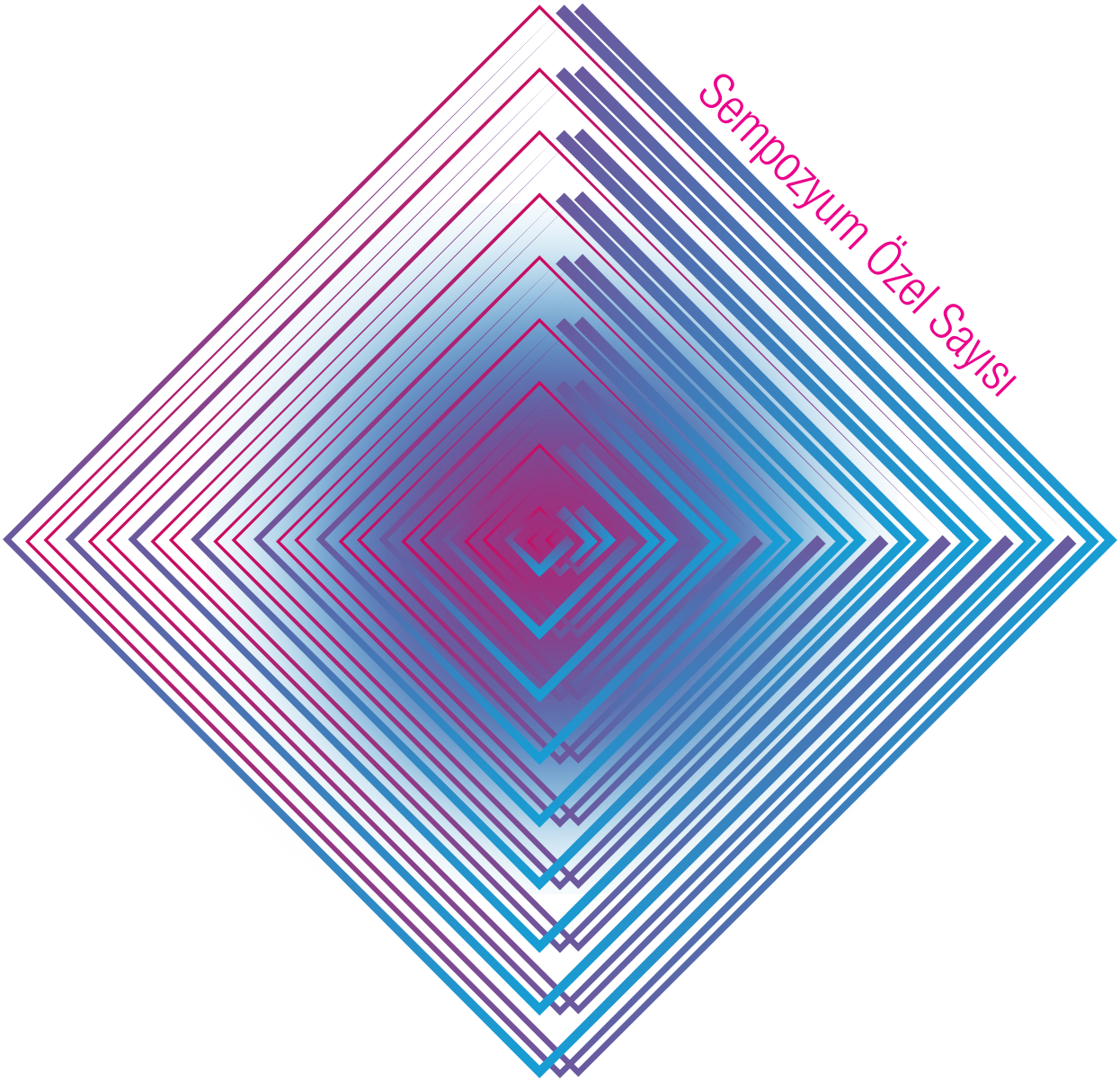
ISSN: 2757- 6000

iletişim ve sanat

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF COMMUNICATION AND ART

Yıl/Year:2 Sayı/Issue: 3, Kasım/November 2021



Editör
Dr. İmran Uzun

Editör Yardımcısı
Öğrt. Gör. İsmail BİRLİK

iletisimvesanat.com

Değerli iletişim ve sanat okur-yazarı;

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisinin, 4-5 Eylül 2021'de çevrimiçi olarak düzenlenen Uluslararası İletişim ve Sanat Sempozyumu (İLSANS) Özel Sayısını sizlere takdim etmenin memnuniyetini paylaşmak isterim. Genişletilmiş, gözden geçirilmiş ve yeniden düşünülerek kapsamı başkalaşmış bildiri konularını içeren bu sayıda 14 nitelikli makale, okuruyla etkileşim kurması üzere, yazar(lar)ının talepleriyle içeriğe alındı. Uluslararası geniş katılımlı bir organizasyonun çıktısı olarak bilim ve sanat dünyasına kazandırdığımız bu sayı, hedeflediğimiz temsil ve katılım kültürüne emin adımlarla ilerlediğimize işaret eden yol göstericilerden biridir.

Post-küresel dünyadaki akışkan bağıntılılığın bir sonucu olarak iç içeleşen çevrimiçi ve çevrimdışı yaşam deneyimlerini odağa alan Uluslararası İletişim ve Sanat Sempozyumu, iletişim ve sanat disiplinlerini yakınsayan yeni bir yaratıcı pratiği, radikalce, kolektif akılla ve farklı dillerle sorgulamanın hayali olarak önemliydi. Biliyoruz ki, bir yerde mevzubahis iletişim ve sanat ise, orada çokça dil vardır ancak yabancı dil yoktur. Mutlak sayısallaşmanın yaylım ivmesini yükselttiği küresel salgın döneminde sloganlaşan 'yeni normal' kavramını, iletişimsel ve sanatsal bir yaklaşımla eleştirecek; 'yeni' olanın gerçekte, sayısalda, iletişimde ve sanatta ne anlama geldiğini ifadeleştirecek farklı dilleri sizlerle birlikte konuşmak istedik. Sempozyum, yeni olarak deklare edilen süreçlerin yalnızca bir sıfat olarak mı yoksa sayısallaşmanın başkalaşan suretlerinden biri olarak mı yorumlanacağına karar vermesini umut ettiğimiz kolektifin bir araya gelmesi için bir ilk adımdı, ilk söz ve failliğe çağrıydı. Ancak bu çağrı, ideolojik failliğe bir çağrı değil, özneleştirmeyi düşleyen sanatsal ve iletişimsel kolektif bilince çağrıydı.

'Post-'lar çağında evrik bir savaşım olarak süren 'kadim/eski' ile 'cedid/yeni' mücadelesi, politik, felsefi, kültürel ve teknik dillerle birçok kez sorgulanırken, Uluslararası İletişim ve Sanat Sempozyumu iletişim ve sanatı tümleştiren yeni bir sorgusal dilin arayışındaydı. Bu arayış aynı zamanda, aşkınlık arayışındaki iletişim ve sanatın, araçsallaşmış ya da teknikleşmiş diline karşı bir başkaldırıydı. Anlamın, anlamı üretenden bağımsız olduğunda özgürleşeceği düsturuyla yola çıkan bir grup umutkâr akademisyen ve sanatçının emekleriyle doğan Uluslararası İletişim ve Sanat Sempozyumu, iletişimin ve sanatın 'kutupsuz', 'merkezsiz', 'özneleştirilemez' ve 'tekilleştirilemez' dilini konuşan siz değerli katılımcıların emekleriyle olgunlaştı.

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi (İLSAD) ve Sempozyumu (İLSANS), geleneksel olanla yeni olanı çatıştıran ya da sentezleyen, denkleyen ya da denksizleştiren, bağlayan ya da koparan, aynılaştıran ya da farklılaştıran tüm disipliner, multi-disipliner, post-disipliner ya da disipliner olmayan iletişim bilimsel ve sanatsal bakış açılarına açıktır. Tekniğin politikleşmesi ve araçsallaşmanın kutsal otoritesi tarafından işgal edilen kamusal alanı arıtmak ve yeniden iletişim ile sanat tarafından inşasını sağlamak adına, geleneği, yeni olanı ya da her ikisi arasındaki ilgileşimi işleyen çalışmalar, Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi ile Sempozyumunun temel konseptidir. Nitekim bu konsept, 'geleneksel sonrası olarak yeni' paradoksunu düşünen insanlığın 'yeni sonrası' bilinmezliğe post-insanlık, post-iletişim ve post-sanat olarak yanıt verip vermeyeceğini kavrayabilmek için bir çıkar yol olabilme ihtimalini barındırır.

İlişkisel bilim paradigmasını savunan bir aklın kolektif örgütlenmesi olan Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi ile Sempozyumu, ağ toplumunun mekanize zihin örüntülerine alternatif bir önerme olarak sanat ve bilimin eklektik ağdaşlığı için bir üretim alanıdır. Bu ağdaş kamulaşma fikri, sempozyumun çıktılarında yaşayan canlı bir ilişkiye dönüşme potansiyeli bakımından olağan dışı bir fikirdir. İletişim ve sanatın disiplinler-arası oluşu geleneksel bir argümandır; Uluslararası İletişim ve Sanat Sempozyumu ise disiplinler-ötesiliği hedeflemektedir. Elbette, iletişim sanatlaştırılabilir ya da sanat iletişimleştirilebilir. Bu adaptasyon, ancak bir devşirme üslubu olmayı reddettiğinde bir özdeşleyim olarak gerçekleşir.

Saygılarımızla…

Dr. İmran Uzun

Sempozyum Özel Sayısı Editörü

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF COMMUNICATION AND ART

Yıl/Year:2 Sayı/Issue:2, Mayıs/May, 2021, ISSN: 2757-6000

Editör

Dr. İmran Uzun

Editör Yardımcısı

Öğrt. Gör. İsmail BİRLİK

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi (International Journal of Communication and Art-IJCOMAR) uluslararası katılıma açık, çok dilli, disiplinlerarası ve bilimsel bir hakemli dergidir. Olağan yayım periyodunda Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere yılda 2 sayı yayımlanır. Akademi dünyasındaki gelişmeler, özel tematik ilgiler, sempozyum/kongre etkinlikleri ve yazarların kolektif teklifleri gibi durumlarda özel ya da ek sayılar yayımlanabilir.

IJCOMAR, İletişim ve Sanat disiplinleri ile alt disiplinlerinin her alanından kuramsal veya araştırma yönlü yazıları/çalışmaları yayımlayan bir dergidir. Dergide yayımlanması planlanan çalışmalarda, disipliner ve disiplinlerarası ilgiler kurulması beklenir. Günceli, tarihseli ve geleceğe dair olanı eksene alan yeni yaklaşımların tartışma alanı olma hedefiyle hareket edilir.

IJCOMAR'a gönderilmesi düşünülen çalışmaların ön değerlendirmeye alınması için, öncesinde hiçbir platform ya da yayım organında yayımlanmamış olması ön şartı aranır. Bunun yanı sıra, başka bir yayım ortamında eş zamanlı değerlendirmede olan çalışmalar, değerlendirmek üzere gönderilmemelidir. IJCOMAR, yazarlarından akademik etik davranışları bekler, çalışmaların bilim geleneğindeki üretme ve yaratıcılık kültürüne sadık birer katkı niteliğinde olmasını önemser. Yazarlarını özgül saygınlıkları ile özelleştiren IJCOMAR, karşılıklı saygı esasını yayım sürecinin merkezinde konumlandırır.

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF COMMUNICATION AND ART

DERGİ YÖNETİMİ

Editör

Dr. İmran Uzun

Editör Yardımcısı

Öğrt. Gör. İsmail BİRLİK

ALAN EDİTÖRLERİ

Animasyon: : Dr. Öğr. Üyesi Elvan TEKİN-Fırat Üniversitesi

Müzikoloji: Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK-Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Görsel İletişim ve Tasarım: Prof. Dr. Fatih ÖZDEMİR-Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi

Fotoğraf: Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN-Ondokuz Mayız Üniversitesi

Sanat Eğitimi: Dr. Aina Strode-Rezekne Academy of Technologies,Latvia

Dr. Yahya HİÇYILMAZ-Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Resim: Prof. Dr. Katarina Dordevic-University of Nis, Faculty if Arts in Nis, Serbia

Doç. Muhammed TATAR-Atatürk Üniversitesi

Tiyatro: Prof. Dr. Dima Raad-Lebanese University- Institute of Fine Arts and Architecture.

Sanat Kuramı ve Eleştirisi: Doç. Dr. Nardane Yusifova-Ulusal Azərbaycan Tarih Müzesi

Restorasyon: Dr. Ögr. Üyesi Reksane Hasanova-Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Heykel: Dr. Öğr. Üyesi D. Tülay Özkul-Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Öğr. Gör. Sitari Vasilii-Academia de Muzica Teatru si Arte Plastice

Sahne Sanatları: Dr. öğr. Üyesi Tamer TEMEL-Atatürk Üniversitesi

Grafik: Prof. Dr. Gökçe KEÇECİ-Kıbrıs Amerikan Üniversitesi

Doç. Zafer LEHİMLER-Atatürk Üniversitesi

Müzik: Öğr. Gör. İbrahim ODABAŞI-Akdeniz Üniversitesi

Mimarlık: Prof. Dr. Faris KARAHAN-Atatürk Üniversitesi

Geleneksel Sanatlar: Doç. Dr. Hüseyin ELİTOK-Atatürk Üniversitesi

Gazetecilik: Doç. Dr. İbrahim Ethem ZİNDEREN-Atatürk Üniversitesi

Sinema: Dr. Öğr. Üyesi Cevahir Sinan ALTUNDAĞ-Fırat Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Türker ELİTAŞ-Mustafa Kemal Üniversitesi

Halkla ilişkiler: Dr. Öğr. Üyesi Serpil KIR ELİTAŞ-Musata Kemal Üniversitesi

Yeni Medya: Öğr. Gör. Savaş KESKİN-Bayburt Üniversitesi

Seramik: Doç. Dr. Nevin AYDUSLU-Atatürk Üniversitesi

Moda Tasarımı: Dr. Hir P Vyas-Fashion communication Design NIFT Gandhinagar

Cam ve Çinicilik: Öğr. Gör. Şenol ÖZDEVRİM-Kıbrıs Amerikan Üniversitesi

Yabancı Dil Uzmanı

M. Gani GENÇER

Grafik Tasarım

Mehmet FIRAT

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF COMMUNICATION AND ART

BİLİM VE YAYIN KURULU LİSTESİ

Danışma Kurulu

Prof. Dr. Yusuf YURDİGÜL – Türkiye Manas Üniversitesi İletişim Fakültesi/Kyrgyzstan

Prof. Dr. Süreyya TEMEL – Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Turkey

Prof. Dr. Can KARAHAN - Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Turkey

Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN - Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Turkey

Prof. Dr. Güler ERTAN –Arel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Turkey

Prof. Dr. Haldun ÖZKAN – Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi/Turkey

Doç. Dr. Hasan TOPBAŞ – İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

Doç. Dr. Devabil KARA – Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Turkey

Doç. Dr. Işık ÖZDAL – Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Turkey

Doç. Dr. Göksel GÖKER - Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

Doç. Zafer LEHİMLER – Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Turkey

Doç. Dr. Sena SENGİR - Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Turkey

Doç. Dr. Derya ŞAHİN - İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi/Turkey

Doç. Dr. Binnaz KOCA - İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi/Turkey

Dr. Öğr. Üyesi Benan ÇOKOKUMUŞ - Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Turkey

Dr. Öğr. Üyesi Elvan TEKİN – Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

Dr. Öğr. Üyesi Yahya HİÇYILMAZ - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi/Turkey

Dr. Bextiyar YUSUBOV - Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi/Azerbaijan

Dr. Ramil Memmedov Azerbaycan Devlet Ressamlik Akademisi/Azerbaijan

Dr. Hir P Vyas-Fashion communication Design NIFT Gandhinagar/India

Dr. Aina Strode-Rezekne Academy of Technologies/Latvia

Öğr. Gör. Şenol ÖZDEVRİM-Kıbrıs Amerikan Üniversitesi/Cyprus

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Katarina Dordevic-University of Nis, Faculty if Arts in Nis/Serbia

Prof. Dr. Dima Raad-Lebanese University- Institute of Fine Arts and Architecture/Lebanon

Prof. Dr. İnara MEHERREMOVA - Nahçivan Devlet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Nakhchivan

Prof. Dr. Gökçe KEÇECİ-American University of Cyprus/Cyprus

Prof. Dr. Mehmet KAVUKÇU – Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Turkey

Prof. Dr. Mustafa BULAT- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Turkey

Prof. Dr. Şükrü SİM – İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

Prof. Dr. Çağatay İnam KARAHAN - Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Turkey

Prof. Dr. Fatih ÖZDEMİR - Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi/Turkey

Doç. Dr. Erdoğan AKMAN - Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi/KIRGIZİSTAN

Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi/Turkey

Doç. Muhammed TATAR - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Turkey

Doç. Dr. Aydın ZOR – Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Turkey

Doç. Dr. Fatma ÖZTÜRK DÖNMEZ – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Turkey

Doç. Dr. İsmail TETİKÇİ – Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi/Turkey

Doç. Dr. Evren KAVUKÇU – Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Turkey

Doç. Dr. Mahir BAYRAMOĞLU – Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi/Turkey

Doç. Dr. Afet ASLANOVA - Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi/Azerbaijan

Doç. Dr. Bextiyar YUSUBOV - Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi/Azerbaijan

Doç. Dr. Üyesi Niyazi AYHAN - Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi/KIRGIZİSTAN

Dr. Öğr. Üyesi Regina JAMANKULOVA - Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi/KIRGIZİSTAN

Dr. Öğr. Üyesi İbrahim Ethem ZİNDEREN – Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

Dr. Öğr. Üyesi Tamer KAVURAN – Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

Dr. Öğr. Üyesi Türker ELİTAŞ –Mustafa Kemal Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

Dr. Öğr. Üyesi Lokman ZOR – Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

Dr. Öğr. Üyesi Serpil Kır ELİTAŞ – Mustafa Kemal Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

Dr. Öğr. Üyesi İmran UZUN – Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi/Turkey

Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Turkey

Dr. Öğr. Üyesi Neslihan GÖKER – Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa DEMİR – Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

Dr. Meltem Güzel - İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa

Dr. Ramil Memmedov Azerbaycan Devlet Ressamlik Akademisi/Turkey

Öğr. Gör. Victor Cretu - Academia de Muzica Teatru si Arte Plastice/Moldova

Öğr. Gör. Sitari Vasilii - Academia de Muzica Teatru si Arte Plastice/Moldova

Öğr. Gör. Liana Almyasheva - Yeoju Technical Institute in Tashkent/Uzbekistan

TARANDIĞI İNDEKSLER

WorldCat

Academic
Resource
Index
ResearchBib

INTERNATIONAL
Scientific Indexing

ROOTINDEXING
JOURNAL ABSTRACTING AND INDEXING SERVICE

Cosmos

Crossref

JOURNALS DIRECTORY

idealonline

ADVANCED SCIENCES INDEX
WWW.JOURNAL-INDEX.ORG

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF COMMUNICATION AND ART

Yıl/Year:2 Sayı/Issue:3, Mayıs/May, 2021, ISSN: 2757-6000

İÇİNDEKİLER

Prof. Dr. Martin R. Baeyens

NEW WAYS IN THE WORLD OF EX LIBRIS

S. 1-12

Prof. Dr. Hasip Pektaş

BİR İLETİŞİM OBJESİ OLARAK EKSLİBRİS

S. 13-24

Eda Uygan

19. YÜZYIL AVRUPA RESİM SANATINDA MODERN KENT KADINI İMGESİ

S. 25-52

Dr. Öğr. Üyesi. Melek Şahindokuyucu

Ayşe Çevirgen

DEYİMLERE DOKUNUYORUM

S. 53-63

Prof. Dr. Cemile Arzu Aytekin
Doktora Öğrencisi Can Çobanoğlu
Doktora Öğrencisi Nur Çobanoğlu

HESAPLAMALI AKIŞKANLAR DİNAMİĞİ İLE YENİ MEDYA SANATININ BULUŞMASI: DİJİTAL DÖNGÜ

S. 64-74

Ferit Özdemir
Doç. Dr. Derya Şahin

ÇAĞDAŞ SANATTA GÖÇ TEMASI: ŞÜKRAN MORAL ÖRNEĞİ

S. 75-85

Öğr. Gör. Dr. Belgin İpek

I. DÜNYA SAVAŞININ İLLÜSTRASYON SANATINA ETKİSİ
S. 86-110

Ayşegül Gürcan

THE PLACE OF MUSIC IN THE DE STIJL MOVEMENT

S. 11-124

Ayşegül Gürcan

THE EFFECT OF MUSIC ON PAINTING AND PAINTERS WHO USE MUSIC FORMS

S. 125-138

Arş. Gör. Remzi San
Dr. Öğr. Üyesi Sabahattin Çalışkan

SİLUET TASARIMIN HAREKET VE DUYGU AKTARIM SÜRECİNDE GÖRSEL OKUMAYA KATKISI
S. 139-161

Dr. Aşkın Ercan

DUYUSAL BİR DENEYİM ALANI OLARAK ORTAM ODAKLI SANAT

S. 162-172

Dr. Rezzan Gümgüm

BİR ARAÇ OLARAK SANAT: ARTE ÚTİL ve TANIA BRUGUERA
S. 173-188

Selcan Kalın

FERNANDEZ ARMAN VE DAVİD HAMMONS'UN ESERLERİNİN İNCELENMESİ
S. 189-203

Dr. Öğr. Üyesi Özlem Vargün

ORTAM ODAKLI SANATA İLETİŞİMSEL SÜREÇ

İŞLEVSEL ORTAM ODAKLILIK VE ELEŞTİREL DÜŞÜNCENİN MEKÂNDAKİ TEMSİLİ

S. 204-227

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF COMMUNICATION AND ART

Yıl/Year:2 Sempozyum Özel Sayısı / Special Issue of The Symposium,

Kasım/November, 2021, s. 1-12

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
Yayın Geliş Tarihi:**01-10-2021**

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date
Yayınlanma Tarihi:**30-11-2021**

ISSN: 2757-6000

Prof. Dr. Martin R. Baeyens

Gent Royal Academy of Fine Arts, Belgium
martin.baeyens@telenet.be

NEW WAYS IN THE WORLD OF EX LIBRIS

Abstract

I studied at the Royal Academy of fine Arts in Ghent (Belgium) The Academy has now been renamed as “School of Arts” an association partner of University Ghent. I studied graphic design, drawing, painting and all disciplines of graphic.

In my work is the nature is a very imported item. Also the technology take my attention. I try to find a perfect harmony between the nature and the technology.

As professor, I have worked more than 40 years at the same university. I was for a long time chairman of the Design Department. I ‘ve been guest professor in 30 different universities in Belgium, America, Turkey, North Cyprus, Poland and China.

Keywords: Ex libris, Design, Composition, Text, Technique.

EKSLİBRİS DÜNYASINDA YENİ YOLLAR

Öz

Ghent Üniversitesi’nin bir vakıf ortağı olan ve şimdilerde "School of Arts" olarak yeniden adlandırılan Ghent’teki ‘Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde (Belçika)’ okudum. Grafik tasarım, çizim, resim ve grafiğin tüm disiplinlerinde eğitim aldım.

Benim işimde doğa çok ithal bir maddedir. Teknoloji de ilgimi çekiyor. Doğa ve teknoloji arasında mükemmel bir uyum bulmaya çalışıyorum.

Profesör olarak aynı üniversitede 40 yıldan fazla çalıştım. Uzun bir süre Tasarım Departmanı başkanlığı yaptım. Belçika, Amerika, Türkiye, Kuzey Kıbrıs, Polonya ve Çin'de 30 farklı üniversitede misafir öğretim üyesi olarak bulundum.

Anahtar Kelimeler: Ex Libris, Tasarım, Kompozisyon, Metin, Teknik.

Ex libris Introduction

When we buy a book, the first thing we do: we put our mane ,signature or some marks or we put a stamp on the first page of the book to show this book belong to us. This isn't professional and it is better to use an ex libris.

The literal meaning of the Latin term is "From the books of "From the library of".

So what is an ex libris?

- a mark of property

- to protect robbery

- a personal accent

- an esthetical element

- a peace of small graphic

So it's very important that we can see the text immediately and that we can read very clearly the name of the owner (Figure 1-2).

Figure 1. Albin Brunovsy

Figure 2. Handan Tepe

We glue an ex libris on the first page of a book to indicate the owner of the book. We use always a graphic technique to realize an ex libris. In an ex libris text and image must be incorporated into a harmonious composition.

Designing an ex libris: requires

- careful planning,

- artistic insight

- as well as technical skill.

My Ex libris Works

A text of Karl Vissers chief editor of ” Graphia” the Belgium ex libris magazine. In whichever technique it is made, an ex libris by Martin Baeyens is always extremely recognizable.

-It has its own form,

-its own iconography,

-its own vision,

-its own writing.

In his ex libris work : He distances himself from the main-stream and takes up a position at the side. But no matter how much the artist is limited by the restrictions of the medium, there's always room for the experiment. He can experiment with

- the technique,

- with the image,

- with the composition,

- with the bear

- with the text.

Technique

Influenced by my professor, I started my graphic career as a wood engraver (Figure 3).

Figure 3. Martin R. Baeyens

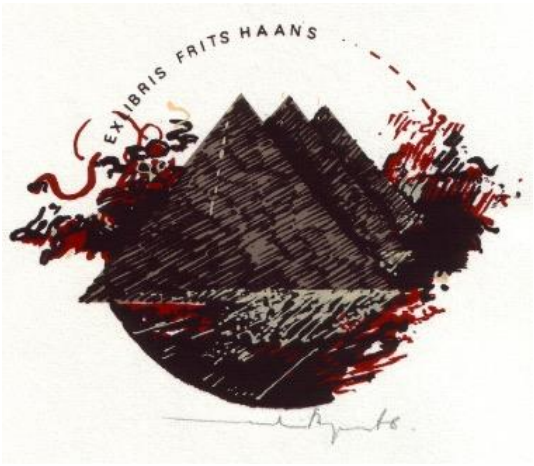


Figure 4. Martin R. Baeyens

In 1970 colour appeared in my relief prints and the images became less complicated. The first screen print, already was made in 1976 for Frits Haans (Figure 4). After some time I started adding components paint to my work that had to make the colours more transparent, so that they blended more easily (Figure 5).

Figure 5. Martin R. Baeyens

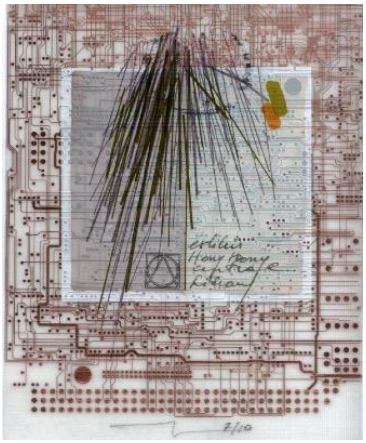


Figure 6. Martin R. Baeyens

Afther a company visit in the middle of the eighties I start to work on multilayer plates on which electronic circuits were fixed that created mysterious linear designs (Figure 6). From that moment I decided to use them as the bearer of my screen prints,

From the year 2000 I start to use the computer for my ex libris work (Figure 7).

Figure 7. Martin R. Baeyens

Content

My main theme is probably the landscape. My work is not a please to leave nature untouched and doesn't condemn human technology (Figure 8).

The desire to harmonize nature and technology might well be the main motive of every landscape. (Figure 9).

Figure 8. Martin R. Baeyens

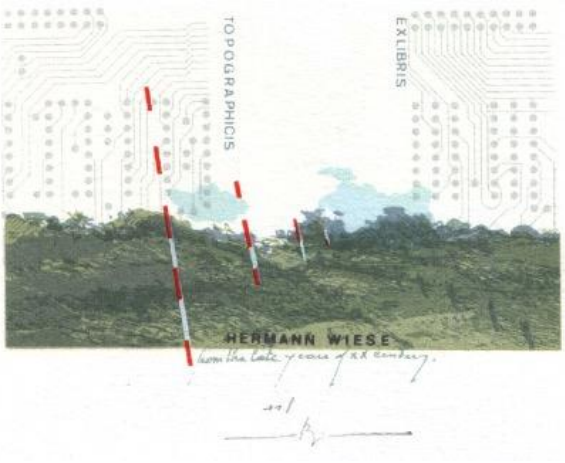


Figure 9. Martin R. Baeyens

Composition

Where as his first bookplates only contained a singular image, the later works usually from combinations of images (Figure 10).

Figure 10. Martin R. Baeyens

Bearer

The kind of paper used for printing can play a role in the final image. The granulation of the sheet, the chips of wood in it, the water-lines in laid paper, they can all be part of the image (Figure 11).

Figure 11. Martin R. Baeyens

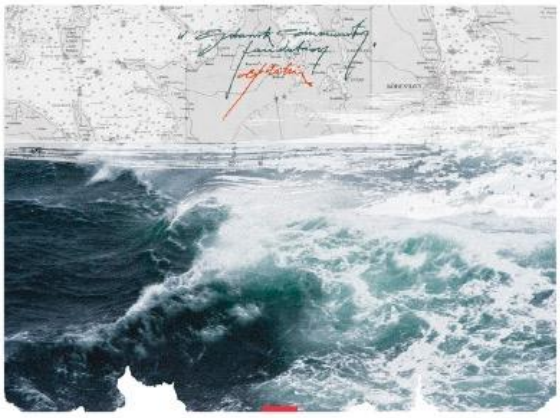


Figure 12. Martin R. Baeyens

In my most recent work the shows a preference for recycling used materials. By placing objects that have already been used in a new context, they can live a second life.

- Maps for example are used as the starting point for a landscape (Figure 12).

- Also worthless money can get a new function as the basis for an ex libris (Figure 13).

Figure 13. Martin R. Baeyens

Figure 14. Martin R. Baeyens

- In a close line with recycling maps and banknotes is the use of stamps (Figure 14).

- I has also printed ex libris on the pages of discarded dictionaries (Figure 15).

- Sometimes I used also different materials for original collages (Figure 16).

Figure 15. Martin R. Baeyens

Figure 16. Martin R. Baeyens

Text

Text is an essential part of the ex libris. For many artists this text is an obstacle, for me another occasion to experiment. (Figure 17).

In most of my ex libris there is no printed text. Generally I writes the texts by hand. The handwritten bookplate text is a real statement.

Figure 17. Martin R. Baeyens

Conclusion

It proves that new ways can always be discovered and that not all possibilities have been explored. It shows young artists that they can find their own place in the world of art, on the condition that they are prepared to search for it.

It tells the collectors not to turn their backs on the new wind that blows their. Now I'll show you some of my new ex libris (Figure 18-19-20-21-22-23-24).

Figure 18. Martin R. Baeyens

Figure 19. Martin R. Baeyens

Figure 20. Martin R. Baeyens

Figure 21. Martin R. Baeyens

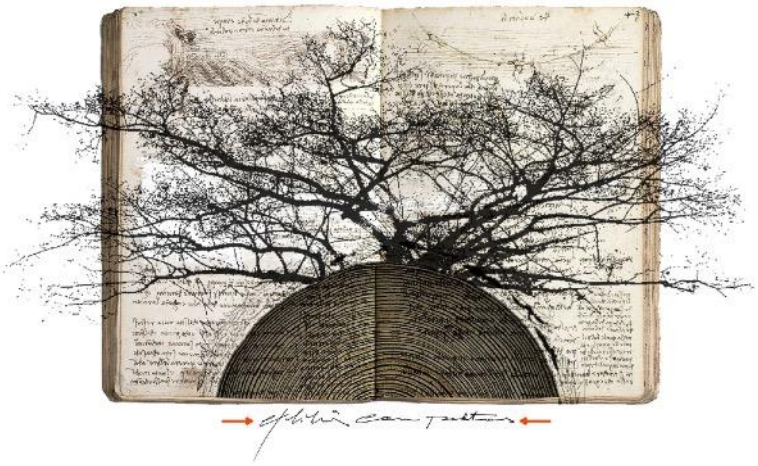


Figure 22. Martin R. Baeyens

Figure 23. Martin R. Baeyens

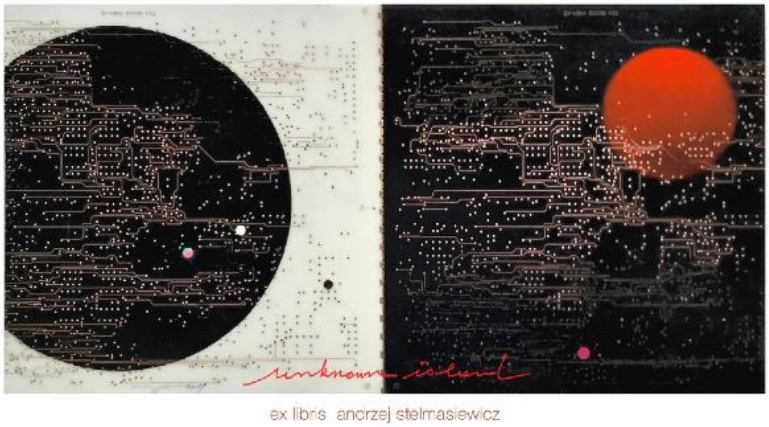


Figure 24. Martin R. Baeyens

I would like to end this presentation where I started, that is with education. The quality of education depends in the first place on the enthusiasm of the professors. My friend Hasip Pektas from Turkey fully shares my great enthusiasm to promote the ex

libris in new techniques and it is therefore not by accident that both Belgium and Turkey are the trendsetters in contemporary modern ex libris.

REFERENCES (Also See)

Blum, G. (2007, Ekim). *Die Kunst des erotischen Exlibris.* Mönchengladbach: Grafikstudio.

Briele, L.V.D. (1999). *Hoogtepunten van de hedendaagse Europese ex-libriskunst (Sommets de l'art contemporain des ex-libris en Europe)*. Brussel: Kredietbank.

Butler, **W. E. and D. J.** (1990). *Modern British Bookplates* Cambridge: Silent Books.

Graphia; Tijdschrift voor Exlibriskunst, (1954-1999). ed.: Luc Van Den Briele, Mechelen.

Hopf, **A.-A**. (1980). *Exlibris*, München: Wilhelm Heyne Verlag

Hopkinson, **M**. (2011). *Ex libris The Art of Bookplates*, The British Museum Press, London.

Jones, L. S. (1951), *The Human Side of Bookplates*. ABD: The Ward Ritchie Press.

Pektaş, H. (2017), *Ekslibris.* İstanbul: İstanbul Ex-libris Association Publications.

Severin, **M. F.,** (1949). *Making A Bookplate,* London: The Studio Publications.

Wolf, **S.**. (1985). *Exlibris; 1000 Examples from five centuries/1000 Beispiele aus fünf Jahrhunderten*. Verlag F. Bruckmann KG. München: Novum Press.

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF COMMUNICATION AND ART

Yıl/Year:2 Sempozyum Özel Sayısı/Special Issue of The Symposium,

Kasım/November, 2021, s. 13-24

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
Yayın Geliş Tarihi:**01-10-2021**

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date
Yayınlanma Tarihi:**30-11-2021**

ISSN: 2757-6000

Prof. Dr. Hasip Pektaş

İstinye Üniversitesi, İletişim Fakültesi
hasip.pektas@istinye.edu.tr
Orcid No: 0000-0002-9301-3462

BİR İLETİŞİM OBJESİ OLARAK EKSLİBRİS

Öz

Ekslibris, kitapseverlerin kitaplarının iç kapağına yapıştırdıkları üzerinde adlarının ve değişik konularda resimlerin yer aldığı küçük boyutlu baskıresimlerdir. Kitabın kartviziti ya da tapusu da denilebilir. Kitap sahibini tanıtır, onu yüceltir ve kitabı ödünç alan kişiyi geri vermesi konusunda hatırlatma yapar. Sözcük olarak ...'nın kitaplığından, ...'nın kütüphanesine ait anlamına gelir. Bir ihtiyaç grafiği olarak doğmasına karşın, estetik kaygılarla yapılan özgün yapıtlardır. Doğduğu ilk günden bu yana ekslibris, sahibine bir ayrıcalık sağlamıştır. Kitaplarında ekslibris olan kişiler kendi adına özel bir eser tasarlanmış olunmasının mutluluğunu duymuşlar, kendilerini diğer kişilerden farklı görmüşlerdir.

Bu çalışmada çok kısa iletişim konusu, mağara resimleriyle başlayan sessiz iletişim ile görsel iletişim irdelenmiştir. Sahibi için bir statü göstergesi ve bir iletişim objesi olan ekslibrisin detaylı tanımı yapılmıştır. Ekslibrisin işlevi, önemi, tasarımcısının mesaj oluşturmadaki sorumluluğu örneklerle açıklanmıştır. Ekslibrisin bir kültürel alışveriş nesnesi olduğu da gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ekslibris, İletişim, Gösterge, Sanat, Tasarım.

EX-LIBRIS AS A COMMUNICATION OBJECT

Abstract

Ex-libris are small-sized prints with their names and pictures on different subjects that book lovers affixed on the inner cover of their books. It can also be called the business card or deed of the book. It

introduces the owner of the book, glorifies him, and reminds the borrower to return the book. As a word, it means belonging to the library of ..., from the library of ... Although it was born as a need graphic, it is original works made with aesthetic concerns. Since the first day of its birth, ex-libris has provided its owner with a privilege. People who had ex-libris in their books were happy to have a special work designed for them and saw themselves differently from other people.

In this study, the subject of very short communication, silent communication starting with cave paintings and visual communication were examined. A detailed description of the ex-libris, which is a status indicator and a communication object for its owner, has been made. The function and importance of ex-libris and the responsibility of its designer in creating messages are explained with examples. It has also been shown that ex-libris is an object of cultural exchange.

Keywords: Ex-libris, Communication, Indicator, Art, Design.

Giriş

Kitap ile paralel gelişen bir sanat dalı olarak ekslibris, ülkemizde ne yazık ki çok yaygın kullanılmamaktadır. Hatta toplumun büyük bir kısmı henüz bilmemektedir. Ekslibris, 1450'li yıllarda Orta Avrupa'da doğup, matbaanın icadıyla kitaplar çoğalınca sahipleri tarafından ihtiyaç duyulan, kitaba ilginin yüksek olduğu ülkelerde ise çok çabuk yaygınlaşan bir sanat dalı, bir tasarım sorunudur. Günümüze gelene kadar çok sayıda sanatçının, tasarımcının uğraşı alanı olan ekslibris, koleksiyonculuğunun da çok yaygın olduğu bir iletişim objesi, bir aidiyet belgesi olarak kullanılmaktadır.

İletişim Nedir?

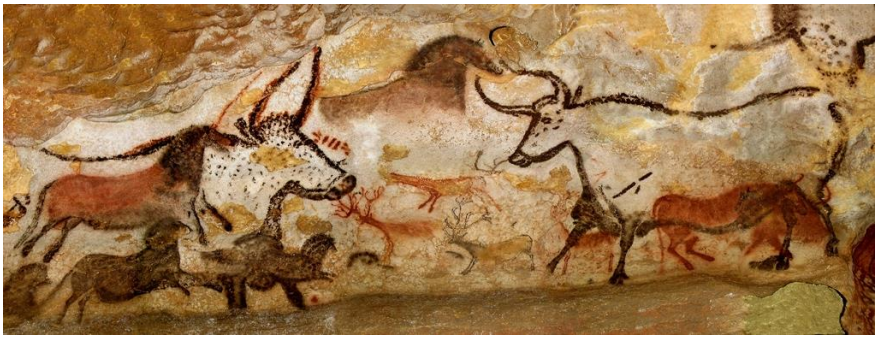
İletişim, gönderici ve alıcı konumundaki kişilerin ya da grupların arasında geçen duygu, düşünce, davranış ve bilgi alışverişidir. Sözcüklerle, jest ve mimiklerle, resim, şekil ve simgelerle, hatta ses ile iletişim gerçekleşir. İletişim, üç ögeye dayanır. İletiyi gönderen, iletiyi alıp açımlayan ve bu ikisi arasında iletinin gönderilmesinde kullanılacak bir iletişim kodlaması yani ileti. İletiyi gönderene kaynak, alıcıya hedef kitle, gönderilen bildirime de ileti deniliyor (Oskay, 2016: 23). Alıcının göndericiye verdiği her türlü yanıt ise geri bildirim (feedback) olarak tanımlanıyor.

İletişimde temel kavramlardan biri göstergedir. Kendi dışındaki bir şeyi gösteren, onu düşündüren, sözcük, nesne, görünüş veya olgulara gösterge denir. Gösterenin akılda oluşturduğu görüntülere ise gösterilen denir (Rıfat, 2009: 11). Sözcükler, bir dil göstergesi iken, resim, biçim, jest ve mimikler dil dışı göstergelerdir.

Gönderici ile alıcı arasında mesaj aktarma işlevi olan her şey birer iletişim aracıdır. Geri bildirimleri sınırlı olsa da gazete, kitap, televizyon, radyo, film, canlandırma, tiyatro, müzik, resim, heykel, karikatür, fotoğraf, tasarım birer mesaj aktarma aracıdır. Bunlara kitap, resim ve tasarım ile ortak bağı olan ekslibrisi de ekleyebiliriz.

Sessiz İletişim

İlkel insanlar, M.Ö. 15000'de Altamira mağarasında, M.Ö. 25000'de Lascaux mağarasında yaptıkları hayvan resimleri ile sessiz bir iletişim gerçekleştirmişlerdir. Bu resimlerin dilin gelişimine katkısı olduğu da söylenebilir. O dönemin insanları, gün içinde yaşadıkları olayları birbirlerine bu şekilde aktarmışlardır. Vahşi doğada gördükleri hayvanları, onlara karşı verdikleri savaşı anlatmayı istemişlerdir. Mağara resimleri, kolay avlanmanın ayini olarak da algılanabilir (Görsel 1).



Görsel 1. Fransa'daki Lascaux Mağarası hayvan resimleri

İnsanlığın gelişimini incelediğimizde, aslında yazının çok da eski bir buluş olmadığını görürüz. 17.000 yıl önce çizmeyi, şekil ve sembollerle iletişim kurmayı bilen insan, seslere işaret vererek oluşturduğu ilk alfabeyi kullanmak için 12.000 yıl beklemiştir. Önceleri şekil ve resimsi çizimlerle kendini ifade etmeye, kayıt yaratmaya yönelik ihtiyacını karşılayan insan, zamanla daha karmaşık kodlama sistemlerine gereksinim duymuştur. (Uçar, 2004: 23).

İnsanoğlu, yazılı bir dil oluşturmadan önce, piktogramlardan yani resimyazılardan yararlanmıştır. Resimyazı, sözcüklerin sessiz iletişim biçimi olarak kullanılmasının ilk denemeleridir (Görsel 2).

Görsel 2. Sözcük yerine resim ve sembollerin kullanıldığı resimyazılar (hiyeroglifler)

Göstergelerin sözsüz iletişiminde rolü oldukça önemlidir. Gösterge, bir başka şeyi temsil eder. Göstergeler, çeşitli anlamlara gönderme yapar. Örneğin statü göstergeleri kişinin prestij ve konumu hakkında bilgi verir. İnsanlar çevrelerine statü göstergeleri ile kendilerini yansıtırlar. Bahçe içinde bulunan lüks bir ev, evde oturan kişinin zengin olduğunun göstergesidir (Çağlar, 2012: 22). Son zamanlarda çok da önemsenen Twitter veya Instagram gibi sosyal medya hesaplarında kişinin isminin önünde mavi tık olması, o kişinin toplum içinde önemli bir şahsiyet olduğunun göstergesidir. Görüldüğü gibi, göstergeler kişilerin konumları ve yaşam biçimleri hakkında ipuçları verirler. Ekslibrisler de bir statü göstergesidir. Göstergenin işlevi bir iletişim doğrultusunda ikinci bir imgeyi canlandırmaktır.

Ekslibris Nedir?

Ekslibris, kitapseverlerin kitaplarının iç kapağına yapıştırdıkları üzerinde adlarının ve değişik konularda resimlerin yer aldığı küçük boyutlu baskıresimlerdir. Kitabın kartviziti ya da tapusu da denilebilir. Kitap sahibini tanıtır, onu yüceltir ve kitabı ödünç alan kişiyi geri getirmesi konusunda uyarır. Sözcük olarak ...'nın kitaplığından, ...'nın kütüphanesine ait anlamına gelir. Bir ihtiyaç grafiği olarak doğmasına karşın, estetik kaygılarla yapılan özgün yapıtlardır. Sanatı, insanın elleri arasına, kitapların içine kadar getirir, onun büyüleyici sıcaklığını hissettirir (Görsel 3).

Görsel 3. Kitabın iç kapağına yapıştırılmış bir ekslibris

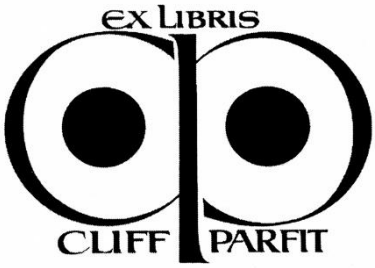
Yaratım sürecine bakıldığında resim sanatı içinde görebileceğimiz ekslibrisi, işlevsel yanıyla bakıldığında bir grafik tasarım ürünü olarak kabul edebiliriz. Klasik baskıresimden ayrılan yanı, boyutunun küçük olması ve içine bir başka iletişim ögesi olan yazının girmesidir.

Ekslibrisin birkaç işlevi vardır. Asıl işlevi kitap sahibini betimlemesi, mülkiyet işareti olması ve kitabı ödünç alan kişiyi iade etmesi konusunda uyarmasıdır. Bir diğer işlevi ise sanatçılar ve koleksiyoncular arasında önemli bir değiş tokuş objesi olarak kullanılmasıdır. Ve elbette bir sanat eseri olarak bulunduğu mekanlarda ruhumuzu zenginleştirmesi üçüncü işlevidir. Doğduğun günden bu yana ekslibris, sahibine bir ayrıcalık kazandırmış, bir nüfuz sağlamıştır. Kitaplarında ekslibris olan kişiler kendi adına özel bir eser tasarlanmış olunmasının mutluluğunu duymuşlar, kendilerini diğer kitap koleksiyoncularından ayrıcalıklı görmüşlerdir. Bir ekslibris koleksiyonuna sahip olanlar ise yapıldığı döneme ait kültürel, tarihsel özellikler taşıyan bu eserler ile zenginliklerini göstermişler, bunları paylaşarak saygınlığınlıklarını artırmışlardır.

Ekslibris, üzerinde taşıdığı resimsel ve tipografik ögeleriyle etkili ve önemli bir iletişim aracıdır. Kullanılan resim de yazı da sahibini simgelemek durumundadır. Adına ekslibris yapılan kişiye ya da kuruma özgü tasarlanmalıdır. Ekslibris içinde yazıyı iki farklı konumda görmekteyiz. Ya resmin içinde resimle birlikte yer almakta, ya da sadece tipografik ve kaligrafik öğelerin bir görsel biçime dönüşmesiyle ekslibris meydana gelmektedir(Görsel 4). Resmin içinde de olsa, yalnız başına da kullanılsa yazı ögesinin dengeli bir birliktelik göstermesi gerekmektedir. Görsel şölenin bir parçası olan bu sözcükler (Ekslibris ve yapılan kişinin adı soyadı) resimden ayrı düşünülemez. Resmin içindeki yerinin, yönünün ve büyüklüğünün iyi belirlenmesi gerekir. Harflerin büyüklüklerinin çok faklı olması, sözcüklerin farklı karakterlerle yazılması bütünlüğü bozar. Yazının resmin önüne geçmesi veya okunmayacak küçüklükte olması da etkisini zayıflatır (Pektaş, 2017: 65).

Yapılan kişinin bir tür arması, mülkiyet işareti olması nedeniyle ekslibrisler, sadece tipografik veya kaligrafik düzenlemelerle de yapılmaktadır. İsimlerin özgün şekilde yazılması veya baş harflerin düzenlenmesi ile oluşan bu göstergeler adeta bir logoyu çağrıştırmaktadır (Görsel 5). Böyle olunca da kişiye özgü bir kimlik yaratma kaygısı öne çıkmaktadır. Bunun da olmazsa olmaz koşulu ekslibrisin özgün bir düzenleme olmasıdır. İster bilgisayarın olanaklarından yararlanarak, ister kaligrafinin çizgi zenginliğini kullanarak yapılsın her ekslibris, harflerin görsel bir biçime dönüşmesiyle diğerlerinden ayrılacaktır. Harfleri oluşturan siyah alanlarla boşlukların dengesi, birbiriyle uyumu, hem algılamayı kolaylaştıracak hem de görselliği artıracaktır.

Görsel 4. Hannu Paalasmaa, Finlandiya, S3, (6 x 3 cm), 1985



Görsel 5. Hannu Paalasmaa, Finlandiya, T, (4 x 6 cm), 1985

İletişimin temel öğelerinden biri olan yazı, ilkel toplumlarda kullanılan sembol ve işaretlerin zamanla geçirdiği değişimlerden sonra oluşmuş son biçimleridir. Bu biçimler, taşıdıkları güçlü anlamları sayesinde bir duyguyu, bir fikri ve bir yaşamı anlatabilirler. Kimi zaman bir sözcük milyonlarca resme, kimi zaman da bir resim milyonlarca sözcüğe karşılık kullanılabilir. Resim, izleyene yaşattığı duygu yoğunluğu ile iz bırakırken; yazı, hem taşıdığı anlam, hem de sunuş biçimiyle etkili olmaktadır.

Ekslibris, bir sanat objesi olması yanında pek çok yönüyle sanatı öğrenme/öğretme konusunda öğretene ve öğrenene de geniş olanaklar sunar. Kişiyi sanat dünyasına yaklaştırır. Yaratıcılığa olanak verir. Düşünme gizilgücünü geliştirir. Sipariş ile yapıldıysa siparişi verenin kimliğini yansıtmada tasarlayanın yeteneğini geliştirir. Sanat eğitimcisi Prof. Dr. Olcay Tekin Kırışoğlu'na (2014: 23) göre ekslibris bir çeşit kimlik okumadır.

Ekslibrisin Tarihçesi, Müze ve Dernekler

Ekslibrisin ilk ve en eski örneğinin M.Ö. 1400 yıllarında bir fayans üzerine yapıldığı ve Mısır kralı III. Amenhophis'in kitaplığını koruduğu bilinmektedir. Kağıt üzerine ilk ekslibris ise, 1450 yıllarında "Igler/kirpici" takma adıyla bilinen Alman papaz Johannes Knabenberg için yapılmıştır. Ekslibris geleneği Orta Avrupa'da

başlamıştır. El yazması kitaplar döneminde, dönemin devlet ya da din adamına elle yazılmış bir kitap verileceğinde, iç kapağına işlevsel bir etiket konulması düşünülmüştür. Matbaa ile birlikte kitaplar çoğalınca, orta ve zengin sınıf da ekslibris yaptırmaya başlamıştır. Aralarında Dürer, Kokoshca, Klee, Picasso gibi ünlü sanatçılar, dönemlerinde ekslibris de yapmışlardır. Sonraları dernekleri, müzeleri kurulmuş, ekslibris hakkında kitaplar yazılmıştır.

Dünyada 3 milyonun üstünde ekslibris olduğunu tahmin edilmektedir. Üç bine yakın ekslibris koleksiyonu vardır. Sayısı bilinmemekle beraber dünyanın en büyük koleksiyonunun İtalyan Gianni Mantero (1897- 1985)'ya ait olduğu söylenmektedir. Danimarka Frederikshavn Ekslibris Müzesi'nin bir milyon ekslibrisi vardır ve "art-exlibris.net" internet sitesinden 450.000 ekslibrisi online olarak paylaşmaktadır. Gutenberg ve Sint-Niklaas Ekslibris Müzelerinin yaklaşık 800.000 ekslibrisi vardır. Luc Van den Briele'in 25.000, Benoit Junod'nun 35.000'nin üzerinde ekslibris koleksiyonuna sahip oldukları bilinmektedir. İstanbul Ekslibris Derneği'nin ise 15.000'e yakın ekslibris koleksiyonu vardır.

Müzeler, barındırdığı değerlerini gelecek kuşaklara aktaran kültürel kuruluşlardır. Modern müzeciliğin misyonu, toplumu eğitmek, sosyal ve kültürel açıdan gelişmesini sağlamaktır. Eğitimde etkin olarak kullanılırsa hayal gücünü ve yaratıcılığı geliştirirler. Merakı körükleyen, toplumsal gelişime katkı sağlayan müzelere sadece devlet değil, herkes sahip çıkmalıdır. Dünyada bilinen 10 ekslibris müzesi vardır. Danimarka'da Frederikshavn, Almanya'da Gutenberg, Belçika'da Sint Niklaas, Rusya'da Moskova, İtalya'da Mediterraneo, Çin'de Shanghai Fuxihanzhai, Fransa'da Nancy Kütüphanesi, Bulgaristan'da Ekslibris Merkezi, Ukrayna'da Odessa Lewych ve Türkiye'de İstanbul Ekslibris Müzesi sayılabilir (Pektaş, 2017: 47). Müzemiz, sanatsever Selçuk Ecza Holding'in Üsküdar'da uygun bir mekan vermesiyle 2019 yılında İstanbul Ekslibris Müzesi olarak kurulmuş, 2020 yılında ise Kültür Bakanlığı'nın onayını da alarak resmiyet kazanmıştır (Görsel 6).

Görsel 6. İstanbul Ekslibris Müzesi'nden bir görüntü.

Ağırlıklı olarak Orta Avrupa'da, Japonya, Rusya ve Çin'de çok yaygın olan bu sanat dalı ile ilgili 40'a yakın ülkede 50'den fazla ekslibris derneği vardır. Bu derneklerin üyesi olduğu FISAE Ekslibris Federasyonu her iki yılda farklı bir ülkede ekslibris kongresi düzenlemektedir.

Türkiye'de ilk ekslibris derneği 1997 yılında Ankara'da kurulmuştur. Fakat 2008 yılından bu yana İstanbul Ekslibris Derneği olarak etkinliklerine İstanbul'da devam etmektedir. Dernek, kurum ve kişilerden aldığı desteklerle 2003, 2007, 2010 ve 2018'de 4 uluslararası ekslibris yarışması düzenlemiştir. 2010 yılında İstanbul'da 33. FISAE Uluslararası Ekslibris Kongresi'ni organize etmiştir. İstanbul Ekslibris Derneği'nin ekslibris konusunda geniş bilgilerin yer aldığı bir "www.aed.org.tr" web sitesi ve editörlüğünü Prof. Dr. Hatice Öz Pektaş'ın yaptığı, "exlibrist.net" isimli hakemli online bir ekslibris dergisi vardır.

İletişim Objesi Olarak Ekslibris

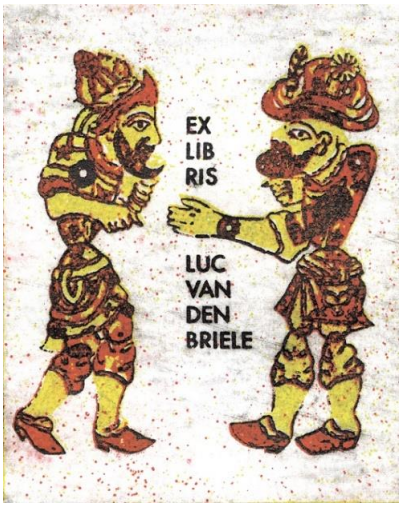
Ekslibris, üzerinde taşıdığı mesajı alıcıya gönderen bir iletişim objesidir. Mesajı, ekslibris tasarımcısı kodlar. Ekslibris siparişini veren, adına ekslibris yapılan, o ekslibrisin yer aldığı kitabın sahibi ya da ekslibrisi gören kişi alıcıdır. İletişim, ekslibrisin üzerinde taşıdığı ögelerle, imgelerle gerçekleşir. Bu imgeler, kişiye göre, onun duygusal yapısına, kültürel birikimine hatta ülkelere göre farklı anlamlar taşırlar. Bu sanatsal objelerin zenginliğidir. Ekslibris üzerinde taşıdığı imgelerle sahibine ya da konusuna gönderme yapar. Örneğin üzerinde zeybek figürü olan ekslibris, sahibinin halk oyunlarına ilgi duyduğunu, belki halk oyunu oynadığını belirten bir göstergedir.

Sanatçı, gönderici olarak ele alındığında, amaçlı veya amaçsız bir mesajı kodlayarak, oluşturduğu yapıt aracılığıyla bir göndermede bulunur. Alıcı çok geniş bir kitle olabileceği gibi çok özel, küçük bir topluluk da olabilir. Alıcı ya da okur bu yapıtla bir etkileşim ortamına girer. Yapıttan bu etkileşimle doğru orantılı olarak mesajlar alır. Eğer etkileşim yoğun olarak gerçekleşiyorsa iletişim önemli ölçüde oluşur. (Okur, 1998: 38).

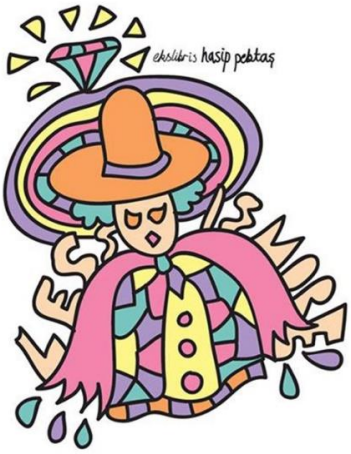
Geri bildirim iletişimin sonuç göstergesidir. Geri bildirim iletişim türüne göre farklılık gösterir. Örneğin yüz yüze verilen bir dersteki iletişim ile online yapılan bir dersteki iletişim arasında geri bildirim farklıdır. Yüz yüze iletişimde gözlerle bile olsa alıcıdan iyi bir geri bildirim alabiliriz ve bu süreklilik gösterir. Ekslibris tasarımcısının iletişimi ise ekslibris siparişi veren kişiden aldığı tepkilerle, geri bildirimlerle gerçekleşir. Elbette öncesinde sipariş veren kişinin kodladığı mesaj, özellik, tasarımcı tarafından görsel dile dönüştürülür. Tasarımcı bu oluşumda kendi kodlarını, yorumlarını mutlaka ekler. Aslında tasarımcı, çalışmasıyla onu izleyen her bireye bir iletide bulunur. Bu iletinin aktarımı ise izleyenin ekslibris ile olan etkileşim yoğunluğuna bağlıdır.

Ekslibris, diğer sanat dalları gibi kültürlerarası bir iletişim aracıdır. Her sanat yapıtında olması gereken etkileşim, ekslibris için de bir ön koşuldur. Örneğin 1995 yılında Belçikalı ekslibris koleksiyoncusu ve tiyatro yazarı Luc Van den Briele adına yapılan ekslibris, başlangıçta ona bir şey anlatmazken, yazışma sonrası ekslibris üzerindeki Karagöz ve Hacivat figürlerinin Türk kültürünü yansıtan bir gölge oyunu kahramanı olduğunu öğrenmesi çok belirgin bir kültürel etkileşimdir. Anlamlandırma daha sonra gerçekleşmiştir (Görsel 7).

Ekslibrisin bir iletişim objesi olduğunu gösteren örneklerden biri de Işık Üniversitesi öğrencisi İrem Çamlıca'nın 2012 yılında Hasip Pektaş adına yaptığı ekslibristir (Görsel 8).



Görsel 7. Hasip Pektaş, C3 (10x7,8 cm), 1995



Görsel 8. İrem Çamlıca, CGD (12x9 cm), 2012

İrem Çamlıca, ekslibris sahibi ile herhangi bir ön görüşme yapmadan tamamen gözlemlerine, etkilenmelerine dayanarak bu ekslibrisi üretmiştir. Ekslibriste görülen göstergeler, şüphesiz ekslibrisin sahibinin özelliklerini betimlemektedir. Devamlı

kullandığı fötr şapka, fular ve kravat ekslibris sahibinin tarzının göstergeleridir. Damlacıklar, ter, o kişinin enerjik ve hareketli olmasının göstergeleri olarak değerlendirilebilir (Sayın, 2017: 153).

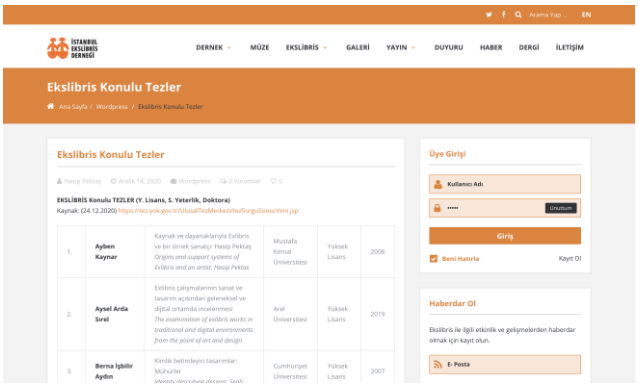
Grafik Tasarım derslerinde sıkça kullanılan "az daha çoktur" anlamına gelen "Less is more" yazısına yer verilmesi ise, hoca öğrenci iletişiminde doğru etkileşimin göstergesidir. Buradaki sözcükler bir öğretide bulunmaktan, tasarımda azlığın anlatıma güç katacağı düşüncesi hakkında mesaj vermekten daha çok, hoca ile özdeşleşmiş, adeta onu hatırlatan bir kavram gibi kullanılmıştır. Tepedeki ışıldayan elmas imgesi ise, adı geçen hocanın öğrenci zenginliğini simgelemektedir. Bu anlatım ise tasarlayan kişi olarak İrem Çamlıca'nın düşünce gizilgücünün zenginliğinin göstergesidir. İrem Çamlıca, mozaik tarzında kullandığı biçimlerle, çok renkli yaklaşımıyla ve bu anlayışı diğer çalışmalarında da kullanma başarısıyla kendi gösterge dilini oluşturmuştur.

Ekslibrisin üzerinde taşıdığı ögeler sahibinin göstergeleri, onu betimleyen imgeler olursa amacına ulaşır. Alıcı olarak sahibinin kabullenmesi de, ekslibrisi gören kişinin ekslibris sahibi hakkında bilgilenmesi de bu sayede gerçekleşir. Sipariş üzerine yapılan bir ekslibristen ve onun tasarım sürecinden bahsedersek konunun önemi daha iyi anlaşılacaktır. Nişanlısına doğum günü armağanı yaptırmak isteyen bir bayan, önce detaylı olarak onun özelliklerini, ilgilerini anlatmıştır. Can Soyer'in bir gazeteci-yazar olduğunu, Sol internet gazetesinde yöneticilik yaptığını belirtmiştir. Sosyalist dünya görüşüne sahip olduğunu, Nazım Hikmet'i çok sevdiğini, müzikle ilgilendiğini, özellikle cazsever olduğunu, "Beatles" ve "Freddie Mercury"yi beğendiğini, en sevdiği filmin ise "Güneşli Pazartesiler" olduğunu ve denizi de çok sevdiğini yazmıştır. Şüphesiz bu kadar imgenin bir araya getirilerek küçücük bir alanda anlaşılır bir kompozisyon tasarlamak kolay değildir. Nitekim yapılan taslak çalışmaları görüldükten sonra iki defa düzeltme istenmiş, bazı değişiklikler olmuştur. Örneğin son anda Can Soyer'in halk müziğine de ilgi duyduğu, özellikle de zeybek sevdiği belirtilmiş, bunun da eklenmesi istenmiştir (Görsel 9).

Görsel 9. Hasip Pektaş, CGD (8x12 cm), 2012

Sonuç

Ekslibrisin işlevini yerine getirmesi, kabul görmesi, üzerinde taşıdığı göstergelerin etkisine ve doğru iletişimin oluşmasına bağlıdır. Elbette etkileşimdeki güç de onun geleceğe kalmasını sağlamaktadır. Tasarımcı ya da sanatçı, ekslibrisin iletişim özelliğini önemseyerek, sahibini doğru betimleyerek, onun beklentilerine yanıt vererek, kitapta, koleksiyonda ya da bir sergide bu ekslibris ile karşılaşana, ekslibrisi görene estetik haz verecek şekilde tasarım yapmalıdır. Ülkemizde ekslibrise ilgi sürekli artmaktadır. Sanatçılarımızın uluslararası yarışmalarda ödüller alması, 7 üniversitede ders olarak okutulması, ekslibris konusunda 26 adet lisansüstü tezin yapılması bu ilginin göstergeleridir (Görsel 10). İlgi olduğu sürece ekslibris yaşayacak, yaygınlaşacaktır.



Görsel 10. İstanbul Ekslibris Derneği Web Sitesi, Ekslibris Konusunda Tezler.

KAYNAKÇA

Çağlar, B. (2012), Bir İletişim Biçimi Olarak Göstergebilim. *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı 3. s. 22-34

Fiske, J. (2017), *İletişim Çalışmalarına Giriş* (S. İrvan, Çev.) Ankara: Pharmakon Yayınevi

Güngör, N. (2018), *İletişim: Kuramlar ve Yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Jones, L. S. (1951), *The Human Side of Bookplates*. ABD: The Ward Ritchie Press.

Kırışoğlu, O. T. (2014), Ekslibrisin Üç Yönü: Bir Sanat Eseri, İşlevsel Bir Nesne, Bir Eğitim Konusu. *Ex-librist Uluslararası Ekslibris Dergisi*. Cilt 1. Bölüm 2. s. 17-23

Oskay, Ü. (1992), *İletişimin ABC'si*. İstanbul: Simavi Yayınları.

Okur, G. (1998), Ekslibris ve İletişim, Yayımlanmamış Y. Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Ünv.

Pektaş, H. (2017), *Ekslibris.* İstanbul: İstanbul Ekslibris Derneği Yayınları.

Rıfat, M. (2009), *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.

Sayın, Z. (2017), Sanatçı Göstergesi Olarak Ekslibris. *Ex-librist Uluslararası Ekslibris Dergisi*, Cilt 4, Bölüm 7, s. 141-154

Uçar, F. (2004), *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF COMMUNICATION AND ART

Yıl/Year:2 Sempozyum Özel Sayısı / Special Issue of The Symposium,

Kasım/November, 2021, s. 25-52.

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
Yayın Geliş Tarihi:**25-09-2021**

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date
Yayınlanma Tarihi:**30-11-2021**

ISSN: 2757-6000

Eda Uygan
Dokuz Eylül Üniversitesi
eda_uygan@hotmail.com
ORCID: 0000-0003-1479-5564

19. YÜZYIL AVRUPA RESİM SANATINDA MODERN KENT KADINI İMGESİ

Öz

18. yüzyılda başlayan bilimsel devrimlerin oluşturduğu toplumsal değişimler etkisini, 19. yüzyılda Sanayi Devrimi ile birlikte artırarak devam ettirmiştir. Bu dönemde özellikle Avrupa'yı etkileyen toplumsal, kültürel ve ekonomik yapıların değişimi ve sanayileşmenin getirmiş olduğu makineleşme süreci sanatı da etkilemiştir. Kentleşme ve modern yaşamın ortaya çıkmasıyla özellikle kadın rollerinin ve yerinin değişmeye başlaması, sanatçıların sanat tarihinde sıklıkla ve farklı şekillerde resmettikleri kadın imgesine bu dönemde de ağırlık vermelerine neden olmuştur.

Bu araştırmanın amacı, 19. yüzyılda Avrupa'da kadınların sosyal yaşama ve iş yaşamına katılımı bağlamında bir mekân olarak kent etkileşiminin resim sanatına yansımasının incelenmesi ve çözümlenmesidir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılacaktır. Tarama yöntemi ile oluşturulan bu araştırmada öncelikle ilgili konuda mevcut kaynaklar taranacaktır. 19. yüzyıl Avrupa resim sanatında sosyal yaşam ve iş yaşamı içerisindeki modern kadın imgesini kent çerçevesinde ele alan sanatçılara ve eserlerine ulaşılarak incelenmesi ve çözümlenmesi sağlanacaktır. Araştırma her sanatçının bir eseri ile sınırlandırılacaktır.

19. yüzyıl Avrupa'sının resim sanatında kadın imgesinin değişim sürecini de belirlemeyi amaçlayan bu araştırmada, Renoir, Morisot, Caillebotte, Beroud, Stevens, De Neittis, Breitner gibi sanatçıların eserlerine ulaşılmıştır. 19. yüzyıl Avrupa resmi açısından çalışmada Fransa'nın özellikle Paris kentinin öne çıktığı görülmüştür. Araştırmada sanatçıların eserlerinde kadınların giyimleriyle özellikle de şapkalarıyla ön plana çıkarıldıkları görülmüştür.

Anahtar kelimeler: 19. yüzyıl, Avrupa sanatı, Resim, Kent, Kadın, Sosyal Yaşam, İş Yaşamı

THE IMAGE OF THE MODERN URBAN WOMAN IN 19TH CENTURY EUROPEAN PAINTING

Abstract

The social changes created by the scientific revolutions that started in the 18th century continued to increase with the Industrial Revolution in the 19th century. In this period, the change of social, cultural and economic structures that especially affected Europe and the mechanization process brought by industrialization also affected art. With the emergence of urbanization and modern life, especially women's roles and place have begun to change. For this reason, the image of women, which the artists painted frequently and in different ways in the history of art, was also emphasized in this period.

The aim of this research is to examine and analyze how the interaction of the city as a space in the context of women's participation in social and business life in 19th century Europe is reflected in the art of painting.

Qualitative research method will be used in the study. In this research, which was created by scanning method, first of all, existing sources on the relevant subject will be scanned. It will be ensured that the artists and their works, who have dealt with the image of modern women in the social and business life of the 19th century European painting, in the context of the city, will be accessed and analyzed. Research will be limited to one work of each artist.

The works of artists such as Renoir, Morisot, Caillebotte, Beroud, Stevens, De Neittis, Breitner will be used in this research, which also aims to determine the process of change in the image of women in the painting art of 19th century Europe. In terms of 19th century European painting, it was seen that France, especially the city of Paris, came to the fore. In the research, it has been seen that women are featured in the works of the artists with their clothing, especially with their hats.

Keywords: 19th century, European Art, Painting, Urban, Woman, Social Life, Business Life

Giriş

Resim sanatında kadın imgesi, sanat tarihi boyunca çok farklı şekil ve biçimlerle, değişik anlatımlar içinde ortaya çıkmıştır. Sanat tarihinde sıklıkla dinsel, mitolojik, eserlerde yer verilen kadın imgesi, 17. yüzyılda özellikle Hollanda tür resminde iç mekânda da görülmüştür. Siyasal, sosyal, ekonomik, kültürel değişim ve dönüşümlerin yaşandığı 19. yüzyılda, buna bağlı olarak resim sanatında da benzer değişimler yaşanmıştır. Bu dönemde özellikle Avrupa'da yaşanan bu değişim ve dönüşümlerin kadın yaşamını ve rollerini nasıl etkilediği ve şekillendirdiği sanatçıların eserlerine yansımıştır. Kadınların kentte, toplumsal yaşama katılımlarının ve hem toplumsal yaşam içinde hem de meslek yaşamında almış olduğu rollerin sanatçıların dikkatini çekmesi, eserlerinde sıkça modern kent kadını imgesine yer vermelerine neden olmuştur. Aynı zamanda sanayileşme ve kentleşme ile birlikte toplumsal çevre, ulaşım, eğlence gibi alanlarda görülen insanların yaşam şeklinin farklılaşmasına yol açan değişim ve dönüşümler de sanatçıların ilgisini çeken diğer bir konu olmuştur.

Bu araştırmanın konusunu, tarihsel ve sosyal açıdan birçok değişimin yaşandığı 19. yüzyıl Avrupa'sında, modern kent kadını imgesinin resim sanatına yansımalarının incelenmesi ve çözümlenmesi oluşturmaktadır.

19. yüzyılda kadınların yeni sosyal yaşamda değişen yeri, toplumdaki konumları ve meslek yaşamındaki rollerinin Avrupa resim sanatına nasıl yansıdığının araştırılması amaçlanmaktadır. 19. yüzyılla değişen ve dönüşen en önemli unsurlardan biri kadınların toplumdaki yerinde ve rollerinde yaşanan farklılaşmadır. Araştırma, modern kent yaşamına geçiş ile görülen bu farklılaşmaların ve dönemin, Avrupa resim sanatındaki sanatçıların eserlerinde yansımasının görülebilmesi açışından önemlidir.

Yöntem

Bu araştırmanın konusunu Avrupa kapsamında 19. yüzyıl resim sanatında sosyal yaşam ve meslek yaşamı içindeki modern kent kadını imgesini ele alan sanatçıların ürettiği eserleri oluşturmaktadır. İlgili konu çerçevesinde önce resim sanatında, kadın imgesinin yeri açıklanarak konuya giriş yapılacak, ardından 19. yüzyılda Avrupa'nın siyasi, toplumsal yapısı ve özelliklerinden bahsedilecektir. Daha sonra konu ile ilgili eserleri olan sanatçılar ve birer eserlerinin, incelenmesi ve çözümlenmesi yapılacaktır. Çalışmada ele alınan eser örnekleri, ilgili konu başlıkları altında yapım yılına göre kronolojik olarak sıralanacaktır. Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılacaktır. Alanyazın taraması ile ilgili arşiv, yazılı kaynaklara ulaşıldıktan sonra ele alınacaklar yapıtlar belirlenecek ve daha sonra eserlerin konu çerçevesinde analizi ve çözümlenmesi sağlanacaktır. Sonuçların analiz ve çözümlenmesinde betimsel analiz yöntemi kullanılacaktır. Bu yönteme göre; elde edilen bulgular, araştırmanın sonuç bölümünde düzenli bir şekilde belirlenen konu çerçevesinde açıklanarak, ilişkilendirilmesi ve anlamlandırılması yapılacaktır.

Resim Sanatında Kadın İmgesi

Sanatın temelindeki kavramlardan biri olarak imge, zengin ve karmaşık olması sebebiyle açıklanması oldukça zordur. Kısaca "gerçekliğin zihindeki yansıması" olarak tanımlanabilen imge, zihinde oluşurken gerçekliğin yeniden kurulması, yeni herhangi bir şeyin temsili söz konusudur. Dolayısıyla zihinde imge alanının oluşumu, kişinin yalnızca algıladığı gerçeklik değildir; yaşantısı, deneyimleri ve birikimleri doğrultusunda genişler. İngiliz yazar, sanat eleştirmeni John Berger (1926-2017)'e göre ise; "Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür." (Keser, 2009, s. 168). İmge, kişinin algıladığı gerçeklik şeklindeki öznelliği ifade etse de yaşam, deneyim ve birikim gibi bireysel, psikolojik, sosyal, siyasal, kültürel olay ve durumlar için de kullanılır. Bu durumda imgenin temsili de yaşanılan çağa göre farklı anlamlar kazanabilir (Aydın, 2019, s. 5).

