

SANAT TASARIM DERGİSİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

2022 ARALIK • SAYI: 13 • ISSN 2529-007X



MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

SANAT-TASARIM DERGİSİ ART-DESIGN JOURNAL

2022 Aralık Sayı: 13

2022 December Issue: 13

Sanat ve tasarım alanında hakemli bir dergidir.

It is a refereed journal in art and design.

Yaygın-sürekli bir yayındır. Yılda bir kez yayınlanır.

It is a periodical journal. It is an annual journal.

Dili: Türkçe-İngilizce

Language: Turkish-English

Sahibi • Owner

Marmara Üniversitesi Rektörlüğü Adına

İmtiyaz Sahibi

Prof. Dr. Mustafa Kurt (Rektör/Rektor)

Yazı İşleri Müdürü • Editor in Chief

Prof. Dr. Esra Aliçavuşoğlu Karaveli, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Danışma Kurulu • Advisory Board

Prof. Sevim Arslan, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Mehmet Reşat Başar, İstanbul Aydın Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Bülent Erçetin, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Hale Gezer, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Henry Hildebrandt, University Of Cincinnati, SAID, DAAP, AMERİKA

Prof. Emre İkizler, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Ece Emine Karşal, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Agah Tarkan Okçuoğlu, İstanbul Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Sotirios Papadopoulos, Accademia di Belle Arti di Verona, İTALYA

Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
TÜRKİYE

Prof. Çağrı Saray, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. M. Biret Tavman Ertuğrul, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. H. Tonguç Tokol, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Ayşe Üstün, Sakarya Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Nalan Danabaş, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Devabil Kara, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Dr. Ayşe Hazar Köksal, Özyeğin Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Bob Krikac, Washington State University, AMID, AMERİKA

Dr. Öğr. Üyesi Nurettin Bektaş, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Yayın Kurulu • Editorial Board

Prof. İdil Akbostancı, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Hale Gezer, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Gülay Karşıcı, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Kerem Ozan Bayraktar, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Cem Kara, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Dr. Öğr. Üyesi Lale Altunel, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Dr. Öğr. Üyesi Seden Odabaşoğlu, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Editör Yardımcısı • Assistant Editor

Arş. Gör. Dr. Emine Vagtborg, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Dizgi • Typesetting

Burcu Diker

Adres • Address

Sanat-Tasarım Dergisi

Marmara Üniversitesi - Güzel Sanatlar Fakültesi

Acıbadem Caddesi, Küçükçamlıca

34718 - Kadıköy - İstanbul

www.gsf.marmara.edu.tr

E-Posta: sanat.tasarim@yahoo.com

Tel: 0216 777 46 00

Marmara Üniversitesi Yayınevi • Marmara University Press

Adres • Address: Goztepe Kampusu 34722 Kadıköy, İstanbul

Tel • Phone: (0216) 777 14 08 Faks • Fax: (0216) 777 14 01

E-posta • E-mail: yayinevi@marmara.edu.tr

ISSN: 2529-007X

Marmara Üniversitesi Yayınları - Yayın No: 776

Her hakkı saklıdır, makalelerin sorumlulukları yazarlara aittir.

All rights reserved, authors are fully responsible for their papers.

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 2010 yılından bu yana yayınlanan Sanat-Tasarım dergisi, sanat / tasarım alanına ilişkin her türlü teorik, pratik ve eleştirel bakış açılarını çeşitlendirmeyi misyon olarak belirlemiştir. Dergide yayınlanan özgün araştırmalar, bu alanların disiplinlerarası bir çerçevede ele alındığı yeni tartışmaları ve farklılaşan bakış açılarını görünür kılmayı amaçlamaktadır. Yılda bir kez yayınlanan dergi, genç araştırmacıları olduğu kadar alanında uzmanlaşmış yazarları da bir araya getirerek kapsamlı bir tartışma alanı yaratmayı hedeflemektedir. Sanat-Tasarım Dergisi, Ulakbim DergiPark platformunda yer almaktadır.

The mission of Art – Design Journal, which has been regularly published by Marmara University, Fine Arts Faculty since 2010, is to diversify all theoretical, practical and critical viewpoints in arts and design. Published original research articles are aiming at making new discussions and different viewpoints visible in an interdisciplinary frame. This annual journal intends to bring expert authors in the area together as well as young researchers to be able to create extensive discussion possibilities. Art - Design Journal is in Ulakbim DergiPark platform.

İÇİNDEKİLER

TABLE of CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

- Mehmet Ali MÜSTECAPLIOĞLU** 1
Kurumsal Kimlik Göstergeleri, Gereksinimler ve Sonuçları Üzerine
On Corporate Identity Indicators, Requirements and Results
- Çiğdem MENTEŞOĞLU CHATZOULDAS** 9
Chantal Joffe'nin Resimlerinde Model – Tema İlişkisi
Model – Theme Relationship in Chantal Joffe's Paintings
- Mehmet Ali MÜSTECAPLIOĞLU** 17
Kayıbolan Yazımsal Tasarım ve Sanat Nesnesi “Aşk Mektupları”, Tipografi Dersi Önerisi
Disappearing Typographic Design and Art Object “Love Letters”, a Typography Lesson Proposal

DERLEME MAKALELER / REVIEW ARTICLES

- Pınar Ayşe GİDİŞ** 24
Küreselleşme Sürecinde Değişen Kimliklerin Güncel Sanattaki Yansımaları
In the Globalization Process Reflections of Changing Identities in Contemporary Art
- Funda ÇETGİN** 32
Değişen Güzellik Anlayışı ve Kadın Bedeni Üzerinden Sanatta Temsili
The Changing Idea of Beauty and its Representation in Art through the Female Body
- Gözde BURSALIGİL** 38
Kişisel Mekân Kavramı Doğrultusunda Geliştirilmiş Etkileşimli Giysi Tasarımları
Interactive Garment Designs Developed in Line with the Concept of Personal Space

Hakem Listesi • Referees

Prof. Ardan Ergüven, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Hale Gezer, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Doç. Kerem Ozan Bayraktar, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Burcu Selcen Coşkun, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Doç. Ezgi Karaata, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Doç. Selda Kozbekçi Ayrıncı, Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye
Doç. Zafer Lehimler, Atatürk Üniversitesi, Türkiye
Doç. Ali Can Metin, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. H. Özal Özsoy, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Doç. Vildan Tok Dereci, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Seda Yavuz, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Dr.Öğr. Üyesi Selen Başer Nejat, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Dr.Öğr. Üyesi S. Zeynep Bingel, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Dr.Öğr. Üyesi Elif Çelebi Köksal, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Dr.Öğr. Üyesi Osman Erden, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Dr.Öğr. Üyesi Onur Karaalioğlu, Sakarya Üniversitesi, Türkiye
Dr.Öğr. Üyesi Ayşe Önuçak, Sakarya Üniversitesi, Türkiye
Dr.Öğr. Üyesi Uğur Tankut, Marmara Üniversitesi, Türkiye

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak 2010 yılından bu yana yayımladığımız Sanat-Tasarım Dergisi'nin on üçüncü sayısını sizlere ulaştırmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Sanat-Tasarım Dergisi hem kendi disiplini, hem de ilişkide olduğu diğer alanlara yaptığı katkı ve sürekliliği ile önemli bir misyonu yerine getirmeye devam ediyor...

Her ne kadar COVID'19 salgını geride bıraktığımızı düşünüyor olsak da dünyanın ve ülkemizin karşılaştığı çeşitli zorluklar nedeniyle tam olarak normale dönemediğimiz bir süreç yaşıyoruz. Bütün bu zorlukların ve değişikliklerin sanat-tasarım dünyasındaki etkilerini de ilgiyle izliyoruz...

Dergimiz; sanat ve tasarım alanındaki teorik, pratik ve eleştirel bakış açılarını çeşitlendirecek özgün araştırmalara yer vermekte; sanatın disiplinlerarası bir çerçevede yeni bir dil üzerinden devam ettiği inancıyla bu yaklaşımları örnekleyen, tarihsel bağlamda dile getiren çalışmaları konunun uzmanlarıyla bir araya getirmeyi hedeflemektedir. Dergimiz aynı zamanda lisansüstü eğitimlerine devam etmekte olan genç sanatçı, tasarımcı ve akademisyenlere de çalışmalarını paylaşma imkânı tanımakta ve uzun uğraşlar sonucu ortaya çıkmış olan bu çalışmaların okuyucuları ile buluşmasına aracı olmaktadır. Sanat-Tasarım Dergisi; sanat tarihi, sanat felsefesi, sanat sosyolojisi gibi alanlarda yazılmış makalelerin yanı sıra edebiyattan müziğe, resimden mimariye kadar sanat ve tasarım alanındaki tüm akademik çalışmaları da kapsamaktadır.

Yılda bir kez yayımladığımız Sanat-Tasarım Dergisi'nin sanat ve tasarımla ilgilenen herkese katkıda bulunacağını umut ediyor ve derginin hazırlanmasında büyük katkıları olan Yazı İşleri Müdürü Sayın Prof. Dr. Esra Aliçavuşoğlu Karaveli, Danışma Kurulu üyeleri Sayın Prof. Sevim Arslan, Sayın Prof. Dr. Mehmet Reşat Başar, Sayın Prof. Bülent Erçetin, Sayın Prof. Dr. Hale Gezer, Sayın Prof. Dr. M. Biret Tavman Ertuğrul, Sayın Prof. Henry Hildebrandt, Sayın Prof. Dr. Ece Emine Karşal, Sayın Prof. Dr. Ağâh Tarkan Okçuoğlu, Sayın Prof. Sotirios Papadopoulos, Sayın Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu, Sayın Prof. Çağrı Saray, Sayın Prof. H. Tonguç Tokol, Sayın Prof. Dr. Ayşe Üstün, Sayın Doç. Nalan Danabaş, Sayın Doç. Devabil Kara, Sayın Doç. Dr. Ayşe Hazar Köksal, Sayın Doç. Bob Krikac, Sayın Doç. Mehmet Ali Müstecaplıoğlu, Sayın Dr. Öğr. Üyesi Nurettin Bektaş, Yayın Kurulu üyelerimiz Sayın Prof. İdil Akbostancı, Sayın Prof. Dr. Hale Gezer, Sayın Prof. Dr. Gülay Karşıcı, Sayın Doç. Kerem Ozan Bayraktar, Sayın Doç. Cem Kara, Sayın Dr. Öğr. Üyesi Lale Altunel, Sayın Dr. Öğr. Üyesi Seden Odabaşoğlu, Editör Yardımcısı Sayın Arş. Gör. Dr. Emine Vagtborg'a teşekkürlerimi sunuyorum.

Prof. Emre İkizler
Dekan

KURUMSAL KİMLİK GÖSTERGELERİ, GEREKSİNİMLER VE SONUÇLARI ÜZERİNE

ON CORPORATE IDENTITY INDICATORS, REQUIREMENTS AND RESULTS

Mehmet Ali MÜSTECAPLIOĞLU 

Sanat-Tasarım Dergisi 2022, Sayı: 13 ISSN: 2529-007X ss.1-8 DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/sanat.4>

Öz

Güzel, çirkin, doğru ve yanlış gibi estetik yargılar veya zevk yargıları ile üretilenler ve onların sonuçları ortalama bir algı oluşturur. İnsanlığın ürettikleri buna göre kategorize edilir. Pozitif algılanacak olanları faydalı, özgün, evrensel, ve yerel olanlar olarak sıralayabiliriz. Bu yargıların kendisi veya tersi de geçerli olabilir. Bu anlamda eleştirel düşünce, düşünceyi ortaya koyanın hangi yargı biçimi ile üretilene baktığını gösterir. Bu metinde, metni üreten, faydalı ve özgün olanın yanı sıra evrensel ve yerel olanı da dikkate alır.

Kurumlar belirledikleri misyon ve vizyonları ile anılmak isterler. Kurumsal kimlik, tabela, yönlendirme tasarımı gibi çalışmalar bunu sağlar. Kurumlar temsil ettikleri ve varlıklarını üstüne inşa ettikleri felsefelerini, dünya görüşlerini ve üretim ve yaratım süreçlerini bu kimlikler üzerinden ortaya koyarlar veya böyle olmaları beklenir. Dönemin ruhuna uygun grafik tasarım biçimlerini kullanan tasarımcılar ve tasarımcıların bireysel anlayışları bu çalışmayı zenginleştirir veya bunun tam tersi oluşumlar da söz konusu olabilir. Göstergeler bazen farklı mesajları iletebilirler. Bu da iletişim tasarımı sorunları olarak güncel hayatın her alanında sürekli önümüze çıkar. Tasarımcıların kendi imzalarını tasarımlarına katma çabaları ise kurumun gerçek kimliğini yansıtmadığı çalışmaları ortaya çıkarmaktadır. Popüler kültürün veya geçici/moda akımı ve kişilerin katkıları ile zaman içinde kurumsal kimlikler erozyona uğrayabilirler.

Bu anlamda bu metinde müzeler, üniversiteler için tasarlanan kurumsal kimliklere, eleştirel bir bakış ortaya konacaktır. İncelemenin merkezinde MÜGSF, MSGSÜ, Resim Heykel Müzesi vb. gibi eski ve yeni uygulama örnekleri yer alacaktır. Yönlendirme tasarımları da bu bağlamda örneklenecektir. David Gibson'ın (2010), "İnsanların bu durumda neye ihtiyacı olur, maalesef, tasarımcılar olarak eğitimimiz bizi tasarımcılar için tasarım yapmaya yönlendiriyor" itirafı ortaya iki soru koymaktadır. Birinci olarak "İhtiyaç nedir?", ikinci olarak da "Tasarımcı ihtiyacın farkında mıdır?" soruları bu metnin ana konusunu oluşturur. İnceleme, örnekleme yönteminin olanaklarını kullanarak bir sonuca varmaya çalışacak ve verilerin paylaşılması görevini yerine getirecektir.

Anahtar Sözcükler: Gösterge, alışkanlık, kurumsal kimlik, tasarım, tasarımcı, yönlendirme tasarımları

Abstract

What is produced with aesthetic judgments such as beautiful, ugly, right and wrong or taste judgments and their results create an average perception. The products of humanity are categorized accordingly. We can list the ones that will be perceived positively as useful, original, universal, and local ones. These judgments themselves or vice versa may also apply. In this sense, critical thinking shows with which form of judgment the one who puts the thought looks at what is produced. In this text, the creator of the text takes into account the universal and local as well as the useful and original.

Institutions want to be remembered for their mission and vision. Studies such as corporate identity, signage, routing design provide this. Institutions reveal, or are expected to be, their philosophies, world view and production and creation processes on which they represent and build their existence. The individual understandings of designers and designers who use graphic design styles in accordance with the spirit of the period can enrich this work or vice versa. Indicators can sometimes convey different messages. This constantly appears before us in all areas of contemporary life as communication design problems. The efforts of the designers to add their own signatures to their designs reveal Works that do not reflect the real identity of the institution. Corporate identities can be eroded over time with the contributions of popular culture or temporary / fashion trends and people. In this sense, in this text, a critical view of the institutional identities designed for museum and universities will be put forward. In the center of the study, MUGSF, MSGSU, Painting and Sculpture Museum etc. Examples of old and new applications will be included. Routing designs will also be exemplified in this context.

David Gibson's (2010) confession, "What would people need in this situation, unfortunately, our training as designers leads us to design for designers" raises two questions. Firstly, "What is the need?" and secondly, "Is the designer aware of the need?" constitute the main subject of this text. The review will try to reach a conclusion using the possibilities of the sampling method and will fulfill the task of sharing the data.

Keywords: Indicator, habit, corporate identity, design, designer, routing designs

Giriş

Kamusal binalar ve kurumlar içinde buldukları şehrin sembolleridir. Bu sembollerin kurumu temsil etmesinin yanı sıra, kamusal olan ile iletişim için de olduğu düşünülür. Ülkelerin göstergeleri içinde aynı şeyi düşünebiliriz. Bu göstergeler ülkenin yaşayanları arasında bir aidiyet duygusunu güçlendirmeyi amaçlar. Bayrak simgesi en göze çarpan örneklerden biridir. Bunlara kurumsal tasarım ürünleri de dâhil edilir. Simge, sembol, işaretlerin ve sözcüklerle betimlenen şeylerin zihinde yarattıklarıdır gösterge, semiyotik. Logo ise kelimenin kökeni Yunanca, logos'tan gelmektedir ve şekil, simge, resim, kelime, gibi birçok şeyin birleşmesinden oluşan fiziki semboldür.

Kamusal alanlar ve kamu yapıları bir şehrin tacı konumundadır. Onlardan beklenen şehrin göstergesi olmalarıdır. Bu nedenle yüzyıllardır, kiliseler, camiler, şehir kaleleri, kamusal binalar, görünürlüklerini artırmak için şehrin en önemli ve yüksek yerlerine inşa edilirler. Bir şehre uzaktan bakarak, şehirdeki eğilimler gözlemlenebilir. Atina'da Akropol, İstanbul'da Ayasofya, Topkapı Sarayı vb. bu nitelikteki yapılar ve izleyiciye şehir ve ülke hakkında fikir vermektedir.

Devlet kurumlarının özellikle üniversitelerin göstergeleri içinde aynı düşünme biçimi söz konusudur. Binaları, konumlandıkları alanları ve oluşturulan tasarım ürünleri yani kurumsal kimlikleri onlara olan aidiyetin temelini oluşturur. Bu anlamda kurumsal kimliklerin bir aidiyet ihtiyacını karşılaması gereklidir. Aidiyet yaşanan kent veya ülkeye, toprağa ve bir insan topluluğuna olabilir. Tasarımcı açısından bu kültürel kodlarla hareket etmek, tasarım probleminde çözümü kolaylaştırır. *İyi tasarım nedir* isimli kitabında Ardan Ergüven (2021), Han Tümertekin'e ait B2 evini anlatırken, köy evleri ile farklı bir dili olduğu ancak "yapımında kullanılan malzemeler köyün içinden seçilerek yerel yapım teknikleri kullanılmış, böylece yerel mimari ile ortak bir dil geliştirmesi sağlamıştır" ifadesini kullanmıştır. Tasarımcı, yani mimar yeni olanın göstergelerini önce yapılanlardan seçmiş, fiziki benzerlik ötesinde yerel yapım özellikleri ile aynı aidiyeti yaratmayı başarmıştır. Anlam ve bağlamından koparılmış tüm tasarım nesnelere yaşam süreleri maalesef kısa olmaktadır.

Kurumsal göstergeler

Başlangıçların iyi planlanması ve süreç içinde kurumun göstergelerinin uzun ömürlü olması sağlanmalıdır. Üniversitelerden örneklere bakılınca bu görülebilir. Oxford, Yale gibi üniversiteler kurumsal kimliklerinde değişim yerine dönüşümü daha fazla önemsemişlerdir. Oxford üniversitesinin diploma tasarımları hâlâ ilk günkü gibidir ve bu kurumun çalışanları ve öğrencileri için farklı bir aidiyet duygusunu öne çıkarmaktadır. Tabelaları, kurumsal kimlik tasarımları, onların köklü bir kuruluş oldukları imajını destekler ve kurumda çalışan veya eğitim alanların aidiyetini çoğaltır. Kurumsal kimliklerin bir içe bir de dışa dönük görevleri vardır. Kimlik dışarıda kurumu temsil ettiği gibi içeride kurumun çalışanlarını motive eder. İhtiyaçların farklılaşması, kimliği değişime, dönüşüme zorlayabilir, günümüzde dijital ortama uyum sağlamak gerekebilir, kurum bunu kurumsal kimliğini dönüştürerek gerçekleştirir.

18/19. yüzyıl estetik ve sanat anlayışının getirdiği önermeler Türk sanat ve tasarım alanları içinde etkili olmuştur. Kamu ve özel kurumların mimari özellikleri ve kurumsal göstergeleri, tipografik uygulamaları bundan etkilenmiştir. Kilise, cami türünden dini yapıların tabelaları aynı özelliklere sahiptir ve Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi tasarımları birbirinin tekrarı ve devamı niteliğindedir. Devlet müzeleri, galeriler, üniversiteler, kamu binalarının göstergeleri yani tabelaları, simge ve semboller genellikle beyaz mermer üzerine altın yıldız kakma veya altın yaldızla boyalı üç boyutlu harflerden oluşan tabelalardır. Bu anlayış neredeyse antik dönemden kalma bir biçim anlayışıdır.



Resim 1. Mermer üzerine hazırlanan kurum tabelaları. (Görsel kaynak: https://im.haberturk.com/2018/10/14/ver153.951.0882/2178811_810x458.jpg)

Batı etkisinde olan sanat ve tasarım anlayışı, doğunun süslemeci tavrı ile birleşip tutucu bir yapıya dönüşmüştür. Bu tutucu ve kopyacı anlayış, içerikten daha çok, biçimi öncelemiştir. İhtiyacın ne olduğu konusunda gerçekçi öneri sunulmamış, Avrupa'nın bazı başkentleri örnek alınmıştır. Hayata, günlük yaşama geçmeyen ve onu yönlendirmeyen ve hiçbir ihtiyacı önelemeyen süslemeci yapı tartışmaya dahi açılmamıştır. Merkezi bir estetik anlayışın, saray, siyasi iktidar gibi odakların ısrarla ürettiği ve empoze ettiği çalışmalar göze çarpmaktadır.



Resim 2. Hasanoğlan Köy Enstitü atölyelerinde yapılan kurum tabelası. (Görsel kaynak: <https://listelist.com/wp-content/uploads/2019/01/koy-enstituleri.jpg>)

Grafik tasarım ve sanatları bağlamında, Cumhuriyetin kuruluşu ile dil ve harf devrimi, Türkçe 'abc' önemli bir yer tutar. Bu sayede yaklaşık olarak değilse bile bu yapısal zorunluluk yüzünden hızlı bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Sokak tabelalarından, resmi kurumlara kadar yönlendirme tabelaları, çağdaş uygulamalara öykünerek yenilenmiştir. Sadeleşme ve yalınlaşma Cumhuriyetin başlangıç yıllarına egemen olmuştur. Özellikle feodalizmden kurtulmak adına kurulan yapılardan biri olan Köy Enstitüleri'nin her biri kendi tabelalarını atölyelerinde üretilip kapılarına asmışlardır (Hasanoğlan Köy Enstitüsü). Kitap kapaklarından, gazete sayfalarına, özel veya resmi girişimlerin amblem, logo ve simge yazılarına kadar devrimci bir yapı göze çarpmaktadır. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında evrenin her yerinde sanat ve felsefe akımlarının tasarım alanlarını etkileyen yapısı süregelirken, sade basit ve ihtiyacı karşılayan modernist bir anlayış söz konusudur.

Atatürk Kültür Merkezi ve Resim Heykel Müzeleri

Bellek oluşturulmaya ve kamu adına sanat ve tasarım ürünlerini saklamaya, korumaya alınan biricik yolu müzeler oluşturmaktır. Güzel Sanatlar Müzesi 20 Eylül 1937'de Atatürk'ün emriyle Dolmabahçe sarayı veliaht dairesinde kurulmuştur. Mimarları Garabet Amira ve Nigoğos Balyan kardeşlerdir. Babaları Kirkor Balyan Dolmabahçe sarayının inşasını gerçekleştirmiştir. Balyan ailesine bakıldığında kültürel süreç ve bellek oluşturanın ne anlama geldiği anlaşılabilir. AKM yenilenirken bu kıstas dikkate alınmış ilk yapının mimarı Hayati Tabanlıoğlu'nun oğlu mimar Murat Tabanlıoğlu güncel yapıyı tamamlamıştır. "İlk inşaatı 23 yıl süren ve 52 yıllık tarihi boyunca 21 yıl kapalı kalan AKM (Eski adı 'İstanbul Kültür Sarayı'), yıkımın ardından orijinal yapının mimarı Hayati Tabanlıoğlu'nun oğlu mimar Murat Tabanlıoğlu tarafından tekrar tasarlandı. Atatürk Kültür Merkezi, 13 yılın ardından tarihinde üçüncü defa, Cumhuriyet'in henüz birkaç yaşında olduğu zamanlarda planlandığı işleviyle, bir kültür merkezi olarak açılıyor" (Akteş, 2021).

İki binli yıllarda Resim Heykel Müzesinin yeri değiştirilip ve Karaköy semtindeki antrepolardan birinde konuşlandırıldığında öncelikle mimari olarak nasıl bir yapı tasarlanacağı düşünülmüştür. Yarışma veya halka arz gibi yöntemler benimsenmemiş, sipariş üzerine Mimar Emre Arolat tarafından tasarımlar gerçekleştirilmiştir. "Mimar Emre Arolat'ın aktardıklarına bakacak olursak müze bir "kültürel jeneratör" olmak, şehirle ilişkisi

koparmamak üzere tasarlanmış bir bina. Bu tasarımla, farklı tarih yazımlarının kaynağını oluşturacak kamuya ait bir koleksiyonu bu ilişkisellik temelinde izlememizin mümkün olması öngörülmüştür. İronik olan şu ki; İstanbul'un küresel ekonomiye eklenme sürecinin bir başka mağduru olarak yerinden edilen İstanbul Resim Heykel Müzesi, yine bu sürecin önemli bir unsuru olan Galataport projesi kapsamında ona gösterilen bir yerde, başka bir isimle yeniden konumlandırılıyor". (Sezgin, 2019)



Resim 3. Resim Heykel Müzesi yeni halleri, geceleri balkonlar renkleniyor. (Görsel kaynak: Yazarın kendi çektiği fotoğraf.)

Atatürk Kültür Merkezi dış görünüşü açısından eskiye gönderme yapan, içinde kırmızı bir küre bulunduran bir yapıya dönüştürülmüştür. Resim Heykel Müzesi ise kırmızı balkonlu (balkon Fransızca çıkıntı demektir) mimariye sahip olmuştur. Kırmızı rengin gösterge olarak Türk bayrağını temsil ettiği varsayılabilir. Tasarımcının olgusal olarak bunu önerdiği, algısal olarak ise izleyicinin de aynı fikirde olacağı düşünülebilir.

Kültür göstergesi olarak renk önemli bir işaret olsa dahi sadece bu yeterli sayılamaz. Binaları tasarlayıp onlara bir renk vererek kurumsal kimlik

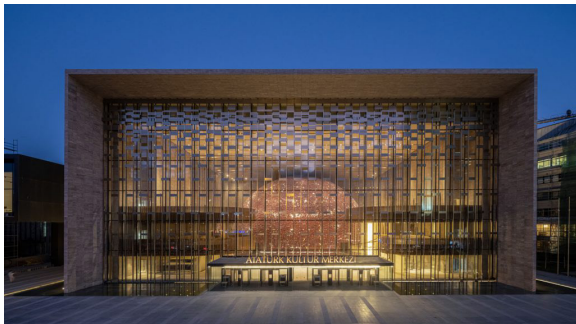
kazandırmak mümkün değildir. Renk, biçim, form dışında sosyolojik ve psikolojik etmenler de göz önüne alınmalıdır.

Yapıcılar yapıyı tamamladıktan sonra sıra yönlendirme tabelaları ve kurumsal kimliğin oluşturulmasına gelinmiş, ülkenin tanınmış tasarımcıları devreye sokulmuştur. Özellikle üretilen yapılar kendi başlarına birçok şeyi temsil edebilirler. Fakat Karaköy-Galataport bölgesinde üç dört farklı anlayışa ve içeriğe sahip kamusal yapı bir arada konuşlandırılmıştır. Bu ise farklı kimliklere ait yapılar için üretilmiş kurumsal kimliklerin birbirleriyle çatışmasına yol açmıştır. Tasarımcılar, yapıcılar, dilediklerini üretmişlerse de şehre ve kamuya ait bir uyum düşünülmediği, sonuçlar ortaya çıkınca algılanmıştır.



