir facia görüntüsü ise, o zaman katlanılması zor olan görüntü, bu kişi için haz alınan, mutlu eden yani güzel olarak nitelendirilecektir. Oysa aynı görüntü bir başkası için "çirkin" olarak da nitelendirilebilir. Özetle Worringer, psikik ihtiyaçların giderilmesini, bir eserin beğenilip beğenilmemesi veya ondan etkilenilip etkilenilmemesi bağlamında belirleyici bir özellik olarak kabul etmiştir.



Fotoğraf 4: Joel Peter Witkin, *The Kiss*, 1982.

Joel Peter Witkin, fotoğraflarında marjinal insanlardan, deforme olmuş vücutlardan, kadavralardan vb. Yararlanarak, bakılması ve tahammül edilmesi çok da kolay olmayan fotoğraflar üretmektedir. Onun fotoğraflarında yaşam ve ölüm adeta bir sanat nesnesi haline gelmiştir. 1982 yılında çektiği *The Kiss* isimli fotoğrafında birbiriyle dudak dudağa öpüşen iki adet yüz profili bulunmaktadır (Fotoğraf - 4). Yüzler birbirinin simetriğidir ve çenelerinin aşağısında boynun içini oluşturan damarlar vd. vücut parçaları görülmektedir. Fotoğraftaki yüzlerin cansız olduğu, dahası vücutlarının parçalanmış olduğu algısı oldukça kuvvetlidir. Yüzün bir kimlik göstergesi olması, kişinin kendi yüzüne tıpatıp benzeyen bir yüz ile temasının kendi benliğini sorgulaması veya kendine hayranlığını temsil etmesi vb. bağlam ve anlam spekülasyonları elbette mümkün olsa da, fotoğrafta vücutlarından ayrı iki tane kafayı görmenin şoku buna ilk başta engel olabilmektedir. Bir morg görevlisinin böyle bir sanat eseriyle karşılaştığı düşünüldüğünde, cansız vücutları görmenin veya onlara temas etmenin onun gündelik işinin bir parçası olduğu hatırlanmalıdır. Böyle bir durumda, morg görevlisi olarak çalışan izleyici, eserde kendi hayatıyla alakalı doğrudan bağlar kurabilecektir ve muhtemelen eserin içine oldukça çabuk girebilecektir ve böylelikle de özdeşleşim gerçekleşmiş olacaktır. Bunun yanında kimi izleyici için, yorum yapacak kadar uzun bir süre fotoğrafa bakmak bile kolay değildir. Fotoğraftaki yüzler aslında bir tek kişinin yüzüdür ve otopsi öncesi ikiye bölünmüş bir kafaya aittir. Witkin bunu bir sanat eserine dönüştürmüştür, fakat yine de aynı anda fotoğraftan haz duyan ve ondan tiksinen insanlar bulmak mümkündür. Worringer'in kuramında bahsi geçen, özdeşleşim olarak tercüme edilen *emfuhlung* kelimesi; insanın kendini önce bir nesneye yansıtması, sonra ortaya çıkan özümsemesi ve en sonunda da onu algılaması anlamlarını içeren bir kelimedir (Özkan Eroğlu, 2016: 8). Buradan hareketle özdeşleşimin, kişinin eserle derin bir bağ kurması sonucu ortaya çıkabileceği söylenebilir. Orhan Hançerlioğlu (1978: 130) ise, *emfuhlung* için en ilginç anlamı Th. Lipps'in verdiğini söylemiş, olumsuz *emfuhlungun* çirkinini, olumlu olanın da güzeli oluşturduğunu söyleyerek, bunun öznelci bir estetik anlayış olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda Worringer'in özdeşleşim kavramı, izleyicinin eserin içine girebilmesini, kendi yaşantısından bir şeyler bulabilmesini zorunlu kılmaktadır. Bu durum tıpkı Barthes'ın punctum kavramındaki gibi izleyicinin gördüğü bir ayrıntıdan ötürü yaralanmasına benzemektedir. Başka bir deyişle punctum ve özdeşleşim birbiriyle ilişki kurabilen iki kavramdır.

Sonuç

Bir sanat eserinin algısı, yalnızca gözün fiziksel algısı ile açıklanamaz, çünkü eserdeki biçim ve içerik aynı zamanda

algıya da etki etmektedir. Başka bir deyişle, eserin algılanması demek onun anlaşılması demek değildir. Bunun yanın sıra, eserin anlaşılmasıyla da, bir eserin beğeni düzeyini ve sebebini belirleyen Wilhelm Worringer'in kullandığı bir kavram olan özdeşleşim sağlanmış olmaz. Özdeşleşim, ancak izleyicinin kendi hayatından, muhatap olduğu esere bir aktarım yaptığı ölçüde gerçekleşmiş olur. Bunun olabilmesi içinse, eserle izleyici arasında sıkı ve öznel bir bağ gerekmektedir. Bu noktada Roland Barthes'in fotoğraf bağlamında kullandığı punctum kavramı, adeta özdeşleşim kavramını açıklayan bir kavram olarak kabul edilebilir, çünkü Barthes'a göre punctum fotoğrafta izleyiciyi yaralayan, delen bir ayrıntıdır. Bu sayede fotoğrafla daha derin bir bağ kuran izleyici, kendi hayatından bir detayı bir duygu durumuna dönüştürmüş olur. Nitekim Barthes, Camera Lucida isimli kitabında, punctuma dair düşüncelerini kendi hayatından verdiği örneklerle açıklamıştır. Bu düşüncelerden hareketle, fotoğraf sanatı bağlamında izleyicinin eserle daha derin ve öznel bir bağ kurmasını sağlayan punctumun, aynı zamanda bir eserde izleyicinin kendi yaşamını sanat eserinin içinde bulmasına dayanan özdeşleşim kavramı ile örtüşmekte olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Barthes R. (2000). *Camera Lucida*. (Çev. Reha Akçakaya). İstanbul: Altıkırkbeş.
- Eroğlu Ö. (2016). *Worringer Soyutlama ve Duyumsama "Bir Okuma Çalışması"*. İstanbul: Tekhne.
- Hançerlioğlu O. (1978). *Felsefe Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi.
- La Grange A. (2014). *Fotoğrafçılar İçin Eleştirel Kuram*. (Çev. Elif Özdemir). İstanbul:Plato Meslek Yüksekokulu.
- Rembert V. P. (2009). *Bosch*. (Çev. Begüm Kovulmaz). İstanbul: Yky.
- Worringer W. (1985). *Soyutlama ve Özdeşleşim*. (Çev. İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi.



11-14 Nisan April 2018

Melek ŞAHAN¹,

¹ Ege Üniversitesi / Ege University / meleksahan@gmail.com

ANADOLU'DA TUNÇ ÇAĞI KÜLT ESERLERİNDE KULLANILAN GEYİK VE BOĞA İMGELERİ

Deer and Bull Images Used in Cultic Works in Bronze
Age in Anatolia

Anahtar Sözcükler: Hayvan imgesi, Anadolu, Tunç çağı,
sanat

Keywords: Animal image, Anatolia, bronze age, art.

ÖZET ABSTRACT

Çalışmanın amacı, sanatsal üretimin toplumsal yapıyla ilişkisini daha iyi kavrayabilmek için, Anadolu'da Tunç Çağı'nda yapılmış olan üç boyutlu kült eserlerde kullanılan hayvan imgelerinin anlamlarını çözümlenmeye çalışmaktır. Bu çözümlenmenin; sanat eğitimi ve toplum-sanat ilişkisine bir parça da olsa ışık tutacağı düşünülmektedir. Bu imgelerin hangi amaçlarla yapıldığı biliniirse, geçmişin sanatının ve günümüze ulaşan sanatsal sürecin de daha anlaşılabilir olacağı düşünülmektedir.

İnsanlığın ilk çağlardan bu yana yaptıkları imgeler incelendiğinde, mağaradaki yaşamdan imparatorluklar ve çeşitli devlet yönetimlerine kadar, toplumun yapı ve kültürünü oluşturan verilere ulaşılabilir. Bunu da ancak, insanların veya toplulukların düşünce tarzını olabildiğince anlayarak yapmak mümkündür. İnsanların bu güne kadar yapmış olduğu bu tür imgelerin, insanlığın gelişim ve değişim haritasını oluşturmada önemli bir kaynak olduğu söylenebilir. Bu çağda hayvan imgeleriyle yapılmış olan ürünler, bizim açımızdan sadece sanat yapıtları değil, o dönem insanı için, belirli görevleri olan objeler sayıldıkları bilinmektedir. Bu imgelerin, onlara doğal güçler kadar gerçek olan diğer güçlere karşı da bir koruma sağladığı düşünülmektedir. Tarihöncesi çağların sanatçısı bir şaman gibi, şans, bereket, koruma sağlayacak nesnelere üreterek toplumun gereksinimlerini karşılamıştır.

Aim of the study is to try analyse the meaning of the cultic three dimensional animal symbols which are created in Anatolia in bronze age. This analyse can be shed ight on art education and relations between art and society. If we know why these images was made, we can get a better understanding about art of past and the artistic process.

When the images were examined that humanity made it since ancient times, we can touch much better to the specifications about societies culture. This can be include the whole art and culturel process of humanity. It also, make a possible understanding about the people or communities thinking. Can be said that these images can be an important source for forming humanities improvement and changing. It's known that these images are not only an special art Works, they are also critical value for ancient people. It's known also these images protect them from natural and other forces. The prehistoric artist are fulfilled the communities needs like fortune, fertility, preservation like a shaman.

Giriş

Arkeolojik araştırmaların konusunu, eski insanlardan kalan somut nesnelere oluşturur. Bu nedenle, bu nesnelere, toplumsal kimlik ve konumun belirlenmesine yönelik arkeolojik araştırmalar için çok zengin bilgi kaynaklarıdır (Lewin, 1998, s. 178).

Geçmişte resim ve heykel alanında verilmiş ürünler, sadece sanat yapıtları değil, belirli görevleri olan objelere sayılırdı. Bunların hangi amaçla yapıldığını bilmediğimiz sürece geçmişin sanatını da anlayamayız. Tarih boyunca ne kadar geriye gidersek, sanatın hizmet ettiğine inanılan amaçlar o kadar belirgin, ama aynı zamanda garip görünmektedir. İlkeller için, bir kulübe ve bir imge arasında yararlılık açısından hiçbir fark yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, rüzgardan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar; imgeler ise, onları, doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar. Başka bir deyişle resim ve heykeller büyüsel amaçla kullanılırlar. Ancak, ilkeller için imge ile gerçeklik arasındaki ayrım bazen belirsizdir. Bu topluluklara bizlerden daha basit oldukları için değil, çünkü onların düşünme biçimleri çoğu zaman çok daha karışıktır, tüm insanlığın geldiği koşullara daha yakın oldukları için "ilkel" denilmektedir (Gombrich, 2007, s. 39-40).

İlkel zihniyet, tüm canlı ve nesnelere türdeş varlıklar olarak görmekte ve hissetmektedir. Aynı öz ve niteliklere sahip bir bütüne ait olduklarını düşünmektedir. İlkel zihniyet nesnelere dikkatini çeken şey üzerinde yoğunlaşmakta, nesnenin var oluş/kendini sunuş biçimi ve yarattığı duygusal yoğunlukla ilgilenmektedir. Bize ne kadar tuhaf görünürse görünsün onun amacı bu öz, güç, mana, imunu ya da adına her ne denilecekse, bu şeyin dost ya da düşmanca olarak değerlendirdiği konumlarını belirleyebilmektir. Çünkü kendini her an tehdit ettiğini düşündüğü tehlikelere karşı koruması gerektiğinden, bu korku onu varlıklar ve nesnelere karşı olan tavrında belirleyici bir rol oynamaktadır (Levy-Bruhl, 2006, s.21-22).

İnsanlığın ilk çağlardan bu yana yaptıkları imgeler incelendiğinde, mağaradaki yaşamdan imparatorluklar ve çeşitli devlet yönetimlerine kadar, toplumun yapı ve kültürünü oluşturan verilere ulaşılabilir. Bu sonuç, toplum ve sanat ilişkisinin en belirgin örneğini oluşturmaktadır. Buradan hareketle sanatsal üretimin bir dünya görüşü ürünü olduğu fikrinin anlaşılabilirliği kolaylaşmaktadır. Aynı şekilde insanların veya toplulukların düşünce tarzını anlayarak da yapmış olduğu imgelerin işlevlerini anlayabiliriz.

Dışarıdan bakan biri için, bu tür imgelerden net anlamlar çıkarmak mümkün olmayabilir. Ancak Lewin'in (1998, s.181-184) de belirttiği üzere, dinsel, mitolojik semboller

örtük anlamlarla doludur; bunlar aynı dilden, kültürden olanlar için ciltlere sığmayacak anlamlar taşıırken, yabancı birisine yalnızca şaşırtıcı, tuhaf imgeler ya da anlamsız, olağan nesnelere biçiminde görünebilir. İmgeler yaratılmaya yönelik zihinsel yetkinlik insana, nesnelere oynayarak dilin ötesine geçme olanağı sağlamaktadır.

Bazı antropolog ve arkeologlar, özellikle üst paleolitik çağda yapılan imgelere yönelik değerlendirmelerde, günümüz ölçütleri ya da önyargılarına dikkat çekmektedirler. Bu bilim insanları "Üst paleolitik imgeciliğine 'sanat' etiketi takmakla, belki de onu sorgulama olanaklarını yok etmiş olduk; çünkü bu terim estetik unsurların varlığını öngördüğü gibi, bu etkinliklere batılı gözüyle bakmamızı da zorunlu kılar. Bu tür önyargıları aşabilmemiz için imgelerin ne anlama geldiğini sormaktansa, onları anlam-yüklü kılan şeyin ne olduğunu kavramaya çalışmalıyız" (Lewin, 1998, s.189) önerisinde bulunarak, küçük ama önemli bir bakış açısı geliştirmişlerdir. Birçok araştırma, ilkel insanların oldukça gelişmiş soyut bir anlayışa sahip olduklarını ortaya koymuştur. Bu açıdan eski insanların soyutlama ve simgesel anlatıma dair zihinsel ve duygusal yetilerini doğru değerlendirebilmek zor ve önemlidir. İmgesel ve simgesel anlatım, anlamı her ne olursa olsun, bugünkü insan kültürünün bir boyutunu oluşturduğu varılabilir en belirgin sonuçtur.

Dansçı İsadora Duncan "Bunun ne anlama geldiğini size söyleyebilseydim onu dansla anlatma gereği kalmazdı" ifadesi, bilincin bazı sözle anlatılamayan yönlerine işaret etmektedir. Bu, görsel sanatların açıklanamadığı anlamına gelmez; ancak burada görme-dışı terimlere çevrilmesi olanaksız güçlü bir öge vardır (Baynes, 2004, s. 31).

Yeryüzünün farklı bölgelerinde benzer karakterlerle kendisini ortaya koyan hayvan üslubunun gelişim çizgisini, bunun da ötesinde üslubun ortaya çıkışına neden olan toplumsal evrim basamağını belirlemek önem taşımaktadır (Mülayim, 2016, s. 164).

Anadolu'da Tunç Çağı

Kalay ve bakırın karışımından oluşan tunç, Anadolu'da Kalkolitik Dönem sonunda görülmektedir. Ancak tunç madenin alet ve kap yapımında kullanılması 3. binin başlarına rastlamaktadır. Anadolu'da Tunç Çağı üç evre göstermektedir: Erken Tunç Çağı (M.Ö. 3000-2500), Orta Tunç Çağı (M.Ö. 2500-2000), Geç Tunç Çağı (M.Ö. 2000-1200). Tunç Çağı Doğu, Güneydoğu, Orta Anadolu ve Batı Anadolu olmak üzere dört ayrı tür sergiler (Akurgal, 1998, s. 9-10).

Bu dönemde mimarlık eserleri, damga mühürler, idoller yerli geleneğe bağlı kalarak gelişmesine devam etmiştir. Ziraatçı ve hayvan yetiştirici olan bu devir insanları, ticaret

ve maden işçiliğinde de gelişmişlerdir. Her türlü madenin işlenmesi öğrenilmiştir. Tuncun yanı sıra bakır, altın, gümüş ve doğal altın-gümüş alaşımı olan elektrumdan gereksinimlerine cevap verecek her türlü eşyayı üretmişlerdir. Eserlerin nicelik ve nitelikleri bu çağ insanının yalnız besin üretme çabasında olmadığını, sanat ve madencilikle uğraşanların da azımsanmayacak bir düzeye eriştiğini ortaya koymaktadır. Horoztepe, Eskiyaşar, Kültepe, Mahmatlar, Kayapınar'da bulunan eserler bunu kanıtlamaktadır (Anadolu Medeniyetleri Müze Rehberi, 1997, s. 59).

Geyik

Geyik genel olarak dünyevi ve manevi alanlar arasında köprü görevi görmektedir. İnsanlara ruhun birtakım hallerini sembolize ederek yol göstericilik yaptığına inanılmıştır. Kadife gibi derisi, yumuşak nemli burnu, uzun dal gibi kirkpiklerinin arasından parlayan kahverengi gözleri, narın bacaklar gibi özellikleri geyiği saflığın ve yüceliğin sembolü olarak betimlenmesini kolaylaştırmaktadır. Erkek geyiğin her yıl yenilenen ağaca benzer boynuzları verimliliği, yenilenmeyi, yeniden doğuşu, ruhsal olgunlaşma için çekilmeyi ve akışı ve aynı zamanda zamanın geçişini simgelemektedir (Ronnberg ve Martin, 2010, s. 284).

Anadolu'da tunç çağının özelliklerini belirleyen merkezlerde yapılan kazılarda hayvan uzuvları ve hayvan biçimli eserler bulunmuştur. Bunlar, diadem, gerdanlık, iğne, bilezik, toka gibi süs eşyaları ile kaplar yanında, tunçtan ve altından silahlar, dinsel amaçla kullanılan güneş kursları, geyik ve boğa heykelleri, tanrıça heykelleri ve sistrumlardır.



Görsel 1. Geyik heykeli. Tunç. Yükseklik 52,5 cm. Alacahöyük, M.Ö. 3.binyılın ikinci yarısı, Anadolu Medeniyetleri Müzesi



Görsel 2. Sistrum. Geyik ve boğa figürlerinin olduğu müzik enstrümanı. Yükseklik 25,5 cm. Horoztepe, M.Ö. 3. binyılın sonu. Anadolu Medeniyetleri Müzesi

Boğa ve Boynuz

MÖ 4500 yıl önce evcilleşen boğa ya da öküz, Anadolu ve Mezopotamya çevresinde, güç ve üreme, toprak ve tarım üzerinde etkili olmuştur. Bakır çağı ve erken tunç çağı dönemlerine rastlayan bu tasvirler yeniden doğuşun, verimliliğin simgesi olan bahar aylarını simgelemektedir.



Görsel 3. Gümüş kakmalı tunç boğa heykelciği. Yükseklik 52 cm. Hititler'de gök/fırtına tanrısını simgeleyen bu yapıt, Hattili ustalar tarafından üretilmiştir. Alacahöyük. MÖ 3.binyılın ilk yarısı. Anadolu Medeniyetleri Müzesi



Görsel 4. Uzun boynuzlu ikiz boğa betimi. Yükseklik 41 cm. Horoztepe. MÖ 3.binyılın ilk yarısı. Bu boğalar, Gök Tanrısı'nın arabasına çeken Serri (gündüz) ve Hurri (gece) adlı kutsal boğalardır. New York, Metropolitan Sanat Müzesi

Boynuz eski çağ kültür ve mitolojilerinde manevi yükseliş ve gücün sembolü olmuştur. Boynuz, özellikle boğa boynuzu, tarihin ilk günlerinden beri güç kuvvet sembolü olarak kabul edilmiş ve bu nedenle eski uygarlıkların hemen hepsinde tanrı ve kutsal yaratık betimlemeleri boynuzlu yapılmıştır (Ersoy, 2007, s.201). Yaratıcı gücün ve üretimin sembolü olan boğanın bronzdan yapılmış figürlerinin, dini törenlerde bir mızrak veya sopa üzerine takılarak taşınması olayı, ilk olarak M.Ö. 3.000'den itibaren Anadolu'da görülmüş ve kült eserlerin bir prototipi olmuştur. Çatalhöyük'te tapınakların duvarlarına boğa başları Toros dağlarına bakacak şekilde yerleştirilmişlerdir. Latince'de Toros, Fransızca'da tauro boğa anlamına gelmektedir (Ersoy, 2007, s. 251).

En eski ikiz boğalar örneğine Anadolu'da Hattiler döneminde rastlanmıştır. Söz konusu ikiz boğalar Gök Tanrısının arabasına koşuludurlar. Burada ele alınan boğalar da koşum takımı ile betimlenmişlerdir. Kutsal boğa çifti Hurri kökenli olup Hitit metinlerinde Hurri ve Serri, yani gece ve gündüz adları ile anılmaktadırlar. Hititler tarımla geçinen bir topluluktur. Onun için onlarda öküz çok değerli ve kutsal bir hayvandır. Boğanın, tüm geçimini tarıma bağlı topluluklarda taşıdığı büyük önem göz önünde tutulursa, onun Hitit döneminde tapınma konusu olması anlam kazanmaktadır. Nitekim traktörlerin henüz sabanın ve pulluğun yerini almadığı dönemlerde Anadolu köylüsü en değerli varlığı olan öküzünün üstüne yemin ederdi (Akurgal, 1998, s. 121,131).

Boğa, Fırtına Tanrısının kutsal hayvanıdır ve Alacahöyük ortostatlarındaki ve İnanlık vazosundaki örneği ile kült sembolü olarak bir sunak üzerinde tek başına ayakta

dururken de (veya ona boğa kurban edilirken) görülebilir (Savaş, 2002, s.99). Çatalhöyük'te ortaya çıkarılan, MÖ 6000 yılına tarihlenen bir kült odasındaki boğa başları ve boynuzları bulunmuştur. Birçok evin de aynı nesnelere dekore edildiği tespit edilmiştir (German, t.y.).



Görsel 5. Hititler'de törensel sancak. Yükseklik 24 cm. Hatti sanat ürünü. Alacahöyük. M.Ö. 3.binyılın ikinci yarısı. Anadolu Medeniyetleri Müzesi.



Görsel 6. Evreni (dünyayı) simgeleyen törensel sancak. Hatti sanat ürünü. Tunç. Yükseklik 34 cm. Alacahöyük. M.Ö. 3.binyılın ikinci yarısı. Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

Alacahöyük güneş kursları ve kral âlemlerinin çoğu bir çift boğa boynuzu üzerinde taşınır şekilde betimlenmiştir. Hatti dini, Eski Tunç Çağı'nın "zoomorph" denilen hayvan biçimli tanrı inancı yerine, insan kılıklı inanca sahiptir. Hititler, Hattiler'in etkisiyle "anthropomorph", yani insan kılıklı tanrı inancına geçtiklerinde, hangi tanrıyı kastettiklerini anlatmak için, her insan kılıklı tanrıyı onun hayvan biçimli karşılığıyla tasvir etmişlerdir. Orta Tunç Çağı'nda ise, boğa, Anadolu'da gök tanrısının kendisi olmuştur. Hitit sanatında görüldüğü üzere 'boğa' en büyük tanrı olan Fırtına/Gök Tanrısının simgesiydi. Boğanın tanrıyla özdeşleştirilmesi ilk defa Hitit yazılı kaynaklarında görülür (Vural, t.y.).

Alacahöyük güneş kurslarının, hayvan şekilli tanrıları ve onlarla birlikte evreni taşıdıkları şüphesizdir. Çelenk biçimli âlemler gökyüzü yuvarlığının çember

biçimindeki görünümünü canlandırmaktadırlar. Bu evren kuşağının ortasında yer alan heykelciklerden her biri bir tanrıyı simgelemektedir. Boğalar en büyük tanrıyı (Gök tanrısını) temsil etmekteydiler. Dinsel törenler sırasında bir sopanın ucunda taşınmışlardır. Tüm bunlar bir çift boğa boynuzu üstünde yer almakta, yani onlar tarafından taşınmaktadırlar (Akurgal, 1998, s. 23,27).

Yaşamsal gücünü tarımsal faaliyetlerle sağlayan toplumlarda hayvan kültü daha derin izler bırakmıştır. Bu anlamda Anadolu geçirdiği çok sayıda kültür evreleriyle hayvan ve bitki kültürünü en yoğun yaşayan coğrafyalardan birisidir (Alp, 2009, s. 50).

Sonuç

Hayvanlar ilkçağlardan bu yana insanlarla doğal olarak birlikte yaşamış, kimi zaman besin ihtiyacını karşılarken diğer yandan üretimde en önemli varlık olmuştur. Bazen de insan ondan korkmuş ve onun gücüne erişmek veya korunmak için birtakım imgeler yaratmıştır. Hayvanların sembolleştirilmesinde veya bir imge olarak kullanımları bölge ve kültür olarak benzerliklerin yanı sıra farklı anlamlar da içermektedir.

Anlamanın kültürle bağlantılı olduğu çeşitli örneklerle açıklanabilir. Sadece insanların yaratmış olduğu imgeler açısından değil, her türlü beğeni, inanış ve davranış biçimlerinden örnekler de verilebilir. Demek ki, sanatsal veya işlevsel imgeler bize o günkü inanış, yaşam biçiminin kültürel dokusu ile ilgili ipuçları vermektedir. Bilindiği üzere, yazının bulunmasından önceki dönemlerle ilgili tüm bilgiler, o toplumların bırakmış olduğu iki ve üç boyutlu imgelerden (yapıtlardan) elde edilmiştir. Bugünkü yaşam biçimi ve aklıyla, o günkü yaşam biçimi ve aklını net olarak öğrenebilmek imkansız görünmektedir. Anlama yönelik bu tür arayışlar sürerken, elden edilen her veri tekrar tekrar sorgulanmalıdır.

“Avcı-toplayıcı yaşam biçimlerine ilişkin daha kapsamlı araştırmalar ışığında bir değerlendirme yaparsak, bunların dünyası, anlam, animistik güçler ve mitolojik anlatımlarla dolu bir dünyadır. Bu sanat onların bu karmaşık dünya ile bağdaşabilmelerini, uzlaşabilmelerini sağlayan birçok unsurdan biridir.” (Lewin, 1998, s. 185).

Zamanla dünya görüşlerini sembolleştiren inanç nesnelere bulmuş olan ilkel insanlar daima insanüstü güçlere bağlı olarak yaşamışlar ve bu nedenle sanatları

da bu kökenden gelerek büyü ve inançları ile şekillenmiştir.

Gerçekliği görme ve yansıtma tutkusu günümüze kadar ki serüveninde, görünen gerçeğin de ötesinde mikro-makro kozmosun varlığının bilinciyle bambaşka boyutlar kazanır. Aynı zamanda sanat yoluyla gerçeği arayış şekli ve biçimleri, ulaşılan mesafe boyunca sonsuz varlık ve gösterge yığını oluşturmaktadır (Çağlayan, 2009, s. 172).

Büyük sanat yapıtlarının çoğu dini, sosyal siyasi veya özel olarak sanatçının vizyonunu ifade etmek için yaratılmıştır. Sanat yapıtları, biçimsel niteliklerine erişmemiz ne kadar kolay, konuları ne kadar ilgi çekici olursa olsun, asli bağlamlarıyla, yani yapan veya adlarına yapıldıkları insanların inançları, umutları ve korkularıyla ilişkilendirilmedikçe doğru veya tam anlaşılabilirler. Birçok sanat yapıtında birleştirilmiş, her zaman keşfedilmesi olamayacak kadar çeşitli anlamlar mevcuttur. Anlamlar, en dolaysızından (tanrıların ve hükümdarların temsilleri) semboliklerine (yöresel renklerin veya hale gibi temsil edici olmayan işaretlerin kullanımında olduğu gibi) ve mecazilerine (soyut fikirlerin kişileştirilmesi gibi) kadar birbirleriyle bağlantılı farklı yollarla görsel olarak iletilmiştir (Honour ve Fleming, 2016, s. 14,15).

KAYNAKÇA

- 30.000 Years of Art [Editorial]. (2007). New York: Phaidon.
- Akurgal, E. (1998). Anadolu kültür tarihi. Ankara: Tübitak Yayınları.
- Albenda, P. (2008). Assyrian royal hunts: Antlered and horned animals from distant lands. *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, 349, 61-78.
- Alp, K. Ö. (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya kültürel sembollere giriş*. Ankara: Eflatun Yayınevi.
- Anadolu Medeniyetleri Müze Rehberi (1997). Ankara: Anadolu Medeniyetleri Müzesi'ni Koruma ve Yaşatma Derneği.
- Baynes, K. (2004). *Toplumda sanat*. (Y. Atılğan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çağlayan, F. (2009). *Resim ve toplumsal etkileşim, nereden özneye yolculuk*. M. Ç. Aydın (Ed.). Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim. (s. 171-206). İstanbul: E Yayınları.
- Ersoy, N. (2007). *Semboller ve yorumları*. İstanbul: Dönence.
- German, S. (t.y.). Çatalhöyük. Avrupa ve Batı Asya'da tarihöncesi sanat. Erişim adresi: <https://tr.khanacademy.org/humanities/prehistoric-art/neolithic-art/a/atalhyk>
- Gombrich, E.H. (2007). *Sanatın öyküsü*. (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Honour, H. Fleming, J. (2016). *Dünya sanat tarihi*. (H. Abacı, Çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Levy-Bruhl, L. (2006). *İlkel insanda ruh anlayışı*. (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Lewin, R. (1998). *Modern insanın kökeni*. (N. Özüaydın, Çev.). Ankara: Tübitak Yayınları.
- Mülayım, S. (2016). Kuzeyde geyik kültü ve hayvan üslubunun doğuşu. *Sanat Tarihi Dergisi*, 7(7), 163-184.
- Ronnberg, A. Martin, K. (2010). *The book of symbols*. Köln: Taschen.
- Savaş, Ö.S. (2002). Hitiler'de fırtına Tanrısı ile boğa kültü. *Archivum Anatolicum-Anadolu Arşivleri*, 5, 97-170.
- Vural, S. (t.y.). Tarsus Gülek boğazı (Anadolu'nun kapısı). Erişim adresi: <http://www.yumuktepe.com/tarsus-gulek-bogazi-anadolunun-kapisi-semihi-vural-3-bolum>



11-14 Nisan April 2018

Yrd. Doç. Melek ŞAHİNDOKUYUCU

Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fak. Resim Bölümü /
meleksd@hotmail.com

**KERRY JAMES MARSHALL, ELIZABETH MURRAY,
JENNY HOLZER'İN SANATÇI İFADELERİNDE 21. YÜZYIL
SANAT BETİMLEMELERİ
THE 21ST CENTURY ART DESCRIPTIONS IN THE
EXPRESSIONS OF ARTIST OF KERRY JAMES
MARSHALL, ELIZABETH MURRAY AND JENNY HOLZER**

Anahtar Sözcükler: Marshall, Murray, Holzer, Sanat.
Keywords: Marshall, Murray, Holzer, Art.

ÖZET ABSTARCT

“Betimleme eleştiridir. Betimleme eleştiriye giriş değildir. Eleştirinin kendisidir. Betimleme sanat eleştirisi için hem gerekli hem de yeterlidir. Yani tüm sanat eleştirileri büyük oranda biraz betimleyici bilgi içerir; diğer türlü eleştirmenin ne hakkında yazdığını bilemezdik”. (Barrett, 2012, s.117)

Terry barrett, bu cümlelerle açıklarken betimlemeyi Amerikalı üç sanatçı, Elizabet Murray, Kerry James Marshall, Jenny Holzer çalışmalarını kendi sanatçı ifadeleriyle anlatılırken, olgusal betimlemelerle dolu açıklamalar yaparlar. Murray resimlerini anlatırken işlediği temel konunun ‘yaşamın aşınmış, asılı uçlarına ulaştığı iç mekanlar olduğu yorumunu yapar.

Murray New York’taki çatı katı atölyesinde, ev hayatını devasa tablolara adeta bir anarşist başkaldırmasına benzer bir tavırla yorumlamış, bol renkli enerjik resimler yapmıştır. Murray, kontraplak, ve farklı materyallerle üç boyutlu tuvaler yaratma sürecinde ev hallerinin, mutfağının nesnelere çalışmalarında konu olarak kullanmıştır.

Yine Amerikalı bir sanatçı olan Kerry James Marshall Amerika’ da yaşayan siyahilerin yaşamları, kölelik, özgürlük, ve gündelik Amerikan yaşamı içinde siyahilerin ikinci sınıf vatandaş olarak görülmesi üzerine çalışmalarını kurgular. Simsiyah figürlerini resimlerinin ana teması olarak sunmuştur.

Siyahi göçmenlerin, Amerikanın öteki çocukları olarak görülmesinin, etkilerini Marshall’ın birçok çalışmalarında görebiliriz.

Jenny Holzer’ın çalışmaları ise Amerikan 21. Yüzyıl sanatında sözcüklere dökülerek yorumlanmıştır. Sanat betimlemelerinde geçmiş yüzyıllardan farklı bir dille ifadelendirmek gerekmektedir Holzer’ın çalışmalarını.

Eleştirmen Nick Obourn ‘Art in America’da durumu şöyle özetler: “ Jenny Holzer çalışmalarıyla sanatı otuz yıldan uzun bir süredir eğitici metin ve dil için kullanılan diğer görsel araçlar arasındaki ilişkiyi anlamak için çalışmıştır. ”(Barrett, 2012, s.131).

21. yüzyıl Amerikasının marjinal üç sanatçısı farklı teknik ve üsluplarla sanatsal varlıklarını yaşadıkları aynı coğrafya üzerinde yorumlamışlardır. Her biri kendi içsel yolculuklarını eserleri üzerinden yaşamışlardır. Artık topluma mal olan bu eserleri sanat eleştirmeleri ve toplum olgusal betimlemelerle yorumlayacaklardır.

“Sanatçılar genellikle kendi iç imgeleri ve hülyalarına dalmış yumuşak huylu insanlardır. Ama tamda bu onları baskıcı bir toplum için korkulur kılar. Çünkü sanatçılar, insanoğlunun süregelen kafa tutma gücünün taşıyıcılarıdır. Kendilerini Tanrı’nın yaratılıştaki kaostan biçimi yaratması gibi, kaosun içine ona biçim vermek için gömmeyi severler. Gündelik duygusuz, alışageldik olandan hiçbir zaman hazzetmeyerek devamlı yenedünyalara doğru ileri atılırlar.” (May, 1975, s.57)

İçsel duyarlılığı yüksek insanlardan olan sanatçılar, yaşadıkları ortamları ve duygularının farkındalıklarını eserleri aracılığıyla ortaya koyan, özgür düşüncelerin bireyleridir. Sanatçı ruhsal özgürlüğünün sınırlarını, oluşturduğu eserleri aracılığı ile sunarken; bir yandan kendi kendinin de eleştirmenidir aslında. Betimlemeleri sanatını ve eserini nitelerken, onun kendi evreninin boyutlarını da gösterir izleyiciye.

“Sanatçı hayatın haramzadesi değildir: görevsiz yaşamaya hakkı yoktur, çoğu zaman belini bükecek olan ağır bir iş görmesi gerekmektedir. Eylemlerinden duygularından, düşüncelerinden her birinin vereceği eserlerin dokusuna giren, elle dokunulmaz ama katı malzemeyi oluşturduğunu, bunun için de hayatta özgür olmadığını, sadece sanatta özgür olduğunu bilmelidir. Bu anlatıdan, sanatçının üç kat sorumluluk taşıdığı çıkar. Sanatçı, olmayan kişiyle karşılaştığında: 1. Kendisine verilen yeteneğin borcunu ödemelidir; 2. Herkesin olduğu gibi onunda eylemleri, düşünceleri, duyguları, zihinsel atmosferi meydana getirir, dolayısıyla zihinsel havayı temizler ya da pisletir; ayrıca bu eylemler, düşünceler, duygular yaşantılarının malzemesini oluşturarak zihinsel atmosferi bir kere daha etkiler.” (Kandinsky, 2009, s.49)

Zihinsellik, sanatçının eserlerini nesnelleştirmeden önceki ussal evreni ve daha sonra üreteceği sanat eserlerinin de ana rahmidir. Sanatçının ussal ve eylemsel varlığıyla biçimlenen bu eserlerini ve hikayelerini de en iyi betimleyenler yine sanatçıların kendileridir. Sanat eleştirileri ve sanat betimlemeleri sanat eleştirmenleri tarafından yazın dilinde metinleşebildiği gibi, sanatçının kendisi tarafından da yapılabilir.

“Görsel sanatlarda göz, görme nesnesi olmakla beraber, görülen eserlerin dilsel çözümlenmeleri de bir o kadar önemlidir. Bu nedenle görsel alan sanatçıların ürettikleri sanat çalışmalarının kendi ağızlarından yorumlanmaları izleyicideki empatiyi belirleyebilir. “Sanatçılardan, özellikle akademide olanlardan bir süre sonra kendi çalışmaları hakkında yazmaları beklenir. Bunlara ortak olarak ‘sanatçının ifadesi’ denir.” (Barrett, 2012, s.236)

Problem: Elizabeth Murray, Kerry James Marshall, Jenny Holzer’ın sanatçı ifadeleriyle 21. yüzyıl sanat betimlemelerinin analizi.

Yöntem: Bu bakış açısı ile üç Amerikalı sanatçının Elizabeth Murray, Kerry James Marshall ve Jenny Holzer’in sanatçı ifadeleri olgusal betimlemelerle izleyiciyi eserleri kadar şaşırtabilir. Murray, James ve Holzer aynı ülkelerin sanatçıları olarak yaşadıkları coğrafyayı farklı nefeslerle soluyan, sanat yapma eylemleri çeşitlilik taşıyan 21.yüzyıl insanlarıdır. Tarzları, sanat öngörülerini ve yaşam biçimleri birbirlerinden oldukça farklı olan bu üç sanatçıdan şu an hayatta olmayan Elizabeth Murray için resim yapma eylemi Cazenne’in bir resminden etkilenmesi ile biçimlenmiştir. 1940 yılında Chicago’da doğan ve 2007 yılında ölen Murray için eleştirmen Jerry Saltz’ın onun sanatçı kimliğini tanımlaması oldukça enteresandır.

“Çalışmaları gibi Elizabeth’de bir bohemian Rhapsody’di” cümlesi ile ifadelendirir Murray’i. Queen’in Rhapsod’sinin naif şarkı sözleri ve anlaşılabilirliği ile ilişkilendirir Murray’i. Roberto Simith ise onu şöyle tanımlamaktadır. “Murray, yaşam gibi karmaşık formlarla uğraşmış, bu formlarla bütünleşmiş bir ressamdı; Murray’ın bazı çalışmalarında agresifliğe ve psikolojik ifadelere rastlamak mümkündür. Resimlerinde çizgi film öğelerini ve soyut kavramları görebiliriz. Bu bakış açısı duygu ve aklın birlikteliğini inanılmaz formlara dönüştürüyor. Murray modernist soyutlamayı süjeleri ev hayatını, ilişkileri ve resmin kendisinin doğasını içeren biçimin ateşli, karikatür temelli bir diline dönüştüren New York’lu bir ressamdır.” (Şahindokuyucu,2015, s.311)



Görüntü 1. Elizabeth Murray, Muddy Waters 2004, oil on canvas on wood
297.2cm x 326.4cm x 5.08cm

Murray için, sanat eleştirmenleri bu yorumları yaparken, Elizabeth kendi cümleleriyle sanatının 21. Yüzyıl söylemini şöyle açıklar; “Bop” isimli çalışmasını yaparken.



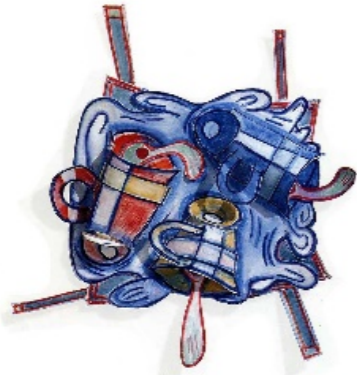
Görüntü 2. Elizabeth Murray is shown working on the large-scale painting Bop (2002-03) in her Manhattan studio

“Aradığım şey çözünürlük. Ressamlık bana göre çok güzel bir şey. İnsana inanılmaz bir yaratıcılık hazzı veriyor. Resimlerimle ilgili zor olan şey ise, onları nasıl analiz edip çözümleneceğimdir. Bu devasa resimleri ilk yaptığımda çok heyecanlandım. Eskiz aşamasından sonra resimlerimin parçalarını bir araya asistanlarım getirir. Bazen eskiz sonrası resmin parçalarının nasıl bir araya geleceği düşüncesi beni bir hayli korkutur. Ben bu biçimleri boyamak için bir serüvene atılırım. Bu çalışmamda kullanacağım renkleri düşündüm ki; hiçbiri başlangıçta işe yaramadı. Oysa bu boyama işi benim için yeni bir olay değildi. Renkler bir bütün haline gelirken ben zorlanıyordum. Sıkıntı ve öfke ile başladığım çalışma aslında zorda olsa sonuca doğru beni sürüklüyordu. Bazen yaptığım iş beni o kadar zorluyordu ki, onu duvardan indirmek, parçalara ayırmak ve atmam istiyordum. Bu çalışmamda, insan kemiğine benzer şekillerin ortasından geçen, merkezde var olmasını istediğim bir biçim yaratmak ve biçimin üzerinde zikzaklar yapmak istedim. Önce bu yaptığımı beğendim ve bir gün resmin önüne geldim ve

dedim ki; “ Resmin ortasından geçen bel kemiği şekli, resmin ortasında bulunuyor, ve bir sonraki forma geçiyor bu içime sinmemiştir zikzakları yeniden gözden geçirmem gerekliliğini düşündüm.” Eğer düşündüğümü hemen resmim üzerinde uygulayamazsam, düzeltmem gereken öğeleri düzeltmezsem, aklım o parçada kalır ve bir an önce kimselere göstermeden bu kısmı çözümlenmem gerekir. Öyle anlar geliyor ki, resmimi tasvir edip tamamen bitirebileceğimi düşünemiyorum, ümitsizliğe kapılıyorum. Sonra tekrar kendime bu resmin çözümlenebileceği duygusunu empoze ediyorum, içimdeki bu çelişki daha sonra üzerine huzurla baktığım tamamlanmış doğal bir resim haline dönüşüyor. Bu durum size son derece hoş bir duygu veriyor.” (Şahindokuyucu, 2015, s.311)



Görüntü 3. Cezanne



Görüntü 4. Elizabet Murray

Nesneler değildi görülmesini istediği, nesnelere kendi bireysel içselliklerindeki dönüşümleriydi. Murray 67 yıla sığdırdığı yaşamında 21. yüzyıl sanatına; New York'ta bir çatı katında iki çocuklu sanatçı bir kadının kimi zaman feminist yaklaşımlarla izah edilen, kimi zaman inselliği çağrıştırdığı söylenebilen, masalsı, heykelsi imgeleri ile dokunuşlar sergileyen eserler kazandırmıştır. Murray'dan 10 yıl sonra doğan Jenny Holzer ise, Murray'ın devasa tablolarının nesnelere evsel dilinden çok farklı olarak sokakları, binaların dış cephelerini, kamuya ait caddeleri, billboardları kendine sanat mekânları olarak seçmiştir. Holzer'in çalışmalarının nesnelere harfler ve onların betimlediği sözcükler ve yazılmış metinler olmuştur. Neo Kavramsal bir sanatçı olan Holzer “Chicago Üniversitesinde resim eğitimi almakla birlikte, 1976 yılında taşındığı New York'ta, Whitney müzesinin bağımsız çalışma programındaki aldığı eğitim (ki bu eğitim, sanatçıların birer entellektüel olarak yetişmesi gerekliliğine inanan ve bunu destekleyen edebi ve felsefi bir program içermekteydi.) ile kendi sanat öyküsünü belirlemiştir. Bu edebi ve felsefi metinlerin daha basit ve

herkesin anlayabileceği metinler olması gerekliliği fikrine inanmıştır.” (www.theartstory.org) Jenny'e göre, sözcükler görsel ifade de, direkt anlama yöneldiği için en az resimde renkler, ışık ve çizgi kadar önemliydi. “Görselin gücü görsel olarak alımlanan herşeyde mevcuttur. Yazılı sözcük hem simgedir, hem de bir düşünme aracı, hem imge, hem de şekillenmiş düşünce. Ne ki sözcükler aynı zamanda ancak bir düşünce ya da şekillenmiş nesne olarak var olan imgeler çağırıştır. Bazı fikirler vardır ki en çok şekillenmedikleri ve kısa süreli anlık deneyimler olarak var oldukları zaman etkili olurlar. Kavram şekillenmiştir.” (White, 2013) Holzer, sözcüklerin görsel ağırlığını kısa ve anlaşılır hale getirme isteğini ilk kamusal sanat projesi olan Truisms (herkesin bildiği gerçekler 1977-79) ile gerçekleştirmiştir. Truisms, Holzer'in oluşturduğu ama isimsiz olarak sunulan, New York'ta bulunan Soho'da(cadde) binaların üzerine ve sonrasında Manhattan'ın başka bölümlerine asılan panellerdir.

ABUSE OF POWER COMES AS NO SURPRISE
ALTERNATION PRODUCES FEELINGS OR REVOLUTIONARIES
ARE LOTS OF UNDESIRABLE
ANIM OF HART CAN BE A USUAL MOTIVATION FOR
AND SURELY IS IMMORAL
DISGUST IS THE APPROPRIATE RESPONSE TO MOST SITUATIONS
EVERYBODY WANTS TO BE ABLE TO REPRESENT
EXCEPTIONAL PEOPLE DESERVE SPECIAL CONSIDERATION
FAITHFULNESS IS A SOCIAL NOT A BIOLOGICAL LAW
FERTILITY IS A SUBJECT NOT A NECESSITY
GOVERNMENT IS A BURDEN ON THE PEOPLE
HUMANISM IS OBSOLETE
HUMANITY IS A RELEASE
IMPERMANENCE MUST BE ACQUIRED
KILLING IS UNAVOIDABLE BUT IS PROMPTER TO BE PROUD OF
LABOR IS A GOOD RESTRICTION ACTIVITY
ALREADY CREATES TASTE
MORALS ARE FOR LITTLE PEOPLE
MOST PEOPLE ARE NOT FIT TO LEAD THEMSELVES
MONEY IS THE ONLY THING THAT CAN BE TRUSTED
MONEY WAS CREATED BEFORE YOU WERE BORN
MURDER HAS ITS REASONABLE
PAIN CAN BE A VERY POSITIVE THING
PEOPLE ARE NOT IF THEY THINK THEY CONTRIBUTE THEIR LIVES
PEOPLE WHO DON'T WANT THEIR LIVES HARMED ARE PROBABLY
PEOPLE WHO DON'T WANT TO BE HARMED TO LIVE
PRIVATE PROPERTY CREATED CRIME
ROMANTIC LOVE WAS INVENTED TO MANIPULATE WOMEN
SELFISHNESS IS THE MOST BASIC MOTIVATION
SEE DIFFERENCES ARE HARD TO SEE
SOPHISTRY IS MANLY'S WAY
STAND PEOPLE SPEAKING TO OTHERS
TECHNOLOGY WILL MAKE OUR BEASTS US
THE SEARLY IS UNFIND ON HOW POWER TIME
THE LAND BELONGS TO WHO CAN
TRUTH IS SUBJECTIVE
TORTURE IS BARBARIC
YOU ARE QUELLED IN YOUR OWN
YOU MUST REMEMBER YOU HAVE FREEDOM OF CHOICE

Görüntü 5. Jenny Holzer, Truisms (1977 - 79)



Görüntü 6. Jenny Holzer Times Meydanı

Eleştirmen Ann Goldstein Truisms'i şu şekilde betimler " Alfabetik sıraya dizilmiş tek satırlı ifadelerden oluşan bu mantıklı çoğunlukla endişe verici bildirimler, mantığın otoritesini yansıtan büyük italik harflerle sunulur. Mesajlar politik yörengede hem maskülen hem feminen pek çok farklı bakış açısını içerir." (Barrett, 2012, s.135) Holzer Turisms serisini posterler, çıkartmalar ve tişörtler gibi daha çok yayalara özgü mesajlaşma platformlarını da içerecek şekilde genişletti. O dönemlerde henüz çalışmalarını bir galeride göstermekle ilgilenmiyordu.



Görüntü 7. Jenny Holzer, 1983, installation view



Görüntü 8 Jenny Holzer, Truisms

Dazed'in Mart 2010 sayısında Holzer sanatının ilk dönemlerindeki ifadesi için şu açıklamaları yapar; “Ben hala sanatçı olduğumdan ya da sanatçı olmayı hak ettiğimden emin değilim. Uygulamamın bir sabun kutusunun üzerinde durması gibi bir düşünceye sahip olduğumu düşündüm, fakat orada anonimlik (cümlemin kime aitliği belli olmadan durması) kritikti. İnsanlardan yazılarım üzerinde fikirler üretmelerini istedim, onları kimin ürettiğini değil.” (www.theartstory.org) Fikirleri; kısa, net, anlaşılır ve toplumsal duyarlılığı tetiklemeye yönelik sözcüklerle kamu binalarına projeksiyonlarla yansıtıp felsefe yapmak tam da Jenny'e göre bir durumdu.



Görüntü 9. Jenny Holzer, Viyana, 2006

“O kamu sanatını, sosyal müdahale olarak kullanmanın öncülerinden biridir, siyasi protesto için bir platform olarak bilgi teknolojisini kullanan ilk sanatçılardandır. Onun bu başarısı birçok sanatçıyı siyasi görüşlerini paylaşmak için siber ortamda ve gerçek alanda ortak platformlar oluşturmaya teşvik etti.” (www.theartstory.org)

Holzer 2005 yılında savaş esirleri veya ailelerinden alınan mektuplar, Bağdat haritaları ve esirlerin el izleri gibi tasnifsiz belgelerin açıklanmasını sağlamıştır. Andy Warhol'un ekran resimlerini andıran bu ekran baskıları, Holzer'in çalışmalarının temel konusu olan insan hayatının parçalanmasını açıkça ortaya koyuyor. Protect, Protect Projesi içinde yer alan bu çalışma, açıkça Amerikanın savaş politikasına, belgelerle pop-art vari bir siyasi söylem, bir parmak izidir.



Görüntü 10. Jenny Holzer, Irak, 2007

Nick Obourn, Jeremy Gilbert-Rolfe, Robert Hughes, Candace Bridge Water gibi Amerikalı sanat eleştirmenlerinin yorumlamaları Jenny'i ve sanatını betimlerken bir fikir birliğine varamamakla beraber, o kendini ve sanatını tanımlamada kesin ve net cümleler kurar. Eğitiminin bir döneminde avukat olmayı düşünen Jenny,sonrasında şu ifadelerle anlatır kendini; “Sanatçı olma fikri beni uzun bir süre endişelendirdi. Ailevi geçişlerini sağlayabilmek için insanlara yardım eden, hemşire, doktor, öğretmen gibi mesleklerle sahitiler, oysa sanat insanların yardımına gereksinim duymayan müthiş bir alandı ve bu alanda başarılı olup olamayacağımdan emin değildim. Whitney Müzesindeki Bağımsız Eğitim programı hayatımı kurtardı. Whitney'de kavramsal sanat çalışmalarımı geliştirdim. Fizik, psikoloji, ekonomi ve diğer pek çok diyagramı aramak ve bulmak için kütüphaneye giderdim. Resim ve metin arasındaki ilişkiyi merak ediyordum. Alt yazıların size neye ihtiyacınız olduğunu, çok az bildirimle ifade etmesini anlamlı buldum. Whitney'de ideolojiyle ilgilenmeye başlayarak, inanç sistemlerine birçok farklı açıdan yaklaşarak istedim. Sağ, sol ve merkezîyetçilere gittim. Politikacıları, eleştirmenleri, çatlakları, diktatörleri ve vizyonerleri okudum ve okuduğum şeyden özde kalan kısa hayatımın başlangıcı olan Truisms'i oluşturdu. Bunları nerede sergileyeceğim konusunda karar vermeliydim. Onlar bir kitaba ait değildi ve şiir de değildi. Bu yüzden aklıma onları sokak posterlerinde sergileme fikri geldi. Büyük versiyonların kısa versiyonlarını insanlara ulaşabilir bir biçimde vermek istedim. O zaman bir galeri alanına girmekten çekinmedim. Sokaktan müzeye geçmenin çok konforlu olmadığını söyleyebilirim. Fakat sokak hala çok kazıptı ve içeride (müzedede) sergileme alanı beni biraz kısıtladı. Yıllar geçtikçe çalışmalarım değişti. Caddelerden dünyanın en iyi eserleri üzerinde benim çalışmalarım görülecekti ve ben onların üzerindeki gölgeli figür olmaya devam edeceğim.” (www.dazeddigital.com)

Kelimelerin ve göstergelerin sanatçısı Holzer Amerikan politik hayatına ve insana dair metinleriyle 21. Yüzyıl sanat anlayışına farklı bir soluk olarak cümleler katmaktayken, siyah bir sanatçı olan Kerry James Marshall Siyah Afro Amerikalı insanların yaşamlarına dair hikayeleri resimlerinde betimler.

Kerry James Marshall, resim, video, heykel ve enstasyonlarında Amerikan tarihine göndermeler yapar. Özellikle Amerika'daki Afro Amerikalıların siyasi tarihleri üzerine yaptığı resimler, kömür siyahı figürleri ile dikkat çekicidir. 1955 yılında Alabama, Birmingham'da doğan sanatçı, Chicago Illinois Üniversitesi, Sanat ve Tasarım okulu, 1978'de Otis Sanat ve Tasarım Üniversitesini bitiren Marshall, resimlerinin temalarını çoğunlukla Amerika'da yaşayan kökleri Afrika'ya dayanan siyah insanların hayatlarından, onların Amerikan tarihleriyle olan ilişkilerinden oluşturmuştur.

"Kerry James Marshall, toplumdaki siyah insanların basmakalıp temsilcilerine karşı koymayı amaçlarken, gençlerin ve iç mekânların, ünlülerin, konutların arka bahçelerinin, kara ve deniz manzaralarının karmaşık ve çok katlı tasvirlerini farklı gelenek ve türlerle sentezliyor. Marshall çizgi romanlar, heykel, enstasyonlar, fotoğraf ve videolar üretiyor. Resimlerinde de, video, fotoğraf ve enstasyonlarında da siyah sanat tarihçiliğine hitap etmek için çeşitli üslupları kullanıyor. Bu işlemi oluştururken, konularının siyah insan yaşamları ve tarihleri olmasının, kendilerinin partizan olduğu anlamına gelmediğinin de altını çiziyor." (www.davidzwirner.com)

Marshall 90'lı yılların başında bazı eserlerini Amerikan tarihindeki gerçek olaylara dayandırmıştır.



Görüntü 11. Kerry James Marshall, Voyager, 1992, acrylic and collage on canvas

"1992 tarihinde yapılmış olan "Voyager", Amerika'daki ırk konularında yapılan bir tartışmada özel bir öneme sahiptir. Çünkü Marshall onu Afrikalı köleleri taşımak için gizlice donatılmış, sözde bir lüks yelkenli üzerine kurgulamıştır. Bu resmin sembolleri, teknedeki iki siyah figürden ve kadının boynuna sarılmış çiçeklerden, ışıklı ve havadar bulutlar ile üstteki arka planın karanlığı arasındaki kontrastadır. Kafatası, geminin hemen altındaki suda yatıyor ve Afrikalıların gelecekte bekledikleri imgelerini ima ediyor. Sandaldaki isimsiz kadının yüzündeki tedirginlik ifadesi ise, insanların unutmayı düşündükleri şeyleri düşünmeyi zorlayarak güzel, yüksek sınıflı bir görünüme ve karanlık gizli amaçlara sahip bir geminin ironisini ön plana

çıkartıyor." (https://en.wikipedia.org/wiki/Kerry_James_Marshall)

Marshall tarihsel konuların dışında da siyahilerin Amerikan toplumu içinde yer aldığı sosyal, gündelik yaşamlarından da resimler oluşturuyor. Bu resimlerin konusu bazen bir berber dükkanı olurken, bir diğeri iki sevgilinin bir kafedeki aşk dolu ifadeleri olabiliyor.



Görüntü 12. Kerry James Marshall barber: De Style, 1993 Acrylic and collage on unstretched canvas 264.2 x 309.9 cm



Görüntü 13. Kerry James Marshall, Untitled, (Club Couple), 2014

Amerikalı insanların yaşamlarını sürdürebilmek için sağlıklı ve insana dair yapılarda yaşamlarını da çalışmalarına konu edinmiş – konut projelerindeki – ironileri de enstasyonlarında kullanmıştır. Bazen de Afro – Amerikalıların, Amerikan tarihlerindeki önemli olaylardaki duyarlıklarının, saf Amerikan toplumundan çok daha fazla olduğuna dikkat çeker.



Görüntü 14. Kerry James Marshall, 1994, acrylic and collage on canvas, 103 x 114

Kendi cümleleri ile anlattığı "Bang" resminin ifadesi Marshall'ın betimlemelerindeki Afro Amerikan toplumunun sosyolojisini çok iyi açıklamaktadır. "Bang benim The Lost Boys ve De Style'la başladığım yönelimi sürdürüyor. Tarih resimleri her zaman önemli konuları ve büyük olaylarla ilgilidir. Amerika'da yaşayan siyahilerin yaşamları kölelik, özgürlük haklarından mahrum etme, eşitlik için politik mücadele gibi büyük konularla parantez içine alınır. Bunlar siyahilere ilişkin harika kültürel, toplumsal ve politik konulardır. Seçilebilecek daha kolay konular vardır ama temsil edilmesi gereken farklı, daha az şaşırtıcı, daha az dinamik bir konu daha vardır: Amerikan rüyasında bütünüyle yer alan siyahilerin gündün güne yaşadığı duygu ikileminden söz ediyorum. Bu öykü günbegün, her yıl, sessizce ülke genelindeki arka bahçelerde ve evlerde oynanıyor. Yani 'Bang' Bağımsızlık Günü'nü kutlamakla ilgili ve Afrikalı Amerika'nın çelişkilerinden birini ortaya koyuyor. Siyahiler Amerikan tatillerini herkesten daha coşkulu kutluyorlar; en fakirleri bile dışarıda barbekü yapmanız gereken zamanda bunu dini kurallara uygun biçimde yapıyorlar. DÖRT TEMMUZ KUTLU OLSUN – GUM! İki genç erkek çocuk ve bir kız bağıllık yemini eder gibi bayrağa selam duruyorlar. Orta sınıf bir banliyö semtindedir. Kızın bir halesi var ve bu Özgürlük Anıtı'na yapılan küçük bir gönderme başlarının üstündeki bir çift güvercin, Devrim Savaşı posterinden alınan pankartı taşıyor. TİRANLIĞA DİRENMEK TANRIYA İTAAT EMEKTİR. Ayaklarının altındaki başka bir pankart dolar banknotunun arkasındaki sloganı tekrarlıyor. BİRİZ BİZ. Bu ifadeler Amerikan idealizminin iki yönünü temsil etmekte: Direniş ve bütünleşme. Göçmenlerin tecrübe ettiği baskıyla haklarından mahrum edilmeye karşı çıkmaları Tanrıya bir tür itaatse Amerika'daki insanların yurttaşlık haklarını elde etmek için gösterdikleri direniş de bu ülkeye dahil olma isteği idi. 1960'larda yurttaşlık hakları hareketi ve siyahilerin özgürleşme mücadelesi sürecinde insanların dertlerini doğrudan aktarabilen bir protest sanat geliştirme ihtiyacı söz konusuydu. Ama yapılan çalışmalar sıklıkla lafta bol, estetik albenisi de zayıf oluyordu. Bang resmini yaparken hem politik hem şiirsel bir kombinasyonu doğru bir yaklaşımla yakalamaya çalışmanın peşindeydim." (Barrett, 2012, s.237)

Amerika'daki ırksal ilişkileri çalışmalarına konu edinen Marshall bir yandan da müzelerdeki eserlerin çoğunlukla beyaz ırkın figürleri olduğu ve bunun siyah insanların figürleri ve sanatçı kimlikleri ile paylaşılması fikrini de

savunuyordu. Ve kendisinin bu beyaz egemen müze eserlerine karşı resimler ürettiğini de ifade ediyordu. Öylesine, kömür siyahı figürlerini bir sanat başkaldırısı gibi resimlerinin içine gömüyor ve bu durumu da şöyle betimliyordu.

"Siyah rengin aşırı derecede kapkara olması inanılmaz derecede güzel ve güçlü. Benim yapmak istediğim şey siyahın bu karanlık imajını bana özel bir stil haline getirmektir. Ayrıca bu rengi kullanırken tarihsel gerçekleri de göz önüne alıyorum ki, bunlardan biri de beyazların siyahlar üzerindeki hâkimiyetidir." (www.azquotes.com/)

Sonuç: 21. yüzyıl sanat okumalarına üç Amerikalı sanatçı Elizabeth Murray, Jenny Holzer ve Kerry James Marshall üzerinden bakıldığında; betimledikleri sanat hikâyeleri, aynı coğrafyada yaşanılsa da aslında her birinin ayrı dünyalarda yaşamışlarcasına eserler ürettiğidir. Amerikan rüyası, kendi sanatçıların bile hayalleriyle, gerçeklerini çatıştırmıştır.

KAYNAKLAR

- Barrett, T. (2012). *Sanatı Eleştirmek*. (G. Metin, Çev.) İstanbul: Hayalperest.
- Kandinsky, V. (2009). *Sanatta Zihinsel Üstüne*. (T. Turan, Çev.) İstanbul: Hayalbaz.
- May, R. (1975). *Yaratma Cesareti*. (A. Oysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları

Şahindokuyucu, M. (2015, Nisan). *Basit Ev Yaşamını Devasa Tablolara Dönüştüren Sanatçı; Elizabeth Murray*. Çukurova Üniversitesi 1. Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu Bildiri Kitabı. Adana.

White, K. (2013). *Sanat Okulunda Öğrenilecek 101 Şey*. (V. Atmaca, Çev.) İstanbul: Yem

Elektronik Kaynaklar

Jenny Holzer, American Conceptual Artist, Movements and Styles: Conceptual Art, Installation Art. Erişim Tarihi: 08 Mart 2018, <http://www.theartstory.org/artist-holzer-jenny.htm>

Dazet, Jenny Holzer: text lady, From the streets of Ohio to the Whitney, the conceptual artist shines a light on her creative origins, Text William Oliver. Erişim Tarihi: 08 Mart 2018, <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/23205/1/jenny-holzer-texty-lady>

David Zwirner, Kerry James Marshall. Erişim Tarihi: 08 Mart 2018 <http://www.davidzwirner.com/artists/kerry-james-marshall/biography>

Erişim Tarihi: 08 Mart 2018 https://translate.google.com.tr/translate?hl=tr&sl=en&u=https://en.wikipedia.org/wiki/Kerry_James_Marshall&prev=search

Kerry James Marshall Alıntılar. Erişim Tarihi: 08 Mart 2018 http://www.azquotes.com/author/59269-Kerry_James_Marshall

Görüntü Kaynakları

Görüntü 1. Erişim Tarihi: 06 2017, 20:20

<http://www.susannehillberrygallery.com/murray/muddywaters.htm11>

Görüntü 2. Erişim Tarihi: 10 06 2017, 22:33

https://www.google.com.tr/search?noj=1&tbm=isch&q=elizabet h+murray&spell=1&sa=X&ved=0ahUKEwjei-z7gbTUAhWEbSAKHefbCv4QvwUIISgA&biw=1745&bih=841&dpr=1.1#imgrc=yWibVd_stmU6tM:

Görüntü 3. Erişim Tarihi: 11 06 2017, 20:30

https://www.google.com.tr/search?noj=1&biw=1745&bih=841&tbm=isch&sa=1&q=cezanne+&oq=cezanne+&gs_l=img_3..010.591678.595986.0.598713.8.8.0.0.0.202.1242.0j7j1.8.0....0...1.1.64_img..0.8.1239...0i67k1..QAcZdW-Kg4#imgrc=kZqS3eltPaXWjM:

Görüntü 4. Erişim Tarihi: : 10 06 2017, 22:37

<https://www.google.com.tr/search?noj=1&tbm=isch&q=elizabet h+murray&spell=1&sa=X&ved=0ahUKEwjei-z7gbTUAhWEbSAKHefbCv4QvwUIISgA&biw=1745&bih=841&dpr=1.1#imgrc=CLwu0ULs4eyEbM>

Görüntü 5. Erişim Tarihi: 10 06 2017, 22:23

<https://sites.psu.edu/ewingrcl/2016/04/07/feminism-in-art-jenny-holzer/>

Görüntü 6. Erişim Tarihi: 11 06 2017, 20:37

<https://creatingcontexts.files.wordpress.com/2012/11/holzer-034.jpg>

Görüntü 7. Erişim Tarihi: 10 06 2017, 22:15

<http://icaphila.org/exhibitions/1930/investigations-3-jenny-holzer>

Görüntü 8. Erişim Tarihi: 11 06 2017, 20:39

https://www.redbubble.com/people/onitees/works/14549420-abuse-of-power-comes-as-no-surprise?grid_pos=4&p=chiffon-top&rbs=7fce1f9f-049d-4aa9-a40e-4c192f8f494b&ref=shop_grid

Görüntü 9. Erişim Tarihi: 10 06 2017, 22:09

<https://elainemellis.wordpress.com/2012/04/04/jenny-holzer-vienna-2006/#jp-carousel-416>

Görüntü 10. Erişim Tarihi: 10 06 2017, 22:06

http://www.artnet.com/magazineus/reviews/robinson/robinson-3-20-09_detail.asp?picnum=4

Görüntü 11. Erişim Tarihi: 11 06 2017, 20:44

<http://cultbytes.com/all/kerry-james-marshall-takes-on-art-history-at-moca-los-angeles/>

Görüntü 12. Erişim Tarihi: 10 06 2017 : 21:56

<https://www.artsy.net/artwork/kerry-james-marshall-de-style>

Görüntü 13. Erişim Tarihi: 06 2017, 22:03

<http://www.npr.org/2017/03/28/521683667/kerry-james-marshall-a-black-presence-in-the-art-world-is-not-negotiable>

Görüntü 14. Erişim Tarihi : 10 06 2017, 21:47

<http://www.newyorker.com/magazine/2016/11/07/kerry-james-marshalls-america>



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan April 2018

Melih APA¹

¹ Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi / Mersin University,
Faculty of Fine Arts / melihapa@gmail.com

KENDİLİK TEKNOLOJİLERİ / HAYVAN-OLUŞ
TECHNOLOGIES OF SELF / BECOMING-ANIMAL

Anahtar Sözcükler: Kendilik, hayvan-oluş, minör.
Keywords: Self, becoming-animal, minor.

ÖZET ABSTRACT

Aydınlanma felsefesi ve modernizm sürecinde sanatsal pratiklerin öznesi olan 'sanatçı', öznelliğin, birey oluşun, fert'in, kendiliğin taçlandırıldığı bir kavram olarak önümüze konmaktadır. Ancak bir kurum, bir teknoloji olarak 'kendilik', sınırlarının tam anlamıyla tartışılmadığı bir kavram şeklinde belirsizliğini sürdürmektedir. Kendilik, dış çeperlerinde, kurumsal yapılar ve toplumsallık içerisinde eriyerek gözden kaybolmakta; iç çeperlerinde ise keyfiyet ve özel meselelerin kısılcasına girmektedir.

Bu bildirinin amacı, özellikle Michel Foucault'nun "kendilik teknolojileri" üzerine araştırmalarını baz alarak sanatsal pratiklerin yapısı içerisinde yer alan failler üzerinden 'kendiliğin' sınırlarını belirginleştirmeye çalışmaktır.

Bu bildiriye ayrıca, sanatsal pratiklerin tek bir disiplin altında tutulabilmesi mümkünmüş, sanatsal pratikler ile siyasi müdahaleler arasında hiçbir ilişki yokmuş gibi ele alan tutumlar, gene 'kendilik teknolojileri' ile insanın kendi yaşamını nasıl kuracağı arasındaki gerilimde ele alınacaktır. Siyasetin kompozisyonu ile sanatın kompozisyonu arasındaki inanılmaz benzerlikler, bu bildirinin genel çerçevesini oluşturacaktır.

In the process of Enlightenment philosophy and modernism, the 'artist', which is the subject of artistic practices, is pre-empted as a concept in which the self, the individual, the individual, the self are crowned. However, an institution, as a technology, is still uncertain as a concept of 'self', whose borders are not fully discussed. The self is disappearing from the eye by melting in its outer walls, institutional constructions and sociality; and in the inner walls they enter into the jealousy of customs and special affairs.

The purpose of this declaration is to try to clarify the limits of 'selfness' over the agents involved in the artistic practice, especially based on Michel Foucault's research on "self-technology".

It is also possible that artistic practices can be kept under a single discipline, and attitudes that treat artistic practices as if there is no relation between political interventions will be dealt with in the tension between 'self-technology' and how people will live their own lives. The incredible similarities between the composition of politics and the composition of art will form the general framework of this declaration.

insan / bilinç

Modern sınıflandırma biliminin kurucusu (biyolog, hekim ve fizikçi) Carl Linnaeus, 1735 yılında kaleme aldığı *Systema naturae* (Doğa Sistemi) kitabında canlıları sınıflandırmış ve insanı primatların arasına yerleştirmiştir. Ama burada oldukça ilgi çeken bir konu, kitabın onuncu baskısına kadar *Homo* (İnsan) yazarken, hemen yanına "Kendini bil" anlamına gelen Latince *nosce te ipsum* deyimini not düşmüş olmasıdır. Kitabın onuncu basımından sonra *Homo*'nun yanında yer alan bu deyim, yerini *sapiense*'e, yani "bilin, akıl yürütebilen" ifadesine bırakmıştır. Giorgio Agamben, *Homo*'ya eklenen bu yeni sıfatın insanı taçlandırma, kutsama niyetinde bir betimleme olmadığını, sadece eski deyim farklı bir versiyonundan ibaret olduğunu, uyarı niteliğini hâlâ taşıdığını belirtmektedir (2009, s.33). Kitabın giriş bölümünde Linnaeus, "kendini bilebilmesi dışında, insanın kendine has, özel hiçbir kimliği"nin olmadığını; doğduğu anda kendisine öğretilmediği takdirde tanıma, konuşma, yürüme, beslenme yetilerinden de yoksun olduğunu vurgulamaktadır. "O ancak insanın üstüne yükseldiği takdirde kendisi olur". Burada insanın bilmesi gereken tek bir şey vardır: "... insanın insan olmak için kendini insani olarak bilmesi gereken bir hayvan olduğu"nu bilmesi... "O halde *Homo sapiens* ne bir töz ne de tam olarak tanımlanmış bir türdür: O daha ziyade, insani olana dair bilgi üreten bir araç ya da makinedir" (2009, s.33-34).

Bu makine Linnaeus'un notu dikkate alınmadan hâlâ çalışmaktadır: hayvanlığını unutmuş bir şekilde. Bu bağlamda insan, kendisine ait bir dünyası olmayan tek varlıktır. Gilles Deleuze, bir hayvanda kendisini etkileyen şeyin her hayvanın kendine ait bir dünyaya sahip olması durumu olarak açıklamaktadır.

... öyle çok insan var ki, bir dünyası bile yok; bir dünyası olmayan bir sürü insan. Bunlar herkesin hayatını yaşar, yani herhangi birinin ve herhangi bir şeyin. Oysa hayvanlar, onların dünyaları var. Bir hayvan dünyası nedir? Bu bazen olağanüstü sınırlıdır. Bu dünyaların yoksulluğu, bu dünyaların indirgenmiş karakteri, beni bu kadar etkiliyor. (Deleuze, 1988-89)

Deleuze'un sözlerinde burada asıl vurgulanmak istenilen konu; spesifik, özel hayvan dünyalarının yoksulluğunun, sınırlılığının, indirgenmiş karakterinin hayvanlara dünyayla çok daha güçlü bir bağ kurmalarını sağlayan nitelikler olması vurgusudur. Diğer tarafta insanın "bilinci" yüzünden, dünyayla arasına yerleştirdiği "araçlar" bu ilişkiyi bir dolayım sokmakta, araya yerleştirdiği "işlemler" mesafeyi arttırmaktadır.

Ulus Baker ise insanın bilinci yüzünden hayatla arasına giren mesafeyi bir tür "erteleme", "gecikme" olarak yorumlamakta ve bunu 'tarih' dediğimiz şey olarak

açıklamaktadır. Nerede bir sorun varsa, onun bir tarihi vardır. Erteleme ne kadar uzun sürerse, aklın diyalektik karakteri de o oranda artmaktadır. Baker, erteleme konusunu sanat üzerinden örnelemektedir:

Giderek "erteleme" kendini bir "gecikme" olarak duyurmaya başladı... Sanatın bir tarihi var, çünkü Doğa onu zaten yaparken biz onu "gecikerek", yani üzerinde "düşünerek" yapmak zorunda kaldık... Yani bu gecikmenin kendine özgü bir değeri var -ve biz bu değere bilinç, akıl filan gibi adlar takmışız... Giderek "Tarih" denen şeyin bir gecikmeler manzumesi olduğunu bile söyleyebiliriz sanırım... (Baker, t.y., <http://www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=21,143,0,0,1,0>).

Gecikerek, üzerinde "düşünerek" yapılan sanat, yüzyıllarca ayinleri, ritüelleri, törenleri, gücü/iktidarı sembolize etmeyi, zenginliğin göstergelerini düşünen sanattır, dolayısıyla geciken şeyin kendisi sanat bile değildir.

Ulus Baker yaygın bir görüşü, "bilincinin insanları üstün kıldığı görüşü"nü yerle bir etmektedir:

... bilinç bir seçmedir -her şeyi değil, işimize geleni seçme hallerimize "bilinçli davranış" diyoruz... Dolayısıyla bilinç doğaya hakim olmak şöyle dursun, onun azaltılması, eksiltilmesidir... Yani doğaya eklenen bir şey değil, onun unuttuğumuz bir anı, bir kısmıdır.

Her şey "bilinç" sahibi olduğumuz için doğanın yaptığından daha azını yapabildiğimizi gösteriyor -şeyleri zaman süreci olarak kavriyoruz, yaşamak için bazı kararlar vermemiz gerekiyor- ya da ölümümüzü seçmek için; içgüdülerimizin çoğunu kaybetmiş, direnen bazılarını ise asırlar boyu, din, ahlak ve kültür gibi yapıntılarla eziyet etmişiz... Üstelik "bilinç" bir gecikme halinin "soyutlamasıdır"... İşte Spinozacı bir formül: bir arzuya bilincin eklenmesi arzunun ne olduğuna hiçbir şey eklemesiz... Başka bir deyişle dünyaya verdiğim anlam dünyayı kendi açısından daha anlamlı kılmaz, olsa olsa onun anlamını azaltır, bana adapte eder. (Baker, 2002)

Ulus Baker'in tarih kavramını bir 'gecikme'ler manzumesi olarak nitelendirmesini Giorgio Agamben 'kesinti', 'süreksizlik' kavramlarıyla karşılamaktadır. Agamben kesinti kavramını, gene insan üzerine çok yaygın kanılardan biri olan "insanı diğer canlılardan ayıran nitelik, konuşan bir varlık olmasıdır" kanısı üzerine kurmaktadır.

Batı metafizik geleneğine göre insan bir zoon logon échon'dur (konuşabilen hayvan); oysa insanı diğer canlı türlerinden ayırt eden şey genel olarak dil değil, dil ile söz arasındaki, (Benveniste'in kullandığı anlamda) göstergesel ile anlamsal arasındaki, göstergeler dizgesi ile söylem arasındaki bölünmedir. Aslında hayvanlar dilden yoksun değildir, aksine, onlar her zaman ve tamamen dildirler. ... Hayvanlar dile girmezler, onlar zaten hep dilin içindedirler.

İnsana gelince, bir çocukluğu olduğundan, en başından beri konuşan olmadığından, bu tek dili böler: Konuşmak için önce kendini dilin öznesi olarak kurması, "ben" demesi gerekmektedir. Bu nedenle eğer dil gerçekten de insanın doğası ise (ve doğa, iyi düşünüldüğünde, ancak sözsüz dil anlamına gelebilir, Aristoteles'in tanımıyla bir ... "sürüp giden köken"dir; böylece doğa olmak her zaman zaten dilin içinde olmak anlamına gelir) o zaman insanın doğası daha kaynağında bölünmüştür, çünkü çocukluk bu doğaya bir süreksizlik, bir kesinti getirmekte, dil ile söylem arasına farklılık sokmaktadır.