Avrupa resim sanatında kadın imgesi, her zaman önemi korumuş, ancak kadına farklı dönemlerde değişik anlamlar yüklenmiş ve bu değişimler sanata da yansıtılmıştır. Kadınlar sosyal çevre içinde kendilerine yüklenen görev ve sorumluluklar ile özdeşleştirilerek çeşitli kalıplar içine sokulmuştur. Böylece resim sanatında da bu

kalıplaşmış biçimleriyle aktarılmışlardır. Sanat tarihi boyunca farklı pek çok şekilde kullanıldığı görülen kadın imgesi, çağa ve topluma değişip gelişen imgelerden biridir. Günümüze dek sanatta özellikle din ve mitoloji konularında sıkça kullanılan kadın imgesinin kutsal bir tanrıça, günahkâr, doğurgan ve koruyucu bir anne ya da tüketim kültürünün bir öğesi olarak konumlandırıldığı söylenebilir (Bagherifam, 2019, s. 2). Bu açıdan resim sanatında tarihsel olarak kadın imgelerine bakıldığında daha çok ikiye ayrıldığı düşünülür. Bunlar günahkâr, kötü ve iyi bir eş, anne görevindeki kadın imgeleridir. Batı resim sanatında çıplak kadın imgelerinin kaynağı Havva'nın kendisi değil, günahıdır. İlk kadın Havva'nın yasak elmayı yemesi ve Adem'le paylaşması, günahı "evrenselleştirme" ile beraber her ikisinde de günahkarlığın utancı duygusu doğmuştur. Havva'nın asıl önemi, işlediği günah yüzünden erkeğin cennetten kovulmasıdır. Buna karşın "sanat tarihinde Havva'nın "ilk anneli"ği, Adem'in "ilk baba"lığı kadar önemli değildir." (Leppert, 2009, s. 292). Antik Yunan mitolojisinden örnek vermek gerekirse, dünyada yaratılan ilk kadın "Pandora"nın, Zeus'un insanoğluna verdiği bir ceza olduğu söylenir (Bagherifam, 2019, s. 2). Dini, mitolojik ve tarihi konulu resimlerin yanı sıra, günlük yaşamı betimleyen tür resimleri (janr) 17. yüzyılla birlikte önem kazanmıştır. Böylelikle iç mekân resimlerinde kadınların yaşamından kesitlere yer verildiği bilinmektedir (Sarhanlı, 2008, s. 10). Bu dönemde kadın ve erkeklerin toplum içindeki rollerine bakıldığında kadınlar, erkek egemenliğindeki kırılgan ve zayıf varlıklar olarak görülmüştür. Toplumsal yaşam içinde kadınlara kısıtlama ve sınırlamalar getirilmiştir. "Erkekler kamusal alanlarda, dışarıda özgürleşirken, kadınlar tüketen, doğuran anne ve eş rolü ile ev içinde, özel alanlarla sınırlandırılmışlardır. Bu durum kadınların toplum yaşamında ikinci planda olmasına neden olmuştur." (Harman'dan aktaran Can, 2019, s. 388-389). 19. yüzyıla dek kadınlar sanattan çok zanaat çömlek yapımı, tekstil, iğne işleri, yorgan, ipek dokuma, kilim, halı dokuma gibi zanaat olarak değerlendirilen ve kadın mesleği olarak görülen meslek dalları ile ilgilenmiştir. Fakat o dönemde resim, heykel gibi yüksek sanat olarak adlandırılan alanlarda eser ortaya koyan kadınların sayısının az olduğu gibi genellikle sanatçı aileden ya da soylu bir aileden geldikleri bilinmektedir (Keser ve Keser, 2011, s. 168). 19. yüzyıla gelindiğinde ise plastik sanatlar alanında eserler yapan kadın sanatçıların sayısında artış yaşanmış ve bir kısmı kendi imzalarını atabilir duruma gelmiştir (Heritier, Perrot, Agacinski ve Bacharan, 2021, s. 138).

Toplumda gerçekleşen her yenilik bir öncekine yönelik tepki, bir sonrakine ise sebep olmuştur (Aydın, 2019, s. 2). 18. yüzyılda Avrupa'da başlayan ve 19. yüzyılda da etkisini devam ettiren değişim ve dönüşümler sanata da yansımış, resim sanatında kadın imgesinin yeri de önemli ölçüde etkilenerek yeni bir anlam kazanmıştır.

19. Yüzyıl Avrupası'nda Tarihsel ve Toplumsal Yaşam

Kırsal yaşama ve tarıma dayalı bir ekonomiye sahip olan 18. yüzyılda, özellikle 1850'lerden itibaren nüfusta hızlı bir artış görülmüştür. İhtiyaçların hızlı nüfus artışı nedeniyle karşılanamayacak duruma gelmesi, yatırım için farklı alanlarının aranmasına

yol açmış ve bunun sonucu olarak Sanayi Devrimi gerçekleşmiştir (Harman ve Hobsbawn'dan aktaran Can, 2019, s. 388).

1740'lı yıllarda Sanayi Devrimi'nin başlangıcı ve Aydınlanma Çağı ile bilime yönelme başlamıştır. Böylece Antik Yunan'da M.Ö. 500'lerde görülen felsefeye, bilime ve sanata olan merak, araştırma arzusu ve tavrı 18. yüzyılda tekrar gün yüzüne çıkmıştır. Genel olarak Avrupa resim sanatına bakıldığında sosyal olay ve durumların açıklanmasında sanatın yardımcı bir rol üstlendiği görülebilir. Yeni bir üslupla modern sanatın ortaya çıkışı Avrupa'da dönemsel yoğun sosyal, bilimsel hareketliliğin yaşanması ve bunların sanata yansıması önem taşımaktadır (Demirkol, 1999, s. 5). "Kadınların gerçek yaşamdaki görünümleri, sanatçının iç dünyasındaki anlamıyla yeniden şekillenir. Böylece doğal ve gerçek olmayan bir tasarlamaya uğrar. Bu biçimlendirme doğal değil, imgenin toplumsal anlam kazanmış görünümüdür." (Demirkol, 1999, s. 13).

Bu gelişmelerle insan, akıl, eşitlik, özgürlük gibi yeni kavramların belirmesi özellikle kadınların toplum içindeki yerini önemli ölçüde etkilemiştir (Can, 2019, s. 389). Sanayi Devrimi sayesinde ilk fabrikaların kurulmasıyla fabrikalarda, kadınlar ve çocuklar daha çokta çocuklarıyla beraber anneler çalışmaya başlamıştır (Heritier ve diğerleri, 2021, s. 145). 18. yüzyılda toplumsal değişim ve dönüşümler ile başlayan kadın hareketi 19. yüzyılda etkisini genişletmiştir. Böylece ""Yeni" olan modern terimi, 18. yüzyıl aydınlanma dinamiklerinin görünür hale gelmesiyle bir şekilde 19. yüzyılda Modernizm terimi içinde kullanılır olmuştur. Çünkü 19. yüzyılın hemen öncesinde görülen teknik gelişmeler, yeni yaşama biçimlerinin oluşumlarını hazırlamıştır." (Bilhan, 2007, s. 22). Bu dönemde feministler, kadınların da erkekler gibi temel haklara sahip olan birey ve insan olması gerektiği görüşüyle, kadınlar için oy kullanma, eğitim hakkı ve evliliklerde kadının konumunun düzenlenmesi adına isteklerde bulunmuştur. 19. yüzyıl, kadınların talep ettiği hakları kısmen elde ettiği ve toplum içindeki konumlarının değişmeye ve dönüşmeye başladığı dönemdir (Demirkol, 1999, s. 63-64).

Yüzyıllar boyunca toplumun düzeni için olumsuz bakılan kadın ve sokak ikiliği tartışmasında dışarı çıkan kadın bir tehdit olarak görülmüştür. Bunun altında, sosyal rollerin cinsiyete göre belirlenmesi ve düzenlenmesi yatmaktadır. 19. yüzyıl başında klassist dönemde Fransa'da meydanlarda, caddelerin kompozisyonu ile kent planlamacılığı, yeni bir etki alanı oluşturmuştur. Ardından sanayileşme, bilim ve teknolojinin sağladığı olanaklar ile çağdaş kent planlaması gelişmeye devam etmiştir (Turani, 2019, s. 72). Batı'da yaşanan ikinci büyük gelişme ile 19. yüzyılın son dönemlerinde başlayan sanayileşme, kentlerde olağanüstü bir büyümeye sebep olmuştur (Demirkol, 1999, s. 81). 19. yüzyılın ikinci yarısında, henüz modernleşen Paris kenti, Paris Ekolü ressamları tarafından takip edilen izlenimci sanatçıların favori süjesi haline gelmiştir. (Hodge, 2019, s. 181). Fransız izlenimci sanatçı Claude Monet (1840-1926)'nin *Saint-Lazare Garı* ve Fransız izlenimci ve ard izlenimci sanatçı Camille Pisarro (1830-1903)'nun *Italiens Bulvarı* resimleri: binalar, insanların koşuşturması, anonimlik gibi 19. yüzyıl sonundaki kent yaşamının farklı yönlerini yansıtır. 20. yüzyıla doğru gelindiğinde ise kentsel çevre, sanatçılar için daha çok konu sunmaya başladığı görülmüştür (Hodge,

2021, s. 180). 19. yüzyılın sonunda modern kent yaşamını betimleyen izlenimci, gerçekçi ve ard izlenimci sanatçılar eserlerinde; barlarda ya da gece kulüplerinde, tiyatroda, koşu alanında, ya da iş yaşamında bulunan caddede yürüyen ya da birlikte yemek yiyen insanlara yer vermişlerdir (Hodge, 2021, s. 181).

19. yüzyıl ile birlikte modern toplumsal yaşamda, kadın ve mekân olarak kent etkileşiminin değişimi ve dönüşümünün en belirgin biçimde somutlaştığı alanlardan biri resim sanatıdır. Özellikle de kent yaşamı ile ele alındığında resim sanatı, kadınların kentteki davranışları, rolleri, sosyo-mekânsal sınırlılıkları ve hareket alanlarını tanımlamaya ve açıklamaya fırsat veren bir çerçeve sunar (Tuncer, 2015, s. 31). Modern yaşamla birlikte insanlar, geçmişte olduğu gibi doğdukları yerlere değiştirilemez bağlarla bağlanmak yerine, kendi istekleri ve yetenekleri doğrultusunda farklı yaşam imkânlarına sahip olmak için özgür biçimde hareket edebilecek duruma gelmiştir (Mill, 2019, s. 27). Böylesine değişimin ve dönüşümün yaşandığı bir ortamda da sanatçılar özgür bir biçimde kendi bireyselliklerini öne çıkaran eserler ortaya koymaya başlamışlardır.

19. yüzyılda moda, bir çatışma alanı olmuştur. Kadınlar giyinip süslenmeyi, güzel kumaşlardan gösterişli elbiseleri, çarpıcı saç modellerini, farklı mücevherler denemeyi sevseler de diğer yandan, hareket etmeyi zorlaştıran korseler, tarlatanlar, kabarık elbiseler ile moda aynı zamanda bir kısıtlamaya dönüşmüştür (Heritier ve diğerleri, 2021, s. 66). Bu dönemde kadınların pantolon giymesi yasaktır. 19. yüzyılda Paris emniyet müdürü, pantolon giymeye gereksinim duyan kadınların emniyet müdürlüğüne yazılı talepte bulunmaları gerektiğini bildirmiştir. Bu dönemde hayvan resimleriyle ünlü kadın sanatçı Rosa Bonheur (1822-1899)'un doğada rahat bir şekilde resim çizebilmek için talepte bulunduğu ve talebinin kabul edildiği bilinmektedir (Heritier ve diğerleri, 2021, s. 67). Bu durum 19. yüzyılda hem yeni toplumsal düzende dışarı çıkmaya başlayan kadınların varlığını hem de az da olsa meslek seçimindeki farklılıklar ile belirli alanlardaki özgürlüklerini ortaya koymaktadır.

19. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatına Yansıyan Modern Kent Kadını İmgeleri

Sosyal Yaşam İçinde Kadın İmgeleri Kent Sokaklarında Kadın İmgeleri

Şekil 1: Constantin Guys, 1860-65, Şemsiyeli Kadın, kalem ve kahverengi mürekkep üzerine sulu boya, 27 x 18,4 cm, Getty Museum, Los Angeles

Hollanda doğumlu Fransız sanatçı Constantin Guys (1802-1892), yapıtlarında kadın figürüne sıkça yer vermiştir. Hem modayı hem de kadınların kıyafetleri üzerinden ait oldukları sosyal sınıfı göstermeye çalışmıştır. Kadınlar, adeta resmedildiği giysiler ile bir bütündür ve giyimleri, sınıfsal konumlarını da açıklar (Pollock'tan aktaran Özensoy, 2017, s. 45). Bay G. toplumun hangi sınıfına ait olurlarsa olsunlar, çok süslü ve oldukça da yapay bir şatafatla güzelleştirilen kadınları betimlemeyi tercih etmiştir (Baudelaire, 2017, s. 243). Guys'ın *Şemsiyeli Kadın* isimli eseri, Paris kentinin kalabalık parklarında yürüyüşe çıkan gösterişli kıyafetiyle soylu bir kadını tasvir etmektedir. Eserdeki kadın figürü abartılı kol detayı, kabarık eteği içinde orantısız, küçük bir bedene sahiptir. Figürün anatomisi ve kıyafeti arasındaki uyumsuzluk, sanatçının eserlerindeki asıl amacının kadınların bedenlerinden çok dönemin modasını yansıttığını düşündürmektedir. "Çünkü kadınların yalnızca kendileri ile baş başa kalmalarının önüne modernite ve beraberinde taşıdığı toplumsal cinsiyet sistemi geçmiştir. Guys'ın abartılı çizimleri ise sanatçının modernitenin getirdiği dönüşümlerin cinsiyetler üzerinde yarattığı etkinin farkında olduğunu düşündürür. Bu nedenle ilk bakışta zayıf bir teknik ile çizilmiş olduğu düşünülen kadın portresi, yaşadığı çağın anını yakalayan sanatçının, o anda yaşayan bir özne olarak kendi toplumsal aidiyetini yapıtı üzerinden ifade etmesi olarak değerlendirilebilir" (Özensoy, 2017, s. 45-46). Kadının devasa elbisesi, kabarık eteklerden ya da sertleştirilmiş iç eteklerden oluşan ayrıntılı bir yapıyla desteklenmiştir. Fransız şair, sanat eleştirmeni ve deneme yazarı Charles Baudelaire (1821-1867)'e göre; sanatçının modanın zirvesinde ürettiği suluboyaları ve çizimleri, konularını yalnızca şimdiki zamanda yakalamakla kalmamış, aynı zamanda onları zamansız bir görünümle doldurup tarihi figürler statüsüne yükseltmiştir ("Woman with a Parasol", 2021).

Şekil 2: Alfred Stevens, yaklaşık 1874, Tren İstasyonunda, panel üzerine yağlıboya, 64,8 × 47 cm, Art Institute of Chicago, Şikago, Illinois

Belçikalı sanatçı Alfred Stevens (1823-1906), zarif, naif, modern kadın resimleri ile tanınan bir sanatçıdır ("At the Railway Station", 2021). Stevens, *Tren İstasyonunda* isimli eserinde de elini başına yaslamış modern ve zarif bir kadını resmetmiştir. Dönemin moda anlayışına uygun şekilde tasvir edilen kadın bir eliyle çantasını tutmakta, kucağında şemsiye ve köpeği bulunmaktadır. Resmin arka kısmında ise "Granville" yazılı bir kâğıdında kompozisyonda yer alması, sanatçının o dönemde Paris ve Granville arasındaki tren hattını belirtmek istemesi olabilir.

Şekil 3: Gustave Caillebotte, 1877, Paris Caddesi; Yağmurlu Gün, tuval üzerine yağlıboya, 212,2 × 276,2 cm, Art Institute of Chicago, Şikago, Illinois

Fransız izlenimci sanatçı Gustave Caillebotte (1848-1894), *Paris Caddesi; Yağmurlu Gün* isimli eserinde Paris'te bulunan Saint-Lazare tren istasyonundan sadece birkaç dakika uzaklıkta bulunan karmaşık kavşağı resmetmiştir. Bu kavşak, 19. yüzyılın sonlarında Paris'in değişen kentsel ortamını temsil etmektedir. Eserde düz ve geniş görünen bu kavşak, geçmişte dar, eğri sokakları olan ve nispeten dağınık bir tepedir; sanatçı, bu bölgenin yakınında büyümüştür. Fransız politikacı ve şehir planlamacı Baron Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) tarafından tasarlanan yeni şehir planının bir parçası olarak, bu sokaklar yeniden döşenmiş ve binalar sanatçının yaşamı boyunca yeniden inşa edilmiştir. Sanatçının başyapıtı olarak kabul edilen bu anıtsal kent görünümünde, ön planda gezinen ve en son moda kıyafetleri giyen gerçek boyutlarda figürlerle tamamlanmış, geniş ve sade bir modernliği çarpıcı bir şekilde yakaladığı görülmektedir. Şehir planına uygun olarak düzenlenen ünlü kavşağın resmedildiği eserde ön planda bir çiftin bulunduğu eserde kadın da modern giyimi, şapkası ve kentli kimliğiyle yer almaktadır. Resmin son derece iyi işlenmiş yüzeyi, titiz perspektifi ve büyük ölçeği, Salon'un akademik estetiğine alışmış Parisli izleyicileri memnun etmiştir. Öte yandan asimetrik kompozisyonu, alışılmadık şekilde kırpılmış biçimleri, yağmurla yıkanan ruh hali ve samimi bir şekilde çağdaş öznesi daha radikal bir duyarlılığı uyandırmıştır. Bu nedenlerle resim, büyük ölçüde sanatçının kendisi tarafından organize edilen 1877'nin ünlü Empresyonist sergisine hâkim olmuştur ("Paris Street; Rainy Day", 2021).

Şekil 4: Jean Béraud, 1880-1881, Pont des Arts'ta Rüzgârlı Bir Gün, tuval üzerine yağlıboya, 39,7 x 56,5 cm, Metropolitan Museum Of Art, New York

Rusya doğumlu Fransız izlenimci sanatçı Jean Béraud (1849-1935), Paris toplumunun günlük yaşamını ve gece hayatını resmettiği eserleri ile ünlüdür. Sanatçının günlük yaşam resimlerinden biri olan *Pont des Arts'ta Rüzgârlı Bir Gün* adlı eserinde

Paris'te Seine nehri üzerinde bir yaya köprüsü betimlenmiştir. Institut de France (Fransa Enstitüsü), Académie Française (Fransız Akademisi) de dâhil olmak üzere beş akademiyi bir araya getiren bir Fransız öğrenilmiş cemiyetidir. Paris'te bulunan Enstitü, yaklaşık bin vakfın yanı sıra ziyarete açık müzeler ve şatoları yönetmektedir ("Institut de France", 2021). Fransa Enstitüsü ile Louvre'daki Cour Carrée arasındaki Seine'yi kapsayan bir yaya köprüsü olan Pont des Arts (Sanatlar Köprüsü)'ı tasvir etmiştir. Burada, Institut de France ile Louvre Müzesi'ndeki ana avlulardan biri olan Cour Carrée arasında Seine'yi kapsayan bir yaya köprüsü olan Pont des Arts'taki hareketli trafiği tasvir etmektedir. Rüzgâr, silindir şapkalarını tutan beyleri bırakır ve şık, zarif bir genç kadının eteklerini kaldırarak, uçuş uçuş görüntüsünü ortaya çıkarır. Béraud, eserde kendini Quai du Louvre'da konumlandırmıştır; Enstitü'nün kubbesi ise arka planda görülmektedir ("A Windy Day on the Pont des Arts" , 2021).

Şekil 5: Vincent Van Gogh, 1886, "Le blute-fin" Değirmeni, tuval üzerine yağlıboya, 55,2 x 38 cm, Museum Fundatie, Zwolle

Hollandalı ard izlenimci sanatçı Vincent Van Gogh (1853-1890)'un *"Le blute-fin" Değirmeni* adlı eserini 1975 yılında, Museum de Fundatie'nin kurucusu ve Museum Boijmans Van Beuningen'in eski direktörü Dirk Hannema, (1895-1984) Paris'teki Hein sanat galerisinden satın almıştır. Resmi Van Gogh'a ait olabileceğini düşünmüş, ancak bu satın alma o zaman herhangi bir ilgi görmemiştir. Fakat 2010 yılında, Hannema'nın tabloyu haklı olarak on dokuzuncu yüzyılın en ünlü Hollandalı sanatçısına atfettiği anlaşılmıştır ("De molen 'Le blute-fin", 2021). 1886 yılında Paris'te resmedilen eser, Montmartre'deki Moulin Blute-fin'i, sahneyi dolduran dikkate değer sayıda figürle göstermektedir. Blute-fin Mill, Van Gogh'un Paris çalışmalarında öne çıkan bir şey olmasa da onun sanatsal tutkuları hakkında bilgi içermektedir. Sanatçı, kariyerinin başlangıcından itibaren insan figürünün ressamı olmak istemiştir. Bu eser de, o dönemdeki Paris canlılığının en iyi resmedilmiş ifadelerinden biridir ("Vincent van Gogh's The Blute-fin Mill", 2021). Dönemin modasına uygun giyinen Quinsac'ın kadınları, esen rüzgârla canlanırken hem arka plandaki yel değirmenine çıkmaya çalışan hem de merdivenlerden aşağı inen kalabalık resme hâkim olmuştur (Gramotnev, 2019, s. 76).

Şekil 6: George Hendrik Breitner, 1898, Amsterdam'daki Paleisstraat'taki Singel Köprüsü, tuval üzerine yağlıboya, 100 × 152 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

Hollandalı ressam ve fotoğrafçı olan George Hendrik Breitner (1857-1923), özellikle Amsterdam izlenimciliği için önemli sanatçılardan biridir. Fotoğrafçı olmanın avantajını da kullanan sanatçı, resimlerine hazırlanırken sık sık fotoğraf çekmiştir. Breitmer'in *Amsterdam'daki Paleisstraat'taki Singel Köprüsü* adlı resmi için de bir dizi ön çalışma da bilinmektedir. Eserin merkezinde yer alan kadının izleyiciye doğru yürümesi ve görüntünün kesilmesi çok fotografik bir görünüme sahiptir. Başlangıçta burada bir hizmetçi resmedildiği, ancak olumsuz eleştirilerden sonra resimlerini satan sanat satıcısının, Breitner'dan onları bir hanımefendiye dönüştürmesimi istediği bu nedenle resmin değiştirildiği bilinmektedir ("De Singelbrug bij de Paleisstraat in Amsterdam", 2021).

Sosyo-Kültürel Alanda ve Eğlence Mekânlarında Yer Alan Kadın İmgeleri

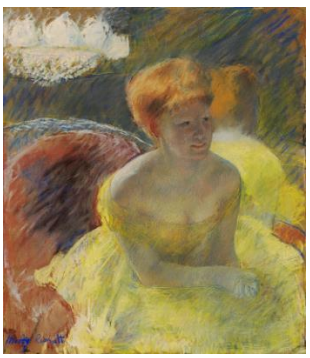
Şekil 7: Berthe Morisot, 1875, Baloda, tuval üzerine yağlıboya, 62 x 52 cm, Musée Marmottan, Paris

Fransız izlenimci ressamlardan biri olan Berthe Morisot (1841-1895), genel olarak dış ve iç mekânlardaki kadınları resmetmiştir (Erden, 2016, s. 52). Geleneksel düşünceye bağlı kalan sanatçı, kadınları daha çok bahçelerinde, evlerinde ya da parklarda tasvir etmiş; toplumsal hayata onları pek dâhil etmemiştir. Baloya giden kadınları, modern yaşamın sahnelerinde bile kendi evinde tasvir etmiştir. Sanatçının *Baloda* adlı resmi, bu temayı işleyen nadir resimlerinden biridir. Figürün resmedildiği mekân büyük ihtimalle sanatçının evinin bahçesidir. Figür, gece hayatı içinde sunulmaya çalışılmış olsa da, ifade ve pozu "evinin kadını" konumunu korumaktadır (Sarhanlı, 2008, s. 148). Eserin arka planında yemyeşil bitkilerin varlığı ile sanatçı, Paris'te Avenue d'Eylau'daki dairesinde

bilinmeyen bir modelin pozunu tasvir etmiştir. Resimde sanatçı, ağırlıklı olarak modelin elbisesine ve aksesuarlarının işlenmesine önem vermiştir. Korsenin şifonu, eldivenleri ve ağırlıklı olarak beyaz yelpazesi, saç, göz ve arkadaki koyu bitkilerle tezatlık oluşturmaktadır. Sarı, mavi, kırmızı ve yeşil ile aydınlanan eser, 1875 yılının kısıtlı palet karakteristiğini tamamlar şekildedir ("Au Bal", 2021).

Şekil 8: Louis Béroud, 1877, Opera Merdivenleri, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 54 cm, Musée Carnavalet, Paris

Fransız sanatçı Louis Béroud (1852-1930), *Opera Merdivenleri* isimli eserinde Fransa'nın Paris kentindeki Palais Garnier adındaki opera binasını resmetmiştir. İkinci İmparatorluk döneminde tasarlanan, "III.Napolyon" tarzının bir başyapıtı olan ünlü Garnier Operasının, 1875'e kadar törenle açılışı yapılmamıştır. Bir gerçekçilik ustası olan Béroud, bu eserinde opera binasının en görkemli bölümlerden birini temsil etmektedir. Bir akşamın animasyonunu çağrıştıran büyük merdivenin resmedildiği eserin sağında yer alan, opera binasının mimarı Fransız Charles Garnier (1825-1898)'in arkadan bir karakteri selamlayarak davet etmesi, resme izleyici daha çok çekmektedir ("L'escalier de l'Opéra", 2021). Büyük bir kalabalığın yer aldığı eserde erkekler, dönemin modasına uygun olan koyu renk takımlarıyla betimlenmiştir. Kadınlar ise erkeklerden farklı olarak değişik renklerdeki şık elbiseleriyle dikkat çekici bir biçimde kentin önemli mekânlarından bir olan Palais Garnier'da opera ya da bale izlemeye gelmiştir.



Şekil 9: Mary Cassatt, yaklaşık 1879, Tiyatroda, kâğıt üzerine pastel boya, 55.4482 x 46.0502 cm, Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City

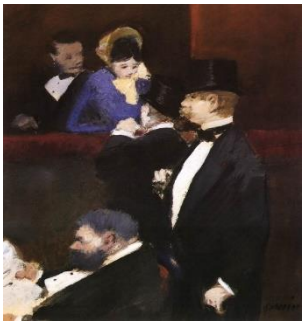
Aslen Amerikalı izlenimci sanatçı Mary Cassatt (1844-1926)'ın, hayatının büyük çoğunluğunu Fransa'da geçirdiği ve Fransız İzlenimcilik akımına değerli katkılar sağladığı bilinmektedir (Yılmaz, 2015, s. 78). Cassatt, *Tiyatroda* adlı eserinde, yalnız bir kadını resmin merkezine oturtmuştur. Resmin konusu, tuvalin büyük bölümünü kaplayan sarı, gece elbiseli genç kadının titreşen enerjisidir (Sarhanlı, 2008, s. 154). Eserdeki kadın, oturmuş, ellerini kucağında kavuşturmuş ve hafifçe sola dönük bir biçimdedir. Avize sol üst köşede parlamaktadır ("At the Theater", 2021). 19. yüzyılda kısmi özgürlüğün tadını çıkaran kadınlar, konsere gitmek gibi eğlenceli aktivitelerden hoşlanmıştır. Böylece, modern kentte gelişen kadın seyirci kültürü de Cassatt'ın eserlerinde görülebilir. Bu tür sahnelerin betimlendiği eserlerde izleyiciler ya doğrudan ya da arkadan görülmüş, kadınlar da gösteri havasına uygun şekilde giysilerle sunulmuştur. Ama kırmızı bir kadife loca koltuğunda oturan kadın, aktif rol oynar, gecenin öneminin farkındadır; bilinçli bir izleyici olduğu ifadesinden ve duruşundan bellidir. Sanatçının asıl amacı genç bir kadının eğlendiğini açıkça göstermektir (Sarhanlı, 2008, s. 154).

Cassatt'ın eserindeki modelin, kız kardeşi Lydia olduğu düşünülmektedir. Kronik hastalığına rağmen resimde mutlu görünmesi, sanatçının tipik bir Amerikan kadınını da sergilediği söylenebilir. 1882 yılında kardeşi ölen Cassatt, sonraki yıllarda, kardeşini hep iyi günlerindeki gibi oldukça fazla resmetmiştir (Saraç, 2018, s. 66).

Şekil 10: Giuseppe De Nittis, 1879, Posillippo'da Öğle Yemeği, tuval üzerine yağlıboya, 173,3 x 109 cm, Galleria d'Arte Moderna di Milano, Milan

İtalyan sanatçı Giuseppe De Nittis (1846-1884), Paris Salon Sanatı üslubu ile izlenimci tarzı birleştirmesiyle tanınır. Sanatçının Posillippo'da Öğle Yemeği isimli resmi, Napoli'de kaldığı süre boyunca 1878 yılının sonu ile 1879 yılının baharı arasında yaşadığı bir akşam kutlamasını ölümsüzleştirmektedir. Eleştirmenlerin, ressamın 1878 yılında Paris Exposition Universelle (Paris Evrensel Sergisi)'den sonra Napoli'ye dönüşünde hemfikir olmaları bu tarihi doğrulamaktadır. Resmin arka planında Cape Posillipo ve Palazzo Donn'Anna'dan buranın İtalya'nın Napoli kenti olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Nittis ile diğer sanatçı arkadaşları arasında körfeze bakan bir terasta yapılan görüşmelere tanıklık etmektedir; bu akşamlarda sanat üzerine tartışmalar, şarkı söyleme ve gitar eşliğinde yapılmaktadır. Karakterlerin tanımlanması tartışmalıdır, sadece merkezde görünen De Nittis'in karısı Léontine kesindir. Sağda oturan erkek ve kadının Eduardo Dalbono ve eşi Adele olduğu tahmin edilmektedir. Bu arada, sakallı erkekler için birkaç isim önerilmiştir. Bu belirsizlik, bazı eleştirmenlere göre bunların gerçeklikten değil, Fransız sanatına atıfta bulunmalarından kaynaklanmaktadır. Resim

aslında De Nittis'in Manet'nin çalışmaları ile olan ilişkisinin bir sembolü olarak kabul edilmektedir. O zamanlar tamamlanmamış ve küçük bir eser olarak kabul edilen tablonun De Nittis tarafından Paris'e getirildiğini ve ölümüne kadar orada atölyesinde kaldığı bilinmektedir (“Lunch at Posillippo”, 2021).



Sekil 11: Jean Louis-Forain, 1880, Opera’da bir Loca, krem dokuma kâğıt üzerine guaj boya, 28,9 x 23,7 cm, Harvard Art Museums, Harvard University, Cambridge

İzlenimci Fransız bir ressam ve matbaacı olan Jean Louis-Forain (1852-1931), tıpkı Degas gibi tiyatro ve restoran motiflerini tercih etmiştir. Degas'ın takipçileri arasında en güçlü sanatsal kişiliklerden biridir. Bir ressam olarak, ışık koşulları için hassas bir dokunuşa ve görsel bir alanın yapısal bölünmesi için ince bir yeteneğe sahip olan sanatçı, izlenimci tekniklerde ustalaşmıştır. Eğlence dünyasının küçük formatlı sahneleri, karanlık ve aydınlık ya da güçlü, parlak renklerin ayırt edici karşıtlıklarını kullanmış ve kabataslak gölgeleri, kendi üslubuyla asimetrik değerleri olan daha önemli düz renk bloklarıyla birleştirmiştir. Bir eğlence sahnesinin küçük bir bölümünü gösteren *Opera’da bir Loca* adlı eseri, opera izlemeye gelmiş ve bir locada bulunan seyircileri göstermektedir (“A Box at the Opéra”, 2021). Bu dönemde 1860’lı yıllardan sonra görülen erkek giyiminin kapalı, katı ve koyu renklere bürünmesi; zarif ve hafif elbiselerin ise ancak kırlarda giyilmesi resim sanatına da yansımıştır. Kadınların elbiseleri ise renk çeşitliliği ve aksesuarlarıyla ön plana çıkmıştır (Willerwal, 1991, s. 1186). Bu eserde de erkeklerin benzer biçimde ve koyu takımlar ile tasvir edilmiş kıyafetleri ile görülmektedir. Modern, mavi bir elbise ve şapkası ve aksesuarlarıyla locada bulunan kadın figür ise sohbet ettiği görülmektedir.

Şekil 12: James Tissot, 1885, Paris'in Kadınları: Sirk Aşığı, tuval üzerine yağlıboya, 147,3 x 101,6 cm, Museum of Fine Arts, Boston, Massachusett.

Fransız ressam James Tissot (1836-1902)'un, yaşamının çoğunu İngiltere'de geçirmiş olduğu bilinmektedir. Tıpkı İzlenimciler, özellikle de arkadaşı Edgar Degas gibi konularını modern şehir yaşamından seçmiştir. Bununla birlikte, kesin, ayrıntılı ve anekdot tarzı, muhafazakar akademik resimle daha fazla yakınlık göstermiştir. Sanatçının *Paris'in Kadınları: Sirk Aşığı* adlı eseri La Femme à Paris (Paris'in Kadınları) adlı bir seriye aittir, farklı sosyal sınıflardan kadınları tesadüfen çeşitli mesleklerde ve eğlencelerde karşılaşmış gibi gösteren on sekiz büyük resimden biridir. Bu eserde yüzü izleyiciye dönük bir kadının, resmin dışına doğrudan bakışıyla izleyiciyi eylemin bir katılımcısı olarak bağlar. Etkinlik, amatör sanatçıların aristokrasinin üyeleri olduğu bir "yüksek yaşam sirki"dir ("Woman of Paris: The Circus Lover", 2021).

Şekil 13: Louis Anquetin, 1888, Élysée Montmartre'da Zarif Bir Kadın, tuval üzerine yağlıboya, 90,5 x 72 cm, Art Institute of Chicago, Şikago, Illinois

Fransız sanatçı Louis Anquetin (1861-1932), 1882 yılında Paris'e geldikten sonra Toulouse-Lautrec ile tanışmıştır. Yenilikçi Aquetin, Lautrec'in sözleriyle "stüdyonun görkemi" olarak nitelendirilmiştir. Her iki sanatçı da modern hayata, özellikle de Paris'in gece hayatına odaklanmıştır. Sanatçının *Élysée Montmartre'da Zarif Bir Kadın* adlı resmi Moulin de la Galette ve Moulin Rouge'dan önce gelen bir dans salonu olan Élysée Montmartre'nin bahçesinde yürüyen yalnız bir kadını tasvir etmiştir. Kadının baskılı elbisesi ve andıran abartılı şapkası ile modadan çok bir kostümü andırmaktadır ve kimliği

anlaşılamamaktadır. Arka planda ağaçların arasında gizlenen kadın figürlerinin aksine, Ön plandaki kadının zarifliği ve spot ışıklarındaki rahatlığı, ziyaretçiden ziyade popüler eğlence mekânının adeta bir parçası gibidir. (“Modern Art Monday Presents: An Elegant Woman at the Élysée Montmartre By Louis Anquetin”, 2021)**.**

Şekil 14: Luis Jiménez Aranda, 1889, Paris Fuarında Hanımefendi, tuval üzerine yağlıboya, 120,7 x 70,8 cm, Meadows Museum, University Park, Teksas

Luis Jiménez Aranda (1845-1928), İspanya doğumlu Fransız bir sanatçıdır. Sanatçının, *Paris Fuarında Hanımefendi* adlı dikey eseri, yaklaşık dört fit yüksekliğinde ve iki fit genişliğindedir. Resim, taş korkuluğa yaslanmış bir kadını gösterir. Kadın, beyaz gömlek üzerine siyah bir ceket ve kafasında küçük, kırmızı şapka ile modaya uygun giyinmiştir. Sol tarafta olan hanımefendi, mavi bir etek giymiş, belden ayak bileği kadar uzanan etek ucu, dantel bir bantla süslenmiştir. Koyu renk çoraplar ve fiyonklu parlak siyah ayakkabılar giymiştir. Eldivenli sağ elinde ten rengi bir eldiven, sol elinde ise kapalı kırmızı bir şemsiye tutmaktadır. Şemsiyenin ucu, sol ön tarafında, ferforje bir kafe sandalyesinin koltuğuna dayalıdır. Aynı sandalyenin koltuğunda mavi ciltli bir kitap sağında ise iki sandalye ve bir masa vardır. Sandalyelerden birinin koltuğunda siyah bir şemsiye, masanın üzerinde ise Le Figaro gazetesi ve biri boş diğeri dolu iki bira bardağı durmaktadır. Arka planda halka açık ve yeşil alanı bulunan Champs de Mars'taki Paris Fuarı'nın birkaç pavyonu ve orijinal kırmızı kahverengi renginde Eyfel Kulesi'nin bir bölümü görülebilir (“Lady at the Paris Exposition”, 2021).

Şekil 15: Louis Abel-Truchet, yaklaşık 1890, Fuar Alanı, Yer Pigalle, tuval üzerine yağlıboya, 45,7 x 38,1 cm, Gallery 19c, Kaliforniya

Belle Époque (Güzel Dönem) döneminin Fransız poster sanatçısı ve ressamı olan Louis Abel-Truchet (1857-1918)'in kariyerindeki en seçkin eserleri arasında Fransız halkının keyif aldığı eğlence sahneleri yer almaktadır. La fête foraine, genellikle basitçe karnaval veya gezici lunapark olarak adlandırılan bir gezici karnavaldır. Eğlence gezileri, yiyecek satıcıları, ürün satıcıları, şans ve beceri oyunları, heyecan verici eylemlerden oluşabilen eğlence şovları görülür. Gezici karnaval, eğlence parkı veya lunapark gibi kalıcı bir yerde kurulmaz, bir yerden bir yere taşınır, hem şehrin yakınlarda hem de şehir içinde açık alanlara takılır ve bir süre sonra yeni bir yere taşınır ("Traveling Carnival", 2021). Belle Epoque Paris, Işık Şehri'nin modernliğini ve heyecanını yakalamak isteyen sanatçılar için sonsuz konular sağlamıştır. Abel-Truchet, Seurat, Toulouse-Lautrec ve İspanyol sanatçı Pablo Picasso (1881-1973) da dâhil olmak üzere, bu popüler fuarların zevkini ve bazen de karanlık yüzünü anlatan birçok sanatçıdan biridir. Sanatçı, *Fuar Alanı, Yer Pigalle* adlı eserinde gece gökyüzünde parlayan gaz fenerleriyle dönen atlıkarıncanın parlak ışıklarını ve uzaktaki dönme dolabın iskelet formunu yansıtmıştır. Yürüyüş yolu seyircilerle doludur; iri bir adam ve onun kadın arkadaşı, kırmızı pantolonları ve kepleri ile tanımlanan bir grup asker ve bize doğru hareket eden iki kadın (çalışmak veya eğlenmek için fuarda olup olmadıklarını söylemek mümkün olmasa da) sanki seyirciye Place Pigalle'nin gösterisinin başlamak üzere olduğunu haber verir ve akşam şenliklerine katılmaya çağırır gibi izleyiciye sanatçının gözünden bakmaktadır ("Fairground, Place Pigalle", 2021).

Şekil 16: Paul Gustave Fischer, 1891, Sirk Çeşitliliği: Jernbanegade'de Bir Akşam, Sirk Binası, Kopenhag, tuval üzerine yağlıboya, 80,6 x 105,4 cm, Özel Koleksiyon

Danimarkalı sanatçı Paul Gustave Fischer (1860-1934) *Sirk Çeşitliliği: Jernbanegade'de Bir Akşam, Sirk Binası, Kopenhag* adlı eserinde bir sirk gösterisini resmetmiştir. Kopenhag'daki Sirk Binası, sirk gösterilerine ev sahipliği yapmak için 1866 yılında tamamlanmıştır. Bina daha sonra 1914 yılında çıkan bir yangın nedeniyle kül olmuştur. Bu nedenle mevcut tablo, 1891'den itibaren iç mekânın önemli tarihsel bir kaydıdır. Sahnede ünlü Fransız aktris Madame Pacra Marseillaise şarkısını söylemektedir. Masada oturan sanatçının kardeşi Niels Fischer, ön planda solda, puro içerken izleyiciye arkasını dönmüş şekilde tasvir edilmiştir. Kompozisyonun ortasında duran sanatçının iki arkadaşı Høyrup ve Tontoppidan ayakta durmaktadır. Sanatçının karısı Dagny Fischer ise zarif bir kürk manto giymiş, sağdaki masada otururken resmedilmiştir ("I Cirkus Varieté: An evening at the Cirkusbygningen, Jernbanegade, Copenhagen", 2021).

İş yaşamına Dâhil Olan Kadın İmgeleri

Şekil 17: Pierre-Auguste Renoir, 1874, Parisli, tuval üzerine yağlıboya, 163,2 x 108,3 cm, National Museum Cardiff, Galler

İzlenimcilik akımının önde gelen isimlerinden biri Fransız ressam Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)'dir. Sanatçının *Parisli* adlı eseri, 1874 yılında ilk Empresyonist sergisinde yer almıştır. Eserdeki model, 1863-68 yılları arasında Odéon'da oynayan Madam Henriette Henriot (1857-1944)tur. Renoir onu, resimlerinde sık sık model olarak kullanmıştır. Resme Parisli adını vererek, onun belirli bir bireyden ziyade bir tipi temsil ettiğini belirtmiştir. 1874 sergisinin bir eleştirmeni eser ile ilgili görüşünü, "Ayak bileği botunun burnu neredeyse görünmez ve küçük siyah bir fare gibi dikizliyor" şeklinde ifade etmiştir. Kadının şapkası bir kulağının üzerine eğik ve cüretkâr bir şekilde cilveli... Gülümsemesi sahte ve yüzü hem yaşlı hem de çocuksudur. Bu karmaşık durum tuhaf olsa da modelde bir naiflik de vardır. Eserden bu küçük hanımın iffetli görünmek için çok uğraştığı izlenimi edinilir. Son derece iyi boyanmış elbise gök mavisidir. Daha önce Edgar Degas'ın arkadaşı Fransız sanayici, sanat koleksiyoncusu ve izlenimci ressam Henri Rouart (1833-1912), Fransız yeni izlenimci ressam Paul Signac (1863-1935) gibi sanatçılar tarafından beğenilen seçkin koleksiyonunda yer alan bu eser, 1913 yılında Gwendoline Davies (1882-1951) tarafından satın alınmıştır ("La Parisienne", 2021).

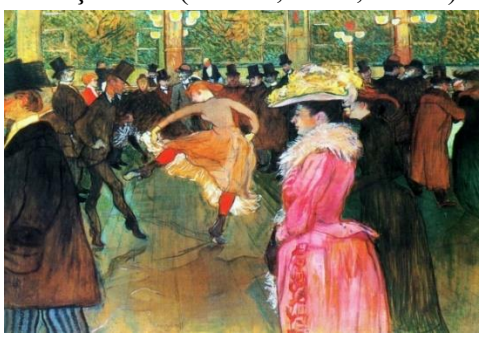
Şekil 18: Edgar Degas, 1882, İki Kadın, kâğıt üzerine pastel boya, 76 x 85 cm, Özel Koleksiyon

Fransız heykeltıraş, ressam ve çizer olan Edgar Degas (1834-1917), daha çok dans temalı eserleri ile öne çıkmıştır. Toplumsal cinsiyetin modern toplumdaki davranışları şekillendirmesine büyük ilgi duyan sanatçının resimlerinde karşılıklı ilişkiler oldukça iyi yansıtılmıştır. "Örneğin; kadınların karşılıklı ilişkilerindeki samimiyet erkeklerin çok daha koruyucu ve iddialı tavırlarından kati suretle ayrılmaktadır. Bu resimde bir şapkacı asistanı müşterinin denediği şapkayı düzeltmektedir. Degas figürlerin giysilerinin detaylarına ve şapkanın tasarımına büyük özen göstermiştir. Müşteri resim çerçevesinin dışında kalan aynadaki yansımasına dikkatle bakmaktadır" (Kear, 2013, s. 142).

Şekil 19: Edouard Manet, 1882, Folies-Berger'de Bar, tuval üzerine yağlıboya, 96 x 130 cm, The Courtauld Institute of Art Gallery, Londra

19. yüzyılda modern yaşamı konu alan ilk sanatçılardan biri Fransız ressam Edouard Manet (1832-1883)'nin sembollerle dolu olan *Folies-Berger'de Bar* isimli eserinde ellerini, beyaz mermer bir masaya yaslamış, önünde çeşitli içki şişeleri bulunan genç bir figür resmin odak noktasındadır. Adı Suzon olan genç kadın, hem Monet'nin modelliğini hem de Folies-Berger'de barmenlik yapmaktadır. Eserdeki mekân, Montmartre Bulvarı yakınında Paris'in önemli eğlence mekânlarından biridir (Öndin, 2919, s. 22). "Barın adındaki "folies" sözcüğü (Latince folia), yapraklar tarafından gizlenmiş ve içinde her türlü eğlencenin yapıldığı kırsal ev anlamına gelir. İkinci sözcük de barın yakınında bulunan sokağın adıdır: Rue Bergere." (Öndin, 2019, s. 22). Eser sanatçının yaptığı son büyük eseridir. Manet, resmi için taslakları yerinde çizmiş, fakat eserini stüdyoda tamamlamıştır (Graham-Dixon, 2018, s. 223). Dönemin eğlence merkezlerinden biri olan Folies-Berger'de birçok balkon bulunmaktadır. Genç figürün arkasında aynadan yansıyan görüntüde ise balkonlardan birinde oturan kalabalık

görülmektedir. Erkekler koyu renklerle tasvir edilmiş, kadınların ise karışık renklerle, eldivenli ve şapkalı bir şekilde betimlenmiş, modern Paris yaşamını yansıtılmıştır. Balkonda ön kısımda yer alan sarı eldivenli kadın, Mery Laurent, onun arkasındaki bej renkli elbiseli kadın, Jeanne de Marsy, Manet'nin arkadaşlarıdır (Öndin, 2019, s. 22). "Folies –Bergere'de bir barın alegorik bir yorumu da resmin "Cennet ve Cennet'ten Kovuluş" imgesi olduğudur. Tavandan yere kadar uzanan aynalarda, eğlenen Parisliler betimlenirken -neşeli ve sınır tanımayan bir gece hayatı görüntüsü-iyi giyinimli barmen kadın, bu tür gece zevklerine asla katılamayacak ve daima bir izleyici olmaya mahkûm, kederi yüzüne yansımış bir Venüs figürü gibidir." (Thompon, 2014, s. 44). "Manet aynı konuyu çeşitli yönlerden ele almıştır. Bu resimlerden ilki Rotterdam'ın Boymans Müzesi'nde, biri ünlü petrol kralı Gülbenkyan'ın özel koleksiyonunda, öbürleri de New York, Wahington ve Kansas City şehirleridir."(Altuna, 2019, s. 156). Resim "çağdaş öncü sanatın en ilgi çekici örneklerinden" biridir. Sanatçı eğlenen mutlu kalabalığı, aynadan yansıyan görüntüyle izleyiciye iletmiştir. Arka planda görünen modern kent insanlarının oluşturduğu kalabalık, serbest, lekesel, izlenimci bir biçimde ele alınırken ön plandaki genç kadın ise gerçekçi ve ayrıntılı, titiz şekilde işlenmiştir. Genç kadının ruhsal yapısı ise arka plandaki insanlar ile oldukça zıttır (Altuna, 2019, s. 155).



Şekil 20: Henri de Toulouse-Lautrec, 1889-1890, Moulin Rouge'da: Dans, tuval üzerine yağlıboya, 115,6 x 149,9 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pensilvanya

Fransız sanatçı Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), özellikle Moulin Rouge (Kırmızı Değirmen)'u resmettiği resimlerle üne kavuşmuştur. Sanatçının büyük ebatlardaki *Moulin Rouge'da: Dans* adlı resim de 1890'da, Paris yakınlarında bulunan bu popüler dans salonunu göstermektedir. Koyu renk paltolu erkekler ve silindir şapkalar kendi aralarında sohbet ederken kadınlar, süslü şapkalar ve tüylü şapkalar ile tasvir edilmiştir. Merkezde insanlar dans etmektedir. Figürler ve eğimli döşeme tahtaları arasında geniş, açık alanlar resmin içine girmeye ve kalabalığa katılmaya davet eder gibidir. Ön planda pembe giysi ile gösterilen kadın profilden, gözleri kapalı, dansçılara dönük bir biçimdedir. Hareketsiz silüetler bakışımızı dansçının kıvrımlı, ritmik figürlerine doğru çeker. Dansçının gölgeleri ön plandaki yerde vücutlarının şekillerini yansıtmaktadır. Lastik görünümlü bacakları olan erkek dansçı, takma adı Kemiksiz Valentine olan tanınmış bir oyuncudur. Burada dans öğretirken gösterilmektedir. Arka planda barmen zor seçilmektedir, siyah bluz giyen şapkalı beylere içecek servisi

yapmaktadır. Çubuğun arkasında dört dikey sütun ve üç gaz lambası, arkasındaki ağaçları aydınlatan avizeler bulunmaktadır. Lautrec, düzenlenmiş renklerini özel bir şekilde kullanarak, birçok insanla gerçek bir dans salonu hissi yaratmaya çalışmıştır. Neredeyse gürültülü müziği ve kahkaha atan kalabalığın dumanlı hava ve kokuyu izleyiciye hissettirmektedir. Sanatçı, bir gece kulübü olan Moulin Rouge'un ilk müşterileri arasındadır. Lautrec, kariyerinin en büyük ve en hırslı eserlerinden biri olan bu tuvale, mekânın 1889 yılının ekim ayında açılmasından kısa bir süre sonra başlamıştır. Arkasında, muhtemelen Lautrec tarafından yazılmış bir el yazısında "Valentin tarafından yeni kızların eğitimi" yer alır. Esnekliğiyle tanınan bir gece kulübü yıldızı olan Valentin, hareketli tekmeleriyle kırmızı çoraplarını ve kabarık beyaz iç eteklerini ortaya çıkaran bir kadın partnere bakan ince, şapkalı bir figür olarak tasvir edilmiştir. Gösteriler arasındaki gayri resmi bir anı vurgulayan tablo, kulübün müşterileri ile göz alıcı eğlencesini sunar. (“At the Moulin Rouge: The Dance”, .2021).

Şekil 21: Georges Seurat, 1891, Sirk, tuval üzerine yağlıboya, 186 x 151 cm, Mesee d’Orsay, Paris

Fransız sanatçı Georges Seurat (1859-1891)’nın *Sirk* adlı eseri *Parade et Chahut , Le cirque* olarak isimlendirilen modern şehrin popüler cazibesi gece gösterilerine adanmış, bir serinin üçüncü parçasıdır. Sirk teması, 1880'lü yıllarda, özellikle Renoir, Degas ve Toulouse-Lautrec ile sıklıkla işlenmiştir. Ancak *Sirk,* bu dönem içindeki bölünmeci araştırmanın en etkileyici uygulamalarından biridir. Seurat eserinde Charles Henry (1859–1926) 'nin çizgi ve rengin psikolojik etkileri üzerine teorilerini ve ayrıca Fransız kimyager Michel Eugène Chevreul (1786-1889) ve Amerikalı fizikçi Nicholas Ogden Rood (1831-1902) tarafından formüle edilen renklerin optik karışımı yasalarının teorilerini yorumlamıştır. Resimde iki mekân yan yanadır: pist ve sanatçılar, hepsi kıvrımlı, stilize arabesk ve spiraller içinde, dinamik hatta dengesizlik içindedir. Tribünlerde izleyiciler, katı, dik, hareketsiz duruşları ile titiz bir geometri oluşturulmuştur Seurat, resmini doğrudan tuval üzerine boyanmış koyu bir bordür ve aynı mavi tonla işlenmiş düz bir çerçeve ile izole etmiştir. Renklerin düzeni de kesin kurallara uyar: İlkel ve saf renklerin kullanımı tuvale hâkimdir. Palet üç temel tonla eşleşir: kırmızı, sarı ve mavi (“Le Cirque” 2021).

“Resmin ön planına, Seurat’nın turuncu ve kırmızı “noktalar” eklemeye başladığı yere baktığımızda ise en yüksek ton karşıtlığı olan alanları belirlerken bitmiş resimde karanlık

bölgelerin zengin, aydınlık bölgelerin parlak görünmesini sağlama almak için nasıl ince hesaplar yapıldığını görebiliriz." Sanatçı eserinde kıvrımlara ve oylumlara oldukça ağırlık vermiştir. Ritim oluşturmak amacıyla desen, sirk müziğini çağrıştıran görsel bir unsur olarak ise doku kullanmıştır. Resmin aynı zamanda 19. yüzyılın görünüş takıntısının sonunu getirdiği de ifade edilmektedir (Thompson, 2014, s. 64).

Eserde hareket halindeki beyaz bir atın üzerinde dengede durmaya çalışan sarı elbisesiyle bir kadın akrobat görülmektedir. Eser ile bu dönemde kadınların meslek yaşamında gösteri sanatlarında da aktif rol aldığını göstermektedir. Aynı zamanda arka planda izleyiciler arasında modern giyimleriyle kadınların, gösteriyi izlemeye gelmesi sosyal yaşama dâhil olduklarını göstermektedir.

Sonuç

Araştırmada Fransız sanatçıların daha fazla eserlerine ulaşılmış, özellikle kent olarak da Paris öne çıkmıştır. Bunun dışında Hollanda, Danimarka, İtalya, Belçika'daki sanatçılara ulaşılmıştır. İncelenen eserlerde İzlenimcilik yaygın olmak üzere Ard İzlenimcilik, Noktacılık, Gerçekçilik gibi sanat akımları görülmüştür. Özellikle izlenimci sanatçıların ortak noktalarının modern kentli kadınları içeren Paris bulvarları, opera, bale, sirk, kafe ve bar konulu eserleri olduğu söylenebilir. 19. yüzyılda Avrupa resim sanatında kent sokaklarındaki kadın imgelerine bakıldığında kadınların kentin işlek caddeleri, merkezi alanları ve önemli sayılabilecek yerlerinde yer aldığı görülmüştür. Bu dönemde dışarı çıkabilen kadınlar hem gündüz hem de gece sahnelerinin betimlendiği eserlerde görülmüştür. Sanatçıların gün içindeki bir anı resmettikleri eserlerde genel olarak kadınların giyimlerinde orta ve koyu tonlar öne çıkmaktadır. Bu durumda gece yaşamında giyim için renk seçimi konusunda daha özgür davranabildikleri söylenebilir.

Kentin sosyokültürel alanlarında ve eğlence mekânlarının resmedildiği eserlerdeki kadın imgelerinin ise opera, balo, tiyatro, sirk, fuar alanı ve bir öğle yemeği gibi konularda yer aldığı görülmektedir. Bu durumda 19. yüzyılda kadınların da dışarda eğlenebilmesinin ve sosyokültürel faaliyetlere rahat bir şekilde katılım gösterebilmesinin sanatçıların da dikkatini çekmiş ve yapıtlarına yansımıştır. Fakat incelenen eserler içinde Morisot'un eseri araştırmadaki diğer eserlerden farklıdır. Çünkü geleneksel düşünceye bağlı kalan sanatçı esasen baloda ismini verdiği eserinde figürü, evinin bahçesinde resmetmeyi tercih etmiştir. Bunun yanında Cassatt ve Anquetin ise resimlerinde tek bir kadın figürünü merkeze alarak yalnız bir şekilde dışarıda eğlenebilen kadınların da olabileceğini göstermişlerdir. Özellikle Cassatt'ın eseri kompozisyon açısından da farklıdır; araştırmada gösteri sahnelerinin betimlendiği resimlerde genellikle izleyiciler doğrudan veya arkadan görülmektedir. Cassatt'ın eserinde ise tek bir izleyici yer almaktadır.

Araştırmada ilgi çeken eserlerden biri de Renoir'in eseridir. Kentleşme öncesinde yalnızca önemli sayılan kadınların kendi isimleri ile portreleri yapılırken bu kez bir kentli sıfatıyla ve kente atıfta bulunan mavi renk ile betimlendiği görülmüştür.

19. yüzyılda Avrupa resim sanatındaki eserlerde kadın imgelerine bakıldığında kadınların modellik, şapkacı asistanlığı, barmenlik yaptığı ya da dansçı ve akrobat gibi gösteri sanatlarında yer alarak iş yaşamına dâhil olduğu görülmektedir. Böylece geçmişte zanaat alanında çalışabilen kadınlar artık farklı meslek rollerinde yer alabilmiştir.

Araştırmada Morisot, Cassatt gibi modern kent kadınını betimleyen kadın sanatçıların eserlerine de ulaşılmıştır. Dolayısıyla modern kent kadını imgesini konu alan resimler hem dönemin kadın sanatçıları gözünden hem de erkek sanatçıları gözünden incelenmiş ve çözümlenmiştir. Çalışmadaki eserlerin yapım yılları incelendiğinde 19. yüzyılda modern kent kadınlarının toplumsal yaşamın içinde resim sanatında tasvir edilmesinin daha çok 19. yüzyılın ikinci yarısında yoğunlaştığı söylenebilir. İzlenimci ressamların pek çoğu yaşadıkları sosyal ortamı resimlerine yansıtmıştır. Bu açıdan onların eserlerinden dönemin kadınlarının yaşamlarını da gözlemleyebilmek mümkündür. Bu açıdan İzlenimcilik, hem resim sanatı açısından hem de o dönemin kadınlarının yaşamlarını anekdot tarzda görebilmek açısından hem sanat tarihi hem de toplumsal tarih açısından önemli bir veri kaynağıdır.

Kadın modern kentin eğlence mekânlarının bir parçası olarak kimi zamanda öznesi olarak resmedilmeye başlanmıştır. Çağın modasına uygun resmedilen kıyafetler ile resmedilen genellikle benzer tonlarda koyu renk giyinen erkek figürleri resmin arka planında kalmış, kadınlar ise farklı renklerdeki giyimleri, şemsiye, şapka ve eldiven gibi aksesuarlarıyla ön plana çıkmıştır.

KAYNAKÇA

Altuna, S. (2019). Ünlü Ressamlar: Hayatları ve Eserleri. İstanbul. Hayalperest Yayınevi.

Art İnstitute Of Chicago. Chicago. Paris Street; Rainy Day (2021, 20 Eylül). Erişim Adresi: https://www.artic.edu/artworks/20684/paris-street-rainy-day

Arts and Culture. Lunch at Posillippo. (2021, 22 Eylül). Erişim Adresi: https://artsandculture.google.com/asset/lunch-at-posillipo-giuseppe-de-nittis/FAFDjRAYZwhKyA Wikipedia. Institut de France. (2021, 23 Eylül). Erişim Adresi: https://fr.wikipedia.org/wiki/Institut_de_France

Artvee. (2021, 19 Kasım). At the Railway Station. Erişim Adresi: https://artvee.com/dl/at-the-railway-station-2/

Aydın, K. (2019). Modern Sanatta Kadın İmgesinin Değişimi (Resim Sanatı Örneğinde). Yüksek Lisans Tezi. Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı.

Bagherifam, P. (2019). Postfeminist Yaklaşımla Çağdaş Sanatta Kadın İmgesi. Yüksek Lisans Tezi. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana sanat Dalı.

Baudelaire, C. (2017). (Çev. Ali Artun). Modern Hayatın Ressamı. İstanbul. İletişim Yayınları.

Bilhan, D. Ş. (2007). 19. Yüzyıl Avrupa Resminde Zaman Kavramının Anlamsal Değişimi. Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 20(1), 17-33.

Can, A. (2019). 19. Yüzyılda Kadın Sanatçı Olmak: Rosa Bonheur. Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi, 4(6), 386-407.

Christie's. I Cirkus Varieté: An evening at the Cirkusbygningen, Jernbanegade, Copenhagen. (2021, 24 Eylül). Erişim Adresi: https://www.christies.com/lot/lot-6049058?ldp_breadcrumb=back&intObjectID=6049058&from=salessummary&lid=1

Demirkol, A. (1999). 19. Yüzyıl Resim Sanatında Sosyolojik Açıdan Kadın Konumu. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Araştırmaları Ana Bilim Dalı.

Erden O. (2016). Modern Sanatın Kısa Tarihi. İstanbul. Hayalperest Yayınevi.

Erden, E. O. (2016). Modern Sanatın Kısa Tarihi. İstanbul. Hayalperest Yayınevi.

Gallery 19c. Kaliforniya. Fairground, Place Pigalle. (2021, 22 Eylül). Erişim Adresi: https://www.gallery19c.com/artists/81-louis-abel-truchet/works/1/

Graham-Dixon, A. (2018). (Çev. Ahmet Fethi Yıldırım). Sanatçılar Yaşamları ve Eserleri. İstanbul. Alfa yayınları.

Gramotnev, H. (2019). Femme au chapeu: Art, Fashion and the Woman's Hat in Belle Epoque Paris. Master of Arts by Researh. Department of Art History and Film Studies Faculty of Arts and Social Sciences The University of Sydney.

Heritier, F., Perrot, M., Agacinski, S. ve Bacharan, N. (2021). (Çev. Yonca Aşçı Dolar). Kadınların En Güzel Tarihi. İstanbul. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Hodge, S. (2019). (Çev. Deniz Öztok). Sanatın Kısa Öyküsü. İstanbul. Hep Kitap.

Hodge. S. (2021). (Çev. Deniz Öztok). Modern Sanatın Kısa Öyküsü. Hep Kitap.

J. Paul Getty Museum. Los Angeles. Woman with a Parasol. (2021, 2 Eylül). Erişim Adresi: http://www.getty.edu/art/collection/objects/220796/constantin-guys-woman-with-a-parasol-french-1860-1865/

Kear, J. (2018). (Çev. Berrin Alpay). Degas-500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri. İstanbul. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Keser, N. (2009). Sanat Sözlüğü. Ankara. Ütopya Yayınevi.

Keser, İ. ve Keser, N. (2011). Kadın Sanatçıların Yüzyılı: 19. Yüzyıl. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Özel Sayı. Cilt/Vol. 1.

Leppert, R. (2009). (Çev. İsmail Türkmen). Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi. İstanbul. Ayrıntı Yayınları.

Meadows Museum, University Park. Teksas. Lady at the Paris Exposition. (2021, 19 Eylül) Erişim Adresi: https://meadowsmuseumdallas.org/collections/pages/objects-1/info/?query=mfs%20any%20%22paris%20exhibition%22

Mesee d'Orsay. Paris. Le Cirque. (2021, 21 Eylül). Erişim Adresi: https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-cirque-542

Metropolitan Museum Of Art. New York. A Windy Day on the Pont des Arts. (2021, 22 Eylül). Erişim Adresi: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435654

Mill, J. S. (2019). (Çev. Damla B. Aksel). Kadınların Özgürleşmesi. İstanbul. Pinhan Yayıncılık.

Musée Carnavalet. Paris. L'escalier de l'Opéra. (2021, 22 Eylül). Erişim Adresi: https://www.carnavalet.paris.fr/fr/collections/l-escalier-de-l-opera

Musée Marmottan Monet. Paris. Au Bal. (2021, 2 Eylül). Erişim Adresi: https://www.marmottan.fr/notice/4020/

Museum Fundatie. Zwolle. De molen 'Le blute-fin. (2021, 24 Eylül). Erişim Adresi: https://www.museumdefundatie.nl/en/explore-the-fundatie-collection/object/?pagina=0&id=0&

Museum of Fine Arts. Boston. Woman of Paris: The Circus Lover. (2021, 21 Eylül). Erişim Adresi: https://collections.mfa.org/objects/33605/women-of-paris-the-circus-lover?ctx=fb2ad361-c256-4f41-acb0-828f70f2ba80&idx=22

National Museum Cardiff. Galler. La Parisienne. (2021, 2 Eylül). Erişim Adresi: https://museum.wales/collections/online/object/ad07f7ef-94c9-38d6-b8d9-0a6c507df4f6/La-Parisienne/

Nelson Atkins Museum of Art. Kansas City. At the Theater. (2021, 21 Eylül). Erişim Adresi: https://art.nelson-atkins.org/objects/8262/at-the-theater

Nineteenth-Century Art World. Vincent van Gogh's The Blute-fin Mill. (2021, 24 Eylül). Erişim Adresi: https://www.19thc-artworldwide.org/autumn10/vincent-van-goghs-the-blute-fin-mill

Öndin, N. (2019). Modern Sanat. İstanbul. Hayalperest Yayınevi.

Özensoy, E. (2017). Modern Sanatın Doğuşunda Kadın İmgesi: Türk ve Avrupa Resim Sanatı Karşılaştırması. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat Tarihi Anabilim Dalı Sanat Tarihi Programı.

Philadelphia Museum of Art. Philadelphia. At the Moulin Rouge: The Dance. (2021, 22 Eylül). Erişim Adresi: https://philamuseum.org/collection/object/82776

Rijksmuseum. Amsterdam. De Singelbrug bij de Paleisstraat in Amsterdam. (2021, 22 Eylül). Erişim Adresi: https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-3580

Saraç, N. (2018). 19. Yüzyıl Resim Sanatında Lirik İfade Aracı Olarak Pastel Boya Uygulamaları. Yüksek Lisans Tezi. Altınbaş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı.

Sarhanlı, A. (2008). İzlenimci (Empresyonist) Resimde Kadın İmgesi. Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Anabilim Dalı.

The Worley Gig. Modern Art Monday Presents: An Elegant Woman at the Élysée Montmartre By Louis Anquetin. (2021, 24 Eylül). Erişim Adresi:

https://worleygig.com/2019/11/18/modern-art-monday-presents-an-elegant-woman-at-the-elysee-montmartre-by-louis-anquetin/

Thompson, J. (2014). Modern resim nasıl okunur: Modern Ustaları Anlamak. İstanbul. Hayalperest Yayınevi.

Tuncer, S. (2015). Dışarı Çıkmak: Özelden Kamusala Feminist Bir Saha Hikâyesi. Moment dergi, 2(2), 30-58.

Turani, A. (2019). Sanat Terimleri Sözlüğü. İstanbul. Remzi Kitabevi.

Web Gallery of Art. A Box at the Opéra. (2021, 24 Eylül). Erişim Adresi: https://www.wga.hu/html_m/f/forain/boxopera.html

Wikipedia. Traveling Carnival. (2021, 22 Eylül). Erişim Adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Traveling_carnival

Willerval, B. (1991). Memo Larousse. Cilt 4. İstanbul. Milliyet Yayın A.Ş.

Yılmaz, B. S. (2015). Feminist Eleştiri Kuramının Mary Cassatt'nın Yapıtlarına Uygulanması. Sanat ve Tasarım Dergisi, 5(8), 75-92.

Görsel Kaynaklar

Şekil 1: Kaynak: https://www.getty.edu/art/collection/objects/220796/constantin-guys-woman-with-a-parasol-french-1860-1865/ , **erişim tarihi:** 22.09.2021

Şekil 2: Kaynak: https://www.artic.edu/iiif/2/2ba51712-835e-c17c-5f48-240bc76561a0/full/843,/0/default.jpg , **erişim tarihi:** 20.09.2021

Şekil 3: Kaynak: https://www.artic.edu/iiif/2/f8fd76e9-c396-5678-36ed-6a348c904d27/full/843,/0/default.jpg , **erişim tarihi:** 20.09.2021

Şekil 4: Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Jean_B%C3%A9raud_A_Windy_Day_on_the_Pont_des_Arts.jpg , **erişim tarihi:** 22.09.2021

Şekil 5: Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/Le-Blute-Fin-Windmill-1886.jpg **erişim tarihi:** 24.09.2021

Şekil 6: Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dc/Breitner3.jpg **erişim tarihi:** 22.09.2021

Şekil 7: Kaynak: https://ninschart.de/wp-content/uploads/2019/07/Bildschirmfoto-2019-07-03-um-14.44.23.jpg **erişim tarihi:** 22.09.2021

Şekil 8: Kaynak : https://www.parismuseescollections.paris.fr/sites/default/files/styles/pm_notice/public/atoms/images/CAR/meero_carp2164_001.jpg?itok=HP3C9IT2 , **erişim tarihi:** 22.09.2021

Şekil 9: Kaynak: https://art.nelson-atkins.org/internal/media/dispatcher/1008970/preview , **erişim tarihi:** 21.09.2021

Şekil 10: Kaynak: https://lh3.googleusercontent.com/VOwbCoHTJOTVVFVolrC7Eezk912-HNK06Mz3exPS7zsf_X1VNET1cBn8nolfykqC=s1200 , **erişim tarihi:** 22.09.2021

Şekil 11: Kaynak: https://www.wga.hu/art/f/forain/boxopera.jpg **erişim tarihi:** 24.09.2021

Şekil 12: Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/James_Tissot_-_Women_of_Paris%2C_The_Circus_Lover.jpg , **erişim tarihi:** 19.09.2021

Şekil 13: Kaynak: https://www.artic.edu/iiif/2/a7638f95-22e3-5fff-8605-49fd6d8aac79/full/843,/0/default.jpg , **erişim tarihi:** 20.09.2021

Şekil 14: Kaynak: https://meadowsmuseumdallas.org/wp-content/plugins/cg-collection/a.php?path=/Media/images/MM.69.24_Embark.jpg , **erişim tarihi:** 22.09.2021

Şekil 15: Kaynak: https://artlogic-res.cloudinary.com/w_900,h_660,c_limit,f_auto,fl_lossy/artlogicstorage/gallery19c/images/view/afb469d9f0db0a678822d50c88134171j.jpg **erişim tarihi:** 22.09.2021

Şekil 16: Kaynak: http://www.artnet.com/WebServices/images/ll00027lld92MJFgPNECfDrCWvaHBOcaKBF/paul-fischer-i-cirkus-variet%C3%A9:-an-evening-at-the-cirkusbygningen,-jernbanegade,-copenhagen.jpg **erişim tarihi:** 24.09.2021

Şekil 17: Kaynak: https://museum.wales/media-dams/60c18d32-9bc7-3c54-8ef0-2bfa096ef323/large/ , **erişim tarihi:** 22.09.2021

Şekil 18: Kaynak: https://images.fineartamerica.com/images/artworkimages/mediumlarge/1/two-women-edgar-degas.jpg , **erişim tarihi:** 22.09.2021

Şekil 19: Kaynak: https://www.pivada.com/content/images/thumbs/000/0006399_folies-bergerede-bir-bar.jpeg , **erişim tarihi:** 22.09.2021

Şekil 20: Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d5/HenriDeToulouse-Lautrec-AtTheMoulinRouge-TheDance-1889-90-VR.jpg/1200px-HenriDeToulouse-Lautrec-AtTheMoulinRouge-TheDance-1889-90-VR.jpg **erişim tarihi:** 22.09.2021

Şekil 21: Kaynak: https://cdn.mediatheque.epmoo.fr/link/uwg189jpuuo5j0g.jpg , **erişim tarihi:** 19.09.2021

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF COMMUNICATION AND ART

Yıl/Year:2 Sempozyum Özel Sayısı / Special Issue of The Symposium,

Kasım/November, 2021, s. 53-63

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
Yayın Geliş Tarihi:**24-09-2021**

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date
Yayınlanma Tarihi:**30-11-2021**

ISSN: 2757-6000

Dr. Öğr. Üyesi. Melek Şahindokuyucu
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
meleksd@hotmail.com
ORCID: 0000-0003-2500-4588

Ayşe Çevirgen
Bolu Bilim ve Sanat Merkezi
bago_1964@hotmail.com

DEYİMLERE DOKUNUYORUM

Özet

Bu araştırmada, dilimizde anlatıma akıcılık katan somut örneklerle somut ifadelerin anlatıldığı deyimlerimizin öğrenme güçlüğü çeken öğrenciler tarafından anlaşılmasında bazı zorluklar yaşadıkları ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda kültürümüzün bir parçası olan deyimlerimizin yerli yerinde kullanılması ve anlaşılması, öğrencilerin çevresiyle iletişimi ve dil gelişimi ve için ayrı bir önem taşımaktadır. Yapılan araştırmada deyimlerin öğrenilmesinde düz anlatım tekniklerinin bir süre sonra hafızadan silindiği fakat karikatür, drama, gösteri vb. tekniklerin daha çok başarı sağladığı görülmüştür. Araştırma yapılırken bu çalışmaya benzer bir çalışma olmaması ve çalışmada sanat aracılığıyla öğrenmenin etkili olacağı düşüncesinden hareketle tel, kâğıt hamuru ve sanat kilinden her bir deyimin heykelinin yapılmasının öğrencilerin dikkatini çekeceği ve deyimlerin görsel etkiyle hafızada kalıcı olacağı düşünülmüştür. Deyimlerin akılda kalıcılığının sağlanması için Hacivat Karagöz gölge oyunundan yararlanılarak oluşturulan diyaloglarda deyimler kullanılmıştır. Hazırlanan anket soruları, Bolu ilinde öğrenme güçlüğü çeken öğrencilerin bulunduğu bir özel eğitim merkezinde 25 öğrenciye ön test olarak uygulanmıştır. Sonrasında deyimlerimiz deyim bebekleri ile anlatılmış Hacivat Karagöz gölge oyununda içinde deyimlerin içinde bulunduğu diyaloglardan oluşan bir gösteri yapılmıştır. Deyimlerin kalıcılığını ölçmek amacıyla aynı öğrenci grubuna 15 gün sonra yapmış olduğumuz son testte deyim bebeklerinin hafızada kalıcılığı arttırdığı gözlenmiştir. Ön test ve son test sonuçları analiz edilmiştir. Analiz kısmında verilerin Microsoft Excel programı kullanılarak hesaplamaları yapılmış, frekans (f) ve (%) dağılımlarına ait tablolar oluşturulmuş,

ardından elde edilen veriler yorumlanmaya çalışılmıştır. Yapılan analiz ve değerlendirmeler sonucunda deyimlerin öğretilmesinde deyim heykellerinin öğrenmede etkili olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Deyim, Heykel, Özel Eğitim

I TOUCH IDIOMS

Abstract

In this research, it was revealed that our idioms, in which concrete expressions with abstract meanings that add fluency to our language, have difficulties in being understood by students with learning difficulties.At the same time, the proper use and understanding of our idioms, which are a part of our culture, is of particular importance for students' language development and communication.In the research, it was found that direct expression techniques are erased from memory after a while in learning idioms, but cartoons, dramas, demonstrations, etc. techniques were found to be more successful.While conducting the research, it was thought that making sculptures of each idiom out of wire, pulp and art clay would attract the attention of the students and the idioms would be permanent in the memory with a visual effect, considering that there was no study similar to this study and that learning through art would be effective in the study.In order to increase the memorability of the idioms, idioms were used in the dialogues by making use of the Hacivat Karagöz shadow play.The prepared questionnaire questions were administered to 25 students in a special education center in Bolu, where students with learning difficulties were present.Afterwards, our idioms were explained with idiom dolls and a show consisting of the dialogues in the Hacivat Karagöz shadow play was performed.In order to measure the permanence of the idioms, it was observed that the idioms increased the permanence of the babies in the post-test, which we conducted after 15 days with the same student group.Pre-test and post-test results were analyzed. In the analysis part, the calculations of the data were made using Microsoft Excel program, the tables of the frequency (f) and (%) distributions were created, and then the obtained data were tried to be interpreted.As a result of the analyzes and evaluations, it has been seen that idiom babies are effective in teaching idioms.

Keywords: Idıom, sculpt, Special Education

AMAÇ

Çalışmamızın diğer çalışmalardan ayrılan yönü tüm duyulara hitap ederek öğrenmenin daha kalıcı olmasını amaçlaması ve sanatın öğretme gücünü kullanarak öğrenme güçlüğü çeken öğrencilere deyimlerin heykeller yoluyla somutlaştırılarak öğretilmesini sağlamaktır.

Anlatılmak istenen olay ve durumlar deyimlerle daha güçlü ve akıcı bir şekilde aktarılabilmektedir. Bir dili etkili kullanabilmek için deyimlerin öğrenilmesi gerekmektedir. Bu düşünceden yola çıkarak öğrenme güçlüğü çeken öğrencilerin soyut anlatıma sahip olan deyimleri anlamakta güçlük çektikleri söylenebilir. Öğrenme güçlüğü çeken öğrencilerin sosyal çevresi ile daha iyi iletişim kurabilmesi ve dil becerilerinin gelişmesi amacıyla deyimlerin anlamlarını anlatan deyim bebekleri (heykel) kullanılarak hafızada kalıcılığı kuvvetlendirilebilir. Yapılan araştırmada deyimlerle ilgili birçok öğretme yönteminin uygulandığını fakat üç boyutlu bir çalışmanın yapılmamış olduğu tespit edilmiştir. Tel, seramik hamuru, sanat kili ve kâğıt hamurundan yapılan deyim

bebeklerinin görsel hafızayı kuvvetlendirerek araştırma için seçilen deyimlerin öğrenilmesinde olumlu etkisinin olacağını ifade edilebilir.

GİRİŞ

Deyimlerin öğretilmesinde geleneksel öğretim yöntemleri ile farklı yöntemlerin kıyaslandığı çalışmalar bulunmaktadır. Bunlardan bazıları; karikatürlerin kullanılması (Mürsel, 2009), yaratıcı drama yönteminin kullanılması (Şenol, 2011), gösteri tekniğinin kullanılmasıdır (Yaman ve Gülcan, 2009) gibi bazı çalışmaları örnek verebiliriz. Her bir çalışmada geleneksel yöntemlerin aksine uygulanan yeni yöntemlerin deyimleri öğretmede daha başarılı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. İşitsel veya yazılı olarak öğrenmenin yanı sıra resimler, hikâyeler, figürler vb. yöntemler ile desteklenen öğrenme biçimleri, ezberleme yönteminin bir adım ötesine geçebilmektedir.“Düz anlatım yöntemiyle deyimleri ve anlamlarını vermenin etkili ve kalıcı öğretim gerçekleştirmek için yeterli olmadığı ortadadır. Öğretim sürecinde bu yöntemle edinilen bilgiler anlam oluşturmaktan uzak ve sadece kısa süreli bellekte yer tutabilmektedir. Ezberletildiğinde ise sadece yakın gelecekte hatırlanabilmekte fakat uzun vadede silinip yok olmaktadır” (Mete, 2014: 114).