Resim 4. Solda Galataport, sağda İstanbul modern, ortada 15 katlı su kulesi, arada Gülliver ülkesinin küçük insanları (Görsel kaynak: Yazarın kendi çektiği fotoğraf.)

Atatürk Kültür Merkezinin kurumsal kimlik tasarımı, AKM harflerinin parçalanması ve eksik bırakılan yerlere kırmızı noktaların yerleştirilmesi ile oluşmuştur. Binanın içinde oluşturulan kırmızı küreye gönderme yapılmaktadır. Kırmızı küre nereye gönderme yapmaktadır. Binanın ön cephesinden görülebilen bu kırmızı küre aslında 27 Kasım 1970'de *Cadı Kazanı* isimli oyun sırasında çıkan ve tüm binanın kül olmasına neden olan yangını hatırlatmaktadır. Görünen küre ters dönmüş bir kazan, renk ise alev kırmızısı olarak algılanabilir. Tasarımcıların bu tür detaylara dikkat etmedikleri veya önemsemedikleri söylenebilir.



Resim 5. Yeni AKM ve kurumsal kimliği, binanın içindeki kırmızı yarım küre kimliğe yansıtılmış. (Görsel kaynak: <https://yetkinreport.com/wp-content/uploads/2021/11/group-3-1024x576.jpg>)

Binalar tasarlanırken duygusal ve psikolojik etkiler ve kurumların hafızası göz önüne tutulmalı ve kodlamalara dikkat edilmelidir. Öncesinde yangın geçirmiş, üstelik yangının çıktığı zaman diliminde *Cadı Kazanı* gibi bir oyunun sahnelendiği düşünüldüğünde bu yeni simge ve onun kurumsal kimlik üzerindeki etkisi de ayrı bir inceleme konusunu oluşturmaktadır. AKM kurumsal kimliğinin kim ve ne zaman tasarladığı, kimin onayına sunulduğu, kimler tarafından kabul edildiği kamuoyunun bilgisine sunulmamıştır. Ayrıca Kurumun önünde yer alan kurumsal tabela için kullanılan harf karakteri ve seçilen renk kurumsal web sitesinde sunulandan farklıdır. Bu "Atatürk Kültür Merkezi" yazısı, harf araları açık ve bina ana kapısının üstünde yer almaktadır. Onun göndermesinin eski AKM'ye olduğu düşünülebilir. Altın renginden vazgeçilememiştir. Oysa yeni belirlenmiş kurumsal kimlik renkleri kırmızı, siyah, beyaz ve gridir. Yaşanılan kararsızlık, yaratılmak istenen olgular ile hedef kitle üzerindeki algısı arasında çelişki oluşturmuştur.

STANBUL
RESİM
VE
HEYKEL
MÜZESİ



Resim 6. Yeni Resim Heykel Müzesi kurumsal kimliği ve bina girişindeki kullanımı. (Görsel kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0stanbul_Resim_ve_Heykel_M%C3%BCzesi)

Bir diğer kamusal yapı olan Resim Heykel Müzesinin tasarlanan dairesel kimliğinin dikdörtgen kutulardan oluşan binanın mimarisine bir göndermesi yoktur. Yanı sıra tasarlanan kimliğin, şehirle, konumla veya kültürel hafıza ile ilgisi de bulunmamaktadır. Özellikle dairesel olarak tasarlanan logonun binaya inat yapıldığı bile düşünülebilir. Yine logo içinde oluşturulan hiyerarşide resim ismi sağ üstte, heykel ismi de sola alta konuşlandırılmıştır. Sanatın alanlarının bu tür bir hiyerarşik sıralamaya sokulması son derece yanlıştır. Nesnelere kesik çizgilerle ve bir daire ile bir araya getirilmiştir. Tasarımcı Bülent Erkmen'in tasarım anlayışından farklı bu yeni anlayışın müzenin yeni mimari yaklaşımına da uymadığı açıktır. Erkmen tasarımlarında sade, yalın unsurlara yer veren minimal tipografik öğelerle iş üreten bir tasarımcıdır. Kurumsal süreklilik kavramına sıkı sıkıya bağlıdır ancak bu çalışma bu özellikleri taşımamaktadır. Sıradan izleyiciler için yarattığı bu algı ve uyumsuzluk çok önemli olmayabilir. Ama şehrin önemli yapılarından birinin işareti ve yönlendirmesi söz konusu olunca ve nesiller boyu kalacağı da buna eklenince bu tasarlanan semboller önem arz eder. Bu nedenle sonuç olarak kurumların kimlikleri, kültürel kodlarını yansıtan tasarımlar üretmek ve bu üretimleri kamuoyu ile paylaşmak ve hatta yönlendirmenin ışığında eğilimleri belirlemek önemlidir.

Müzeler ve alışveriş merkezi ve kimlik çatışmaları

Resim Heykel Müzesi, İstanbul Modern ve onları denizden saran Galataport İstanbul alışveriş ve ticaret merkezi dikkatle incelendiğinde, gösterge ve kodlar açısından bu alanda bir kaos oluşmuştur. Liman olma işlevi de buna eklenince karmaşa büyümektedir. Otuz, kırk katlı apartman şeklindeki yolcu gemilerinin bu kargaşanın önünde yer alacağı da unutulmamalıdır.



Resim 7. Plan üzerinde fark edilmeyen görsel kaos görüntüleri. (Görsel kaynak: Yazarın kendi çektiği fotoğraf.)

Binaların, şehre ait kültürel değerlerin sadece bir plan üzerinde birleştirilebileceğini düşünmek kolay ve anlaşılabilir bir yaklaşım olabilir. Hatta bu tür toptancı yaklaşımlar küreselci ve tüketim ekonomisini destekleyenlerin çıkarlarına uygun düşebilir. Tüketim alışkanlıklarının arttığı bu kaos'un, başı dönmüş alıcılar yaratması muhtemeldir. Şehir ve kültürel varlıklarının yaşamlarını sürdürmeleri ve toplumsal bir bellek oluşturması açısından ise nefes alabilecekleri bir mesafede konuşlandırılmaları önemlidir. Amsterdam müzeler bölgesindeki üç müze ve çevresinin nasıl konuşlandıkları dikkate değerdir. Tasarımcılar ve yapımcılar belki de bu tür üçleme-yi göz önüne almaya çalışmışlar ve Galataport bölgesi ortaya çıkmıştır. Amsterdam'da bölgede, bir klasik müze ve sergi alanı (Rijks Museum), bir

modern müze ve sergi alanı (Stedelijk Museum), bir de Van Gogh Müzesi konuşlandırılmıştır. Ziyaretçiler belirlenen alana şehir merkezinden büyük bir zafer takını andıran Rijks müzesinin içinden geçerek girerler. Büyük bir çim alanın içinde yer alan Van Gogh ve ardından Stedelijk'e varırlar. Ve bir kaos oluşmaz. Oysa İstanbul Galataport olarak adlandırılan bölgenin denize bakan yanında gökdelen şeklindeki dev yolcu gemileri tüm yapıların üzerine çıkmakta ve onların kimliklerini altüst etmektedir. Çağdaş malzeme ile kotarılması bir yapıyı çağdaş hale getirmez. Louvre Müzesi'nin önüne konulan kristal üçgen prizma onlarca yıl tartışılmıştır. Gelişmiş ülkelerde bu tür kamusal yapılar aylarca tartışılır ve kentin insanlarına sorularak gerçekleştirilir. Tasarım sürecinde elbette yenilikçi olan yaklaşımlara bazen çoğunluğun tepki vermesi tehlikesi vardır. Bu nedenle kamuoyunu bilgilendirmek ve olurlarını almak, bir yöntem olarak benimsenmelidir. Halkla ilişkiler (PR) çalışması veya yapay bilgilendirme için yapılan kampanyalar oldu / bittiler, kamuyu bilgilendirmek için değil yapılan işe fayda sağlamak adına yapılmaktadır. Bu yöntemle geri dönüşüm almak ve fayda sağlama olanağı yoktur. Şehrin insanlarının deniz ile bağının yok edildiği, insani olmayan boyutların içinde, yapı tanrılarına boyun eğdirildikleri ve kaybolmanın eşiğine geldikleri bir büyük nesnenin kime ait olduğu ve nasıl bir aidiyet yaratacağı da ayrı bir tartışma konusudur. Bu çalışmaları gerçekleştiren tasarımcı açısından bir diğer sorun ise tasarımcının tavrı ve öncelikleridir. Tasarımcı ürettiklerini yüceltme yoluna giderse ve tasarımlarını güzel bulmaya başlarsa gereksinimler ile tasarladıkları arasında ki bağlantılar kopabilir. Bu tüm tasarımcılar için geçerli bir sorun olabilir.

AKM, Resim Heykel Müzesi, felsefelerine ve misyonlarına temas etmeyen mimari ve grafik tasarım uygulamaları ile güncellenmiştir. Burada sorulması gereken, ihtiyaç nedir ve tasarımcı ihtiyacı karşılamış mıdır? Örneklerden de anlaşılacağı gibi sancılı bir karar ve üretim dönemi olduğu açıktır. Kurumlardaki yazımsal tasarım uygulamaları da kurumların misyon ve vizyonlarına uygun tasarlanmamıştır. Tasarımcıların bireysel yaklaşımları, kültürel kodları dikkate almamaları buna yol açmıştır. Tasarımcı ve yapıcılar, tasarladıkları mekânlara veya onlar için oluşturdukları göstergeler ve kodlara şehrin hafızasını yüklememişlerdir. Somut gerçeklerden, hedef kitleyi yani insanın ve onun oluşturduğu kültürel varlığın beklentilerinden uzaklaşmışlardır. Yaratılan bu mekân ve mekânın kodları artık bu şehre ait olmanın ötesinde evrende herhangi bir yere konuşlanabilme özelliğine sahiptir. Grafikler Meslek Kuruluşu'nun yayınlamakta olduğu *Yazılar* isimli derginin 2013 Mart sayısında yayınlanan bir yazıda Choukeir şöyle demiştir: "Bir tasarımcının kişisel zevkini, becerilerini veya varsayımlarını yansıtan araç ve stillere dayalı iletişim çözümlerinin hedef kitlede amaçlanan değişimi elde etmesi muhtemel değildir. Bunun nedeni, halkın davranış ve yaklaşımlarını değiştirmenin, gerçekleştirilmesi çok zor bir amaç olmasıdır". Bu çok zor olan amaç aslında denenebilir ve insanın, insani olanın peşine düşülebilirdi. Teorik olarak bu amacın peşine düşmüşse bile pratik yani uygulama alanında Gulliver etkisini ürün ve nesnelere görmektediriz.

DTGSYO'dan MÜGSF'ye bellek transferi

"Bauhaus" fonksiyonu öne çıkaran, uygulamalı sanatları önceleyen ve tüm sanatları bir mimari yapının altında toplayan, kamusal alanlardaki estetik değerleri zenginleştiren bir yapıyı bünyesinde barındırmaktadır. Onun bu

yapısı bir eğitim kurumu olarak keskin tavrı, Sanâyi-ı Nefise Mektebi'ne eş bir okulun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi pür sanata yönelmiş, sanayiye ayıracak zamanı da böylelikle daralmıştır. Bu aşamada Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu fikri alt yapısı da oluşturulmuştur. Milli eğitim Bakanlığı ve davetli yabancı eğitimcilerin çabaları ile kurumun temelleri atılmıştır (1957-1982). 1955 yılının on birinci ayında, Prof. Dr. Adolf Gustav Schneck'in atanması ile başlayan süreçte, beş bölüm ve on kişilik kadroyla eğitim vermesi planlanmıştır.



Resim 8. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi kuruluşunda kurumsal kimliği, döneminin çok ötesinde bir estetik anlayışa sahip ve günümüzde dahi kullanılabilecek yapıdadır. (Görsel kaynak: <https://www.markut.net/sayi-7/tatbiki-marmara-gsf/guzel-sanatlar-akademisi-1936.jpg>)

Başlangıcından itibaren kurucularının Bauhaus veya Köy Enstitüleri gibi yüksek eğitim idealleri hedefledikleri Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu kurumsal kimliğini, oluşturmada zorlanmıştır. Sanayi ile güzel sanatlar eğitimini birbirinin katalizörü yapmak isteyen ve bu anlamda atölyeler açan kurum kendi tabelasını yani göstergesini yıllar sonra ortaya çıkarmıştır. 2015 Tarihinde MÜGSF bünyesinde yapılmakta olan Uluslararası 7. Öğrenci Trienali kurum içinde ve adına birçok değişiklik için bir bütçe sağlamış ve kurumun fikri alt yapısını temsil eden tabelaları da bu sayede değiştirilebilmiştir. 1982 Tarihinde Tatbiki ismi değişmiş artık kurum Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ismini almıştır.

Burada sözü edilen süreç elli yıllık bir zaman dilimini kapsamaktadır. Birçok değişkenin yanı sıra ekonomik, politik, siyasi, sanat felsefeleri

açısından da keskin dönüşüm ve değişimler söz konusudur. Kamu kurumlarının yaşam sürelerinin insanlık tarihi kadar uzun olmaları beklenir. İşgal-ler, kültür emperyalizmi, özenme, kopyalama gibi nedenlerden bu süreç etkilenir. Kurulma nedenleri, amaçları ne kadar farklı olursa olsun sonuç olarak tüm bu iddialı kurumların kimlik göstergeleri mezar taşına gönderme yapan tabelaların ötesine geçememiştir. Beyaz bir mermer üzerine altın yıldızla boyanmış harflerin oluşturduğu tabelalar tüm kamusal alanlar-daki yapılarla kullanılmaktadır.



Resim 9. DTGSYO'dan MÜGSF'ye kurumsal kimlik tasarımındaki de-ğişiklik. Solda eski olan, sağda ise yeni yapılan gösterilmektedir. (Görsel kaynak: <https://i01.sozcucdn.com/wp-content/uploads/2015/01/22/marmara-universitesi-671.jpg>)

İki binli yıllara gelindiğinde eski Tatbiki yeni ismiyle MÜGSF kurumu yönlendirme tabelalarını değiştirme fırsatını yakalayabilmiştir. Dönemin Dekanı'nın (Prof. İnci Deniz Iğın) katkıları ve ön ayak olması ile kurumun kimliğine ve felsefesine uygun bir çalışmaya imza atılmıştır. Grafik tasarı-ram anlamında ihtiyaçlar ve beklentiler toparlanmış, kurumun iddia ettiği misyon ve vizyonu bunlara eklenmiştir. Yapılan tasarımlar, hem Bauhaus hem de Köy Enstitüleri'ne selam göndermektedir. Basit, sade, yazım-sal uygulamalar söz konusudur ve bunlar, katları temsil eden yatay bölme-ler ve onu bir arada tutan bir çerçeve içinde sunulmaktadır. Kullanılan saç malzeme zaman içinde paslanıp eskiyebile-ri ve bu yönü ile de geçmiş kül-türlerle bağlantı kurabilen bir uygulama şansı vermiştir.



Resim 10. Kullanılan saç malzemenin zamanla paslanması öngörülmüş-tür. (Görsel kaynak: Yazarın kendi çektiği fotoğraf.)

Bu çalışmalar, İçmimarlık ve Grafik Sanatlar Bölümü ve bu metnin yazarı tarafından yapılmıştır. Geçmiş uygulamaların aksine mermer ve altın yaldızlı uygulamalardan vazgeçilmiş, Bauhaus ve Köy Enstitüleri'nin görsel kimliğine gönderme yapılmıştır. Aynı anlayış kurumun hakemli dergisinin logosuna da yansıtılmıştır. Kurumun bina içlerinde kullanılan duvar renk-leri de yine aynı yöne işaret etmektedir. Kurumsal kimlik tasarımları ta-mamlanmasa dahi epeyce yol alınmıştır.

Sonuç

Kurumlar ve onların felsefeleri yaşayan varlıklardır. Zamanla yıpranabilir-ler. Onların görünürlükleri, temsil ettikleri düşünce yapısının ömrü ile sı-nırlı değildir. Fiziki yapıları, göstergeleri, oluşturmak istedikleri ile iç içe-dir. Sorulması gereken soru 'İhtiyaç nedir, ve tasarımcılar ihtiyaca cevap verebilmişler midir?' Birçok örnekte maalesef bu sorunun yanıtını alama-maktayız. Somut gerçekler (hakikat) ve ihtiyaçlar ötesinde tasarımcının da buna bir şekilde yaklaşım göstermesi belki de bu sorunu çözmeye yar-dımcı olabilir. Metinde örnek olarak incelediğimiz kurumların grafik tasarı-ram anlayışları, mimari anlayışlarından farksızdır. Örnekler göstermektedir ki tasarımcılar istediklerini diledikleri biçimde ortaya koymuşlardır. Şeh-erin, ülkenin, semt ve mahallerin kentsel dönüşümlerinde de buna dikkat etmek, bağlamından koparılmış tasarımları uygulamaya koymak, ka-munun seçimlerini gündemde tutup, takip ve yönetebilmek, kentin yöne-ticilerinin, ne kadar önemli görevler üstlendiğini gösterir. Bunun yanı sıra kamuyu oluşturan bireylerinde kent ve kurumların hafızasını önemseme-leri ve korumaya çalışmaları önemlidir. Sonuçta ülke veya şehirde yaşayan insanların kamusal alanlarda oluşturulan tüm tasarımlara sahip oldukla-rı ve onların kimliklerinin bu tasarımlarla temsil edildiği unutulmamalıdır. "Mezar taşınızda ne yazacak" sorusuna David Gibson "İnsanların dünyada yollarını bulmasına yardım etti" cevabını vermiştir (Yazılar, Haziran 2010). Tasarımcıların bu mottoyu önemsemeleri ve ihtiyaca cevap vermeye ça-lışmaları, etik olmalıdır.

***Doç. Mehmet Ali MÜSTECAPLIOĞLU**

E-posta: mamustecaplioglu@marmara.edu.tr, mustecabi@gmail.com
Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Sanatlar Bölümü,
İstanbul

Kaynaklar

- Aktaş. S. (2021, 29 Ekim) *Atatürk Kültür Merkezi'nin Hikayesi* <https://www.dogrulukpayi.com/bulten/ataturk-kultur-merkezi-nin-hikayesi>

- Choukeir. J. (2013) *Yazılar. Grafikerler Meslek Kuruluşu*, Çev. Leyla Tonguç Basmacı. Sayı:126.
- Ergüven A. (2021) *İyi Tasarım Nedir?*, Humanist Kitap Yayıncılık, İstanbul.
- Gibson D. (2010) *Yazılar. Grafikerler Meslek Kuruluşu*, Çev. Beril Tür. www.icograda.org
- Sezgin E. (2019, 13 Mart) *İstanbul Resim Heykel Müzesi ve Kamusalılığı Tasarlamak*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/istanbul-resim-heykel-muzesi-ve-kamusalligi-tasarlamak/4673>

CHANTAL JOFFE'UN RESİMLERİNDE MODEL – TEMA İLİŞKİSİ

MODEL – THEME RELATIONSHIP IN CHANTAL JOFFE'S PAINTINGS

Çiğdem MENTEŞOĞLU CHATZODAS 

Sanat-Tasarım Dergisi 2022, Sayı: 13 ISSN: 2529-007X ss.9-16 DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/sanat.5>

Öz

Sanat tarihinde ressam, sıklıkla model kullanmışlardır. Çoğu ressam model olarak kendi çocuğunu konu edinmiştir. Günümüzün önemli İngiliz figüratif kadın ressamlarından biri olan Chantal Joffe'nin resimleri buna örnektir. Bu araştırmanın amacı, sanatçının kızını konu edindiği resimleri incelemektir. İnceleme sırasında Joffe'nin, çocuğunu tema-model olarak seçmesi, kızının doğduğu 2004 tarihinden 2019 yılına kadar geçen 15 yılı kapsayan eser üretimine yayılmış olduğu görülmüştür. Bu gerçekten yola çıkarak, sanatçının annelik kimliğiyle sanat pratiği arasında bağlantı kurulmuş ve resimlerine etkileri ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu anlamda anne olan kadın resamlara ilham vereceği; konu ile ilgili alana katkı sağlayarak araştırmacılara önemli bir kaynak olacağı düşünülmektedir. Ayrıca daha geniş araştırmalara kapı açması umulmaktadır.

Bu araştırmada resimde seçilen modelin konuyu etkileyeceği ve bu fikrin farklı bakış açıları sunacağı düşünülmektedir. Bu doğrultuda makaleye "Chantal Joffe Resimlerinde Model-Tema İlişkisi" adı verilmiştir. Bu amaç doğrultusunda, eser-model ilişkisi hem içerik hem de teknik olarak sorgulanmaya çalışılmıştır. Bu araştırma makalesi, eser analizi bölümünde çeşitli yazar ve düşünürlerin fikirleri ile desteklenmiş olup Joffe'nin yedi resminin incelenmesi ile sınırlandırılmıştır. Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Çocuk, Resim Sanatı, Model, Annelik

Abstract

In the history of art, painters have often used models. Many painters have used their own children as models. The paintings of Chantal Joffe, one of today's important British figurative female painters, are an example of this. The purpose of this research is to examine the paintings in which the artist's daughter is the subject. During the examination, it was seen that Joffe's choice of his child as the subject-model has spread to the production of the work covering the 15 years from 2004 when his daughter was born to 2019. Based on this fact, a connection was established between the artist's motherhood identity and her art practice, and its effects on her paintings were tried to be revealed. In this sense, it will inspire women painters who are mothers; it is thought that it will be an important resource for researchers on the subject, and it is hoped that it will open the door to wider research.

In this research, it is thought that the model chosen in the painting will

affect the subject and this idea will offer different perspectives. In this respect, the article was named "The Model-Theme Relationship in the Paintings of Chantal Joffe".

For this purpose, the artwork-model relationship has been tried to be questioned both in terms of content and technique. This research article was supported by the ideas of various authors and thinkers in the work analysis section and was limited to the examination of 7 paintings by Joffe. Qualitative research method was used in the research.

Keywords: Child, Painting, Model, Motherhood

Giriş

Sanat eserinde tema seçimi sanatçının yaklaşımına, ilgisini çeken alana, yaşadığı döneme göre değişiklik gösterir. Ancak her zaman sanat yapıtı sürekli yeniden, yeni bakış açılarıyla değerlendirilir. Bu bakımdan sanatın 'ne' olduğu ve 'nasıl' uygulandığı, kullanım alanları, gereği üzerine yapılan tartışmalar tarih boyunca sürekli değişmiştir. Bu noktada yapıta nasıl bakılması gerektiği ve sanat tarihindeki yer edinmiş yaklaşımlar dikkate alınmalıdır. Örneğin sanatçı odaklı yaklaşımla, sanat yapıtını kişisel tecrübelerin dışavurumu olarak okumak mümkündür. Genel bir değerlendirmeyle resimlerinde model kullanan sanatçılar, daha çok portre üzerine eğilmiştir. Bu resimlerde psikolojik durumlar, anlak ifadeler önem kazanmaktadır. Kendi çocuklarını model olarak seçen ressamalarda ise ayrıca sanatçının özel hayatı, toplumsal roller, deneyim ve kişisel tarihinden izler öne çıktığı görülmektedir.

Sanatçı-yapıt ilişkisi temel alınarak yapılan bu araştırmada cinsiyet ayrımına gitmeden sanat yapıtını kişisel bir belge olarak gören yaklaşım benimsenerek sanatçı merkeze alınmış, yapıtta konu seçimine sanat ve deneyim ilişkisi yönünden bakılmaya çalışılmıştır.

Bu noktadan hareketle sanatçılar yapıtlarında kişisel hayatından parçalara, tecrübelerine yer verir diyebiliriz. Bu tecrübelerinden biri de annelik/babalık olmalıdır. Ressamların anne ya da baba olduktan sonra ürettikleri resimlerinin içeriklerin değişmesi anlaşılır bir durumdur. Bu durumun duygusal yükü ve bağlılık ilişkileri sanatsal üretimi de etkileyebilir. Ebeveynlik aynı zamanda bir sosyal bir roldür. Bu rol sorumluluklarıyla birlikte kişide duygusal ve zihinsel dönüşümü tetikler. Bu dönüşüm sürecini sanatçılar belki çalışmalarında kendi çocuklarına yer vererek aşmayı denemişlerdir. Sanat tarihinde birçok örneğine rastladığımız böyle bir gelenekten bahsedebiliriz.

Bahsi geçen bu geleneğin günümüzün temsilcisi olarak değerlendirilebileceğimiz İngiliz kadın ressam Chantal Joffe, anne olduktan sonra yapıtlarında kızını model/konu olarak ele almıştır. Figüratif ressam Chantal Joffe, daha çok portreleriyle tanınır. Ancak ressamın 2004 yılından 2019 yılına kadar uzanan süreçteki çalışmalarını incelendiğinde seçilen modelin sanatçının temasını da belirlediğini söyleyebiliriz. Diğer taraftan, aynı modelin değişik zaman dilimlerinde yeniden çalışılması zamanı ve yaşlanma durumunu akla getirmektedir. Sanatçının bir bireyin günlük hayatından anları yakalamak suretiyle resimleri adeta bir belgeye dönüştürdüğü görülmektedir. Bu da biz izleyicilere resim sanatını yaşadığımız çağın dinamiklerine göre yeniden anlamlandırma olanağı da vermektedir.

Bu araştırmanın amacı, Chantal Joffe'nin, belli bir süre içinde kızının model olduğu çalışmalarını incelemek, model – tema ilişkisi kurmaya çalışmaktır. Konuyla ilgili sanat eleştirmenlerinin düşünceleri, makaleler, yüksek lisans ve doktora tezleri incelenmiştir. Seçilen sanatçının eserleri ebeveyn sanatçı geleneği bağlamında değerlendirilmiştir. Alan yazında yer alan literatüre dayanarak sanatçının resimlerindeki figür ve boya anlayışı ifade edilmeye çalışılmıştır.

Sanatçıların Eserlerinde Kendi Çocuklarını Konu Edinmesi

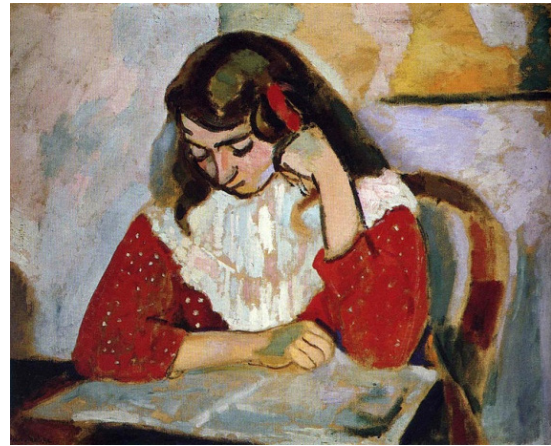
Resim sanatında figüratif eğilimlerle çalışan birçok sanatçının modellerini yakın çevresinden seçmesi sıkça karşılaşılan bir durumdur. Ressamların kendi çocuk ve bebeklerinin resmini yapma eğilimi ise sanat tarihinde sıklıkla görülmekte, öyle ki günlük yaşamdan anlatılar şeklinde tarif edilebilecek bu resimler bir geleneği oluşturmuştur. Bu resimler, ressamların model seçimleriyle aslında bir resimde bir konu yaratmıştır. Bu ilgi çekici saptama, çocukların sanatın konusu haline gelme nedenlerinden birine örnektir. Daşçı'nın (2008) kapsamlı araştırmasında da dile getirdiği üzere Batı Resim sanatında çocuklar, Madonna (Anne ve Çocuk, Meryem ve bebek İsa) dışında 18. yüzyılda Avrupa'nın burjuvalaşmasına kadar ayrı bir sanat konusu haline gelmemiştir. Bu dönemden sonra ise resimdeki tasvirler sosyal değişimler ve ihtiyaçlar tarafından şekillenmiştir. Bu bağlamda çocuk resimlerinin yinelenen özelliklerinden bazıları şöyle sıralayabiliriz: kraliyet portreleri, yas resimleri, "süslü" resimler (hayali ve/veya ya da günlük yaşamın anlatı sahneleri) ve sanatçıların kendi çocuklarının resimleri.