İnsanın tarihselliğinin temeli de bu farklılıkta, bu süreksizlikte yatar. Sırf insanın bir çocukluğu olduğundan, sırf dil insani olan ile tam özdeşleşmediğinden, dil ile söylem arasında, göstergesel ile anlamsal arasında bir fark olduğundan, işte sırf bu yüzden tarih vardır, işte sırf bu yüzden insan tarihsel bir varlıktır. Saf dil özünde tarihsiz olduğuna göre, kesinlikle doğa olarak değerlendirilir ve hiçbir şekilde bir tarihe gereksinimi yoktur. (Agamben, 2010, s.62-63)

Nerede bir sorun varsa, nerede bir erteleme, gecikme, kesinti, süreksizlik bulunuyorsa, nerede akıl diyalektik işlemlere koşuluysa, orada 'tarih' vardır. Bu bildirinin amacı insan üzerine günümüzde de geçerliliğini hâlâ koruyan bu kanıların geçersizliğini belirterek insan denen varlığın zayıflıklarını ortaya sermek değildir kuşkusuz. Bilakis, bu bildiri insanın bu koşullar altında 'kendini' nasıl inşa edebileceği konusunda geliştirilen fikirleri sanat pratikleri üzerinden açıklama çabası içinde olacaktır. Ama önce, insanın başkaları tarafından inşa edilişi üzerine çalışmalar yürüten Michel Foucault'nun "bir kurum olarak insan" fikri üzerinde durmamız gerekmektedir.

kendilik teknolojileri

Bizler genellikle düşünmenin, fikir üretmenin, bunları yaparken kullandığımız birtakım kavramları kullanmanın binlerce yıldır aynı işe yaradığı, benzer karşılıklar bulunduğu konusunda bir yanılığın üzerinden hareket ederiz. Örneğin sanat denen, insan denen, düşünmek denen şeyin bugün anlamı her ne ise, ezelden beri aşağı yukarı aynı anlamlara karşılık geldiğini sanırız. Oysa Kant, örneğin düşünmek denen şeyin zamanda ve mekânda realize olmadığı, kurumlarını tesis etmediği sürece beş para etmeyeceğini belirtmektedir. Kant'ın bu ifadesini daha basit bir örnek üzerinden, örneğin 'yoksulluk' üzerinden şöyle açıklayabiliriz: Yoksulluğun kurumları zamanda ve mekânda realize olmadığı sürece, örneğin Darüşşafaka ya da "Yoksullarla Dayanışma Derneği" gibi kurumlar tesis edilmediği sürece onun ne anlama geldiğini kimse bilemeyecektir. Bilemediği için de yaşadığı halde yoksulluk herhangi bir şekilde 'görünür' olamayacaktır. Buna benzer bir biçimde, örneğin sanat denen pratikler kurumlarını

oluşturmadığı sürece bizler sanatı sanat dışında her bir şeyin içerisinde, ayınların, ritüellerin, iktidar ve zenginlik göstergelerinin içerisinde görünür kılamayacağız, varlığından bile haberdar olamayacağız anlamına gelecektir. Foucault'ya göre insan da bir kurumdur ve gene sanılanın aksine oldukça yeni bir kurumdur (bugün yüklediğimiz anlamların işe yaramadığı dönemlerde bir köledir, tebaadır, vb.). Foucault ve daha birçok düşünür çok eskilere dayandığını düşündüğümüz kurumların tesisinin ancak 17. ve 18. yüzyıllar arasında ortaya çıktığına işaret etmektedirler. 18. yy'dan önce 'sanat' diye bir şeyden bahsettiğimizde karşımızdaki birinin kafasında bulanık bir anlam doğacaktır. 'İnsan' kurumları arasında en önemlisi olduğunu tahmin edebileceğimiz Hümanizm, 19. yüzyılın sonuna kadar bir kavram olarak bile hiçbir sözlükte yer almamaktadır (Foucault, 2011a, s. 31). Hümanizmin, bu kurumun faaliyetine başladığı andan itibaren ise tüm yaptığı, din, bilim ya da siyasetten ödünç alınmış belli insan anlayışlarına dayanarak bu anlayışları renklendirme ve onları haklı gösterme çabası olmuştur (Foucault, 2014, s. 186).

Foucault açısından 18. yy'dan önce insan yok mudur? Elbette vardır, ancak ortaya çıktığı andan günümüze kadar "insani özleri tanımlamakta kullanılan nitelemeler, özellikler ve çökeltiler (sedimentasyonlar)" ayıklandığı vakit ortaya çıkacağı umulan bir varlık olarak (Foucault, 2012, s. 75). Foucault'nun neredeyse tüm çalışmalarında gözlemlenen çaba, ayıklama üzerinedir, denilebilir. Foucault, bu ayıklamanın sonucunda geriye neyin kalacağını merak etmektedir. Örneğin bir anti-Hümanizm filtresinden sonra geriye nasıl bir Hümanizm kalacağı gibi...

Foucault'nun araştırmalarında konumuz açısından en çok yoğunlaşmamız gereken nokta, iktidarın bireylerin bedenlerine işlenerek bir kimliğin dayatılmasıyla ortaya çıkan özneleştirme/kendilik teknolojileridir. "Fransızca'da boyun eğdirme veya tabi kılma ile özneleştirme (bir kimliğe bilinç ilişkisi yoluyla bağlanma) fiilleri aynı sözcükle (*assujétir*) ifade edilir ve Foucault bu sözcüğü çoğu zaman iki anlamını da kapsayacak şekilde kullanır" (Foucault, 2012, s. 18). Özneleştirme/kendilik teknolojilerinin gerekçelerini, uygulama prosedürlerini anlamak bizler açısından o kadar önemlidir ki, böyle bir çözümleme, "estetik kurumunun 1750 yılında Almanya'da kurulma gerekçesi neydi?" ya da "Neden II. Abdulhamid döneminde, 1882 yılında Sanayii Nefise Mektebi kuruldu, bu kurumun kurulma gerekçeleri nelerdi?" gibi sorulara nasıl yaklaşacağımızın ipuçlarını verebilir.

Feodal toplumlarda iktidar özünde göstergeler ve el koyma aracılığıyla etkisini koruyordu. Bir yanda feodal lordlara, ritüellere, törenlere, vb. sadakat göstergeleri, öbür yanda vergiler, yağma, avlanma, savaş, vb. biçimini alan el koyma. On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda ise, etkisini toplumsal

üretim ve toplumsal hizmet yoluyla kurmaya başlayan bir iktidar biçimi doğar. Söz konusu olan artık, bireylerden somut yaşam koşullarında üretken hizmet elde etmektir. Bunun için, iktidarın bireylerin bedenlerine, hareketlerine, tutumlarına ve gündelik davranış kalıplarına ulaşabilmek zorunda olması anlamında, iktidarın gerçek ve etkili bir biçimde "bedenselleştirilmesi" zorunlu olmuştur (Foucault, 2011b, s. 74).

Bir kurum olarak insanın başkaları tarafından inşasında kullanılan pratiklerin araştırılması, tüm aşkınlık süreçlerinin deşifre edilmesi üzerine olacaktır. Foucault'nun programı, Rönesans'ın seküler kanadında Tanrısal aşkınlıklar nasıl deşifre edildiye, Modern dönemde 'insan'a aktarılan aynı aşkınlıkların deşifresine dönüşecektir. Nasıl ki Rönesans'ın anatomi uzmanları taze ceset bulabilmek adına karanlık mezarlara; astronomi uzmanları merkezi güneş olduğunu keşfettikleri gezegenin karanlık yörüngesine yönelmişlerse, Foucault da hapishanelerin, tımarhanelerin, yatak odalarının karanlık dehlizlerine yönelecektir. Çünkü gayet iyi bilinmektedir ki Tanrısal aşkınlık insana aktarıldığında, bu figürün ilk yönelimi, yeni toplumsal hiyerarşiler ve tahakküm dayatma yollarını aramak olacaktır. Foucault'nun programı, aşkınlıkların deşifresi ve içkinlik olasılıklarının görünür kılınması üzerinedir.

Michel Foucault ilk dönem çalışmalarında hümanist bir geleneğin ürünü olduğunu düşündüğü özne problemleriyle uğraşmayı reddeder. Ancak özellikle 1976 yılında yayımlanan *Cinselliğin Tarihi* kitabıyla birlikte özne problemlerine geri döner. Foucault 18. yy'da (örneğin 1779 yılında Almanya'da) bireysel yaşam kaygısının devlet için bir görev haline geldiğini belirtmektedir. Bu nedenle söylemsel ve söylemsel olmayan pratikler aracılığıyla, yani bilgi (hakikat iddiası taşıyan önermeleri üreten disiplinler) ile iktidar (bu araştırma alanları için gereken ortamı sağlayan kurumsal mekânlar ve prosedürler) aracılığıyla bireylerin toplumla bütünleşmesini sağlayan yeni teknikler, pratikler oluşturmak önemli bir konu haline gelmiştir (Foucault, 2014, s. 191). Bireylerin toplumla bütünleşmesi programını Foucault "biyopolitika" kavramıyla karşılamakta ve bu kavramı "... doğum, ölüm, yaşam gibi insanın bir tür olarak taşıdığı nitelikleri bilme ve regüle etme hedefiyle ortaya konmuş teknikleri tarif etmek için" kullanmaktadır. "Biyopolitik teknikler, kabaca 18. yüzyılda istatistik ve nüfusbilim gibi nüfus grupları üzerinde işlem yapmaya olanak veren disiplinlere koşut olarak şekillenmiştir" (Yardımcı, 2017). Biyopolitikanın 'politikası', adeta nüfusun kompozisyonu üzerinedir. Eğer dikkat edilirse, estetik kurumu da aynı yıllarda tesis edilmiştir. Baumgarten *Aesthetica* kitabını 1750 yılında yayımlamış ve bu kitap toplumun içinde yaşadığı çalkantıları regüle etme kaygıları taşımıştır. Estetiğin aklın lehine akıl ve duygu dengesi üzerine kurduğu kompozisyon, biyopolitikanın kompozisyonuyla uyum içerisinde.

Michel Foucault'nun insanın başkaları tarafından inşası sürecini, *biyopolitik* teknikleri çözümlediği ilk dönem çalışmalarının ardından, asıl konumuz olan diğer programını sürdürmüştür: "insanın kendi üzerinde çalışması". İlk dönem çalışmaların zeminini oluşturan sorular bu sefer bizzat kendimize yönelttiğimiz sorulara dönüşecek ve *biopoetikamızı* oluşturacaktır.

Pratik sistemler üç genel alanla ilişkilidir: Şeyler üzerindeki denetim ilişkileri, başkaları üzerinde eylem ilişkileri, insanın kendisiyle kurduğu ilişkiler. ... bilgi ekseni, iktidar ekseni ve etik ekseni. ... Kendimizi bilgimizin öznelere olarak nasıl kurduk? İktidar ilişkilerini kullanan ya da bu ilişkilere tabi olan özneler olarak nasıl kurduk? Kendi eylemlerimizin ahlâki öznelere olarak nasıl kurduk? (Foucault, 2014, s. 191)

Son soru, konumuz açısından üzerinde daha fazla yoğunlaşmamızı gerektirmektedir. Foucault, "kendinin kendi üzerinde çalışması" sürecini bir sanat yapıtı üretim süreci olarak düşünmektedir. Foucault'un metinlerinde 'sanat', Antikçağ'da kullanıldığı biçimiyle (*tekhné*), bir şeyin, artık kendine benzemeyecek bir başka şeye dönüştürülmesinde uyulan kurallar bütünü, bu dönüşüm için uygulanan teknik, anlamında karşımıza çıkar. İnsanlar sanatı, bu tekniği niçin uygulamaktadır? Sanat, bilim, felsefe gibi alanların genel olarak inandığımız ortak noktası, onların hakikati elde etme peşinde koştukları yönündedir. Oysa gerek Nietzsche gerekse Foucault için ulaşılabilecek bir hakikat bulunmamaktadır. Hakikat ezelden beri orada, ulaşmamız gereken, bizi bekleyen bir şey değil, üzerinde çalışılarak yaratılması gereken tarihsel/olumsal bir karakter taşımaktadır. Bu nedenle insanın hakikati, insanın doğası gibi bir şeyden de söz edemeyiz. Sözü nü edebileceğimiz bir insanın hakikati değil, sürekli değişen, sürekli gerekçelendirilen 'hakikat oyunları' içerisindeki insandır ve bu bir mücadeledir. İnsan bir inşadır ve onu başkaları yaratabiliyorsa, bunun anlamı, bizim de bu yaratıma dahil olabileceğimiz ve bunun da ötesinde kendimizi bir sanat eserine dönüştürebileceğimiz anlamına gelir. Foucault insanın bir sanat eseri gibi kendi üzerinde çalışması konusunda Antikçağ ve Roma dönemlerinde ilginç pratiklerle karşılaşır. "Antikçağdaki ahlak deneyiminin ahlak isteminin temelinde, insanın bazı toplu kurallara boyun eğme durumunda kalsa da kendi yaşamını kişisel bir sanat eseri gibi yoğunlaştırması yatıyordu. Özneleştirme kipi, ahlak kanunu ile bireyi birbirine bağlayan unsurdur" (Foucault, 2014, s. 264).

Antikçağ ve Roma dönemlerinde insanın kendi üzerinde çalışması, "kendi için kaygı duyması", "kendine özen göstermesi" anlamına geliyordu. Çünkü bu dönemlerde kişinin toplum üzerinde bir denetim kurabilmesi için öncelikle kendi öz-denetimini de gerçekleştirebilmesi

gerektiğine inanılıyordu. Kişinin kendi üzerinde kurduğu bu denetim, bu pratikler nelerdi?

[Bu çağlarda kendilik teknolojileri iki boyut taşımaktadır:] *Ruhsal ve bedensel. Bedene yönelik kendilik teknolojileri cinsel perhiz dahil sağlık perhizleri, beden bakımını ve beden hareketlerinin ölçülülüğünü içerir. Ruhsal olanlar ise okumayı, düşünmeyi, önceden bilinen şeylerin/doğruların anımsanması vb. konuları kapsar. En genel ifade ile Eski Yunan ahlakında esas olan hazların kullanımı dahil her şeyde 'ölçülülük'tür* (Foucault, 2014, s. 226).

Yukarıda ifade edilen tekniklere “yaşama sanatı” (*tekhné tou biou*) denmekteydi.

... *tekhné tou biou fikrinde beni ilgilendiren birçok şey var. Bir yandan şimdi biraz uzak düştüğümüz şu fikir, yani gerçekleştirmemiz gereken eserin yalnızca, temel olarak arkada bırakacağımız bir şey (bir nesne, bir metin, bir servet, bir icat, bir kurum) değil; sadece kendi yaşamımız ve kendimiz olduğu fikri. Bizim için, yalnızca bir şey yaratıcısının ölümlülüğünden kurtulabiliyorsa eser ve sanat vardır. Antikçağdakiler içinse tekhné tou biou tersine bu sanatı uygulayanın, en iyi durumda, ardında bir şöhretin izini ya da işaretini bırakacak şekilde uygulayanın yaşamı olan şeyle ilgiliydi. Yaşamın ölümlü olduğu için, bir sanat eseri olmak zorunda olmuş olması, bu kayda değer temadır* (Foucault, 2014, s. 201).

Bana çarpıcı gelen nokta, toplumumuzda sanatın, bireylerle ya da yaşamla değil; sadece nesnelere ilintili bir şey haline gelmiş olmasıdır. Ayrıca, sanatın özelleşmiş olması ya da artistlerden oluşan uzmanlar tarafından yapılması. Peki ama, herkesin yaşamı bir sanat eserine dönüştürülemez mi? Niçin bir tablo ya da ev sanat eseridir de, kendi yaşamımız değil? (2014, s. 203).

Foucault “yaşama sanatı”nın Bir sanatçının arkasında bırakacağı mirasın nesnelere (eserler) değil, yaşama önerileri, yeni yaşama formları, sanatçının yaşamının bizzat kendisi olması gerektiği fikri günümüz sanat pratiklerinde de izlerini takip edebileceğimiz örneklerle doludur. Konstrüktivist ve Prodüktivist akımlarda, Marcel Duchamp'ın şahsiyetinde, Kavramsal Sanat hareketinde, Joseph Beuys'un pratiklerinde bu izlerin ilk örneklerini farklı çehreler altında görmemiz mümkündür.

Foucault, Antikçağ'da kendilik pratikleri arasında kişinin bildiği, yaşadığı şeyleri not almasından, yazmasından da bahsetmektedir. Bellek oluşturmaya yönelik bu pratiğe Greklerde *hupomnēmata* denmekteydi.

Teknik anlamıyla, hupomnēmata hesap defterleri, kamu kayıtları, ama aynı zamanda not almaya yarayan bireysel defterler olabilir. Hayata ilişkin defterler, davranışlara

ilişkin kılavuzlar olarak kullanılmalrı en azından eğitilmiş insanlar arasında yaygınmış gibi görünmektedir. Bu defterlere çeşitli alıntılar, yapıtlardan parçalar, az çok tanınmış insanların hayatlarından çıkarılmış örnekler, tanıklık edilmiş olaylar, aforizmalar, düşünceler ya da akıl yürütmeler geçirilir. Bütün bunlar, okunan, duyulan ya da düşünülen şeylerin elle tutulur bir belleğini oluşturuyor, böylece yeniden okunmayı ve üzerinde kafa yorulmayı bekleyen birikmiş bir hazine sunuyordu. (Foucault, 2014, s. 212).

Hal Foster, 2015 yılında yayımladığı *Yeni Kötü Günler* kitabının bir bölümünü *Arşivsel* adı altında değerlendirdiği sanat pratiklerine ayırmıştır. Foster, 2000'li yılların başından itibaren sanatçılarda bir “arşiv itkisi” doğduğunu belirterek, Thomas Hirschhorn, Tacita Dean, Joachim Koester, Sam Durant, Mark Dion, Liam Gillick, Douglas Gordon ve saydığı daha birçok sanatçıda ortak olan bu itkinin ortaya çıkış şeklini, poetikasını ortaya koymuştur (Foster, 2017, s. 38). Bu sanatçılar, tıpkı Greklerin *hupomnēmata* pratiklerine benzer nitelikte bir çalışma prensibine sahiptirler. Arşivselci sanatçılar, gündelik hayatın atıkları diyebileceğimiz çok karışık materyalleri, birbirleriyle bağlantılandırılmayacak parçaları bir araya getirerek, geçmişin izlerinden bazıalarını harmanlama, şimdiye nelerin kaldığını saptama niyetindedirler. Bu sanatçılar geçmişin izlerinden yararlanarak bugünün bütünlüğünü yaratmak gibi bir niyet taşımazlar, çünkü onlar için “parçalı olan zaten verilidir” (Foster, 2017, s. 66).

Kişinin kendisiyle ilişkisi sadece kendi çağının gerekçelendirilmiş hakikatleri üzerinden gerçekleşir. Öznellik yalnızca bu ilişki çerçevesinde kurulabilir. “Foucault, Grekleri günümüz için model olarak önermez. Fakat “modern kültürlerin kendilerini geliştirmek zorunda oldukları normalleştirici olmayan bir ahlakın örneklerini sunduklarını” ifade eder” (Işık, 2014). Dahası, Antikçağ'ın kendilik kültürü ile modern kendilik kültürü birbirlerinden çok farklı karakterler taşırlar. Modern kültür Hıristiyan etik anlayışının bir devamı niteliğindedir. “... sanat eseri olarak kurulması ya da yaratılması gereken kendilik fikrinin yerine Hıristiyanlık tarafından vazgeçilmesi gereken bir kendilik fikri” yerleştirilmiştir. “Çünkü Hıristiyanlığa göre kendisi ile uğraşmak Tanrı'nın iradesine karşı gelmekti” (Foucault, 2014, s. 212). Hıristiyan etik anlayışını yüklenmiş bir modernizmin bedenlerimiz üzerinde uyguladığı kendilik teknolojileri karşısında bizler ne yapabiliriz?

Foucault'ya göre bizzat kendimizi inşa edeceğimiz pratiklere bir tür ahlaki çilecilikler olarak yaklaşmamızın artık bir gereği bulunmamaktadır. “... insanın belirli bir oluş tarzına ulaşma kaygısıyla kendi kendisi üzerinde çalışması” (2014, s. 223), “kendi yaşamının güzelliği için uğraş veren bir işçi olarak kurması” (2014, s. 88) mümkündür. Çünkü

insanlar sandıklarından daha özgürdürler. “Oluş” kavramı bizleri bu noktada doğrudan Gilles Deleuze ve Felix Guattari'ye bağlamaktadır.

hayvan-oluş

Michel Foucault, Gilles Deleuze ve Falix Guattari, birbirlerinin çağdaşı olmalarının yanı sıra, benzer problemlere yaklaşmakta; farklı alet kutuları olmalarına karşın, aletleri benzer işler görececek şekilde kullanmaktadırlar. Spinoza ve Nietzsche zeminlerini oluşturmakta; hakikatin verili değil kurgusal, tarihsel niteliğini vurgulamakta; süreksizlikleri ve krizleri insan yaşamının dönüşümü için bir fırsat olarak görmektedirler.

Bu düşünürlerde “olay” ve “oluş” kavramları birbirine çok yakın notalarda tınlamaktadır. Foucault'nun biyopolitik kimliklendirmelere karşı insanların kendi üzerlerinde çalışarak kendilerini bir sanat eseri gibi yapılandırabilecekleri görüşünün karşılığı, Deleuze ve Guattari'de, insanların kodlanmalara karşı yarattıkları “kaçış çizgileri”dir.

Deleuze için düşünme edimi ile sanatsal yaratım arasındaki farklardan, kendi içlerindeki sınıflandırmalar, tarz ve türlerden çok, kavramların, algılamaların ve duyguların yaşamı ve insanı dönüştürme güçlerine, yeğinliklerine odaklanmamız gerekir. Yaşamın herhangi bir yerinden kesit aldığımızda Deleuze orada kavramsal (felsefe), fonksiyonel (bilim) ve duyumsal (sanat) kesişmeler, ağlar görmektedir:

Kayalar ya da bitkiler hiç şüphesiz sinir sistemine sahip değillerdir. Ancak, eğer sinirsel bağlantılar ve beyinsel tümlemeler, dokularda da birlikte varolan duyma yetisi olarak bir beyin-güç varsayıyorlarsa, aynı şekilde ambriyoncul dokularla birlikte varolan, ve kendini türdeki kollektif beyin gibi sunan, veya "küçük türler"deki bitkisel dokularla birlikte varolan bir duyma yetisini varsaymak da yanlış olmaz. Ve kimyasal yakınlıklar ve fizik nedensellikler de uzun zincirlemelerini, öğelerini edinerek ve onları tadararak saklamağa muktedir birincil güçlere, kendiliklerinden gönderimde bulunurlar: bu öznel merci olmaksızın, en küçük nedensellik bile anlaşılabilir kalır (Deleuze ve Guattari, 1993, s. 189).

Dolayısıyla tıpkı Foucault gibi Deleuze'ün de üzerinde çalıştığı konu, bir yaşam etiğidir. Bu etik, bireyin salt kendisiyle kurduğu bir ilişki olmanın çok ötesine taşınır. Bu taşımada Deleuze için Baruch Spinoza (1632-1677)'nin fikirleri merkezi bir öneme sahiptir. Spinoza düşünme edimini bütün yaşama yaymıştı. Çünkü Spinoza'ya göre düşünme, varoluşun sıfatlarından biridir.

Spinoza'da düşünce ya da genel olarak fikir denilen şey, varolan şeylerin bir özelliğidir, onları kavrayan varlığın yani

Descartes'in Cogito'sunun bir ayrıcalığı değildir. Her cismin, şu kibrit kutusunun bile bir "fikri" vardır. O, yalnızca insandan farklı olarak bu fikri "bilinç" alanına taşımaz. Başka bir deyişle, kendi hakkında bilinç sahibi değildir. Oysa insan, belki de ne yazık ki diyeceğiz, kendi hakkında bir "fikir" sahibidir ... [Bu koşullarda] insanın tam da "bilinç sahibi" olduğu için belki de en düşkün, en şanssız varlıklar arasında yer alabileceğini de anlarız. Çünkü insan "mutsuz" olabileceğini alabileceğini abartmış bir varlık türüdür. "Ayrıcalıklı" olduğunu düşündüğümüz yaşam alanları (farkındalık, algılama üstünlüğü ve asıl önemli "düşünen bir varlık olması") hiç de öyle, a priori "mutluluk şansları" sunuyor değildir ona. Çünkü gerçekten de, Spinoza'nın tasvir ettiği korkunç bir döngünün göbeğinde yaşamaktadır: Fikirleri vardır ve bu fikirler zorunlu olarak bazı duygu hallerini belirlerler. Bu duygu halleri ise, asla kurtulamayacak gibi gördüğümüz bir kaderin, sevinç-keder-sevinç-keder ardışıklığının anlık dışavurumlarından başka bir şey değildir. (Baker, t.y., <http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=21,140,0,0,1,0>).

Spinoza, bizzat tanımladığı 47 duygu ve bu duyguların yeğinlikleri üzerine kurduğu kombinasyonlardan iki kutbu öne çıkarır: keder ve sevinç. Diğer duygular kederlendirici ve sevinç yaratıcı karakterleriyle bu iki duygunun altında onları inşa ederler. İnsan varlığı bir turnusol kağıdı gibi salınıp durmaktadır bu elektromanyetik alanda. Değdiği her şey onu ya kedere ya da sevince boğmaktadır.

İşte bu noktada Deleuze'ün yaşam etiği'nden ne anladığı ortaya çıkar: (47 duygu ve onların sayısız kombinasyonlarının her birini kum tanesi olarak değerlendirsek), etik, bir kum fırtınasında sevinçten yana “karşılaşmalar” örgütleyebilme işidir.

Deleuze kendi düşünme etkinliğini, her zaman bir tablo, bir resim gibi serer önümüze. Örneğin, “bir toplum nedir” sorusu ortaya atıldığı anda, çizimler, krokiler de peşi sıra gelir: Toplum bir beden olarak çizilir. Bu bedenin üzerinden sürekli flüksler, akış halindeki partiküller geçmektedir. Bir kum fırtınasına benzer akışlardır bunlar. Kum taneleri içerisinde örneğin bir kişi de flük'dür. Flüksler tanıdığı, kodlandığı sürece toplum nazarında bir sorun teşkil etmezler. Bir kadın saç da flüks'dür. Genç kız saç flüksü, orta yaş bir kadının saç flüksü... Ama kodlanamamış, tanımlanamamış bir kadın saç flüksü kapma aygıtlarından, Foucault'un tecrit odalarından kurtulduğu an, toplumsal çalkantılar da belirir. Deleuze, bu betimlemesinde 19. yy'da ortaya çıkan proletarya flüksünden bahseder (Deleuze, t.y., <https://groups.yahoo.com/korotonomedia>). Birden ortaya çıkan bu şey korkutucu bir şekilde akıp gitmektedir. Toplumun üzerine yerleştiği toprağı dağıtacak olan bu şey, bir felakettir o halde. Kapitalizm, kodlayamadığı bu akışı, telafi gücüyle, kanıtlanması gerekmeyen kabuller koyarak (aksiyom), koruyarak aşma yoluna gider. İşçi sınıfını ‘tanır’

ve ona birtakım sendikal haklar sunar. Bu betimlemeyi Foucault'nun çalışmaları üzerinden yapacak olursak, örneğin köyün delisi flüksü kodlanmış bir flüks'dür. Ama delilik bir akıl hastası flüksüne tutulduğunda, toplum ona artık tımarhaneler yaratmak zorunda kalacak ve akıl hastalarını yerlerine, yurtlarına yerleştirecek, yerliyurtlulaştıracaktır.

Bir şeylerin eksik olması, yokluk, kıtlık, bir toplum bunu kodlayabilir, toplumun kodlayamayacağı şey, bu şeyin ortaya çıktığı andır ya da kendi kendine: şu herifler de kim öyle orada! dediği andır. O zaman, ilk anda, zor aygıtı harekete geçer, eğer bu kodlanamazsa, yok edilmeye çalışılacaktır. İkinci bir anda, iyi kötü bir şekilde yeniden kodlamaya olanak verecek olan yeni aksiyomlar bulmaya çalışılır (Deleuze, t.y., <https://groups.yahoo.com/korotonomedy>).

Gerek Deleuze olsun gerekse onun “yaşam ve yazar ortağı” Felix Guattari olsun, birlikte yarattıkları her eser resimselliklerini korurlar. Bir estetik felsefeyle karşı karşıyayız. Ancak buradaki 'estetik', Baumgarten'ın 1750'deki gerekçelerinden tamamen bağımsız bir karakterdedir. Baumgarten için estetik kurumu, aristokrasi-burjuvazi-proletarya çatışmalarında burjuvaziye bir kapma aygıtı sunmaktaydı. Kartezyen duygu-akıl ikiliği üzerinden geçen tanımlanamayan ve dolayısıyla bir tehdit oluşturan partiküllerin, araçsal bir akıl lehine kapılmasını sağlayan bir mekanizma olarak estetik... Oysa gerek Foucault gerekse Deleuze ve Guattari için estetik, bu şekilde sınırlanırılmış, kapalı bir sistem değil, yaşam ve sanat arasındaki bağları ören açık bir sistemdir.

Deleuze ve Guattari sanatın siyasi dışında bir boyut taşıdığı bir an bile düşünmemişlerdir. “Bir yazar, yazar olan insan değildir, siyasal insandır, makine insandır, deneysel insandır” (2001, s. 13). Deleuze, onunla yapılan bir söyleşide edebiyatın, yazma ediminin ciddi bir iş olduğunu belirtmiş ve yazarı, -tıpkı tüm hayvanlar gibi- sürekli tetikte olan kişi olarak tanımlamıştır. Yazar, okurlarına yönelik, okurlarına doğru, okurlar 'için' yazar. Ama bunun da ötesinde okur olmayanların 'yerine' de yazar. Deleuze, ayrıca, Antonin Artaud, William Faulkner gibi yazarların aptalların, okuma-yazma bilmeyenlerin, barbarların, hayvanların 'yerine' yazdıklarını da belirtir. “Yerine” sorumluluğu, Deleuze için sanatın siyasi programının en önemli parçasıdır:

İnsan yazarken, özel bir meselenin peşinde değildir. Bunlar gerçekten edebi sıradanlığın iğrençliği, her çağda ama özellikle son zamanlarda, insanları, bir roman yaratmak için mesela, kendine ait özel bir meseleye, küçük bir kişisel hikayeye sahip olmanın yeteceğine inandırıyor -kanserden ölen bir büyükanne, veya birinin özel aşk ilişkisi- ve işte bu kadar, bunun üzerine bir roman yazabilirsin artık. Böyle

şeyler düşünmek utanç verici. Yazmak bir kimsenin özel meselesi değildir, aksine, insanın kendini evrensel bir meselenin içine atması anlamına gelir, roman olsun, felsefe olsun (Deleuze, 1988-89).

Deleuze ve Guattari, 1980 yılında yayımladıkları *Bin Yayla* kitaplarında da yazar Hugo von Hofmannsthal'dan bir alıntıya yer vermişlerdir: “Yazar büyücüdür, çünkü hayvanı kendisine karşı sorumlu olduğu tek nüfus olarak görür”. “Hayvan” konusunun Deleuze ve Guattari için neden bu kadar çok önem taşıdığına anlayabilmek adına bildirimizin başında bu ilişkiye yer vermiştik. Hayvanlık, hayvanlaşmak, hayvan-oluş Deleuze ve Guattariye göre insan için sınır bölgesidir. Bu sınırdan 'dil' ile uzaklaşmıştık. Şimdi de bu sınıra, dilin katışıksız bir maddeye, kekelemeye, olabilecek en yoksul haline getirilmesi koşuluyla ulaşılabilir. Yazma edimi, en nihayetinde, söz diziminin belli bir sınıra kadar zorlanmasından başka ne olabilir? Bu anlamda yazar, ölen bir hayvanın 'yerine' de yazar. Ama bir hayvan 'için', “ölen bir köpeğim” ya da “kedim” için değil. “Dili ve söz dizimini, insanı hayvandan ayıran bu sınıra taşımayan bir ebediyet yoktur. İnsan bu sınırdan olmak zorundadır” (Deleuze, 1988-89).

Bu bildiride Michel Foucault ve Gilles Deleuze'ün 'bazı' fikirlerini bir araya getirdik. Sonuç bölümündeyse, bu fikirlerin günümüz sanat pratiklerindeki yeri / olabilecek yerleri üzerinde durulacaktır.

sonuç

1

Kadim zamanlardan beridir var olduğunu sandığımız hemen hemen tüm kurumların daha henüz ortaya çıktıklarından (genel olarak 18. yy.) bahsetmiştik. Tarih kurumu için de bu geçerlidir. Karl Marks 1867'de yayımladığı *Kapital* kitabının önsözünde “Senin hikayeni anlatıyorlar” dediği an, işte bu an, tarih dediğimiz her ne ise, işte onun da başlangıcı olmuştur. Öteki'ne ait olan hiçbir şeyin anlatılmadığı şey tarih denebilir mi? Öteki'nin hanesinde her şey yoksullukla nitelendirilmiş ve onların bir hikayesine hiç yer verilmemiştir. Ya da “varlık zinciri”nde en alt öğelerin bir tarihi hiç olmamıştır. Ama Marks yoksulluğu “tüm zenginliklerin kaynağı” olarak tanımladığında, işler değişir. Artık bu hikayeye “her şeyin” karışacağı konusunda hazırlıklı olmalıyız.

1458 yılında ressam Domenico Ghirlandairo ile bir müşterisi arasında yapılan sözleşmede “[Ressam] süslemelerin gerektirdiği şekilde altın tozu ile birlikte uygun renklerle paneli boyamasını yapar (...) ve mavi, onsu dört florin değerinde olan parlak deniz mavisi olmalıdır...” (Becker, 2013, s. 50) dendiğinde, sanatçının yoksul malzemelerle değil de 'zengin' bir malzemeyi kullanması gerektiği

söylenildiğinde, kelimelerle nesnelere aynı şarkıyı söylediklerini anlarız: sıradan olanın burada yeri yok!... Ama burada anlatılanların bir sanat tarihi, yapılan işin de bir sanat olmadığını anlamamız için 500 yıl geçmesi gerekmiştir.

Ressam Ghirlandairo'dan talep edilen zengin malzemelerle karşılaştırıldığında Franz Kafka'nın metinlerini oluşturan kelimelerin “ucuz” olması bir yana, yoksulluğun sınırlarını da zorladıklarını görürüz. Kelimelerin zenginliği, onlarla kurulan anlamların süslenmesi değildir sadece. Kafka kelimelerin ilişkilerinden doğacak anlamı sonuna kadar yoksullaştırır. Gösterebilimsel biçimlendirmeler, 'gibi'ler, metaforlar, simgeler ortadan kaldırılır. Ta ki anlamdan geriye, yalnızca kaçış çizgilerini yönlendirebilecek kadar bir şey kalıncaya; biçimlenmemiş, katışıksız anlatım maddesine ulaşıncaya dek... (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 31).

Bütün bu yoksullaştırma stratejilerini Kafka niçin yapar? Kafka, en az gösteren kullanarak bir *çıkış* aramaktadır. Bunun sebebi, tüm zenginliğin kaynağının yoksulluk olduğu fikriyle bağlantılıdır. Kelimeleri kendi yoğunlukları içinde titreştirebilmek, ancak onların dağılcığını kurutabildiğimiz oranda mümkün olacaktır. Dili tüm yoğunluğuyla ortaya koyabilmek ancak bu sayede mümkün olabilmektedir.

Deleuze ve Agamben'in metinlerinin bazılarında “kene”den (*Ixodes ricinus*) bahsedildiğini görürüz. Bunun sebebi, kene'nin yaşama sadece üç duyusuyla kurduğu güçlü bağıdır.

Bunlar: 1) Bütün memelilerin terinde bulunan buritik asidin kokusu; 2) Memelilerin kan ısısına denk gelen 37 derecelik ısı; 3) Genellikle tüylü ve kan damarlarına sahip memelilere has deri tipidir. Ama kene, bu üç öğeye öyle yoğun ve tutkulu bir ilişkiyle ve ani bir biçimde bağlıdır ki, görünüşte çok daha zengin duran ve insanı kendi dünyasına bağlayan ilişkilerde bile belki de böylesine kuvvetli bir bağa rastlayamayız. Kene bu ilişkidir ve bu ilişki için ve bu ilişkide yaşar ancak (Agamben, 2009, s. 50).

Gene bu aktarımlarda zoolog Uexkull'ün bir keneyi kendi laboratuvarında on sekiz yıl boyunca hiç beslemeden ve çevresinden tamamen soyutlayarak alıkoymasına rağmen kenenin yaşadığı da belirtilmektedir. Kafka'nın malzemelerindeki kanaatkârlığı ile kene'nin üç duyusu, yaşama arzusu söz konusu olduğunda aynı gücü sergilemektedirler. Kafka bedenlen büyük, kene küçük olmasından dolayı bu güçler arasında hiçbir yeğinlik farkı olmaksızın. Yaşama dönük, yaşamı sürdürmeye yönelik çıkış için aradıkları stratejileri birbirine çok benzerdir: Kene arzusunu elde edemediği için kendini 'askıya alır'; Kafka, ortadan toz olur.

Aranan *çıkış* nedir? Kapitalizmin telafi gücüyle, aksiyomlarıyla önümüze koyduğu 'özgürlük', özgürlük

denen şeyin karşılığı değilse, geriye bir çıkış aramak kalacaktır. Kafka, 1919 yılında kaleme aldığı *Babaya Mektup* metninde babasına hitafen şunları söyler: “... bana öyle geliyor ki, içinde yaşayacağım bölgeler ya senin vücudunla kapayamadığın ya da senin ulaşamadığın yerlerdir ancak.” ... “Kafka'nın dediği gibi, sorun, özgürlük değil; çıkış sorunudur. Baba sorunu, baba karşısında nasıl özgür olunacağı değil, onun **yolu bulamadığı bir yerde** yolun nasıl bulunacağıdır” (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 16).

20. yy'ın başından günümüze kadar uzanan avangart hareketlerin ortak noktası, dili sonuna kadar yoksullaştırarak elde ettikleri katışıksız maddelerle iş görmeleridir. Bizler, “tarihsel avangart” gibi ifadelerle avangart fikrini tarihe gömmeye yeltenebiliriz. Avangardizmin öldüğüne inanmak, 1989 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılması ile kömünizmin öldüğüne inanmak kadar abes bir durumdur. Hal Foster avangart üzerine şunları söylemektedir:

*Avangart tipik olarak sadece iki şekilde tanımlanır: Radikal bir yenilik konumunda öncü kol olarak ya da statükoyu katı bir şekilde reddetme konumunda direnişçi olarak. Yine tipik bir şekilde, avangartın gerisinde sadece iki saik [faktör, etken, güdü] olduğu düşünülür: Verili bir simgesel düzenin ihlal edilip aşılması (sürrealizmde olduğu gibi) ya da yeni bir düzenin vazedilmesi (Rus konstrüktivizminde olduğu gibi). Fakat beni burada ilgilendiren avangart bu anlamda ne avant'dır (öncü) ne de arka; daha ziyade, aşındırıcı bir şekilde içkindir. Kahramanlığa yeltenmek şöyle dursun, eski düzenle mutlak anlamda bağlarını koparabildiğini ya da yeni bir düzen kurabildiğini bile iddia etmez; bunun yerine verili düzende zaten var olan **çatlakların izini sürmeye**, bunlara daha da baskı bindirmeye hatta bunları bir şekilde harekete geçirmeye çalışır. Bu avangart ölmüş olmak şöyle dursun, bugün canlı ve sağlıklı bir halde karşımızdadır* (Foster, 2017, s. 10)

“Çatlakların izini sürerek onları harekete geçirmeye çalışmak” ile “babanın yolu bulamadığı yerde yolun nasıl bulunacağını” aramak aynı siyasal programın bileşenleridir. Kodlanma, damgalanma, yakalanma, dondurulma, kimliklendirilme kaçınılmaz ise, geriye, **sürekli** yeni öznellik biçimleri yaratmak, onları çoğaltmak kalır.

2

Özne yoktur, yalnızca kolektif sözcelem düzenlemeleri vardır - ve edebiyat, bu düzenlemeleri, henüz dışarıda verili olmadıkları ve yalnızca gelecekteki şeytani güçler ya da oluşturulacak devrimci güçler olarak var oldukları koşullarda dile getirir. Kafka'nın münzeviliği onu, bugün tarihin içine işlemiş olan her şeye açmıştır. K harfi, artık ne bir anlatıcıyı ne de bir kişiyi gösterir; bir bireyin, münzeviliği için kendilerine bağlı olması ölçüsünde, makinesel olan bir

düzenlemeyi ve kolektif bir faili gösterir (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 28).

Yeniliğin bir bireyin dehasına bağlı olduğu fikrinden kurtulalım artık.

Beynin karar vermesi, bir komuta merkezinin dayatmasıyla gerçekleşmez. Alınan karar, tüm sinir ağının bedeninin bütünüyle ve çevresiyle iletişimi sonucunda çıkan ortak eğilim ya da kümelenmedir.

Çokluğun ürettiği şey sırf mal ve hizmetler değildir. Çokluğun ürettiği asıl önemli olan şey, işbirliği, iletişim, yaşam biçimleri ve toplumsal ilişkilerdir.

Geleneksel, müseccel yazılımlarda, programın işleyişini gösteren kaynak kodun kullanıcılar tarafından görülmesi imkansızdır. Eric Raymond'un da dediği gibi, programcılar kendi programlarını dahi sanatçıların yarattığı antik katedraller gibi görüyordu. Açık kaynak hareketiyse tam zıttı yaklaşımı benimser. Kaynak kodu herkese açık hale gelince, koddaki "bug"lar temizlenir ve daha iyi programlar üretilir: Bir programa ne kadar çok göz değerse ve ne kadar çok insan katkı sunarsa, program o kadar iyileşir. Katedral tarzının tam zıddı olan bu yazılım tarzına Raymond'un taktığı isim, Pazar [bazaar] tarzı; çünkü farklı yaklaşımları ve gündemleri olan farklı programcılar ortak bir katkı sunar (Negri ve Hardt, 2004, s. 353-354).

3

İnsanın bir tözünün, bir doğasının olmaması her tür akışa, kaçış çizgilerine, oluşlara açık hale geleceğimiz anlamına gelir bu. Tanrıbilim oluşlara kapalı olduğu için, bu kanalda ancak 'benzerlikler'den, 'gibiler'den, anılardan, anı fotoğraflarından, başkasının rüyasına yakalandığımız kendimizden, kıyılacak nikahlardan söz edilebilir ancak. Oysa oluş çoğulluktur, sembiyotiktir. Temsiller, gibilikler mantıksal işlemlere tabi tutulabilirlerken, oluşlar mantık dışıdır. Kendimiz zannettiğimiz şeyin bir kesitini aldığımız anda etrafa lifler, ikinci, üçüncü, dördüncü boyutların kesitleri, mineraller, kum taneleri ve kelebekler yayılır. Bunlar gibi değildirlir, o'durlar.

KAYNAKÇA

Agamben, Giorgio. (2009). *Açıklık - İnsan ve Hayvan*. (M. M. Çilingiroğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Agamben, Giorgio. (2010). *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*. (B. Parlak, Çev.). İstanbul: Kanat Yayınları.

Baker, Ulus. (2002). *Her Şeyin Yazısı*. (30 Mayıs 2002 tarihinde Ulus Baker'in ders grubuna yolladığı proje tartışmalarına dair yazıdır). <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,164,0,0,1,0>

Baker, Ulus. (t.y.). *Kullanışlı Bir Felsefe: Spinozacılık*. Erişim: 03.02.2018, <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,140,0,0,1,0>

Baker, Ulus. (t.y.). *Bach ve Spinoza*. Erişim: 03.02.2018, <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,143,0,0,1,0>

Becker, Howard S. (2013). *Sanat Dünyaları*. (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Deleuze, Gilles. (t.y.). *Kapitalizm ve Şizofreni Üzerine Söyleşi*. (Bu söyleşinin video kaydından metin çözümlemesi). Erişim: 20.07.2003. (Ö. Doğan, Çev.). <https://groups.yahoo.com/korotonomedy>

Deleuze, G. (1988-89). *A'dan Z'ye*. (Claire Parnet ile söyleşi). Erişim: 02.02.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=Cy84iU76-ss>

Deleuze, G., Guattari, F. (1993). *Felsefe Nedir?*. (Çev. Turhan Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Deleuze, G., Guattari, F. (2001). *Kafka (Minör Bir Edebiyat İçin)*. (Ö. Uçkan, I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Foster, Hal. (2017). *Yeni Kötü Günler*. (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Koç Üniv. Yayınları.

Foucault, Michel. (2011a) *Seçme Yazılar 5. Felsefe Sahnesi*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, Michel. (2011b). *Seçme Yazılar 1. Entelektüelin Siyasi İşlevi*. (I. Ergüden, O. Akınhay, F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. s. 74

Foucault, Michel. (2012). *Seçme Yazılar 4. İktidarın Gözü*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, Michel. (2014). *Seçme Yazılar 2. Özne ve İktidar*. (I. Ergüden, O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Işık, Sever. (2014). Foucault'da Kendilik Etiği ve Sanat Yapıtı Olarak Yaşam, *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, Bahar, sayı:17, s. 101-16.

Negri, A., Hardt, M. (2004). *Çokluk*. (B. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yardımcı, Sibel. (2017). Başka Türü Bir Aşk: Hakikat, Kendilik, Cinsellik. *E-skop dergi*. Erişim: 11.11.2017. <http://www.e-skop.com/skopbulten/baskaturlu-bir-ask-hakikat-kendilik-cinsellik/3584>



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan April 2018

Melihat TÜZÜN¹,
Bige GÜRSES²

¹ Namık Kemal Üniversitesi / Namık Kemal University /
melihattuzun@gmail.com

² Namık Kemal Üniversitesi / Namık Kemal University /
bigegurses@gmail.com

YENİ NESİL DUVAR RESMİ; DİJİTAL ANİMASYON VE BLU; MUTO ANİMASYONU (2008)

NEW GENERATION MURAL; DIGITAL ANIMATION
AND BLU; MUTO ANIMATION (2008)

Anahtar Sözcükler: Digital Animasyon, Graffiti, Duvar
Resmi, Kamusal Alan

Keywords: Digital Animation, Graffiti, Mural, Public Space

ÖZET ABSTRACT

Sanat, günümüz bilişim çağından ve dijitalleşme ortamından etkilenen önemli alanlardan biridir. Klasik ifade biçimlerine alternatif, disiplinlerarası eserler her geçen gün daha fazla karşımıza çıkmaya başlamıştır. Dijital devrin olanakları kullanılarak gerçekleştirilen önemli eserler, izleyiciye gerçek dışı ve hayali bir ortam sunmaktadır. Bu devrin sanatçılarından biri olan Blu'nun oluşturduğu duvar resimleri de teknoloji ile birleşerek, video animasyonlara dönüştürülmüş ve çağımızın dijital devriminde duvar resminin nasıl olabileceğinin ipuçlarını göstermektedir.

Nitel araştırma yöntemi kullanılacak bu çalışmada Liteatür ve internet tarama ile İtalyan sanatçı Blu'nun graffiti ve duvar resimlerinin oluşum süreçleri ile birlikte video animasyonları araştırılacak ve yorumlanacaktır. Blu'nun oluşturmuş olduğu dijital animasyonlarının aynı zamanda video sanatı, enstalasyon ve duvar resminin birleşenleriyle disiplinlerarası yapıta dönüşümü, internet ortamında yayınlanan "Muto" isimli video animasyon üzerinden incelenecektir.

Sonuçta klasik duvar resim sanatının, dijital çağda nasıl dönüşüme uğrayabileceği İtalyan sanatçı Blu'nun "Muto" isimli video animasyon üzerinden görülecektir. Duvar resimleri ile videoları, kentlerin kamusal alanlarında ve internet ortamında ücretsiz izlenebilmekte olan Sanatçının, sanat piyasasında radikal bir değişime katkıda bulunması ve çağdaş sanat sözleşmelerine karşı anarşik bir isyan halindeki eserleri ve kendisi, çağımızın benzersiz sanat ve sanatçı örneği niteliğinde olduğu anlaşılacaktır.

Art is one of the important areas affected by today's information age and digital environment. Alternative to classical forms of expression, interdisciplinary works have begun to face more and more opposition each day. Important works performed using digital devolution facilities, the viewer presents an unrealistic and imaginary environment. The wall paintings created by one of the artists, Blu, combine with technology, transformed into video animations and show clues as to how wall painting can be in the digital revolution of our time.

The qualitative research method will be used in this study to explore and interpret the video animations along with the formation process of the graffiti and murals of the Italian artist Blu. The transformation of the digital animations created by Blu at the same time into the interdisciplinary structure of the combination of video art, installation and wall painting will be examined via video animation named "Muto" published on the internet.

As a result, how the classical wall painting art can be transformed in the digital age will be seen through the video animation of the Italian artist Blu's "Muto". Wall paintings and videos can be viewed free of charge in the public spaces of the cities and on the internet, and it will be understood that the artist is a radical change in the art market and that he is an anarchic rebellion against contemporary art contracts and that he is a unique example of art and artist.

Giriş

Bilim ve teknolojiadaki gelişmelerle birlikte sanat, döneme uyum sağlayarak ifade olanaklarını genişletmiştir. Bazı sanatçılar geleneksel yöntemlerdeki ifade biçimlerini kullanmaya devam ederken kimileri kendi sanatlarında teknolojinin getirdiği yeniliklerden faydalanmaktadır.

20. yüzyıl ile birlikte kapitalizmin süregelen gelişimiyle oluşmuş kültürel, ekonomik, toplumsal, siyasi değişimler ve oluşumlar; sokağın sanatla birlikte değişimine ve aynı zamanda aralarındaki etkileşimlere de doğrudan sebep olmuşlardır. Bu noktada sokak, fiziksel bir alan olmakla birlikte toplumsal ve gündelik hayatın akışıyla oluşan gelişmelerin de merkezinde bulunmaktadır. Bu süreçte sanat, meydana gelen tüm değişimlerin ortasında bulunan bir oyuncu halini almış ve yüzyıl boyunca bu alanda oldukça etkin bir rol edinmeyi başarmıştır.

Tüm dünyada önemli şehirlerde büyük boyutlu duvar resimleri bulunan Blu, anlatmak istediği mesajı vurgulamak için duvar resim tekniğinin sınırlarını zorlamıştır.

İtalyan Graffiti Sanatçısı Blu

Blu, gerçek kimliğini gizleyen bir İtalyan ressamın takma adıdır. Senigallia' da doğan, İtalya'nın Bologna kentinden yaşayan, yetenekli bir sokak sanatçısı olan Blu, 1999 yılından bu yana sokak sanatı alanında faaliyette bulunmaktadır. Duvarları boyamaya ilk olarak sprey boya ile başlamış, daha sonraları tekniğini geliştirerek farklı malzemeleri de sanatına eklemiştir. Karakteristik tarzı 2001'de ortaya çıkmış, teleskopik çubukların üstüne monte edilen merdane kullanarak ev boyası ile boyama yapmaya başlamıştır. Bu yeni çözüm, ona boyalı yüzey alanını arttırmasına ve görsel sözlüğüne daha güçlü bir yoğunluk katmasına izin vermiştir. Bazen alaycı, bazen dramatik, çizgi roman ya da oyunlardan ödünç almış gibi görünen dev insan figürleri, Bologna sokaklarında görünmeye başlamıştır. (Görsel 1)



Görsel 1. Blu'nun Bologna İtalya'daki Çalışması

Blu, bilgi paylaşımına ve özgürlüğüne inanmaktadır. Bu nedenle açık kaynak erişimiyle tüm çalışmalarını web üzerinden paylaşmaktadır. Bu erişilebilirlik hali onu daha popüler hale getirmiştir.

Sanat seçkinliğini sürdürebilmek için modern eğilimlere, ulaşılamaz olana ve pahalı olana karşı durmaktadır. Blu'nun asıl amacı, topluma gerçek bir değer vermektir. Eserleri çoğunlukla kısa bir zaman dilimi içinde var olsalar da, halen dünyanın her yerinde çalışmalarını sürdürmektedir. Başlangıçta bir grup sanatçı ile birlikte Bologna'da çalışmıştır. İlk büyük başarısından birkaç yıl sonra teknik malzeme olarak duvar boyası kullanmaya başlamıştır. Daha büyük formatta kurguladığı işleri sayesinde, vermek istediği mesajın yoğunluğunu ve etkisini arttırmıştır.

Günümüz duvar resim sanatçılarından biri olan İtalyan sanatçı Blu'nun bazı duvar resimlerinde teknolojiyi kullanarak video animasyonlar oluşturması çağımızın dijital devrimine uyum sağlayan bir adımdır.

Blu oluşturduğu işlerde her zaman bu mekanlarda yaşayan toplumla iletişim kurmaya ve her bir mekanın tekliğini araştırmaya çalışmaktadır.

Çizim ve boyamanın yanı sıra Blu'nun teknik evreni, dijital aracın ustaca kullanımı ile tamamlanır. Desenlerinin bilgisayar programlama dili ile birleştirildiği videoları web sitesinde izlenebilmektedir. Görüntülerin tekrar edildiği temaları, insan figürünün bozulmasını gerçeküstücü geleneklerle sürdürmesi üzerinedir. Duvar resimleriyle videoları kentlerin kamusal alanlarında ve internet ortamında ücretsiz izlenebilmektedir. Blu'nin estetik araştırması, eserlerine açık kaynaklı erişim ve çağdaş sanat sözleşmelerine karşı anarşik bir isyan halindeki eserleri benzersiz bir çağdaş sanat örneği niteliğindedir.

Blu'nun binanın yüzeyi hakkındaki farkındalığı, oluşturduğu duvar ve animasyon çalışmalarının ayrılmaz bir parçasıdır. Tate galerisinde 2008 Sokak Sanatı fuarının küratörü Cedar Lewisohn, "Blu, binaları kâğıtları olarak görüyor ve eskiz yapıyor. Büyük çapları nedeniyle, eserleri genellikle boyadıkları binaların yeterince büyük olmadığı izlenimi verir" (Lewisohn, 2008, s.129-130). Muto'da Blu bu yapısal kusurların potansiyelini sadece sokak tecrübesi değil, animasyonun eğlencesi içinde inceler. Çizimler, duvarların etrafından, kapılardan kaldırımlara kadar taranır ve yolda bulunan diğer nesnelere kısaca etkileşime girer. (Yarhouse, 2013) Çizimleri, küçük samimi görüntülerden muazzam iki katlı uzun animasyonlara dönüşür. (Görsel 2)



İşi, terk edilmiş binaların kenarlarında, yasadışı faaliyet

Görsel 2. Blu'nun Lizbon Portekiz'de Bulunan Duvar Resmi

olarak başlayan birçok sokak sanatçısı gibi Blu, çalışmaları sırasında yüzünün fotoğraflanmasına izin vermemekle birlikte kendisiyle ilgili röportaj da vermemektedir. Sokak sanatı konusunda dünyaca ünlü olan Blu'nun eserleri, festivaller, galeriler, müze şovları, kitap ve dergilerde yer almaktadır. Tüm bu çalışmalarla birlikte video çalışması olan Muto animasyonu da yaptığı çalışmaların farkındalığını büyük ölçüde genişletmiştir. Muto, YouTube'da 10 milyonu aşkın kişi tarafından görüntülenmiş ve 2009 Stuttgart Animasyon Film Festivalinde Grand Prix de dâhil olmak üzere birçok ödül kazanmıştır. (Yarhouse, 2013)

Muto Animasyonu (2008)

Muto, Blu'nin kısa bir sokak sanatı filmidir. Mercurio Film yapımı, müziğini Andrea Martignoni'nin yaptığı 07: 26 dakikalık animasyon, Buenos Aires ve Baden'da (fantoche) yapılmış, kamuya açık duvarlarda boyanmış ve yaklaşık bir yıl sürmüştür.



Görsel 3. Blu Muto İçin İmzasını Atarken

Muto, Blu ile ilgili bir belgesel yapma amacıyla başlanıp, birkaç ay içerisinde animasyon olarak geliştirilmiştir. Filmin başlığı, Mexico, Guatemala, Nicaragua, Kosta Rika ve Arjantin ülkelerine ettikleri seyahatlerden üretilmiştir.

Film, Blu'nun Buenos Aires ve Baden çevresindeki duvarlar, tavan ve zemin üzerine yaptığı bir dizi ardl çizimi belgelemektedir. Görüntüler caddenin kullanımı ile oluşturulmuştur, ancak sıra halinde bir araya getirildiğinde ve animasyon olarak görüldüğünde yeni bir oluşum halini almıştır. (Rivasi 2007, s.8). (Görsel 4)



Görsel 4. Caddenin Kullanımıyla Oluşturulan Görüntüler

Muto, Blu'nin Sokak sanatında araştırdığı dönüşüm fikirlerini hayata geçirmektedir. Sanayiciliğin, insanlık ile birleşmeyen, organik olmayan unsurların gücünü göstermektedir. Filmde, sokak resminde olduğu gibi, terk edilmiş yüzeylerin ve alanların dönüşümü söz konusudur. Bu yerlerde Blu, imgelerinin yan yana getirilmesiyle bir diyalog yaratmaktadır. Yeni canlıları, nesnelere ve insanları ortaya çıkarmak için kullanılan kozalar ve bedenlerin ayrılmasıyla birlikte oluşan yaşam döngüleri, evrim teorisinin kuvvetleri belirgin olarak ifade edilmiştir. Sanatçı, bu fikirlerini yıllarca yaptığı grafiti çalışmalarında da anlatmıştır. (Görsel 5)



Görsel 5. Kozadan Çıkan İnsan Bedeni

Muto animasyonu bir doodle (karalama) ile başlar, eğlenceli ve tamamen tasavvur edilemez bir şey halini alır. Muto'nun açılışı, tuğla duvardan bir tuğlanın düşmesi ve boşalan yerden beyaz boyanın akması ve bir kolun ortaya çıkmasıyla başlar. (Görsel 6-7) Blu, animasyonunu, grafiti çalışmalarındaki ana temalar etrafında düzenler. Bu

temalar, mekânın dönüşümü, oyunculuk duygusu, Otoriteye karşı tepki, yaşam döngüsü içinde yabancılaşan, makinalaşan insan, varoluş, evrimdir.



Görsel 6. Tuğla'nın Düşme Anı



Görsel 7. Elin Çıkış Anı

Blu, Muto'yu dönüşüm hakkındaki fikirlerini ifade etmek için kullanmaktadır. Doğanın her zaman yenilenmeye götürülemeyeceğini savunmaktadır. Animasyonda bir adam başını tutan bir duvar boyunca bir geometrik şekilden diğerine doğru yürümektedir. Kısaca dört ayaklı mekanik bir canavara dönüşür ve sonra geometrik bir yığın haline gelir. İnsan formu mekanik ve geometrik olarak oluşturulmuştur. İnsanlığın sanayi dünyasıyla bu şekilde kaynaşması ve ikisinin harmanlanması, genellikle Blu'nun çalışmalarında işlediği temalardan biridir. (Görsel 8)



Görsel 8. Dört Ayaklı Mekanik Canavar

Muto ile doğada yaşam, yenilenme sürecinden yükselir, ancak bu baştan çıkarıcı metaforda ölüm, yalnızca susmamıza sebep olmaktadır. Çizim ve boyama teknikleri ile birlikte Blu'nun teknik çeşitliliği, dijital araçların da etkili bir biçimde kullanımı ile tamamlanmıştır. Yaptıkları simüle dünyaya bir tepkidir. Saçma ve eğlencenin ifade bulabileceği baştan çıkarıcı, sembolik bir gerçeklik kavramıdır.

Blu'nun Muto animasyonunda, yüzeylerin dönüşümüyle beraber imgelemenin dönüşümünü de izleriz. Figürlerin tekrar tekrar ortaya çıkması, parçalanması, orijinalin yeni kopyalarının ortaya çıkması için kristalleşmesini izleriz. Sonunda evrimi görürüz; Böcekler başın üstünde toplanarak eti yok ederler yere düşerek kafatasını ortaya çıkarırlar. Ölümü ve ölümlü olduğunu hatırla... Sembolik kafatası imgesiyle yani yaşam döngüsünün sonu ile video animasyon sonlanır. (Görsel 9-10)



Görsel 9. Böcek İstilas



Görsel 10. Kafatası İmgeli Son Kare

Sonuç

Sonuçta klasik duvar resim sanatının, dijital çağda nasıl dönüşüme uğrayabileceği İtalyan sanatçı Blu'nun "Muto" isimli video animasyon üzerinden görülmüştür. Duvar resimleri ile videoları, kentlerin kamusal alanlarında ve internet ortamında ücretsiz izlenebilmekte olan Sanatçının, sanat piyasasında radikal bir değişime katkıda

bulunması ve çağdaş sanat sözleşmelerine karşı anarşik bir isyan halindeki eserleri ve kendisi, çağımızın benzersiz sanat ve sanatçı örneği niteliğinde olduğu anlaşılacaktır. Blu'nun sanatsal uygulaması, sanat piyasasında radikal bir değişime katkıda bulunmuştur. Sokak sanatında giderek büyüyen bir ses olmayı başaran Blu, yaptığı sanat eserlerinde ele aldığı konularla, geleneksel ressamların yapamayacağı şekilde yaşamları etkilemeyi sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

Blu. (2000). *Blu Blu*. Erişim tarihi: 12.10.2017, <http://www.blublu.org>.

Blu. (2008). *Muto*. Erişim Tarihi: 14.10.2017, http://www.youtube.com/watch?v=uuGaqLT-gO4&list=FLFvckSdktDjHP-P99-m8oA&index=21&feature=plpp_video.

Gavin, F. (2008). *Street Art Is Now Mainstream Art and Design*. Erişim tarihi: 16.10.2017, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/artblog/2008/apr/08/streetarttate>.

Lewisohn, C. (2008). *Street Art, The Graffiti Revolution*. Baskı yeri: Tate Publishing.

Neelon, C. (2007). *Bucket of Blu*. Erişim tarihi: 18.10.2017, <http://www.megunica.org/download/swindle.pdf>.

Rivasi, P. (2007). *Megunica Garage*. Erişim tarihi: 20.10.2017, http://www.megunica.org/download/garage_megunica.pdf.

Yardhouse, B. (2013). *Animation In The Street: The Seductive Silence Of Blu / Animation Studies Online Journal*. Erişim tarihi: 20.10.2017, <https://journal.animationstudies.org/brad-yardhouse-animation-in-the-street-the-seductive-silence-of-blu/>. ISSN 1930-1928

İnternet Kaynakları

<http://hyperallergic.com/14767/interpreting-blu-mural/>

<http://www.streetartbln.com/street-artist-blu-the-mural-legend-in-berlin-fotos-and-report-by-street-art-bln/>

<http://www.streetartbln.com/blu-murals-painted-over/>

<http://linesandmarks.com/blu-muto-wall-painted-animation/>



11-14 Nisan April 2018

Naile Çevik¹,
Zeliha Kayahan²

¹Gazi Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi/nailesalman@gmail.com
²Gazi Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi/zelihakayahan@gmail.com

CHRİSTO VE JEANNE CLAUDE İLE YERLEŞTİRME SANATINA FARKLI BİR BAKIŞ: "MEKÂN A ÖZGÜ YAPITLAR"

A DIFFERENT VIEW TO INSTALLATION ART WITH
CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE: "SPACE SPECIFIC
WORKS"

Anahtar Sözcükler: Christo ve Jeanne-Claude, Çağdaş
Sanat, Enstelasyon.

Keywords: Christo ve Jeanne-Claude, Contemporary Art,
Installation.

ÖZET ABSTRACT

Bir çağdaş sanat uygulama alanı olarak enstelasyon sanatı önemli bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Müze ve sergi salonları dışına taşan sanat eserleri malzeme ile de sınırsızlığı tecrübe etmekte ve yeni sınırlarını yaratmaktadır. Mevcut atmosferin ışığında bireysel farklılıklarını ortaya koyan sanatçılar duygu ve düşüncelerini yansıtmak için güncel uygulama pratiklerini kendi üsluplarında yorumlamaktalar. Özellikle izleyiciyi merkeze alan çalışmalar ile sanatçı ve eser arasındaki bağ bilindik sınırların dışına çıkar ve izleyiciyi de o atmosfere dahil eder. Sanatın demokratikleşmesinin somut bir verisi olarak da kabul gören bu çalışmalar kimi zaman izleyicinin esere müdahalesiyle de tamamlanabilmektedir. Çağdaş eserler bu bağlam ile kütleli hacimleri ya da sayısal çoğaltımlarıyla izleyicide farklı bir düşünsel perspektif oluşturmayı amaçlamaktadır. Zıt kavramların aynı düzlemde uygulanabilir olması izleyiciyi şaşırtırken hayranlık uyandırmakta ve bilindik mekanlarda çağdaş sanata dahil olabilme, kabul görme, özümseme ve ait olma kavramlarını sorgulamasına sebep olmaktadır.

Bu makale kapsamında; Christo ve Jeanne Claude'nin mekan sınırlarını aşan çalışmaları incelenerek eserlerinin izleyicide bıraktığı etkinin araştırılması amaçlanmıştır.

As being a field of application for contemporary art, the installation art appears as an important phenomenon. The art works which over flow from museums and exhibition halls, experience the unlimitedness also with material and create their new limits. The artists who reveal their individual differences in the light of the present atmosphere, interpret the current practices in their own style to reflect their emotion and thoughts. Especially with the works that put viewers in the center, the connection between artist and audience go out of the known limits and includes the viewers. Those works. Which are also accepted as a tangible data for democratization of art, might well be defined sometimes with the viewer's response to the work. With this context, contemporary works aim to create a different intellectual perspective on the viewer with their mass volume or numerical multiplication. While uniplanar applicability of incompatible concepts surprises the viewer, it also evokes admiration and leads to question the inclusion, honoring, assimilation and belonging concepts in contemporary art in familiar spaces.

Within the scope of this article, it is aimed to review Christo and Jeanne Claude's works which are beyond the space boundaries and the impression they leave on the viewer.

Giriş

Yaşadığımız çağın dinamikleri göz önüne alındığı zaman artık sanatı bilim ve teknolojiden ayrı tutabilmek pek mümkün olamamaktadır. Kullanılan her türlü sanat ürününün süreç içerisinde yeni teknoloji ve buluşlar ile çeşitlendiği bir malzeme yelpazesi sanatçılara sunulmaktadır. Kavuran'a (2003) göre sanatçının üretim süreci ve sonrasında izleyici ile bulunduğu "an"larda; "yalnızca sanatta dünya lideri olmuş; ancak teknolojiye ve endüstride geri kalmış bir ülke örnek gösterilemez. 19. yüzyılda sanat ve iş eğitimi kavramını kullanan Amerikan ve İngiliz eğitim sisteminin, bu anlayışı aşamalı olarak bugün "teknoloji ve sanat eğitimine terfi ettirebildiği görülmektedir". Teknoloji sanatın geçirdiği evrelerden yalnızca birisidir. Daha birçok sebep sanat dünyasının değişimine/dönüşümüne sebep olmaktadır. Ekonomik, sosyal, tarihi, siyasal vb. sebepler bunlardan sadece bir kaçıdır (Kıyar, 2010, s. 36).

Sanatçı çağlar boyunca yaşanan etkenlere bağlı olarak sanatını sorgulamış gerek tarzını gerekse ele aldığı konuları bu sorgulamalar doğrultusunda kurmuştur. Dadaizm, Sürrealizm, Konstruktivizm ile başlayıp gelişen Modern Sanat geleneksel kavramlarını ve yönünü, köktenci bir biçimde değiştirerek, süregelen bu aşamalar zincirini II. Dünya savaşından sonra yeni kavramlarla gün yüzüne çıkarmıştır. Sanat; Fluxus, Yeni Gerçekçilik, Pop Art, Kinetik Art, Op Art, Minimalizm, Kavramsal Sanat, Land Art ve Performance gibi kavramlarla yeni ve evrensel bir nitelik kazanarak varlığını sürdürmüştür (Madra, 1989, s.3).

Yerleştirme Sanatında "Mekan"

1960 sonrası özellikle de Kavramsal Sanatın ortaya çıkması ile birlikte sanat dünyasında mekân kavramı ön plana çıkmıştır. Sanat eserlerinin sergilendikleri yer anlamındaki mekândan bir fiil mekân temelli tasarlanan sanat eserlerine kadar bu kavram birçok sanatçının bir uğraş alanı olmuştur. Mekân kavramı, Sanatta Kavram ve Terimler Sözlüğü'nde, uzayın sınırlanmış bir parçası ve aynı zamanda mimari bir ürünün vazgeçilmez bir niteliği ve bu ürünü var eden en temel koşul olarak tanımlanmaktadır. Mekân aynı zamanda boşluk olarak da tanımlanmaktadır (Kilimci, 2012, s. 107). Yerce "Enstelasyon ve Mekân" isimli çalışmasında Kübizm sonrası Enstelasyon sanatına giden süreci şöyle dile getirir:

Kübizmdeki gerçek hayattan alınan nesnenin resme dâhil olması durumu, sürrealizmde de görmek mümkündür. Fütürizm de 1912'de yayınladıkları heykelin teknik manifestosunda, heykelin tek malzemeden yapılması kuralına karşı çıkmışlardır. Akımların kendilerine tanıdıkları malzeme özgürlüğündeki teknik araştırmalarda, kolaj

önemli bir yer tutmuştur. Daha sonra kolaj, asamblaj terimini ilk defa kullanan Jean Dubuffet ile farklı bir şekilde gündeme geldi. Marcel Duchamp'ın hazır-yapımları ve Dada Hareketi, sanat nesnesine, onun temsili değerlerine müdahale etme durumu, geleneksel olanın sınırlarını zorlamaya başlamıştır. Kolaj ile başlayan Dada Hareketiyle genişleyen ve Marcel Duchamp'ın günlük hayattaki nesnelere sanat nesnesi niteliği vermesiyle, asamblaj uygulamaları gündeme gelmiş ve bir adım sonrasında enstelasyon olarak isimlendirilen yeni bir sergileme biçimi ve mekan düzenlemelerinin ortaya çıkmasını da hazırlamışlardır (Yerce, 2007, s.5-6).

Özayten'e (1997) göre enstelasyon "Anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içinde buldukları mekanla ilişkili nesnelere bir arada sergilenmesidir". Duchamp'ın sanat nesnesi kavramını gündeme getirmesinin ardından nesne mekân ilişkisi özellikle Minimalistler için önemli olmuştur. "Minimalist sanatçılar, eserlerini mekâna bağlı olarak, belirli bir konuda ve durumda ortaya koyan bir nesne gibi algılayan heykeltçilik anlayışının öncülüğünü yapmışlardır" (Kilimci, 2012, s. 114). Minimal Sanat'ta yapıtlar mekân içinde sistematik açılımlarıyla ve sergilendikleri mekânla algı boyutunda ilişki kurmuşlar, bu nedenle mekânların özel olarak düzenlenmesine gereksinim duymuşlardır" (Özayten, 1997). Günümüzde de bu durumun getirisi olarak, müze ve galerilerde 'Beyaz Küp' (White Cube) mekân anlayışı ile karşılaşılmaktadır. Bu, enstelasyonu ve nesneyi daha net bir biçimde göstermek üzere ortam yaratmak için, sergileme mekânı, beyaz ve yalın olmasının yanı sıra bütün gereksiz ayrıntılardan arındırma anlayışıdır (Özdamar, 2003).

Enstelasyon sanatı doğası gereği mimari ve heykel sanatıyla yakından ilgili olmuştur. Sanat nesnesine atfedilen anlam yerleştirmeler de farklı anlamlar kazanır. Çünkü yerleştirme sanatında sanat nesnesi kullanıldığı yer ve mekâna göre farklı anlamlar içerebilmektedir. "Müze ve galeriler zorunlu sergi alanları olmaktan çıkmış, daha önce (belki daha sonra da) işlevi sanatı sergilemek olmayan mekânlar, bu işler için seçilmeye başlanmıştır. Bununla birlikte mekan, taşıdığı her türlü bilgi ile önemsenmiş ve mekanı yapıta dahil etme çabası ortaya çıkmıştır. Bu anlamda sanat nesnesi kendi başınlığını, bitmişliğini yitirmiştir. Onun çevre ile varlık kazanan, bütünleşen bir açılım kazandığını söylemek mümkündür" (Yerce, 2007, s.1).

Günümüz sanatına gelince iki önemli sığrama noktası vardır. Bunlardan ilki, Duchamp'ın "sanat nesnesine" getirdiği yeni anlam ve diğeri Beuys'un "sanatçı" ve "sanat üretimi" meselesine getirdiği yaklaşımdır. Bu iki sığrama enstelasyon sanatının doğup gelişmesinde önemli olmuşlardır (Boynudelik, 2005). Kavramsal sanat anlayışına baktığımızda fikre odaklanıldığını görmekteyiz. Geleneksel kalıpların dışına çıkarak her türlü malzeme ve aracın

kullanılarak anlatılmak istenen düşünceye öncelik verilmektedir. “Burada önemli olan sanat olarak ortaya çıkan olgu, sanatçının iletmeye çalıştığı düşünce ya da kavramdır. Buna karşılık Joseph Beuys, sanatın, bu düşüncelerden daha öte, nesneye sosyal ve politik gerçekler yüklemekle, geniş bir bağlamda ele alınabileceğini göstermiştir (Yerce, 2007, s. 6).

Yerce, (2007) çalışmasında Enstalasyonun zaman içerisinde sergilendiği sanat galerilerinden ayrılarak, önce kamusal alanlara, 1970’li yıllarda ise doğaya ve el değmemiş alanlara, coğrafyalara yayılarak “yeryüzü sanatı” adını aldığından bahseder.

Yeryüzü sanatı, ekoloji ve arkaik kültürlerin yeniden keşfi ile ilgilenmekteydi. Yeni bir estetik arayışından ziyade yaşamın anlamını, arkaik kültürler, ilkel ve sembolik açılımlar üzerinden düşünme eğilimindeydi. Bu konudaki örnekler; bir ormanın zeminine yerleştirilmiş bir seri ağaç parçasından oluşan işler (Carl Andre), gökyüzüne uçaktan çıkan duman ile yazı yazmak ve daha sonra gökyüzünde rüzgârla deforme olmuş yazıyı fotoğrafla sergilemek (Marius Boezem), bakır, tuval ve gergi iplerinden oluşan bir yapıyı deniz kenarına monte edip deniz tarafından yok edilmesini beklemek (Bernard Borgeaud), deniz çekilmesi anında kıyıya nemli kum içine saydam ve içi bos bir silindiri bir delik oluşturmak (Barry Flanagan), Moja ve Çölü’ne kireç ile çizilmiş bir mil uzunluğunda iki paralel çizgi (Walter De Maria), Reichstag ve PontNeuf köprüsünün kumaş ile sarılması (Christo-Jeanne Claude) olarak sayılabilir (Yerce, 2007, s. 8).

Sosyal çevre içerisinde ortaya konulan anıt, heykel ya da mimari eserler o toplumun belleğini oluşturur. “Kamusal alan şehir ölçeğinde toplum içindeki insanların birbirleriyle karşılaştıkları, etkileştikleri, iletişim kurdukları kısacası yaşadıkları mekânlar olarak düşünülebilir. Toplum için kendi kültürüne ait simgeleri daha yoğunluklu olarak bulmak olasıdır ve toplumdaki insanların tekil ya da çoğul günlük hayatının ifadesi olabilir. Dolayısıyla, kamusal alanın bu yönü göz ardı edilmemiş ve bu bağlamdan hareketle çalışmalar yapılmıştır” (Yerce, 2007, s. 9). Sanatçıların müze dışına çıkmaları ile birlikte ortaya koydukları eserler kurguları, malzeme çeşitliliği ve mekânsal anlamları bakımından toplum belleğine çarpıcı bir müdahale etkisi yaratmaktadır. Bu noktada ortaya konulan kavramsal anlamlar ve anlamlandırmalar izleyicinin her zaman içinde bulunduğu güvenli alanının aksine farklı mekân ve kurgularda üretilen/sunulan özgün çalışmalarla yüz yüze getirmektedir. Eski mekânlara yönelik algıların yeniden sorgulanması yada var olan mekânların tümüyle farklı bir algı sorunsalı ile sunulması aracılığı ile sanat gündelik yaşamın içine nüfuz etmektedir. İzleyici için kimi zaman biraz sarsıcı hatta şok edici sonuçları olmasına rağmen sanatçının bu tutumu mevcut sanat anlayışına da doğrudan bir etki yapmaktadır.

Yere özel, belirli bir yerdeki çalışmayı ya da o yerin kendisinden çok zamansal ve anlamsal boyutları ile kurduğu mekânı ifade etmektedir. Aynı objeler aynı düzende bir başka yere yerleştirildiklerinde tamamen farklı bir anlam taşımaktadır. Yere özel olmaları ile bağlamından çıkartılan nesnenin, farklı kurgusal anlatımlarla yeni anlama kavuşması söz konusudur (Özdamar, 2003). Sanatçının üretim dinamikleri açısından bakıldığı zaman belli bir yer veya zamana göre yapılan enstalasyonlar izleyiciye aktardığı/taşıdığı fikirler bağlamında şekillenir. Bu açıdan bakıldığı zaman “yerleştirme” kapsamında değerlendirilebileceğimiz tüm kavramsal çalışmalar değerlendirildiğinde mekâna özgü yapılan enstalasyonlar konumlandığı “yer” ile anlam kazanırlar. Bu noktada üretim süreci ve sonrasında değişkenlik gösteren malzeme çeşitliliği de bir anlamda sanatçıların enstrümanı gibi değerlendirilebilir. Şaşırtıcı derecede çeşitli bir yelpazeye sahip olan bu malzeme çeşitliliği de renk, doku, boyut, algı vb. tüm seçkilerde izleyicinin var olan mevcut algısını farklı hatta zaman zaman uç noktalara taşımalarını beklemektedir.

Christo ve Jeanne-Claude ve Eserleri

Bulgar kökenli sanatçı Christo Vladimir of Javacheff Bulgaristan’da aldığı sanat eğitiminden sonra Paris’e gelmiş ve “sarıp sarmalama” işlerine ilk olarak burada başlamıştır. En yakın yardımcısı ve sonrasında eşi olacak Jeanne-Claude ile tanışması da yine bu şehirde olmuştur.