Araştırma sırasında deyimler sözlüğü incelenmiş ve öğrenme güçlüğü çeken öğrencilere uygun olabileceği düşünülen ve proje öğrencilerinin seçmiş olduğu 10 ayrı deyim (bel bağlamak, çantada keklik, iki ayağı bir pabuçta, bağrına taş basmak, eli kulağında, etekleri zil çalmak, sarı çizmeli Mehmet ağa, bağrına taş basmak, küplere binmek, kalbi kırılmak) belirlenmiştir. Akademik kaynaklarda bir kültüre ait iletişim açısından vazgeçilmez olan deyimlerin önemi ve öğrenilmesi gerekliliği üzerinde durulur. Çalışmamız sayesinde öğrenme güçlüğü çeken öğrencilerin deyimlerin kullanım amaçlarını ve içerdiği anlamları daha iyi öğrenecekleri düşünülmektedir.

Araştırmada deyimlerin soyut ifadeler barındırması, anlamlarının öğrenilmesini zorlaştırdığı düşüncesinden yola çıkılarak bu durumun öğrenme güçlüğü çeken öğrenciler için daha zor olduğu fikri araştırma problemimizi belirlerken etkili olmuştur. Yararlandığımız kaynaklara göre geleneksel öğretim yöntemlerinin dışına çıkılarak yapılan çalışmalarda karikatürlerin, şarkıların, gösteri tekniği, drama ve hikâyeleme yöntemlerinin kullanılması ile geleneksel öğretim yöntemlerinin dışına çıkılarak yapılan çalışmalardan daha başarılı olunduğu görülmüştür. Bu araştırmada da görsel etkinin hafızada daha kalıcı olacağı düşüncesiyle deyim bebeklerinin bilginin kalıcılığını destekleyeceği düşünülmüş, araştırma konusu için uzman görüşleri alınarak hazırlanan ön test ve son test anket soruları öğrencilere uygulanmış ve analizleri yapılmıştır.

YÖNTEM

Çalışmada öncelikle öğrenme güçlüğü çeken öğrencilerin soyut kavramları öğrenirken zorlandıkları ve Türkçede sık kullanılan deyimlerin soyut ifadelerle

anlatımından kaynaklanan birtakım zorluklar yaşadıkları tespit edilmiştir. Ardından deyimlerin öğretiminde uygulanan yöntem ve teknikler araştırılmıştır. Deyimlerin öğretiminde karikatür, yaratıcı drama, gösteri tekniği, hikâye ve resimlerin kullanılması ile hikâyeleme yönteminin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu yöntemlerin betimleyici anlatımdan daha etkili olduğu görülmüştür. Çalışmada görsel sanatların anlatım gücünden yararlanarak yapılan küçük deyim heykellerinin bu fikri destekleyeceği ve öğrenmede etkili olacağı düşünülmüştür. Bu amaçla deyim heykellerinin tel iskeletleri deyim formuna göre hazırlanmıştır. Heykellerde kullanılacak olan kâğıt hamuru, tutkal, ve nişasta ile yoğrularak oluşturulmuştur. Hazırlanan teller kâğıt bant ile sarılıp vücut formları oluşturularak kâğıt hamuru ile kaplanmıştır. Kuruyan kâğıt hamurlarının üzerine sanat kili ile deyimlerin anlamları deyimlere uygun kıyafetler yapılarak yüz, ağız, saç detayları eklenmiştir. Heykellerin kaideleri alçı ile hazırlanmış ve heykeller bu kaidelere tutturulmuştur. Son olarak kaidelerin üzerine küçük taşlar yapıştırılmış ve soba boyası ile boyanmıştır.

Çalışmada uzman görüşleri alınarak hazırlanan ön test uygulandıktan 15 gün sonra öğrencilerle etkinlik yapılmıştır. Etkinliğin tamamlanmasıyla birlikte son testler uygulanmış ve her iki test sonucu değerlendirilerek öğrencilerin öğrenme düzeyleri belirlenmiştir.

VARSAYIMLAR VE SINIRLILIKLAR

Çalışma, konunun uygunluğu açısından öğrenme güçlüğü çeken öğrencilerle ve Türkçenin söz varlığı içerisinde yer alan deyimlerden bu çalışma için seçilen 10 deyim ile sınırlıdır.

ARAŞTIRMA PROBLEMİ

Araştırmada, kültür içerisinde var olan deyimlerin soyut anlam ifade etmeleri sebebiyle deyimlerin öğrenilmesinde güçlük yaşandığı belirlenmiştir. Öğrenme güçlüğü çeken öğrencilerin de iletişim kurarken deyimlerin günlük konuşma dilinde kullanılmasından dolayı birtakım ifadeleri anlayamadıkları ve iletişimde problemler yaşadıkları görülmüştür. Farklı tekniklerle anlatılan deyimlerin akılda kalıcı olması için sanat aracılığıyla öğrenmenin etkili olacağı düşünülmüştür. En iyi öğrenme şeklinin yaparak ve yaşayarak öğrenme olduğu düşüncesinden yola çıkılarak "Çalışmada yer alan deyimler görsel yolla öğrencilere nasıl öğretebilir?" sorusuna cevaben geleneksel öğretim yöntemlerinin dışında bir anlayışla hareket edilmesi gerektiği fikrine varılmıştır.

ARAŞTIRMA GRUBU

Araştırma grubu Bolu iline bağlı bir özel eğitim kurumuna devam eden ve öğrenme güçlüğü çeken öğrencilerden oluşmaktadır.

Deyimlerin Anlatımında Kullanılacak Olan Malzemeler

Tel, kâğıt hamuru, sanat kili, pense, alçı, taşlar, karton kâse, siyah boya, çöp şiş, soba boyası olarak belirlenmiştir.

Heykeli Yapılacak Olan Deyimlerimiz

Çalışmada kullanılan deyimler, heykellerle somutlaştırılabilecek olmalarına dikkat edilerek Türk Dil Kurumu Sözlüğünden seçilmiştir. Bu deyimler; Çantada Keklik, Sarı Çizmeli Mehmet Ağa, Bel Bağlamak, Etekleri Zil Çalmak, Küplere Binmek, Kalbi Kırılmak, Eli Kulağında, Çiçeği Burnunda, Bağrına Taş Basmak, İki Ayağı Bir Pabuca Sokmak olarak belirlenmiştir.

Deyim Bebeklerinin İç İskeletinin Şekillendirilmesi ve Kâğıt Hamurunun Hazırlanması

Deyim bebeklerin iskeleti pense ile şekillendirilerek telleri kâğıt hamuruna tutturabilmek için kâğıt bant ile sarılmıştır**.** Nişasta, kâğıt ve tutkal ile kâğıt hamuru hazırlanmıştır. (Resim 1).

Resim 1. Deyim bebeklerinin iskeletinin hazırlanması ve kâğıt hamuru yapımı

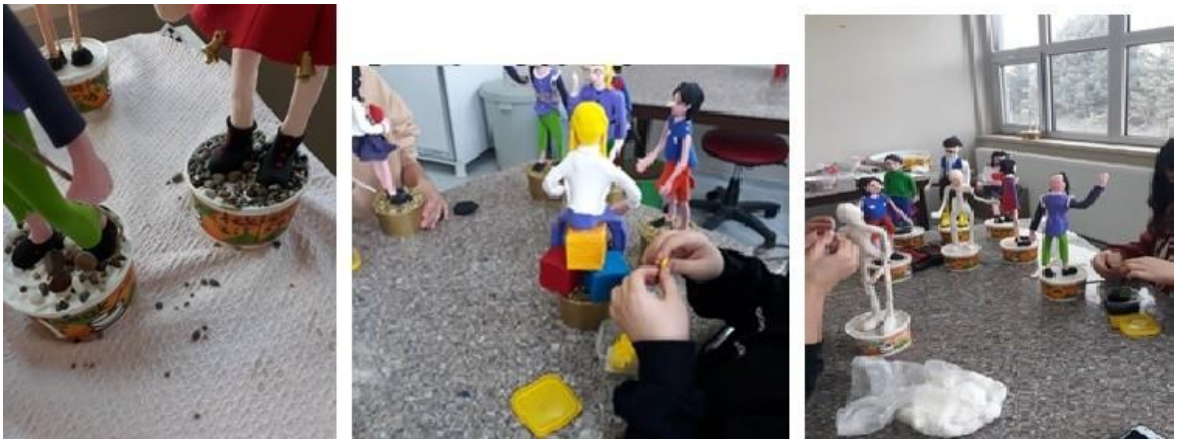
Tel İskeletlerin Kâğıt Hamuru ile Kaplanması ve Kaideye Tutturulması

Karton kâseye su ile karıştırılan alçı doldurarak kurumaya bırakılmıştır. Alçı kuruduktan sonra kâğıt hamuru ile kaplanan bebekler bu kaidelere tutturulmuştur (Resim 2).

Resim 2. Kaidenin hazırlanarak bebeklerin kaideye tutturulması

Deyim Bebeklerinin Ayakta Durmalarını Sağlayacak Kaidenin Yapılması ve Boyanması

Deyim bebeklerinin ayakta durmalarını sağlayacak kaidenin üstüne ağaç tutkalı ile deniz taşları yapıştırılarak soba boyası ile boyanmıştır (Resim 3).



Resim 3. Deyim bebeklerinin kaideye tutturularak boyanması

Deyim Bebeklerinin Tamamlanması

Deyim bebeklerinin elbiseleri ve anlattığı deyimin özelliğine göre şekillendirilerek saç, göz, ağız detayları yapılarak tamamlanmıştır (Resim 4).

Resim 4. Deyim bebeklerinin tamamlanması

Deyim Bebeklerinin Özel Eğitim Kurumunda Etkinlik Yapılarak Öğrenme Düzeylerinin Belirlenmesi

Özel Eğitim kurumunda yapılan etkinlikte deyimlerin anlamları bebekler yardımıyla anlatılarak soru cevap yöntemi ile cevaplar alınmıştır. Etkinlik süresince öğrenciler ilgiyle bebekleri gözlemlemişlerdir. Alınan cevaplardan deyimlerin daha kolay öğrenildiği gözlemlenmiştir. Ayrıca öğrenmeyi pekiştirmek ve kalıcı olmasını sağlamak amacıyla Hacivat Karagöz gölge oyunu ile deyimlerden oluşan diyalogların yer aldığı gölge oyunu gösterimi yapılarak öğrenmenin pekiştirilmesi sağlanmıştır. 15 gün sonra yapılan soru ve cevap etkinliğinde deyimlerin kalıcı olduğu gözlemlenmiştir (Resim 5).

Resim 5. Deyimler etkinliğinin özel eğitim kurumunda uygulanması

Verilerin Toplanması ve Değerlendirilmesi

Bu araştırmada akademik personel ve uzman görüşleri alınarak gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemleri kullanılmış, Microsoft Excel programı kullanılarak analizleri yapılmıştır. Son olarak tablolar oluşturulmuş ve yorumlanmıştır. Algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konulmasına yönelik bir süreç izlenmiştir.

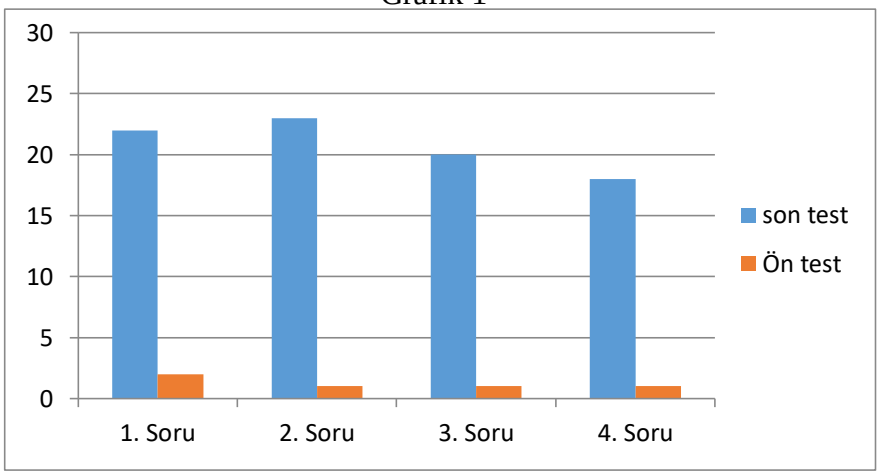
BULGULAR

Araştırmada Özel Eğitim Kurumu'nda 25 öğrenciyle yapılan " Deyimlerimize Dokunuyorum" etkinliğinde ön-son testin yanı sıra gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemleri yoluyla elde edilen veriler Grafik 1'de gösterilmiştir. 23, 3. soruya doğru cevap veren öğrenci sayısı 20, 4. soruya doğru cevap veren öğrenci sayısı 18 olarak görülmektedir.

Özel eğitim kurumunda yapılan uygulamaların nitel değerlendirmesi de alınmış ve sorulara verilen doğru cevaplar belirlenmiştir.

Son test sonuçları grafikte mavi sütun ile ön test sonuçları ise kırmızı sütun ile belirtilmiş ve karşılaştırma yapılmıştır.

Grafik 1



Grafik 1'e göre uygulaması yapılan ön test sonucunda 1. soruya doğru cevap veren öğrenci sayısı 2, 2. soruya doğru cevap veren öğrenci sayısı 1, 3. soruya doğru cevap veren öğrenci sayısı 1, 4. soruya doğru cevap veren öğrenci sayısı 1 olarak görülmektedir.

Grafik 1'e göre uygulaması yapılan son test sonucunda 1. soruya doğru cevap veren öğrenci sayısı 22, 2. soruya doğru cevap veren öğrenci sayısı 23, 3. soruya doğru cevap veren öğrenci sayısı 20, 4. soruya doğru cevap veren öğrenci sayısı 18 olarak görülmektedir.

Özel eğitim kurumunda yapılan uygulamaların nitel değerlendirmesi de alınmış ve sorulara verilen doğru cevaplar belirlenmiştir.

Son test sonuçları grafikte mavi sütun ile ön test sonuçları ise kırmızı sütun ile belirtilmiş ve karşılaştırma yapılmıştır.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Sanatın öğretme gücü kullanılarak öğrenme güçlüğü çeken öğrencilere deyimlerin heykeller yoluyla somutlaştırılarak öğretilmesinin amaçlandığı bu çalışmada geleneksel öğretim yöntemleri yerine deyimlerin heykelleştirilerek aktarılmasının öğrenmede daha etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Mete (2014) deyimlerin öğretiminde görsellerden yararlanmanın, Mürsel (2009) deyim ve atasözlerinin öğretiminde karikatür kullanımının, Şenol (2011) deyimlerin öğretiminde yaratıcı dramayı kullanmanın, Yaman ve Gülcan (2009) deyimlerin öğretiminde gösteri tekniğinden faydalanmanın geleneksel öğrenme yöntemine göre daha etkili olduğu sonuçlarına ulaşmışlardır. Bu çalışmada elde edilen deyimlerin öğretiminde heykellerin kullanılmasının geleneksel öğrenme yöntemlerine göre daha etkili olduğu sonucu, bu çalışmaların sonuçlarıyla benzerlik göstermektedir.

ÖNERİLER

Öğrenme güçlüğü çeken öğrencilerimizin toplumda iletişim kurabilen bireyler

olarak yetiştirilmesi önemlidir. İletişim kurmayı öğrenen birey çevresini daha iyi algılayabilir. Wittgenstein'ın "Dilimin sınırları, dünyamın sınırlarıdır." sözü, dilin gücünü yansıtan en uygun ifadelerden biridir. İletişim kuramayan, çevresini anlamayan bir birey, ailesinde ve sosyal yaşamında problemler yaşayabilir. Yaşam hakkı olan her bireyin topluma kazandırılması önemlidir. Bu bakımdan öğrenme güçlüğü olan öğrencilerin gelişim özelliklerine uygun materyaller geliştirerek ve bu çalışmalarda sanat eğitiminin gücünden yararlanılarak onların gelişimine katkı sağlanabilir.

Öğretimde birden fazla duyuya hitap etmeyi sağlayan tekniklerin kalıcı öğrenmeyi gerçekleştirdiği bilinmektedir. Her bireyin ilgi alanları ve algılama düzeyi farklıdır. Bu sebeple "Deyimlerimizi Heykellerle Anlatıyoruz" adlı projede deyimleri anlatan heykellerin renkleri dikkat çekecek şekilde tasarlanırken deyimi yansıtma özelliği de bu heykellerde görülmektedir. Yapılan heykellerin eğitim aracı olarak kullanılmasının, sınıf veya okul ortamında sürekli sergilenmesinin, yaygınlaştırılmasının ve eğitim sisteminde benzeri uygulamaların geliştirilmesinin gerektiği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Aksoy, Ö. A. (1984). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü II*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Balaban, M. (2019). *Ortaokul Türkçe Derslerinde Deyimlerin Öğretiminde Metinsel Bağlamın Etkisi. (Yüksek Lisans Tezi)* Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Bulut, M.(2013). *Türkçe Eğitimi ve Öğretiminde Dil ve Kültür Aktarımı Aracı Olarak Atasözleri ve Deyimlerin Önemi*. Journal of Turkish Studies, 8 (13), 559-575 DOI 10.7827/TurkishStudies.5993

İşbulan, Z. D. (2010) *7. Sınıf Türkçe Çalışma Kitaplarındaki Deyimlerin Öğretiminde Kullanılan Etkinliklerin Etkililiği. (Yüksek Lisans Tezi*) Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Mete, F. (2014). *Kültürel Ortaklığın Göstergesi Deyimlerin Öğretimi.* Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi, 21(2), 113-128.

Mürsel, C. G. (2009). *Deyim ve Atasözlerinin Öğretiminde Karikatürün Etkisi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi),* Ankara Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü,

Özbay, M. ve Akdağ, E.(2013). *Deyimlerin Öğretiminde Aktif Öğrenmenin Etkisi.* Ana Dili Eğitimi Dergisi, 1(2), 46-54.

Şenol, Z. (2011). *Deyimlerin Yaratıcı Drama Yöntemiyle Öğretimi. (Yayımlanmamış doktora tezi),* Erzurum. Atatürk Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü,

Varışoğlu, B., Şeref, İ., Gedik, M. Yılmaz, İ. (2014). *Karikatürlerin Başarıya Etkisi*. Karadeniz Araştırmaları. (41), 226-242.

Yaman, H. ve Gülcan, F. (2009). *Sözcük Dağarcığını Zenginleştirme Etkinliği Olarak Deyim Öğretimi: Gösteri Tekniği Uygulaması.* Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Dergisi, 11(2), 59-71.

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF COMMUNICATION AND ART

Yıl/Year:2 Sempozyum Özel Sayısı/Special Issue of The Symposium,

Kasım/November, 2021, s. 64-74

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
Yayın Geliş Tarihi:**24-09-2021**

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date
Yayınlanma Tarihi:**30-11-2021**

ISSN: 2757-6000

Prof. Dr. Cemile Arzu Aytekin

Dokuz Eylül Üniversitesi
arzu.aytekin@deu.edu.tr

Doktora Öğrencisi Can Çobanoğlu
Dokuz Eylül Üniversitesi
cancobanoglu5.phd@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1138-3401

Doktora Öğrencisi Nur Çobanoğlu
İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi
ncobanoglu93.phd@gmail.com
ORCID: 0000-0002-5092-7897

HESAPLAMALI AKIŞKANLAR DİNAMİĞİ İLE YENİ MEDYA SANATININ BULUŞMASI: DİJİTAL DÖNGÜ

Özet

Televizyon, radyo ve basılı yayınları kapsayan medya kavramı, gelişen teknolojinin etkisiyle artan bilgisayar, tablet ve internet kullanımı ile yeni medya kavramına dönüşmüştür. Bu kavramın küreselleşmesinden sanatçılar da etkilenmiş; çağdaş sanatçılar hem melez bir üretim hem de sanat, teknoloji ve insanlar arasında bir etkileşim olan yeni medya sanatını ortaya çıkartmışlardır. Kalıcı bir tanımı olmayan ve hâlâ gelişmekte olan yeni medya sanatı; hesaplamayı yalnızca bir üretim aracından ve interneti ise bir dağıtım aracı olmaktan daha fazlası olarak kullanmakta olan sanattır. Yeni medya sanatının ayırt edici özelliği; sanatla ilgili geleneksel kavramların çoğuna meydan okumasıdır. Bu çalışmada amaç; yeni medya sanatı ve mühendislik alanında kullanılan simülasyonlar arasındaki ilişkinin, sanatsal proje uygulaması özelinde tanımlanmasıdır. Bu proje uygulaması, 2019-20 Eğitim Yılı Bahar Dönemi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Resim-İş Öğretmenliği Doktora Programı GSR6060 İleri Resim

Tasarımı II Dersi kapsamında "Yeni Medya Sanatı ve Disiplinlerarasılık" başlığıyla sanatsal bir proje olarak hazırlanmıştır. Çağın dijitalleşmesiyle artan simülasyon kavramı göz önünde bulundurularak ısı transferi uygulamalarında sıklıkla kullanılan doğal taşınım döngüsü, ANSYS CFX programı kullanılarak 3 boyutlu şekilde modellenmiştir. Dairesel ve dikdörtgen formda modellenen döngülerde akışkan olarak kullanılan su, döngü içerisindeki sıcaklık farkından kaynaklanan yoğunluk değişiminin sonucu kaldırma kuvvetleri etkisiyle harekete başlamaktadır. Döngüdeki suyun zamana bağlı hareketi, video formatıyla renklendirilerek ve hızlandırılarak yeni medya uygulamasında kullanılmıştır. Proje uygulamasında, çağımızın dijitalleşmesini de vurgulamak amacıyla dizüstü bilgisayarlar ve tabletlerden yararlanılmıştır. Her bir döngünün farklı bir cihazdan yansıtıldığı tasarımın gece yarısı sunulmasıyla döngüler zamanın göreceliğine ek olarak gün dönümünü yansıtmaktadır. Bununla birlikte döngüdeki zamana bağlı hız dağılımı farklı renk paletleriyle gösterildiğinden sanatsal uygulamadaki her bir döngü, kişisel bir döngü olarak anlamlandırılabilmektedir. Yerleştirmede aşağıya indikçe genişleyen üçgen form oluşturulmuştur. Bu üçgen form, hem İvriz kaya kabartmalarında yer alan kralın kıyafetine benzeyerek Antik çağa göndermede bulunulmuş hem de oluşturduğu "tapınak" benzetimiyle yeni medya sanatı ve Anadolu kültür tarihi ilişkilendirilerek, dijital çağın günümüz sanatında disiplinlerarası yaklaşımın önemi vurgulanmıştır.

Anahtar kelimeler: Yeni Medya Sanatı; Doğal Taşınım Döngüsü, Hesaplamalı Akışkanlar Dinamiği, Disiplinlerarasılık.

THE MEETING OF COMPUTATIONAL FLUID DYNAMICS AND NEW MEDIA ART: THE DIGITAL LOOP

Abstract

The concept of media, which includes television, radio and printed broadcasts, has turned into a new media concept with the increasing use of computers, tablets and internet with the effect of developing technology. Artists have also been affected by the globalization of this concept, and they have created new media art, which is both a hybrid production and an interaction between art, technology and people. New media art that has no permanent definition and is still in development; it is an art that uses computing as more than just a mean of production and the internet as more than a mean of distribution. The distinctive feature of new media art is that it challenges many of the traditional notions of art. The aim of this study is the definition of the relationship between new media art and simulations used in the field of engineering in terms of artistic project application. This project implementation has been prepared as an artistic project entitled "New Media Art and Interdisciplinarity" within the scope of the GSR6060 Advanced Painting Design II Course at Department of Painting and Crafts Education in Institute of Educational Sciences of Dokuz Eylül University in 2019-20 Academic Year Spring Term. Considering the concept of simulation increasing with the digitalization of the era, the natural circulation loop, which is frequently used in heat transfer applications, has been modeled in 3 dimensional using the ANSYS CFX program. The water, which is used as a working fluid in the loop modeled in circular and rectangular form, starts to move with the effect of buoyancy forces as a result of the density change caused by the temperature difference in the loop. The time-dependent movement of water in the loop has been used in new media application by coloring and accelerating by video format. In the project, laptops and tablets were used to emphasize the digitalization of the age. By exhibiting the installation at midnight, where each loop was presented at a different device, the loops reflect the end of the day and start of the new day in addition to the relativity of time. Moreover, since the time-dependent velocity distribution in the loop is shown with different color palettes, each loop in artistic practice can be interpreted as a personal loop. In the installation, a triangular form that expands as it goes down was created. This triangular form is both a reference to the Antiquity by resembling the dress of the king in the İvriz rock reliefs, and emphasizes the importance of an interdisciplinary approach in today's art of the digital age by associating the new media art with the Anatolian cultural history with the "temple" analogy it creates.

Keywords: New Media Art; Natural Circulation Loop, Computational Fluid Dynamics, Interdisciplinarity.

Giriş

Yeni medya üzerine literatürde farklı tanımlamalar yer almaktadır. Terim yaygın olarak geleneksel medya ortamları yerine internet teknolojisinin dahil edilmesiyle oluşan medya ortamları olarak ifade edilebilmektedir. Bu konuda öncül araştırmacılardan olan Lev Manovich ifadesinde; sürekli güncellenen teknolojinin gelişimi ile ortaya çıkan internet, sanal gerçeklik, dijital programlar, animasyonlar vb. gibi teknolojik araçların tümünü yeni medya olarak belirtmiştir (Woo, 2014; Auwal, 2016; Bayer ve Özek, 2021). Bununla birlikte dijitalleşmenin artmasıyla birlikte maliyet, risk yönetimi ve zaman açısından büyük avantaj sağlayan bilgisayar destekli simülasyon yöntemlerinin gelişimi hızlanmıştır ve ticari uygulamalarda kullanımı artmıştır. Bu çalışmadaki amaç; yeni medya sanatı ve mühendislik alanında kullanılan simülasyonlar arasındaki ilişkinin, sanatsal proje uygulaması özelinde tanımlanarak ele alınmasıdır. Aynı zamanda bu proje uygulaması, 2019-20 Eğitim Yılı Bahar Dönemi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Resim-İş Öğretmenliği Doktora Programı GSR6060 İleri Resim Tasarımı II Dersi kapsamında "Yeni Medya Sanatı ve Disiplinlerarasılık" başlığıyla sanatsal bir proje olarak hazırlanmıştır.

Kavramsal Çerçeve ve Literatür Taraması

Medya kavramının, internet, televizyon, dergi, gazete ve radyo gibi kitle iletişim araçları genel anlamda tanımlanmasını sağlarken, bu kavram sanat olgusu açısından irdelendiğinde malzeme, yöntem, metodoloji veya araç kapsamında ele alınabilmektedir. Bilimsel gelişmelerin hızla arttığı bu dönemde gelişen teknolojiler ile beraber ortaya çıkan yeni iletişim ortamları da "Yeni Medya" kavramı adı altında sınıflandırılmaktadır (Dilmen, 2007 s. 114; Şangüder, 2014, s. 432). Bir yeni medya tartışmasında, irdelenmesi gereken bir soru, bazı medyaların neden "yeni" olarak ele alınmasıdır. Medya teknolojilerindeki en son gelişmeleri basitçe listelemek ve bunları yeni olarak adlandırmak için bir merak bulunmaktadır. Ancak bu yaklaşım yetersizdir, çünkü kısmen medya teknoloji ve hizmetlerindeki ve kullanımlarındaki değişim oranı o kadar hızlanmıştır ki bu tür listeler hızla eski kategorisine girmektedir. Film, radyo ve televizyon gibi artık "eski" olarak kabul edilen medya teknolojilerinin kendileri bir zamanlar yeni olarak kabul edilmektedir (Flew ve Smith, 2011, s. 2). Fakat gelişen teknoloji ve çağın dijitalleşmesi ile birlikte günden güne artmakta olan tablet ve bilgisayar ve internet kullanımı zamanla önemli bir boyut kazanmış ve kendilerine "yeni" kategorisi içerisinde yer edinmişlerdir.

Yeni medya sanatına, Japon sanat kolektifi olan TeamLab ve Türk çağdaş sanatçılarımızdan Refik Anadol'un dijital eserleri örnek verilebilmektedir. TeamLab sanatçı kolektifinin, kendi internet sitesinde yayınladıkları eserlerinden yola çıkarak oluşturdukları tasarımları planladıkları mekanlar ile interaktif bir şekilde kullandıkları

öğrenilmektedir. İzleyicilerin, kolektif tarafından ortaya çıkarılmış bu tasarımlarla etkileşim halinde olmaları onları mekân içerisinde bir sanat nesnesi haline getirmiştir (Haslem, 2020, s. 252). Refik Anadol'un tasarımlarında ise sanatçının en son sergilemiş olduğu Makine Hatıraları: Uzay sergisinden yararlanılmıştır. Sanatçı, sergi kapsamında ele aldığı çalışmalarında, Amerikan Uzay ve Havacılık Dairesi (NASA)'nden ele alınan salt verinin belirli algoritmalar ile uygun gördüğü mekanları kullanarak işlemiş ve hazırladığı video kayıtlarını yine aynı mekanlarda sunmuştur.

Çağın dijitalleşmesi aynı zamanda birçok bilgisayar uygulamasının gelişmesini sağlamıştır ve mühendislik alanında da akışkanlar dinamiği buna örnek olarak verilebilmektedir (White, 1998). Uygulamalarda sistemin matematiksel ifadesini sağlayan modeller ile davranışı etkileyen nicel değişkenler göz önünde bulundurularak mevcut sistemin iyileştirilmesi ve farklı ölçekteki benzer sistemler için davranışının bilgisayar destekli simülasyon programları kullanılarak incelenebilmesi zaman, risk yönetimi ve maliyet açısından büyük avantaj sağlamaktadır (Güler ve İmamoğlu, 2020). Endüstriyel uygulamaların temel bileşenlerinden biri olan akışkanlar, sistem performansını önemli ölçüde etkilemektedir, bu nedenle sistem içerisindeki akışkan davranışının doğru bir şekilde belirlenmesi büyük önem taşımaktadır. Akışkanın herhangi bir anda ve herhangi bir noktadaki özelliklerinin tüm sistem kapsamında analitik olarak belirlenmesi neredeyse imkansızdır. Bu durumda Hesaplamalı Akışkanlar Dinamiği (HAD) yöntemi akış davranışını inceleyen uygulamalar için mükemmel bir potansiyele sahiptir. HAD yöntemi, analitik olarak kolayca hesaplanamayan özellikleri hesaplamak için kullanılmakla birlikte, çok karmaşık ya da basit bir yapıya sahip akış sistemlerindeki problemi çözmek veya mevcut sistemi geliştirmek için sayısal analiz ve algoritmaları kullanan bilgisayar tabanlı bir simülasyon tekniğidir. Akışkanın özellikleri hakkında bilgi vermesine ek olarak basınç, sıcaklık ve hız dağılımları gibi birçok parametreyi de kullanıcılara sunması ile sistem davranışının doğru belirlenmesine olanak sağlamaktadır. 1920 yılında temelleri atılan HAD yöntemi sürekli gelişme göstermiş ve son yıllarda çok sayıda ticari yazılım piyasaya sürülerek kullanımı yaygınlaşmıştır. Ticari uygulamalar kapsamında CFX programını piyasaya süren ANSYS Inc. en başta gelen şirketlerden biri olarak kabul edilebilmektedir. Isı transferi mekanizmalarına ek olarak çoklu faz akışları ve yanma gibi uygulamaları da simüle etmek ve çok çeşitli akış problemlerini CFX ile çözmek mümkündür. Ayrıca CFX'e ek olarak ticari kullanıma uygun FLUENT, PHOENICS, STAR-CD, FLOW3D, CFD-ACE, ICEM CFD, PAM-FLOW, CFD++ gibi çok sayıda bilgisayar destekli simülasyon programı bulunmaktadır (Güler ve İmamoğlu, 2020).

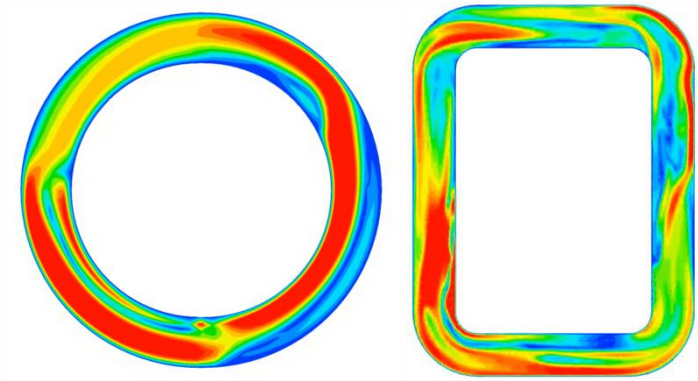
Gün geçtikçe gelişen teknoloji ile sanat çalışmaları farklı ortam ve tekniklerle izleyiciler ile buluşmaktadır. Bu kapsamda ele alınan eserlerde sanatçılar ile birlikte mühendisler, programcılar, matematikçiler ve mimarlar olmak üzere disiplinlerarası birçok alandan katılımcı, kolektif bir şekilde eserler ortaya çıkartmaktadır. Bu çalışmanın ana problemi yeni medya sanatının disiplinlerarasılık ile ilişkisini incelemektir.

Araştırmanın alt problemleri ise yeni medya sanatında mühendislik alanında sıklıkla kullanılan bilgisayar destekli simülasyon programlarının uygulanabilirliğini araştırmak ve yeni medya sanatı ile geçmiş ve günümüz arasında kurulabilecek olası bağı incelemektir.

Hesaplamalı akışkanlar dinamiği ile yeni medya sanatını buluşturan bu çalışmada dairesel ve dikdörtgen forma sahip doğal taşınım döngüleri içerisindeki zamana bağlı hız dağılımı simüle edilmiş ve farklı renk paletleri kullanılarak sanatsal bir kompozisyon oluşturulmuştur. Oluşturulan çalışmanın zaman ve renk kavramı ile form ve kompozisyon kapsamında incelenmesi sunulmuştur.

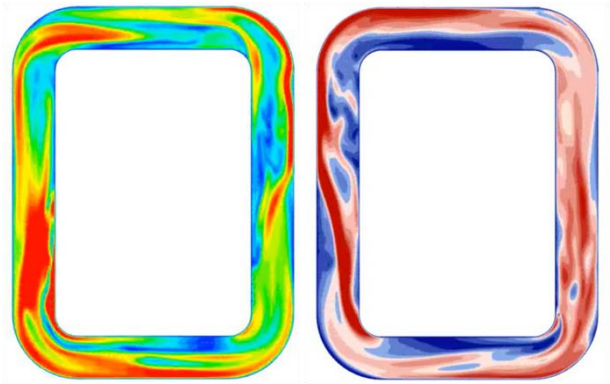
Metodoloji

Çalışmada yeni medya sanatı ve mühendislik alanında kullanılan simülasyonlar (benzetimler) arasındaki ilişkinin, uygulamalı olarak tasarlanan kompozisyonun özelinde tanımlanması amaçlanmaktadır. Araştırma nitel araştırma yöntemlerinden betimsel durum çalışması niteliği taşımaktadır. Durum çalışması kapsamında araştırma sürecinde yeni medya sanatı ile ilgili literatür taraması yapılmış ve alana özgü görsel materyaller kullanılarak hesaplamalı akışkanlar dinamiği yönteminin yeni medya sanatı içerisinde uygulanabilirlik durumu değerlendirilmiştir. Çağın dijitalleşmesi ile artan simülasyon kavramı göz önünde bulundurularak ısı transferi uygulamalarında sıklıkla kullanılan doğal taşınım döngüsü, ANSYS CFX programı kullanılarak üç boyutlu şekilde modellenmiştir. Doğal taşınım döngüleri, sıcak ortamdan soğuk ortama herhangi bir hareketli parça kullanılmadan doğal taşınımla ısı aktarabilen pasif sistemlerdir. Isıl olarak uyarılan bölgelerde oluşan yoğunluk farkından kaynaklanan kaldırma kuvveti sistemin çalışma prensibini oluşturmaktadır (Çobanoğlu vd., 2019). Eğer sıcaklık farkından dolayı yoğunluk farkı oluşuyorsa bu sistemlere tek fazlı doğal taşınım döngüsü; kaynama gibi faz değişimi kaynaklı bir yoğunluk farkı oluşuyorsa bu sistemler çift fazlı doğal taşınım döngüsü olarak adlandırılmaktadır. Sistemin çalışma şartlarının yanında boyutu, şekli, ısıtıcı-soğutucu yerleşimi, boru çapları gibi geometrik özellikleri ve sistem içerisinde kullanılan çalışma akışkanı da doğal taşınım döngüsünün performansını etkileyen parametreler arasında yer almaktadır. Hem dairesel hem de dikdörtgen formunda modellenen döngülerde akışkan olarak kullanılan su, döngü içerisindeki sıcaklık farkından kaynaklanan yoğunluk değişimiyle akışkan kaldırma kuvvetinin etkisinde kalmış ve harekete başlamıştır (Şekil 1).



Şekil 1. Kompozisyonda kullanılan doğal taşınım döngüsü geometrileri.

Doğal taşınım döngüsünde sıcaklık farkına bağlı yoğunluk değişiminden etkilenen suyun zamana bağlı hız değişimi, farklı renk paletleri uygulanarak video formatına dönüştürülmüş ve oluşturulan video hızlandırılarak kompozisyonda kullanılmıştır. Sistem içerisindeki zamana ve konuma bağlı hız değişimi gökkuşağı renk paleti ve daha soğuk renklerden oluşan lacivert-beyaz-bordo paleti kullanılarak gösterilmiştir. Kompozisyonda çağımızın dijitalleşmesini de öne çıkartmak amacıyla dizüstü bilgisayarlar ve tabletlerden yararlanılmıştır. Tasarımdaki her bir döngü farklı bir cihazdan yansıtılmıştır.

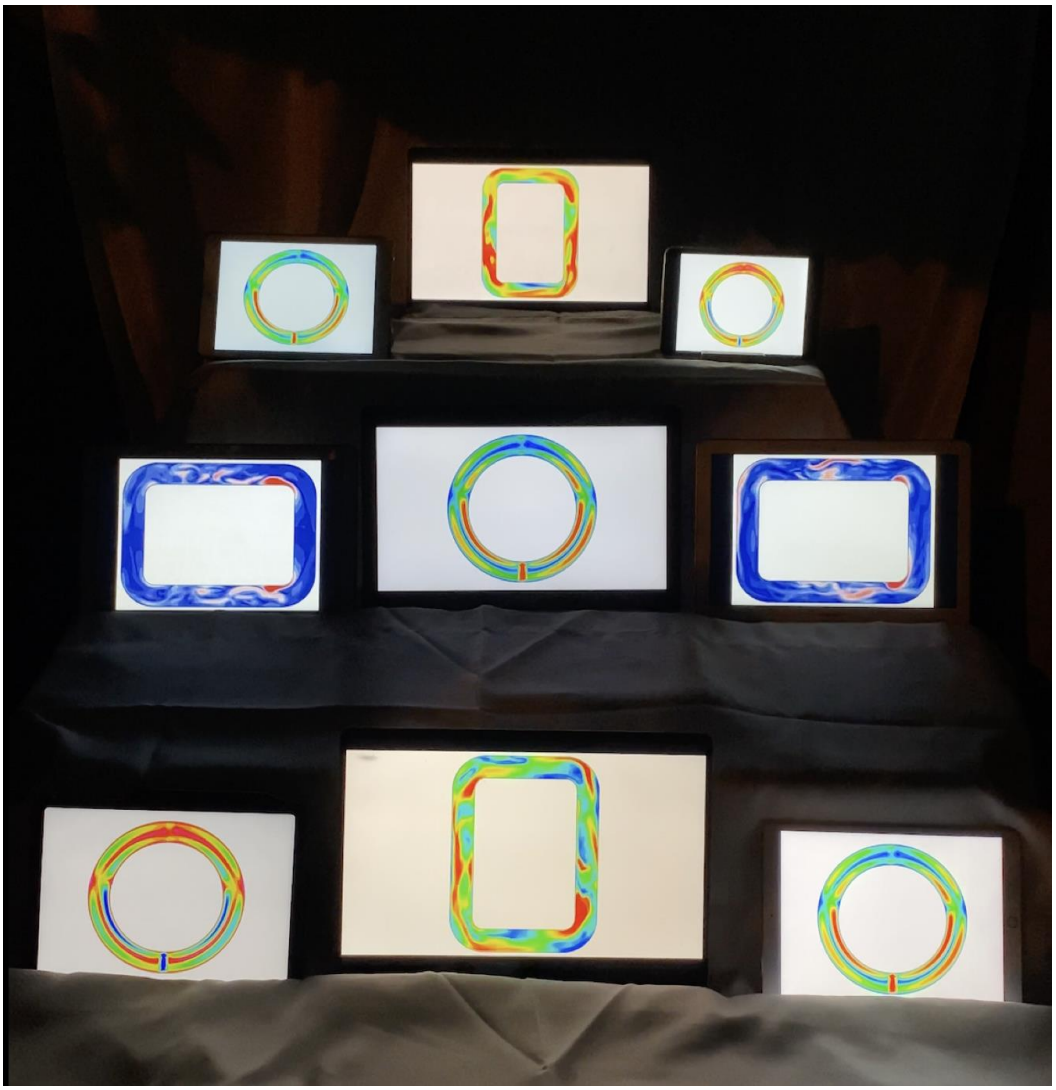


Şekil 2. Kompozisyonda kullanılan doğal taşınım döngülerinde hız değişimi için kullanılan renk paletleri.

Bulgular ve Yorum

Araştırmanın ana problemi olan yeni medyanın disiplinlerarasılık ile ilişkisi ve alt problem cümlesi olan yeni medya sanatında mühendislik alanındaki bilgisayar destekli simülasyon programlarının uygulanabilirliği, bu çalışma kapsamında mühendislik alanında sıklıkla kullanılan hesaplamalı akışkanlar yöntemi kullanılarak uygulamalı olarak açıklanmıştır. Yeni medya sanatını hesaplamalı akışkanlar dinamiği yöntemi ile buluşturan bu kompozisyonun sunum videosu geceyarısı çekilmiştir (Şekil 3). Kompozisyon zaman kavramı açısından incelendiğinde zamanın göreceliğine ek olarak

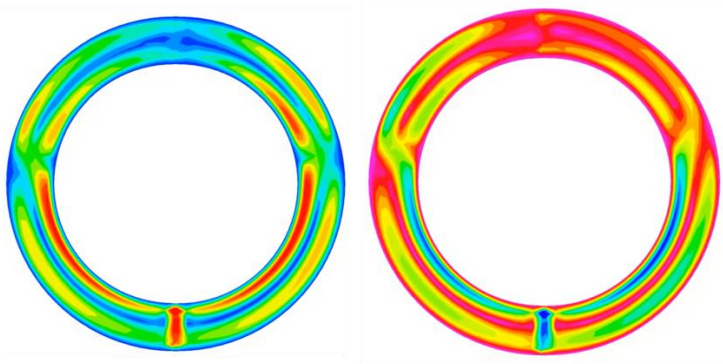
gün dönümünü de yansıtmaktadır. Kompozisyondaki her bir döngü kişisel bir döngü olarak anlamlandırılabilmektedir. Her döngüde kullanılan materyal su ve uygulanan sıcaklık değerleri aynı olmasına rağmen verilen tepkilerde ve hız dağılımlarında farklılıklar gözlenmiştir. Bu hayatın akıcılığı ve zamanın göreceliği ile ilişkilendirilmiştir. Bazı döngülerde hıza bağlı renk değişimleri daha hızlıyken bazılarında daha durağan olması zamanın göreceliği ile bağlantılıdır.



Şekil 3. Can Çobanoğlu, "Dijital Döngü", 2021, Dijital Art, yaklaşık Y:100 cm, G:125 cm, D:150 cm.

Renk paleti açısından değerlendirildiğinde ise sistem içerisinde zamana ve konuma bağlı hız dağılımını göstermek için ilk olarak düşük hız değerleri için mavi ve yüksek hız değerleri için kırmızı olmak üzere oluşturulan gökkuşağı renk paleti kullanılmıştır. Aynı zamanda tasarımda zıtlık ilkesi kırmızı-mavi paletin zıttı olan mavi-kırmızı palet kullanılarak sağlanmıştır (Şekil 4). Gökkuşağı renk paletine ek olarak sistem içerisindeki

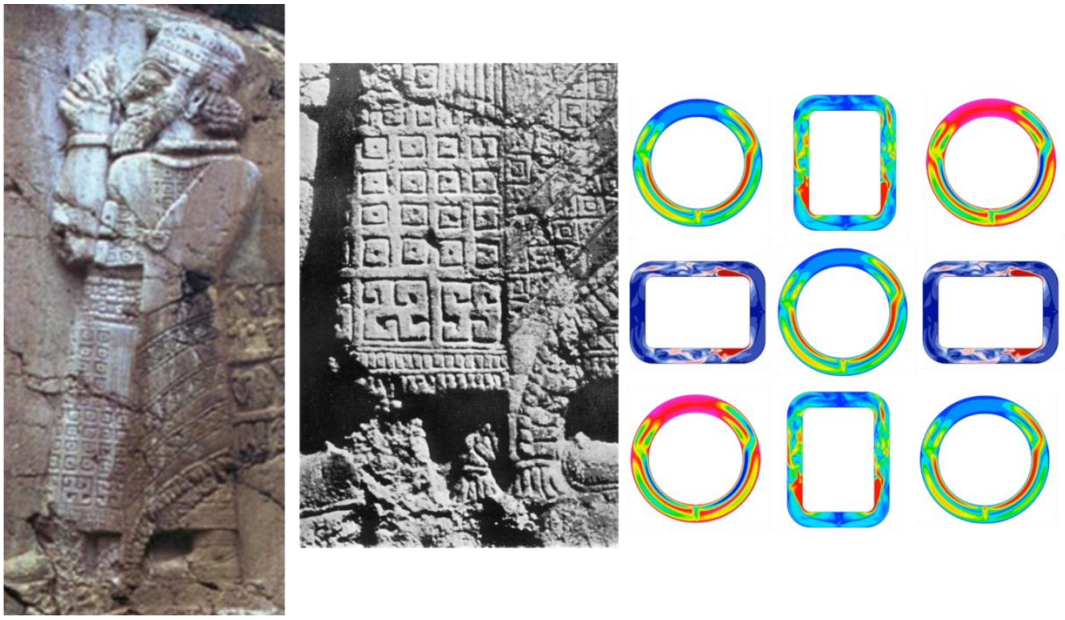
hız dağılımı daha soğuk renklerden oluşan lacivert-beyaz-bordo paleti kullanılarak genel kompozisyon daha dengeli bir şekilde ele alınmıştır.



Şekil 4. Kompozisyonun renk paletinde zıtlık ilkesi kullanımı

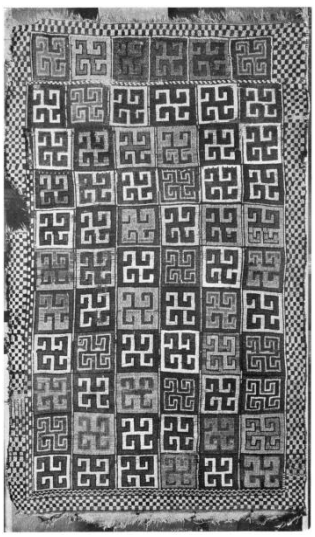
Çalışmada form ve kompozisyon açısından Konya'nın Ereğli ilçesindeki İvriz Kabartmaları'ndan esinlenildiği için aynı zamanda antik çağa atıfta bulunulmaktadır (Şekil 5). Böylece araştırmanın bir diğer alt problemi çözümlenmiş, yeni medya sanatı ile geçmiş ve günümüz arasında ilişki kurulmuştur. Form açısından değerlendirildiğinde kullanılan dairesel ve dikdörtgen formlarda Konya'nın Ereğli ilçesindeki İvriz Kabartmalarındaki Kral Varpalavas'ın giymiş olduğu kıyafetteki motiflerden ilham alınmıştır (Şekil 6).

Şekil 5. Kral Varpalavas ve Tarhundas, 4.20 x 4.20m, İvriz Kaya Kabartmaları, Ereğli, Konya.



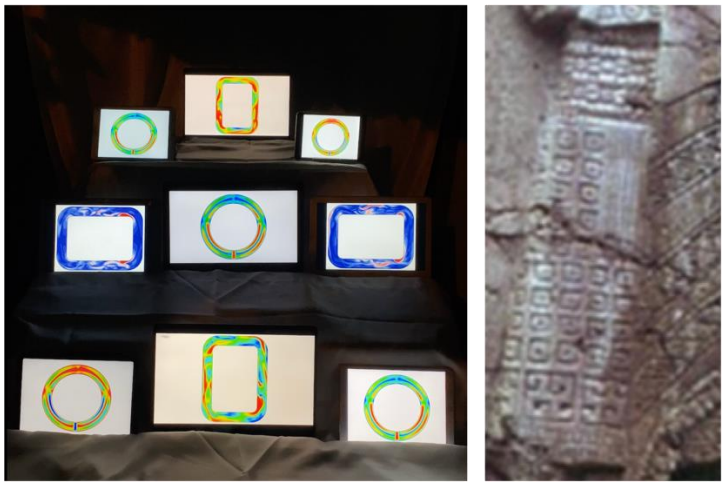
Şekil 6. Kralın eteğinden esinlenilen dairesel ve dikdörtgen formlar. (Kral Varpalavas (Detay), 4.20 x 4.20m, İvriz Kaya Kabartmaları, Ereğli, Konya.)

Kralın giymiş olduğu kıyafetteki motiflerin aynı zamanda Anadolu'daki kilimlerde kullanılmış olan bir motif olduğu bilinmektedir (Şekil 7). Söz konusu halı 2 metre uzunluğunda ve 1,17 metre genişliğindedir; deseni satranç tahtasına benzemekte ve her birinin içindeki tasarım için aynı kanca çapraz formuna sahip altmış altı kareden oluşmaktadır. Renkler kırmızı, mor, mavi, beyaz ve sarı olup çok çeşitli kombinasyonlarda kullanılmıştır (Sarre, 1908, ss. 144-145).



Şekil 7. Konya'da Dr. Loytved Tarafından Bulunmuş Olan Halı, 2 x 1.17 m.

Kompozisyonda ise bütünlüğün aşağıya indikçe genişleyen üçgen form ile sunulması İvriz kabartmalarındaki kralın kıyafetinin formuna benzemektedir (Şekil 8). Aynı zamanda bu üçgen formun oluşturduğu "tapınak" benzetimi ile yeni medya sanatı kullanılarak dijital çağın günümüzdeki önemi vurgulanmış ve bununla birlikte Antik Çağa da göndermede bulundurulmaktadır.



Şekil 8. Kompozisyon açısından Antik Çağ göndermesi.

Sonuç ve Öneriler

Yeni medya sanatı ile disiplinlerarasılık arasındaki ilişki mühendislik uygulaması olan ANSYS CFX programında doğal taşınım döngüsünün sayısal olarak modellenmesiyle incelenmiştir. Oluşturulan tasarımda birçok elektronik cihaz kullanılması ile çağımızın dijitalleşmesine atıfta bulunulmuştur. Dört ana elementten biri olan suyun kullanıldığı döngüde doğaya yer verilmiştir. Tasarım elemanlarından biri olan rengin, araştırmada örnekleme alınan dijital sanatsal çalışmada kullanımı, uygulayıcı ve araştırmacı Çobanoğlu'na ait diğer tuval resmi çalışmalarında kullandığı renk geçişleri ile de benzerlik göstermektedir. Çalışmadaki her bir döngü kişisel bir döngü olarak anlamlandırılabilir. Her döngüde kullanılan materyal su olmasına rağmen ve uygulanan sıcaklık değerleri aynı olmasına rağmen verilen tepkilerde ve hız dağılımlarında farklılıklar gözlenmiştir. Bu da zamanın göreceliği ile ilişkilendirilebilir. Aynı zamanda sunumun gece yapılması gün dönümünü ifade etmektedir. Kompozisyonun üçgen formda kullanılması hem Anadolu kültür tarihi ve antik çağa atıfta bulunmakta hem de günümüzdeki dijital çağın yükselmesini, eşzamanlılığı ve disiplinlerarası yaklaşımı betimlemektedir.

KAYNAKÇA

Auwal, A. M. (2016). The Complexities of New Media: Can the 'Web Media'Completely Erase Traditional Media from the Communication Industry? *Online Journal of Communication and Media Technologies,* 6(3), 173-195.

Bayer, H. ve Bulut Özek, M. (2021). Yeni Medya Eğitimi ve Önemi. *Journal of Communication Science Researchs,* 1 (2), 127-138.

Çobanoğlu, N., Karadeniz, Z. H. ve Turgut, A. (2019). Nanofluid-based single-phase natural circulation loops. K. R. V. Subramanian, T. N. Rao ve A. Balakrishnan (Ed.), Nanofluids and their engineering applications içinde (ss. 59-76). CRC Press.

Dilmen, N. E. (2007). Yeni Medya Kavramı Çerçevesinde İnternet Günlükleri-Bloglar ve Gazeteciliğe Yansımaları, *Marmara İletişim Dergisi*, 12: 114.

Flew, T., ve Smith, R. (2011). *New media: An Introduction* (Canadian edition). Toronto.

Haslem, W. (2020). teamLab Borderless: Bridging Borders in Simulated Ecologies.

Sarre, F. (1908). The Hittite monument of Ivriz and a carpet design of Asia Minor. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, *14*(69), 143-147

Şangüder, M. K. (2014). Yeni Medya Sanatı Ortamında Performans ve Görüntü İlişkisinin Tarihsel Gelişim Süreci.

White, F. M. (1998). *Fluid Mechanics*. McGraw-Hill International Editions. WCB/McGraw-Hill.

Woo, J., Choi, J. Y., Shin, J., & Lee, J. (2014). The effect of new media on consumer media usage: An empirical study in South Korea. *Technological Forecasting and Social Change*, 89, 3-11.

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF COMMUNICATION AND ART

Yıl/Year:2 Sempozyum Özel Sayısı/Special Issue of The Symposium,

Kasım/November, 2021, s. 75-85

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
Yayın Geliş Tarihi:**23-09-2021**

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date
Yayınlanma Tarihi:**30-11-2021**

ISSN: 2757-6000

Ferit Özdemir

İnönü Üniversitesi
feritfhm@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5963-8349

Doç. Dr. Derya Şahin
İnönü Üniversitesi
sahin.derya@inonu.edu.tr

ÇAĞDAŞ SANATTA GÖÇ TEMASI: ŞÜKRAN MORAL ÖRNEĞİ

Öz

Çeşitli doğal, ekonomik, sosyal veya siyasal faktörlerin kaçınılmaz sonucu olan göç, günümüzde küresel bir sorun haline gelmiştir. Çoğu zaman irade dışı, zorunlu sebeplerden dolayı yapılan ve ekonomik, sosyal, siyasal, kültürel alanda birçok etkisi bulunan göç bireysel ve toplumsal sorunları da beraberinde getirmektedir.

Yaşadığı dönemin tanığı olan sanatçı, göç olaylarına duyarsız kalmamıştır. Özellikle çağdaş sanatın disiplinler arası yeni ifade imkânları geliştirmesi, sanat eserlerinde sebepleri ve sonuçları bakımından çoklu bir yapı gösteren göç olgusunun kapsayıcı bir şekilde değerlendirilmesini sağlamıştır. Göç olgusuyla ilişkili aidiyet, kimlik, mekân, mekânsızlık, ötekileşme gibi kavramlar sanatçıların sanat uğraşlarına konu olmuştur. Bu sanatçılardan biri de toplumdaki yerleşik değerleri ve normları sorgulayan bir performans sanatçısı olan Şükran Moral'dır.

Bu araştırmada, göç durumunu bizzat yaşayan Şükran Moral'ın *Despair/Çaresizlik* (Gurbet Kuşları) çalışması incelenmiş, göç'ün Şükran Moral tarafından nasıl yorumlandığı ve eserine nasıl yansıdığı ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Bu amaçla öncelikle sanatçı ve yapıtları hakkında literatür taraması yapılmıştır. Daha sonra

Despair/Çaresizlik (Gurbet Kuşları) isimli eserini analiz etmek üzere sanatçı ile görüşme soruları eşliğinde görüşme yapılmış, eserin arkasında yatan metaforlar çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Göç, Şükran Moral, *"Despair/Çaresizlik* (Gurbet Kuşları)"

THE THEME OF MIGRATION IN CONTEMPORARY ART EXAMPLE OF ŞÜKRAN MORAL

Abstract

Migration, which is the inevitable result of various natural, economic, social or political factors, has become a global problem today. Migration, which is mostly done out of will, due to compulsory reasons and has many effects in the economic, social, political and cultural fields; brings with it individual and societal problems.

The artist, who was a witness of the period in which he lived, did not remain indifferent to immigration events. In particular, the development of new interdisciplinary expression possibilities of contemporary art has provided an inclusive evaluation of the phenomenon of migration, which shows a multiple structure in terms of causes and results in works of art. Concepts such as belonging, identity, space, non-locality and othering related to the phenomenon of migration have been the subject of artists' artistic pursuits. One of these artists is Şükran Moral, a performance artist who questions the established values and norms in society.

In this research, Şükran Moral's Despair (Birds of Expatriate) work, who experienced the migration situation himself, was examined, and it was tried to reveal how Migration was interpreted by Şükran Moral and how it was reflected in her work.

For this purpose, first of all, a literature review was made about the artist and his works. Afterwards, an interview was held with the artist in order to analyze his work called Despair (Birds of Expatriate), accompanied by interview questions, and the metaphors behind the work were tried to be resolved.

Keywords: Migration, Şükran Moral, "Despair, (Expatriate birds)"

GİRİŞ

Genel anlamda göç, bir alandan ötekine, bir toplumsal ya da siyasal birimden diğerine doğru bir aktarım olarak tanımlanan göç, yaşanılan yerin daimi veya yarı daimi olarak genellikle bir çeşit idari sınırın dışına doğru değiştirilmesidir (Faist, 2003: 41). Kişinin yaşadığı yerden, toplumdan ve hayatının mihenk taşlarını oluşturan her şeyden isteyerek veya mecbur kalarak/bırakılarak ayrılması, yaşadığı yeri terk etmesi, sanki oranın bir parçası değilmiş, oranın kültürünü oluşturan yapı taşı, bir değeri değilmişçesine oradan uzaklaşması/ uzaklaştırılmasıdır.

Türk Dil Kurumuna göre göç; "*Ekonomik, toplumsal, siyasi sebeplerle bireylerin veya toplulukların bir ülkeden başka bir ülkeye, bir yerleşim yerinden başka bir yerleşim yerine gitme işi, taşınma, hicret, muhaceret*"tir (TDK, 2019). Yaşanmışlık durumuna göre

bireyin bilinçaltında çok derin izler bırakabilen göç, özünde bir şeyi geride bırakmayı gerektirir. Bir belirsizlik durumuna doğru yönlenirken, bir dönüşümün öteki ismi olur. Her durumda göç kavramının altında zorunlu bir mekân değişikliği yatmaktadır. Doğasında yaşanılan yeri terk etmek vardır. Göç eylemine sebep olan durumlar aslında göç ettirmeyi zorlayan sebeplerdir.

Problematik Çerçeve

Göç içinde yaşanılan, alışkanlık haline gelen yerleşim yerini terk etmektir. Daha da önemlisi, sevdiklerinden, dilinden, kültüründen vazgeçmektir (Atan, 2019:73). Göçler ülke içindeki sınırlar dahilindeki bir yerleşim yerine, bölgesine olduğu gibi sınır ötesine geçilerek ülke dışına da yapılmaktadır. Ülke içine veya yurt dışına yapılan göçler, hayatın içinden çıkan ve hayatı derinden etkileyen toplumsal bir olgu olduğu için toplumun yaşadığı ekonomik, sosyal ve siyasal etkenler gibi olumlu, olumsuz bütün yaşantılardan etkilenip; ekonomik, politik, kültürel ve tüm sosyal yapıyı çok ciddi etkileyecek ve belki tahrip eden çok büyük sonuçlara neden olacaktır. Bu sonuçların figüranı olarak göçen kişiler de yeni toplumunun kültürüne uyum sağlamak için çaba sarf edecek ve hatta gittikleri yerlerdeki insanları da etkileyebilecektir. Göç edenler bu durumu isteyerek veya mecbur kalarak/bırakılarak yaşamış olabilir. İsteyerek yapılan göçler, olduğundan daha iyi bir yaşam veya ortam için olsa da mecbur kalanlar/bırakılanlar için durum bunun tam tersi olabilir, daha kötü bir yaşam sahnesi onları bekleyebilir ve bu sahneden sadece figüran oyuncular gibi onlar için yazılan rolleri, onlara biçilen kaderi yaşamak zorunda kalabilirler. Savaşlar, ekonomik sıkıntılar, anlaşmazlıklar ve siyasi sebepler, insanları yerlerinden yurtlarından etmektedir ve bu terk ediş tarih sahnesinden asla silinmeyecek, silinemeyecek travmatik olaylara ve sonuçlarına sebep olacaktır. Göç hareketiyle travmatik olaylara maruz kalan insanlar gittikleri yerlere alışma, adapte olma, tutunma ve kök salma gayreti içinde olacak ve bu gayret kimi zaman çatışmalara, tavizlere ve kimi zaman da aşırı dirençlere neden olacaktır ve olmaktadır. Yaşanılan bu sıkıntılar göç eden insanlarda kendi gibi olan insanları bulmaya sevk ederek birbirlerine aşırı bağlamış, kaynaştırmıştır. İşte bu sebeplerden ötürü bazı şehirlerin ara sokaklarında farklı bir ilin insanlarının bir araya geldiği dernekler ve vakıflar gözümüze çarpmaktadır. Bu oluşum gayreti asimile olmama özüne sahip çıkma çabası olsa da özünü unutmak istememenin de bir sonucudur. Göç, kültürel ve coğrafi olarak yalıtılmış bireyler arasında temasa geçilmesinde ve iletişimde bulunulmasına öncülük eder. Göç aracılığıyla, davranış örüntüleri arasında alışverişe gidilir, yeni düşünce geliştirilir ve kültürün sınırları genişletilir (Fichter, 1996:155-156).

İnsanlar ister yurt içine ister yurt dışına göç etsin,; gittikleri yerlerin kültürlerinin, yaşam şekillerinin etkisi altında kaldıklarında, zaman geçtikçe o toplumun insanını ve kültürünü de kendi idealleri, değerleri ve yaşam şekilleriyle etkilemiş ve kimi zaman bir kültür sentezi oluşturmuşlardır. Yaşanan vahim durumların birleştiriciliğiyle kültürel motifler, ister istemez herkesten habersiz ve sessiz bir kaynaşma, kardeş olma çabasına girişmiş ve bunu herkesten önce başarmıştır ama unutulmamalıdır ki bu süreç isteyerek

veya istemeyerek göç eden insanların ilk zamanları için zor ve sancılı olmuştur. Yerel ve ulus ötesi göç hareketleri, bulunduğu anın ruhunu etkileşime sokan bir unsur olarak var olur ve göç; sanatta zaman zaman tekinsizlik, misafirlik, vatansızlık, görünmeyen yurttaşlık, bitmeyen yolculuk ve sınırlar üzerine çok yönlü eleştirel kavramlar üretebilir (Baş, 2016: 8).

Sanatçılar, yaşadıkları toplumdan beslenen, toplumun tanığı, topluma dönük, toplumun dinamiklerinin farkında olan ve yeni dinamikler kazandırma çabasında olan; toplumsal olayları görmezden gelemeyen, görüşlerini eyleme dökme arzusu içinde olan kişilerdir.

Sanatçıların sanat üretimlerinde ve ürettiklerinin okunmasında toplumsal olgular çok büyük ve etkili bir rehber ve yol arkadaşıdır. Bu nedenle sanat eserleri aynı zamanda bu olguların farklı açılardan görünmesi ve gösterilmesidir. Toplumda yaşanan her olay gibi göç olgusu da sanatçıları etkilemiş ve sanat pratikleri içerisinde çokça işlenmiştir. Özellikle göçün sebepleri, yarattığı etkiler ve sonuçları sanatçıların odaklandıkları konular arasında olmuştur.

Sanat, her zaman toplum içerisinde yaşananlardan etkilendiği için o toplumda çalışma üreten sanatçı da toplumdan aldığı sosyolojik, psikolojik, ekonomik vb. olgulardan beslenip, değişen ve gelişen bir birey olarak görevini yerine getirmeye çalışacaktır. Göç kavramı bir tema olarak sanat içerisine girdiği zaman, örnek olarak yoksulluk, savaşlar, göç etmek zorunda bırakılan insanlar, yerinden olma, mülteciler, sınır dışı etme, aidiyet gibi kavramlar ile çağdaş sanatta kendine yer bulaaktır (Girgin, 2017).

Bu sanatçılardan biri de; göçmenliği yurtdışında bizzat yaşayan Türk performans sanatçısı Şükran Moral'dır. Sanatçı, *Despair/Çaresizlik* (Gurbet Kuşları) isimli çalışmasıyla, göç olgusunu ve göçmen çaresizliğini göstermeye, duyduğumuz, tanık olduğumuz, bildiğimiz olayları, bilmediğimiz duygularla hissettirmeye çalışmıştır.

Bu bağlamda; Despair/Çaresizlik (Gurbet Kuşları) isimli çalışmayı derinlemesine analiz edebilmek ve metaforik anlamlarına ilişkin bilgilere ulaşabilmek adına sanatçının görüşlerine ihtiyaç duyulmuştur.

Amaç

Bu araştırmanın amacı, Türk performans sanatçılarından olan Şükran Moral'ın genel anlamda sanat anlayışını incelemek, özelde ise Despair/Çaresizlik (Gurbet Kuşları) isimli çalışmasını analiz etmek; barındırdığı metaforik anlamları ortaya koymaktır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, nitel veri paradigması için geleneksel ve aynı zamanda yenilikçi bir model olan fenomenolojik tasarımla modellenmiştir. Husserl'ın fenomenoloji geleneğinin bir formatı olan bu araştırmada, verilerin salt objektif setler olarak değil, verinin üretim alanı olan kişiler ve kişilerarası oluşların öznel birer imgelemi, öz-düşünümü ve içgörüsü olarak düşünüldüğü bir yöntembilim süreci işletilmiştir. Fenomenoloji, bireyin dış dünyayla kurduğu düşünsemeli ilişkinin bir açığa çıkaranı olarak hakikatin algısal kurulumunu denetlemeye ve teorileştirmeye yönelik güçlü bir bilimsel disiplindir.

Verilerin Toplanması

Bu araştırmada nitel veri toplama tekniklerinden görüşme tekniği kullanılmıştır. Nitel araştırma gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2011).

Görüşme tekniği için yarı-yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmıştır. Araştırmanın amacı çerçevesinde geliştirilen görüşme formu uzman görüşüne sunulmuştur. Hazırlanan görüşme sorularının kısa ve kolay anlaşılır olmasına dikkat edilmiştir. Veri toplama formu sanatçıya dönük 15 sorudan oluşmaktadır. Bu sorular sanatçının genel sanat anlayışına ve Despair/Çaresizlik (Gurbet Kuşları) isimli çalışmasına yönelik soruları içermektedir.

Verilerin Analizi

Bu araştırmanın verilerinin çözümlenmesi ve yorumlanmasında betimsel analiz tekniği kullanılmıştır.

Betimsel analiz, çeşitli veri toplama teknikleri ile elde edilmiş verilerin daha önceden belirlenmiş temalara göre özetlenmesi ve yorumlanmasını içeren bir nitel veri analiz türüdür. Bu analiz türünde araştırmacı görüştüğü ya da gözlemiş olduğu bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtabilmek amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer verebilmektedir. Bu analiz türünde temel amaç elde edilmiş olan bulguların okuyucuya özetlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde sunulmasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2003).

Şükran Moral ile ilgili yapılan araştırmalar sonucu elde edilen bilgiler; sanatçıya yöneltilen sorulardan alınan cevaplar; araştırmanın bulgular kısmında doğrudan alıntılarla verilmiş ve sonrasında yorumlanmıştır

Bulgular ve Yorum

Şükran Moral: Göçmen Bir Kimlik

Şükran Moral, Türkiye'de çığır açan performans sanatçılarından biridir. Çalışmaları, özellikle kadınlara veya yeterince temsil edilmeyen diğer gruplara yönelik şiddete odaklanarak, kadınların toplumdaki konumuna meydan okuyan, tabulara karşı direnen performansları, morglardan ve hamamlardan akıl hastanelerine kadar çok çeşitli mekanlarda yer almış, dolayısıyla sanatçı bu mekanların normal işlevlerini bozmuş ve onları söylemsel sanat platformlarına dönüştürmüştür.

Moral, performanslarına konu olan olayların aslında kendi yaşamından izler taşıdığının altını çizer. Örneğin; Roma'da güzel sanatlar öğrencisiyken oturma izin süresinin geçmiş olduğunu fark etmeyen sanatçıya hükümet tarafından verilen kâğıdın üzerinde bir damga vardır ve 'Espulsa' yazmaktadır. "Bu yazının açıklaması nedir" diye sorduğunda "Kovuldun, istenmiyorsun" açıklamasını alır. Hayatının lafı olur ve o sene 'Espulsa' isminde birçok iş yapar.

İtalya'dan atılacağı belli olunca herkes "Bir İtalyan ile evlen" demeye başlar. İşin ilginci, bir sene önce İtalyan sevgilisinden evlilik teklifini kabul etmediği için ayrılan sanatçı formalite evlilik yapmak istemez ama evliliği konu alan bir performans yapar ve 'Bir değil, üç kişiyle 'evlendim' der. Bu performansı da Mardin'deki *Üç Erkekle Evlilik* işine kaynak olur.

Şükran Moral, göçmen kimliğinin yanı sıra mülteci durumuna düşmesiyle beraber kimlik, farklılık ve göçmenlik konuları üzerine düşünmeye başlar ve göçmen kimliğine bir de mülteci kimliği eklenir. Bu, sanatçının bizatihi İtalya'da üstlendiği kimliklerden birisidir. Bundan dolayı da çalışmalarını üretirken *"–mış gibi"* yapmak yerine bu durumu birinci dereceden temsil etmektedir ve bir çok çalışmasına kaynaklık etmektedir. Şükran Moral, bu "kaçak" kimlikli olma durumunu ve farklı bir kültürde yabancı bir sanatçı olarak ötekileşme olgusunu, 1994'te "Arte Espulsa ve Artista Espulsa'' (Kovulan Sanat ve Kovulan Sanatçı) çalışmasında da sorgulamıştır.

1- Performans Sanatında yenilikçi tavrınız hakkında ne söylemek istersiniz ?

Yenilikçiler geçmişi reddederler, eğer bu anlamdaysa evet yenilikçiyim ama reddetmeden önce anlamak gerekir.

Geçmişten sıyrılıp geleceğe yönelmenin sanat ve sanatçıya daha fazla katkı sağlayacağını düşünen Şükran Moral'in bu tavrı, sıyrılmanın geçmişte yaşananları anlamamak veya inkar etmek değil geçmişe takılı kalmadan ilerlemek şeklinde yorumlanabilir.

2- Yapmayı düşünüp de yapmaktan vazgeçtiğiniz bir çalışmanız oldu mu ?

Oldu, mecbur kaldım, sansürden dolayı değil imkansızlık nedeniyle ama vazgeçmedim ilk fırsatta yapacağım.

Görmezden gelinen, sansürlenen ve yasaklanan Şükran Moral sanatsal üretimlerini yapmaktan vazgeçmemiş, her çalışması bir diğer çalışmasına kaynaklık etmiş ama imkansızlıklardan dolayı bazı çalışmalarını ertelemek zorunda kalmıştır.

3- Beğenmediğiniz tekrarını yapmak istediğiniz bir çalışmanız oldu mu ?

Çoğu işimi yeniden yapmak isterim, bu beğenmekten öte mükemmele ulaşma çabası.

Mükemmele ulaşma isteği Şükran Moral'i birçok çalışmasını yenilene ve daha da zenginleştirmeye itmiştir.

4- Performans sanatçısının bedeni mi hayatı mı sahnededir sizce ?

Her ikisinin de sahnede olduğunu düşünüyorum.

Despair/Çaresizlik (Gurbet Kuşları)

Göçmenleri, yüzyılımızın kölesi olarak adlandırdığı ve 'Ötekileştirilmiş Kişileri' sanatının ana teması olarak kabul eden Şükran Moral, ''Onlar günümüzün yeni köleleri, onları medyada genellikle kimlikleri olmayan, bir tekneye sıkışmış sinir bozucu bir grup insan olarak izliyoruz der''. Şükran Moral; Despair/Çaresizlik isimli çalışmamda ''onlara bir kimlik, bir ifade ve sonunda bir ruh vermeye çalıştım'' dediği bu performansında oyunculuk deneyimi olmayan çaresizlik içinde ölümü göze alan göçmen rolündeki bir grup insanla beraber bir tekneye binerler. Performansın başında, göçmenler başları yere bakacak şekilde çaresizlik içindeyken yavaş yavaş umutlanarak etraflarına bakmaya başlarlar ve hep birlikte ayağa kalkarak varlıklarını, var olduklarını önce kendilerine ispatlayacak şekilde ellerini yüreklerine götürüp getirirler. Ardından hepsi birbirinin varlığından cesaret almışçasına kol kola girip kendi çaresizliklerine dimdik durarak meydan okurlar ve performans sonlanır. Şükran Moral bu işinde Müzeyyen Senar'ın *Bülbül Ne Gezersin Çukurova'da* adlı parçasını da kullanır.

Görsel-1 Şükran Moral, Despair/Çaresizlik 2012

Görsel-2 Şükran Moral, Despair/Çaresizlik 2012

Görsel-3 Şükran Moral, Despair/Çaresizlik 2013

5- ‘Gurbet Kuşları’ isimli çalışmanızın oluşum aşamasını kısaca anlatır mısınız?

Yıllardır gurbetçilerle ilgili işler yaptım. ‘’Ötekileştirilenler’’ sanatımın ana temasıdır. İlk tekne enstalasyonumu 1992 yılında Roma’da yapmıştım. Denizi, kuşları ve tekneyi bir metafor olarak kullandım, teknede görülen sıradan halk aslında. Daha önce oyunculukla alakaları olmayan kişiler.

6- Sizi ‘Gurbet Kuşları’ isimli işi yapmaya iten en kuvvetli etken veya olay ne oldu?

‘’Ben de İtalya’da yabancı olarak öteki kişi olma, sürgün ve daha sonra mülteci olma sürecini yaşadım ve tüm yaşadıklarım beni bu çalışmaları üretmeye itti.’’ diyen sanatçı yaşadıklarından etkilenerek birçok çalışmasını bu etki altında kalarak üretmiştir.

7- Bu çalışmanın temelleri nelere dayanıyor?

İnsanlığın edebi sorunu olan göç etme arzusunu anlamaya dayanıyor.

8- Çalışmayı annenize adadığınız doğru mu?

Anneme adadım evet, ama maalesef göremedi çünkü daha önce kaybettim.

İnsanlar nereye göç ederse etsin neyi ve kimleri ardında bırakırsa bırakсın annesinin kalbinden ve sevgisinden göç edemeyecek, oradaki yerini hep koruyup ve en çok ta anne kalbindeki yerini özleyecektir. Çalışmayı annesine adadığını söyleyen Şükran Moral'in bu tavrını, erken yaşlarda göç serüvenini yaşayıp anne kalbindeki yerine olan özlemini giderme çabası olarak yorumlamak mümkündür.

9- Videoya bir müzik eşlik ediyor, diğer çalışmalarınızda da sık sık müzik sesi duyuyoruz. Tamamlayıcı olduğu için mi yoksa müzik kullanmanızın başka bir nedeni var mı?

Her işimde kullanmıyorum, yama olsun diye de değil çok gerekli olursa müzik kullanıyorum.

10- Neden 'Bülbül Ne Gezersin Çukurova'da' şarkısını tercih ettiniz?

Çünkü o şarkıyı iç yaralayıcı ve hüzünlü buluyorum.

11-Göç olgusunu birçok sanatçı işledi. Sizi onlardan ayıran en temel özelliğiniz ne sizce?

Belki de benim bir göçmen olmamdan kaynaklanıyor hayatım boyunca gittim gittim.