Ressamların model olarak kendi çocuklarını tercih etmelerinin sebebi anlık duygulanım aktarması dışında, çoğu zaman sanatçılar için sanatsal pratiklerini geliştirme aracı olarak kullandıkları ekonomik bir çözüm olarak görülmesidir. Diğer taraftan ev ve atölye ortamında birçok farklı hallerine şahit oldukları çocuklarını model olarak görmek bu resimleri daha samimi kılmaktadır. Ayrıca, seçilen modelin kendisi resmin yarattığı etkiyi olduğu gibi konuyu da belirler.



Görsel 1. Berthe Morisot, Julie Hayal Kuruyor,1894, 65x54 cm, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon. (Görsel kaynak: <https://artschaft.com/2017/12/19/berthe-morisot-julie-daydreaming-1894/>)

Sanat tarihinde çok bilinmeyen kadın sanatçılardan olan Fransız ressam Berthe Morisot (Görsel 1) ev içerisinde sürekli diyalog içinde olduğu ve bakımıyla ilgilendiği kızının resimlerini yapmıştır. Henri Matisse, figür özellikle kadın figürleri yer alan çalışmalarıyla tanınmaktadır. Burada da birçok resminde olduğu gibi ev içinde bir kadın genç bir kadın (Görsel 2) görmekteyiz. Kitap okuyan bu genç kız sanatçının kızıdır. Resim, tazeliğiyle, verdiği anlık duruşuyla ve tezat renk uyumuyla ilgi çekicidir. Tuvaldeki genç kız sanki birkaç dakika sonra hareketi duruşu değişecekmiş gibi bir izlenim yaratmaktadır. Bu izlenime Chantal Joffe'nin çalışmalarında da rastlamak mümkündür (Görsel 6).



Görsel 2. Henri Matisse, Margarite'in Portresi, 1906, tuval üzerine yağlıboya, 64.5x80.3cm, Musee Grenoble (Görsel kaynak: <https://www.dailyartmagazine.com/famous-painters-and-their-children/>)



Görsel 3. Chantal Joffe, Esmé, Çizgili Battaniyesiyle, tuval üzerine yağlıboya, 2008 (Görsel kaynak: <https://elephant.art/chantal-joffes-confessional-paintings-raw-reflections-intimacy-ageing/>)

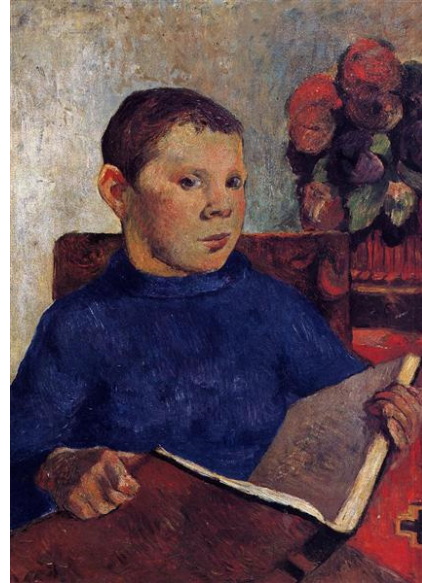
Esmé, Çizgili battaniyesiyle (Görsel 3) isimli bu resimde sanatçının dört yaşındaki kızını model olarak görürüz. Arkadaki kanepeden düşen battaniye yere sanki bir saniye önce düşmüş ve aynı anda Esmé adım atmaya başlamış o sırada ayakları battaniyenin içine dolanmıştır. Bu görüntü gündelik yaşamda 4, 5 yaşında çocuğu olan her ebeveynin karşılaştığı sıradan bir an'dır. Ancak sanatçıda bu 'an' kendisiyle özdeşleşme kuracağı belki de geçmişiyile bağ kuracağı bir mecaza dönüşmüştür.



Görsel 4. Claude Monet, Sanatçının Uykudaki Oğlu, 1840-1926, tuval üzerine yağlıboya. Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhag (Görsel kaynak: https://www.researchgate.net/figure/Claude-Monet-France-1840-1926-The-son-of-the-artist-asleep-Oil-on-canvas-Ny_fig9_283794061)



Görsel 5. Rembrandt, Titus, Sanatçının Oğlu, 1657, Wallace Koleksiyon, Londra. (Görsel kaynak: <https://scotland.op.org/rembrandts-titus-the-artists-son/>)



Görsel 6. Paul Gauguin, Clôvis, 1886, Newark Müzesi, A.B.D. (Görsel kaynak: <https://www.dailyartmagazine.com/famous-painters-and-their-children/>)

Chantal Joffe' Nun Resimlerinde Model – Tema İlişkisi

İngiliz Sanatçı Chantal Joffe resimlerinde çoğu zaman yakın çevresinden kişileri model olarak kullanmaktadır. Ancak kızını model olarak tuvaline ilk kez taşıması kızının dünya gelişinden bir ay sonra gerçekleşmiştir (Görsel 7). Bu ilk resimden sonra kız Esmé'nin doğumla şekillenen ve bir kimliğe bürünen bedenini her resminde görebiliriz.



Görsel 7. Chantal Joffe, 'İsimsiz', 2004, tuval üzerine yağlıboya. (Görsel kaynak: <https://www.dailyartmagazine.com/painting-parenthood>)

Resimde model, portre ilişkisiyle birlikte kimliği yansıyan bir tema olarak öne çıkar. Ancak bu resmin 'İsimsiz' adını taşıyor olması yeni doğan bu insanın kimliksiz, henüz şekilsiz olmasına işaret ediyor gibi algılanabilir. Diğer resimlerinin hepsinin ise belli bir ismi olması ve çoğu zaman bu ismin kızının adını taşıması bu algıyı doğrular niteliktedir.

Yeni doğan bir bebeğin resmedilmesi bir kişinin dünyaya gelmesini olduğu gibi kadının değişimini yeniliği de gündeme getirdiği düşünülebilir. Menteşoğlu Chatzoudas'ın (2018) belirttiği gibi doğum, yeni bir insanın dünyaya merhaba demesi olarak algılanır. Ancak doğum bir kadın için çok farklı tecrübeleri de beraberinde getirerek farklı anlamlar içerir. Bir bebeğin doğumuyla gelen değişim ve yeni bir düzen, eski kişinin, doğuracak olan o kadının (bedenin) ölmesi yeni bir bedene, yeni bir kadına yeni bir kimliğe bürünmesi demektir.

Biyolojik olarak doğumla var olan beden, nihayetinde kimlerle ne zaman ve nasıl yaşadığına, hangi şekillere büründüğüne bağlı olarak bir kimliğe bürünmektedir. Bu kimlik ya da karakterin parçaları sosyolojiyi de ilgilendirmektedir. Öyle ki sosyolojinin ele aldığı söz gelimi inançlar, eğitim, toplumsal cinsiyet ya da sosyal davranışlar, başta bedenlerin toplumdaki varlığıyla gerçekleşmektedir. Bu bedenleşmenin tarifi, Joffe'nin resminde (Görsel 7) bir belgeye dönüşmüştür. Resimlerindeki fırça vuruşlarındaki dışavurumcu anlatım, boyaların sürme şeklinden doğan kalın dokular, Joffe'nin içten anlara odaklandığı kadar dışavurumcu bir ressam olduğunun da göstergesidir.

Joffe, bedenin değişen yüzünü resmederken, o anın, modele bakışının yoğunluğuyla ve duygulanım değişimini ve zamanın izleğini de yansıtır. Bu bağlamda sanatçının bu yaklaşımı Rembrandt'ın yaşlanma konusuna bakışına benzetilebilir. Rembrandt (Görsel 8 ve 9), kendisini belirli aralıklarla ancak uzun bir süreyi kapsayan süreç içinde sık sık resmetmiştir.

Rembrandt gibi Joffe de yaşlanmayı, yaşam boyu süren bir ilgi ya da resimsel bir proje gibi görür. Kendi portrelerini yaparak kendi yaşlanmasına tanık olan sanatçı 2004 yılından itibaren kızının resimlerini yapmaya başlar.



Görsel 8. Rembrandt Van Rijn, 'Oto Portre', 1636-38, tuval üzerine yağlıboya. (Görsel kaynak: <https://www.artic.edu/exhibitions/9244/rembrandt-portraits>)



Görsel 9. Rembrandt Van Rijn, 'Oto-Portre', 1632, panel üzerine yağlıboya, 63.5x 46.3 cm. (Görsel kaynak: <https://www.theleidencollection.com/artwork/self-portrait-with-shaded-eyes>)

Bu makalenin içeriğini oluşturan resimler, Joffe'nin sanat pratiğiyle sanatsal bir ifadeyle kızının yaşlanmasını izlemesinin birer belgeleridir. Bu resimlerde pasif olarak izlemek yerine sanatçının aktif olarak tanık olma, sürece (yaşlanma) dahil olma arzusunu hissedebiliriz. Böylelikle hepimizin büyüme sürecine şahit olmasını ister. Sonuçta ise, sanatçı bizi bu resimler vasıtasıyla



Görsel 12. Chantal Joffe, Esme'nin 7.Doğumgünü, 2011. (Görsel kaynak: <https://www.nytimes.com/slideshow/2016/03/20/t-magazine/just-kids.html>)

Esme'nin doğum gününden bir kareyi gördüğümüz bu resimde (Görsel 12) yine fotoğraf albümünden çıkmış gibi bir kompozisyon ve içerik vardır. Portrede bir yandan memnuniyetsiz ama bir yandan da pastayla ve doğum günü ortamıyla ilgili görünen yüz dikkat çekicidir. Joffe'nin hızlı boya sürüşleri, anı yakalama gayreti bu resimde de kendini gösterir.

Fotoğrafın hayatımızın ayrılmaz bir parçası olan günümüzde, bu resimler hem sıradan görünüyor bir yandan çok sıra dışı bir ilgi çekiyor, değerli kılıyor bu anları. Sanatçının bir ressam olarak resimle kurduğu bağ da bu noktada önem taşır. Çünkü Joffe için resim, yeri doldurulamayacak anı yüceltiren bir eylemdir. Sanatçı bununla ilgili *Elefant Sanat Dergisi*'ndeki bir röportajında (2019) şöyle der: "Fotoğraflar harika ama resimler, resimlemek çok başka. Çok daha güçlü bir şekilde, resim zaman tutar. Bunu yaparken ise aklınıza gelen tüm düşünceler tablonun içine giriyor..."

Çocukluk herkesin deneyimlediği bir süreç, yaşam dönemidir. Chatzoudas'ın (2021) çalışmasında insanın kişisel tecrübesiyle ilgili algısı, kendilik bilinciyle şekillendiğini dile getirir. Bu şekillendirme de çocukluk döneminde ifadesini bulur. Bu doğrultuda baktığımızda bu resimlerde annelik duyarlılığının dışında resmi izleyen herkese kendi çocukluğuna davet eden içtenlikle yaklaşım duygusu hissedilir. Sanatçı, çocukluk deneyimini unutulmaktan korumak için hızlı boya ve çizer. Her kapsamlı vuruşta, hayatın bir şeylerin değiştiği noktada – ergenlik, hamilelik, keder, yaşlılık – haritasını çıkarır.

Resimle yaratılan bu görsel arşiv, günümüzden bakıldığında çık daha değerlidir. Günümüzde cep telefonları aracılığıyla fotoğraf çekme, anı kaydetme herkesin kolaylıkla yapabileceği bir eyleme dönüşmüştür. Fotoğrafın sıklıkla kullanılan ve herkesin ulaşabileceği bir araç olmasına karşın resimle zamanı durdurmanın önemine işaret eden sanatçı, resim

yapmanın model (kızı) ile arasındaki özel ve sürekli değişen bağı düşünme, araştırma yöntemi olarak görmektedir.

Çalışmalarında içtenliğe ve duyarlılığı yansıtmayı amaç edinen sanatçı yine bir röportajında sanatçı olarak felsefesinin, başkalarını betimlerken, insanlar arasındaki mesafeyi aşarak, sarhoş edici bir şekilde bir başkasının "duyusal patlamasında, kendi deyimleriyle "onların" içinde sürüklenmesine izin vermek olduğunu belirtir. Bu karşılıklı rıza sürecinde sanatçı kendisiyle karşılaşma yolunu bulur. Çünkü insanın algıladığı yine kendisidir.



Görsel 13. Chantal Joffe, Poppy, Esme, Oleanna, Gracie ve Kate, 2014. (Görsel kaynak: https://garage.vice.com/en_us/article/gy4j4j/chantal-joffe-painting/)

Poppy, Esme, Oleanna, Gracie ve Kate'de (Görsel 13), Esme ilkokulda bir grup arkadaşıyla birlikte resmediliyor. Bu kızların yüz ifadeleri ve bakışların gene kadınlığa giden ilk evreyi tasvir etmektedir. Kızının artan bağımsızlığının kanıtlarını sunan sanatçı, gördüğünü kabullenmeye ve yine kendisine göstermeye çalışıyordu.

Burada sanki bir tepki de vardır. Fırçanın tuvale sürüş, boyanın kullanım şekline bunu hissedebiliriz. Tepkisel bir dışavurum, karakteri ortaya çıkan bu küçük bireye hayranlık, şaşkınlık ama belirsiz bir şekilde de tepkisel bir enerji yüküdür sanki. Bu tepkisellik iki taraflı okunabilir. Bu tepkisel enerji dediğimiz duygu, adeta annenin çocuğuna, çocuğun da anne/ressama yansıttığı bir duygu alışverişi gibi değerlendirilebilir.

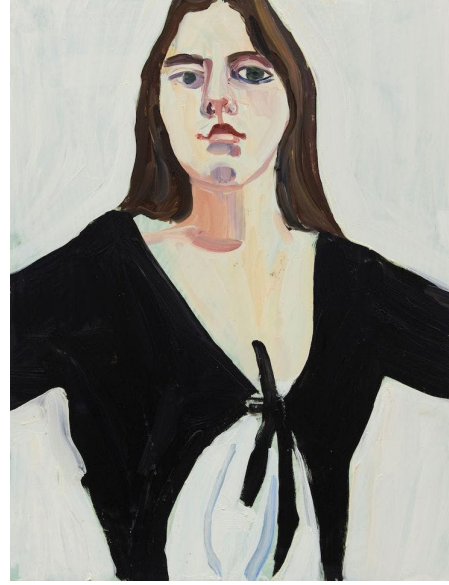
Bu resimlerde figüre sadece kompozisyonu oluşturan bir öge olarak bakmakta zorlanırsınız. Çünkü birçok röportajında örneğin Ruth Millington (2020), sanatçının kişisel olanı, kişisel duyguyu ve karakteri öne çıkarmayı dert edindiğini belirtir. Resimde tasvir edilen beden, her şeyden önce sanatçının kızı Esme'dir. Akçay'ın (2004) belirttiği gibi bedeni öncelikle "bir yaşayan" olarak görmek gerekir. Bingöl (2017), beden konusuyla ilgili makalesinde bunu şöyle açıklar, canlı bedenin varlığı, her yaşamın ve hayatın sürdürdüğünün ve yaş almanın başlıca emarelerindedir.



Görsel 14. Chantal Joffe, *Esme, Okuyor*, 2019. (Görsel kaynak: <https://arnolfini.org.uk/whatson/chantal-joffe/>)

İlter'in (2006) aktardığı gibi, Fransız Düşünür Maurice Merleau-Ponty sanatta öznelilik ve beden kullanımını üzerine sanatçıyı doğrulayan bir yaklaşımla; "Tüm sanat eserlerinde insanın algıladığı aslında 'kendi'sidir; 'görü/bakış', insanı kendinden geçirerek yine kendisine götürür. Nereye gitse döndüğü kendisidir. Bir kameranın içinden bakıyor gibidir harfe ve sözcüğe. Sinema perdesine benzer her imgelem. Bilmece şudur: Vücudum hem görendir, hem de görünürdür. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine, dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir" der. Bu bakımdan çocuğu hem resme konu olan model hem de kendi yerine koyduğu bir araç olarak düşünebiliriz. Sanatçı, annelik deneyiminin getirdiği itici güçle çalışır ancak onun resim yapma eylemi de kendi içinde içkin bir deneyim alanıdır. Sanatın biricik oluşu da bunu gerektirir. Bu resimler bu anlamda da önemlidir. Çünkü sanatın, özellikle resim sanatının biricikliğine, onun kişisel yolculuğumuzdaki önemine işaret eder ve subjektif deneyimimizle ilişkilendirerek yapılandırır. Bu noktada John Dewey'i hatırlamakta fayda olabilir. John Dewey, sanatın özgünlüğünü kişisel yaklaşıma ve öznel anlatıma bağlar. Sanatta seçilen üslubun ve içeriğin önemine vurgu yapar. "Sanat da seçim önemlidir. Çünkü kişinin subjektif deneyimini yansıtır. Yoksa diğerleri bir sanat etkinliğinden çok derlemedir. Sanattaki bireyselliği sanatçının bilinçli ilgi ve tercihi belirler. Bu da daha orijinal bir sanat eserinin ortaya çıkmasını sağlar." (Eroğlu 2017: 252).

Tüm bu resimler, canlı modelden yapılan ve boyanın kullanılış yöntemi ve malzemeyle bu canlılığı maddesel olarak hissettiren yapıtlardır. Uzun zamandır Chantal Joffe'nin çalışmalarıyla ilgilenen ve yazan sanat yazarı Hubbard, sanatçının ailesi ve arkadaşlarını konu alan figüratif resimlerinin köklerinin cesur, gözlemlenmiş bir gerçekliğe dayandığını ve bunun da onu günümüz umursamaz ironiyle dolu bir sanat dünyasında olağandışı yaptığını belirtir. Ayrıca, sanatçının; insanlarla, onların içsel manzalarıyla ve onları harekete geçiren şeylerle ilgilenirken aynı zamanda şevk ve canlılıkla kullandığı boyanın maddeselliği ve dilini, pentürü dert ettiğini belirtir.



Görsel 15. Chantal Joffe, *Esme'nin 16 Yaşında Portresi*, 2019. (Görsel kaynak: <https://www.artrabbit.com/events/chantal-joffe-for-esme-with-love-and-squalor/>)

Sonuç

Chantal Joffe'nin araştırma kapsamında ele aldığımız resimlerini incelediğimizde model seçimi, resmin burada resimlerin temasını da belirlemiştir diyebiliriz. Model olarak çocuğun varlığının sanatçının sanatsal pratiğinde etkisinin belirgin olduğu sonucuna varılabilir.

Araştırmanın sonunda sanatçının 2004 yılından 2019 yılına kadar geçen 15 yılı kapsayan süreç içinde gerçekleştirdiği bu resimlerin aynı modeli konu edindiğini görmekle birlikte modelin her eserde farklı bir yansımasını gözlemleyebiliriz. Bu şekilde sanatçı, kızı aracılığıyla bebeklikten genç kılığa bir insanın hayatını resimsel anlatıya dönüştürdüğü söylenebilir.

Bu yapıtların isimlerine baktığımızda ise bir hikâyenin parçalarını, kişisel bir tarihin çeşitli kesitlerini algılama hissimiz daha güçlenir. Annelikte birlikte değişen duygu durumları kızının büyümesiyle birlikte yansıtılır. Burada, zaman kavramını sorgularken yaşlanma kavramını görsel imgelere fragmanlara dönüştürür.

Resimlerdeki figürün zamanla değişmesi, yaş alması, portrelerdeki ifadeler hep aynı kişinin zaman içindeki dönüşümünü yansıtır. Kimliğin bedenleşmesi, bedenin kimlik edinmesinin zaman içindeki duraklarını izleriz bu resimlerin ışığında. Sanatçının diğer çalışmaları da incelendiğinde sanatçının yaş almak durumunu, insanın yaşam yolculuğundaki zamansal durakları öne çıkardığı da söylenebilir. Sanatçının gündelik hayattan anlık görüntüleri yakaladığı özgün bir yoruma ulaştığı görülmüştür.

Hepimizin hayatının ayrılmaz bir parçası olarak yaş alma, kültürel ve toplumsal olarak olumsuz sayılsa da burada sanatçı, büyüme olgusunu kendi

kızı üzerinden tuvalere yansırken aslında başka bir bireyin hayatına, hayatının fiziksel ve ruhsal dönüşümüne tanıklık etmektedir.

Sanat tarihinde görülen sanatçıların çocuklarını resmetme geleneğinin için de yer aldığı söylenebilen Joffe' nin tuvallerinde de model, öncülleri gibi duygulanım anı olarak belirmiş ancak defalarca aynı modelini çalıştığı düşünüldüğünde model seçiminin sanatçının anne olmasıyla ilişkili olarak çalışmalarını şekillendiren kapsamlı bir temaya dönüştüğü sonucunu çıkarmak yanlış olmayacaktır. Kızını resmettiği dönem, bir insanın büyümesine tanıklık eden sanatçı, bedeninin yaşlanma gerçeğine de işaret eder. Anne duyarlılığını yansıtıran yaş almayı resimsel bir anlatıyla belgelediği düşünülmektedir. Sonuç olarak bu yaklaşım, Chantal Joffe'yi sanatçıların çocuklarını resmetme geleneği içinde farklı bir yerde konumlandığı görülmüştür.

Resimler sanatçının bir anne olarak kızıyla ilişkisindeki dönüşümlere tanıklık etmesine aracılık etmektedir. Sanatçının kızı büyüdükçe hayata, kızına ve hatta kendine bakışının da dönüştüğü resimlerden izlenebilmektedir. Bir başka deyişle sanatçının ebeveyn olarak kızının modelliğinde aslında kendini sorguladığı söylenebilir. Sanatçı, kızının büyümesine tanık olurken duyduğu hüznü, gurur ve tanımlanamayan yoğun duyguları yine resmetme yoluyla yaşıyor ve ifade ediyor denebilir.

*Doç. Çiğdem MENTEŞOĞLU CHATZODAS

E-posta: cigdem.m.chatzoudas@balikesir.edu.tr

Balıkesir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Balıkesir

Kaynaklar

- Akçay, A. (2004). "Beden" Felsefe Ansiklopedisi, 231-237, İstanbul: Etik Yayınları
- Benson, L. (2019). *Chantal Joffe's Confessional Paintings are Raw Reflections on Intimacy and Aging*. <https://elephant.art/chantal-joffes-confessional-paintings-raw-reflections-intimacy-ageing/> Erişim Tarihi:04.04.2022
- Bingöl, O. (2017). *Bedenin Sosyolojisi: Nasıl? Niçin, Mavi AtlasDergisi*, 5(1)/2017: 86-96. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/293561> Erişim Tarihi: 09.08.2021
- Daşçı, S. (2008). *Avrupa Resminde Çocuk İmgesi*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Eroğlu A. (2017). *John Dewey'de Deneyim ve Sanat*, İstanbul: Hiperlink.
- İler, İ. (2006) "Özyaşamsal Sürecin ve Kadın Olma Halinin Yansıma Alanı Olarak Louise Bourgeois' da Görsel Anlatı" Yüksek Lisans Tezi, İzmir:Dokuz Eylül Üniversitesi
- Judah, H (2020). *Chantal Joffe: For Esme – with Love and Squalor: a supremely emotional exploration of motherhood* <https://inews.co.uk/culture/arts/chantal-joffe-for-esme-with-love-and-squalor-review-motherhood-arnolfini-bristol-655099>
- Menteşoğlu Chatzoudas, Ç. (2021). Sanat ve Deneyim Bağlamında Resimde Annelik Temasına Bakış: Jenny Saville. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 6(1): 55-68.
- Menteşoğlu Chatzoudas, Ç. (2021). Kadın Sanatçıların Gözünden Resimde Annelik Teması, *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşerî Bilimler Dergisi Sayı 5*, 60-80
- Menteşoğlu Chatzoudas, Ç. (2018). "Gebelik ve Annelik Deneyiminin Sanata Yansımasında Öncü: Louise Bourgeois". Uluslararası Necatibey Eğitim ve Sosyal Bilimler Araştırmaları Kongresi: Ekim 2018, Cilt 5.449-458. Balıkesir
- Millington, R (2020). *Painting The Personal in Conversation with Chantal Joffe*, <https://artuk.org/discover/stories/painting-the-personal-in-conversation-with-chantal-joffe> Erişim Tarihi: 11.08.2021
- Rich, A. (1995). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, London: WW Norton & Company.
- Veliöğlu, S. (2000). *İnsan ve Yaratma Edimi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Whitfield, Z. (2019). *Chantal Joffe Uses Painting To Chart the Maternal Bond*. https://garage.vice.com/en_us/article/gy4j4j/chantal-joffe-painting Erişim Tarihi: 10.08.2021

KAYBOLAN YAZIMSAL TASARIM VE SANAT NESNESİ “AŞK MEKTUPLARI”, TİPOGRAFI DERSİ ÖNERİSİ DISAPPEARING TYPOGRAPHIC DESIGN AND ART OBJECT “LOVE LETTERS”, A TYPOGRAPHY LESSON PROPOSAL

Mehmet Ali MÜSTECAPLIOĞLU* 

Sanat-Tasarım Dergisi 2022, Sayı: 13 ISSN: 2529-007X ss.17-23 DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/sanat.6>

Öz

Bu metin, toplumsal hayatın tüketim alışkanlıkları ve gelişen dijital ortamlar nedeniyle yok olan, değişime uğramış “aşk mektubu” kavramını merkeze alır. Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Sanatlar Eğitimi kapsamında yapılan “Deneysel Tipografi” dersinde ortaya çıkan uygulamaları inceler. Baskın olan üretim ve tüketim ilişkilerinin yeni olana dayattığı satın alınabilir anlam yaratma sürecini ve onun sonuçlarını, yazımsal tasarım (tipografi) ve sanat nesnesi olarak irdelemeye çalışır.

Hayatı şekillendiren kültürel kodlar, ve onların oluşturduğu gelenek ve göreneklerin değişime uğramasını ve değer yargılarının nasıl geçici ve uçucu hale getirildiğini incelemek metnin amacıdır. Araştırma, duygu ve düşünceleri anlatıldığı klasik bir biçim önerisinin, zaman içerisinde uğradığı değişim neticesinde hâlâ kendi derdini anlatıp, anlatmadığı ya da bir metnin tasarlanması, sanat/tasarım nesnesi üretimi sürecinde önerilen yeni biçimlerde var olup olmadığını peşine düşer.

Sonuç olarak, her dilin, kültürün ve onlara sahip bireyin farklı, ama kendi kültürel kodları ile donatılmış, “seni seviyorum” cümlesi, vardır. Ve bunu dile getirdiği yazımsal tasarım iletisi, sanat nesnesi veya kısaca belirtilirse “aşk mektubu” bulunur. Her kavram ve düşüncenin zaman içinde deforme edilmesi, tüketim kültürü veya tüketim alışkanlıkları ile ticari bir metaya dönüşmesi kaçınılmazdır. Bu değerlerin direnç gösterilmeden terk edilmesi, unutulması, kendiliğinden kabullerin yarattığı sonuçlarla birleşince insanlığın belleğini zayıflatır.