Duyuler’e (2014) göre; Christo doğal çevreyi mekânsal anlamda gereç olarak kullanan bir çevresel sanatçıdır. Önce kutuları, şişeleri, sandalyeleri, el arabalarını, motosikletleri, bir Volkswagen arabayı, kısaca bulduğu her şeyi, her gün karşılaşılan, özel bir güzellik ya da herhangi bir ilgi ışığı taşımayan nesnelere sarıp sarmalamaya başlar. Sarıp sarmaladığı nesnelere iplerle, halatlarla bağlayıp, kimi zaman da boyayarak gözler önüne çıkarır. Bir bakıma pop sanatçıları gibi davranmaktadır. Sarmalanmış küçük nesnelere koleksiyonculara satışından, gelecekteki büyük projelerinin gerçekleşmesine kaynak sağlayacak ciddi bir gelir elde etmeye başlar (Hasol,1995). Sonrasında daha büyük nesnelere paketlemeye başlamıştır. Yaptığı bu çalışmalar hem maliyetli hem de kamu alanına bir müdahale gibi görüldüğü için gerekli izinleri alma gibi konularda birçok sorunlar yaşamıştır. Bu uygulamaları yaparken Christo ve Jean Claude’un özellikle anlatmaya çalıştıkları durum sanat disiplinleri arasındaki çizginin kayboluşudur. Paketleme projeleri sınırlı süreler içerisinde sergilenmiş, kumaşlarla sarmalanan nesnelere yarattığı etkiyle toplumun farkındalığının artırılması amaçlanmıştır (Cihaner ve Oskay, 2015, s. 77). Yapıtların tekstil malzemesiyle örtülüp sarılarak veya yardımcı tekstil yüzeyleriyle düzenlenerek görsel algılamalarına yeni bir boyut kazandırılmıştır. Böylece formlar, bir anda

detaylarından çok, bütün olarak ortaya çıkarken artistik ve kavramsal kullanımlarla son derece özgün görüntülere ulaşabilmişlerdir (Gezer, 2008, s. 44). Malzeme olarak daha çok tekstil türündeki malzemeler ile gerçekleştirdiği bu çalışmalar ile yapı üzerindeki ayrıntılar kaybolmakta dolayısıyla ortaya yeni bir nesne çıkmaktadır.

Devasa boyuttaki yüzeylerin örtülmesi öncesinde birçok hazırlık yapan sanatçıların her bir çalışması titiz bir araştırma gerektirmektedir. Yer fotoğrafı alınması ve görselleştirmek üzere yapılan çizimlerin sonrasında örtülecek malzemenin seçimine uzanan bir süreçtir bu. “Sanatçılar geçici bir eser üretmenin, kalıcı eser üretmekten daha fazla cesaret gerektirdiğinin altını çizmektedirler. Her projede uygulama aşamasının fotoğrafları ve video kayıtları yapılarak, süreç belgelenmiş ve sonuçlar kayıt altına alınmıştır” (Cihaner ve Oskay, 2015, s. 83).



Görsel 1: Wrapped Reichstag, Berlin, 1995

Mimar J. Paul Wallot tarafından 1894 yılında inşa edilen Reichstag (Alman Parlamentosu) binası, 27 Ocak 1933’te Naziler tarafından bombalanarak yıkılmış ve II. Dünya Savaşı’nda bir harabeye dönüşmüştür. Aynı mimar tarafından yeniden onarılan Reichstag, Berlin duvarının yıkılmasının ardından simgesel içeriğinden dolayı yeniden kullanılmaya başlanmıştır (Cihaner ve Oskay, 2015, s. 83). Alman demokrasisinin simgesi haline gelen tarihi binanın paketleme projesini Christo ve Jeanne Claude çifti 1971 yılı itibarıyla uygulamaya karar vermişlerdir. Proje uygulanma sürecine kadar hükümet tarafından üç defa reddedilmiştir. Alman Parlamentosu’nda uzun süren çabaların ve tartışmaların ardından 25 Ocak 1994’te 525 milletvekilinin katılımıyla 292 kabulle Reichstag paketleme projesinin hayata geçirilmesi sağlanmıştır (Gültekin, 1995, s. 22; Wrappedreichstag, 2000). Parlamento oylamasında eserin Yeni Almanya’yı vurgulayacağı ve şehre 300 milyon dolarlık getiri sağlayacağı düşünülmüştür. Yıllardır gözler önünde duran parlamento binası kaplanınca altında ne olduğunu bir an için hatırlamaya çalışmak insanları düşünmeye sevk etmiştir. İzleyicilere kendi hatıralarını aktive etme imkânı veren bu eser ile çift tüm dikkatleri

üstüne çekmeyi başarmıştır (Cihaner ve Oskay, 2015, s. 83).

24 Haziran 1995’te, 90 profesyonel dağcı, 120 enstalasyon çalışanı tarafından, Alman Parlamentosu Binası özel üretim olan kumaşla sarılmıştır. Kumaşın rüzgârla uçmaması için iplerle de sarılmış ve başından sonuna özenli bir çalışmayı gerektirmiştir. Reichstag, 14 gün süreyle bu sarılı haliyle kalmış ve dünya çapında bir ilgi görmüştür (Wrappedreichstag, 2000). Kullanılan kumaş gümüş renginde olup yapıya metal bir görünüm kazandırmıştır. Eser iki hafta boyunca sergilenmiş, sonrasında kaplamada kullanılan kumaş ve ekipmanlar tamamen kaldırılmıştır. Çift yaptıkları her çalışmada olduğu gibi çalışmalarında da çevreci bir tavır sergilemiştir (Cihaner ve Oskay, 2015, s. 83).

Sonuçta toplumsal bellek açısından yüklü ve simgeselliği olan bir bina hiç bir yeri gözükmeyecek şekilde sarılmıştır. Sarılı olduğu günler boyunca mimarlığın nesnesi olan mekân daha çok sanatın nesnesi olmuştur denebilir. Kumaşla sarılmasıyla yapılan iş onu kapsamış içine almıştır. Olağan sanat nesnesi-mekân ilişkisini bu anlamda ters-yüz ettiği de söylenebilir. Bina adeta çalışmanın taşıyıcısı olmuş ve mimariyle pek ilişkisi kalmayarak dev bir heykelle dönüşmüştür. Diğer bir bakışla ise binanın, geçmişinde bulunan ve toplum tarafından bilinen anılar ve simgelediği değerler açısından sarılması düşündürücüdür. Sarma eylemini de iki şekilde değerlendirmek mümkündür yani değer verilen bir şeyin korunması olduğu gibi bunun karşısı olan istenmeyen bir şeyin daha az rahatsız edecek hale getirilmesi için yapılmasıdır. Binaya ait bu konudaki değerlendirme yine izleyiciye, okuyucuya kalmaktadır (Yerce, 2007, s. 24).



Görsel 2: Sarmalanmış Kıyı, Sidney, Avustralya, 1968-69

Çift, 1969 yılında Avustralya’da bir kıyıyı kaplayarak Wrapped Coast adlı eserlerini gerçekleştirmişlerdir. Sidney’de bir koyda, sahili, 100 işçi ve 11 gönüllü ile 17.000 iş saati harcıyarak ve 95.600 metre kare sentetik kumaş ile 56 kilometre ip kullanarak 2.5 kilometrelik alanı ve sahilin gerisindeki kayaları 26 metre yüksekliğe kadar paketlemiştir. Bu çalışma ile çift, o zamana kadar yapılmış

“en büyük” sanat eserini yaratmışlardır (Kavrakoğlu, 2014). Sanatçıların bu çalışması ile mevcut olan kayalıklı topografiyi düz olarak birleştiren kumaşla sarmalamakla, onu (kayalıklı topografiyi) kendi boyutunda hemen hemen bir sanrı gibi algılanan gerçeküstü bir düzenlemeye çevirmiştir (Karavit, 2008; Duyuler, 2014, s. 36).



Görsel 3: Valley Curtain, (Vadi Perdesi), Colorado, 1972

1972'deki Vadi Perdesi Projesi, Colorado'da Rocky Mountains vadisine turuncu renkli bir kumaş perde gibi germeyi hedefliyordu. Kumaşın asılacağı konstrüksiyon çökünce ikincisi yapıldı ve bu defa başarılı oldu. Ama projenin maliyeti 400.000 USD'ye yükseldi. Sanatçı çift, hemen her projenin finansmanında yaptıkları gibi, başka sanat eserlerini ve gerçekleştirilecek projenin taslak çizimlerini satarak projenin maliyetini karşıladılar. Vadiye asılan perde sadece 28 saat yerinde kalabilmiş ve çıkan fırtına sonucunda parçalanmıştı. Tüm projeleri gibi bu projenin de tüm aşamalarının dokümanter filmi çekilmiştir. Bu film, Kısa Dokümanter Film kategorisinde Akademi Ödülleri'ne aday olmuştur (Kavrakoğlu, 2014). Bu çalışma 35 teknik personel, 64 sanat akademisi öğrencisi tarafından 18.600 metrekare turuncu renkli naylon kumaşın iki dağ arasına monte edilmesi ile gerçekleştirilmiştir. Parlak turuncu renkteki kumaşın kullanılmasıyla dağların arasında bir kanyon görünümü oluşturulmuştur (Cihaner ve Oskay, 2015, s. 79).



Görsel 4: The Pont Neuf Wrapped, (Paketlenmiş Pont Neuf), Paris, 1985.

Çift, 1985'te ise Paris'teki Pont Neuf Köprüsü'nün kemerlerini altın rengi plastik kumaşla kapatmıştır. Parlak bir kumaş ile şelale etkisi yaratılarak paketlenen 400 yaşındaki Paris Pont-Neuf Köprüsü'nün dönüşümü olan “The Pont Neuf Wrapped” bu teatral çalışma oluşumu içinde büyük bir görkem yaratmıştır (Scott, 2003, s. 35). Uygulamada Pont Neuf Köprüsü 40.876 m2 sentetik dokuma kumaşla sarılmıştır (Gezer,2008: 44). Malzemenin fonksiyonelliğinin ön planda tutularak paketlenildiği köprüye bakıldığında kullanılan kumaştaki renk ve doku özelliklerinin tam anlamıyla suyun akışının ve dalgasının dokusuyla uyum içinde olduğunu söylemek mümkündür (Cihaner ve Oskay, 2015, s. 81).



Görsel 5: Running Fence (Koşan Çit), Christo-1972-1976.

Christo'nun1972-1976 yılları arasında Kaliforniya'da gerçekleştirdiği 5,5 metre yüksekliğinde ve yaklaşık 40 km. uzunluğundaki Koşan Çit, iki ay boyunca 65 işçinin haftada 60 saat çalışması sonucu ortaya çıkmış; maliyeti 2 milyon dolar olan bir projedir.

Burada yeryüzü parçası üzerine çit gibi çekilen brandayla birlikte peyzaj olarak yeniden var olmuştur. Christo “Koşan Çit” hakkında şunları söyler: “Burada bulunan sadece kumaş, çelik ve çit değildir. Herkes burada hem işimin bir parçasıdır. Yirminci yüzyıl sanatı bireysel bir deneyim değildir. Bu çok derin siyasi, sosyal, ekonomik bir deneyimdir. İnsanlarla beraber yaşayan bir uygulamadır”. (Duyuler, 2014, s. 34-35).Koşan Çit çalışması yapımında çok sayıda insanın katıldığı bir olay halini almıştı. Bu çalışma heykel olduğu kadar bir performanstı aynı zamanda (Matilsky, 1994, s.7).

Sonuç ve Değerlendirmeler

Sanatın bir anlamda hem öznesi hem de nesnesi konumuna gelen mekan kavramı 20. yüzyılın başından itibaren izleyiciyi de sürece dahil eden dikkat çekici değişimlere sahne olmuştur. Mekân kavramının geçmişte sınırlı algılanan bir gerçeklik olarak değerlendirildiği durum, düşünsel boyutlarıyla sanatta çok anlamlı/katmanlı bir yapıya bürünmüştür. Bu katmanlı yapı aracılığı ile sanat nesnesi ve mekân arasındaki ilişki eskisinden daha farklı

bir biçimde yeniden ve yeniden yorumlanmaya başlanmıştır. Sanatçı tarafından bireysel/toplumsal anlamda düşünsel olarak yeniden anlamlandırılmak istenen nesne bir anlamda mekânla daha yakın ve daha karmaşık bir ilişkiye girmiştir. Bu ilişki aracılığı ile mekân kavramı anlamsal boyutunu aşarak neredeyse bir birey gibi kimlik ve kişilik kazanmıştır. Çağın bir kazanımı olarak değerlendirilebilecek tüm bu oluşumları, sanatçı/izleyici açısından enstalasyon kavramının ortaya çıkışını sağlayan bir zemin olarak görmek mümkün olabilmektedir.

Günümüz sanatı kapsamında Jeanne-Claude ve Christo çiftinin mekânsal kurgu boyutunda değerlendirilen “kaplama/paketleme” çalışmalarının mekâna özgü anlamları katılımcı/izleyici ile sanatçı arasındaki etkileşim açısından değerlendirilmiştir. Çiftin çalışmaları üzerinden yapılan bu değerlendirmelerde özellikle alışılmadık dışarı müze ve sergi salonlarını aşarak bir anlamda mekânın sınırlılıklarını sınırsızlığa dönüştürmelerine dikkat çekilmek istenmiştir. Bu noktada sanatçıların amacı izleyici açısından da yeni mekânsal kurgular tecrübe etmek ve mekânın boyutsal ve anlamsal olarak yeni sınırlarını oluşturmaktır. Çiftin çalışmaları bu bağlamda izleyicide alışkın olduğunun ötesinde farklı bir düşünsel perspektif oluşturmayı başarmıştır.

KAYNAKÇA

1. Wrappedreichstag. (2000). Erişim Adresi: <http://www.christojeanneclaude.net/reichstag.html>
2. Boynudelik, Z. (1999). *1986-1996 tarihleri arasında İstanbul'da düzenlenen ve mekanları ile doğrudan ilişki kuran sergiler* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
3. Cihaner K. S. ve Oskay, N. (2015). Çevresel sanat bağlamında Christo- Jeanne Claude çiftinin disiplinler arası üç boyutlu tasarım uygulamalarında tekstil kullanımı. *Turkish Studies*, 10/14, 71-88. Doi: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.8977>
4. Duyuler, M. (2014). *Heykel sanatında gereç olarak doğa*. (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik raporu) Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Ankara.
5. Gezer, H. (2008). Üretim alanında tekstil ve mimari arasındaki etkileşim. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 13, 21-49. Erişim adresi: <http://ticaret.edu.tr/uploads/Kutuphane/dergi/f13/21-49.pdf>
6. Gültekin, E. (1995) Christo ve Jeanne-Claudereichstag'ı da paketledi. *Millet Sanat Dergisi*, 363, 22-23.

7. Hasol, D. (1995) Christo ve Paketlenen Parlamento Binası. Erişim adresi: <http://www.doganhasol.net/christo-ve-paketlenen-parlamento-binasi-2.html>
8. Karavit, C. (2008). *Doğadaki iz yeryüzü sanatı*. İstanbul: Telos Yayıncılık.
9. Kavrakoğlu, F. (2014). *Çağdaş Sanata Varış 96/Neo Realizm / New Realizm*. Erişim adresi: <http://blog.kavrakoglu.com/tag/vadi-perdesi-projesi/>
10. Kavuran, T. (2003). Sanat ve bilimde gerçek kavramı. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15, 225-237.
11. Kıyar, N. (2010) *20. Yüzyıl sanatını algılama sorunsalı*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Konya.
12. Kilimci, P. (2012). *Anish Kapoor'un mekan ve malzeme anlayışı*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
13. Madra, B. (1989). *Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat*. 2.inci İstanbul Bianeli Sergi Kataloğu.
14. Matilsky C. B. (1994). *Art and Natural Environment*. Lancashire: Academy Editions Ltd.
15. Özyayten, N. (1997). *Yerleştirme*. Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi, İstanbul: Yem Yayınları.
16. Özdamar, E. (2003). *Yerleştirme sanatı açısından mimari yerleştirmeler*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
17. Scott Jac. (2003), *Textile Perspectives in Mixed-Media Sculpture*. England: The Crowood Press.
16. Yerce, N. E. (2007). *Enstalasyon ve mekanı*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.



11-14 Nisan April 2018

Öğr.Grv.Necmi KARKIN

¹ İnönü Üniversitesi
Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi/MALATYA
nkarkingsf@gmail.com

ZEHİRLENMENİN DUYUSAL ESTETİĞE YANSIMALARI

REFLECTIONS OF POISONING ON SENSORY
AESTHETICS

Anahtar Sözcükler: Sokratesin ölümü, arsenik, baldıran, toksikoloji,
duyusal estetik.

Keywords: Socrates' death, arsenic, hemlock, toxicology, sensory
aesthetics.

ÖZET ABSTRACT

Amaç

Zehirlenmenin duyuşal estetiğe etkileri bağlamında sanatçılar üzerinden bir durum araştırması ve sanatsal olarak da yansımalarının olması gerçeği bu çalışmanın amaçsal içeriğini oluşturmaktadır.

Problem

Bu çalışmanın öne çıkan problemi, zehirlenmenin duyuşal estetiğe bağlı olarak sanat eserlerine yansımaları ve zehirlenme olaylarının sanatçılarda bıraktığı etkileri öne çıkartmaktır.

Yöntem

Zehirlenmeyi sağlayan bitkisel, kimyasal ve diğer kaynak nedenler ifade edilecektir. Zehirlenmenin bilinçsiz, olumsuz şartlar ve kasıtlı olarak mı gerçekleştiği üzerinde durularak insan vücuduna besin, kimyasal ve radyoaktif olarak zarar veren tüm etkin maddelerin neden olduğu sonuçlar yansıtılacaktır. Ayrıca zehirlenmenin sanatçıların kendi üzerilerindeki etkileri ve diğer zehirlenme olaylarından etkilenerek yansıtılan sanat eserleri gösterilecektir.

Bulgular

Bulgular, zehirlenmenin nedensel sonuçlarıyla birlikte sanat tarihi süreci boyunca sanatçılar ve sanatın tüm alanların da (özellikle resim sanatında) konu olarak işlendiğine dair sanatsal çalışmaların örneklerini görmek olanaklıdır.

Genel sonuçlar

Zehirlenme insan vücuduna besin, kimyasal ve radyoaktif olarak zarar veren tüm etkin maddelerin neden olduğu bir durumdur. Canlıların, duyuşal ve biyolojik sistemlerine zarar veren maddeleri inceleyen bilim alanına genel olarak toksikoloji adı verilmiştir. İnsanlık tarihinin çok eski çağlarından bu yana Zehir, hasar ve ölüme sebebiyet vermesi dolayısıyla, avcılıkta, idam cezalarında ve cinayetlerde yaygın olarak kullanılmıştır. Zehirlenme, bitkisel, kimyasal, radyoaktif ve hayvansal nedenlere dayalı, civa, arsenik vb kimyasallar, akrep, yılan vb canlılar ve baldıran, kurtboğan vb gibi bitkiler olarak örneklendirilebilir. Tarihsel olarak Zehrin savaşlarda, cinayetlerde ve intihar olaylarında en yaygın olarak kullanılan öldürme aracı olduğu görülebilir. Bunu dışında Zehrin sanat tarihine bakıldığında, duyuşal estetiğe bağlı olarak, sanat eserlerinde ve sanatçılar üzerinde etkili olduğu görülebilir. Bunlardan biri Sanatçıların kullandığı boyalardan oluşan hasarlar, sanatçıların eserlerine konu olmuş zehirlenme olayları ve sanatçının zehir kullanarak kendilerine verdikleri zararlarıdır. Sanatın çeşitli alanların da özellikle müzik, edebiyat ve plastik sanatlarda görülebilir. Bunların en dikkat çekici örneği, Jacques-Louis David'in 1787 yılında yaptığı "Sokrates'in Ölümü" adlı çalışmasıdır.

Tarih boyunca zehirlenmenin trajik etkilerinin sanata konu olması kaçınılmaz olmuştur. Sanatçının zehre maruz kalması ya da zehirlenmeden duyuşal ve bedensel olarak etkilenmesi tarihsel/kültürel koşullara göre etkin bir ölüm tarzı olma anlamında farklılık gösterebilir.

Purpose

The fact that poisoning is a case study through artisans in terms of the effects of sensory aesthetics and the fact that it has its artistic reflections constitutes the aimed content of this work.

Problem

The prominent problem of this study is that poisoning reflects on art works depending on sensory aesthetics and brings forward the effects left by poisoning events on artists.

Method

Herbal, chemical and other sources of poisoning will be mentioned. The consequences of all active substances that cause food, chemical and radioactive damage to the human body will be reflected, with emphasis on the poisoning being conscious, adverse conditions and intentional realization. In addition, art works exhibited will be shown reflecting poisoning affected by the effects of poisoning on the artists themselves and other poisoning incidents.

Findings

With the causal consequences of poisoning, it is possible to see examples of artistic studies of arts and art throughout the process of art history, as well as all areas of art (especially in painting).

General Results

Poisoning is a condition that is caused by all the active substances that cause food, chemical and radioactive damage to the human body. The field of science that deals with substances that damage living things, sensory and biological systems is generally called toxicology. Poison has been used extensively in hunting, death penalties and murders because of the fact that poison has caused damage and death since the ancient ages of human history. poisoning can be exemplified as plants and chemicals such as mercury, arsenic and animals such as scorpion, snakes, etc., based on plant, chemical, radioactive and animal origin and calves.

Historically, it can be seen that poisoning is the most commonly used killer in the wars, murder and suicide. Apart from this, it can be seen that when the history of art of poison is examined,

depending on sensual aesthetics, it is influential on works of art and artists. One of these is the damages caused by the painters used by the artists, the poisoning incidents which are the subject of the works of the artists and the harm that the artist gives them by using poison. It can also be seen in various areas of art especially in music, literature and plastic arts. The most striking example of these is the work of Jacques-Louis David in 1787 called "The Death of Socrates". It has become inevitable that the tragic effects of poisoning throughout history have been the topic of art. Sensory and physical influences of poisoning or intoxication on artist may differ in terms of being an effective mode of death according to historical / cultural circumstances.

Duyusal Deneyimleri

Duyusal, estetik tavrın estetik obje üzerindeki etkileriyle duyulur algıda gerçekleşen psikolojik bir durumdur. Duyular arasında farklı özelliklerin olması, aralarındaki görev farklarıyla ilişkilidir. Estetik işlevi genel olarak, “görme”, “işitme”, “acı” duyularıyla birlikte “koku” duyularıyla sağlanmıştır. Duyuların çeşitli oluşu, sanattaki duyulur hazında gerçekleştirme nedenlerini çoğaltmaktadır. “Bir sanat yapıtını kavramak demek, sanat yapıtının bir duyular bütünü olarak algılamak demektir, çünkü bu anlayışa göre, sanat yapıtı bir duyular bütününden başka bir şey değildir. (Tunalı, 1993, s. 34)

Duyu sınıfları içerisinde görme ve işitme duyularının Estetik tavr alma neden olduğu söylenebilir. Buna bağlı olarak, “J.Paliard, bazı ruhbilimciler gibi, haz ve elemi genel olarak devinimliğe bağlı olduğunu kabul eder ve bunlar, der bilincin en ilkel tavırlarını oluşturur ve edimin çoğaldığını gösterir. (Sena; 224/1972) Duyular ve estetik tavr arasındaki bu ilişki durum, sanatın ilk çağlarından buna sanatçıların konu edindikleri bir sonuca dayanmaktadır. Çünkü estetik hazla ilgilenen ve içinde olan ondan etkilenen estetik sujeler vardır. “Duyumun ya da hazzın her türü, etkileme biçimi bakımından ne kadar farklı olurlarsa olsun, bu duyguyu hisseden kişinin zihninde mutlak bir derinliğe sahiptir. (Burke, 2008, s. 40) Duyular, sanatçıların çeşitli duyum biçimlerini yansıtmaya zorunluluğunu göstermektedir.

Duyusal kavramını, estetiğin içinde düşünmeye çalışmış 18 yüzyıl düşünürleri arasında, A.Home, Shaftesbury ve E.Burke gelmektedir. Burke’nin en önemli yaklaşımlarını, “Bense en doğal etki biçimleriyle acı ve hazzın her birinin mutlak bir nitelikte olduğunu ve birbirinin varlığının diğerin varlığa bağlı olmadığını düşünme taraftarıyım.(Burke, 36/2008) diyerek dile getirmektedir.

Burke’nin doğal bir duygu olan acı algısının içerisine ruhsal ve bedensel acılar dahil edilebilir. Zehirlenme, insan yaşamı için daima sağlıklı sorunu olarak bilinmiştir. İnsan vücudunda ölümcül ve kalıcı hasarlara neden olan durumlardan biridir. Bitkiler, ilaçlar, gıdalar ve gazların bilinçli ya da bilinçsiz kullanımı insan yaşamında riskli sonuçlara yol açabilmektedir. Diğer yandan intihar ve cinayet araçlarından biri olarak da düşünülmüş ve uygulanmıştır. Zehirlenmenin insan bedeninde meydana getirdiği duysal ve bedensel hasarlara yol açması, zehirlenmeyi ciddi bir vaka olarak düşünmemizi sağlamaktadır. Dünya geneline

bakıldığında sanayileşme sonrası ortaya çıkan çevresel sorunlar ve çalışma şartlarındaki problemlerde zehirlenme unsurları taşıyabilmektedir. Sanayileşme sonrası geliştirilen kimyasal gazlar da toplu zehirlenme aracı olarak savaşlarda kullanılmıştır. Koşulsuz olarak bağışlama aracılığıyla uzlaşımı tarif edemeyecek dünyasında yaşıyoruz. Dolayısıyla gerçek bağışlama olanaklarını apolitik olasılıklar üzerinden fark edilebileceğini söyleyebiliriz. Çünkü son yüzyıldır, dünyadaki politik eylem, kendi pratik taleplerini karşılayamayan kararları alma noktasında ve bu çelişkili gibi görünen dönüşümde alınan kararlar hala devam eden toplama kamplarındaki bedenler üzerine yoğunlaşmıştır. Ve bu yoğunlaşmanın en belirgin olanı I. Dünya Savaşından sonra toplama kamplarında ve gettolarda etnik grupların ve göçmenlerin sistematik bir biçimde gaz odalarında zehirlenerek öldürülmesidir. O yüzden Aushchwitz ten sonra toplama kamplarının olmadığını iddia etmek, tüm bu bedenlerin travmatizmine yeniden neden olmak anlamına gelir.

Ülkemize bakıldığında sosyal yaşama bakıldığında ağırlıklı olarak gıda ve karbon monoksit zehirlenmeleri dikkat çekici görünmektedir. Gıda zehirlenmesi, kullanım süreci geçmiş ve hijyen koşullarda üretilmemiş gıdaların tüketilmesinden kaynaklanmaktadır. Karbon monoksit zehirlenmesi ise ekonomik koşullarla bağlantılı olan kömürün yaydığı gazlardan etkilenme sonucu meydana gelmiş olmasıdır.

Zehirlenme konusu sanat olaylarında iki türlü karşımıza çıkmaktadır. Birincisi sanatçının kendisinin zehirlenmeye maruz kalışı diğeri ise bu konuda kendisinin tanık olduğu olayları sanat eserlerine yansıtmış olmasıdır. Yazarlar, müzisyenler ve resim sanatçıları örnek vakalara rastlanmıştır. Sanatçının zehirlenmesi genellikle kullandığı boyaların içinde mevcut olan kurşun maddesinden olan etkilenmelerdir. Kurşun ve Arsenik, 15 ve 18 yüzyılları arasında birçok Avrupa ülkesinin de boya sanayinde kullanılan yaygın bir maddedir.

Sanatçı Goya ve Dr. Arrieta

Sanatçı Goya zehirlenme olayına maruz kalmış sanatçılardan biridir. Goya geçici felç, kısmi körlük, depresyon, baş dönmesi gibi belirtiler yaşamıştır. Sanatçı Modern sanatın başlangıcında yeni ifade biçimlerinin öncüsü sayılmaktadır. Sanatçının boya kullanırken aslında bu zehirden direkt etkilenmediği ancak mesleki çalışması süreci

boyunca duysal, bağırsak ve sinir sisteminde hasarlara yol açtığı görülmüştür. Halılar, portre ve savaş tasvirleri ülkesinde birçok kez sergilenmiştir. Litograflar, yağlı boyalar sanatçının hırsının tatmin edilememiş yoğunluğunu gösterir. Portrelerinde gülmeyen kadınlar, kabus, endişe sahneleri ve trajik ifadeleri yansıtılmıştır. Kullandığı boyalardaki kurşun ve arsenik olması hastalığının nedenlerinden biri olabileceğini ihtimali üzerinde durulmuştur. Onun sağlık koşulları ve hastalıkları defalarca tartışılmıştır. Psikopatolojik nedenlerle birlikte boyasının içinde var olan kurşun ve arsenik olması sanatçıda kurşun zehirlenmesi olarak atfedilmiştir. Yani mesleki faaliyetleriyle ilgili toksik faktörlerden kaynaklandığı hipotezini göz önünde alırsak boya içinde yer alan kurşundan deride ve solunum yoluyla alınması nörolojik ve duysal hasarlar oluşturabilir. Dr.Arrieta ile kendi portresi adlı eserinde, (Görsel;1) Dr.Arrieta’nın sanatçıyı tedavi etmeye çalıştığı sahnedir. Goya’nın hastalıklı yüz ifadesi doktorun ilaç içirmek ısrarı görülmektedir. Goya, sağ eliyle önündeki beyaz örtüyü kavramış olması çektiği acıyı gösterir. Arka planda yüzleri belli belirsiz duran gizemli figürler yer almaktadır. “Resmin alt kısmında İspanyolca yazılmış bir etiket var. Resimdekilerin kim olduklarının belirtildiği etiket portresi yapılanların çoğunun kaderi olan unutulmayı önlüyor” (Leppert,2002, s. 212) Sanatçının yüzü solgun ve terli görünmektedir. Doktor cam bardakta kahverengi bir sıvı içirmeye çalışmaktadır.



Görsel 1. Francisco Goya Dr. Arrieta ile kendi portresi, t.ü.y.b 114.6 x 76.5 cm, 1820

Sokrates’in ölümü/David

Sokrates in ölümü, Neo-klasik dönem Fransız sanatçı Jacques Lois-David in klasik bir konu olarak ele aldığı ve Platon un “Phado” adlı eserinden etkilenerek yaptığı çalışmasıdır. “Sahne, öğrencileri tarafından hapisanede ziyaret edilen Sokrates’in kendisine verilen zehri içmesinden hemen önceki halini göstermektedir” (Zaczek, 2012,s 262) (Görsel;2) Sanatçı burada zehirlenme konusundan etkilenmiştir. Bu hikayede Atina düşünce geleneğini bozmaktan yargılanmıştır. Resimde yaşlı bir adam yatağa dik olarak oturmuş bir genç ona içinde baldıran zehri olan bir bardak uzatmaktadır. Zehri tutan gencin kıyafeti koyu kırmızıdır. Sokrates bir elini bardağa uzatırken diğerini yukarıya kaldırmaktadır. Sokrates in yatağının etrafına toplanmış yedi figür durmakta ve çoğu ağlar haldedirler. Muhtemelen öğrencileridir. Sanatçı bu eserde bir filozofun ölüme yaklaşımını yansıtır. Sokrates yaşama çağdaşlarından farklı yaklaştığı için bu eserde sakin görünmektedir. Ölüme mahkum edilen Sokrates’in ölümden korkmadığı ve ideallerindeki kararlılığı göstermektedir. Bu eser New York metropolitan sanat müzesinde sergilenmektedir.



Görsel 2 Jacques Lois-David, "Sokrates'in Ölümü" t.ü.yb. 129.5 x 196.2 cm, 1787

Genel sonuçlar

Zehirlenme insan vücuduna besin, kimyasal ve radyoaktif olarak zarar veren tüm etkin maddelerin neden olduğu bir durumdur. Canlıların, duysal ve biyolojik sistemlerine zarar veren maddeleri inceleyen bilim alanına genel olarak toksikoloji adı verilmiştir. İnsanlık tarihinin çok eski çağlarından bu yana Zehir, hasar ve ölüme sebebiyet vermesi dolayısıyla, avcılıkta, idam cezalarında ve cinayetlerde yaygın olarak

kullanılmıştır. Zehirlenme, bitkisel, kimyasal, radyoaktif ve hayvansal nedenlere dayalı, civa, arsenik vb kimyasallar, akrep, yılan vb canlılar ve baldıran, kurtboğan vb gibi bitkiler olarak örneklendirilebilir.

Tarihsel olarak Zehrin savaşlarda, cinayetlerde ve intihar olaylarında en yaygın olarak kullanılan öldürme aracı olduğu görülebilir. Bunu dışında Zehrin sanat tarihine bakıldığında, duysal estetiğe bağlı olarak, sanat eserlerinde ve sanatçılar üzerinde etkili olduğu görülebilir. Bunlardan biri Sanatçıların kullandığı boyalardan oluşan hasarlar, sanatçıların eserlerine konu olmuş zehirlenme olayları ve sanatçının zehir kullanarak kendilerine verdikleri zararlarıdır. Sanatın çeşitli alanların da özellikle müzik, edebiyat ve plastik sanatlarda görülebilir. Bunların en dikkat çekici örneği, Jacques-Louis David'in 1787 yılında yaptığı "Sokrates'in Ölümü" adlı çalışmasıdır.

Tarih boyunca zehirlenmenin trajik etkilerinin sanata konu olması kaçınılmaz olmuştur. Sanatçının zehre maruz kalması ya da zehirlenmeden duysal ve bedensel olarak

etkilenmesi tarihsel/kültürel koşullara göre etkin bir ölüm tarzı olma anlamında farklılık gösterebilir.

KAYNAKÇA

- Tunalı İ. (1993). *Estetik.* (3.Basım). İstanbul:Remzi Kitabevi
 Sena, C. (1972). *Estetik.* İstanbul:Remzi Kitabevi
 Leppert, R. (2002). *Sanatta anlamın görüntüsü.* (Çev.İsmail Türkmen). İstanbul:Ayrıntı yayınları.
 Burke, E. (2008). *Yüce ve güzel kavramlarımızın kaynağı hakkında felsefi bir soruşturma.* (Çev:M.Barış Gümüşbaş), BilgeSu Yayıncılık.
 Zaczek Lain (2012). *Sokrates'in Ölümü 1787,* Stephan Farthing, Sanatın Tüm Öyküsü içinde, (Çevirmen: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), İstanbul: Hayalperest yayınevi.

GÖRSEL REFERANSLARI

GÖRSEL;1

<http://www.bostonmagazine.com/arts-entertainment/2014/10/07/goya-order-disorder-mfa-boston/>
 08.01.2018

GÖRSEL;2

<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/31.45/>
 08.01.2018



11-14 Nisan April 2018

Neslihan YAŞAR¹

¹ Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi /
neslihanyasar4@gmail.com

LİF SANATININ AMERİKA'DAKİ İZLERİ: SERGİLER VE ETKİNLİKLER

THE EFFECTS OF FIBRE ART IN THE USA: EXHIBITIONS AND EVENTS

Anahtar Sözcükler: modern sanat, lif sanatı, tekstil, dokuma, sergi

Keywords: Modern art, fiber art, textile, weaving, exhibition

ÖZET

Malzemesi tekstil olan lif sanatının bugün anlamını taşıdığı sanat eseri değerine ulaşması uzun bir değişimin sonucudur. Böyle bir değişim sürecinde klasik tekstil sanatlarından uzaklaşan eserler form, malzeme, renk ve doku açısından yeniden yapılanarak lif sanatı ya da tekstil sanatı olarak adlandırılmıştır.

Sanayi devriminin ardından zevksiz sıradan ürünlere tepki duyan öncü sanatçıların başlattığı Arts & Crafts hareketinin devamında ortaya çıkan Bauhaus felsefesi, tekstil sanatlarını da etkilemiştir. Tekstil üretiminin modern tasarım bilinciyle şekillendiği Bauhaus'da kullanıma uygun kumaşlar aynı zamanda farklı malzemeler, desenler ve renkleri ile sadeleşen bir görünüme bürünmüştür. Öğrenciler ve öğretmenler tarafından el dokuma tezgahlarında dokunan bu prototipler liflerin, ipliklerin ve diğer tekstil tekniklerinin bir sanat eserine malzeme olabileceği fikrini vermişlerdir. Ancak 2. Dünya Savaşı ile Bauhaus'un önemli eğitimcileri Amerika'ya göç ederek bu yeni sanat üretimini beraberlerinde taşımışlardır.

Bu çalışmada sanat üretiminin bir kolu olan lif sanatının tanıtılması amaçlanmaktadır. 20.yy başlarına kadar üretilmiş tüm tekstil ürünlerinin tersine bir sınıfı, kültürü, düşünceyi tanımlamaksızın sadece dokusu, biçimi yada rengi ile var olmasının nedenleri araştırılacaktır. Özellikle Amerika'daki sanatsal yapılanma etkinlikleri olan American Craft Movement, California Design Sergileri, New York'da bulunan Modern Sanatlar Müzesi'ndeki gibi önemli sergiler önemli lif sanatçıları üzerinden aktarılacak ve günümüz lif sanatına etkileri ve sonuçları incelenecektir.

ABSTRACT

Fiber Arts' which are created with textile as a material, achieving to be an artwork as they mean today is the result of a long change. Artworks that grew apart from the classical textile arts during this period of change, were renamed as fibre art or textile art by renewing in terms of form, material, colour and texture.

The philosophy of Bauhaus which appeared after the Arts & Crafts Movement, launched by the pioneer artist as a response to the ordinary vulgar products after the Industrial Revolution, also affected the textile art. In Bauhaus concept which was formed by the modern design conscious of textile production, fabrics suitable for use had a new appearance by becoming simple in terms of different materials, patterns and colours. These prototypes weaved by the teachers and students on hand looms presented an idea: fibres, threads and other textile methods could become materials for an artwork. However, the significant educators of Bauhaus brought this new art production along with them when they immigrated to the USA during WWII.

In this study, it is aim to introduce the fibre art, a branch of textile production. The reasons of why it exists merely with its texture, type or colour without defining a class, culture and opinion, contrary to all textile productions that had been produced until the beginning of the 20th century will be researched. Particularly artistic settlement movements in the USA such as American Art Craft Movement, California Design Exhibition and significant exhibitions as the ones in New York Modern Art Museums will be presented through important fibre artists and analysed in terms of their effects on modern fibre art and the results come from these.

Giriş

Lif sanatı temelleri geleneksel dokuma türleri ve tapestry dokumalara dayanan önemli bir sanat üretimi alanıdır. Bu sanat günümüzdeki değerine, uzun bir değişim süreci sonunda ulaşmıştır. Bilindiği gibi tekstil üretimi insan ihtiyaçları doğrultusunda gelişmiş yaşam biçimleri ve kültürel değerlerin etkisinde şekillenmiş ve çeşitlenmiştir. Bu alana ait pek çok kaynakta lif sanatının özellikle tapestry üretiminden türediği belirtilmektedir. Tapestry dokumalar duvarda hem bir süsleme aracı hem ısı, ses yalıtımı hem de mekanları bölme işlevi taşımıştır. Kutsal ve manevi değeri olan resimlemelerle atkı ipliği ile desenlendirme tekniğine sahip bu dokuma türü, özellikle Orta Çağ Avrupa' sında gelişmeye başlamış Rönesans döneminde kasvetli karanlık şato ve sarayların maddi değeri yüksek nadide sanat eserleri olmuştur.

Bu günün anlamıyla lif sanatının üretim tekniklerinden biri olan el dokuma yöntemlerinin, tapestrylerin geleneksel yapılarından çok uzakta olduğu görülmektedir. Rönesans dönemiyle başlayan aydınlanma ve düşünsel özgürleşme günümüz modern yaşamının önemli bir adımıdır. 18. Yüzyıl hem modern endüstrinin hem de modern sanatın icat edildiği zamandır. ...19. yy da ortaya çıkan Arts and Crafts, Art Nouveau ve daha sonraki Bauhaus gibi sanat ve tasarım hareketleri, endüstrileşmenin yol açtığı yıkım karşısında zanaatı ihya etme girişimleridir (Artun, 2012, s.84-85). Özellikle dokuma sanatı ve tasarımı adına kalıcı izler bırakan Bauhaus ekolu bizzat yetiştirdiği sanatçı ve tasarımcılar tarafından Amerika'ya taşınarak kendine daha özgürlükçü bir çevre edinmiştir.

Bauhaus felsefesi ve öğretilerinin devam etmesi Amerika'ya göç eden sanatçı ve tasarımcıların çeşitli okullarda eğitim faaliyetlerine devam etmeleriyle yayılmış etkileri bu günün sanat ve tasarım dünyasını yaratmıştır. 20. yy boyunca modern tasarım ve çağdaş sanat eğitimi veren okullar eğitim programlarını Bauhaus felsefesi üzerine kurmuştur. Bu okulun etkileri özellikle 1960'lı ve 70'li yıllarda sanat etkinliklerinin artmasıyla kendini belli etmiştir. O yılların sanat ortamı içinde lif sanatı pek çok açıdan farklı bir ifade biçimi olmuştur. Lif sanatı eserleri boyut, doku, renk, sergilenme biçimleri ile sanat çevrelerinde şaşkınlık yaratmış, galeri ve müzelerin desteğiyle pek çok önemli etkinlik düzenlenmiştir. Amerika'da lif sanatına yön veren ve geliştiren bazı etkinlikler ve sergiler bu bildirinin temel konusudur. Bu sergilerde, çeşitli tekstil malzemelerinin ve farklı üretim tekniklerinin sanat eserine dönüşüm süreci incelenmektedir.

Lif Sanatın Gelişmesinde Bauhaus Felsefesinin Etkisi

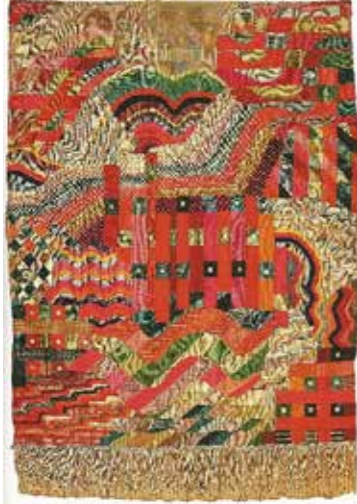
Bauhaus 12 Nisan 1919 da Mimar Walter Gropius tarafından, Almanya büyük bir karışıklık içerisindeyken kuruldu. Eğitimde serbest sanat ve uygulamalı sanat ayrımı yapılmıyordu. Gropius güzel sanatlar ile tasarım sanatlarının ortak köklerini görerek bu okulda, sanatçı, mimar, zanaatkar ve endüstri arasındaki bağları yeniden kurmayı, böylece sanat ile endüstriyi birleştirmeyi amaçladı. (Artun, 2012, s.18) Yayımladığı Bauhaus manifestosunda, "ressamlar ve heykeltıraşlar, yeniden birer zanaatkar olun ve resimlərinizin etrafındaki o salon sanatının çerçevelerini parçalayın, binalara girin ve onları renklerin peri masalları ile kutsayın, çıplak duvarlara fikirlerinizi işleyin ve teknik güçlüklerle aldırmağsızın hayal gücünü inşa edin" diyerek (Danchev, 2011, s.174) sanatın önderliğinde tasarım geliştirme hülyasını başlattı.

Birbirlerinden farklı yapıdaki pek çok sanatçı ve eğitimci bu okulda bir araya gelerek geleceğin yaşamını tasarlamaya başladılar. Özellikle 1923-1924 öğrenim yılına kadar, hazırlık dersi ve tüm atölyelerde yaratılan nesnelere, her şeyin temelden, biçimlerden ve niteliklerden başlayarak yeniden düşünülmesi gerektiği anlaşıldı. Böylece bu konuda öğrencilere bütün sanatçıları ve eğitimcileri ama en çok da Klee ve Kandinsky yardım etmişti. *Klee'nin biçim kuramı adlı dersi ile Kandinsky'nin "Biçim ve Renk İncelemeleri" isimli dersi temel kompozisyon birimlerinin özelliklerini, elemanter basit biçimleri ve renkleri analiz ediyordu. Bu iki adam okulun yeni, endüstriyel yönelimi ve teknik-merkezli yönelişine ne kadar uzak kalmış olurlarsa olsunlar, bütün bir öğrenci kuşağını resimsel kompozisyonun yansız, temel ilkeleriyle tanıştırdılar, öğrencilerle birlikte en elemanter ve asgari görsel hareketlerin, yani nokta, çizgi, düzlem ve hareketin anlamını yeniden düşündüler.* (Forgacs, 2017, s.178)



Görsel 1. Hedwig Jungnik'e ait tapestry dokuma örneği, 1921-22. Bauhaus Dokuma Atölyesi, (Smith, 2014, s. Plate.1)

Böylelikle Bauhaus'daki bütün atölyelerde olduğu gibi dokuma atölyesinde de öğrenciler güçlü bir sanat eğitimi temelinde yetişiyorlardı. Bu nedenle Gunta Stölz'ün dokumaları pek çok açıdan birer görsel sanat eseriydi (Forgacs, 2017, s.180). Sanatçıya ait Görsel.2'deki dikkat çekici çalışma, dokuma tekniğinin gücünü, renklerin ilahi uyumunu ve bütünüyle yeni bir tasarım anlayışını ortaya koymaktadır. (Weltge, 1993, 18)



Görsel 2. Gunta Stölz'e ait tapestry dokuma örneği, 1926. (Weltge, 1993, s.19)

Bu anlamda Bauhaus, tekstil üretiminde tasarım kavramını geliştirmeye başlamasıyla aslında lif sanatına da zemin hazırlamış oldu. Çünkü tasarım oluşturma adına yapılan bütün uğraşlar aynı zamanda yoğun bir araştırma, düşünme, malzemeyi deneme, tekniği deneme ve farklılaştırma çabalarını beraberinde getirdi. Böylelikle bu günün lif sanatına ışık tutan, özellikle içinde buldukları sanat ortamının etkisinde malzemeye, kompozisyona, renge dayalı dokuma tasarımları ve prototipler Bauhaus'un önemli dokuma eğitmenleri ve öğrencileri tarafından ortaya çıkarılmış oldu. Bu tarzda Anni Albers, Otto Berger ve Gunta Stölz gibi Bauhaus sanatçıları sanatsal değeri yüksek duvar dokumaları üretmişlerdir. (Özay, 2001, s.26)

Bauhaus okulu günün siyasi koşulları nedeniyle 1933 yılına kadar eğitim verebildi. Ancak, çoğu hocasının Amerikan üniversitelerine geçiş yapması sayesinde okulun öğretileri varlığını sürdürmeyi başardı. Dört yıl sonra 1937'de Chicago'da Yeni Bauhaus Okulu açıldı. Ondan sonra bu okul, ismini Illinois Tasarım Enstitüsü olarak değiştirip günümüze kadar gelmiştir. (Grzymkowski, 2015, s.15).

Amerika'da Lif Sanatının Gelişimi

Amerika, Avrupalı önemli sanatçı - tasarımcıların ülkelerine gelmesi için oldukça misafirperverdi. Black Mountain College'de Alman Anni Albers, The Cranbrook

Academy of Art 'da Finli Marianne Strengel ve Loja Saarinen, Penland School of Crafts'da Marta Taipale ve California College of Arts and Crafts' da ise Alman Trude Guermonprez, Amerika'da lif sanatını geliştirecek olan sanatçıların eğitiminde rol almışlardır. 1940'lı yıllar da Amerikalı yetenekler Mary Atwater ve Dorothy Liebes ile 2. Dünya Savaşı'ndan kaçan Anni Albers, Trude Guermonprez ve Marianne Strngel arasında el dokumacılığında çok önemli değişimlerin yaşanmasına sebep olan bir iletişim yaşanmıştır (Porter, 2014, s.10). 1940'lı yıllar usta dokumacılar için Bauhaus yıllarından kalma bir gelenekle endüstriyel prototip kumaşlar üretmek geçmiştir. Tezgahın ustaları olarak dokumanın yapısına ve görsel etkilerine odaklanmışlardı. Ayrıca buldukları zamanın sanatsal ifadelerini yansıtan resimli halı ve kumaşlar, dokumalar yapmışlardır (Constantine, Larsen, 1985, s.15). Anni Albers bu dokumalar için, kendi arzularına göre ortaya çıktıklarını yazmıştır ve "iplikler sıra sıra tekrar ederek kendi yapılarından gelen, sonu olmayan bir form kazanırlar ve sonra kendi uyumlarını yaratırlar ancak bunlar kullanılmak için değil sadece izlenilmek içindirler" demiştir (Porter, 2014, s.10).



Görsel 3. Anni Albers'e ait el dokuma örneği, 1962. (Smith, 2014, s. Plate.10)

Albers gibi usta dokumacıların tekstilde sanatsal ifade arayışları sürerken, tekstilin genel sanat çevrelerinde kabul görmesine biraz zaman vardı. 1947'de Metropolitan Museum of Art'da gerçekleştirilen Fransız tapestry sergisi o dönemin tekstil sanatlarına karşı genel bakış açısının anlaşılması için önemli etkinliklerinden biridir. Çünkü bu sergideki tapestry resimleri modern ressamlar tarafından çizilmiştir. Bu taşınabilir duvar resimlerinde dokumacı, becerileri ile tablonun ikonografisine tamamen sadık

kalarak kendinden bir şey katmadan dokumaları gerçekleştirmiştir. (Constantine, Larsen, 1985, s.15) Bu yıllarda dokumacının kendi içinden geldiği gibi yarattığı dokumalar bir sanat eseri olarak değerlendirilmeyordu.

1950 'li yıllarda bazı etkinlikler lif sanatında değişim rüzgarlarının yaşanacağına işaret ediyordu. Özellikle Amerika'da zanaat hareketlerinin yeniden önem kazanması, insanların savaş sonrası dönemde bir araya gelerek el üretimini arttırmak için kurdukları küçük birlikler ve kuruluşlar değişim hareketini hızlandırmıştır. (Studio Craft Movement). 1950-1955 yılları arasında New York'da The Museum of Modern Art'da "Good Design" sergileri ve 1956 yılında "Textiles:USA" sergisi gerçekleştirilmiştir. Her iki sergide de aslında endüstriyle buluşması için üretilmiş prototip el dokuma ürünleri yer almıştır. Ancak çok azı amacına ulaşmıştır.

1950 ve 1960'lı yıllarda Amerika'nın batı kıyısında tekstil sanatlarını da içeren California Design sergileri farklı bir etkileşim alanı yaratmıştır. 2. Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında farklı iş sahalarının geliştiği bir bölge olan Kaliforniya, ülkenin doğu kıyası kadar tarihsel geleneklere sahip değildi ve Latin Amerika ülkeleri sınırında ve Pasifik okyanusu kıyısında bulunuyordu. Bazı geleneklerden uzak kalarak oluşan özgürlükler ve çeşitlilik beraberinde farklı fikir özgürlüklerini de getirmiş ve Kaliforniya'da yaşayan insanların Amerikan halkını yaşam biçimleri ve özelliklede tasarım ve mimari alanında etkilemiştir (Baizerman, 2004, s.193). 1960'lı yıllarda yurttaşlık hakları hareketi, savaş karşıtı hareketler, kadınların özgürlük hareketleri, bu bölgede sosyal ve politik dengeyi değiştirmiş ve sanat ortamını şekillendirmiştir.

"California Design" sergileri 1955-1976 yılları arasında 12 kez düzenlenmiş ve mobilya, ışıklandırma, seramik, tekstil gibi farklı alanlardaki sanatsal ve endüstriyel ürünleri içermiştir. 1954-1962 yılları arasında gerçekleşen ilk sekiz sergide, el dokuma ve baskılı döşemelik kumaşlar, perdelik kumaşlar, dokuma panjurlar, oda seperatörleri, halı ve kilim gibi iç mekan tekstil tasarımları yer almıştır. Ülkede sanat, tasarım eğitimleri, seyahat etme olanakları, sergiler gibi etkileşim alanları ve çeşitlerinin artmasından sonra 1962 yılında düzenlen "California Design 8" sergisinde ve sonrasında farklı sanat ve tasarım unsurları göze çarpmıştır. Bu sergilerdeki öne çıkan önemli lif sanatçıları Ed Rossbach, Katherine Westphal, Barbara Shawcroft, Kay Sekimachi, Bob Stockdale, Trude Guermonprez, Lia Cook, Gyongy Laky ve Marian Clayden dir.

Zanaat Atölyesi Hareketinin (Craft Studio Movement) 1950'lerden 1970'lere kadar süren ve önce Pasadena Müzesinde başlayarak diğer galerilere ve sonrasında tasarımın geliştiği kolej ve üniversitelere yayılan, zanaatın rönesansı kabul edilen, "California Design" serileri lif sanatı adına pek çok yeniliğin yaşandığı bir ortama sahip

olmuştur. (Porter, 2014, s.222).

Lif Sanatında Yeni Bir Dönem:1960 ve 1970'li Yıllar

Lif sanatı, 1960 ve 70'li yıllarda sanatta büyük değişimin yaşandığı dönemde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde önemli uluslararası sergilerde, daha önce lif sanatının hiç sergilenmediği şekillerde gerçekleştirilmiştir. Lif sanatının dönüm noktası sayılan ve birincisi 1962 yılında düzenlenen Lozan Bienalleri Magdalena Abakanowicz, Jagoda Buic gibi doğu Avrupa kökenli sanatçıların sıradışı dokumalarıyla olmuştur. Porter, kitabında bu bienalin sonrasında eserlerin "New Tapestry" (yeni tapestry) olarak adlandırıldığını belirtmektedir. Ayrıca 1967 yılında gerçekleştirilen 3. Lozan Bienali'nde eserlerin jüri tarafından seçilen ilk sergi olduğu ve çalışmaların açıkça lif sanatı kategorisinde değerlendirildiği aktarılmaktadır (Porter, 2014, s.167). Lif sanatı kavramı 1967 Lozan Bienali ile birlikte telaffuz edilerek yeni bir kimlik kazanmıştır.



Görsel 4. 1. Lozan Bienali sergi alanı, 1962, Jolanta Owidzka, Magdalena Abakanowicz ve Wojciech Sadley'in eserleri, Musee Cantonal des Beaux-Arts, (Porter, 2014, s. 168)

İsviçre-Lozan'da gerçekleştirilen I. Uluslararası Tapestry Bienali ya da bilindiği adıyla Lozan Bienali lif sanatının geleceği için önemli bir adım olmuştur. Bu sergide büyük boyutlarda dokumalar, farklı malzemeler, dokular, alışılmadık biçimde sergilenerek heyecan yaratmıştır. Aslında lif sanatının dönüm noktası kabul edilen bu sergi endüstriyel gelişmenin etkisinde tekstilde sanat ve tasarım eğitiminin bir sonucudur. 1940 ve 50'li yıllarda yapılan bu eğitim, sonuçlarını 1960'lı yıllarda Avrupa ve Amerika'da hemen hemen eş zamanlarda vermeye başlamıştır. Çünkü Amerika'da Lenore Tawney 1961 yılında "Dark River" adlı keten çalışmasını yaptığında Lozan Bienali henüz gerçekleşmemişti. Yani, bienal Haziran 1962 de açıldığında Tawney dokuma formlarını geliştirmesinin tam ortasındaydı (Porter, 2014, s.167). Tawney "Woven Forms" (dokunmuş biçim) olarak adlandırdığı çalışmasını heykelsi dokuma formları diye tanımlamıştır.



Görsel 5. Lenor Tawney, "Dark River", 1961, 417x57 cm. (Porter, 2014, s.25)

Lozan bienalinin yarattığı heyecan verici etki New York American Craft Museum'da yeni bir sergiyle devam etmiştir. 1963 yılında gerçekleştirilen sergi Lenor Tawney'in çalışması için kullandığı "Woven Forms" adıyla düzenlenmiştir. Bu sergi Amerika'da lifler ve tekstil tekniklerinin heykelsi yapıda, yenilikçi bir şekilde kullanıldığı ilk sergiydi. Alice Adams, Sheila Hicks, Dorian Zachai ve Claire Zeisler'in katıldığı sergi, dönemin kurgusunda, renk, desen, çizgi, yapı ve dokunun deneyimlendiği dokuma türü eserleri içermiştir.



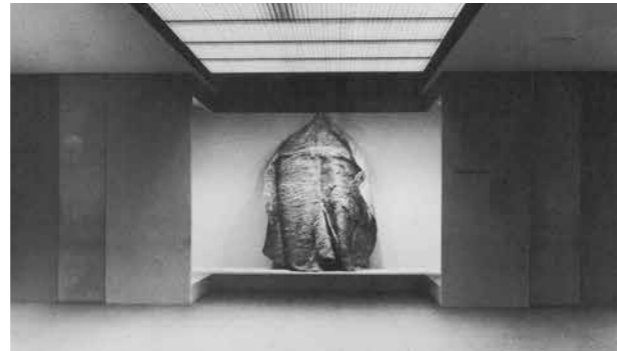
Görsel 6. "Woven Forms" sergi alanı, 1963, Dorian Zachai ve Claire Zeisler'in eserleri, American Craft Museum. (Porter, 2014, s.169)

1965 yılında California Design/9'da ise Bauhaus eğitmeni Almanya doğumlu lif sanatçısı Trude Guermonprez yedi sanatçıdan oluşan lif sanatı sergisi düzenlemiştir. Bu sergide farklı dokuma ve tekstil tekniklerinden oluşan eserler farklı sergilenme yöntemleri ile dikkat çekmiştir.



Görsel 7. Trude Guermonprez'in kuratörlüğünde California Design/nine 'da düzenlenen lif sanatı sergisi. (California Design/nine Catalogue, 1965, 49)

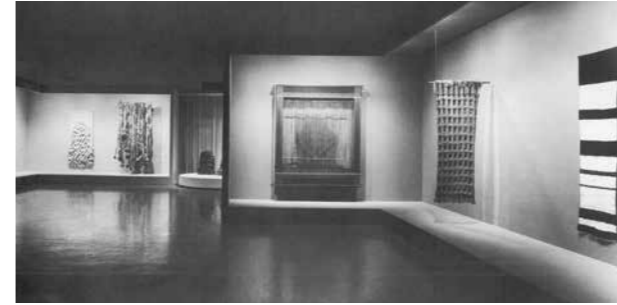
Amerika'da gerçekleştirilen en önemli sergilerden biri de New York'da The Museum of Modern Arts' da 1969 yılında düzenlenen "Wall Hangings" dir. Bu sergide müzenin daimi küratörü Mildred Constantine ve önemli bir tekstil tasarımcısı ve yazar Jack Lenor Larsen'in küratörlüğünde 27 sanatçı ve 40 eser yer almıştır. Sergi endüstriyel tasarım ürünleri olmaksızın sanat eseri olarak üretilen lif sanatı çalışmalarından oluşmuştur. Bu sergi lif sanatının sanat formları içinde yükseldiği bir etkinlik olmuştur. Larsen, bu sergi için "Biz son birkaç yılda bu alanda kaliteli ve orijinal eserleri sergilemek istedik. Sergideki eserler dokunmuş dikdörtgen panelleri, iki veya üç boyutlu formları içermektedir" demiştir. Tek iplik sistemiyle üretilen örme, makrome, tığ işi ve diğer dantel çeşitleri de bu sergide yer almıştır (Porter, 2014, s.171). Küratörlerin en büyük başarısı serginin müzede bulunan mimari ve tasarım bölümünde değil de girişte, lobide resim ve heykel sergilerinin düzenlendiği bölümde açılmasıdır. Bu sergi ile Abakonowicz'in yanında Amerika'lı sanatçılar, Sheila Hicks, Lenore Tawney ve Ed Rossbach çalışmalarıyla dikkat çeken sanatçılar olmuştur.



Görsel 8. "Wall Hangings" sergi alanı, 1969, Magdalena Abakonowicz'in "Yellow Abakan" adlı çalışması. The Museum of Modern Art, New York. (Porter, 2014, s.172)



Görsel 9. "Wall Hangings" serginde sergilenen Magdalena Abakonowicz'in "Yellow Abakan" adlı çalışması. The Museum of Modern Art, New York. (Porter, 2014, s.172)



Görsel 10. "Wall Hangings" sergi alanı, 1969, Sheila Hicks, Susan Weitzman ve Sherri Smith in eserleri, The Museum of Modern Art, New York. (Porter, 2014, s.172)



Görsel 11. "Wall Hangings" sergi alanı, 1969, Sheila Hicks ve Françoise Grossen'in eserleri, The Museum of Modern Art, New York. (Porter, 2014, s.173)

"1971 yılında gerçekleştirilen California Design 11 sergisi lif sanatı açısından o zamana kadar yapılanların içinde en etkili olanıydı. Bunun sebebi ise 1967 yılında gerçekleştirilen ve üç boyutlu büyük tapestry dokumaların yer aldığı Lozan Bienali'ne dayanmaktadır. Amerikalılar bu sergiye çok büyük bir ilgi duymuşlardır. California Design 11 sergisi ile aynı yıl (1971) açılan Kaliforniya Üniversitesi'nin düzenlediği "Deliberate Entanglements" sergisinde Avrupalı lif sanatçıları Magdalena Abacanowicz ve Françoise Grossen ile birlikte Amerikalı sanatçılar Sheila Hicks ve Claire Zeisler yer almıştır (Baizerman, 2004, s.198). Serginin organizatörü, "bu sergi, eserlerin biçimlerinde yapıyı ve kavramsal değerlendirmeleri vurgulamak için kurulmuştu fakat tapestry'nin (dokumanın) hakimiyetinin önüne geçememiştir" (Porter, 2014, s.174) diyerek dokuma yapılarını yüceltmıştır.

Bu sergi dünya çapında 13 sanatçıyı ve 23 eseri biraraya getirmiştir (Zaiden, 2014 s.1). Ayrıca Pasadena Müzesi Magdalena Abacanowicz'in çalışmalarından oluşan kişisel bir sergi düzenlemiştir. Bu sergilerin tümü ve bir hafta boyunca lif sanatçılarından katıldığı konferans etkinlikleri ile birlikte California Design 11 sergisi uluslararası lif sanatı hareketleri olarak Kaliforniya'nın sanat ruhuna adanmıştır (Baizerman, 2004, s.198).



Görsel 12. "Deliberate Entanglements" sergi alanı, 1971 University of California, Los Angeles (Porter, 2014, s.176)

California Design sergilerinin sonuncusu 1976 yılında "California Design 76" ismi ile gerçekleştirilmiştir. Bu sergide göze çarpan en önemli nokta, lif sanatının estetik ve teknik açıdan en üst seviyelerde olduğunun fark edilmesidir. Bu durum hem sanatçıların donanımları hem de ortaya çıkan eserler açısından geçerlidir. Avrupa'lı sanatçıların etkilerinin yüksek oranda gözlemlendiği bir sergi olmuştur.

"Önemli bir başka nokta ise California Design 76'da bedenle ilgili sanatsal çalışmaların olmasıydı. Bu bölüm fazlasıyla kişisel, dışavurumcu, tuhaf, mücevher ve giyilebilir sanat eserleri içeriyordu. Çalışmalar bir yanıla çiçek çocuklar ve hippileri anımsatan sokak stillerini yansıtıyordu. Nicki Marx'a ait "Shaman 's Robe" adlı çalışma normal boyutundan daha büyük olarak bir giysiden çok kostüme benziyordu. Gelecekteki yıllarda giyilebilir sanat, lif sanatının daha çok görünen ve önem kazanan bir parçası olmuştur" (Baizerman, 2004, s.200). California Design sergileri Kaliforniya'nın yaratıcı gücünü ortaya çıkarmış ve sanat, zanaat, medya ve lif sanatları için itici bir güç olmuştur.

Amerika'da lif sanatı sergileri, 1976 yılında Pittsburg'da "Fiber Structure", New York'da "The New Classicism", 1977 yılında Cleveland'da "Fiberworks", 1979 yılında Kaliforniya'da "Transformation:UCLA Alumni in Fiber" adlarıyla 1970'li yılların önemli etkinlikleridir. Ayrıca 1979 yılında New Mexico-Santa Fe'de "1. United States Miniature" adlı küçük ölçekli lif sanatı sergisi açılmıştır. Bu serge, ilk örneği 1974 yılında Londra'da British Craft Centre tarafından küçük ölçekli lif sanatı ve karışık tekniklerde (mix media) oluşturulmuş başarılı sergiden sonra örnek alınarak düzenlenmiştir.



Görsel 13. "Wallhangings:The New Classicism" sergi alanı, 1977
Kris Dey ve Madelein Bosscher'in eserleri, The Museum of Modern Art,
New York (Constantine, Larsen, 1985, s.49)

Amerika'lı Lif Sanatçıları

Amerika lif sanatının yayılması ve gelişmesi için çok uygun bir ortama sahipti. Tekstil sanatları ve tasarımını yönlendirecek pek çok fakülte ve eğitmen bulunmaktaydı. Bu nedenle bu ülkede eğitim alan yada göç yoluyla gelmiş çok sayıda yabancı lif sanatçısı bulunmaktadır. Ancak bu başlık altında sadece konuyu desteklemek adına Amerika'lı lif sanatçılarından beş tanesi örnek olarak seçilmiştir.

Lenore Tawney'ninin en çok bilinen çalışması "Woven Forms" da liflere kazandırdığı yenilikçi radikal bakış açısı, heykelsi bir esere dönüşmüştür. Eserleri, birbirinden ayrılan ve tekrar birleşen, düzenli veya düzensiz ince ve dar dokuma yapılarından oluşmaktadır (Porter, 2014, s.234). Işık geçirgenliğinin fazla olduğu bu çalışmaları, lif sanatında onu öncü sanatçılardan bir yapmıştır. Finli dokuma sanatçısı Marta Taipale'nin öğrencisi olan Lenore Tawney kendi atölyesinde de Laszlo Moholy-Nagy ve Marli Ehrman gibi bir ekiple birlikte çalışmıştır.



Görsel 14. "Lenor Tawney'nin atölyesi ve dokumaları, 1965
New York, (Porter, 2014, s.235)

Sheila Hicks, eserleriyle lif sanatının şekillenmesinde rol alan çok önemli bir sanatçıdır. Yale Üniversitesi'nde resim öğrencisiyken liflerle tanışan Hicks'in çalışmalarında, okuduğu modern fakültenin büyük etkisi vardır. Ressam Josef Albers'den renk ve malzeme, mimar Louis Kahn'dan çevre tasarımı ve George Kubler'in sanat tarihi bilgisinden faydalanmıştır. Ayrıca arkeolog Ad Kubler ve Peru ve Meksika dokumaları konusunda uzman Anni Albers Hicks'in eserlerinde önemli bir etkilene unsur olmuştur. Sheila Hicks özellikle iç mekanlarda büyük ölçekli düzenleme çalışmaları yapmıştır. Düzenlemelerinde sarkmış kumaş, iplik yığınları, sarma tekniği, örgü ve dokuma şeritler kullanarak daimi eserler veya sergi çalışmaları üretmiştir (Constantine, Larsen, 1985, s.208).



Görsel 15. "Bamian (Banyan)", 260x260 cm,
Sheila Hicks'in eseri, 1968
Museum of Fine Arts, Boston, (Porter, 2014, s.102)

Claire Zeisler, eserlerini biçimlendirirken yalnızca liflerin imkanlarını kullanarak çalışmanın yapısını ortaya çıkarır. Çalışmalarında istikrarlı bir şekilde yarattığı biçim ve ya biçimlerin lifler vasıtasıyla başarılabilirliğini savunmuş ve kalıcılığı da yine liflerin doğal özellikleriyle başarmıştır (Porter, 2014, s.246). Tanınmış çalışmalarında dokuma, tığ örme, sarma gibi teknikler kullanılmaktadır. Bu tekniklerle

jüt ve rafyaları kendi başına serbest ve akıcı bir şekilde ayakta duracak şekilde sütunlara dönüştürmektedir. Zeisler'in çalışmaları, alışılmadık yapılarda, liflerden oluşan modern heykellerdir.



Görsel 16. "Red Wednesday", 173x102x102 cm,
Claire Zeisler'in eseri, 1967, New York, (Porter, 2014, s.235)

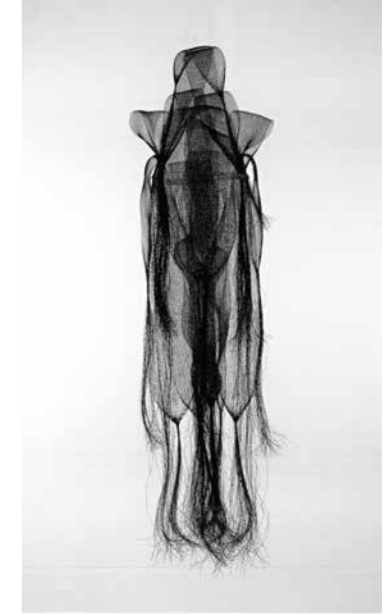
Ed Rossbach, çok yönlü bir lif sanatçısıdır. Eserlerinde dokuma, örme, işleme, farklı baskı teknikleri gibi pek çok tekstil tekniğini ve yapıştırma, sıkıştırma, kaplama veya tekstil malzemeleri dışında, plastik, kağıt, çalı-çırpı gibi karışık malzeme ve teknikleri birarada kullanmıştır. En önemli çalışmaları sepet örme tekniği ile oluşturduğu eserlerdir. Rossbach geleneksel üretim yöntemleri yada farklı örme tekniklerini kullanarak gazetelerle, plastiklerle sepet çalışmaları gerçekleştirmiştir. Dönemin Micki Mouse yada John Travolta gibi pop ikonlarını çalışmalarına taşımıştır. Lif sanatına kazandırdığı en önemli başarısı, eserleri duvarda asılı konumundan kurtarıp, üç boyutlu, heykelsi bir yapıya, objeye dönüştürmesidir.



Görsel 17. "Basket with Handle", 29,2x29,2x20,3 cm
Ed Rossbach'ın eseri, 1966, Rafya-tel, The American Craft Council
(Falino, 2011, s.154)

Görsel 18. "Travolta", 43,2x25x15 cm
Ed Rossbach'ın eseri, 1978, Hasır, ipek organze, transfer baskı
(Constantine, Larsen, 1985, s.156)

Kay Sekimachi, Trude Guernonprez'in öğrencisi olarak dokuma tekniğine yönelmiş bir sanatçıdır. Kendi imzası gibi olmuş eserlerinde, geleneksel dokuma tekniklerini sentetik naylon iplikleri kullanarak ışık geçirgenliği olan yarı-şeffaf etkiler elde etmiştir. 12 çerçeveli dokuma tezgahında 2 ila 6 kat arasında değişen çok katlı dokuma yapılarını kullanmıştır (Porter, 2014, s.224). Japon asıllı sanatçının eserlerindeki heykelsi etkiler, misina gibi malzemeleri kullanmasıyla da oluşmaktadır.



Görsel 19. "Katsura", 109x38x33 cm,
Kay Sekimachi'nin eseri, 1971, (Porter, 2014, s.235)

Sonuç

1960 ve 1970'li yıllar Amerika ve Avrupa'da lif sanatının sanat çevrelerince tanındığı ve geliştiği bir dönemdir. Çünkü bu dönemde teknolojik gelişmelerin lif sanatına katkıları da dikkati çekmektedir. Lif ve iplik ile boya ve baskı teknolojisinde ki yenilikler lif sanatında çeşitliliğin artmasına neden olmuştur. Sanatçılar yeni malzemeleri çalışmalarında denemişler yeni baskı teknolojilerinden yararlanarak, yeni yüzeyler elde etmek için kullanmışlardır. Ayrıca seyahat etme imkanlarının artması ile sanatçılar ve araştırmacılar dünyanın çeşitli yerlerinden geleneksel tekstil tekniklerini öğrenerek gelişen teknolojik imkanlar ile birleştirerek yeni dokular, yüzeyler elde etmişlerdir. Böylece edindikleri deneyimleri sanatsal çalışmalarına aktarmışlar, jüri organizasyonlar ve sergiler aracılığıyla bilgi akışı sağlamışlar, uluslararası alanlarda dünyaya yeniden sunmuşlardır. Mildred Constantine ve Jack Lenor Larsen'in 1972 yılında yazdıkları "Beyond Craft: The Art Fabric" adlı kitap lif sanatçıların araştırmaları ve uygulamaları sonucunda zanaatı yücelterek lif sanatının geçirdiği değişimi aktarması bakımından önemli bir kaynak olmuştur.

KAYNAKÇA

- Acar, S. (2013, Şubat). Tapestry geleneğinden lif sanatına geçiş sürecinde Jagoda Buic ve sanatsal çalışmaları. *Yedi; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. Kış/Sayı.9. 51-59.
- Artun, A. (2012). *Çağdaş sanatın örgütlenmesi, estetik modernizmin tasviyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baizerman, S. (2004, Ocak). California and the fiber art revolution. *Textile Society of America Symposium Proceedings*. Lincoln: University of Nebraska. 192-201. Erişim adresi: <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1449&context=tsaconf>
- California design/eight catalogue*. (1962). Pasadena Art Museum, March 25 Through May 6 1962. California: Grant Dahlstrom/The Castle Press. Erişim adresi: https://issuu.com/mrdesigncatalogues/docs/california_design_8_1962
- California design/nine catalogue*. (1965). Pasadena Art Museum, March 28 Through May 9 1965. Alhambra California: Cunningham Press. Erişim adresi: https://issuu.com/mrdesigncatalogues/docs/california_design_9_1965
- California design/ten catalogue*. (1968). Pasadena Art Museum, March 31 Through May 12 1968. California: Grant Dahlstrom/The Castle Press and Anderson, Ritchie & Simon. Erişim adresi: https://issuu.com/mrdesigncatalogues/docs/california_design_10_1968
- Constantine, M. ve Larsen, J.L.(1972). *Beyond craft: the art fabric*. New York: Van Nostrand Reinhold Company.
- Constantine, M. ve Larsen, J.L.(1985). *The art fabric: mainstream*. Japonya: Kodansha International Ltd.
- Danchev, A. (2011). *100 sanatçı manifestosu, fütüristlerden stuckistlere*. (M. E. Uslu, Çev.) İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Falino, J. (2011). *Crafting modernism, midcentury american art and design*. Çin: Abrams.
- Forgacs, E. (2017). *Bauhaus 1919-1933*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Ginsburg, M. (1993). *The illustrated history of textiles*. Hong Kong: Studio Edition.
- Grzymkowski, E. (2015). *Sanat 101, Leonardo Da Vinci'den Andy Warhol'a sanat hakkında bilmeniz gereken her şey*, (O. Düz, Çev) İstanbul: Say Yayınları.
- Marter, J., Miller, R.C., Riordan, M., Slade, R., Taragin, D.S. ve Thurman, C. C. M. (1983). *Design in America, the Cranbrook vision 1925-1950*. Japonya: Harry N. Abrams.
- Özay, S. (2001). *Dokuma resim sanatı*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları 2599-Sanat Eserleri Dizisi 322. Ankara: Sistem Ofset.
- Porter, J. (2014). *Fiber: sculpture 1960-present*. Çin: The Institute of Contemporary Art/ Boston and Prestel Verlag.
- Rowe, A. P. ve Stevens, R.A.T. (1990). *Ed Rossbach-40 years of exploration and innovation in fiberart*. USA: Lark Books.
- Schoeser, M. (2012). *Textiles- the art of mankind*. Londra: Thames and Hudson.
- Smith, T. (2014). *Bauhaus weaving theory, from feminine craft to mode of design*. Londra: University of Minnesota Press.

Weltge, S. W. (1993). *Bauhaus textiles, womans artists and the weaving workshop*. Londra: Thames and Hudson.

Zaiden, E. (2014, Eylül). Deliberate entanglements: the impact of a visionary exhibition, *Textile Society of America Symposium Proceedings*. Lincoln: University of Nebraska. 1-8. Erişim adresi: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1930&context=tsaconf>

Yaşar, N. (2016, Aralık). Lif sanatının öncülerinden Ed Rossbach, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. Erişim adresi: <http://dergipark.gov.tr/iujad/issue/24487/323694>



11-14 Nisan April 2018

Özgül YAMAN¹,
Emel BİROL²

¹ İstanbul Aydın Üniversitesi Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Basım ve Yayın Teknolojileri Programı / İstanbul Aydın University Anadolu Bil Vocational School Printing and Publication Technologies Program / ozgulyaman@aydin.edu.tr

² İstanbul Aydın Üniversitesi Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Basım ve Yayın Teknolojileri Programı / İstanbul Aydın University Anadolu Bil Vocational School Printing and Publication Technologies Program / emelbirol@aydin.edu.tr

TÜRKİYEDE BASIM VE YAYIN TENOLOJİLERİ PROGRAMI EĞİTİM İÇERİĞİNİN GÖRSEL SANATLA İLİŞKİSİNİN İNCELENMESİ

INVESTIGATION OF TURKEY PRINTING and PUBLISHING TECHNOLOGIES TRAINING PROGRAM CONTENT VISUAL ART RELATIONS

Anahtar Sözcükler: Mesleki eğitim, görsel sanat, basım ve yayın teknolojileri

Keywords: Vocational education, visual arts, printing and publishing technologies

ÖZET ABSTRACT

Ülkelerin gelişmişlik seviyesini yükselten, eğitimin amacı; öznesi olan insanın, çağdaş bilgi ve kültür birikimlerini, eleştirel düşünce yapısını topluma yansıtmaktır. Bu nedenle ülkeler, 21. yüzyılın gerekliliklerine uygun eğitim ve öğretim planlarını yaparak, küreselleşen dünyada değişime ayak uydurmaya çalışmaktadırlar. Özellikle mesleki eğitim alan bireylerin bu değişime etkisi oldukça fazladır. Birçok dünya ülkesi, mesleki eğitime önem vererek, nitelikli bir gelişim yaratma, üretim ve teknolojiye söz sahibi olma yarışındadır. Türkiye ise bu gelişmelere ayak uydurma çabası içerisinde. Bu sebeple Türkiye’de mesleki ve teknik eğitim veren orta ve yüksek eğitim kurumları arayış içerisinde.

Sanat; bilgi ve beceri yeteneklerinin bir araya gelerek eyleme dönüşme halidir. Sanatçı; eylemini gerçekleştirirken toplumdaki, dünyadan, teknolojiye en önemlisi de eğitimden etkilenir. Meslek eğitimlerinin uygulandığı bireyler, aslında zihinsel eylemi gerçekleştirecek birer sanatçı adaydır. Bu adaylar, eğitim içeriğinin doğru yönlendirmesi ile çalıştığı sektöre vizyon kazandırırken, onun bir parçası haline gelir.