12- Fotoğraflarda neden bülbül imgesi kullanıldı?

Bülbül imgesi Ortadoğu edebiyatında çok kullanılır. Kendimi uçup gitmek isteyen bülbüllerle özdeşleştiririm.

13- Bu işinizin anlaşıldığını ve farkındalık yarattığını düşünüyor musunuz?

Bu işim çok sevildi umarım farkındalık yaratmıştır.

14-: Eserinizde sizin yaşamınızdan izler görmemiz gerekiyor mu?

Yaşamımdan elbette izler var. Biyografik ama evrensel temalar olduğu için herkese dokunuyor.

15- Eser nerelerde sergilendi?

En önemli sergi mekânlarından biri Londra'da Victoria and Albert Müzesi.

Sanatın her alanında imkânlar ve imkânsızlıklar sanatın seyrini etkilemiştir. Sanatını anlatırken ''Ötekileştirilenler'' sanatımın ana temasıdır diyen Şükran Moral, İtalya'da okul okurken bürokratik nedenlerden ötürü göçmenken mülteci durumuna düşerek göçmenliği ve mülteciliği hayatında acı bir şekilde deneyimlemiştir. Bu durum

sanatçıyı yeni üretimler yapmaya itmiştir. Bedenin ve hayat'ın sanat ortamında sahnede olduğunu düşünen Şükran Moral; yaşanmışlıkların, sanatın gücüne ve etkileyiciliğine tesir edecek kadar ciddi bir rehber ve yol arkadaşı olduğunu bu çalışmalarıyla göstermiştir. Sanatçının yaşadığı her şey onun üretimlerine referans olmuştur. Şükran Moral, çalışmalarında konunun tesirine eşlik edecek, izlerken yaşanmışlıkları bir nebze de olsa yaşatabileceğini düşündüğü müziklerden ve sık sık metaforlardan yararlanmış ve bunu çok başarılı bir şekilde kullanmıştır. Sanatçı Gurbet Kuşları isimli çalışmasında, Müzeyyen Senar'ın iç yaralayıcı ve hüzünlü bulduğu 'Bülbül Ne Gezersin Çukurova'da' şarkısını tercih etmiş ve bu tercihiyle, performansı izleyenlere yaşanan ağır dramı hissetmeye mecbur bırakmıştır.

Şükran Moral, göçen kişinin ardına bakmayı bıraktığı ilk anda bilinmezliğe sürükleneceğinin ve bir gün hayat denizinde sular altında kalıp yok olup gideceğinin bilincinde olduğunu ama kalmanın gitmekten daha nefes kesici olduğunu deniz metaforuyla çok başarılı bir şekilde anlatmaktadır.

Sanatçı, bir diğer ismi Gurbet Kuşları olan çalışmanın isminde kuş kelimesini barındırmayı ve çalışmanın fotoğraflarında bülbül kuşunu kullanmasını, kendisini uçup gitmek isteyen bir kuşa benzetiyorum şeklinde açıklamıştır ve göç eden kişinin artık istese de eskisi gibi özgür olamayacağını, uçup gidemeyeceğini kuş metaforuyla gözler önüne sererken ayaklarında pranga olduğunu da tekne metaforuyla desteklemiştir.

SONUÇ

Göç, ister istemli isterse zorunlu olsun; sonuçta köklerinden kopuş, terk etme eylemi, özlem, hasret gibi bazen travmatik sonuçlar da doğurmaktadır.

Yaşadığı dönemin tanığı olan sanatçılar, göç olaylarına da duyarsız kalmamış ve sanat pratiklerinde insanlığı derinden etkileyen ve tesiri yüzyıllar sürebilecek kanayan yaraya parmak basmışlardır. Özellikle çağdaş sanatın disiplinler arası yeni ifade imkânları geliştirmesi, sanat eserlerinde sebepleri ve sonuçları bakımından çoklu bir yapı gösteren göç olgusunu, kapsayıcı bir şekilde değerlendirilmesini sağlamıştır.

Göç olgusuyla ilişkili aidiyet, kimlik, mekân, mekânsızlık, ötekileşme gibi kavramları sorgulayan sanatçılardan biri Şükran Moral, göçmenliği ve mülteciliği bizzat yaşamış, bunun ağır ve derin izlerini hayatının her aşamasında hissetmek zorunda kalarak, araştırmaya konu olan *Despair/Çaresizlik* (Gurbet Kuşları) isimli çalışmasını üretmiş ve bu çalışmasında; göç temasını yalın ve her anını kendimiz yaşamışçasına derinden etki bırakan çarpıcı bir dille işlemeyi tercih etmiştir. Kullandığı metaforlarla özellikle göçün yıkıcılığını etkili bir şekilde vurgulamış ve kendimizi o teknede olan, her an ölümün pençesinde gibi hisseden herhangi bir kişi gibi hissetmemizi sağlamıştır.

KAYNAKÇA

Atan, A. (2019). Sanat ve Göç. Ahmet Atan. Erişim adresi: http://ahmetatan.com/?p=73, 2021.

Baş, Ebru. (1990), *Sonrası Göçle Gelen Kültürel Etkileşimin Disiplinlerarası Sanata Yansıması, Dokuz Eylül Üniversitesi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi)* İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, 2016.

Faist, Thomas. Ulusaşırı Göç ve Ulusaşırı Toplumsal Alanlar. (Çev; Azat Zana Gündoğan ve Can Nacar) İstanbul:Bağlam Yayınları, 2003.

Fichter, J. (1996). *Sosyoloji nedir?,* (Çev: N. Çelebi). Ankara: Attila Kitapevi.

Girgin, F. (2017). Sanatta Göç Teması, International Journal of Social and Humanities Sciences IJSHS, 2017; 1 (1): 54-75, 2017.

TDK.(2019,15Aralık).ErişimAdresi:http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c80385dc4e333.43762600.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri.* Ankara: Seçkin Yayınları .

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

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF COMMUNICATION AND ART

Yıl/Year:2 Sempozyum Özel Sayısı/Special Issue of The Symposium,

Kasım/November, 2021, s. 86-110

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
Yayın Geliş Tarihi:**23-09-2021**

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date
Yayınlanma Tarihi:**30-11-2021**

ISSN: 2757-6000

Öğr. Gör. Dr. Belgin İpek

Karadeniz Teknik Üniversitesi, Kurumsal İletişim Koordinatörlüğü
belginbaldas@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2220-7956

I. DÜNYA SAVAŞININ İLLÜSTRASYON SANATINA ETKİSİ

Öz

Birinci Dünya Savaşı, dünyanın yeni otorite güçlerinin belirlenmesi, toplumu şekillendirmesi açısından dünya tarihinde oldukça önemli bir yere sahiptir. I. Dünya savaşı birçok ülkenin kaderini değiştirmiş ve ülkelerdeki sosyal yaşamın, politikanın, ekonominin ve kültürün evrilmesine neden olmuştur. Savaş sadece savaş aletleriyle yapılmamış, aynı zamanda grafik tasarım ürünleri de bir savaş aracına dönüşmüştür. Dönem içerisinde savaşın, dünya tarihine bıraktığı en büyük miras, savaşın baskıcı ve yıkıcı ortamında bile sanat tarihine çarpıcı, etkili ve nitelikli eserler bırakmasıdır. Toplumun bilinçlenmesi için gerekli kitle iletişimin bir parçası olan afişler, gazete haberleri, ilanlar, manifestolar, topluma şekil verme ve farkındalık yaratma açısından önemlidir. Bu grafik tasarım ürünlerinde sıklıkla kullanılan illüstrasyonlar savaşı yalın haliyle topluma iletmiştir. Şekil, renk ve biçimin birleşmesiyle küresel bir izleyici kitlesi bulan illüstrasyon önemli bir iletişim aracı olmuştur. Bu araştırmada toplanan verilerde içerik analizi kullanılmış ve I. Dünya Savaşında kullanılan önemli illüstrasyon ürünleri incelenmiştir. İncelem kapsamına alınan ülkeler: ABD, Almanya, Rusya, Fransa ve İmgiltere'dir. İnceleme kapsamında dönemin kırılma noktalarına, teknolojik ve kültürel değişimlere değinilerek I. Dünya Savaşı'nın illüstrasyonları incelenmiştir.

Anahtar kelime: İllüstrasyon, resimleme, I.Dünya Savaşı

THE EFFECT OF THE FIRST WORLD WAR ON THE ART OF ILLUSTRATION

Abstract

The First World War has a very important place in the history of the world in terms of determining the new authority powers of the world and shaping the society. I World War changed the destiny of many countries and led to the evolution of social life, politics, economy and culture in the countries. War was not only made with war tools, but also graphic design products were transformed into a war tool. The greatest legacy left by the war to the world history during the period; and even in the oppressive and destructive environment of war, it leaves striking, effective and qualified works on art history. Posters, newspaper news, advertisements, manifestos, which are a part of the mass communication necessary for the awareness of the society, are important for shaping the society and creating awareness. Illustrations often used in these graphic design products have conveyed the war to society in its simplest form. With the combination of shape, color and form, illustration has become a global audience and has become an important communication tool. In this research, content analysis was used to collect data and important illustration products used in World War I were examined. Review country countries: USA Germany, Russia, France and England.Within the scope of the study, the breakpoints of the period, technological and cultural changes will be discussed and illustrations of World War I will be examined.

Keywords: Illustration, illustration, WWI

GİRİŞ

I. Dünya Savaşı, 1914-1918 yılları arasında gerçekleşen, Avrupa merkezli küresel bir savaştır. 28 Haziran 1914'te Saraybosna'da Avusturya veliahdının Sırplı bir genç tarafından öldürülmesi ile savaşın temelleri atılmış olup, sonucunda milyonlarca insanın öleceği, üç imparatorluğun yıkılacağı, yerlerine yeni devletlerin kurulmasıyla dünya siyasî haritasının değişeceği bir dönüm noktasıdır.

Savaş her ne kadar Avrupa merkezli olsa da, diğer kıtaların 1914 yılından önce bloklara ayrılmış olması ve diğer ülkelerinde savaşa girmesiyle savaşın etkisi ve kaybı giderek artmıştır. Savaşın dramatik etkisi ve trajik sonuçlarını en iyi aktaran da kitle iletişim araçları olmuş ve ülkeler bu araçları bir propaganda aracı olarak görmüşlerdir.

Propaganda, bir grubun düşünce ve tutumları üzerinde belge, bilgi, ideoloji ve görüşler yoluyla etkide bulunarak onları istenilen yöne çekmeyi arzulayan ikna odaklı bir iletişim türüdür (Tarhan, 2010: 36). Propaganda kampanyalarında grafik tasarımın yeri büyüktür.

Gazete, dergi, afiş, el ilanı, bröşür gibi birçok alanda I. Dünya Savaşının yaptırımları, teşvikleri görülmektedir. Özellikle 1914-1918 yılları arasındaki afiş tasarımları savaşın ülkelerdeki önemini göstermek için önemli belgelerdir. J. Shover (1975)'ın dediği gibi "I. Dünya Savaşı, afişlerin savaşıdır".

Dönemin koşulları göz önüne alındığında grafik tasarım ürünlerinde kullanılan görsel imgelerin illüstrasyonlardan yapıldığı görülmektedir. I. Dünya savaşında sadece savaş aletleri silah olarak kullanmamış illüstrasyonlar da etkili bir savaş aletine dönüşmüştür. Savaş dönemi illüstrasyonların amacı, toplumu teşvik ederken yönlendirmek ve motivasyonunu artırmak üzerine olmuştur, çünkü illüstrasyon, ürünün cazibesini artırırken, izleyicin hayal gücünü de yönlendiren güçlü bir anlatı aracıdır. Bu anlatı aracı kimi zaman savaş propagandası yapmış, kimi zaman da topluma yaptırımlar uygulamıştır. Dönem içerisinde incelenen illüstrasyonların temel konusu savaştır. Savaşın vicdani yükümlülüğü, vatanseverlik, aile en çok işlenen konular arasında yer almaktadır.

I.DÜNYA SAVAŞI İLLÜSTRASYONLARI

İllüstrasyon geçmişten günümüze evrensel bir iletişim aracı olarak karşımıza çıkar. İzleyenleri şaşırtan, etkileyen, düşündüren bu sanat dalı "açıklamak, örneklendirmek ya da süslemek amacıyla resimlendirme çalışması" (Ambrose & Harris, 2014, s. 123) olarak tanımlanır.

İllüstrasyon sanatının izleyenler için anlaşılabilir olması önemlidir. Bu amaç doğrultusunda, illüstrasyonun kendi içinde yer alan disiplinleri mevcuttur. Çizgi, doku, renk, leke gibi görsel elemanların; denge, görsel hiyerarşi, biçim, ritim gibi görsel ilkelerle birleştiği bir sanat dalı olarak izleyenle buluşur. Bu buluşma sayesinde illüstrasyon; kişiliğini, mesajını, algılanabilirliğini arttırırken aynı zaman da izleyicide bıraktığı izlenimi tetikler. İllüstrasyonun ilk dönemleri (belki mağara duvarına çizilen ilk resim) göz önüne alındığında estetik kaygıda olmadığı, sadece bilgilendirme amaçlı yapıldığı düşünülebilir, fakat illüstrasyonun altın çağı olarak tanımlanan dönemde illüstrasyonun sanata ve topluma katkısı büyüktür.

"İllüstrasyonun altın çağı olarak adlandırılan dönem, 1880'lerden 1920'lere kadar olan dönemdir. (…)Altın Çağ olarak adlandırılmasında, kitap, dergi, afiş gibi grafik ürünlerinde kullanılan illüstrasyonların hem nicelik hem nitelik açısından oldukça üst seviyelere ulaşması önemli bir neden olarak görülür" (S.Dağ, 2013, s. 46). Özellikle 19. Yüzyılda başlayan Art Crafts, Art Nue gibi sanat akımlarının yükseldiği ve illüstrasyonun öneminin arttığı dönem olarak bilinir. Bunun başlıca sebebi "Endüstri devriminin, el sanatlarının işlevini ortadan kaldırması sonucu sanat ve işlevin birbirinden kopması, hiçbir estetik kaygı düşünmeden gerçekleştirilen seri-imalat ürünlerinin yaşamın her alanını kaplayarak, sergiledikleri estetik değerlerden yoksun görünüm, sanatçıları, işlevi yeniden estetikle birleştirmenin yollarını aramaya itmiştir (Bektaş, 1992)." Estetiğin yükseldiği, sanata bakış açısının olgunlaştığı Altın Çağ döneminde, I. Dünya Savaşı illüstrasyonları da hem mesaj iletme hem de topluma yön vermesi açısından oldukça önemli işlev görmüştür.

I. Dünya Savaşı'nın etkilerinin tüm dünyada hissedildiği 1914-1918 arası dönem; halkın bilgilendirilmesi, teşvik edilmesi, motivasyonunu yüksek tutulması için kitle iletişim araçlarından oldukça faydalanmışlardır. Savaşın maddi imkansızlıkları ve teknolojik yetersizlik; gazete, dergi, afiş, kitap gibi basılı mecraların nitelik ve nicelik bakımından artmasına neden olmuştur. Bu iletişim araçlarının cazibesini artırmak için de illüstrasyon sanatından faydalanılmıştır.

Amerika

Amerika Birleşik Devletleri'nin reklam alanındaki başarısı bilinmektedir. Savaş dönemi öncesinde de önemli illüstratörler ve tasarımcıları bünyesinde barındırmaktadır. Birinci Dünya Savaşı'ndan gelen propaganda afişleri, çocuk kitapları, gazete manşetleri, dergi reklamlarındaki tasarımlar da oldukça çarpıcı niteliktedir. Amerikalı illüstratörler I. Dünya Savaşı sırasında yarattığı afişler ile sanatın tanıtım kampanyaları yapabileceğini gösterilmiştir.

1917 yılının Nisan ayında Amerika'nın savaşa girme kararıyla birlikte, hükûmet derhal savaş çabası için propagandayı koordine etmek için bir Kamu Bilgilendirme Komitesi kurmuştur. Komitenin Resimli Tanıtım Bölümü kısa bir süre sonra Amerikan Seferberlik Gücü'nü[1] resmi sanatçılarla paylaşmayı planlamıştır. Bu, İngiltere ve Fransa gibi ülkelerde görülmemiş bir hamledir. İllüstratörler Topluluğu da savaşa katkı sağlamak için yola çıkmış ve başkanlığını Charles Dana Gibson yapmıştır. Savaş propagandasını gönüllü olarak yapan bu ekip toplam sekiz kişidir. 1917-1919 yılları arasında bu illüstratörler savaşa halkın katılımı için yedi yüz poster ve yüzlerce çizgi film hazırlamıştır (Creel, 1920, s. 138 ve E. Levin, 1980, s. 115).

Afiş Tasarımı	700
Kart	122
Gazete ve diğer reklam mecraları	310
Çizgi Film	287
Mühürler ve diğerleri	19
Toplam	1438

Tablo 1: Amerika'da I. Dünya Savaşı Grafik Tasarım Ürünleri (Kaynak: George Crell(1920), How We Adversited America)

Günümüze kadar gelen; James Montgomery Flagg'ın "I Wanted You", Lord Kitchener'ın "Ülkenizin Size İhtiyacı var", Gibson'un "Miss Columbia" afişleri savaş dönemin sonrasında da kullanılan afişlerdir. Bu afişler içerisinde "Sam Amca" karakteri

[1] American Expeditionary Force (AEF)

I. Dünya savasında Amerika'nın ifade aracı ve sterotipini oluşturmuştur. Bu sterotip sadece "I Wanted You" afişinde değil birçok afiş, reklam, söylem, makale, çizgi roman gibi kitle iletişim araçlarında ABD'yi temsil etmek için kullanılmıştır. (Görsel 1)

Görsel 1: James Montgomery Flagg, "Sam Amca", 101x76 cm, Litografi, Afiş, 1917

Back Page (2006) isimli dergide, Sam Amca'nın nerden geldiği hakkında bir bilginin olmadığı, fakat popüler hikayeye göre, "Sam Amca" adının, 1800'lerde yeni kurulan Amerikan Ordusu'na büyük miktarda et sağlayan Samuel Wilson adlı bir kişiye verildiği yazılmıştır. Nakliye kasalarından birisinin "Sam Amca" Wilson için durmasını söylenmiş ve üstünde "ABD" damgasını taşıdığını görülmüştür. Sam Amca'ya yapılan ilk referansların çoğunda "barış" gazetelerinde, 1812 Savaşı'na karşı çıkan gazetelerde rastlanmıştır. Sam Amca'nın imajı, "Jonathan Jonathan" veya Yankee Doodle olarak da bilinen bir karakter çizen, 19. yüzyıl siyaset karikatüristi Thomas Nast tarafından yaratılmıştır. Fakat popüler hale gelmesini sağlayan James Montgomery Flagg'dır.

Sam Amca'dan Amerikan Kültür Sözlüğü'nde (The New Dictionary of Cultural Literacy, 2002) Amerika Birleşik Devletleri hükümetini ve ABD'nin kendisini temsil eden bir figür olarak bahsedilir. Baş harfleri Amerika Birleşik Devletleri'nin kısaltması olan Sam Amca, üzerinde yıldızlar olan silindir bir şapka takan ve çizgili kıyafetler giyen, gri bir keçi sakallı yaşlı bir adam olarak tasvir edilir. Sam Amca, sadece askeri çağrıda bulunmak için kullanılmamış, aynı zamanda ABD Gıda Dairesi'nin tasarruf önlemleri kapsamında ismi geçen önemli bir karakter olmuştur.(Görsel 2)

Görsel 2: Sam Amca'nın Gıda Dairesi Tasarruf Önlemleri kapsamında görselleştirilmesi

Amerikan Birleşik Devletleri, I. Dünya savaşının maddi ve manevi kayıplarının önüne geçmek için çeşitli tasarruf önlemleri almıştır. Bu önlemler arasında Başkan Woodrow Wilson, ABD Gıda İdaresi'ni oluşturan komiteyi kurmuştur. Her eyalette faaliyet gösteren ABD Gıda İdaresi'nin başlıca maddeleri şöyledir: Savaş sırasında yiyeceğin arz, dağıtım ve korunmasını sağlamak, gıda taşımacılığını kolaylaştırmak, tekel ve istifçiliği önlemek, gönüllü anlaşmalar ve bir lisans sistemi kullanarak gıdalar üzerindeki devlet gücünü korumak. Bu maddelerin halka ulaşması için de çarpıcı görsellerle birlikte etkili sloganlar yer almıştır. (Creel, 1920) Gıda İdaresinin, vatanseverlik duygusundan yola çıkarak israfı önleyici reklam çalışmaları yaptığı görülür. Görsel 3'te yer alan afiş çalışmasında *"Yurtsever olun, ülkenizin gıdaları koruma taahhüdünü imzalayın"*. Görsel 4'te ise *"Zafer tohumlarını ek! Kendi sebzelerini ek ve yetiştir. Bahçecilik, konserve ve kurutma konusunda ücretsiz kitaplar için Washington, D.C. Ulusal Savaş Bahçesi Komisyonu'na yazın. "Her Bahçe Bir Mühimmat Fabrikası"* sloganlarının yer aldığı afişler de bir kadın imajı görülmektedir.

Görsel 3: James Montgomery Flagg ,"Be Patriotic", 73 x 53 cm, Litografi, Afiş, National Archives and Records Administration

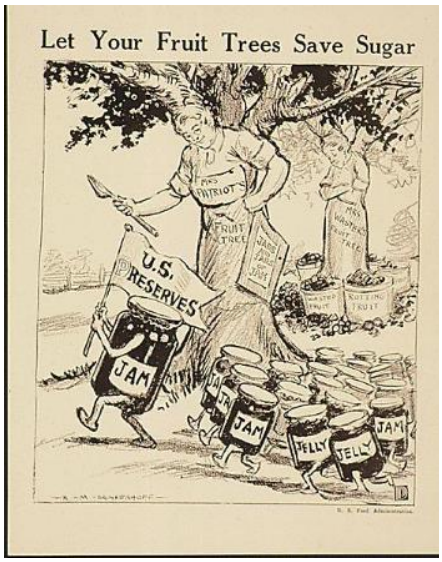
Görsel 4: James Montgomery Flagg, "Sow the seeds of Victory", 56 x 36 cm, , Litografi, Afiş, National Archives and Records Administration

Bu kadınların güçlü soğukkanlı yapısı fark edilir. Aynı zamanda vatansever kimliği vurgulamak için Amerikan kıyafetleriyle resmedilir. James Montgomery Flagg tarafından tasarlanan reklam afişlerinde sulu boyanın cazibesiyle birlikte kullanılan renklerin canlı, dinamik ve sıcak renkler olduğu görülmektedir. Tasarrufu vatanseverlik duygusuyla ilişkilendiren bu afişlerin genellikle kadınlara yönelik tasarlandığı görülür. Hardie ve K. Sabin (2016) göre kadın imgesinin propaganda aracı olarak kullanılmasını Tönnies'in toplum teorisinde anlattığı temel toplumun ilişkileri ile açıklar. Toplum ilişkilerinin temeli eş ve annelerin katılımına bağlıdır. Bu iki unsur Batı toplumunda geri dönülmez bir şekilde birbirine bağlı olduğundan, savaş propagandasının çoğu kadınların erkeklerini medeni hale getirme ve çocuklarını besleme ve eğitme sorumluluklarına odaklanmaktadır. Afiş tasarımlarında yine beslenme ve gıda tasarrufu önlemi içerisinde Flagg tarafından hazırlanan afiş, kadınlara yönelik vicdanı sorumluluk ve yaptırım uygulamaktadır.

İllüstrasyon Ernest Fuhr'ın kaleminden çıkmış, metaforlar ile desteklenmiştir. Elinde tuttuğu içeceğin bir girdaba dönüşmesi ve bu gırdabın tüm asker gemilerini yok ettiği görülür. Savaş ortamını anlatmak için yine bir kaos ortamında anlatılmış ve tipografi ile desteklenmiştir. Tipografinin de illüstratif olduğu görülmektedir. Bir hikaye anlatısı olarak tasarlanan bu afişte kadın ön planda yer alır ve odak noktası kadınla birlikte başlar. (Görsel 5)

İllüstrasyonun derinlik hissi oldukça etkilidir. Beyaz zemin üzerinde siyah çizgilerle resmedilen bu afişin verdiği mesaj ise şeker tüketiminin azaltılmasına yöneliktir. Slogan ise şöyledir: *Şeker Gemiler anlamına geliyor. Şeker, Şekerli İçeceklerin Tüketimi Azaltılmalı. İçecekleriniz için 400 milyon lb. şeker, geçen yıl gemilerle ithal edildi. Her geminin şimdi asker ve malzeme taşıması gerekiyor."*

Görsel 5: Ernest Fuhr, "Sugar means ships", 39.4 × 48.2 cm, Litografi, Baskı, Afiş,1917, U.S Food Administration Kayıtları



Görsel 6: Brinkerhoff, R. M, "Let Your Fruit Trees Save Sugar", Litografi, Baskı, Afiş, 1917-1919, U.S. Food Administration Kayıtları

Görsel 6'da bulunan meyve ağaçlarına dönüşen kadınların olduğu bu illüstrasyon, metafor anlatımı ve hikayeleme aracı için önemli bir örnektir. Kadın imaji, olgun ve bilge şekilde resmedilmiştir. Ön planda olan kadın, ABD rezervine reçel ve marmelat dağıttığı için mutlu ve huzurlu resmedilmiştir. Çürümüş meyvelerinden dolayı arka plandaki kadının mutsuz resmedildiği görülmektedir.

ABD, savaş sırasında orduya destek olması için savaş tahvilleri çıkarmıştır. Bu tahvillerin alınması için gazete, afiş gibi yerlere reklamlar vermiştir. Reklamlarda betimlenen karakterlerin bir savaş kahramanına benzediği görülür. Güçlü, iradeli ve soğukkanlı figürlerin yer aldığı bu görsellerde bulunan kişilerin ellerinde kılıç, üstlerinde zırh vardır. Bu illüstrasyon savaşa destek veren halkın bir savaş kahramanı kadar değerli ve önemli olacağını anlatır. (Görsel 7)

Görsel 7: William Haskell Coffin, " Joan of Arc saved France. Woman of America, save your country ", 75.5 x 51.5 cm., 1918, U.S Food Administration Kayıtları

ABD savaş boyunca ve sonrasında halkın desteğini kurumsal, etkili ve planlı bir şekilde talep etmiştir. Halka vicdanı sorumluluk yükleyerek hazırlanan bu afişlerde vatanseverlik duygusu ön plandadır. 700 afişin basıldığı, afişlerin ulaşmadığı yerlere kartpostalların gönderildiği reklam stratejileri, halkın motivasyonu ve iradesini destek olması için devlet desteğiyle hazırlanmıştır. ABD'de üretilen illüstrasyonlar yurtseverlik misyonu üzerine kurulmuş ve imge olarak kadın, asker, gibi gerçekçi görsellere illüstrasyonlarda yer verilmiştir.

Almanya

1914 yılının Ağustos ayında Almanya I. Dünya Savaşı'na katıldığında, ekspresyonizm Almanya'daki avangardla eş anlamlı hale geldiği aynı zamanda, hem estetik hem de ticari güçlerin yaratıldığı bir dönemdir. Savaş, Alman halkı üzerinde yıkıcı bir etki yapmış ve dışavurumcu dönemin sanatçıları üzerinde yıkıcı, dönüştürücü bir etkisi olmuştur.

Savaş ilk başta birçok ekspresyonist sanatçılar da dahil olmak üzere Almanların çoğu tarafından vatansever bir coşkuyla karşılanmasına rağmen, ilerleyen zamanlarda bu coşku yerini suçluluğa bırakmış, beklediğinden çok daha uzun süren savaşın sefaleti ve imhası birçok hayatı mahvetmiştir. Hayatta kalan sanatçıların çoğunun stilleri ve konuları bu durumdan önemli ölçüde etkilenmiştir. Brücke grubu, 1913'te, Berlin'in daha büyük metropol dinamizminde grup uyumunu koruyamadığı için dağılmış, ancak sanatçılar bireysel olarak ilerlemiş ve dışavurumcu tarzda tablolar ve baskı resimleri yapmaya devam etmiştir (Figura, 2011, s. 24).

Renk, çizim ve oran çoğu zaman abartılmış ya da çarpıtılmıştır. Sembolik içerik önemli hale gelmiştir. Çizgi ve renk genellikle belirgin, renk ve değer kontrastları yoğunlaştırılmıştır. Kalın boya, gevşek fırçalama ve kalın kontur çizimi ile dokunsal

özellikler elde edilmiştir. Dısavurumcu sanatçılar için, sembolik içerik önem kazanmış; gravürler, litograflar ve posterler birçok dışavurumcu için önemli medya haline gelmiştir (B.Meggs & Purvis, 2016, s. 284). Almanya'da illüstrasyon sanatının ivme kazandığı bu dönemde, önemli sanatçıların savaşa destek vermek için illüstrasyonlar ürettiği ya da aktif olarak askeri birliğe katıldığı bilinmektedir. Bu sanatçılar arasındaki önemli isimler: Ludwig Hohlwein, Julies Klinder, Lucian Bernard, F. Otto Lehman, "Engelhard, Leonard, Faivre, Roll, Poulbot ve Willette" gibi isimler önemli llüstrasyon tasarımcılarıdır" (Hardie & Sabin, 2016). Aynı zamanda, Beckmann, Campendonk, Felixmüller, Grosz, Heckel, Kirchner, Klee, Kokoschka, Kolbe, Lehmbruck, Macke, Marc, Meidner, Mueller, Max Oppenheimer (MOPP): Pechstein, Schiele ve Schmidt-Rottluff gibi isimler 1914 ve/veya sonrasında askeri görev için hazırlanmış ve gönüllü olmuşlardır. Almanya savaş afişlerinde yurtseverlik, militarizm duyguları ön plandadır. "Almanya'da savaş afişeri daha çok yarışma yoluyla seçilmektedir. Afiş Sevenler Derneği[2] adlı Alman Afiş Kuruluşu afiş yarışmaları düzenleyerek, kazanan tasarımcılara ödül verilmiş ve bu şekilde ünlü profesyonel sanatçılar için de yarışmaya katılmayı çekici hale getirmiştir. Afişlerde yurtseverlik, idealist bir biçimde betimlenmiştir. Kişisel cesaret, asker-kahramanların özverileri, erkeksi değerler ve savaşa yapılan katkı, işlenen başlıca konulardır. Bu afişlerde kadınlara nadiren, sade vatandaşa hiç yer verilmemiştir" (Bektaş, 1992, s. 55). Aynı zamanda illüstrasyonlarında sıklıkla kullanılan güç imgesi dikkat çekmektedir. Çalışmalarda hayvan figürlerine sıkça rastlanır. Figürlerin hayvan imgesiyle benzeştiği de görülmektedir. Güçlü ve basitleştirilmiş çizgi ve tonlamalar illüstrasyonların genel özellikleri arasında yer alır.

J.K. Engelhard (Görsel 8)'da elleri bir gorili andıran bir asker figürü şehri parçalamak üzereyken resmedilmiştir. "Hayır! Asla!" sloganı Almanya'nın teslim olmayacağı mesajını iletir.

[2] Plakatfreunde

Görsel 8: J.K. Engelhard, "Neil! Niemals!",Afiş Tasarımı, 1917, War Posters : The Historical Role of Wartime Poster Art 1914-1919

Görsel 9: J.K. Engelhard, “Elend und Untergang folgen der Anarchie.”, Afiş, Kongre Kütüphanesi Baskı ve Fotoğraf Bölümü Washington, DC 20540 ABD

Yine Engerhard tarafından tasarlanan, aynı sanatçının Alman Devrimi'nin bir posteri olan (Elend ve Untergang folgen der Anarchie) “ Anarşiyi sefalet ve yıkım izler”, bir başka şiddetli kuvvet örneğidir. (Görsel 9). Otto Lehmann tarafından tasarlanan Görsel 10’da görülen örnek, tasarımcı Otto Lehmann’ın sanayi işçileri ve omuzlarında tutan çiftçileri, yırtık bir İngiliz bayrağını düşüren bir askeri anlatan afişidir (B.Meggs & Purvis, 2016, s. 299). İllüstrasyonun lekesel ve derinlik etkisi dikkat çekmektedir. İzleyiciye birlik ve beraberlik mesajını veren bu illüstrasyon güç ve irade gösterisinin bir mesajı olarak algılanabilir. Lucian Bernard tarafından hazırlanan afiş, kalın bordürlerle çizilmiş ve ortaçağ zamanını andıran bir zırhlı el illüstrasyonu yumruk şeklinde resmedilmiştir. Düşmanlara meydan okuyan afişin sloganı ise “Askerlerimize destek olun. İngiltere’nin gücünü parçalayın. Savaş için bağışta bulunun.” mesajı vermektedir.

Görsel 10: Otto Lehmann, "Kriegsanleihe", 61 x 46 cm, Litografi Baskı, 1917, Meggs' History of Graphic Design Kitabı

Görsel 11: Lucian Bernard, Düşmanlar böyle istiyor. Bu nedenle savaşa katıl!, 65,2 x 46,6 cm, Litografi Baskı, 1917, MoMA Dijital Kütüphane Kayıt No: 552.1943

Almanya savaş afişlerinin lekesel renk değerleri, sembolik anlatımı, imgeleri ve militarist sloganları ile dönemin önemli illüstrasyonlarını oluşturmaktadır. İllüstrasyonların kimi zaman Plakastill tarzı oluşturulduğu bazı afişlerin de dışavurumcu tarz ile resmedildiği görülmektedir. İllüstrasyonlarda yer alan imgelerin; hayvan, hayvana benzeyen imgeler ya da güçlü erkekler görülür. Almanya'nın güç propagandası yaptığı oldukça nettir. Dönemin çarpıcı örneklerini sergilemesi, dışavurumcu Alman sanatı ve yeni tarz illüstrasyon arayışlarıdır.

İngiltere

İngiltere'nin I. Dünya Savaşına girmesiyle birlikte, Almanya'nın İngiltere'ye karşı yaptığı şiddet dolu görsellerine karşılık Büyük Britanya İmparatorluğu Dışişleri Bakanlığı bünyesinde Lordlar Kamarası'ndan C. F. Mastermann'ı başkanlığında Savaş Propaganda Bürosu oluşturmuştur. Masterman'ın projesi, yakınında bulunduğu evdeki Wellington ismini almıştır. (A. Wollaeger, 2006, s. 15). Sıkı bir gizlilik içinde çalışan Wellington Evi hızla, tüm propaganda departmanlarının en aktifi haline gelmiş, kitapların, broşürlerin ve süreli yayınların yanı sıra fotoğraf, fener slaytları ve resim kartpostallarının üretimi ve yurtdışına yayılmasını sağlamıştır. Haziran 1915'e kadar, büro yabancı dillerde basılmış kendi resimli süreli yayınlarını üretmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nin en hayati tarafsız ülkesinde özel önem taşıyan bir faktör olan ifade edilen görüşlerin güvenilirliğini korumak için üretilen tüm malzemelerin kaynağını gizlemeye son derece özen göstermiştir (Radu, 2009, s. 64). Dönemin standartlarına göre, İngiliz propaganda çalışmalarında önemli bir teşebbüs olmuştur 1917'ye gelindiğinde

Wellington House'da 54 kişi çalışmış ve büro diğer departman ve bakanlıklardan yardım isteme yetkisine sahip olmuştur. Aynı zamanda tüm propaganda fikirleri, çalışanlar gizli tutulmuştur. (www.turkishnews.com, 2009). Wellington House'un temel amaçları; İngiliz kamuoyunu savaşı sürdürmeye ikna emek ve dünya kamuoyunu Almanya ve müttefiklerine karşı kışkırtmaktır (Öymen, 2014: 127).

I. Dünya Savaşı'nda İtilaf Devletleri, başlıca düşman olarak Almanları görmüştür. Bu açıdan İngiliz propagandası, kamuoyunda Almanlara yönelik olumsuz mitler inşa etmeye girişmiştir. Propaganda afişlerinde ve yayınlanan haberlerde Atilla'nın 5. yüzyılda Avrupa'ya yaptığı büyük akınları çağrıştırmak için Alman halkına yönelik Alman kelimesinden çok "Hun" kelimesi kullanılmıştır. Böylece kamuoyunda Almanlara yönelik, "barbar", "istilacı" ve "zalim" stereotipilerin oluşması amaçlanmıştır (Kennedy, 2004, s. 210, Aktrn:Çakı:2018). Aynı zamanda Türklere yönelik propaganda girişimleri de olmuştur. (www.turkishnews.com, 2009)

Savaşın ilk önemli reklam kampanyası İngiltere'deki Parlamento İşe Alım Komitesi (PRC[3]) tarafından gerçekleştirilmiştir. Litografik teknikler kurşun kalem veya fırçadan ziyade fotoğrafın görünümünü taklit etmiş ve temiz kıyafetler içerisinde huzurlu şekilde resmedilmiştir. (Görsel 12)

Toplumun fertlerine yüklenen görevlerin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Erkeklere yüklenen savaşçı misyonunu "Baba, I. Dünya Savaşında Ne Yaptın?" sorusu erkeklerin mücadele etmesi için teşvik edici bir sloganla afişlerde pekiştirilmiştir. Erkekler genellikle anneler ve çocuklar tarafından ulusun büyük ailesi için savaşmaya teşvik edilmiştir. İngilizlerin grafik propaganda anlayışları daha illüstratif ve gerçekçi olmuştur. Sanatsal açıdan bir özellik göstermeyen bu afişlerde, geleneksel değerle, ev ve aile hedef alınarak sade vatandaş sürekli olarak korkaklık, ve onursuzluk gibi utandırıcı imalarla suçlanmıştır. (Görsel 13)

[3] Parliamentary Recruiting Committee

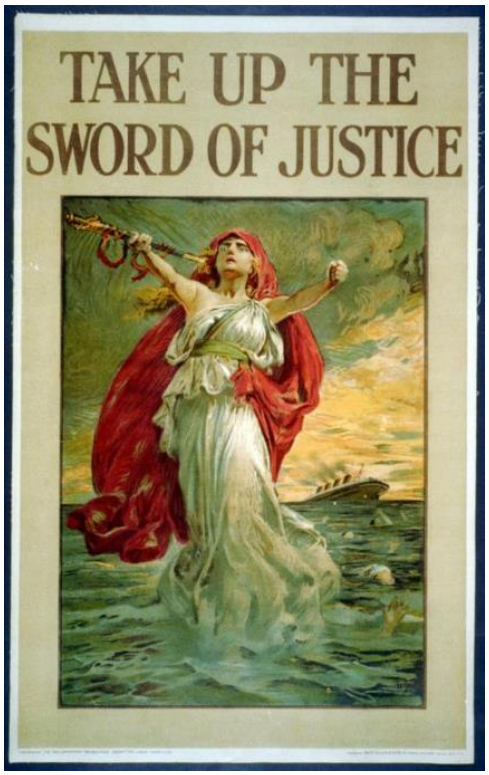
Görsel 12: Badel Powell, Are you in this ,Afiş, 63.6 × 47.8 cm, 1914-1918, , Renkli Litografi, , Parliamentary Recruiting Committee Kayıt No:

Görsel 13: Savile Lumley, "Daddy, what did YOU do in the Great War ?", 63,6 × 47,8 cm, 1915, Renkli Litografi, , Parliamentary Recruiting

Avrupa'daki diğer ülkelerin aksine İngiltere, savaşın ilk yıllarında gönüllü askerliği yeğlediği için, afişlerin çoğunda askerlik hizmetine çağrı afişi, Alfred Leete'nin yaptığı "Your country needs you" başlıklı afiştir. Bu afişte suçlayıcı bir tavırla işaret parmağını halka yöneltmiş olarak çizilmiş olan Lord Kitchener "Vatanın SANA ihtiyacı var" söylemiyle halka manevi baskı yapmaktadır (Bektaş, 1992, s. 55). Alfred Leete'nin yaptığı "Your country needs you" afişi akıllarda kalan önemli bir illüstrasyondur. İllüstrasyonda resmedilen karakter, İngiliz savaş bakanı Lord Kitchener'ın izleyiciyi rahatsız eden işaret parmağı görüntüsü ve izleyiciye bakan gözleriyle hala önemli afişler arasında yer alır. BBC(2014) haberine göre; İngiltere'de 1914-18 arasında yayınlanan 5.7 milyon resmi afişin basılmasıyla birlikte, bu görüntünün 10.000 kopyası çekilmiştir.

Yine Leete tarafından tasarlanmış, "Adalet kılıcını al" sloganlı illüstrasyon, kırmızı pelerinli ve beyaz bir elbise giyen kadınla ile resmedilmiştir. Arka planda boğulan askerler ve batan bir savaş gemisi görülmektedir. İllüstrasyonun bir hikaye aracı olarak kullanıldığı, savaşı ve adaleti simgelediği düşünülebilir.(Görsel 15)

Görsel 14: Alfred Leete, "Your Country Needs You", 74.9 x 50.5, Afiş, 1914-1918, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington Kayıt No: 93517736



Görsel 15: Alfred Leete, "Take up the sword of justice", 102 x 63 cm, Renkli Litografi, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington Kayıt No:2003675668

Fransa

Fransa'nın savaş dönemi hazırladığı görseller Devlet desteği ile kurulan komitelerde gerçekleşmiştir. "Kutsal Birlik" çağrısına uyan Fransa'nın önde gelen entelektüelleri, akademisyenleri, gazetecileri savaşın Fransa üzerindeki etkisini anlatan makale, manifesto gibi yazılar yayınlamıştır. Aynı zamanda 1917'nin başında Fransız Düşmanları Propagandası Birlikleri Birliği: UGAFCPE[4] ismiyle propaganda merkezi kurulmuştur. Savaş, basılı yayın, kartpostallar, afişler ve resimli dergiler hem vatansever hem de ticari kaygılarla en sevilen tema haline gelmiştir. Gerçeklerin, eksikliklerin ve yanlışlıkların abartılması ve çarpıtılması, ironi ve kaba mizah propaganda söyleminin kullanıldığı klasik prosedür olmuştur (Ridel, 2014). *Savaşı Görmek ve Göstermek* isimli kitapta geleneksel, kırsal, patriyarkal ve benzeri değerler etrafında birleşmiş bir Fransa imajı çizen devlet posterlerinin ikonografisi, Fransız halkını yeniden inşa sürecine hazırlamak amacıyla kahramanlık imgelerinden faydalanmıştır. Klasik ve "Latin" Fransa fikrinin tam da bu sıralarda teşvik edildiği görülmektedir. Bu dönemde, mimarlığın –inşa sanatı, dayanıklılık ve kolektif çalışma sanatı– birdenbire sanatsal yaratımın modeline

[4] Union des grandes dernekleri français propagande ennemie

dönüştüğü ve savaş sonrası söylemlerin sözcüklerini ve metaforlarını devşirdikleri birincil kaynak haline geldiği görülmektedir (Görsel 16) (Iamurri, 2016).

Görsel 16: A.Lelong, "3e Emprunt de la Défense Nationale", 79 x 121, Litografi, 1917, Library of Congress Kayıt No: 47.

Görsel 17: Bilinmeyen Sanatçı, "Deutschland über alles - Que veut l'Allemagne**?",** 61 x 48 cm, Litografi,1918,

Görsel 17'de görülen illüstrasyonda, dizleri üzerine çökmüş insanların üzerinde betimlenen figür, Almanya'yı ifade eden bir metafor bulunmaktadır. İllüstrasyonun, alt köşelerinde bulunan yırtıcı bir kuş olan akbaba görseliyle Almanya'nın gazabı anlatılmak istenmiştir. Slogan ise "Almanya Ne İstiyor?" yazmaktadır.

Görsel 18: Maurice Neumont, "1914! Les Assassinler!", 49 x 32 cm, Litografi, 1914, Library of Congress Kayıt No: 153

Maurice Neumont tarafından resmedilen, Alman İmparatoru Wilhelm II ve Avusturya İmparatoru Francis Joseph I siyah maske takan ve bıçağından kan damlayan bir katil olarak tasvir edilmiştir. Arka planda, imparator kartalın baş döndürücü bir taslak ve kan damlaları mevcuttur. Slogan: "1914! Katiller!". Bu, Fransa'nın, Alman ve Avusturya imparatorlarını, politikalarını savaşa neden olan katiller olarak göstererek vatandaşlarını toplamasının bir örneği olmuştur (Ridel, 2014) (Görsel 18).

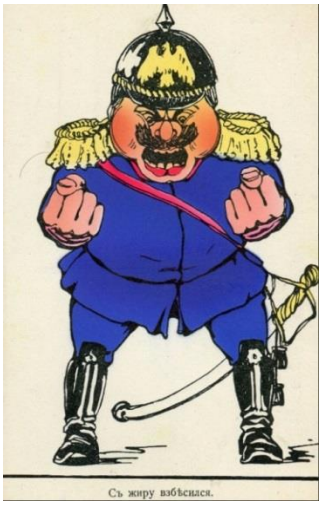
Rusya

I. Dünya Savaşı'nın, Rusya üzerindeki etkisi diğer ülkelere göre daha farklıdır. Rusya'da Dünya Savaşı, bir yandan, 1917 Devrimleri ve İç Savaş'ın olaylarıyla kolektif hafızanın dışına çıkmaya zorlanmış, öte yandan, ideolojik olarak, faktörlerin yalnızca birinin rolüne indirgenmişti. 1917'de Bolşevikler tarafından iktidara el konulması, ülke içerisindeki iç savaş Rusya'nın sadece I. Dünya Savaşına odaklanmasını engellemiştir. (Zhdanova, 2017) Heterojen bir yapıya sahip Rus halkı, diğer ülkelerde olduğu gibi vatanseverlik, toprak, militarizm gibi duygular üzerinden illüstrasyonlar yapmamıştır. Aynı zamanda Rusya Hükümeti'nin savaşa yönelik yapılan tanıtımlara katkısı, İngiltere, Amerika gibi ülkelerde olduğu gibi değildir.

Kamu iletişim kanallarının yetersiz gelişmesinin yanı sıra, propagandaya itiraz etmesi gereken değerlerle de ortaya çıkmıştır. Siyasi alanın gelişmemesi ve aynı zamanda nüfusun etnik çeşitliliği, modern bir yurtseverlik ve milliyetçilik anlayışının gelişmesini engellemiştir (Medyakov, 2014). Buna rağmen halk, ögrenciler, gazeteciler, politikacılar, aydınlar savaşa karşı birleşmiştir. Rus militarizmle çevrelenmiş sokakların köşelerinde

ve vitrinlerinde militanlaştırılmış afişler, kartpostallar, reklamlar yer alırken ucuz litograflarda köylüler arasında savaşın yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bununla birlikte Ruslara özgü luboklar[5], gazeteler, dergiler, kitaplar basılarak dağıtılmıştır. (A. Wollaeger, 2006) Özellikle, dergi ve gazetelerin tirajlarının artığı[6] bu dönemde illüstrasyonlar, Almanya algısının belirsizliği, Rus propagandasının temel stratejisini belirlemiştir; savaşın başında, Almanya'nın stereotiplerinin bir düşman imajına dönüşmesi gerektiğinden Almanya olumsuz resmedilmiştir.

Görsel 19'da Alman İmparatoru II. Wilhelm'yı tasvir eden bu kartpostal,Wilhelm'ı öfke ve hırs dolu resmetmiştir. Parlak renklerin hakim olduğu bu görselde izleyene barbar ve aç gözlü bir düşman olduğu fikri aktarılmak istendiği düşünülmektedir.



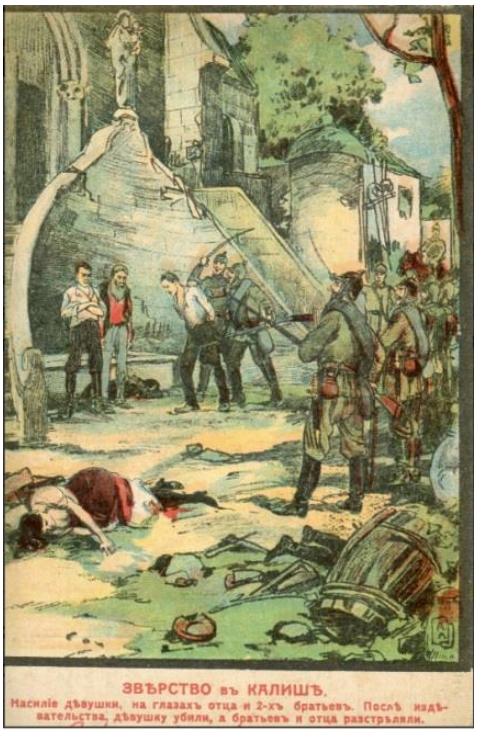
Görsel 19: Bilinmeyen Sanatçı,Alman İmparatoru II.Wilhem Tasviri, Kartpostal

"Kalisz'deki Vahşet" başlıklı bu Rus kartpostal(Görsel 20), Kalisz şehrini yağmalanmış, yıkılmış göstermektedir. Savaşın yıkıcı etkisini gözler önüne seren bu illüstrasyonda, ön tarafta; ölmüş bir kadın, mutsuz bir Rus Halkı, diğer tarafta ise mutlu ve eğlenen Almanya'nın askerleri resmedilmiştir. Alt kısımda yer alan metinde ise İllüstrasyonu çizilen kadının önce erkek kardeşi ve babasının önünde tecavüz edildiği daha sonra hepsinin öldürüldüğü anlatılmaktadır. Son illüstrasyon ise(Görsel 21), Almanya yine şeytan, canavar gibi resmedilmiştir. İllüstrasyonun alt kısmında ise Almanlar hakkında atasözleri bulunmaktadır. İhtiyaç, keşfedilenlerin anasıdır (Yabancılara ilişkin), bir Almanın her amaca yönelik araçları bulunmaktadır, kurnaz bir Alman "bir maymunu" icat etti gibi sözlerle Rusların bakış açısıyla Almanya barbar, acımasız, bencil anlatılmıştır. Savaş illüstrasyonlarının yanısıra "I. Dünya Savaşı ve Rus Devrimi'nin karılık ortamında oluşan iç savaş, Rusya'da yaratıcı sanat alanında kısa süren

[5] Lubok, gravürde baskılar gibi bir tür Rus halk sanatını ifade eder. Sözlü ve yazılı folklorik grafikler ve hikâyelerle betimlenir. Lubok baskıları hem evlerde hem de hanlarda dekorasyon olarak kullanıldı ve bu baskıların bir kısmı modern çizgi romanın öncülü olarak kabul edilir.
[6] Irina Zhdanova(2017), Press/Journalism (Russian Empire)

parlak bir dönem yaşamıştır" (Bektaş, 1992). Bu sürede Rus Sanatı yükselmiş, Marc Chagall, Wassily, Kandisky, Nathan Altman ve El Lissitzky gibi yurtdışında yaşayan sanatçılar Rusya'ya dönmüş yeni kişisel ve mesleki koşullara uyum sağlamaya zorlanmıştır. Rus Sanatçılar Birliği'nden izlenimci Vasilli Perepletchikov "Artık ressam değilim, eskiden resmettiğimi neredeyse unuttum." (A. Wollaeger, 2006) sözleri savaşın yıkıcı tablosunu göstermektedir.

1914-1918 yılları her ne kadar savaş yılları olarak geçse de, sanatın, toplum için uğraş verdiği bu yıllarda çarpıcı şekilde görülmektedir. I. Dünya Savaşına katılan birçok ülkenin sanatçısı, ülkelerine destek vermek için onlar adına çalışmış ve zengin görsel sanatlar arşivi bırakmıştır. Bunun yanı sıra savaşa karşı olan sanatçılar da savaşın yıkıcı etkisini anlatmak için bir dizi sanat akımı geliştirmişlerdir. Örneğin fütüristler savaşı savunurken, dadaistler savaşı yeren propagandalar yapmıştır. Fütüristler sayısız manifesto yazmış ve onları estetik, sosyal ve politik ideallerini iletmek için dünyanın dört bir yanındaki şehirlere dağıtmıştır. Bu girişimci kitlesel tanıtım yöntemi sayesinde sanatçılar; görsel sanatlar, edebiyat, müzik, dans, sinema, siyaset ve çağdaş yaşam hakkında fikirlerini ifade etmiştir. Fütüristler, akademik ve burjuva sınıflarına, geçmişe ve onu temsil eden muhafazakar kuruluşlara görsel, tipografik, sözlü ve işitsel saldırılarda bulunmuştur aynı zamanda Fütüristler gelenek ve mülkiyet sınırlarında özgürleşmek istemişlerdir. (moma.org, s. t.y). En yaygın manifesto ise "savaş heycanını, makine çağını, hızı ve modern yaşamı çoşku ile karşılar. Geleneksel her şeye karşıdır: Müzeleri, kütüphaneleri yok edip ahlâkçılık, feminizm ve tüm faydacı korkaklıklara karşı mücadele edeceğini söyleyen" ilan halkı şok etmiştir" (Bektaş, 1992).



Görsel 20: Bilinmeyen Sanatçı,"Kalisz'deki Vahşet", Kartpostal

Görsel 21: Bilinmeyen Sanatçı, Alman Tasviri, Kartpostal

Fütüristler sayısız manifesto yazmış ve onları estetik, sosyal ve politik ideallerini iletmek için dünyanın dört bir yanındaki şehirlere dağıtmıştır. Bu girişimci kitlesel tanıtım yöntemi sayesinde sanatçılar; görsel sanatlar, edebiyat, müzik, dans, sinema, siyaset ve çağdaş yaşam hakkında fikirlerini ifade etmiştir. Fütüristler, akademik ve burjuva sınıflarına, geçmişe ve onu temsil eden muhafazakar kuruluşlara görsel, tipografik, sözlü ve işitsel saldırılarda bulunmuştur aynı zamanda Fütüristler gelenek ve mülkiyet sınırlarında özgürleşmek istemişlerdir. (moma.org, s. t.y). En yaygın manifesto ise "savaş heycanını, makine çağını, hızı ve modern yaşamı çoşku ile karşılar. Geleneksel her şeye karşıdır: Müzeleri, kütüphaneleri yok edip ahlâkçılık, feminizm ve tüm faydacı korkaklıklara karşı mücadele edeceğini söyleyen" ilan halkı şok etmiştir" (Bektaş, 1992). Tipografilerin imgeye dönüştüğü fütürizmde, tipografilerin arasına serpiştirilen simgeler dikkat çeker. Aynı zamanda her şeye baş kaldıran bu hareket, sanatın tüm disiplinlerini de yok sayar. Dadaistler ise tam aksine savaşa karşıdır. Dadaizm, I. Dünya Savaşının katliamlarına ve budalalığına duyulan nefretten doğan bu hareket, şok etkisi yaratan taklitlerle ve alay ederek, teknolojik ilerlemeye körü körüne bağlanmanın yüzeyselliğini, Avrupa toplumunun yozlaşmasına, savaş, toplum, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri protesto etmektedir (Bektaş, 1992) .

SONUÇ

Bu çalışma kapsamında incelen I. Dünya Savaşı illüstrasyonlarının(ABD, İngiltere, Fransa ve Rusya ülkelerinde resmedilen) savaşı nasıl ve ne şekilde sunduğu literatür taraması ile araştırılmış ve illüstrasyonlar yorumlanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın amacı bu illüstrasyonların bir ikna ve iletişim aracı olarak kullanıldığını aktarmaya çalışmaktır. Aynı zamanda I. Dünya savaşı illüstrasyonları dönemin tarihine tanıklık ederken önemli bir veri envanteri sağlamaktadır. Dönem içerisinde incelen illüstrasyonların genel kapsam ve analizi sırasıyla şu şekilde açıklanabilir:

ABD'nin illüstrasyon çalışmaları kurumsal bir çerçevede toplumla buluşmuştur. İzleyenlerde vicdanı yükümlülük, milliyetçilik, yurtseverlik misyonları yüklenmiştir. Savaşın karanlık yüzünü sergilemek yerine halkı motive eden ve her vatandaşın savaş için mücadele etmesi gerektiği izlenimi gözlemlenmektedir. Bu mücadele sadece savaşa katılmakla ilgili değildir. Tutumlu olmak, şeker kullanmamak, savaş tahlileri satın almak bu mücadelenin bir parçasıdır. İngiltere de benzer bir misyonla hareket etmiş ve onlar da görsel metrayaller için kurumsal bir merkez olan Wellington Evi'nde çalışmalarını sürdürmüştür. İngiltere'nin illüstrasyonları gerçekçi çizimler ile oluşturulmuştur Bu tasarım evi günümüz reklam ajanslarına benzeyen bir çalışma stratejisyle çalışmıştır. Wellington Evi'nde tasarlanan çalışmaların birinci amacı Almanya ve müttefiklerine karşı suçlayıcı bir kamuoyu oluşturmak ve Almanya'nın kışkırtıcı illüstrasyonlarına karşılık vermektir. Almanya ise önemli sanatçıları bünyesinde toplayığp genellikle kendi toplumunu kışkırtıcı illüstrasyonlar hazırlamıştır. Almanya'nin hazırladığı savaş afişlerini en önemli özelliği kadınlara az sayıda yer vermesidir. Almanya vatandaşını güçlü ve kudretli ifade edebilmek için renk blokları, renkli bordurler fırça darbeleriyle resmedilmiş aynı zamanda dışavurumcu illüstrasyonlara da sıklıkla yer verilmiştir. Rusya'nın savaş politikası diğer ülkelerdeki gibi değildir. Dönemin karışık ortamı ve bolşeviklerin yönetime el koyması illüstrasyonların bir kurumsal çerçevede ilerlemediğini gösterir. İllüstrasyonlarda Almanya'ya karşı öfkeli tutum yansımaktadır. Aynı zamanda hayvan ve/veya hayvana benzeyen manipulasyonlar görülmektedir. Fransa ise kurumsal bir komite ile illüstrasyon çalışmalarını üstlenmiştir. Bu illüstrasyonlarda kahramanlık geleneksel toplum inşası görülmektedir. Kısacası incelen ülkelerin savaş misyonu genellikle propaganda üzerinden gitmektedir.1914-1918 yılları arasında illüstrasyon sanatı, ülkelerinin vizyonlarını göstermeyi amaç edinmiştir. Kimi zaman mualif, kimi zaman taraftar olan görseller dönemin en önemli tanıklarıdır.

I.Dünya Savaşı etkisinde gelişen sanat eserleri incelendiğinde, eserlerin büyük çoğunluğunda savaşın karanlık yüzünün sergilendiği görülmüştür. Savaşın tahrip ettiği şehirler, meydanlar, toz bulutları, dumanlar, savaşan askerler, savaş aletleri, ölenler ve yaralananlar gibi birçok imge savaş resimlerinde ön plana çıkarılmıştır. Bunun yanı sıra ülkelerin illüstrasyon sanatına verdiği önem de bu yıllarda daha çok anlaşılmaktadır.

Yapılan bu araştırma da I. Dünya Savaşınına katılan ülkelerin ideolojik bakış açısı, kültürü, ideolojisi gibi etmenler değerlendirilerek illüstrasyon sanatının mesajları incelenmeye çalışılmıştır. 19. Yüzyıl sonlarında gelişen illüstrasyon sanatı, I. Dünya Savaşının etkisiyle savaşa ve etkilerine hizmet eden bir araç haline gelmiştir. Kimi sanatçılar ülkelerine destek olurken kimi sanatçılarda sanatın yıkıcı yönünü topluma göstermeyi misyon edinmiştir. Ülkelerine destek olan sanatçıların halkın vatanseverlik duygularını tetiklemek, düşman ülkeleri olumsuz göstermek, halkı motive etmek amacıyla militarist duyguları canlandırmaya yönelik illüstrasyonlar ürettikleri görülmektedir. Üretilen illüstrasyonlarda savaşın tahrip ettiği şehirler, insanlar, askerler yer alırken, diğer tarafta düşman ülkeleri irite eden görsellerle savaş anlatılmaya çalışılmıştır. Savaşa karşı olan sanatçılar ise, bugünün sanatına ışık tutan eserler yaratmıştır. Bu eserlerin dışavurumcu bir özle, soyut kavramlardan üretilen, sanatçının iç dünyasındaki çalkantıları izleyiciye sunan eserler olduğu görülmektedir.

Özetle, 1914-1918 yıllarında üretilen illüstrasyonların, savaşın baskıcı, yıkıcı, tahrip edici yönüne rağmen, renk, biçim uslüp bakımından yaratıcı, yenilikçi eserler olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

A. Wollaeger, M. (2006). *Modernism, Media, and Propaganda : British Narrative from 1900 To 1945*. Princeton University Press.

Ambrose, G., & Harris, P. (2014). *Görsel Grafik Tasarım Sözlüğü.* İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Armstrongs, H. (2012). *Grafik Tasarım Kuramı Tasarım Alanında Okumalar.* (M. E. Uslu, Çev.) İstanbul: Espas Kuram Sanat Yayınları.

B. Türkmen, B. (2018). Resimleme Dilinde Alternatif Bir Yaklaşım: Kaligrafi ile Resimleme. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 343-359.

B.Meggs, P., & Purvis, A. W. (2016). *Meggs' History of Graphic Design,*. Canada: John Wiley & Sons.

Back Page. (2006, Temmuz). Just Who is Uncle Sam. *51*. Des Plaines, United States.

Bayer, H. (2012). Tipografi Üzerine. H. Armstrong içinde, *Grafik Tasarım Kuramı Tasarım Alanından Okumalar* (s. 44-48). İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.

Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bohn, W. (2010). *Reading Visual Poetry.* Amerika: Fairleigh Dickinson University Press.

Cohen, A. J. (2008). *Imagining the Unimaginable: World War, Modern Art, and the Politics of Public Culture in Russia, 1914-1917 (Studies in War, Society, and the Military).* University of Nebraska Press.

Creel, G. (1920). *How We Advertised America.* United States: New York and London, Harper & Brothers.

Derrida, J. (2010). *Edebiyat Edimleri.* (D. Attridge, Dü., M. Erkan, & A. Utku, Çev.) İstanbul: Otonom Yayıncılık.

E. LEVIN, J. A. (1980). The Golden Age Of Illustratıon: Popular Art In Amerıcan Magazines, 1850-1925. England.

Figura, S. (2011, Temmuz 11). German Expressionsim: The Graphic Impulse. New York.

Franck, D. (2009). *Bohemler.* (İ. Yerguz, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Getty Center. (2006, Ağustos). Tumultuous Assembly: Visual Poems of the Italian Futurists. Haziran Cumartesi, 2019 tarihinde https://www.getty.edu/art/exhibitions/tumultuous/ adresinden alındı

Hardie, M., & Sabin, A. K. (2016). *The Historical Role of Wartime Poster Art 1914-1919.* New York: Dover Publication.

Hirsch, E., Jr., Trefil, J., Kett, J. E., & diğerleri. (2002). The New Dictionary of Cultural Literacy:What Every American Needs to Know. Boston.

Hulsey, D. (2005). The Iconography Of Nationalism: Icons, Popular Culture, And Amerıican Nationalism Dallas Hulsey. Mexico.

Iamurri, L. (2016, Ekim 10). Savaş Zamanlarında Sanat. *e-skop Sanat Tarihi Eleştiri*. (A. Boren, Çev.)

J.Shover, M. (1975, Aralık 1). Roles and Images of Women in World War I Propaganda. (P. &. Society, Dü.)

Kennedy, D. M. (2004). *Over Here: The First World War and American SocietyE-bsH_-80hQwJNPdw8WUOcaoQHx7pGx_kyJJieuvYHqj0xGdNTNpwlPYT8aAuAHEALw_wcB.* New York: Oxford New York Press.

Kingsbury, C. M. (2010). *For Home and Country: World War I Propaganda on the Home Front.* Nebraska: University of Nebraska Press.

Medyakov, A. (2014, Ekim 8). Propaganda at Home (Russian Empire) 08 Ekim 2014.

moma.org. (tarih yok). *Word in Freedom:Futurism at 100.* Haziran Cuma, 2019 tarihinde moma.org: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/futurism/ adresinden alındı

Ovadija, M. (2013). *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre.* MQUP.

Öymen, O. (2014). *Bir Propaganda Silahı Olarak Basın. İstanbul: Remzi Kitabevi.* İstanbul: Remzi Kitapevi.

Radu, S. (2009). Wellington House and British Propaganda in an Original Document of 1916. *Wellington Evi ve 1916 Orijinal Belgesinde İngiliz Propagandası*. (S. P. Review, Dü.)

Ridel, C. (2014, Ekim 8). Propaganda at Home (France) .

S. Dağ, E. (2015). *İllüstratörün El Kitabı İllüstrasyonun İkinci Altın Çağı.* İstanbul: Grafik Kitaplığı.

S.Dağ, E. (2013, Mayıs- Haziran). İllüstrasyonun Altın Çağı I. *Grafik Tasarım Görsel iletişim Kültür Dergisi*(54), 46-50.

Sabin, M. H. (2016). *War Posters : The Historical Role of Wartime Poster Art 1914-1919. .* Milenoa, New York: Courier Dover Publications.

Takakjian, C. (2012). Creating Unity through Disunity: Futurism as Paradoxical Movement. O. Amihay, & L. Walsh içinde, *The Future of Text and Image : Collected Essays on Literary and Visual Conjunctures, edited* (s. 309-324). Cambridge Scholars Publisher.

Tarhan, N. (2010). *Psikolojik Savaş, Gri Propaganda.* İstanbul: Timaş Yayınları.

www.turkishnews.com. (2009, Temmuz 30). *I. Dünya Savaşı'nda İngiliz Propagandası ve Bryce Raporu.* Haziran 12, 2019 tarihinde www.turkishnews.com: https://www.turkishnews.com/tr/content/2009/07/30/i-dunya-savasinda-ingiliz-propagandasi-ve-bryce-raporu/ adresinden alındı

Zhdanova, I. (2017, Temmuz 12). Press/Journalism (Russian Empire).

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF COMMUNICATION AND ART

Yıl/Year:2 Sempozyum Özel Sayısı/Special Issue of The Symposium,

Kasım/November, 2021, s. 111-124

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
Yayın Geliş Tarihi:**20-09-2021**

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date
Yayınlanma Tarihi:**30-11-2021**

ISSN: 2757-6000

Ayşegül Gürcan

University Tecnology Mara (UITM-Malaysia)
Faculty of Art and Design
aysegulterkan@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4401-3212

THE PLACE OF MUSIC IN THE DE STIJL MOVEMENT

Abstract

Throughout history, people have been in search of all branches of art and have pursued differences. With this idea, innovations have been created through interaction in the branches of art and science, and new trends have emerged. One of these movements is the De Stijl movement, which was formed by a group of painters and architects who created their works by simplifying shapes and colors as defenders of pure work and universality. This movement showed its effect in the Netherlands between 1917 and 1931 and was created by the asymmetrical combination of vertical and horizontal, the artists created the visual and spatial order using only black, white, and basic colors. Piet Mondrian, the founder of the movement, is also known as a painter who was influenced by American Jazz music and transferred musical data to his paintings. In this study, the De Stijl movement and the paintings of Piet Mondrian and Theo Van Doesburg, one of the pioneers of the movement, were examined in terms of The De Stijl movement and music. This research has been examined as a descriptive qualitative study aiming to reveal the existing situation based on the literature review. It is based on document analysis, which is one of the qualitative data collection methods from an interdisciplinary perspective.

Keywords: De Stijl, Piet Mondrian, Theo Van Doesburg, Music, Interdisciplinary interaction, Geometry, Color

DE STIJL HAREKETİNDE MÜZİĞİN YERİ

Öz

Tarih boyunca insanlar sanatın tüm dallarını araştırmış ve farklılığın peşinden koşmuşlardır. Bu fikirle birlikte sanat ve bilim dallarında etkileşim yoluyla yenilikler yaratılmış ve yeni trendler ortaya çıkmıştır. Bu akımlardan biri de saf çalışmanın ve evrenselliğin savunucusu olarak şekil ve renkleri sadeleştirerek eserlerini oluşturan bir grup ressam ve mimarın oluşturduğu De Stijl hareketidir. 1917-1931 yılları arasında Hollanda'da etkisini gösteren bu hareket, sanatçıların sadece siyah, beyaz ve temel renkleri kullanarak görsel ve uzamsal düzeni oluşturdukları dikey ve yatayın asimetrik birleşimiyle ortaya çıktı. Hareketin kurucusu Piet Mondrian, Amerikan Caz müziğinden etkilenmiş ve müzikal verileri resimlerine aktarmış bir ressam olarak da bilinir. Bu çalışmada De Stijl hareketi ve hareketin öncülerinden Piet Mondrian ve Theo Van Doesburg'un resimleri De Stijl hareketi ve müziği açısından incelenmiştir. Bu araştırma, literatür taramasına dayalı olarak var olan durumu ortaya koymayı amaçlayan betimsel nitel bir çalışma olarak incelenmiştir. Disiplinlerarası bir bakış açısıyla nitel veri toplama yöntemlerinden biri olan doküman analizine dayanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: De Stijl, Piet Mondrian, Theo Van Doesburg, Müzik, Disiplinlerarası etkileşim, Geometri, Renk

Introduction

The De Stijl art movement is a movement that emerged in the Netherlands during the First World War when sculptors and painters came together. This movement, which managed to take place in the Impressionism art team, has survived until today. De Stijl is an important art style that is extremely impressive with its use of 3 basic colors, and unique figures, and also pioneered the emergence of many art movements. Today, it is still possible to see and hear the traces of this art movement in many branches of architecture, sculpture and many other arts.

The De Stijl movement was influenced by Neo Plasticism. Neo Plasticism is an art movement that seeks the balance of vertical and horizontal lines in the plastic arts (1872-1944) and whose primary colors are yellow, red and blue. Discovered this style by Piet Mondrian by following the Naturalism, Impressionism and Symbolism movements and by examining Cubism, based on his understanding of painting nature (Turani, 2010: 608).

Figure 1. Piet Mondrian (1872-1944) Van Doesburg (1883-1931) Bart Van Der Leck (1876-1958)

According to Neo-Plasticism, the work of art expresses a geometrical order contrary to nature. This geometric order is basically an architectural structure. Painting, which is a proportional entity, resembles both an architectural structure and a musical work. Because every painting is the form of vertical lines, basic colors and their opposites, horizontal lines, neutral colors, and in this sense, it is the harmony of the elements used in the composition (Tunalı, 2008: 181). The De Stijl movement was actively involved in the art world between 1917-1931, and was also used as the name of a magazine published by Theo van Doesburg. De Stijl's representatives are Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Bart Van der Leck, Vilmos Huszar, JJP Oud, Gerrit Rietveld and Georges Vantongerloo. This movement is based on a philosophy and Neo Plasticism movement that deals with the idea of abstraction. Neo Plasticism uses black, white and gray colors in addition to the yellow, red and blue colors of the De Stijl group. Compositions created in this color palette; consists of horizontal, vertical lines and planes coming out of the rectangle.

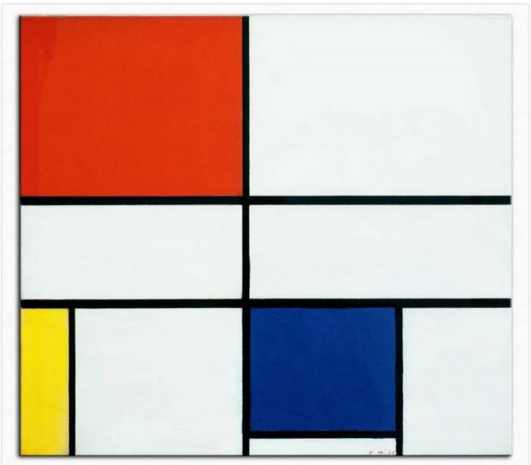


Figure 2. Piet Mondrian- Composition in Red, Yellow and Blue, 1935

According to Mondrian's statement in the journal "De Stijl," published in 1917 at the initiative of Theo van Doesburg; Pure plastic works must be produced and the masses

must show interest in this pure art (Farago, 2011:199). Compositions in plastic arts have moved away from their natural forms and nature. Main and neutral colors were used in a simple way, and importance was given to the creation of colors in a balanced way. A natural harmony relationship has not been observed. In this respect, the De Stijl movement; created examples of abstract painting and also the origin of geometric abstraction.

De Stijl's three important painters, Theo van Doesburg, Piet Mondrian and Bart van der Leck, depicted the world under the influence of impressionism and fauvism, and later reached a collective abstract style. Theo van Doesburg, known as the founder of the group; In addition to painting with innovative ideas and a different perspective, he is a versatile artist who is also interested in architecture and has been involved in many different movements.

Bart van der Leck produced works with geometric compositions, but in the following years, he wanted to include figurative elements in his works. This situation caused him to have disagreements with De Stijl artists. He used the same colors with De Stijl movement in his paintings based on simplicity and purity. At the same time, he is different from the other members of the group in that he includes the representation of objects and figures in his paintings.

Figure 3. Bart Van Der Leck - Havenarbeid, 1916

According to İpşiroğlu, the fixed basic rhythm called “Beat” in jazz music; Rhythms that do not overlap with the basic beat (beat) and show shifts in time (Off-Beat) are the counterpart of Mondrian's theory of composition. In the painter's paintings, the equivalent of "beat" is the basic elements such as unchanging straight line, right angle, surface, color and colorlessness. The equivalent of “off-beat” is the relationship of lines with each other, colors and elements that can change, such as the location of colors on the surface. Jazz music develops in the tension created by beat and off-beat; The same

situation is reproduced by the relationship of static elements with moving elements in Mondrian's paintings, as in jazz music (İpşiroğlu, 2006:107).

Mondrian, who was impressed by the liveliness and speed of Boogie-Woogie music played in the style of blues and generally played with the piano in his paintings, was also influenced by American Jazz music and transferred musical data to his paintings. Cüneyt Sermet, the composer's left hand in this music; that the right hand continues the melody line; It is realized by using ostinato characters with and without dotted 1/8, 1/16 and trioles, with or without syncope; he stated that the melody line lacks development or tension. In addition, he draws attention to the characteristic of Boogie-Woogie being rhythmic and percussive (Sermet, 1990:21).

Looking at the painter's "Broadway Boogie-Woogie" and "Victory Boogie-Woogie", gray background, right angles, horizontal-vertical, ostinato bass that makes itself heard with different rhythms draws attention. On top of that, the rapidly changing colors; yellow, blue, red squares and rectangles stand out. The gray squares or rectangles that fall between the colors on the horizontal and vertical lines are also defined as the reproduction of breaks, one of the basic elements of jazz (İpşiroğlu, 2006: 106-107).

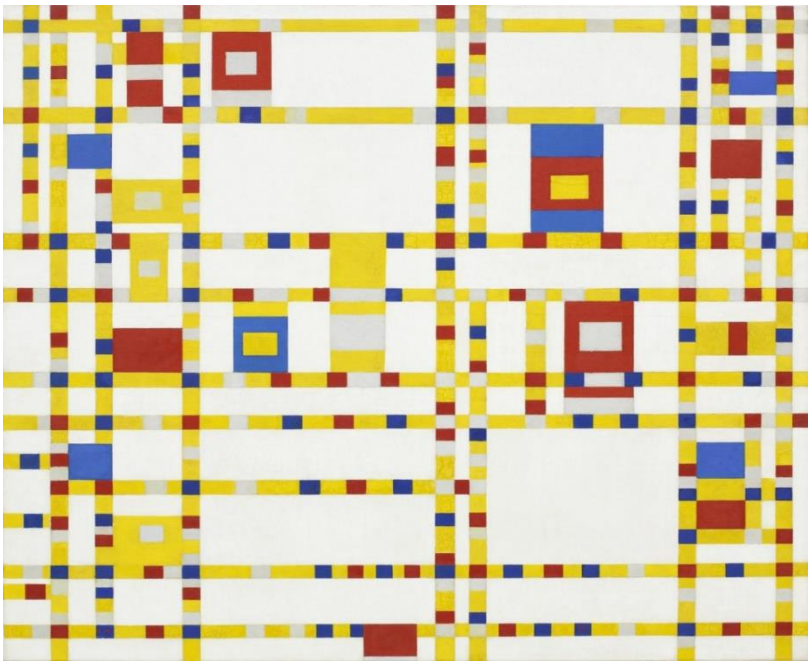


Figure 4. Piet Mondrian - Broadway Boogie Woogie 1942

Jazz and painting were the biggest inspirations of Mondrian's life. Late in his short life, Mondrian established good relations with the jazz musician Thelonius Monk., Monk referred to Mondrian's music-inspired paintings when speaking of his own music often referring to his sensibility in placing a line or applying a color to the painting.