Anahtar Sözcükler: İleti, nesne, gösterge, yazı, tipografi

Abstract

This text focuses on the concept of “love letter”, which has been destroyed and changed due to the consumption habits of social life and developing digital environments. Examines the applications that emerged in the Experimental Typography course held within the scope of the Faculty of Fine Arts Graphic Arts Education. It tries to examine the process of creating affordable meaning, which the dominant relations of production and consumption impose on the new, and its results as a literary design and art object.

The aim of the text is to examine how the cultural codes that shape life, the customs and traditions they create, and how value judgments are made temporary and volatile. The research pursues whether a classical form

proposal in which his feelings and thoughts are expressed, still tells his own problem as a result of the change it has undergone over time, or whether it exists in the new forms proposed during the design of a text or the production of art/design object.

As a result, every language, culture, and individual who owns them has a different, but equipped with their own cultural codes, the phrase “I love you”. And there is the typographical design message it expresses, the art object, or simply a “love letter”. It is inevitable that every concept and thought will be deformed over time and turn into a commercial commodity with consumption culture or consumption habits. When these values are abandoned and forgotten without resistance, combined with the results of spontaneous acceptance, the memory of humanity weakens.

Keywords: Letter, object, sign, writing, typography

Giriş

“Özünde geçici olan eklemlili dili sabitlemek, mihlamlak” (Barthes, 2004).

Başlangıçta, “Deneysel Tipografi” sınıfında deneyimlenmek istenen, kelimelerin, cümlelerin gerçek gücünü ortaya çıkaran, sıradanlaşmış ve tekrar edilen tasarım alışkanlığının dışında üretimlerde bulunmaktadır. Dili yalın kullanma isteği, olanakların sınırlarını zorlamayı gerektirir. Eğitimin amaçlarından biri de bu sınırları koyup veya kaldırarak öğrencinin o sınırları aşmasını beklemektir. Bir diğer amaç ise öğrencilerin bu deneysel tasarımları yaparak kendilerinde olan yaratıcılığı öz güvenle açığa çıkarmaktır. Öğitmen olarak sizde var olanın aktarılması bir iş olarak görülmemelidir. Esas iş eğitilendeki eğilimleri bulmak, ortaya çıkarmak olmalıdır. Aşk kavramının ve aşk mektuplarının bu denemede kullanılması ise genç tasarımcıların ilgi duyduğu bir konuya daha hızlı adapte olabilecekleri fikrinden kaynaklanmıştır. İlaç açıklama metni (prospektüs) veya dayanıklı tüketim eşyasının ilan metnini tasarlamak, aşk mektubu tasarlamaktan daha az çekici gelmektedir tasarımcı adayına. Dört yıllık eğitimin 7. Döneminde yapılmakta olan bu çalışmanın amaç ve kapsamı ile program çıktılarını aşağıdaki gibidir:

Üst Birim :	Güzel Sanatlar Fakültesi
Birim :	Grafik Sanatlar
Alt Birim:	
Program:	Lisans
Ders Kodu/Adı:	GRF4033 / İleri Tipografi III
Müfredat:	2020 – Grafik Sanatlar

Amaç

Teknolojik gelişmeler ışığında yeni mecralarda tipografinin kullanımını araştırmak ve bilinen kuralların yanında deneysel çalışmalar yaptırmak.

İçerik

Deneysel tasarımlara ağırlık vererek, çağdaş yazımsal tasarıma ışık tutacak çalışmalar yapmak.

Planlanan Öğrenme Aktiviteleri ve Metotları

Yazımsal tasarım ile ilgili sorunları tartışır.

Yazımsal tasarım problemlerine ulusal ve evrensel açılardan bakmayı öğrenir.

Tasarımlarını bu çıktılara göre üretir.

Öğrenim çıktıları

Tipografi bilgisi gelişir.

Yazımsal tasarım alanı ile ilgili deneyimleri artar.

Sorun tanımlama ve çözüm üretmede yetkinleşir.

Dersin amacı kapsamında açıklanan deneysel çalışmaları yapmak öngörüsü, başlangıçta hangi yöne gidileceği konusunda eğitim alanını zorlamaktır. Dersi alan adaylar, önceki eğitim dönemlerinde yazımsal tasarım (tipografi) ile ilgili kurallar konusunda aldığı bilgileri sorgulamak zorundadır. Noktalama işaretlerinden, imla kurallarına, kendisine sunulmuş olan grafik tasarım eğilimlerine kadar her bilgiyi tartışmaya açık hâle getirmek önemlidir. On üç, on dört haftalık programın ilk zamanları bu sorgulamalarla geçer. Dersi alan aday, hızla tüketilen, yazılı kuralları varmış gibi duran ama her yeni gün bu kuralların sorgulandığı bir alanda olduğunun farkına varır. Pozitif bilimlerin dahi sorgulandığı, test edildiği bir evrende tasarım ve sanat alanlarında da aynı sorgulamanın yapılması gerektiğinin farkındalığı aday öğrenciye anlatılır.

Her tasarımcının diğerlerinden farklı olduğunu düşündüğü bir ifade biçimi, tasarımcı tavrının olduğu varsayılar. Eğitimin amacı onun bu farklı, biricik tarafını ortaya çıkarmak ve güçlendirmektir. Burada söz konusu olan aşk mektubu merkezli yazımsal tasarım ürünlerini tasarlamaktır. Metni tasarlamak ya da bir metni sanat/tasarım nesnesi olarak kullanmak seçeneklerden bazılarıdır. Aşk mektuplarını sadece iletişim nesnesi olarak görmek, sorunu çözmek için yeterli değildir ve tasarım sürecinde ona diğer anlam ve kavramları katmak gereklidir. Aşk sadece insanların diğer insanlara karşı hissettiği bir duygu değil, aynı zamanda iki veya birkaç insanın sahip olduğu duyguların karmaşık bir şekilde birbirine bağlanmasıdır; duygusal karşılıklı bağımlılığın özel bir şeklidir (Bennett, 2021). Bu duygusal bağımlılık ikiden daha çok kişi arasında, hatta bazen tüm toplumun yaşam biçiminde karşılığını bulmaktadır. Sosyo-ekonomik, sosyo-politik bilgiler toplumun değer yargıları incelenen kavramın ve sonucunda üretilen mektup/ileti denen nesnenin de yapı taşlarını oluşturmaktadır.

Metni çözümllemek, onu doğru anlaşılacak bir yoruma (burada “yazımsal tasarım” yorumundan söz ediyoruz) dönüştürmek, tipografik çalışmanın esas kısmını kapsar. Bu aşamada eğitim alanına, seçilen bir şiir üzerinden deneysel bir çalışma yapması önerilir. Bu birinci aşama olarak uygulamaya konur. Adayın metin veya metinlerle ilişkisinin kuvvetlenmesi sağlanır. Anlamın önemini ortaya çıkartacak teatral ve yüksek sesli metin okumaları gerçekleştirilir. Şiir üzerinden okunma biçimleri ile anlamın önemi vurgulanır. Sonrasında anlamlarına göre kelimelerin, cümlelerin seslendirilmesi sağlanır. Bir kelimenin nasıl söylendiği, sesin diğer tarafa nasıl ulaştığı, duygu ve düşüncelerin ses üzerinde yarattığı hareketliliğin ortaya çıkarılması tasarım sürecini doğrudan etkilemektedir. Metnin tasarlanması sürecine geçildiğinde, tasarlanan metnin, söylendiği asıl orijinal hâline uygun okunabilir olması tartışması ile tamamlanır.

Tasarlanmış metni bir sanat nesnesine hâline getirmek, sergilemek, sadece tasarımcı kimliği değil sanatçı duyarlılığı da gerektirir. Buradan tasarımcının duyarsız olduğu anlamı çıkmaz sadece vurgulanan, tasarımcının fonksiyon, verimlilik, işe yarama, problem çözme gibi başka duyarlılık alanlarına da sahip olduğudur. Dersi alan ve çalışmaya katılanlardan hem bir metni tasarlamaları hem de onu sergileyerek sanat nesnesi hâline getirmeleri istenir. Dersin ikinci aşamasında adaylardan bir aşk mektubu bulmaları istenir. İçerik konusunda bir sınırlama getirilmez. İleti olması önemlidir. Bazen bir sahaftan veya evdeki dolaptan ailelerine ait mektupları da kullanıma sokulabilirler. Özellikle ebeveynlere ait mektupların tüm dikkatini, ilgisini iletiye çevirmesini sağlar. Sıradan bir reklam metni üzerinde çalışmak yerine önemsendiği kişilerin duygu ve düşüncelerini tasarım nesnesi yapmak onun dikkatli, adaletli ve hassas olmasına yol açar. Amaçlardan bir diğeri de budur.

Seçilen bir metnin (aşk mektubunun) çözümlenmesi aşamasında dikkat edilen başka bir konu da, metnin klasik anlamda aşk ve sevgi sözcükleri içerip içermediği ve bunun yapılan çalışmada ne tür etkiler yaratacağıdır.

Gerçekte, bir aşk mektubu, ağıdalı sevgi sözcüklerini içermeli midir?

Söylenen herhangi bir sözcük, aşk sözcüğü olarak kayda geçebilir mi?

Çalışma bize bu sonuçları da gösterme şansını vermektedir. Günlük yaşamın akışında sıradan kabul edebileceğimiz bir yazılı metin, diyelim ki buzdolabı üzerine iliştilmiş bir not, aşkı ve sevgiyi ifade ediyor olabilir. “Canım buzdolabında fasulye var, sabah kalkıp yaptım, (gülücük işareti), çamaşırları makinadan çıkarmayı unutma (somurtan yüz)”. Bu tür bir ileti her evde iki insan arasında iletişimi sağlar. Ama bu tür bir ileti aynı zamanda ağıdasız ve yalın bir anlatım içeren aşk mektubu olarak da görülebilir. Tüketim alışkanlıklarından uzak, sürprizsiz, kendiliğinden bir yaklaşımdır bu. Ama sıradan değildir. Onu sıradan hâle getiren, üretim ilişkileri sonucu ortaya çıkan yaşam biçimi, rekabetçi yaklaşım ve onun tüketirme alışkanlığıdır. Yani aşkı anlatmak, yazıya dökmek yeterli değildir bu dünyada. Mademki böyle eşsiz bir duyguya sahipsin bunun değerini gösteren, bir yüzükle onu taçlandırılmasını (ispat et, sevgini ispatla). Bu tür ödüllendirmeler, sistemin, yaşamın önerisi olarak kabul görür. Ve yaşamın her alanında basit ve yalın anlatımlardan uzaklaşır insan. “Çok çalışırsan sınıfını

geçersin, sınıfını geçersen bisiklet alabilirsin” , oysa çok çalışırsan öğrenirsin önermesi yapılmıydı.

Bu ve benzeri önermeler ve alışveriş biçimi hızlanarak ve katlanarak ilişkilerimizi kaplar. “Eğer beni seviyorsan! Madem bana aşkınsın...” türünden yaklaşımlar ve yönlendirmeler yapay değer yargılarının oluşmasına sebep olmakla kalmaz, dolaba iliştilen notu da unutturur ve onun değerini düşürür. “Bir şey estetik çekiciliğiyle bizi cezbederse onu korumaya, satın almaya ya da estetik değerini korumaya çalışırız; Öte yandan, bir nesneyi veya ortamı estetik olarak çekici bulmazsak, onun kaderine kayıtsız kalır, onu atar veya daha çekici hale getirmeye çalışırız” (Nassauer, 1995; Orr, 2002).

Oysa buzdolabı üzerine iliştilen not, her ne kadar sistemin dışında olmasa bile zararsız, doğal bir iletişim aracı, aşk mektubudur. Sonuçta bir buzdolabı vardır görüntüde, pişirilmiş, tüketilmeyi bekleyen bir tas fasulye ve bir ilişkinin sürdürülmesi adına yapılması gereken görevleri içeren hatırlatma, uyarı, notun alt okumaları olarak görülebilir. Bu iletişim biçimi en saf ve naif olanlardan biridir. Aynı notu bir marka tanıtım metni, reklam filmi olarak da görebilirsiniz. Sistemin dışına kaçma ihtimaliniz ne-redeyse yok gibidir. Buradaki amaç sistemin eleştirisini yapmak değildir. Burada amaç açıklayıcı, betimleyici bir yaklaşım olarak görülebilir. Metnin bulunması ile (buzdolabı notu, ya da bir kağıda karalanmış birkaç satır, telefon mesajı, vb.) öğrencinin deneysel tipografik çalışma süreci başlar. Metnin çözümlenmesi, alt anlamlarının bulunması ile de devam eder. Metnin okunma biçimi, onun nasıl tasarlanacağı konusunda değerlendirme yapmaya, gereklilikleri ortaya koymaya iter tasarımcıyı. Aşk sözcüklerini tasarlanmanın peşine düşülür. Yapılması gereken düşüncenin, sözün, metne dönüşen bu halini, simgeler ve kodlar, abc ve diğer işaretler yardımıyla yeniden tasarlamaktır. Ya da yeni kodlar yaratmaktır. Yaratılacak yeni kodlar, metinler, anlamı güçlendirmek ve anlamın göstergelerini ortaya çıkarmak içindir.

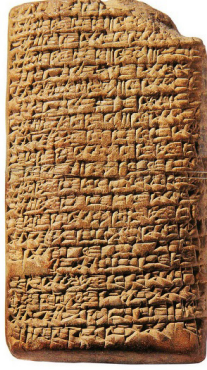
Çalışma sırasında mektup/ileti adıyla geçen kavram hakkında tasarımcıya bilgi aktarımı yapılır. Tarihsel süreçte, bir şeyleri anlatma, açıklama, bilgi verme, bir fikri kayda geçirme ya da kayıt altına alma ihtiyacı, tamamı bir ileti oluşturmak için yeterli nedenleri kapsar. Mektup özelinde yazı sadece aktarmaya değil, saklamaya da yarar. Aşk mektubunda yazanın amacı aşkı görünür bir nesneye dönüştürmektir. Tasarımcının amacı ise görünür ve gündelik yaşamın içindekini, önce iletişim sonra sanat nesnesine dönüştürmektir.

“Sanatın gündelik yaşamı kucaklama hareketine paralel olarak, ters yönde bir hareket vardır: gündelik hayatın sanatı kucaklaması. Yaşamın estetize edilmesi yeni bir fenomen olmasa da sözde örgütsel estetik ve sanatlaştırma stratejisinde dikkate değer olan şey, hayatın geleneksel olarak sanatla ilişkilendirilmemiş alanlarında sanat ve sanat benzeri düşünme ve hareket etme biçimlerini kullanmalarıdır” (Yuriko, 2021).

Süreç boyunca, yazının keşfedilmesi öncesi ve özellikle sonrası bu kayıt tutma ihtiyacı insanlık tarihine yeni buluşlar kazandırmıştır. Yazının bulunuşu ya da alfabenin üretilmesini sadece bu ihtiyaç ile açıklayamayız; ama ana itici güç kayıt tutmak denebilir. Bir kesik, bir çizik, resim, yazının veya mektubun nesnelleşme sürecinde önemli adımlardır. Bilimsel olarak kanıtlanmış herhangi bir önerme olmasa dahi zorunluluklar ve tesadüfler bahsinden bir açıklama yapmak veya her ikisinin bir araya gelmesi ile oluşan gelişmelerden söz etmek mümkündür. Amaç kayıt tutmak, borç hesaplamak türünden bir neden olabilir, sonuç olarak bir metin oluşturmanın amacı kendi içeriğinde saklıdır. Kayıt altına almak, iletişime geçmek, bir şeyleri değiştirmek, unutulma korkusundan, yok olma duygusundan uzaklaşmak, kalıcı olmak, belki de ölümsüz olmaktır. Tıpkı büyük, anıt mezarlar oluşturmak, geniş alanlara yüksek taşlar yerleştirmek, dini ya da siyasi binalar inşa etmek gibi. Bu tür yaklaşımlarda nesnel olarak varlığının kanıtlarını oluşturmak, gücünün ve kudretinin fark edilmesini sağlamak önemli bir yer tutar. Hep bir mesaj kaygısı vardır bu girişimlerde. Korunmak için mağarada yaşarken sonrasında ev veya kale inşa etmek, mimarinin gelişmesine olanak sağlamıştır. İnsanın yaratıcılığını ortaya çıkarmakta korkuların etkisi önemlidir. Ölmekten, yok olmaktan korkmak, kalıcı bir şeyler bırakmak korkusu onu daha sağlam yapılar ortaya çıkarmaya itmiştir. Yapıcının yaratma isteği ya da arzusu büyük bina veya kale yapılmasını sağlamaz. Mektup için de aynı şey söylenebilir. Yazıcının mektup yazma isteği değildir söz konusu olan, nedenler ve sonuçları doğru değerlendirmek gerekir.

Sadece sonuçlara bakmak, onlar üzerinden olayları anlatmak neden ve sonuç ilişkisini açıklamaya yetmez. Nesne “bir şeye yarayan şey” (Barthes, 1993) olarak, letide iletişime yarayan şey, iletişim nesnesi olarak tanımlanır. İletişim nesnesi “aşk mektubu” veya aşkın nesnelleşmiş hâlidir. Boyut, renk, biçim, kullanılan harf karakteri, üstüne kaplanan, gizlenen zarf, tamamı aşk nesnesi olarak kabul görmelidir. Kağıt, kil, papürüs veya taş, nesnenin içeriği ile ilgili değil midir? Bazen nesne içeriği yansıtmaya da o anlamın kalıcılığıyla ilgili olabilir. Ama kalıcı olması da içerikle ilgili yani aşkın kalıcı olması ile ilgilidir. Aşık, dağları deler, ejderhalar ile savaşır, kendinden bile vazgeçebilir. Toplum ise Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin, Tahir ile Zühre gibi öyküler yaratmıştır. Kulaktan kulağa, dilden dile anlatılan bu öykülerden yapılacak çıkarım sözel anlatımın önemidir, gerçek ise okuma yazma oranının düşük olmasıdır.

Mağara duvarlarına kazınan resim yazısı, bir duyguyu, düşünceyi, korkuyu yansıtsa dahi aşkı yansıtmaz. Korunma içgüdü, korkulardan uzaklaşma isteği ile oluşturulmuş büyü nesnesi olarak kabul edilebilir. Tanrılar ile olan ilişkilerde de sözel bir yakarıştan bahsedilebilir. Ona duyulan aşkı kayda geçirmek daha sonraları akla gelmiştir. Bireye duyulan aşkın kanıtlarına eski Sümer/Akad tabletlerinde de tanık olunmaktadır. İlk mektup formatı, yumuşak kilin daha elverişli ve kullanılabilir hâle getirilmesiyse ortaya çıkmıştır.



Resim 1. 4500 yıllık Sümerlilere ait kil tablet, ileti, aşk mektubu. İstanbul Arkeoloji Müzesi. (Görsel kaynak: Yazarın kendi çektiği fotoğraf.)

Araştırmalarda bir pul büyüklüğünden, 25x30 santimetre büyüklüğüne kadar ileti-tabletlere rastlanmaktadır. Son yüzyılda Kültepe’de yapılan kazılarda yirmi beş binden fazla tablet bulunmuştur. Bunlar ticari antlaşmalar, iş mektupları, gümrükten mal kaçırma hileleri, kaynana kavgaları gibi içeriklere sahiptir. Kıskaçlıklar, evlenme kayıtları da önemli bir yer tutmaktadır. Ayrıca mektubu zarflamak ya da kaplama ihtiyacı bu döneme aittir. Günümüz alışkanlığında zarf, mektup içeriği görülmesin diye kullanılmaktadır, oysa Sümerlerde kil tablet yine daha ince bir kil ile kaplanır ve ileti zarfın üzerine aynı şekilde yazılırdı. Onların okunma, deşifre olma gibi korkuları yoktur. Sadece kırılması hâlinde yedekleme ihtiyaçları vardır.

Sanıldığına aksine çivi yazısı ile oluşturulan bu kil tabletlerde çok fazla aşk sözcüklerine rastlamak mümkün değildir. Belki dönemin aşk, sevgi, kavramlarının nasıl algılandığı veya nasıl yorumlandığı irdelenmeli; sonrasında tabletlere tekrar bakılmalıdır. Gelin kaynana kavgasını anlatan bir tablettan söz ediliyorsa onun da aşk mektubu olabileceği düşünülebilir. Yani aşk ve sevgi sözcüklerinin göstergeleri dönemsel olarak farklılık gösteriyor olabilir. Bu anlamda evlenme sözleşmeleri de M.Ö iki bin beş yüzlerde aynı şekilde yorumlanabilir. Direkt kişiye duyulan aşk veya sevgi ve ona ulaşmak için oluşturulan ileti aynı zaman diliminde başlamıştır.

Nesne: Bir şeye yarayan şey

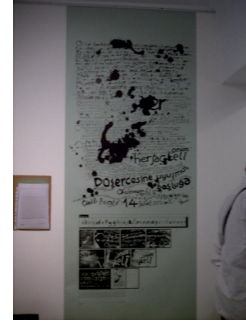
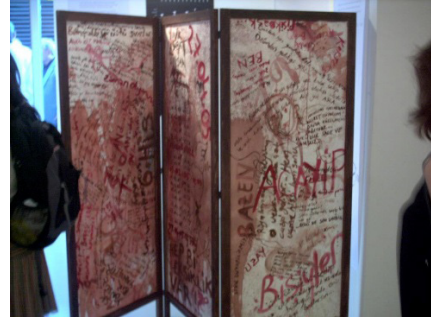
Daha önce de tarifini yaptığımız nesne: “bir şeye yarayan şey” (Barthes, 1993) olarak kayda geçmiştir. Burada bu şeyin, yani aşk nesnesi olan ileti veya mektubu, bir de sanat nesnesi, tasarım nesnesi olarak irdelemek gerekiyor. Barthes (1993), nesne için “görülme bekleyen şeydir” diye de eklemiştir. Görünür olan alt tarafı katlanmış bir kağıt parçası formattadır. Öğrencilerin yaptıkları çalışmada üretilen şeyler sadece bu göstergeler değildir. İçlerinde üç boyutlu işler, videolar, ve kağıt, tuval kullanılarak üretilmiş olanlar vardır ve bunlar bir galeride sergilenmek için hazırlanmıştır.



Resim 2. Teşvikiye Sanat Galerisi’nde düzenlenen aşk mektupları sergisi, Haziran 2005. (Görsel kaynak: Yazarın kendi çektiği fotoğraf.)

Klasik anlamdaki aşk mektuplarından çıkılarak üretilen şeyler bir galeri içinde sadece bir şeye yarayan şeyler değil, bir anlamı işaret eden, gösteren şeyler olarak nitelendirilir. Üretilen işlerin bir şeye yarayabilmeleri için bir sürece ihtiyaç duyulduğu öngörülmüştür. Bir çalışmanın, galeri, ya da sergi salonunda sergilenmesi onu sanat nesnesi, yapar mı? Bazen hiçbir soruya cevap vermiyor olmaları bile işi sanat nesnesi konumuna sokabilir. Soruyu başka türlüde sorabiliriz. Sanatçının ürettiği her iş sanat nesnesi / eseri / işi olabilir mi. Aynı soru, tasarımcının ürettikleri için de geçerlidir.

Bir kundura yapıcısının ürettiği ayakkabı, ayağımızın yer ile olan ilişkisine bir boyut getiren nesnenin ismidir. Yapıcı ve üreticisine de ayakkabıcı denir. Tarif bununla sınırlıdır. Sanatçı/ressamın ürettiği iş, bir yerde sergileniyorsa (galeri veya bir mekan kullanmayabilir, zorunlu değil) sanat nesnesi yaratmaya yarayan araçlar kullanıldıysa, biricik olma, farklı olma, yeni olma özelliklerini kendinde barındırıyorsa, üretilen nesne, sanat nesnesi ismini alabilir. Çalışma belli bir amaç kapsamında veya bir konseptle bağlı olarak üretiliyor ise tasarım nesnesi ismini almalıdır. Sergide yer alan dönüştürülmüş “aşk mektupları” hem sanatın nesnesi veya sanat nesnesi hem tasarım nesnesi hem de aşk mektubu/iletisidir.



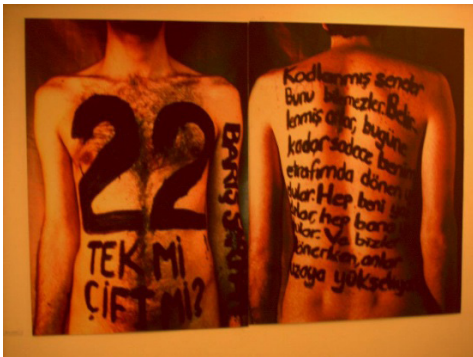
Resim 3. Teşvikiye Sanat Galerisi'nde sergilenen işler, ve sergiden görüntüler 2005. (Görsel kaynak: Yazarın kendi çektiği fotoğraf.)

Kullanılan araçlar, göstergelerin, kodların kullanım biçimleri buna işaret etmektedir. Bir ressam veya yontucunun ürettiği işi tasarlama sürecinden geçemediğini kim iddia edebilir? Düşünme eyleminin kendisi tasarlama sayılmaz mı? Ressamın hızlı karar verip boyayı tüpten çıkarıp aniden uyguluyor olması eylemin tasarlanmadığını göstermez. Burada geçen zamanın az ya da çok olması da bir şey ifade etmez. Zaman insanın en önemli icatlarından biridir. Ama yeryüzündeki zaman ile uzaydaki zamanın farklılığı düşünülünce bu bize hiçbir anlamlı açıklama sağlamaz. Zaman, insanın kısıtlı ve sonlu yaşamını anlamlandırmak adına kullandığı tanımlardan biridir ve bu tanımları yeryüzü diye tanımlanan dünya gezegeni üzerinde kullanabilir sadece.



Örnek çalışma

Öğrenci Oğuzcan Yazgı, bir sahafta bulup satın aldığı bir mektubu incelediğinde, yabancı dil öğrenme, farklı kültürlerle bağ kurma niyetindeki iki bireyi incelemeye başladı. Ders ortamında diğer öğrencilerin katılımı ile metin incelendi. Dönem, yer, bireylerin fiziki ve sosyal durumları tek tek sorgulandı. Yabancı bir ülkede yaşayan genç kızın muhtemelen yirmili yaşlarda olduğu tahmini yapılarak, sosyal medya üzerinden aramalar gerçekleştirildi. Mektubun yazılması üzerinden yaklaşık yirmi yıl geçtiği düşünülüp aynı işlem mektubun yazıldığı genç erkek içinde gerçekleştirildi. Öğrenci, araştırmasını kelimelerin anlamı ve dönemsel kullanımları üzerine de yürüterek ilişkiler ağını gerçekleştirdi. Sonuç olarak yazan veya yazılan kişilere ulaşılmasa da elindeki doneler ve ipuçlarını kullanarak "Maria'yı Aramak" isimli, yol kitabını oluşturmayı tercih etti. Aşağıda bu kitabın tipografik tasarımları gösterilmektedir.



DARLING, I FIND THE LENGTH OF YOUR PENIS VERY SATISFACTIONARY, ISN'T IT EXTRAORDINARY LONG? I AM SURE THAT THE PLEASURE IS MUCH MORE IF THE DURATION OF THE ERECTION IS LONG, AND THE LENGTH AND THE THICKNESS OF YOUR PENIS TO. CAN YOU TAKE IT OUT BEFORE THE SPERMS IS COMING, SO I WOULDN'T GET A ~~WOMAN~~ BABY. DID YOU HAVE TO PAY THE GIRL FOR HAVING SEXUAL INTER-COURSE WITH HER? DID YOU PICK HER UP IN THE STREET? HAVE YOU JUST DONE IT ONCE?