Yüksek eğitim kurumlarındaki Basım ve Yayın Teknolojileri programları; sözlü-yazılı iletişimin temsilcisidir. Basım ve yayıncılık alanında yapılan çalışmalar; amaca yönelik görsellerin, tipografik ve sanatsal kurallara dayanarak çoğaltılmasıdır. Türkiye’de onlarca üniversitede verilen mesleki eğitimde farklı içeriklerin mevcut olduğu görülmektedir. Günümüzde; sanatsal çalışmaların temelinden yararlanan görsel tasarımların yapılabilmesi için estetik ve grafik bakış açıların olması zorunlu hale gelmiştir. Bu nedenle sanat anlayışının önderliğinde, üniversitelerin basım ve yayın teknolojileri programlarının sanatla ilişkisi olan ders içerikleri incelenmiştir.

Raising the level of development of countries, the purpose of education; is to reflect the accumulation of contemporary knowledge and culture, the critical thinking structure of the human being. For this reason, countries are trying to keep pace with the changes in the globalizing world by making education and training plans in accordance with the requirements of the 21st century. Particularly, the effect of this change on the individuals receiving vocational training is quite high. Many world countries are in the race to make a qualified development, to have a say in production and technology, attaching importance to vocational training. Turkey is in the effort to keep pace with these developments. It is

therefore in secondary and higher education institutions offering vocational and technical education in Turkey quest.

Art; knowledge and skill abilities are transformed into action. Artist; the most important thing from the society, from the world, from the technology is affected by education. Individuals whose vocational training is practiced are actually artist candidates who will perform mental action. These candidates become part of it when it gives the sector vision that it works with the right direction of the educational content.

Printing and Broadcasting Technologies programs in higher education institutions; is the representative of verbal-written communication. Studies in the field of printing and publishing; is based on the typographic and artistic rules. Turkey seems to be available in dozens of different content in vocational education at university. Today; it has become compulsory to have aesthetic and graphic points of view in order to be able to make visual designs that take advantage of the artistic works. For this reason, under the leadership of artistic understanding, the contents of the courses related to arts of the printing and publishing technology programs of universities have been examined.

I. Giriş

Ekonomik, kültürel, politik ve teknolojik alandaki gelişmeler, toplum yaşamını etkiler ve buna bağlı olarak ülkelerin nitelikli insan gücüne olan gereksinimini artırır. Nitelikli insan gücünün yetişmesi için mesleki ve teknik eğitim sisteminin, çağdaş teknolojiyi yakından takip etmesi, işletme-sanayi iş birliği içinde olması, eğitim ortamını uygulamaya dönük biçimde yapılandırması gerekir. Bu durum mesleki ve teknik eğitim sisteminin en önemli sorumluluğudur (Sezgin, 1999).

Türkiye, genç ve dinamik nüfusa sahip bir ülke olması nedeniyle mesleki ve teknik eğitimde okul-işyeri temeline dayalı, eğitim anlayışını benimsemektedir (Binici ve Arı, 2004). Ülkemizde, mesleki ve teknik eğitim, kalkınmanın ve istihdam olanaklarının büyümesi ve diğer ülkelerle rekabet edebilme gücüne sahip olması açısından çok önemlidir (Sezgin, 1999). Bu nedenle ülkemizdeki, meslek yüksekokulları (ön lisans, lisans, lisansüstü) sektörün ihtiyaç duyduğu alanlara, meslek elemanı ve tekniker yetiştiren önemli kurumları haline gelmiştir. Bu kurumlardan mezun olan bireyler, tekniker ve meslek elemanı unvanı ile sektörde, üst düzey yönetici/uzman ile teknisyen arasında yer alırlar (Binici ve Arı, 2004).

Basım ve yayın teknolojileri, çağımızın ihtiyaç duyulan meslekleri arasında önemli bir yere sahiptir. Çünkü toplumların kültürel gelişmeleri, bilginin hızlı ve güvenilir bir şekilde yayılmasına bağlıdır. Bilginin yazılı metin olarak çoğaltılması basım sektörü sayesinde olur (Cangöz, 2012). Basım ve yayın teknolojileri, asıl adıyla matbaacılık; çoğaltılacak gazete, dergi, el ilanları, broşür, reklam araçlarının basım öncesi hazırlıklarını yapan, çeşitli tekniklerden yararlanarak basılmasını sağlayan meslektir. Ülkemizde basım ve yayın teknolojileri eğitimi, örgün eğitim kapsamında lise, ön lisans, lisans düzeyinde verilmektedir.

Yükseköğretim düzeyinde, özellikle ön lisans eğitimi, sektörün ihtiyaç duyduğu teknik eleman talebini karşılaması açısından önemlidir. Çalışmada basım ve yayın teknolojileri eğitimi, ön lisans düzeyinde matbaacılık eğitimi veren meslek yüksekokulları açısından incelenecektir. Basım ve yayın teknolojileri eğitimi içerisinde ise görsel sanatla ilişkisi olan dersler incelenecek ve bu derslerin ağırlığı ve çeşitliliği vakıf üniversiteleri ile devlet üniversiteleri müfredatları karşılaştırılarak analiz edilecektir.

II. Türkiye’de Basım ve Yayın Teknolojileri Eğitiminin Ön Lisans Düzeyinde İncelenmesi

Ülkelerin kalkınma seviyesini belirlemede en önemli ölçüt, ülkenin sahip olduğu insan kaynaklarının niteliğidir. İnsan kaynaklarında istenilen nitelik ve niceliğin yaratılmasının özünü ise eğitim oluşturur (Wodhall, 1979). Eğitim kişiye bilgi, beceri, uzmanlık kazandırır ve kişiyi daha üretken ve verimli hale getirir. Çağdaş ülkelerdeki sanayi ve hizmet sektörünün içsel ve dışsal koşullara uyumluluğu eğitim ile olanaklı hale geldiği için ülkemizdeki değişik alanlarda istihdam eden bireylerin eğitimi ihmal edilmemelidir (Baltacı ve diğerleri, 2012).

Basım ve yayın teknolojileri eğitimi, baskı öncesi, baskı ve baskı sonrası aşamaları hakkında bilgili, matbaanın bu aşamalarında operatör ya da kalifiye olarak çalışan bireylerin yetiştirilmesi amacıyla yapılan çalışmaların bütünü olarak tanımlanabilir. Bu sebeple basım sektöründe çağdaş ve teknolojik gelişmelerin takibi basım ve yayın teknolojileri eğitimi için önemlidir. Basım ve yayın teknolojileri eğitiminin amaçları arasında, basım sektöründe çalışacak bireylere mesleki temel eğitimin verilmesi esastır. Ayrıca basım sektörünün gelişmesine katkıda bulunmak ve sektöre yetişmiş mesleki eleman sağlamak, eğitim yoluyla teorik ve uygulamalı beceri kazandırmak, kişiler üzerinde güçlü ve yaratıcı iletişimle bilginin yaygınlaşmasını sağlamak, basım sektöründe çalışanların bilgi ve becerilerini arttırmak sayılabilir (Aydın ve diğerleri, 2004).

Türkiye’de bir meslek alanında eğitim veren ve üretici olarak, alanında pratiğe dönük meslek elemanı yetiştirmeyi amaçlayan, yükseköğretim düzeyinde eğitim veren kurumlar olarak bilinen meslek yüksekokullarında verilen (Demir, 2012) basım ve yayın teknolojileri eğitiminin amacı sektörün ihtiyaç duyduğu orta kademe meslek elemanlarını yetiştirmektir. Bu amaçla iki yıl uygulama ağırlıklı eğitim programı uygulayan meslek yüksekokullarındaki basım ve yayın teknolojileri programlarının etkinliği ve mezun bireylerin kalitesi, Türkiye’de basım sektörünün ilerlemesinde önemli katkı sağlayacaktır.

2547 sayılı Yükseköğretim Kanunu’na göre Milli eğitim sistemi içinde, ortaöğretime dayalı, en az dört yarıyılı kapsayan ve bir mesleğe yönelik eğitim öğretime ağırlık veren yükseköğretim kurumları ön lisans olarak tanımlanır.

Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Yükseköğretim Kurulu'nun 23 Ocak 1991 tarihli kararı ile Marmara Üniversitesi'nde basım sektörüne ara eleman yetiştirmek amacıyla Yükseköğretimde ön lisans düzeyinde basım ve yayın teknolojileri eğitimi verilmeye başlanmıştır. Türkiye'de sektörün gelişme hızına bağlı olarak ön lisans düzeyinde eğitim veren meslek yüksekokullarının sayıları da zamanla artmıştır (Süklüm, 2017). 2017 ÖSYS Yükseköğretim Programları ve Kontenjanları Kılavuzuna göre ülkemizde basım ve yayın teknolojileri eğitimi veren 17 adet devlet üniversitesi, 7 adet vakıf üniversitesi olmak üzere toplam 24 üniversite vardır.

III. Türkiye'de Ön Lisans Düzeyinde Verilen Basım ve Yayın Teknolojileri Eğitiminin Sanatla İlgili Olan Dersleri Açısından İncelenmesi

Dünyada faaliyet gösteren sektörlerden biri olan basım sektörü içinde yer alan basım işletmeleri, tişörtten, kupaya, otobüs duraklarında gördüğümüz afişlerden, tabelalara kadar hemen hemen her alanda karşılaştığımız ürünlerin veya hizmetlerin tanıtımını sağlayan kurumlardır. Basım sektörü, hayallerinin aynısını, baskıdan sonra ellerinde tuttukları materyallerde görme arzularını güden bireyler için sözlü-yazılı iletişimin temsilcisidir. Bu nedenle basım ve yayıncılık alanında ürün veya hizmeti tanıtmak için yapılan çalışmalar, baskı öncesi departmanlarda, görsellerin ve tipografinin sanatsal kurallar çerçevesinde düzenlendiği en önemli birimlerdir. Basım sektöründe baskı öncesi departmanlar, estetik bir kaygı ve bakış açısı ile görsel tasarımları yaratır. Baskı öncesinde yapılan görsel tasarımlar, sektörü daha yaratıcı, daha dinamik ve daha yenilikçi hale getiren iletişim endüstrisinin önemli bir parçasıdır.

Bu nedenle basım ve yayın teknolojileri eğitiminde, grafik tasarım ve estetik konuları, sanat anlayışının önderliğindeki dersler olarak müfredatta yer alması önemli bir konu olarak karşımıza çıkar.

IV. Yöntem

Çalışmada içerik analizi yöntemi kullanılarak, Türkiye'de basım ve yayın teknolojileri eğitimi veren meslek yüksekokullarının müfredatları incelenmiştir. Bu nedenle 2017 ÖSYS Yükseköğretim Programları ve Kontenjanları Kılavuzu incelenerek, üniversitelerin basım ve yayın teknolojileri eğitimi veren meslek yüksekokulları ve bu okullarda basım ve yayın teknolojileri eğitimi verilen bölümleri tespit edilmiştir. Bu bölümlerin, üniversite web sayfalarında müfredatları içinde sanatla ilgisi olan derslerin (grafik tasarım, estetik, fotoğraf, görsel iletişim vb.) olup olmadığı araştırılmıştır. Ayrıca çalışmada devlet üniversiteleri ile vakıf üniversitelerinin müfredatları karşılaştırılarak analiz edilmiştir.

Tablo 1'de, Türkiye'de, bünyesinde Basım ve yayın teknolojileri programı olan yükseköğretim kurumlarının

tablosu verilmiştir. Tablo 1'de 17'si devlet; 7'si vakıf olmak üzere toplam 24 yükseköğretim kurumunun (basım ve yayın teknolojileri eğitimi veren) ismi görülmektedir.

Tablo 1. Türkiye'de Basım ve Yayın Teknolojileri Programı'nın Olduğu Yükseköğretim Kurumları

	Üniversite Adı	Bulunduğu MYO	Türü
1	Adnan Menderes Üniversitesi	Aydın MYO	Devlet
2	Anadolu Üniversitesi	Porsuk MYO	Devlet
3	Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi	Söğüt MYO	Devlet
4	Dicle Üniversitesi	Diyarbakır Teknik Bilimler MYO	Devlet
5	Ege Üniversitesi	Ege MYO	Devlet
6	Gazi Üniversitesi	Polatlı Sosyal Bilimler MYO	Devlet
7	Gaziosmanpaşa Üniversitesi	Erbaa MYO	Devlet
8	İnönü Üniversitesi	Battalgazi MYO	Devlet
9	İstanbul Üniversitesi	Teknik Bilimler MYO	Devlet
10	Kastamonu Üniversitesi	Kastamonu MYO	Devlet
11	Kırklareli Üniversitesi	Sosyal Bilimler MYO	Devlet
12	Marmara Üniversitesi	Teknik Bilimler MYO	Devlet
13	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi	Muğla MYO	Devlet
14	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	Samsun MYO	Devlet
15	Selçuk Üniversitesi	Teknik Bilimler MYO	Devlet
16	Sinop Üniversitesi	Gerze MYO	Devlet
17	Trakya Üniversitesi	Edirne Teknik Bilimler MYO	Devlet
18	Beykent Üniversitesi	MYO	Vakıf
19	İstanbul Arel Üniversitesi	MYO	Vakıf
20	İstanbul Aydın Üniversitesi	Anadolu Bil MYO	Vakıf
21	İstanbul Bilgi Üniversitesi	MYO	Vakıf
22	İstanbul Gelişim Üniversitesi	İstanbul Gelişim MYO	Vakıf
23	Nişantaşı Üniversitesi	Nişantaşı MYO	Vakıf
24	Plato Meslek Yüksekokulu	Plato MYO	Vakıf

V. Araştırma Bulguları

Türkiye'de basım ve yayın teknolojileri bölümünün olduğu vakıf üniversiteleri ve buldukları meslek yüksekokulları ile müfredatlarındaki sanatla ilgisi olan dersler (grafik tasarım, estetik, fotoğraf, görsel iletişim vb.) Tablo 1'de gösterilmiştir.

Tablo 2. Türkiye'de Basım ve Yayın Teknolojileri Programının Olduğu Devlet Üniversiteleri

Üniversite Adı	Bulunduğu Myo	Müfredatta Bulunan Sanatla İlişkili Dersler	Ders AKTS
Adnan Menderes Üniversitesi	Aydın Meslek Yüksekokulu	Temel Grafik Tasarım	4
		Yazı ve Tipografi	2
		Temel Fotografi	2
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım I	4
		Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarımı I	4
		Reprodüksiyon ve Renk Bilgisi	4
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım II	4
		Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarımı II	4
		Toplam	28 AKTS
		Üniversite Adı	Bulunduğu Myo
Anadolu Üniversitesi	Porsuk Meslek Yüksekokulu	Temel Sanat Eğitimi	3
		Yazı ve Tipografi	2
		Reprodüksiyon ve Renk Bilgisi	3
		Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım I	4
		Görsel İletişim Tasarımı	2
		Masaüstü Yayıncılık	3
		Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım II	4
		Fotoğrafçılık	2
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım	2
		Toplam	25 AKTS
Üniversite Adı	Bulunduğu Myo	Müfredatta Bulunan Sanatla İlişkili Dersler	Ders AKTS
Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi	Söğüt Meslek Yüksekokulu	Temel Sanat Eğitimi I	7
		Temel Grafik Bilgisi I	4
		Reprodüksiyon ve Renk Bilgisi	4
		Temel Sanat Eğitimi II	7
		Tasarım Uygulama ve Serigrafi II	7
		TemelGrafik Bilgisi II	2
		Fotoğrafçılık	2
		Grafik Tasarım I	2
		Tasarım Uygulama ve Serigrafi III	5
		Sanat Kavramları I	2
Bilgisayar Destekli Tasarım I	3		
Grafik Tasarım II	2		

		Tasarım Uygulama ve Serigrafi IV	5		
		Sanat Kavramları II	2		
		Bilgisayar Destekli Tasarım II	3		
		Toplam	57 AKTS		
Üniversite Adı	Bulunduğu Myo	Müfredatta Bulunan Sanatla İlişkili Dersler	Ders AKTS		
Ege Üniversitesi	Ege Meslek Yüksekokulu	Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım I	4		
		Temel Grafik Tasarım	2		
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım I	4		
		Reprodüksiyon ve Renk Bilgisi	4		
		Temel Fotografi	4		
		Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım I	4		
		Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım II	4		
		Toplam	26 AKTS		
		Üniversite Adı	Bulunduğu Myo	Müfredatta Bulunan Sanatla İlişkili Dersler	Ders AKTS
		Gazi Üniversitesi	Polatlı Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu	Temel Grafik Tasarım	3
Temel Fotografi	4				
Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım I	3				
Reprodüksiyon ve Renk Bilgisi	4				
Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım II	3				
Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım I	3				
Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım II	4				
Yazı ve Tipografi	4				
Fotoğraf Çekim Teknikleri	3				
Desen	2				
Web Tasarımı	3				
Serigrafi Baskı	4				
İllüstrasyon	2				
Grafik Animasyon	2				
Toplam	44 AKTS				
Üniversite Adı	Bulunduğu Myo	Müfredatta Bulunan Sanatla İlişkili Dersler	Ders AKTS		
Kastamonu Üniversitesi	Kastamonu Meslek Yüksekokulu	Reprodüksiyon ve Renk Bilgisi	3		
		Yazı ve Tipografi	4		
		Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım I	4		
		Temel Grafik Tasarım	4		
		Serigrafi Baskı I	5		
		Fotoğraf Çekim Teknikleri	4		
		Serigrafi Baskı II	5		

Üniversite Adi	Bulunduğu Myo	Müfredatta Bulunan Sanatla İlişkili Dersler	Ders AKTS		
		Ambalaj Tasarımı	4		
		Web Tasarımı	4		
		Toplam	37 AKTS		
		Müfredatta Bulunan Sanatla İlişkili Dersler	Ders AKTS		
İstanbul Üniversitesi	Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu	Güzel Sanatlar I	1		
		Tipografi I	1		
		Tasarım Tekniklerine Giriş	2		
		Güzel Sanatlar II	1		
		Masaüstü Yayıncılık	1		
		Renk Bilgisi	1		
		Tipografi II	2		
		Web Tasarımı	2		
		Masaüstü Yayıncılık Uygulamaları I	3		
		Web Tasarım Uygulamaları I	3		
		Reklam Fotoğrafçılığı	1		
		Grafik Tasarım	1		
		Masaüstü Yayıncılık Uygulamaları II	3		
		Web Tasarım Uygulamaları II	3		
		Toplam	25 AKTS		
				Müfredatta Bulunan Sanatla İlişkili Dersler	Ders AKTS
		Kırıkkale Üniversitesi	Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu	Masaüstü Yayıncılık I	6
Masaüstü Yayıncılık II	6				
Fotoğrafçılık	4				
Web Tasarımı	5				
Toplam	21 AKTS				
		Müfredatta Bulunan Sanatla İlişkili Dersler	Ders AKTS		
Marmara Üniversitesi	Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu	Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım I	6		
		Bilgisayarlı Reprodüksiyon Teknikleri	6		
		Grafik Tasarım	3		
		Renk Bilgisi ve Uygulamaları	6		
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım II	6		
		Yazı ve Tipografi	2		
		Karton Ambalaj Tasarımı ve Üretimi	4		
		Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım I	6		
		Fotografi	3		
		Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım II	6		
		Serigrafi Baskı	3		
		Toplam	51 AKTS		

Üniversite Adi	Bulunduğu Myo	Müfredatta Bulunan Sanatla İlişkili Dersler	Ders AKTS		
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi	Muğla Meslek Yüksekokulu	Yazı ve Tipografi	3		
		Temel Grafik Tasarım	2		
		Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım I	3		
		Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım II	4		
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım I	2		
		Karton Ambalaj Tasarımı	3		
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım II	4		
		Serigrafi Baskı	2		
		Toplam	32 AKTS		
				Müfredatta Bulunan Sanatla İlişkili Dersler	Ders AKTS
		Ondokuz Mayıs Üniversitesi	Samsun Meslek Yüksekokulu	Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım I	4
				Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım II	4
Karton Ambalaj Tasarımı	4				
Web Tasarım	5				
Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım I	4				
Temel Fotografi	2				
Yazı ve Tipografi	2				
Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım II	4				
Serigrafi Baskı	3				
Fotoğraf Çekim Teknikleri	2				
Toplam	34 AKTS				
				Müfredatta Bulunan Sanatla İlişkili Dersler	Ders AKTS
Konya Selçuk Üniversitesi	Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu	Temel Grafik Tasarım	4		
		Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım I	4		
		Yazı ve Tipografi	3		
		Reprodüksiyon ve Renk Bilgisi	4		
		Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım I	4		
		Temel Fotografi	4		
		Fotoğraf Çekim Teknikleri	4		
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım I	4		
		Grafik ve Animasyon	4		
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım II	5		
		Toplam	40 AKTS		

Üniversite Adi	Bulunduğu Myo	Müfredatta Bulunan Sanatla İlişkili Dersler	Ders AKTS
Sinop Üniversitesi	Gerze Meslek Yüksekokulu	Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım I	5
		Fotoğraf	4
		Tipografi	2
		Renk Bilgisi	5
		Masaüstü Yayıncılık	4
		Bilgisayar Destekli Karton Ambalaj Tasarımı I	3
		Yayın Grafiği	3
		Web Tasarımı	3
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım II	5
		Animasyon	2
		Toplam	36 AKTS
Trakya Üniversitesi	Edirne Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu	Temel Grafik Tasarım	4
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım I	5
		Sanat Tarihi	4
		Grafik Desen	2
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım II	5
		Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım I	4
		Karton Ambalaj Tasarımı	2
		Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım II	4
		Temel Fotoğraf	5
		Masaüstü Yayıncılık	6
		Reprodüksiyon ve Renk Bilgisi	4
		Endüstriyel Serigrafi Baskı	3
Grafik Sanatı Tarihi	2		
Toplam	50 AKTS		
		Müfredatta Bulunan Sanatla İlişkili Dersler	Ders AKTS
Dicle Üniversitesi	Diyarbakır Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu	Temel Fotoğrafçılık	5
		Grafik Tasarımı I	5
		Sayfa Tasarımı	3
		Grafik Tasarımı I	5
		Basın Fotoğrafçılığı	3
Toplam	24 AKTS		
		Müfredatta Bulunan Sanatla İlişkili Dersler	Ders AKTS
Gazi Osman Paşa Üniversitesi	Erbağ Meslek Yüksekokulu	Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım I	4
		Yazı ve Tipografi	3
		Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım II	5

Üniversite Adi	Bulunduğu Myo	Müfredatta Bulunan Sanatla İlişkili Dersler	Ders AKTS
		Temel Fotografi	3
		Reprodüksiyon ve Renk Bilgisi	3
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım I	4
		Karton Ambalaj Tasarımı	3
		Temel Grafik Tasarım	3
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım II	4
		Serigrafi Baskı	3
		Web Tasarım	2
		Toplam	37 AKTS
Malatya Üniversitesi	Battalgazi Meslek Yüksekokulu	Reprodüksiyon ve Renk Bilgisi	4
		Yazı ve Tipografi	3
		Temel Grafik Tasarımı II	2
		Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarımı I	4
		Fotoğraf Çekim Teknikleri	2
		Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarımı II	4
		Serigrafi Baskı	2
		Karton Ambalaj Üretimi	2
		Toplam	23 AKTS
Beykent Üniversitesi	MYO	Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım	5
		Temel Sanat Eğitimi I	5
		Temel Sanat Eğitimi II	6
		Ambalaj Tasarımı	5
		Web Tasarım I	6

Kaynak: <https://dokuman.osym.gov.tr/pdfdokuman/2017/OSYS/LYS/KONTENJANKILAVUZ18072017.pdf>

Tablo 2 incelendiğinde, devlet üniversitelerinin basım ve yayın teknolojileri bölümlerinin ders içeriklerinde; ilk iki yarıyılı, Türk Dili, Yabancı Dil, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi, Bilişim Teknolojileri gibi derslerin YÖK tarafından, müfredatta zorunlu olarak bulunması gereken dersler olarak yer aldığı görülmüştür. Bölümlerin üçüncü ve dördüncü yarıyılı ders içerikleri incelendiğinde, Yazı ve Tipografi, Renk Bilgisi, Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım, Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarımı, Web Tasarımı, Ambalaj Tasarımı, Masaüstü yayıncılık, Fotoğraf, Grafik Tasarım gibi derslerin ağırlıklı olarak müfredatta yer aldığı gözlenmiştir.

Tablo 3. Türkiye’de Basım ve Yayın Teknolojileri Programının Olduğu Vakıf Üniversiteleri

Üniversite Adi	Bulunduğu Myo	Müfredatta Bulunan Sanatla İlişkili Dersler	Ders AKTS
Beykent Üniversitesi	MYO	Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım	5
		Temel Sanat Eğitimi I	5
		Temel Sanat Eğitimi II	6
		Ambalaj Tasarımı	5
		Web Tasarım I	6

		Grafik Tasarım Proje	5
		Yayın Grafiği	8
		Web Tasarım II	5
		Toplam	45 AKTS
Üniversite Adı	Bulunduğu Myo	Müfredatta Bulunan Sanatla İlişkili Dersler	Ders AKTS
Arel Üniversitesi	MYO	Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım I	6
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım II	6
		Renk Bilgisi	3
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım III	6
		Web Tasarım I	4
		Yayın Grafiği	3
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım IV	6
		İllüstrasyon	5
		Toplam	39 AKTS
		Üniversite Adı	Bulunduğu Myo
İstanbul Aydın Üniversitesi	Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu	Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım I	5
		Renk Bilgisi	3
		Grafik	2
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım II	5
		Bilgisayar Destekli Ambalaj Tasarım I	4
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım III	5
		Estetik ve Tasarım	2
		Fotografi	2
		Bilgisayar Destekli Ambalaj Tasarım II	4
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım IV	5
Özgün Baskı Teknikleri	3		
Reklam Tasarımı Ve Grafik	2		
Toplam	42 AKTS		
Üniversite Adı	Bulunduğu Myo	Müfredatta Bulunan Sanatla İlişkili Dersler	Ders AKTS

Bilgi Üniversitesi	MYO	Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım I	5
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım II	5
		Yayın Grafiği	5
		Temel Fotoğraf	4
		Temel tasarım Bilgisi	3
		Web Tasarımı	6
Toplam	28 AKTS		
Üniversite Adı	Bulunduğu Myo	Müfredatta Bulunan Sanatla İlişkili Dersler	Ders AKTS
Gelişim Üniversitesi	Gelişim MYO	Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım I	5
		Temel Grafik Tasarım	6
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım II	5
		Temel Fotoğraf	5
		Web Tasarım	4
		Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım I	5
		Karton Ambalaj Tasarımı	4
		Renk Bilgisi	4
		Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım I	4
		Toplam	42 AKTS
Üniversite Adı	Bulunduğu Myo	Müfredatta Bulunan Sanatla İlişkili Dersler	Ders AKTS
Nişantaşı Üniversitesi	Nişantaşı MYO	Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım I	5
		Temel Grafik Tasarım Bilgisi	4
		Fotografi	4
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım II	5
		Renk Bilgisi	6
		Karton Ambalaj Tasarımı ve Üretimi I	4
		Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım I	4
		Serigrafi Baskı Tekniği	4
		Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarım II	4

		Karton Ambalaj Tasarımı ve Üretimi II	4
		Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım I	5
		Toplam	44 AKTS
Üniversite Adı	Bulunduğu Myo	Müfredatta Bulunan Sanatla İlişkili Dersler	Ders AKTS
Ayvansaray Üniversitesi	Plato MYO	Dijital İmaj Tasarımı	5
		Fotoğraf Teknikleri	5
		Tipografi	5
		Masaüstü Yayıncılık 1	8
		Reklam Fotoğrafçılığı	5
		Toplam	28 AKTS

Kaynak: <https://dokuman.osym.gov.tr/pdfdokuman/2017/OSYS/LYS/KONTENJANKILAVUZ18072017.pdf>

Tablo 3 incelendiğinde, vakıf üniversitelerinin basım ve yayın teknolojileri bölümlerinin ders içeriklerinde de aynı devlet üniversitelerinde olduğu gibi ilk iki yarıyılı, Türk Dili, Yabancı Dil, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi, Bilişim Teknolojileri gibi derslerin yer aldığı görülmüştür. Bölümlerin üçüncü ve dördüncü yarıyılı ders içeriklerinde ise, tıpkı devlet üniversitelerinde olduğu gibi Renk Bilgisi, Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım, Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarımı, Web Tasarımı, Ambalaj Tasarımı, Masaüstü yayıncılık, Fotoğraf, Grafik Tasarım gibi derslerin ağırlıklı olarak müfredatta yer aldığı gözlenmiştir.

Tablo 2 ve 3'e bakıldığında Basım ve yayın teknolojileri programı için Türkiye genelinde değerlendirme yapıldığında; 17 devlet, 7 vakıf üniversitesinde basım ve yayın teknolojileri eğitiminin verildiği tespit edilmiş olup, bu programın sadece vakıf üniversitelerindeki bölge dağılımı İstanbul şehrinde olduğu tespit edilmiştir. Basım ve yayın teknolojileri programı; yayıncılık ve baskı sektörüne eğitimli elaman yetiştirmektedir ve özel bir meslek alanı olması nedeni ile öğrenci talebinin yoğun olmaması ayrıca iş istihdamının daha çok Marmara Bölgesi'nde yaygın olması nedeni ile İstanbul'daki yükseköğretim kurumlarında eğitim verildiği tespit edilmiştir.

VI. Sonuç ve Öneriler

Eğitimin en büyük aracı yazılı ve görsel iletişimdir. Yazılı ve görsel iletişim ne kadar yaygın olursa eğitim ve kültür o denli ivme kazanır (Yörük ve diğerleri, 2002). Ünlü düşünür Francis Bacon "Modern çağları açan üç öge basımevi, barut ve pusuladır" diyerek, bilginin ve iletişimin yaygınlaşmasında basım sanatının, buluşlar arasında bir devrim niteliğinde olduğunu vurgulamıştır (Çetinkaya, 2011). Bilginin yaygınlaşması, medeniyetlerin gelişmesine ve böylece daha çok basım kuruluşunun artmasına neden

olmuştur. Basım sektörü, toplumsal yapının temel kurumlarından ve gereksinimlerinden biri olarak dünyada ve ülkemizde ihtiyaç duyulan bir sektör haline gelmiştir. Bu nedenle basım sektörü alanında yetişmiş insan gücüne olan ihtiyaç, basım ve yayın teknolojileri eğitiminin, çağımızın vazgeçilmez meslekleri arasına girmesini sağlamıştır.

Basım ve yayın teknolojileri eğitimi veren meslek yükseköğullerinin amacı, alanında bilgili ve pratik anlamda baskı öncesi, baskı ve baskı sonrası alanlarda iş becerisi kazanmış bireyleri sektöre kazandırmaktır. Böylece basım sektöründe verilen hizmet daha kaliteli olacak, ülkemiz bilgi ve iletişim konusunda daha çok gelişecektir. Bu sebeple bireylerin aldıkları eğitimin de kaliteli olması gerekmektedir. Basım sektörünün ilk adımı olan baskı öncesi hazırlık aşamasında, estetik düşünce ile yaratıcı ve etkileyici yazılı/görsel iletişimin sağlanmasının gerekliliği düşünüldüğünde, bireylerin aldıkları eğitim içerisinde iletişim ve grafik tasarım temelli derslerin önemi ortaya çıkmaktadır.

Tabo 4. Türkiye'de Vakıf ve Devlet Üniversitelerindeki Sanatsal İçerikli Dersler

Ders Kategorisi	Ders Adı	17 Devlet Üniversitesi'nin Müfredatında Bulunan Sanatsal Dersler		7 Vakıf Üniversitesi'nin Müfredatında Bulunan Sanatsal Dersler	
		Ders sayısı	%	Ders sayısı	%
1	Temel Grafik Tasarım, Grafik Tasarım, Temel Grafik Bilgisi vb.	16	% 94	4	% 57
2	Yazı Ve Tipografi, Tipografi vb.	13	% 76	1	% 14
3	Temel Fotografi, Fotoğrafçılık, Fotografi, Fotoğraf Çekim Teknikleri, Reklam Fotoğrafçılığı, Temel Fotografi	20	% 100	6	% 86
4	Bilgisayar Destekli Grafik Tasarım I, II, III, IV, Bilgisayar Destekli Sayfa Tasarımı I, II, III, IV, Masaüstü Yayıncılık, Bilgisayarlı	57	% 100	24	% 100

	Reprodüksiyon Teknikleri, Yayın Grafiği, Sayfa Tasarımı				
5	Reprodüksiyon ve Renk Bilgisi, Renk Bilgisi, Renk Bilgisi ve Uygulamaları, Işık ve Renk Bilgisi	14	% 82	4	% 57
6	Web Tasarımı, Grafik Animasyon, Grafik ve Animasyon, Web Tasarımı Uygulamaları, Dijital İmaj Tasarımı	12	% 70	6	% 86
7	Bilgisayar Destekli Ambalaj Tasarımı I, II, Ambalaj Tasarımı, Karton Ambalaj Tasarımı ve Üretimi, Karton Ambalaj Tasarımı, Bilgisayar Destekli Karton Ambalaj Tasarımı, Karton Ambalaj Üretimi	8	% 47	6	% 86
8	Temel Sanat Eğitimi I, II, Sanat Kavramları, Desen, İllüstrasyon, Güzel Sanatlar, Sanat Tarihi, Grafik Desen, Grafik Sanatı Tarihi, Tasarım Tekniklerine Giriş	13	% 76	3	% 43
9	Görsel İletişim, Estetik Ve Tasarım, Reklam Tasarımı Ve Grafik,	1	% 6	2	% 29

10	Özgün Baskı Teknikleri, Serigrafi Baskı Tekniği, Tasarım Uygulama ve Serigrafi, Endüstriyel Serigrafi	12	% 70	2	% 29
----	---	----	------	---	------

Tablo 4'de göre, Devlet ve Vakıf Üniversitelerinin ders içeriklerinin değerlendirilmesinde;

Grafik Tasarım, yazı ve tipografi, renk bilgisi, temel sanat eğitimi ve özgün baskı teknikleri gibi ders içeriklerine devlet üniversitelerinin daha çok yer verdiği görülmektedir.

Web tasarımı, animasyon, karton ambalaj tasarım, görsel iletişim gibi ders içeriklerine Vakıf üniversitelerinin daha çok yer verdiği görülmektedir.

Fotoğraf, bilgisayar destekli grafik tasarım, web tasarımı gibi ders içeriklerinin ise vakıf ve devlet üniversitelerinde neredeyse aynı homojenliği sağladığını veya çok yakın sonuçlar çıktığı görülmektedir.

Yazı ve tipografi içerikli dersin vakıf üniversitelerinde neredeyse yok denecek kadar az ve görsel iletişim içerikli dersin ise devlet üniversitelerinde neredeyse yok denecek olduğu görülmektedir.

Yaş, cinsiyet, eğitim, yaşanan coğrafi konum, bölge kültürü gibi birçok etken, hedef kitlenin estetik algı düzeyini etkilemektedir. Bu nedenle grafik, renk, tipografi gibi görsel tabanlı derslerin, eğitim alan bireyler üzerinde aktif rolü vardır. Basım sektörünün baskı öncesi departmanlarına yönelik yetiştirilecek bireylerin yeterli düzeyde estetik ve grafik bakış açısı kazandıran dersleri alması gerektiğinin mesleki yeterlilik açısından temel ihtiyaç olduğu tespit edilmiştir.

Dijital çağda olmamız nedeni ile yapılan görsel tasarımların eğitim içeriğinin de değişime uğraması kaçınılmazdır. Bu nedenle yazı ve tipografi gibi uygulamalı sanat yeteneğine dayanan derslerin yeni açılan vakıf üniversitelerinde çok yer verilmediği gözlemlenmiştir.

Bilgisayar tabanlı grafik tasarım derslerinin, çağımızın bir getirisi olarak baskı öncesi alanda yetiştirilecek bireylerin hâkim olması gereken konulardan biri olması nedeni ile devlet ve vakıf üniversitelerinin de fazlasıyla yer verildiği gözlemlenmiştir. Dolayısıyla dijital grafik tasarım derslerinde kullanılan tasarım programlarının eğitim içeriklerinin güçlü olması gerektiği sonucuna varılmıştır.

Ayrıca Basım ve yayıncılık teknolojileri programlarının eğitim düzenlenmesi sırasında; Mesleki Yeterlilik Kurumu'nun tespit ettiği ders içeriklerini de destekleyici nitelikte olması gerektiği unutulmamalıdır.

Sonuç olarak devlet veya vakıf üniversitelerinden mezun olan öğrencilerin grafikerlik, fotoğrafçılık, reklamcılık gibi mesleklere de yönelmeleri ve basım sektörünün baskı öncesi departmanlarında operatör olarak çalışabilecek tecrübeye sahip olmaları beklenmektedir. Çalışmada basım sektörüne eğitilmiş meslek elemanı yetiştirilmesi açısından

önemli bir yere sahip olan ön lisans eğitimi veren meslek yüksekokulları analiz edilmiştir. Bir sonraki çalışmada lisans düzeyinde eğitim veren grafik ve basım teknolojileri bölümlerinin fakülte ve yüksekokullarının müfredatları görsel sanatla ilgili olan dersleri açısından incelenebilir.

KAYNAKÇA

Alkan, C., Doğan, H. ve Sezgin, İ., (1996). "Meslekî ve Teknik Eğitimin Esasları: Kavramlar, Gelişmeler, Uygulamalar, Yönelmeler". Ankara. Gazi Büro Kitabevi.

Aydınlı, H.İ., Halis, M., (2004). "Eğitimin İşletme Etkinliğindeki Yeri ve Önemi". *Mevzuat Dergisi*. Sayı: 74.

Baltacı, F., Üngüren, E., Avsallı, H. Ve Demirel, N., (2012). "Turizm Eğitimi Alan Öğrencilerin Eğitim Memnuniyetlerinin ve Geleceğe Yönelik Bakış Açılarının Belirlenmesine Yönelik Bir Araştırma". *Uluslararası Alanya İşletme Fakültesi Dergisi, Cilt 4, Sayı 1:17-25*.

Binici, H., Arı, N. (2004). "Mesleki ve Teknik Eğitimde Arayışlar". *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 24, Sayı 3: 383-396*.

Cangöz, İ., (2012). "Toplum ve İletişim". Eskişehir. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını.

Çetinkaya, N., (2011). "Matbaanın Osmanlı Eğitim Tarihindeki Yeri ve Önemi". Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Ortaöğretim Ve Sosyal Alanlar Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Demir, B., (2012). "Muhasebeye Yön Veren Gelişmeler ve Meslek Yüksekokullarında Verilen Muhasebe Eğitimine Yansımaları". *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, Cilt 1, Sayı 4: 109- 120*.

Hergüner, G., Arslan, S. ve Dündar, H., (2002). "Beden Eğitimi ve Spor Öğretmenliği Bölümü Öğrencilerinin Okul Deneyimi Dersini Algılama Düzeyleri", *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 11: 44-58*.

<https://dokuman.osym.gov.tr/pdfdokuman/2017/OSYS/LY S/KONTENJANKILAVUZ18072017.pdf>

Karasioğlu, F. ve Duman, H. (2011). "Meslek Yüksekokullarında Muhasebe Eğitimi ve Kalitesi Üzerine Bir Not". *Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 10, Sayı 1: 165- 180*.

Kaya, İ., (2014). "Meslek Yüksekokulunda Öğrenim Gören Öğrencilerin Eğitim Öğretim ve Geleceğe Yönelik Düşünceleri". *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 33, Sayı 2: 349-356*.

Sezgin, İ. (1999). "16. Milli Eğitim Şurası: Konuşmalar, Görüşler, Kararlar ve Raporlar". Ankara. Milli Eğitim Basımevi.

Süklüm, N., (2017). "Turizm Eğitimi veren Meslek

Yüksekokulları Ders Programlarının Muhasebe Dersleri Açısından İncelenmesi". *İşletme Bilimi Dergisi, Cilt 5, Sayı 1: 71-86*.

Ünal, O. ve Doğanay, M., (2009). "Lisans Düzeyindeki Muhasebe Eğitiminin Etkinliği: Sayıştay Özelinde Ampirik Bir Çalışma". *Sayıştay Dergisi, Sayı 74-75: 117-138*.

Woodhall, M., (1979). "Education, Work and Employment In Developing Countries - A Synthesis of Recent Research. Education Work and Employment, A Summary Review". International Development Research Center Manuscript Reports, Ottawa, IDRC: 34.

Yörük, S., Dikici, A. ve Uysal, A. (2002). "Bilgi Toplumu ve Türkiye'de Mesleki Eğitim". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 12, Sayı 2: 299-312*.



11-14 Nisan April 2018

Özlem Ekin TEKER¹

¹ Çukurova Üniversitesi / ozlemekint@gmail.com

20. Yüzyıl Sonunda Türkiye’de Sanat Eleştirisi Örneği; Mustafa Okan’ın Sanat Eleştirilerinde Gerçeklik Kavrayışı

Anahtar Sözcükler: Mustafa Okan, Sanat Eleştirisi, Gerçeklik Kavrayışı.

ÖZET

Bu çalışma günümüz sanatında karşımıza çıkan gerçeklik tartışmalarını Mustafa Okan’ın yaklaşım biçimleriyle çözebilir miyiz? sorusunu sanat eleştirisini paranteze alarak irdedecektir. Günümüz sanatı sorunlarından biri eleştiri geleneğidir. Bu gelenek salt sanat eleştirmenlerini içermez: üretici ve tüketicuyu de kucaklar. Mustafa Okan, bu gelenek içinde gerçeklik kavrayışını sürekli gündeminde tutarak metin üretimini oluşturan ender sanatçılardan biridir.

Mustafa Okan’ın sanat eleştirileri Türkiye’de 1990’larda yaygınlaşan küreselci bakış açısının aksine, sanatçıyı ve sanatçının üretimlerini aktarırken, dönemin gereği oluşturulmuş algıların ekonomisini düşünmeye iter. Nihayetinde bu ekonomi öyle kapsayıcıdır ki, üretici, tüketici ve eleştirmenin var oluşunun tarihini “şimdi”ye hapseder.

1990’lı yıllarda Türkiye’de yükselen dalga olarak çağdaş sanatın konuşulduğu bir ortamda ve gerçekliğin bilinemediği düşünülen bir dönemde, sanat eleştirileri üretilmektedir. Aynı yıllar Mustafa Okan’ın sanat eleştirisinde gerçeklik kavrayışı, nesnel koşulların bilgisinin önemini hiç unutmadan, sanatçının gerçekle kurduğu özel bağ yoluyla, bilginin deformasyonunu anlamaya çalışarak ve sanatın değiştirici gücüne odaklanarak gelişir. Konu hakkında Okan: “Benim sanattan ve elbette gerçekçilikten anladığım, hayatı ve onu yönlendiren yapısal ilişkileri anlamaya çalışmaktır. Sanat ürünü ve sanat bilgisi dediğimiz şey bu algı ve anlama sürecinin ürünüdür.” Araştırmanın amaçlarından biri de Mustafa Okan’ın diyalektik bakış açısından yararlanarak günümüz sanat eleştirisi yazılarında gerçeklik kavrayışı sorunlarına işaret eden ipuçlarını bulmaktır.

Nitel araştırmalar türünde olan bu araştırma Mustafa Okan’ın sanat yazıları ve dönemin sanat yaklaşımlarından örneklerle sınırlandırılmıştır. İncelenecek metinler: Şenol Yorozlu: Hayırlı, Remzi Savaş: Kutsal Yalınlığın Reddi ve Osman Dinc: Buğday: Cam: Demir’dir.

Giriş

Türkiye’de 1990’lı yıllardan itibaren sanatın centilmen dostu ekonomi aracılığıyla canlandığı, Bienallerin politik argümanlarla sükse yaptığı, küratörlerin sayısının sürekli arttığı, sergi konseptini belirleyen kişilerin bir yandan koleksiyoner diğer yandan sanata yön veren alaycı tavırlarla hareket edebildiği¹, kültürün kurumsallaştığı ve dolayısıyla eleştirden bahsetmekte zorlanacağımız bir döneme geçiş yaşanır.

Bu dönem sanatçılar, globalleşen dünyanın nabız atışlarına yoğun ilgi duymaktadır. Denilebilir ki sanatın hayata duyduğu merak nedeniyle, hayatın kısa bir film şeridi misali sanat aracılığıyla belgeselleşerek gözümüzün önünden aktığı, bu hızlı dönüşüm karşısında şaşkınlıkla bakakaldığımız yıllardır. Şaşkınlığımız esnasında ise, çağdaş ve modern sanat ayrımı belirginleşmiş, sanat eleştirmenlerinden modern sanattan kopuşla dair anekdotlar gelmeye başlamıştır.

Aynı yıllar 1980 Darbesinin toplumun üzerinde bıraktığı etkilerin küresel sermaye yardımıyla gölgelenmesi söz konusudur. 1980’lerde Batı’da sanatçıların gerçekliğe duyduğu kuşku², kanımca Türkiye’de 1990’larda “öznenin yokluğunda” nesnenin içeriğiyle birlikte tüketim nesnesine dönüşmesi yoluyla vücut bulmuştur. Konu tartışmalıdır ve farklı görüşler³ mevcuttur. Çünkü aynı dönem sanat ve kuramın birlikte dinamik olarak hareket ettiği bir sanat algısı hakimdir.

Şu halde bir yandan kuramın, diğer yandan küresel sermayenin 1990’larda ağırlıklarını hissettirmeleri, birbirleriyle kurdukları ilişkiler ve çelişkiler açısından önemlidir. Bu ilişkileri ve çelişkileri besleyen düşünürler, 1968 hareketinden beri toplumda değişimin ya da dönüşümün öncüsü olma yerine, “söylem”e dayalı tarih okuması yapma tercihindense yana olabilmektedirler. 1990’larda bu söylemler, Postkolonyalizm’le birlikte görünüşte özgürlükçü, görünüşün altında kırıkandır. Kültür endüstrisinin sınır tanımayan, her yere uzanan sömürü düzenine karşı eleştirel durmakta zorlanır. Dahası yeni sömürgeciliğin kullandığı dilin anahtarlarından biri olur. Okan’ın belirttiği gibi “Sermaye düzeni kendi varlığının meşruluğuna zarar vermemek koşuluyla son derece özgürlükçüdür! (Okan, 2009,s.16)

¹ Bahsi geçen küratör ve koleksiyoner René Block’tur.

² Türkiye’de benzeri 1980’lerde Batı sanatında görülen gerçekliğe güvensizlik 1990’larda yaşanmıştır. Hal Foster, Batı sanatındaki bu yönelimi Gerçeğin Geri Dönüşü kitabında anlatır.

³ 1990’lı yılları tanımlarken dönemin etkili isimlerinden Ali Akay’ın anlatımına bakacak olursak: “Türk sanatında formel bir değişim - Marx’ın kullandığı bir terimi kullanmam gerekiyor, şu anda: çünkü, öyle açıklayabileceğimi düşünüyorum-, emeğin sermayeye formel boyun eğmesinden reel boyun eğmesine geçtiği zaman, kapitalizmin hakim üretim biçimi olarak kendini göstermesi gibi, sanatlarda da düşünsel veya kavramsal boyutta değil, biçim ve içeriğin formel olanın ve içeriğin kavramsal olana evrilerek ve bununla birlikte değişmesiyle bu gerçekleşti 1990’ların başında.(Akay, 2008, s25-26)

Mustafa Okan’a göre sanat gerçekliğin biliniş biçimidir ve 1990’lı yıllarda Türkiye’de genel olarak sanatçılar gerçekliğin parçalandığına dair düşünceler geliştirmiştir. Küçük alanlarda çalışıp, buldukları coğrafyanın sorunlarını, postmodern felsefe sorunlarıyla kıyaslamaktadırlar. Okan konu hakkında: “Alıcı ile sanatçı arasındaki ilişkinin bir pazar meselesi düzeyinde kalmasını, her şeye karşın daha masum buluyorum. Oysa kapitalizmin kültürüne, dünyayı algılama ve ona katılma düzeyinde eklenmiştir sanatçılarımız büyük ölçüde.”(Okan, 2009,s.17)demektedir.

Bu mühim noktada 1980’den itibaren Türkiye’de yapıtı üreticisinden ayıran, onu kendi içinde inceleyen göstergebilimsel eleştiri yöntemleri görünürlük kazanır. Göstergebilimsel eleştiri yöntemlerinin yanı sıra yapıtı aşmak isteyen, yapıtın anlatmak istediklerini, başka başka okumalarla yorumlayan yöntemlerde mevcuttur. Örneğin metinlerarasılık yöntemi, metinlerin birbirleriyle ilişki kurarak anlam kazandırılmasını hedefleyerek, sanat ürününü algılama özgürlüğüne öncelik verir ve postmodern dönemin yansımalarından biri olur. Ancak, her iki türde, bize gerçeklik kavrayışında, öznenin etkisizleştiğini anlatır. Daha yeni anlamıyla bireyin yok oluşuna atıf yapar.

İşte böyle bir dönemde Mustafa Okan’ın sanat ürününe yaklaşımı, hem dönemin eleştiri yaklaşımları arasında hem de kendi içinde çeşitlilik göstermektedir. Okan, ne bu yöntemlerden uzak durur, ne de bunların içinde yer alır, o yorum bağlamını tarihsel gerçeklik içinden yapar.

Mustafa Okan’ın Sanat Eleştirisinde Gerçeklik Yaklaşımı

Mustafa Okan, 1984 yılında Gazi Üniversitesi Resim-İş Eğitimi/ Resim bölümünde lisans öğrenimini tamamlar. 1991 yılında Hacettepe Üniversitesi Resim Bölümünde “Çağımız Sanatında Yeni Araştırma Süreçleri Sorunsalına Deneysel Bir Yaklaşım” teziyle Yüksek Lisans öğrenimini bitirir. 1996 yılında Hacettepe Üniversitesi Resim Bölümünü “Üretim Biçimi Olarak Sanat Kuramı Bağlamında Sanat Ürününün Bilgi Biçimi Olarak İncelenmesi” Sanatta Yeterlik teziyle mezun olur. Okan, 1993 ile 2016 yılları arasında, hem Türk sanatına katkılarıyla, hem de öğrencilerine katkılarıyla Çukurova Üniversitesi’nde Öğretim görevliliğini sürdürmüştür. Diyelim ki Resim İş öğretmenliği Anabilim Dalı’nın gelişiminde Mustafa Okan’ın gayreti ve emeği vardır. Sanatçının yaşadığı ve ürettiği ortamdan daha genele uzandığımızda Mustafa Okan’ın, çağdaş Türk sanatında gerçeklik bilgisine erişmede sanatın ve sanatçının nasıl bir yaklaşım belirlemesi üzerine bir örnek oluşturduğunu fark ederiz. Okan’ın sanat yaklaşımında gerçeklik algımızın kusurları bir bir açığa çıkarken, “sanatçı kişi” hayatı ve sanatı ayrılmaz bir bütünlük içinde ele alarak gerçeklik algılama sorumluluğunu taşımaktadır.

Birner Eraldemir konu hakkında: *“Mustafa Okan’ın anlatı retorisi, metinlerindeki hayatın yeniden biçimlendirilebilirliği üzerine kurduğu geleceğe dönük yeni bir hayat oluşturabilme potansiyeli ile (geçmiş) hafızaya bağlanır. Okan, sanatı kendine özgü bir varlık olarak tarif eder. Ontolojinin sanatı belli bir varlık olarak tarif edişindeki sanat ürününün maddi boyutu olan tuval ve boya bilgisi, Okan tarafından sanatçının bilinçli olarak seçtiği ve bilgi üretme eylemine için olan nesnelere.”*(Eraldemir, 2017) demektir. Böylece bu nesnelere salt maddi varlıklarıyla sanatta yer almak yerine, sanatın gerçekliği arayış ve bilme eyleminin bir parçası olurlar. Bilgi ve gerçeklik bizi yeniden belli bir bakış açısına çeker. Bu sınıfsal bağlamı olan bakış açıdır. Mustafa Okan, postmodern kültür tarafından gizlenen gerçekliğe karşı Sosyalist gerçekçiliği benimser. Okan’ın yaşadığı dönem, modernden postmoderne geçiş tartışmalarının sürdüğü, bu bağlamda Türkiye’de hem bir yazar, hem bir ressam hem de bir akademisyen olarak postmodern kültür eleştirisini sunduğu bir dönemdir. Örneğin, Mustafa Okan 1980’lerde yeniden gelişen sanat yaklaşımlarını ele alırken, Yeni gerçekçilik, hiper-gerçeklik gibi yönelimleri kendi içinde sorunlu bulur. Dünya görüşünün parçalanıp ufalandığı bir dönemde, gerçekliğin parçalandığı ve bireyin önemini yitirdiği bir düşünce sisteminde, gerek sanat etkinliklerine gerekse sanatçı örneklerine mesafeli yaklaşır. Bir imgenin taşınırken, onun tarihsel bağlantılarını görmezden gelerek, dolayısıyla bütünün içindeki yerini önemsemeden atılmış sanat adımlarına eleştirel bakar. Okan’ın eleştirel duruşu: “Ellili yıllardan bu yana sanatın değişimi üzerine söylenenlere bakarak, toplumsal çatışmanın egemenler lehine durağanlaştığı, hatta gerilediği dönemlerde “yeni”den söz etmekte temkinli davranıyorum. Egemen toplumsal ilişkileri onaylayan bir zihinsel ortamın içinde yer edinen deneyimleri kendi tarihimden uzak tutmaya çalışıyorum. “(Okan, 2012, S.31)bu cümlelerde ifadesini bulur.

Mustafa Okan’ın sanat eleştirisinde yöntemi; Bir yapıt taşıdığı tarihle birlikte değerlendirilirken, yapıtta olan kadar olmayana da bulmaya çalışmaktır. Gizlenen bulmaktır. Gizlenen bularak kendini aşmaya çalışmaktır. Sanatçının dünya görüşünü, deneyimlerini aktardığı ürünle tüketimin nesnel bir ilişki kurabilmesi Okan’ın tercihi olur.

Şenol Yoroğlu ve Kavramların Kuraklaşması

Mustafa Okan, Şenol Yoroğlu: Hayır adlı 1999 yılında Adam Sanat dergisinde yayınlanan makalesinde, sanatçının 1977 ve 1996 yılları arasında ürettiği resimler aracılığıyla insanın gerçekliği bilmesinin önündeki engellerden ve bu engellerin temelinde yatan ‘tarih anlayışı’ndan bahseder.

Hayatı bilme uğraşına bütünsel bakış açısıyla yaklaşan Okan, geçmiş ile kurduğumuz sorunlu ilişkiye değinir.

Örneğin Yoroğlu’nun tarihe yaklaşımını anlatırken: “Bu tarih anlayışı, geçmişini verimli bir toprak olarak görür, parçalarında başka araçlar yapılacak bir makineler mezarlığı olarak değil.”(Okan, 1999, s.40) demektir.

Okan’ın makalesinde paylaştığı Şenol Yoroğlu’ya ait röportajda “Yirmi birinci Yüzyıla Girerken Niçin Resim Yapıyorum!” başlığı altında “Okullarda Eğitim, Camii ve Kiliselerde Din, Mahkemelerde Adalet, Politikada Parti, Örgütlenmede Sendika, İletişimde Doğruluk, Sanatta Estetik ve Gerçek, Ailede Saygı, Askerlikte İtaat gibi. Bilinen bu soyut değer ve kavramlar yönetimlerin sürekliliği için her gün tekrarlanıyor.”(Yoroğlu, 1987) cümlesi, yaşamı algılama ürünlerimiz olan kavramların kullanımı üzerine söylenmiş önemli cümlelerden biridir. Okan, sanatçının zihinsel düzeydeki bozulma yoluyla oluşan “korku, şiddet, tapınma” gibi kavramlar üzerinden yaşamı algılamamıza yönelik eleştirisini önemser. Bu kavramların gerçeği bilmenin önündeki önemli engeller olduğunu belirtir. Ancak, üreticinin kavramlar üzerinden değil, bu kavramları biçimleyen koşullar üzerinden hareket ettiğinde gerçekliğin bilgisine bağ kuracağını düşünür.

Şenol Yoroğlu örneğinden hareketle diyebiliriz ki, geçmişten günümüze herhangi bir kavramla kurumsallaşmış sanat ürününün, sanatçı tarafından aynı kavramı kullanarak ters yüz edilmesi ve dolayısıyla kurumsallaşmanın dağılması, Mustafa Okan’ın gerçekliğe yaklaşımını ifade eder. Nitekim “Yoroğlu’nun muhalif tavrını inandırıcı kılan şey ise, gerçeklik bilgisinin çarpıtılmasıyla ortaya çıkan kavramları, bu çarpıtmayı açığa çıkarmaya elverişli bir sanat tavrı içinde ele almasıdır.” (Okan, 1999,S.38) demektir.



Görsel 1. Şenol Yoroğlu, Karanfil Koklayan Barbaros, 32.30 x 25.00 cm.

Başka bir açıdan, Yoroğlu’nun tarihle kurduğu ilişkinin önemine değinen Okan’a göre geçmişle kurulan bağ:

herhangi bir anın yeniden temsil edilmesinden öte, geçmişten günümüze kadar gelen kavramların çözümlenmesi yoluyla olur. Böylece çarpıtılmış bilgi, ters yüz edilecek, yeniden gerçeklik doğasına yaklaşılabilecektir.

Gerçekliğin doğasına yaklaşmak kanıksadıklarımızın yıkımıyla başlar. Okan kanıksadıklarımızın yıkımından sonra birey olmanın ilk adımlarından bahseder. Beri yandan birey tüketmeye koşullanmış, kısaca nesne egemenliğini kabullenmeye başlamıştır. Okan, yaşadığı dönemin önemli sorunlarından biri olan nesne ilişkilerine çoğu yerde vurgu yapar. Neoliberal dünyada, artık toplumsal dinamiklerin değişimi yerine nesnelere dünyasının değişiminden bahsedilmektedir. Bu aynı zamanda insan ilişkilerinin en aza indirgenmesi, yok sayılmasıdır. İşte Yoroğlu örneğinde insan ilişkilerin açığa çıkarılması, sanatçının eksik bırakma, yarım bırakma tavrıyla çözüm bulur. Sanatçının düşüncesi, izleyicinin bu yarım bırakılmışlığı tamamlamasını, konuşmasını isteyen düşünceyi barındırmaktadır.

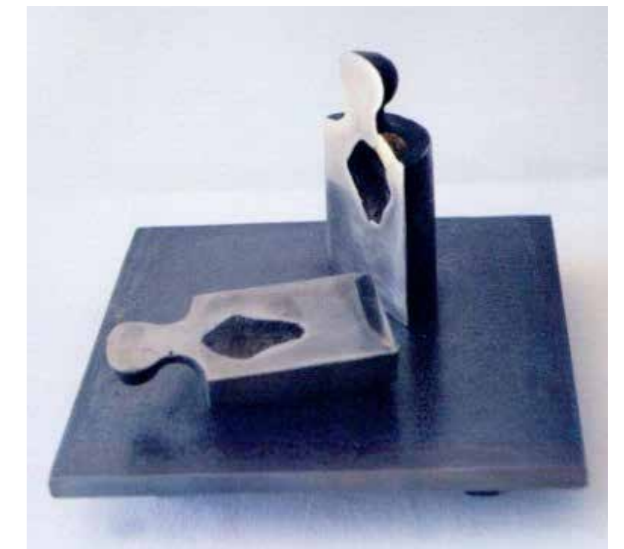
Yoroğlu incelemesinde Okan bireyin özne olmaktan, nesne olmaya geçişini: “bir üretim alanı içinde bulunmayı, onun iç özelliklerine egemen olarak davranmaya indirgemek, yaşamın sürmesiyle kurulu olan bağı koparmak anlamına gelir.” (Okan,1999,s.42) cümlesiyle ifade eder. Böyle bir durumda dünyayı nasıl algılarız? Dünyayı algılamak kullandığımız kavramların karşılıkları bize neler ifade eder? 1990’lı yıllarda insan algılayışını bozan, insanı rehin alan şiddet, korku ve tapınma kavramlarının dışında başka kavramlarda kullanılmaktadır. Keza kavram ya da kavramlardan oluşan sergiler ve hatta Bienalin başlangıcının 1990’lı yıllara rastlaması, sanat eleştirisi alanında ve sergilerde kavramlar ile ilgili çalışmaların artması oldukça ilginç bir kesişimdir. Gerçek bir kavramdır. Örneğin Levent Çalikoğlu 1990’lı yıllarda Türkiye’de sanatçıların algılayışlarından bahsederken: *“Onlara göre inançlar, tutumlar, değerler, disiplinler, toplumlar ve bizatihi anlam görüldüğü kadarıyla artık parçalanmakta ya da parçalanmaktadır. Bu nedenle sanatçılar kısmen daha dar alanlarda gerçeğe müdahale eder, gerçekliğin asla ve asla doğrudan temsil edilemeyeceğini bilerek onu yeniden kurar.”*(Çalikoğlu, 2008 S.12) demektir. Kısmen daha dar alanlarda gerçeğe müdahale edilebilir mi? sorusuna, Mustafa Okan’ın Şenol Yoroğlu metninde verdiği yanıt: “Bugün sanata egemen olan tavır, belirsizliği görünür hale getirmek yoluyla gerçekliğin bilinemez olduğunu söylemeye dayanıyor, sanat ürününü, gerçekliği algılamanın olanaklarını taşıyan bir nesne olarak görmüyor; ürünü çokanlamlı algılamaya neden olacak şekilde kurgulayarak gerçekliğin parçaları arasındaki ilişkileri kuşkuyla duruma getiriyor.(Okan,1999,s.38) demektir. Okan’a göre sanat ürünü belirsizleşme yoluyla tüketim nesnesi haline gelmektedir. Konu hakkında: “Böylece sanat ürünü, yaşam içindeki yeri ve yönü

belirlenmiş bir nesne olmaktan çıkar, kullanıcının seçimine bağlı olarak tüketim özelliği kazanan bir “şey”e dönüşür.”(Okan, 1999,S.38) demektir.

Sonuçta Mustafa Okan’ın üreticinin yok oluşu ile ürünün yok oluşunu birbirine bağlı olarak ifade ettiğini söyleyebiliriz. Paralel olarak 1990 yıllarda Türkiye’de sanat eleştirisinde gerçekçilikten bahsetmek zorlaşır. Sanat eleştirisine dair Ali Artun *“İstanbul’da 1990’larda birdenbire gerçekleşen ve eleştirmenlerin şevkle desteklediği sanatın işletmeleşmesi ve özelleştirilmesi hamlesi, aynı zamanda eleştirinin sonunun da ilanidir. Kamusal hayatın ve sanat hayatının son derecede örgütsüz olması nedeniyle zaten gayet iğreti ve savunmasız bir varlığı olan eleştiri, sanatla birlikte, hemencecik kültür yönetimi ve kurumsal iletişim teknolojileriyle kaynaıvermiştir.”*(Artun,2013) demektir.

Remzi Savaş: Kendine Bakmak Yerine Kimlik

Mustafa Okan, Remzi Savaş: Kutsal Yalınlığın Reddi isimli Adam Sanat dergisinde 2000 yılında yayınlanan makalesinde, Savaş’ın 1992 ve 1998 yılları arasındaki üretimleri aracılığıyla, nesnelere kurduğu kişisel yaşantısını, geçmişini, geometri algılayışını ve bu algılayışla oluşturduğu ürünleri inceler. Savaş, geçmişe dair olaylar yerine nesnelere biriktirmeyi seçerek hafızasında yer edinmiş nesnelere (bulanıklığından sıyrarak)günümüze taşır.



Görsel 2. Remzi Savaş, Kilo Kral, 135x25x25cm, 1998

Mustafa Okan, Savaş’ın ürünlerine kaynaklık eden kişisel öyküsünü, kendine bakarak dünyaya açılma deneyimi olarak düşünür. Örneğin “Dünya ile yeniden, yenilenmiş olarak buluşmanın başka bir biçimi ve kendi düşünme tarzı dışında kurulum işleyen başka bir dünyanın olup olmadığını anlamak için bir şans olarak.(Okan, 2000,S.60) demektir. Okan’ın vurguladığı başka bir dünya fikri Remzi Savaş’ın

ürünlerinde izleyicinin yapıyla kurduğu ilişkinin nesnel bakış açısı⁴ yoluyla yeni düşüncelere imkan tanınmasıdır.

Başka bir açıdan, 1990'lı yıllarda Türkiye'de sanat alanında kimlik konusu tartışılmakta, iktidar ve özne ilişkisi, kimliksizleşme, azınlık gibi konular gündem oluşturmaktadır. Okan konu hakkında "Postmodernizmin birbirinin içinde eritmeye çalıştığı şeylerle fetiş haline getirdiği farklılıklara(dinsel inançlar, etnik kimlikler v.s.) bakıldığında "konuyu, öyküyü, gerçekçi ifadeyi" sanata hangi koşullarla geri verdiğini görebiliriz. Bu koşullar gerçekçi gibi görünen ama gerçeği görünmez hale getiren bir sanatı egemen kılmıştır." (Okan,2012,s.46) demektedir. Mustafa Okan'ın dünya görüşü kendini karşısına göre konumlandırmayıştandır kaynaklanır. "Ben dilimi, sınıfsal karşıtlarımla eleştirel bir diyaloga girmek üzere harekete geçirmiyorum; kendi toplumsal varlığımı esas alıyorum." (Okan, 2009, s.11) cümlesiyle birey olmanın temellerinden birini "kendine bakmakta" birlikte geliştirdiğini ifade eder. Okan'a göre insani ilişkilerin görünmez olduğu, önemsizleştiği bu yıllarda sanatçı kişi hayat içinden kendine bakmakla yükümlüdür.⁵

Öte yandan 1990'lı yılların ipuçlarından birini Ali Akay'ın şu cümlesinde bulabiliriz: Asıl 90'lı yılların sanatını etkileyen şey bence; Foucault'nun, Deleuze ve Guattari'nin, Baudrillard'ın çevirileridir. (Akay,2008,S.22) Akay'ın belirttiği düşünceler kuşkusuz sanat çevresini 1990'lı yıllarda ve halen etkilemektedir.

Mustafa Okan ise, Postmodern teorileri açıkça eleştirmektedir. Yukarıda bahsi geçen Postmodernist düşüncülerin popüler olduğu dönemde, yani 2000 yılında yayınlanan Remzi Savaş incelemesinin giriş kısmında; "Sanatın geliştirdiği dillerden bazıları kültürel coğrafya üzerinde oldukça geniş egemenlik alanlarına sahiptir. Onların dile getirme ve anlam üretme olanakları, toplumsal düzeyde yaygın bir ortak benimsemeye dayalı olarak kullanılır. Bu nedenle de kullanım üstünlüğüne sahiptirler." der.(Okan, 2000, s.57) İşte Remzi Savaş'ın yalın anlatımı, sadece biçim dili olarak değil, Mustafa Okan'ın Remzi Savaş'ın biçim dilini incelemesi sonucu ortaya çıkan metinle anlam oluşturma eylemi olarak da 1990'ların kültürel ortamının dili içinde uyumsuz kalmaktadır. Çünkü bu ortamın dili deyim yerindeyse hayat bilgisinden uzaklaşmaktadır. Oysa, "hayat bilgisi, bir zaman içinden başka bir zamana bakarken değişen hayat

⁴Gerçekliğin yanıtıcı yapılanışından kendini kurtarmaya çalışan sanatçı, izleyici için de ürününü bilinç ve gerçeklik arasındaki bağı nesnelleştirmeye dönük bir olanak olarak yapılandırmak ister. "(Okan, 2012,S.6)

⁵Okan sanatçı kişi için "Hayata katılmakla gerçekliğin bilgisine ulaşmak arasındaki bağın farkına varılmışsa, amatörülüğün ne denli ağır bir maliyeti olacağı, safça kabullenişin apaçık bir boyun eğişe denk düşeceği görülür." tanımlamasını yapar. (Okan, 2005, S.14)

ile kendinin değişimi arasında nasıl bir ilişki kurulacağıdır."(Okan, 2000, s.61)

Osman Dinç: İnsanın Madde ile Kurduğu İlişkiyi Unutmak ve Hatırlamak

Osman Dinç, Buğday: Cam: Demir başlığı altında, 2001 yılında Adam Sanat dergisinde yayınlanan Mustafa Okan makalesinde 1988 ile 1997 yılları arasında Osman Dinç'in üretmiş olduğu sanat yapıtlarından örnekler incelenir. Mustafa Okan, Osman Dinç'in üretimlerinde demir, cam ve buğday gibi modernite öncesine uzanan öğelerin kullanılmasına dikkat çeker ve sanatçının seçtiği öğelere dair bilginin değişiminin tarihsel önemine işaret eder.



Görsel 3. Osman Dinç, İsimsiz, (Demir, cam, buğday) 100x30x30 cm, 1992

Okan, Osman Dinç'in sanat üretimlerinde geçmişe dönüşünü bir gerçeklik problemi olarak ele alır. Problemin ana hatları, sanatçının geçmiş ile kurduğu ilişkide nesneyi biçimlerken kendini biçimlendiren insan olarak belirlenmiştir. Nihayetinde Okan'ın bakış açısı, insanın madde ile kurduğu tarihsel ilişkiye yöneliktir. Örneğin: "Hatırlamayı, şimdiki zamanı hiçe sayan bir anılar/nesnel taşımasını dönüştüren popüler bellek ayarlama tarzından uzak durmanın yollarını arar gibidir Osman Dinç. Bunun bir yolu olarak da dünyayı biçimlemekle kendini biçimlemeyi iç içe geçirmeyi isteyen her bilinçli eylemde olduğu gibi, kendi hayatını anlamayı hayatın bütününe anlamakla birleştirmeyi öneren öykülere aracılık eden nesnel üretir. (Okan, 2001,S.66-67)demektedir.

Okan, geçmişini üreten insandan yolan çıkıp, geçmişini unutan insana varmış, bulunduğu tarihi noktadan hayatın işleyişinin bize dayattığı sorunlu "unutma-hatırlama denklemini" vurgulamayı kaçınılmaz kılmıştır. Çünkü Okan'a göre şimdiki zamanda, geçmiş ile kurulan sorunlu bağ, hatırlamanın biçimlendirilmesi, dolayısıyla insanın biçimlendirilmesiyle sonuçlanabilmektedir. Geçmişten kopuşla gelişen bu durum, üretici ve üretimi arasındaki ilişkiye dair önemin gölgelenmesine neden olur. Kopmaya dair Okan'ın ele aldığı bir diğer konu: Osman Dinç'in

üretimlerinde geçmiş ile kurduğu bağda, bireysel ve toplumsal olarak ilişki kurduğumuz öğeleri evrensel bakış açısıyla irdelemesidir. İnsanlar aracılığıyla toplumsal rollerini gerçekleştiren öğeleri seçmiş olmasıdır. Mustafa Okan, sanatçı için "Osman Dinç, nelerin değiştiğini bilmeden yaşanamayacağını göstermek ister gibidir." (Okan, 2001,S.66)der.

Okan'ın literatüründe 'şimdiki zaman', insanın geriye ya da ileriye dönük düşüncelerini kısır olarak yakalayan, onu bir makinanın işleyişi içinde tutan negatife vurgu olarak geçer.⁶ Popüler kültürle içkin olan şimdiki zaman, Okan için görünenin çarpıklığını olağanlaştırmaktadır. Çünkü nesnelere belleği, insanın belleğidir. Nesne ve insan arasındaki gerilimli ilişkide insan üretimiyle, ürettiğinin de hayat içindeki olanakları ve sınırlılıkları tarihle birlikte açığa çıkmaktadır.

Okan'ın Osman Dinç ile ilgili makalesinde yer alan ilk alt başlık "Geçmişin Gidişini Karşılama Biçimlerimiz"dir. Tarihsel olarak değerlendirdiğimizde 2000'li yılların başında Türkiye sanat ortamında geçmişin gidişini karşılama biçimlerimiz nasıldı? sorusu mühimdir. Bu ortamda 1990'lı yılların sanatını inceleyen, Türkiye'de hatırı sayılır bir okur kitlesi olan düşünür Nicolas Bourriaud etkilidir. Düşünür şimdinin potansiyellerini göz önüne alarak ve ütopyaların yerine şu anın somut adımlarını koyarak ilişkisel estetik yaklaşımını önerir. İnsan ilişkilerine dikkat çeken Bourriaud, sanatı iletişim üzerinden kurar ve formu değiştirir; insan ilişkilerinin formunu önerir. Formun sınırlı ve kendini dayatıcı olmasına vurgu yapan Bourriaud, güncel sanatta form yerine sanatsal önermelerin oluşumları aracılığıyla kurduğu ilişkiye odaklanır. Örneğin konu hakkında "İnsanlıkla nesne arasında bir ilişkiler alanı olan sanatsal pratik, artık insanlar arası ilişkiler çemberinde yoğunlaşıyor, doksanlı yılların başından beri konuşulan sanatsal pratikler de bunu gösteriyor. Sanatçı, giderek daha açık bir biçimde, işinin seyircileri arasında yaratacağı ilişkiler, ya da toplumsallaşma modellerinin keşfi üzerine odaklanıyor."demektedir.(Bourriaud, 2005,s.46) Kanımca insanın yabancılaşmasının önüne geçmeyi hedefleyen bu düşünce, aynı zamanda geri planda kaldığı düşünülen insan ilişkilerini yüceltir. Toplantılar, buluşmalar ve gösteriler gibi formlar önerir bize Bourriaud. Bu öneriler içinde ütopya son bulur ve yerine gündelik hayatta somut yaşam olasılıklarına

⁶Güncelliği geriye ve ileriye dönük bağlarından koparılmış bir şimdiki zamana denk tutan zaman-ve tarih- kavrayışlarına da karşı duruş. (Okan, 2004,S.39)

Ayrıca bkz: "Popüler kültür mikro zamanı beslemekle yükümlüdür. Canlılığını buna borçludur o. Mikro zamanı yakaladığında hayatın bütünsel devinimini yakaladığını sanan ve böylelikle hayata tutunduğunu düşünen yığınlar, geçici olanın sularında hayatın değişmezliği fikrini onaylamayı sürdürürler. (Okan, 2006,S.14)

odaklanılır. Modernizmin çatışmalı kültürü yerine uzlaşma ve ilişkiler ağı ön plana alınır.

Ancak burada sorun, yabancılaşmanın temelinde insan ilişkilerinin yerine tarihsel anlamı "en önemli şey" olan paranın yer alması gibi, insan ilişkilerinin önemsendiği ilişkisel estetik düşüncesinde de sermayenin bu ilişkilerin gizlenen yüzü olabileceğidir. 1990'lı yılların sanatı, Bourriaud'un düşüncesine göre uzlaşma ve ilişkiler kurma yoluyla deneyimlemeye çok uygun olduğu gibi, insan ilişkileri üzerinden sermayenin değişimini okuyabildiğimiz bir dönemin temsili de olabilir. Dahası yeni kümelenmeler ve farklı partnerlerle ortaklık geliştirme düşüncesine açılan sanat, küreselleşen sermayeye uyum sağlayabilir.

Bourriaud, şimdinin içinde var olan potansiyeli kullanarak çalışan sanatçı topluluğundan, öznenin değil öznelere çoğulluğundan bahseder. Form öznelere ilişkisine dönmüştür. Bourriaud'a göre formun kapalı ve kısıtlayıcı yapısı terk edilmeliyken, Okan tasarlanan nesnenin, kullanılabilir duruma gelince bağımsızlaşmasından bahsetmekte, olumlu ya da olumsuz bir nitelermeye başvurmadan tarihle birlikte değişimine işaret etmektedir. Örneğin Osman Dinç'in sanat ürünleri için: "İnsan tasarladığı nesnelere bir yandan da hayatını değiştiriyor kuşkusuz. Tasarlama süreci neredeyse bütünüyle insanın egemenliğinde olsa da nesne kullanılabilir duruma geldikten sonra bir anlamda bağımsızlığa kavuşur. Her kullanım anında nesne kendi özelliklerini dayatıyor olmakla değişme arzusunun da ortaya koymuş olur. Çünkü her nesnenin özellikleri aynı zamanda onun olanaklarının sınırlarını da çizer. (Okan, 2001, S.67)demektedir.

Bourriaud'da öznelere, katılım yoluyla çoğullaşmıştır. Buluşmalar, etkinlikler ve örneğin birlikte yemek yemek sanata dönüşmüştür. Kültür endüstrisinin bitmek bilmeyen açlığı nedeniyle mi? Yabancılaşmanın yerine, ilişki kurma bizi neoliberal politikalarından kurtarabilir mi? Çünkü bildiğimiz sermayenin görünür olması gerekmediğidir. Örneğin yabancılaşma bireylerin üretimlerinde karşılıklı ihtiyaçlarının doyurulması için değiş tokuşunda başlamaktadır.