Geoff Winston attended a conference entitled “Mondrian, Nicholson and the 20th Century Abstraction” held at the Courtauld Institute on March 3, 2012, where he wrote: Mondrian has his distinctive style. He did not hesitate to attend famous dance parties organized by artists in a country where the folk dance was banned until 1924 as it was considered too modern. In Paris, Mondrian became acquainted with jazz, brought with him by the black American soldiers who stayed there after the First World War. In 1927, Mondrian summed up the primacy of rhythm and beat and wrote an article entitled 'Jazz and Neo-Plastic'. Jazz was running in Mondrian's veins. His great late paintings 'Victory Boogie-Woogie' and 'Broadway Boogie-Woogie' encapsulated the rhythm, energy and structural grid of the New York metropolis, and their titles were an expression of his feelings towards this music. (Londonjazznews, 2012)

Broadway Boogie Woogie reflects Mondrian's experiments with grids and color blocks, while the way the colors Red, Blue and Yellow are used is a distinct step forward from his previous work. The Broadway Boogie Woogie painting is a landmark in painting, with grid patterns and colorful dots inspired by the grid-like architecture of New York and the frenetic energy of boogie woogie music.

In Broadway Boogie Woogie, Mondrian did not use his usual thick black lines, but painted Broadway Boogie Woogie in lighter tones. The dots at the top of the picture are gray and spaced apart, but the denser dots towards the bottom of the piece are noticeable. The spaces between the grid pattern are made up of planes using the unique and never repeating colors of blue, yellow and red. Mondrian has placed the most complex of these planes on the right side of the piece, near the top of the painting, with the midplanes seen as monochromatic blocks that are narrower in smaller areas. The blocks in the yellow grid lines in the picture are a reference to boogie woogie music that uses a fast rhythm and tempo. Contrary to Mondrian's previous work, which used thick, continuous lines, this painting of smaller color planes is reminiscent of the eight and sixteen beats of boogie woogie music.

Mondrian died a year after finishing "Broadway Boogie Woogie." He was working on another masterpiece called “Victory Boogie Woogie” when he died. Like some of his paintings, this last canvas was tilted 90 degrees. When Mondrian died, the painting still contained bits of tape, its colors were impure, and the edges of the lines and shapes were imprecise. “Broadway Boogie Woogie” is the last work the painter completed during his lifetime. (Ideelart, 2018)

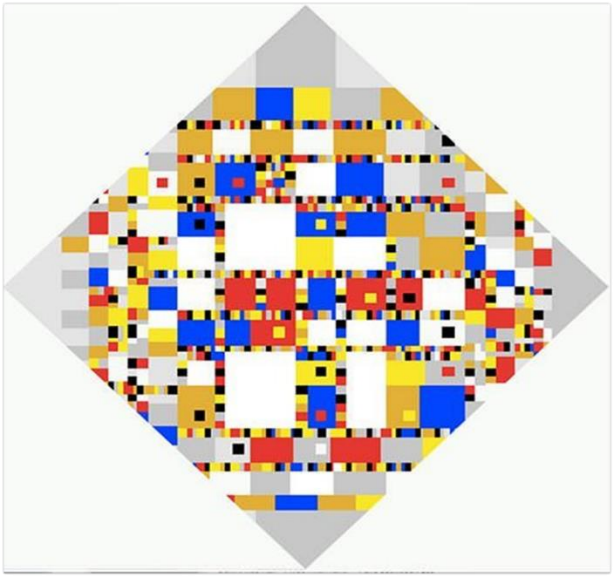


Figure 5. Victory Boogie Woogie,1944

Theo Van Doesburg

Doesburg was born in Utrecht in 1883 into an artistic family. His name was Christian Emil Küpper. When he started painting, he borrowed the name of his stepfather and became "Theo Doesburg". Van Doesburg was a proficient figurative painter at the start of his career, but he soon came into contact with non-figurative painting and met Mondrian in 1916. Committed to creating purely abstract art, these two men led to the founding of the De Stijl group in 1917 and the publication of the journal De Stijl, which Van Doesburg edited and published that year. Van Doesburg died in 1931.

Van Doesburg's life was short, but he was very energetic. Neoplasticism, constructivism, suprematism, dadaism, elementarism - Van Doesburg was involved in all of these currents, and some of them he invented. He was both sociable and eclectic. He was a centrist element in his diverse and chaotic artistic world. He participated in conferences, congresses and exhibitions, most of which he organized himself, gave lectures and produced theories.

Van Doesburg's greatest influence was in the field of architecture and design. Together with architects JJ Oud and Gerrit Rietveld, he took the flat, geometric picture of the De Stijl group and brought it into the third dimension. He certainly had an exciting spatial imagination. Together with the young architect Cornelis van Eesteren, he created axonometric projections of ideal homes. For the first time in almost a thousand years, architectural style is not to imitate anything else. Van Doesburg's contribution to this change was crucial. The use of geometry and primary color, which has become an integral part of the Bauhaus philosophy, has always been under his influence.

When it comes to Van Doesburg's interest in music, the first thing that comes to mind is his great love with Nelly van Moorsel. Nelly was a pianist whom she met at an exhibition of the Section d'Or abstract painters group she organized in The Hague in 1920. Van Doesburg was 15 years older than him and was already married, but this did not hinder their love affair and Doesburg left his wife. They finally got married in 1928. They were inseparable; Whenever Van Doesburg appears in a photograph or exhibition, Nelly is with him, and her mischievous grin is a wonderful contrast to the man's serious gaze. (Vandoesburghuis)

Figure 6. Theo and Nelly

Alongside De Stijl, Van Doesburg was actively involved in a movement that seemed to represent the opposite: Dada. To understand Van Doesburg, it is necessary to understand these different orientations in his life: De Stijl on the one hand and Dada on the other. From De Stijl, the sublime, to Dada, the ridiculous.

The poet Tristan Tzara, founder of the Dada movement, said, "Dada, like everything else in life, is useless." Dada has cast aside all perceptions of what constitutes tradition and art. Its influence is felt to this day. Tracey Emin's messy bed is a modern Dada example.

Figure 8. Tracey Emin, My Bed, 1998

The Dadaists organized a tour and performance in 10 different countries in 1923. Nelly played the piano, took an active part on the stage in Doesburg. They expressed themselves with very interesting presentations, ignoring the strange looks of the audience.

In the same year (1923), the famous Doesburg house was built. The house, which he planned completely in his own style, is one of the most beautiful examples of modern architecture. In this house, besides white, yellow, red and blue, which are the defining colors of Doesburg's style, were used. Believing that painting could serve as a laboratory for testing architectural ideas, Doesburg created this house with the idea of a flat plane in its plan. Constructed of “iron and glass,” this house contains asymmetrical volumes revolving around central voids, and the plane of primary colors is reflected in the surrounding space as floors, walls and ceilings. (Wawer, 2010)

Figure 9. Theo Van Doesburg, Model Artist House, 1923

Van Doesburg's work was a continuation of the De Stijl group's paintings and was inspired by the Dada movement, constructivism and cubism. Doesburg was a good example for Bauhaus students. The artist's interest in music was not as deeply embedded in his painting as Mondrian, but he could not imagine his work without music. Using her creativity under the influence of music, she performed with Nelly and reflected the rhythm of the music to her paintings and performances. He painted a painting called Street Music in 1915. With the effect of the different movements he is in, dancing human figures in his paintings called Dance and Russian Dance depict dancers caught in the rhythm of the music.

Figure 10. Doesburg, Street Music, 1915

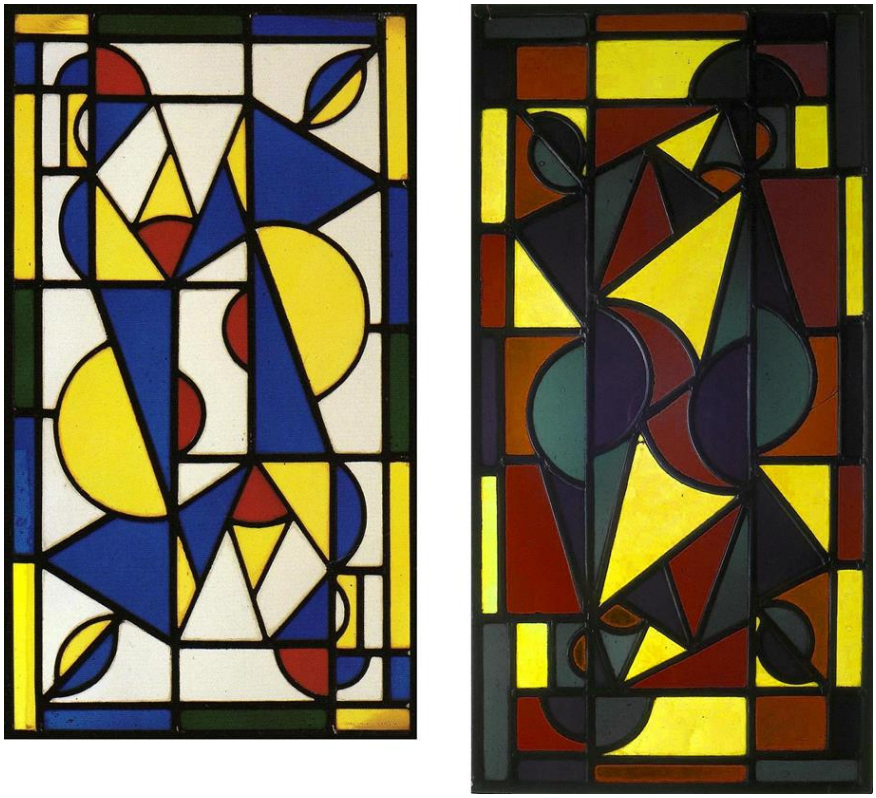


Figure 11. Doesburg, Dance 1-2, 1916- 1917

Theo van Doesburg completed Rhythm of Russian Dance in 1918. Using only rectangles and simple colors, Doesburg exemplified the De Stijl style in this work. Rectangles, roughly drawn, but neatly painted.The rectangles appear straight, but upon closer inspection, the lines can be seen to be freely drawn. The four colors used for the rectangles are black, blue, red and yellow. There seems to be no obvious pattern in the color of a rectangle. There is also an inconsistency in the intensity of the colors. This can be seen especially in red and yellow rectangles that look like pink and pale yellow. By reducing colors to their simplest forms, Van Doesburg is able to "express [with pure abstraction and simplicity] the ideal spirituality of harmony and order." (Troy, 1984)

Rectangles were used vertically and horizontally to depict the Russian dancer. The rectangles form an outline for the shape broken down into the simplest form. As Nancy J. Troy noted, van Doesburg did not allow rectangles to intersect, creating an active interaction between the dancer and her surroundings. (Mendez, 2011) The horizontal rectangles used show different levels of the body such as waist and neck, while the vertical rectangles are used to represent height. It connects the different levels of the person, as vertical rectangles often end adjacent to the horizontal rectangle.

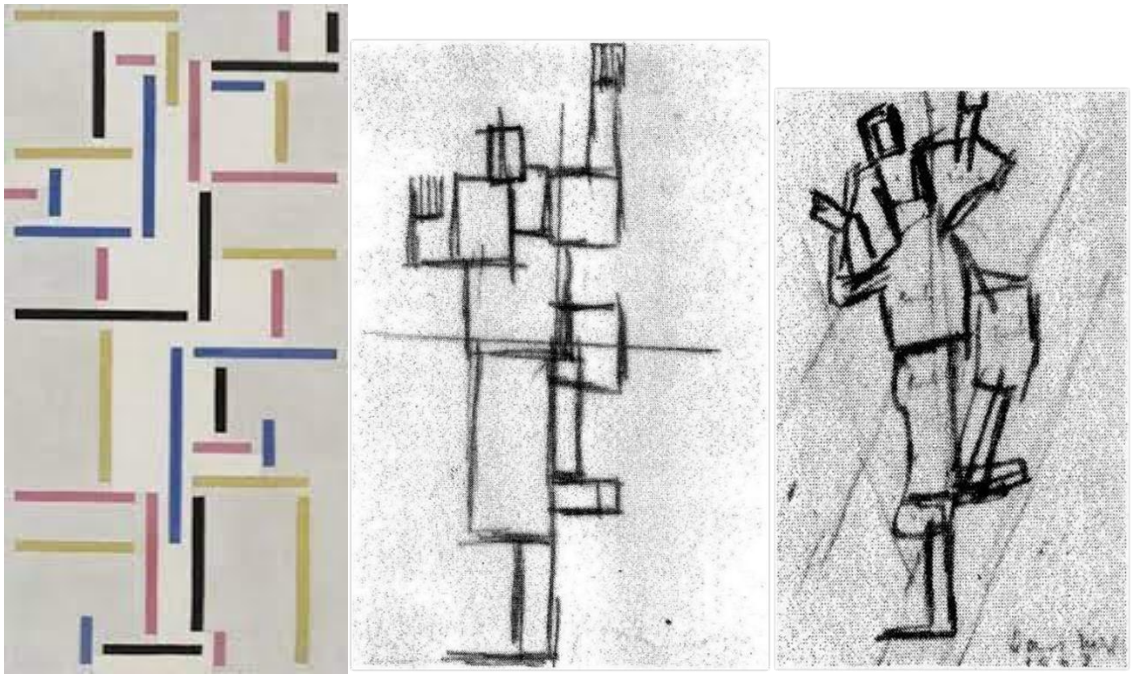


Figure 12. Rhythm of a Russian Dance

Van Doesburg's Dancers presents his understanding of music and rhythm as well as his explorations of Theosophy and spiritualism. The two dancing and flute-playing figures on the diptych represent the Hindu god Krishna. Van Doesburg portrayed the spiritual ideas of his belief in the power of art in this painting.

Figure 13. Dancers, 1916

Doesburg's interest in music was not as deeply embedded in his painting as Mondrian, but he could not imagine his work without music. Using her creativity under the influence of music, she took the stage with Nelly and reflected the rhythm of the music to her paintings and performances. He painted a painting called Street Music in 1915. In his paintings called Dance and Russian Dance, the human figures dancing with the effect of the different movements he is in, depict the dancers caught in the rhythm of the music.

As a result, the De Stijl movement created both the origin of geometric abstraction and the most beautiful examples of abstract painting and architecture, and the pioneers of the movement created very important works with the influence of rhythm and music by using the same colors and shapes without compromising the movement. In this respect, the De Stijl Movement is a very important movement that has contributed to the production of paintings by including music.

REFERENCES

FARAGO, F. (2011). *Sanat*, İkinci Baskı, Ankara: Cantekin Matbaacılık.

IDEELART, (2018, Aug 27). *The Rhythm of Piet Mondrian's Broadway Boogie Woogie*

https://www.ideelart.com/magazine/broadway-boogie-woogie

İPŞİROĞLU, N. (1998). *Sanattan Güncel Yaşama*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

İPŞİROĞLU, N. (2002). *20. Yüzyıl Sanatında J.S. Bach*, Pan Yayıncılık, İstanbul
İPŞİROĞLU, N. (2006). Resimde Müziğin Etkisi, Remzi Kitapevi, İstanbul.

İPŞİROĞLU, N. (2006). *Resimde Müziğin Etkisi*, Remzi Kitapevi, İstanbul.

İPŞİROĞLU, N. (2010). *Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

LONDONJAZZNEWS, (2012). *Mondrian and Jazz,* https://londonjazznews.com/2012/03/21/mondrian-and-jazz/)

MENDEZ, A. *Modern Art Encyclopedia.* Last modified Spring 2011. Accessed March 2, 2012. http://www.gd.drake.edu/spring2011/amendez/modartencyclopedia/destijl.html.

SERMET C. (1990). *Cazın İçinden*, Pan Yayıncılık, İstanbul

TROY, N. (1984). *Figures of Dance in De Stijl*, The Art Bulletin 66, no. 4: 648, http://www.jstor.org/stable/3050479

TUNALI, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

TURANI, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

VANDOESBURGHUIS, *Theo and Nelly*, https://vandoesburghuis.com/en/theo-and-nelly-van-doesburg/

WAWER,S. (2010). *Theo van Doesburg Forgotten Artist of the Avant Garde*, https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jan/23/theo-van-doesburg-avant-garde-tate

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF COMMUNICATION AND ART

Yıl/Year:2 Sempozyum Özel Sayısı/Special Issue of The Symposium,

Kasım/November, 2021, s. 125-138

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
Yayın Geliş Tarihi:**20-09-2021**

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date
Yayınlanma Tarihi:**30-11-2021**

ISSN: 2757-6000

Ayşegül Gürcan

University Tecnology Mara (UITM-Malaysia)
Faculty of Art and Design
aysegulterkan@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4401-3212

THE EFFECT OF MUSIC ON PAINTING AND PAINTERS WHO USE MUSIC FORMS

Abstract

Throughout history, just as in other branches of science and art, a relationship has been tried to be established between music and painting. Many branches of art have formed an interdisciplinary focus, even if they are not related to each other. This interaction has started to gain momentum and become stronger day by day, with the artists entering into new quests. As music is a source of inspiration for the work of painters, painting has also been a guide for composers. Research on sound and color goes back to ancient times. But especially with the 19th century, the relationship between painting and music contributed to the creation of important works in both arts. Artists tried to combine these two different branches of art with different approaches and achieved very successful results. In this study, the effect of colors and music on each other in different ways is mentioned and the painters who use musical forms in their paintings. In this regard, the illustrations of musical forms in the works of painters J. Weder (1906-1990), Mehmet Mahir (1948-…), Luigi Veronesi (1908-1998), Paul Klee (1879-1949) and Frank Kupka (1871-1957)'s paintings were examined with examples in terms of their use of musical forms. This research is a qualitative study based on a descriptive basis, aiming to reveal the existing situation based on the literature review. It is based on document analysis, which is one of the qualitative data collection methods with an interdisciplinary point of view.

Keywords: Painting, Music, Interdisciplinary interaction, Musical Forms, Color

RESİMDE MÜZİĞİN ETKİSİ VE MÜZİK FORMLARINI KULLANARAK RESİM YAPAN RESSAMLAR

Öz

Tarih boyunca diğer bilim ve sanat dallarında olduğu gibi müzik ve resim arasında da bir ilişki kurulmaya çalışılmıştır. Pek çok sanat dalı birbiriyle ilişkili olmasa da disiplinler arası bir odak oluşturmuştur. Bu etkileşim, sanatçıların yeni arayışlara girmesiyle her geçen gün ivme kazanmaya ve güçlenmeye başlamıştır. Müziğin ressamların eserlerine ilham kaynağı olduğu gibi, resim de bestecilere yol gösterici olmuştur. Ses ve renk üzerine yapılan araştırmalar çok eski zamanlara dayanmaktadır. Ancak özellikle 19. yüzyıl ile birlikte resim ve müzik ilişkisi her iki sanat dalında da önemli eserlerin oluşmasına katkı sağlamıştır. Sanatçılar bu iki farklı sanat dalını farklı yaklaşımlarla birleştirmeye çalışmışlar ve çok başarılı sonuçlar elde etmişlerdir. Bu çalışmada renklerin ve müziğin farklı şekillerde birbirleri üzerindeki etkisinden ve resimlerinde müzikal formları kullanan ressamlardan bahsedilmiştir. Bu bağlamda ressamlar J. Weder (1906-1990), Mehmet Mahir (1948-…), Luigi Veronesi (1908-1998), Paul Klee (1879-1949) ve Frank Kupka (1871-1957)'nin resimleri, müzikal formları kullanımları açısından örneklerle incelenmiştir. Bu araştırma, literatür taramasına dayalı olarak var olan durumu ortaya koymayı amaçlayan, betimsel temele dayalı nitel bir çalışmadır. Disiplinlerarası bir bakış açısıyla nitel veri toplama yöntemlerinden biri olan doküman analizine dayanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Resim, Müzik, Disiplinlerarası etkileşim, Müzikal Formlar, Renk

Introduction

The subject of color and music encompasses many relationships between color and form, light and music, color and sound, painting and music. At the same time, cosmological considerations exist throughout the history of such relationships, from ancient times to the 20th century. The ancient Greeks made a color scale consisting of seven parts for the first time with the association of the seven known planets and paired each color with one of the seven known sounds. In this color scale known as Aristotle's "Color Theory" (Figure 1), all colors were obtained from the mixture of black and white, and the tonal ranges in music were transferred to colors. Color theory was valid in the 17th century and different colors were associated with different tonal ranges. Greek theorists thought that color had the same value as sound in terms of thickness-thinness. In this context, Aristotle stated that colors come together in a similar way to sounds, that light and dark are equivalent to the sound being muffled and clear or thin and deep. Plato, on the other hand, defined the concept of "melody" in a language called "color". Many thinkers, painters and musicians who think about the color of music have put forward color theories or developed colored keyboards. (Figure 2)

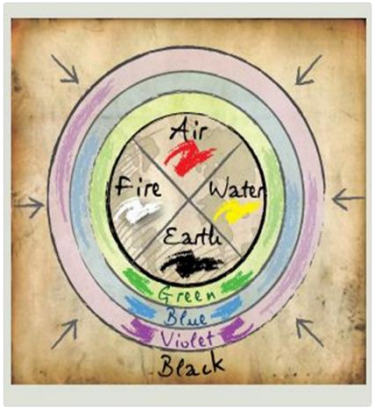


Figure 1. Aristotle Color Theory

In the 19th century, interest in music increased and people's awareness of realism towards music was awakened. As a result, a subjective point of view has emerged in the works created. The changing perspective has led to the emergence of the awareness that the art of painting is not just visible objects, and instrumental music, which is not limited to words, has gained importance in music art. With instrumental music coming to the fore, a wide area of freedom was given to the composer.

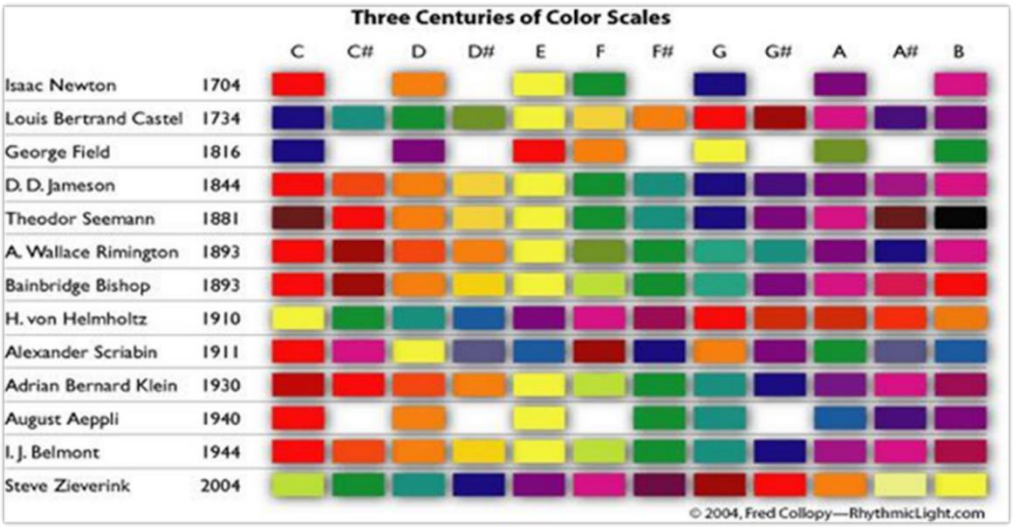


Figure 2. Color Scales

The most well-known colored instrument of the 19th century is the "Color Organ", which was patented in 1893 by Alexander Wallece Rimington (1854-1918). Rimington introduced this new instrument at a demonstration in London in 1895, attended by a thousand people. (Figure 3) In the same year, he accompanied the works of Wagner, Chopin, Bach and Dvorak with this instrument in four different concerts. (Ashton, 2004: 402).

Figure 3. Color Organ

By referring to the exchange of colors and notes with this instrument; It is seen that the works of the composers are reproduced simultaneously with the colors while they are being performed.

While these developments were taking place in the art of music, Schoenberg, who had many oil painting and charcoal works, also produced works in the field of expressionist painting in this period when painters turned to visualizing music. Kandinsky, Klee and the "Blue Readers" Group, influenced by Schoenberg's works, created a parallel harmony with music with the effects of color improvisations consisting of abstract forms. Similarly, Piet Mondrian produced many works in which jazz motifs were seen. In addition, the musical structures in the works of Johanne Sebastian Bach were included and reproduced in the works of many modern painters as subject, form, content and structural elements. At the same time, the terminological approaches related to music such as color orchestration and harmonic composition were also used in painting, as well as giving names to their works such as fugue, sonata, symphony. It has been seen that musical data are reproduced in the art of painting.

Paul Klee (1879 – 1949)

He was born on December 18, 1879, in Münchenbuchsee, near Bern, the second child of a German music teacher father and a Swedish singer mother. He started playing the violin at a young age. Klee, whose family moved to Bern in 1880, became interested in art at an early age, but was torn between music and painting for a long time. He moved to Munich in 1898 and began painting there. Leaving school in 1901 to protest Stuck's traditional method of education, Klee spent six months in Rome with the sculptor Haller, where he could work with Renaissance-era masterpieces. He moved to Munich in 1906, marrying musician Lilly Stumpf. He opened his first exhibition in 1910 and others followed. In 1924 he founded the Blaue Vier group with Kandinsky and in 1925 he

participated in a surrealist demonstration in Paris. Between 1921 and 1931 he taught at the Bauhaus. He taught at the Düsseldorf Academy of Arts from 1931 to 1933. While working there, Klee was expelled by the Nazis and his works were taken to the "degenerate art" exhibition in 1937, where he was excluded from "German art". He died on June 29, 1940 in Locerno-Murano.

Paul Klee's travels to places such as Tunisia, Egypt and Italy contributed greatly to his development in the art of painting. Influenced by painters such as Robert Delaunay, Vincent van Gogh, Cezanne and Matisse, Klee has an important place in the abstract painting works of the twentieth century. He tried different techniques to use line, tone and light in new ways. He created works that combine with color, shape, nature and music, define the space in a different way, and try to convey the spiritual significance of objects with their inner realities.

The most striking aspect of Klee's paintings is synchronicity. He sought the simultaneity used in music in his paintings and tried to create a parallelism between music and painting in this way. All artists who struggle with synchronicity in their works have been influenced by Bach's art and simultaneous music. Interested in music and many other areas of the arts, Klee has a strong interest in Bach.

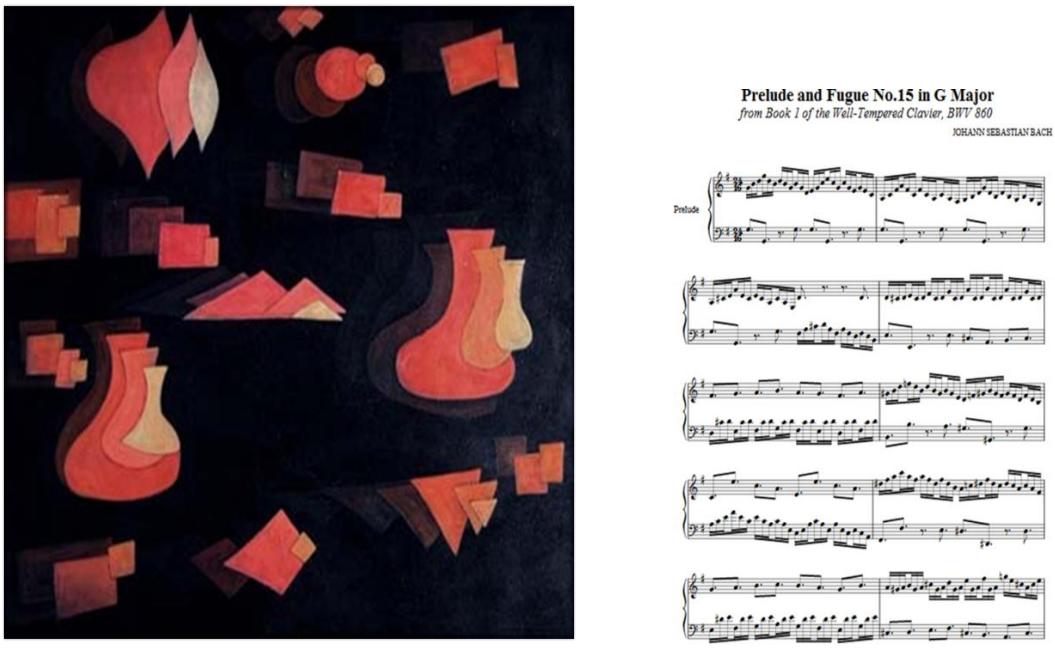


Figure 4. P. Klee, Figue in Red, 1921

Klee presented music in his paintings by gaining a different perspective. He created the form in his paintings by taking music as his main starting point. The simultaneity of painting and music has brought a new intuitive dimension to the artist's creativity. The communication of notes with words has turned into a poetic interiority in his paintings. “Some of the color palettes Klee chose are like a musical key. Usually using complementary colors, Klee reflected the musical connection by sometimes using incongruous colors. The fact that the artist is also a poet has fed the stylistic change in his paintings. Klee achieved the lyricism he wanted with the poetry he tried to give in his compositions. “Motion”, “Rhythmic movement” and “Development” are seen closely in every painting he paints with the influence of music.

Klee has a number of early paintings influenced by the fugue. Images of geometric shapes of various sizes and colors show a fast or slow movement in the horizontal or vertical direction. He creates pictures that are reminiscent of musical notes, which started in the same period and continued until his last years, divided by horizontal colored lines on the painting surface. In these paintings, composition produces forms with changing rhythms over horizontal color fields.

Klee's linear structures are unique in that they are rich in complex lines imposed on a system such as musical notes. In his compositions created with horizontal lines, separate or structural forms are illuminated with colors, giving a rhythmic form with a special quality.

The painting "Main Road and Side Roads" is an example of the musical structure produced with this approach . According to Dücthing, octave patterns in music are defined by the rise and fall of the arrangement and the varying intensity of colours; The repetition of a certain theme, which is one of the most important shaping elements used in Bach's fugue themes, by reducing or enlarging the note values, giving the theme at the same time with different values in different frets, used it in a certain order, as when dividing the numbers. (Dücthing, 1997: 23-24).

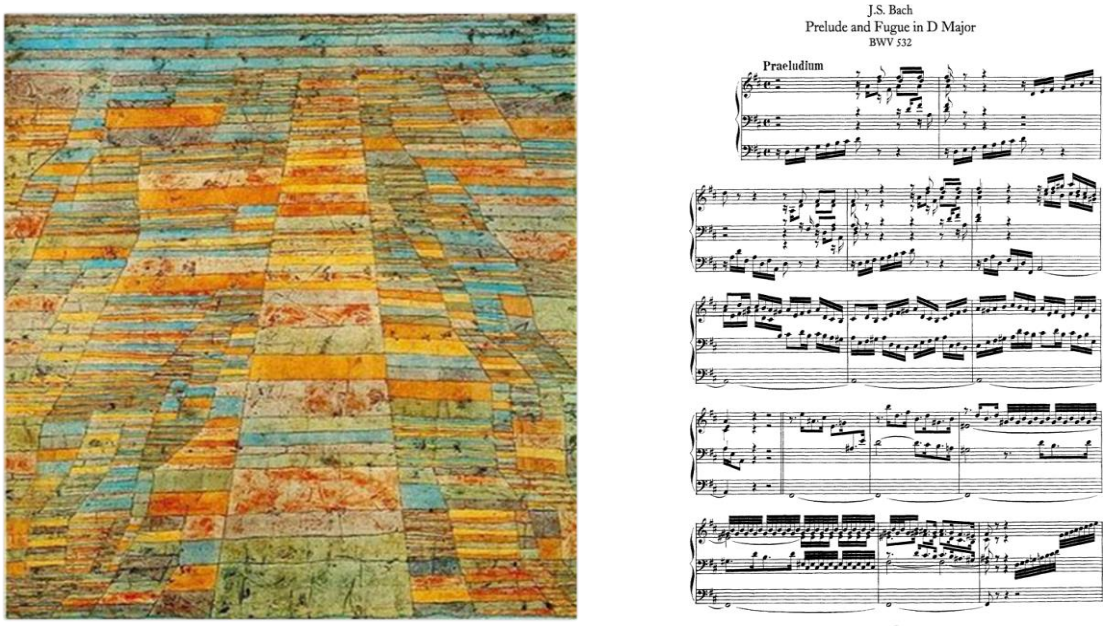


Figure 5. Paul Klee, Highway and Byways, 1929

We can say that Klee is the artist who transfers his musical knowledge to the canvas in the best way possible. Especially Bach has an important place in Klee's life. He has many paintings created by the visual and emotional effect of Bach notes and fugue form.

Jacob Weder (1906-1990)

Jakob Weder (1906-1990), an almost unknown Swiss artist, painted 51 works entitled Farbsymphonien (symphonies of colour). Twenty-eight of these are based on the music of Bach and nineteen on the compositions of Brahms, Gluck, Haendel, Schubert and Schumann. Visually impressive are all non-figurative paintings that suggest a completely new relationship between the visual arts and music. “I have long wanted to create symphonies with colour, just as with sound music.” (Weder, 1985)

Weder's work combines music and mathematics to create a color scale that offers almost infinite hue and scale within an optical frame.

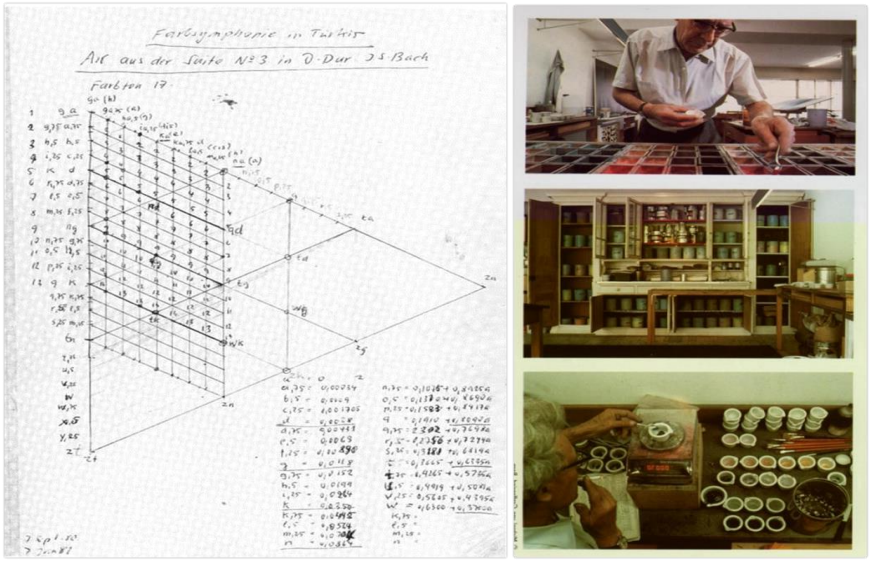


Figure 6. Jacob Weder's Mathematical Calculations

He was the first to relate the range of the color spectrum to the chromatic order of the scale, following the theory of counterpoint and harmony. The color spectrum is electromagnetic energy that corresponds to the range that our eyes perceive as light or color. When white light is passed through a prism, each wavelength can be split into other wavelengths with components of different frequency. This is perceived by the eye as a different color. Recognizing the musical character of color, Weder's use of this in his paintings helped him develop his own theory of contrast, harmony and color balance in a highly rational system.

Weder prepared the color palette completely based on scientific methodology. The model of the color system was the rules of tonal music, particularly inspired by the understanding and coherence of Bach's Well-Tempered Clavier. This collection of 24 Preludes and Fugues demonstrates the potential of equal temperament (dividing the octave into twelve equal semitones) enabling modulations to distant keys as well as more complex harmonic and counterpoint relations. In addition, Bach's compositional technique achieves the synthesis between the horizontal and vertical dimensions of music: flowing melody and polyphonic instruments are in balance with harmonic tension.

Weder combined the hues and calculated the corresponding pigment weight for each color space:

From the eighties onwards, Weder developed his main group of paintings called Farbsymphonian with this color keyboard. Almost half of these paintings, which are based on musical notes, are the works of JS Bach.

While making his paintings, he starts with the preparatory drawings and figures, then calculates the pigment mixture through mathematics. After the calculation, it goes

to paint application. The "Color keyboard" he created is based on equidistant relationships and its structure is similar to a hardened tonal system. However, its purpose is not just to paint the notes, to color them. At the same time, he benefits from the aesthetic idea that music has developed for him in his own art style.

Luigi Veronesi (1908- 1998)

When we look at music in Veronesi's art, we encounter a much more scientific analysis. He examines music neither emotionally, nor in terms of its effect on it, nor from a structural point of view. His interest in music differs greatly from the way other artists study music. This review is a scientific analysis. Music is transferred to colors and made readable through color. He says that sound and color are made up of waves, and the common denominator between them leads him to a scientific conclusion. In Kandinsky, he found a connection between color and sound and detected their transformation into each other. He also brought two different phenomena together at a common point and transformed them. But Kandinsky used his intuition in this transformation. He subjectively transformed the effects of color and sound on each other. In this transformation, Veronesi acts completely scientifically without using his intuition. Kandinsky makes all his art through music readings. On the other hand, music is limited in Veronesi's art. Veronisi is a versatile artist. In addition to film, photography, photogram, stage costume, stage design, painting studies, he is also interested in music. He does not have any musical education, but this interest in other branches of art leads him to a serious scientific research and scientific analysis. In his analysis, he measures the notes, proportions them and determines the corresponding colors. It determines the closest color for each note. It is removing the notes he makes from symbolism and transforming his visuality into color. Since each note represents the closest color to itself, musical reading can also be done on the note corresponding to the color. He is of the opinion that music can be read over the system he has established by basing his studies on scientific investigations.

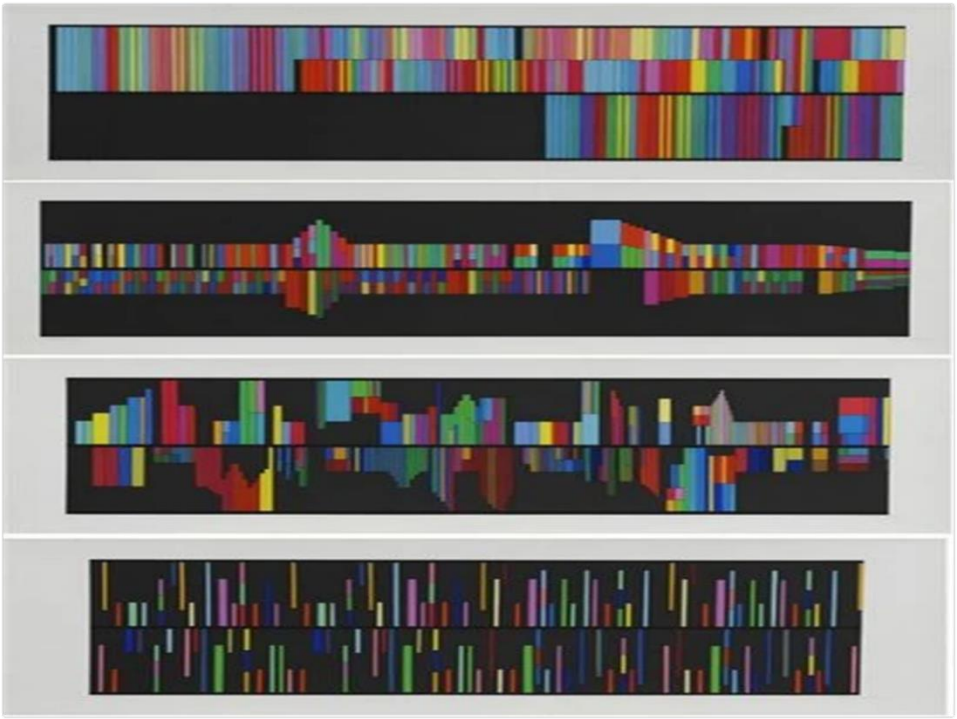


Figure 7. Veronesi, Bach, Satie, Schoenberg, Webern (1979)

When we look at the artist's studies on music, the result is similar to the notation system. The musical notation system is a symbolic system of signs created for everyone to understand. It is a new sign system based on the painting made by Veronisi! In Veronesi's system, a musical composition can be read, but it does not provide an innovation as it cannot go beyond what is reached with the existing system. Nobody wants a new system when there is already a way that can be implemented and everyone knows. However, it is a study that can be evaluated differently as a scientific research.

There are Bach works that the artist visualized through the analysis created by assigning the color that comes closest to the notes. These fugues are fugues handled in a different way. Other artists who deal with music generally analyze music by examining the structure of music or conveying its spiritual effect. Veronesi is an artist who has dealt with musical forms from a purely scientific point of view.

Mehmet Mahir (1948)

The artist, who studied at the Higher Painting Department of the Istanbul State Academy of Fine Arts between 1973-1978, was appointed to the Painting Department as an academician in 1979. After transforming from Istanbul State Academy of Fine Arts to Mimar Sinan University, the artist became proficiency in art in 1983, associate professor in 1989, and professor in 1996. He resigned from his position after working as the Head of the Painting Department at Mimar Sinan Fine Arts University for a while.

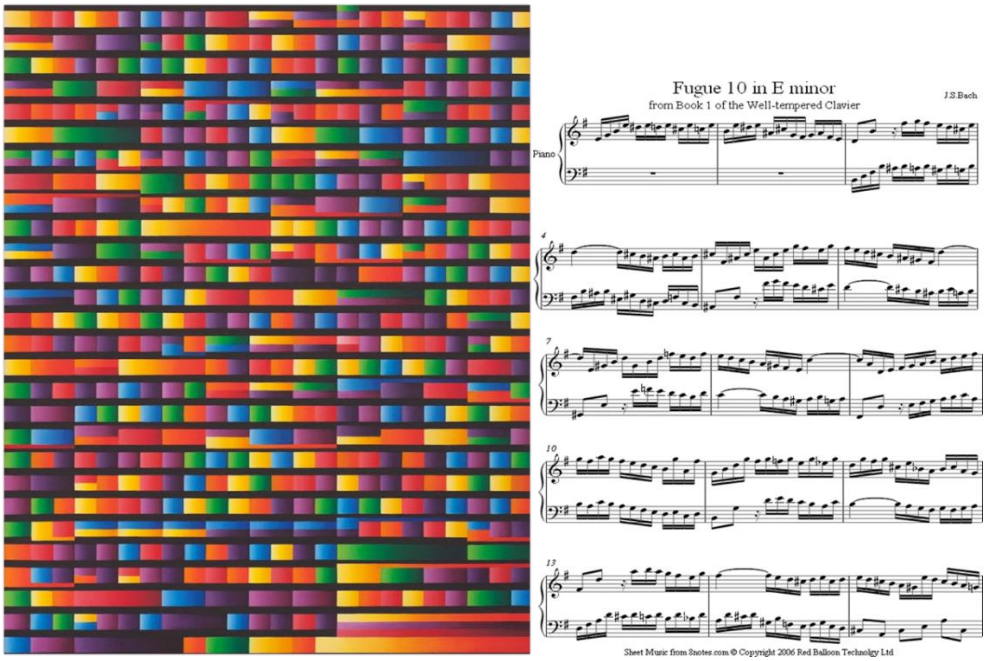


Figure 8. Mehmet Mahir, Bach Fugue, 1996

In addition to the two solo exhibitions he opened in Istanbul in 1982 and 1993, the artist participated in many group exhibitions in Turkey and abroad, and received various awards in the competitions he participated in. Mehmet Mahir, who has been using the theme of chess in his paintings since 1989, has made paintings that aim to transform the notes of the works written by Bach for piano into visuals since 1992. There are works that transfer Bach's Preludes and Fugues to painting from their exact notes.

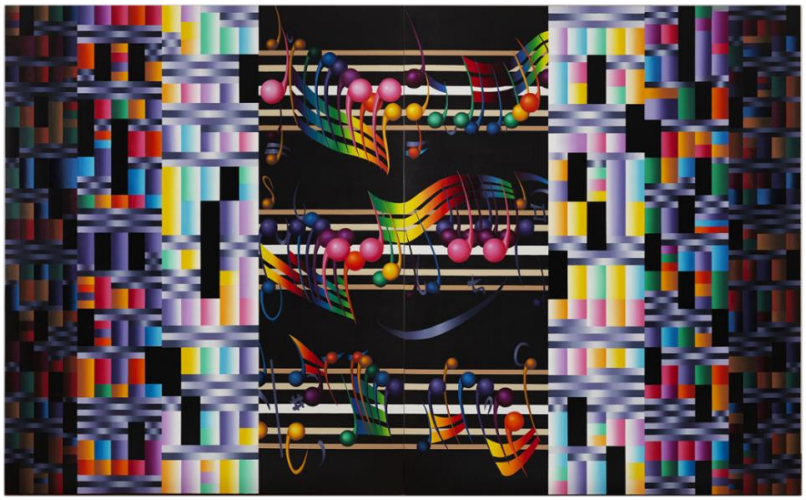


Figure 9. Bach 1001 Violin Sonata

We can say that Mehmet Mahir uses the color-sound identity based on the musical notes of Bach's works. Mahir's method of painting music is similar to that of Jacob Weder and L. Veronesi. Unlike these artists, Mehmet Mahir painted his paintings without a scientific point of view by assigning colors to the notes. For example, the artist, who gave gray in his first paintings according to the effect of Do voice on him, later used purple for this voice. The artist chooses a color for the first note, regularly assigns the other colors in the color spectrum to the other notes, and arranges the colors horizontally in two separate strips for the right and left hands of the piano piece. The colors are applied in the form of rectangular areas, proportional to the duration of the notes. It is shown by horizontally dividing the rectangle in the strip where the third sounds resonating at the same time are located. Mehmet Mahir did not use color transitions in his first paintings, but applied chromatic transitions to colors in his later paintings.

Frank Kupka (1871 - 1957)

He was a Czech painter and graphic artist. He was a pioneer and co-founder of the abstract art movement and the early stages of Orphic Cubism. Kupka's abstract works were born from the foundation of realism, but later evolved into pure abstract art.

He studied at the academies of Prague between 1889-92 and Vienna between 1892-93, settled in France after 1895 and spent the rest of his life in Paris. Influenced by Symbolism and Fauvism in painting, he also worked on illustration. The colors and rhythm he used in his paintings brought him closer to music. Kupka described himself as a color symphonist while signing some of his letters.

Kupka expresses his interest and pursuits in music and Bach with these words: "I'm still groping in the dark, but I think I can find something between sight and hearing and create a fugue with colors, just as Bach did with sounds." Kupka is an artist who feels the influence of music very strongly. Kupka's fascination with music made him feel its influence very strongly. His aim was to create a Bach effect in painting by analyzing the music and fugues of Bach, which he was very impressed with. İpşiroğlu mentioned in his review article on Kupka that the artist has synesthesia sensitivity. This is proof that his interest in music is not just because he is a good listener.

The Fugue work of the artist is an abstract work that follows the music. Here, the artist tries to make the fugue, one of the musical forms, visible through painting. Fugue refers to successive repetitive sounds. Kupka also approaches his painting from this perspective. He accepts how effective the fugue form is in the art of music and tries to capture the same effect in the language of painting. The artist's "Two-Color Fugue" painting is the pursuit of two colors on the canvas surface. As in the case of simultaneity in his works, two colors chase each other, catch up, move away from each other, approach each other and finally reach unity on the picture plane. The artist devoted a lot of time to these similar studies and sketches on the two-color fugue.

Figure 10. F. Kupka, Fugue, 1912

Figure 11. F. Kupka, Fugue in Two Colors, 1912

As a result, we can observe that many painters throughout history have painted with the influence of music and have attempted to portray music in their works. This is sometimes due to synesthesia, sometimes owing to the artist's passion for music, and sometimes due to the desire for originality. The reproduction of musical material in a painting by painters has resulted in the development of new structures and emotive components. The fugue structure has long been connected with repeats and adaptations in certain paintings that have many common elements that can be clearly noticed despite the works covered in this review's varied styles and methods. Because repeats suggest the shapes and forms on which the painting's composition is built, visual artists have used the fugue as a form rather than a method in their works. Artists who believe it is suitable to transfer Bach and the fugue form as a form to painting have carved a place for themselves in art history through their inventive efforts and left us with extremely beautiful works.

REFERENCES

AKBAŞ, S. (2014). Sessiz Müzik. Yıldız Journal of Art and Design, 1(2), 16-25.

AKTULUM, K. (2000). Metinlerarası İlişkiler, Öteki Yayınları, İstanbul.

AKTULUM, K. (2011). Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık, Kanguru Yayınları,1. Baskı, Ankara.

DURNA (2011), ‘’Resimde Ses, Müzikte Renk İlişkisi’’ (‘’The Relationship of Sound in Painting, Color in Music’’)

ERGÜVEN, M. (1992). Kurgu ve Gerçek, Gendaş Kültür Yayınları, İstanbul.

İPŞİROĞLU, N. (1998). Sanattan Güncel Yaşama, Pan Yayıncılık, İstanbul.

İPŞİROĞLU, N. (2002). 20. Yüzyıl Sanatında J.S. Bach, Pan Yayıncılık, İstanbul İPŞİROĞLU, N. (2006). Resimde Müziğin Etkisi, Remzi Kitapevi, İstanbul.

İPŞİROĞLU, N. (2010). Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

KENNEDY (2007), ‘’Painting Music: Rhythm And Movement In Art’’

LYNTON, N. (1982), Modern Sanatın Öyküsü, (çev.), Cevat Çapan ve Sadi Öziş, Remzi Kitapevi, İstanbul.

OTYAKMAZ (2015), ‘’Renkler ve Müzik Arasındaki İlişki’’ (The Relationship Between Music and Color)

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF COMMUNICATION AND ART

Yıl/Year:2 Sempozyum Özel Sayısı/Special Issue of The Symposium,

Kasım/November, 2021, s. 139-161

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
Yayın Geliş Tarihi:**20-09-2021**

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date
Yayınlanma Tarihi:**30-11-2021**

ISSN: 2757-6000

Arş. Gör. Remzi San

Anadolu Üniversitesi
remzisan@anadolu.edu.tr
ORCID: 0000- 0001-8406-8069

Dr. Öğr. Üyesi Sabahattin Çalışkan
Anadolu Üniversitesi
scaliska@anadolu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-5591-3021

SİLUET TASARIMIN HAREKET VE DUYGU AKTARIM SÜRECİNDE GÖRSEL OKUMAYA KATKISI[1]

Özet

Görsel ve işitsel tasarım ortamları ve tasarlanan verilerin aktarım yöntemleri, bilişim ve iletişim teknolojilerinin gelişimi aracılığıyla hareketli ve senkron olarak tasarlanabilir ve sunulabilir hale gelmiştir. Montaj gibi sürekliliği düzenleyip izleyiciye aktarma yöntemleri ile kişi, sözel veya yazınsal iletişime koşut bir biçimde ona aktarılan görüntüyü çeşitli duyuşsal süreçler eşliğinde anlamlandırabilmiş ve o görüntülerden farklı çıkarımlar yapabilmiştir. İzleyici, sinematografik ögeler ile birlikte o sahne içerisinde yer alan karakterin konu aldığı duyguyu sergileme biçimi ile hedeflenen duygusal aktarımı yaşayabilmekte ve o karakter ile özdeşleşebilmektedir. Çizgi film üretim sürecinde aktarımı hedeflenen duygu durumuna göre karakterin hareket tasarımının doğru bir biçimde gerçekleştirilmesi, izleyicinin bu duruşu kolay algılaması ve doğru okuyabilmesinde önemli bir sürece karşılık gelmektedir. Bu doğrultuda, sahne tasarımı içerisinde yer alan karakterin uzuvlarının hedeflenen duygu aktarımı kapsamında sahnelenmesi sürecinde karakterin siluet tasarımı önemi ön plana çıkmaktadır. Özellikle karakter temelli yapılarda siluet oluşturma

[1] Bu çalışma, 4-5 Eylül 2021 tarihleri arasında düzenlenen Uluslararası İletişim ve Sanat Sempozyumu'nda (ILSANS) sunulan "Siluet Tasarımın Hareket ve Duygu Aktarım Sürecinde Görsel Okumaya Katkısı" başlıklı sözlü bildirinin genişletilmiş halidir.

yöntemi bir çerçeve, hece ya da kelimeye karşılık gelen bir anlam oluşturma aşamasında etkin olarak kullanılan bir tasarım biçimidir.

Bu çalışmada, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Çizgi Film ve Animasyon Bölümü'nde zorunlu ders olarak yürütülen Karakter Geliştirme dersi kapsamında çeşitli çizgi film yapımlarından alınan karakterlere ait basit ve karmaşık olmak üzere iki farklı yaklaşımda siluetler oluşturulmuştur. Öğrencilerden, bu siluetlerden çıkarımlar yaparak tasarım gerçekleştirmeleri istenmiştir. Öğrenciler tarafından hazırlanan tasarımlar, betimsel yönteme dayalı olarak gerçekleştirilen alanyazın taraması sonucu elde edilen veriler kapsamında karşılıklı olarak analiz edilmiş ve siluet tasarım yaklaşımlarının algısal ve bilişsel süreçlerdeki etkinliği tartışılmıştır. Bu çalışma neticesinde siluet tasarımın, karakterin hareketinin doğru bir biçimde algılanması ve okunması aşamasında önemli bir sürece karşılık geldiği görülmüştür.

Anahtar kelimeler: Çizgi Film, Tasarım, Karakter Tasarımı, Algı, Siluet Tasarım.

CONTRIBUTION OF SILHOUETTE DESIGN TO VISUAL READING IN MOVEMENT AND EMOTION STIMULATION PROCESS

Abstract

Visual and audio design environments and the transfer methods of designed data have become mobile and synchronous design and presentation through the development of information and communication technologies. With the methods of arranging the continuity and transferring it to the audience, such as montage, the person was able to make sense of the image transferred to him in parallel with the verbal or literary communication, accompanied by various affective processes, and made different inferences from those images. The audience can experience the emotional transfer aimed with the way of displaying the emotion of the character in that scene together with the cinematographic elements and can identify with that character. The correct realization of the character's movement design according to the emotional state that is aimed to be conveyed in the cartoon production process corresponds to an important process for the audience to perceive this stance easily and read it correctly. In this direction, the importance of the silhouette design of the character comes to the fore in the process of staging the limbs of the character in the stage design within the scope of the targeted emotion transfer. Especially in character-based structures, the silhouette creation method is a design form that is used effectively in the process of creating a meaning corresponding to a frame, syllable or word.

In this study, silhouettes of the characters taken from various cartoon productions in two different approaches, simple and complex, were created within the scope of the Character Design course, which is a compulsory course at Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department of Cartoon and Animation. Students were asked to design by making inferences from these silhouettes. The designs prepared by the students were analyzed mutually within the scope of the data obtained as a result of the literature review based on the descriptive method, and the effectiveness of silhouette design approaches in perceptual and cognitive processes was discussed. As a result of this study, it has been seen that silhouette design corresponds to an important process in the stage of correctly perceiving and reading the movement of the character.

Keywords: Animated Cartoon, Design, Character Design, Perception, Silhouette Design.

1. Giriş

İnsanlık tarihine genel bir çerçevede bakıldığında, var olduğu günden bugüne değin sürekli devinimsel bir gelişim süreci içerisinde bulunduğu, yaşadığı ana ve gelecek zamana ilişkin ihtiyaç duyduğu araç, gereç ve materyalleri üreterek onları geliştirebildiği görülmektedir. Her ne kadar üretilen araç, gereç ve materyaller var olan ihtiyaçlar dâhilinde geliştirilse de insan, sahip olduğu güzellik algısı ile o araç, gereç ya da materyale estetik bir bakış açısı kazandırabilmiştir. İnsanların doğası gereği sanatçı olduğunu, dahası sanat tarihinin insanlığın tarihiyle başladığını vurgulayan Lorblanchet, insanın sahip olduğu estetik algının ya da sanatsal yaklaşımın insan türünün en önemli seçilim özelliklerinden biri olduğunu, sanatsal dürtüleri ve yetenekleri aracılığı ile insanın çevresiyle uyumlu ve olumlu ilişkiler kurabildiğini vurgulamaktadır (2007, s.109). Estetik kaygının da işe koşularak gündelik ihtiyaçlar doğrultusunda üretilen malzemeler, kullanım amaçlarının da ötesine geçerek sanatsal birer obje niteliğinde sanat tarihinde yer alabilmiştir. Dahası, iki ve üç boyutlu ortam gereçleri aracılığı ile hazırlanan nesneler, gündelik hayatta salt bir kullanım amacının dışında bir iletişim aracı olarak yer almaya başlamış, estetik ifade bir dil gibi ileti gönderme ya da görüş bildirme sürecinde aktif bir biçimde işe koşulmuştur. Dil ve konuşma becerilerinde gerçekleşen gelişime koşut bir biçimde insan, çeşitli araç ve gereçler eşliğinde görsel ve işitsel olarak kendini ifade edebilmiş, dil yapılarında var olan kısıtlı anlama ve anlatıma görece daha derin manalara karşılık gelebilecek sanatsal ürünler sergileyebilmiştir. İnsan, yaşamış olduğu dönemin kültürel, coğrafi, sosyal, siyasi, bilimsel, ekonomik vb. durumları ve alanları dâhilinde sanatını çeşitlendirerek topluma sunmayı başarabilmiş, aktarmayı hedeflediği anlatı yapısının da ötesinde izleyicileri ya da dinleyicileri etkileyebilmiştir. Sanat, gelişim ve değişim süreci içerisinde toplumun yaşamış olduğu o anki şartlardan etkilenebildiği gibi bir önceki dönem koşullarından ve sanatsal yaklaşımlarından da etkilenerek dönüşebilmiş ve çeşitli başkalaşımlar yaşayarak yeni anlatı biçimleri oluşturabilmiştir. Sanatı farklılaştıran, eviren ve başkalaştıran çeşitli neden ya da ortamlardan biri de teknolojidir. Sanatın gelişim ve değişim sürecinde teknolojinin önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Teknoloji temelli yaşanılan gelişim, pozitif bilimler ve normatif bilimler gibi "*genel geçerlik ve kesinlik nitelikleri gösteren yöntemli ve dizgesel bilgi* (TDK, 2021)" sunan alanlar dahil olmak üzere eğlence, eğitim, sağlık gibi tüm alanlarda olduğu gibi sanatsal üretim süreçlerine de etki ederek sanatın sayısal ortama aktarımını mümkün hale getirmiş ve onu başkalaştırarak çeşitlenmesine önemli katkılar sağlamıştır. Teknolojik gelişim öncesi üretilen eserlerin sayısal ortama aktarımının yanında çeşitli bilgisayar girdi ve çıktı araçları aracılığı ile sanat, doğrudan sayısal ortamda üretilebilir ve tüketilebilir hale gelmiştir. Bilişim ve iletişim teknolojilerinde gerçekleşen hızlı gelişim ile sanatsal ürünlerin icra edilebildiği, yansıtılabildiği ya da uygulanabildiği alan ve ortam gereçleri çeşitlenmiş, insanın bu ürünlere ulaşımı ve edinimi kolaylaşmıştır. Ancak bu yansımalar silsilesinin, özellikle günümüzde, üstü kapalı bir şekilde şunu ifade etmeyi amaçladığı

vurgulanmaktadır: "*Aslında hiçbir şey değişmedi. Teknoloji her dönem sanatı etkilemekte ve bu durum bugün de devam etmektedir*" (Ellul, 1981, s. 14). Sanat teknolojiyi, teknoloji de sanatı bilimsel ve sanatsal çerçevede etkilemekte; sanatsal bir yaklaşım ile icat edilen veya geliştirilen bir cihazın tasarımı ya da bir görüntü tasarımının teknolojik içeriği bağlamında iki ortam, geçirgen bir biçimde birbirine etki etmektedir.

Günümüzde grafik ögelerin sayısal ortam içerisinde kolay ve etkin bir biçimde tasarlanabilir hale gelmesiyle grafik görüntü, hemen hemen tüm alanlarda etkin bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Tasarlanan devimsel ya da duruk grafik ögeler; eğitim, eğlence, askeri, spor, turizm, sağlık gibi sosyal, siyasi ve ekonomik hayatta insanın edinimlediği ya da maruz kaldığı hayata ilişkin tüm alanlarda kullanılabilir hale gelmiştir. Her bir yapı ya da alan için gerçekleştirilen tasarım süreci, konunun; hedef kitlesi, türü, ortamı, ya da temel aldığı aktarım çerçevesi dahilinde farklılık gösterebilmektedir.

Bir ürünün tasarım süreci, sanatsal bir yaklaşımla birlikte kişiye iletimi hedeflenen içeriği doğru, net ve hızlı bir biçimde aktarmayı hedef aldığı söylenebilir. Kişinin görsel algı ve görüntü okuma süreçleri temel alınarak geliştirilen tasarımlar, çeşitli yöntemler dahilinde gerçekleştirilebilmektedir. Siluet tasarım yaklaşımı da bu yöntemler arasında öne çıkan, etki değeri yüksek bir tasarım yaklaşım biçimidir.

Siluet tasarımın görsel okuma süreçlerinde etkinliğinin araştırıldığı bu çalışma ile hareket tasarım sanatçılarına, karakter temelli görsel tasarım gerçekleştiren illüstratörlere ve ressamlara, duygu aktarım sürecinde siluet tasarımın önemi ve tasarım yaklaşımı aktarılmıştır. Üretilen içeriğe yönelik karakterin; jest, mimik, aksesuar ve yer aldığı mekân tasarımlarının yanında, karakterin izleyici tarafından algılanan siluet tasarımının algılama ve edinme süreçlerine değinilmiştir. Pozun oluşturulması sürecinde izleyicinin bilişsel süreçlerinde doğru ve hızlı bir biçimde algılanabilecek pozlar, iletimi hedeflenen duygunun daha etkili ve anlamlı hale gelmesinde önemli katkılar sağlamaktadır. Bu çalışma ile bu sorunlara değinilerek siluet tasarımın daha net okunmasına yönelik çözümlerin sunulması amaçlanmaktadır.

2. Tasarım Süreçleri

Türkçe'de "*bir şeyin nasıl gerçekleşebileceğini düşünmek, zihinde hazırlamak* (TDK, 2021)" anlamlarına karşılık gelen tasarım kelimesi, 'design' kavramının karşılığı olarak kullanılmaktadır. 'Design' kavramı Latince işaret etmek anlamına gelen 'signare' kökünden türetilmiş, bu kavram ise "*plan ya da taslak yapmak üzere zihinde canlandırmak, biçim vermek, çıkarım yaparak yansıtmak üzere bilinçte kurgulamak*" anlamlarına karşılık gelen 'signam' kelimesinden türetilmiştir (Atalayer, 2017). Tasarım, bilginin yeniden biçimlendirilme aşamasında etkin bir biçimde kullanılan maddileştirme sürecinin tümüne karşılık gelmektedir. Atalayer (2017) tasarım kavramını, edinilmiş bilgi ve verilerden zihindeki kurgulara, taslak geliştirmekten uygulamalara kadar, bilgi

biçimlendirme işlemlerinin sürecine karşılık geldiğini vurgulamaktadır. Bu süreç, insanın edindiği deneyimleri, duyuşsal ve bilişsel süreçlerden geçirerek zihninde kurgulaması ile elde ettiği soyut düşüncelerin, kavramların ya da hislerin çeşitli ortam gereçleri eşliğinde somutlaştırılma süreci olarak tanımlanabilir. Bu süreç; gerçekleştirilmesi amaçlanan tasarım alanına ilişkin sorunun belirlenmesi, o soruna ilişkin çözüm üretebilecek ögelerin ya da bilgilerin toplanması, o ögelerin ya da bilgilerin analiz edilmesi ve bir grup eşliğinde beyin fırtınası sürecinden geçirilmesi, bir tasarım modelinin oluşturulması ve o modelin geliştirilmesi, geliştirilen prototipin başka kişilere sunularak geri dönütlerin alınması, geri dönütler kapsamında modelin gözden geçirilip incelenmesi ve düzeltilerinin yapılarak nihai formuna ulaştırılması aşamaları üzerinden gerçekleşmektedir. Bu sürecin merkezinde yer alan modelin oluşturulma aşamasında sayısal ya da gerçek ortam gereçleri aracılığıyla "*çizgi, renk, yön, biçim, boyut, doku ve değer*" tasarım elemanları (Graves, 1941, s. 3) kati bir biçimde kullanılmaktadır.

Tasarım elemanları eşliğinde gerçekleştirilen model prototiplerinin ve önermelerinin ilk fazında yer alan 'eskiz' aşaması, önemli bir sürece karşılık gelmektedir. Bu süreç içerisinde çeşitli yaklaşımlar kullanılmakta ve bu yaklaşımlar arasında özellikle karakter temelli bir tasarım sürecinde ehemmiyeti büyük olan siluet tasarımı önemli bir yer tutmaktadır.

2.1.Siluet Tasarımı

Çizgi, renk, yön, biçim, boyut, doku ve değer gibi tasarım elemanları eşliğinde hazırlanan bir görüntünün hedef alınan izleyici kitle bağlamında doğru, net ve hızlı bir biçimde algılanması önemli bir husustur. Birey, izlediği görüntünün amacını, kapsamını ve içeriğini görsel ve işitsel olmak üzere iki kanal üzerinden edinmektedir. Çeşitli amaçlar doğrultusunda işe koşulan siluet tasarım yaklaşımı, bireyin bilişsel ve duyuşsal süreçlerine olumlu etkilerde bulunarak tasarlanan görüntünün net bir biçimde algılanması ve okunması sürecinde önemli bir potansiyele sahip olduğu söylenebilir.

Oxford Üniversitesi'nin çevrimiçi İngilizce sözlüğünde siluet (*silhouette*) kelimesi 'açık renkli bir arka plana karşı gördüğünüz bir kişinin veya nesnenin koyu taslağı veya şekli' olarak tanımlanmaktadır (Oxford Learner's Dictionary, 2021). Bir tasarım ekibi tarafından hazırlanan görüntünün birey tarafından algılanması aşamasında o tasarımın çerçevesi olarak tanımlanabilecek dış hat çizgileri, biçimsel yaklaşımı, dolu ve boş alanları, o tasarım içerisinde yer alan karakter ya da nesnenin siluetinin doğru okunması aşamasında belirteç görevi üstlenmektedir. Hazırlanan siluet, sunulması hedeflenen kitleye yönelik o nesnenin ya da karakterin; iyi, kötü, hoş, nahoş, kusurlu ya da mükemmel gibi sıfatları karşılamasında önemli bir rol üstlenmektedir.

Resim 1: Farklı biçim yaklaşımları ile tasarlanmış karakter siluetleri

Karaktere ait siluetin tasarımı aşamasında seçimi yapılan biçimsel yaklaşım, karakterin fiziksel özelliklerinin yanında o karakterin psikolojik ve duygusal yanlarını da vurgulayabilmektedir. Resim 1'de yer alan dört ayrı karakter tiplemesi için çeşitli anatomik özellikler ve orantısal değişimlerle birlikte sivri, köşeli ya da yumuşak olmak üzere birbirinden farklı biçimsel yaklaşımlar kullanılmıştır. Tasarlanan karakterlere ilişkin izleyici yargıları hem karakterlerin tasarım aşamasında temel alınan biçimsel yaklaşımları üzerinden hem de onlara atfedilen duruşlar üzerinden gerçekleşmektedir. İzleyici, ona sunulan karakter ya da nesneye ilişkin görüşlerini o karakterin tasarımı aşamasında işe koşulan siluet tasarımından algılayabilmekte, görüntüye ilişkin ilk okumayı görsel olarak karakterin çerçevesi üzerinden gerçekleştirmektedir. Benzer durum, karakter ve nesnelerin yer aldığı çerçeve içerisinde izleyiciye sunulan mekânın ön-orta-arka ilişkilerinin çözümlenmesi, denge ve kompozisyon tanımlarının gerçekleştirilmesi aşamasında da kullanılmaktadır.

Resim 2: Andreas Rocha, Siluet mekân tasarımı eskizleri, 2017

Karakter ya da mekân tasarımı aşamasında kullanılan siluet tasarımın ortak amacı; izleyicinin aktarımı hedeflenen içeriği istenilen ölçütlerde algılaması ve okuması olarak tanımlanabilir. Bu çalışmada, karakter temelli tasarımların üretim süreçlerinde ve o karakterlerin çizgi film alanında işe koşulan hareket tasarım süreçlerinde kullanılan siluet tasarım yöntemine değinilmiş ve bu kapsamda bir uygulama çalışması gerçekleştirilmiştir.

2.2.Karakter Tasarım ve Tasarlanan Karakterin hareket dizgisinin oluşturulması aşamasında Siluet tasarım

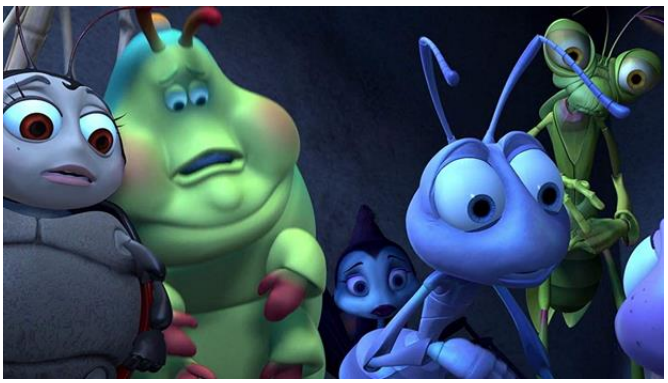
Karakter; bir filmin, oyunun ya da karakter temelli geliştirilen herhangi bir içeriğin önemli bir parçasıdır. Tasarlanan karakter ona atfedilen oyunculuk eşliğinde izleyici ile iletişime geçmekte ve izleyici, o karakterin biçimsel, işitsel ve davranışsal özellikleri dâhilinde özdeşleşme yaşayabilmektedir. Bir karakter genellikle okuyucuya kendi kişiliği hakkında ipuçları veren eylemlerle ifade edilmektedir (Famela, 2011, s. 1). Senarist tarafından ele alınan karakterin sunumu, bir oyuncu eşliğinde sahnelenmesi ya da bir animatör tarafından canlandırılması sürecinde yöntem olarak önemli değişkenlere sahip olsa da oyunculuk aktarımı sürecinde benzerlikler göstermektedir (Yeşilot, 2000, s. 6).

Bir çizgi film sahnesinde ya da bir bilgisayar oyunu içerisinde yer alan karakterin oyunculuğu, o filmin ya da oyunun; türü, dönemi, konsepti ve hedef kitlesi gibi özellikleriyle birlikte genel olarak nesnel bir gerçeklik yakalamak adına fiziki ortam gerekliliklerini taklit ederek hazırlanmaktadır. Karakterin; bedensel, kültürel, sosyal ve psikolojik özelliklerinin sahnelenmesi sürecinde de gerçek yaşam durumları simüle edilmekte ve özdeşleşme bu kapsamda daha büyük boyutlarda yaşanabilmektedir.

Resim 3: Süper Kahraman Siluet Tasarım Örnekleri

Karakter tasarım aşamasında işe koşulan siluet tasarımın başarılı bir şekilde gerçekleştirilmesi, karaktere ait soyut ve somut özelliklerin yansıtılmasının yanında karakterin tanınırlığını artırma aşamasında da önemli bir sürece karşılık gelmektedir (Tillman, 2019, s. 76). Karaktere ait fiziksel özelliklerin, doğaüstü güçlerin ya da sahip

olduğu aksesuarların izleyici tarafından algılanması, okunması ve uzun süre hafızada kalması aşamasında siluet tasarım, izleyicide bir kelime ya da cümleye karşılık gelebilecek nitelikte bir yapı oluşturabilmektedir. Tasarlanan karaktere ait belirgin özelliklerin okunabilir siluetleri, o karakterin hareket tasarımı sürecinde ona ait psikolojik ve davranışsal özelliklerinin okunurluğuna da katkı sağlamaktadır.

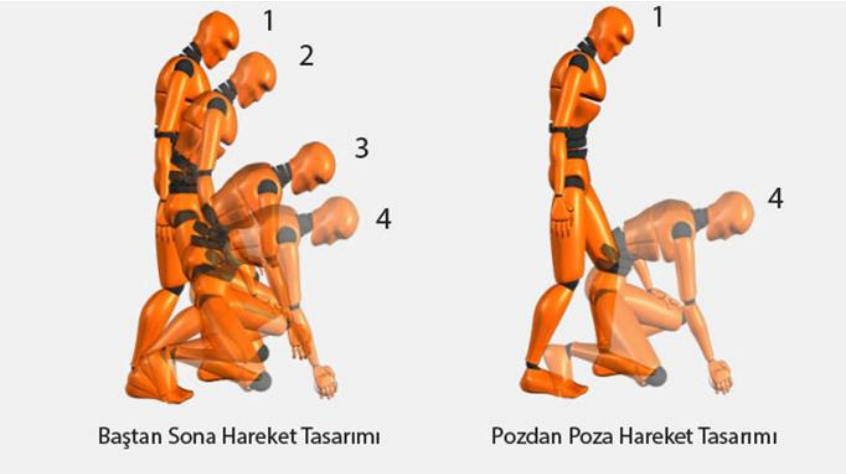


Resim 4: A Bug's Life (1998) Filminden Ekran Alıntısı, Pixar

Bir karakterin kendi şartlarına göre var olması için eylemlerinin düşünceleri neticesinde gerçekleşmesi ve bulunduğu alanda tutarlı bir ağırlığa ve hacme sahip olması gerektiği belirtilmekte ve bu durumun seyirciyi o karakterin fiziki ortamında var olduğuna ikna edecek ölçüde olması gerektiği vurgulanmaktadır (Goldberg, 2008, s. 23). Bu durum, Resim 4'te yer alan 'Bug's Life (1998)' filminde var olan karakterler üzerinden örneklendirilmektedir. "*Böceklerin yürüyüşü gerçekçi değil, ama inandırıcı!*" Bu durumun gerçekçiliğin taklit edilmesi ile ilgili olmadığı, bunun izleyiciyi karakterin varlığına ikna edecek şekilde kullanılan gözlem ve onu tasarlarken kullanılan komik ögeler ilgili olduğu vurgulanmaktadır (Goldberg, 2008, s. 23). Karakter her ne kadar insan benzeri (antropomorfik) bir çerçevede tasarlansa da ona tanımlanan fiziki ve davranışsal özellikleri de yansıtması gerekmektedir. Çizgi filmlerde inandırıcılığın artırılması ve bu bağlamda özdeşleşmenin gerçekleşebilmesi için tasarlanan antropomorfik karakterler, insan gibi konuşup, onun gibi davranması ve bu çerçevede eylemlerini gerçekleştirmesi ve tanımlı olduğu karaktere ait özellikleri yansıtması gerekmektedir. Karakterlerin bu süreci optimum düzeyde gerçekleştirebilmesi aşamasında siluet tasarım yöntemlerinin hareket dizgesi oluşturma sürecinde kullanımı, tasarım sürecine önemli katkılar sağlamaktadır.

Çizgi filmler, ardıl hareketlerin yer aldığı karelerin birbirine bağlandığı sahnelerden oluşan filmlerdir. Bu sahneler içerisinde yer alan karakterleri hareket ettirmek ile canlandırmak arasında büyük fark vardır. Bir karakteri canlandırmanın ona düşünme ve tepki yükleme anlamına geldiğini vurgulayan Don Bluth (2005), karakterin tavrının bir yüz ifadesinde olduğu kadar net bir biçimde okunamadığını, bu sorunun pozun iç çizgilerinin karartılarak bir siluet elde edilip tasarımın güçlü olup olmadığının test edilerek çözülebileceğini vurgulamaktadır. Bir karakterin tasarım süreci içerisinde yer

alan siluet tasarımı, o karakterin hareket tasarımlarının hazırlanması aşamasında da kullanılmaktadır. Hareket tasarım süreci içerisinde aktif olarak kullanılan 'animasyonun 12 prensibi' içerisinde eylemin oluş biçimine ve o karakterin sahnelenmesine yönelik ilkeler sunulmaktadır. Bu ilkeler arasında yer alan 'baştan sona ve pozdan poza eylem aktarımı (straight ahead action and pose to pose)' ilkesi, karaktere atfedilen oyunculuğun animatör tarafından hareketlendirme aşamasında kullanılan iki farklı yöntemi içermektedir.