DARLING, ARE YOU THINKING TO GO TO EUROPE NEXT SUMMER? COULDN'T YOU TRAVEL NEXT AUTUMN SO WE COULD MEET? HAVE YOU BEEN IN DENMARK. DENMARK IS A WONDERFUL COUNTRY. I HOPE I WILL BE IN COPENHAGEN NEXT YEAR. WOULD YOU LIKE TO MEET ME THERE? IS IT VERY EXPENSIVE FOR YOU TO TRAVEL THERE? IT IS VERY EXPENSIVE FOR ME TO TRAVEL TO THE CONTINENT, AS I HAVE TO GO OVER THE ATLANTIC OCEAN.

MY DARLIN ERDİNÇ!

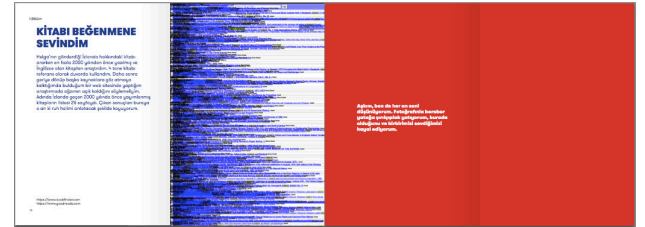
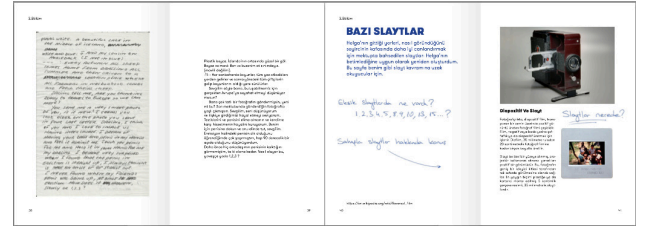
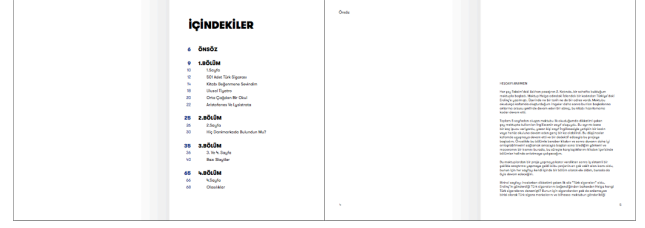
THANK YOU VERY MUCH FOR YOUR LETTER AND PHOTO AND FOR THE CIGARETTES. TURKISH CIGARETTES ARE VERY FINE I HAVE HEARD. I DON'T SMOKE BUT I SMOKE ONE CIGARETTE OF EVERY SORT, I FOUND IT INTERESTING TO TASTE THEM. I ALSO GAVE MY MOTHER AND BROTHER, AND THEY LIKED THEM VERY MUCH. I AM VERY HAPPY THAT YOU LIKED THE BOOK I SENT YOU. IT CAN TELL YOU BETTER THAN I CAN, HOW WONDERFUL MY COUNTRY IS.

YESTERDAY EVENING I WENT TO THEATRE. ANNUALLY SINCE IN THE 18TH CENTURY, MY SCHOOL HAS SHOWED PLAYS, AND WERE ALLOWED TO SHOW IT IN THE NATIONAL THEATRE. THIS TIME ~~MY~~ MY SCHOOL FRIENDS ~~SHOWED~~ SHOWED "LYSISTRADA" BY ARISTOPHANES (411 B.C.) IT IS VERY FUNNY TO SEE ONE'S SCHOOL FRIENDS PLAY.

MY DARLING, I AM ALSO ALWAYS THINKING OF YOU. I TAKE THE PHOTO OF YOU NAKED WITH ME TO BED, AND IMAGINE THAT YOU WERE HERE, AND I AND YOU ~~WAS~~ WERE LOVING EACH OTHER.

Resim 4. Oğuzcan Yazgı'nın sahaftan bulduğu Maria'nın aşk mektubu. Mektubun içinde Maria'nın kültürel faaliyetlerini, entelektüel seviyesini görebiliyoruz. (Görsel kaynak: Oğuzcan Yazgı, "Maria'yı Aramak" isimli kitap tasarımı)

Mektubun çözümlenmesi sırasında farklı kültürlerden etkilenmiş kişilerin eğilimleri ve aşk'ı tanımlamaları tartışıldı. Mektupların olabildiğince açık ve dürüst olup olmadığı sorgulanmasıyla Maria'nın duygu ve arzularını daha açık ifade ettiği düşünüldü. Mektubun sahibi seks hayatları hakkında bilgi verirken, mektubun muhatabının fikirlerini de öğrenebiliyoruz. Oğuzcan Yazgı Mektuptaki bu açık ve net hâlinin kitabın tasarımı düsturu olmasına karar verdi. Cesur (Bold) bir harf karakteri, boşluklar ve renkler konusunda kafasında oluşturduğu kitabın sınırlarını oluşturdu.



Resim 5. Oğuzcan Yazgı'nın aşk mektubu için tasarladığı kitap sayfaları, boşlukları ve tipografik kullanım özellikleri açısından önemlidir. (Görsel kaynak: Oğuzcan Yazgı, "Maria'yı Aramak" isimli kitap tasarımı)

Oğuzcan Yazgı'nın amacı bir aşk mektubunun tasarımı yapmak, dekoratif öğelerle süslemek değil, bu anlamı içeren bir şeyi kalıcı, nitelikli bir işe dönüştürmektir. Öğrenci Oğuzcan Yazgı da bu anlamın göstergesi olarak kitap tasarımını ortaya çıkarmış oldu. Geleneksel kitap tasarımı uygulama açısından daha çok ekonomik kaygılar içermektedir. Kâğıt maliyetleri sayfa tasarımını etkiler. Yayıncı olabildiğince boşluklardan kaçınır. Kullanılan harf büyüklüğü yani puntolar olabildiğince küçültülüp sayfa sayısından tasarruf edilmesi önemsenir. Böylece birim maliyetini indirmeyi amaçlar. Oysa bir kitabın okunmasını sağlamak, esas hedef olmalıdır. Yazarın okutma amacı, bir anlamı bir diğer bireye geçirmekten geçer. Okunmayan bir metin oluşturmak kimseye bir fayda sağlamaz. Burada sadece okutmak değil, hissettirmek ve göstermek önemli olmalıdır. Bu hedef daha çok tasarımının görevidir fakat yayıncının istekleri yüzünden genellikle bu da gerçekleşmez. Bu anlamda Yazgı'nın tasarlamaya başladığı andan itibaren bir tasarımcı olarak üretim maliyetleri kendisine anlatılmış ama tasarımından ödün vermemesi kendisine hatırlatılmıştır. Deneyimin sonuçları, 'Yazımsal Tasarım' sınıfı öğrencileri arasında ilgi uyandırmasının ötesinde ufuk açıcı bir yaklaşıma sahip olmuştur.

Sonuç

Önce söz vardı ya da ses aslında. Bu gün garip olarak adlandırdığımız, ama kendi döneminde birçok anlamlar içeren çılgık, homurtu benzeri sesler. Sonra çizi, yazı, kazı. Ama en başından beri insan denen canlının duyguları ve düşünceleri olduğunu biliyoruz. Sadece kayıt altında değildi. Saklamak, iletmek gibi derdi ve olanağı yoktu. Yaratıcı olan, gereksinim sonucu, düşünceyi dönüştürüp, yazıyı, çizi, kili, a b c'yi bir araya getirendir. Başlangıçta da söylediğimiz gibi yazıyı icat (Tarif edilirken hep yazının bulunmasından söz edilir oysa yazı icat edilmiş bir şeydir.) edenlerin derdi bir şeyi anlatmak, iletmek değil, hesap yapmak ve kayıt tutmaktır. İletme ihtiyacı göklerdeki tanrıya veya yeryüzündeki tanrının elçilerine idi. Sümer/Akad buluntuları arasındaki tabletlerde aşk iletişi sayılabilecek olanlar binlerce tableten sadece birkaç tanesidir. Aşk mektubu formatı daha sonraki yüzyıllara ortaya çıkmıştır. Yazının toplumsallaşması, demokratikleşmesi ile bağlantılıdır. İnsan ilişkilerinin evrilmesi, gelişmesi de ileti formatının gelişmesine neden olmuştur. Sonuç olarak ileti bir tasarım nesnesi, anlamın göstergesidir. Duygunun düşüncenin görünür kılınmasına yarayan, bazen son derece masum, bazen savaşlar çıkartabilen bir nesnedir. Ekonomiktir, kapitalist üretim ve tüketim ilişkisi içinde bu kadar yalın bir biçim/nesne bulmak olanaksız gibidir. 21. yüzyılda bu nesne teknolojik gelişmelere bağlı olarak kılık değiştirmeye, biricik ve özel olmaktan çıkıp standartlaştırılmış bir biçime kavuşmuştur. İçerik açısından

olmasa bile biçim açısından yazılım programları (Word isimli program sayesinde istediğiniz formatta ve biçimde hazır sayfalar bulunmaktadır.) mektup formatının yüzlerce alternatifini sunar. Aynı şeyi elektronik posta ya da görsel karakterler (emoji) dolu kısa mesajlar da sağlar. Sevdalınıza "seni seviyorum" ifadesini elle kağıt üzerine de yazabilirsiniz, klavyenizdeki "S" tuşuna iki kere basarak da oluşturabilirsiniz.

Yaşamın bu hızlı akışında bu tür çözümlere de gereksinim vardır. Bu yaklaşım farklı bir tüketim alışkanlığının sonucu, göstereni olarak görülebilir. Bir tercih gibi duran ama aslında karşı durmadığınız bir güdüleme- dir bu. Oysa her bireyin farklı bir "seni seviyorum" deme biçimi/cümlesi ve onu aktaracağı, basit, sade bir anlatım biçimi olmalıdır. O cümleyi ve biçimi sizden başka kimse kullanmamalı, biricik olmalıdır. Değer oluşturma ya da var olan bir değeri gerektiği yüksekliğe taşıma şansımız ancak bu yolla olabilir. "Deneysel tipografi", dersinde üretilen, dönüştürülmüş aşk mektupları bir tasarım veya sanat nesnesi olarak, yaşamı tekdüzeleştir- ren, sınırlayan tüketim önerilerine direnmeyi sürdürmenin çabasıdır. Üretim aracı, el veya bilgisayar olabilir, boya, font, imajlar kullanılabilir, dijital çıktı veren bir makinadan çıkabilir veya gravür presinden çıkmış olabilir. Bu saydıklarımın tamamını bir araç olarak düşünmeliyiz. Amaç; yani iş, bir duygu veya düşünceyi, hizmeti, yeni yaratıcı, farklı, basit ya da karmaşık ileten/gösteren/işaret eden veya buna görevlendirilmiş iletiyi oluştur- mak, ortaya koymaktır.

Not: Bu makalenin kaynağını oluşturan özet metin, 15-18 Haziran 2017 IV. International Athens Art and Art Education Symposium / IV. Uluslararası Atina Sanat ve Sanat Eğitimi Sempozyumunda sözlü bildiri olarak sunulmuştur. Metin geliştirilmiş ve ekler yapılarak makale hâline getirilmiştir.

*Doç. Mehmet Ali MÜSTECAPLIOĞLU

E-posta: mamustecaplioglu@marmara.edu.tr, mustecabi@gmail.com
Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Sanatlar Bölümü, İstanbul

Kaynaklar

- Barthes, R. (2004). *Yazı üzerine çözümler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Barthes, R. (1993). *Gösterge Bilimsel Serüven*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Bennett, H. "Aşk", Stanford Felsefe Ansiklopedisi (Sonbahar 2021), Zalta, E. N. (ed.), URL: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/love/>
- Nassauer, J. I. (1995) "Dağınık Ekosistemler, Düzenli Çerçeveler". *Peyzaj Dergisi*, 14(2): 161-170.
- Yuriko, S. (2021) "Günelik Estetik", Stanford Felsefe Ansiklopedisi (Bahar 2021), Zalta, E. N. (ed.), URL: <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-of-everyday/>

KÜRESELLEŞME SÜRECİNDE DEĞİŞEN KİMLİKLERİN GÜNCEL SANATTAKİ YANSIMALARI IN THE GLOBALIZATION PROCESS REFLECTIONS OF CHANGING IDENTITIES IN CONTEMPORARY ART

Pınar Ayşe GİDİŞ* 

Sanat-Tasarım Dergisi 2022, Sayı: 13 ISSN: 2529-007X ss.24-31 DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/sanat.7>

Öz

Bakılan açığa göre anlam kazanan, olumlu-olumsuz yorumlamalarla tartışmaların konusu olan küreselleşme, 21.yüzyıl insanının hayatının tüm yönlerini etkilemekte olan bir kavramdır. Sanat boyutunda incelediğimizde eser üretimi, satışı, sanatçıların çalışma ortamı, iş birliği kurduğu alanlar hatta sanat eserinin konusuna kadar müdahale edebilen yaşadığımız yüzyılın gerçekliği olarak karşımızda durmaktadır. 21.yüzyıl insanının kimliği ve küresel ağların parçası olma durumu günümüz sanatçılarının eserlerinden okunabilmektedir. Jeff Koons, Banksy ve Ai Weiwei güncel sanatın dikkat çeken sanatçılarındandır. Jeff Koons'un gündelik hayatta herkesin aşına olduğu nesnelere kendine özgü üretim teknikleriyle sunumu küresel dünyayla bağ kurmaktadır. Banksy ve Ai Weiwei eserlerinin üretim sürecini çağdaş sergileme ve satış anlayışına eklemeyerek küresel dünyaya açmışlardır. Araştırma, betimsel tarama yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Sanatçıların eserlerini oluşturma biçimleri, sergileme ve satış süreçleri, günümüz dünyasının kimlik ve küreselleşme kavramlarıyla birlikte değerlendirilecektir.

Anahtar Sözcükler: Küreselleşme, sanat, banksy, ai weiwei, jeff koons

Abstract

Globalization, which gains meaning from the perspective and is the subject of discussions with positive and negative interpretations, is a concept that affects all aspects of the life of 21st century people. When we examine it in the art dimension, it stands before us as the reality of the century we live in, which can interfere with the production and sale of the work, the working environment of the artists, the areas with which they cooperate, even the subject of the work of art. The identity of 21st century people and being a part of global networks can be read from the works of today's artists. Jeff Koons, Banksy, Ai Weiwei are among the notable artists of contemporary art. Jeff Koons' presentation of objects familiar to everyone in daily life with his own unique production techniques connects the global world. Banksy and Ai Weiwei have opened the production process of their works to the global world by integrating them with the understanding of contemporary exhibition and sales. The research was carried out by descriptive scanning method. The ways in which artists create their works, their exhibition and sales processes will be evaluated together with the concepts of identity and globalization of today's world.

Keywords: Globalization, art, banksy, ai weiwei, jeff koons

Giriş

Politik, kültürel, sosyolojik, sanatsal, ticari, ekonomik ve pek çok alanda etki gösteren küreselleşme kavramı aslında 21. yüzyıl insanının en temel gerçekliğidir. Kültüre, kimliğe etkileriyle güçlü bir rüzgâr gibi değişip dönüşmemizde büyük bir etkidir. Ülkelerarası ilişkilerden, teknolojiye, sanata yani insana dokunan her alana kendince müdahale eden bu kavrama sanatın müdahalesi nasıl olmuştur?

Kimi zaman eleştiren, kimi zaman sorgulayan, kimi zaman da küresel dünyanın sunduklarını kullanarak tarihe notlar düşen sanatçılar belki de tüm zamanlar boyunca hiç olmadığı kadar zengin malzemelerle ve zengin anlatım biçimleriyle çalışmalar üretmektedirler.

Sanatçıların sanat yapıtlarını gerçekleştirme ve maddi kazançla dönüştürme sürecinin düzensiz ve belirsiz zaman dilimlerine yayılıyor olması hayatlarının çoğu döneminde ekonomik olarak büyük sıkıntılar yaşamak zorunda kalmalarını beraberinde getirmiştir. Bu durum sanatçı ve sanat üzerindeki iktidar yapılarının hâkimiyetini güçlendirerek günümüze kadar uzanan farklı oluşumlarla varlığını sürdürmüştür. Bu ilişki sanatın finans edilmesiyle, sanat piyasasını devamlı hâle getirirken sanatın içeriğine, mesajlarına, sanatçının konu seçimine de müdahil olan kültür ve sanat politikalarını da sanatın üzerinde etkin kılmıştır (Arıkan, 2019 s.12).

Sanatın finansallaşmasında, Endüstri Devrimi sonrasında Avrupa' da özellikle Paris'te olgunlaşan sanat piyasasının etkili olduğu söylenebilir. Galerilerin ortaya çıkması, sanatın sarayın, kilisenin, devletin, akademinin himayesinden kurtulması, sanatın zanaat olmaktan çıkarak siparişe dayalı çalışma düzeninin dışında üretime geçmesi ve bunun sonucunda koleksiyonculuğun da gelişmeye başlaması, sanat piyasasının gelişmesindeki önemli etkenler olarak sayılabilir (Yılmaz, 2012, s. 125). Tarihsel olarak düşünüldüğünde, daha en başından itibaren oluşmaya başlayan sanat piyasası, var olan ekonomik piyasanın da özel bir parçası olarak gelişme göstermiştir.

Küreselleşmenin günümüz insanı üzerindeki en büyük etkisi olan ekonomi faktörü de sanat eserlerine, sanatçıların üretim tekniklerine, eserlerini satışa döndürme şekillerine de yansımıştır. Bu bağlamda galeriler, müzayedeler, bienaller ve müzeler sanatçı – izleyici iletişiminde aracı yapılmalar olarak sürece katılmış, güncel sanat eserlerinin tanıtım ve satış sürecine eklenmiştir.

Bu çalışmada 21. yüzyıl gerçekliğinde küreselleşme sürecinin kimlik ve kültüre etkileri, sanat eserlerindeki yansımaları, sanatçıların anlatımlarından örneklerle sunulmuştur. Sanatçıların güncel sanat anlayışının zengin ve özgür ifade ortamında ortaya çıkardıkları eserler kimlik ve küreselleşme anlamlarında değerlendirilmiştir.

Kimlik Oluşumuna Etkileri ile Küreselleşme

Jean Paul Sartre, “Başkası Cehennemdir” demişti ki, tam da insanoğlu olarak 20. yüzyıldan itibaren “var olma” çabalarımızı hızla gelişen teknoloji ve dönüşen toplumlararası ilişkiler çerçevesinde yeniden yapılandırdığımız bir yüzyıla adım atmıştık. Bu çabamızda yaşamımız boyunca varlığımızı ince dokunuşlarla dokuyan, renklendiren sonra da bir aynaya dönüştürüp yüzümüze çevrilen ve içinde kendimizi gördüğümüz bir çevre-ye “var” oluyorduk.

Sosyal bir varlık olan insanın yaşadığı çevre, düşünce ve davranışlarının oluşumunda büyük etki sahibidir. İnsan kimliğinin ortaya çıkmasında sosyal yaşam belirleyici rol oynamaktadır. İnsan davranışlarında belirleyici özellik olarak izlenen, kişinin özelliği ve niteliği olarak da açıklanabilen kimlik, çevre ile etkileşim hâlinde şekillenmektedir. Bireyin davranışlarını, taşıdığı özellikleri yansıtan kimlik de içinde yaşanan toplumun kültüründen doğrudan etkilenmektedir (Aşkın, 2007, s.214).

O hâlde bizi saran sarmalayan, bir parça kil gibi sanatçının şekillendiren, ateşli savaş günlerinde pişiren daha bir dayanıklı hâle getiren ama bir o kadar da başkalaştıran, geliyoruz dediğimiz teknolojinin ellerinde dönüştüren “çevre”, kimliğimizi bulduğumuz ya da sürekli aradığımız yerdir. Önce dokunup şekillendirip, sonra ayna olup “bak ne oldun” diye gösteren, insanları bir araya toplayıp olaylar ve durumlar yaşatıp eserlerine “kültür” adı veren, o kültür içinde de kimliğimizi oluşturan ve yine bize sunan çevre vardır ve bizi kuşatır. Çevre kimlik oluşumunda sürekli bir dokunuş hâlinindedir. Çevre bugünün dünyasında nasıldır? Kimliğimizi nasıl oluşturur ve nasıl kuşatır? Sanat eserlerine nasıl olur da yön verir?

Kimlik, kişinin kendisine has bir süreçten geçip şekillenip kendisine dönen, kişinin kendi aidiyetleri ile ilişkili, hayatı yaşama, anlama ve yorumlama biçimidir. Kişilerin başka kişilerle etkileşimiyle belirlenen, değişken bir süreçtir. Kişinin yaşam süreciyle bu denli bağlantılı oluşu da kimliğin sürekli değişken, durağan olmayan bir süreç olma özelliğini göstermektedir. Kişilerin çevreyle ve herkesle ilişkili oluşu da kimliğinin çok boyutluluğuna işaret olarak algılanabilir. Bireyin doğduğu kültürel ortamda kimliğinin şekilleniyor oluşu, doğduğu toplum tarafından kişiye taşıdığı kimliğin temellerinin hazır olarak sunulmakta olduğunu da göstermektedir (Çankaya, 2021, s.36).

Tüm tarihsel dönemlerde kimlik, verili bir nesne gibi insanların yakasına taktığı bir göstergesi olarak yaşanmamıştır. Bahsettiğimiz “çevre” faktörü kadar değişkenlik göstermiştir. İnsanı çevreleyen politik, felsefi, kültürel ortam içerisinde sunulan kültür insanın çevresini algılayışını da etkilemiştir. Geleneksel Dönem, Modern Dönem, Postmodern Dönem ve günümüze uzanan Küreselleşme Dönemi olarak adlandırılan bu dönemlerde

toplumların gelişimi ve dönüşümüne paralel olarak insanın kimlik yapılması da farklılıklar arz etmektedir.

Bu noktada günümüz insanını anlama çabalarımızda küreselleşme kavramı önem kazanmaktadır. Küreselleşme insanlara verili kimlikleri kabul, ret ya da kendi kendine oluşturma yetkisi mi vermektedir? Farklılıklar ve farklılıkların kabulü, tanınması doğduğu ortamda kendisine verili kimliğe müdahil olabilmesini mi sağlamaktadır?

Küreselleşme, çok yönlü bir kavram olarak insan hayatına etki etmektedir. Çok yönlülüğünü sosyal, ekonomik, teknolojik, kültürel değişimlerin yine teknolojinin çıktılarında olan internet yoluyla küresel düzeyde hızlı yayılımı ile göstermektedir. Küresel düzeyde hızlı paylaşım gelişimi desteklediği kadar, küresel pazarın kontrolsüzlüğü, yüzeysellik gibi olguları da beraberinde getirmektedir (Bayrak, 2013, s.124).

Bu bakımdan insan kimliğinin izlerini sürerken kendimizi küreselleşme kavramının yanı başında bulmamız oldukça doğal görünmektedir. Teknolojik gelişmelerin günlük hayattaki dönüştürücü etkisi toplumlararası hızlı paylaşım, bilginin hızlı yayılımı, sosyal ve ekonomik gelişmeler ile topluma etki etmektedir. Bu değişim süreci insanın içinde şekillendiği kültürel ortamın ve dolayısıyla insanın da dönüşümüne yol açmaktadır. Yaşanan çağın getirdikleri insan hayatının her alanına sızmakta, her alanı etkilemektedir.

Küreselleşme süreci getirdiği olumsuz etkilerle de birlikte pek çok olguya etki etmiştir. Bireyin üzerindeki etkileri düşünüldüğünde en önemli etkilerinden biri kimlik kavramı üzerinde gerçekleşmiştir. Tarihsel süreç içerisinde kimliğin değişkenliği, zamana ve getirdiklerine bağlı olarak sürekli hâlde değişen bir özellik göstermektedir (Eryentü, 2020, s.394).

21. yüzyıl insanının kimliğini anlamaya çalışırken mevcut dünyaya bakışımız çok yönlü olmak durumundadır. Eğer anlamaya çalışıyorsak bakış açısını mümkün olduğunca geniş tutmalıyız. Merceğimizi biraz geçmişe tutarsak eleştirel teorisyenlerin, aydınlanma çağını, pozitivizmi, modernizmi hatta modernizmi eleştiren postmodernizmi bile eleştirirken insanı, çevresiyle birlikte anlama çabalarını örnek alabiliriz. 20. yüzyıl da bilimi de, bilgiyi de, bütün bireysel ve toplumsal sorunları da kültür ve ideolojiyi de sorgulayarak, hem postmodernizmin temelleri hem de 21. yüzyıl insanın düşünsel alt yapısı hazırlanmıştı.

Küreselleşme; ekonomik, politik, kültürel tüm yapıların dünya çapında hızla yaygınlaşması sürecidir. Sürecin getirileri var olan farkların kimi zaman belirginleşmesine kimi zaman da ortadan kalkmasına sebep olmaktadır. Bu bakımdan değerlendirdiğimizde günümüz insanının hayatına etkileri hem olumlu hem de olumsuz olabilmektedir. Tüm getirileri bir arada değerlendirilmekte ve tartışılmaya devam edilmekte olan bir durum olarak sürmektedir. Belirgin bir şekilde görülen, avantajları olduğu gibi etkili dezavantajları da tartışılan bir durumdur (Yurtadur, 2014, s.176).

Küreselleşme, toplumsal alandaki etkileriyle sanat eserlerinin konu, malzeme, üretim tekniklerini dönüştürmektedir. Sınırlararası hızlı etkileşim

getirisi ile de sanat eserlerinin satış ve sergilenme süreçlerine etki etmektedir.

Olumlu olumsuz tüm yönleriyle, bulunduğumuz küresel çağda bu olguya yaşamaya devam etmekteyiz. Küresel dünyanın sunduğu olumlu kazanımları keşfetmek, olumsuz getirilerini kazanıma dönüştürülebilir (Erdogan, 2015, s.95).

Küreselleşme, uluslararası tanınan adıyla globalleşme eğer anlam olarak “yuvarlak” tanımlaması öncelenecek değerlendirilirse; hem her noktanın merkeze yakınlığının aynılığı ile bir eşitlik sunmalı, hem de yuvarlak, sarmalayan ve herkesi kuşatan bir eğilim olarak görülebilmelidir (Uçar, 2021). İnsanoğlunun bu çağda yaşadığı bütün sorunların başlangıcı ya da sonucu olarak değerlendirmek yerine, zamanın bir geçeceği ve herkesi etkileyen bir süreç olarak anlamaya çalışmak, çağın insanını da anlama yolunda önemli kazanımlar sağlayacaktır.

Sanat eserleri 21. yüzyılda insanlara sunulan kimlikle, küreselleşmenin etkileriyle hem içerik hem de ekonomik anlamlarda etkileşim hâlinindedir. Küreselleşmenin etkisiyle konu ve içerik yerelden, yerel kültürden uzaklaşmış evrenselleşmiştir.

Sanatsal üretim süreci ve sanat eserlerinin içeriği, küreselleşmenin etkileriyle birlikte yeni bir döneme girmiştir. Sanat eserlerine erişimin kolaylaşması, rekabet boyutunu da beraberinde getirmiştir. Sanatçıların tercih edilme, kabul görme çabaları, sanat eserlerinin tanıtım ve satış süreci de farklılaşmıştır. Sanatçılar yeni yapıtlar üretebilmeleri için gereken ekonomik gereksinimlerini mevcut eserlerinin satışı ile sağlamaktadırlar. Günümüzde oluşan bir takım sistemlere dâhil olmayan sanatçılar da eserlerini pazarlayamaları sonucunda varlıklarını sürdürmemektedirler (Bayrak, 2013, s.125-126).