Kuşkusuz dönemin genel eğilimi ile Mustafa Okan düşüncesi arasında birden fazla çelişki vardır. 1990'lı yıllardan itibaren modern sanattan kopuşu ifade eden Bourriaud, (Türkiye'de 1990'lı yıllara dair benzer düşünce örneğin Hasan Bülent Kahraman ve Ali Akay'da vardır.) artık hayal kurmayı bırakıp şimdikiyi değiştirmeyi önerirken, Mustafa Okan, şimdinin geçmiş ve gelecek ile kurduğu bağa önem verir. İletişimin tarih bilinciyle özgürleşip gelişebileceğini düşünür. Ona göre "Yitirilenlerin anlamını bilmek var olanı değerli kılmıyor yalnızca, olması gerekenlerle olmaması gerekenleri gelecek bilinci içinde

ayırıyor, durulaştırıyor.” (Okan, 1996, s.43)

Sonuç

Bu çalışmada Mustafa Okan'ın sanatta gerçeklik yaklaşımını araştırmak amacıyla ilk olarak Şenol Yoroğlu:Hayır! adlı metin incelenmiştir. Metinde Okan'ın kavramların kullanımlarına dair endişesi belirlemektedir. Kavramlar, toplumu yönlendirmek adına kullanıldığında, Okan onları tanımlamaya değil çözümlenmeye yönelmeyi önerir. 1990'lı yıllarda Türkiye'de sanat alanında kavramlar üzerine çalışmalar yoğunlaşmıştır. Aynı yıllar Postmodern düşüncenin gerçekliğe yaklaşımı öznel anlayışlar çerçevesinde ele alınmaktadır. Okan'ın bakış açısıyla gerçek kavramı, dünyayla kurulan ilişkide nesnel yanından kopup, öznel olarak algılanan bir yorumlama girişimine dönüştüğünde kavramların kuraklaşmasına neden olur. Çünkü dönüşüm özneliğin somutlaşacağı bireyin etkisiz olarak kabul edildiği tarihle kesilir. İşte bu öznel küresel sermayenin yardımıyla, tüketim nesnelereyle, o nesnelere birbirleriyle kurduğu ilişkiyle pekişmeye başlar.

İkinci olarak, Remzi Savaş: Kutsal Yalınlığın Reddi adlı makale incelenmiştir. 1990'lı yıllar iktidar ve özne arasındaki ilişki, kimlik gibi konular sanat alanında görünürlük kazanır. Okan, bu konuların gerçekliğe yaklaşımını sorunlu bulur, fetiş haline gelen farklılıkların üzerinden yükselen siyasi tutumu, hayatı anlamaya dair bilme biçimi geliştirememenin yansıması olarak görür. İktidarın diline bağlı bir muhalif tavrı mümkün kılmak, sanatçının düşüncelerini biçimleyebilmekte, her an eleştirdiği şeye dönüşme tehlikesini taşımaktadır. Postmodern dönemin dili üzerine düşünüldüğünde Okan'ın söyledikleri farklı bir boyut kazanmaktadır: “İnsanlar arasında tarihsel olarak belirlenmiş sınıfsal ayırım, halen kendini yeniden üretme yeteneğini güçlü bir biçimde korumakta, gerçekliğin dil düzeyinde dile getirilişi bu ayırım içinde biçimlenmektedir.”(Okan, 2009,S.10)

Üçüncü olarak Osman Dinç: Buğday: Cam: Demir isimli metin incelenmiştir. Bu metinde insanın madde ile kurduğu tarihsel ilişkinin sürekliliği içindeki bilginin değişimine paralel olarak, nesneyi biçimlerken kendini biçimlendiren insan irdelenmiştir. Okan'a göre insan ve nesne arasındaki gerilimli ilişkide, geçmişin hatırlanması geleceğin kurgulanmasına olanak sağlamaktadır. Aynı dönem Türkiye'de etkili olan Nicolas Bourriaud, 1990'lı yıllar içinde gelişen çağdaş sanata dair ilişkisel estetik olarak adlandırdığı yönelimin tanımını yapar. Bu tanım hayal kurma yerine şimdiki zamanın potansiyellerini kullanmayı önemseyerek, formun bilindik yapısını terk edip insan ilişkilerine yönelerek, modernizmin eleştirel doğası yerine uzlaşmacı bir fikre vurgu yaparak, sanatçı özne yerine özneler topluluğundan bahsederek Okan'ın tarihsel bakış açısından ayrılmıştır.

Üreticinin eylem ve etki alanı genişliyor gibi görünürken, küresel sermayeye uyum sağlayarak geçmiş ve gelecekte kopan sanat, “şimdi” içinde kendi gücünden neler yitirmiştir? Gerçekçilik kültürü içinde yakın tarihte yer almış bireyin yok oluşu tartışmaları, artık başka bir yok oluş tartışmalarına evrilmiştir. Artık ürünün, gelecek “potansiyeliyle” birlikte yok olabileceği düşünülmektedir. İnsanın ürettiğiyle birlikte dönüşümünün sakatlanması yalanına bugün post-truth denilmektedir. Ve bugün anlamak için, 1990'lı yıllara baktığımızda Ali Artun'un söyledikleri kayda değerdir: “Bu yıllardan sonrası, modernizmin, avangardın ve onları besleyen özerkliğin parçalandığı; sanatın kamusal alanıyla birlikte, onun bileşeni olan tarihin, teorinin (felsefenin) ve doğal olarak eleştirinin iflas ettiği zamanlardır.”(Artun, 2013)

KAYNAKÇA

- Artun, A. (2/1/2013) *Eleştiriden İstifa*, Erişim tarihi:20.08.2017, <http://www.e-skop.com/skopbulten/elestiriden-istifa/1049>
- Bourriaud, N. (2005) *İlişkisel Estetik*, İstanbul:BağlamYayıncıları
- Can.N.A.(1/10/2011) *René Block ve 1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanat Ortamında Otorite ve Dil Kurguları*, Erişim tarihi: 15.03.2016,<http://www.e-skop.com/skopdergi/ren%C3%A9-block-ve-1990-sonrasi-turkiye-cagdas-sanat-ortaminda-otorite-ve-dil-kurgulari/414>
- Çalıköğlü, L. (Hazırlayan) (2008) “90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat”, İstanbul:Y.K.Y.
- Dinç, O. (1992) İsimsiz, 100x30x30 cm, Erişim tarihi: 05.02.2018, <http://osmandinc.net/tr/goster.php?id=107>
- Eraldemir B. Kişisel Görüşme: Tarih: 20.03.2017
- Okan, M., Aksoy T., Yılmaz, M., (2009) "1980 Sonrasına Genel Bakış", Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Okan, M., (2006, Güz) Ercan Akyol: Serinkanlı Öfke, *Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi*, Sayı 37
- Okan, M.(2012) Gerçekçilik Kültürü İçin Notlar, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Yılmaz, M.(Ed.) Ankara: Ütopya yayınevi Sanat Dizisi.
- Okan, M., (1996, Ocak) Joseph Beus:Geçit, *Adam Sanat Dergisi*, Sayı 122.
- Okan, M., (2005, Yaz) "Muhammet Şengöz: Sokak Çocuğu Adımları", *Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi*, Sayı 33.
- Okan, M., (2001, Ağustos) "Osman Dinç: Buğday: Cam: Demir", *Adam Sanat Dergisi*, Sayı 187.
- Okan, M., (2000, Mart) "Remzi Savaş: Kutsal Yalınlığın Reddi", *Adam Sanat Dergisi*, Sayı 172.
- Okan, M., (1999, Ocak) "Şenol Yoroğlu: Hayır!", *Adam Sanat Dergisi*, Sayı 158.
- Okan, M., Temhem Z., Arslanoğlu K., Ötgün C.,(2012) Gerçekçiliğin İkinci Baharı, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Yılmaz, M. (Ed.) Ankara: Ütopya yayınevi Sanat Dizisi.
- Okan, M., (2004, Kış) "Turhan Selçuk: 60+", *Güldiken: Dört Aylık Mizah Kültürü Dergisi*, Sayı 32.
- Savaş.R. (1998) Kilo Kral, 135x25x25cm, Erişim Tarihi: 09.02.2018, <http://www.tamsanat.net/sanatcilar/eserleri.php?sanatci=936>
- Yoroğlu, Ş. Karanfil Koklayan Barboros, 32.30 x 25.00 cm.,Kağıt üzerine karışık teknik Erişim Tarihi: 10.02.2018, <http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=514&bhcp=1&periodID=-1>



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan April 2018

Pınar TÜRKDEMİR¹

¹ Başkent Üniversitesi/Baskent University/pkatilmis@baskent.edu.tr

SANAT VE MODA ETKİLEŞİMİ BAĞLAMINDA SANATA ADANMIŞ KOLEKSİYONLAR: YVES SAINT LAURENT

COLLECTIONS DEDICATED TO ART IN THE CONTEXT
OF ART AND FASHION INTERACTION: YVES SAINT
LAURENT

Anahtar Sözcükler: Yves Saint Laurent, Moda ve Sanat,
Disiplinlerarası Tasarım.

Keywords: Yves Saint Laurent, Fashion and Art,
Interdisciplinary Design.

ÖZET ABSTRACT

Sosyolojik bir olgu olan moda yön veren en önemli unsurlardan birisi de sanattır. Moda endüstrisinin ürünleri üzerinde görülen sanatsal etkiler akıllara “moda bir sanat mıdır” sorusunu getirmiş, uzun yıllar tartışılan bu konu ile ilgili birçok yorum yapılmıştır. Döneminin öncüsü, aykırı ve sanat sever moda tasarımcısı Yves Saint Laurent, “Moda sanat mıdır, değil midir?” tartışmalarına 1960’lı yıllarda başlayıp sürdürdüğü sanatçılar ve onların eserlerinden ilham alarak tasarladığı elbiseleriyle modanın sanat olmasa bile sanattan ayrı düşünülmemeyeceğini göstererek farklı bir yorum getirmektedir. Yves Saint Laurent, modanın sanat olmadığına ancak var olması için sanata ihtiyacı olduğuna inanmış ve moda dünyasına giriş yaptığı ilk yıllardan beri de sanat tarihi onun en önemli esin kaynağı olmuştur.

Moda tarihinin en popüler tasarımlardan biri olan Yves Saint Laurent’ın “Mondrian elbisesi” 1965 sonbahar kış sezonunda sergilenmiştir. Mondrian’ı diğer sanatçılar takip etmiş; Matisse, Van Gogh, Monet, Braque ve Wesselman da Yves Saint Laurent’ın ilham kaynakları arasında yerlerini almışlardır. Yves Saint Laurent, 1966’da Tom Wesselmann ve pop-art’a hayranlığını tasarımlarına yansıtarak belli etmiş, 1967 koleksiyonunda ise kübizme göndermeler yapmıştır. 1940 tarihli “La Blouse Romaine” isimli Henri Matisse tablosu, 1981 sonbahar-kış koleksiyonunda Laurent’ın tasarladığı ipek bluzaya esin kaynağı olmuş, koleksiyonda kullanılan renklerin Matisse tablolarındaki kadar etkili olduğu dönemin yorumcuları tarafından kaleme alınmıştır. 1988 yılının ilkbahar-yaz koleksiyonunda ceketlerin üzerine yerleştirdiği Van Gogh ve Monet çiçeklerinin ve defilenin kapanışında yer alan gelinliğin dekoltesinden taşan Georges Braque güvercinlerinin sanat ve moda çevrelerinde büyük ses getirdiği söylenebilir.

Bu çalışmada; sanata adanmış bir tasarım felsefesine sahip Yves Saint Laurent’ın mesleki yaşamı ve sanattan ilham alarak tasarladığı koleksiyonlar ele alınmıştır. Çalışma, sanat ve moda etkileşiminin tarih boyunca var olduğunun ortaya konması açısından, disiplinler arası yaklaşımların tasarımları olumlu yönde beslediğinin bir göstergesi olması açısından alanında önemli bir çalışma niteliğindedir.

Art, is one of the most important elements that guides to fashion for decades. The effects that seen on the products of fashion industry, points a question “if the fashion is an art or not?”. Whether there are so many comments about this topic for years, a different approach came from the unique and pioneer and art lover fashion designer Yves Saint Laurent. He says that “even though fashion is not an art but it can not be thought apart from art”. Yves saint Laurent had believed the need on art for making fashion design from the beginning of his vocational life. So the history of art was one of the most important spirit of his designs.

One of the most copied dress in fashion history was Yves Saint Laurent’s Modrian Dress is exhibited on fall- winter season in 1965. After Mondrian; Matisse, Van Gogh, Monet, Braque and Wesselmann’s works were became an inspiration for Laurent’s designs. In 1966 Tom Wesselman and pop-art effects could be seen on his designs. The piece of Henri Matisse named as “La Blouse Romaine” was the inspiration for Laurent’s silk blouse which was a piece of 1981 fall-winter season collection. The strong effects of colors on the dresses of Yves Saint Laurent is written by the commentators of the term. Van Gogh’s and Monet’s flowers and the Braque’s pigeons on his 1988 spring-summer collection pieces, were made a great impression in art and fashion environment.

In this study; an art dedicated design philosophy of Yves Saint Laurent and his vocational life, his art inspired collections are discussed. This study is important in its own area because of showing the interaction between art and fashion via the art inspired collections of Yves Saint Laurent and approving the positive effects of interdisciplinary studies on design works.

Giriş

İnsanoğlu ilk çağlardan beri sanatı duygularını ifade edebilmek için bir araç olarak kullanmıştır. Bu araç bazen yalnızca iletişime hizmet ederken bazen de kişinin kendi iç dünyasını dışa vurum şekli olarak tezahür etmiştir. Mağara duvarlarındaki resimler, lahitlere resmedilmiş sahneler, kazılarda bulunan heykeller, tapınaklara kazınmış rölyefler, vb. buluntular, sanatın insanlar için bir iletişim yolu ve kendini ifade biçimi olması işlevine örnek olarak gösterilebilir (Geczy ve Karaminas, 2012, s.37). Sanat, sanatçının var oluş amacını ifade etmesine ve olgunlaşmasına hizmet etmesi sebebiyle her an, her alanda kendini gösterebilir. Bireyin içinde var olan kendini anlatma arzusu farklı materyal ve yollarla ifadeye dönüşebilir. Bazen bir tuval ve boya, bir kalem ve kağıt, bir tutam çamur, bir blok mermer ve bazen de bir parça kumaş ve iğne, iplik kişinin iç dünyasını yansıtmada bir araç olabilir.

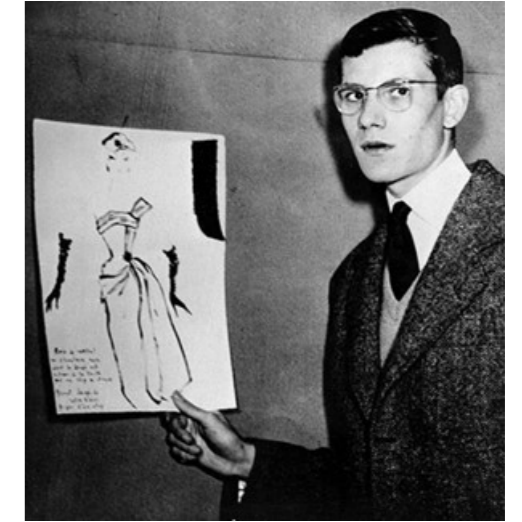
Modanın tarihi incelendiğinde tasarımcıların ortaya çıkardığı işlerin form, fonksiyon ve fayda kıstasları ile üretilmiş olmalarına rağmen yaratıcılarının kendi iç dünyalarını dışa vurdukları, tasarımcıların imzaları denebilecek ifade ve detayları da barındırdıkları görülür. İşte bu noktada moda ürünü olarak ortaya çıkan bir eserin yaratım sürecinden geçerken sanatla olan etkileşimi ve bağlantısı göz ardı edilemez (Cutler, 2015. s.21). Moda tarihinde bu etkileşimi en etkin biçimde tasarımlarına yansıtan tasarımcılardan biri Yves Saint Laurent’ dir. Yves Saint Laurent yaşamı boyunca sanatın farklı dalları ile ilgilenmiş, etkilendiği sanatçıların izlerini giysilerine taşıyarak disiplinler arası tasarım kavramının, moda tasarımı alanındaki öncü uygulayıcılarından biri olmuştur.

Yves Saint Laurent ve Moda

Yves Henri Donat Mathieu-Saint-Laurent, bilinen adı ile Yves Saint Laurent 1936 yılında Cezayir’de dünyaya gelmiş, annesi, babası ve iki kız kardeşi ile birlikte büyümüştür. Çocukluk çağında çok severek oynadığını anlattığı kağıt bebek giydirme oyunları, kadın giyimine olan ilgisinin ilk sinyalleri olarak değerlendirilebilir (Cheneune ve Muller, 2010, s. 13). İlk gençlik yıllarında annesi ve kız kardeşlerinin giysilerini tasarlamaya başlamış ve yaptığı tasarımlar aile çevreleri tarafından oldukça ilgi görmüştür. Yves Saint Laurent geçen yıllar içerisinde resim, heykel, müzik, sinema, edebiyat, vb sanat dalları ile yakından ilgilenmiş, sanatçıların ve sanat eserlerinin kendi kişisel yaşamına, hayata bakış açısına, yaratıcı düşünce gücüne ve dolayısıyla da tasarladığı giysilere derin etkileri olduğunu gözlemlemiştir. Bu farkındalık onun sanata olan ilgisini arttırmış, hayatının son anına kadar sanat ile iç içe bir yaşam sürmesine neden olmuştur. İlerleyen yıllarda tasarımcı, hayat arkadaşı Pierre Berge ile birlikte geniş bir

sanat eseri koleksiyonu oluşturmuştur (Berge, 2008, s.44-49).

Kadın giysi tasarımına olan ilgisi çocukluk çağından beri süregelen Yves Saint Laurent, 1953 yılında, daha on yedi yaşında iken, üç adet eskiz çizimi ile katıldığı “Uluslararası Yün Sekreteryası / International Wool Secretariat” nın düzenlediği tasarım yarışmasında birincilik ödülü almış ve bu ödül onun Paris moda camiası tarafından fark edilmesine vesile olmuştur (Lowit, 2014, s.15).



Görsel 1. Yves Saint Laurent ve “International Wool Secretariat” ta Birincilik Ödülü Alan Tasarımı.

Çocukluk yıllarından itibaren topluma hizmet etmek istediği meslek alanını belirlemiş olan Yves Saint Laurent, on sekiz yaşında Dünya’nın moda merkezi olarak adlandırılan Paris’e yerleşmiştir. Dior Moda Evi’nde tasarımcı asistanı olarak işe başlayan tasarımcı, kısa sürede Christian Dior’un güvenini kazanmayı başarmış, 1957 yılında Christian Dior’un ani ölümü ile yirmi bir yaşında Dior Moda Evi’nin başına geçmiş ve ciddi bir kriz yaşamakta olan Dior Moda Evi’ni kurtaran tasarımcı olarak anılmaya başlamıştır (Cheneune ve Muller, 2010, s. 27-29). Yves Saint Laurent, Dior’un çatısı altında çalıştığı yıllarda onun belirgin kadınsı çizgisinden ödün vermeden Dior kadınına modern dünyaya adapte eden koleksiyonlar hazırlamıştır. Dior Moda Evi’nde çalıştığı yıllarda Dior’un kanıksanmış çizgisini ve marka imajını devam ettirme gerekliliği sebebi ile yaptığı tasarımlarda kendisini tam anlamıyla ifade edememiştir (Bowless, 2008, s. 50-52).

1960 yılında mesleğinin doruk noktasında iken Cezayir Özgürlük Savaşı’nda askerlik yapması için Fransız ordusuna alınan Yves Saint Laurent, yirmi gün içerisinde ciddi bir fiziksel ve ruhsal bunalım sürecine girmiş ve yoğun bir tedavi süreci geçirmiştir. Yves Saint Laurent’ın yaşadığı bu bunalım ve çöküş dönemi sebebi ile Dior Moda Evi’ndeki işine son verilmiş ancak kısa bir süre sonra hayat arkadaşı, sanayici iş adamı Pierre Berge ile kendi moda evi olan “Yves Saint Laurent YSL” yi kurmuştur (Cheneune ve

Muller, 2010, s. 32). Tasarımcının bu dönemden sonra hazırladığı koleksiyonlarında özgürce kendini ifade edebildiği ve gerçek çizgisini yansıtabildiği görülmektedir.

Yves Saint Laurent, kendi markası altında tasarım yaparken; Dior Moda Evi'nde sergilemek durumunda olduğu feminen/kadın çizgiyi terk ederek, bir idol olarak gördüğü dönemin aykırı ve yenilikçi moda tasarımcısı Coco Chanel'den ilham alarak ezber bozan tasarımlar yapmıştır. Tasarımcı, yakaladığı bu çıkış ile, Coco Chanel'den sonra, kadınlar için ikinci bir devrim olarak adlandırılabilir, maskülen/erkeksi tasarımlara imza atmıştır. 1966 yılında Fransız kurallarını sarsarak tüm dünyada ses getiren "Le Smoking" koleksiyonu ile kadınlara smokin giydiren ilk tasarımcı olmuştur (Watson, 2007, s. 46).



Görsel 2. "Le Smoking" Koleksiyonundan Parçalar.

YSL, kendi yaşam felsefesi gereğince cinsiyetçi ayrımcılığa karşı bir duruş sergilemiş ve sadece erkeklerin kullanabildiği giysileri kadınlar için tasarlamış; güçlü, öz güvenli, maskülen bir kadın imajı yaratmayı başarmıştır (Bowless, 2008, s. 69).



Görsel 3. Yves Saint Laurent'ın yarattığı maskülen kadın imajından örnekler.

Yves Saint Laurent, tasarımlarını herkes için ulaşılabilir kılma arzusuyla, moda endüstrisinde yeni bir dönemin başlamasına öncülük edecek olan "Hazır Giyim Koleksiyonu/Ready to Wear" ile bir kez daha Fransız moda dünyasını derinden sarsmış ve hazır giyim koleksiyonu hazırlayan ilk Fransız moda tasarımcısı olmuştur (Cheneune ve Muller, 2010, s. 54). Yves Saint Laurent'ın giysilerinde günlük yaşam koşullarının farkında olan, empati kurabilen, duyarlı bir tasarımcının sadelik, rahatlık, konfor ve fonksiyonellik kaygısının yanında sanat aşığı bir tasarımcının sofistike dokunuşları ve sanatsal ifadeleri de hissedilmektedir.

"Sanata Adanmış Koleksiyonlar"

"Yves Saint Laurent YSL" moda evini kurduktan sonra yaşadığı özgürleşme süreci ile artık kendi iç dünyasını tasarımlarına aktarabilmeye başlayan tasarımcı, ilham aldığı sanatçılar ve onların eserlerinden izler taşıyan özel koleksiyonlar hazırlamıştır. "Sanata Adanmış Koleksiyonlar" olarak ifade ettiği bu koleksiyonlar ile tasarımcı, sadece moda dünyasını değil, dönemin sanat dünyasını da derinden etkilemiş ve büyük ses getirmiştir (Smith, 2013, s. 97-99). Bir giysinin sanatsal izler taşıyabilmesinin ve giysi tasarım sürecinin sanat alanları ile olan etkileşiminin görülmesi moda dünyasına olan bakış açısının ciddi anlamda değişmesine sebep olmuştur. Moda ürünü olarak ortaya çıkan tasarımların yaratım sürecinin tamamen sosyolojik verilere dayalı olmasının anlaşılması, sanatın birçok alanından beslendiğinin görülmesi ve disiplinler arası çalışmaların yarattığı güçlü etkinin fark edilmesi moda dünyasında bir ilke daha imza atan, "modanın dahi devrimcisi" Yves Saint Laurent sayesinde olmuştur(Cheneune ve Muller, 2010, s. 63).

Yves Saint Laurent'ın moda ve sanat çevrelerinde büyük ses getiren, sanata adanmış ilk tasarımı 1965 sonbahar-kış sezonunda sergilenen 'Mondrian Elbisesi' olmuştur. Modanın sanat ile etkileşimini en net şekilde ortaya koyan ve bu özelliği ile moda tarihinde yerini alan Mondrian Elbisesi'nin tasarımında Yves Saint Laurent, hayranlığını "resimde ötesine geçilemeyecek sanatçı" olarak ifade ettiği, Hollandalı ressam Piet Mondrian'ın tablolarından ilham almıştır (Cutler ve Tomasello, 2015, s. 86-87). Modern sanatın etkili bir örneğini, üç boyutlu giysi formuna büyük bir ustalıkla entegre etmeyi başaran Yves Saint Laurent'ın "Mondrian Elbisesi" döneminde yarattığı güçlü etkiyi ve popüleriteyi günümüzde hala korumaktadır (Sari ve Kodaman, 2014, s. 59-62).



Görsel 4. Mondrian Elbisesi ve Piet Mondrian Tablosu.

1966 yılı sonbahar-kış koleksiyonunda ise tasarımcının, Tom Wesselman'ın eserlerinden ilham alarak hazırladığı giysileri ile Pop-Art akımını podyumuna taşıdığı gözlenmiştir (Muller, 2016, s.76).



Görsel 5. Tom Wesselmann Koleksiyonundan Örnek Tasarımlar.

Tasarımcı, sanat akımlarının etkisi ile hazırladığı tasarımlarına 1967 yılı ilkbahar-yaz koleksiyonu ile devam etmiştir. "Afrika" temalı koleksiyonda tasarımcının kübist sanat akımından etkilenerek hazırladığı giysiler dikkat çekmiştir (Smith, 2013, s. 156).

Yves Saint Laurent, "Mondrian Elbisesi" ve sanat akımlarını ilham alarak hazırladığı koleksiyonları ile yarattığı güçlü etkilerin ardından 1979 yılı sonbahar-kış koleksiyonunda bu kez Pablo Picasso'nun eserlerinden ilham alarak hazırladığı tasarımlarla ressamın ünlü tablolarını giysi yüzeylerine taşımıştır (Muller, 2016, s.87).



Görsel 6. Pablo Picasso'ya Adanmış Koleksiyondan Örnek Tasarımlar.

1981 yılı, sonbahar-kış koleksiyonunda Fransız ressam Henri Matisse'in tablolarından ilham alarak sanatçıya olan hayranlığını ifade etmiştir. Tablolarında renkleri büyük bir ustalıkla kullanması ile bilinen Henri Matisse'in "La Blouse Romaine" tablosunu bir bluz tasarımına taşıyan Yves Saint Laurent, Henri Matisse tablolarındaki renk baskınlığına sahip bir koleksiyon sunmuştur (Muller, 2016, s.92).



Görsel 7 ve 8. Henri Matisse'e Adanmış Koleksiyondan Örnek Tasarımlar.

Yves Saint Laurent, 1988 ilkbahar-yaz koleksiyonundaki tasarımlarını Vincent Van Gogh, Claude Monet ve Georges Braque'ye adanarak onların eserlerinde var olan detayları yansıtan giysiler tasarlamıştır (Muller, 2016, s.98). Van Gogh ve Monet'nin tablolarındaki çiçeklere daha çok ceket tasarımlarında yer veren tasarımcı, Georges Braque'ın tablolarındaki güvercinleri ise giysilerde üç boyutlu etkiler yaratmak amacı ile kullanmıştır. Koleksiyonun bitişini

yapan gelinlik tasarımında göğüs dekoltesinden fırlayan Braque güvercinleri dikkat çekmektedir.



Görsel 9. Vincent Van Gogh Tablolarından İlham Alınan Ceket Tasarımı Örnekleri.



Görsel 10. Claude Monet Tablolarından İlham Alınan Ceket Tasarımı.



Görsel 11. Georges Braque'in Güvercinlerinden İlham Alınan Gelinlik Tasarımı.

Yves Saint Laurent, sanat ve moda etkileşimi bağlamında hazırladığı "Sanata Adanmış Koleksiyonlar" ile dönemin sanat camiaları tarafından takdir toplayarak 1983 yılında Metropolitan Sanat Müzesi'nde solo sergi ile onurlandırılan ilk moda tasarımcısı olmuştur (Berge, 2008, s. 132).

Yaşadığı yoğun çalışma hayatı ve yıpratıcı özel yaşantısı sebebi ile 2002 yılında moda tasarımcılığı mesleğinden emekli olduğunu açıklayan tasarımcı, vedasını Centre Pompidou'da düzenlediği, mesleki yaşamında geçtiği süreçleri yansıtan, retrospektif bir şov niteliğindeki son haute-couture koleksiyonu ile taçlandırmıştır(Berge, 2008, s.125).



Görsel 12. Yves Saint Laurent'ın Veda Defilesi (Retrospektif Şov).

2008 yılında beyin kanseri hastalığı sebebi ile vefat eden Yves Saint Laurent, üstün mesleki başarısı, sanat sever kişiliği, ezber bozan yenilikçi yaklaşımları ve sansasyonel özel hayatıyla yaşadığı dönemin popüler gündeminde yer alan bir tasarımcı olmuştur (Lowit, 2014, s. 114).

Tasarımcı, mesleki başarıları sebebi ile; 2001 yılında Fransa Cumhurbaşkanı Jacques Chirac'ın "Légion d'Honneur" ödülüne, 2007 yılında ise Fransa Cumhurbaşkanı Nicolas Sarkozy'nin "Grand Officier de la Légion d'honneur" rütbesine layık görülmüştür (Mynott, 2014, s. 106).

Sonuç

Moda'nın sosyolojik bir olgu olması gerçeğinden hareketle, insanı ilgilendiren her olaydan ve her durumdan etkilenebildiği bir gerçektir. Moda tasarımcısı yaşadığı toplumun gündeminden ve dinamiklerinden haberdar olarak, o toplumda yaşayan bireylerin ihtiyaçları ve talepleri doğrultusunda ürün tasarlamaktadır (Hakko, 1983, s. 8). İşte bu noktada moda tasarımı, kişinin kendisini özgürce ve hiçbir kaygı gütmeden ifade edebildiği sanattan farklılaşır. Bir moda ürünü; form, fonksiyon ve fayda kıstasları ile üretildiğinden özgün bir dışa vurum ürünü olan sanat eseri niteliği taşımamaktadır (Smith, 2013, s. 21). Moda, tasarımcıların toplumu etkileyen her olay ve olguyu ilham alabilmeleri nedeni ile sanatın her alanı ile etkileşim halinde bulunurlar. Bir moda ürünü tasarlanırken sinema, tiyatro, heykel, resim, seramik, müzik, mimari, vb. birçok sanat alanından beslenebilir, eserlerin izlerini taşıyabilir ve bunun tam tersi bir durum da gerçekleşebilir. Bir kostüm; bir müziğe, bir şiire veya bir tabloya ilham olabilir (Geczy ve Karaminas, 2012, s.17).

Yves Saint Laurent'ın, yaşadığı dönemin otoriteleri tarafından tartışmalara konu olan, "moda bir sanat mıdır, değil midir" konusuna yaklaşımı; Modanın bir sanat dalı olarak sayılamayacağı ancak var olabilmesi için sanata ihtiyacı olduğu ve sanatın tüm dalları ile etkileşimde olduğu" şeklinde olmuştur (Cutler ve Tomasello, 2015, s.84).

Moda dünyasına adım attığı ilk yıllardan beri sanat tarihi Yves Saint Laurent için önemli bir ilham kaynağı olmuş; sanatçılara duyduğu hayranlık ve saygıyı onların eserlerinden ilham alarak tasarladığı giysilerle ifade etme

yolunu seçmiştir. Bu yaklaşımıyla hem sanat hem de moda dünyasında büyük ses getiren tasarımcı sanatla olan ilişkisini "sanatçılara yakın hissedebilmek ve onların üstün yeteneklerinden dersler çıkarabilmek" olarak tanımlamıştır (Lowit, 2014, s. 142).

Tasarımcı, dönemin sanat camiasının moda bakış açısını değiştirmiş ve modanın sanatın farklı dalları ile etkileşim içerisinde olup, disiplinler arası çalışmaya elverişli bir alan olduğunu ispatlamıştır(Watson, 2007, s. 84). Yves Saint Laurent, üstün mesleki başarısı, kural tanımaz yenilikçi manifestoları ve imza attığı ilkler sebebi ile moda tarihinin unutulmaz tasarımcıları arasında yerini almıştır.

KAYNAKÇA

Berge, P. (2008). *Yves Saint Laurent Memoirs*. France: Assoluline Publishing.

Bowless, H. (2008). *Yves Saint Laurent: Style*. UK: Harry N Abrams.

Chenoune, F. ve Muller, F. (2010). *Yves Saint Laurent*. New York: Abraham Books.

Cutler, E. P.ve Tomasello, J. (2015). *Art + Fashion: Collaborations and Connections Between Icons*. USA: Chronicle Books.

Geczy, A.ve Karaminas, V. (2012). *Fashion and art*. London: Bloomsbury Publishing.

Hakko, C.(1983). *Moda olgusu*. İstanbul: Vakko Yayınları.

Lowit, R. (2014). *Yves Saint Laurent Foreword by Pierre Berge*. UK: Thames & Hudson Ltd.

Muller, F. (2016). *Yves Saint Laurent: The Perfection of Style*. USA: Rizzoli International Publications.

Mynott, L. (2014). *Yves Saint Laurent: A Moroccan Passion*. France: Lamartinierette Group.

Sari, S. ve Kodaman, L. (2014). Yves Saint Laurent giysi tasarımlarında Piet Mondrian etkisi. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 4(7), 59-62.

Smith, M.O. (2013). *Art and fashion in the 21st Century*. UK: Thames & Hudson Ltd.

Watson, L. (2007). *Modaya yön verenler*. İstanbul: Güncel Yayıncılık.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1. Erişim adresi: <http://www.anothermag.com/art-hotography/gallery/3112/karl-lagerfeld-yves-saint-laurent-at-the-wool-secretariat>. Erişim tarihi: 10/02/2018.

Görsel 2. Erişim adresi: <https://elopeinparis.com/yves-saint-laurents-le-smoking-tuxedo/>. Erişim tarihi: 10/02/2018.

Görsel 3. Erişim adresi: <https://mademoisellememe.com/arts-yves-saint-laurent-exhibition/>. Erişim tarihi: 08/02/2018.

Görsel 4. Erişim adresi: <http://paperpursuits.blogspot.com.tr/2009/02/yves-saint-laurent-dress-mondrian-dress.html>. Erişim tarihi: 11/01/2018.

Görsel 5. Erişim adresi: <http://muherdespuedelos40.blogspot.com.tr/2015/08/serie-arte-moda-yves-saint-laurent.html>. Erişim tarihi: 10/01/2018.

Görsel 6. Erişim adresi: <http://caprissima.com/yves-saint-laurent-exhibition-opening-gala-bowes-museum/>. Erişim tarihi: 24/02/2018.

Görsel 7. Erişim adresi: <https://anothercoolro.wordpress.com/2012/03/18/la-blouse-roumaine-a-story-started-by-matisse/>. Erişim tarihi: 05/02/2018.

Görsel 8. Erişim adresi: <https://tr.pinterest.com/pin/840554717922714914/>. Erişim tarihi: 05/02/2018.

Görsel 9. Erişim adresi: <https://iwanttobeapinup.wordpress.com/tag/van-gogh/>. Erişim tarihi:04/02/2018.

Görsel 10. Erişim adresi: <https://tr.pinterest.com/pin/341147740508304558/>. Erişim tarihi: 04/02/2018.

Görsel 11. Erişim adresi: <http://everdaymasterpiece.blogspot.com.tr/2012/04/ysl.html/>. Erişim tarihi: 06/02/2018.

Görsel 12. Erişim adresi: <https://julveitch.wordpress.com/2015/05/11/saint-laurent-the-masters/>. Erişim tarihi:06/02/2018.



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan April 2018

Reva BOYNUKALIN¹

1 Çankırı Karatekin Üniversitesi / Çankırı Karatekin University
azizereva@gmail.com

ÇAĞDAŞ SANATTA PEYZAJ İMGESİ BAĞLAMINDA YENİ ANLATIM OLANAKLARI

NEW NARRATION OPPORTUNITIES IN TERMS
OF LANDSCAPE IMAGE IN CONTEMPORARY ART

Anahtar Sözcükler: peyzaj, çağdaş sanat, metafor, doğa
Keywords: landscape, contemporary art, metaphor,
nature

ÖZET ABSTRACT

Batı resim sanatının temel konularından biri olan peyzaj, Türk resim sanatının da ana dinamiklerinden birini oluşturmaktadır. Toplumsal ve dinsel nedenlerden dolayı insan bedenine mesafeli yaklaşan sanatçılar, duygularını ifade etme aracı olarak manzara veya belirli doğa imgelerini seçmişlerdir. 19. yüzyıla kadar doğaya olan hayranlığın bir ifadesi olarak estetik kaygıyla ön plana çıkan peyzaj resimleri çağdaş sanatta; sosyal, kültürel, psikolojik ve teknolojik araştırmaların bir metaforu haline gelmiştir. Çağdaş sanatta resim sanatının dışına çıkan sanatçıların; fotoğraf, video-enstalasyon, performans sanatı gibi yeni anlatım olanakları kullanarak oluşturduğu peyzaj imgeleri fiziksel bir sunumun yanında beden ve psikolojik durumların bir uzantısıdır.

Doğayı kavrama ve sanatla yaşam arasındaki bağıntıların anlaşılması sezgisel bir kavrayış gerektirmektedir. Sanatta peyzaj imgesinin çağdaş sanatçıların eserlerindeki değişen anlamsal çağrışımları, karşılaştırılarak incelenecektir.

Landscape which is one of the main subjects of Western pictorial art, also constitutes Turkish pictorial art's basic dynamics. The artists who approach to the human body distantly because of the social and regional reasons, have chosen landscape or certain nature images as an expression tool. Landscape paintings in modern art, which took over as an expression of admiration to the nature until 19th century with aesthetics worry, has become an metaphor of the social, cultural, psychological and technological researches. The artists, who digress painting art in contemporary art, landscape images that are formed by using new narration opportunities as photography, video-installation and performance art are the extension of a physical presentation as well as the psychological situations.

Comprehending nature and understanding the relation between art and life require an intuitive insight. The changing semantic connotations in contemporary artists' works in landscape image in art is examined.

Giriş

Peyzaj bir görüş çerçevesinde yer alan bütün doğal ve kültürel çevrenin meydana getirdiği bir kompozisyon yahut bir tablodur, başka bir tanımla bulunduğumuz herhangi bir yerde bizi çevreleyen şeylerin tümüdür. Dağlar, ovalar, çeşitli bitki örtüsü ile arazi, yağmur, bulut gibi özellikler peyzajın fiziki elemanlarını oluşturmaktadır. Aynı zamanda peyzaj doğa ile insan ve onun kültürünün değişen oranlarda bir araya gelmiş halini yansıtır. Dünya üzerinde doğa ve insanın var olduğu sonsuz varyasyonlarda sürekli değişen bir peyzajlar serisini görmemiz mümkündür. Doğa görünümleri ve onu kullanan insan topluluklarının görünüş ve yaşayış ilkeleri mekan ve zaman boyutuna bağlı olarak değişiklik göstermiştir. Bu nedenden ki peyzaj doğal sosyal ekonomik ve kültürel etkilerle değişime uğrayan dinamik bir yapıya sahiptir (Gül,2000,s.97-98).

Sanat tarihi sürecinde resim sanatına konu olan çevresel elemanlar ve doğa, Orta Çağda insanı Tanrı'dan ve öte dünyadan uzaklaştıran bir günah gibi tanımlamasına bağlı olarak, soyut ve gizemli bir nitelik kazanmış, doğaüstü bir gerçeğin simgesi olmuştur. Batı sanatında doğanın manzara resmi bağlamında fon görevi olarak kullanılmasından yola çıkılarak resmin belli başlı konusu haline gelmesi, 17. yüzyıl kuzey Avrupa resminde ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, Almanya'da ortaya çıkarak yaygınlaşan Romantizmin, kuzeyde peyzaj resmi ile öne çıkmasını da, manzara geleneğine ve Protestanlığın getirdiği kurallar bütününe bağlamak mümkündür. Octavio Paz "Roma'nın törenciliğine karşı olarak, Protestanlığın vurguladığı dinsel deneyimin içe dönük doğası, romantik başkaldırının ruhsal ve ahlaki önkoşullarını sağladığını belirtmiştir"(Hasgüler, 2013, s. 25).

Sanatta peyzaj, birçok akımın şekillenmesini sağlayan temel konulardan biri olmuştur. Sanayi devrimi sonrası kentler, makineler, metropoller, insanlığa daha rahat bir yaşam getireceği fikriyle yükselirken; Romantiklerin yarattığı kırılma ve oluşturdukları doğa duyarlılığı, modernizme geçiş periyodunda önemli bir dönüm noktası olmuştur. Romantizm ile birlikte natüralizm ve Antik Çağ filozofu Longinus tarafından kullanılan yücelik kavramı, 18. Yüzyılın önemli kavramlardan olmuştur (Carlson, 2005,s.26). Bu kavramsal yaklaşımın da desteklemesiyle, romantizmle birlikte peyzajın farklı varyasyonları ve insansız doğa manzaraları, resmin temalarını oluşturmuştur.

Romantik Dönem: Yüceltilen Doğa

18. yüzyılda Britanyalı estetik kuramcılar doğaya teorik bir ifade kazandırmasıyla ampirist düşünürler Joseph Addison ve Francis Hutcheson doğayı estetik deneyimin

ideal objesi olarak ele almışlardır "Disinterested" (Türkçe çevirisi kayıtsız, tarafsız) kavramını geliştirmişlerdir. Bu yaklaşım, doğal dünyaya bilimin getirdiği mesafeli ve nesnel bakışın dışında estetik bir değer verme yöntemine dönüşmüştür. Bu bağlamda "disinterested" kavramı, yücelik anlayışının temellerini atmakla birlikte, pitoreskin de zeminini hazırlamıştır (Claudon,1988,s.35). Romantik resmin en önemli temsilcilerinden Turner'ın, doğa olaylarını betimlediği sis, fırtına ve afetler ile ıssız yerler, tenhalık hissiyle beraber doğanın yüceliğini ve ihtişamını vurgulamıştır.



Görsel 1. J. M. William Turner, Selden Sonraki Sabah, 1843

18. yüzyılda önem kazanan peyzaj "Pastoral, Deniz, Dağlık, Tarihsel, Mimari ve Epik Pastoral" gibi türlerle sınıflandırılmıştır. Goethe'nin 'Renk Kuramları' eseri Turner'ın renk duyarlılığını arttıran bir diğer faktör olmuştur. Klasik manzara resimlerinin durağan, dingin kompozisyonları, Turner'ın resminde içi içe geçen renkler, biçimlerdeki devinim ve giderek girdap biçimini alan kompozisyonlar olarak karşılığını bulmuştur. Turner, romantik manzara resmindeki renk ve biçim konusundaki devrimci tutumuyla İzlenimcilik akımını etkilerken, Soyut Sanat akımına da öncülük etmiştir. Bu dönemde eserler üreten diğer bir ressam Caspar David Friedrich tanrısal olanı ve tinselliği, Hristiyan ikonografisinin geleneksel temalarına başvurmadan manzara resmi ile betimlemiştir. Peyzajları yalnızca manzara resmi olmakla kalmamış, kurduğu şiirsel atmosferde uçsuz bucaksız doğa içinde, akıp giden zamanı izleyen çaresiz bireyin manevi eksikliği ve duygularını yansıtmıştır (Baatsch,1991,s. 98).



Görsel 2. Casper David Friedrich, Bulutların Üzerinde Yolculuk,1818

19. yy başlarında manzara resmi figür resminin de önüne geçerek en başarılı çağlarından biri olan Romantik dönemi yaşamıştır. Sanatçıyla manzara resmi arasında daha önce görülmemiş bir özdeşlik kurulmuştur. Peyzaj ressamının duygularının bir yansıması haline gelmiştir. Romantik ressamın doğanın genel anlamıyla mekanik bir evren hâline dönüştüğünü görmüş, ve resimlerinde kutsallık arayışına girmişlerdir. Romantik resimde doğa Tanrı isteminin en belirgin göstergelerindendir.

Sembolist Resim ve Mistizm

Romantizmin bir dip sürgünü olarak tanımlanan sembolizm de, plastik sanatlarda, değişik etkilerden geçmiş yazınsal ve düşünsel bir akımın görsel ifadesi olarak ortaya çıkmıştır. Sembolist ressamın doğanın alışılabilir görünümünü değil, nesneye öznel bakışlarını bireysel mekân duygularını ve çevre algılarını izleyiciye sunarlar. Sembolizmde doruk noktasına ulaşan peyzaj imgesi onu mistik bir esin kaynağı olarak gören sanatçısına başlı başına bir felsefe alanı sunmuştur. Sanatçılar, doğayı şiirsel ve anlamlı bir varlık olarak görmüş hem kendi gerçekliklerinin hem de mutlak gerçeğin izini sürmüşlerdir. Sonuç olarak mistizm ve doğayı buluşturan doğa felsefesine göre, "doğal fenomenler bizim, arzu ettiğimiz taktirde anlayabileceğimiz bir takım mesajlar aktaran bir dil meydana getirir. Bu dili anlamak, doğanın fenomenlerine nüfuz etmek, gözlem ve deney yoluyla değil, fakat sezgiyle mümkün olmaktadır" (Cevizci, 2010,s.479).



Görsel 3. Odd Nerdrum, Manzarayı Terk Eden Adam, 1989

Norveçli figüratif sanatçı Odd Nerdrum, eski ustaları rehberi, doğayı ise Tanrı olarak kabul etmiştir. Eserleri genellikle zaman dışı ve mekansızlık duygusu uyandırmaktadır. Nerdrum'un resimlerini kaplayan çöl görünümü, dünyanın düşmanca kayıtsızlığını, insanoğlunun yıkıma, hiçliğe terk edilmişliğini sembolize etmektedir. Figürlerin hiçlik içindeki çıplaklığı var oluşun minimuma indirgenişidir. Bu sıra dışı figürler, Nerdrum'un

eserlerinde yaşamın acımasızlığından yıpranmış ve içinde buldukları duruma boyun eğmiş gibidirler. Nerdrum'a göre insan, dünyaya ve bedene bağımlıdır. Bu nedenle sanatçının resimlerindeki figürler var olmanın işkencesi altında resmedilmiştir. (Altinel, 2009,s.11).

Peyzaj İmgesi ve Yeni Açılımlar

20. Yüzyılda Sanayi Devrimi sonrası peyzaja farklı bir yaklaşım söz konusu olmuştur. Endüstrinin, savaşların, tüketimin oluşturduğu fiziksel tahribat sanatçılarda ekolojik kaygılarla beraber yeni estetik arayışların da ortaya çıkmasına yol açmıştır. Dolayısıyla resmin ve heykelin sınırları sorgulanmış, sanatçılar doğayı hem bir malzeme hem de bir yüzey olarak çalışmalarına dahil etmiştir. Minimalizm, Yoksul Sanat, Happening, Performans Sanatı, Kavramsal Sanat ve Arazi Sanatı sanatçıları; peyzajı sadece fiziksel bir tezahür olarak değil, bedenlerinin ve psikolojik durumlarının bir uzantısı olarak yansıtmışlardır. "20. yüzyıldan günümüze, sanatçıların doğa ile olan ilişkileri o kadar yoğundur ki, onlar için manzara ucu açık, sürekli değişen dikkati her an üzerine çekebilen bir metaforlar alemidir"(Friedman,1995,s. 13).

Peyzajın pastoral görüntüleri ve değişmez manzara kavramı son yıllarda doğal yaşam alanlarının hızla yok olması Juddy Pffaf gibi sanatçıların yeni anlam arayışlarını sorgulamalarına yol açmıştır. Karayiplerde şnorkelle yüzme girişiminde bulunan Juddy Pffaf'ın çalışmaları, derin suların içinde kişisel güvenliğinden başka bir şeye konsantre olamadığı ve korktuğu bir an ile bağlantılıdır. Pffaf hiç bilmediği bir çevreye odaklanmaya çalışırken sonsuz değişen formların bozulduğunu, değişerek tekrar ortaya çıktığını hatırlamaktadır. Sanatçı özellikle, "birbirine bağlantılı karşıtların incelik ile kalınlığın, kütle ile hafifliğin, ıssızlıkla güzelliğin ve boşluk ile hacmin doğrusal olmayan ilerlemesinden etkilenecek çalışmalarını üretmiştir.



Görsel 4. Judy Pfaff, Korunaksız Alan, 2010

Bu sıvı ortamda ağırlıksız olan Pfaff, kendisini hem davetsiz bir misafir hem de katılımcı olarak görmekteydi. Pfaff dalış sırasında gördüğü imgelerin heykel anlayışını değiştirdiğini belirtmiştir. O zamana kadar, heykeli kesinlikle güçlü ve volümlü bir şey olarak düşünmeye şartlanmıştı. Ancak akışkanlık kavramı, heykel hakkındaki düşüncelerini etkilemeye başladı. El yapımı objelerden ve doğadan ödünç alınmış nesnelerin bir takımıydı gibi birbirini etkilediği strüktürleri soyut peyzajlara dönüşmeye başladı. Bu aldatici serbest yüzeyde, zihnin sürekli değişen manzarasıyla Pfaff doluluk ve boşluk, ışıkla gölge arasındaki dinamik ilişkileri araştırmaya başladı. Paslı yatak örtüleri, perdeler, cam diskler ve eski plakalar, ağaç kökleri ve doğal dünyanın diğer fragmanları amorf sınırlar içerisinde neşeli bir kaos halinde bir arada yer almaktadır (Friedman,1995,s.14-15).

İnsanlık ve doğa aleminin dayanışması başka bir perspektiften inceleyen sanatçı Lewis de Soto eski inançlarla yeni bilimsel fikirlerin uzlaşması gerektiğini düşünmektedir. Aslında onun antik objelerle veya yüksek teknoloji ürünleriyle ilgili gibi görünen enstalasyonları doğa ve insanlık arasındaki kalıcı ilişki ile ilgilidir. Peyzaj fikri, "insan doğa" ikileminin önermesi olduğu gibi ağırlıklı olarak Batılı bir kavramdır. Karakteristik olarak, Batı kavramsal yapısı bir dizi ayırık kutup üzerine inşa edilmiştir: iyi/kötü, cennet/toprak, düzen/kaos, gibi daha binlercesi.



Görsel 5. Lewis de soto, Uzaklaşan Labirent,2003

Peyzaj kendiliğinden var olan bir inançtan çıkar. "Diğer bir deyişle, de Soto'ya göre, tamamen tanımlanabilir bir varlıktır. De Soto bilinçli olarak kuantum mekaniği, Heisenberg belirsizlik ilkesi, kozmik dizgeler ve fraktal matematik gibi bilimsel kavramlardan bahsetmektedir. Batı dışındaki bir çok kültürde geçmişten beri insanlık ve doğayla ilgili alanların temelde bir ve aynı olduğuna inanıldığını belirtmiştir. Bu durum göstermektedir ki Batı toplumları evreni hissetmenin yeni yollarına minnettar

olarak bu bakış açısıyla düşünmeye başlamıştır (Friedman,1995,s.16-17).



Görsel 6. Ursula Rydingsvrd, Balubalar, 2009

Ursula von Rydingsvard'ın sedir ağaçlarının ince katmanlar halinde üst üste bindirilerek oyulmuş koyu tonda grafit ile ham olarak modellenmiş heykelleri, evladiyelik bir topografyayı akla getirmektedir. Heykellerini ilkel bir arazi olarak düşünen Rydingsvard onların insan anatomisi ile el yapımı nesnelere arasında bir yerde olduğunu savunur. Çoklu kimlikleri ima eden karanlık formları çekici bulan sanatçı bunu şöyle açıklamıştır "peyzajların(özellikle dağ formlarının) beden parçaları ve nesnelere arasında metaforik olarak değişken yollarla ifadesinin en iyi örneğini gösteriyorum" (Friedman,1995,s.17). Von Rydingsvard bedenini, doğanın organik yapılarıyla olan kalıcı ilişkisinin ötesinde "en kritik peyzaj bana göre psikolojik olandır" demiştir. Von Rydingsvard'ın heykelleri "huzursuz ve şiddetli tonlar" içeren, insan yaşamışlığının izlerinin kaldığı nesnelere anımsatır. 1988 yılındaki Loire Vadisi gezisi sırasında birkaç şato ve zindan gibi kamusal alanlarda dolaşan sanatçı, ahşap kapılardaki ağır yaralı yüzeyler ve mahkumların hücrelerinin pencere çerçevelerinden oldukça etkilmiştir. Mahkumların elle ve kaşıyla oyararak oluşturduğu çukurları ağaç yüzeyinde tekrar ederek, güçlü psikolojik bir peyzaj yaratmıştır. Von Rydingsvard'ın zorlu araziye anımsatan heykellerinin birçoğu, doğrudan doğa gözleminden değil nesnelere, mekanlardan ve olaylardan anılarla harmanlanarak damıtılmıştır.



Görsel 7. Mark Tansey, Kartezyen Gap Üzerindeki Köprü,1990

Peşaj resimleri 20. Yüzyılın büyük bir bölümüne ilham kaynağı olan Mark Tansey, tarihi ve çağdaş imajların serbestçe yan yana yerleştiren manzara görüntülerine dayanan büyük, monokromatik panoramaları, resimlemektedir. Resimleri ilk bakışta, on dokuzuncu yüzyılın sonlarındaki resim ve fotoğrafları hatırlatıyor gibi görünse de yakından incelendiğinde bu benzerlik sona erer. Birçok eserinde farklı renklerle zenginleştirilmiş tabakalar, monokromatik olan kanyonlar ve yoğun metin katmanlarından oluşan dağlar vardır. Sanatçı peşajı, bir yandan bilgi birikimi için, diğer yanda medeniyetin evrimi için bir metafor olarak seçmiştir.

Mark Tansey'nin tabloları, içerik olarak manzara resim metaforu tarihçesini sorgulamaktır. Tansey'in resimlerinden biri olan "Cartesian Gap", üzerindeki köprü biçimlerindeki yarıklara, renklere ve insanlara ayrıntılı bakıldığı halde doğal bir köprüye benzemektedir. Ancak resimlerindeki insanlar kamera taşıyan turistler değildir, merdiven, kano, insan hatta mutfak musluğu gibi gündelik eşyaları uçurumun üzerinde taşıyan insan topluluğudur. Her bir obje taşıyan figür "metafor" sözcüğünün etimolojik kökeninin farklı bir görüntüsünü oluşturur: aktarma veya taşıma. Her imge metafor için bir benzetmedir. Tansey'in bu resmi doğal köprüye benzemekle birlikte, bir köprü resmi değildir. Daha ziyade, metafor hakkında, hatta "kontrol edilemeyen metaforların tehlikeleri" hakkında sağ köşedeki yazıyla desteklenmiş bir peşaj resmidir. Sağ kayadaki yazılı metin aynı zamanda bir manzara dokusu haline gelerek yine bir metafora dönüşmektedir. Fakat resim bir bütün olarak bakıldığında köprüdür. Bizi metinden görüntüye, görüntüden metne taşır; kesişimi resmi oluşturan içeriğin yapılarından biridir. (Friedman,1995,s.26-27).

Sonuç

Geleneksel Batı görüşünde, manzara daima ötekini yansıtmıştır, doğa insanlığın dışında bir varlıktır. Ancak bu ayrılıkçı görüş daha geniş açılı bir bakış açısıyla yer değiştirmiştir. İnsanoğlunun vazgeçilmez olan evren, birbirinden ayrı ama birbirine bağlı unsurların ayrıntılı bir sistemi olarak kabul edildi. Büyük ölçüde, bu düşünce, maddenin bileşimi konusunda radikal yeni tutumlara atfedilebilir. Peşajın kabaca "manzara" filinin zeminin daha cazip hale getirilmesi anlamında bir metafor olduğu kabul edilir ya da Ralph Waldo Emerson peşajı "bildiğimizden daha farklı bir oluşum" diye tasvir eder.

Sanat tarihinde 16. yüzyılın sonlarına kadar peşajı salt bir manzara olarak yansıtan sanatçılar Fransız İhtilali'nin beraberinde getirdiği değişimlerle, perspektiflerini genişletmiştir. Sanatta peşaj resmi, soyut ve gizemli bir nitelik kazanan doğa, doğaüstü bir gerçeğin simgesi olmuştur. Romantizmin öncülük yaptığı ve Sembolizm ile

gelişen öznelcilik, sanatçının kendi dünyasıyla hesaplaşmasına zemin hazırlamıştır. Bu süreçte ifade edilemeyen duygu ve düşüncelerin sezgi yoluyla ortaya çıkması sağlanmış ve ifade alanı olarak çoğunlukla doğa-peşaj konuları ele alınmıştır.

Peşaj imgesi Sembolizm sanatçıları tarafından ölüm ve öte dünya, yalnızlık, melankoli ve ruhsal özgürlüğüm metaforları olarak yansıtılmıştır. Doğa, sanatçıların görünen gerçeğin yanında içsel dışavurumlarını yansıtabildikleri mistik bir yapıdır. Çağdaş sanatta da peşaj imgesi; sanatın ifade araçlarının genişlediği resim, heykel, enstalasyon, performans alanlarında sanatçıların hem malzeme, hem içerik, hem mekan olarak metaforu haline gelmiştir. Doğum, ölüm ve aşk gibi ruhsal tecrübeler üzerine duran sanatçılar inançlardan geleneklerden ve insanın iç yaşantısındaki ikiliklerden kaynaklanan ruhsal gerilime odaklanmıştır. Doğadan seçilen sembolik anlamları güçlü imgeler (su, dağ, deniz, gökyüzü), hala doğadan öğrenmemiz gereken birçok öğretinin olduğunun ispatıdır.

21. yüzyıl sanatçıları izleklerini savaşlar, kent, kültür, ekolojik kaygıları üzerine temellendirmişlerdir. Sanatçılar politik ve ekonomik merkezli yaklaşımları, savaşların farklı coğrafyalarda yarattığı tahribatı; temel insani gerekliliklerin yitirildiğini duyumsamamızı sağlamaktadır. Peşajı; bir kültür imgesine dönüştürerek medeniyetin, doğa ile insan arasına koyduğu mesafeleri betimlemişlerdir. Bu bağlamda çağdaş sanat; beden, toplumsal cinsiyet, aidiyet, kimlik, kozmik enerji kavramlarını; peşaj imgesi üzerinden yeniden görmemiz ve değerlendirmemiz gerektiğini önermektedir

KAYNAKÇA

Altınel, C. (2009). Kışkırtıcı kitsch kral: Odd Nerdrum. *Lebriz Sanat Dergisi*.

Baatsch, H.A.(1991). *Caspar David Friedrich'in Eskimeyen Romantizmi*. (çev. Kaya Özsezgin), Argos Yeryüzü Kültürü Dergisi, Sayı: 33, Mayıs.

Carlson, A.(2005). *Aesthetics And The Environment The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, Taylor & Francis e-Library edition.

Cevizci, A. (2010). *Paradigma felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 292, 479, 854, 1387, 1392, 1498.

Claudon, F.(1988). *Romantizm sanat ansiklopedisi*, (çev. Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Friedman, M. (1995). *Visions Of America : Landscape as Metaphor in the Art of American Artist*. Published by the Denver Art Museum and The Columbus Museum of Art.

Gül,A. (2000).Peşaj İnsan ilişkisi ve peşaj mimarlığı, Süleyman Demirel Üni. *Orman Fakültesi Dergisi*.

Hasgüler, S. B.(2013). Türkiye'de sanat üretimi 1975-2005, (1. Basım), İstanbul: Parşömen Yayıncılık.



Yrd.Doç.Dr. Savaş Kurtuluş ÇEVİK¹,
Prof.Dr. Serap Buyurgan²

¹ Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim
Bölümü / skcevik@nevsehir.edu.tr

² Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,
Görsel sanatlar ve tasarım bölümü/ sbuyurgan@baskent.edu.tr

Baskı sanatında geleneksel/toksik yöntemlere alternatif toksik olmayan materyal, yöntem ve teknikler (Çinko/Bakır gravür örneği)

As an alternative to traditional / toxic methods in printing art, non-toxic materials, methods and techniques (Zinc / Copper engraving)

Anahtar Sözcükler: Baskı resim, toksik olmayan, çinko gravür, bakır gravür asitle yedirme.

Keywords: Printmaking, non toxic, art, etching, engraving, coper etching

ÖZET

Malzeme ve tekniğin çok fazla çeşitlilik gösterdiği alanlardan biri olan baskı resim sanatında, teknolojik gelişmelerin sonucunda farklı anlatım biçimleri ve yöntemleri ortaya çıkmaktadır. 20. yüzyıl sonrası baskı sanatındaki gelişmeler ile birlikte geleneksel tekniklere bağlı kalınarak uygulanan baskı dallarının öğrenciler ve öğretmenler için ne kadar güvenilir olduğu, insan ve çevre sağlığına zararları konusunda sanatla uğraşan kişilerin ne düzeyde bilgilendirildiği, çocukların ve gençlerin sanat üretiminde daha az zararlı malzeme kullanmalarının gerekliliği gibi konular çağdaş yaşamda her alanda önemle üzerinde durulması gereken bir durumdur. Üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakülteleri, Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Öğretmenliği ile Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Resim bölümü başta olmak üzere ülkemizde birçok eğitim kurumunda baskı resim eğitimi zamanla yaygınlık göstermiş olmasına rağmen halen aktif birçok baskı atölyesinde toksik madde kullanımına devam edilmesi endişe vermektedir. Bu çalışmada, baskıresim (Bakır-Çinko gravür) eğitim-öğretiminde uygulanan toksik yöntem ve tekniklerin öğrenciler üzerindeki olumsuz etkileri nedeni ile daha sağlıklı bir eğitim-öğretim ortamının oluşması ve baskı sanatında geleneksel toksik yöntemlere alternatif (Bakır-Çinko gravür) toksik olmayan materyal, yöntem ve tekniklerin tanıtılması amaçlanmıştır. Bu kapsamda araştırma bir arşiv derleme çalışmasıdır.

ABSTRACT

Different forms and methods of expression emerge as a result of technological developments in the print-making art, one of the areas where material and technique become much more diversified. The issues such as how reliable print branches performed by adhering to traditional techniques together with the developments in post-20th-century printing art are for students and teachers, how much people engaged in the art are informed about their hazards for human and environmental health, and children and youth should use less harmful materials in the art production are a situation that should be overemphasized in all spheres of modern life. Although print-making education is common in many educational institutions including Fine Arts Education and Art Teaching in Faculties of Fine Arts of Universities, and Painting Department in Anatolian Fine Arts High School in Turkey over time, being continued the use of toxic substance in the already active print workplace is a worrying situation. This study aims to create a healthier education and training environment and to introduce non-toxic materials, methods and techniques alternative to conventional toxic methods in the print art, due to the negative effects of the toxic methods and techniques applied in the print-making (copper-zinc engraving) education-training on students. In this context, research is an archival review study.

1. Giriş

Bireylerin sağlıklı ortamlarda eğitim alabilmesi, güvenli malzeme kullanması ve eğitim sürecinde risk taşıyan baskı sanatı alanında gerekli güvenlik önlemlerinin alınması önemlidir.

Baskıresim eğitimine ilişkin çalışmalarda özellikle dikkat edilmesi gerektiği halde en çok ihmal edilen konuların başında “sağlık ve güvenlik önlemleri” gelmektedir. Teknolojik gelişmelere paralel olarak sanatsal faaliyetlerde kullanılan araç-gereç çeşitliliği her geçen gün artmaktadır. Ancak teknolojik gelişmeler ile hayatımıza giren bir çok malzemenin olumlu olduğu kadar olumsuz yanlarının da olduğu göz ardı edilmemelidir. Teknolojik gelişmeler beraberinde sağlık ve güvenlik problemlerini de getirmektedir.

1980 sonrası yapılan bilimsel araştırmalarda baskı sanatı alanında bir çok teknikte insan sağlığını tehdit eden kimyasal, fiziksel ve mekanik etmenler analiz edilmiş, tanımlanmış ve isimlendirilmiştir. Bu kapsamda dünya sağlık örgütü tarafından kimyasal ve toksik maddelerin sağlığa zararları tespit edilmiş, bu maddelerin kullanımından meydana gelecek hastalıklarda açıkça belirtilmiştir. Cilt temasından solunum yolları rahatsızlığına, baş ağrısından sindirim sistemi rahatsızlıklarına kadar bir çok tehlike ile karşı karşıya kalan baskı resim sanatçı ve öğrencilerinin atölyelerde bu risklerden arınmış bir sisteme dahil edilmesi ülkemiz için önemli görülmektedir.

2. Geleneksel çukur baskı sanatı, tekniği ve tarihi gelişimi

Metal plakayı oyma tekniği, baskıcılar tarafından değil; kupa, bıçak, çeşitli silahlar ve diğer nesnelere süsleyen kuyumcular tarafından keşfedilmiştir. Mevcut en eski gravürler bakır plakalar üzerine yapılmış olanlardır ve 15. Yüzyıl ortalarından kalmaz (Akalın, 2000, s.49). Metal gravür tekniğinin uygulama aşamasında önceleri bakır levhalar kullanılmış; daha sonra çinko, alüminyum, çelik plakalar üzerine de elle ve asitle oyma ve çukur kazı yöntemleri geliştirilmiştir. 16. yüzyılda

Almanya'da yaşayan iki ünlü sanatçı, Dürer ve Holbein, baskı sanatına büyük atılımlar kazandırmışlardır. Her iki sanatçı da çalışmalarında genellikle din konularını seçmişlerdir (Gökaydın, 1986, s.45). Kazı resim sanatının kısa sürede birçok sanatçı tarafından kullanılmasıyla birlikte, sanatçılar artık bu tekniği ustalıkla kullanmaya, ünlü gravür ustalarının tablolarını ve baskılarını çoğaltmaya başlamışlardır. Gravür sanatında, 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar, ünlü yağlı boya tablolarını çeşitli baskı teknikleriyle kopya ederek çoğaltma yöntemleri (röprodüksiyon) ağır basmıştır (Gölönü, 1979:77). Bu resimler genellikle renkli olarak basılmıştır. 16. yüzyılda renkli baskının yoğun bir biçimde kullanılmasıyla kalıp oyan sanatçılar beceri ve ustalık açısından da değer kazanmışlardır. Metal oyma, yani gravürün ilk denemelerine Almanya ve İtalya'da rastlamaktayız. Almanya ve İtalya'da kullanılan kalburlama (crible) metodunda, madeni levhanın üzerinde sayısız noktacıklar meydana getirilen bir teknik kullanılıyordu. Bu oyuklar çekiçle vurulmak suretiyle yapılıyor ve boyanan levhanın üzerine kağıdın bastırılması ile elde edilen baskılarda oyuntular beyaz, diğer kısımlar ise siyah çıkıyordu. Bu tür baskıyı, çukur baskının (intaglio) kaynağı olarak kabuletmek gerekir. Bu baskıları yapan kişilerin bugünkü anlamıyla sanatçı olmayıp asilkiçiler veya kilise emrinde çalışan zanaatçılar olduklarını da belirtmek gerekir (Gölönü, 1979:73). "Niello" da bu devirde kullanılan diğer bir çukur baskı tekniğidir. Bu teknikte ise, metal levha üzerindeki oyuklar siyah kimyevi bir madde ile doldurulduğunda, yüzeyde siyah beyaz değerler elde edilir. "Hercules Seghers, çukur baskı tekniğinde renk denemeleri yapan ilk sanatçıdır" (Akalın, 2000, s.60).

17. Yüzyılın büyük ustalarından Rembrandt, Calls, çalışmalarında asitleyedirme tekniğini kullanarak siyah-beyaz etkisinde birçok gravür yapmıştır. Rembrandt, dini konularda ise kuvvetli bir ışık gölge etkisi yaratmıştır. 18. Yüzyılda gravür, daha çok davetiyelerin, reklam afişlerinin ve ünlülerin tablolarını basmak amacıyla kullanılmıştır. Bir anlamda fotoğra

işlevini üstlenmiştir. "18.yüzyılın sonları ve 19.yüzyılın başlarında asitle yedirmede leke baskı"aquatinta" yöntemini en iyi kullanan sanatçılardan biri, Francisco Goya'dır"(Akalan, 2000, s.63). 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra ofset tekniği bulunup geliştirilmiş: böylece o güne dek kitap basımında kullanılan hurufat dizgi yönteminin yerine metalbaskı kalıbı devreye girmiştir. Metal kalıp yöntemi ile kitap, gazete, dergi, afiş. vb. işlerin basımı da gerçekleşince günümüzdeki taş kalıp yöntemi, sadece sanatsal içerikli resim ve grafik işlerin basımında başvurulan bir yöntem olmuştur.

20. yüzyılın başlarında Jacques Villon gibi sanatçılar ise yeni uygulamalara yönelmişlerdir. Villon, modern baskının babası sayılır. Fovizm ve kübizm'den etkilenen sanatçı değişik espas anlayışlarını kazı resme uygulamıştır (Gölönü,1979, s.85).1927 yılında, İngiliz asıllı Stanley William Hayter pariste sonraları "Atölye17" adı ile tanınacak olan atölyesini kurmuştur. Bu atölyede çalışan bazı sanatçılarçelik kalem (burin), kuru kazı (pointe-seche), yedirme (etching) ve tozlama(acquatinta) gibi kazı resim tekniklerinin sonsuz olanak sağladığını ileri sürerektekniki daha ileriye götürerek adımlar atmışlardır. II. Dünya savaşı sırasında NewYork'a taşınan Atölye 17, 1950'de tekrar Paris'e dönerek Alexander Calder, JacksonPollock, Joan Miro, Max Ernst gibi çeşitli uluslardan sanatçıların çalıştığı bir sanatmerkezi haline gelmiştir (Gölönü, 1979:88).Teknolojinin yeni teknik imkanlarından faydalanan sanatçılar, sanattayapacakları kökten değişimler için, devamlı araştırma çalışma içindedirler. Seçtikleribaşlıca araştırma yolu ise bütün teknolojik malzemelerin kullanılmasına elverişli,çoğaltma, yayma ve her türlü boyuta imkan veren, sonsuz deney olanakları bulunanbaskı sanatlarıdır (Gölönü, 1979, s.89).

Türkiye'de gravür tekniği, Osman Hamdi Bey döneminde açılan, Güzel Sanatlar Akademisinde yapılan taşbaskı çalışmalarıyla başlamıştır. Hoca Ali Rıza Bey'in önemli denemeleri olmuştur. İlk defa gravür

atölyesi; Leopold Levny'nin 1937'de Güzel Sanatlar Akademisine gelmesi ile açıldı. Daha sonraki yıllarda Gazi Eğitim Enstitüsü ve onu takiben birçok Güzel Sanatlar Fakültelerinde bu eğitimverilmeye devam etmiştir.Bu alanın gelişimine katkıda bulunan ve eser veren sanatçılarımız arasında; Sabri Berkel, Bedri Rahmi, Eren Eyüboğlu, Ferruh Başağa, Selim Turan, Nuri İyem, Turan Erol, Nevzat Akoral, Mustafa Aslier, Gündüz Gölönü, Fethi Karakaş, FethiKayaalp, Mustafa Plevneli, Aliye Berger, Cihat Burak, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Turgut Zaim, Mürşide İçmeli, Süleyman Saim Tekcan, Ergin İnan ve Güler Akalan başarılı çalışmalar yapmışlardır.

2.1. Toksik / Toksik Olmayan

Sözcük anlamı ile toksiko-loji "zehir bilimi" demektir. Zehir ise"canlı organizmada zararlı etki gösteren herhangi bir madde" olarak tanımlanabilir. Ancak bugün bu tanımlar "modern toksikoloji"nin sınırını ve içeriğini belirlemede yetersiz görülmektedir. Zehirlerin kaynaklan, fiziksel, kimyasal ve biyolojik özellikleri, canlı organizmada uğradığı değişim ve etki mekanizmaları, toksik dozları, zehirlenmelerin tedavileri, zehirlerin izolasyonu, nitel ve nicel analizleri, toksik maddelerin güvenceli kullanımı için risk analizleri ve standardizasyonlarının yapılması "modern toksikoloji"nin uğraş alanı içine girmektedir (Vural, 2005,s.9).

Toksik olmayan baskıresim terimi İngilizce (non toxic) şeklinde gündeme gelmiştir ve sanatsal, baskı sanatlarında kullanılan toksik olmayan kavramı ile bilimsel olanı birbirinden ayırmaktadır. Bilimsel olarak toksik maddelerin sınıflandırması mevcuttur. Çok toksikten tahriş ediciye şeklinde. doz limitleri ya da eşik limitleri bir ürünün toksiklik derecesini belirler. Yani basitleştirsek bir ürün kararlı dozda kullanırsak kısa ve uzunluğuna göre toksik olmayan olarak nitelendirilebilirler (Mercandetti, 2014, s.12). Toksik maddeler doğrudan ölümcül sonuçlara, kronik

lezyonlara sebep olmaz (sadece bilimde) sonrasında sıkı sıkıya bağlı kişisel farklı risk faktörleri oluşabilir. Bu konu hakkında daha fazla bilgiye sahip olmak için "Moses, Chalis, Figueiras, Mccan ve Rossol" gibi kimyacıların metinlerine danışılabilir.

2.2. Toksik olmayan Baskı sanatı, tarihi ve gelişimi

Toksik olmayan baskıresim akımının hareketi değişik suretler, görünüm ve evreler içerir. Her bir teknik zaferin, başarısının arkasında uzun bir sanatsal araştırmanın yolu vardır. Bizden önceki sanatçı, usta ve bilim adamlarının araştırmalarına önem vermek gerekir.

"non toksik" kavramı ve akımı baskı tarihinin içinde daha önce varolmuş ve zanaatsal endüstriyel teknikler ile sıkı ilişki içerisinde bulunmuştur. Geçmiş teknikler ile şu an ki teknikler arasında sürekli bir alışverişe değişim vardır. Her teknik bir gelişim ve devamlılık gösterir ve bir rastlantısallık yasası yoktur. Mesela hakkak kalemi kuyumculuk sanatından gelişir, tıpkı akuaforte gibi. Savaş aletlerinin yapımında kullanılan asitli suyun akuaforte (gravür)tekniğine aktarılması gibi ya da ünlü gravür ustası J.Calot'un Floransalı ud enstrüman yapımcılarının teknik ve kullandıkları malzemelerden etkilenmesi gibi. Bunlar sanatın dışavurum araçlarının sonsuz zenginliğinin altını çizmek için birer örnektir(Mercandetti, 2014, s.7).

Bu konuda Pogue (2012). *Printmaking revalation* (baskıresmin yeniden doğuşu) adlı kitabında toksik olmayan baskıresmi sık sık bir devrim olarak tanımlamakta ve bu süreci bir yenilenme olarak değerlendirmektedir. Baskının devrimi, rönesansı olarak ele aldığı kitabında; yeşil, petrol içermeyen, toksik olmayan malzemelerle yapılabilecek baskı tekniklerinden önemle bahsetmektedir.

Genel olarak toksik olmayan baskı akımının gündeme gelişi ve bu alandaki araştırmalar 1960'lı yıllara dayanmaktadır. 1970 li yıllar baskı sanatında kullanılan

materyallerin tehlikeleri, zararları ve güvenlik önlemleri üzerine idi. Ancak son dönem yazınlar bu fikirlerin değişmesi ve önlemlerden öte toksik maddelerden arındırılması gerektiği üzerinedir.

Toksiklik üzerine ilk araştırmalar; H.Abrams'ın 1994 yılındaki sağlık üzerine bir makalesinde, Henry Ernest Sigerist isimli tıp tarihçisinin *Antik kaynaklarda iş güvenliği ve sağlık önlemlerine* ilişkin bilgilerine rastlanmaktadır. Bu kaynaklar 1400'ler hakkında. 1936 yılında yayımlanan "*History on Medicine*" adlı kitaptaki bir makalede iş sağlığı üzerine alman doktor Ulrich Von Ellen tarafından yazılmış 1473 yılına ait önemli bir metne rastlanmaktadır (Mercandetti, 2014:8). Yine Bosse'nin 1745 te yayınlanan 2. baskısındaki C.N.Cochin "*mosura a colata*" tekniği ile gözlere ve solunum yolları için daha az tehlikeli "*inmessione*"daldırma - asite bırakma tekniğine göre asit zararını önleyici makinalar tasarlamış, yedirme sırasında asitleri taşımak için kapalı hazneli dışarı çıkan dumanı engellemek için ya da asidi solumayı engelleyen farklı solüsyonlar ya da farklı daha az toksik olan başka prosedür örnekleri tarif ediyor(Mercandetti, 2014, s.9).



Görsel 1. Gravür yedirme teknesi; (Abraham Bosse, 1701)

Geçmiş dönem kaynakları incelendiğinde 19. Yüzyıl öncesi yayın, araştırma ve kaynaklar toksik tekniklerden arınmadan öte 14. Yüzyıldan günümüze kadar gelmiş asit ve kimyasal boya maddelerine karşı alınabilecek önlemler üzerinde durulmuştur. Örneğin 1815 - 1817

yılında K.U.Keller reçine ve asit yöntemini engellemek için *bril yöntemi*, plakayı doğrudan kazıma yöntemini bulunuyor. Yine Bosse'nin (Görsel 1) asit teknesinin zararlarından korunmayı amaçlayan gravürü dönemin zararlara karşı aldıkları önlemlere örnek gösterilebilir. Bunlar baskı tarihinde mevcut olan bazı örneklerdir. Baskı sanatları diğer her bir sanatsal form gibi mürekkep, asit, kağıt, kumaşlar, çözücüler, vernik, metaller ve ağaçlar vb. malzemelerin kullanımı üzerine kurulmuştur. Sık sık ele alınan materyaller ve onların birbiri ile ilişkilendirilmesi birleşmesi kimyasal tepkimeyi oluşturur.

H.Siedlicki (1968) *Heykeltraş ve Ressamların Sağlığına Dair Riskler* üzerine yayınlanmış kaynaklarda görülmektedir. Yine G. Agoston' un 1969 da yayınladığı sanatsal materyallerdeki güvenlik ve riskler üzerine olan metinler ilklere aittir. Bir diğer araştırma ise 1975-1976 yılında F.Fisher'in düzenlediği bir konferansın metni *Endüstriyel Basımın Tatbikinde Kullanılan Kimyasal Ürünlerin Çevresel Bakışları* üzerinedir (Mercandetti, 2014, s.12). Bu eserler iş yerindeki sağlığın korunması için yapılan yasal savaş mücadelesi kapsamında gerçekleştirilen çalışmalardır.