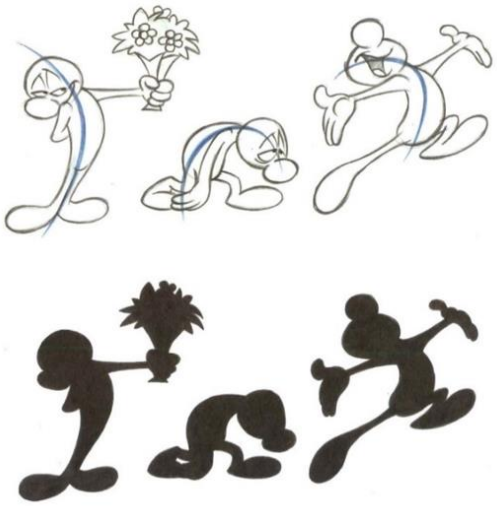


Resim 5: Baştan sona ve Pozdan Poza Hareket Tasarımı (Straight Ahead and Pose To Pose Animation)

Baştan sona doğru gerçekleştirilen hareket tasarım yöntemi, bir numaralı resimdeki hareketten başlayan ve doğrusal bir şekilde sürekli olarak sonraki kareye doğru ilerleyen durumda yapılan animasyonu ifade ederken, pozdan poza yöntemiyle gerçekleştirilen hareket tasarımında resim sıralaması içerisinde yer alan anahtar pozun önceden planlanması ve ardından animatörün aradaki kareyi doğrusal olmayan bir şekilde tamamlaması ile hazırlanan animasyonu ifade etmektedir (Amboro, 2020, s. 478). Karakter animasyonu sürecinde işe koşulan bu iki yöntem eylemin oluş biçimine ve hızına göre ayrı ayrı kullanıldığı gibi birlikte de kullanılabilmektedir. 'The Illusion of Life: Disney Animation (1981)' kitabında Frank Thomas ve Ollie Johnston, duruştan bir sonraki duruşa gerçekleştirilen hareket tasarım ilkesi için şu sözleri kullanmıştır.

"*Bu yöntem ile canlandırma sanatçıları aksiyona ve karakterin sergileyeceği harekete uygun duruşları önceden planlayabilmekte, sahne içerisinde kalan diğer resimleri tamamlaması için canlandırma asistanına iletilebilmektedir. Canlandırma asistanı, ana duruşların aralarında kalan boşlukları harekete uygun resimler ile doldurmaktadırlar. Bu çalışma planı animatörlere ana duruşlar üzerinde daha fazla çalışma olanağı sağlamıştır. Bu teknik sayesinde hareket üzerinde daha fazla kontrol elde etmek için daha fazla çalışma imkânı doğmuştur. Canlandırma sanatçıları hazırladıkları hareket tasarımını izlerken onu sundukları seyirciler kadar şaşırmış olmaları gerekmektedir. Doğrudan doğruya canlandırma yöntemi aksiyonun kalitesini ve ruhunu daha iyi yansıtmaktadır. Sahne içerisinde derin bir perspektif söz konusu olduğunda ise doğrudan doğruya canlandırma tekniğinden ziyade duruştan duruşa hareketlendirme yöntemi tercih edilmektedir* (Thomas ve Johnston, 1995, s. 56-59)."

Canlandırma sanatçıları daha güçlü duruşlar çizmeyi öğrendikçe, zamanlama ve ikincil hareket gibi prensiplerin ve poz içerisinde durgun halde olan uzvun hafif hareketi gibi canlandırmayı canlı ve güçlü gösterecek yöntemler üzerinde hâkimiyetlerini artması ile duruştan duruşa canlandırma yöntemi daha etkin bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Duruştan duruşa ilkesi eşliğinde hazırlanan hareket tasarımlarının odak noktası, karakterin o poz içerisinde ona atfedilen oyunculuğu gerçekleştirmek üzere pozunun nasıl tasarlandığıdır. Bu aşamada karakterin pozunun net, doğru ve hızlı okunabilir olması büyük önem arz etmektedir. Karakterin hareket pozlarının oluşturulması aşamasında bu süreçlerin olumlu ve anlamlı olmasına katkı sağlayan siluet tasarımı ön plana çıkmaktadır.



Resim 6: Çeşitli Hareket Tasarımlarına Yönelik Geliştirilen Karakter Siluetleri

Bir görüntünün ya da nesnenin ön tasarım aşamasında o yapıya ilişkin genel fikrin hızlı bir biçimde yansıtılması sürecinde kullanılan siluet tasarım, animasyon alanında; karakter tasarımı ve o karaktere ait hareketin net bir biçimde yansıtılması aşamasında da kullanılmaktadır. Eric Goldberg "*Character Animation in Crash Course* (2008)" isimli kitabının animasyon alanına ilişkin kullanılan terimleri açıkladığı bölümünde hareket tasarımı sürecinde kullanılan silueti: "*Bir pozun, dâhili ayrıntıları olmadan karartıldığında dâhi net bir şekilde okunması gereken 'genel şekli*" olarak tanımlamaktadır. Goldberg, tasarlanan pozların gücünün, siluette ne kadar iyi okunduklarıyla da test edilebileceğini vurgulamaktadır (2008, s. 4). Bir karaktere ait hareket dizgisinin tasarımı aşamasında kullanılan siluet tasarım, karakter tasarım aşamasındaki kullanımına benzer yapı ve çerçevede olanaklar sunmaktadır. İzleyici, ona sunulan sahne içerisinde yer alan karakterin hareket yönünü, eylem hızını ve şiddetini, o karakterin uzuvlarının konumlandırıldığı poz tasarımından anlamaktadır. Siluet tasarımında saf bir kütle dışında hiçbir şey görünmese de bir karakterin ne yaptığının anında anlaşılması, iyi bir animasyon oluşturma aşamasında oldukça önemlidir (http-1).

Hareketin doğru yansıtılması, dinamik olarak ele alınması ve güçlü bir biçimde bunların gerçekleştirilmesi aşamasında 'line of action' olarak tanımlanan karakterin hareket çizgisi ve o karakterin siluet tasarımı çok önemlidir. Gerçek şu ki, tasarlanan pozların iyi bir siluet olmadan da işe yarayabileceği, ancak karakterin oyunculuğunun çok zayıf olacağı ve duygu aktarımında belirsiz yapılar sergileyeceği vurgulanmaktadır (http-1). Beau Pratt ve Cameron Pratt, karakter temelli iyi bir hareket tasarımının siluetinin oluşturulması aşamasında işe koşulan dört ayrı aşama olduğunu belirtmektedir; okunaklı siluetler, örtüşen biçimler, örtüşen eklemler ve dolu-boş alan kavramları (http-1).

2.2.1. Okunaklı Siluet

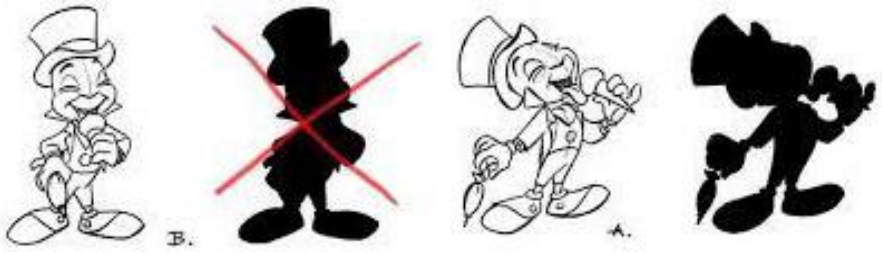
Okunaklı bir siluet tasarımında, vücuttaki tüm uzuvların net bir şekilde görülmesi gerekmemektedir. Prat ve Pratt, karaktere ait tüm uzuvların vücut dışına çıkartıldığında o karakterin pozunun son derece sınırlı olacağını ve her yerden dışarı çıkmış kollar ve bacaklar olacağını belirtmektedir. Ona göre net bir siluet tasarımı, pozun hareketinin ve anlamının kolayca okunduğu ve tüm pozun ekrandaki karakterin tam olarak ne yaptığını izleyiciye söylediği bir yapı içermektedir. Bu yöntem uygulanmadığı durumda, eylemin belirsiz hale geleceği ve görsel ilginin kaybedileceği vurgulanmaktadır (http -1).

Resim 7: Daffy Duck Sherlock Holmes Karakter Tiplemesi Siluet Tasarımı

Resim 7'de yer alan, Daffy karakterinin sağ kolu, dirseği dışında tamamen siluette gizli olmasına rağmen yine de karakterin tam olarak ne yaptığı izleyici tarafından okunabilmektedir. Dirseğin bir çıkıntı olarak siluette konumlandırılması, o uzvun ne yaptığı bilgisini izleyiciye ulaştırmaktadır.

2.2.2. Örtüşen Biçimler

Pozun netliği kaybedilmediği sürece uzuvların ve vücut bölümlerinin üst üste binmesinin önemli bir sorun teşkil etmeyeceği vurgulanmaktadır. Ancak, bu durum gerçekleştirilirken hareket tasarım aşamasında birkaç noktaya dikkat edilmesi gerektiği belirtilmektedir. Pratt ve Pratt, kaçınılması gereken en büyük sorunlardan birinin karaktere ait uzuvların birbiri üstüne gelerek örtüşmesi olduğunu ve bu durumun uzuvların tamamen kaybedilmesi anlamına geldiğini vurgulamaktadır (http-1). Bu durum, karaktere ait uzuvların üst üste binmesi yerine o karakterin uzuvlarının eksik gibi görünmesine neden olabileceğini vurgulamaktadır.

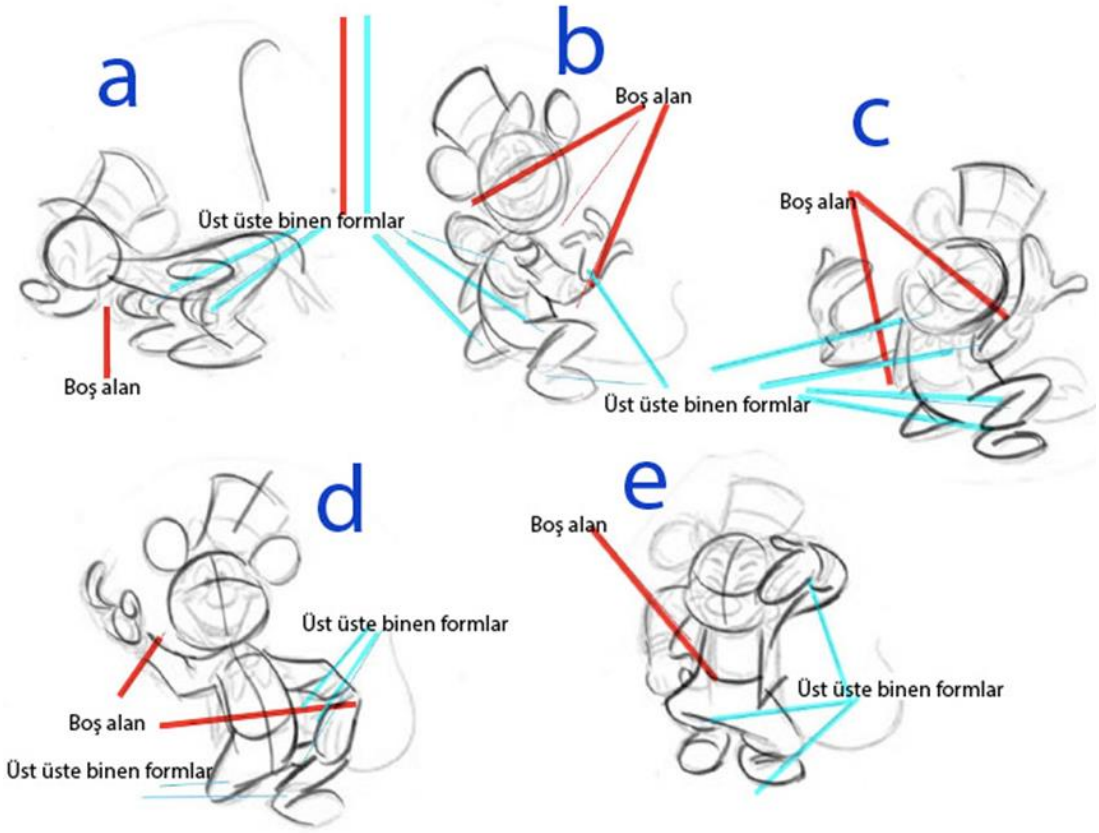


Resim 8: Aynı Karaktere Ait Doğru ve Yanlış Hareket Siluetleri

Karakterin hareket tasarımına bağlı olarak vücudunun bükülme şekli nedeniyle, kollar ve bacaklar kendilerini bloke edecek şekilde üst üste gelme eğilimindedir. İdeal olarak, kolların ve bacakların hem üst hem de alt kısımlarını, çok az olsa da görebilmek, karakterin bodur görünmesini önlemek için iyi bir yaklaşım olacağı belirtilmektedir (http-1). Genel hareketin anlaşılır düzeyde bir siluetin oluşturulması, ayrıntı olarak görülebilecek ya da ana harekete önemli bir katkısı olmayan uzuvların siluet içerisinde konumlandırılabileceği belirtilmektedir (http-1).

2.2.3. Örtüşen Eklemler

Eklemlerin örtüşmesi, hareketlendirilmesi amaçlanan karakterin poz tasarımında önlenmesi gereken bir durumdur. Tasarlanan karaktere ait eklemlerin, örneğin dirseklerin, üst üste gelmesi, hangi elin hangi kola ait olduğunun anlaşılmasını engelleyecektir. Tamamen üst üste gelen uzuv eklemleri, hareketin izleyici tarafından anlamlandırılmasını engelleyerek doğru bir okumanın gerçekleşememesine neden olmaktadır. Ancak, Pratt ve Pratt, siluet tasarımında eklemlerin çok hafif bir şekilde üst üste gelmesinin, hareketin izleyici tarafından algılanması ve doğru okunmasında sorun teşkil etmeyeceğini belirtmektedir.



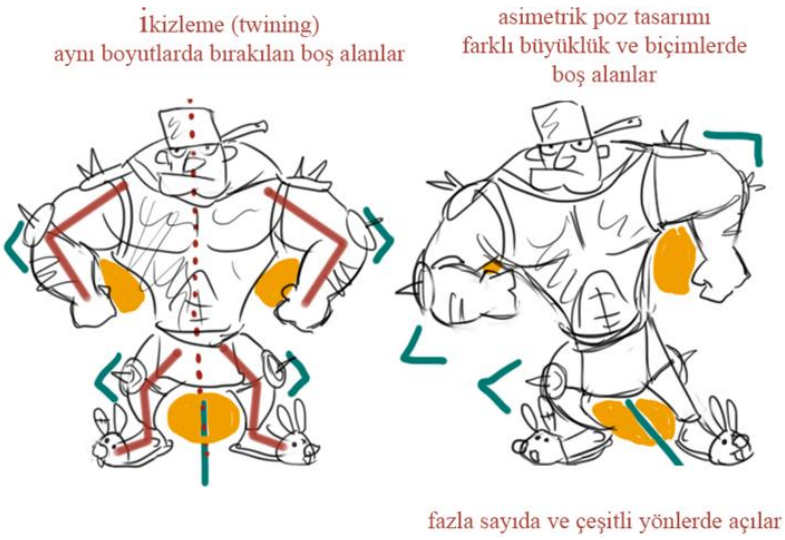
Resim 9: Üst Üste Binen Form biçimleri ve Dolu-Boş Alan Tasarımları

Resim 9'da yer alan karakter eskizleri doğru tasarlanmış üst üste binen uzuvlara örnek olarak verilmektedir. Pratt ve Pratt, Resim 9'da yer alan Mickey karakterinin uzuvlarının okunabilir bir biçimde tasarlandığını belirtmektedir (http-1). Örneğin, Resim 9'da bulunan '*e*' belirtecindeki karakter hareketinde sağ tarafta yer alan el, alt kol ve üst kol perspektif açıdan kameraya dönük (rakursi) olmasına karşın, doğru bir biçimde tasarlandığı için okuma net ve doğru bir biçimde gerçekleşmektedir. Benzer durum farklı biçimlerde olsa da diğer harf belirteçlerinde yer alan karakterler için de geçerlidir. Örneğin, '*d*' belirtecinde yer alan karakterin sol dizini tutan kol uzvunda gerçekleşmektedir. Mavi çizginin geçtiği dirsek bağlantısı, alt kola doğru kıvrımlı tasarlanmış ve üst kol, alt kolun üstünde olacak biçimde görselleştirilmiştir. Bir kol uzvu, keskin bir şekilde büküldüğünde, üst kol alt kolu kolayca bloke edebilir veya tam tersi bir durum gerçekleşebilir. Seyircinin bunu doğru bir biçimde algılaması için animatör, karakterin hareket tasarım dizgisini Resim 9' da ki gibi gerçekleştirmesi gerekmektedir.

2.2.4. Dolu ve Boş alan

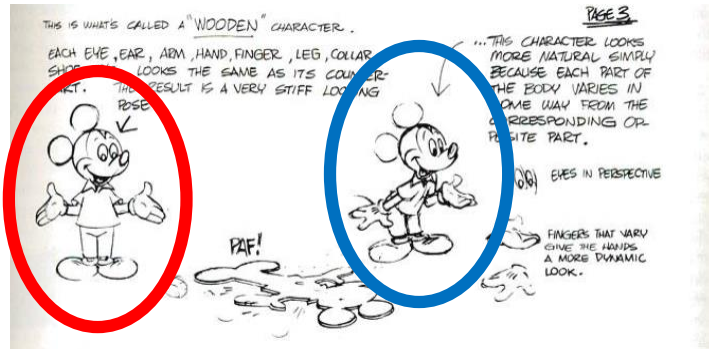
Negatif alanın ya da başka bir deyişle karakterin etrafındaki boş alanın, poz tasarımında optimum seviyede silueti güçlendirecek ve karakterin uzuvlarının birbirlerinden farklı şekilde tasarlanmasına katkı sağlayacak biçimde kullanılması gerekmektedir. Kollar ve bacaklar arasında geniş ve dar olmak üzere çeşitli boş alanların

aralarında iyi bir kontrast oluşturacak biçimde bırakılması, dinamik bir siluet oluşturmaya yardımcı olacağı ve pozu görsel olarak ilginç tutacağı belirtilmektedir (http-1).



Resim 10: Karakter Hareketlendirmelerinde İkizleme Sorunu ve Çözümü

Dolu ve boş alanların poz tasarımı sürecinde kullanımı, o hareketin doğru okunmasında önemli katkılar sağlamaktadır. Başka bir deyişle, görsel ögeler eşliğinde hazırlanan ve bir ifade içeren karakter temelli yapı, kelimelerden oluşan ve bir yargı sunan bir cümle gibi kullanımı sürecinde boş ve dolu alanlar, anlamı kuvvetlendiren önemli belirteçlerdir. Bu kullanım sürecinde karakterin pozu ve o pozun kameraya olan açısı çok önemlidir. Dolu ve boş alan düzenlemelerinde karakterin uzuvlarında gerçekleşebilecek ikizlemelerden (twinning) kaçınmak gerekmektedir.



Resim 11: Karakter Hareketlendirmelerinde İkizlemeler

Thomas ve Johnston (1995), hareket tasarım süreçlerinde karakterin uzuvlarında gerçekleşebilecek, her iki kolun ya da her iki bacağın sadece paralel değil tamamen aynı şeyi yaptığı, talihsiz bir durum olarak nitelendirdikleri ikizlemelerden kaçınılması gerektiği vurgulamaktadır (s.67). Onlar, karakter animasyonu üretim sürecinde karakterin uzuvlarında olabilecek ikizlemelerle bir duygu aktarımı gerçekleştirilemeyeceğini vurgulamaktadırlar (Thomas ve Johnston, 1995, s. 67-68). Hareket tasarımı sürecinde

karşılaşılabilecek olası ikizlemeler, karakterin ona atfedilen oyunculuğunu basitleştirmekte, onun oyunculuğunu bir anlamda mekanikleştirmektedir.

Siluet tasarım yaklaşımı, bir karakterin tasarımı, onun hareket tasarımı ve o hareketin sahneleneceği arka plan tasarımlarında farklı tür ve teknikler eşliğinde kullanılabilmektedir. Bu çalışmada temel alınan kısım siluet tasarımın karakterin hareket tasarımı sürecinde uygulanması ve bu süreçte temel alınan teknik ve yöntemlerin bir uygulama çalışması eşliğinde analiz edilmesi üzerinden gerçekleşmiştir.

3. METODOLOJİ

Siluet tasarımın hareket tasarım sürecinde kullanımı, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Çizgi Film ve Animasyon Bölümü'nde zorunlu ders olarak yürütülen 'Karakter Geliştirme' dersinin ödev konularından biri olarak belirlenmiştir. Bu çalışmada, siluet tasarımının hareket tasarımı oluşturma sürecinde kullanımına yönelik öğrencinin dikkat ve algısını yüksek boyutlarda uyarmak ve ona tasarladığı karaktere yönelik hareket önermelerini çeşitlendirmek üzere farklı teknik ve yöntem becerileri kazandırmak amaçlanmıştır. Dersi seçen öğrenciler tarafından geliştirilen tasarımların siluet temelli gelişiminde var olan olumlu ve anlamlı ayrımın vurgulandığı bu çalışmada betimsel yöntem kullanılmıştır. "*Betimsel yöntemde araştırmacı, müdahaleci olmadan var olan olay/olguyu tanımlamaya çalışır*" (Karasar'dan akt. Kuyumcu, 2012, s. 82). Bu modele tarama modeli de denilmektedir. "*Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekli ile betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır*" (Karasar, 2007, s.77). Bu kapsamda, konuya ilişkin alanyazın taraması yapılarak konu çerçevesi belirlenmiştir. Çalışmanın niteliğini vurgulamak için dersi alan öğrencilere çeşitli biçimlerden oluşan siluetler iletilmiştir. Bu siluetler çeşitli çizgi film yapımlarından alınan karakterlere ait basit ve karmaşık olmak üzere iki farklı yaklaşımdan oluşmaktadır. Öğrencilerden, bu siluetlerden çıkarımlar yaparak tasarım gerçekleştirmeleri istenmiş, öğrenciler tarafından hazırlanan tasarımlar, betimsel yönteme dayalı olarak gerçekleştirilen alanyazın taraması sonucu elde edilen veriler kapsamında karşılıklı olarak analiz edilmiş ve siluet tasarım yaklaşımlarının algısal ve bilişsel süreçlerdeki etkinliği tartışılmıştır.

4. BULGULAR ve YORUM

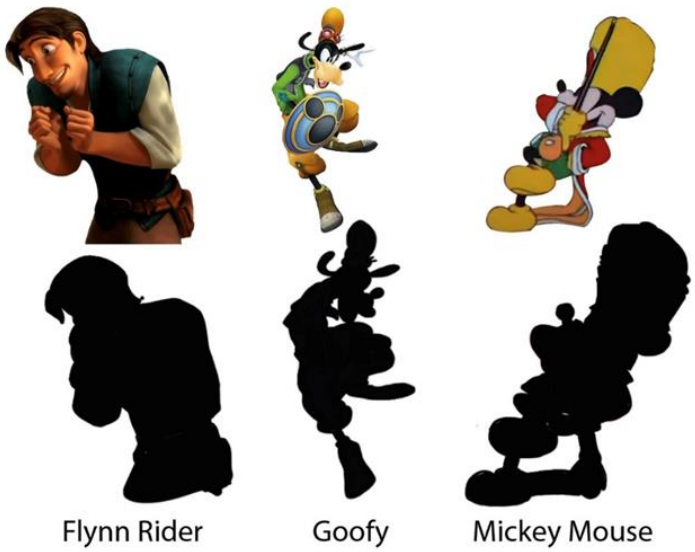
İnsan, görme becerisinin optimum seviyede çalıştığı durumlarda bakış açısında var olan görüntüyü bilişsel süreçlerden geçirerek algılamakta, anlık duyuşsal süreçlerinin etkisi ile o veriyi hafızasında tutabilmektedir. Görüntüyü işleme sürecinde insan, görüntü içerisinde yer alan nesneleri basit ve karmaşık olmak üzere farklı süreçlerde değerlendirmelerde bulunarak görsel okumayı hızlı ya da yavaş yapabilmektedir. Görüntü tasarımcılarının bu bilinçte yaklaşarak temel aldıkları içeriğe yönelik görsel tasarımı geliştirmeleri, hedefledikleri aktarımın daha doğru ve anlamlı gerçekleştirilmesine önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu çalışma ile bir kelime ya da bir cümleye karşılık gelebilecek karakter pozlarının net ve anlaşılır biçimde tasarlanması aşamasında siluet tasarımın yöntem olarak önemine vurgu yapılmıştır. Çalışma kapsamında oluşturulan basit ve karmaşık siluetlerin öğrenciler tarafından yorumlanarak tekrar tasarlanması aşamasında siluet tasarımın hareket oluşturma aşamasında önemli bir rol oynadığı bulgusuna ulaşılmıştır.

4.1.Karakter Tasarım Dersinde Gerçekleştirilen Örnek Uygulamalar

Çalışmanın bu bölümünde 'Karakter Geliştirme' dersi kapsamında çeşitli çizgi film yapımlarından alınan karakterlere ait basit ve karmaşık olmak üzere iki farklı yaklaşımda siluetler oluşturulmuş, bu siluetlerin dersi alan öğrenciler tarafından okunması ve biçim, form, renk ve ışık gibi tasarım elemanları eşliğinde betimlenmesi istenmiştir. Bu çalışmanın ana amacı, siluetlerin başarılı bir şekilde karakterize edilmesi değil o siluetlere ait hareketlerin doğru biçimde okunması ve benzer hareket mekaniklerinin kullanılarak yansıtılmasıdır. Çalışmanın sonraki bölümlerinde oluşturulan siluetler ve bu siluetler temelinde öğrenciler tarafından gerçekleştirilen hareket tasarımlarından örnekler incelenmiştir.

Çalışmanın niteliğini öne çıkarmak adına öncelikli olarak zor okunan siluet tasarımları incelenmiştir. Çalışma kapsamında oluşturulan karmaşık siluetler; 1932 yılı yapımı Parade of the Award Nominees filminden Mickey Mouse karakterinin yürüme animasyonundan, 2010 yapımı Tangled filminden Flynn Rider karakterinin utanma ile şaşırma arasında gerçekleştirdiği duygusal bir uyarımdan ve Kingdom Hearts dizisinden Goofy karakterinin kendini savunduğu bir hareketlendirmeden çeşitli kesitler dâhilinde oluşturulmuştur.



Resim 12: Flynn Rider, Goofy ve Mickey Karakterleri ve Onlara Ait Karakter Siluetleri

Siluetler, karakterlere ait uzuvların neredeyse hepsinin içeride olduğu ve birbirleriyle örtüştüğü yürüme, sevinme ve savunma animasyonlarından alınan kesitlerden oluşmaktadır. Goofy ve Mickey Mouse karakterinin üzerinde bulundurduğu aksesuarlar da karakterlere ait siluetlerin okunmasını zorlaştıracak biçimde pozlanmış, bu tasarım yaklaşımı hareketin algılanmasının gecikmesine ya da yanlış okunmasına neden olmuştur.

Resim 13: Flynn Rider, Goofy ve Mickey Karakterleri ve Onlara Ait Karakter Siluetleri Temelinde Öğrenciler tarafından geliştirilen hareket tasarımları, 2020

Bu örnek siluetlere ilişkin öğrenciler tarafından gerçekleştirilen çalışmalar, Resim 13'te yer aldığı gibidir. Hareket referanslı gerçekleştirilen karmaşık siluetlerde örtüşen eklemlerin okunması sonucunda olumsuz tasarımlar gerçekleştirildiği görülmektedir. Karakterin ana hareketinin ne olduğu, onu destekleyen ikincil hareketin nasıl gerçekleştiği gibi bilgiler zor okunmaktadır. Bu durum, siluetin algılanması ve yorumlanması aşamasında da öğrencilerin bilişsel süreçlerini zorlamış hareketlerin yanlış okunmasına neden olmuştur.

Siluet tasarımlarında yer alan Flynn Rider ve Goofy karakterlerine ait kol uzvunun hareketi neticesinde siluetlerin dışına çıkan dirsek kısımları görsel okumanın olumlu gerçekleşmesine katkı sağladığı görülmektedir. Öğrenciler, her ne kadar iç kısımlarda yer alan uzvların konumlandırması aşamasında yanılgı yaşasa da kolun hareket yönünü dirsek biçimlerinden edindikleri yönlendirme ile doğru okuyabilmişlerdir.

Resim 14: Flynn Rider Karakteri ve Ona Ait Karakter Silueti

Çalışmanın doğru ve okunabilir siluet tasarımlarının iletildiği görseller Tangled (2010) filminden Flynn Rider karakterinin zıplama, Mickey Mouse karakterinin topa vurma ve Goofy karakterinin düşme pozlarından edinilmiştir. Resim 14'te yer alan aksiyon pozu, Tangled filminin ana karakterlerinden Flynn Rider isimli karaktere aittir. Seçilen hareket, dolu ve boş alanları bakımından uyumlu, hareketin yönü ve karakterin eylemi açısından doğru bir biçimde pozlanmış, net bir çerçevesi olan bir pozdur. Karaktere ait uzuvların yönleri çok çeşitli ve bu yönlere ait eğriler birbirlerinden farklı olacak biçimde tasarlanmıştır. Dolu ve boş alanların, uzuvların birbirlerinden ayırt edilecek biçimde konumlandırılması, karakterin çerçevesinin netliğini vurgulamakta, onun hareket eğrisinin doğru bir biçimde okunmasına katkı sağlamaktadır.

Resim 15: Flyn Rider Karakter Silueti Temelinde Öğrenciler tarafından geliştirilen hareket tasarımları

Bu örnek siluete ilişkin öğrenciler tarafından gerçekleştirilen çalışmalar ise Resim 15'te olduğu gibidir. Flynn Rider karakterine ait hareket referans alındığında, karaktere ait bacak uzuvlarının konumlandırılması temelinde, örtüşen eklemlerin öğrenciler tarafından okunmasında zorluklar ile karşılaşıldığı görülmüş ve referans resme göre yanlış tasarımların geliştirilmesine neden olmuştur. Karakterin ana hareketi düşünüldüğünde, kaynak alınan siluet tasarımının ekran alıntısına yakın bir hareket tasarımı gerçekleştirdiği görülmekte, alan yazın ile koşut bir biçimde önemli olan durumun ana hareketin algılanması olduğu düşünüldüğünde, çalışmanın başarılı olduğu söylenebilmektedir. Siluette yer alan dolu ve boş alanlar, karaktere ait hareket çizgisinin yönü ve bu hareketin dinamikliği siluetten okunabilmiş ve öğrenciler tarafından hazırlanan karakter hareketlendirmelerine aktarılabilmiştir. Ayrıca, aksesuarların doğru biçimde konumlandırılması ile referans alınan siluete çağrışım yapacak türde tasarımlar geliştirilmiştir.

Resim 16: Mickey Mouse'un Futbol Topuna Vurma ve Goof'nin Düşme hareketleri ve Onlara Ait Karakter Siluetleri

Resim 16'da yer alan örnekte ise Mickey Mouse karakterinin bir futbol topuna vurma ve Goofy karakterinin düşme anından kesitler yer almaktadır. Siluet tasarımın bu örneklerde olduğu gibi ikonik karakter tasarım oluşturma süreçlerinde de etkinliği net bir biçimde görülmektedir. Siluet tasarımın, karakterin tanınırlığının artırılması ve bilişsel süreçlerden geçirilip kolay bir biçimde bellekten ilgili bilginin çağırılarak işlenmesi süreçlerinde de etkinliği mevcuttur. Resim 17'de yer alan siluetlerde ise hareket, animatör tarafından net bir biçimde anlaşılır ve kolay algılanır bir biçimde oluşturulmuştur. Her bir siluet, eylemin; oluş yönünü, şiddetini ve hareket eğrisini doğru bir biçimde vurgulamakta, bu kapsamda izleyici silueti doğru bir şekilde okuyabilmektedir. Dolu ve boş alanlar, eylemin nasıl gerçekleştiğini ve yönünü izleyiciye net bir biçimde iletebilmektedir.

Resim 17: Mickey Mouse'un Futbol Topuna Vurma ve Goof'nin Düşme hareketleri ve Onlara Ait Karakter Siluetleri Temelinde Öğrenciler tarafından geliştirilen hareket tasarımları

Resim 17'de öğrenciler tarafından görselleştirilen örnek çalışma yer almaktadır. Bu resimde bir önceki görselde yer alan siluetlerin; renk, biçim, form ve benzeri temel tasarım ögeleri eşliğinde görselleştirildiğini görmekteyiz. Görselleştirilen anın doğru bir biçimde algılanıp resmedildiği bu görseller, siluet tasarımlarda bulunan hareket tasarımları ile birebir örtüşmektedir.

5. SONUÇ ve ÖNERİLER

İnsan, yaşadığı çevreyi, deneyimlediği anı ve ona sunulan içeriği sahip olduğu duyu organları aracılığıyla algılamakta, çeşitli bilişsel ve duyuşsal süreçler eşliğinde bulunduğu durumu ya da deneyimlediği içeriği edinebilmektedir. Bilişsel ve duyuşsal süreçler eşliğinde bilginin edinimi ve ilgili an ya da konu kapsamında hafızdan çağırılarak kullanılması, insanı diğer canlılardan ayıran ve onu sonsuz bir döngü içinde gelişimine imkân tanıyan bir özellik olduğu söylenebilir. İnsan, bilgiyi kullanma ve yorumlama becerisi ile sanat, teknoloji ve tasarım alanında önemli gelişmeler kaydetmiş, gündelik kullanımdan, bilimsel alana, gelecek dönem hazırlıklarından, geçmiş dönem araştırmalarına ve analizlerine kadar birçok alanda ve noktada işe koşabilmiştir. Görüntü kaydetme, işleme ve sunma yöntemlerinde yaşanılan gelişim ile sanatta gerçekleşen atılımlar, sayısal ortamda da kendine yer bulmuştur. Çoklu ortam materyalleri ve gereçleri ile insan, eğitim ve eğlence gibi birçok alanda bu içerikler eşliğinde görüntüsel veri aktarımı ve edinimi gerçekleştirebilmiştir. Sayısal ortamda tasarlanan görüntü ve ses tasarımları, sanatın geleneksel ortamda gerçekleştirilirken işe koşulan tüm ilke ve yöntemleri benimseyerek onların, izleyici ya da dinleyicilere sunulmasına imkânlar tanımaktadır. Hazırlanan içeriğin insanın, bilişsel ve duyuşsal süreçlerini olumlu yönde etkileyecek biçimde tasarlanması ve organize edilmesi gerekmektedir. Çizgi filmlerde gerçekleştirilen karakter hareketlendirmeleri, onu izleyen bireyin bilişsel süreçlerini olumlu yönde etkileyecek, onu izlediği içeriğe yönelik ilgisini ve motivasyonunu artıracak ve doğru bir şekilde algılamasına katkı sağlayacak biçimde tasarlanması gerekmektedir. Siluet tasarım, karakter hareketlendirmelerinin doğru ve etkili bir biçimde tasarlanması ve sunulması açısından önemli detaylar sunmaktadır.

Sonuç olarak, bir hareketin tasarım sürecinde karakterin görsel tasarımı ile birlikte uzuvlarının doğru bir şekilde anlaşılır olması için siluetinin de okunur bir biçimde pozlanması gerekmektedir. Siluet tasarımın, içeriği izleyen ve edinen bireyin bilişsel süreçlerine olumlu etkiler sağlayacak biçimde tasarlanması gerekmektedir. Özellikle, okul öncesi dönem için hazırlanan çizgi dizi ve filmlerde yer alan karakter temelli canlandırmalarda bu durum büyük önem taşımaktadır. Bilişsel gelişimleri bir yetişkine göre daha düşük seviyede olan çocukların onlara sunulan görselleri görüp, işleyip ve algılama süreçlerinde pozların siluet tasarımlarının temiz ve anlaşılır olması, onlara sunulan eğitsel ve eğlence temelli içeriklerin başarılı bir biçimde iletilmesi sürecinde büyük önem arz etmektedir. Bu çalışma ile siluet tasarımın, karakterin hareketinin doğru bir biçimde algılanması ve okunması aşamasında önemli bir sürece karşılık geldiği görülmüştür.

Kaynakça

Amboro, Y. (2020). Characters Gesture Comparison on Timun Mas Animation Made By Drs Suyadi and Timun Mas Animation Made By Bening Studio. nternational Review of Humanities Studies, 5(1), 474-497.

Atalayer, F. (2017). Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, Çizgi Filmde Temel Tasarım dersi, Ders notları.

Bluth, D. (2005). Don Bluth's the Art of Animation Drawing. DH.

Ellul, J. (1981). Art and Technology. The Structurist, (21), 12.

Goldberg, E. (2008). Character Animation Crash Course!. Los Angeles, CA: Silman-James Press.

Graves, M. E. (1951). The art of color and design. New York, NY: McGraw-Hill. 1941.

Karasar, N. (2007). Bilimsel Araştırma Yöntemi. Ankara: Nobel Yayın.

Kuyumcu, B. (2012). Evli Çiftlerin Duygusal Farkındalıkları ve Gestalt Temas Biçimleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi . Gaziosmanpaşa Bilimsel Araştırma Dergisi, (1), 78-89 . Retrieved from https://dergipark.org.tr/en/pub/gbad/issue/29695/319519

Lorblanchet, M. (2007). The Origin of Art. Diogenes, 54(2), 98–109. https://doi.org/10.1177/0392192107077651

Muhammad, F. (2011). An Analysis of the Main Character on the Movie Amazing Grace by Michael Apted. Jakarta: The State Islamic University.

Thomas, F., Johnston, O., & Thomas, F. (1995). The illusion of life: Disney animation (p. 28). New York: Hyperion.

Tillman, B. (2019). Creative character design. CRC Press.

Yeşilot, Ş. (2000). "Karakter Geliştirme ve Bu Süreçte Ortaya Çıkan Sorunları" Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı. (yayınlanmış)

İnternet Kaynakçası

http-1 http://twinsandtangents.blogspot.com/2012/04/class-1-week-5-silhouettes.html

Görsel listesi

Resim 1: Farklı biçim yaklaşımları ile tasarlanmış karakter siluetleri, https://characterdesignreferences.com/visual-library-2/character-design-silhouette, erişim tarihi: 06.07.2021

Resim 2: Andreas Rocha, Siluet mekân tasarımı eskizleri, 2017, https://www.artstation.com/artwork/B0Drm, erişim tarihi: 09.07.2021

Resim 3: Süper Kahraman Siluet Tasarım Örnekleri, https://www.sporcle.com/games/Perspektive/silhouettes-superheroes, erişim tarihi: 27.08.2021

Resim 4: A Bug's Life (1998) Filminden Ekran Alıntısı, Pixar, https://www.usatoday.com/story/tech/reviewedcom/2019/11/12/how-to-watch-bugs-life-disney-plus/2561307001/, erişim tarihi: 12.08.2021

Resim 5: Baştan sona ve Pozdan Poza Hareket Tasarımı (Straight Ahead and Pose To Pose Animation), https://nutchelleblog.wordpress.com/2015/11/19/straight-ahead-action-and-pose-to-pose, erişim tarihi: 17.08.2021

Resim 6: Çeşitli Hareket Tasarımlarına Yönelik Geliştirilen Karakter Siluetleri, Goldberg, E. (2008). Character Animation Crash Course! (s.4). Los Angeles, CA: Silman-James Press, erişim tarihi: 21.08.2021

Resim 7: Daffy Duck Sherlock Holmes Karakter Tiplemesi Siluet Tasarımı, http://twinsandtangents.blogspot.com/2012/04/class-1-week-5-silhouettes.html, erişim tarihi: 19.08.2021

Resim 8: Aynı Karaktere Ait Doğru ve Yanlış Hareket Siluetleri Doğru ve Yanlış Hareket Siluetleri, https://www.87seconds.com/en/the-12-basic-principles-of-stunning-animation-video/, erişim tarihi: 29.08.2021

Resim 9: Üst Üste Binen Form biçimleri ve Dolu-Boş Alan Tasarımları, http://twinsandtangents.blogspot.com/2012/04/class-1-week-5-silhouettes.html, erişim tarihi: 19.08.2021

Resim 10: Karakter Hareketlendirmelerinde İkizleme Sorunu ve Çözümü, https://www.animatorisland.com/perfect-posing-2-appealing-and-readable/, erişim tarihi: 20.08.2021

Resim 11: Karakter Hareketlendirmelerinde İkizlemeler, The Illusion of Life: Disney Animation, s. 67. Thomas, F., Johnston, O., & Thomas, F. (1995). The illusion of life: Disney animation. New York: Hyperion.

Resim 12: Flynn Rider, Goofy ve Mickey Karakterleri ve Onlara Ait Karakter Siluetleri, soldan sağa doğru: 1-https://www.imdb.com/title/tt0398286/, 2-https://www.imdb.com/title/tt0322968/, 3-https://www.imdb.com/title/tt0356994/, erişim tarihi: 17.10.2020

Resim 13: Flynn Rider, Goofy ve Mickey Karakterleri ve Onlara Ait Karakter Siluetleri Temelinde Öğrenciler tarafından geliştirilen hareket tasarımları, Karakter Geliştirme, 2020.

Resim 14: Flynn Rider Karakteri ve Ona Ait Karakter Silueti, Tangled, 2010, https://www.imdb.com/title/tt0398286/, erişim tarihi: 17.10.2020.

Resim 15: Flyn Rider Karakter Silueti Temelinde Öğrenciler tarafından geliştirilen hareket tasarımları, Karakter Geliştirme, 2020.

Resim 16: Mickey Mouse'un Futbol Topuna Vurma ve Goof'nin Düşme hareketleri ve Onlara Ait Karakter Siluetleri, erişim tarihi: 17.10.2020

Resim 17: Mickey Mouse'un Futbol Topuna Vurma ve Goof'nin Düşme hareketleri ve Onlara Ait Karakter Siluetleri Temelinde Öğrenciler tarafından geliştirilen hareket tasarımları, Karakter Geliştirme, 2020.

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF COMMUNICATION AND ART

Yıl/Year:2 Sempozyum Özel Sayısı/Special Issue of The Symposium,

Kasım/November, 2021, s. 162-172

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
Yayın Geliş Tarihi:18-09-2021

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date
Yayınlanma Tarihi:30-11-2021

ISSN: 2757-6000

Dr. Aşkın Ercan

Milli Eğitim Bakanlığı
askinadan@gmail.com
ORCID: 0000-0002-9688-8838

DUYUSAL BİR DENEYİM ALANI OLARAK ORTAM ODAKLI SANAT[1]

Özet

Günümüz sanatında mekânsal odaklı üretim pratikleri birçok sanatçının etkin şekilde kullandığı bir alandır. Sanatçıların mekâna özgü üretimleri, imgenin temsili nesneler ve algının bütüncül bağlamı ile şekillenmiştir. Mekânın mimari yapısı, kimlik, bellek, imge, görme, işitme, dokunma ve koku mekân algımızın bütüncül bağlamını oluşturan fiziksel ve duyumsal bileşenlerdir. Mekân algımızı güçlendiren duyusal deneyimler ortam odaklı sanatın temsil mekanları ile birlikte duyularımızı harekete geçirme yetisine sahiptir denilebilir. Böylece mekânın bütün bileşenleri ile algılanması kalıcı bir belleğin oluşmasına işaret eder.

Tarihsel referansları ile araştırmaya konu olan ortam odaklılık, mekân konusunda devrimsel bir düşünceye sahip olan Henri Lefebvre'nin kavramları üzerine inşa edilmiştir. Galeri ve müzelerden bağımsız, kamusal alanlarda sanatın yeniden inşası, hayatı ve sanatı yakınlaştırması Lefebvre'nin üzerinde sıklıkla durduğu bir konudur. Gündelik yaşam pratiklerimizin sosyal ve yaşamsal bütün unsurları toplumsal yaşama dahil olan mekanlarda geçer. Bu mekanlarda gerçekleşen, duyumsanabilen, ortam odaklı sanat üretimleri sanatçı- seyirci yakınlaşmasını sağlar.

Bu araştırmanın amacı mekâna özgü tasarlanan, duyusal deneyime ilişkin pratiklerin günümüz sanatında kurduğu bağlamı sanatçıların üretimleri ile ele almaktır. Belirtilen çerçevede ele alınan bu araştırma, Lefebvre'nin mekânın üretiminde kuramsallaştırdığı toplumsal mekânlar ile ilişkilendirilerek

[1] Bu araştırma Uluslararası İletişim ve Sanat Sempozyumunda 5 Eylül 2021 tarihinde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

açıklanmıştır. Ayrıca kamusal verilerin mekâna taşındığı ve kamusal alanların sanatın temsil mekanlarına dönüştüğü çalışmalar incelenmiştir. Araştırma kapsamında literatür taraması yapılmış olup, kitaplar, internet kaynakları ve makalelerden yararlanılmıştır.

Anahtar kelimeler: Mekân, Ortam Odaklı Sanat, İmge, Algı, Duyu

SITE-SPECIFIC ART AS A FIELD OF SENSORY EXPERIENCE

Abstract

Site-specific production practices in today's art are an area that many artists use effectively. The site-specific productions of the artists have been shaped by the representative objects of the image and the holistic context of perception. The architectural structure of the space, identity, memory, image, sight, hearing, touch, and smell are the physical and sensory components that form the holistic context of our perception of space. It can be said that sensory experiences that strengthen our perception of space can activate our senses together with the representation spaces of site-specific art. Thus, the perception of the space with all its components indicates the formation of permanent memory. Sensory experiences that enhance our perception of space can activate our senses together with the representation spaces of site-specific art.

Site specification, which is the subject of research with its historical references, is built on the concepts of Henri Lefebvre, who has a revolutionary idea about space. Reconstruction of art in public spaces, independent of galleries and museums, bringing life and art closer is a subject that Lefebvre frequently emphasizes. All social and vital elements of our daily life practices take place in spaces that are included in social life. The art productions that can be felt and focused on the environment ensure the rapprochement between the artist and the audience.

This research aims to deal with the context of the practices related to sensory experience, which are designed specifically for the place, in today's art, with the productions of the artists. This research, handled within the specified framework, is explained by associating it with the social space Lefebvre theorized in space production. In addition, studies in which public data are transferred to space and public spaces are transformed into representation spaces of art are examined. Within the scope of the research, a literature review was made, and sourcebooks and articles were used.

Keywords: Space, Site-Specific Art, Image, Perception, Sense

Giriş

Ortam odaklı sanat ingilizce ‘site-spesific art’ tan çevrilmiştir. Site ‘situs’ kelimesinden türemiş olup ‘yer’ anlamına gelir. Yer olarak tanımlanan ‘ortam’ günümüz sanatında mekandır. Mekân kavram olarak, Antik Yunan’dan bugüne kadar matematik, fizik, sosyoloji, sanat ve felsefenin temel konularından biri olmuştur. Mekân mimarinin konusu olarak tanımlansa da kimlik, bellek, imge ve zaman ile bir arada düşünülerek açıklanır. Bu bağlamda çağdaş sanatta önemli bir yere sahip olan mekân, bütün bu bileşenlerin birlikte düşünüldüğü, melezleşen bir yapı içerisindedir. Sanat izleyicisi de bu yolla mekânsal elemanları bağlamı doğrultusunda bütünsel algılar.

Sanat yapıtının mekân ile kurduğu ilişkinin yanı sıra izleyicinin duyuları üzerinde de etkin bir rolü olduğu söylenebilir. Duyusal deneyimlerin etkin kullanıldığı sanat

yapıtları seyirci ile kurduğu ilişkiyi daha etkili hale getirir. Böylece mekânın bütün bileşenleri ile duyumsanması bireyde kalıcı bir belleğin oluşmasına işaret eder. Mekânın algılanması ve belleğe kodlanması renk, görüntü, doku, biçim, ses ve ışık gibi bileşenler ile görme, işitme, tat alma, dokunma gibi duyumların bir arada kodlandığı bir süreçtir.

Toplumsal yaşama dahil olan mekân, gündelik pratiklerimizin sosyal ve yaşamsal bütün unsurları ile ilişki halindedir. Marksist kuramcı Henri Lefebvre mekânı, bütün bu unsurları ile birlikte öznenin de dahil olduğu bir süreç olarak tanımlar. Özne ve mekân birbirinden ayrı düşünülemez bir yapı içindedir. Bu bağlamada Lefebvre' ye göre mekân üç yönlüdür. Algılanan mekân (fiziksel), tasarlanan mekân (zihinsel) ve yaşanan mekân (toplumsal)'dır (Lefebvre, 2014: 67). *Algılanan mekân,* gündelik yaşamda yer alan, tekrarlanan deneyimlerden oluşan, ev, çalıştığımız yer ve sosyalleştiğimiz alanlardır. Somut ve reel mekanlardır. (Lefebvre, 2014: 67). Ayrıca Heintzelman'ın (2009: 16) ifade ettiği gibi tatma, koklama, duyma ve görmenin gerçekleştiği, duyular tarafından deneyimlenen mekanlardır. *Tasarlanan mekân,* mekânın temsilleri olarak açıklanır. Kent plancıları, mimarlar, toplum mühendisleri, çevre mühendislerinin tasarlayarak inşa ettikleri mekânın sayısallaştırılmasıdır. Böylece kapitalizmin de mekânın temsillerine etkisini görmek mümkündür (Lefebvre, 2014: 70). *Yaşanan mekân,* Lefebvre'nin mekân teorisine asıl katkı sağladığı temsil mekanları olarak adlandırılan alandır. Farklı semboller, anlamlar ve bilinen kodları değiştiren mekânsal pratik alanlardır. Toplumsal mekânlar, onu kullananlar tarafından yaşanılan, üretilen, deneyimlenen, imgelere sahip sosyal yerlerdir (Lefebvre, 2014: 71). Geometrik mekândan, fiziksel ya da biyolojik mekândan, coğrafi mekândan, iktisadi mekandan ayrı bir toplumsal mekan vardır. (Lefebvre, 2010: 245).

Günümüz sanatının, Lefebvre'nin temsil mekanları üzerine inşa ettiği gündelik yaşamın içinde yer alan, sanatçı seyirci hiyerarşisini azaltan bir yapı da olduğu söylenebilir. Kamusal sanat pratikleri, sanatçıların müze ve galerilerden bağımsız alanlarda çalışmalarını yapabildikleri mekanlar, sanatçının temsil mekanlarını üretmesine katkı sağlamıştır. Toplumsal mekân ve onun ürettikleri, mekânı bütüncül olarak görebilmeyi, kimlik, imge ve bellek üzerinden yapılandırır. Ortam odaklı sanat, mekânı bütüncül olarak ele alan sanatçıların özgün bir yaklaşım sunmalarına olanak vermiştir.

Ortam Odaklı Sanatta Duyusal Yaklaşımlar

Ortam odaklı sanatın duyusal deneyime ilişkin tarihsel referanslarına baktığımızda, Dada hareketinin öncülerinden olan Duchamp'ın, 1938 yılında Paris'te Galerie Beaux-Arts'da açılan *Uluslararası Sürrealizm* sergisi bu bağlamda gerçekleşen sergilerden biridir. Sanatçı mekânın zeminini toprak ve yaprak ile kaplamıştır (içeri-dışarı aşağı-yukarı etkisi sağlamak için). Resim 1' de görüldüğü gibi tavandan aşağıya doğruda çuvallar sarkıtmış ve mekânı karartmıştır. Duchamp tavana astığı 1200 kömür çuvalı ile izleyicinin üzerine düşecekmiş hissi yaratmıştır. Seyircinin üzerine çuvallardan dökülen kömür tozları da korku ve tedirginlik olmasına neden olmuştur. O'Doherty (2010: 90)

"Duchamp'ın kömür çuvallarının sanat yapıtı olmasının ötesinde galeri mekânını sorgulayan bir eylemdir" olarak ifade etmiştir.

Resim 1: Marcel Duchamp, *1200 Kömür Çuvalı*, 1.Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi, Paris, 1938

Şair George Péret aynı mekâna kahve kavurma makinası yerleştirmiş ve kahvenin kokusunun tüm mekâna yayılmasını sağlamıştır. Sergi de ayrıca Hitler'in sesinden oluşan bir ses enstalasyonu da mevcuttur. Ses ve kokunun bir arada olduğu bu sergi duyusal ortam odaklı sanatın tarihsel referansı sayılabilecek Sürrealist sergilerdendir. Dönemin koşulları göz önünde bulundurulduğunda sergi mekanları, spot aydınlatmaların kullanıldığı, kaide üzerinde gösterilen heykellerin olduğu ve bu heykellerin geniş bir alanda gösterildiği alanlardı. Fakat Duchamp bu sergide tavan ve yeri kullanmıştır. Tavanda duran bu çalışma serginin en hacimli çalışmasıdır. Böylece diğer sanatçıların yapıtlarını da kendi bağlamı içine almıştır (O' Doherty, 2010: 88).

Fluksus[2] sanatçısı olan Alison Knowles ilkini 1962 (Resim 3) yılında yaptığı *Make a Salad* (Resim 2) isimli performası, 2012 yılında Manhattan da daha büyük bir kitle ile yeniden gerçekleştirmiştir. Performansın yapıldığı yer (Resim 2); halka açık geçit olarak yenilenmiş ama terk edilmiş bir demiryoludur. Seyirciler halka biçiminde sıralanmış, salata malzemelerini içeren büyük, yeşil, plastik bir muşamba tutmuşlardır. Marul yaprakları torbaları ve sos kapları muşambanın ortasına dökülmüş sanatçı tarafından bir tırmık aracılığı ile karıştırılmıştır. Büyük bir kalabalığa (yaklaşık bin kişi) kilolarca ağırlıkta sebzeden yaptığı salatayı sunan sanatçı katılımcıları da performansın bir parçası haline getirmiştir. Böylece kolektif hareketin, iş birliği ile sonuçlandığı büyük bir mutfağa dönüşen mekânda gerçekleşen salata, herkesin tattığı ortak bir duyunun meydana geldiği kamusal alanda katılımcı bir çalışmaya dönüşmüştür. "Kamusal alan, modern toplum kurumlarında, toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği ortak toplumsal etkinlik alanına işaret

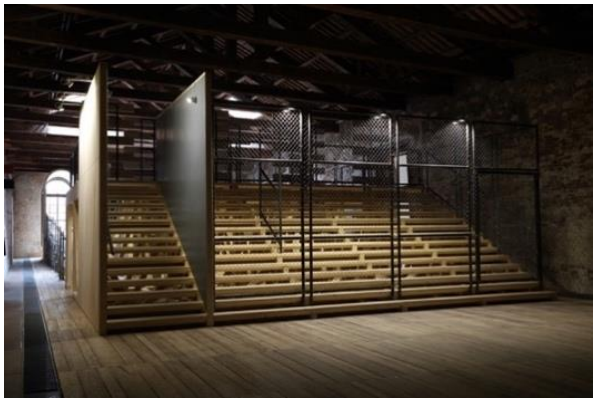
[2] Fluksus'un ilk yıllarından itibaren Alison Knowles en önemli sanatçılarından biridir. Knowles, *Nivea Kremi Parçası* (1962) adlı bir gösteri gerçekleştirmiştir. Gösteriye katılanlar, ellerini mikrofona iyice yaklaştırarak kremle ovmuşlardı. Sanatçının diğer bir işi *Gazete Müziği* (1962) idi. Gösteri bir orkestra şefinin yönetiminde bir grup insanın yüksek sesle farklı dillerde gazete okumasından ibaretti (Yılmaz, 2006: 263).

etmek için kullanılan kavramdır" diyen Habermas, bu alanı her türlü çıkardan arınmış, devlet otoritesinin baskısı ve buyruklarından, sermaye egemenliğinden bağımsız bir alan olarak tanımlar" (Türkdoğan, 2014: 38). Ayrıca kamusal alanda gerçekleşen bu performans ile Knowles, algıyı güçlendiren tat alma duyusu ile birlikte sanatçı, seyirci arasındaki hiyerarşiyi de paralel bir düzleme taşımıştır. Sanat ve yaşamı yakınlaştıran bu performans mekân algısında yeni alanların açılmasını sağlamış, sanat yapıtı galeri ilişkisini tartışmaya açmıştır.

Resim 2: Alison Knowles, *Make a Salad*, 2012.

Resim 3: Alison Knowles, *Make a Salad*,1962

2017 Venedik Bienalinin Türkiye pavyonunda gerçekleşen Cevdet Erek'in *Çın* isimli çalışması mekâna özgü gerçekleşen mimari ve sesin bir arada olduğu bir çalışmadır. *Çın*, doğanın ritimleri, gündelik yaşamın sesleri, mimari ve performansın bir araya gelmesi ile oluşmuştur. Bir yansımayı belirten çın sesinden üretilmiş olan bu çalışma ayrıca mekân içine yerleştirilen bir ses süslemesidir. Mekân içine yerleştirilen koridorlarda ilerlerken 35 farklı hoparlörden sesleri duymak mümkündür. İzleyicinin mekânda karşılaştığı platform, basamaklar ile üzerine çıkılan süslemeli bir cephedir. Aslında burada söz konusu olan süslemeli cephe ses süslemesi olarak adlandırılır. Mekânda duyulan sesler, hem koridorlar boyunca sesi takip etme arzu yaratırken hem de sesin sizi takip ettiği hissi oluşturur. Sanatçı mekânda oluşan sesler ile mimari bir yapıyı somutlaştıran ve izleyiciyi sarmalayan bir alan yaratmıştır. Mekânın bileşenleri (fiziksel yapısı ve duyusal deneyimler) ortam odaklı sanatta yeni bir alan yaratarak etkileşimli bir söylemi etkin kılabilmektedir.



Resim 4: Cevdet Erek, *Çın,* Venedik Bienali, 2017

Mekân kavramı sadece mimari bir yapı olarak ele almak yerine müdahale edilebilen, dönüşen ve mekânın kendisinin bir sanat nesnesi olabileceği fikrini ortaya çıkarmıştır. Yücel'in (2012: 29) belirttiği gibi, "Günümüz sanatı tamamlanmış bir estetik temsilden, iletişim ve etkileşim alanı yaratan bir sürece dönüşmüştür. Sanat belirli bir sosyal grup için üretilmek yerine daha geniş, sosyal bağlamı işaret eden bir süreç olmuştur".

Resim 5: Christian Nold, *Portsmouth Emotion Map (Duygu Haritaları)*, 9 Katılımcı, 2004

Christian Nold'un *Duygu Haritaları* (Resim 5) isimli çalışması, gündelik yaşamda bireyin kentleri yürüyerek yeniden keşfetmesini sağlayan bir haritalama projesidir. Nold tarafından üretilen *Bio mapping,* 2004'te başlayan ve devam eden bir çalışmadır. Bu çalışmada duygu değişimlerini ölçen biyometrik sensör GSR[3] (Galvanik Cilt Tepkisi) bireyin parmağına bağlanır. GPS (Küresel Konumlandırma Sistemi) ise kişinin coğrafi konumunu belirler ve harita olarak kaydeder. Yürüyüşler sırasında oluşan duygu değişimleri ve kişinin bulunduğu yerler bu cihazlar aracılığı ile ölçülür. Bütün bu ölçümler duygu haritalarını oluşturur. *Duygu Haritaları* (Resim 5) kamusal alanların sınırlandırılması ve yürüyüş alanlarının azaltılmasının duygulara etkisinin gözlemlendiği

[3] Galvanic Skin Response. Galvanik akım kullanılarak organizmaya çeşitli iyonların (kimyasal madde, ilaç) sokulmasıdır. Bir çeşit elektrik akımıdır.

bir projedir. "Ortam odaklı sanat, kentsel kimliklerin inşası ve metalaştırılmasına nasıl uyum sağladığı veya sorun yarattığı yolları yansıtmaktadır" (Kwon, 2002: 4).

Sanatçı Marco Barotti 2019 yılında *İstiridyeler (Clams)* isimli bir çalışma yapmıştır. İstiridyeler, geri dönüştürülmüş atık plastikten yapılmıştır. Her istiridyenin içinde bir hoparlör vardır. Ayrıca bu istiridyeler su sensörlerinden gelen verileri seslere ve harekete dönüştüren kinetik ses heykeli olarak tasarlanmıştır. Sürekli gelen ses, istiridyelerde gerçeğe benzer bir açma, kapama hareketinin olmasını sağlamıştır. İstiridyeler farklı şehirlerin göl ve nehir kenarlarına yerleştirilerek, aynı yerde bulunan su sensörlerinin aracılığı ile farklı su kalitesi seviyelerine dayalı sürekli değişen bir ses üretir. İstiridyeler filtreleme özelliğine sahip olduğundan doğadan gelen bütün kirleticileri filtreleme görevi vardır.

Resim 6: Marco Barotti, *Clams (İstiridyeler),* 2019

Sanatçı, doğa kirleticilerinin istiridyelere de zarar vererek onları işlevsiz hale getirdiğini vurgulamıştır. Ortam odaklı, duyusal etkiye sahip olan bu çalışma sürdürülebilir bir çevrenin duyarlılığını veri üreterek sağlar. Böylece farklı yerlerde meydana gelen ses titreşimleri, çalışmanın her koşulda yeniden kendi mekanını ve zamanını yaratması olarak açıklanabilir.

Sanatçının bir diğer çalışması *Moss*'dur. Covid-19 salgını küresel ölçekte hava kirliliğinin azalmasına neden olmuştur. Karbon ayak izinin bu dönemde ciddi oranda azalması tarihsel bir tanıklık yaratmıştır. Bu bağlamda sanatçı Marco Barotti *Moss (Yosun)* isimli bir çalışma yapmıştır. *Moss,* Barotti'nin 2021 yılında yapmış olduğu hava kalitesi verileriyle yönlendirilen kinetik bir ses heykelidir. Bu veriler Dünya Hava Kalitesi Endeksi tarafından elde edilmiştir. Dünyanın pek çok yerinden gelen hava kalitesi raporları küresel bir araştırma olmasına olanak sunmuştur. Bu çalışma ile seyirci, kinetik bir ses kurulumuna dönüştürülmüş, dünyanın hava kalitesini gerçek zamanlı olarak deneyimler.

Resim 7: Marco Barotti, *Moss (Yosun)*, 2021

Yaşayan bir heykele dönüşen Moss, şehirlerin hava analizlerini veriler aracılığı ile nefes alma kalıplarına ve sese dönüştürerek tasarlanmıştır. Doğadan gelen veriler ile teknolojinin bir arada kullanıldığı *Moss (Yosun),* ekolojik sorunlara yeni bir alan açmıştır. Ayrıca bu çalışmada küre formunda oluşturulan yosunlar özellikle kullanılmıştır. Yosunlar en eski kara bitkileridir. Hava ve suyu filtreleme özelliğine sahip olan bu bitkiler sera gazı emisyonlarının durdurulmasına ve ekolojik sorunlarla mücadele edilmesine fayda sağlar. Kwon'un (2002: 4) ifade ettiği gibi; Sanatçının rolü artık bir estetik nesne üreticisinden ziyade bir kültürel-sanatsal hizmet sağlayıcısıdır. Bu türden bir sanat yapıtının yeni meta statüsü, çağdaş sanatta yönetim estetiğinden, estetiğin yönetimine geçmiştir. Bu bağlamda Belting (2020: 224), "Eser ile çevre arasındaki oran değişmiştir ve eser dikkatin odağından ne kadar uzaklaşırsa, bakış bağlamını o kadar genişletir." ifadesiyle ortam odaklı sanatın geniş anlam bağlamını işaret etmiştir.

Resim 8: Omar Polak, *Olfactory Forest,(Koku Ormanı),*2019

Olfactory Forest, Omar Polak'ın Danimarka'da Trapholt Müzesi'nde *'Sense Me'* isimli sergide gösterilen, ses ve kokudan meydana gelmiş bir yerleştirmedir. Ormanlar Dünya yüzeyinin yüzde 31'ini kaplıyor iken, sanatçı bu çalışma ile neredeyse tamamen ormansızlaşmanın neleri gerektireceğini kavramsallaştırır. *Olfactory Forest, "iklim değişikliği ve ekosistemin tehdit altında olmasından dolayı gelecekte insanlığın yaşamını sürdürebilmesi için doğayı taklit etmesi mi gerekecek?"* sorusuna yanıt arayan bir

çalışmadır. Sanatçı müze içerisinde dairesel aynalı bir yapı inşa eder. Aynalar geleceğin nasıl görüneceğini varsayar. Aynalı yapı içerisine on beş rattan kamışı direği asılır. Bu kamışların her biri ormanlardan toplanan farklı bir koku ve ses yayar. Kokuların örnekleri büyük bir titizlikle laboratuvarda üretilir. Ağaç reçinesi, yosun, nemli toprak, mantar, ıhlamur, kırık odun ve yeşil yaprakları çağrıştıran kokular yaratılır. Seyirciler mekânda gezinirken direklere yerleştirilmiş hoparlörlerden çalan sesleri de duyarlar. Sanatçı alçak ses ile ürettiği bu enstalasyonu, seyircilerin daha çok yakınlaşmasını koklama ve duymayı daha yakın temas deneyimlemeleri gerektiğini ifade eder. Bu sesler, uçan bir sivrisinek, kanatlarını çırpan bir güvenin sesleri gibi doğandan kayıt altına alınmış seslerdir. *Olfactory Forest,* koku ve ses ile yapay bir doğa manzarası inşa ederek geleceğin ekolojisine ilişkin artan endişeyi vurgular. Sanatçı sergiyi gezen izleyicilerin duyusal deneyim süreçleri ile nasıl bir gelecek içerisinde olacağına dikkat çeker.

Cevdet Erek'in *Çın* ve Omar Polak'ın *Olfactory Forest* isimli çalışmaları, kamusal alandan sağladıkları verileri mekâna taşımıştır. Mekânı duyusal bir deneyim alanı olarak inşa ederek yeni temsil mekanları yaratmışlardır. Marco Barotti'nin *Clams* ve *Moss* isimli çalışmaları, dünyanın pek çok yerinde benzer ekolojik sorunların olduğu durumları, kamusal veriler ile kinetik ses heykellerine dönüştürmüştür. Knowlos'ın *Make a Salad* çalışması ise seyirciyi dahil ettiği, kamusal alanda iş birliğine dayalı, tat duyusunun ortaklık sağladığı bir zemin oluşturmuştur. Nold *Duyu Haritaları* ile, daraltılmış şehir alanların birey üzerinde bıraktığı etkiyi, duyumsanan haritalar olarak yapmıştır. Sanatçıların bütün bu üretimleri sanat ve hayatı yakınlaştıran mekânın temsilleridir. Sanat yapıtının bugün geldiği noktaya bakacak olursak; mekân, sanat nesnesi, zaman ve imajlar birbiri içine eklemlenmiş melez yapılar oluşturmuştur. "Dışarıya ait nesneler, gerek kendi yerlerinde küçük değişiklikler ile sergilenmeye gerekse kendi yerlerinden edilerek başka yerlere taşınmaya başlamıştır. Alanlar arası sınırlar bir bir kaldırılmış; mekân alabildiğince genişletilmiştir. Bu yeni galerinin tabanı yeryüzü, tavanı ise gök kubbe olmuştur" (Yılmaz, 2006: 236).

Sonuç

Ortam odaklı sanatta, mekânın ışık, ses, biçim, tat, doku, renk gibi bileşenler ile duyumsanması bellek de kalıcı bir etkiye yol açar. Bununla beraber duyusal deneyimlerin etkin kullanılması sanat yapıtı ile izleyici arasında etkileşimi arttırır. Sanatçılar bu bağlamda malzemenin sınırsızlığı ile mekânın mimari ve toplumsal yapısını yaratıcı bir düzlemde yeniden yoruma açmıştır. Sanatın metalaşmasına eleştirel bir yaklaşım sunan, deneysel önerilerde bulunan ve seyircinin rolünü önemseyen sanatçı, çoklu söylemler ile melezleşen bir sanattan söz eder.

Günümüz sanatında kamusal alanların etkili bir biçimde sanatın malzemesi olarak kullanıldığını söylemek mümkün. Özellikle bir yerin politik, tarihsel veya fiziki niteliğine bağlı olarak, disiplinlerarası sanat ile melezleşen bir yapıda bağlamı doğrultusunda ortam odaklı üretilen çalışmalar yapılmıştır. Gündelik yaşam pratikleri ile kamusal alanlarda

gerçekleşen sanat, Lefebvre'nin temsil mekanları olarak günümüz sanatında ortam odaklı üretimlerin içinde yer alır. Bu temsil mekanları hafıza, semboller ve anlamların içinde bulunduğu toplumsal mekanlardır. Sanatçılar mekânı bütüncül olarak görerek, çalışmalarını kimlik, imge, zaman ve bellek üzerinden yapılandırır. Bu bağlamda mekânı bütüncül olarak ele alan sanatçılar, kamusal verilerin mekâna taşındığı ve kamusal alanların sanatın temsil mekanlarına dönüştüğü yeni ve özgün bir anlatımın aracısı olmuştur.

KAYNAKÇA

Belting, H. (2020) *Sanat Tarihinin Sonu*. Ed. Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayıncılık

Fizzel. M. (2017) *Alison Knowles, Salad.* 03 Eylül 2021 tarihinde https://www.feastingonart.com/2017/08/alison-knowles-salad.html adresinden alındı.

Heintzelman, E. (2009). *Understanding and Relationships in Community Space:* A Study of Villages of Mariemont and Fairfax. Cincinatti: University of Cincinati.

Lefebvre, H. (2010). *Gündelik Hayatın Eleştirisi II.* Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: Sel.

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi.* Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: Sel. (Orijinal basım tarihi 1974, İngilizce basım tarihi 1991).

Kwon, M. (2002) *One Place After Another Site- Sipesific Art and Locational Identity.* Cambridge/Massachussetts/London: The Mitt Press.

Morris. L.G. (2019). *How a Studio Uses The Senses To Spur Ecological Dialogue In An Exhibition Space.* 07 Eylül 2021 tarihinde https://www.frameweb.com/article/how-a-studio-uses-the-senses-to-spur-ecological-dialogue-in-an-exhibition-space adresinden alınmıştır

Nold. C. (2004). *Bio mapping/ Emotion Mapping.*12 Eylül 2021 tarihinde http://www.biomapping.net/index.htm adresinden alınmıştır.

O'Doherty, B. (2010). *Beyazın Küpün İçinde, Galeri Mekânının İdeolojisi.* Çev. Ahu Antmen. İstanbul: Sel Yayıncılık

Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politika.* Ankara: Nobel Yayın

Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat.* Ütopya Yayınları. Ankara

Yücel, D. (2012). *Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze.* İstanbul Kültür Üniversitesi.

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF COMMUNICATION AND ART

Yıl/Year:2 Sempozyum Özel Sayısı/Special Issue of The Symposium,

Kasım/November, 2021, s. 173-188

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
Yayın Geliş Tarihi:**18-09-2021**

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date
Yayınlanma Tarihi:**30-11-2021**

ISSN: 2757-6000

Dr. Rezzan Gümgüm

Hacettepe Üniversitesi
rgumgum@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1702-0927

BİR ARAÇ OLARAK SANAT: ARTE ÚTİL ve TANIA BRUGUERA

Özet

Arte Útil kavramı "yararlı sanat" olarak tanımlanabilir. Sanatın toplumsal dönüşümde bir araç olarak kullanılabileceği teorisinin pratik olarak kendine ifade ve uygulama alanı bulabildiği, toplum içinde sanat için yeni kullanımlar öneren, uygulanabilir ve gerçek durumlara karşılık gelir. Arte Útil, sanatın toplumsal girişiminin bir parçası olarak dayanışma, çoğulluk, birlikte yapma eylemlerinin deneyimleneceği estetik bir ortaklığı araştırır. Bu estetik deneyim, kentin dinamik ve çoklu bileşenlerinin kendilerine ifade alanları yaratabilmesinin önünü açan, zamanı ve mekânı yeniden inşa edebilen pratik çözüm uygulamalarıdır. Bu araştırma Arte Útil kavramının temsilcisi olan Kübalı sanatçı Tania Bruguera'nın çalışmaları aracılığıyla sosyal bir araç olarak sanatın kullanım alanlarını incelemeyi amaçlamaktadır. Arte Útil başlığı altında yürütülen çalışmalar araştırılmış ve bu çalışmaların sanatın bir araç olarak toplumsal sorunlara müdahaleler yoluyla çözümler üretebileceği görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Arte Útil, Sosyal sanat, Tania Bruguera, Estetik deneyim, Araç.

ART AS A TOOL: ARTE ÛTIL AND TANIA BRUGUERA

Abstract

The concept of Arte Útil can be defined as "useful art". It is the realization of the theory that states art can be used as a tool in social transformation which corresponds to the real and applicable situations in society. Arte Útil searches for an experience in which the act of solidarity, plurality and

doing together will be experienced as a part of a social initiative of art as an aesthetic partnership. This aesthetic experience is the practical solutions that rebuilds time and space and it also enables the dynamic and multiple components of the city to express themselves. This study aims to examine the usage areas of art as a social tool through the works of Cuban artist Tania Bruguera, who is the most active representative of the concept of Arte Útil. The studies carried out within the concept of Arte Útil have been researched and it has been detected that these studies produced solutions to social problems through interventions that are using art as a tool.

Key Words: Arte Útil, Social art, Tania Bruguera, Aesthetic experience, Tool.

Giriş

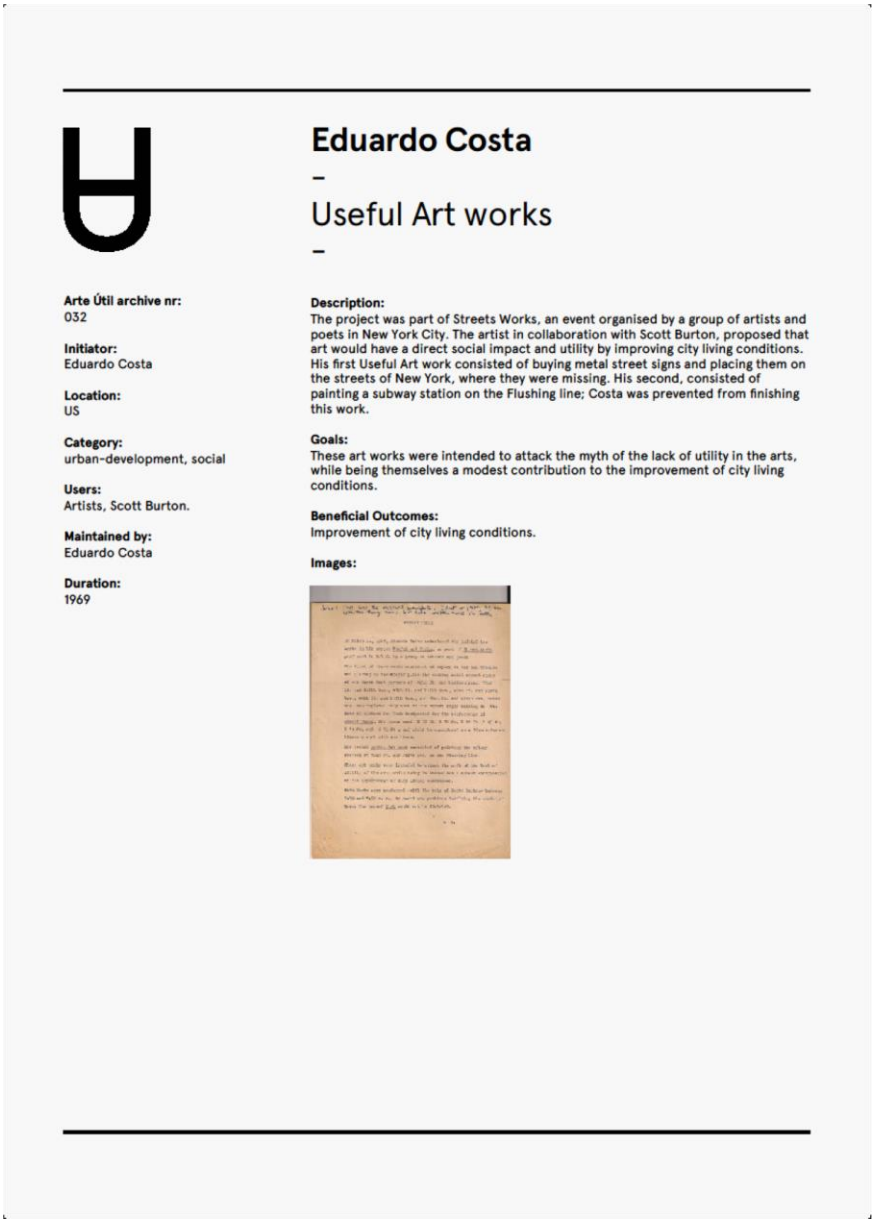
Sanatın ne olduğu ne işe yaradığı tartışmaları sanatın doğuşundan günümüze dek sürmektedir. Her dönemde bir öncekinin eleştirisini yapma ya da sanatın ne olduğunu tanımlama, bir kalıba sokma isteği dikkat çeker. Mesela, belirli dönemlerde sanatın "kutsal" olduğu, "bizleri Yüce Varlık ile birleştirdiği", "Tanrı'nın yeryüzündeki krallığının görünür tezahürü olduğu", içimize "ruhsal esinler üflediği", "ruhumuzun en yüce yerine sevgi aşıladığı", sıradan hayattan "daha yüksek ve daha sahici bir varoluş" barındırdığı, "ebedi ve sonsuz olanı" ifade ettiği ve "dünyanın en derin doğasını açığa vurduğu" öne sürülür. Sanata dair bu düşünceler kronolojik olarak Alman idealist düşünür Georg Wilhelm Hegel'den çağdaş Amerikalı eleştirmen Geoffrey Hartman'a kadar uzanan otoritelerin görüşlerini yansıtmaktadır ve bu ve benzeri görüşler çoğaltılabilir (John Carey, 2020, s.8). Dolayısıyla tüm bu tanımlamalar sınırlandırmaları beraberinde getirir ve tahakkümü dayattığı söylenebilir.