Olumsuz bir çerçeve gibi görünse de tarih boyunca içine doğduğu dünyada yaşamsal güdüsüyle, gezegenin yaşıyla birlikte dönmeye devam eden insanoğlunun bir yol bulması, bu yolun da yeni sanatlar, yeni kültürler, yeni kapılar açması beklenir. Günümüzde sanat bienalleri, sanat fuarları, sanat galerileri ve sanat müzayedeleri ile sürdürülen bu sistem aslında tarih boyunca sanatın kendine bulduğu yaşam çizgisini düşündürmekle birlikte mevcut duruma oluşan tepkiler de yeni yolların çizilmekte olduğunun habercisi olarak değerlendirilebilir.

Eserlerin Anlamsal İçeriklerine ve Sergilenme Durumlarına Etkisi ile Küreselleşme

Yaşanan çağın getirdikleri toplumun etken olduğu her alanda farklı yol ayrımlarına kapı açmaktadır. Toplumlar olumlu ya da olumsuz olarak değerlendirilebilen pek çok gerçeklikle iç içe yaşarken sürekli hâlde değişen, dönüşen hareketli yapılarıdır. Savaşlar, barışlar, toplumsal ilişkiler, göçler, bilimsel ve teknolojik gelişmeler toplumun değişim ve dönüşümünün yönünü sayısız olasılıklarla şekillendirmeye devam etmektedir. Küreselleşmenin sanata etkisi, suyun her yüzey koşulunda akacak bir yol bulması gibi insanoğlunu da yeni yollarına ulaştıracak bir adres tarifi gibidir. Sanatçı tüm zamanlarda olduğu gibi üretmeye devam etmektedir. Yöntem

değişmekte sanat eserleri sanatçısını, toplumunu, dünü, bugünü anlatmakta hatta geleceği öykünmeye devam etmektedir.

Küresel dünya düzeninde sanatçıların sanat eserlerini üretmeleri, tanıtımları, dağıtımını gerçekleştirmeleri, sanatçıya ekonomik dönüşü sürecinde birtakım kanallar kullanılmaktadır. Sanatçılar yeni eserler üretebilmek ve varlıklarını sürdürebilmek için bu kanallara dâhil olma çabası içerisindedirler. Müzeler, galeriler, sanat bienalleri günümüz küresel dünyasının sanat eserlerinin dağıtım kanallarıdır. Sanat eserlerinin hem tanıtım hem satış sürecini içerisinde bulunduran bu kanallar günümüzde tarih boyunca olmadığı kadar güçlüdürler (Bayrak, 2013, s.125-126).

Sanatçıların eserlerinin yaygınlaşması için kullanılan günümüz araçları, yalnızca satış anlamı taşımamaktadır. Sanatçıların ve sanatseverlerin buldukları sosyalleşme, eğlenme, zaman geçirme ve satma ve alma eylemlerinin tümünü aynı anda gerçekleştirebilecekleri sosyal bir ortam olarak da işlev görmektedir. Sanat eserlerinin sanatçıdan alıcıya uzanan yoluna ev sahipliği yapan bu ortamlar sosyalleşme imkânını da ekonomik değere çevirmiş görünmektedir. Alışageldiğimiz müzelerde sadece küçük çapta ve sergilenen eserlerle bağlantılı olarak rastladığımız kafeteryalar ve kitap satış bölümleri artık çağdaş sanat müzelerinde alışveriş merkezlerini andıran niteliktedir.

Antika olarak da tanımlanabilen tarihi değeri olan eserlerin el değiştirdiği yerler olarak bildiğimiz müzayedelerin de içeriği değişmiştir. Zaman zaman astronomik satış fiyatlarının haberleriyle gündelik hayatımıza giren müzayedeler bugün sanat eserlerinin tanıtım alanıdır. Merkezi New York'ta bulunan çok uluslu sanat, mücevher ve koleksiyon şirketinin Çağdaş Sanat Bölümü'nün başkanı Tobias Meyer “en iyi sanat, en pahalı sanattır, çünkü pazar o kadar akıllıdır” ifadesi ile, çağdaş sanat pazarının spekülatif bir yatırım aracı olarak görülme şeklini özetlemiştir (Bayrak, 2013, s.129).

Sanat-piyasa ilişkisi güncel olanı, zamanın gerçekliğini yaşayarak günümüz sanatçılarıyla farklı bakış açılarıyla sürmektedir. Jeff Koons bu açıdan en dikkat çeken sanatçılar arasındadır. Sanatçının gündelik yaşamda kolaylıkla karşılaşabileceğimiz, farklılığı olmayan kitsch nesnelere oluşturduğu sanat eserlerinde kullanımı dikkat çekicidir. Sanatçı, günümüz toplumunda olduğu gibi sanatında da rastladığımız hızlı tüketim, sanat nesnelere sıradanlaşması, hızlı çoğaltılması gibi durumlara ironik bir yaklaşım sergilemektedir. Kimi zaman sınırlı sayıda ve rekor fiyatlardaki eserleri, işbirliği yaptığı büyük şirketler ile dikkat çeken Koons, kullandığı malzemeler, eserlerinin anlamsal içerikleri bakımından da oldukça ilgi çekici bir sanatçıdır.

Yaşayan en yüksek ücretli sanatçı olarak da adlandırabileceğimiz Koons, pandemi nedeniyle uzun süreli bir izolasyon sonrasında 2020 yazında Neo-Pop olarak da tanımlanabilen eserlerle karşımıza çıkmıştır. Koons, “Sanatçılar için, iş üzerinde düşünmek için harika bir zaman oldu ama bir izolasyon hissi vardı” diyor. Koons'un, Bernardaud şirketi desteği ile porcelenden ürettiği Diamond (Kırmızı) heykeli sınırlı sayıda (599 adet) satışa sunuldu (Resim 1 ve 2). Eserlerin her birinin 21.000 dolara satılacağı duyuruldu. 2007'de Koons'un Mavi Elmas'ının gerçek boyutundan daha büyük versiyonu müzayedede 11,8 milyon dolara sanat satıcısı Larry

Gagosian'a satılmıştır (Klich, 2020, par.1 – 4).



Resim 1. Jeff Koons ,“Diamond(Red)”. (Görsel Kaynak: <http://www.jeffkoons.com/artwork/editions/diamond-red>)

Resim 2. Jeff Koons ,“Diamond”. (Görsel Kaynak: <http://www.jeffkoons.com/artwork/celebration/diamond>)

Jeff Koons'un başlangıç noktası olarak tüketim kültürünün simgeleşmiş nesnelere kullanması da dikkat çekicidir. Bu nesnelere üzerinde üretim sürecinde bir takım değişiklikler yapmıştır. Farklı malzemeler kullanma veya alışlagelmiş dışında ölçeklendirme gibi değişimlerle ürettiği nesnelere orijinal haliyle çok belirgin bir kontrast ilişkisi sunmaktadır (Resim 3, 4 ve 5).



Resim 3. Jeff Koons ,“Puppy” (Görsel Kaynak: <http://www.jeffkoons.com/artwork/puppy/puppy>)



Resim 4. Jeff Koons ve “Diamond(Red)” (Görsel Kaynak: <https://www.forbes.com/sites/tanyaklich/2020/12/11/jeff-koons-bernarदाud-porcelain-diamond-21000-dollar-neiman-marcus-interview>)



Resim 5. Bir kadın, 2007'de New York'ta Christie's'in önünde sergilenen “Diamond(Mavi)” ile birlikte (Görsel Kaynak: <https://www.forbes.com/sites/tanyaklich/2020/12/11/jeff-koons-bernarदाud-porcelain-diamond-21000-dollar-neiman-marcus-interview>)

Sanatçı eserlerinin alışılmışın dışındaki mekânlarda sergilenmesini de önemsemektedir. *Mavi Elmas* adlı eseri New York'ta Christies adlı bir müzayedede evinin önünde, izleyicilerle doğrudan etkileşim hâlinde sergilenmiştir (Resim 5).

Koons, tüketim ürünlerinin çağdaş yorumlarını daha kültürel ve sanatsal hâle getirmektedir. Sanat dünyasındaki kimliğini korumaktayken, ünlü olmak, daha geniş bir izleyici kitlesine ve yeni bir sanatsal anlatıma ulaşma hedefi gerçekleştirmesi zor bir iddia olmakla birlikte Koons'un bunu başardığını izlemekteyiz (Blanche, 2016, s.39 – 40).

Elmas'ın anlamsal olarak felsefi alt yapısının güncel bilime ve yine tüm çalışmalarında olduğu gibi doğrudan insana gönderme yaptığını izlemekteyiz. İzleyicinin doğrudan tanıdığı, bildiği, kabul etmekte ve anlamakta zorlanmayacağı, günümüz dünyasına ait güncel konular Mavi ve Kırmızı Elmas eserlerindeki sembolik anlatımlarla karşımıza çıkmaktadır. Günümüz dünyasını yansıtan biçimlere, günümüz insanının özelliklerini ekleyerek eserlerini oluşturmaktadır.

Antmen; Koons'un 1988'de gerçekleştirdiği açıklamaları şu şekilde aktarıyor;

Sanatım, izleyiciyle iletişim kurmak adına her türlü yola başvurur. İzleyicinin ilgisini çekebilmek için her türlü hileye, ne gerekiyorsa, ama ne gerekiyorsa ona başvurmaya hazırım. En saf ve yüzeysel kişiler bile benim sanatım karşısında kendilerini tehdit edilmiş hissetmezler, karşılarında gördükleri şeyi anlayamadıkları, anlayamayacakları gibi bir his yaşamazlar. Bakarlar ve hemen onunla ilişki kurarlar. (Antmen, 2010, s.293)

Koons'un görüşlerinin aslında bir anlamda içsel yöntemi olduğunu ve günümüze kadar bu yöntemi izleyerek, geliştirerek sürdürdüğünü eserleri üzerinden izliyoruz. 1988 yılındaki açıklaması üzerinden 32 yıl sonra 2020 yılında ortaya çıktığı Elmas temalı eserlerinde aynı mantığı, izleyicinin hızlı kabullenişini, anlaşılır oluşunu ve eserlerinin iletişim gücünü görmektediriz.

eseri koruma gerekçesiyle sokaktan almıştır. Ağırlığına ve zorlukla taşınan bir duvar parçası olmasına rağmen duvar alınıp galeriye götürülmüştür. Sanatçı ve şehir halkının tepkilerine rağmen galeri yöneticileri eserin satışı sunulmayacağını ve her isteyen galeri alanında ücretsiz olarak ziyaret edebileceğini belirtmiştir (Koçak, 2020,s.26).



Resim 8. Banksy'nin "I remember when all this was trees" yazılı grafiti çalışması (Görsel Kaynak: <https://news.artnet.com/market/detroit-banksy-a-bust-at-auction-336592>)

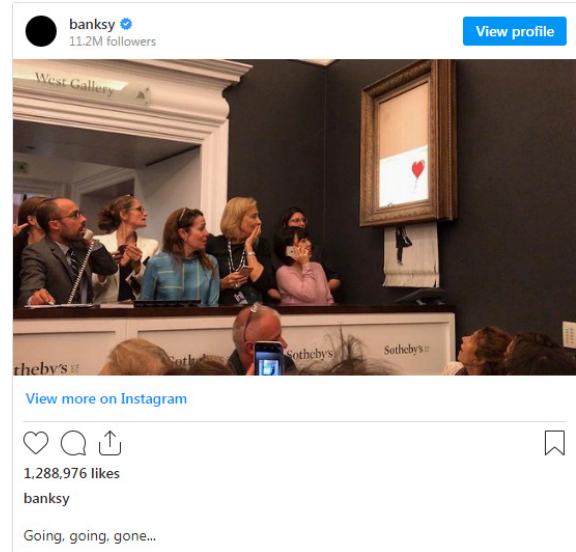
Banksy'nin tüm dünyanın ilgisini çektiği *Kırmızı Balonlu Kız* adlı eseri ise çok farklı, daha önce rastlanmamış ve hâlâ tartışılmaya devam eden bir süreçle karşımıza çıkmıştır(Resim – 9). "Girl With Baloon (Kırmızı Balonlu Kız)" adlı eser, 2018 yılında Sothebys Londra'da müzayedede satıldıktan hemen sonra çerçevesinin içinde bulunan kağıt kesme cihazıyla kendi kendini yok ederek sanat dünyasında büyük bir şaşkınlığa sebep olmuştur.



Resim 9. Banksy "Girl With Baloon(Kırmızı Balonlu Kız)" (Görsel Kaynak: <https://tr.euronews.com/2018/10/06/banksy-nin-1-2-milyon-euroluk-tablosu-satildiği-anda-parcalara-ayrıldı>)

Müzayede görevlisinin, eserin 1.2 milyon Euro'ya (8,48 milyon TL) satıldığını duyurarak tokmağını vurmaları ile birlikte eser kendini yok etmeye başlamıştır. Sotheby's "Biz de çok şaşırдық. Demek ki Banksy bize şaka yaptı ve bunun böyle olmasını istedi. Şimdi bu satışı nasıl tamamlayacağımızı düşünüyoruz. Zira benzer bir durum hiç yaşanmadı" açıklamasını yapmıştır (Koyuncu, 2018, par.1 – 7).

Müzayedenin bu açıklaması hâlâ sanat çevrelerinde tartışılmaya devam edilmektedir. Müzayede görevlisinin satışı duyurduğu anda Banksy, resmî sosyal medya hesabından "Satıyorum, satıyorum, sattım" yazarak paylaşımında bulunmuştur (Resim 10). Kâğıt parçalayıcıyı eserin çerçevesinin içerisine nasıl yerleştirdiğiyle ilgili süreci içeren videoyu da yine kendi hesabından paylaşmıştır. Sanatçının müzayede anına hazırlık yapmış olması, satış duyurusunun ardından hazırlıklarına dair videoları paylaşmış olması mesajını yalnızca eserle değil, eserin hazırlık süreciyle, satış anıyla hatta satış sonrasıyla da planladığını göstermektedir.



Resim 10. Banksy'nin sosyal medya paylaşımı (Görsel Kaynak: <https://tr.euronews.com/2018/10/06/banksy-nin-1-2-milyon-euroluk-tablosu-satildiği-anda-parcalara-ayrıldı>)

Banksy, satış süreci sonunda eserin kendi kendini imha etmesi ve yeni bir esere dönüşme süreci ile sokak sanatını performans sanatına dönüştürmüş oldu. Bu eser "Bir müzayede sırasında canlı olarak yaratılan ilk sanat eseri" ünvanını kazanmıştır (Resim 11). Eser öğütüldükten sonra "Love is in the Bin (Çöpteki Aşk)" adını alarak satıldığından çok daha değerli bir hâle gelmiştir (Aldede, 2021, par.4).

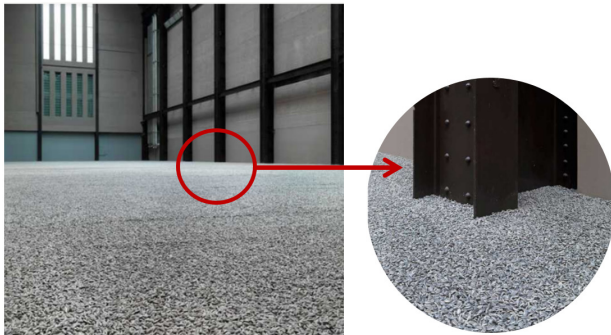


Resim 11. Banksy “Love is in the Bin (Çöpteki Aşk)” (Görsel Kaynak: <https://www.tzv.org.tr/#/haber/6456>)

Sanatçının, 2002 yılında Londra’da bir duvara “Her Zaman Umut Var” yazısıyla birlikte kırmızı bir balonu tutmaya çalışan bir kız çocuğunu resmettiği, daha sonra şehrin farklı yerlerinde tekrarladığı bilinmektedir. Müzayedede satılan bu eseri özellikle mi 2002 yılında duvara resmettiği eserin konusundan seçtiği konusu da incelenmeye değerdir.

“Bence sanatın yeni olasılıklara açılabilen temel bir yapı yaratmak için yeni sorular soran bir araç olması, benim işimin her zaman en ilginç parçası olmuştur” sözleriyle Ai Weiwei güncel sanat dünyasının farklı bakış açısıyla dikkat çeken bir sanatçısıdır. Herkesin sanatını, neler yaptığını, ne amaçla yaptığını anlaması isteğiyle farklı ve küresel dünya düzeni ile nadir sanatçılara özgü bir iletişim kuran sanatçının en ilgi çekici eserlerinden biri *Ayçekirdekleri*’dir.

Sanatçı, *Ayçekirdekleri* adlı çalışmasını ilk olarak 2010 yılında Londra Tate Modern’de sergilemiştir. Büyük ve güçlü bir değişkenliğin aktarıldığı porselenden üretilmiş bu heykel, Çin’in Jingdezhen kasabasında ki zanaatkarlar tarafından gerçeğe bire bir benzeyecek şekilde el işçiliği ve geleneksel porselen üretim yöntemleri ile gerçekleştirilmiş çekirdeklerden oluşmaktadır (Resim 12). 2011 yılında çekirdeklerin 100 kg lık parçası Londra’daki Sotheby’s müzayedelerinin birinde 500 bin dolardan fazla bir fiyata satılmıştır (Wilson, 2015, s.22).



Resim 12. Ai Weiwei “Sunflower Seeds (Ayçekirdekleri)” (Görsel Kaynak: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>)

Tate Modern’deki enstelasyonun ardından 2012 yılında New York’taki Mary Boone Gallery’de farklı bir versiyonu sergilenmiştir (Resim 13). Bu sergileme öncesinde Ai, izleyicilerin yapıtının üstünde yürümelerini istemiştir. Üzerinde yürünerek yapıtın tam anlamıyla anlaşılabilirliğini savunan sanatçının bu görüşü kısa bir süre uygulanmıştır. Ancak yetkililer seramik tozunun sağlık riskleri nedeniyle kısa bir süre sonra bu tecrübeyi sonlandırmıştır. Sergileme sonrasında 10 ton içerisinde yaklaşık olarak sekiz milyon tane çekirdek, Tate’in sabit koleksiyonu için satın alınmıştır (Wilson, 2015, s.22).



Resim 13. Ai Weiwei “Sunflower Seeds (Ayçekirdekleri)” (Görsel Kaynak: Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur 21.Yüzyıl Sanatını Yaşamak* . İstanbul: Hayalperest Yayınevi)

Ayçekirdekleri, eski zamanlarda imparatorluk için porselenler üreten Jingdezhen kasabasında, porselen kilinin geleneksel yöntemlerle elde edilmesinden, şekillendirmesine, pişirilip renklendirilmesine ve son pişiriminin yapılarak gerçek bir porselen eser yöntemlerinin izlendiği bir süreçten geçmektedir. Farklı ve şaşırtıcı bir eseri, geleneksel yöntemlerle gerçekleştirip yine küresel ölçekte ticarileştiren Weiwei, bu eserin düşünsel alt yapısını da kendine özgü olarak kurgulamıştır.



Resim 14. Ai Weiwei “Sunflower Seeds (Ayçekirdekleri)” üretim süreci (Görsel Kaynak: <http://www.khanacademy.org.tr/sosyal-bilimler-ve-sanat/sanat-tarihi-global-cagdas-sanat/21.-yuzyilda-global-modernizm/ai-weiwei-aycicegi-cekirdekleri/9006>)

Ayçekirdekleri’nin üretim ve yerleştirme sürecindeki anlamı düşünüldüğünde, sanatçının yapıtında sahiçilik, bireyin toplumdaki rolü, kültürel ve iktisadi alışverişin jeopolitiği gibi konuları içerdiği söylenebilmektedir. Bunun yanı sıra eserin, Mao Zedong’u güneş, yurttaşları da ona doğru

dönmüş ayçiçekleri olarak betimleyen Çin Kültür Devrimi esnasında kullanılan propaganda posterlerini de hatırlatmaktadır (Avcı ve Uslu, 2019, s.25).

Bu eserinde derin bir sanatçı bakışıyla yeni bir tasarım sunan, küresel anlamda ticari bağlantısını gerçekleştiren zeki bir sanatçı ve eseri ile karşı karşıya bulunmaktayız. Kendi ülkesinin gerçeklerini sanatçı zekasına özgü bir anlatımla, yine zekice bir ticarileştirme yöntemiyle dünyaya açan, kendi ülkesinin insanlarına iş sahası sunan Ai Weiwei, belki de küreselleşmenin tüm anlamlarını bu eserinde toplamış olarak değerlendirilmelidir.

Sonuç

Malzeme çeşitliliği, duyguların dışavurumunda kullanılan teknik, nesne, araç gereç kadar hatta daha fazlası güncel sanat eserlerinin düşünsel alt yapısını oluşturmaktadır. Bu bakımdan güncel sanat eserleri yeryüzünün gördüğü sanat dönemleri arasında bambaşka bir yer edinmektedir.

21. yüzyıl sanatında, Jeff Koons gibi anlaşılma güçlüğünden hoşlanmayıp herkese tanıdık gelebilecek eserlerle, herkesin dokunabildiği mekânlarda eserlerini izleyiciye sunan sanatçılar vardır. Eserini üretmekteyken satış anında gerçekleşecek olayları tasarlayan, eserinin yok oluş anında yeniden oluşacak bir sanat esirini tasarlayan Banksy gibi sanatçılar vardır. Ai Weiwei gibi doğduğu ülkenin geleneksel üretimini kurgulayarak küresel dünyaya son derece derin bir felsefi altyapı ile pazarlayan sanatçılar vardır.

Dünyada pek çok değişim olmuş ve olacaktır. Günümüzün gerçekliği ise Küresel dünya ve onun günlük hayatımıza katılmakta olan çok yönlü etkilidir. Kimlik, kültür, gelenek, ekonomi, politika, uluslararası ilişkiler, sınırlar vb. pek çok konuya müdahale eden küreselleşme kavramı, sanatçılar tarafından anlamlandırılmaktadır.

Küreselleşme süreci; dokunup dönüştürdüğü toplumlarla kimliklerle bizi kuşatmaktayken, bu kavramın sanat eserlerine yansımaları sadece ticari ve küresel sembollerle gerçekleşmemiştir. Küreselleşen dünyada ülkelere sınırların kayboluşu bir gerçektir. Bu kayboluş iletişim araçları, teknoloji, ülkeler arası ticaret ve iş birliği gibi pek çok değişkenle gerçekleşmektedir.

*Pınar Ayşe GİDİŞ

E-posta: pinaygidis@gmail.com

Hitit Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Siyaset Bilimi Programı, Doktora öğrencisi

Kaynaklar

- Aldede, D. (2021). Banksy: Yarattığı Eseri Yok Eden Sanatçı <https://www.tzv.org.tr/#/haber/6456>, Erişim Tarihi: 09.05.2022.
- Antmen, A. (2010). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arkan, H. (2019). Küreselleşme ve Sanat, *Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi*, 3, 8-19.
- Arslantaş, H.A. (2008). Kültür – Kişilik ve Kimlik, *Fırat Üniversitesi Doğu Araştırmaları Dergisi*, 1, 105-112.
- Aşkın, M. (2007). Kimlik ve Giydirilmiş Kimlikler, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2, 213-220.
- Avcı, S. ve Uslu, M. (2019). Ai Weiwei'nin Muhafif Sanatı, *Akdeniz Üniversitesi Akdeniz Sanat Dergisi*, 13 (23), 19-29.
- Bayrak, B. (2013). Çağdaş Sanatın Ticarileşmesine Küreselleşmenin Etkileri, *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6, 123-137.
- Bingham, J. (2010). Unilever Serisi: Ai Weiwei: Ayçiçeği Tohumları, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds#None>, Erişim Tarihi: 09.05.2022.
- Blanche, U. (2016) – *Banksy "Urban Art in a Material World"* Marburg: Tectum Verlag
- Çankaya, S. (2021). Kimlik ve Çokkültürlülük Üzerine Bir Değerlendirme, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 41, 32-54.
- Erdoğan, M. (2015). Küresel Çağda Çağdaş Sanat ve Küresel Sanat Pazarı, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 75-98.
- Eryentü, M. (2020). Küreselleşmenin Kimliksiz Kimlikleri, *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 64, 369-398.
- Jones, J. (2014). Vandal Kim? <https://www.e-skop.com/skopbulten/vandal-kim/1821> , Erişim Tarihi: 09.01.2022.
- Klich, T. (2020). <https://www.forbes.com/sites/tanyaklich/2020/12/11/jeff-koons-bernardaud-porcelain-diamond-21000-dollars-neiman-marcus-interview/?sh=185d237160ac>, Erişim Tarihi: 08.01.2022
- Koçak, P. (2020). Modern Plastik Sanatlar Kapsamında Türkiye'de Sokak Sanatı, (Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Koyuncu, H. (2018). Banksy'nin 1,2 milyon euroluk tablosu satıldığı anda parçalara ayrıldı, <https://tr.euronews.com/2018/10/06/banksy-nin-1-2-milyon-euroluk-tablosu-satildigi-anda-parcalara-ayrildi> , Erişim Tarihi: 09.05.2022.
- Uçar, M. (2021, Aralık 27). *Küresel Çağda 'Farklı' Olan ile Birlikte Yaşamak; Fırsatları Değerlendirmek* [Konferans sunumu]. Dil, Kültür, Edebiyat Buluşmaları, Çorum, Türkiye.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur 21.Yüzyıl Sanatını Yaşamak*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yurttadur, O. (2014). Sanatta Küreselleşme ve Ekonomi İlişkisi, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13, 175 – 182.

DEĞİŞEN GÜZELLİK ANLAYIŞI VE KADIN BEDENİ ÜZERİNDEN SANATTA TEMSİLİ

THE CHANGING IDEA OF BEAUTY AND ITS REPRESENTATION IN ART THROUGH THE FEMALE BODY

Funda ÇETGİN^{ID}Sanat-Tasarım Dergisi 2022, Sayı: 13 ISSN: 2529-007X ss.32-37 DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/sanat.8>

Öz

İlkel kabilelerden uygar toplumlara uzanan insanlık tarihinde değişen inanç sistemlerinin etkileri kadın ve onun bedenini sürekli değiştirmiştir. Kadınlar kendi bedenleri üzerinde söz sahibi olan eril iktidarın belirlediği normlarla güzelliğin peşinde koşmuştur. 20. yüzyılda yaşanan iki büyük Dünya Savaşı'nın yanı sıra düşünsel ve teknolojik devrimler kimlik, beden, aidiyet ve cinsiyet kavramlarının yeniden tanımlanmasını zorunlu kılmıştır. Günümüz tüketim toplumunun güzellik kriterleri, kadını bir bütün olarak tek tipe indirgemektedir. Estetik uygulamaların yanı sıra kozmetik dünyasının da sömürsü hâline gelen kadın, bedenini sürekli değiştirmekte ve güncel beğeniye göre değiştirmektedir. Feminist eğilimlerle yeniden inşa edilen kadın ve bedeninin temsili, sanatın anlatım araçları olan video, enstalasyon ve performans çalışmaları ile yorumlanmıştır. "Değişen Güzellik Anlayışı ve Kadın Bedeni Üzerinden Sanatta Temsili" adlı bu çalışmada, farklı dönemlere ait örneklerle toplumsal cinsiyet rollerinin değişen güzellik anlayışına yansımaları ve kadın sanatçıların kendi bedenleri üzerinden kadını nasıl yorumladığına dair yaklaşım biçimlerine dair bir inceleme yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Kadın, Beden, Güzellik Acısı, Temsil

Abstract

From primitive tribes to civilized societies, myths, beliefs and monotheistic religions have constantly changed the woman and her body. Women have pursued beauty with the norms determined by the masculine power who has right to comment over their bodies. In addition to the two great World Wars in the 20th century, intellectual and technological revolutions necessitated the redefinition of the concepts of identity, body, belonging, and gender. Criteria of beauty of today's consumer society reduce the woman as a whole to a single type. The woman, who has become the object of exploitation of the cosmetic world as well as aesthetic applications, constantly changes and corrects her body. The representation of woman and her body, reconstructed with feminist tendencies, has been interpreted with video, installation, and performance works, which are the new means of expression of art. In this study entitled an analysis of the reflections of social gender roles on the changing idea of beauty with examples from different periods and how women artists interpret women through their own bodies was conducted in this study, titled "The Changing Idea of Beauty and Its Representation in Art Through the Female Body."