E.Figueiras ve A. Stjnman gibi sanatçılar asitlerin toksik dumanlarından kaçınmak için adepte ettikleri ilk girişimcilerdir. E. Figueiras (2004) kitabı "el grabado toksik nuevos procedimientos materiales" isimli kitabı bakır sülfatların analizini ve eski bakır sülfat reçetelerini analizi üzerinedir. Non toksik akımının tarihsel önsözleri farklı bakışlar farklı yönleri kapsar ilki, tuz bazlı mordantların orijinlerine temellerine yöneliştir bu mordantların daha az zararlı olduğu düşünülmekte idi. Birleşik krallıkta 1987 den itibaren R. Adam ve C.Robertson toksik olmayan baskiresim üzerine (Bakır sülfat ve sitrik asit.)denemeler yaptıkları görülmektedir. 1990 lı yıllara doğru su bazlı akrilik bir karışım denenmiştir. Bu karışım geleneksel yöntemlere alternatif olarak kullanmak için üretilmiştir(R, Adam C, Robertson ; 2003).

2.3. Türkiye'de Toksik Olmayan Baskı Sanatının Tarihi ve Gelişimi

Türkiye'de baskı sanatlarının çok eski ve köklü geleneklere sahip olduğu söylenebilir.



Görsel 2. Kastamonu Taş Baskı / Cemil Usta

Türkiye'de geleneklerinden aldığı boya ve baskı deneyimlerini yüz yıllar boyunca günümüze kadar getirebilmiştir. Ülkemizde boyar madde içeren ve boyama özelliğine sahip çok sayıda boya bitkisi bulunmaktadır. Bu bitkilerin çeşitli kısımları (çiçek, yaprak, kabuk, kök) boya maddesi içermekte ve bir çok alanda boyamada kullanılmaktadır (Piccaglia ve Venturi 1998).

Anadoluda özellikle yazmacılıkta, ahşap baskı, halı kilim boyamada yüzyıllardır kullanılan kök boya yöntemi günümüzde yerini büyük oranda endüstriyel sentetik, toksik boyalara bırakmış durumdadır.

Çağdaş Özgün baskiresim sanatı, Türk Resim sanatının çok genç bir dalıdır. Türkiye'de en erken kullanılmaya başlanan baskı grafiği tekniği, taş baskı (Litografi) tekniğidir. 18. Yüzyılın sonunda Almanya'da bulunan ve geliştirilen bu teknik, Türkiye'ye çok erken gelmiştir(Aslier, 1985, s.34). 1882 yılı ocak ayında Güzel Sanatlar Akademisinin "Sanayi-i Nefise-i Şahane" nin açılması ile Baskiresim "Hakkaklık / Gravür" bölümlerinin 1892 de açılması ile Stanislas Arthur Napier öncülüğünde sanatsal amaçlı baskı yapılmaya başlanmıştır(Akalan, 2000, s.106).

Metal Gravür, Serigrafi gibi grafik baskı teknikleri Türkiye için daha yenidir. Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde, 1936 yılında Profesör Sabri Berkel ve Fransız Sanatçısı Leopold Levy'nin öğreticiliği ile devam

eden gravür çalışmaları zamanla büyük gelişmeler göstermiştir(Aslier, 1985, s.34). İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar ve Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü'nün ilerleyen zamanlarda Türk Baskı sanatının gelişimine önemli katkıları olmuş baskı sanatının yaygınlaşmasında ve günümüze gelmesinde önemi oldukça büyüktür.

1962 yılından sonra, Türkiye'de, baskiresim sanatı alanında patlama diye nitelenebilecek, bir gelişme ve yayılma başlamıştır.Türkiye bu yayılım sürecinde tüm dünyada olduğu gibi "toksik ya da toksik olmayan/ non toxic" terimler ile yakın zamanda tanışmıştır. Teknik zorlukların ve materyal bulma sorunlarının aşılması için büyük çaba sarfeden Türk baskı sanatçıları tekniklerin verdiği zararlara karşı 2000 li yıllarda gündeme getirmeye başlamışlardır. Bir çok kaynakta özellikle koruyucu önlemlere ilişkin bilgilere yer verilmiştir. Son yıllarda Avrupa'da yaygınlaşan su bazlı boyaların üretilmesi ve bu boyaların türevlerinin Türk endüstrisinde boya sanayinde yer bulması ile baskı mürekkep ve solventlerinin zararlarından arınmaya başlanmıştır. Bu konuda henüz kapsamlı bir araştırmanın yapılmamış olması, donanımlı bir toksik olmayan atölyeye sahip olunmamasına karşın, son yıllarda öne çıkan bazı sanatçı-akademisyenlerimizin varlığından söz edebiliriz. Prof. Hasip Pektaş başta olmak üzere, Prof. Dr. Adnan Tepecik, Prof. Hasan Pekmezci, Öğr.Görevlisi Ufuk Buyurgan, Yard.Doç. Dr. Mahmut Ayhan, Türkiye'yi sıklıkla ziyaret eden Prof. Martin Bayens gibi bazı akademisyen sanatçılarımızın 2000'li yıllarda toksik olmayan baskı mürekkeplerine ilişkin kişisel talepleri üzerine konuya ilişkin su bazlı boyalara yönelimler artmıştır (Çevik, 2015, s.63) Uzmanlar ile yapılan yüz yüze görüşmede Prof. Hasip Pektaş, Prof. Ata Yakup gibi sanatçılarımızın alana dair çalışmaları ve destekleri bilinmektedir. Pektaş; çalışmakta olduğu Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü'nde baskiresim derslerinde özellikle Serigrafi ve Yüksek baskı tekniklerinde toksik olmayan yöntemler

kullanıldığını bu konuda bir dönem serigrafi ve yüksek baskiresim derslerine giren Doç. H. Müjde Ayanın öncülük ettiğini, Litografi derslerine girmekte olan Prof. Basri Erdemin toksik olmayan yöntemlere geçiş için çaba gösterdiğini belirtmektedir.



Görsel 3. Savaş Kurtuluş ÇEVİK Çinko (Bakır Sülfat+Tuz ile yedirme)



Görsel 3. Tezcan Bahar Alüminyum Folyo Baskı 17x16,5cm,2014

Buyurgan'ın (2015) / Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalında 2012 yılında baskı derslerinde su bazlı mürekkepler kullandığını belirtmektedir (Çevik, 2015, s.27) Yine Baskı sanatçısı Prof Hasan Kıran'ın japon ağaç baskı sanatının teknik deneyimleri sonucu toksik olmayan baskı sanatları alanında çalışmalarının olduğu bilinmektedir. Öğr. Görevlisi Tezcan BAHAR yakın zamanda Avrupada yaygınlaşan Kitchen Lito (Mutfak Litografisi) tekniğini uygulama aşamasında başarılı sonuçlar elde etmiştir. Baskı tekniklerinde toksik olmayan ya da daha az toksik

mürekkeplerin yanı sıra geleneksel tekniklere alternatif teknik çözümler de önem arz etmektedir.

Özellikle çukur baskı tekniği/asitle yedirme, tekniklerinde nitrik asit ve dolaylı kullanılan asfalt ile solventlerden kurtulma çabaları Avrupa'da olumlu sonuçlar vermiştir. Nitrik asit ve asfalt yerine Yrd.Doç.Dr. Savaş Kurtuluş Çevik tarafından denenmiş mordantlar, edinburg yediricisi olumlu sonuçlar vermiştir. Boya temizliğinde solvent yerine sıvı ayçiçeği yağı ve yine Asfalt yerine şeker/balmumu-Akrilik bazlı boyalar ile plaka laklama vb. karışımı tatbikler ülkemizde denenmiş ve olumlu sonuçlar alınmıştır. Bu konuda Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi GSF Resim Bölümü baskı resim atölyesi Non toxic /Toksik olmayan yöntem ve teknikler ile eğitim öğretimine devam etmektedir.

3. Metal Baskı Sanatında Geleneksel / Toksik Yöntemlere Alternatif Toksik Olmayan Materyal, Yöntem ve Teknikler

Toksik olmayan baskı resim hareketini, üç ana biçim üzerine kurmak mümkündür. 1- Eski antik materyallerin tekrar ortaya çıkarılması tuz mordantı (bakır sulfat+tuz sıcak su) ve bitki yağları, boyalarına kadar başka metod ve materyalleride ortaya çıkarmak. 2- Geleneksel materyallerin tekrar sunumu, yeni kimyasal kombinasyonlar yolu ile tekrar ele almak, sonra prosedürlerin basitleşmesine götüren daha kesin güvenli yeni kimyasalların kullanımını sağlamak 3- Yeni metodların materyallerin ortaya çıkışı (toksik olmayan metod, yani geleneksel yöntemlere modern müdahaleler ile toksik olmayan hale getirme eğilimi, modern su bazlı mürekkep vb. (Mercandetti, 2014, s.8).

Çukur Baskı Tekniğinde bakır ya da çinko plakaların kullanımında farklı lak ve çözücüler, eriticiler kullanılmaktadır. Ülkemizde yaygın olarak kullanılan lak Son yıllarda baskı resim mürekkebi üreticileri, su bazlı ve suda yıkanır mürekkepleri piyasaya sürerek, resmi düzenlemelere zehir oranını aşağı çekme konusundaki

kamuoyu ilgisine olumlu yanıt vermişlerdir. Bu mürekkeplerin başlıca yararı, temizlik için herhangi bir çözücü kullanımını gerektirmemektedir.

3.1. Metal Baskı aşındırmada kullanılan nitrik asite alternatif indiriciler/Tuz Bazlı Mordantlar ve yağ bazlı temizleyiciler

İndirici ve içe işleyici terimleri, bir kalıbı indirmek için kullanılan madde çeşitlerini içerir. Bunlar Nitrik asit ya da hidroklorik asit gibi geleneksel asitleri de kapsar (Grabowski, 2012:106). Toksik olmayan tuz bazlı mordantlar antik zamandan beri kullanılan bazı



Görsel 4. Non Toxic-Toksik Olmayan Maddeler

içeriklere dayanır (bakır sülfat ve sodyum clorür yani mutfak tuzu). Bu ikili tarif çinko, alüminyum demiri, çeliği indirebilir. Semenof (1985) daha iyi sonuç almak için bu iki içeriğe ek olarak sodyum bi solfat ile zenginleştirmiştir. Bu tuzla doğru oranlarda suyun içerisinde eriterek ve gerekli tedbirleri alarak hazırlanır. Semenof bakır sülfattan yola çıkarak bakır klorür elde eder. Bakır plakayı aşındırmak için böylece antik mordant kimyası ile modern baskıyı birleştirir. Bu formüller daha az toksik ve daha ekonomiktir. Bu nedenle her açıdan nitrik asit'in aksine daha fazla desteklenip uygulanabilmektedir.

İlk olarak Cedric Green tarafından geliştirilmiş olan bakır sülfat işlemi, Bordeaux indiricisi olarak anılır.

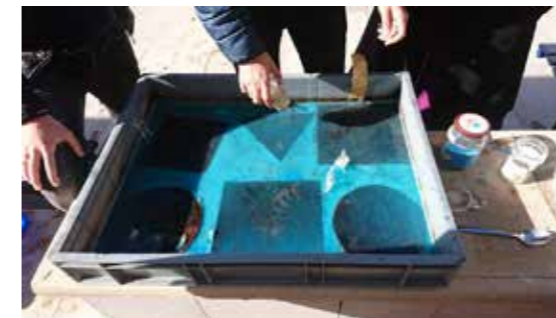


Görsel 6 Bakır sülfat tuz karışımı hazırlama

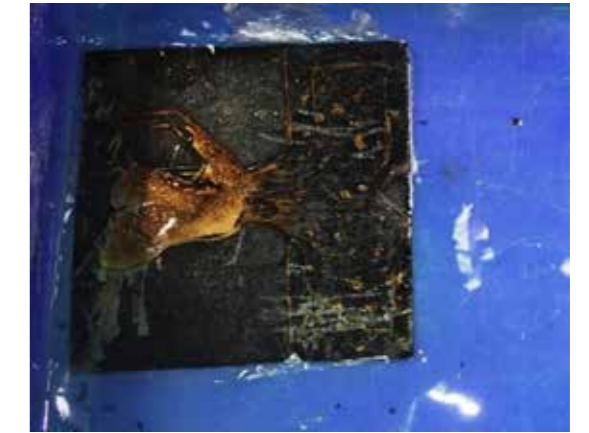
Ferric Klorid gibi bakır sülfat ta aşındırıcı bir tuzdur. Bu formüller her ne kadar Non Toxic grupta anılsa da bulunduğu ya da sindirim sistemine girdiği zaman, bakır sülfat tozu, gözleri ve cildi tahriş eder. Çinko baskı için Edinburg indiricisi olarak anılan sitrik asit tuzu su ve demir klorid formüllerinde kullanıldığı görülmektedir (Grabowski, 2012, s. 108). Görsel 5 ve görsel 6 incelendiğinde çinko plakayı indirmek için (100 gr CuSO4)+1 litre su) ölçü olarak 2 su bardağı suya 1 tatlı kaşığı bakır sülfat ve bir tatlı kaşığı tuz karışımı 3-4 adet üzerinde çalışılmış plakanın indirilmesi için yeterli olacaktır. Bütünüyle karıştırıldığında çözölen solüsyon yaklaşık 15 dakika içerisinde gözle görülür bir aşınma gerçekleşecektir. İndirme aşamasında ortaya çıkacak tortular bir fırça yardımı ile plaka üzerinden alınabilir.

3.1.1. Tuz Sülfat İndiricisi

Friedhard Kieckhefer basit bir sodyum klorid (sofra tuzu) ilavesi ile çinko için bakır sülfatın daha uygun bir çeşidini geliştirmiştir. Güçlendirilmiş "Tuz Sülfat



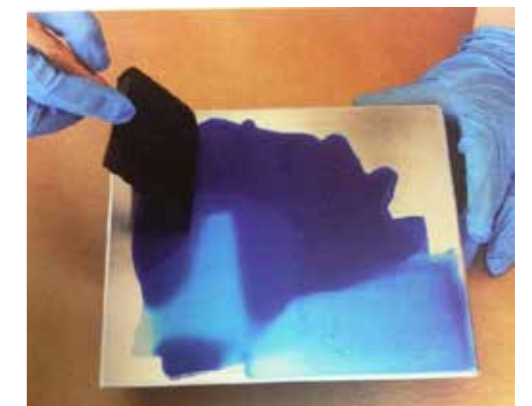
İndiricisi" normal bir bakır sülfat solüsyonundan üç kat daha aktiftir ve Bordeaux indiricisinin yüzey pürüzlüğü ile tortulaşması olmaksızın çok kaliteli bir indirici meydana getirir. Tuz sülfat indiricisi görselde görüldüğü gibi bakır sülfat ve sofraya tuzu kristallerinden meydana gelmiştir.



Görsel 7 bakır sülfat ve tuz solüsyonu ile yedirme işlemi

3.1.2. Toksik Olmayan LAK Koruyucu tabaka

Plaka üzerine yaygın olarak kullanılan toksik asfalt ve tiner karışımı laklar yerine, matbaa mürekkebi ya da bitkisel özlü boyalar (Charbonel –Encre Taille Douce), vernik bazlı karışımlar, bal mumlu zemin, akrilik sıvı zeminler uygulanabilmektedir. Bu formüller geleneksel olarak kullanılan asfalt, selülozik tiner karışımlarına göre daha az zehirli formüller olduğu bilinmektedir.



3.1.3. Toksik Olmayan Çözücüler ve Temizleyiciler

Toksik Olmayan ya da aha az toksik boya ların (Charbonel –Encre Taille Douce), lakların kullanımıyla birlikte çözücü ve temizleyicilerde yağ bazlı olarak kullanılabilir. Geleneksel yöntemlerde temizlik maddesi olarak kullanılan tiner, gaz ve terebentin yerine günümüzde yaygın olarak kullanılan toksik matbaa mürekkepleri de dahil olmak üzere ayçiçek yağı, ıslak mendil ve sabunlu solisyonlar ile son derece başarılı temizleyiciler olarak kullanılabilir.



Görsel 8 Ayçiçek yağı, ıslak mendil ve sabunlu su ile lak ve boya temizleme

3.1.4. Toksik olmayan ya da daha az zehirli boyalar

Günümüz teknolojisi ile üretilen boya ların içerikleri incelendiğinde çinko, kurşun, çinko oksit, boyalarda kullanılan zehirli bileşiklerdir. Solunum yoluyla vücuda alınabilir. Solunum yollarında genel irritan etkisi vardır. Çinko oksite maruz kalanlarda akciğer irritasyonu belirtileri, nefes darlığı ve öksürük vardır. İlerleyen sürelerde akciğer ödemi görülebilir. Genel olarak yorgunluk, halsizlik, myalji, hipertermi ve hipotermi nin görüldüğü nonspesifik bulgu ve belirtileri vardır (Saraçoğlu, V. 2014, s. 51).

Son yıllarda baskı resim mürekkebi üreticileri, su bazlı ve suda yıkanır mürekkepleri piyasaya sürerek, resmi düzenlemelere zehir oranını aşağı çekme konusundaki kamuoyu ilgisine olumlu yanıt vermişlerdir. Bu

mürekkeplerin başlıca yararı, temizlik için herhangi bir çözücü kullanımını gerektirmemeleridir.

(Charbonel –Encre Taille Douce)Tipik olarak suda yıkanır mürekkepler yağ bazlı ya da yalnızca sıvı sabun ve su kullanılarak güvenli bir şekilde temizlenmek üzere üretilmişlerken, su bazlı tipleri akrilik ürünlerdir.

3.2. Kolagraf Baskı Tekniği

Kollagrafi baskı tekniğinde sanatçı, yapılacak baskı resme uygun ana kaplamayı hazırlar, bu bir parça alüminyum, ince kontrplak, plastik veya mukavva gibi kenarları pahlı olmuş herhangi bir tabaka altlık malzeme olabilir. Daha sonra hazırlanan zemin üzerine tasarlanan imge yüzey dokusu olacak şekilde işlenir. Bu dokulu yüzey; akrilik hamurun kazınması, zımparalanmış iri kum taşının yedirilmesi tekstil malzemelerinin yapıştırılması gibi bir çok farklı teknik kullanılarak oluşturulabilir. Tamamlanmış çalışma kendine özgü bir kolaj çalışmasına dönüşecektir. Rölyef baskıya dönüşmesi için oluşan kısımda mürekkep kullanılabilir ya da oyma baskı yapılabilir (Smith, 2003, s.237).

3.3. Kuru Kazıma Tekniği

Metal plaka üzerine iz bırakan herhangi bir şey baskıda çıkar. Bakır doğrudan asitsiz teknikler için en uygun plakadır. Görece olarak doğrudan plaka üzerine çalışma yapmak için yeterince yumuşaktır ve pek çok baskı yapmak için de yeterince dayanıklıdır. Bu teknik ile sınırlı sayıda baskı alınmasına karşın nitelikli sonuçların yanısıra zararsız oluşu nedeni ile tercih edilen teknikler arasındadır.

3.4. Solar Etching/ Güneş Yedirme

Solarplate ile Baskıresim geleneksel aşındırma ve kabartma baskı için basit bir yaklaşım ve daha güvenli bir alternatiftir. Solar plate ince baskılar üretmek için sanatçılar için bir çelik desteğinde hazırlanmış, ışığa duyarlı polimer yüzeydir. Birden gösterim ilgilenen 1970'ler, Baskı Yapanlar, ressam, fotoğrafçılar ve sanat öğretmenleri

sürecin Dan Welden gelişimine katkı sunan önemli sanatçılardandır.



Görsel 9. Güneşte yedirme tekniği/Solar Plate Etching

Solarplate ile Baskıresim geleneksel aşındırma ve kabartma baskı için basit bir yaklaşım ve daha güvenli bir alternatiftir. Solar plate ince baskılar üretmek için sanatçılar için bir çelik desteğinde hazırlanmış, ışığa duyarlı polimer yüzeydir. Birden gösterim ilgilenen 1970'ler, Baskı Yapanlar, ressam, fotoğrafçılar ve sanat öğretmenleri sürecin Dan Welden gelişimine katkı sunan önemli sanatçılardandır. Bu teknikte tek ihtiyaç, şeffaf bir film (asetat veya cam) üzerinde oluşturulan bir grafik görüntüsü, güneş veya UV ışığı ve sıradan musluk suyudur. Pozitif ve negatif elde etme sürecinde; tifdruck ve kabartma baskı teknikleri uygulanabilir. Tüm dünyada Üniversiteler ve sanat okulları kendi müfredatının bir parçası olarak SOLARPLATE kullanıyor. Basit, spontan yaklaşım ile sanatçılar ile profesyonel baskı resim atölyeleri ve işbirlikleri kullanılmak üzere daha hızlı ve daha ekonomik hale getirmektedirler. Eğitimciler ve öğrenciler için güvenlik yönetmelikleri gereği Avrupa'da geleneksel asit tekniklerinin yerini almaktadır. Dan Welden 1971, Robert Dash, Syd Süleyman, Esteban Vicente, Willem de Kooning, Elaine de Kooning Dan Flavin, Bill King ve Jane Freilicher gibi sanatçıları alana ilişkin uygulayıcılar olarak gösterebiliriz

(<http://www.solarplate.com/>, 14.05.2015/14.43) .

3.5. Elektro Etching/Elektroliz yedirme tekniği



Görsel 10 Elektro Etching yedirme tekniği

Eski süreçler yeniden keşfedildi ve oyuklar, dijital ve lazer işlemleri vb. Uygulamaları için polimerler gibi modern materyalleri kullanarak yeni yöntemler eklendi. Hemen hemen tüm bu teknikler, daha sağlıklı ve çevreye duyarlı olan baskıcılarla Yeniden keşfedilen teknikler arasında, Thomas Spencer tarafından 19. yüzyılda geliştirilen ve baskı yapım dünyasında hemen hemen unutulmuş elektro-gravür bulunmaktadır. Güvenli ya da düşük riskli modern baskılarla ilişkili olarak yeniden canlanan bir yedirme tekniğidir. Aşındırma için elektrolitik işlemlerin yararlılığını ve güvenilirliğini test edilmiş ve oldukça başarılı sonuçlar alınmıştır (<http://www.nontoxicprint.com/electroetching.htm>). Elektrolit pozitif metal iyonları ve negatif sülfat iyonları içerir. Akım aktığı zaman, elektrolitin pozitif ve negatif iyonları zıt polarite plakasına çekilir. Bakır sülfat ya da tuz bazlı solüsyon iletkenleri sayesinde oksitlenme yoluyla yedirme yapılmaktadır.

4. Sonuç

Araştırmalar sonucunda toksik olmayan uygulama ve yöntemlerin klasik yöntemlere eş değer sonuç vermesi, ekonomik olarak eş değer bir maliyet ortaya çıkarması, başta kanser olmak üzere bir çok hastalığa karşı daha güvenle sanatsal çalışmaların yapılıyor oluşu, atölyelerde yüksek fiyatlara mal edilerek yapılan havalandırma sistemlerine ihtiyaç duyulmaması gibi farkındalıklar önem arz etmektedir.

Türkiye’de toksik olmayan baskı sanatlarının yaygın bir biçimde üzerinde durulmamasının bir çok nedeni vardır. Bu alanda sanayinin gelişmiş olmaması ve sanatçı ve sanat eğitimcilerinin geleneksel yöntemlere olan bağlılığı, toksik olmayan yöntemlere geçiş sürecini uzatmaktadır.

Sonuç olarak, yüz yıllardır uygulana gelen geleneksel ve çağdaş baskı tekniklerinin Türk sanat eğitiminde uluslar arası eğitim düzeyinde olması ve insan sağlığını tehdit eden bu teknik ve yöntemlerden kaçınılması, toksik olmayan yöntemlerin yaygınlaştırılması, eğitim kurumlarında gerekli önlemlerin alınması gerektiği sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

Akalan, G. (2000). *Gravür*. Ankara: Kale seramik sanat.

Aslier, M. (1985). *Son yüzyılda Türkiye’de özgün baskıresim sanatı Türkiye’de sanatın bugünü ve yarını*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi I Ulusal Sanat Sempozyumu .1-2.

Brunner, F. (1962). *Gravürün El Kitabı*. İngilizceden Çeviri Feyzan Yaman İstanbul Ocak 2001 Yeni Basım, İstanbul: Beyoğlu.

Çevik, S.K. (2015). *Çağdaş baskı resim eğitiminde toksik olmayan yöntem ve tekniklerin önemi*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim-İş Öğretmenliği, Yayınlanmamış doktora tezi, Ankara

Gökaydın, N. (2002).*Eğitim- temel sanat eğitimi- sanat eğitimi öğretim sistemi ve bilgi kapsamı*. Ankara: MEB.

Gölönü, G. (1979). *Kazı resim*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.

Grabowski, B. & Fick, B. (2012). *Baskıresim Kapsamlı materyaller ve teknikler rehberi* çeviri, Simber Atay Eskier, Arif Ziya Tunç. İzmir Karakalem.

Mercandetti, F. (2014). *L’inciisione blue, Associazione Liberi Incisori Luciano De Vita via Bologna: R.Koch*.

Piccaglia, R. & Venturi, G. (1998). *Dye Plants: A Renewable Source of Natural Colours*, 27–30. Agro Food Industry Hi-Tech.

Pogue, D. (2012). *Printmaking Revolution: New Advancements in Technology, Safety, and Sustainability* Hardcover –Watson-Guption Publications, New York

Saraçoğlu, İ. (2014). *Boya sanayinde ve boya ile uğraşan işyerlerinde çalışanlarda toksik maddeler kaynaklı görülebilen sağlık sorunları, Türk tabipleri birliği mesleki sağlık ve güvenlik dergisi* , Ocak-Haziran

Smith, R. (2010). *Sanatçının el kitabı*, İstanbul: İnkılap.

Stijnman, A. (2004). *Veilig en veiliger. Innovatie in de grafische technieken* in: *kM*, vol. 50, Summer).

Vural, N. (2005). *Toksikoloji*. Ankara Üniversitesi Eczacılık Fakültesi, 73.

(<http://www.nontoxicprint.com/electroetching.htm>).

(<http://www.solarplate.com/>,



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan April 2018

Seda AĞIRBAŞ,

¹ Ege Üniversitesi Bergama Meslek Yüksekokulu Eser Koruma Bölümü/
seda.agirbas@ege.edu.tr

TÜRK RESSAMLARIN FIRÇASINDAN KIRSAL KESİMDE ÇALIŞAN KADIN İMAJI

WOMAN'S IMAGE IN WORKING LIFE AT THE COUNTRYSIDE THROUGH THE BRUSHES OF TURKISH PAINTERS

Anahtar Sözcükler: Kadın, Türk resim sanatı, Gerçekçilik.
Keywords: Woman, Turkish Painting Art, Social Realism.

ÖZET ABSTRACT

Çağlar boyunca gerek sanatta gerek günlük yaşamda estetik bir nesne olarak görülen kadın, resim sanatında ayna karşısında kendini seyreden veya eril özne tarafından seyredilen bir figür olarak betimlenmiştir. Toplumsal yaşamda günlük işlerini yerine getirirken, dikiş dikerken, süt sağarken, yavrusu ile ilgilenirken Sanayileşme ve Modernleşme ile birlikte sanatta ve sosyal yaşamın her alanında aktif olarak yer almaya başlamıştır.

Gerçekçilik akımıyla birlikte Gustave Courbet, Honoré Daumier ve Jean François Millet gibi sanatçılar kırsal kesimde tarlada erkeği ile birlikte çalışan kadın gerçeğini, tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermişlerdir.

Batılılaşma ile birlikte resim sanatının hız kazanması Türk ressamlarının kadın figürüne eğilmesine, eserlerinde kadının yaşamına yer vermesine neden olmuştur. Dönemine ışık tutan Turgut Zaim, Nuri İyem, Refik Epikman, Halil Dikmen, Neşet Günal gibi ressamlar kırsal kesimde çalışan, üreten kadını realist bir yaklaşımla ele almışlardır. Toplumsal gerçekçilik akımından yola çıkarak figürlerini bilinçli olarak biçim bozuma uğratarak resme daha dramatik ve gerçekçi bir anlam yüklemişlerdir.

Türk ressamların gözünden kırsal kesimde çalışan kadının varlığını vurgulamak amacıyla yapılan bu inceleme, kadının tarlada çalışarak eşine ve ailesine destek olması, günlük işleriyle birlikte annelik görevini bir arada yürütmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

Avrupa ve Türk resim sanatından görsellerin yer alacağı sunumda kadın imajı karşılaştırmalı olarak değerlendirilecektir. Söz konusu çalışmayla, kırsalda çalışan kadınların sanat yoluyla yaşamlarına ayna tutulması ve kadınların girişimciliğini destekleyen alanlarda yapılacak çalışmalara değişik bir boyut kazandırması beklenmektedir.

Considered as an esthetic object through the ages, woman has been an element traced by the male both in art and daily life. Besides she was described as a figure watching herself in front of the mirror or being watched by the male subject. Woman who stayed in the background in the society was depicted as doing her daily tasks, sewing, milking or taking care of her child. Along with the Industrial Revolution and then Modernism, woman started to become active in working life and in every field of social life.

In the West by Realism Movement artists such as Gustave Courbet, Honoré Daumier and Jean François Millet displayed starkly the reality of woman from both daily life and working in the field with her husband at the countryside.

Acceleration of painting art due to westernization led Turkish artists to incline to woman figure and give a place for the woman life in their works. Artist who shed light on their era such as Turgut Zaim, Nuri İyem, Refik Epikman, Halil Dikmen, Neşet Günal, approached woman working and producing at the countryside in a realist way. They deformed the figures deliberately and assigned a more dramatic and realistic meaning to the painting based on the social realism movement.

Prepared in the light of visual data, this study will try to increase the awareness of woman working at the countryside through art and try to mirror their lives to some extent. It is expected that this work will give a different point of view to the studies that will be carried out in this field based on sustainability and aimed at supporting entrepreneurship of women.

Giriş

Sanatsal çerçeveden bakılacak olursa neden kırsal konulu eserler ve figürler ressamlar tarafından yıllarca betimlenmiş ve resim repertuarı içinde yer almıştır? İlk olarak bu sorudan başlamanın uygun olduğunu düşünmekteyim. İlk çağlardan itibaren toplumların oluşumunu insanoğlunun yaşadığı çevre biçimlendirmiştir. Beslenmek için yeni yerler arayan insan toprağı ekmeye topraktan aldığı ürünle yaşamsal döngüsünü sürdürmeye başlamıştır. Sadece avlanmanın yeterli olmadığını düşünerek tarıma yönelen topluluklar üretime dayanan görüşler geliştirmiş böylece tarımsal ekonomi bağlamında dinlerin, devletlerin, kültürlerin oluşumuna katkıda bulunmuşlardır. Tarımsal ekonomi bütün çağlarda sanatın konusu içine girmiş, din değişimleri, yönetim değişimleri, gelenek ve göreneklerin değişimi gibi yenilenen değerler, toplumu sanatçısıyla beraber etkilemiştir. Mısır'da, Yunan'da, Roma'da daha sonra tüm uygarlıkların resim sanatında gerek fresklerde, gerek mozaiklerde, gerek vazo resimlerinde toprağı ekip biçen, ürünün hasat eden figür betimlemeleri sıklıkla karşımıza çıkmıştır.

Her toplulukta olduğu gibi Kavimler Göçünden sonra şekillenen Avrupa topluluklarının vazgeçilmez görüşü olmaya devam etmiş yönetim şeklini etkileyerek bunun sanata yansımalarına da kuşkusuz yol açmıştır. Bu bağlamda Avrupa resminde kırsal konulara bir yöneliş doğanın vazgeçilmezi olarak toprak ve üretim ressamlarının konu alanına girmiştir. Yüzyıllar boyunca sanatçılar ve özellikle Kuzey Avrupalı ressamlar zengin bir esin kaynağı olarak çiftlikte çalışan köylü ve işçi temasını tekrar tekrar ele almıştır. 16. Yüzyılda Giorgione ile başlayan ardından Pieter Bruegel'in köylü resimlerinde, Flemekli sanatçıların günlük yaşam resimlerinde devam eden pastoral sahneler manzara resminde yaygın bir şekilde kullanılmıştır. 18. yüzyılda kırsal yaşam, sade resimsel bir düşünceye dönüşmüştür. Dönemin modasına uygun olarak kadınlar portrelerinde kırsal yaşam imajı yansıtmak için çoban ya da sütçü kız giyimleriyle resmedilmek istemişlerdir. (Wilkins, 2005, s. 388.)

19. yüzyıla gelindiğinde ise sanatçılar dikkatlerini daha çok doğaya, aynı zamanda fakirliğin acı yüzünü ve gerçekliği vurgulamak için kırsal kesime yönlendirmişlerdir. Bu yüzyılda Gustave Courbet ve Jean François Millet tarlada güç gerektiren, yorucu ve ağır işlerde çalışanları resmederek şehirliliği derinden sarsmışlardır. Söz konusu ressamlarla kırsal yaşam manzaradan ziyade figürün vurgulandığı gerçekçi bir betimlemeye dönüşmüştür. Fransa'da 1848 Devrimi'ni izleyen yıllarda John Constable'ın dingin manzaralarını sürdürme ve doğaya yeni bir bakış kazandırma eğiliminde olan anlayışla Barbizon kasabasında bir araya gelen sanatçılar köy yaşamından sahneleri, tarlada çalışan erkeklerin ve kadınların resimlerini aslına uygun olarak tasvir etmek istemişlerdir. 'Pastoral Konser' (Res.1) resmiyle Giorgione'nin, köylülerin günlük yaşamlarını bir ölçüde alaycı ve gülünç şekilde resmeden Bruegel'in (Res.2) aksine Gustave Courbet'nin 'Taş Kırıcılar', Honoré Daumier'nin 'Üçüncü Mevki Vagon' veya Millet'nin 'Başak Toplayan Kadınlar' adlı

yapıtlarında idealize edilmiş bir manzarayla değil gerçekçi figür betimlemeleriyle karşılaşmaktayız¹.



Resim 1. Giorgione, "Pastoral Sahneler", 1508-09, Musée du Louvre, Paris.



Resim 2. Pieter Bruegel, "Köy Düğünü", 1567, Kunsthistorisches Museum, Viyana.

Romantizm'den sonra sanatçıların genellikle işçileri, köylüleri, yoksulları ve gündelik yaşamın gerçekliğini duygusalığa yer vermeden tüm çıplaklığıyla gözler önüne serdiklerini görmekteyiz. (Gombrich, 2004, s. 508.) Courbet, işçileri, toplumsal haksızlıkları ve çalışmanın erdemini yansıttığı Taş Kırıcılar adlı eserinde iki erkek figürünü gerçek boyutlarında ve bedenlerine zarar verecek nitelikte inanılmaz ağır taşları kaldırırken resmetmiştir. Sanatçının bu eseri ilk sosyalist resim olarak ilan edildikten sonra Millet'nin Fransız köylülerini çalışırken resmeden eserleri dikkati çekmiştir. Kent ya da kasaba dışında kırsal alandaki aşırı yoksulluğa vurgu yapan ressamın çalışmalarında herhangi bir siyasal içerik taşımadığını amacının tarladaki çalışmanın yorucu gerçekliğini betimlemek olduğunu söyleyebiliriz.

19. yüzyıl Avrupası'ndaki kentli yoksulun dayanılmaz toplumsal koşullarını ele alan Honoré Daumier ise resimlerinde sarhoşlar, paçavra toplayıcılar, dilenciler, fahişeler, demiryolu ve maden işçileri, çamaşırcı kadınları tablolarında çalışmıştır. Daumier'nin resimleri ve gravürleri fakirleşen işçi sınıfından zengin orta sınıfa kadar tüm Parislilerin yaşamını kapsamaktadır. Toplumsal yelpazenin diğer tarafında ise nehir kenarında çamaşırları yıkayıp eve

taşıyan çamaşırcı kadınlarla Paris'in emek gücünün dörtte biri kadarını kullanan sanayi temsil edilmektedir. (Hollingsworth, 2009, s. 420.)



Resim 3. Gustave Courbet, "Taş Kırıcılar", 1849, Gemäldegalerie, Dresden.

Büyük boyutlu resimler üreten Courbet'nin Taş Kırıcıları (Res.3) resmine bakacak olursak konu ve işleniş açısından büyük tepki toplayan eser, yaşamın hoş olmayan gerçeğine parmak basmaktadır. Resmin bir tarafında yetmiş yaşlarında şapkalı bir adam kazmasını havaya kaldırmış üzerinde yırtık yırtık elbiseleriyle görülmektedir. Diğer yanda başı toz içinde genç bir adam durmaktadır. Yaşlı adam diz çökmüş onun yanındaki genç adam bir sepet dolusu kırık taş kaldırmaktadır. (Berksoy, 1998, s. 38.)



Resim 4. Honoré Daumier, "Üçüncü Mevki Vagon", 1862-64, H. O. Havemeyer Collection.

Toplumsal koşulları bilinçli olarak eleştiren Daumier izleyiciye dilenciler, sokak şarkıcıları, zor şartlar altında çalışan işçiler, çamaşırcı kadınlar gibi değişik kesimden tipleri değişen kent atmosferini yansıtan eserler sunmaktadır. Bir yolculuk sahnesini betimlediği Üçüncü Mevki Vagon (Res.4) adlı tablosunda resmin ön planında çocuğunu uyutan anne, girişte ise sohbet eden birkaç insan görülmektedir. Ellerini kucağında tuttuğu pazar sepetinde dinlendiren, gözlerini boşluğa dikmiş yaşlı bir kadın resimdeki diğer figürdür. Renk seçiminde çeşitliliğin olmadığı eserde yer yer uygun yerlerde kullanılmış çizgiler resme görsel bir dramizm kazandırmıştır. (Berksoy, 1998, s. 41.)

19. Yüzyıl itibariyle kır yaşamını çalışkan işçi temasını vurgulamaya yönelik bir eğilim söz konusuydu. Barbizon Ekolü'nün öncüsü Jean François Millet de resimlerinde bunu başarılı bir şekilde vurgulamaktadır. (Wilkins, 2005, s.390.) Millet'nin köylü figürleri sembolik bir özellik taşımaktadır. Gölgede kalmış yüzleri ve genelleştirilmiş hatları ile birer birey olmaktan çok belli bir sınıfın temsilcileridir. Sanatçı, köylüleri betimlerken sahip oldukları gücü ve dayanıklılığı vurgulamak için vücut, kollar ve ellere özel önem vermiştir. Başak Toplayan Kadınlar tablosunda (Res.5) hasat sırasında tarlada çalışan üç kişi görülmektedir. Resimde zarif veya güzel figürler olmadığı gibi idealleştirilmiş bir manzara da yoktur. Köylü kadınlar kendilerini tamamen işe vermiş yavaş bir şekilde çalışıyor. Millet bu kadınları, güçlü vücutlarını ve kararlı davranışlarını vurgulamak için resmin merkezine yerleştirmiştir. Arka plandaki güneşli parlak düzlük ise zıtlık oluşturan basit dış çizgilerle belirgin bir şekilde biçimlendirilmiştir. Millet'nin resimlerinde kırsal yaşamın zorluğu ve sıklığı, tarımın erdemi görselleştirilmiştir.



Resim 5. Jean François Millet, "Başak Toplayan Kadınlar", 1857, Musée du Louvre, Paris.

Aynı yüzyıllarda Türk kültürü ve sanatı farklı değişimlerin ve gelişmelerin yaşanacağı bir ortama gebe kalmıştır. 18. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı'nın sanat ve kültür alanındaki köklü değişimleri Batıya açılma süreciyle yeni bir döneme girmiştir. Bu yüzyılda Avrupalı devletlere karşı askeri yenilgiler ve toprak kayıpları Osmanlı kimliğinin değişme sürecini başlatmıştır. Batı dünyasında Rönesans'ın ardından bilim alanında gerçekleşen devrim ve modern düşüncenin gelişmesi gelecek yüzyılda Aydınlanma çağına yaşanmasına yol açmıştır. Haçlı Seferlerinden itibaren 16. yüzyıl sonuna kadar Batı'nın korktuğu Osmanlı Türk'ü çağın ve yeniliklerin gerisinde kalmış, dengeyi Avrupa'daki söz konusu gelişmelerde aramıştır. Batıyı çeşitli yönleriyle tanıması, bilgi ve teknolojisinden yararlanması gerektiğini düşünmüş, böylece ilk adımları atmaya başlamıştır. 17. ve 18. yüzyıllarda İstanbul'a gelen çok sayıda Avrupalı diplomat, mimar, ressam ve gezgin Doğu ve Batı arasında bir kültür alışverişi sağlamıştır. Osmanlı sarayının diplomatik amaçlarla Avrupa yönelmesi ve Paris'e elçiler göndermesiyle ilişkiler yeni boyut kazanmıştır.

18. yüzyıl Batılılaşma dönemini araştırmacıların çoğu III. Ahmet tarafından Paris'e elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Çelebi Mehmet ile başlatmaktadır. Elçinin İstanbul'a döndükten sonra saraya ve padişaha aktardığı bilgiler, oradaki izlenimleri ilerleyen yıllarda başkentte yeni bir uygulamanın ve değişimin izlerini yansıtacaktır. Bu seyahatin sanat üzerindeki ilk etkileri Osmanlı mimarlığında görülmüştür. 16. yüzyılda klasikleşen Osmanlı mimari üslubu Batı'nın Barok ve Rokoko üslupları etkisiyle değişmeye başlamış, Osmanlı Barok'u² olarak adlandırılan yeni bir üslup ortaya çıkmıştır. Avrupa'dan ülkeye çeşitli uzmanlar getirilmiş bunun sonucunda Batılı tarzda askeri eğitim uygulanmaya başlanmıştır. III. Selim döneminde açılan Mühendishane-i Berr-i Humayun ve Mühendishane-i Bahr-ı Humayun gibi askeri mühendislik okullarında Fransız askeri eğitimin yanı sıra Batı tarzı resim sanatının temelleri atılmıştır. Bu okullarda yetişen ve yurt dışına gönderilen askerler perspektif, ışık gölge, hacim ve derinlik gibi teknikleri öğrenerek Türk resim sanatının şekillenmesini sağlamışlardır. (Batur, 1985, s. 1043-1044.)

19. yüzyıl ortalarında gelişmeye başlayan Batı tarzına uygun Türk resim sanatı 1914 yılından sonra yeni bir nitelik kazanarak çağdaş eğilimlere yönelik yolda ilerlemesini sürdürmüştür. 1910 yıllarında Avrupa'daki okullarda ve Andre Lhote, Leopold Levy, Othon Friezs gibi ünlü ressamların atölyelerinde ders alan bir grup ressam I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle yurda dönmek zorunda kalmıştır. Savaşın ardından İstanbul'da bir araya gelen ressamlar Fransa, Almanya ve İtalya'da gezdikleri ve gördükleri şehirlerin yaşamlarını, batı resim tarzını ülkelerine taşıyarak Türk resim sanatının şekillenmesinde rol oynamışlar ve getirdikleri yeni görüş, duyuş ve tekniklerle çeşitli türleri de Türk resmine kazandırmışlardır. (Berk, Turani, 1981, s. 99.) Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Süleyman Seyyit, Avni Lifij, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya Güran gibi 1914 Kuşağı (Çallı Grubu) ressamlarının eserlerinde Empresyonizmin ve Sembolizmin etkileri görülmektedir. Ardından Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ressamları Cevat Dereli, Refik Epikman, Zeki Kocamemi ve D Grubu ressamlarından Nurullah Berk, Cemal Tollu gibi ressamın tablolarında Kübizmin yansımaları hissedilmektedir. Eşref Üren, Ercüment Kalmık gibi ressamın eserlerinde Konstrüktivizmin, Abidin Elderoğlu, Zeki Faik İzer'in tablolarında soyut resmin etkileri dikkati çekmektedir. Dönemin sanatçıları tarafından çok sayıda manzara resmi bunun yanı sıra çok sayıda portre çalışması ve çıplak konulu resimler (nü çalışmalar), günlük yaşam konulu resimlerle ve toplumsal konuların ağır bastığı konular betimlenmiştir. (Berk, Turani, 1981, s. 101.)

Ancak Batı üslubu ve tekniklerinin son derece hissedildiği bu tablolarla ressamın kendi kültürlerinden gelen yerel sanatın etkilerini yansıttıklarına tanıklık etmekteyiz. Turgut Zaim, Bedri Rahmi, Halil Dikmen gibi pek çok ressamın eserinde yerel motifler Batı estetiğiyle beraber yerel tatlarla,

renklere, çizgilere dönüşmüş, süslemeci tarzda plastik öğeler ve konu çeşitliliği gözler önüne serilmiştir.

Turgut Zaim'in resimlerinde yöresellik, üslup ve teknik açısından bu yöreselliği bütünleyen daha kapsamlı bir anlayışta biçimlenmiştir. İlk bakışta minyatürleri aklı getiren bu anlayış, figürlerin ve nesnelerin görünüşleri, boşluk içinde yer alan sağlam konularıyla, geleneksel tasvir kalıplarının dışına taşar, doğa ve çevre gözlemine öncelik veren tutumuyla gerçekçi bir tabana oturur. Bu gerçekçi anlayış izleyicide yerel bir tat uyandırır. Onun, sağlıklı elleriyle hamur açan, yün eğiren, çocuğunu emziren, eşeğini yükleyen kadınları, mısır yiyen, kedi seven, zurna çalan çocukları, yumuşak tüylü Orta Anadolu keçileri, halı dokuyan pazar yerinde ürünlerini satan genç kızlarıyla bağdaş kurmuş Yörük köylüleridir.

Turgut Zaim belgeli bir üslupla içtenlik ve duyarlılığını yitirmeden Anadolu köylü ve göçer yaşamından sahneleri resminde büyük bir başarı ile uygulamıştır. Zaim'in Halı Dokuyan Kadın (Res.6) resmine baktığımızda yöresel konuları Batı etkilerini yansıtmaktan ziyade minyatür etkisinde naif ancak gerçekçi sayılabilecek bir yaklaşımla sergilediğini görürüz. Köylü kadın ve erkekleri, çocuklar, Anadolu manzarası, köy ve köylü yaşamı, hamur açan kadınlar, çocuk emzirenler, yörükler, kerpiç evleri önünde şalvarlı kızlar ve yuvarlak yüzlü siyah çekik gözlü kadınlar çalışmalarının temelini oluşturur. Yörüklerin yaşamında kadının önemli bir yer tuttuğu bilinmektedir. Bu yüzden Zaim'in resimlerinde yörük kadını kilimi, çadırı dokur, hayvandan sütü sağlar, üzerlerine giyilen giysiyi diker. Keçiden koyundan kırılan yünü, kılı o temizler, eğirir boyar bin bir renkli motife dönüştürür. Çadırdaki ekmek, aş yapar. Yörük kadını üretkenliğin, sevginin bir örneğidir enerjik, sıcakkanlı kadınlardır.

Yeni devletin kuruluşundan itibaren ilerlemeye devam eden resim sanatında, Türkiye'nin ekonomik koşullarıyla halkın sorunlarını ele alan tablolar da belirgin bir şekilde görülebilmektedir. Bu resimlerde Anadolu'nun çıplak bozkırlarında ve tarlalarda ağır şartlar altında çalışan figürler ekmeğini topraktan çıkaran üretime katkıda bulunan kadınlar ve erkeklerdir.

Figüratif Türk resminin temsilcisi Neşet Günel, sağlam desen yapısıyla doğup büyüdüğü Orta Anadolu'nun çorak topraklarını ve yoksul ama çalışkan insanlarını anlatmıştır. Anadolu'nun sert yaşam koşullarını ve çıplak coğrafyasını bütün gerçekliğiyle gözler önüne sermiştir. Böylece toplumsal gerçekçi üslubu ve kendine özgü yorumuyla Türk resmine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. (Tansuğ, 2005, s. 269.)



Resim 6. Turgut Zaim, "Halı Dokuyan Kadın", 1930'lu yıllar, Özel koleksiyon.

Temel olarak insanı ele aldığı resimlerinde kırsal yaşamın etkilerini gerçekçi bir biçimde yansıtmak ve hatta inandırıcılığını vurgulamak amacıyla üstlerinde renksiz, yırtık pırtık giysileriyle, yüzü izleyiciye dönük figürler ve toprak rengi bir kompozisyonda hüznü ve acısı içinde saklı durağan kompozisyonlara yer verdiği görülmektedir. Zor koşullar altında ve tarlada çalışan kadın erkek figürleri arasında keskin bir ayırım söz konusu değildir. (Berksoy, 1998, s. 126.)

Orta Anadolu köy yaşamının izlerini yansıtan Günal'ın resimlerinde köylü kadını, hayali bir imge olmaktan çok üreten ve bu süreç içerisinde kadının ücretsiz aile emekçisi gerçeğini ortaya koymaktadır. Kırsal toplumsal gerçekliğin bir parçası olan kadın imgesi estetik bir sanat nesnesi olmaktan ziyade toplumsal ve ekonomik nedenlerle yoğrulmuş dinamikler arasında yer almaktadır. Emek, cinsiyete dayalı işbölümü, toprak ve mevsimlik işçilik gibi tarımsal yapının vazgeçilmez unsuru olan kadın Günal'ın resimlerinde hep var olmaktadır. Dolayısıyla kadının, halı dokurken, sepet taşırken, sebze ve meyve toplarken, çapa yaparken, hamur açarken, çocuğunu emzirirken ya da kucağında taşırken resmedilmesi toplumsal gerçekliğin kendisini anlatmaktadır. (Ersoy, 1998, s. 82.)

Başakçı Kadın (Res.7) resmine baktığımızda toprağın oldukça verimsiz olduğunu, kadının çalışmaktan ellerinin geliştiğini ve vücuduna göre büyük olduğunu görürüz. Toprağın kuru verimsiz görüldüğü resimde tarımsal faaliyetten ciddi bir gelir elde edileceğini düşünmek oldukça zordur. Kadının elleri onun hem hane içerisinde hem de hane dışında iş yükünün oldukça fazla olduğunu anlamak açısından oldukça önemlidir. Bu resimde Türkiye'de tarımda kadının yalnız olduğunu ve tarımsal üretimi sürdürmek zorunda olduğu gerçekliği açık bir biçimde verilmiştir. (Berksoy, 1998, s. 127.)



Resim 7. Neşet Günal, "Başakçı Kadın", 1979, Özel Koleksiyon.

Başakçılar (Res.8) resimlerinde kadınlar tarlada çalışırken değil de bozkırda ot yolarken ve odun toplarken betimlenmiştir.



Resim 8. Neşet Günal, "Başakçılar", 1961, İzmir Resim ve Heykel Müzesi.

Anadolu'nun uçsuz bucaksız bozkırlarında tarlayı yabani otlardan temizlemek tarımda kadının yaptığı işlerden biridir. Bazıları yalınayak, bazıları ise ayakkabı giyen kadınların başı her zaman olduğu gibi örtülüdür. Söz konusu resimler Neşet Günal'ın, kadınları toprağın üzerinde çalışırken gösterdiği eserleridir. (Ergüven, 1996, s. 70.)



Resim 9. Nuri İyem, "Tarlada Çapa Yapan Kadınlar", 1970'li yıllar, Özel Koleksiyon.

Neşet Günal gibi figüratif resmi benimseyen ressamlardan biri de Nuri İyem'dir. Özellikle anıtsal köylü kadın başlarıyla kendine özgü bir resim dili geliştiren İyem'in figürlerin yüz ifadeleriyle toplumsal mesajlar verdiği anlaşılmaktadır. Yalın çizgi ve renk düzeniyle oluşturduğu büyük kadın başlarında insan yüzlerinin karakterini anlatmaktan ziyade toplum yapısını ve gerçeğini ortaya koymaktadır. (Berksoy, 1998, s. 122.)

İyem Anadolu insanlarını başarıyla karakterize eden kadın yüzleri, köyden kente göçün yoğunlaştığı zamanlara ait temaları, Anadolu insanların çilelerini, mağdur duruşlarını, ezilen kadınların mazlum bakışlarını betimleyen sosyal temalı resimler yapmıştır. Bu yüzler, hem ölen ablasının hayalini hem de çilekeş Anadolu kadınlarının ruh hallerini ve duruşlarını yansıtan resimlerdir. Sanatçının aynı tarihlerde gerçekleştirdiği, Anadolu gerçeğine ulusalcı bir bakışla yaklaştığı 'göç' resimlerinde de, çalışan, ekmeğini topraktan çıkararak kadınlar sembolize edilmiştir. (Ersoy, 1998, s. 81.) Tarlada Çapa Yapan Kadınlar (Res.9) resminde iri çekik gözlü köylü kadını tuvalin büyük bir kısmını kaplayacak şekilde toprağa ekerken betimlenmiştir.

Anadolu topraklarının insanlarını ve bu insanların yaşadıkları çevreyi başarıyla belirleyen İyem'in kadın portrelerindeki ünü, özellikle köy kadınlarının yüzlerini ve gözlerini, onların yaşam koşullarından çıkarılan anlamlarla zenginleştirmesinde yattığı söylenmektedir. Öfke, direnç, özlem dolu, iri gözlü, idealize edilmiş güzellikteki kadın başları, onun damgasını taşımaktadır. (Tekin Bender, 2009, s. 48.)

Resimlerinde Anadolu köylüsünün yaşamını ve uğraş biçimlerini naif bir yaklaşımla düşsel bir boyut içinde işleyen İbrahim Balaban köyden kente göç sorunlarını kendine özgü resim diliyle yansıtmıştır. Anadolu halk masallarındaki tipleri animsatan figürlerden Türk halk nakışlarından yararlanmıştır. Geometrik bir düzen ve istif görülen resimlerinde grafik kurgulu yüzeyler ön planda yer alır. Dönemin sosyolojik, ekonomik ve politik durumunu resimlerine yansıtan Balaban yaşadığı çevreyi, köyü ve insanlarını yaşam mücadelesini gözler önüne serer. Köylü insanının yaşam savaşını, dönem insanlarının verdikleri yaşam savaşı, yaşam koşullarını ve yoksullukla birlikte gelen sıkıntıları dile getirmiştir. (Genç, 2016, s. 560.)

Üretim koşullarının resmedildiği çalışmalarında tarlada öküzlere bakan harmanda düven süren kadınları betimlediğini görmekteyiz. Hasat Taşıyan Kadın (Res.10) eserinde erkeklerle beraber üretimdeki yerini almıştır. Toplumsal cinsiyet gözetmeksizin her figürü aynı boyut ve renkte betimlediği resimlerinde kadını sadece örtüsü veya örgülü saçlarından ayırt edebiliriz.

Balaban, Anadolu insanının yaşam biçimini gelenek ve göreneklerini, toprakla uğraşmanın zorluğunu, emekçi kesimin ezilmişliğini, hüznünü ve sevincini kendine özgü bir üslupla anlatmaktadır. Anlatımı güçlendiren gölge ışık düzenlemeleri ve sağlam desen anlayışı tablolarına düşsel bir atmosfer katmaktadır. Bu atmosfer içinde tarlada çalışan kadın figürü biçim bozuma uğramış renklerle ve figürden dışarı yansıyan ışıkla resmin gerçekliğini vurgulamıştır. (Karkiner, Ecevit, 2012, s. 211, 222.)

Sonuç

Turgut Zaim, Nuri İyem, Neşet Günal, İbrahim Balaban tarlada çalışan, toprakla uğraşan kadınları büyük kompozisyonlara yerleştirmişlerdir. Dolayısıyla büyük boy figürler adeta resmin çerçevesine sığmamaktadır. Biçim bozumuna uğramış figürlerde ellerin, ayakların ve yüzlerin verilmiş coğrafyanın, iklimin ve tarladaki ağır çalışma koşullarının izleri yansıtılmaktadır. Ancak şunu söyleyebilirim ki çiftçi veya toprağıyla uğraşan kişi için şartlar zor olabilir ancak sonuçta toprağı eken, ürününü hasat eden köylü için alın teridir, emektir. Türk sanatçıların resimlerinde kadın figürü toplumsal bir cinsiyet olarak karşımıza çıkmaz erkeğiyle, çocuğuyla, yaşlısıyla, toprağıyla bir bütün olarak yansıtılır.



Resim 10. İbrahim Balaban, "Hasat Taşıyan Kadın", 1982, Özel Koleksiyon.

Zaim'in eserlerinde kadın sevimli, sıcakkanlı, doğal koşullar altında üretime katkıda bulunan günlük işleriyle uğraşan ve çocuğuyla ilgilenen figür olarak betimlenmiştir. Toplumsal gerçekliğin ön planda olduğu Balaban'da biçim bozuma uğramış, doğal ışık yerine kendi aydınlığını üreten etkileyici renklerle birleşerek masalsi ortamda yer almıştır. Günal'ın resimlerinde toprağın rengi ile bütünleşmiş, acımasız yaşam koşullarının el, yüz ve bedenlere yansıtıldığı ekmeğini topraktan çıkarırken tasvir edilmiş, İyem'in resimlerinde ise Anadolu gerçeğini hüznü, melankolik, yer yer utangaç ve çekingen yüzleriyle yansıtan figür olarak yerini almıştır.

Bu tablolardaki kadınlar bizim kadınlarımızdır. Bu çerçeve dahilinde Bergama'da çalışan, ekmeğini topraktan çıkaran, erkeğiyle birlikte tarlada ekin eken hasat toplayan kadın, ürünlerini pazarda satın kadın, halı dokuyan, günlük işlerinin yanı sıra çocuğuyla ilgilenen kadın çalışmamızın ana konusunu oluşturmaktadır. Türk ressamlarımızın çalışmalarında gördüğümüz bize hiç de yabancı olmayan figürler sanat eserlerine konu olmuş içimizden, etrafımızda gördüğümüz kadınlardır. Tüm çıplaklığıyla Anadolu'nun gerçek yüzünü yaşam mücadelesini ve hatta ücretsiz emek işçisinin özverisini yansıtanlardır. Bizlerin buradaki misyonu çalışan üreten kadınlarla sanatın içinde yer aldıklarını göstermek, farkındalıklarını arttırmaktır. Belli başlı ressamların bakış açısıyla ve özgün yorumuyla değerlendirilen kırsal yaşamda kadın imgesinde, sanat yoluyla kadınların yaşamlarına ayna tutulmasına, kadınların girişimciliğini destekleyen alanlarda yapılacak çalışmalara değişik bir boyut kazandırmak amaçlanmıştır. Bu bağlamda Bergama'da tarlada çalışan, halı dokuyan, pazarda ürettiği malları sergileyen ve satışa sunan kadınlarımızın hatta yörede yaşayan Yörük kadınlarının fotoğraflarıyla ileride yapılacak çalışmalara zemin hazırlanmıştır. Planlanan proje Belediye'nin onayına

sunulacak ve onaylandığı takdirde işbirliği çerçevesinde kadınlara sanatı anlatmanın sanatın içinde bir şekilde yer aldıklarını göstererek onların girişimciliğini destekleyecek işlere ışık tutması yolunda bir adım atılmış olacaktır.

KAYNAKÇA

Batur, A. (1985). Batılılaşma döneminde osmanlı mimarlığı. (Cilt 4), *Tanzimattan cumhuriyete Türkiye*. İstanbul: İletişim.

Berk, N. – Turani, A. (1981). *Çağdaş Türk resim sanatı tarihi* (Cilt 2). İstanbul: Tıglat.

Berksoy, F. (1998). *20. Yüzyıl batı ve Türk resminde toplumsal gerçekçilik*. İstanbul: Bakışlar.

Cezar, M. (1995). *Sanatta batıya açılış ve Osman Hamdi* (Cilt 1), İstanbul: İş Bankası Kültür ve Sanat.

Ergüven, M. (1996). *Neşet Günal*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk resim sanatı*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

Erzen, J. N. (1997). Gerçekçilik, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 1). İstanbul: YEM.

Hollingsworth, M. (2009). *Dünya sanat tarihi*. Banu Ergüder, Rengin Küçükdoğan (Çev.). İstanbul: İnkılap.

Genç, S. (2016). İbrahim Balaban'ın resim ve kitaplarında toplumsallık algısı. Hacı İbrahim Delice (Ed.), *Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu Bildiriler Kitabı* içinde (s. 557-562). Bartın: Hermes.

Germaner, S. (1993). 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'a gelen batılı sanatçılar. Zeynep Rona (Ed.), *Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu Bildiriler Kitabı* içinde (s. 57-70). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Gombrich, E.H. (2004). *Sanatın öyküsü*. Erol Erduran-Ömer Erduran (Çev.). İstanbul: Remzi.

Karkiner, N. – Ecevit, M. (2012). Neşet Günal'ın izinde Türk resminde tarımda kadın imgesi: Sosyolojik Bir Çözümleme. *folklor/edebiyat,1* (69). <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/255687>

Tansuğ, S. (2005). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi.

Tekin Bender, M. (2009). Nuri İyem'in Resimlerinde Göz. *Yedi*, 2, 48.

Wilkins, D. G. (Ed.) (2005). *Big Book of Art*. USA: Collins.

Görseller: <https://www.wga.hu/>



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan April 2018

Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR¹

¹ Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda
Tasarımı Bölümü / skozbekci@gmail.com

ELSA SCHIAPARELLI ÖRNEĞİNDE MODA-SANAT
İLİŞKİSİ

FASHION AND ART RELATION WITH THE EXAMPLE OF
ELSA SCHIAPARELLI

Anahtar Sözcükler: Moda, Sanat, Tasarım, Elsa Schiaparelli
Keywords: Fashion, Art, Design, Elsa Schiaparelli

ÖZET ABSTRACT

Moda kavramının ortaya çıktığı 1900lerden itibaren, moda ve sanat birbirini doğrudan ya da dolaylı etkilemiştir. Buna karşın moda, önceleri sanatın dışında bir alan olarak adlandırılmıştır. Ancak yirminci yüzyılın başından beri sanat akımlarının modayı farklı biçimlerde etkilediği gibi modanın da popüler sanatta merkezi bir rol oynadığı görülmektedir. Elsa Schiaparelli'nin Salvador Dali, Jean Cocteau, Alberto Giacometti gibi önemli sanatçılarla işbirliği, Japon ressam Yayoi Kusama'nın Louis Vuitton markasıyla ortak çalışmaları, Versace'nin sürrealizm ve pop-art ile olan güçlü bağlantısı moda ve sanat birlikteliğini kanıtlamaktadır. Bu bildiride resim, heykel, mimari gibi birçok sanat dalından ilham alan ve bu sanat dallarının önde gelen sanatçılarıyla işbirliği yapan moda tasarımının öncülerinden Elsa Schiaparelli'nin tasarımları ve sanata yaklaşımı incelenecektir. Öncü giysi tasarımlarıyla mevcut düzene karşı gelen, formlarda kadının özgürlüğünü ve sürrealist akımı ön plana çıkaran tasarımcı Elsa Schiaparelli'nin tasarımlarındaki sanat ve moda ilişkisi geniş literatür araştırmasıyla irdelenerek aktarılacaktır.

Fashion and art have been effecting one another since 1900s when fashion concept first occurred. In spite of this fact, fashion used to be named as a field outside of art. However, it is seen that since the beginning of the 21st century, art movements have been effecting fashion in a different way while fashion has been in the centre of popular art. The collaboration of Elsa Schiaparelli with significant artists such as Salvador Dali, Jean Cocteau and Alberto Giacometti, the cooperation of Japanese artist Yayoi Kusama with the Louis Vuitton brand and Versace's strong tie with surrealism and pop-art prove the fashion-art association. In this paper designs of Elsa Schiaparelli, one of the pioneers of fashion design who was inspired of many art fields such as painting, sculpture and architecture and cooperated with the foremost artists of these fields, and her approach to art will be analysed. Going against the current system with her avant-garde clothing designs and highlighting the freedom of woman and surrealist movement in forms, designer Elsa Schiaparelli's relation between art and fashion in her designs will be studied with literature research.

Giriş

Andy Warhol'ın "Sanırım bugün insanların elbiseleri sanatsal bir anlatım biçimidir. Sanat, tüm kıyafetlerin bir araya getiriliş biçiminde uzanır. Jean Paul Gaultier'i ele alalım. Onun yaptıkları gerçek bir sanattır"(Smith ve Kubler, 2013, s. 11) söyleminde olduğu gibi moda ve sanat ortak bir noktada birleşmektedir. Ancak moda kavramının ortaya çıktığı 1900lerden itibaren moda ve sanat büyük rekabet içindedir. "Kimi zaman sanatın içinin boşaldığını görmekten, kimi zaman da modanın, kendisiyle ilgili olamayan soylu bir rolü üstlenmesinden korkulmuştur" (Givry, 1998-99, s. 16). Hem moda hem de sanat inançları, algıları ve fikirleri canlandırmak için, Givry'nin (1998-99) belirttiği gibi 'yapıt, yaratıcı ve izleyici' ilişkisine başvurarak estetik bir hazın oluşmasını sağlar (s. 21). Her ikisi de yaygın bir estetiğe sahiptir. Sanat gibi moda da teknik ve kavramsal zenginliğe sahip iki olgudur. Ernst Fischer'in (1990) ifade ettiği gibi sanat zamanla koşullanmış bile olsa insanlığın değişmeyen özelliklerini sürekli olarak yaşatır (s. 11). Bazı sanat eleştirmenleri ve akademisyenler moda ve sanatın felsefi açıdan benzer köklere, ancak çok farklı amaçlara sahip olduğunu düşünmektedir. Böylesi karşıt görüşlere sahip olunmasına rağmen, sanatla arasındaki sınır tam çizilemeyen moda, aynı zamanda evrensel düşünce özgürlüğü ve insanların kendini ifade biçimi olarak da sanat dünyası içinde yer edinme çabasıdır. Kıyafetler asla anlamsız şeyler değildir; her zaman bir şeyler ifade ederler (Smith ve Kubler, 2013, s. 156). Kültürün bir eseri olan moda toplumların geçmişleri hakkında bilgi verir.

Moda geniş anlamıyla sadece giyinmenin bir şekli değil; aynı zamanda bir çağın sosyal bir ifadesidir. İnsanın kültürel mirasını ve mevcut ideallerini yansıtan bir yaşam şeklidir. Kostüm modası, resim, heykel ve diğer sanat yapıtlarında olduğu gibi zamanının tadını belgeler. Modanın kökleri geçmişte olup geleceğin tohumlarını taşır. Günümüzü şekillendiren değişen değerlerin sürekli bir akışıdır (Gürsoy, 2012, s. 5). Önceleri sanatın dışında bir alan olarak adlandırılmasına, 'öteki'leştirilmesine karşın, moda ve sanat birbirini doğrudan ya da dolaylı etkilemiştir. Ancak yirminci yüzyılın başından beri sanat akımlarının modayı farklı biçimlerde etkilediği gibi modanın da popüler sanatta merkezi bir rol oynadığı görülmektedir. Elsa Schiaparelli'nin Salvador Dali, Jean Cocteau, Alberto Giacometti gibi önemli sanatçılarla işbirliği, Japon ressam Yayoi Kusama'nın Louis Vuitton markasıyla ortak çalışmaları, Versace'nin sürrealizm ve pop-art ile olan güçlü bağlantısı moda ve sanat birlikteliğini kanıtlamaktadır. Bu çalışma, moda-sanat ve tasarımcı-sanatçı işbirliğinin yıllar boyunca yeni çalışmalara nasıl esin kaynağı olduğunu, sürrealist akımı ön plana çıkaran tasarımcı Elsa Schiaparelli'nin sanat ve sanatçılarla birlikteliğinin tasarımlarına etkisi örneklenerek

sanat ve moda konularında fikirler üretilip, keşfedilmesini sağlayacaktır. Bu araştırmanın amacı, sanat ve modayla ilgilenen kitleye fikirler vererek insanları moda ve tasarım çalışmalarına daha fazla değer vermeye teşvik etmektir.

Moda ve Sanat İşbirliği

19.yüzyılın sonlarında moda kavramının ortaya çıkmasıyla birlikte tasarımcı, sanat ve sanatçı ilişkileri güçlenerek moda sanatın, sanat modanın içinde yer almaya başladı. De Stijl hareketinin lideri Theo van Doesburg'un, gündelik elbisenin negatifini temsil etmek için siyah bir takım elbise ve beyaz çorap giymesi, Dadaist Hans Jean Arp'ın giysiye muhalif formda özel ayrıntılara sahip kostümler hazırlaması sanatçıların moda yön verdiğinin bir göstergesi oldu. Ayrıca Andy Warhol'un beyaz peruk ve gözlükleri, Joseph Beuys'un ise balıkçı ceketi ve şapkası o dönemi kapsayan ve sonrasını da etkileyen bir moda eğilimini belirledi. Charles Whort'un kendine özgü stilizasyonu, çoğu zaman benzer siyah renkli beresi ile Hollandalı ressam Rembrandt'ı andırırken Jhon Galliano, giyim tarzı ve verdiği pozlarla genellikle "modanın Dalisi" olarak tanımlandı (Geczy ve Karaminas, 2012, s. 2).

Hem moda hem de sanat, hayal dünyalarını inşa eder ve inançları, algıları ve fikirleri canlandırmak için bir stil dilini kullanır. 20.yüzyıl ile birlikte giysi, döneme ait bir kostüm olmaktan çıktı ve kişisel bir ifade biçimine dönüştü. İlk moda tasarımcısı olarak bilinen Charles Frederic Worth'un tasarımına bir sanatçı üslubuyla imza atarak etiketlemesi O'nun tanınmasına ve yaptığı tasarımların bir sanat niteliği kazanmasına neden olmuştur. Önceleri moda sanatın altında "Öteki" olarak adlandırılan bir alandı. Bunun moda yapılan bir haksızlık olduğu fark edilememiştir. Yirminci yüzyılın başından beri moda, popüler sanatta merkezi bir rol oynadı (Geczy ve Karaminas, 2016, s. 1). Worth'un ardından onu takip eden Poiret ve diğer ünlü tasarımcıların, dönemin sanatçıları ve sanat akımları ile etkileşimleri moda-sanat işbirliğine ivme kazandırdı. Bu işbirlikleri farklı yollarda gelişme gösterdi.

1913-14 yıllarında tasarlamış olduğu erkek kıyafetlerinde (Görsel 1-2)kendi tarzını yansıtan, Fütürizm akımının başta gelen ressam ve heykeltıraşlarından Giacomo Balla örneğinde olduğu gibi sanatçılar moda tasarımcılığı yaptı.



Görsel 1-2. Balla'nın Erkekler için tasarladığı "Geleceğin Manifestosu"

<https://johnroscoe.wordpress.com/author/johnroscoe/page/5/>(Erişim tarihi: 20.11.2017)

1937'de Salvador Dalí Elsa Schiaparelli birlikteliği, 2012 yılında Yayoi Kusama'nın Louis Vuitton markasıyla ortak çalışmaları (Görsel 3-4) dünya genelinde sanat ve modanın dostluğunu kanıtladı. Giysinin dekorasyonu için sanatçı tasarımcı işbirliği, moda ve sanatı birleştirdi.



Görsel 3. Yayoi Kusama, Louis Vuitton işbirliği ile tasarlanan çanta, 2012 (Smith ve Kubler, 2013, s. 127)

Görsel 4. Sanatçı Yayoi Kusama, Louis Vuitton çantasıyla, 2012 (Smith ve Kubler, 2013, s.98)

Moda-sanat işbirliğinin en etkin yöntemlerinden biri de tasarımcıların bizzat sanatçı ve onların eserlerinden etkilenmeleri olmuştur. Yves Saint Laurent, 1965 yılında Piet Mondrian'ın karakteristik kalın siyah çizgilerle çizilmiş ve parlak renklere boyanmış dikdörtgenlerden oluşan desenlerini kullanarak bir koleksiyon hazırlamış (Görsel 5), ardından Andy Warhol ve Roy Lichtenstein gibi ressamın eserlerinden yararlandığı tasarımlar yapmıştır (Svendsen, 2008, s. 98). Resim sanatına ilgi duyan Yves Saint Laurent, Mondrian, Picasso, Matisse gibi ünlü ressamın eserlerinden etkilenerek 60'lı yıllarda hazırladığı koleksiyonlarda, ressamın tablolarının orijinallerine sadık kalarak yeni giysi tasarımları yaratmıştır.



Görsel 5. Yves Saint Laurent'ın Mondrian'ın eserlerini sosyete elitlerine tanıtan koleksiyonundan bir parça (Fogg, 2014, s. 360)

Moda-sanat işbirliğindeki bir diğer yöntem ise moda tasarımcılarının koleksiyonlarını sanat akımlarının ilke ve yöntemlerine göre tasarlamak olmuştur. Yves Saint

Laurent'in 1966 (Görsel6), Versace'nin 91 Pop Art koleksiyonunda (Görsel 7) olduğu gibi, elbisenin üzerinde kullanılan desen ve motifler, sanat akımını elbise tasarımı ile birlikte çağdaş bir çizgiye dönüştürmüştür. 1991 yılında Andy Warhol'un Pop-Art Marilyn Monroe ve James Dean çizimleri Versace sayesinde yeniden hayat bulmuştur.



Görsel 6. Yves Saint Laurent Pop Art Koleksiyonu, (Baudot, 1999, s. 192)



Görsel 7. Versace Pop Art Koleksiyonu, 1991 <http://www.scostumista.com/2013/10/versace-pop-art-collection.html> Erişim tarihi: 27.12.2017

Moda-sanat birlikteliğinin bir diğer göstergesi ise koleksiyon sunumlarının bir sanat tarihi tablosunu canlı hale getirmesidir. 1980'ler ve 90'larda moda şovları olağanüstü bir hal aldı. Thierry Mugler, 1984-85 Sonbahar/Kış koleksiyonunu sergilemek için, Meryem'in İsa'yı doğurmasını anlatan bir gösteri düzenledi (Svendsen, 2008, s. 99). En önemli örneklerden bir diğeri de Vivienne Westwood'un 1994 yılı defilesinde 1800'lü yılların Alman ressamı Franz-Xaver Winterhalter'in ve bu dönemin diğer sanatçıların eserlerini podyuma taşımasıydı (Görsel 8). 2011 yılında Versailles Sarayı'nda, başta Westwood olmak üzere Christian Dior, Yohji Yamamoto, Jean Paul Gaultier gibi önemli tasarımcıların çalışmaları 18. Yüzyılı yaşatan bir sunumla izleyici karşısına çıkmıştı (Görsel 9). Westwood ve bu tür moda şovlarına imza atan tasarımcılar podyum performansı ile modanın içine tarihi yerleştirmiş oldular.



Görsel 8. Vivienne Westwood, 1994 Kış defilesi
Görsel 9. "Le XVII au Gout du Jour" Afiş, Versailles Sarayı, 2011 <https://marieantoinettequeenoffrance.blogspot.com.tr/2011/07/exhibtion-le-xviii-au-gout-du-joura.html> Erişim tarihi: 01.12.2017

Değişime açık olan sanat ve modanın sınırları belirsizleşerek, birbirlerinden beslenmeleri ve işbirlikleri kaçınılmaz olarak görüldü. 21. yüzyılda sanat ve moda, bir çift olarak yükselme gösterdi ve büyük ilgi uyandırdı. Eleştirilenler her ikisinin de ayrı ayrı güzelliklerine odaklanmaktansa birbirleri arasındaki bağlantıya dikkat çekilmesi gerektiğini vurguladılar. Sanat ve tasarımın birbirini en iyi şekilde tamamladığını ifade ettiler (Cutler ve Tomasello, 2015, ss.10-12). 2003 yılında Takashi Murakami'nin, 2012 yılında Yayoi Kusama'nın Louis Vuitton markasıyla ortak çalışmaları, Dice Kayek'in Osmanlı sanatından esinlenerek ortaya çıkardıkları 'İstanbul Contrast' koleksiyonuna ait 3 parçanın 2013 yılında Victoria and Albert Museum'da sergilenmesi ve yine 2013 ilkbaharında New York Metropolitan Museum of Art'ta açılan sergi Punk: Chaos to Couture'un punk tarzına adanması sanatın moda üzerindeki etkisinin kanıtı olarak düşünüldü.

Elsa Schiaparelli ve Moda-Sanat İlişkisi

Bilinen ilk moda tasarımcısı Whort başta olmak üzere takipçileri, koleksiyonlarını oluştururlarken farklı disiplinlerdeki sanatçıların yapıtlarından, renk ve çizgilerinden etkilenmişlerdir. Sanatta olduğu gibi moda tasarımında da görsel bir ifade dili olan yaratıcılık ve hayal gücü sanat akımlarıyla birleşerek moda-sanat işbirliğinin en önemli odak noktası olmuştur. Geçmişten günümüze dönem dönem moda çizgilerini ve tasarımcıları yönlendiren ve isimlerinden söz edilmesini sağlayan önemli etkenlerden biri de sanat akımlarıdır. Bu tür işbirlikleri yeni bir olgu değildir. Sanatçılar ve sanat akımları yüzyıllardır moda tasarımcılarını biçimsel yönde etkilemektedir. Örneğin 20. yüzyılın başlarında ilk moda tasarımcılarından Paul Poiret koleksiyonlarında kullanmak üzere tekstil baskı desenlerini oluşturan, Paul Iribe ve Erté gibi grafik sanatçılarıyla işbirliği yapmıştır (Smith ve Kubler, 2013, s. 96). Sanayi devriminin de etkisiyle 20.yüzyıla birlikte ortaya çıkmaya başlayan Kübizm, Fütürizm,

Konstrüktivizm, De Stijl, Pop Art, Op Art ve Minimalizm gibi modern sanat akımları, geçmişten günümüze moda ile doğrudan etkileşim içinde olmuştur. Moda-sanat ilişkisi bakımından en önemli sanat akımlarından biri de sürrealizmdir. Sürrealist (Gerçeküstücü) sanatçılar, onların çalışmaları ve moda tasarımına etkileri moda-sanat dostluğunun bir kanıtıdır. Dolayısıyla sürrealizm, moda tasarımcılarını gerçeküstü bir dünya içine çekerek, soyut bir ifade tarzına sahip olmaları için tasarımcıların sürrealist sanatçılarla işbirliği yapmalarına olanak sağlamıştır.