Barış Acar'ın ifadesiyle "Sanatın ne olup ne olmadığına hızlıca karar veren her söylem bir sanat rejiminin hegemonyasını yansıtır. Sanatı "yetenek" olarak gören "temsili sanat rejimi" sanat yapıtını yüzyıllar boyunca ayrıcalık üretme mekanizmasının bir parçası olarak kullanmıştır. Bu rejim, dünyanın metafizik yeniden-üretimi anlamında da ekonomik yeniden-üretimi anlamında da sanatı kendi iktidarının bir uzantısı olarak görür. Müzeler bugün bu rejimin başyapıtlarıyla dolup taşmaktadır." (Acar, 2016). Dolayısıyla bu tavrın tam zıttı olan alternatif eğilimler karşıt anlayış ve durumları oluşturmuştur.

1960'lara gelindiğinde temsil sanatı geri planda kalmış ve onun yerini çeşitli kavramsal sanat, performans sanatı, beden sanatı, enstalasyonlar, happeningler, videolar ve bilgisayar programları üretilmeye, paylaşılmaya başlanmıştır. Bu değişimle birlikte sanatın sosyal bir araç olarak toplumsal değişim lehine kullanılması anlayışı yaygınlık kazanır. Çeşitli avangard sanat hareketleri bu anlayışın öncüsü olur ve pratiğini ortaya koyar. Küreselleşme karşıtı mücadelelerin artışı ve bu eylemlere katılanların hafızalarında olağanüstü yaratıcı cesareti ile doğrudan eylemler gerçekleştirilir. "Kendin Yap (DIY) etiği ile popüler kültürel müdahalelerden devşirilerek zevk duygusunu

birleştiren eylemciler, bu dönemde büyük bir hevesle dünyayı kendi arzularınca donatmaya başlar." (Thompson, 2011, s.155). Bu bağlamda sanatın toplumsal değişim için bir araç olarak kullanımı tarihsel avangardın öncülüğünde başladığı ve farklı adlandırmalar ile bu anlayışın devam ettiği söylenebilir.

Sanatın kökeni insanın değiştirme gereksiniminden ve değiştirebilmesinden kaynaklanmaktadır. İnsan "ne ise ve bir bütün olarak ne ise, kendi kendisinden kendisi için yapmaktadır." (Göçmen, 2019, s. 245). Dolayısıyla yeni ilişkileri hesaba katan sanat hem kendini hem de çevresini sürekli değiştirip, dönüştürür. Sanatın bir sosyal araç olarak kullanılması anlayışının değişime ve dönüşüme etki gücüne dikkat çekmek Arte Útil çalışmalarının özüdür. Yaratıcı uygulamalar yoluyla yeni bir model önerir.



Eduardo Costa
–
Useful Art works
–

Arte Útil archive nr:
032

Initiator:
Eduardo Costa

Location:
US

Category:
urban-development, social

Users:
Artists, Scott Burton.

Maintained by:
Eduardo Costa

Duration:
1969

Description:
The project was part of Streets Works, an event organised by a group of artists and poets in New York City. The artist in collaboration with Scott Burton, proposed that art would have a direct social impact and utility by improving city living conditions. His first Useful Art work consisted of buying metal street signs and placing them on the streets of New York, where they were missing. His second, consisted of painting a subway station on the Flushing line; Costa was prevented from finishing this work.

Goals:
These art works were intended to attack the myth of the lack of utility in the arts, while being themselves a modest contribution to the improvement of city living conditions.

Beneficial Outcomes:
Improvement of city living conditions.

Images:

Görsel 1. Eduardo Costa, Useful Art Works, 1969, US.
Erişim tarihi: 23.07.2021. https://www.arte-Útil.org/

Arte Útil kavramı ilk kez 1969 yılında Arjantin'li sanatçı Eduardo Costa tarafından yazılı bir manifesto olarak kaleme alınır. Eduardo Costa, 1969 yılında bir grup sanatçı ile New York'ta sokak sanatı çalışmalarının bir parçası olarak bir proje gerçekleştirir. Kentsel yaşam koşullarını iyileştirmek, doğrudan bir toplumsal etki ve faydaya sahip bir çalışma için kayıp, eksik olan metal sokak işaret levhalarını satın almış ve New York sokaklarında eksik olan levhaları yerine yerleştirmişlerdir. Aynı sanatçının bir başka Arte Útil örneği, New York Flushing metro hattı istasyonunun boyanmasıdır. Yaşanılan kentin yaşam koşullarının düzeltilmesine, iyileştirilmesine doğrudan katkı sağlayan bu tür projelerin amacı sanatta faydalılığın eksikliği anlayışına karşı eylemler ve uygulamalar gerçekleştirmektir. Sanatın faydalı olması ve bir araç olarak kullanılması, doğrudan eylemlerin sokakta değişimi "kendin yap" anlayışını ekseninde şekillendirmiştir.

Joseph Beuys

–

Free International University (FIU) for Creativity and Interdisciplinary Research

–

Arte Útil archive nr:
192

Initiator:
Joseph Beuys

Location:
Germany

Category:
pedagogical, politics, economy

Users:
Beuys, Klaus Staeck (1st chairman), Georg Meistermann (2nd chairman) and Willi Bongard (secretary), students.

Maintained by:
Its users

Duration:
1972-1988

Description:
A school outside the academic system that admitted all students. It was founded as an "organizational place of research, work, and communication" to ponder the future of society. One of the most pressing issues for the project was how to help realise the capacity of all individuals to be creative beings by advocating cross-pollination of ideas across disciplines as well as how to formulate the concept of individual freedom as the ability to shape social forms, through the transformation of resources.

Goals:
As a Free University it was intended to supplement the state educational system while at the same time campaigning for legal equality with that system.

Beneficial Outcomes:
The idea of the Free International University was revisited and taken further by various people and groups, including the author Rainer Rappmann under the FIU-Verlag and the F.I.U.s in Amsterdam, Gelsenkirchen, Hamburg, and Munich, which were begun by students of Beuys. They also include the organization Mehr Demokratie e.V. and the Omnibus for direct Democracy.

Images:

Görsel 2. Joseph Beuys, Free International University, 1972-1988. Erişim Tarihi: 23.07.2021, https://www.arte-Útil.org/

1972-1988 yılları arasında Free International University, Yaratıcılık ve Disiplinlerarası Araştırmalar adlı okul Alman sanatçı Joseph Beuys tarafından kurulur. Politik-ekonomi de dahil olmak üzere toplumun geleceğini düşünmek için "örgütsel bir araştırma, çalışma ve iletişim yeri" olarak kurulan Özgür Üniversite, devlet eğitim sisteminde eksik olan disiplinler arası çalışmayı bilim ve sanat arasındaki iş birliğini desteklerken, aynı zamanda eğitim sistemlerinde yasal eşitlik için kampanya yürütmesi amaçlanmaktadır. Dolayısıyla Arte Útil çalışmalarını kapsayan, akademik sistemin dışında bir üniversite inşa edilmiştir. Bu üniversitenin çalışmaları Arte Útil vakalarının örneklendiği araştırmalardır.

Arte Útil sözcüğünün etimolojik kökenine baktığımızda İspanyolca'da Arte Útil, Fransızca Art Útile iken İtalyanca'da Arte Útile'dir. Ancak İngilizce'ye çevirisinde Useful Art olarak ifade edilir ve bu sözcükle anlam kaybına uğradığı söylenebilir. "Útil" araç anlamına gelmektedir. Ancak İngilizce karşılığı olarak Useful Art, Arte Útil'in tam olarak anlam karşılığını barındırmaz. Türkçe'ye de yararlı sanat olarak çevrilen Arte Útil, sanatın bir araç olarak kullanılması gerektiğini ifade eder. Gündelik hayat pratiklerinde bir sosyal araç olarak çalışmak üzere planlanan pratik, acil ve sürdürülebilir çalışmaları kapsar. Arte Útil, estetik olarak yararlılık kavramının ve sanatta potansiyelinin araştırılmasını önerir. Dolayısıyla politik sanat ve sosyal meselelerle uğraşan sanatçıların üretimleri bu yolu takip eder.

Arte Útil kavramını yıllar sonra tekrar dillendiren Tania Bruguera'dır. Tania Bruguera, 1968 yılında Küba, Havana'da doğdu. Havana'daki Instituto Superior de Arte'de okudu ve ardından School of the Art Institute of Chicago'dan performans alanında MFA derecesi aldı. Sanat, aktivizm ve sosyal değişim arasındaki ilişkiyi araştıran uluslararası bir performans sanatçısı olan Bruguera, çalışmalarında siyasi ve ekonomik gücün toplumsal etkilerini inceler. Çok sayıda kurumla ve birçok kişiyle iş birliği yapar, böylece sanat eserinin tam olarak gerçekleştirilmesi, diğerleri onu benimseyip sürdürdüğünde gerçekleşir fikrinin altını çizer.

Tania Bruguera, sanatın bir işlevi olduğu ve uygulanması yoluyla sosyo-politik sorunlara çözümler öneren Arte Útil projeleri ve kavramına dair farkındalık yaratmıştır. Bruguera, yıllardır Havana'daki bir akademi aracılığıyla Arte Útil konusunu öğretiyor ve araştırıyor. Havana'da Queens Müzesi'ndeki Arte Útil laboratuvarı, New York Uluslararası Göçmen Hareketi'ndeki sanatçı ve Arte Útil Müzesi gibi çok farklı kuruluşla ortaklığını sürdürüyor. Tania Bruguera'nın Arte Útil projesi kapsamında iş birliği yaptığı kuruluşları sıralamak gerekirse; Asociación de Arte Útil; Van Abbemuseum, Eindhoven; Queens Museum, New York; the Office of Useful Art, Grizedale Arts, Coniston; Liverpool John Moores University ve Granby, Liverpool işbirliği ile başladı. Bunlara ek olarak Baltan Laboratories, Eindhoven ve The Luminary, St. Louis. Escuela de Arte Útil, Yerba Buena, San Francisco sanat merkezlerinde çalışmalarını sürdürmektedir.

Arte Útil, Tania Bruguera'nın sanat pratiğinden bir parçadır: Performans sanatı ve aktivizm arasında sanat üreten Bruguera, sıklıkla iktidar yapılarını eleştirir, doğrudan eylem pratikleri gerçekleştirir. Çalışmaları siyasi, ekonomik ve sosyal yaşamda karşı duruşlar, meydan okumalar, eleştiriler ve uygulanabilir alternatif pratikler, farklı çözüm önerileri sunar. Sanatçının ilgi çekici çalışmalarından ikisini incelemek gerekirse; ilk olarak sanatçının *Ana Mendieta'ya Saygı* adlı çalışma serisinden bahsedilebilir. Küba kökenli, Amerika'da yaşayan feminist performans sanatçısı, heykeltıraş, ressam ve video sanatçısı Ana Mendieta 1948'te doğar 1985'te şaibeli bir şekilde ölür. Bruguera, Mendieta'nın işlerini ya da yarım kalmış işlerini yeniden gerçekleştirir.

Görsel 3. Tania Bruguera, Tribute to Ana Mendieta (Homenaje a Ana Mendieta), Ana Mendieta'ya Saygı. 1985–96. Erişim Tarihi: 24.07.2021, https://www.taniabruguera.com

Tania Bruguera'nın ilk performansı, 1974'te Lowa'da Ana Mendieta tarafından gerçekleştirilen Kan İzi adlı performanstır. Bruguera aynı performansı 1985'te seyirci önünde yeniden tekrarlar. Bruguera, performansta kollarını bir domuz kanı kabına sokar, ellerini başının üzerine kaldırır ve duvara yapıştırır. Kollarını aşağı doğru sürükler. Duvarda "V" şeklinde bir kan izi kalır.

Bruguera erken dönem çalışmaları sayılan bu projesinde 36 yaşında hayatını kaybeden feminist sanatçının performanslarını ve gerçekleştiremediği projelerini yeniden uygular. Sanatçının başlangıçta tez araştırmasının konusu olarak ele aldığı bu çalışmaları sonrasında Mendieta'nın 1973-81 yılları arasında "Siluetas" adlı serisini yeniden

yaratarak devam ettirmiştir. Siluetas, toplumsal cinsiyetin doğallaştırılmasını yapıbozuma uğratan performans serisi olarak kimlik, vücut sıvıları, cinsellik, annelik, şiddet ve sansürle bağlantılı kavramları sorunsallaştırır.

Sanatçının bir diğer çalışması *Tatlin's Whispers* adlı Tate Modern'de gerçekleştirdiği performanstır.

Görsel 4. Tania Bruguera, Tatlin's Whispers, Tate Modern, 2017. Erişim Tarihi: 22.07.2021. https://www.tate.org.uk/

Tate Modern'in Türbin Salonu'nu ziyaret eden izleyiciler beklemedikleri bir anda biri siyah, biri beyaz iki atın üzerinde devriye gezen üniformalı iki polisle karşılaşır. Bu devriye gezen atlı polisler ziyaretçilerin galeri girişlerini kapatmalarını ya da küçük gruplar halinde bölünmelerini sağlar. Atlı polisler kalabalıkları kontrol altına alma taktiklerini kullanarak kitleyi yönetir. Güç kavramını hatırlatan bu çalışma 3. Enternasyonal Anıtı'nı tasarlayan konstrüktivist sanatçı ve mimar Viladimir Tatlin'e atıf yapar. Sanatçı sokak ve meydanlara ait atlı polisleri galeri mekanına taşır ve bununla iktidarın kontrol mekanizmalarını birebir sanat izleyicisi üzerinde deneyimlenmesini sağlar.

Arte Útil Müzesi sayfasında Arte Útil kavramın ne olduğuna yer veren bir metinde, kendi kendini örgütleyen gruplar, bireysel girişimler veya kullanıcı tarafından oluşturulan içeriğin yükselişi yoluyla olsun, insanlar bir zamanlar devletin alanında olan sorunlarla başa çıkmak için yeni yöntemler ve sosyal oluşumlar geliştiriyorlar. Arte Útil vaka çalışmaları, bu girişimlerin nasıl münferit olaylar olmadığını, çağdaş dünyamızı şekillendiren küresel bir hareketin parçası olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda vaka çalışmaları herkesin dahil olabileceği, her grubun yeni fikirleri ve çözüm önerileri ile ortaklaşabileceği bir platformu oluşturur. Belli kriterlere uygun olması bu ortaklaşmayı sağlamak için yeterlidir. Arte Útil projelerini oluşturan kriterler; Tania Bruguera'nın yanısıra Queens Museum (New York), Van Abbemuseum (Eindhoven) ve Grizedale Arts (Coniston) küratörleri tarafından belirlenmiştir. Arte Útil derneğinin sayfasında paylaşılan kriterler aşağıda sıralanmıştır.

> "Toplum içerisinde sanat için yeni kullanımlar önermek.
>
> Sanatın etkili olduğu (yönetimsel, hukuki, eğitsel, bilimsel, ekonomik vb.) açılardan alanın sınırlarını zorlamak.
>
> Zamanın takipçisi olmak, güncel gerekliliklere sessiz kalmamak.
>
> Uygulanabilir ve gerçek durumlar işlevi göstermek.
>
> Eser yaratıcılığı yerine girişimci olmayı, izleyici olmak yerine kullanıcı olmayı teşvik eder.
>
> Kullanıcılara pratik, yararlı sonuçlar sunmak.
>
> Değişen koşullara uyum sağlarken sürdürülebilirliği benimsemek.
>
> Estetiği dönüşüme dayalı bir sistem olarak yeniden yapılandırmak" (Bruguera, 2013).

Tania Bruguera'ya göre Arte Útil, sanatın sadece bir öneri olarak artık yeterli olmadığı anlayışıyla ilgili olup teklif ya da eleştiri durumundan gerçekte uygulama durumuna geçer. Sanattan gelen önerilerin bir sonraki adımını atması ve uygulanması gerektiğini, ulaşılamaz olanın, arzu edilen imkansızlığın, varolanın, gerçek ve işlevsel alanın parçası olmanın ve uygulanabilir bir ütopya olarak adlandırılabileceğini iddia eder (Bruguera, 2017).

Arte Útil, katılımcıların önerilen dünyada yaşamanın nasıl bir his olduğunu deneyimleyebilecekleri bir program, gerçek bir şey olarak başlatılmalıdır. Uzun vadeli bir formatta çalışmasını sağlayabilecek, yani tekliften fayda sağlayan ve onu daha çok kalıcı bir duruma veya varlığa götürebilecek kişilerle gösterilmeli/paylaşılmalıdır. Arte

Útil olarak yapılan sanatın planlı bir eskimesi yoktur; aksine, sanatçının daha sonra müdahalesi olmadan başkalarının tekrar alabileceği ve devam edebileceği bir öneridir. Sanatçılar onun potansiyel yaşamını önerir: Bazı projeler kısa ve spesifik olarak hayal edilir; diğerlerinde, insanların yaşamlarında daha uzun bir yankı uyandırma ve bir bütün olarak toplum tarafından sahiplenilme arzusu vardır. Arte Útil'in tüketmekle değil, bir şeyler yapmakla ilgisi var. Arte Útil, sevgiyi etkinliğe dönüştürür (Bruguera, 2017).

Arte Útil vakalarında başarısızlık bir olasılık dahilinde değildir. Projenin başarısız olması onun Arte Útil olmadığı anlamına gelir. Sanatçılar, proje önerilerinin gerçekten işe yarayabileceği formları bulma zorunluluğu taşır. Dolayısıyla sanatın yapıldığı araçlar, sanatçının kaprisli bir idealine değil, gerçekte neyin başarılabileceğine, dayattığı sınırlara ve hayal edilenin gerçekliğinin hangi noktaya kadar zorlanabileceğine bağlıdır denilebilir. Dolayısıyla bir Arte Útil projesinin sınırlarını, yapıldığı kişilerle olan ilişkisinin yanı sıra işin yapıldığı koşullarda meydana gelen dönüşümler belirler. Bu bağlamda mükemmel an, proje zaten hareket halindeyken, onun için yapıldığı insanlar onu anladığında, onu sanatçıdan alıp kendilerine ait kıldıklarında ortaya çıkacaktır.

Küratör Oriol Fontdevila Arte Útil'den formalizm ve kurumsal eleştirinin ontolojilerini farklılaştırmaya yönelik bir meydan okuma olarak bahseder: "İlki sanatın üretimi ve tüketimine odaklandı, ikincisi ise bu yapıdan daima kaçmaya çalışır" olarak ifade eder (Fontdevila, 2017). Dolayısıyla Arte Útil insanları geliştiren, dönüştüren, çoğaltan uygulamaları ile olumlu bir tavır ve uygulamanın tezahürüdür. Ancak Arte Útil'in her şeyde iyiyi yanlış gören bir görüşle hiçbir ilişkisi yoktur; daha çok insanların büyüme olasılığına inanır. Sanatı bir araç olarak kullanan sanatçılar doğrudan, gerçeklikte çalışır. Farklı bir toplum var etmek fikirleri uygulamaktan geçer. Bruguera'ya göre Arte Útil, "bir sosyal sanat uygulama biçimi olarak izleyici için bir giriş noktası işlevi gören, sosyal olarak tutarlı sanatsal bir malzemedir. Sanat eseri ile bilgiye sahip olmayan izleyici arasında var olan ve esere erişimin imkânsız olduğu bariyerlerin olduğu bir alanda yapıtın izleyici için yararlılığı, çağdaş sanatta bilgisiz/ilişkili olmayan izleyicinin bu iletişim ve ilgi engelini çözmenin anahtarıdır denilebilir. Kaynakların metaforlar, alegoriler ve diğerleri olarak kullanımının yer değiştirmesidir; işi yorumlamak ve takdir etmek için bir sistem olarak kullanışlılığı kullanarak işin fikrini anlamak için bir başlangıç olduğunu belirtmek gerekir." (Bruguera, 2017).

Tania Bruguera, Arte Útil çalışmalarının önemli bir ayağı olan Asociación de Arte Útil'i (Arte Útil Derneği) kurarak sanat fikrinin gündelik yaşamın bir parçası olarak toplumsal değişimde bir rolü olması gerektiğini ifade eder. Sanatı toplumda etkisinin görülür olması gereken bir süreç olarak teşvik eden Asociación de Arte Útil platformu, uluslararası iştirakçileri ile birlikte ve "Arte Útil" kavramı bağlamında kategorilere yıllara göre araştırılabilecek vakaların arşivi paylaşımı ve vakaların uygulanması için çözümler geliştirmek üzere çalışmalarını sürdürür.

Görsel 5. Asociacion de Arte Útil, 2013.
Erişim Tarihi: 21.07.202, https://www.arte-Útil.org/

Bir başka Arte Útil kavramı ekseninde çalışma yürüten organizasyon Havana'da bulunan Arte Útil Akademisi'dir. Kavramın öğretildiği ve araştırıldığı ve Arte Útil arşivinin yer aldığı dünya çapında çok sayıda atölye çalışmasının yapıldığı, sergi ve seminerlerin etkin olarak gerçekleştiği bir akademidir. Arte Útil kuruluşlarının flaması olarak kullanılan ters A harfi Arte sözcüğünün baş harfidir. A harfinin ters yazılmış olması Útil sözcüğünün baş harfini işaret eder.

Görsel 6. Arte Útil Flaması, Erişim Tarihi: 22.07.2021. https://www.arte-util.org/

Görsel 7. Tania Bruguera, Escuela de Arte Útil, Tania Bruguera: Güçle Konuşmak / *Hablándole al Poder*. Yerba Buena Sanat Merkezi, San Francisco, 2017. Erişim Tarihi: 22.07.2021

Escuela de Arte Útil (Yararlı Sanat Okulu) temsil etmek yerine eyleme geçirmeyi tartışan, öğreten bir okul. San Francisco'da, güçlü aktivist kökleri olan ve topluluk katılımına odaklanan, koleksiyoncu olmayan bir sanat organizasyonu olan Yerba Buena Sanat Merkezi, Kübalı sanatçı Tania Bruguera'nın çalışmaları hakkında bir anket açar ve sanatçının büyük projelerine genel bir bakışın yanı sıra, "Güçle Konuşmak / *Hablándole al Poder"* adlı sekiz haftalık bir alternatif sanat okulu içeren bir program hazırlar. Arte Útil kavramı ve çalışmaları sanatçı Tania Bruguera tarafından öğretilir, tartışılır.

Escuela de Arte Útil (Yararlı Sanat Okulu), Bruguera'nın otuz yıldır pratiğini tanımlayan, sosyal olarak bağlı sanat türüne ilişkin dikkatle tanımlanmış anlayışına odaklanır. "Arte Útil" kelimenin tam anlamıyla İngilizce'ye "faydalı sanat" olarak çevrilirken, Asociación de Arte Útil tarafından tanımlanan standartları karşılayan projeler, stratejik olarak daha büyük bir sosyal araç olarak çalışmak üzere tasarlanmış pratik, acil ve sürdürülebilir çalışmaları göstermektedir. Arte Útil, izleyicilere yalnızca bir tür işlevsel fayda sağlamaz; eserin izleyicisini kullanıcı haline getirir. Bruguera, Arte Útil'i toplumsal olarak angaje olan diğer sanat türlerinden etki açısından değil, niyet açısından ayırıyor: "Her sanat eseri potansiyel olarak yararlıdır, ancak Arte Útil, sanatın toplumsal değişim için nasıl bir araç olabileceğini özellikle araştırıyor." Arte Útil, sanatsal pratiği ve araştırmayı özellikle üretmek için kullanır ve en önemlisi, sosyal yapıları ve davranışları bozan veya değiştiren stratejiler ve taktikler uygular.

Arte Útil'in anlamı, sanatsal pratikte üretilen, insanlara açıkça faydalı bir sonuç sunan bir şeyi hayal etmek, yaratmak, geliştirmek ve uygulamaktır. Sosyal bir araç olarak

sanatı kullanmak sanatın kendisidir çünkü gerçek dünyada henüz var olmayan bir önerinin detaylandırılmasıdır ve bir şeyin daha iyi yapılabileceği umudu ve inancıyla, gerçekleşmesi için koşullar henüz orada olmasa bile, yapılır. Sanat olmasını istediğiniz şeylerin olması için koşullar varmış gibi davrandığınız ve henüz öyle olmasa da herkesin önerdiğimiz şeyle hemfikirmiş gibi davrandığınız alandır. Sanat geleceği şimdide yaşamayla birlikte inandırıcılığa sahiptir ve inancın kendisinden daha fazlasına sahip olmadığımızı hatırlatarak geleceği uygulamaya başlamanın tam kendisidir (Bruguera, 2017).

Arte Útil uygulamaları, onları barındırmak için tasarlanmamış kavramsal ve fiziksel mimarilere dahil etmenin yaratıcı yollarını bulmanın arayışı sonucu Van Abbemuseum'un eski binası, sanatın kullanım değerinin ve sosyal işlevinin test edildiği bir yer olan Arte Útil Müzesi olarak yeniden açılır. Arte Útil Müzesi, toplumda nasıl davrandığımızı değiştiren taktikler üreterek faydalı sonuçları hayal eden, yaratan ve uygulayan iki yüzün üzerinde vaka çalışmasının bir arşivini sunar. Vaka çalışmaları belli başlı taktikleri: Kendiniz Kullanın, Kurumsal Yeniden Amaç, A-Legal, Space Hijack, Açık Erişim, Mevzuat Değişikliği ve Reform Sermayesi. Müzede sanatçıların uzun süreli çalışması için gerekli olan kentte zaman geçirmesi, keşfetmesi ve etkinliklerin kentin yerel organizasyonları ile iş birliği içinde düzenlenmesi sağlanır.

Görsel 8. Tania Bruguera, Long Term Project: Immigrant Movement International.

Erişim Tarihi: 22.07.2021. http://immigrant-movement.us/wordpress/2011/

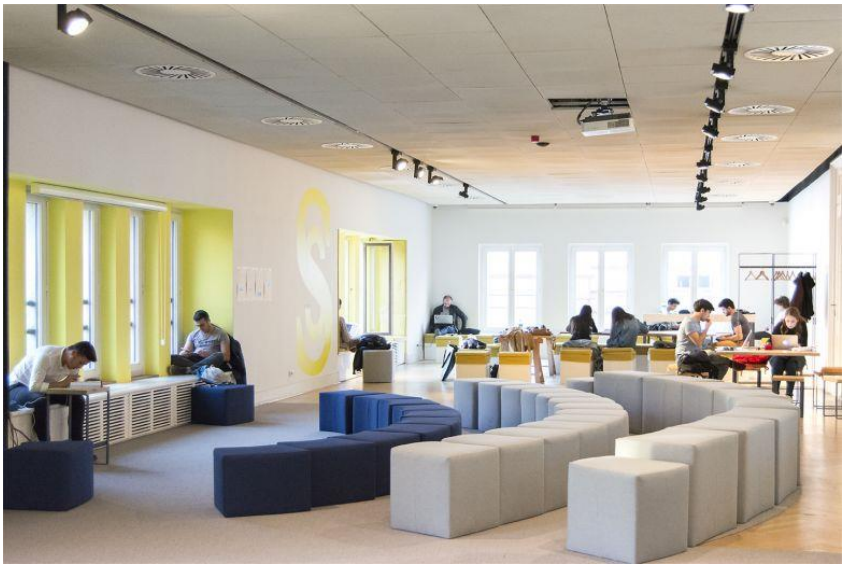
Tania Bruguera'nın Creative Time ve Queens Museum of Art tarafından sunulan Uluslararası Göçmen Hareketi, sanatçı tarafından başlatılan sosyo-politik bir hareket olarak uzun vadeli bir sanat projesidir. Bruguera, hareketin merkezi olarak hizmet verecek olan Queens'in çok uluslu ve ulusötesi mahallesinde esnek bir topluluk alanı yaratmak için bir yıldan fazla sürdüreceği bu projesi ile hem yerel hem de uluslararası

toplulukları bir araya getirmenin yanı sıra sosyal hizmet kuruluşları, seçilmiş yetkililer ve göçmenlik reformuna odaklanan sanatçılarla birlikte çalışmıştır. Bruguera, uluslararası göçmen hareketi çalışmaları, göçmenlerin farklı alanlarda karşılaştığı sorunları araştırmayı ve siyasi temsil bakımından göçmenlerin karşı karşıya olduğu koşullar hakkında artan endişeleri inceleyip çözüm üretebilmeyi önerir.

Görsel 9. Arte Útil Museum, 2013. Erişim Tarihi: 22.07.2021. https://museumarteutil.net/

Müzeler kurulduğu dönemlerde "yerel, bölgesel ya da ulusal kültürü derlemek, bunu gelecek kuşaklar için korumaya almak, araştırmak ve toplumu bu konuda eğitmek" ile yükümlü iken giderek kendilerine daha kolay ulaşılması ve izleyici katılımının sağlanması yönünde bir perspektif sunar. Ancak müzeler "katı bir geçmişe dayanan otoriter kuruluşlar olmaktan sıyrılıp farklı kesimlerin ihtiyaçlarına duyarlı, toplumlarla mümkün olduğunda iletişim kuran, bazen de zor tartışmalı konuları gün yüzüne çıkaran kurumlar haline" dönüşme sinyalleri vermektedir (Merriman, 2000, s. 69). Ancak Arte Útil Müzesi müzelerin nasıl olması gerektiği üzere çok farklı bir bakış açısına sahiptir. "Müze anlam üreten bir makinedir. Bir makine gibi işlevi harekete bağımlıdır: Sonuçta hareketsiz bir makine anlamsızdır." (Schubert, 2015, s.142). Dolayısıyla hareketin gerekliliği müzelerin aktif kullanımı üzerine kurulu olan, sürekli olarak değişen ve yenilenen tarafına dikkati çeker. Tam da Arte Útil Müzesi, müzeleri kullan sloganı ile yaşam, tartışma ve uygulama merkezi olarak bu işlevini yerine getirmektedir. Yapılan çalışmaları "insanlarla müzenin olanaklı kıldığından daha doğrudan bir teması amaçlayan bir sanat" olarak tanımlayabiliriz (Danto, 2014, s.224). Dolayısıyla müzeyi kullan sloganı ile Arte Útil Müzesi birtakım sorulara cevap arar. Müzeyi nasıl kullanabiliriz? Müzeler nasıl bir üretim ve çıktı merkezi haline gelebilir? Bu proje ile müzeyi, izleyicilerin kullanıcı olduğu ve kolektif, dönüştürücü enerjinin dış dünyada kullanılmak üzere üretilebildiği bir "Sosyal Enerji Santrali"ne dönüştürmek amaçlanır. Arşivdeki vaka çalışmaları, "Sosyal Enerji Santrali" için ihtiyaç duyulan yakıt sunumlar, kullanıcıların

taktikleri ve metodolojileri sayesinde kendi amaçlarına göre yeniden tasarlamaları için bir araç sağlar. Böylece yeniden tanımlanan ve yeniden üretilen bir mekâna dönüşür.



Görsel 10. Yararlı Sanat Ofisi, SALT Galata**,** İstanbul. Erişim Tarihi: 22.07.2021, https://saltonline.org/tr/1667/yararli-sanat-ofisi

Müzelerin işlevleri, nasıl olması gerektiği kuruluş misyonları tartışmaları eşliğinde SALT (İstanbul) kullanıcılar lehinde bir müze tasviri üzerine çalışmalarını şekillendirmiştir. Kullanıcılara açık mekân ve arşivi sunan SALT, ortak yarar niyeti üzerine araştırmalarını sürdürür. Kentte bireysel, kolektif ya da farklı kuruluşlarla ortak çalışmaların teşvik edildiği sinema, performans, fotoğraf, edebiyat ve gıda alanlarında kurulan çok sayıda iş birliği vardır. Kentte yaşama biçimlerini dert edinen tartışmalar ve araştırmalar eşliğinde SALT'ın müdahil olduğu alanlar günden güne genişlemektedir.

SALT, müzelerin varlığını içinde bulundukları çıkmazı sorgulamaya ve kurum ile kullanıcı arasındaki birlikte öğrenme imkânını geliştirmeye odaklanan Yararlı Sanat Ofisi'ni 2017'de kurar. Bu ofis uluslararası kültür kurumları ile üniversitelerin yer aldığı Arte Útil Derneği ortaklığında kurulur. "Arte útil" kavramı ekseninde oluşturulan platform, sanatın araç gereç kadar kullanışlı olabileceği fikri üzerinden şekillenir ve öneri de bu yöndedir. Arte Útil çalışmaları, dünyanın farklı coğrafyalarından bu kapsamda gerçekleştirilmiş olan sanat çalışmaları birer "vaka" olarak bir araya getiren çevrimiçi bir arşivi paylaşıma açar. Bunun yanında sergi, seminer ve atölye çalışmaları ile araştırmalarını sürdürür. İstanbul Karaköy'de bulunan SALT Galata'nın üçüncü katında yer alan "Yararlı Sanat Ofisi"nde oluşturulan çevrimiçi arşive Türkiye ve yakın coğrafyadan vakalar eklenmiş/eklenmektedir. Bu ofis çeşitli programlar aracılığıyla arşivinde yer alan çalışmaların irdelenmesini, sanatçı ve akademisyen tanımlarının dışına kalan bir "profesyonel kullanıcı" grubunun oluşumunu hedefler. Tania Bruguera'nın

çeşitli dönemlerde SALT'ın yararlı sanat ofisinin organize ettiği birtakım etkinliklere dahil olduğunu da buraya ekleyebiliriz.

Sonuç

Tania Bruguera'nın öncülüğünde kurulan Arte Útil organizasyonları uluslararası destekçileri ile işbirliği sayesinde gittikçe çeşitlenmekte, genişlemektedir. Arte Útil okul, müze, dernek gibi platformlar aracılığıyla alternatif eğilimleri destekler, teşvik eder, değişim projelerini anlamak ve uygulamak için sanatı bir araç olarak kullanır. Arte Útil çeşitli sanat ontolojileri hakkında geniş bir geçmişe ve bilgiye sahip çevrelerle ortaklaşan sürekli değişen ve gelişen bir yapıya sahiptir. Arte Útil'in sürekli değişken önermesini kendi mantığı içinde dönüşen, organize eden ve yeni şeyler öneren canlı bir kavram olarak ifade etmek mümkündür. Bu bağlamda yaşayan bir kavramdan söz edilebilir. Amaçları bilgiyi paylaşmak ve birlikte yaratmak isteği olan bu yaklaşım biçimi dünyanın herhangi bir coğrafyasında hiç umulmadık zaman ve mekânda karşımıza çıkabilir. Arte Útil, alternatif yaklaşımı ile değişimin kıvılcımını ateşleyebilir, yeni durumlar yaratabilecek gizil gücü her vakasında barındırır.

Kaynakça

Acar, Barış. (2016). Çağdaş Sanatın İtibarsızlaştırılması Kime Yarar? Erişim Tarihi: 02.08.2021. https://www.artfulliving.com.tr/sanat/cagdas-sanatin-itibarsizlastirilmasi-kime-yarar-i-6606

Arte Útil Museum, Erişim Tarihi: 18.08.2021, https://museumarteÚtil.net/about/

Arte Útil Derneği, Erişim Tarihi: 19.08.2021. https://www.arte-Útil.org/

Bruguera, Tania. Erişim Tarihi: 18.08.2021, http://www.taniabruguera.com/

Carey, John. (2020). *Sanat Neye Yarar?* Vakıf Bank Kültür Yayınları, (Çev. Orhan Düz) İstanbul.

Danto, Arthur. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Göçmen, Doğan. (2019). *Başka Bir Sanat Mümkün mü?* Sanat, Siyaset, Estetik İlişkisine Eleştirel Yaklaşımlar. (Der. Serhat Yüksekdağ). Patika Kitap.

Jo Anna, Isaak. (2020). Women Artists and the Arte Útil Movements, Department of Art History and Music, Fordham University, New York, US.

Merriman, Nick. (2000). Müzeler Koleksiyonerler İçin mi, İnsanlar İçin mi? İngiltere'de Müzelere Ulaşmada Artan Olanaklar Üzerine Son Gelişmeler", Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar-Küreselleşme ve Yerelleşme, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s.69.

Salt Araştırma (Yararlı Sanat Ofisi), 2017. ErişimTarihi:18.08.2021, https://saltonline.org/tr/1667/yararli-sanat-ofisi

Schubert, Karsten. (2015). *Küratörün Yumurtası*, Çev. Rana Smith, One-Off Press.

Thompson, A.K. (2011). 2015. *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik*, Derleyen A.Kuryel, B. Fırat. (Çev. Elçin Gen), İletişim Yayınları, Ankara.

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF COMMUNICATION AND ART

Yıl/Year:2 Sempozyum Özel Sayısı/Special Issue of The Symposium,

Kasım/November, 2021, s. 189-203

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
Yayın Geliş Tarihi:09-09-2021

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date
Yayınlanma Tarihi:30-11-2021

ISSN: 2757-6000

Selcan Kalın

Atatürk Üniversitesi
kalinselcan@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6466-471X

FERNANDEZ ARMAN VE DAVİD HAMMONS'UN ESERLERİNİN İNCELENMESİ*

Özet

Sanat tarihin de sanat anlayışlarının oluşum süreçleri içerisin de her anlayışın ve sanatçıların fikirleri, tekniği, dili ve malzeme kullanımı açısından farklılıklar arz etmiştir. Bu anlayışlar yüzyıllar içerisin de sanatta değişimler sınır tanımamıştır. Bu değişimler sanat temelli anlayışlara ve farlı fikirlerin oluşumunu ortaya koymaktadır. 20-21. yüzyıl da sanatın tuval yüzeyinde bağlı kalınmadığına sanat akımlarında ve sanatçıları tarafından yenilikler sunulmuştur. Oluşan bu yenilikler sanat diline, tekniğine ve malzeme kullanım da sınır tanımadan yansımıştır.

Sanatçıların eserlerindeki felsefelerini oluştururken kurguladığı ve tasarımların da tuval yüzeylerin de boyanın yanında gerçek nesnelerin kullanımını da yer vermişlerdir. Aynı zaman da sanat anlayışlarının temsili durumu halini getirmişlerdir. Gerçek ve somut nesnelerin kullanımı; sanatçı tarafından bazen bulmaca, bilmece ya da şiirsel anlatımla izleyiciyi düşünmeye çalıştırmıştır.1960'lı yıllarından başlayıp çağdaş sanata kadar süregelen toplumsal, sosyo-kültürel, psikolojik, teknolojik, bilimsel gibi sanatsal yönden ele alınan konulara yer verilmiştir. Sanatçılar açısından sanatsal ifade biçimi olarak üslup, teknik

* Bu makale, Uluslararası İletişim ve Sanat Sempozyumu (4-5 Eylül) kapsamında sunulan "Fernandez Arman ve David Hammos'un Eserlerinin incelenmesi" adlı bildiri tam metninin genişletilmiş halidir.

ve reel malzeme kullanımı açısından olmuştur. Söz konusu reel ve somut malzeme kullanımı yönünden sanatçılar, günlük yaşamda kullanılan eşyalar sanatlarının merkezinde yer vermişlerdir.

Bu çalışma da Fernandez Arman ve David Hammons'un eserleri incelenmesi yönünden sanatçıların eserlerindeki üslup, birden fazla disiplinin kullanımı, teknik ve malzeme kullanımının plastik sanatlar da analizleri yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fernandez Arman, David Hammons, Eser, Çağdaş Sanat.

A REVIEW OF THE WORKS OF FERNANDEZ ARMAN AND DAVID HAMMONS

Abstract

In the history of art and in the formation processes of art understandings, each understanding and artists' ideas, techniques, language and materials have differed in terms of use. Changes in art over the centuries knew no limits with these understandings. These changes reveal art-based understandings and the formation of different ideas. In the 21st century, innovations were presented by art movements and artists, as art was not adhered to on the canvas surface. These innovations have been reflected in the language of art, technique and use of materials without any limits.

While creating the philosophies of the artists in their works, they also included the use of real objects in their designs and canvas surfaces as well as paint. At the same time, they have become the representation of the understanding of art. Use of real and tangible objects; by the artist, he sometimes made the audience think with a puzzle, riddle or poetic expression. The topics covered in artistic aspects such as social, socio-cultural, psychological, technological and scientific, starting from the 1960s and continuing until contemporary art, are included. For the artists, the style as a form of artistic expression has been in terms of the use of technical and real materials. In terms of the use of real and tangible materials in question, the artists have placed the items used in daily life at the center of their art.

In this study, the style in the works of the artists, the use of more than one discipline, the use of techniques and materials in the plastic arts were analyzed in terms of examining the works of Fernandez Arman and David Hammons.

Key Words: : Fernandez Arman, David Hammons, Artwork, Contemporary Art.

Giriş

Sanat akımlarının oluşum ve gelişim süreçlerin de sanatçılar eserlerini ortaya koyarken farklı teknikler, biçimler, malzeme kullanımları sanatsal açıdan önemlilik arz etmiştir. Sanat tarihin de plastik sanatlar da iç ve dış mekân da sergilenen eserler de yüzey üzerinde kullanılan gerçek nesnelerin parçalara ayrılması, bükülmesi, boyanması, dikilmesi biçimsel sorgulamalara girilmiştir.

Plastik sanatlar da sanatçının konu, dil, teknik ve malzeme kullanımı çeşitlilik sağladığından çevrenin ve toplumun aynası olarak beslenmiş ve referans olmuştur. Bununla birlikte, sanat temelli resim alanında çalışan sanatçılar sanat yaklaşımları,

çalışmalarındaki biçim, teknik, malzeme kullanımı ve verdikleri mesajlar eserin yaratım süreçlerini etkilemiştir.

Bu çalışma da 20-21. yüzyıl da üretken sanatçılardan Fernandez Arman ve David Hammons'un eserlerinde incelemeleri ve analizleri yapılmıştır. Farklı teknik, üslup ve malzeme kullanan Fernandez Arman azlık-çokluk, üretim-tüketim konuları işleyerek seri yerleştirmeleri dikkat çekmektedir. Arman çalışmaların da bu konuları vurgulamak için çalışmaların da günlük hayattaki, sıradan, reddedilmiş kullanılmayan eşyaları yığıntılar hâlinde kullanmıştır. David Hammons da yaşadığı Afrika yerel kültüründen beslenerek Afrika-Amerika kültürünü konu edinmiştir. Sanatçı kumaş, muşamba, kemik, şişe kapakları, cam şişelerini kullanarak sosyo-ekonomik, sosyo-psikolojik gibi temaları çalışmaların da değinerek dikkat çekmiştir.

Yöntem

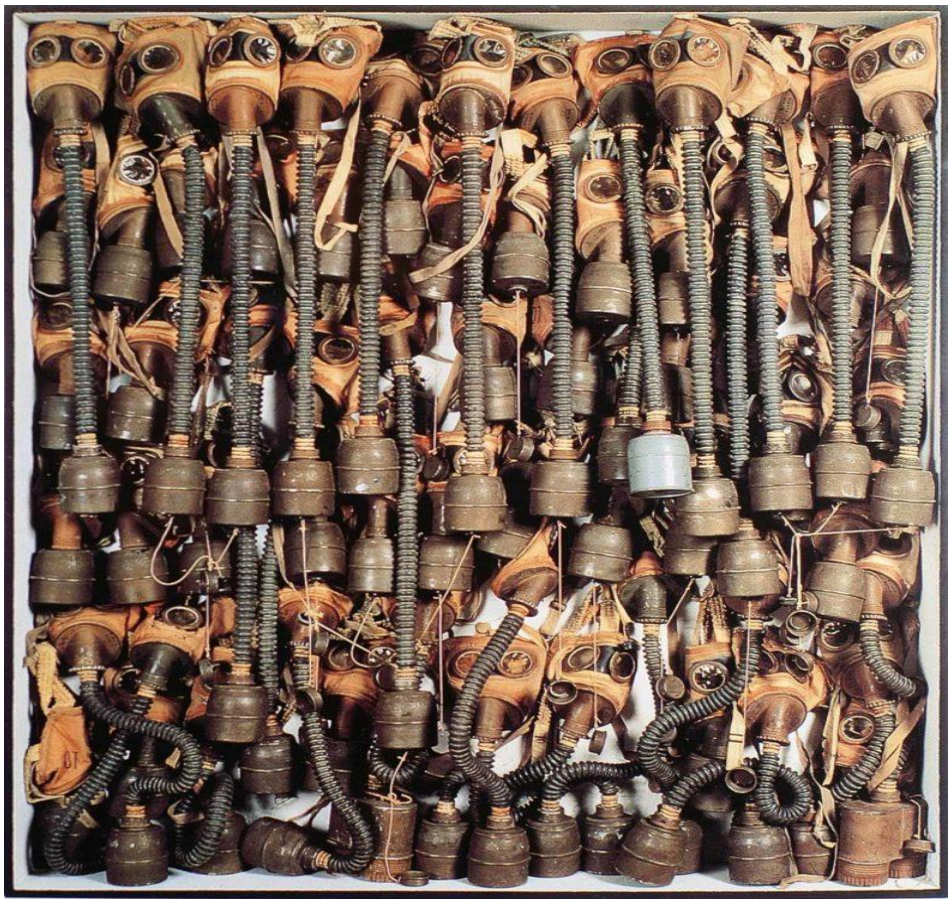
Çalışma da nitel yaklaşımdan görseller de ise betimleme çalışmasından yola çıkılarak yapılmıştır. Bu doğrultuda nitel araştırma yöntemin de doküman olarak yerli ve yabancı görsel ve yazılı kaynaklar araştırılıp incelenmiş ve literatür taraması yapılmıştır. Kitap, makale, tez ve internet sitelerinden başvurularak kaynaklık sağlanmıştır. Fernandez Arman ve David Hammons'un eserlerinin incelenmesi ve analizleri yapılarak sanatçıların eserlerinin felsefesi, üslup, teknik ve malzeme kullanımlarının araştırmalarına başvurulmuştur.

Fernandez Arman(1928-2005):

1928 yılında Fransa'da doğmuştur. Fransa'nın Nice'deki Ecole Nationale des Arts Décoratifs'te mezun olmuştur. Arman babasının yaptığı yağlı boya ve çektiği fotoğrafları çocukluk yaşların da babasını çalışmalarını örnek alarak sanatçı da resim yapmaya başlamıştır. Nicolas de Staël'in ve Vincent Van Gogh'tan esinlenerek soyutlamalar yapmıştır (Arman, t.y. : 1.paragraf).

Sonraki çalışmaların da iki boyutlu nesneleri sanat nesnesi olarak seçmiş ve sanata dönüştürmüştür. Fransa'da doğan Amerika'lı sanatçı çalışmalarında yer alan nesnelerde tekrarlılık ve seriliği deforme edip formsal bir düzene koyarak sunmuştur. Genellikle sanatçı bu tekrarlılığı toplumun sosyal ve psikolojik yansımalarına eşlik etmiştir. Bu yansımalar sanatçının çalışmaların da kaybolmuşluk, sıkışmışlık, sınırlılık, yaşanılmışlık, cinsellik ve seri üretim gibi konu edinmiştir. Bununla birlikte modern-çağdaş dönemdeki asamblaj çalışmalarındaki Kavramsal, Minimalist ve Yeni Gerçekçilik sanat anlayışlarına dikkat çekmektedir. Bu çalışmalar da Fransız avangard sanatçısı Marcel Duchamp'ın hazır nesne kullanımı fikrinden yola çıkarak çalışmalarını ortaya koymuştur. Arman, çalışmaların da bisiklet parçaları, taraklar, tıraş fırçası, musluklar, tekerlekler, kaşıklar, yağlı boya tüpleri, enstrüman aletleri, boya fırçaları, saatler, cd ve kapı anahtarları gibi

iki ve üç boyutlu nesneleri kırarak, keserek ya da parça bütün ilişkisini kullanarak yerleştirmeler yapmıştır.



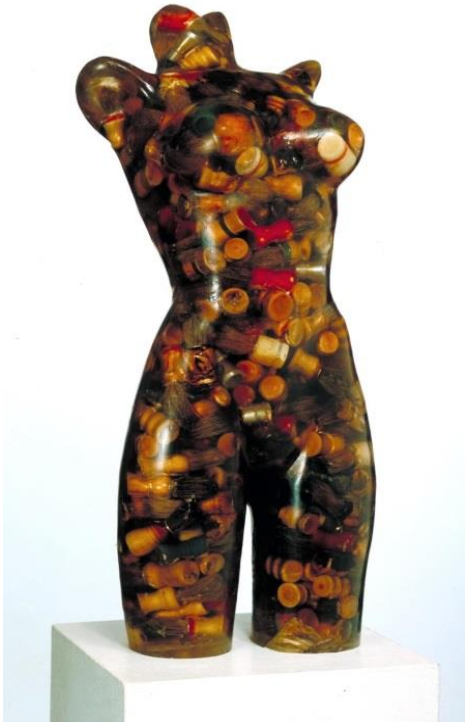
Görsel 1. Fernandez Arman, *"Home Sweet Home (Evim Güzel Evim)"*, Bir Kutuda Gaz Maskeleri, 1960.

https://www.dailyartmagazine.com/arman-works-you-need-to-know/

Fernandez Arman, *"Home Sweet Home (Evim Güzel Evim)"*(Görsel 1) adlı çalışmasın da gaz maskeleri birikmiş bir şekil de ya da yığıntı halinde rast gele kutu içine montelenmiştir. Bu gaz maskeleri kutu içerisinde yukarıdan aşağıya doğru aynı hiza da yer alacak şekilde plastik hortum ve metal uçları ile birlikte sarkıtılmıştır. Sanatçı, yukarıdaki maskelerin arasına boşluğu dolduracak şekilde diğer gaz maskeleri de boşluk kalmayacak sıklıkla yerleştirmiştir. 1960'lı yıllar da kullanılan bu gaz maskeleri kalabalıktaki hastalıklardan korunmayı temsili olarak tehlikeyi ve o yıllar da savaşa karşı duyulan korkuyu ifade etmiştir.

Arman, o yıllardaki devam eden savaşın sosyo-psikolojisinin etkisiyle toplumun çektiği sıkıntıları ve yaşadıklarından beslenerek bunu dolaylı olarak sanatına yansıtmıştır. Sanatçı, sanatında nesne olarak gaz maskelerini seçmiş ve sanat anlayışın da sanat nesnesi olarak hazır nesne olan bu maskeleri kullanmıştır. II. Dünya Savaşının etkisiyle savaşın iz bırakmışlığını ironik ve pararodik bir söylemle anlatarak savaşa göndermeler de

bulunmuştur. Arman, çağdaş bir üslup kullanmış ve çeşitli ve farklı nesneleri sanat nesnesi olarak sanatına dâhil ederek sanata dönüştürmüştür.



Görsel 2. Fernandez Arman, *"Tıraş Fırçalarından Venüs",* Tate Gallery, Londra, Karışık Malzeme, 1969.

https://www.tate.org.uk/art/artworks/arman-bluebeards-wife-t03380

Fernandez Arman, *"Tıraş Fırçalarından Venüs"*(Görsel 2) adlı çalışmasında şeffaf plastikten yapılmış başsız venüsün içerisine yerleştirilen çeşitli ve farklı kimlikteki kişilerin kullandığı tıraş fırçalarını sanatçı fırçaların renk ve biçim çeşitliğinden yararlanmıştır. Bu tıraş fırçaların bir kısmı tahtadan bir kısmını da demir uçlardan yapıldığı görülmektedir. Arman, istiflenmiş bir şekil de cinsiyet kavramına dikkat çekmiştir. Sanatçı kime ait olduğu ya da sosyal kimliği belli olmayan bu nesneleri yığıntılar halinde boşluk olmayacak şekilde polyesteri kaplayacak şekilde yerleştirmiştir. Fernandez Arman, bu çalışmasında kaide üzerine yerleştirilen enstalasyon da tıraş fırçalarını çağdaş bir dil kullanarak sanat nesnesi olarak kullanmıştır.

Arman, *"Madison Caddesi",* (Görsel 3) adlı çalışmasında yığıntılara halinde farklı, belirsizlik arz eden kişilerin kimliklerini, cinsiyet temalarına değinerek kadın olgusuna vurgu yapmıştır.

Sanatçı, farklı kimlik ve kişilerin giydiği renkli ve dokudaki bayan ayakkabıları topuklu olması Madison Caddesindeki "tık tık "ayakkabı sesiyle yürüyen kadınlara

göndermelerde bulunmaktadır (Arman, t.y. : 3. paragraf). Bununla birlikte bu cadde de yürüyen kadınların ayakkabı sesleri Arman'a ilham kaynağı olup bu eseri oluşturduğunu göstermektedir.

Görsel 3. Fernandez Arman, *"Madison caddesi"*, Bir Kutuda Topuklu Kadın Ayakkabıları, 1962.

https://expliquemoilartcontemporain.tumblr.com/post/175584571727/accumulation-obsession-madison-avenue-1962

Fernandez Arman, ayakkabıları boşluk olmayacak şekilde topukları bazen yukarı gelecek şekilde bazen de ayakkabıları iç içe yerleştirdiği gözlemlenmiştir. Bu ayakkabılar genellikle siyah, krem, kahverengi ve bir tane kırmızı ve mavi çift ayakkabı kullanmıştır. Bu çalışmayı bir kutu içerisine ayakkabıları yerleştirerek gerçekleştirmiştir. Yığıntılar, halinde yerleştirilen bu ayakkabılar merkez de olmak üzere alt tarafta siyah ayakkabı ve mavi ayakkabılar üzerinde denge kurulacak üst üste birikinti şeklinde dizmiştir.

Arman, topuklu kadın ayakkabılarını seri halinde bazen bükmüş bazen de farklı noktalara dağılan ayakkabıların yeniden tekrar etmesi kısır bir döngüyü çağrıştırmaktadır. Sanatçı bu nesneleri bir araya getirerek mağaza vitrinlerindeki nesnelere de vurgu yapmış ve aynı zaman da azlık-çokluk, üretim-tüketim, değersiz-değerlilik gibi konuların üzerinde durmuştur. Bununla birlikte seri halinde kullanılan bu enstalasyon çalışma da Arman, topuklu bayan ayakkabılarını sanatının nesnesi olarak çağdaş bir üslupla izleyiciye sunmuştur.

Arman, *"Petits Déchets Bourgeois (Küçük Burjuva Çöp Kutusu)",*(Görsel 4) adlı eserinde cam vitrinin içine yerleştirilmiş atık nesneler yer almaktadır.

Görsel 4. Fernandez Arman, *"Petits Déchets Bourgeois (Küçük Burjuva Çöp Kutusu)",*Karışık Teknik, 1959.

https://www.artbasel.com/catalog/artwork/20329/Arman-D%C3%A9chets-bourgeois

Bu nesneler; eski kağıtlar, ağaç dalları, metal şişeler, karton kutular buruşturularak, kesilerek, eğerek ve bükerek dört tarafı camla çevrili kutunun ya da vitrinin içine monte edilmiştir. Günlük hayatta atık haline gelen nesneleri sanat objesi olarak kullanmış ve heykelsi niteliğiyle bir kaidenin üzerinde sergilenmiştir. Cam vitrin içerine yerleştirilen çöp olan malzemeler kalın camla kenarlarından vidalanmıştır.

Arman, genellikle hazır nesneleri kapalı bir mekân içerisi olarak kutuya ya da cama yerleştirdiği görülmektedir. Bu yerleştirmelerin içerisine iki ve üç boyutlu hazır yapımları yatay, dikey, çapraz ya da rastlantısal olarak dizilimi sağlamıştır. Arman (Görsel 4) adlı yapıtın da nesneleri çağdaş bir dil, karışık teknik ve günlük hayattaki hazır olan her şeyi sanatının merkezinde kullanmıştır.

David Hammons(1943-):

David Hammons,1943'te Springfield, Illinois'de doğmuştur. Hammons, Los Angeles City College ve Los Angeles Ticaret ve Teknik Koleji'nden mezun olmuştur. Sanat eğitimine devam etmek için Charles White ile Otis Sanat Enstitüsü'nde akşamları atölye derslerin de ders almaya başlamıştır (Hammons, t.y. : 3. Paragraf).

Hammons, çalışmaların da Afrika-Amerika kültürüne ait sembollerle yaşananları eserlerinde konu edinerek metaforik olarak izleyiciye vermek istediği mesajı iletmiştir. Sanatçı, çalışmalarında Minimalist ve Arte Povera (Yoksul Sanat) sanat anlayışlarıyla işlerini çağdaş bir dille ortaya koymaktadır. 20.yüzyıl Fransız Dada sanatçısı Marcel Duchamp'tan ilham almıştır. Hammons, saç telleri, kesilmiş, yırtılmış, eski kumaş, bez ve muşamba parçalarını yerleştirme, heykel ve performansla sanatının parçası haline getirmiştir. David Hammons, çağdaş sanatın üretken sanatçılarından biridir.

David Hammons, 1986 yılında yaptığı *" Yüksek Hedefler",* (Görsel 5) adlı yerleştirmesin de Cadman Plaza da bulunan elektrik direklerine şişe kapaklarını farklı motiflerle dairesel geçişler sağlayarak dört direğe ayrı ayrı kurguladığı desenleri montelemiştir.

Bu beş direk üzerine işlenen dantelsi ve mozaiği anımsatan iç içe geçen dairesel motifli desenler montelenerek ve iplere dizilerek yerleştirilmiştir. Her direğin tepesi ne dairesel metal ve ortasına basketbol potasını yerleştirerek, boş duran elektrik direklerini şişe kapakları ve basket potası malzemelerini kullanarak static heykelsi bir yapıya dönüştürmüştür. Hammoms, bu direklerin uzunlu ve kısalı olarak seçmiş olması Afrika-Amerika kültürüne karşı alçak ve yüksek kültüre göndermelerde bulunmak istemiştir.

Görsel 5. David Hammons, *" Yüksek Hedefler",* 1986, Basketbol Potaları, Şişe Kapakları, Karışık Teknik, Yerleştirme Görüntüsü, Cadman Plaza, Brooklyn, New York.

https://artinthestreets.org/text/dark-angels-of-dust-david-hammons-and-the-art-of-streetwise-transcendentalism

Direklerin aynı boy da olmaması, kişinin kendini aynı çizgi de sınırlandırmayıp şahsın kendini gerçekleştireceğini ve sınırlandırmaması gerektiğini vurgulamak istemiştir.

Hammons, 10.000 den fazla şişe kapağını direklerin yüzeylerine montelemiştir. Sanatçı, beş direkten ikisine basketbol potasını çağrıştırması için, direğe sardığı spiral ipe dizili şişe kapaklarını potayla direk arasında bağ kurmak için ilişkilendirmiştir (Rich, t.y. : 3. paragraf).

Hammos, (Görsel 5) çalışmasında sıradan, reddedilmiş malzemelerden biri olan şişe kapaklarını, demir basketbol potasını sanatının parçası olarak seçmiş, kurgulamış ve karışık teknikle tasarlayarak izleyiciye sunmuştur.

David Hammons, *"İsimsiz"* (Görsel 6), adlı çalışmasında boyanan tuval yüzeyine gündelik malzemelerden polyesterden yapılmış yırtık, ucuz, kalın siyah tabakalı poşet tuvalin her iki tarafından sarkıtılmıştır. Tuvalin merkezinden olmak üzere sağ alt ve sol üst köşeden kalın orta tonlarda yeşil renkli battaniye örtülmüştür. Bu battaniye yüzeyi sararak sağ üst köşe de kareyi oluştururken sol alt köşe de kendi içerisinde uzun, aşağı sarkan kıvrım oluşturduğu görülmektedir.

Görsel 6. David Hammons, *"İsimsiz"*, 2010, Karışık Teknik, 60x43 inç

https://www.levygorvy.com/exhibitions/david-hammons/

Tuval yüzeyini kaplayan battaniye ve muşamba alttaki tuval yüzeyinde boyanan ya da resmedilen görseli örtme, saklama, eskiliği, yıpranmışlığı, gizlilik çağrıştırmaktadır.

Hammons, bu çalışmasında da Afrika'nın yaşadığı sosyo-kültürel temalarını konu edinerek görünmeyeni görünür kılarak, yaşanılan toplumsal sorunları yansıtmak istemiştir. Sanatçı alçak-yüksek kültüre göndermelerde bulunarak ötekileştirme, başkalaştırmaya konu edinerek tuval yüzeyinin arka planındaki hâkikatı gizleyerek örterek saklamak istemiştir.

David Hammons, 2010 yılında karışık teknikle yaptığı çalışmasında (Görsel 6) çağdaş bir üslup kullanmış bununla birlikte hazır yapım nesnelerini kullanarak Duchamp'a göndermeler de bulunmuştur.

David Hammons'ın *"İsimsiz"* (Görsel 7) adlı yapıtı için eleştirmen Holland Cotter şöyle söylemiştir: *"..., yapıtın Robert Rauschenberg'inkileri çağrıştırdığını ifade ettikten sonra onu "yüceltilmiş çöp" olarak tanımladı" (*Wilson, 2015: 174).

Görsel 7. David Hammons, *"Tuvalet Ağacı"*, 2004, Seramik pisuvar, kauçuk boru ve plastik ip.

https://www.artsy.net/artwork/david-hammons-toilet-tree

David Hammons, *"Tuvalet Ağacı"*, (Görsel 7) adlı yerleştirmesin de 2004 yılında seramik pisuvar, kauçuk boru ve plastik ip kullanarak sergi alanı olarak dış mekânı kullanmıştır. Parlak, beyaz, seramik, boyutluluk arz eden hazır yapım olan pisuvar, ip yardımıyla dikey bir şekil de ağacın gövdesine yerleştirilmiştir. Hammons, dış mekânla pisuvarı ilişkilendirerek Fransız öncü sanatçı Marcel Duchamp'ın pisuvarına atıfta bulunmuştur. Pisuvar, üstten iki vidayla kalın kabloyla ağacın gövdesine sıkıştırılmıştır, alt taraftan uzun kalın plastik iple yerdeki ağaca bağlanmıştır.

Hammons, 20.yüzyıl da Marcel Duchamp'ın pisuvarına atıfta bulunarak 21.yüzyılda farklı bir bakış açısıyla çağdaş bir dille, hazır yapım malzemesini kullanarak yerleştirme yaparak dış mekân da izleyiciye sergilemiştir.

David Hammons, *"İsimsiz (Gece Treni)"*, (Görsel 8) adlı 1989 yılında yaptığı enstalasyon çalışmasın da yeşil ve beyaz renklerdeki cam şişeler statik yapısıyla dairesel bir döngü oluşturmuştur. Bu dairesel döngüye her açıdan bakıldığın da boyutluluğu algılanmaktadır. Cam şişelerin her bir parçası birbirine yapıştırılarak daireyi tamamladığı ve parça-bütünlülük ilişkisinin sağlandığı görülmektedir. Cam şişelerin duruşunun sergi mekânın da kömür parçalarının bir kaide vazifesi görmüştür.

Görsel 8. David Hammons, *"İsimsiz (Gece Treni)",* 1989, Cam , Silikon Yapıştırıcı ve Kömür, 42 x 42 x 30" (106,7 x 106,7 x 76,2 cm), genişlik ve derinlik değişken.

http://www.mitosmag.com/new-blog

Hammons, cam şişelerinde Thunderbird şişelerinin ucuz alkollü marka olduğunu kömür parçalarının ise Afrika halkının siyah kültürünü ve özgürlüğünü simgelemektedir (Hammoms, t.y. :1 paragraf). Dolayısıyla Hammons, Afrika-Amerika kültürüne yerel halkın yaşadığı sıkıntı ve sorunları konu edinerek Afrika toplumunun aynası olmuş ve bununla birlikte sanatın anlayışının temsili olmuştur. Sanatçı, günlük, sıradan ve hazır yapım materyalleri sanatına yansıtmış ve bu kültüre ait nesneleri sanata dönüştürerek çağdaş sanatta kendine ait ifade dilini oluşturmuştur.

Sonuç

Sanatın tarihsel sürecin de bahsettiğimiz sanatçıların, sanat anlayışlarını, eserlerinin yaratım ve tasarım aşamaları, çıkış noktaları ve esinlendikleri konu, teknik, dil ve malzeme kullanımların da her türlü yöntem ve stratejiye sınırsız şekilde açık oldukları görülmektedir. Dolayısıyla sanatçıların çalışmaların da yaşadıkları dönem, toplumsal, sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik kaosları tematik ve kavramsal olarak eserlerin de dile getirdiklerini görmek mümkündür.

Fernandez Arman, *"Home Sweet Home (Evim Güzel Evim)",*(Görsel 1) adlı eserin de 1960'lı yıllar da yaşanılan II. Dünya Savaş'ının yıkıcılığı, vahşiliğine tanıklık eden bu maskeler günlük hayattaki eşya olan bu maskeler ki o yıllardaki yaşananların dili

olmuştur. David Hammos, *"İsimsiz (Gece Treni)",* (Görsel 8) adlı yapıtında Afrika-Amerika kültürüne dikkat çekerek Afrika yerel halkın yaşadığı sosyo-ekonomik olarak cam şişe ve kömürleri sanatının malzemesi olarak kullanmıştır. Çağdaş sanatta farklı dili ve günlük eşyaları kullanan sanatçılar, sanatta radikal değişiklikler gerçekleştirmişlerdir. Aynı zaman da sanatların da seçtikleri temsili malzemeyi konu, teknik ve kavramsal olarak kullanmışlardır. Her iki sanatçıda çağdaş sanatta yeniliklere açık olan yollar, yöntemler geliştirerek birçok sanatçı ve sanatçı adaylarının eserlerinde ilham kaynağı olduğu görülmektedir.

Kaynakça

Wilson, Michael. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*. (Çev.: Firdevs Candil Erdoğan). (1.Baskı) İstanbul: Hayal Perest Yayınevi.

İnternet Kaynakça:

Arman, (t.y.), Arman, https://www.whitfordfineart.com/artists/97-arman/biography/, (E. T: 09.08.2021).

Arman, (t.y.), Arman, https://expliquemoilartcontemporain.tumblr.com/post/175584571727/accumulation-obsession-madison-avenue-1962, (E. T: 12.08.2021).

Rich, Marc, (t.y.), 10 Of NVC'S Most Memorable Public Art Installation To Celebrate The 50Th Anniversary Of "Art In The Parks", https://untappedcities.com/2017/10/20/10-of-nycs-most-memorable-public-art-installations-to-celebrate-the-50th-anniversary-of-art-in-the-parks/3/, (E. T.: 17.08.2021).

Hammons, David, (t.y.), David Hammons, https://www.moma.org/collection/works/166461, (E. T. : 19.08.2021).

Hammons, David, (t.y.), David Hammons, https://www.moma.org/artists/2486, (E. T. : 20.08.2021).

Görsel Kaynakça:

Görsel 1. Fernandez Arman, "Home Sweet Home (Evim Güzel Evim)", Bir Kutuda Gaz Maskeleri, 1960,

https://www.dailyartmagazine.com/arman-works-you-need-to-know/, Erişim Tarihi :09.08.2021.

Görsel 2. Fernandez Arman, *"Tıraş Fırçalarından Venüs",* Tate Gallery, Londra, Karışık Malzeme, 1969.

https://www.tate.org.uk/art/artworks/arman-bluebeards-wife-t03380, Erişim Tarihi: 12.08.2021.

Görsel 3. Fernandez Arman, *"Madison caddesi"*, Bir Kutuda Topuklu Kadın Ayakkabıları, 1962.

https://expliquemoilartcontemporain.tumblr.com/post/175584571727/accumulation-obsession-madison-avenue-1962, Erişim Tarihi: 10.08.2021.

Görsel 4. Fernandez Arman, *"Petits Déchets Bourgeois (Küçük Burjuva Çöp Kutusu)"*, Karışık Teknik, 1959.

https://www.artbasel.com/catalog/artwork/20329/Arman-D%C3%A9chets-bourgeois, Erişim Tarihi: 12.08.2021.

Görsel 5. David Hammons, *"Yüksek Hedefler"*, 1986, Basketbol Potaları, Şişe Kapakları, Karışık Teknik, Yerleştirme Görüntüsü, Cadman Plaza, Brooklyn, New York.

https://artinthestreets.org/text/dark-angels-of-dust-david-hammons-and-the-art-of-streetwise-transcendentalism, Erişim Tarihi: 15.08.2021.

Görsel 6. David Hammons, *"İsimsiz"*, 2010, Karışık Teknik, 60x43 inç

https://www.levygorvy.com/exhibitions/david-hammons/, Erişim Tarihi: 16.08.2021.

Görsel 7. David Hammons, *"Tuvalet Ağacı"*, 2004, Seramik pisuar, kauçuk boru ve plastik ip.

https://www.artsy.net/artwork/david-hammons-toilet-tree, Erişim Tarihi: 17.08.2021.

Görsel 8. David Hammons, *"İsimsiz (Gece Treni)"*, 1989,Cam, Silikon Yapıştırıcı ve Kömür, 42 x 42 x 30" (106,7 x 106,7 x 76,2 cm), Genişlik ve Derinlik Değişken.

http://www.mitosmag.com/new-blog, Erişim Tarihi: 20.08.2021.

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF COMMUNICATION AND ART

Yıl/Year:2 Sempozyum Özel Sayısı/Special Issue of The Symposium,

Kasım/November, 2021, s. 204-227

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
Yayın Geliş Tarihi:**08-09-2021**

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date
Yayınlanma Tarihi:**30-11-2021**

ISSN: 2757-6000

Dr. Öğr. Üyesi Özlem Vargün

İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi
ozlemvargun@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4803-5929

ORTAM ODAKLI SANATA İLETİŞİMSEL SÜREÇ İŞLEVSEL ORTAM ODAKLILIK VE ELEŞTİREL DÜŞÜNCENİN MEKÂNDAKİ TEMSİLİ[1]

Öz

Tarihsel süreçte ortam odaklı sanatın mekânla yaptığı ilişkinin işlevsel süreçle başladığı zamanla işlevini yitirerek eleştirel sürece doğru evirildiği görülür. Bu araştırmada ortam odaklı sanat ve iletişim arasındaki ilişki, tarihsel süreçte sanatsal üretimlerdeki mesajın olumlayıcı ve eleştirel yapısı mekâna kattığı anlamlar ele alınmıştır. Ortam odaklı sanatın işlevsel yapısı, mesajın izleyici ile kurduğu iletişim zamanla değişim geçirerek eleştirel sürece dönüşmüş verdiği mesaj değişmiştir. Araştırmanın amacı ortam odaklı sanatın farklı türlerinde iletişimsel mesajın nasıl değiştiği, kullanılan mekân, malzeme ve imgeler üzerinden nasıl anlama varıldığının incelenmesidir. "Ortam odaklı sanattaki malzemenin dili ve iletişimdeki anlamı nedir? Kullanılan imgeler mekânla nasıl ilişki kurmakta ve hangi anlama ulaşılmaktadır? Mekânın coğrafi ve stratejik konumuna göre hangi anlamlar çıkarılmaktadır?" gibi sorulara cevap aranmıştır. Elde edilen bulgularda ortam odaklı sanatın işlevsel sürecinde baskın olan ideolojinin mekâna sanat eserleri üzerinden aktarıldığı görülmüştür. Burada ideolojik söylem mekâna yansıtılırken coğrafi ve stratejik konumlandırma önem taşımaktadır. Verilen mesajdaki güç ve söylem malzemede bazen büyüklük olarak aktarılırken, bazen malzemenin şekillendirilişi, dokusu, şeffaflığı ve rengi gösterge olarak kullanılarak anlama ulaşıldığı görülmüştür. Ayrıca mekânın ya da eserin imge olarak mesaj taşıdığı bu mesajın bağlama göre anlamlandırıldığı görülmüştür. Ortam odaklı sanatın eleştirel sürecinde de malzeme, mekân ve imge anlama ulaşmada simbiyoz oluşturmaktadır. Bu türün işlevsellikten farkı ise artık özgürleşen sanatçının hâkim

[1] Bu makale Hacettepe Üniversitesi Sanatta Yeterlilik tezi Ortam Odaklı Sanatta Tarihsel Süreç konusunun iletişimsel metotla yeniden yorumlanmış ve genişletilmiş halidir.

ideolojinin hizmetinde değil, ona karşı, onu eleştiren yapıda ilerlediğidir. Çağdaş üretimlerde eleştirel süreçte verilen mesaj; izleyici ile kurduğu iletişimin amacı ise toplumsal, çevresel ve ideolojik sorunlar üzerinden farkındalık oluşturmaktır. Bunlar azınlıkların haklarından, feminizme, çevre kirliliğinden, politik söyleme kadar farklı alanlarda izleyici ile iletişim halinde olmuştur. Sonuç olarak ortam odaklı sanat bulunduğu mekânla içindeki malzeme ve imgeyle birlikte anlam üretmekte bu anlamı izleyicisine mesajı doğrudan verme gücünü kullanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ortam odaklı sanat, mekân, malzeme, imge, simbiyoz, mesaj.

COMMUNICATIONAL PROCESS TO SITE-SPECIFIC ART FUNCTIONAL SITE-SPECIFIC AND REPRESENTATION OF CRITICAL THINKING IN THE SITE

Abstract

In the historical process, it is seen that the relationship between site-specific art and space started with the functional process, losing its function and evolving towards the critical process. In this research, the relationship between site-specific art and communication, the affirmative and critical structure of the message in artistic productions in the historical process and the meanings it adds to the space are discussed. The functional structure of site-specific art, the communication of the message with the audience have changed over time, and its message has changed into a critical process. The aim of the research is to examine how the communicative message changes in different types of site-specific art, and how the meaning is reached through the space, materials and images used. “What is the language of the material in site-specific art and its meaning in communication? How do the images used relate to the space and what meaning is achieved? Does the space contain semantic differences according to its geographical and strategic location?” Answers were sought to questions such as: In the findings, it was seen that the dominant ideology in the functional process of environment-oriented art was transferred to the space through art works. Here, while the ideological discourse is reflected in the space, geographical and strategic positioning is important. While the power and discourse in the given message is sometimes conveyed as size in the material, it has been seen that sometimes the material's shaping, texture, transparency and color are used as indicators to reach the meaning. In addition, it has been seen that this message, which carries a message as an image, is interpreted according to the context. In the critical process of site-specific art, material, space and image create a symbiosis in reaching meaning. The difference of this genre from functionality is that the liberated artist is not in the service of the dominant ideology, but against it, in a structure that criticizes it. The message given in the critical process in contemporary productions; The purpose of communication with the audience is to raise awareness on social, environmental and ideological problems. They have been in contact with the audience in different fields from minorities' rights, feminism, environmental pollution to political discourse. As a result, site-specific art produces meaning together with the material and image in the place where it is located, and uses this power to convey the message directly to the audience.

Keywords: Site-specific art, space, material, image, symbiosis, message.