Keywords: Woman, Body, Beauty Pain, Representation

Giriş

Estetik öznenin, belli bir estetik tavırla estetik nesneyi beğenmesi sonucu güzellik açığa çıkar. O hâlde güzellik, estetik öznenin beğenisiidir. Eğer insanın estetik bir bakış açısı yoksa nesne kendi başına güzel olamaz; çünkü beğenecek bir özne ya da değerlendirecek bir zihin yoktur. Platon'da güzellik, kişiden kişiye ve çağdan çağa değişmeyen objektif bir değer, ideal ve yetkin bir özdür. Bu dünyadaki güzel şeyler, asıl örnekleri olan güzellik ideasından pay aldıkları için "güzel" diye nitelenirler. Aristoteles'e göre güzellik, belli bir oran ve uyumu içeren düzendir. Bununla birlikte insanın algı sınırlarını ve kavrayış gücünü aşan çok büyük bir şey güzel olmaz. Öyleyse güzellik; oran, uyum ve düzenden başka, sınırlılığı da içerir.

Antik Yunan'da kadının narin bir bünyeye sahip olduğu ve zihinsel yetkinliklerini geliştiremeyeceğine olan inanç, fiziksel güzelliği kadında aranan bir özellik olarak ortaya koymuştur. Yine de fiziksel güzellik iyi olan ve ruh güzelliği ile bir arada sıfatlandırmıştır. "Kalos Kagathos" güzel ve iyi olanı işaret ederken "Kakon" eksik ve çirkin olanı tanımlamıştır (Sagart, 2017:25).

İlkel kültürlerin bize garip ve anlaşılmaz gelen güzellik anlayışları vardır. Bazı kabilelerde kulak memelerine ağır küpeler takıp kulağın sarkmasını sağlayarak veya alt dudağa halkalar takarak dudağı büyütme gibi güzelleşme çabaları görülmektedir. Boyunlarına halkalar takmaları ve vücutlarını hayvan motiflerini andıran şekillerde boyamaları da ilkel kabile kültürünün bir yansımasıdır (Balci, 2016:4). İlkel topluluklarda insan derisi, yeryüzünün derisidir. Bireysel beden anlayışı olmayan, kabile üyeleri ve doğa ile kolektif yaşayan insanların tanrılarla ve diğer kabile üyeleriyle sembolik anlamların değiş tokuşu söz konusudur. İlkel beden üzerine kazınan veya boyanan izler, çoğalmanın ve zenginleşirmenin işaretleridir. Beden kesiklerle, yarıklarla gündelik hayatın tüm izlerini (acı, sevinç vb.) taşımıştır. Bedendeki izler bireysel değil kolektif yaşamın, trans hâlinin, ritüellerin ve ihtiyaçların ifade bulduğu bir alan olmuştur. Eski bedenlerin teri, kokusu ve salgıları doğanın kokusuna karışmıştır. Modern bakış açısında ise durum çok farklıdır. Bedenin kokusu, salgıları, dışıkları rahatsız vericidir ve disiplin altına alınmalıdır (Çabuklu, 2004:96-98).

John Berger, *Görme Biçimleri* eserinde Adem ve Havva'nın Tanrı ile yaptıkları diyalogu *Genesis*'de anlatıldığı biçimi ile aktarmıştır.

İkisinin de gözleri açıldı ve çıplak olduklarını gördüler ve incir yapraklarını birbirine ekleyip önlere örtü yaptılar... ve yüce Tanrı erkeği

çağırdı ve ona şöyle dedi: “Nerdesin?” Ve erkek de dedi ki: “Sesini bahçeden duydum ve korktum; çünkü çıplaktım ve saklandım.”... Ve kadına da şöyle dedi Tanrı: “Senin acılarını ve doğurganlığını artıracam; çocuklarını acı içinde dünyaya getireceksin, arzuların kocana yönelecek ve seni o yönetecek.” (Berger, 2005:47-48).

Kadın bedeni ve günah kavramlarının bir arada algılanması Adem ve Havva'nın cennetten kovulmasına kadar dayanmaktadır. Adem ve Havva günah işlediklerinde bedenlerinin tamamını örtmek yerine cinsel organlarını kapatarak utancı görünür kılmıştır. Ortaçağın sonlarından itibaren çıplaklık günahla ilişkilendirilmiş ve günahkâr bedenin görsel yorumu cinsel organların gösterilmesi ile ifade bulmuştur. Hans Buldung (y. 1484-1515)'un *Havva, Yılan ve Adem* adlı resminde Havva'nın bedeni sarışın, genç ve güzel temsil edilirken Havva'nın beden dilinde herhangi bir utanma duygusu göze çapmamaktadır. Cennetten kovulmadan önce çıplaklığının farkında olmayan Havva'nın diri bedeninde ve cinsel bölgesinde tüye rastlanmaz. Yüzünde cazibe ve ayartma gücü ile Havva, tehlikeli bir bakışla kadınlardaki cinsel kötülüğü temsil etmektedir. Adem'in direncini kırarak olan Havva, Adem'e vermek üzere elinde tuttuğu elmayı arkasında saklamaktadır. Buldung'un resminde Havva yalnız cinsel gücü değil, tehlikeli bir kadın iktidarını da gözler önüne sermektedir (Leppert, 2009:294). Kutsal kitaplarda beden işaretleri üzerine bölümler yer almaktadır. Beden tamamen temiz olmalıdır, cinsel ayırımının doğal işaretleri hariç herhangi bir iz olmamalıdır. Bedende açılan her yara veya iz, kirli, simgesel ve kutsal olmayandır (Kristeva, 2014:127).

Foucault, Hristiyanlığın beden üzerine kurduğu iktidarı *Pastoral İktidar* olarak tanımlayarak iktidar sahibinin görevinin, sürünün selameti için sürüyü bir arada tutmak ve yön göstermek olduğunu belirtmiştir. Sürü için nöbet tutan çoban, kendini sürüye adanmıştır ve sürü adına karar verebilmektedir. İtaat eden üyeler, iktidarın bahşettiği ödüller ile yaşamaya devam etmektedir (Foucault, 2000:28-31). Ortaçağ insanı için dünya bir semboldü ve insanın görevi bu sembollerin altında yatan gerçeği anlamaktır. Bizans kiliselerinde yer alan bedensel acının temsili olan resimler de, Hz. İsa'nın acılarına ortak olmak, anlamak ve kurtuluşa ermek amacına hizmet etmiştir.

Rönesans resim sanatında kadın bedeni “seyirlik nesne”dir. Seyirci ise daima erkektir. Vücudun resmedilişindeki asıl gaye resme bakan erkeğe hizmettir. Kadının kendi cinselliğinden ve tutkularından uzak, kılsız ve cinsel gücü olmayan bedeni, erkeğin açlığını doyumak için vardır (Berger, 2005:55).

Rönesans anlayışında ‘beden’ ve ‘ahlak’ iç içe geçmiştir. Bedene dair tanımlar normlarla birlikte anılmıştır. Vigarello'ya göre;

...her zaman oval ve ‘dingin’ yüz, düz ve ‘kalkık’ alın, ‘küçük’, ‘inci-lerle dolu’ ama nadiren açılan bir ağız, ‘zarif, kar gibi beyaz’ gerdan, ‘yumuşak ses ve konuşma’, son olarak ağırbaşlı ve ölçülü tavırlar. Bir ‘özeli’ hatta bir ‘ayıbı’ akla getirebilecek her şeyi gizlemek için, küçük, dar, kapalı ağız simgesel bir anlam içerir (Vigarello, 2013:40).

Rönesans dönemi sanatında beden idealize edilmiş seyirlik nesnedir. Kadın bedeninin sanat nesnesi oluşuna verilebilecek örnekler sayısızdır. Burada örnek teşkil etmesi bakımından üzerinde durulacak eser; Büyük Jan Brueghel'in *İşitme* adlı tablosudur. Eser, neredeyse hepsi lüks eşyalarla dolu mekân dünyevi hazlara hitap eden nesnelere doludur. Müzik aletlerinin başı çektiği bu nesnelere dikkatli bakıldığında tek tek ince ayrıntıları ile işlendiği göze çarpmaktadır. Yaşamaya davet edildiğimiz hazların yer aldığı resmin merkezinde çıplak kadın ışığın da yardımı ile özel bir görüntü oluşturmuştur. Kadın bedeninin beyazlığı diğer tüm nesnelere ayrı izleyicinin dikkatini merkeze çekmektedir. Alınacak haz erotikleşerek resme bakmamız için gereken sebepleri artırmaktadır (Leppert, 2009:150).

Güzellik Arayışı

Kadının entelektüel oluşu ve düşünebilmesi, onların cinsel cazibesini kaybettireceğine olan inanç Antik Yunan'dan Aydınlanma'ya kadar devam etmiştir. Erkeklerde güzelliği zekânın bir yansıması olarak gören bu anlayış eril güzellik ve dişil güzelliğin dayanaklarını birbirinden ayırmıştır. Kadının güzelliğini yalnız fiziksel temellere dayandıran bakış açısı, erkekte zekâyı ana merkeze yerleştirmiştir. Kant'a göre, bir kadın güzel ve ahlâklı olmalıdır. Kadınların ahlâkî nitelikleri geliştirilmeli ve erkeğin üstünlüğüne hizmet edecek kıvama getirilmelidir. Kadınların alması lüzumlu olduğu tüm eğitim, erkeklerin hoşuna gitmek, onlara faydalı olmak, kendisini sevdirmek, saygı göstermek, teselli etmek ve her daim onları hoş tutmaktır (Sagart, 2017: 96-97).

Berger (2005)'e göre; kadın erkekler dünyasında nasıl görüldüğü ya da nasıl görünmesi gerektiğine dair davranış geliştirmek zorunda kalmıştır.

Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri, böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Ne var ki bu, kadının öz varlığını ikiye bölünmesi pahasına olmuştur. Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır. Bir odada yürürken ya da babasının başında ağlarken bile ister istemez kendisini yürürken ya da ağlarken görür. Çocukluğunun ilk yıllarından başlayarak hep kendi kendisini gözlemesi, bunun gerekli olduğu öğretilmiştir ona. (Berger, 2005: 46)

İngiltere'nin döneme adını veren Kraliçe Viktorya tarafından yönetildiği ve adını buradan alan “Viktorya Dönemi” (1837-1901), ideal vücut güzelliği ve korse denildiğinde akla ilk gelen dönemdir. İngiltere'de bir dizi yasakların ve aşırılığın hüküm sürdüğü bu dönemde, korse giyen kadınlar saygı duyulan, iffetli ve sadık bireyler olarak itibar kazanırken korse giymeyen kadınlar hafif, günaha eğilimli veya ahlaktan yoksun olarak görülmüştür. Dönemin modası ile çapı 40 santimetreyi bulan korseler yalnız nefes alma zorluğu yaratmıyor; hazımsızlık, kabızlık ve hatta iç kanama-ya sebep oluyordu.

1921 yılında Amerika'da düzenlenen “Miss America” yarışması ile “güzel beden” kavramının ideal beden imgesine evrildiği görülmektedir. Gösteri dünyasının piyasaya sürdüğü güzel kadın ve erkekler, bedenini ne olması

gerektiğine dair güçlü mesajlar ilemiştir. Bu süreç dini, siyasi ve ekonomik değişimlerle devam ederek günümüze kadar farklı güzellik kalıpları oluşturmuştur.



Görsel 1. Miss America, 1921. (Görsel kaynak: <https://www.insider.com/vintage-photos-of-miss-america-beauty-pageants>)

1930-1945 yılları arası Hollywood'un Altın Çağı olarak anılmaktadır. Bu dönemde sinema sektöründe "ideal kadın bedeni", başta Amerikan halkı olmak üzere tüm dünyaya, gösteri dünyası aracılığı ile ulaşmıştır. 1960 yılına gelindiğinde Amerikan halkının yarısının evinde televizyon bulunmaktadır. Oluşturulan yeni imaj yaratımları film yıldızları aracılığı ile piyasaya sürülmektedir. Film yıldızlarına benzer giyim, saç kesim modelleri, aksesuar ve makyaj dâhil tüm göstergeler tüketim yönünü ve miktarını doğrudan etkilemiştir.

"Eril bakış", Hollywood filmlerinden yağlıboya tablolara kadar kadını, çoğunlukla "bakılan olma" durumunda göstermiştir. Kadınların erkekler için ya da erkek bakışı için güzel ve erotik olması onu edilgen nesne konumuna sürüklemiştir. Günümüz medyasına dikkatle bakıldığında, kadın bedeni kusurlarından arındırılmış ve mükemmelliği yakalamıştır (Barret, 2015:307).

1960 Sonrası Kadın Sanatçıların Güzellik Anlayışına Yaklaşım Biçimleri

Savaş sonrası dönemin özgürlükçü anlayışı 1950'li yılların beden tanımını doğrudan etkilemiştir. Yarı açık ve dolgun dudaklar ve dolgun göğüsler seksi olmanın yeni göstergesidir. Bu yıllara damgasını vuran Brigitte Bardot, dönemin kadın arzusunun, özgürlüğünün ve doğallığının simgesi olmuştur. Estetik artık beden kendisi olmasını telkin etmektedir (Vigarello, 2013:248-249). 1960'lara damgasını vuran pop sanatı tüketim kültürü üzerine kurulmuş bir akımdır ve bedenin fetiş nesnesi olarak algılanması birçok pop eserde net bir şekilde izlenmektedir. Richard Hamilton'un *Bugünün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Göz Alıcı Yapan Nedir?* isimli kolaj çalışmasında neredeyse çıplak olan kadın ve erkek bedenleri birbirinden kopuk ve güncel ev eşyaları ile bir araya getirilmiştir.

1971 yılında sanat tarihçisi Linda Nochlin' in kaleme aldığı "Neden Büyük Kadın Sanatçı Yoktur?" yazısında kurumsal, ekonomik nedenler ve eğitim olanaklarının kadın sanatçıların kendilerini sanat piyasasında var edemedikleri gerçeğine dikkat çekmiştir. Feminist sanat tarihçilerinin kadınların ürettiği sanat eserlerini görünür kılmaya çabaları, kadını arzu nesnesi konumundan özne konumuna yerleştirmeyi amaçlamıştır (Barrett, 2015: 254).

İkinci kuşak feminist sanatçılar ise kadın bedenini tanımlayan toplumsal-kültürel yapının eleştirisini yapmışlardır. Bu eleştirel yaklaşımı benimseyen Cindy Sherman (1954-), Sherrie Levine (1947-), Barbara Kruger (1945-) gibi sanatçılar kültürel çözümlerini yapı sözcümlerini yapıyla ifade etmişlerdir. Barrett, (2015)'e göre; 1970'li yıllarda Hollywood filmlerinin kadınları erkek izleyiciler için daha seksi veya erotik şekilde gösterme eğilimi üzerinde durarak bakış-eril bakış kavramını sorgulamıştır. İzleyen aktif bir özne, kadının da edilgen bir nesne olarak gösterildiği medyanın kadın bedeninin "bakılan olma" durumunda olduğunu belirtmiştir (Barrett, 2015: 307).

Cindy Sherman, 1970'li yıllarda bedenin tümüyle sergilenerek yalnızca nesne olarak algılanmasına karşı bir tutum geliştirmiştir. 1970'lerde başladığı "İsimsiz Film Kareleri" serisinde her fotoğraf karesinde farklı bir kılığa bürünerek popüler kültürün şekillendirdiği kadın imgesini sorgulamıştır. Burada sanatçı hem nesne hem de özne konumundadır. Tüketim kültürünün cinsiyet rolleri üzerinde kurduğu baskıyı eleştiren Sherman, Hollywood'un tanıdık film karelerinden yararlanmıştır.



Görsel 2. Cindy Sherman, İsimsiz film karesi No. 17, Siyah-beyaz fotoğraf, 1978. (Görsel kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled-Film-Still—17/4211048CBDEF7B58>)

Sherman, tüketim ve gösteri kültürünün cinsiyet rollerini nasıl belirlediği üzerinde ürettiği fotoğraflarla, kendisinin çektiği ve kendisinin oynadığı kareler oluşturarak, gösteri kültürünün şekillendirdiği yapay kimliklere göndermede bulunmuştur. 1977'den itibaren gerçekleştirdiği *İsimsiz Film Kareleri*'nde gerçek ile kurgu arasında gidip gelen imajlarla kadın kimliğinin toplumsal kodlarını gözler önüne sermiştir (Antmen, 2012:280).

Eleanor Antin, 1971 yılında gerçekleştirdiği *Representational Painting* performansında, üzerinde yalnız iç çamaşırları ile kamera/ayna karşısında

oturmaktadır. Kameraya doğrudan bakan sanatçı, kamerayı ayna olarak kullanmıştır. Zaman zaman yüzünü inceleyen, zaman zaman sigara içen sanatçı saçlarını fırçalar, makyaj yapar ve kendini izlemeye devam eder. Performansta ağır hareketlerle vurgulanan güzellik arayışı izleyicinin de katılımı ile mistik bir seremoniye dönüşmüştür. Güzelliğin önemli olduğu tüm zamanların bir eleştirisi olarak yansıtan sanatçı, makyajın kendisini bir yanılısama olarak sunmuştur.



Görsel 3. Eleanor Antin, Representational painting, 1971. (Görsel kaynak: <https://flash—art.com/article/painting>)

Kadın sanatçıların üzerinde durdukları eşitsizlik, cinsiyet farklılığı veya ırkçılığa karşı tutumlarında sanat imgesi olarak yine kadın bedenini kullanmaları kendi içinde bir ikilemi de beraberinde getirmiştir. Kadını bakışın nesnesi konumunda değerlendirdikleri performanslarında, baskını anlayışa karşı tepki verirken arzu duyulan nesnenin yine kadın bedeninde temsili ironiktir.



Görsel 4. Rebecca Horn, Berlin exercises: Dreaming under water, 1974-1975. (Görsel kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-berlin-exercises-dreaming-under-water-t07625>)

Rebecca Horn (1944-)'un *Berlin Exercises: Dreaming Under Water* (1974-1975) performansında saçlarını keserken bedeninin uzantısı olan parçaya müdahalede bulunmuştur. Fetişizmi çağrıştıran kızıl saçları bedeni

kaplayan ve acıya duyarlı alanı temsil etmektedir. Saç, aynı zamanda hem estetik hem de erotik yönünü ifade ederken sanatçının acıyı deneyimleme sürecini de gözler önüne sermiştir.

Kendi bedenini sanatın nesnesi olarak kullanarak yerleşik güzellik anlayışına farklı bir bakış açısı getiren Marina Abramovic, (1946-) beden sanatının sınırlarını zorlayan en önemli performans sanatçılarından biridir. Abramovic, performanslarında her şeyin gerçek olmasına özen gösterir. Kendi bedenini sanatının nesnesi, hayatını da içeriği yapan Abramovic de, izleyici ile arasındaki engelleri kaldırarak dolaysız iletişim yolu yaratır. Böylece izleyici, fiziksel değişim sürecini sanatçı ile birlikte deneyimleme ve zihinsel olarak özdeşleşme olanağı yakalar. İzleyici de sanatçıyla birlikte eylemin tamamlayıcı bir elemanı olur (Eslek, 2011:71).



Görsel 5. Marina Abramovic, Art must be beautiful, 1975. (Görsel kaynak: <https://zkm.de/en/artwork/art-must-be-beautiful-artist-must-be-beautiful>)

Abramovic'in gerçekleştirdiği diğer bir performans *Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı*'dir. 1975 tarihli bu çalışmada sanatçı, makyajlı ve çırılçıplaktır. Metal bir fırça ve tarakla saçlarını gelişigüzel tararken acı içinde kendinden geçmektedir. Acıya karşı duyulan korku ile yüzleşen sanatçı, bir saat süren bu performansta kendi canını yakarken bir taraftan da "Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı" ifadesini sürekli tekrarlamıştır. Beden yoluyla mistik arayışlar içine giren Marina Abramovic, gösterilerinde kendi bedenini kullanarak bedeni bir nesne konumuna yerleştirmiştir. Kendi dinselliğini sorgulayan Abramovic, performanslarında hem izlenen hem de izleyendir. Performansa doğrudan katılan izleyici, performans olay temelli yaparken karmaşık bir biçimde "şimdi"liği de belirlemiştir (Yener, 2010:65).

Feminist sanat, erkek egemen kültürün dayattığı estetik değerleri, baskın ve güçlü bir yapı tarafından kuşatılan kadın sanatçılarla sorgulanmıştır. Feminist sanatçılar yeni malzeme ve teknikleriyle, söylemlerini görünür kılmaya çabası yanında, temsil meselesini de gündeme getirmişlerdir. Cinsellik ve kimlik gibi sorunları irdeleyen Hannah Wilke ve Carolee Schneemann; kendi bedenlerini kullanarak geleneksel temsil yöntemlerini de yerle bir etmişlerdir (Şahiner, 2013:112). Bir feminist olarak

Hannah Wilke (1940-1993), erkek tarafından yaratılan kadın çıplaklığına dayanan güzellik anlayışına karşı bir eleştirini sunmuştur. Çıplaklığın güzelliğini, kendi bedeni ile yeniden tanımlamaya çalışmıştır.



Görsel 6. Hannah Wilke, Yıldızlaşan nesne serisi, 1974. (Görsel kaynak: <https://deconstructural.wordpress.com/2009/08/06/misogyny-and-violence/>)

Bedenin güzelliğini, cinsel imaları ve dişliliği kendi bedeni üzerinden aktaran Wilke, vulva biçimine getirdiği sakızları vücuduna yapıştırarak fotoğraflaştırmıştır. Günlük tüketim nesnesi olan sakızla, "cinsellik, yara, erkek egemenliği" kavramlarını eleştirmiştir. Wilke bedeninin duruşunu ve vajina şeklindeki sakız parçalarını açıktaki kısımlara yapıştırmasıyla bedeninde gerçekleşen değişimi *Yıldızlaşan Nesne Serisi* nde "Ben sanatımım. Sanatım da bana dönüşüyor" diyerek açıklar. Kendini yaralama, yıldızlaşmaya dönüşür (Antmen, 2012: 257-259).

Wilke, hastalık/hasta olma durumuna, sahip olduğumuz kültürel bakış ve hastalığın görüntüsüyle karşılaşma-yüzleşme üzerine bir sorgulama gerçekleştirmiştir. Kendi bedeninde hastalığa karşı koyamamak ve bedeninin mülkiyeti arasındaki çatışmayı tarif etmiştir. 1993 yılında lenf kanserinden ölmeden hemen önce, kemoterapiden etkilenmiş vücudunu *Intra-Venus* adlı fotoğraf serisi ile sergilemiştir. Bu çalışmasında Wilke, beden-acı-güzel gibi kavramları kendi bedeninin geçirdiği evreler üzerinden yansıtmıştır.



Görsel 7. Hannah Wilke, *Intra Venus*, 1992-1993. (Görsel kaynak: <https://www.nytimes.com/2019/11/13/arts/design/new-york-galleries-what-to-see-right-now.html>)

1992-93 yıllarını kapsayan bu çalışmada *Intra* kelimesini içeren, kapsayan, anlamıyla seçen Wilke, kadın estetiğinin temsili olan Venüs mitine de bir gönderme yapmıştır. Venüs'ün sanat tarihi boyunca güzelin temsili oluşu ve sanatçının sanat geçmişi boyunca güzelliğini sergilemekle itham edilmesine karşılık bu fotoğraf serisi, yaşadığı hastalık üzerinden bir cevap olarak da değerlendirilebilir. Wilke, ölümün karşı konulmaz gerçekliği karşısında bir kadın sanatçı olarak eleştirinin ve mücadelenin somutlaşmış haline dönüşmüştür.

Bedenini bir sanat yapıtına dönüştüren Orlan (1947-), kendi bedeni üzerinde bir dizi operasyon gerçekleştirmektedir. Orlan, geçirdiği estetik ameliyatlarda anestezi kullanması sayesinde acı çekmez. Bu operasyonların kilit noktasını, doğrudan göze hitap anlayışı ile acının yoksunluğu kavramı oluşturmaktadır. Batı sanat tarihinden aldığı bir takım imgelerle, estetik ve ideal beden anlayışının kökenini sorgulamaktadır. Bu imgeler ideal kadın görüntüsünü sağlayabilmek adına bir araya getirilmiştir. Sanatçı, Rönesans ve sonrasında ideal güzelliğin temsili olarak görülen kadınların güzellik temsili üzerinden geliştirdiği bir bakış açısı ile başka bir ideal güzellik yaratmıştır. Orlan kendi bedenini performans sanatında kullanarak güzellik temsili geçen ve güzel olarak adlandırılan imgeleri, yeniden yorumlamıştır. Bu performanslar, eril bakışın öznesi olan kadın cinselliğine ve güzelliğine dair eleştirini niteliği taşımaktadır.



Görsel 8. Orlan, Omnipresence, 1993. (Görsel kaynak: <https://cultura-colectiva.com/art/orlan-performance-artist-plastic-surgery>)

1977 yılından başlayarak gerçekleştirdiği ameliyatlara *Carnal Art* adı ile devam etmiş ve performansa dönüştürmüştür. Ameliyatı gerçekleştiren doktor ve ekibin kıyafetleri, duvarlarda asılı afişler özel olarak seçilmiş; operasyon uygulanacak bedenin bölümüne göre yapılan özel hazırlıklar yapılmıştır. Operasyon süreci kamera ile kayıt altına alınmış, görüntüler ve kendi kanından yaptığı resimler galeri ortamında sergilemiştir. Orlan'ın bu *Carnal Art* adlı etkinliği; sanatçıya göre; insan vücudunun değiştirilmesi ve onun toplumsal tartışmaya açılmasıdır.

Sonuç

İlkel toplumlardan Hristiyanlığa, Rönesans'tan 1960'lı yıllara kadar uzanan süreçte kadın ve bedeninin temsili sürekli değişmiştir. Kadın bedeninin

insanlık tarihinin hemen hemen her döneminde maruz kaldığı şiddeti ve acıyı sanatçılar farklı sanat formları ile yorumlamıştır. 1960 sonrası çağdaş sanatın feminist sanatla geliştiği ve kendine yeni anlatım araçları bulduğu günümüz sanatı, performans ile daha etkili, akılda kalıcı örneklerle kadın, beden, güzellik kavramlarını tartışılır kılmıştır. Kadın sanatçılar cinsiyetin toplumsal tesisini irdelemek, dişil bilincin keşfedilmesi, medya klişelerinde arzu edilen dişiliğe karşı bedensel acının simgeleştiği performanslarla kadın bedeninin algılanış biçimini yapısökücü bir okuma ile yeniden üretmişlerdir. Değişen güzellik anlayışı ve kadın bedeninin temsiline dair sarsıcı eserler ortaya koyan kadın sanatçılar, kendi bedenlerini kullanarak belli bir bilinç uyandırmaya yönelik geçici durumların yaratıldığı bir sanatsal yaklaşımı benimsemişlerdir.