Öncü giysi tasarımlarıyla mevcut düzene karşı gelen, formlarda kadının özgürlüğünü ve sürrealist akımı ön plana çıkaran tasarımcı Elsa Schiaparelli surreal şapka-ayakkabı gibi efsane modelleri ve Salvador Dalí'den ilham alarak yarattığı 'Tears Dress' (Gözyaşı Elbisesi) ile akıllara kazınmıştır. Schiaparelli, bilim ve edebiyatla uğraşan bir ailenin üyesi olarak İtalya'da doğdu ve yakın arkadaşı Gabrielle Picabia sayesinde Marcel Duchamp ve Man Ray gibi sanatçılarla tanışarak avangart sanat dünyası içine girdi. 1927'deki ilk koleksiyonunda sürrealist 'trompe l'oeil' imgeleri içeren kazak koleksiyonuyla (Görsel 10) optik bir yanılsama yaratmış ve moda dünyasının dikkatini çekmiştir. Schiaparelli'nin modadaki yükselişini nitelendiren unsurlardan biri de "trompe l'oeil" idi. O'nun tasarımlarında sıkça yer verdiği, "Göz aldanması" anlamına gelen ve Fransızca bir ifade olan Trompe l'oeil ilk kez 17. yüzyıl Barok sanat döneminde ortaya çıkmıştır. Cassandra Gero' nun 'Trompe L'Oeil in Fashion' adlı yazısında açıkladığı gibi bu terim, görsel bir illüzyon tekniğidir. Böylece izleyici, iki boyutlu bir resmin üç boyutlu bir nesne olduğunu düşünerek, aldatılır.



Görsel 10. Schiaparelli, 1927'deki ilk koleksiyonu(Fogg,2014, s. 264)

Sürrealizmle birlikte sınırların, gerçeğin ötesinde olup olmadığı veya tasarımcıların kendilerini ifade etme konusunda özgür hissetmeleri, dönemin moda tasarımcıları ve sanatçıların tereddüt etmeden işbirliği yapmalarına olanak sağlamıştır. Yoruma açık olan Sürrealizm akımı, moda-sanat birlikteliğinde yaratıcılık ve

üretkenlik konusunda mükemmel bir kombinasyon oluşturmuştur. Schiaparelli bu özel sanat hareketini, olağanüstü içsel benliği ve yaratıcılığını ortaya çıkarmada kullanarak, hissettiklerini tasvir edebilme noktasında zirveye ulaşmıştır. Sezgisel duyarlılığı, yaşamın her alanında yeni eğilimler ve gelişmelere açık olan Schiaparelli'yi, bir ortamla sınırlamak imkansız hale gelmişti.

Sürrealist Salvador Dalí ve Jean Cocteau'yla olan işbirliği Schiaparelli'ye efsanevi ve sıra dışı tasarımların yaratılmasında olanak sağlamıştır. Dalí, Schiaparelli'nin giysilerinde gördüğümüz sembol ve desenlerin çoğuna ilham vermiştir. En iyi bilinen tasarımlardan birisi de, Dalí'nin İstakoz telefonuna (Görsel 11) gönderme yapan ve 1937'de Windsor Düşesi Wallis Simpson tarafından giyilen 'İstakoz Elbise'dir (Görsel 12). Schiaparelli, Salvador Dalí işbirliği ile tasarlanan 'İstakoz' elbise, günümüz sanatçıları ile moda evi arasındaki gelecekteki işbirliklerinin eğilimini belirlemede önemli bir dönüm noktası olmuştur.



Görsel 11. Salvador Dalí'nin 1936 tarihli 'İstakoz Telefon' eseri (Leach, 2012, s. 62)

Görsel 12. Elsa Schiaparelli ve Salvador Dalí'nin tasarladığı 'İstakoz elbisesi', 1937 (Svendsen, 2008, s. 98)

Schiaparelli-Dalí birlikteliğinin önemi ürünlerinden biri de 1938 yılına ait 'Circus Collection' defilesinin bir parçası olan, suni ipek ve ipek karışımı krepten yapılan dar uzun elbisedir (Görsel 13). Gözyaşı şeklinde açılan boşluğa aplike edilen magenta rengi kumaş, pembe tonlarındaki baskılarla dekore edilmiştir. Elsa Schiaparelli, 1938'de yapmış olduğu, ipek ve viskoz karışımı bu gece elbisesi ile moda tarihinde büyük bir yankı uyandırmıştır. Kumaş tasarımını yapan, sürrealist sanatçı Salvador Dalí ile birlikte çalışarak yarattıkları bu lüks elbise, Schiaparelli'nin formlarındaki, illüzyon ve metaforun birleşmesinin bir parçasını oluşturmuştu (Iddon ve Marshall, 2014, s. 60).



Görsel 13. "Tears Dress" 1938, Elsa Schiaparelli, (1890 – 1973) (Mackrell, 2005, s. 144)

Victoria&Albert Müzesinin resmi internet sitesinde belirtildiği üzere, Elsa Schiaparelli'nin ince gece elbisesi ve başörtüsü, yırtıklar ve gözyaşını andıran, sarkan kumaş parçaları ile kaplanmıştı. Daha yakından incelendiğinde ise bir yanılsama ortaya çıkmaktadır. Elbise baskı desenlidir. Trompe l'oeil tekniği düşünülerek oluşturulan baskı, Schiaparelli'nin arkadaşı, sanatçı Salvador Dalí tarafından özel olarak tasarlanmıştır. Dalí'nin sürrealist tablolarından bazıları, rahatsız edici derecede, derinin bedenden soyulmuş izlenimini veren, sökkük, vücudu sınıksız saran, çok dar giysilerdeki figürleri sergilemektedir. Dalí, çalışmalarındaki bu etkiyi, Schiaparelli'nin tasarımında kullanarak görsel bir yanılsama sağlamıştır. Salvador Dalí ile olan işbirliğini temsil eden, son derece önemli bir Schiaparelli tasarımı olan bu elbise, modanın, dünya meseleleriyle nasıl bağlantı kurulduğuna dair kayda değer bir öneme de sahiptir. Parçalı yırtıklar ve baskılar, İspanya İç Savaşı'nın dehşetini ve İkinci Dünya Savaşı'nın yaklaşan kargaşasını öne çıkarmaktadır (http://collections.vam.ac.uk Erişim tarihi: 03.02.2017).

Elsa Schiaparelli'nin 1938 yılına ait ayakkabı-şapkası (Görsel 14), sanatçı Salvador Dalí ile birlikte yapılan sürrealist parçaların en ünlüsüdür. Dalí'nin yaptığı bir çizimden esinlenerek tasarlanan bu ayakkabı-şapka örneğinde olduğu gibi, Schiaparelli, en doğrudan gerçeküstücü eserlerini Dalí ile yaratmıştır. Ayakkabı-şapka tasarımına ek olarak, 1938 dönemine ait ve şimdi V&A'nın kalıcı koleksiyonunda yer alan 'İskelet Elbise', gerçeküstücü ortak çalışmanın en önemli bir başka parçasıdır.



Görsel14. Ayakkabı-şapka, Schiaparelli-Dalí ortak çalışması, 1938 http://www.ngv.vic.gov.au/dali/salvador/imagebank/artwork_EXHI009213.html Erişimtarihi: 02.01.2018

Sürrealist akımın en belirgin özelliklerini taşıyan ve yakın dostu Dalí'nin etkisini gösteren bir diğer Schiaparelli tasarımı 'İskelet Elbise' (Görsel 15) döneminin en ilgi gören ve aynı zamanda da tepki çeken çalışması olmuştur. Kapitone tekniği uygulanarak insan kemiklerinin abartılı gösterimini vurgulayan bu siyah iskelet elbise, bir gece elbisesi olarak birçok çağdaşı tarafından beğenilmemiş ve tepki görmüştür. 1930'ların sonundaki gece kıyafetlerine hakim çizgiler ile zarif bir uyum içinde olmasına rağmen, iskelet elbise o kadar dar çalışılmıştı ki ikinci bir cilt haline gelmişti. İki kat kumaşla çalışılan, iskelet silüeti çizgilerinden dikilerek içine elyaf doldurulmasıyla meydana getirilmiş olan bu elbise, Dsquared 2010 ve Jean Charles de Caltelbajac 2011 tasarımlarına da örnek olmuştur.



Görsel 15. Döneminde büyük tepki çeken 'İskelet Elbise', 1938 http://collections.vam.ac.uk/item/O65687/the-skeleton-dress-evening-dress-elsa-schiaparelli/ Erişimtarihi: 02.01.2018

Schiaparelli'nin muhtemelen giyilmesi ya da kullanımı imkansız olan en güzel ve yaratıcı eserleri, döneminin büyük sanatçılarıyla yaptığı işbirliklerinden, zamansız görülen bu büyük sanatçıların eserlerinden etkilenerek ortaya çıkardığı eserler olmaktadır. Salvador Dalí'nin Venus de Milo with Drawers (Çekmeceli Venus-1938) eserinden (Görsel 16) birebir etkilenecek tasarladığı çekmeceli elbise Schiaparelli'nin en güzel imkansız elbiselerden biridir (Görsel 17).



Görsel 16. Salvador Dalí- Venus de Milo with Drawers (Çekmeceli Venus) - 1938

Görsel 17. Elsa Schiaparelli- 1938 http://modamot.blogspot.com.tr/2012/06/bir-zamanlar-modada-elsa-schiaparelli.html Erişim tarihi: 02.01.2018

Büyük sanat dünyasıyla olan bağlantı ve fikirler, Schiaparelli'yi diğer birçok moda tasarımcısından farklı konuma getirmiştir. Yine Victoria&Albert Müzesinin Koleksiyonuna dahil olan sanatçı-tasarımcı işbirliğinin başka bir örneği de Schiaparelli-Cocteau ürünü gece mantosudur (Görsel 18). Müzenin resmi sitesinde yapılan açıklamalara göre, Cocteau'nun çalışmalarında sürekli olarak yer verdiği bir motif, Schiaparelli tasarımı gece mantosunda kullanılmıştır. Bu ortak çalışma, Cocteau'nun zihninin bu çift imge ile ne kadar meşgul olduğunu gözler önüne sermektedir. Çift imge, Dalí de dahil olmak üzere Sürrealizm hareketi ile ilişkili diğer birçok sanatçı için özel bir cazibe merkezi olmuştur. Bu manto üzerindeki güçlü çizgisel tasarım, birbirine bakan iki profil ya da negatif boşlukta, yivli bir sütun üzerinde duran vazodaki güller olarak okunabilir (http://collections.vam.ac.uk Erişim tarihi: 03.02.2017).

Çift imge, Dalí de dahil olmak üzere Sürrealizm hareketi ile ilişkili birkaç sanatçının ilgisini çekmiştir. Schiaparelli'nin bu siyah ipek mantosu, ayak bileğine kadar uzun, astarlı, yakasız ve siyah tek düğmeli bel hattına sahiptir. Elsa Schiaparelli tarafından tasarlanan bu muhteşem gece mantosu, Fransız sanatçı, şair ve film yapımcısı Cocteau ile olan yakın sanatsal işbirliğinin en güzel örneklerinden biridir.



Görsel 18. Gece Mantosu (1937), Elsa Schiaparelli, (1890 – 1973)
http://collections.vam.ac.uk Erişim tarihi: 03.02.2017

Schiaparelli'nin Jean Cocteau ile olan işbirliğinin bir başka ürünü olan ipek-kenet ceket (Görsel 19) ise Philadelphia Sanat Müzesi koleksiyonunda yer almaktadır. Sanatçı-tasarımcı işbirliğinin bir ürünü olan ceket üzerindeki Cocteau tasarımı, yaldızlı metalik, ipek iplikle nakış yapılarak desenlendirilmiştir.



Görsel 19. 1969-232-22. Schiaparelli akşam yemeği ceketi, 1937
(Dirix, 2015, s. 088)

Alışılmadık bir karmaşıklığa sahip ve çoğunlukla çılgınca tasarımlara imza atan, Elsa Schiaparelli, göz alıcı ve büyük bir takipçi kitlesine sahip, gece elbiseleriyle tanınmıştır. Sanat dünyasıyla, özellikle de Kübist ve Sürrealist hareketlerle yakın ilişki içinde olmuştur. O'nun düşünceleri, Salvador Dalí, Christian Bérard, Alberto Giacometti ve Jean Cocteau gibi dönemin önde gelen sanatçılarıyla birleşince, iz bırakan eserler ortaya çıkmış ve moda tarihinde önemli bir yer almıştır.



Görsel 20. Gece Pelerini, 1938 (Fukai, 2002, s. 472)

Schiaparelli'nin tasarımlarına destek veren bir diğer sanatçı arkadaşı ise kostüm ve sahne tasarımları da yapan Parisli sanatçı Christian Bérard idi. Bérard ile ortak çalışması gece pelerini Elsa Schiaparelli'nin dinamizmini gözler önüne sermiştir (Görsel 20). Bu pelerin üzerine yerleştirilen ve Bérard tarafından tasarlanan desen, 1924 yılında kurulan, Paris haute couture'un yüksek standardını gösteren nakış atölyesi Maison Lesage'da işlenmişti. 1930'larda Dada (Dadaizm) ve sürrealizm gibi zamanın sanat akımları Schiaparelli'yi çok etkilemiş ve O'na esin kaynağı olmuştur. Bu pelerin, Schiaparelli tasarımlarının en iyi örneklerinden biridir. Mitolojik, efsanevi Yunan tanrısı Apollo'nun, havada arabayla uçarmışçasına imgelendiği tasarım, üç boyutlu pullar ve altın ipliklerle bezenerek işlenmiştir.

Sonuç

Sanatın zamanla koşullu olması gibi moda da zamana bağlıdır. Tarihsel süreç içerisinde yaşanan sosyo-politik olaylar, ekonomik faktörler, kültürel değişimler ve teknolojik gelişmeler sanatı etkileyip değişimine neden olduğu gibi modanın değişiminde de etken olmuştur. Moda da sanat gibi döneme ait düşünceleri, gereksinimleri, istekleri ve hayal dünyasını ifade ettiği sürece yaşar. Bu yüzden moda ve sanat zaman içinde insanlarla birlikte değişim gösterir. Dolayısıyla bu değişim sürecinde moda-sanat ve sanatçı-tasarımcı işbirliği ürüne yaratıcı bir doğurganlık kazandırmış, moda içindeki yaratıcılığı da arttırmıştır.

Genel düşüncenin aksine moda, sadece maddi bir eser değildir ve yalnızca üretiminde kullanılan malzemeyi içermez. Ayrıca moda tasarımı, zaman içinde kısa süreli tüketime yönelik kullanım nesnelere üretmek için estetik unsurları kullanmak değildir. Moda tasarımının verdiği fikir ve ifade ettikleri, görsel kültüre ait özellikler bir sanat çalışmasında olduğu gibi değer taşır. Beklentileri karşılayan genel bir estetiğe, teknik ve kavramsal zenginliğe sahiptir. Moda-sanat birlikteliği, geniş kitlelerin ilgisini çekmek, sanatı popüler yapmak üzere sanatı ve

sanatçıyı hafife almak anlamına gelmez. Sanatla az ilişkisi olan ya da sanatla iletişim kurmayan sosyal gruplar arasında sanatsal ifadelerin yaygınlaşmasına olanak sağlar. Yves Saint Laurent'in Mondrian Elbisesi buna en güzel örnektir. Moda gibi sınıf ayırt etmeksizin geniş kitlelere hitap eden bir olgu sayesinde, etkisi günümüze kadar gelmiş özel bir sanatçıyı günlük bir isim haline getirmiştir. Bu işbirliği sayesinde, kimi zaman sanatçı bir tasarımın genel formuna karar verirken kimi zaman ve çoğunlukla da tasarımlardaki sanat akımlarının etkisi ve ürün üzerindeki sanatçıya ait desen, ön plana çıkarak sanatın geniş kitlelere erişimini sağlamada önemli rol oynamaktadır.

Bir moda koleksiyonunun oluşumunda, sanatçının katkıda bulunduğu yaratıcılık, ne oranda olursa olsun tasarım her zaman sınırlı sayıda üretilir ve sanat eserine eş değer bir statüyle orijinalliği tescillenir. Moda takipçileri için bir şeyin satılabilir ve satın alınarak ulaşılabilir olması önemli bir ayrıcalıktır. Ünlü Japon ressam Kusama ve Louis Vuitton işbirliği ile ortaya çıkan 2012 koleksiyonuna ait ürün etiketlerinin çok yüksek olması örneğinde olduğu gibi onlar için ayrıcalıklı olma lükse eşittir. Küçük bir çantanın oldukça yüksek bir etikete sahip olması dikkat çekse de burada kimilerine göre sınırlı sayıda üretilen Louis Vuitton etiketli çantaya sahip olmak kimilerine göre ise ünlü bir ressamın sanatını satın alabilmek bir ayrıcalık göstergesidir. Ancak çantayı bu kadar pahalı ve ulaşılması zor yapan Yayoi Kusama ismiyle birlikte bir sanat eserine dönüşmüş olmasıdır.

Moda olgusunun ortaya çıkmasıyla birlikte moda-sanat ve tasarımcı-sanatçı işbirliğinden söz edilmeye başlanmış, 21. Yüzyıl ile birlikte izleyenlerin de büyük ilgiyle yükselme göstermiştir. Bugün artık moda ürünün sanata dahil edilmesi, kavramsal yaklaşım dikkate alınarak müzelerde sergilenmesi moda tasarımcılarının da sanatçı olarak değerlendirilmesine olanak vermiştir. Sanat ve tasarım birbirini en iyi şekilde tamamlamaktadırlar. Bu yüzden ki moda tasarım eğitiminin resim, heykel, fotoğraf, sinema, tiyatro vb. bölümlerle birlikte güzel sanatlar fakülteleri içinde yer alıyor olması disiplinler arası çalışmayı desteklemekte ve moda-sanat işbirliğine ivme kazandırmaktadır. Her ikisinin de ayrı ayrı özellik ve değerlerine odaklanılmaktansa birbirleri arasındaki bağlantıya dikkat çekilmeli, bir takım olarak moda-sanat birlikteliği ile yeni ufuklar açılmasına olanak sağlanmalıdır.

KAYNAKÇA

- Barnbrook, J. ve Booth, E. (2012). *Fashion and art collusion*. London: Booth Clibborn.
- Baudot, F. (1999). *A Century of fashion*. London: Thames&Hudson.
- Bolton, A. ve Koda, H. (2012). *Schiaparelli & Prada: impossible conversations*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Cutler, E.P. ve Tomasello, J. (2015). *Art + fashion: collaborations and connections between icons*. New Jersey: Chronicle Books.

Fifty hats that changed the world: design museum fifty. (2011). UK: Hachette.

Dirix, E. (2015). *High fashion*. UK: Thames&Hudson.

Fisher, E. (1990). *Sanatın gerekliliği*. (C. Çapan, Çev.) Ankara: V Yayınları.

Fogg, M. (2014). *Modanın tüm öyküsü*. (E. Gözğü, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Fukai, A. (2002). *The collection of the Kyoto costume institute: fashion - a history from the 18th to the 20th century*. London: Taschen.

Geczy, A. ve Karaminas, V. (2012). *Fashion and art*. New York: Bergpublishers.

Givry, V. D. (1998/99). Sanatın yakın dostu moda. *P sanat Dergisi, Moda ve Sanat*. İstanbul: P Portakal yayıncılık. (Sayı 12), s.14-33.

Gürsoy, B. C. (2012). *Fashion and art: the influence of art on fashion and the coexisting relationship in the 20th century western culture*. Portugal: Universidade do Minho Escola de Engenharia

Leach, R. (2012). *The fashion resource book*. London: Thames&Hudson.

Mackrell, A. (2005). *Art and fashion: the impact of art on fashion and fashion on art*. London: Batsford.

Muller, F. (2000). *Art and fashion*. London: Thames & Hudson.

Ross, M. E. (2003). *Salvador Dalí and the surrealists: their lives and ideas, 21 activities*. Chicago: Chicago Review Press.

Smith, M. O. ve Kubler, A. (2013). *Art/fashion in the 21st century*. London: Thames&Hudson.

Svensden, L. (2008). Moda ve sanat. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi kültür sanat yayıncılık. (Sayı 107), s.87-90.

Watson, L. (2007). *Modaya yön verenler*. (G. Ayas, Çev.) İstanbul: Güncel Yayıncılık.

İnternet Kaynakçası

Gero, C. (2002). *Trompe L'Oeil in fashion*. Erişim tarihi: 28.03.2017, <http://www.inter-disciplinary.net/critical-issues/wp-content/uploads/gerofashpaper.pdf>.

<http://collections.vam.ac.uk> Erişimtarihi: 03.02.2017



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan April 2018

Tayfun AKDEMİR¹,
Elif KÖSE²

¹Çukurova Üniversitesi / akdemirtayfun@gmail.com

²Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi / elif--kose@hotmail.com

KAVRAMSAL SANATIN YAPISI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

A RESEARCH ON STRUCTURE OF CONCEPTUAL ART

Anahtar Sözcükler: kavram, sanat, totoloji
Keywords: concept, art, tautology

ÖZET ABSTRACT

Bu çalışma, Kavramsal Sanatın yapısı üzerine bir araştırmadır. Araştırmacının amacı, Kavramsal Sanatın sanat kavrayışını açıklığa kavuşturmadır. Araştırmada Kavramsal Sanatın “kavramsal” olarak adlandırılmasının gerekçelerine değinilmekte, Kavramsal Sanat çalışmalarının neden analitik önermeler olarak biçimlendiği gösterilmektedir. Tarihsel olarak Kavramsal Sanat, Sol LeWitt’in 1967’de yayınladığı “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” ile başlatılabilir. Kavramsal Sanat içerisinde Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Bernar Venet, Douglas Huebler, Robert Barry, Michael Baldwin, Terry Atkinson ve Ian Burn gibi sanatçılar yer almaktadır. Bu dizine bir Kavramsal Sanat topluluğu olan Sanat Tanımı Topluluğu’nu da eklemek gerekir. Kavramsal Sanat çalışmaları plastik kaygıların değil, düşünsel kaygıların bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda Kavramsal Sanatın temelleri, Marcel Duchamp’ın sanatta düşünselliği temel alan “Ready-made”lerine kadar geri götürülebilir. Öyle ki Joseph Kosuth’a göre sanat, Marcel Duchamp’dan sonra bütünüyle kavramsaldir. Kavramsal Sanatın “kavramsal” olarak anılmasının temel nedeni, sanat etkinliğinin “sanat” kavramı ile kurduğu ilişkiye dayanır. Kavramsal Sanata göre sanat etkinliği, sanat kavramının soruşturulması, onun doğasının sorgulanmasıdır. Bu bağlamda Kavramsal Sanat etkinliğinin sanatın koşullarını kavramaya yönelik bir etkinlik olduğu ifade edilebilir. Kavramsal Sanat içerisinde anılan sanatçıların en genel özelliği sanat olmak bakımından sanat etkinliği gerçekleştirmeleridir. Bu bağlamda Kavramsal Sanat çalışmaları analitik, diğer bir deyişle totolojik olarak değerlendirilir. Joseph Kosuth’un “sanat, sanatın tanımıdır” türünden bir tanım önermesi en genelde bu nedenledir. Joseph Kosuth’a göre analitik önermeler gibi sanatsal önermelerin de geçerliliği hiçbir görgüsel önvarsayıma bağlı değildir. Sonuç olarak Kavramsal Sanat, sanatın koşullarını kavrama yönelik bir etkinlik olarak tanımlanabilir.

This study is a research on structure of Conceptual Art. The purpose of the research is to illuminate the conception of art in Conceptual Art. In research, stated to why Conceptual Art is called “conceptual” and shown why Conceptual Art works are shaped as analytical propositions. It is possible say that Conceptual Art begun by with Sol LeWitt’s “Paragraphs on Conceptual Art” published in 1967. Conceptual Art contains artists such as Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Bernar Venet, Douglas Huebler, Robert Barry, Michael Baldwin, Terry Atkinson and Ian Burn. It is also necessary to add The Definition of Art Group to this collection. Conceptual Art works are result of intellectual concerns, not a plastic concerns. In this context, the foundations of Conceptual Art can be brought back to Marcel Duchamp’s “Ready-made”s which based on thought in art. So that by Joseph Kosuth, art has become completely conceptual after Duchamp. The main reason why Conceptual Art is referred to as “conceptual” is based on the relation art activity and the “art” concept. According to conceptual art, art activity is the investigation of the concept of art, questioning its nature. In this context, it can be said that the activity of Conceptual Art is an activity to understand the conditions of art. The most general feature of the artists mentioned within the Conceptual Art is the fulfilment of art activity as art. In this context, Conceptual Art works can be considered as analytical, in other word tautological. That is why Joseph Kosuth proposed a definition like “art is the definition of art.” According the Joseph Kosuth, artistic proposals, like analytical proposals, do not depend on any presuppositions. As a result, Conceptual Art can be defined as an activity to understand the conditions of art.

Giriş

Bu çalışma, Kavramsal Sanatın yapısı üzerine bir araştırmadır. Kavramsal Sanat, sanatın kavramsal bir etkinlik olduğunu düşüncesine dayanır. Araştırmacının amacı, Kavramsal Sanatın dayanağı olan bu düşüncüyü aydınlatmaktır. Araştırma yapısal bir yöntem içindedir: Kavramsal Sanatın yapısı kavramaya yönelik çözümseldir. Araştırma, *Giriş*, *Kavramsal Sanatın Yapısı* ve *Sonuç* olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Araştırma içerisinde Kavramsal Sanatın yapısının tek bir bölüm altında çözümlenmesi, bu bildiri formunda yeterli görülmüştür. *Kavramsal Sanatın Yapısı* bölümünde ilk olarak “Kavramsal Sanat” düşüncesini meydana getiren tarihsel ilişkilere değinilmiş, Kavramsal Sanat yaklaşımının genel bir betimlemesi sunulmuştur. Ardından, Gottlob Frege’nin “nesnel tasarım” ve “öznel tasarım” arasında yaptığı epistemolojik ayırım bağlamında, Kavramsal Sanat çalışmalarının “kavramsal” olarak adlandırılmasının gerekçeleri sunulmaya çalışılmıştır. Bu araştırma içerisinde Kavramsal Sanatın “kavram” ile olan yapısal bağlantısı, sanatın, nesnel tasarımlar ile ilgili olduğu varsayımı bağlamında aydınlatılmıştır. Buna ek olarak Kavramsal Sanat bağlamında öne sürülen sanatsal önermelerin bir analitik önerme olduğu varsayımı da ele alınmıştır. Analitik ve sentetik önermeler arasındaki epistemolojik ayırım dikkate alınarak Kavramsal Sanat çalışmalarının neden analitik önermeler olarak görüldüğü açıklanmaya çalışılmıştır. Bu yaklaşım Joseph Kosuth’un “Felsefeden Sonra Sanat” (*Art After Philosophy*) başlıklı metninde temellenmektedir. Buna ek olarak Sanat Tanımı Topluluğu’nun çalışmalarından da oldukça yararlanılmıştır.

Kavramsal Sanatın Yapısı

“Kavramsal Sanat” fikrinin, 1960’lı yılların başından itibaren Ad Reinhardt, Frank Stella, Carl Andre, Donald Judd ve Robert Morris gibi sanatçıların çalışmalarında sezildiği ifade edilebilir. Ancak Kavramsal Sanat, tutarlı ve sistematik bir şekilde, Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Bernar Venet, Douglas Huebler, Robert Barry, Michael Baldwin, Terry Atkinson ve Ian Burn gibi sanatçıların çalışmalarında izlenebilmiştir. Bu dizine bir Kavramsal Sanat topluluğu olan Sanat Tanımı Topluluğu’nu da eklemek gerekir. Bu sanatçıların ve bir Kavramsal Sanat topluluğu olarak Sanat Tanımı Topluluğu’nun, “Kavramsal Sanat” adı altında anılmalarını sağlayan etken, sanat çalışmalarında nesnenin algılanan nitelikleri yerine, nesneyi kuran kavramsal yapıyı sergilemeleridir.¹ Sergilenen söz konusu kavramsal yapı Sanat Tanımı Topluluğu’nun deyimiyle, sanat kavramına deggindir.²

¹ Bkz. Bayraktar, K. O. (2017). *Sistem teorisi bağlamında sanat nesnesi ve eşleme*. Sanatta yeterlilik tezi, Marmara Üniversitesi. (s.26).

² Bkz. Sanat Tanımı Topluluğu. *Türkiye’de kavramsal sanat*. <http://www.sanattanimitoplulugu.org/STTveKavramsalSanat.htm> Erişim tarihi: 04.01.2018.

Kavramsal Sanatın “kavramsal” olarak adlandırılmasının gerekçelerine geçmeden önce, Kavramsal Sanatın tarihsel gelişimine kısaca değinmek gerekir. Charles Harrison’a göre Kavramsal Sanat 1967 ve 1972 yılları arasındaki döneme denk gelir.³ Harrison burada, sanatın yapısının kavramsal olarak belirlendiği tarihsel dönemi işaret etmektedir. Terry Atkinson’a göre ise 1966 yılına dek “Kavramsal Sanat” fikrine yönelik bir farkındalık görülmemektedir.⁴ Fakat Ad Reinhardt’ın 1962 yılında *Art International’da* yayınlanan “Sanat Olarak Sanat” (*Art as Art*) başlıklı metnindeki ünlü ifadesi Kavramsal Sanatın yapısını açıklayan bir ifade olarak kabul edilecek olur ise Atkinson’un iddiası geçersiz bulunabilir. Reinhardt’ın ifadesi şu şekildedir: “Sanat hakkında söylemek istediğim tek şey onun tek şey olduğudur. Sanat sanat-olarak-sanattır ve başka her şey de başka her şey. Sanat-olarak-sanat sanattan başka bir şey değildir. Sanat sanat olmayan şey değildir (Reinhardt, 2011, s.866).” Reinhardt bu ifadeyi soyut sanatın yapısını açıklamak adına dile getirmiştir. Fakat Joseph Kosuth’un bu ifadeyi “Felsefeden Sonra Sanat” başlıklı metninde Kavramsal Sanatın analitik yapısını örneklemek için kullandığı görülmektedir. Kavramsal Sanat için tarihsel bir başlangıç belirlemek gerekir ise Sol LeWitt’e ait “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” (*Paragraphs on Conceptual Art*) referans alınabilir. 1967’de *Art Forum’da* yayınlanan “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar”ın, “Kavramsal Sanat” olarak adlandırılan sanat türünün ilk sistemli açıklaması olduğu söylenebilir.⁵ Sol LeWitt’in ilgili metni referans alınacak olur ise Kavramsal Sanatın başlangıcı 1967 yılı olarak belirir. (Fakat Sol LeWitt’in Kavramsal Sanat hakkında verdiği tanım ile Joseph Kosuth’un verdiği tanımın ayrımlı olduğunu da belirtmek gerekir.) “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar”ın ardından “Kavramsal Sanat” farkındalığında gerçekleştirilen çalışmaların arttığı ve Kavramsal Sanatın yaygınlık kazandığı ifade edilebilir.⁶ Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin ve Harold Hurrell tarafından 1968’de oluşturulan *Art-Language* buna bir örnektir. *Art-Language*, Kavramsal Sanat bağlamında sanat metinlerini içeren bir süreli yayın olarak biçimlendirilmiştir. *Art-Language’e* ait genel sav, sanatın temel probleminin nesnenin görünen özellikleri değil, sanatın doğası olduğu düşüncesidir. İlk kez 1969’da Atkinson, Bainbridge, Baldwin ve Hurrell editörlüğünde *Coventry’de* yayınlanan *Art-Language* sayısında Atkinson’ın metni, bir sanat çalışması olarak görülebileceği varsayımını içeriyordu.

³ Bkz. Atakan, N. (1995). *Türkiye’de kavramsal sanat*, Cilt I. Doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi. (s.17).

⁴ Bkz. Atkinson, T. (2011). *Art-Language* dergisinin editör yazısı. C. Harrison ve P. Wood (Ed.), (Çev. Sabri Gürses). *Sanat ve kuram 1900 – 2000 değişen fikirler antolojisi* içinde (s.933). İstanbul: Küre Yayınları.

⁵ Bkz. Harrison, C. ve Wood, P. (Ed.). (2011). *Sanat ve kuram 1900 – 2000 değişen fikirler antolojisi*. (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. (s.892).

⁶ Bkz. Harrison, C. ve Wood, P. (Ed.). (2011). (s.892).

Metin, bir sanat çalışmasının dergide görülebilme olanağını sorguluyor ve herhangi bir şeyin sanat eseri sayılabildiğini sanatçının niyetiyle doğrudan ilişkilendiriyordu.⁷

Tarihsel olarak bakıldığında Kavramsal Sanat ile birlikte gelen eleştiri sanatın görsel kalma koşullarına yöneliktir. Kavramsal Sanat bağlamında salt duyuşsal koşullar, sanat nesnesinin özgül bir problemi değil ise, sanatın doğasına ait koşullar olamaz. Bu bağlamda Kavramsal Sanat sanatçıların amacı, sanatın ilineksel niteliklerini eleterek, onun doğasını, özünü ortaya koyma çabası olarak görülebilir.⁸ Bu türden bir yaklaşımda “sanat”, nesnenin duyuşsal özelliklerinin yüklemi değil, nesnede taşınan kavramsal yapının yüklemidir. Sonuç olarak, sanat nesnesinin sanat olma koşulu, sadece onun duyuşsal kılıfına bakılarak doğrulanamayacak, kavramsal yapısının anlaşılmasını gerektirecektir. Kavramsal yapı, gayri-maddi bir yapıdır. Kavramsal Sanatın özgül yapısı, sanatın bu gayri-maddi doğasının gösterilmesi olarak yorumlanmaktadır.⁹ Daha önce Sanat Tanımı Topluluğu bağlamında ifade edildiği gibi söz konusu kavramsal yapı, sanat kavramına değgin bir yapıdır. Bu bağlamda Kavramsal Sanat, Kosuth’un da ifade ettiği gibi, “sanat” kavramının doğasını sorgulamak, sınırlarını tartışmaya açmaktır.

Sanatın gayri maddi doğası olduğu düşüncesi, yani sanatın salt duyuşsal bir karakterinin olmadığı, düşünsel bir çabayı gerektirdiği düşüncesi Kavramsal Sanattan önce Marcel Duchamp’ın “hazır-nesne”leri ile tartışmaya açılmıştır. Alışla geldik duyuşsal bir karakter taşımayan “hazır-nesne”ler, sanatın, nesnenin görünümüne indirgenmesi alışkanlığından doğan estetik deneyime yönelik bir eleştiridir. “Hazır-nesne”ler, bu estetik alışkanlığın “sanat”tan sanatsal bir etkinlik ile elenmesinin temsilidirler; “Hazır-nesne”ler, herhangi bir nesnenin sanatçı tarafından seçildiğinde ve sanat olarak görüldüğünde sanat eserine dönüşmesi olgusunun açıklığa kavuşturulmasının temsilidirler. Duchamp, bu bağlamda Kavramsal Sanat ile ilişkilendirilir; yani sanatın kavramsal olasılıklarını tartışmaya açan ilk çalışmaları ortaya koymak bakımından Kavramsal Sanat ile ilişkilendirilir. Buna ek olarak estetiğin sanatın doğasına yabancı bir olgu olduğu, Kosuth tarafından da dile getirilmiştir.

Estetik düşünceler bir nesnenin işlevine ya da varoluş nedenine yabancıdır. Doğal olarak, bu nesnenin varoluş nedeni estetik değilse. Dekorasyon’un görevi ‘daha çekici kılabilme, süsleme, bezemek için bir şeyler eklemek’

⁷ Bkz. Atkinson, T. (2011). (s.933).

⁸ Bkz. Erol, Ş. (2012). *Epistemoloji ve analitik felsefe bağlamında kavramsal sanat analizi*. Sanatta yeterlilik tezi. Mimar Sinan Üniversitesi. (s.95).

⁹ Bayraktar, K. O. (2017). (s.43).

olduğuna göre, dekoratif nesne salt estetik nesne örneğidir. Ve yalnızca bir tat/beğeni sorunu gündeme gelir. Bu bizi, dosdoğru, ‘biçimci’ sanat ve eleştirisine götürür. Biçimci sanat (Resim, Heykel) öncü dekorasyonla bağlantılıdır. Biçimci sanatın sanatsal durumu o kadar kısıtlıdır ki, işlevsel açıdan sanat değil katıksız estetik uygulamaları oldukları, usa uygunca, kesinlenebilir (Kosuth, 1980, s.11).

Kosuth’un ifadelerinden şunlar çıkartılabilir: Sanat nesnesini, yalnızca belirli duyuşsal ilişkilerin bir gösterimi, bir ifadesi olarak algılamak, sanatı psikolojik bir olgu durumu olarak yargılamaktan öteye gidemez. Bu psikolojik yargı, yani estetik yargı, bütünüyle nesnenin algısal uyumuna göredir; bireyin kendi gelişiminde edindiği “beğeni”sine göre şekillenir. Böylece “sanat” ancak kişinin beğenisine göre biçimlenecektir. Bu da sanatın anlaşılmasını, belirsiz bir doğası olduğu kanısını doğurur. Kavramsal Sanatın estetiğe karşı duruşu, öznel yargılar ve bu öznel yargılardan kaynaklanan belirsizlikler nedeniyledir. Kavramsal Sanatın “kavramsal” olarak adlandırılmasının temel nedeni bu noktada açıklığa kavuşur. Araştırmamızın bu kısmından sonra Kavramsal Sanat, “kavram” ile kurduğu yapısal ilişki temelinde ele alınacaktır.

Kosuth’un, öznel bir değerlendirme olan estetiğin sanattan arındırılmasını önerdiği gibi, Analitik Felsefe’nin kurucusu olarak anılan Frege de psikolojik öznel yaklaşımların mantıktan arındırılmasını önermiştir.¹⁰ Çünkü Frege’ye göre mantık, yalnızca biçimsel bir formülasyon değil, aynı zamanda bir içeriğin ifadesidir.¹¹ Bu bağlamda mantık öznel yaklaşımlardan arındırılmalı, açık hale getirilmelidir. Frege bu açıklığı “öznel tasarım” ve “nesnel tasarım” ayrımını yaratarak çözer. Frege’ye göre öznel tasarım, bir sözcüğün zihinde uyandırdığı kişisel etkidir, bu etki psikolojik bir olgu durumudur.¹² Nesnel tasarım ise dilin gerçek içeriğidir; bu içerik herkes için aynı içeriktir; dilin mantıksal içeriğidir.

Frege bağlamında nesnel: bir bireysel psikolojik yargıya bağlanamayan, nesnelin kendi doğası ya da nesnel arası ilişkilerden oluşan bağıntıların doğasıdır, diye ifade edilebilir; Bu bağlamda nesnel tasarım da bu ilişkilerin farkına varılması sonucu zihinde oluşan yargıdır. Şu halde nesnel tasarım, dilsel ifadelerin zorunlu mantıksal içerikleri oluyorken, öznel tasarım ise her bir bireyin o dilsel ifadeden kişisel olarak anladığıdır. Nesnel tasarım, ortak bir akıl özelliğinin sonucu olarak tüm bireylerin doğa yasalarından zorunlu çıkarsadıklarıyken, öznel tasarım, her

¹⁰ Bkz. Erol, Ş. (2012). (s.73).

¹¹ Bkz. Erol, Ş. (2012). (s.74).

¹² Bkz. Erol, Ş. (2012). (s.74).

bir bireyin kendisine ait birbirlerinden farklı psikolojik yargılardır (Erol, 2012, s.76).

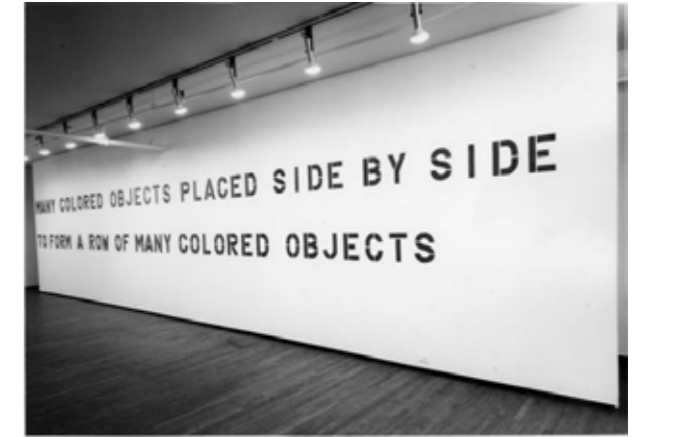
Frege “Aritmetiğin Temelleri” adlı kitabının 47’inci dipnotunda bir karışıklığı önlemek için en genelde öznel tasarımları, “tasarımlar”; nesnel tasarımları ise “kavramlar” olarak sınırladığını belirtir.¹³ O halde Frege’ye göre “kavram” nesnel bir tasarımdır. Bu tasarım dilin mantıksal içeriğidir; herkes için aynı içeriktir; kesin sınırlar ile belirlenmiştir. Bu bağlamda mantık kavramlar ile ilgilidir.¹⁴ Tasarım ise bir sözcüğün zihinde uyandırdığı öznel içeriktir. Bu içerik psikolojik bir olgu durumudur. Frege tarafından dilin (mantığın) yapısında ortaya konan bu ayırım, Kavramsal Sanatın yapısının anlaşılması için önemlidir. Kavramsal Sanatın, Analitik Felsefe üzerinden dil ile kurduğu ilişki en genelde bu nedendir. Çünkü dilin yapısı, Kavramsal Sanat bağlamında sanatın yapısıyla eşdeğer olasılıkları barındırır. Örneğin, yalnızca algısal deneyim üzerine kurulu sanat nesneli, salt estetik deneyim üzerine kurulu sanat nesnelidir. Bu nesnel, daha çok öznel deneyime karşılık gelir. Bu düşünce, sanatın nesnenin biçimsel özgüllükleriyle ilgili olduğu varsayımına dayanır. Bu varsayım ise sanatın, öznel tasarımların bir ifadesi olduğu kanısını doğurur. Bu kanı üzerine kurulan sanat nesneli izleyicide öznel bir tasarıma neden olma, duygulanma, etkilenme gibi psikolojik durumlar yaratma üzerine kuruludurlar. Bu durumda “sanat”, nesnenin o kişide yarattığı etki üzerinden ölçülen bir özellik olacaktır; yani sanat nesnesinin “sanat”sal durumu kişinin estetik deneyimine, beğeni anlayışına bağlı olacaktır. Kavramsal Sanatın, geleneksel anlamdaki sanat anlayışlarına karşı çıkışı, bu kanıya bir karşı çıkıştır.

Buna ek olarak Kavramsal Sanat çalışmaları nesnel bir yapının temsili olarak şekillenirler. Kavramsal Sanat çalışmalarının öznel olarak değerlendirilememesinin, yorumlanamamasının temel gerekçesi de budur. Eğer “sanat”, nesneden çıkarılan öznel bir tasarım olsaydı, yani kişinin kendi gelişiminde edindiği “beğeni” algısına bağlı olsaydı “sanat” kavramının yapısı da, “güzel”lik kavramının yapısıyla benzer olasılıkları barındırırdı. Yani güzellik anlayışı, kişiden kişiye değişen psikolojik bir olgu durumu olduğu gibi, sanatta kişiden kişiye değişen psikolojik bir olgu durumu olurdu. Şu halde elimizde milyonlarca veya milyarlarca “sanat” olması gerekirdi. Böylece benim sanatım, senin sanatın türünden bir tartışma içine girebilirdik. Bu koşullarda kavram olan “sanat”tan ise ancak kişinin beğenisine karşılık gelen bir şey olarak bahsedebilirdik. Yani tüm sanat nesnelinde ortak olan “sanat”tan söz edemedik. Sanatçı için ise estetik olanı

¹³ Bkz. Frege, G. (2017). *Aritmetiğin temelleri*. (Çev. Hasan Bülent Gözkan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (s.121).

¹⁴ Bkz. Erol, Ş. (2012). (s.74).

yapma ve topluma güzeli sunma dayanak alınırdı. Çünkü sanat, öznel tasarımlar ile ilgili olursa, “sanat”ı değerlendirmenin tek olanaklı yolu yine bu öznel koşullar üzerinden olacaktır. Buna göre sanat tanımları da kişiden kişiye farklılaşacaktır. Kavramsal Sanata göre sanat, bu yüzden “kavramsal” olmalıdır. Yani öznel tasarımlar ile ilgili değil nesnel tasarımlar ile ilgili olmalıdır. Çünkü “sanat”, nesnelin biçimsel özgüllükleriyle ilgilenmiyor ise nesnelin kavramsal doğasıyla ilgileniyordur. Nesnelin kavramsal doğasıyla ilgilenmek demek ise “kavramlar” ile ilgilenmek demektir. Bu bağlamda sanat, kavramsal bir etkinliktir. Sonuç olarak sanat etkinliği en genelde “kavramlar” ile ilgilidir. Yoksa bir nesnenin zihinde uyandırdığı kişisel etkiler üzerinden “sanat” kavramını sorgulamak, sınırlarını araştırmak olanaksızdır. Kavramsal Sanat bağlamında sanatın “kavram” ile olan ilişkisi en genelde bu bağlamdadır. Buna ek olarak Kavramsal Sanat çalışmaları Kosuth tarafından analitik önermeler ile eşdeğer görülmüş, “sanat” kavramı üzerine çözümsel önermeler olarak değerlendirilmiştir. Buna göre “sanat”tan ancak totoloji yapılarak söz edilebilir. Bunun nedeni, yukarıda ifade edilenler bağlamında şöyle belirlenebilir. Sanat, öznel tasarım ile ilgili olamayacağına göre nesnel tasarımla, yani kavram ile ilgilidir. Sanat, kavram ile ilgili olduğuna göre ancak kendi zorunlu ilişkileriyle açıklanabilir.



Resim 1. Lawrence Weiner, “Çok Sayıda Renkli Nesnenin Bir Sıra Düzenini Oluşturan Yan Yana Yerleştirilmiş Çok Sayıda Renkli Nesne”, 1979.

Örneğin, yukarıda görülen çalışma, oluşturucu öğelerinin bağıntısal yapısını sergilemektedir. Bu bağlamda çalışma, izleyicide bir tasarıma meydan vermez. Kişi bu çalışmayı gördüğünde kendi zihninde uyandırdığı tasarımlara karşılık gelen değerlendirmeler geliştirebilir. Hatta bu çalışmayı estetik bulabilir. Fakat bu, çalışmanın kendi kavramsal yapısıyla ilgili değildir; bu değerlendirmeler kişiseldir; kişinin kendi beğenisine karşılık gelir. Çalışma, harflerin diziliminin uyandırdığı estetik uyum dışında öznel olarak değerlendirilememektedir. Öyle ki çalışma kendisini kişisel değerlendirmelere değil, analitik bir akıl yürütmeye sunmaktadır. Bu sunum, bir nesnenin değil, nesnel bir yapının sunumudur. Buradaki nesnellik çalışmanın ifade

ettiği kendi yapısıdır. Çalışma, herkes için aynı nesnel yapıyı işaret etmektedir. Yani çalışmanın anlamı bir ve tekdir. Sonuç olarak Weiner’ın ilgili çalışması yorumlanamaz, ancak kendi zorunlu ilişkileri bağlamında çözümlenebilir. Sanat Tanımı Topluluğu’nun bu çalışma hakkındaki ifadesi şu şekildedir. “Yazı, çalışmanın bütünlüğü içinde, kendisini kavramsal bir temsil biçimi olarak koyar ortaya; seyirciokuyucuda herhangi bir imgeleme yorumlayışına meydan vermeme amacını yerine getirir (Sanat Tanımı Topluluğu, 1997, s.89).” Sanat Tanımı Topluluğu’nun da ifade ettiği gibi, bir Kavramsal Sanat çalışması olan Weiner’ın çalışması, onu izleyende herhangi bir yorumlayışa yer bırakmaz. “Çok Sayıda Renkli Nesnenin Bir Sıra Düzenini Oluşturan Yan Yana Yerleştirilmiş Çok Sayıda Renkli Nesne”, Kavramsal Sanatın kendini çözümleneyen yapısına bu bağlamda iyi bir örnektir. Buna ek olarak Weiner’in kendi sanat çalışmalarını açıklamak için dile getirdiği ifadeyi de belirtmek gerekir. Bu ifade, Kavramsal Sanat çalışmalarının kavramsal bir üretim düzeyinde gerçekleştiğinin iyi bir örneğidir.

Benim yaptığımı alan insanlar onu nereye isterse götürebilirler ve eğer isterlerse yeniden yapabilirler. Eğer akıllarında saklarsa, o da iyi. Ona sahip olmak için satın almaları gerekmez – sadece bilerek de sahip olabilirler ona. Benim sanatımın bir reproduksiyonunu yapan kişi tıpkı benim yaptığım kadar geçerli bir sanat yapıyordur (Weiner, 2011, s.941).

Weiner’ın ifadelerinden de çıkarılacağı gibi Kavramsal Sanat çalışmaları, bir kavramsal üretimdir. Bu türden üretimler kavramsal üretim olduklarından olgusal anlamda bir değerleri yoktur. Bu yüzden bu türden çalışmaların bilinmeleri, yani kavranmaları yeterlidir, satın alınmaları gerekmez. Bu kavrama ise herkes tarafından aynı koşullarda gerçekleşir. Çalışmanın kavramsal yapısı, herkes tarafından aynı “kavramsal” yapıyı işaret edecek biçimde kavranır. Özelde Weiner’in çalışmalarında, genelde ise Kavramsal Sanatın yapısında olan bu özellik, salt kendini gösteren, kendi dışında bir anlam ifade etmeyen, anlamsız, biçimsel bir özelliktir. Kavramsal Sanat çalışmalarının analitik önermeler olarak değerlendirilmesinin temel nedeni de budur. Burada analitik ve sentetik önermelerin yapısına kısaca değinmek Kavramsal Sanatın yapısının anlaşılması bağlamında önemlidir. Kavramsal Sanat bağlamında sanat koşuluyla, analitik önermeler arasında bir analogi kuran Kosuth, şunları belirtmektedir.

Sanatsal önermelerin geçerliliği şeylerin doğasıyla ilgili herhangi bir ampirik, ya da herhangi bir estetik önvarsayıma bağlı değildir. Çünkü sanatçı, bir analist olarak, şeylerin fiziksel özellikleriyle doğrudan ilgilenmez. O (1) sanatın kavramsal büyüme yoluyla ve (2) onun önermelerinin mantıksal olarak bu büyümeyi nasıl izleyeceğiyle ilgilidir. Başka deyişle, sanatın önermeleri

olgusal değil, dilsel bir karaktere sahiptir (...) (Kosuth, 2011, s.904).

Kosuth, ilgili metninde sanatsal önermelerin olgusal bir geçerliliği olmadığını ifade etmiş, sanatı, mantık ve matematik gibi dedüktif sistemler ile eşdeğer görmüştür. Bunun temel gerekçesi, sanatın olgusal ölçütler üzerinden ilerlemediği düşüncesidir. Çünkü tarihsel sürece bakıldığında, sanatı nesnelere biçimsel özgülükleriyle ilişkilendirme girişimleri başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bu başarısızlık olgusal ölçütler üzerine kurulu bu girişimlerin metodolojik yapısındadır. Yani bu türden bir girişim kaçınılmaz olarak başarısız olacaktır. Bu sonuç “sanat” gibi bir kavramın, varımsal bir akıl yürütme ile belirlenemez olduğunu sonucunu doğurur. Çünkü olgusal ölçütler üzerinden kesin bir belirleme “sanat”ın gelecekte farklı bir kılıkta görülme olanağını, yani olabilecek olgu durumlarını göz ardı etmek anlamına gelir. Sanat, olgusal ölçütler üzerinden ilerleyen bir sistem değil ise o halde bir dedüktif sistemdir. Yani “sanat” hakkında ancak bir totoloji kurulabilir. Kosuth’un, “sanat”ın ancak kendisiyle tanımlanabileceğini düşüncesini geliştirmesinin temel nedeni de budur. Bir dedüktif sistem olarak sanatın önermeleri analitik önermelerdir; “doğruluğu apaçık” önermelerdir. Bir analitik önermenin geçerliliği olgusal değildir; geçerliliği gözlem ve deney yoluyla belirlenmez, belirlenmesi gerekmez. Bu türden bir sistemde kişi, bir sanat çalışması ile karşılaştığında onun “sanat” olduğunu a priori olarak bilir. Yani “sanat nesnesi” olarak görülen nesnenin bir niteliği üzerinden onun sanat olduğuna karar vermez.

Analitik önermelerin doğruluğu formel yapısından ileri gelir.¹⁵ Bu önermeler “A, A’dır” formuna sahip önermelerdir. Örneğin “Sanat, sanattır” önermesi, analitik bir önermedir. Burada “sanat” yine kendisi ile tanımlanmıştır. Bu türden bir önermenin dile getirilişi yalnızca bir totolojidir; bilgi verici değildir, anlamsızdır. Bu bağlamda “sanat”, “bir ‘sanat’ çalışması”nda a priori olarak bilinir. Çünkü “bir ‘sanat’ çalışması”, yani Kosuth’un deyişiyle “‘sanat’ üzerine bir önerme”, “sanat”ı kendinde a priori olarak içerir. Bu içerim sanatçının niyetiyle doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda “bir ‘sanat’ çalışması”nın “sanat” olduğu a priori bir doğrudur. Yani deneyden önce, analitik bir doğrudur. Bu türden yaklaşımın formülasyonu şu şekilde olur: “x, ancak ve ancak ‘sanat’ ise sanattır” Sonuç olarak “sanat, sanatın tanımıdır” ve “sanat, sanat olarak adlandırılıyorsa sanattır” gibi önermelere ulaşılır. Kosuth şöyle ifade ediyor.

Sanat eserleri analitik önermelerdir. Yani, eğer bağlamları içinde -sanat olarak- görülürlerse, herhangi bir olgu

¹⁵ Bkz. Barker, S. (2017). *Matematik felsefesi*. (Çev. Yücel Dursun). Ankara: İmge Kitapevi. (s.22).

hakkında bir bilgi sunmazlar. Bir sanat eseri, sanatçının niyetinin bir sunumu olması açısından bir totolojidir, yani belli bir sanat eserinin sanat olduğunu söylüyordur, bu da tanımın bir parçasıdır. Bu yüzden, onun sanat olduğu a priori doğrudur (Judd da ‘Biri buna sanat derse, o sanattır’ derken bunu kasteder) (Kosuth, 2011, s.903).

Buna karşılık sentetik önermeler, geçerliliği deney olguları tarafından belirlenen önermeleridir. Bu önermeler “A, B’dir” formunda önermelerdir. Bu türden önermeleri doğrulamak için gözlem ve deneye başvurulur.¹⁶ Sentetik önermelerin amacı dış dünya hakkında, kendi dışında olgusal bir durum hakkında bilgi vermektir. Bu türden bir yaklaşımda sanat: “x, ancak ve ancak ‘mavi’ ise sanattır” şeklinde formüle edilebilir. Bu bağlamda bir sanatçı, bir sanat çalışması üretmek istiyor ise “mavi” olan bir “x” üretmelidir. Kişi, ortaya koyulan bu nesnenin “sanat” olduğuna karar vermek için ilk önce “x”de “mavi”liği gözlemlemesi gerekir. Eğer “x” “mavi” ise, sanat nesnesidir. Yani “mavi”lik “sanat”a önce bir özelliktir. Bu türden bir ilişkide “sanat” “mavi”lik ile nedensel bir yasa üzerinden açıklanabilir. Bu bağlamda sentetik önermeler, tümevarımsal bir akıl yürütmeye temellenirler. Bu türden bir akıl yürütmeye, bir nesneyi “sanat” olarak kavramak için daha önceden tümevarımsal bir şekilde belirlenmiş sanat tanıma başvurulur. Yani sanat olduğu varsayılan bir nesnenin “sanat” olarak kavranabilmesi, nesnenin daha önceden belirlenmiş sanat tanımına uygunluğuna bağlıdır. Yukarıdaki örnek üzerinden düşünülecek olur ise nesne eğer “mavi” ise “sanat” olacaktır. Diğer bir deyişle nesne, genelleme ile belirlenmiş “sanat” tanımına uygun ise, sanat nesnesidir, uygun değil ise sanat nesnesi olamaz. Yani “sanat”, sentetik olarak doğrulanabilir bir önerme olduğunda, kurulan önermenin “sanat” olduğunu doğrulamak için bu önermenin kendi formel yapısı dışına çıkmak gerekir. Sanat için böyle bir tanım kabul edilecek olur ise “sanat” hakkında bir çözümleme yapmak için “mavi”liği içeren bir nesne “sanat” üzerine analitik bir önerme olarak kabul edilebilir. Ancak bu türden bir tanımın kabulü zorunlu olarak olgusal bir sınırlama getirmektedir. Yani “mavi” olmayan herhangi bir nesne “sanat” da olamaz. Bu türden olgusal bir belirleme sanatın doğasına ait olamaz. Çünkü gelecekte mavi olmayan bir sanat nesnesi yapılabilir veya mavi olmayan bir nesne, sanatçı olduğu varsayılan bir kişi tarafından sanat olarak öne sürülebilir. Bu durumda “sanat” “mavi olmayan”ların da “sanat” olarak kabul edilebileceğini kuşatmak zorunda kalacaktır. Sonuç olarak tümevarımsal bir akıl yürütme ile “sanat”, sanat olduğu varsayılan nesnelere belirlenebilecek bir nitelik değildir. Tarihsel bağlamda düşünüldüğünde sanatın bu türden bir akıl yürütme ile belirlenmeye çalışılması, beraberinde kaçınılmaz olarak uyum, denge, güzellik gibi estetik

¹⁶ Bkz. Barker, S. (2017). (s.22).

kategorileri getirmiştir. Çünkü sanat nesnelere, diğer nesnelere ayrılmalarının tek geçerli ölçütü bu türden psikolojik durumlar olduğu varsayılmıştır.

Eğer “sanat” tümevarımsal bir şekilde belirlenemiyor ise ise o halde “sanat” ancak dedüktif olarak doğrulanabilir. Yani “bir ‘sanat’ çalışmasının” “sanat” olduğu a priori bir bilgidir. Bu bilginin doğruluğu için gözlem ve deney koşulları oluşturmaya gerek yoktur, diğer bir deyişle “sanat” için deney olguları bağlamında doğrulanabilecek bir tanım vermeye gerek yoktur. “Bir ‘sanat’ çalışması” “sanat” olmayı tanımında içerir. Bu içerim ise Kavramsal Sanat ile birlikte sanatçının niyetiyle doğrudan ilişkilidir. Sanatın mavi nesnelere üzerinden kavrandığı bilmek ise a posteriori bir bilgidir; kesin değildir; belli sayıda sanat olan şeyde gözlemlenen mavilik, bütün sanat nesnelere yapısını belirleyecek biçimde genellenir ve bu genelleme yüksek olasılıkla doğru kabul edilir. Bu türden bir belirleme sanatın doğasında olamaz. Çünkü sanat, ancak analitik olarak doğrulanabilir ve bu doğrulama olabilecek olgu durumlarını göz ardı etmeyi gerektirmez. Bir sanatçının kesin olarak kabul edeceği öncelik, “sanat” nesnesi ürettiğidir. Diğer bütün koşullar bu “sanat” koşulundan sonra gelir. Kosuth’un totoloji yapmadan sanattan söz etmenin olanaksız olduğunu belirtmesinin temel nedeni de budur. Sonuç olarak, Şükrü Aysan’ın deyişiyle Kavramsal Sanat, sanatın kendi çözümlemesidir.¹⁷

Sonuç

Araştırma içerisinde ulaşılan sonuçlar bir kaç aşamada ifade edilebilir. (1) Kavramsal Sanat bağlamında herhangi bir nesnenin “sanat” olarak görülmesi sanatçının niyetiyle doğrudan ilişkilidir. Bu ilişki, Marcel Duchamp’ın “Hazır-nesne”leri bağlamında daha iyi anlaşılabilir. “Hazır-nesne”ler, sanatın, nesnenin görünümüne indirgenmesi alışkanlığına bir tepkidir; estetiğin sanattan yine sanatsal bir etkinlik ile elenmesinin temsildirler. Estetiğin sanattan elenmesiyle birlikte “sanat nesnesi”, artık kavramsal bir nesnedir. (2) Kavramsal Sanatın “kavramsal” olarak adlandırılmasının temel gerekçesi, sanat ile kavram arasında kurulan ilişkiye temellenir. Frege bağlamında kavram, kesin sınırları olan nesnel bir içeriktir; dilin mantıksal içeriğidir. Kavramsal Sanat etkinliği, “sanat” kavramının kavramsal sınırlarını sürekli olarak sorgulama etkinliğidir. Bu sorgulama “sanat” olmak bakımından gerçekleştirilen sanat etkinlikleri ile gerçekleştirilir. Yani Kavramsal Sanat çalışmaları “‘sanat’ olmak bakımından sanat” türünden nesnedirler. Buna ek olarak Kavramsal Sanat etkinliği, öznel değerlendirmeler ile çözümlenemez;

¹⁷ Aysan, Ş. (1980). Kavramsal sanat. *Sanat olarak betik* içinde (s.3). İstanbul: Sanat Tanımı Topluluğu Yayını.

yani yorumlamaya açık değildir. Kavramsal Sanat çalışmaları analitik akıl yürütme üzerine kurulurlar; kendi içinde zorunlu bir yapıdadırlar. (3) Kosuth'a göre sanat, olgusal ölçütlere dayanan varımsal akıl yürütme ile belirlenemeyeceğinden, sanat ancak apaçık bir doğru, yani a priori olarak doğrulanabilir. Yani "bir sanat çalışması" görüldüğünde onun "sanat" olduğu a priori olarak bilinir. Şu halde sanatsal önermeler analitiktir. Bu bağlamda "sanat"tan söz etmenin tek olanaklı yolu totolojidir. Sonuç olarak hangi biçimde gerçekleştiriliyorsa gerçekleştirilsin, temel olan, sanatı, sanat olmak bakımından gerçekleştirmektir. Araştırma bağlamında ulaşılan sonuçlar en genelde bu şekilde özetlenebilir.

KAYNAKÇA

Atakan, N. (1995). *Türkiye'de Kavramsal Sanat*, Cilt I. Doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi.

Atkinson, T. (2011). Art-Language dergisinin editör yazısı. C. Harrison ve P. Wood (Ed.), (Çev. Sabri Gürses). *Sanat ve kuram 1900 – 2000 değişen fikirler antolojisi* içinde. İstanbul: Küre Yayınları.

Aysan, Ş. (1980). Kavramsal sanat. *Sanat olarak betik* içinde. İstanbul: Sanat Tanımı Topluluğu Yayını.

Barker, S. (2017). *Matematik felsefesi*. (Çev. Yücel Dursun). Ankara: İmge Kitapevi.

Bayraktar, K. O. (2017). *Sistem teorisi bağlamında sanat nesnesi ve eşleme*. Sanatta yeterlilik tezi, Marmara Üniversitesi.

Erol, Ş. (2012). *Epistemoloji ve analitik felsefe bağlamında kavramsal sanat analizi*. Sanatta yeterlilik tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Frege, G. (2017). *Aritmetiğin temelleri*. (Çev. Hasan Bülent Gözkan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Harrison, C. ve Wood, P. (Ed.). (2011). *Sanat ve kuram 1900 – 2000 değişen fikirler antolojisi*. (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.

Kosuth, J. (1980). Felsefenin sonu sanatın başlangıcı. (Çev. Şükrü Aysan, Nazlı Damlacı, Faruk Ulay). *Sanat olarak betik* içinde. İstanbul: Sanat Tanımı Topluluğu Yayını.

Kosuth, J. (2011). Felsefeden sonra sanat. C. Harrison ve P. Wood (Ed.), (Çev. Sabri Gürses). *Sanat ve kuram 1900 – 2000 değişen fikirler antolojisi*. İstanbul: Küre Yayınları.

Reinhardt, E. (2011). Sanat olarak sanat. C. Harrison ve P. Wood (Ed.), (Çev. Sabri Gürses). *Sanat ve kuram 1900 – 2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre Yayınları.

Sanat Tanımı Topluluğu. (1997). *Çalışma 3*. STT Yayını 8. İstanbul: Sanat Tanımı Topluluğu.

Sanat Tanımı Topluluğu. *Türkiye'de kavramsal sanat*. <http://www.sanattanimitoplulugu.org/index.htm>sitesinden alınmıştır. Erişim tarihi: 04.01.2018.

Wiener, L. (2011). Açıklamalar. C. Harrison ve P. Wood (Ed.), *Sanat ve kuram 1900 – 2000 değişen fikirler antolojisi* içinde. İstanbul: Küre Yayınları.

Resim I. Weiner, L. (1979). Çok sayıda renkli nesnenin bir sıra düzenini oluşturan yan yana yerleştirilmiş çok sayıda nesne. <https://www.pinterest.com/pin/30744112039858973/> Erişim tarihi: 02.01.2018.



ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ II. ULUSLARARASI
ÇUKUROVA UNIVERSITY 2nd INTERNATIONAL
SANAT ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU
ART RESEARCH SYMPOSIUM

11-14 Nisan April 2018

Arş. Gör. Ümit ÖZCAN¹,
Arş. Gör. Ramazan ERGÖZ²

¹ Bağlı Olunan Kurum / Affiliated Institution / mail adresi
² Bağlı Olunan Kurum / Affiliated Institution / mail adresi

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE AHLAT TAŞI VE UYGULAMALARI

FROM TRADITIONAL TO CONTEMPORARY: TODAY'S APPLICATIONS OF AHLAT STONES

Anahtar Sözcükler: Ahlat, Ahlat taşı, taş işçiliği, taş ustalığı, süsleme.

Keywords: Ahlat, Ahlat stone, stone workmanship, stone mastery, ornamentation.

ÖZET ABSTRACT

Kültürel varlığın önemli bir kalıtsal kodu niteliğinde olan taş, tarih boyunca çeşitli şekillerde karşımıza çıkar. Taşın sağlamlığı ve doğa şartlarından az etkilenmesi nedeniyle kale, anıt, mezar, ev gibi birçok yapının inşasında taşın kullanıldığı görülür. Taşın üzerine ise her kültür kendi değerlerinin izlerini taşıyan motifler çizer veya yazılar yazar. Van Gölü kenarına kurulan ve aynı zamanda bir ortaçağ yerleşim kenti olan Ahlat, sahip olduğu taş potansiyeli, yetiştirdiği sanatkarlar ve ustalarla da önemli bir konumda olmuştur. Ahlat taşı, tarih boyunca işlenmiş ve mimari eserlerde yoğun olarak uygulanmıştır. Orhun Abideleri'nin Ahlat'taki uzantısı olan Selçuklu mezarlığındaki mezar taşları da bu taşlardan yapılmıştır. Ahlat taşının sadece geçmişte değil, zamanımızda da kullanıldığı görülmektedir. Taşlar, Nemrut Dağı'nın eteklerindeki ve Ovakışla'daki taş ocaklarından geleneksel yöntemlerle çıkarılmaktadır. Bu taşlar ardından hızar atölyelerine gönderilmektedir. Burada kesilen taşlar üretime hazır hale getirilir. Yöredeki camilerin, kamu binalarının, evlerin, mezarların ve çeşmelerin birçoğu Ahlat taşından inşa edilmiştir. Günümüzdeki Ahlat taşının uygulamalarında süsleme öğelerine de rastlanır. Süslemede geleneksel Türk motiflerin yanı sıra çağdaş motifler de kullanılmaktadır. Ustalar, taşa çizilen desenleri değişik formlardaki keski adı verilen araçlarla klasik yöntemle oymaktadırlar. Bu çalışmamızda, Ahlat taşının günümüzde hangi şekillerde kullanıldığının yanı sıra üzerine işlenen motiflerin geleneksel ve günümüz bağlamında uygulanması incelenmektedir.

Stone, which is an important hereditary code of cultural existence, comes out in various forms throughout history. It is seen that stone is used in the construction of many buildings such as castles, monuments, tombs, houses, because of its strength and being less influenced by natural conditions. Each culture draws motifs or writings with traces of their own values on the stones. Ahlat, which was established on the edge of Van Lake and was once a medieval city, has always been in an important position with its stone potential, craftsmen and masters. Ahlat stone has been used throughout history and has been extensively applied in architectural works. The tombstones in the Seljuk cemetery in Ahlat, which can be seen as an extension of Orhun Monuments in Mongolia, were also made from these stones. It can be seen that the Ahlat stone was not only used in the past but also in our time. The stones are acquired through primitive methods from the quarries on the skirts of Mount Nemrut and from Ovakışla. Then these stones are sent to the saw workshops. The stones are cut here and are made ready for production. Many of the mosques, public buildings, houses, tombs and fountains in the region were built of Ahlat stone. Decorations can also be found in the practice of carving modern Ahlat stone examples. Contemporary motifs are used together with traditional Turkish motifs. The masters carve the patterns on the stone using a classical way with a tool called "keski" (cutter) in different forms. In this study, how the Ahlat stone is used today, as well as the application of the motifs on the traditional and contemporary context will be examined.

ANADOLU SELÇUKLU MİMARİSİNDE TAŞ KULLANIMI

Anadolu Selçuklu mimarisinde taş süsleme programı taçkapılarda, pencere ve nişlerde, cephelerin köşe payelerinde, avlu revaklarında, eyvan cephelerinde, mihraplarda ve kervansarayların avlu mescitlerinde uygulanmıştır. Yapının taş dekorlu cephesi, süslemesiz ve yalın duvarları arasındaki etkili zıtlık, Anadolu Selçuklu mimarisinin karakteristik bir özelliğidir. Anıtsal kapılar Anadolu Selçuklu mimarisini tamamlayan öğelerdir. Selçuklu taş süsleme programında taçkapının yeri öncelikli konumdadır. Taçkapı, yapıyı tamamlar ve temsil eder. (Kuban, 2008, s.321,323)

Selçuklu döneminde yapı malzemesi olarak taş seçimi yerel geleneklere dayanmakla birlikte anıtsal ifadeye ulaşma yönünde bir seçim de olabilir. Ayrıca Anadolu'da taşın bolluğu ayrı bir tercih olmuştur. Çoğunlukla kalker taşları çeşitli renk ve tonlarıyla kullanılmış, renk karşıtlıkları ile bezemesel etkiler ortaya çıkarılmıştır. Selçuklular, süslemede yoğun olarak geometrik ve bitkisel motiflerin yanında yazıyı da kullanmışlardır. Özellikle Moğol istilasından önce yapılan eserlerde daha çok geometrik süslemeler görülürken, 13. yüzyılın üçüncü çeyreğinden sonra yapılan eserlerde bitkisel süslemeler yoğunluktadır. Bu desenler birlikte veya ayrı ayrı uygulanmıştır. Taşın işlenmesinde ise yontma, oyma ve kabartma teknikleri uygulanmıştır. (Kuban, 2008, s.321,323) (Ögel, 1987, s.101)

BEYLİKLER MİMARİSİNDE TAŞ KULLANIMI

1243 Köseadağ Savaşı yenilgisi ve Selçuklu hükümdarlarının taht kavgaları nedeniyle Anadolu Selçuklu Devleti'nde iç karışıklıklar başlamıştır. 13. Yüzyılın sonlarında devletin zayıflamasıyla birlikte Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde beylikler ortaya çıkmıştır. 14. – 15. yüzyıllarda kurulan bu beylikler, kendi bölgelerinde kültür ve imar faaliyetlerinde bulunmuşlar ve beylikler devri sanatını meydana getirmişlerdir. Özellikle mimariye bağlı tuğla, çini, ahşap ve taş sanatında eserler yapmışlardır. Bu süsleme malzemeleri içinde en geniş kullanım alanını taş bulmuştur. Taşın diğer örnekler göre daha yaygın kullanımında Anadolu'nun köklü taş geleneği etkili olmuştur. Beylikler de bu malzemeyi etkili bir şekilde değerlendirmiştir. (Görür, 1999, s.1,2)

Beylikler döneminde geometrik, bitkisel, figürlü, yazı ve bunlardan oluşan çeşitli süsleme türleri uygulanmıştır. Bu süslemeler portal, kapı, pencere, mihrap, eyvan, kubbeye geçiş, tavan, mihrap, sütunçe, kemer gibi öğelerde kullanılmıştır. Teknik olarak oyma, eğri kesim ve yontma teknikleri kullanılmıştır. (Görür, 1999, s.295, 322, 467)

OSMANLI MİMARİSİNDE TAŞ KULLANIMI

Osmanlı İmparatorluğu'nda taş, ocaktan çıkarma ve eski yerleşim yerlerinden toplama (devşirme) şeklinde elde edilmiştir. (Özbek, 2002, s.26)

Erken dönem Osmanlı mimarisinde silisli dere taşı, köfeki, gözeneksiz traverten, kum taşı ve özellikle Amasya ve Edirne'de kırmızı renkli kalker taşı ve Kemalli ile Behramkale'de bulunan bazalta benzer kahverengi taş kullanılmıştır. (Özbek, 2002, s.34) Klasik dönem Osmanlı mimarisinde de köfeki taşı yoğunlukla kullanılmıştır. Silisli dere taşı esas olarak moloz taş grubuna girer ve kirli beyaz, koyu gri, mat yeşil ve soluk mavi renkli sert bir taştır. Dere veya sel yataklarından toplanmasıyla ucuz maliyeti olan bu taş, kullanım sırasında istenilen ölçülerden küçük olması nedeniyle moloz ya da kaba yonu olarak işlenmiştir. (Özbek, 2002, s.34)

Özellikle Bursa yapılarında gevşek ve sık gözenekli olmak üzere iki çeşit köfeki taşı kullanılmıştır. Ocaktan çıkarılması ve işlenmesinin kolay olmasıyla birlikte dayanıklı olan bu taş, aslında kirli sarı renkli bir çeşit volkanik tüftür. Kullanım olarak çok fazla örnekle karşılaşmadığımız kumtaşı, yumuşak yapılı ve kirli beyaz renklidir. (Özbek, 2002, s.34). Osmanlı taş tezyinatında geometrik, bitkisel, yazı, mukarnas, günlük kullanım nesnelere ve mimari öğelerden oluşan motifler kullanılmıştır.

1488 yılında Topkapı sarayı içinde inşa edilen bir köşke ait hesap defterlerinde taşçılar, yontucular ve yapucular şeklinde ele alınmıştır. Yontucuların, taşın kesiminden tıraşlanmasına ve süslemenin işlenmesine kadar birçok iş yaptığı kabul edilebilir. (Özbek, 2002, s.30)

Oymacılar ismiyle kayıtlara geçen grup, saray nakkaşhanesine bağlı olarak veya serbest şekilde kişisel atölyesinde çalışan nakkaşların hazırladığı; baninin, mimarın ya da bina emininin de onayının alındığı desenleri taş yüzeyine kabartma veya oyma yoluyla işleyen kişilerden oluşmaktadır. (Özbek, 2002, s.31)

Osmanlı dönemi taş süslemesinde kabartma, oyma, kafes oyma, kakma, kazıma ve renkli taş teknikleri kullanılmıştır.

AHLAT TAŞI VE ÖZELLİKLERİ

Ahlat taşı oluşum şekliyle genelde dağlık alanlarda düzensiz kütleler halinde bulunan sert, parlak ve çoğunlukla billurlardan meydana gelen taşlar olan magmatik taş gruplarındandır. Yapısı bakımından volkanik tüfün alt grubunda yer alan andezit tüftür. Andezit taşı, [tersiyer](#) ve [kuaterner](#) dönemlerdeki volkanik hareketlere bağlı olarak oluşmuş kor [kayaçlardır](#). Magmatik kayaçlar grubundandır. Madensel elemanları andezin, homblent,

biyotit ve ojitir. Dokusu mikrolitli olduğu gibi şekilsiz maddeleri de içerir. (Boran, 1997, s.364)

Petrografik adı ignimbrittir. Mikroskop incelemelerinde içinde az miktarda plajiyoklas, piroksen ve hornblend mineralleri bulunduğu görülmektedir. Volkanik tanelerin birbirine tutturulma oranı gri renklilerde çok belirgindir. Kırmızı renkli ignimbritlerde kaynaşma daha zayıf, bozuşma daha fazladır. Bu taşın kendine özgü rengi kırmızının tonlarıdır. En yaygın olanı kahverengimsi kırmızıdır. Ahlat taşı, Süphan Dağı'nın püskürttüğü lavların ani şekilde soğuması sonucunda oluşan yarı billursal taşlar içinde yer alır. Zamanla tektonik hareketler sonucunda madensel maddeli sular aracılığıyla çok sertleşmiştir. Yine içinde bulunan bol miktarda oksijen ve madensel suların dolayısı ile temas ettiğinden bunlar zamanla taştan ayrılmaktadır. Ahlat taşı volkanik olduğundan hafiftir ancak içerdiği silis miktarının fazlalığından dolayı dayanıklı bir yapıya sahiptir. (Boran, 1997, s.364) (Kazancı ve Gürbüz, 2014, s.24)

Ahlat taşının siyah, kırmızı, açık sarı, sarı, beyaz, gri gibi çeşitli renkleri mevcuttur. Beyaz taş, kaynağı dolayısıyla az bulunmaktadır. Bu taş, genelde cephe süslemelerinde, yapı kitabelerinde kullanılmıştır. Ancak güneş ve kardan çabuk etkilendiği için talep görmemektedir. Değişik renkli olan taşlar, yapılarda zengin bir görseleğe yol açmıştır. Taşın volkanik kaynaklı olmasından dolayı şekil verebilmesi ve işlenmesi kolaydır. Bunu sağlayan, gözenekli dokusudur. Taneler arasında çok küçük, kılcal boşluklar bulunmaktadır. Bu özelliğiyle taş, süslemeye çok elverişlidir. Arica taşın kaynağında kalıplar halinde olması, çıkarılmasında rahatlık sağlamaktadır. Ahlat taşı, günlük ve mevsimler arasındaki sıcaklık farklarından çok az etkilenmektedir.