1. GİRİŞ

İletişim, bilginin, fikirlerin, duyguların becerilerin… simgeler kullanılarak iletilmesidir (Berelson ve Steiner, 1964, s.117). R. Jakobson’a göre dilsel iletişimin gerçekleşmesi için konuşmacı, dinleyici, bildiri, bağlam, kanal ve kod gereklidir (Rifat, 2013, s. 48). Ancak iletişim "bilgi aktarımı" ya da ikna etmek için "bilinçli bir niyet" gerektiren eylem olarak da tanımlanabilir (Littlejohn, Foss, 2009, s.282). Özellikle pazarlama iletişim süreci gönderenin mesajı kodlaması (reklam, sloganların oluşturması, edebi, görsel, işitsel,

Koreografik, vb. içeriğin belirlenmesi) bu mesajın çeşitli medya araçları vasıtasıyla (gazete, dergi, broşür, sinema, radyo, televizyon, Bill-board (reklam panosu), referans grupları, kanaat önderleri ve insanların birbirine anlatmalarını sağlamaları (viral pazarlama)) alıcıya gönderilmesi ve mesajın alıcı tarafından deşifre edilerek, kodlaması çözülerek (gönderenin istemiş olduğu şekilde anlaşılarak) gönderene geribildirimde bulunulmasından oluşmaktadır (Koç, 2011, s. 343). Buradan da anlaşılacağı üzere iletişim bilimi anlam üretme ve ikna etme üzerine temellendirilir. Latince communicare kelimesinden gelen iletişim, "paylaşmak" veya "ilişki içinde olmak" anlamına gelir. Bu anlamıyla iletişim sanata çok daha yakındır. Sanat da bilgi ve mesaj içerir ve anlam üretir. Ama sanatçısı verilen mesajın herkes için aynı anlamı çıkarması ile ilgilenmez. O yapıtını yapmış ve kamuya mal etmiştir. İzleyici kendine düşen anlamı alır ve estetik hazza ulaşır. Bu anlam herkes için aynı olmayabilir.

Ortam odaklı sanata bakıldığında klasik ve çağdaş sanat pratikleri ile benzerlik göstermesine karşın mekânı kullanım yönünden diğerlerinden ayrılır. Ortam odaklı sanatın mekânı kullanım yaklaşımı biricik ve tekliğinin bir daha tekrar edilemezliğinin de sözünü vermiş olur. Bu yaklaşım sanatın kurumsallığına, alınıp satıla bilirliğine de bir başkaldırıdır. Ortam odaklı sanat eserleri "bir yerin politik, tarihsel, estetik/fiziki niteliğine bağlı olarak belli bir mekân için üretilir ve mekân, eserin niteliği haline gelir; yani eserin niteliği mekân-nesne simbiyozunu[2] oluşturur ve artık nesne (eser) tek başına bir anlam ifade etmez" (Vargün, 2018, s.1). Ortam odaklı sanat için üretilen eser fiziksel olarak o mekân için hazırlanmıştır. O eser mekândan başka bir yere götürülemez, götürülürse anlam ve içerik değişir, orijinalliğini kaybeder. Çünkü eser için mekân sadece onun içinde bulunduğu 4 duvar değildir; bulunduğu toplum içindeki varlığı, coğrafik ve stratejik konumu da mesaj ve anlamın oluşumunda etkendir. Yani mekânla simbiyoz oluşturan eser artık başka yere taşınamaz anlam o mekâna mıhlanmıştır. Bu edebiyatta Fransızca bir şiirin Türkçeye çevrilmesindeki anlam kaybı ya da görsel iletişimde belli bir yer için üretilmiş gerilla reklamın taşınamazlığına benzetilebilir.

Yine ortam odaklı sanata iletişimsel çerçeveden bakıldığında gerek işlevsel gerek eleştirel yaklaşımla üretilmiş olsun oluşturulan anlamın izleyicisi tarafından kodu doğru deşifre etmesi önem taşır. Bu alanda üretim yapan sanatçıların büyük çoğunluğu için ortam odaklı sanatın mesajı ile izleyicisinin algıladığı mesaj benzerlik göstermelidir ki izleyici anlama ulaşsın, gerekirse davranış değişikliğinde bulunabilsin. Mesela işlevsel ortam odaklılıkta Yunan Mimarisinde karşımıza çıkan Karyatid sütunlar Perslerin tarafını tutan Karyalıların zulmünü hatırlatmak için eklenmiş ortam odaklı bir üretimdir. Bu bugün de aynı anlama gelir ve işgal altında düşman tarafının tutulmaması gerektiğini hatırlatan bir mesaj içerir.

[2] Simbiyoz: Çiftyaşarlık. Ortak yaşam biçimleri. Varoluşunu ötekisiz sürdürememe hali.
*İki organizmanın birlikte yaşamalarına verilen isimdir (Mercan balıkları ve süngerler gibi). Ancak bu birlikteliğin simbiyoz olarak adlandırılabilmesi için iki tarafa da bir fayda sağlaması gerekmektedir.

Gotik dönemde tanrı inancı baskındır ve bu inanç mimariye yansır. Gotik bir katedral her şeyiyle anlamlı bir kitap gibidir; bu dönem katedrallerine Taştan Ansiklopedi denir. Gotik dönem de Rönesans da ortam odaklı üretimlerde işlevsellik özelliği devam eder. Ancak ortam odaklı sanatın Modernizm sonrası değişen çehresi mekânı yarar ve işlev olarak değil, eleştirel bir yaklaşımla yorumlamasına neden olur. Ortam odaklılığın yeni ve eleştirel bağlamsal ilişkiler kurarak, değişen formları, mekân algısını önemser, iki boyutlu yüzeyden, üç boyutlu hacimden mekâna yayılarak genişler. Ortam odaklı sanattaki mekân-nesne ilişkisi özellikle 1960'lı yıllarda Minimalistlerin yeni bağlamsal yaklaşımları ile dikkat çekmeye başlamıştır. Ancak Minimalistlerin fenomenolojik olarak toplumsal ve kurumsal yapısı zamanla ortam odaklı sanatçıları minimalistlerden uzaklaştırıp kavramsal sanata yaklaştırmıştır. Öte yandan ortam odaklılık modernist heykel sanatına karşı bir tutum olarak gelişir. Modernist heykel yaklaşımında kaidenin kaldırılması ile mobilize olan heykel, göçebe yersiz-yurtsuz hale gelir. Ortam odaklı sanat, bu teoriyi tersine çevirir ve nesneyi mekâna sabitler. Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, Robert Smithson ve Mierle Laderman Ukeles gibi sanatçılar, kurumsal eleştirel yaklaşımla nesneyi mekânın fiziksel parametrelerine bağlayan işler üretmişlerdir. 1990'lardan sonra giderek mekân dışına çıkan üretimler coğrafi ortam odaklılık, söylemsel ortam odaklılık gibi bağlamsal yaklaşımlarla analiz edilir.

2. ORTAM ODAKLI SANATTA İŞLEVSEL SÜREÇ

Tarihsel süreçte ortam odaklı sanat üretimlerine baktığımızda ideolojik güç ve hâkim düşüncenin mimari yapılara eklemlenmiş işlevsel amaca hizmet ederek üretildiği görülür. İlk toplulukların tapınma mekânları, antik yerleşimler; site ve kentler, Orta çağ ve Rönesans kilise ve şapelleri hatta Bauhaus ekolünün temelini oluşturan Gesamtkunstwerk[3] mekânlarda bunu görmek mümkündür.

Sanat mekân ilişkisinin ilk ortaya çıkışı, yerleşik düzenden önce Lascaux mağarasındaki duvar resimlerinde ya da Göbeklitepe gibi "arkeoloji tarihinin akışını değiştiren" (Sepici, 2013, s.35) ilk insan yapısı kabul edilen tapınaklarda görülebilir. Lascaux mağarasında mağara duvarlarına yapılan resimler ritüel ya da diğer topluluklarla iletişim amaçlı ilk örneklerden biridir. Göbeklitepe'deki örnek de tapınma amaçlı mekâna entegre edilmiş desenlerden oluşur. İki örnekte de eser mekâna entegre edilmiş ve bulunduğu zaman ve toplumla iletişim halinde kendi zamanının ideolojik söylemini ve inançlarını temsil etme amaçlı işlevsel bir görev için yerleştirilmiştir. M.Ö. 200'lerde Peru'daki Nazca çizgileri[4] (Görsel 2) Dünyanın öteki kıtasındaki bir uygarlığın yine tapınma, bereket ve bolluk için yapılmış küçük taşlarla oluşturulmuş dev figürler Arazi Sanatı üretimlerin atasını

[3] Bütünlüklü sanat eseri. Bu kavram bölüm içinde ayrıntılı bir şekilde açıklanmıştır.
[4] Bu çizgileri Robert Morris "Ruhsal Sulama Kanalları" olarak adlandırmıştır.

oluşturmaktadır. Tam olarak hangi amaçla yapıldığı bilinmese de göksel varlıklarla iletişim amaçlı yapıldığı düşünülmektedir.

Görsel 1. Stonehenge, MÖ. 2000, İngiltere

Görsel 2. Nazca Çizgileri M.Ö. 100-700

Görsel 3. Karyatid Sütun, M.Ö. 421-405, Atina

Mısır, Mezopotamya, Çin, Akdeniz, Helen ve Roma uygarlıkları, İslam uygarlığı ve günümüzde küreselleşmiş olan yapıya; sanat, mimarlık ve mekân üçgeninden bakıldığında anlamın ve değişen değer yargılarının izleri görülür. Çok genel bir saptamayla ilk toplulukların ortaya çıkışından Modernizme kadar olan süreçte sanat, mekân ve mimari ilişkisi, birbirini tamamlayan, uyumlu, uzlaşmacı bir yapı gösterir. Sanat mekân ilişkisini heykel bağlamında değerlendiren Özi Huntürk'e göre "Modernizm öncesinde Buzul Çağından Rönesans'a kadar heykel toplumla iç içe yaşamış, toplumla aynı dili paylaşmıştır" (Huntürk, 2011, s. 11). Tapınak ve kentleri tamamlayan, ortak uzlaşı sağlayan, imgeler yoluyla insanlara inançları doğrultusunda hizmet eden sanat, işlevsel bir görev üstlenmiştir.

Piramitlerin ülkesi Mısır'da krallarının kutsal olduğuna dair inançları; günümüze kadar gelen insanüstü bir güçle yapılmış Mısır tapınaklarındaki devasa heykeller bütünlüklü eserlerinin ortaya çıkarılmasında itici güç oluşturmuştur. Bu piramitler hem kralın gücünü temsil eder hem de halkının ona itaat etmesini hatırlatan bir mesaj içerir. Bu yapılarda büyüklük anlamın oluşmasını sağlamaktadır. Mısır Piramitlerinin iç duvarlarında ölümden sonra yaşayan ruhlar için yapılmış kabartma ve resimlerden oluşan süslemeler bulunur. Piramidin merkezinde bulunan kral mezarının üstündeki granit oyularak kralın portresi şekillendirilir. Bu nedenle heykeltıraşlar; Mısır'da "yaşamı koruyan kişi" (Gombrich, 2006, s.58) olarak adlandırılır. Mısır sanatı; resim, heykel ve mimari ortak bir amaca hizmet etmekte, "tek bir yasaya uygun olarak mekânda yer almaktaydı: Üslup" (Gombrich, 2006, s.65). Bu ortam odaklı yapılardaki eserler, denge ve uyum oluşturan üslupla, mekâna özel hazırlanmakta, o yöreye ait malzeme kullanılmakta, sanat işlevsel bir görev üstlenmekte, gücü temsil etmekte ve yaşamı korumaktaydı.

Stonehenge (Görsel 1) devasa mimari yapısıyla sanatsal değeri olan ve yine büyüklükleri ile ideolojik yapı ve gücü temsil eden iletişim araçları olarak düşünülebilir. Bu ortam odaklı mimari üretimler inançlara dayalı üretilmiş ve o coğrafyanın özellikleri ile uyumlu, kendi kültürünü barındırmaktadır. Stonehenge halka şeklinde dizilmiş her biri yaklaşık

50 ton ağırlığında olan ilk erken mimari örneklerden birini oluşturur; bu yapının o bölge için özel üretilmiş bir tapınak ve gözlemevi olduğuna inanılır (Nirun, 2018: https://goo.gl/VwPiL4).

Ortam odaklı mimarlığın görkemini oluşturan zanaat ve sanatla bütünleşik yapısındaki güzellik ölçütü; her zaman işlevsellikle ilişkilendirilmeyebilir. Michel Ragon, Hegel ve Apollinaires'den argümanlar ortaya koyarak (anıt yapıları kastederek); "Mimarlık güzelliğini, gerekliliğinden almaz, anlamı kendisindedir, bir ihtiyacı karşılamasında değil. (Aynı zamanda ortam odaklı olan) Babil kulesi, Rodos heykeli, Memnon Heykeli, Sfenks, Piramitler, anıtkabirler, labirentler, Meksika'daki oyma taşlar, dikilitaşlar, zafer anıtı ya da Eiffel kulesi gibi gereksiz yapılar tüm dünyayı kuşatmıştır. Bir zafer anıtından daha gereksiz bir şey düşünülebilir mi? Fakat mimarlık duygusu o kadar yitirildi ki, bir yapının gereksizliği tuhaf hatta neredeyse korkunç karşılanıyor" (Ragon, 2010, s.13) diyerek, modern mimarlığın bütün değerleri nasıl ortadan kaldırdığının altını çizer. Aslında belirtilen bu yapıların, estetik haz oluşturma, kimlik, güç ve inancı temsil etme, mesaj verme, belleği canlı tutma, propaganda ya da değerlere sahip çıkma gibi bir görev üstlendiği de yadsınamaz.

Mısır sanatından etkilenen Yunan sanatı Helenistik dönemde değişikliğe uğramış, mekâna entegre edilerek işlevsel nitelik kazandırılmıştır. Bu dönem resim, heykel ve rölyeflerdeki betimlemelerde sanatçıların dramatik etkileri, uyum ve incelikleri daha görünür hale gelmiştir. Bu sütunlardaki anlam; Perslerin tarafını tutan Karyalı Kızların çektiği zulmün (Görsel 3) gösterileni (Vitruvius, 1998, s. 6) olarak karşımıza çıkar. Kızlar iki zemini birbirine bağlayan kolonlar olarak ağır yük altında ezilmişliğin bir göstergesidir.

Bu yapıların ortak özelliği mekâna özel yapılmaları, konumu toplumsal yapı ve inançlarına hizmet etmeleridir. Antik Yunan kentlerinde her kentin koruyucu tanrısı, miti ve inançları ve topolojik yapısı farklılık göstermekte; bu nedenle her kent için yeni bir tasarım ve anlam ortaya çıkmakta ve buna göre yapılandırılmaktadır. Mesela Delphoi'deki antik tiyatro, yerleşim için özel seçilmiş, o alan için oluşturulmuş, vadiye ve coğrafyaya uygun tasarlanmış, kahinlerin bulunduğu ve evrenin merkezi kabul edilen, oldukça fazla yabancı ziyaretçi ağırlayan ama gizemli ve görkemli bir yücelikte konumlandırılmıştır.

Burada coğrafi ve topoğrafik konumu eserin anlamını ve mesajın gücünü kuvvetlendirmektedir. Bu sit; kahinlerin bulunduğu dağlar içine gizlenmiş konumu ve vadiye olan hakimiyeti ile gizem ve gücün temsili olarak döneminin önemli mesaj içeren iletişim mekânı olarak işlevsel bir görev üstlenmiştir.

Mısır sanatı, Antik Yunan'a, Antik Yunan Sanatı da Avrupa ve Batı sanatına temel oluşturmuş ama her sanatçı kendi kültür, inanç, biçim ve üslubunu getirmiştir. Gombrich'e göre "Mısırlılar çoğunlukla var olduğunu bildikleri şeyleri, Yunanlılar ise

gördükleri şeyleri, Ortaçağ sanatçısı ise hissettiği şeyi yapıtlarında anlatmıştır" (Gombrich, 2006, s.165). Ortaçağ sanatçılarının amacı ise inandırmak değil Tanrının mesajını iletmektir. Mekânda, resim, heykel ve mimari sadece bu amaç için somutlaştırılır ve güzel yaratımlar için "orantı, alegori ve ışık (özellikle ışığın kullanımı ve yönelimi)" üç önemli ilkeyi oluşturur. Mekân konum, malzeme, yönelim, kültür ve inanç yönünden ortam odaklı tasarlanmış Gotik bir katedral Cynthia Freeland'a göre "her şeyiyle anlamlı bir kitap gibidir; bu dönem katedrallerine Taştan Ansiklopedi denir" (Freeland, 2008, s.51). Bu ansiklopedide; mekânda kullanılan renkli vitray ile gül pencerelerden gelen ışık cennet tasviri için, geometrik düzen hâkim planda haç biçimli yerleştirme insan bedeninin somutlaşması için, girişteki labirent dünya ve cennet arasındaki zorlu yolu temsil etmek için, yapının yukarı doğru uzanan stalaktikli kuleleri (Tunalı, 2009, s.42) tanrıya ulaşmak için kullanılır. Kiliseler Doğu-Batı aksında konumlandırılır. Bu ortam odaklı yerleştirmelerde daha büyük bir bütüne gönderme yapar, Işığın gelişinden farkındalığın artması beklenir.

Fra Angelico manastırındaki duvar resmi ise hem mimarinin bir parçası hem mekânın kimliği açısından (konu-kutsallık-müjde-kadına yönelik-manastır), hem konum ve lokasyon açısından hem de biçim ve yöntem açısından ortam odaklı sanatın en klasik örnekleri arasında değerlendirilebilir. Ressamın yaptığı iki boyutlu sütunla, gerçekte var olan sütun incelikli ve zeki bir çözüm ile gerçek mekâna entegre edilmiştir.

Rönesans, klasik resim ve heykelin altın çağını oluştururken, mimaride insan doğayı yeni bir gerçeklik olarak yeniden keşfeder. Gotik mimaride yukarı doğru uzanan yapı ve büyüklük, tekrar insan ölçeğine geri döner ve mekâna yayılır. Rönesans aynı zamanda bilim ve felsefenin geliştiği bir dönemdir. "Bu dönemde 'akıl ve akla dayalı bilimin egemen olduğu düşünce daha güvenlidir' anlayışı ortaya çıkar, bu anlayış daha sonra "modernite[5]" adını alacaktır" (Tunalı, 2008, s.195). Bu dönem içinde önemli eserler vermiş mimarların çoğu aynı zamanda heykeltıraş ve ressamdır. Bu üç vasıf, mekân sanatının hem işlevsel hem estetik hem de kalıcı ve sağlam olmasına, mekânın çok yönlü kullanılmasına imkân verir. Mimar, heykeltıraş ve ressam olan Michelangelo tarafından tasarlanan binaları, Campidoglio Meydanı (Görsel 4) ve Marcus Aurelius Heykeli yerleştirme, planlama ve yaratım açısından ortam odaklı üretilmiş en göz alıcı örneklerden birini oluşturur. Bu örnekte bütün yerleşim düzeni tek bir noktaya işaret etmektedir: Roma İmparatoru Marcus Aurelius. Heykel iktidarın gücünün kent meydanındaki somutlaşmış halidir. Heykel simüle edilmiş varlığı ile o dönem yaşayan halkına kendisine itaat etmesini öğütler.

[5] Geleneksel mimariden ayırmak için "Günümüz yapıları" demek olan modernite, ilk defa 12. ve 13. yy da kullanılır.

Görsel 4. Michelangelo,

1538, Campidoglio Meydanı
Roma, İtalya

Görsel 5. Johann L. Hildebrandt Schabet
1724, Belvedera Sarayı
Avusturya
Almanya

Görsel 6. Fidelis

1876 Venüs Mağarası
Linderhof Sarayı,

Barok döneme gelindiğinde insanın bir önceki dönemde kurduğu insan ve doğa arasındaki ilgi bozulur, onun yerine yeni bir hareket mekânı, zamanda ritim yakalanır; böylece resimde figürler koşmaya mimaride yapılar dönmeye başlar (Tunalı, 2009, s.42). Bu dönemde ortam odaklı sanat ve mekân birlikteliği Bernini'nin *Azize Teresa'nın Kendinden Geçişi* ve Hildebrandt'ın Belvedere Sarayı giriş salonunda (Görsel 5) somutlaşır. Küçük şapelin içinde köşeye konumlandırılmış Azize Teresa'nın huşu ile kendinden geçiş heykeli mekâna yansıyan ışık ve mekâna yerleştirilen yükseklikle vurgulanmıştır. Belvedera Sarayı giriş salonundaki kolonları oluşturan heykeller ise devletin bilim ve idari işlerinin yükü, sorumluluk altında ezilişlerinin bir sembolüdür. Mekân geniş ve aydınlık bir yapıdadır bu yerleştirme devlet işlerinin aydınlık ve şeffaf bir yapıda yürütüldüğü mesajı içermektedir.

Fidelis Schabet'in (Görsel 13) "Deli" Kral Ludwig için *sarayın içinde* inşa ettiği kuğularla dolu kapalı, yapay yeraltı gölünü içeren *Venüs Mağarası*[6] (Görsel 6) ortam odaklı yerleştirme mantığı ile yapılmış nadir örneklerden birini oluşturur. Çünkü bu dönemde mekâna entegre edilen eserlerin işlevsel görevleri vardır. Bu eser ise kralın özel arzusu üzerine sahne tasarımı mantığı ile konumlandırılmıştır. Estetik işlevi ağır basmaktadır.

Bundan sonraki süreçte işlevsiz mimari yapılar folly mimari olarak Sürreal dönemde görülür. Özel zevk ve amaçlar için üretilen eser-mekânlar ortam odaklı olarak kabul edilir ve artık Modernizimle birlikte mekânda işlevden çok sanatsal düşüncenin eleştirel yansıması olarak mekânda yer almaktadır.

3. ORTAM ODAKLILIKTA ELEŞTİREL SÜREÇ

Ortam odaklı sanatta eleştirel süreç Modernizimle başlar. Modernizm, akıl çağına geçiş, özgür ve bireysel düşüncenin önem kazanması, sanayileşme, burjuvazinin yükselmesi, teknolojinin gelişimi ve yabancılaşma, savaşlar ve daha birçok etmen eş zamanlı birçok akımın ortaya çıktığı ve çok yönlü radikal yapılanma süreçlerine girildiği bir dönemdir.

[6] Grotto of Venus

Bir yandan sanayileşme ve makineleşmeye karşı "Sanat ve Zanaat" hareketleri; sanatı, hayatı ve mimarlığı uyumlu bir sürece sokmaya çalışırken; Gesamtkunstwek fikrinin gelişmesine katkıda bulunur, buna paralel sanat, hayat ve makinelerin uyumlu birlikteliğini savunan Bauhaus ekolü ortaya çıkar, öte yandan sanata karşı olan güven savaşlarla azalır, burjuvazi ve sanatın metalaşmasına tepkiler artar; böylece geleneklere ve kurumlara tepkiler yükselir. Bu süreçte ortam odaklı üretilen sanatın estetik, işlevsel, uyumlu yapısı değişir; eleştirel, tepkisel hatta düşmanca bir kimliğe bürünerek sınırlarını ve anlamını sorgulamaya başlar. Öte yandan *inançlar* sanatın ortaya çıkması ve gelişiminde itici güçtür; Gotikte *tanrı* inancı, Rönesans'ta *akılla* bir tutulur, Modernizmde *tanrı paradır* (Ragon, 2010, s.18) Postmodenizmde ise *tanrı mekâna dönüşür* (O'Doherty, 2010, s.109). Modernizmle birlikte bu inançların yer değiştirmesi, eş zamanlı ve çok yönlü gelişme, çeşitli akımların yaşanmasını kaçınılmaz kılar.

Ortam odaklılığın bugün de kullanılan sanatın eleştirel bakışını yansıtan tarihsel referans ve temelini "Dada" ve "hazır nesne"nin kullanımı oluşturur. **"**Dadaizm; 1915 'de New York ve Zürich'te neredeyse eş zamanlı ortaya çıkmıştır. Modernizm ile makineleşme, yabancılaşma ve savaşların yarattığı karamsarlık ve umutsuzluk ile geleceğe inançlarını yitiren sanatçıların oluşturduğu bir toplumsal harekettir. Her şeyin anlamsızlığını gereksizliğini, vaz geçmişliğini ve hiçliğini vurgular. Sanatçılar gülünç anlamsız olanın peşine düşer ve mantık ortadan kalkarak bilinçaltı özgür kılınır" (Rona, 1997, s.417). Bu dönemde sanatın geleneğine karşı çıkan performanslar, Duchamp'ın hazır nesneyi sanata karşı kullanımı ve mekânı sanat üretimlerinin bir parçası olarak kullanması ortam odaklı sanata miras kalır.

Eleştirel düşüncenin ortam odaklı sanatta temsil edilmeye başlaması ile sanatçılar mesajlarını iletmek için mekânı daha aktif kullanmaya başlarlar. İlk eleştirel mesajlar sanatın kendisine olur, zamanla hâkim güce, savaşlara ve giderek sanat kurumlarına doğru evrilir. Topluma mesaj veren ve izleyicisiyle iletişim kuran son dönem ortam odaklı üretimler ise coğrafi, sosyo-politik, çevresel ve söylemsel ortam odaklılık olarak geniş bir yelpazeye yayılır.

3.1.Kurumsal (Eleştirel) Sosyo-politik Ortam Odaklılık

Modernizm ile başlayan eleştirel süreçte ilk örnekler **Dada hareketlerinde** görülür. Dada hareketi, ortam odaklı sanata miras kalan Modern düşüncede bir devrim yaratır ve daha sonra gelen akımların ilham kaynağı olur. Eskisinden farklı bir Modernlik yaratan Dada, toplumsal ve kültürel yapılanmaya, düşünsel değişimlere de yol açar. Ortam odaklılığın düşünsel altyapısı kavramsal sanatın, kavramsal sanat da Dadanın bir uzantısıdır.

Bu dönemde mekânı sanat nesnesine dönüştürme fikrini ilk Kurt Schwitters gerçekleştirir. Aslında amacı savaş ve buhrandan kaçmak için kendisi için kendi evini sanat nesnesine dönüştürmektir. Savaş dönemi bombalanarak şimdi yok olmuş olan bu mekân; sanatsal mekân kavramını mimari bir yapı olarak ele alma, müdahale, ekleme ve

çıkarmalarla mekânı bir sanat nesnesine dönüştüren ve bugünkü anlamda ortam odaklı örneklerden ilkini oluşturması bakımından önemlidir. Kurt Schwitters, bütün hayatını bu mimarlık eseri olan Merzbau'ya adamıştır. Merzbau[7] veya diğer adıyla "Erotik Katedral" (Görsel 7), "Merzbilder" dediği resimler (asamblaj) ve "Merz sütunu" dediği heykellerden oluşur. Topladığı atık, hurda, döküntü ve çöplerden oluşturduğu ve metropolün hafızasını barındıran Merzbau'yu sergileme, satma ve hatta paylaşma amacıyla yapmaz (Artun, 2012, s. 52). Bu açıdan bakıldığında sanat nesnesinin metaya dönüştürme fikrine karşı olması bakımından "kurumsal ortam odaklılık" kapsamında da değerlendirilebilir. İzleyicisine verdiği mesaj ise metropol arşivi olarak kentin hafızası ve yaşanmışlığıdır.

Görsel 7. Kurt Schwitters
Merzbau, 1919-1937, Almanya
Amsterdam

Görsel 8. Marcel Duchamp,
1200 Kömür Çuvalı, 1938,
1.Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi, Paris

Görsel 9. Daniel Spoerri,
Dylaby Sergisi 1962,

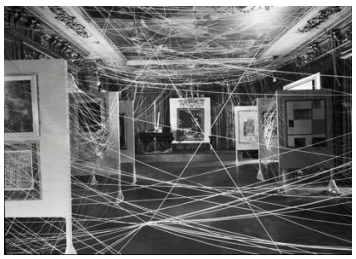
Marcel Duchamp'ın, Modernizmin geleneği sorgularken ortam odaklı üretilen ve mekânı sürrealist çerçevede mantıkdışı kullanan ilk örneklerinden biri *1200 Kömür Çuvalı* ve *On altı Mil İp* yerleştirmeleridir. Duchamp'ın bu mekân düzenlemelerinde zıtlıklar, çelişkiler ve mekânın ögelerini alışılmışın dışında kullanarak farkındalık yaratma tavrı vardır. Sergi mekânının tavanını kullanan Duchamp'a karşı, Daniel Spoerri 24 yıl sonra sergi mekânının duvarını (Görsel 9) zemin olarak kullanır. Burada da sergi mekânın ters yüz etme, sanat mekân ilişkisini irdeleme yaklaşımı vardır. Duchamp'ın kömür ve ip işlerini Spoerri'den ayıran ve daha farklı bir ideolojik yaklaşım olduğunu öne süren Brian O'Doherty'e göre "bu işler sanatın bağlamını değiştirip içeriği önemser, içerik mekân olarak estetik bir eylemin parçası olur, mekânda kullanılan ip ve kömür torbaları mekânsal yanılsama yaratan resim gibi çerçevenin kaldırılmasıyla resim mekânın kendisine dönüşür. Ondan önce tavanı kullanma hiçbir sanatçının aklına gelmemiştir, ancak Sürreal avangartların kullandığı "şok" etme refleksi, bugün artık hafif silah kalmaktadır" (2010, s.92). Yani Duchamp bu örneklerde mekânı bilinçli olarak kullanmış ve bütüncül bir algıyla mekânı sanat nesnesinin kendisi yapmıştır. Nur Altınyıldız Artun'a göre *1200 Kömür Çuval*, (Görsel 8) birkaç odadan oluşan büyük bir mekânda birbiri ile uyumlu enstalasyon ve işlerden oluşur. Mekâna kahve kokusu yayılır, fonda

[7] Kendi bulduğu bir sözcüktür; Fransızcadaki "merde" (bok), Almanca "merzschaf (atılmış koyun) ve Schmerz (acı) gibi kelimeleri çağrıştırır; ayrıca Almanca Ticaret Bankası anlamına gelen Kommerzbank sözcüğünden de ilham almıştır (Yılmaz, 2013, s.159).

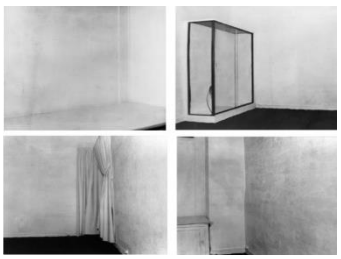
Hitler'in sesi duyulur, Sürrealist Sokak mekâna erotik çağrışımlar getirirken, el fenerleriyle girilen odadaki kömür tozları ziyaretçiyi tedirgin edip ve korkutur" (2014, s.40). Bu açıdan bakıldığında Duchamp, kömür çuvallarını tavana asması, her an çökme tehlikesi yaşatması bakımından yine tedirgin edici bir tavır sergilemektedir. İletişimsel açıdan bakıldığında sanatçı savaşın yol açtığı yıkımı, tekinsizliği izleyicisine anlatma çabası gütmektedir.

On Altı Mil İp yerleştirmesi (Görsel 10) ise izleyiciyi tamamen dışlar. İzleyici ile iletişimi kesmek, gizemi saklamak merak uyandırmak ister. Duchamp'ın sanat anlayışı da bu çelişkilerden beslenir (sergileme ve sergiye sokmama olarak). Erika Suderburk'a göre "Marcel Duchamp'ın On Altı Mil İp adlı çalışması, 1942 yılında New York'ta düzenlenen sergideki tabloların görülmesini engellemek üzere tasarlanmıştı. Özel alanı sergileme biçimlerini aksatan düzenekler, enstalasyonun bir yeniden hizalama makinesi olarak tanımlanması noktasında önemli bir rol oynar" (Suderburg, 2000, s.12). Duchamp bu ip yerleştirmesinde, sanat eserinin normal bir şekilde görülmesini imkânsız hale getirmiş ve izleyici, izleyen ile sanat eseri arasındaki geleneksel ilişkiyi, ortadan kaldırmıştır. Bu tavır Dadaist bir miras olarak sanata, esere ve izleyiciye karşı duruşu ifade eder. Öte yandan T.J.Demos, Duchamp'ın 1942'deki New York sergisindeki bu yerleştirmeyi bir "önceki Sürrealist sergiye (1938) katılanların ABD'ye sürgün edilmesi sonucu kırgın olan sanatçıların, evsiz kalmışlığın bir simgesi" (Demos, 2017, s. 330) olarak ifade eder. Yani bu labirent aslında sürgün sanatçıların dışlanmışlığını, mekânda izleyiciyi dışlayarak bir çeşit empati kurma girişimidir. Bu derin anlam, neden diğer sanatçıların böyle bir düzenlemeye onay verdiğini de açıklar. Yani, işlerinin görülmesi engellenen diğer sanatçıların gönüllü katılmasının arkasında yatan neden bu dışlanmışlık olabilir.

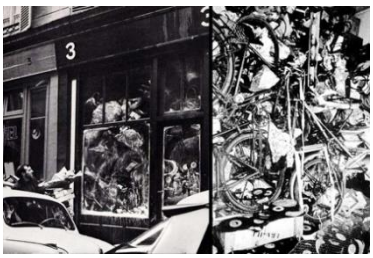
1960 ve 1970'lerde ortam odaklı sanatsal üretimler; o güne kadarki anlayıştan farklı[8] olarak, Postmodernin de etkisiyle sanat kurumlarına karşı duruş; onları eleştiren ve sorgulayan yöntemler olarak başlamıştır. Ancak bunun öncesinde Postmodernin neden sanatsal üretimler üzerinde bu kadar etkin olduğu ve ortam odaklılığı etkilediği incelenirse bu dönemdeki kültürel dönüşümlerin ve yeni fikirlerin köktenci değişimlere neden olduğu görülür.



Görsel 10. Marcel Duchamp, 1942, On Altı Mil İp, New York



Görsel 11 Yves Klein, 1958, Boşluk, Iris Clert Gallery,



Görsel 12. Armand P. Arman,1960, Dolu, Iris Clert Gallery

[8] Tarihsel dönemde işlevsellik ve uyum, modernizmde sanat geleneğinin eleştirisi, Postmodernde kurumların eleştirisi

Bu dönüşümün sonucu ortaya çıkan sosyal problemler ortam odaklı sanatçılar tarafından sanatın metalaşması ve kurumsal eleştiri bağlamında mekân odaklı ele alınır. Bu eleştirel yaklaşımın ilk erken örneklerinde Yves Klein galeri mekânının, atmosferini, lokasyonunu ve otoritesini kullanarak sorgular. Sanatçı "Duchamp'ın Monte Carlo Bond 'u (1924) ve bu eserin sanat ve ticareti oyunbaz bir şekilde birbirine karıştırma tekniğinden ilham alarak, Yves Klein, 1950'li yılların sonunda, galeri havasını hisse hisse satar" (Suderburg, 2000, s.13). Bu performans, bir eseri üretmenin ideolojik ve ticari içeriğine dikkat çeker. Sanatçı hem kavramsal hem de bireysel varlığını kullanan bir figür olarak sanat eserindeki bir karaktere dönüşür. Sanat eseri oluşturması vaadiyle, hisseler halinde satılan galeri havasının kendisi de bir materyale dönüşür. Hemen arkasından gelen boşluk sergileri ile Klein bu sefer "galeri mekânını akıl denen o esnek maddeyle doldurur, (Görsel 11) beyaz küp potansiyel sanat haline gelmiştir" (ODhoerty, 2010, s.109). Beyaz küpün[9] içindeki her şey kutsallaşır burada kutsanan şey bir tanrı haline gelen galeri mekânının boşluğu olur. Klein, "henüz madde haline gelmemiş resimsel duyarlığını görünür kılmak" (ODhoerty, 2010, s.111) istediğini açıklayarak izleyicinin sezgilerine yönelmiştir. Bir yıl sonraki ikinci Boşluk sergisinde "Duyarlılığın madde haline gelişinin resimsel olarak sabitlenmesi" (ODhoerty, 2010, s.111) fikrini geliştirir. Böylece "boşluk", sanat ve ona yüklenen bütün ideolojiler galeri mekânın boşluğunda, izleyicilerin belleklerinde yerini almış ve sabitlemiştir. Bir yıl sonra "Klein'in Boşluk'unu; Arman, çöp yığınları ile ("Dolu[10]suyla) (Görsel 12) doldurur ve hazmetmesini bekler; bu bir "Tersten kolajdır" (ODhoerty, 2010, s.113). Armanın işi, daha sıradan ve şiddetlidir. Galeri mekânının "metaforik bir araç" gibi kullanılması olarak yorumlayan O'Doherty "bırakınız yapsınlar" anlayışının eğlence dünyasının karşılığı olduğunu iddia eder (O'Doherty, 2010. S.113). İzleyici mekâna giremez, bu durum çelişkiler barındırır; sanat izleyicisine karşı bir tavır mı, çöp yığınlarına layık bir galeri mi, metropollerin yığınlara dönüşen atığa tepki mi, aşırı tüketime dikkat çekmek mi yoksa hepsi mi bilinmez ama bu iş; sanatçının değimiyle "bütün bu olan bitene bir hiddetlenme" (ODhoerty, 2010, s.114) olarak özetlenebilir. Modern sanatçılar tarafından mekân artık etkin, bilinçli ve eleştirel olarak kullanılmaktadır. Bundan sonra gelecek minimal sanatçılar ise mekânı daha aktif kullanacaklar, kavramsal sanatçılar ise ideolojilerini anlatabilmek için mekânı tamamen kullanma eğiliminde olacaklardır.

Modernizm içinde gelişen, ortam odaklılığın tarihsel dönemecinde bugünkü anlamda kurumsal eleştirinin ilk örnekleri Minimalizm[11] içinde görülür. Minimalizm "ilk kez 1961'de düşünür Richard Wollheim tarafından "içeriği en aza indirgenmiş sanat" olarak

[9] Beyaz küp dışındaki sergiler geleneksel ideolojik eğilimleri korur ancak Beyaz Küp de kendi prestij kurum kimliğini korur ve bunu dayatır.

[10] Robert Barry de 1969 yılında sergi açılış davetiyelerini dağıttıktan sonra sergi günü galeriyi kapatır, yani izleyici kapıdan geri dönmek zorunda kalır. Burada sanat nesnesi sanatçının niyetidir. Koleksiyoner işi almak istediğinde ise fikrin ona ait olduğuna dair sertifikayı imzalayarak belgeler.

[11] ABC sanatı

üç boyutlu yapılar[12] ve heykeller[13] için kullanılır (Erzen, 1997, s.1260). "Minimal heykel sanatçının ve sanatın prestijine karşı bir saldırı başlattı, bunun yerine yer izleyicisine prestij kazandırdı. Minimal nesnenin kendi kurduğu yerle ilgili bilinçli algısı işin anlamını yarattı" (Crimp, 1993, s.16-17). Minimalizm; Soyut Dışavurumculuğun biçime, duyguya ve rastlantısallığa verilen önemine karşı[14] bir duruş, sadelik ve nesnelliği ön plana alan bir akım olarak ortaya çıkar. Minimalistler güçlü bir şekilde bulunduğu yerle, çevresini harekete geçiren objelerin gücüne inanırlar (Collins, 2014, 172). Bu akım, leke ve renk birimlerini tek bir alana yayıp, anlatımcı içeriği yok etmeleri ve tüm resim yüzeyine bunu yaymaları, yalın düşünsel ve mimarlıkla bütünleşen görünümünü ortaya çıkarmıştır. Nesnenin sadece bir nesne olma özelliğine dikkat çekerek, ifade, tarihsellik ve sembolik anlamlarını minimuma indirmek amacıyla hareket ederler. Ancak minimalist olarak başlayan ama kavramsal sanata doğru eğilim gösteren ve ilerideki üretimlerini tamamen ortam odaklı yapacak olan Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Richard Serra ve Robert Morris gibi sanatçılar biçimsel olarak minimalize edilmiş ama ifade ve içerik bakımından zenginleştirilmiş çalışmaları ile zamanla minimalizmle yollarını ayırarak kavramsal içerikli işler üretmişlerdir.

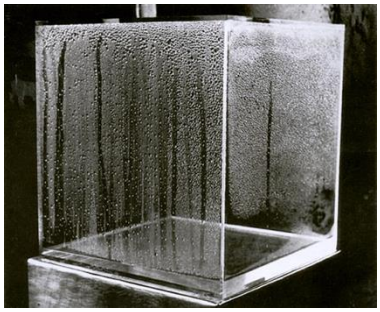
Ortam odaklı sanatın kavramsal üretimlerden miras aldığı; mekânın fiziksel özelliğini ve algısal yapısını gözler önüne seren en bilinen örneklerden biri Hans Haacke'in *Yoğuşma Küpü*[15] (Görsel 14) dür. Burada galeri mekânına konan nesne sanatçının atölyesinde yapılmış ve sonradan buraya yerleştirilmiş olsa da küp artık içinde bulunduğu mekânın yoğunluğunu ortaya çıkaran, mekânın fiziksel durumunu yansıtan bir parça olur. Ancak bunun yanında sergi alanının "çerçeveleme" işlevi gören yapısını galerinin rutubet seviyesini vurgulayarak ve mekânı öykünmeci bir tavırla küp olarak yeniden kurgular. Yani bu iş de sadece mekânın fiziksel durumunu ortaya koymaz, galerinin görünmeyen bir yüzünü gözler önüne serme bakımından kurumsal eleştiriyi vurgular. Piero Manzoni ise heykelin kaidesini ters çevirerek dünyayı bütün bir heykel olarak tanımlayıp (Görsel 13), sanatın sınırlarını genişletmekte ve pratikte ölçek olarak en büyük ortam odaklı sanatı da uygulamış olur.

Robert Morris'in aynalanmış yüzeyleri ile küplerden oluşan üniter formları (Görsel 15) izleyiciye mekânın parametrelerini olduğu gibi yansıtması, nesnenin boşlukla, mekânla ve izleyiciyle olan ilişkisinin gizini radikal bir şekilde genişleterek anlatmaktadır. Mekânın kendisi nesneyle doğrudan ilişkiye girer, küplerin aynayla kaplanması kendi varlığını tehdit eder ve artık mekânın kendisi hatta seyirci görüntülerinden oluşur. Bu şekillerin sadeliği deneysel basitliği değil aksine, minimal sanatın gerçek mekân[16] ve

[12] O dönem henüz adı konmamış yerleştirmeler
[13] Ancak Donald Judd'da Daniel Buren de bu heykel fikrine kesinlikle karşı çıkmakta heykelden çok resme yakın olduğuna ve özgül nesneler olarak adlandırılmasının daha doğru olacağını iddia etmekteydiler.
[14] Nesnellik ve raslantısaldan uzaklığı ile karşıydılar. Kendi içinde mantıklı ve kavramsal bir yapı içeriyordu.
[15] Condensation Cube
[16] Bu ayna yerleştirmeler herhangi bir mekâna da konabilirdi. Ama içindeki bu zengin anlatım hangi mekâna konulursa konulsun zaten mekânla doğrudan ilişkiye girdiği için tam bir nesne mekân simbiyozu oluşturmaktadır. Ancak bundan

zamanla ilişkilendirmesi bakımından zengin hatta karmaşık bir yapı barındırır. Aslında burada ima etmek istediği, mekânın boşluğunu sorgulamaktır. Bu büyüklük açık bir şekilde mekânla ilişki kurma bakımından idealdir. Buradaki küpler sanat tanımını genişletmekte, onun gelişimini engelleyecek her şeyden izole etmektedir. Küp zaten dualistik bir karakteri yansıtır ve küplerin belli bir orana göre hesaplanarak yerleştirilmesi ile düzenlemenin sunduğu anlam fiziksel bir maddenin ötesinde bir şey sunmaktadır.

Görsel 13 Piero Manzoni, 1961, Dünyanın Kaidesi Herning, Danimarka



Görsel 14. Hans Haacke, 1963-65, Yoğunlaşma Küpü, Ulusal Sanat Galerisi, ABD,

Görsel 15. Robert Morris, 1965, İsimsiz (üniter formlar) Tate Modern, Londra

Ortam odaklı sanatın ilk örnekleri; bugünkü anlamıyla 1960'ların sonunda minimalizm, kavramsal sanat, oluşumlar ve ortamlardan beslenerek ama onları mekânda sabitleyerek (fiziksel, tarihsel, fenomenolojik, belleksel) kurumsal eleştiri bağlamında verir. Yani kurumsal eleştiri bugünkü anlamda kullanılan ortam odaklı üretimlerin başlangıç noktasını oluşturur. Yüksek kültüre karşı duruş, galeri mekânının ideolojisine karşı alternatif çıkışlar, sanat ve yaşam arasındaki sınırların belirsizleşmesi, sanatın metalaşmasına karşı yeni arayışlar, bu yılların belirleyici özellikleridir.

Kwon'a göre, ortam odaklı sanatın çıkış noktası "modernist heykele karşı duyulan tepkidir" (1997, s.85). Kwon bu tespitinde yalnız değildir; Douglas Crimp, Rosalind Krauss, Hal Foster gibi kuramcılar da Modernist heykel sanatındaki göçebe mantığından uzaklaşma, hatta ona karşı bir tutum olarak ortam odaklı sanatın ortaya çıktığında hemfikirdirler (Kwon 1997, s.85). Modernist heykel sanatı, heykelin kaidesini kaldırarak mekânla bağlantısını kesip, mekâna olan kayıtsızlığını ilan eder. Böylelikle daha bağımsız, kendine referansları olan; dolayısıyla taşınabilir, mekânsız, göçebe hale gelir. Daha sonra, ilk olarak 1960'lı yılların sonunda ve 1970'li yılların başında Minimalizmin ardından ortaya çıkan ortam odaklı eserler, bu modernist paradigmayı önemli ölçüde tersine çevirir. "Bir heykeli bir mekâniçin değiştirmeniz gerekiyorsa, heykelde yanlış olan bir şey vardır," iddiasına antitez niteliği taşıyan ortam odaklı sanat, çevresel bağlamı temel alır ve biçimsel olarak çevresel bağlam tarafından belirlenmiş olur ve onun tarafından yönlendirilir (Kwon 1997, s.85). Robert Barry'in mekâna sesle entegre olan

50 sene önce ortaya çıkan anlam ile 50 sene sonra ortaya çıkan anlamda bir değişim olacaktır. Yani zamansallık önemlidir.

yapısı[17], Lawrence Weiner'in duvar oyukları ve Mel Bochner'in mekânın boyutlarını ölçümlemesi mekâna mühürlenmiş yapısıyla, sanat nesnesini göçebelikten kurtarıp, nesne-mekân simbiyozunu oluşturması bakımından mekâna ilk küçük müdahaleleri oluşturur.

Modernist heykele karşı yapılanma sonucu çevresel bağlam tarafından belirlenen ve yönlendirilen ortam odaklı sanat, baskın modernistlerin saf ve kirlenmemiş mekânı, kökten bir değişime uğrayarak, yerini doğal manzaranın maddeselliğine veya günlük yaşamın saf olmayan ve sıradan mekânına bırakır. Bu genişlemenin amacı; "sanat eserlerini taşınabilir ve takas edilebilir metalar olarak kesintisiz bir çevrime sokan kapitalist piyasa ekonomisinin güçlerine direnme arzusu gibi kaçınılmazlıklar bir araya gelerek sanatı mekânın güncelliğinin bir parçası haline getirme arzusuydu" (Kwon, 1997, s.89). Böylece bir yandan galeri mekânları dönüştürülürken bir yandan da galeri dışında arayışlar başlar. Arazi sanatı kurumsal eleştiri, anti-kapitalist yaklaşımla avangard sanatçıların galeri/kent dışına çıkarak üretimlerini satın alınabilme ihtimalini en aza ingirgeme amacıyla yaptıkları uygulamaların ilk örnekleridir. Bu uygulamalarda genellikle oraya ait doğal malzeme kullanılır ve doğaya yeni müdahaleler ve yerleştirmelerle yeni algılama biçimleri oluşturulur. Arazi Sanatı, yeni bir çevre yaratan çevresel sanattan farkı doğayı (baştan yaratmak değil) sadece müdahaleler yoluyla değiştirmekti. ABD'de başlayan Arazi sanatı zamanla tüm dünyaya yayılır. Richard Long 1967'de yürüyerek[18] ilk eserini oluşturmuştur. Walter de Maria, Michael Heizer, Andy Goldsworthy ve Robert Smithson bu akımın öncüleri olmuşlardır.

Kurumsal eleştiri mekânı olarak kentsel alanı seçen Daniel Buren, New York'da gerçekleştirdiği müze içi sergide ise "çerçeveleme" (Görsel 16) kavramını ele alır. Buren'e göre "konumun eserin gösterildiği yer olarak etkisinin ne olduğu sorgulanmalıdır. Klasik anlayışta eserin "gerçek bir konumu yoktur". Konumun esere olan etkisi; eserin konum üzerindeki etkisi kadar hafiftir. Eserin göründüğü konum onun çerçevesi ise çerçeveden dışarı çıkarsa saf bir özgürlük mü elde eder" (Buren, 2011, s.913). Buren bu sorgulamada, galeri mekânından karşı binanın duvarına çektiği bir düzenekle 8.7cm renkli-beyaz şeritlerden oluşan tuvallerini bu ipin üzerine sıralar. Amacı sanat nesnesi olarak adlandırılan eserin hangi noktada eser/değer statüsünden çıktığı buna kimin karar verdiğidir. Benzer bir sorgulamayı Görsel 17'de Vito Acconci yapar. Bu ortam odaklı yaklaşımda kamusal alanla özel alanı sorgular. Reiss, Acconci'nin alternatif alanlar olarak değerlendiği bu yeri basmakalıp alanlar için tanımsız kaldığını ima eder. Buren'in sanat kurumlarına eleştirel bakışla yaptığı galeri dışına çıkarma eylemi, Accionci'de özel-kamusal alan sorgulamasına dönüştürülür.

[17] Robert Barry'in el yapımı bir FM radyo ile radyo dalgalarından oluşan enstalasyon, FM frekansı 88 ye ayarlanmış, radyonun gücüne bağlı olarak değişen ses ve yoğunluktaki ses ve tonları üretir. Proje, bir sanat eserini tanımlayan heykel ve nesne kavramlarına meydan okur.

[18] Onun sanat üretme biçimi yürüme aktivitesinin kendisidir.

Görsel 16 Daniel Buren, 1973, Çerçevenin İçinde ve Ötesinde Within and Beyond The Frame. John Weber Galeri, New York

Görsel 17 Vito Acconci, 1976 Şimdi Nerdeyiz/Biz Kimiz?

Ortam odaklı sanatta Modernizmle birlikte ortaya çıkmaya başlayan kurumsal eleştirel süreç 1970'lerde tamamen mekânı terk etmesiyle kapsamını genişletir. Sanatçılar bir yandan sanatı ve sanat mekânlarını sorgularken sanat üretmek için mekâna ihtiyaç olmadığını her yerde olabileceğini kanıtlamak istercesine doğada özgürleşme yoluna giderler. Sanatçıların vermek istediği mesaj sanatın meta olmadığı alınıp satılmaması gerektiğidir. 1990'larda dijital devrim, internet ve sosyal iletişim ağlarının ortaya çıkmasıyla ortam odaklı üretimler melezleşerek değişen toplumsal ve teknolojik yapıya entegre olur. Yeni nesil sanatçılar olarak adlandırılan bu dönem "ortam odaklılıkta yeni yaklaşımlar" olarak ele alınır ve sanatçıların benzer içerikleri altında belirlenen bağlamsal yaklaşımlarla analiz edilir. Bundan sonraki bölümlerde sadece coğrafi ortam odaklılık ve söylemsel ortam odaklılık kısaca aktarılmıştır.

3.2.Coğrafi Ortam Odaklılık

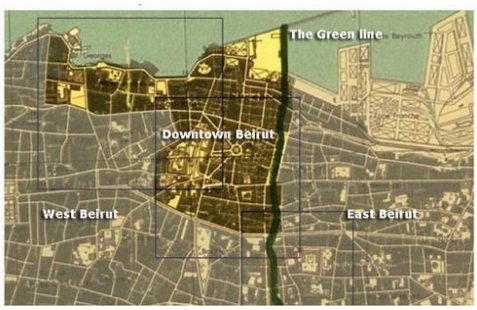
Bugün birçok sanatçı ortam odaklılığı coğrafi olarak ele alır. "Coğrafyaya öncelik vermek düşüncede kışkırtıcı bir jukstapozisyon/dizilim oluşturur ve ortaya çıkması beklenmedik fırsatlara olanak tanır" (Phaidon, 2013, s.6). Mekânda oluşan bu sanatın yerinde yaratımı sanatçıların bu çok özel ortamlardan ilham almalarını sağlar. Örneğin yeni nesil sanatçılardan Beatriz Gonzalez'in Bogota mezarlığının duvarlarına yaptığı *Auras Anonimas* adlı çalışması Chumash piktografları duvar resimleri ve erken-Kolombiya kazıma motifleri ile benzerlikler göstermektedir. Nancy Holt'ın Utah'daki Büyük Havza Çölündeki ikonik "Güneş Tünelleri/Sun Tunnels" de San Luis Potosi'deki San Nicholas de Tolentino Manastır mimarisinden esinlenerek yapmıştır.

Coğrafi ortam odaklılık, bir yerin tarihselliği ve ölçeği bağlamında değerlendirilebildiği gibi, coğrafi sosyal-politik bağlamlarıyla da ilişkilidir. Coğrafi ortam odaklılıktaki konum/lokasyon sosyal tarihi, birey ve toplumu etkileyen faktörleri de barındırır. Bu nedenle bazı kuramcılar bu terimi "locational/bölgesel veya site-sensitive/duyarlı bölge" (Frock, 2015, s.9) olarak tanımlamayı daha uygun görürler. Yani coğrafi özellikler;

dağlık, düz, iklim, bitki örtüsü gibi fiziksel olabildiği gibi, bir yöreye ait, sosyal, siyasal özellikleri, yaşam tarzları, üretim biçimleri gibi daha yerel toplumsal yapıyı ele alabilir.

Francis Alys'in 2004'deki performansı, ortam odaklı sanatın coğrafi konumunu ve politik hassasiyetini kullanarak sorgulayan bir eylemdir. *Yeşil Hat* (Görsel 32) İsrail ve Ürdün arasında 1948'de savaş sonrası belirlenen ateşkes sınırıdır. Bu sınır 1967'deki altı gün savaşında İsrail'in hattın doğusundaki Filistin yerleşim bölgelerini işgal etmesi ile bozulur. Alys *Yeşil Hat* (Görsel 18-19) adlı performansla 24 kilometrelik bu hassas sınırı 58 litre yeşil boya kullanarak eyleme dönüştürür. Bu iş aynı zamanda arazi sanatından, plastik sanata performanstan aktivist sanata sınırları zorlayan ve melezleşen bir yapı gösterir.

Görsel 18. Francis Alys, 2004, Yeşil Hat/The Green Line.



Görsel 19 Yeşil Hat Sınır Haritası

Mekânı söylemsel bir anlatı olarak mobilize eden ortam odaklı pratiklere örnek olarak Florentijn Hofman'ın Plastik Ördek/Rubber Duck (Görsel 20-21) projesi örnek gösterilebilir. Bu coğrafi ortam odaklı proje artık kurumsal bir eleştiri değil kurumların hamiliğinde onların yoğun talepleri ile gelişir. Bu projelerde; "Genel olarak bir kurum, bir sanatçıyı (sanatçı artık stüdyoya bağlı bir obje üreticisi değildir, öncelikli olarak davet üzerine eyleme geçen), kurum tarafından sunulan bir çerçeve için özel olarak yapılandırılmış bir işi icra etmesi için davet eder

Görsel 20. Florentijn Hofman, 2007, Plastik Ördek Rubbert Duck, Hong Kong

Görsel 21. Proje Güzergahları[19]

[19] Fransa, Brezilya, Japonya, Yeni Zellanda, Belçika, Avustralya, Hong Kong, ABD, Çin, Azerbaycan, Vietnam, Kanada, Güney Kore, Şile, Endonezya

Florentijn Hofman, *Plastik Ördek* projesi ile 15 ülke ve 20'den fazla kenti[20] kullanarak coğrafi ortam odaklılığı lokasyonal bir bağlamda ele alır. Bu proje lokasyonal ilişkilerin farkını değil, tersine aynı işin farklı lokasyonlarda izleyici tarafından aynı etkiyi alacağından yola çıkan deneysel bir çalışmadır (Sonuçta bu nesne banyo küvetinde kullanılan plastik bir ördektir ve sevimli yapısıyla sempati oluşturur, tarihi nitelikte bir anıt değildir ve geçicidir).

Bu ve bunun gibi coğrafyayı kullanan, tekrar eden pratiklerde, kurum ve coğrafyanın kendine özgü özellikleri, serginin ve mekânın parametreleri, tematik ve toplumsal yapısı, iş birliği (küratörler, eğitimciler ve yönetim destek personeli ile gerçekleştirilen çok sayıda toplantı dahil) işin ortaya çıkmasında ve uygulanabilmesinde önemli bir aşamayı oluşturur. Sanatçı artık serbest bir çalışan gibi, sürekli seyahat eder, aynı anda birden fazla proje üzerinde çalışır. Bir etnograf, çevreci ve maceraperest gibi hareket eden sanatçılardan biri de Alejandro Duran'dır. Sanatçı, arazi sanatı ve çevresel sanat bağlamında proje bazlı coğrafi yapıyı kullanan ortam odaklı işler üretir. Meksika sahilinde yaptığı yerleştirmelerde 6 kıtaya ait 50 ülkenin atıklarını kullanır. Mevcut çevresel paradigmalara ayna tutarak, atık ve tüketim sınırlarının simyasına ve doğal çevrede oluşan çöp manzaralarına[21] odaklanır.

Coğrafi ortam odaklı işler farklı coğrafyalarda politik, çevreci, feminist ya da toplumsal kaygılarla çeşitlenebilir. Kullanılan malzeme, yöntemler değişebilir. Sanatçıların her biri ortam odaklı üretimlerinde farklı mesajlar aktarmaktadır. Ancak bu işler her zaman izleyicine ulaşma ve onlarla iletişim kurma kaygısı içindedir.

3.3.Söylemsel Ortam Odaklılık

Ortam odaklılığın kurumsal eleştiri ile başlayan yapısı, bir yandan toplumsal politik sorunlara doğru evrilirken, söylemsel ortam odaklılıkta **daha güncel konulara doğru evrilir.** Miwon Kwon bu aciliyet gerektiren toplumsal sorunların ele alındığı yaklaşımları "söylemsel ortam odaklılık" olarak sınıflandırır. Bu söylemlerde estetik kaygı ikinci plana itilirken eleştirel düşünce "dış dünyaya ve günlük yaşama" doğru yönelir. "Çağdaş sanatta sık kullanılan söylemsel pratikler, ortam odaklı sanatta mekâna dolayısıyla an'a bağlanır" (Kwon, 1997, 91). Başka bir ifade ile çağdaş sanatın topluma ve kültüre dahil olan sorunları ortam odaklı sanatta **mekânın güncelliğine bağlanır.** Yani "an" dolayısıyla geçicilik, söylemsel ortam odaklı pratiklerde hem sık kullanılan hem de "ayırt edici" özelliğini oluşturur. "Ortam odaklılığın yerel coğrafyadan söylemsel oluşumlara geçiş yapmasının bir sonucu olarak, "lokasyonel dayanak noktaları[22]" sosyo-politik

[20] Bu lokasyonların sayısı giderek artmaktadır.

[21] Yeni dünyanın manzaraları çöp dağlarıdır. Doğada olduğu gibi tarihte de, çürüme yaşamın laboratuvarıdır. Karl Marx, 'Old Mole' Dergisi için Epigraf, *Sur*[1]

[22] locational anchor

konuların gerçekliğinde yatmaya başlar" (Demos, 2002, s.98). Polonyalı sanatçı Krzysztof Wodiczko ekolojik kriz, evsizlik, AIDS, homofobi, ırkçılık ve cinsiyetçilik gibi sorunları beyaz küpe kontrast oluşturacak şekilde, kent mekânının bağlamına yerleştirirken, israf ve savurganlığı karmaşık bir işaretler dizgesinde ancak yalın ve doğrudan bir dil kullanarak sunar.

Wodiczko'ya göre, "ortam odaklı sanat bilgi yığılmasına karşı koyar... Anıtsallık. . . her zaman açık bir şekilde anlaşılabilir bir mesaj oluşturur. Kentsel mekânda çoğunlukla mimari cepheler ve anıtlar üzerine yaptığı büyük ölçekli slayt ve video projeksiyonlarla görüntü yansıtan Wodiczko kentte yaşayan marjinal grupları ön plana çıkararak kentin bir parçası haline getirir. "Sorgulayıcı tasarım" olarak bilinen bu uygulamaları kültürel konuları meşrulaştırmak, sanat ve teknolojiyi eleştirel bir tasarım uygulamasında birleştirmektir. Çalışmalarında kentin günlük okuma ve deneyimleri altında yatan ideolojik karmaşıklıkları ortaya çıkarır. Wodiczko "İzleyicinin beynine kazınmış" insan bedenine ait medya görüntülerini yapılı çevrenin anlamını istikrarsızlaştırabilmek için belirleyici bir sistem olarak sunar. Sanatçı medyanın stratejik yaklaşımını ve dominant gücün dilini yıkıcı bir şekilde kullanır. Bu bağlamda Sherry Levine, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Louise Lawler ve Jenny Holzer gibi sanatçılarla aynı dili kullanır. Wodiczko'nun çalışmalarında mekân analizi yeniden yapılır; *Yoketme Yarışı*'nda (Görsel 22) olduğu gibi mimari kimlik ve şehrin anıtları üzerine yapılan yeniden okumalar gizlenen gerçekleri açığa çıkarmada etkin bir rol üstlenir.

Görsel 22. K. Wodiczko, 2015, Yoketme Yarışı, N.Y.

Görsel 23. Christoph Steinbrener, Rainer Dempf, 2005 "sil, sil" Viyana, Avusturya

Sanatçının söylemi hedef alınan mekânın; mecra, konum ve coğrafyalarını sahip oldukları yerden edebilir. Kentlerde yaşanan bilgi kirliliğine, reklam ve marka savaşlarının mekânları istila etmesine karşı Christoph Steinbrener ve Rainer Dempf (Görsel 23) bilginin bir süreliğine maskelenmesini ve "Acaba Viyanalılar, medya ile kaplanmış bu bilgiden yoksun olduklarında, zamanda ve mekânda kayıp mı olacaklar?" sorusuna cevap arayarak, sosyal reaksiyonu ölçümleme girişiminde bulunurlar (Vargün, 2012, s.66). Günümüzde ortam odaklı sanatçıların ayırt edici özelliklerinden biri "bilgi alanı oluşturma, entelektüel fikir alışverişi ve kültürel tartışma alanı olarak betimlenmiş, söylemsel alanı tanımlamasıdır" (Kwon, 1997, s.95). Steinbrener ve Dempf'in yaptığı da

mevcut bilgi alanını yeniden oluşturarak bir tartışma alanı yaratmaktır. Yeni nesil ortam odaklı sanatçıların bir amacı; kültürel müdahaleler ve yaratıcı yöntemler ile mekânı algılama biçimlerini sorgulama, sosyal bilinci ve farkındalığı arttırmak olmuştur. Ortam odaklılık, klasik sanat eserlerinin sergilendiği yerler olarak her yerde sunulan taşınabilen, yeri değişen, yerin önemi kaybolabilen basit bir çalışma/varolma değildir. Bu ayrılmazlık, lokasyon (o yer için) içerik (o yere ait hikaye/sorun) ya da malzeme sınırlaması olduğu gibi (O yere ait o yer için özel) sanatçının niyetini aracısız ileten, eşsiz olmayı ima eden, algıyı çelen bir özellik taşır (Frock, 2015, s.9). Bu nedenle Loza ve Santarromana'nın performansları yok olan kültüre dikkat çekmesi bakımından biricik, ya da Kawamata, Superflex ve Tresoldi gibi mekânı o lokasyondaki sorunu ya da yokluğu yeniden gündeme taşıması bakımından ortam odaklıdır, biriciktir, geçicidir ama algıyı çeler ve bellekte yaşar. Superflex şehir planlama, iklim değişikliğine gönderme yaptığı Sonsuza dek Modern Zamanlar da hedef aldığı binanın23 yanına yerleştirdiği led ekranda 10 gün süren sergi boyunca 5000 yıllık çürüme sürecini kesintisiz olarak yayınlar. Kesintisiz devam eden film boyunca her gün yüzlerce yıl kat etmektedir. Videoda Vanitas resimleri gibi simgesel göndermeler yapılır, İnsanlık yok olduğunda doğanın hava şartlarına bağlı değişim sürecinde kentlerin neye dönüşeceğini göstererek; mimari ve şehir planlamanın kısa değil uzun vadeyi hedef alacak şekilde yeniden düşünülmesi gerektiğinin altını çiziyor. Çoğunlukla kentsel mekânda üretimler yapan Tadashi Kawamata kent mekânının çürümüşlüğünü, deformasyonunu yeni ve eski yapıların uyumsuz birlikteliğini görünür kılmak için mimari mekânlara fonksiyonu olmayan geçici eklemeler yapar. Kawamata Tronto Projesi'nde ahşap kalasları rastgele ama bir kitle oluşturacak şekilde mimari yapıya entegre ederek dokular oluşturur; bu dokular kentin kanserli bölgeleridir.

Söylemsel ortam odaklılık sanatçının ideolojisinden yola çıkarak güncel sorunlara odaklanan bir yapı gösterir. Çağdaş sanat pratiklerinde olduğu gibi ortam odaklı sanatta da "değer yargıları" ve "uzmanlık" sanat üretiminde etkin bir şekilde kullanılır. Sanatçılar değer yargılarını, sanatsal içeriklerinin temelini oluşturacak şekilde estetize ederler. Hal Foster'a göre "değer yargıları yerleşik değildir ve her seferinde yeniden düzenlenir, yeni ifade biçimleriyle toplumsal anlamlar oluşturur ancak estetik ve stratejik kaygıyla değer yargılarından feragat etmek büyük bir yanlıştır" (Foster, 2017, s.14). Öte yandan yeni nesil ortam odaklı sanatçılar, disiplinlerarası ve multidisipliner çalışmalarında uzmanlarla iş birliği yaparken, sosyolog ya da antropolog gibi hareket ederek yeni anlatım dilleri oluştururlar. Bu uzmanlaşma aslında azınlıkların sorunlarını dile getirmede, ana akım medyaya alternatif oluşturmada açısından önemlidir.

4. SONUÇ

Ortam odaklı sanata nesne/eser mekân ve iletişim üçgeninden bakıldığında tarihsel süreç içinde ideolojik/işlevsel veya eleştirel amaçla üretildiği görülmektedir. Eser üretim

[23] "Şeker Küpü" olarak tanımlanan ve modern mimarisiyle tartışmalara hedef olan bina, önceden 63 sene ayakta kalan Neo-Rönesans tarzda yapılmış binanın yerini almıştır. İş "Anı Kaçırma" sloganıyla lanse edilmiştir.

sürecinde amaca hizmet eden mesaj dönemi için etkili olmakla birlikte günümüzdeki yeniden okumalarda benzer anlamlara ulaşılmakla birlikte etkisinin farklı olduğu görülür. Mesela Mısır piramitleri döneminin hakim ideolojisini yansıtır oysa bugün inançlar ve iktidar değişmiştir ve artık kültürel mirasın görkemli gücünü yansıtmaktadır. Eleştirel süreçte oluşturulmuş On Altı Mil İp yerleştirmesi yerinden yurdundan edilmiş sanatçıların izleyiciyi dışlamasıdır ve döneminin sistemine ve savaşlara karşı yapılmış bir mesaj içermektedir. Bugün bu işe bakıldığında haklılık payı hala geçerlidir ama bugünün sorunlarına ışık tutmaz. Bugün sistem değişmiştir, benzerlik gösterse de bağlam ve zaman değiştiği için anlam ve mesaj da değişmiştir.

Ortam odaklı sanatta nesne ve mekân Simbiyozu olduğu kadar bağlamı da anlamın oluşmasında önemlidir. Artzamanlı bir okumada bu nedenle anlam değişir. Değerler, sorunlar farklılık göstermektedir. Bu nedenle tarihsel süreç içindeki ortam odaklı okumalarda dönemi ve değerleri açıklanarak anlamlandırılmıştır. Mısır, Antik Yunan ve Rönesans dönemlerinden verilen örneklerde mekâna entegre edilen sanat nesnesi mekânı olumlayan bir anlam içerir ama Modernizm ve sonrasında mekânı eleştiren bir yapıda ilerler. Ancak bu anlam nesne mekân birlikteliği ile olur; nesne başka bir mekâna taşındığında farklı bir anlam ortaya çıkar ya da sanat yapıtı yok olur. Ortam odaklı sanat kesin sınırlarla tanımlanamasa da işlevsel eleştirel kurumsal, coğrafi, söylemsel gibi bağlamsal yaklaşımlar çerçevesinde ele alınıp değerlendirilebilir. Buna karşın daha yakın zamandan örnekler bugün hala güncelliğini korumakta, ilettiği mesajın anlamı hala güncelliğini korumaktadır. Mesela Francis Alys'in 2004'deki performansı ya da Wodiczko'nun, 2015 Yoketme Yarışı günümüz sorunlarına yerinde örnekler olarak üç maymunu oynayan dünyaya mesaj vermeye çalışmaktadır.

Ortam odaklı sanatın ilk örnekleri Mısır, Roma ve Yunan medeniyetlerinde işlevsel estetik ve faydalı modeller olarak ortaya çıkar. İletişim çerçevesinden bakıldığında hâkim güç ve inançların etkisinde mekâna hizmet eden hâkim düşünce ve mesajı aktaran bir yapı sergiler. Ancak Modernizm sonrası değişen toplum, düşünce ve yaşam şekilleri bütün alanlarda olduğu gibi ortam odaklı sanatta da kırılmaya neden olur. Bu noktadan sonra sanat nesnesi ve mekânının uyumlu birlikteliği ve yararcılığı azalır, artık nesne işlev olarak değil, mesaj içeren eleştirel bir yaklaşımla mekânda yerini alır. Bu eleştirel tutumda bilgi içeren mesaj ilk başlarda kurumsal eleştiriden, söylemsel yaklaşımlara doğru genişler. Bu eleştirel tutum 1960'lı yıllarda minimalistlerin yeni bağlamsal yaklaşımlarıyla dikkat çekmeye başlar. Resim ve heykel disiplininden gelen sanatçılar mekânı bir malzeme olarak kullanma eğilimleri ile ortam odaklı sanatın çerçevesi de belirlenmiş olur. Öte yandan modernist heykelde kaidenin kalkması heykeli mobil, göçebe yersiz yurtsuz yapar. Heykelin bu mobilizasyonuna olan tepki; kurumlara ve mobil metalara karşı tutum olarak gelişir böylece ortam odaklı sanat nesneyi mekâna mühürler. Aslında resmin duvardan sökülüp, taşınabilir mobil malzemeye aktarılmasına karşı verilen geç bir tepki olarak da düşünülebilir.

Ortam odaklı sanatta kurumsal eleştirel süreç 1970'lerde tamamen mekânı terk ederek kapsamını genişletir. Bundan sonraki süreçte ortam odaklı sanatta mekân sınırları dışında doğada özgür üretimler görülür. Verilmek istenen mesaj sanatın meta olarak alınıp satılan bir şey olmadığıdır.

Coğrafi ortam odaklılık coğrafi konum, ülke ve bölge ölçeğinde daha da genişleyerek politik, çevreci, feminist ya da toplumsal kaygılarla çeşitlenir. Kullanılan malzeme, yöntemler değişir. Verilen mesaj sanatçının bakış açısına göre değişir.

Söylemsel ortam odaklılık güncel sorunlara odaklanır. Çağdaş sanat pratiklerinde olduğu gibi ortam odaklı sanatta da "değer yargıları" ve "uzmanlık" sanat üretiminde etkin bir şekilde kullanılır. Bu türde de aciliyet gerektiren konular vardır. Çevreci yaklaşımla, ekolojik kaygılarla, toplumsal sorunlarla, yine hâkim ideolojilere karşı kendi değer yargılarını karşılaştıran sanatçılar, estetize edilmiş üretimlerle mesajlarını izleyicisine aktarma çabası içindedir.

Sonuç olarak her sanat türünde olduğu gibi ortam odaklı sanatta izleyicisiyle iletişim halindedir. Diğer sanat türlerinden ayrılan özelliği mekânı aktif olarak kullanarak anlama ulaşmasıdır. Ancak mekân sanatçının kullanımına göre bir kurum, mimari yapı, kent, bölge ya da kıtalararası olabilir. Ölçek büyüdükçe ya da zaman geçtikçe anlam da değişmektedir. Bu sanat üretimleri okunurken öncelikle tarihsellik içindeki değer yargıları, ideolojiler, eserin mekânla kurduğu ilişki daha sonra da sanatçının ideolojik düşüncesi göz önünde bulundurulmalıdır.

KAYNAKÇA

Artun, Nur Altınyıldız. (2014). Mimarlığı Baştan Çıkarmak. Nur Altınyıldız Artun (Ed.). *Sürrealizm Mimarlık, Mekân sanatı.*, s. 11-56. İstanbul: İletişim Yayınları.

Berelson, Bernard ve Steiner, Gary Albert. 1967). Human Behavior: An Inventory of Scientific Findings. Michigan: Harcourt, Brace & World.

Buren, Daniel. (2011). "Dikkat". (Sabri Gürses Çev.). Charles Harrison ve Paul Wood, (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* s.908-914. İstanbul: Küre Yayınları.

Crimp, Douglas. (1993). *On The Museum's Ruins*. London: The MIT Press.

Collins, Judith. (2014). *Sculpture Today*. New York: Phaidon.

Demos, T.J. (2003). Rethinking Site-Specificity. *Art Journal*, 62, s. 98-100.

Erzen, Jale Necdet. (1997). Minimal Sanat. Zeynep Rona-Müren Beykan (Yay. Yön.). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* s. 1260-1261. İstanbul: Yem Yayınları.

Foster, Hal. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü.* (Esin Hoşsucu Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Frock, Cristian L. (2015). Introduction Site-Specific Installation:Some Historical Context. Jenny Moussa Spring (Ed.). *Unexpected Art Serendipitous Installations, Site-Specific Works and Surprissing Interventions* s.8-11. San Francisco: Chronicle Books LLC.

Gombrich, Ernst Hans Josef. (2009). *Sanatın Öyküsü* (Erol Erduran ve Ömer Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi

Huntürk, Özi. (2011). *Heykel ve Sanat Kuramları.* İstanbul: Kitabevi.

Kaye, Nick. (2000). *Site-specific Art: Performance, Place and Documentation.* New York: Routledge.

Koç, Erdoğan. (2011). Tüketici Davranışı ve Pazarlama Stratejileri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Littlejohn, Stephen; Foss, Karen (2009), "Definitions of Communication", Encyclopedia of Communication Theory , Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc., s. 296–299 Erişim: 20.07.2021

Kwon, Miwon. (1997). One Place After Another: Notes on Site Specificity. JSTOR, October, 80, s.85-110.

Kwon, Miwon. (2002). *One Place After Another Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge/Massachusetts/London: The Mit Press.

Nirun, Ata. (2018). Stonehenge Gizemi. https://goo.gl/VwPiL4 Erişim: 20.07.2021

O'Doherty, Brian. (2010). *Beyaz Küpün İçinde, Bir Mekânın İdeolojisi.* (Ahu Antmen Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Phaidon. (2013). *Art & Place: Site-Specific Art of the Americas.* London: Phaidon Press.

Ragon, Michel. (2010). *Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi* (Murat Aykaç Erginöz, Çev). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Rifat, M. (2013). Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Rona, Zeynep. (1997). Dadacılık. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.* (Zeynep Rona ve Müren Beykan, (Yay. Yön.). s. 417-418. İstanbul: Yem Yayın.

Sepici, Levent. (2013). *Gökbeklitepe; Anadoluda keşfedilen Dünya'nın ilk mabedi*. İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları.

Suderburg, Erica. (2000). *Space Site Intervention Situating Installation Art.* Minnesota: The University of Minnesota Press.

Tunalı, İsmail. (2008). *Felsefenin ışığında Modern Resim.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İsmail. (2009). *Tasarım Felsefesi Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı.* İstanbul: Yem Yayınları.

Vargün, Özlem. (2012). *Kent Kültürünün Plastik Sanatlara Etkisi.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisanas Tezi). Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.

Vargün, Özlem. (2018). Ortam Odaklı Sanatta Nesne Mekân Simbiyozu. Sanatta Yeterlilik Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Vitruvius (2005). Mimarlık Üzerine On Kitap. Çev: Özaloğlu, Ş.V. İstanbul: Yem Yayınevi.