Bu özelliklerinin yanında Ahlat taşının birtakım olumsuz tarafları vardır. En olumsuz yanı, su emme potansiyelinin yüksek olmasıdır. Bu durum, taşın rutubetli ve sulu ortamlarda dayanıklılığını düşürmektedir. Taş, ıslak ve nemli olduğu zaman olduğu zaman, içinde bulunan tuzlar yüzeye doğru hareketlenmekte, bunun sonucu olarak da yüzeyinde çiçeklenmeler, yosunlar, kabuklaşmalar ve oyuklar meydana gelmektedir. (Kazancı ve Gürbüz, 2014, s.24) (Sökmen, 2015, s.102) Ahlat Selçuklu mezarlığındaki mezar taşlarında, kümbetlerin cephe ve örtü taşları üzerinde bu tip bozulmalara sıklıkla rastlanır. Diğer bir olumsuzluk ise Ahlat taşını teşkil eden ignimbritlerin, alterasyon nedeniyle çoğu yerde toprağımsı hal alması ve ilkel işçiliklerden dolayı büyük blok elde edilememesidir. (Kazancı ve Gürbüz, 2014, s.24)

AHLAT'TA AHLAT TAŞI İLE YAPILMIŞ BAZI TÜRK – İSLAM ESERLERİ

Ahlat Mezar Taşları

Mezar taşları, halkların, yapıldıkları çevrenin ve devrin inançlarının, adetlerinin, sanat geleneklerinin, iktisadi, sosyal şartlarının, duygularının, düşüncelerinin ortak ürünüdürler. Mezar taşları, bir milletin yayıldığı ülkelerdeki kültür birliğini ortaya çıkarırlar. Tarihli olmalarıyla da bütün etnografik ve sanat eserleri için birer belge niteliği taşırlar. Kültür tarihi için büyük önem taşımaktadırlar. Türk mezar taşları, milli kültürümüzün nesiller boyu devam edegelmiş belgeleridir. (Arslan, 2002, s.92-94) (Karamağralı, 1992, s.VII)

Türk-İslam sanat geleneğinin bir dalı olan mezar taşı süslemelerinin anıtsal örneklerini barındıran Ahlat mezar taşları, tarihi, sanatsal ve kültürel açıdan sahip olduğumuz en önemli miraslarımızdandır. (Kanbarova,2015, s.61) Ahlat Mezar taşlarının diğer bir önemi de Ahlat tarihinin karmaşık oluşu ve değişik kültürlerin burada yaşamasından kaynaklanmaktadır. Orta çağın önemli bir siyasi ve kültür merkezi olan Ahlat, bir çok sanatkar, kadı ve bilim adamı yetiştirmiştir. Günümüze gelen mezar taşlarının çoğu da onlara aittir.

Bu mezar taşların yükseklikleri ise ölenin sosyal konumu dikkate alınarak yapılmıştır. Bundan dolayı bazılarının boyları 1 - 4 metre arasında değişmektedir. Taşların üzerinde sanatçıların, hattatların isimleri ve imzaları bulunmaktadır.

Özellikle Selçukluların çoğunlukla mimaride uyguladığı ince ve sık işlenmiş dekoratif motifler Ahlat mezar taşlarında da kullanılmıştır. Selçuklu yapılarında görülen mihraplar, mukarnaslar, rozetler, yıldız motifleri çok sık görülmektedir. Bazı örneklerdeki motifler, gölge ışık oyunları ile daha da etkileyici bir durma gelmişlerdir. Bazı taşlarda geometrik motifler, bazılarında da bitkisel motiflere yer verilmiştir. Çoğu kez de aynı mezar taşında her ikisi birlikte kullanılmıştır. Stilize hayvan, bitki, yazı şekilleri, mimari alınlıklar da onları tamamlamıştır. Ayrıca mezar taşlarında bitkisel, geometrik ve yazı motifleri kullanılmıştır. Palmet, lotus, rumi, rozet, geometrik geçme, yoğun olarak kullanılmıştır. Mezar taşlarının ön ve arka yüzlerinde, yan cephelerinde birbirlerinden farklı motifler işlenmiştir. (Görsel 1)



Görsel 1. Ahlat Mezar Taşları

İskender Paşa Camii

Yapı, Ahlat Kalesi içindedir. 1564'de Van Beylerbeyi Sarı İskender Paşa tarafından yaptırılmıştır. Meyilli arazi üzerinde yer alan cami 13 metre çapında kubbeli harim ile üç gözlü ve kubbeli son cemaat yerinden oluşmaktadır. Usta kitabesinde, Ahlatlı bir mimar tarafından inşa edildiği yazılıdır. 1990-1998 arası restore edilerek ibadete açılmıştır. (Arslan, 2002, s.85) (Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler C.2, 1977, s.244-246) (Uluçam, 2002, s.190-193) (Görsel 2)



Görsel 2. İskender Paşa Camii

Kadı Mahmut Camii

İskender Paşa Camiinin doğusunda, geniş bir avlu içerisinde yer almaktadır. Meyilli bir arazi üzerine kurulan cami, kitabelerine göre 1584'te Ahlat kadılarında Gazi Mahmut tarafından yaptırılmıştır. Tek kubbeyle örtülü kare mekânlı bir harim ile üç gözlü, kubbeli son cemaat yerinden oluşmaktadır. Rus işgali sırasında harap olmuş ve 1930-40 arası terk Vakıflar Genel Müdürlüğü'nce tamir ettirilerek 1992'de ibadete açılmıştır. (Arslan, 2002, s.85,86) (Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler C.2, 1977, s.247-250) (Uluçam, 2002, s.195-199) (Görsel 3)



Görsel 3. Kadı Mahmut Camii

Emir Bayındır Mescidi

İki Kubbe Mahallesi, Meydan Mezarlığının kuzeyindedir. Kitabesinde Akkoyunlu hükümdarı Bayındır İbn Rüstem tarafından 1477'de yaptırıldığı ve ustasının Baba Can Beg olduğu bildirilmektedir. Kuzey güney doğrultusunda dikdörtgen alana oturan mescit, kuzeyde giriş eyvanı, güneyde harim olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Giriş eyvanının sağ ve solunda beyaz Ahlat taşına işlenmiş inşa ve vakfiye kitabesi vardır. (Arslan, 2002, s.85) (Çadıra Bezenmiş Taşlar Ahlat Kümbetleri, s.49) (Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler C.2, 1977, s.267-269) (Uluçam, 2002, s.199-201) (Görsel 4)



Görsel 4. Emir Bayındır Mescidi

Usta Şakirt Kümbeti

İki Kubbe Mahallesi, Meydan Mezarlığının güneyinde "Eyiler" adı verilen mevkide yer almaktadır. Kitabesi mevcut olmadığından yapım yılı belli değildir. Hasan Padişah kümbetine benzerliğinden dolayı 1273-1275 yılları arasında yapılmış olabileceği tahmin edilmektedir. Kare kaide üzerinde yükselen silindirik gövde, içten kubbe, dıştan konik bir külahla örtülüdür. İki katlıdır. Ahlat türbelerinin en büyüğüdür. (Arslan, 2002, s.87) (Çadıra Bezenmiş Taşlar Ahlat Kümbetleri, s.119) (Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler C.2, 1977, s.251-254) (Uluçam, 2002, s.207-211) (Görsel 5)



Görsel 5. Usta Şakirt Kümbeti

Hasan Padişah Kümbeti

Taht-ı Süleyman Mahallesi'nin güney kesiminde ve Karşeyh Mezarlığı'nın kuzeydoğusunda vadiye hâkim bir tepe üzerinde yer almaktadır. Usta Şagird Kümbetinden sonra en büyük ölçülere sahip olan ikinci kümbettir. Kitabesine göre Mahmut oğlu Hasan Aka için 1275 yılında yaptırılmıştır. Kare kaide üzerinde yükselen silindirik gövdeli gövde, konik külahla örtülü olup, iki katlıdır. Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından 1969-1971 yılları arasında restore edilmiştir. (Arslan, 2002, s.88) (Çadıra Bezenmiş Taşlar Ahlat Kümbetleri, s.89) (Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler C.2, 1977, s.259-262) (Tuncer, 1986, s.76-83) (Uluçam, 2002, s.211-215) (Görsel 6)



Görsel 6. Hasan Padişah Kümbeti

Hüseyin Timur - Esen Tekin Kümbeti

İki Kubbe Mahallesi'dedir. Kitabesine göre 1279-1280 yılları arasında yapılmıştır. Kare planlı kaide üzerinde silindirik gövde yükselir. Gövde içten kubbe, dıştan konik külahla örtülüdür. İki katlıdır. 1969'da Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından restore edilmiştir. (Arslan, 2002, s.89) (Çadıra Bezenmiş Taşlar Ahlat Kümbetleri, s.27) (Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler C.2, 1977, s.277-281) (Tuncer, 1986, s.83-87) (Uluçam, 2002, s.236-239) (Görsel 7)



Görsel 7. Hüseyin Timur-Esen Tekin Kümbeti

Boğatay Aka - Şirin Hatun Kümbeti

İki Kubbe Mahallesi'nde Hüseyin Timur Türbesinin yanındadır. Kitabesinde 1281'de şehit oldukları belirtilen Ahlat hükümdarı Emir Boğatay Aka ile eşi Şirin Hatun için yaptırılmıştır. Onikigen planlı kaide üzerine oturtulan silindirik gövde, içten kubbe, dıştan konik külahla örtülüdür. İki katlıdır. (Arslan, 2002, s.89) (Çadıra Bezenmiş Taşlar Ahlat Kümbetleri, s.29) (Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler C.2, 1977, s.273-276) (Tuncer, 1986, s.87-91) (Uluçam, 2002, s.231-235) (Görsel 8)



Görsel 8. Boğatay Ata Kümbeti

Erzen Hatun Kümbeti

Ergezen Mahallesi'nde yer almaktadır. Kitabesine göre 1396-1397 yılında ölen Emir Ali'nin kızı Erzen Hatun için yaptırılmıştır. Kare kaideli olup, on ikigen gövdelidir. Gövde içten kubbe, dıştan piramidal külahla örtülü ve iki katlıdır. Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından 1964-1967 yılları arasında restore edilmiştir. (Arslan, 2002, s.90) (Çadıra Bezenmiş Taşlar Ahlat Kümbetleri, s.67) (Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler C.2, 1977, s.292-298) (Uluçam, 2002, s.244-248) (Görsel 9)



Görsel 9. Erzen Hatun Kümbeti

Emir Bayındır Kümbeti

Meydan Mezarlığı'nın kuzeyinde mescidin yanındadır. Kitabesine göre 1481 yılında Bayındır Beyin eşi Şah Selime Hatun tarafından inşa edilmiştir. Gövdesindeki sekiz kısa sütun dolayısıyla halk arasında "Parmaklıklık Kümbet"

adı da bilinir. Mimarının Ahlat veya Azerbaycan kökenli Baba Can Beg olduğu tahmin edilmektedir. Kümbet, mimari kompozisyonu ile Anadolu ve Ahlat türbeleri arasında farklı bir konuma sahiptir. Kare kaide üzerinde sütunlu ve kemerli silindirik gövde, içten kubbe, dıştan konik külahla örtülüdür. (Arslan, 2002, s.91) (Çadıra Bezenmiş Taşlar Ahlat Kümbetleri, s.51) (Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler C.2, 1977, s.262-267) (Uluçam, 2002, s.202-205) (Görsel 10)



Görsel 10. Emir Bayındır Kümbeti

Ahlat Kalesi

Harabe (Harap) şehir ile Ahlat merkezi arasında kale mahallesinde bulunan kale Yavuz Sultan Selim döneminde iç kale ile beraber şekillenmiştir. Kale, Şah Tahmasp'ın 1553'de yöreyi işgali sırasında zarar görmüştür. 1556'da Kanuni Sultan Süleyman, Zal Paşa'yı görevlendirerek yeniden inşa ettirmiştir. Özgün dokusunu koruyarak günümüze kadar gelmiştir. (Uluçam, 2002, s.187,188) (Görsel 11)



Görsel 11. Ahlat Kalesi

Bu yapılarda çalışan birçok taş ustasının ve mimarın adı tespit edilebilmiştir. Ahlat mezar taşlarında çalışan Osman bin Hasan, İbrahim bin Kasım, Hasan bin Yusuf, Muhammed Davud, Ahmed el Müzeyyin, Veys bin Ahmed, Esed bin Eyyub, Esed el Müzeyyin, Esed el Vaşi, Cum'a bin Muhammed, Muhammed bin Veys; Emir Bayındır Mescidi ve kümbetinde çalışan mimar Baba Can Beg başlıca

sanatçılardandır. (Sönmez, 1995, s.23-31) Bazı araştırmacılar, Bakü'de bulunan Şirvan – Şahlar Sarayı'nın "Divanhane" adı verilen bölümü ile Ahlat'taki Emir Bayındır Kümbeti arasındaki mimari üslup ve zaman bakımından bağlantı kurarak, mimar Baba Can Beg'in Azerbaycan'dan gelmiş olabileceğini iddia etmektedirler. (Sönmez, 1995, s.371)

AHLAT'IN TAŞ İŞÇİLİĞİ

Doğu Anadolu Bölgesi'nde Van Gölü havzasının kuzeybatısında kurulan eski bir yerleşim yeri olan Ahlat, sahip olduğu kültür varlıklarıyla Türk sanatı ve mimarisinde önemli bir konumdadır. Bununla birlikte yöreye özgü olan taş da büyük bir üne sahiptir. 1537 tarihli tapu tahrir icmal defterine göre Ahlat'ın ihtisab, bazar-ı penbe, arsa, tamğayı siyah, bac-ı ağnam, asiyab (değirmen), hama-ı bayındır, yonca ve taş işletmesi gelirlerinin toplamı altmış dokuz bin küsur akçe olmaktadır. Yine 1540 tarihli tapu tahrir icmal defterinde ise ma'den – i taşın yıllık geliri 1000 akçe olduğu belirtilmiştir. (Tekin, Ahlat Tarihi, 2000, s.147)

Bölgede çok geniş bir alanda taş işlemeciliği yapılmakla beraber bol taş rezervleri mevcuttur. Kırmızı taş, Kafır Kalesi, Kuruçay Sarıkaya, Göğercinlik, Şihkulaklar mevkilerinden; siyah taş, Kuruçay, Kafır Kalesi, Sıbrasar ve Şihkulaklar mevkilerinden; beyaz taş Uzunyar, Yassitepe, Kellekulak, mevkilerinden, sarı taş ise Kuruçay'dan çıkartılmaktadır. Verimli taş ocaklarının derinliği 1 ila 10 metre arasında değişim göstermektedir. Kırmızı taşlar, evler ve yeni yapılarda; siyah taşlar, eski eserlerde, yapıların mimari elemanlarında; beyaz taşlar, yapıların süslemelerinde kullanılmıştır. Sarı taşlar ise günümüzde rağbet görmemektedir. (Boran, 1997, s.369) (Sökmen, 2015, s.102) (Çelebi, Balıkcı, Bahşıoğlu, Kahveci, Yalçın, Öcal, Ahlat, 2001. s.21)

Yöre halkı bu taşların getirildikleri yeri, "Şihkulaklar'ın taşı", "Kuruçay'ın taşı" şeklinde ifade etmektedir. Ev yapımında; sert ve daha güzel renkli olduğu için Şihkulaklar'ın taşı kullanılmaktadır. (Çelebi ve diğerleri, Ahlat, s.21)

Yörede evler tek ya da iki katlı olarak Ahlat taşından yapılmaktadır. Usta, ya ev sahibinin istediği şekle göre veya evin büyüklüğüne göre evi bölümlendirir. Plan tipi, ev sahibi tarafından genellikle ustaya bırakılır. Ev temelini cuma günü atılmamasına dikkat edilir. Temel atılırken kurban kesilmekte, kurbanın kanı, başı ve ayakları temele atılır. Temel atılırken uygulanan yaygın geleneklerden birisi de temele para atmadır. Bu gelenek günümüzde de sürmektedir. Yörede, temelina para atılan evde yaşayanların fakir düşmeyeceğine, zengin olacağına ilişkin inanç yaygındır. (Çelebi ve diğerleri, Ahlat, s.21)

Temel atma işlemine sağ köşeden başlanır. Temel köşelerine konan taşa "köşe taşı" denir. Döşeme, taşların geniş tarafı alta gelecek şekilde temel bitene kadar yapılır. Toprağa ilk kazma besmele ile sağ elle vurulur, sol elle de taş yerleştirilir. Temel sağlam olsun diye yontulmamış kaba taşla toprak seviyesine kadar işlenerek çıkarılır. Eğer inşaatın içi dolma olacaksa (sıva), temel toprak seviyesinden iki metre yükseltilir. Taşlar ise birbirine yanaştırılarak geçmeli olarak işlenir. Bu işlemede kullanılan taşlara "sıra taşları" denir. (Çelebi ve diğerleri, Ahlat, s.21) İçeri ve dışarı olmak üzere iki sıra halinde örülen duvarın iç kısmın taşın iskartası dizilmektedir. Buna "içeri taş" denir. Dışarı örülen ve daha düzgün olan duvar taşlarına "dışarı taş" denir. İç yüzeyin pürüzleri sıva ile kapatılır. Taşlar dizilirken elekte elenmiş ince toprakla yapılan çamur veya çimento harç ile yanları beslenir. (Çelebi ve diğerleri, Ahlat, s.21)

Bunlarla beraber Ahlat taşı, camilerde, mezar taşlarında, çeşmelerde, şöminelerde, tarihi eserlerin restorasyon işlerinde, evlerin, özellikle de yeni inşa edilen kamu binalarının yapı malzemesi olarak kullanılmaktadır. Taş, soğuğu ve sıcaklığı geçirmediği için yapılarda çoğunlukla tercih edilir. Aynı zamanda yalıtım malzemesi olarak da kullanılır. Ahlat taşı ile yapılan yapılar için ayrıca bir boya ve yalıtım gerekmediğinden dolayı inşaat maliyetleri azalır. Yapılan eserlerde süsleme öğeleri de sıklıkla yer almaktadır. Bu öğeler çoğunlukla mezar taşlarında görülür. Süslemede, geometrik ve bitkisel motiflere rastlanır. Özellikle Selçuklu ve Osmanlı klasik motifleri olan palmet, rumi ve çeşitleri yoğun olarak kullanılır. Bununla birlikte günümüz motifleri de uygulanmaktadır. Motifleri, ustaların kendileri ve Ahlat Meslek Yüksekokulu el sanatları bölümü öğretim görevlileri tasarlamaktadır. Bütün bu girişimler günümüzde özellikle kaymakamlık tarafından desteklenmektedir.

Ahlat taşının işlenmesinde yontma tekniği ve oyma tekniği kullanılmaktadır. Yontma, geçmiş yıllarda hızar makinası yokken uygulanan teknik olmuştur. Taş ustaları, taş bloklarını gran adı verilen araçla yontar ve bunları duvar taşı haline getirirler. Taşların tüm yüzeyleri düzgün bir şekilde yontulur. Makinanın kullanımıyla beraber taşların elle yontulması ortadan kalkmıştır. Bu teknik, en çok minare taşlarında kullanılır. İşleme başlamadan önce taş ıslatılır. Taşın yontulacağı yerler çizilir, çizildikten sonra granla yontma yapılır.

Oyma tekniği yoğun olarak süsleme işinde ve mezar taşlarının yapımında kullanılır. Hızarda düzgün biçimde kesilen taşların üzerine ustaların hazırlamış oldukları desen şablonları konur ve kalem ile motifler çizilir. Sonra çeşitli türlerde keskinlerle çekiçleme yapılarak desenler uygulanır. Taşın kolay işlenebilmesi için ara sıra su ile ıslatılır. Geniş

uçlu keskinlerle desenin geniş yerleri, dar ve ince uçlu keskinlerle de desenin dar ve küçük yerleri oyulur. Günümüzde Ahlat'ın yetiştirdiği en önemli taş ustası Tahsin Kalender'dir. 1928'de Ahlat'ta doğmuştur. 1950'de askerlik hizmetinden sonra taş ustalığına başlamıştır. Ustalarının yanında zamanla deneyim kazanmış, duvar örme ve bina yapımında uzmanlaşmıştır. Kendisi, elli yıldan fazla bir süre taş ustalığı yapmış, bu zaman dilimi içinde beş yüzü aşkın ev, cami, türbe, minare, okul, çeşme gibi eserler üretmiştir. 1974'te Abdurrahman Gazi türbesini yapmıştır. Türbe, kare planlı ve piramidal örtülüdür.

TAŞIN İŞLEME VE ÜRETİM AŞAMALARI

Ahlat taşı ilçe merkezine yaklaşık 20 – 25 km uzaklıktaki Nemrut Dağı'nın etek kısımlarındaki taş ocaklarından geleneksel yöntemlerle çıkarılmaktadır. Taş ustaları, taşın bulunduğu bu alanları sahiplerinden kiralarlar. Bu alanlar genelde engebeli, çorak ve tarıma elverişsizdir. (Görsel 12)



Görsel 12. Ovakişla Taş Ocağı.

Taş ustaları, taşı ocaktan çıkartırken karasa (küşkü), manulye, balyoz, kazma, çivi (murç) ve kürek kullanırlar. Karasa (küşkü), taş ocağındaki belirli bir büyüklükteki kaya bloğunu ana kaya bloğundan ayırmak için kullanılır. Ağırlıkları 20-25 kg arası değişmektedir. Çapları ise 5-8 cm arasındadır. Genellikle ağır vasıta akslarından yapılmaktadır. Kazma ile bloğun altına delik açılır, bu deliklere küskü sokularak blok yerinden kaldırılır. Daha küçük taş parçalarını çıkarmak için ise karasanın küçüğü olan manulye kullanılır. Taşı çatlatmak için de yaklaşık 15-20 cm uzunluğundaki, 3-4 cm enindeki çiviler (murç) kullanılır. Yine taşı çatlatmak ve parçalamak için de balyoz kullanılır. (Görsel 13,14).



Görsel 13. Karasa



Görsel 14. Çivi (Murç)

İşe başlamadan önce taş rezervinin bulunduğu alan iş makinalarıyla açılır ve düzeltilir. Yapı itibarıyla, taş blokları aralarında taban adı verilen ince bir toprak katman vardır. Ustalar blokta tespit ettikleri tabana kazma ile delikler açarlar. Açılan oyuklara karasa ve küskü denilen ağır ve uzun demir çubukların uçlarını yerleştirirler. Konulan karasa ve küskülerin sayıları taş bloğun büyüklüğüne göre değişir. Daha sonra ustalar bu demir araçların üzerine çıkarlar ve bastırarak blok yerinden kaldırılır. (Görsel 15)

Yerinden oynatılan büyük kaya bloklarının taşınması zor olduğundan kayanın belirlenen yerleri önce kazma ile boydan boya çizilir, çivi yerleri açılır ve sıra halinde balyozla çiviler (murç) uyum ile çakılır. Bu işlemde sonra büyük kaya bloğu çatlatılır ve taşımaya elverişli bir blok elde edilir. Daha küçük parça elde etmek için aynı işlem yeniden uygulanır. Çıkan küçük blokların sivri ve keskin yerleri balyoz ya da keser yardımıyla kırılır.

Bu bloklardan en az 3-5 inşa taşı çıkar. Ustalar bir günde yaklaşık 30-50 blok taş çıkarabilmektedirler. Bu sayı ustaların mevcudiyetine ve fiziki durumlarına bağlı olarak değişir. Yapı taşı çıkmayacak kaya blokları balyozlarla parçalanır, verimli bloklardan ayrılırlar. (Görsel 16-18).



Görsel 15. Ana Bloğun Çıkarılma Aşaması



Görsel 16. Ana Bloktan Çıkarılan Taşın Parçalanması



Görsel 17. Çıkarılan Taşın Daha Küçük Parçaya Ayrılması



Görsel 18. Hızır Atölyesine Gönderilmeye Hazırlanan Taş Bloklar

Sonra bu bloklar gün bitimine yakın nakliyeciler aracılığıyla nemli durumda iken hızır atölyelerine gönderilir. (Görsel 19)



Görsel 19. Hızır Atölyesine Getirilen Taş Blokların Kesim Aşaması

Taşların nemli halde işlenmesi kolay olmaktadır. Aksi takdirde nemini kaybeden taşın işlenmesi zorlaşmaktadır. Taş ocaklarından blok şeklinde çıkarılan taşlar, atölyelerde su ile çalışan büyük dişli çarkları olan hızırlarla düzgün şekilde kesilirler. Su, çarkın aşırı ısınmasını ve taşların daha kolay parçalanmasını sağlar. Blokların büyüklüğüne göre 1-5 arası yapı taşı çıkarılır. Atölyede kesilen taşlar m²'si yaklaşık 30-40 TL' ye satılmaktadır. Ahlat'ta günümüzde 10-15 arası hızır atölyesi ve her atölyede de yaklaşık 10-15 usta çalışmaktadır. Hızır atölyesine getirilen taşlar burada ustalar tarafından titizlikle işlenir. Ustaların yetenekleri doğrultusunda oyma ve yontma işlemleri gerçekleştirilir. (Görsel 20,21) Yontma tekniğinde, bir ucu balta, bir ucu çapa şeklinde olan gran, ölçü almak için gönnye, minare taşı kalıbı ve taşın üstüne çizgili desenler yapmak için tarak kullanılır.

Oyma tekniğinde, keski, spiral ve kalıplar kullanılır. İlk olarak taşlar spiralle temizlenir. Sonra üzerine kalıplarla desen çizilir. Desen çiziminden sonra taş, uzunlukları ve uç formları farklı olan (sivri, küt, geniş, dar) keskiyle oyulur.



Görsel 20. Kullanım Alanına Göre İşlenecek Olan Taşlar



Görsel 21. Taşa Çizilen Motifin İşlenmesi

Taş ocaklarında işlenen, özellikle koyu ve açık kahverengi olan bu bloklardan arta kalan kırıntılar ve ignimbit parçaları öğütülerek 0.25 mm elek altında geçen kısmı beton üretiminde kullanılmaktadır. (Erdal ve Şimşek, 2011, s.174) Taş ustaları günümüzde çoğunlukla cami (Görsel 22-24), türbe (Görsel 25), çeşme (Görsel 26,27), mezar (Görsel 28), konut (Görsel 29) gibi eserler üretmektedirler.



Görsel 22. Ahlat Taşıyla Yapılan Adabağ Camii



Görsel 23. Cami Avlusu Giriş Kapısı



Görsel 24. Ahlat Taşıyla Yeni Yapılan Cami



Görsel 25. Ahlatlı Taş Ustası Tahsin Kalender Tarafından Yapılan Abdurrahman Gazi Türbesi (1974)



Görsel 26. Çeşme



Görsel 27. Çeşme



Görsel 28. Mezar



Görsel 29. Konut

SONUÇ

Yer bilimlerinin ana kaynağı olan doğal taşlar, medeniyetlerin ve kültürlerinin temelleri olmuştur. İnsanlık tarihinin en önemli eserleri taştan yapılmıştır. Bütün taş yapılar, görsellikleri ve kalıcı oluşları nedeniyle her kültürde tercih edilmişlerdir. Bu özellikleriyle taşlar, toplumlar tarafından doğal, kültürel sit ve jeolojik miras olarak görülmüşlerdir.

Anadolu'da taşın bol bulunması ve buna bağlı olarak yapı teknolojisiyle geleneklerin oluşu, Türklerin taşı temel inşaat malzemesi olarak kullanmasında önemli faktörlerden olmuştur.

Van Gölü çevresinin Türkler tarafından fethedilmesinden sonra Ahlat, "Kubbetü'l İslam" unvanını almıştır. Türklerin Anadolu'ya geçiş güzergâhlarından biri olan Ahlat, bünyesinde birçok medeniyeti barındırmıştır. Ahlat'ta tarihi yerleşim yerleri, camiler, türbeler, kervansaraylar, kaleler, hamamlarla birlikte yörede Türklerle ait mezarlıklar da günümüze ulaşmıştır. Mimarisi ve kültürel dokusuyla farklılık gösteren Ahlat'ın sahip olduğu konumda taşının da önemli bir katkısı olmuştur. Bu eserlerin günümüze kadar sağlam gelmesini Ahlat taşları sağlamıştır.

Ahlat'ta Ortaçağ'da mimari eserler özellikle Anadolu Selçuklu Devleti, Karakoyunlular, Akkoyunlular ve Osmanlı Devleti döneminde artış göstermiştir. Özellikle kümbetler en çok inşa edilen yapılar olmuştur. Genel olarak kare planlı kaide üzerinde silindirik veya poligon gövde tipi yaygındır. Ancak Emir Bayındır Kümbeti, silindirik gövdesindeki sütunlu galerileriyle plan tipi açısından farklılık gösterir. Yapı malzemesi olarak tüm eserlerde Ahlat taşı kullanılmıştır. Kümbetlerin cephelerindeki giriş açıklıklarında sağır nişleri çevreleyen bordürlerde ve saçaklarda çok ince taş işçiliği vardır. Erzen Hatun Kümbetinin piramidal çatısında diğer kümbetlerden farklı olarak yoğun bir taş işçiliği görülmektedir. Değişik boyutta tasarlanan rozet ve kasetlerin içinde çok çeşitli motifler vardır. Kümbetlerin süslemelerinde geometrik ve bitkisel motifler ağırlıktadır. Beyaz Ahlat taşı ise kümbetlerin

gövdelerinin üst kısmında, saçak kısmının altında yer alır ve kümbetin tamamını şerit halinde çevreler. Bu taşlara ayetler işlenmiştir.

Ahlat taşı, diğer taşlara göre daha sağlam ve işlenmesinin kolay olmasından dolayı kullanımı yöre halkı tarafından tercih edilmektedir. Ahlat'ta genelde betonarme yapılar yerine Ahlat taşından imal edilen yapılar tercih edilmektedir. Ahlat taşının, kırmızı, kahverengi, sarı, beyaz gibi çeşitli renkleri mevcuttur. Bunlara ek olarak nadir görülen bir de gri renkli olanı vardır. Fakat bu taş fazla rağbet görmemektedir. Mimaride halkın tercihi özellikle kırmızı renkli taşlardır.

Taş süslemesinde günümüzde genellikle bitkisel ve geometrik süsleme kullanılmaktadır. Camilerde çoğunlukla geometrik süsleme yoğunlukta; mezar, çeşme gibi diğer eserlerde geometrik ve bitkisel süsleme birlikte uygulanmaktadır. Mezar taşlarında kullanılan motifler, kadın ve erkeğe göre değişiklik göstermektedir. Bu işlemler yapılırken yontma ve oyma yöntemleri kullanılmaktadır. Oyma tekniği, özellikle mezarlarda ve yapıların süslemelerinde uygulanır.

Ancak ekonomik olarak bu mesleğin iyi derecede kazanç getirmemesi, fazla emek gerektirmesi, çırak bulunamaması gibi nedenlerden dolayı taş işçiliğine olan ilgi azalmaktadır. Taş ocaklarında, günümüzde geleneksel yöntemlerle taş çıkarılmaktadır. Fakat bu durum, taş bloklardan alınan verimi düşürmektedir. Ayrıca, ocaklarda yapılan arazi çalışmaları sırasında çok miktarda taş atıklarına rastlanmıştır. Ahlat'ta inşaat dönemi mevsim koşullarına bağlı olarak mayıs ve ekim ayları içinde kalan süredir. Taşın maliyeti metrekare ve yapılan işçiliğe göre değişiklik göstermektedir.

Ahlat'taki taş ocakları faaliyetlerini günümüzde aktif bir şekilde sürdürmektedir. Ahlat'ta nitelikli ustalar tarafından zor şartlarda çıkarılan ve işlenen taşlardan yapılan eserlerin, taş kültürünün, taş ustalığının gelecek kuşaklara aktarımı ve bu mirasın korunması önem taşımaktadır. Bunun için taş ustalığı korunmalı, tanıtımı yapılmalı, ürünlerin pazarlanması için yeni pazar alanlarının bulunması, ayrıca yeni ustaların, oymacıların ve çırakların yetişmesi amacıyla eğitim çalışmaları yapılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Alkan, A. (2015). Bitlis şehrinde taş ustalığı ve geleneksel kent mimarisine etkisi. *Turkish Studies*, 10 (6). 57-82. doi: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.7910>
- Alpaslan, İ. (2012). Selçuklu – Osmanlı mimarisini günümüze taşıyan yapı ustası: Tahsin Kalender. *1.Uluslararası Ahlat – Avrasya Kültür ve Sanat Sempozyumu*. 291-297

- Arslan, C. (2002). Bitlis / Ahlat'taki Türk devri yapıları *Türkler*, 8, 83-99.
- Boran, A. (1997). Ahlat Taşı (Andezit Tüf), *Vakıflar Dergisi*, XXVI, 363- 372.
- Çelebi, C., Balıkcı, G., Bahşıoğlu, A., Kahveci, M., Yalçın, S., ve Öcal, M. (2001). *Ahlat*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Davulcu, M. (2015). Ahlat Yöresi taş ustalığı geleneğinin somut olmayan kültür miras açısından önemi ve yapı ustası Tahsin Kalender. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 4 (6). 48-80.
- Erdal, M., Şimşek, O. (2011). Ahlat taşı (İgnimbrit) atıklarının taşunu olarak beton içinde kullanılabilirliğinin araştırılması. *Politeknik Dergisi*, 14 (3). 173-177.
- Görür, M. (1999). *Beylikler dönemi mimarisinde taş süsleme (1300 – 1453)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kanbarova, G. (2015). Ahlat'ın tarihi ve mimari değeri olan mezar taşlarının süs desenleri. *Asos Journal*, 10. 58-71.
- Karamağralı, B. (1992). *Ahlat mezar taşları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kazancı, N., Gürbüz, A. (2014). Jeolojik miras nitelikli Türkiye doğal taşları. *Türkiye Jeoloji Bülteni*, 57 (1). 19-44.
- Kuban, D. (2008). *Selçuklu Çağında Anadolu*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
- Uluçam, A. (2002). *Ortaçağ ve Sonrasında Van Gölü Çevresi Mimarlığı – II – Bitlis*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ögel, S. (1987). *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özbek, Y. (2002). *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sökmen, S. (2015). *Ahlat'ta Geleneksel Taş İşçiliği*. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 17 (2). 99-119.
- Sönmez, Z. (1995). *Başlangıcından 16.Yüzyıla Kadar Anadolu Türk – İslam Mimarisinde Sanatçılar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Taşa Bezenmiş Çadırlar Ahlat Kümbetleri*. (t.y). Van: Ahlat Kaymakamlığı Kültür Yayınları.
- Tekin, R. (2000). *Ahlat Tarihi*. İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Tuncer, O C. (1986). *Anadolu Kümbetleri 1 Selçuklu Dönemi*. Ankara.
- Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler C.2*. (1977). Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.

Kaynak Kişiler

- K1. Edip Say ile yapılan sözlü görüşme, Ahlat - 30.07.2016, Yaş:46, Taş Ustası.
- K2. Seyfettin Nacaroglu ile yapılan sözlü görüşme, Ahlat - 30.07.2016, Yaş:41, Taş Ustası.
- K3. Seyfettin Altıntaş ile yapılan sözlü görüşme, Ahlat - 25.06.2016, Yaş:37, Taş Ustası.
- K4. Mustafa Altıntaş ile yapılan sözlü görüşme, Ahlat - 25.06.2016, Yaş:23, Taş Ustası.
- K5. Yunus Altıntaş ile yapılan sözlü görüşme, Ahlat - 25.06.2016, Yaş:23, Taş Ustası.



11-14 Nisan April 2018

Zeynep GÜRAY CAN¹,
Feray HERGÜNER²,

¹Mersin Üniversitesi / Mersin University/ zeynepguray1@gmail.com

²Mersin Üniversitesi / Mersin University/ ferayherguner@gmail.com

BEDEN SANATINDA ACI OLGUSU VE DAVID CATÁ ÖRNEĞİ

PAIN PHENOMENON IN BODY ART AND EXAMPLE OF DAVID CATÁ

Anahtar Sözcükler: Beden, beden sanatı, acı olgusu, performans, David Catá.

Keywords: Body, body art, pain phenomenon, performance, David Catá.

ÖZET ABSTRACT

20. yüzyılın ikinci yarısında yeni bir ifade aracı olarak ortaya çıkan body art (beden sanatı), bedenin sanat objesi olarak kullanılması ile ilişkilidir. Sanatçının bedeni burada asal öge olmuş; bir başka deyişle beden tuval görevi görmüştür. Performans sanatı bağlamında da yerini alan beden sanatı kapsamında sanatçılar çeşitli eğilimler göstermişler; beden ve acı ilişkisi üzerinde durarak performanslar gerçekleştirmişlerdir. Acı olgusu, üretim biçimini tetiklemiş ve bunu sanatsal ifade aracı olarak benimseyen sanatçılar üretimlerde bulunmuşlardır. Bu çalışmada İspanyol sanatçı David Catá'nın iğne ve ipliği kullanarak avuç içlerine işlediği portreler üzerinde durulmuştur. Catá, avuç içlerine yaşamını etkileyen insanların portrelerini işlemekte; gerçekleştirmiş olduğu performansları da fotoğraf ve video aracılığıyla izleyiciye sunmaktadır. Bu bağlamda bu çalışmanın problemi, David Catá'nın performanslarında sanatçının bedenini kullanma biçimi ile ilişkili olarak ortaya çıkan acı olgusunun beden sanatı kapsamında incelenmesidir. Çalışmada öncelikle beden sanatı çerçevesinde performanslarını gerçekleştiren sanatçılara (Chris Burden, Marina Abramović, Vito Acconci vb.) kısaca değinilecek sonrasında ise David Catá'nın kendi bedenini kullanarak gerçekleştirdiği "A Flor de Piel/Derinin Altında" adlı performans serisi incelenecektir. Sanat tarihinde acı olgusu bağlamında gerçekleştirilen performansları incelemek ve bu bağlamda da David Catá'nın performanslarını ele almak bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Yöntem olarak ise sanatçının internet ortamı üzerinden yayınlanan performans görsellerinden ve videolarından yararlanılacak; sanatçıyla e-mail yoluyla iletişim kurularak çalışmalarını hakkında bir röportaj yapılacaktır.

Body art, which emerged as a new means of expression in the second half of the 20th century, is related to the use of the body as an art object. The body of the artist is the prime element here; in other words, the body has acted as a canvas. Within the context of performance art, artists have shown various tendencies within the context of body art; they performed performances on the relationship between body and pain. The painful phenomenon has triggered the mode of production and artists who have adopted it as means of artistic expression have been in production.

In this study, it is focused the portraits of the Spanish artist David Catá threading on his palms using a needle and a thread. Cata threads the portraits of people who affect his life in their palms and he presents performances that he has realized through photo and video to exhibition viewer. In this context, the problem of this work is the examination of painful phenomenon that emerged in relation to the way the artist uses the body in performances of David Catá within the context of body art.

In the first part of the work, it will be mentioned shortly the artists after (Chris Burden, Marina Abramović, Vito Acconci etc.) who performing their performances in the framework of body art, after that it will be examined the performance series which is called "A Flor de Piel/Under The Skin", performed by David Catá using his own body. The aim of this work is to examine the performances in the context of pain phenomenon in art history and in this context to discuss the performances of David Catá.

As a method, it will be benefited from the performance images and videos broadcasted of the artist on the internet environment; an interview will be held about the works by communicating with the artist via e-mail.

BEDEN SANATINDA ACI OLGUSU VE DAVID CATÁ ÖRNEĞİ

"İnsan bedeni dünyayı ikiye ayırır: Renk dünyası, acı dünyası"

Paul Valéry,
(akt. Le Breton, 2010, s. 19).

Şair Paul Valéry'e göre insan bedeni, renk ve acı dünyasından oluşmaktadır. Bu çalışma, bedenin acı dünyası ile ilişkilidir. "Beden insan için kendisi olma şaşkınlığının ilk yeridir" (Le Breton, 2016, s. 17); dolayısıyla ilk mekânı ve dokunma alanıdır. İnsan bedeni aracılığıyla varoluşunu kanıtlar. "...kendimizi gerçekleştirmenin yegâne aracı bedenimizdir. Öyle ki düşünme refleksinden önce dahi, bedensel tecrübeden istifade ederek gündelik hayat tecrübelerimizi bedenlerimiz üzerinden kurarız. Böylece kendimiz ve başkalarına ait gerçekliklere beden aracılığıyla dokunmuş oluruz" (Kara, 2013, s. 26-27).

Bedenin dünyayı nasıl deneyimlediği hakkında Juhani Pallasma *Tenin Gözleri* adlı yapıtında "Beden imgesi...temelde yaşamın erken dönemindeki dokunma ve yön bulma deneyimleriyle biçimlenir. Görsel imgelerimiz daha sonra gelişir ve anlamları bakımından dokunsal olarak edinmiş olduğumuz ilksel deneyimlere dayanırlar" (2014, s. 51) saptamasında bulunur. Beden kavramı dokunma odaklı gelişir ve her toplumda farklı anlamlara sahiptir. Farklı zamanlarda farklı amaçlar doğrultusunda kullanılan beden, varoluşun kanıtı olarak kimi zaman delinmiş, kimi zaman boyanmış, kimi zamansa dövmelenmiştir. Bu dövme ya da boyamalar bireyin toplumdaki yerini göstermektedir. Kesici araçlar yardımıyla vücuda yapılan kabartmalar da acıya ne kadar dayanıklı olduğunun kanıtı niteliğindedir. Bu bedene dayalı niteliklerin anlamının zaman içerisinde değişmesi ile birlikte beden araç olmaktan çıkıp, amaç olmaya dönüşmüştür. İnsanoğlunun gündelik ihtiyaçları doğrultusunda araç olarak kullanılan bedenin amaç olması ile beden sanat için bir malzeme haline gelmiştir. Bedenin malzeme haline geldiği noktada ise -1959 ve sonrası- happening, performans sanatı ve body art olarak adlandırılan sanat hareketleri ortaya çıkmıştır. Bu sanat hareketlerini kavramsal olarak birbirinden ayırmak oldukça güçtür. Çoğunlukla iç içe geçen bu yapılar

olanağında çeşitli sanatçılar kendi bedenlerini kullanarak duygularını ifade etmenin yollarını aramışlar ve çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. Bu incelemede, bedenini malzeme olarak kullanan sanatçılara değinilmiş; beden ve sanatı, acı olgusu kapsamında değerlendirilmiş ve İspanyol sanatçı David Catá'nın gerçekleştirmiş olduğu performanslar incelenmiştir.

İlk mekân olarak düşünülen beden, sanatçısı tarafından nesneleştirilmiş; çalışmanın (performansın) hem fail nedeni hem de kendisi olmuştur. Bu durum Marvin Carlson tarafından şu şekilde ifade edilmektedir: "Sanatçının bedeni yapıtın hem nesnesi hem de öznesi haline gelmiştir. Bu işlerde 'fiil ve özne bir olur' ve 'hissetmeyi sağlayan gereçler otomatik olarak yapmanın da gereçleri haline gelir" (2013, s. 157). Performans sanatı ise "fiziksel etkinlik ve bedensel aktiviteyi önplana çıkararak hem farklı bir çalışma malzemesi sunar hem de çalışmalar için yeni eleştirel araçlar geliştirir" (Carlson, 2013, s. 121). Performans sanatının tarihsel gelişimi içerisinde değinilmesi gereken body art/beden sanatı bu çalışmanın problemini oluşturmaktadır. Beden sanatı Carlson'un *Performans Eleştirel Bir Giriş* adlı yapıtında "sanatçının bedeninin yapıtın hem öznesi hem konusu olduğu sanat" (2013, s. 292) olarak tanımlanmaktadır. Beden sanatının acı olgusunu referans alarak üretimde bulunması ise Aristoteles'e göre beden sanatının erdemi olarak düşünülebilir. Body art'ın birinci dereceden malzemesi olan beden, malzeme olmağı bakımından kendi erdemini ortaya koymaktadır. Bu erdem Aristoteles'in de dediği gibi şeylerin ya da kişilerin yaptığı/ortaya koyduğu/eylediği en iyi iştir. Diğer gösteri içerikli sanatlarda (happening, performans ve eylem sanatı, vb.) olduğu gibi beden sanatının da erdemi acı olgusudur.

David Le Breton'a göre;

"geçici ân'a kaydedilen, katılımcıların etkileşimlerine göre örgütlü ya da doğaçlama bir törensellik içine yerleştirilen bir eylem olarak sanatın bedenselleşmesi, doğrudan kişisel bir katılımı toplumsal, siyasal ve kültürel işlevlere meydan okur. Body art, yaşam koşullarının beden üzerinden eleştirisi. Sanatçıdan sanatçıya ve performanstan performansla değişiklik göstererek, kendine eziyet ederek doğrudan tene dokunmanın radikalliği ile simgesel bir yöntemle izleyicilerin kafasını allak bullak etme ve gösterinin güvenliliğini kırma istemi arasında gidip gelir" (2016, s. 43).

Le Breton'un bu ifadesi, beden sanatının incelenmesinde izleyicinin de varlığını kanıtlan niteliktedir. Sanatçının ve izleyicinin varlığı ile şekillenen ve bambaşka anlamlara bürünen beden, acı çekmektedir. Diğer bir deyişle, sanatçı acı çektiği ân'a tanıklık etmek isteyen izleyicilere ihtiyaç duymaktadır. Sara Ahmed'in aktardığına göre acı "...çoğunlukla şahsi, hatta yalnız bir deneyim, benim sahip olduğum ve başkalarının sahip olamayacağı ya da

başkalarının yaşadığı ama benim hissedemeyeceğim bir his olarak tarif edilir” (2015, s. 33). Fakat bu tanıma rağmen bu çalışmada incelenecek olan acı olgusu gerek sanatçının kendi acısı ve performansını gerçekleştirirken çektiği/hissettiği acı gerekse de izleyicinin sanatçıyı izlerken empati kurması yoluyla bedeninde hissettiği acı olmak üzere iki grupta incelenmiştir.

Acı duyumsaması anılarla birebir ilişki içerisindedir. Sanatçıların bedeni, kendi hayatlarından çekip çıkardıkları anıların bir dışavurumu niteliğindedir. “Kişi başka biriyle karşılaşınca geçmişte yaşadığı bir travmayı hatırlayıp acı duyabilir. Ya da birinin acısı olduğunda, eski acılarının içinde buna benzer olanları arayarak neyin tanıdık neyin yabancı olduğunu mukayese edebilir” (Ahmed, 2015, s. 39). İzleyicinin çektiği acı ile ilgili Le Breton “İzleyici sanatçının acılarına (ya da hayal ettiği kadarıyla acılarına) vekâleten katılarak etkilenir” (2016, s. 44) der. Bu vekaleten katılma, karşısındakinin çektiği acıyı kendi bedeni üzerinde hayal etmektir. Empati kurma yolu ile izleyicinin acıyı kendi bedeni üzerinden düşünmesi ve bu bakış açısı ile performansı izlemesi; çoğu zaman da bu performanslara kendisinin de katılım göstermesi söz konusudur. “Acı gibi hislerin yoğunluğu bizlere beden yüzeylerimizi hatırlatır: Acı beni yeniden bedenime çeker” (Ahmed, 2015, s. 40). Beden ile ilişki içerisinde olan acı, bir duyum/his olarak kendi bedenimizden referans alır. Acı için Uluslararası Acı Çalışmaları Birliği (The International Association for the Study of Pain) şu tanımlamayı kabul etmiştir: “(a) acı öznel; (b) acı bir temel duyu olayından çok daha karmaşıktır; (c) acı deneyimi, duyu deneyim öğeleri ile itici bir his durumunun birlikteliğini içerir; (d) nahoş duyu olaylarına bir anlam isnat etmek acı tecrübesinin ayrılmaz bir parçasıdır (Champman, 1986: 153)” (akt. Ahmed, 2015, s. 36-37). Jean Paul Sartre ise acıyı dünyayla olumsal bir bağ olarak tanımlar. Sartre için ‘orada olmak’ olarak yaşanmış acı deneyimi bedenlerin ne yapıyor olduklarına (okuma, yazma, uyuma, yürüme), nasıl düzenlenebilir olduklarına bağlıdır (akt. Ahmed, 2015, s. 40). ‘Orada olmak’, acı çeken bedenin yazgısıdır. Hem sanatçının hem de izleyicinin orada o an bulunması ile gerçekleşen acı deneyimi çoğunlukla tekrarı olmayan bir duruma tanıklık etmektedir. Performansın tekrarı olsa dahi hiç bir performans bir önceki ile aynı değildir. Sanatçı kendi hayatından çekip çıkardığı bir ânı/aniyi izleyiciler karşısında performe ederek hem kendi hayatını sorgulamakta hem de izleyicilerin de bedenleri aracılığıyla kendi hayatlarını sorgulamalarına izin vermektedir. Arthur Adamov’a göre; *Sanatçılar ... bedenlerine zarar vererek ... içlerindeki bir yaratma gerekliliğinin peşinden giderler ve ödeyecekleri bedelin ne olduğunu da kesinlikle bilirler. Hiçbiri hasta değildir, tersine herkes daha çok yaşamak ister. Çılgınca bir yaşama isteği onları, ‘dünyadan ayıran bedeninin donukluğunu, saydamsızlığını yok etme’ gibi acı veren bir arzu içinde, insanlığın koşullarının sınırlarına götürür* (akt. Le Breton, 2016, s. 19).

Acı olgusu, birçok sanatçının çalışmalarını gerçekleştirmeleri için temel etken olmuştur. Çalışmada bu bağlamda ele alınacak sanatçılar Vito Acconci, Orlan, Chris Burden, Marina Abramović ve Stelarc’tır. Tüm bu sanatçılar performansları ile uzun yıllar boyunca bedenlerinin acıya olan dayanıklılığını ölçmüşlerdir.

Çalışmada bu sanatçıların birer performansları acı olgusu bağlamında incelenecek; ardından İspanyol sanatçı David Catá’nın avuç içlerine işlediği portreler üzerinde durulacaktır.

Vito Acconci (1940-2017)

Amerikalı sanatçı Vito Acconci, performanslarının çoğunu New York’ta gerçekleştirmiştir. Acconci’nin her bir çalışması kendi ifadesiyle “oradaki seyircinin yaptığım şeyin bir parçasına (...) içinde hareket ettiğim fiziksel mekânın bir parçasına dönüşmeye başladığı bir alan kurmak” (Carlson, 2013, s. 160) ile ilgilidir. Sanatçı her performans sanatçısı gibi izleyicinin varlığını önemsemektedir. Bedenini sanat için malzeme kılarken tanıklığa ihtiyaç duymaktadır.

1970 tarihli “Tescilli Markalar” (Görsel 1) adlı performansında sanatçı, çıplak vücudunu ısıarak damgalamıştır. Sanatçının amacı “kapitalist ekonominin



Görsel 1: Vito Acconci, “Tescilli Markalar”, performans, 1970

insanı tüketime yönelten etkenlerini” (Antmen, 2008, s. 220) düşündürmektedir. Her bir damgayı (ısırığı) fotoğrafılayarak belgeleyen sanatçı “salt çıplaklık imgesinden yola çıkarak acıyı deneyimlemiştir. İnsanlığın tek tip, monoton ve yalnızlık içerisindeki bir düzene ayak uydurduğuna da işaret etmektedir. Sanatçının ‘benliği’ üzerinden tüm insanlığa verilen kitlesel bir mesajdır” (Özeskici, 2017, s. 6). Bir çok performansında olduğu gibi sanatçı, bedenine acı çektirerek dünyayı sorgulamaktadır. Acconci “1979’da kaleme aldığı bir yazıda, asıl meselesinin ‘medium’la (‘zeminle’) değil, ‘araçla/enstrümanla’, kendi bedeniyle ilgili olduğunu söyler. ‘Hangi zemin üzerinde olursa olsun, hareket eden bir enstrüman olarak kendi’sine odaklanmanın peşindedir” (Carlson, 2013, s. 160).

Orlan (1947-...)

Fransız performans sanatçısı Orlan sayısız estetik ameliyat performansını gerçekleştirmiştir. Vücudunun ve yüzünün yeniden biçimlendirildiği bu performansları gerçekleştirirken ameliyat mekânını kurgulamış/dekore ettirmiş ve farklı kostümler giyerek tüm performansları hem fotoğraflamış hem de bazı performanslarının canlı olarak izlenilmesini sağlamıştır. Lokal anestezi uygulanarak gerçekleştirmiş olduğu performanslarda sanatçı her şeyin farkındadır. Bilinci yerinde bir şekilde ağrı sızı hissetmeden (lokal anesteziden dolayı) bedenini sergilemiştir.

Mehmet Yılmaz’ın aktardığına göre;

“beden sanatçıları insanlık için acı çekiyor olabilirler (Orlan hariç, çünkü yaşasın morfin, kahrolsun acı!). Orlan sanatına beden sanatı değil, etsel sanat diyor. Ona göre Etsel Sanat, teknolojik olanaklarla gerçekleştirilen otoportre sanatıdır. Figürü sahiden ‘bozma’ ve ‘yeniden oluşturma’ arasında gidip gelir. Tanrıtanımazdır. Etsel Sanat bedeni dile dönüştürür. Dolayısıyla beden kelamdır. Hıristiyanlığın tersine, acıyı kutsallaştırmaz: ‘Vücudumun yarılıp açıldığını gözlemleyebilirim, acı çekmeden! Kendimi ta iç organlarıma kadar görebilirim... sevgilimin kalbini görebilirim ve bu kalbin harikulade tasarımının genellikle çizilen sembolik biçimlerle hiçbir ilgisi yok. –Hayatım dalağın seviyorum, ... pankreasına tapıyorum, uyluk kemiğimin beni heyecanlandırıyor” (akt. Yılmaz, 2006, s. 304).



Görsel 2: Orlan, “Carnal Art”, performans

Yılmaz’ın da aktardığı gibi Orlan, sanatını Beden Sanatı kapsamında değerlendirmez. Orlan’a göre Beden Sanatı sanatçıları acıyı kendi istekleri doğrultusunda çekerler; fakat Orlan ameliyat performansları sırasında acı çekmemektedir. Ağrı kesiciler yardımı ile çektiği acıyı azaltabilmekte hatta yok edebilmektedir. Performanslarının bu özelliği ile sanatçı, kendi sanatının beden sanatından farklı olduğunu dile getirir; fakat ameliyat sırasında olmasa bile ameliyat sonrasında yaraları iyileşene dek çekmiş olduğu acı ve izleyicilerin Orlan’ın ameliyatlarını izlerken hissettikleri acı dolayısıyla Orlan’ın performansları Beden Sanatı kapsamında incelenebilir.

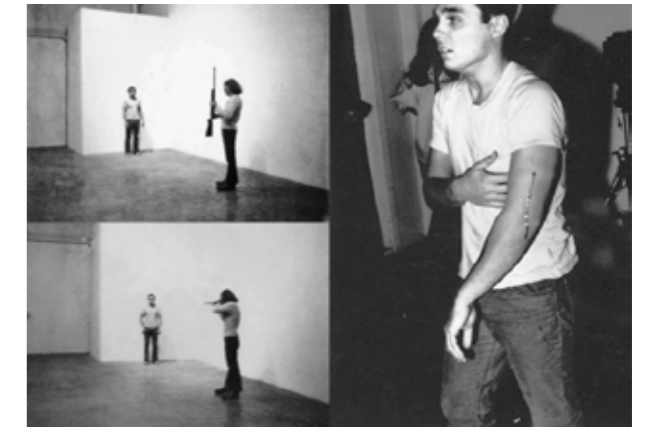
“Orlan’a göre deri keyfe göre design’i değiştirilen bir terekedir. Beden bir ‘ready-made’dir, ama yeni benlik versiyonları ararken daima yeniden ele alınmalıdır ve ‘klasik anlamda bir otoportreyi bugünün teknolojik araçlarıyla’ şekillendirmelidir. ‘Bu otoportre şeklini kaybetme ile yeniden şekil edinme arasında gidip gelir, tene kaydolur, çünkü çağımız buna imkân

sağlamaya başlamıştır” (akt. Le Breton, 2016, s. 46-47).

Orlan, tüm performanslarında bedenini kullanarak güzelliğe karşı duruş sergilemiş ve kendi bedeninin sahibi olarak bedeni hakkında kendi kararlarını verme gücünü göstermiştir.

Chris Burden (1946-2015)

ABD’li performans sanatçısı Chris Burden “Shoot/Atış” adlı performansında yaralanmanın nasıl bir şey olduğunu ve böyle bir olay karşısında aklının bu durumla nasıl baş edebileceğini merak etmiş; bunu izleyiciler karşısında deneyimlemek istemiştir. İzleyicilere göstermek istediği şey, çekilen acının gerçekliğidir. Burden’in şiddet içerikli çalışmalarının amacı doğrudan bedene acı çektirmek değil, sahte ve gerçek olanı ortaya koymaktır.



Görsel 3: Chris Burden, “Shoot/Atış”, performans, 1971

Bu performansında sanatçı eğitilmiş nişancı bir arkadaşından 22 kalibrelik bir silahla 15 fitlik bir mesafeden kendisine ateş etmesini istemiş; fakat performans sırasında kurşun önceden planlandığı gibi sanatçının kolunu sıyrıp geçmemiş, kolunun içinden geçmiştir. Burden, performans sonrasında kendisiyle röportaj yapan bir dergi editörüne silahla vurulmanın sanat ile ilişkisi üzerine şu cevabı vermiştir:

“Başka ne olabilir? Tiyatro değil... Vurulmak gerçekten olmuş bir şey... Yirmi gün boyunca yatakta yatmak... Bunda yapmacıklık ya da olmamış olmuştur gibi gösterme yok. Şimdi neyle karşılaşacağımı biliyorum. Bilinmeyen kalktı ortadan. Demek istediğim, artık bir daha vurulmanın bir anlamı yok” (Yılmaz, 2006, s. 302).

Marina Abramović (1946-...)

Sırp sanatçı Marina Abramović, 1973 yılında “Rhythm 10/Ritim 10” (Görsel 3) adlı performansını gerçekleştirmiştir. Bu performansında farklı biçim ve boyutlarda 10 adet bıçak kullanmış; elini masaya koyarak parmakları arasına bıçakları saplamıştır. Yaklaşık bir saat süren performans süresince sanatçı hem kendi sesini hem bıçakların sesini hem de izleyicinin tepkilerine dair sesleri

kaydetmiş; ses kayıtlarını tekrar dinleyerek performansına devam etmiştir.



Görsel 4: Marina Abramović, "Rhythm 10/Ritim 10", performans, 1973

"Bu performanslar, beden sınırlarını tanımlamak, bedeni kontrol edebilmek, bedene ve dolayısıyla kimliğe verilen kodları değiştirmek adına doğayla girilen birer savaştır. Bu nedenle acı, bu performansların ayrılmaz parçası ve seyirciyle doğrudan bağlantı kurmanın bir yoludur. Abramović, acısını görünür kılarak paylaşır. Onun performansları, sıradışı yaşamının kişisel detaylarını yansıtır ve birer arınma ritüelidir. Problemleri çocukluk yılları, annesiyle sorunlu ilişkisi, ve aşk acıları ve kadın/insan/sanatçı olmaya dair sancılılarıyla seyirci önünde yüzleşir. Özel yaşamın sanata dönüşmesi, sanatı bu aşamada adeta bir terapiye dönüştürmektedir" (Kaptan, 2013, s. 73).

Gerçekleştirdiği performansların amacını şu şekilde ifade etmektedir: *Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Bu deneyimi halk ile birlikte yaşamak istedim. Bunu tek başıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan, fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız* (Yılmaz, 2006, s. 299). Abramović'in, performans sırasında çektiği acı dayanılmazdır. Önceden planlanamayan bıçak vuruşları ile sanatçı yaralanmakta ve izleyicinin gözleri önünde elinden kanlar akmaktadır. Sanatçı kendi bedeninin sınırlarını zorlamakta; bu ve buna benzer performanslar ile kendi bedenini tanımaya çalışmaktadır. Aynı zamanda izleyiciler de sanatçının bu deneyimine ortak olmakta ve

onlar da kendi sınırlarını sanatçının deneyimi üzerinden açığa çıkarmaktadırlar.

Stelarc (1946-...)

Avustralyalı sanatçı Stelarc, 1976-1988 yılları arasında 20 asılı kalma performansı gerçekleştirmiş; bu performanslarında bedenini kancalarla halatlara bağlamış ve saatlerce boşlukta asılı halde kalmıştır. Stelarc'ın amacı yerçekimli dünyaya ve ölüme meydan okumadır. Sanatçı "Yukarı kaldırılırken ve aşağı indirilirken acıdan mahvolur, kendine gelmesi ve yaraların kabuk bağlaması için genellikle bir hafta gerekir. Stelarc'a ve pek çok başka çağdaşa göre beden acilen kurtulması gereken bir kabuktur (Le Breton, 2016, s. 49)".

Sanatçı, diğer performans sanatçıları gibi bedeninin sınırlarını ve olasılıklarını merak etmiş; buna ne kadar katlanabileceğini izleyicilerin tanıklığında deneyimlemiştir. Stelarc'ı asılı halde gören izleyicilerin kancaları kendi bedenlerine takılıymış gibi düşünmemesi ve acı hissetmemesi mümkün değildir. İzleyicilerin korktuğu durum her an kancalardan birinin kopabileceği ve performansın kanlı bir eylem ile sonuçlanabileceğidir. Daha da ötesi ölüm gerçekliğidir.

Stelarc ile yapılan bir röportajda "Asılma olayları gerçekleşirken, vücudunuzda acı hissettiniz mi? sorusuna Stelarc; 'Evet, asılma performanslarını gerçekleştirmek, fiziksel olarak zordu. Bunları gerçekleştirirken, ilaç ya da anestezi kullanmamaya karar verdim. O yüzden, ne kadar acı verici olabileceğini tahmin edebilirsiniz'" (<http://istanbulmuseum.org/ip/stelarc-tr.html>) demiştir.



Görsel 5: Stelarc, "Uzatılmış Beden", 1978

Beden Sanatında Acı Olgusu ve David Catá Örneği başlıklı bu çalışmada birer performansları ile incelenen sanatçıların ortak yanı, kendi bedenlerini kullanmaları, duygu ve düşüncelerini ifade etmenin yollarını bedenleri aracılığıyla aramalarıdır. Paul Valery, ressam vücudunu katmaktadır der. ... Ressam dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür (Merleau-Ponty, 2012, s. 32). Beden sanatı sanatçıları ise ressamın dünyaya vücudunu vermesi metaforunda olduğu gibi kendi bedenlerini izleyicilere verirler/sunarlar. Bedenlerini ressamın tuvali gibi gören bu sanatçıları üretime iten nedenler yaşamlarında karşılaştıkları güçlükler, duygusal bağlar ve zaaf, tüketime yönelik etkenler, güzellik kavramı, ölüme meydan okuma, vb. nedenlerdir. Beden, Le Breton'un aktardığı gibi kurtulması gereken bir kabuktur. Bu kabuktan kişi acı çekmeden kurtulamaz. Yaşamımızın her anında acı ile ilişki içerisindeyizdir. Doğumdan ölüme dek geçen evrede insanoğlu sürekli acı çekmektedir -hatta bazı/kimi inanışlarda ölümden sonra bile acı çekmeye devam edeceğimiz görüşü de mevcuttur-. Duygusal ya da fiziksel olarak çekilen bu acıları zamanla insanın dışavurması, başka insanlarla paylaşabileceği ortamlar yaratması; belki de bu sayede acılarından biraz olsun arınabilmesi gerekmektedir. Bu noktada da sanatın rolü yadsınamayacak derecede önemlidir.

David Catá (1988-...)

İspanyol sanatçı David Catá¹, iğne ve ipliği kullanarak avuç içlerine portreler dikmekte; ardından bu portreleri sökmektedir. Söküldükten sonra elinde oluşan yara izlerini ve performanslarının tüm aşamalarını fotoğraf ve video aracılığıyla kayıt altına alıp izleyicilere sunmaktadır. E-mail yolu ile yaptığımız röportajda sanatçı, fotoğraf üzerine yüksek lisans yaparken bedenini bir tuval olarak kullanmaya karar verdiğini; küçüklüğünden beri sürekli annesinin dikiş yaptığını gördüğü için de ondan etkilenmiş olabileceğini söyler.

Catá'ya göre iplik yaşamı temsil etmektedir. Sanatçı ipliği kullanarak avuç içlerine kendi yaşamında önemli yere sahip olan kişilerin (aile bireylerinin, arkadaşlarının, öğretmenlerinin, sevgilisinin...) portrelerini dikmiştir; bu özelliği ile de çalışmalarını otobiyografik bir günlük olarak sunmaktadır. Dikme eylemi sırasında sanatçı fiziksel olarak herhangi bir acı hissetmediğini söylemektedir; fakat duygusal olarak acı çekmektedir. Catá'yı ilgilendiren şey, acıların duygusal yanısırdır. Fiziksel ve duygusal acıyı ayırmak acı olgusunu anlamlandırmak ve kavramak açısından önemlidir. Fiziksel acı, doğrudan beden üzerinde hissedilir ve çoğunlukla yaralanma, kesik ya da kanlı eylemler halinde görülmektedir. Duygusal acı ise kişinin kendi yaşantısında varolan şeylerdir; izleyici bunu doğrudan göremez, ancak dolaylı olarak hissedebilir.

¹1988 yılında İspanya'nın Viveiro şehrinde doğmuştur. Pontevedra'da Vigo Üniversitesi'nde lisans programını bitirmiş; yüksek lisansını 2010 yılında Madrid'de fotoğraf üzerine yapmıştır. Ayrıca sanatçı orta derecede akordeon eğitimi de almıştır.

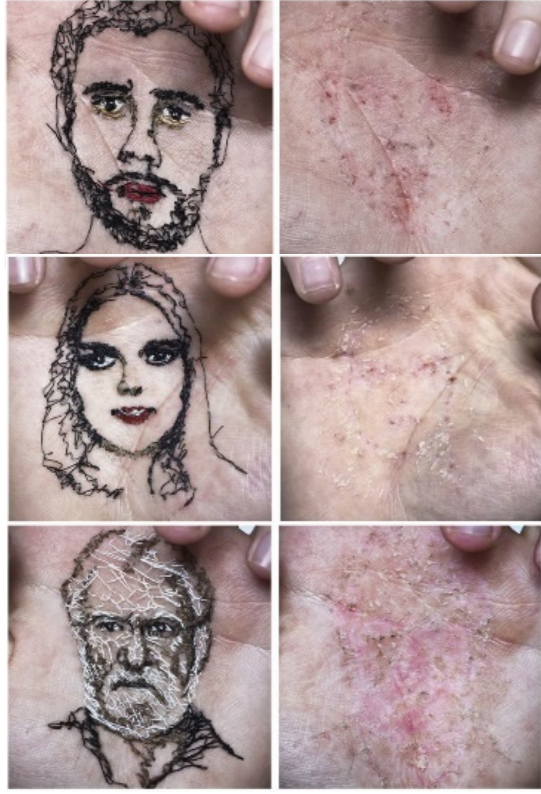


Görsel 6: David Catá, "Derinin Altında", 2013

Sanatçı "A flor de piel/Under The Skin/Derinin Altında" (Görsel 6) adlı çalışmasında portreyi avuç içine (derisine) dikerken görülmektedir. Performansını gerçekleştirirken onu izleyen bir izleyici kitlesi bulunmamakta; performansın videosu ve fotoğrafları izleyicilere sunulmaktadır. Videoyu izleyen izleyicilerin iğneyi kendi bedenlerine batırılmış gibi hissetmeleri ve acı duymaları olasıdır. Çalışma kapsamında tüm sözü edilen performanslar izleyici açısından ele alındığında '-miş gibi hissetmek' söz konusudur. Gerçekte sanatçı (duygusal olarak) acı çekmektedir; bedeni aracılığıyla da çektiği acıyı izleyicilere (fiziksel olarak) göstermektedir. Fakat izleyici, performans sırasında -ya da performansın videosunu izlerken- sanatçının bedeni ile kurmuş olduğu ilişkiyi kendi bedeni üzerinden hayal ettiğinde acıyı kendisi çekiyormuş gibi hissedebilmektedir.

Catá'nın, her bir portreyi derisine dikmesi yaklaşık 4 ya da 5 saat sürmektedir. Sanatçı, hafızasında kalabilecek gerekli görüntüyü elde ettiğinde sökme eylemine başlar. Onun için bu performans serisinde dikme eylemi ne kadar önemliyse sökme eylemi de o kadar önemlidir; söküldükten sonra her bir portreden kalan iz sanatçının cildinde yer edinir ve her biri birer anı olarak cildin belleğine/hafızasına yerleşir. Sökme eyleminden sonra sanatçının bir diğer portre çalışmasına başlaması için öncelikle elindeki izlerin iyileşmesi gerekmektedir. Catá, iyileşme sürecinin yaklaşık 4 hafta sürdüğünü belirtir. İzler tamamen yok olduğundaysa sanatçı bir diğer çalışmasına başlayabilir.

Didier Anzieu'ya göre deri "tüm duyu organları içinde en yaşamsal olanıdır" (2008, s. 49). David Le Breton'a göre ise "Deri iki anlamda temas organıdır. Bir yandan dokunmanın koşullarını oluştururken bir yandan da başkalarıyla ilişkinin niteliğini değerlendirir" (2016, s. 26). Anzieu'nun ve Le Breton'un ifade ettikleri gibi derinin yaşamsal olması ve başkalarıyla olan ilişki niteliği, Catá'nın tuval görevi gören derisi (avuç içi) ile portreleri arasındaki ilişkiyi açıklar niteliktedir. Sanatçıya portreleri neden eline diktiği sorulduğunda, bunu onlarla bağ kurmanın bir yolu olarak açıklar; sadece duygusal değil aynı zamanda fiziksel bir bağ.



Görsel 7: David Catá, "Derinin Altında", 2013

Sanatçının bedeni ile kurduğu ilişki önemlidir; bu nedenle sanatçı kendisi için önemli olan bir varlığa (bedene) yine kendisi için önemli olan kişilerin izlerini yükleyerek bu kişilerin kendisi için ne kadar önemli olduğunu göstermeye çalışmıştır. Sanatçı, onların izleri kaybolmuş olsa bile görüntüleri bedenimde gizlidir der.

Catá, bu projenin yaşadığı bir aile sorunundan dolayı duygusal acılar çektiği bir dönemde ortaya çıktığını söyler. Ayrıca proje sayesinde acısını dindirebildiğini dile getirir. Bu nedenle sanatçı "Derinin Altında" serisini –kendi bedeninde geçici yaralar oluştursa dâhi- bir aşk/sevgi hareketi olarak tanımlar. Birçok insanın sevdiklerini vücuduna dövdüğünü, buna karşılık kendisinin de sevdiklerini vücuduna diktğini; çünkü onları yakınında görmek istediğini söyler. Portreler yaralar iyileştikten sonra birbirlerini görmeseler de sanatçının derisinin hafızasında yer edinirler.

Çalışmanızı gerçekleştirirken acı hissediyor musunuz sorusuna Catá, ağrılı görünmesine rağmen, bunların yüzeysel dikişler olduğunu ve hemen hemen hiç acı hissetmediğini söyler. Onları kaldıracığı/sökeceği zaman, eyleme konsantre olduğunu ve kimi zaman eli kanasa dahi hiç acımadığını dile getirir.

Sanatçıya beden sanatı hakkında ne düşündüğünü sorduğumuzda ise beden sanatını sevdiğini, beden sanatının bir çok insan için farklı temsil ve ifade kanalları açtığını, dolayısıyla bir yaşam tarzı haline geldiğini söylemiştir. Catá için vücut, özellikle de cilt, bir deneyim alanıdır. Beden insan için sürekli yeniden deneyimlenmesi gereken bir alandır. Kendi bedeninden yola çıkmak ve bu yolla söylemek istediklerini performe ederek anlatmak Catá ve birçok sanatçının amacını oluşturmaktadır.



Görsel 8: David Catá, "Derinin Altında", 2013

David Catá, dikiş performanslarına ek olarak genellikle bu performanslar ile aynı adı taşıyan müzik çalışmaları gerçekleştirmiştir. Akordeon ve piyano çalan sanatçı, bedenini –elini ve derisini- problem ettiği bu çalışmalarını da performans olarak sunmaktadır. Sanatçı sanatsal projelerinden etkilenerek beste yaptığını ve bu durumun projelerinde ifade ettiği duyguları iyi bir şekilde aktardığını söylemiştir. Ayrıca Catá, müziğinin izleyicilere başka duyular olanağında ulaşma noktasında da yol gösterici olduğunu dile getirmiştir.



Görsel 9: David Catá, "Derinin Altında", 2013

Büyük bir müzisyen enstrümandan ziyade kendini çalar; usta bir futbolcu yalnızca topa vurmaktan ziyade, kendisi, diğer oyuncular ve içselleştirilmiş ve bedene bürünmüş sahadan oluşan bir varlığı oynar. Richard Lang, Merleau-Ponty'nin futbol oynama becerileri üzerine görüşlerini yorumlarken şöyle yazar: Oyuncu kalenin nerede olduğunu bilmekten ziyade yaşayarak anlar. Zihin oyun sahasında ikamet etmez, 'bilen' bir beden sahada ikamet eder (Pallasmaa, 2011, s. 82). Pallasmaa'nın bu saptaması beden sanatı kapsamında performanslarını gerçekleştiren sanatçıların bedenlerini kullanma biçimlerini de açıklar niteliktedir.

Sonuç olarak, bu çalışmada incelenen Acconci, Orlan, Burden, Abramović, Stelarc ve Catá –ki başka birçok sanatçıdan da bahsedilebilir-, her biri kendi bedenlerini yalnızca sürekli tekrara uğratarak Pallasmaa'nın dediği gibi kendi sahalarda deneyimlemiş ve bu süreklilik tarzları sayesinde sanatlarını ve hayatlarını içiçe sunabilmişlerdir. Tabii burada izleyicinin varlığını da unutmamak gerekir. Sanatçı ve izleyici aynı anda birbirlerinden etkilenmekte ve acıyı deneyimleme noktasında birbirlerinden destek almaktadırlar. Ayrıca 1960'lardan bu yana gerçekleştirilen performanslara bakıldığında her ne kadar eylemsel olarak farklılıklar görülmekteyse de, değişmeyen bir şekilde beden sanatı kapsamında üretimlerini (performanslarını) gerçekleştiren bu sanatçıların acı gibi psikolojik bir olayı problem edinmeleri ve bunu kendi bedenlerini kullanarak ifade etmenin yollarını aramaları söz konusudur. Bu sanatçıların her birinin acı olgusunu algılama, kabullenme ve ifade etme biçimleri farklılık göstermektedir. Bu çalışmada da bu farklılık esas alınarak beden sanatının öncü sanatçıları ve günümüzde üretimlerini gerçekleştiren İspanyol sanatçı David Catá'nın kendi bedeni üzerinden gerçekleştirmiş olduğu performanslar ele alınmıştır.

KAYNAKÇA

- Ahmed, S. (2015). *Duyguların kültürel politikası*. (S. Komut, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Akman, K. (2005, 11 Nisan). Orlan'ın Suretleri. Erişim adresi: http://www.izinsizgosteri.net/asalsay37/Kubilay.Akman_37.html
- Antmen, A. (2008). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Anzieu, D. (2008). *Deri-ben*. (N. T. Demiryontan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Artist Physically Stitches Portraits Of Loved Ones Into The Palm Of His Hand. (2014, 23 Ocak). Erişim adresi: https://www.huffingtonpost.com/2014/01/23/davidcata_n_4647070.html
- Carlson, M. (2013). *Performans eleştirel bir giriş*. (B. Güçbilmez, Çev.). Ankara: Dost Kitapevi.
- Catá, D. (2018). [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://davidcata.com/statement>
- Catá, D. (2012, 1 Haziran). A flor de piel.mov [Video]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=mPDXtIUmlk>
- Catá, D. (2017, 16 Temmuz). A flor de piel david catá [Video]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=ByZtINqzTSU>
- Özekici, E. (2017). "Öteki" kavramı üzerine görsel çözümlemeler. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Altındere, H. (1999). *Çağdaş sanatta sanat nesnesi olarak beden*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Kaptan, C. (2013). Acı ve sanat. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 12, 59-81.

- Kara, Z. (2013). *Toplumla "yüzleşme"*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Le Breton, D. (2010). *Acının antropolojisi*. (İ. Yerguz, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Le Breton, D. (2016). *Bedene veda*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Le Breton, D. (2016). *Ten ve iz*. (İ. Yerguz, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Göz ve tin*. (A. Soysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Nollyvines, (2014, 2 Haziran). Artists sews portraits of his family into the palm of his hand-david catá. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=2pKyyKj35Ck>
- Pallasmaa, J. (2011). *Tenin gözleri*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Yem Yayın.
- Performans Sanatında Beden-mekan ilişkisi. (2014, 2 Temmuz). Erişim adresi: <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/performans-sanatinda-beden-mekan-iliskisi-i-1133>
- Pleasance, C. (2014, 13 Ocak). Artist with no pain threshold has his family in the palm of his hand... because he stitches their portraits there. [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2538544/Artist-no-pain-threshold-family-palm-hand-STITCHES-portraits-there.html>
- Sanz, A. (2014, 29 Ocak). Mi vida a flor de piel-david catá [Video]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=FIP7pzLq0is>
- Stelarc, (2018). [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://stelarc.org/?catID=20316>
- Kavrakoğlu, F. (2017, 3 Kasım). Şiddet 39/batı'da kadının konumu 4. Erişim adresi: <http://blog.kavrakoglu.com/tag/orlan/>
- Yılmaz, M. (2013). Bedenin gösterisinde yanılısamadan gerçek şiddete –sanatta kanlı içselleştirmeler-. *İdil Sanat Dergisi*, 10, 12-26.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

KATKILARINIZ İÇİN TEŞEKKÜR EDERİZ.
THANK YOU FOR YOUR CONTRIBUTION.