*Dr. Funda ÇETGİN

E-posta: fundacetger@gmail.com

Milli Eğitim Bakanlığı, Ortaöğretim Genel Müdürlüğü

Kaynaklar

- Antmen, A. (2012). *Sanat ve Cinsiyet*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Balcı, Y. (2016). *Kuramsal Estetik*, Ankara: Pegem Akademi
- Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat*, İstanbul: Hayalperest Yayıncılık
- Berger, J. (2005). *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis Yayınları
- Çabuklu, Y. (2004). *Toplumsalın Sınırında Beden*, İstanbul: Kanat Kitap
- Eşlek, Ç. (2011). *Bedensel Acının Bir Deneyim Olarak Sanat Yapıtına Dönüşmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul
- Foucault, M. (2000). *Özne ve İktidar*, Seçme Yazılar 2, 3. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Sagaret, C. (2017). *Kadın Çirkinliğinin Tarihi*, İstanbul: Maya Yayınları
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*, Ankara: Ütopya Yayınevi
- Vigarello, G. (2013). *Güzelliğin Tarihi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Yener, A. (2010). *Çağdaş Sanatta "Beden" Teması Üzerine Yaklaşım Biçimleri ve Görsel Çözümler*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Ankara

KİŞİSEL MEKÂN KAVRAMI DOĞRULTUSUNDA GELİŞTİRİLMİŞ ETKİLEŞİMLİ GIYSİ TASARIMLARI

INTERACTIVE GARMENT DESIGNS DEVELOPED IN LINE WITH THE CONCEPT OF PERSONAL SPACE

Gözde BURSALIGİL 

Sanat-Tasarım Dergisi 2022, Sayı: 13 ISSN: 2529-007X ss.38-46 DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/sanat.9>

Öz

Teknolojik gelişmelerin giysi tasarımı alanına dâhil edilmesi ile insan bedeninin, ara yüzler ve çevremizi saran alan arasında da yeni bağlantılar oluşturulabildiği görülmektedir. Giysilerin sessiz iletişim araçları olma özellikleri, aynı şekilde sessiz bir iletişim işlevine sahip kişisel mekân, proksemi kavramlarının kesiştiği noktalarda giyilebilir teknolojilerin kullanıldığı giysi tasarımı projeleri oluşturulabilmektedir. Bu çalışmada, kişisel mekân kavramı doğrultusunda, özellikle bu kavramı vurgulamak üzere giyilebilir teknolojiler kullanılarak tasarlanan on bir etkileşimli giysi tasarımı çalışması sistematik derleme yöntemi ile incelenmiştir. Kentsel ortamda kişisel mekân ile beden ilişkisini etkileşimli giysi tasarımları aracılığı ile vurgulayan projelerin kapsamının ve ortak noktalarının tespit edilmesi çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Belirlenen örneklerde; giyilebilir teknolojilerin kullanıldığı giysi tasarımları aracılığı ile karşındaki kişinin dikkatini çekerek uyarma, fiziki olarak araya mesafe koyarak kişiye alan oluşturarak rahat hissettirme özellikleri öne çıkmaktadır. Projelerin ortak özelliklerinin belirlenmesi gelecekte giyilebilir teknoloji alanındaki gelişmeler doğrultusunda bu kapsamdaki çalışmalarda yapılabilecekleri görme veya yeniden farklı şekillerde nasıl denenebileceğini ortaya koyma açısından önem taşımaktadır.

Anahtar Sözcükler: Kişisel Mekân, Proksemi, Etkileşimli Giysiler, Giyilebilir Teknolojiler, Giysi Tasarımı.

Abstract

This study explores the intersection of garment design and wearable technology, and how technological developments can build on the nature of garments as a non-verbal means of communication to create new applications in proxemics and the definition of personal space. Applying the systematic review method, it explores eleven interactive garment design that highlight the relationship between personal space and the human body in the urban environment. In particular, the study concentrates on examples that use wearable technology to enable features such as warning or alerting others or making the wearer more comfortable by establishing a physical boundary between the subject and others to create a safe space. It also investigates the themes common across these projects to explore what can be accomplished with wearable technologies, other potential applications for these technologies, and what future developments may bring.

Keywords: Personal Space, Proxemics, Interactive Garments, Wearable Technologies, Garment Design.

Giriş

21. yüzyıl'ın ilk yirmi yılına bakıldığında giyilebilir teknolojilerin günlük yaşamda çeşitli amaçlarla kullanımına dair denemeler yapıldığı ve etkileşimli giysi tasarımı alanındaki nitelikli örneklerin sayısının arttığı görülmektedir. Bu çalışmada, kişisel mekânın (personal space) etkileşimli giysi tasarımı alanı üzerinden somutlaştırılmasına dikkat çekmek üzere özellikle kişisel mekân/proksemi kavramı doğrultusunda giyilebilir teknolojiler kullanılarak geliştirilmiş etkileşimli giysi tasarımı projeleri araştırılmıştır.

2020 yılı itibariyle Covid-19 pandemisinin dünya çapında yayılması ve pandemi koşullarının yaşamın bir parçası hâline gelmesi, sağlık açısından kişiler arası bırakılması gereken asgari mesafeyi işaret etmek üzere sosyal mesafe tanımının sıklıkla kullanılarak, dikkat edilmesi gereken öneme sahip bir durum olarak bilinirlik kazanmasını sağlamıştır. Tarihsel olarak da giysiler aracılığı ile sosyal mesafenin korunduğu giysi örnekleri mevcuttur. Farklı sebeplerle kişilerin birbirleri ile arasına giysiler aracılığı ile mesafe koyduğu görülmektedir. Bu mesafe, bazen cinsiyetler bazen de sosyal sınıflar arasında kadın giysilerinde eteklerin krinolin ile genişletilmesi, kollarda kabarık hacimli formlar yaratılması ile sağlanmıştır.

Kişisel mekân; bireylerin birbirlerinden uzaklıklarına ve birbirlerine göre konumlarına bağlı olarak belirlenen, kişinin kendisini rahat hissettiği, dışarıdan bir tehdit algılamadığı alan olarak tanımlanmaktadır (Hall, 1969). Kişisel mekânın en önemli özelliği duyuşal süreçlere bağlı olduğunda sessiz bir iletişim işlevine sahip olmasıdır. Kişisel mekânın ihlali durumunda birey ortamına veya kendisine bilinçli veya bilinçsiz bir müdahale gerçekleştirilmesi için rahatsızlık hatta tehdit hissedebilmektedir. Nüfus yoğunluğunun fazla olduğu şehirlerde günlük hayatın bir parçası olarak özellikle toplu taşıma araçları içerisinde kişisel mekâna müdahale de daha fazla olmaktadır. Bireyin bu durumdan rahatsızlığını ifade etmek veya sadece duruma dikkat çekmek üzere etkileşimli giysi tasarımı projeleri geliştirildiği görülmektedir. Bu projelerde giysiler aracılığı ile birey duruma dikkat çekerek kendini ifade edebilmektedir.

Bu ifade bazen renk, ışık veya ses ile, bazen kullanıcının isteğine bağlı olarak şişirilerek veya açılarak genişleyen elbiseler gibi giysinin formundaki değişim ile, bazen de giysinin yüzeyindeki dokusal hareket ile karşındaki kişinin dikkatini çekmek üzere oluşmaktadır. Giysiler üzerinden oluşturulan dikkat çekme unsuru ile birlikte, giysinin formunda yaratılan hacimsel değişiklik kullanıcının etrafında bir alan da oluşturmakta ve başkaları ile arasında belli bir mesafe yaratması sağlanmış olmaktadır. Tasarlanan

giysiler ile hedeflenen, karşıdaki kişinin kişisel mesafe ihlaline karşı dik-katini çekmek, algısı ile oynamak, fiziksel yakınlığı ve hareketi algılayarak çevre ile giysi aracılığı ile etkileşime girmektir. Bu etkileşim ve iletişim bazen karşıdaki kişinin ürkütülerek geri durmasını sağlayabilecek bir yapıda olabilmektedir. Bazen de bir kişinin dokunmasıyla giysi yüzeyindeki drapeler veya doku hareket etmeye başlamakta, giysi üzerindeki hareket kaçınılmaz olarak karşıdaki kişi tarafından fark edilmekte ve böylece sessiz bir iletişim oluşturulduğu görülmektedir. Çalışma kapsamında incelenmek üzere; "Kişisel Mekân", "İnsan Bedeni ve Mekân İlişkisi" kavramları çıkışlı olmakla birlikte akıllı teknolojiler kullanılan ve etkileşimli giysi tasarımları olarak nitelendirilebilecek projelerin belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda; "Space Dress", "Barking Mad", "Walking City", "Yuga", "Stir it on", "Smoke Dress", "Possible Tomorrow", "The Personal Space Dress", "Spider Dress", "Cares of the Gaze" ve "Proximity Dress" projeleri incelenmek üzere belirlenmiştir. Nüfus yoğunluğunun fazla olduğu büyük şehirlerdeki hızlı günlük akışın içerisinde kişiler arası mesafe ihlallerinin akıllı giysiler üzerinden tespit edilmesini ve vurgulanmasını amaçlayan bu projeler konuya hem kişisel mekân kavramı hem de giyilebilir teknolojilerin bu bağlamda kullanımı açılarından bakılmak üzere seçilmiştir. Etkileşimli giysi tasarımı özelliğini taşıdığı halde projenin çıkış noktasında kavramsal olarak kişisel mekân yer almayan projeler bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Belirlenen on bir projenin sahibi olan isimlerden Anouk Wipprecht mühendis, tasarımcı, Ying Gao moda tasarımcısı bir akademisyen, Younghui Kim etkileşim tasarımcısı akademisyen, Kathleen McDermott bütünlük dijital medya (Integrated Digital Media) alanında akademisyen ve sanatçı, Teresa Almeida etkileşim tasarımcısı, Behnaz Farahi etkileşim tasarımcısı bir akademisyen, Suzy Webster medya enstalasyon sanatçısıdır. Bu isimlerin çoğunlukla akademisyen ve etkileşim tasarımı alanında deneyimli oldukları görülmektedir. Çalışmalar; giysi tasarımı ve medya sanatları (media arts) alanlarının kesiştiği noktalarda buluşmaktadır.

Projelerin Kapsamı

Çalışma kapsamında, kişisel mesafe ihlal edildiğinde giysinin formunda ya da yüzey etkisinde oluşan değişiklik aracılığı ile görsel olarak veya ses aracılığı ile işitsel olarak duruma dikkat çeken giysi tasarımları seçilmiştir. Giyside oluşan bu değişiklik otomatik olarak veya kullanıcının kendi kontrolü ile sağlanabilmektedir. Görsel veya işitsel olarak yaratılmak istenen bu uyarı ile kullanıcının etrafında bir alan oluşturarak daha rahat hissetmesi ya da bazen sadece duruma dikkat çekebilmek hedeflenmektedir. Bu çalışmada sistematik derleme metodu kullanılarak kişisel mekân kavramından hareket edilerek kavramı etkileşimli giysi tasarımları üzerinden somutlaştıran projeler belirlenmeye çalışılmıştır. Projelerin kapsamlarını ve ortak noktalarını sistemli şekilde belirleyebilmek için beş adımda ilerlenmiştir.

1.Adım: Çalışmada öncelikle basılı kaynaklarda sadece bir kaç örnek tespit edilebilmiş olduğundan dünya çapında en yaygın kullanılan arama motorlarında internet üzerinden tarama yapılması hedeflenmiştir. Bu arama motorları Google, Youtube, Amazon, Microsoft Bing ve Yandex olarak belirlenmiştir.

2.Adım: Bu arama motorlarının hepsine "Personal space, Proximity, Proxemics, Interactive Garments, Wearable Technologies, Fashionable Technologies, Fashion Design" (Kişisel Alan, Proksemi, Etkileşimli Giysiler, Giyilebilir Teknolojiler, Giysi Tasarımı) kelimelerinden oluşan hem Türkçe hem İngilizce aynı anahtar kelimeler girilerek arama yapılmıştır. Arama motorlarının açılan tüm sayfaları taranmıştır.

3. Adım: İçerik taraması sonucunda çalışma konusunun içeriği ile örtüşen sonuçlar Tablo 1'de bir araya getirilmiştir (Bkz. Tablo1). Bu tabloda anahtar kelimeler yazılarak yapılan arama sonucunda hangi projenin hangi arama motorunda bulunduğu artı işareti ile gösterilmektedir. Amazon'da konu ile ilgili herhangi bir sonuç bulunamamıştır. Projeler karışık sırada yer almaktadır.

Tablo 1: Bu tabloda anahtar kelimeler yazılarak yapılan arama sonucunda hangi projenin hangi arama motorunda bulunduğu artı (+) işareti ile gösterilmektedir.

	Bulunan Projeler	Google	Youtube	Yandex	Bing
1-	Stir it on (2008) Younghui Kim	+			
2-	Spider Dress (2015) Anouk Wipprecht	+	+		+
3-	Personal Space Dress (2014) Kathleen McDermott	+	+	+	
4-	Walking Cities (2006) Ying Gao	+			+
5-	Space Dress (2005) Teresa Almeida	+			
6-	Barking Mad (2005) Suzi Webster, Jordan Benwick	+			
7-	Bubelle Emotion Sensing Dress (2006) Philips Design		+		
8-	Proximity Dress (2020) Anouk Wipprecht		+	+	
9-	Smoke Dress (2013) Anouk Wipprecht				+
10-	(No) Where (Now) Here (2013) Ying Gao				+
11-	Possible Tomorrow (2017) Ying Gao				+
12-	Cares of the Gaze (2015) Behnaz Farahi				+
13-	Yuga (2006) Teresa Almeida	+			
14-	Hundred and eleven (2007) Hüseyin Çağlayan	+			
15-	Life Dress (2006) Ann de Gerssem	+			

*Projeler karışık sıralanmıştır.

4.Adım: Tablo 1’de yer alan projelerin ortak noktalarını tespit edebilmek ve çalışma kapsamında aranan özellikler ile örtüşmesine bakmak için “Kişisel mekân/Proksemi/İnsan Bedeni ve Mekân İlişkisi kavramlı çıkış noktası”, “Akıllı Teknoloji Kullanımı (sensör, 3D yazıcı kullanımı vb.)”, “Etkileşimli Giysi Tasarımı olarak nitelendirilebilmesi”, “Giysi Formunda veya

Yüzeyinde Değişiklik Oluşumu”, “Karşı Tarafın Dikkatini Çekme” özelliklerini taşıyıp taşımadıklarına bakılmıştır. Tablo 2’de projelerin aranan özellikler ile örtüşmesi artı işareti ile aranan özelliğin bulunmaması belirgin olabilmesi için “yok” şeklinde yazılarak gösterilmiştir (Bkz. Tablo 2). Projeler Tablo 2’de yapım yıllarına göre sıralanmıştır.

Tablo 2: Bu tabloda, aranan özelliğin proje ile örtüşmesi artı (+) işareti ile, aranan özelliğin bulunmaması ise vurgu amacıyla “yok” ifadesi ile gösterilmektedir.

	Projeler ve Aranan Özellikler:	Kişisel Alan/ Proksemi Kavramlı Çıkış Noktası	Akıllı Teknoloji Kullanımı (sensör, LED, 3D yazıcı vb.)	Etkileşimli Giysi Tasarımı	Giysi For- munda veya Yüzeyinde Değişiklik Oluşumu	Dikkat Çekme
1-	Space Dress (2005) Teresa Almeida	+	+	+	+	+
2-	Barking Mad (2005) Suzi Webster Jordan Benwick	+	+	+	Yok (ses var)	+
3-	Bubelle Emotion Sensing Dress (2006) Philips Design	Yok	+	+	+	+
4-	Walking Cities (2006) Ying Gao	+	+	+	+	+
5-	Yuga (2006) Teresa Almeida	+	+	+	Yok (ses var)	+
6-	Life Dress (2006) Ann de Gerssem	Yok	+	+	+	+
7-	Hundred and eleven (2007) Hüseyin Çağlayan	Yok	+	+	+	+
8-	Stir it on (2008) Younghui Kim	+	+	+	+	+
9-	Smoke Dress (2013) Anouk Wipp- recht, Niccolo Casas	+	+	+	Yok (duman var)	+
10-	(No) Where (Now) Here (2013) Ying Gao	Yok	+	+	+	+
11-	Possible Tomorrow (2017) Ying Gao	+	+	+	+	+
12-	Personal Space Dress (2014) Kathleen McDermott	+	+	+	+	+
13-	Spider Dress (2015) Anouk Wipprecht	+	+	+	+	+
14-	Cares of the Gaze (2015) Behnaz Fa- rahi	+	+	+	+	+
15-	Proximity Dress (2020) Anouk Wipp- recht	+	+	+	+	+

*Projeler yapım yılına göre sıralanmıştır.

5.Adım: Kişisel mekân kavramsal çıkışını içermeyen dört proje “Life Dress”, “Hundred and eleven”, “(No) Where (Now) Here” ve “Bubelle Emotion Sensing Dress” projeleri çalışma dışı bırakılmıştır. Başta kişisel mekân kavramsal çıkışı olmak üzere, arama kriterlerini içeriklerinde barındıran ve Tablo 2’de artı işareti ile belirlenen on bir proje çalışma kapsamında incelenmek üzere belirlenmiştir. Araştırma kapsamında incelenen giysi tasarımlarındaki diğer ortak özelliklerden biri; hava basınç sistemleri ile kişinin kendisi tarafından giysi formunda değişiklik yapılmasıdır.

Bir diğer özellik ise, dışarıdan gelen ses ya da belirlenen bir uyarın sonucunda otomatik olarak veya kullanıcının kontrolü ile giysi yüzeyinde ışık, hareket gibi değişiklik oluşturmak üzere geliştirilmiş olmalarıdır. İncelenen çalışmalardan “Barking Mad”, “Yuga” ve “Smoke Dress” projelerinde tüm belirlenen arama kriterleri yer almakla birlikte, giysi yüzeyinde veya formunda herhangi bir değişiklik olmamakta, dışarıdan gelen uyarın sonucunda “Barking Mad” ve “Yuga” projelerinde ses aracılığı ile “Smoke Dress” projesinde duman aracılığı ile karşındaki kişinin dikkati

çekilmektedir. “Yuga” projesinde diğer projelerden farklı olarak yer alan kemer ve el çantası giyilebilir ürün kategorisinde yer aldığından çalışmanın kapsamı dâhilindedir. Bu projeler, giysi yüzeyinde ve formunda değişiklik olmamasına rağmen ses ve duman aracılığı ile etkileşim sağlanmasının giysilere yüklenen görsel ve işitsel nitelikler olması dolayısıyla çalışma kapsamında değerlendirilmiştir.

Kapsam dışında tutulan diğer örneklere bakıldığında benzer teknolojiler, giyside form, renk veya yüzey değişimi, karşıdaki kişinin dikkatini çekme gibi özellikler yer alsa da, çıkış noktalarında kişisel mekân kullanılmadığı için çalışmanın dışında bırakılmış oldukları görülecektir. Farklı çıkış noktaları ile farklı kavramsal ifadeler doğrultusunda geliştirilen etkileşimli giysi tasarımları yakınlık sensörü kullanılmış olsa bile çalışma dışında bırakılmıştır. Bu sebeple Ying Gao’ya ait “(No) Where (Now) Here” projesi ve tasarımcının benzer diğer çalışmaları (http-1), Hüseyin Çağlayan’ın etkileşimli giysi tasarımları da bu çalışma kapsamı dışındadır (Çağlayan, 1994-2010). Elbisenin fiziksel olarak dönüşmesini tetikleyen kavramsal olarak kullanıcı için koruyucu bir kabuk görevi görmesi öngörülen giysi tasarımı çalışmaları da kişisel mekân kavramsal çıkış noktasını içermiyor ise çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Örneğin Anna Maria Cornelia De Gerssem’e ait “Life Dress” kamusal alanda mahremiyet, kalabalık bir alanda anlık gizli bir ortam oluşturma üzerine kurulmuş bir çalışma olduğundan kapsam dışında tutulmuştur. De Gerssem’in çalışmasında kloş formulu bir etek hava kartuşları ile şişerek yukarı doğru hareket etmekte bir balon gibi üst bedeni içine alarak koza oluşturmaktadır. Bu çalışmada izole bir alan yaratma amaçlanmıştır (http-2). Çalışmadaki kavramsal vurgunun kişisel mekân, kişiler arası mesafe değil kişinin izole olması olduğu tespit edilmiştir.

Kişisel Mekân Kavramı

Nüfus yoğunluğunun fazla olduğu büyük şehirlerde günlük hayatta insanlar birbirlerinin yanından geçip giderken çoğu zaman istemeden hatta farkında bile olmadan birbirlerine dokunmakta veya çarpmaktadır. Bu çarpma; ceketler, çantalar veya alışveriş poşetleri aracılığı ile de olabilmektedir. Bir kişinin başka bir kişinin bedenine karşındakinin izni olmadan belli bir mesafeden fazla yaklaşması veya çarparak dahi olsa temas etmesi kişinin rahatsız olmasına sebep olabilmektedir. Bireylerin bu gibi birbirleri arasındaki mesafe algısı ve mekânsal davranışları 20. yüzyılın başından itibaren antropoloji, sosyoloji, sosyal psikoloji, etoloji gibi birçok sosyal bilim alanında incelenmiş olup, bu doğrultuda kişisel mekân, kişilerarası mesafe, proksemi gibi terimler oluşmuştur. Kişisel mekân (personal space) ve alansallık (territoriality), insanın mekânsal davranışının anlaşılmasında en önemli çevresel deneyimler olmalarının yanı sıra, mahremiyetle ilişkileri açısından da önem taşıyan konulardır (Göregenli, 2018, s.97). Jean Morval da kentlerde kişilerin aralarında istedikleri mesafeyi korumayı güçlüklerle başarabildiklerini, kişisel mekânlara tecavüzü engellemek için, örneğin çarpışmaktan kaçınmalarını sağlayan mekânizmalar geliştirmekte olduklarını, istenmedik bir fiziksel temastan kaçmak için insanların kollarını vücutları doğrultusunda tuttuklarını söylemektedir (Morval, 1985, s.84).

Kişisel mesafe, kişisel mekân, proksemi ve alansallık; insanların ve hayvanların kendi çevrelerinde ve birbirleri ile aralarında oluşturdukları aralığı,

mesafeyi tanımlamak için kullanılan, kültürel olarak farklılıklar gösteren kavramlar olarak öne çıkmaktadır.

İngilizce’de personal space ve territoriality olarak yer alan kavramların Türkçe’ye çevirisinde personal space için kişisel alan, kişisel mekân, ve territoriality için alansallık kullanılmaktadır. Personal space kavramı için kişisel alanın mı kişisel mekânın mı daha doğru bir karşılık olduğu noktasında alan ve mekân tanımlarına bakıldığında mekân; yer, bulunulan yer, uzay (http-3), alan ise; düz, açık ve geniş yer, meydan, saha olarak tanımlanmakta olduğundan (http-4) mekân’ın daha doğru bir karşılık olduğu sonucuna varılarak çalışmada personal space, kişisel mekân olarak kullanılmıştır. Mekân; insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk; boşluğun sınırlandırılması ile ortaya çıkan ve içindekilerin görsel izlenim ve algısına açık, belirleyici ortam, boşun (Hasol, 2019, s.136), uzayın sınırlanmış parçası, bir mekân oluşturmak için onun mutlaka her yönden kesin engellerle sınırlanması gerekmez (Sözen ve Tanyeli, 2010, s.203) şeklinde tanımlamalar bulunmaktadır. Göregenli’nin de çevre psikolojisi insan mekân ilişkileri konularındaki çalışmalarında personal space kavramının Türkçe karşılığı olarak kişisel mekânı kullanmış olması (Göregenli, 2005, 2018) bu çalışmada personal space tanımının kişisel mekân olarak kullanılması için referans alınmıştır.

Antropolog Edward Hall, *Hidden Dimension* isimli çalışmasında sosyal ve kişisel mekânı, insanların bu kavramları algılama şeklini çalışmasının temelini almıştır. Hall’un bu çalışmasındaki kavramlar Franz Boas, Edward Sapir ve Leonard Bloomfield gibi antropologların çalışmalarına dayanmaktadır. Kişisel mesafe (personal distance) ilk olarak Hediger tarafından, temas halinde olmayan hayvanların birbirleri ile aralarında bıraktıkları mesafeyi tutarlı olarak belirlemek için, kullanılmış bir kavramdır ve bu mesafe organizmayı saran görünmez koruyucu bir balon olarak düşünülebilmektedir (Hall, 1969, s.13, 119). Sommer (1969) “Kişisel mekân” kavramını kişinin vücudunu görünmez sınırlarla saran ve davetsiz misafirlerin girmesine izin verilmeyen bir alan olarak tanımlamıştır (Göregenli, 2018, s.101). Kişisel mekân, çoğu kez kendi (ben) ve diğerleri arasında fiziksel bir uzaklık biçimini alır (Morval, 1985, s.38). Hall tarafından ortaya konulan proksemi kavramı da sosyal etkileşimlerin insanların arasındaki mesafe tarafından belirlendiğini, insanların çeşitli çevrelerde ve çeşitli ilişkilerinde duygusal durumlarıyla ilişkili olarak farklı mesafeler kullandıklarını vurgulamaktadır (Göregenli, 2018, s.99). Proksemi; her kişinin mikro-mekânını, yani mekânın örgütlenmesinde, bina ve evlerinde ve hatta kent planlarında insanlar arası mesafeyi bilinçsizce yapılandırma biçiminin incelenmesidir (Morval, 1985, s.39). Hall, günlük yaşam akışı içerisinde insanların aralarındaki mesafeyi, Yakın mesafe (intimate distance), kişisel mesafe (personal distance), sosyal mesafe (social distance) ve genel mesafe (public distance) olmak üzere dört mesafe bölgesi olarak belirlemiştir (Hall, 1969, s.119-125). Bu mesafe bölgelerinden bu çalışma içerisinde bahsedilen kişisel mesafe kavramı ise yakın bölge ve uzak bölge olarak ayrılarak ifade edilebilmekte, yakın bölge; 30-45 santimetreden 60-75 santimetreye kadar olan uzaklık, uzak bölge; 60-75 santimetreden 120 santimetreye kadar olan uzaklık olarak tanımlanmaktadır (Hall, 1969, s.119, 120). Bir kişiyi kol boyu mesafede tutmak da kişisel mesafenin uzak bölgesini ifade etmek için kullanılabilir.

Alan (territory) ve alansallık kavramları ile ethologlar tarafından hayvan türlerine ilişkin çok sayıda araştırmaya konu olmuş, alansallık Altman ve Sundstrom'a göre, kişi veya gruplar tarafından mekân ve eşyaların kullanımını içermektedir (Morval, 1985, s.62). Alan ve alansallık deneyimi, kişisel mekânla kıyaslanarak anlaşılmalı ve kişisel mekâna göre, göreceli olarak sabit, görülebilen sınırları olan, bir yer ya da coğrafik alanla tanımlanan, bir başka deyişle ev (yerleşik bir mekân anlamında) merkezli alan ve bu alana ilişkin deneyimlerin genel başlığını oluşturmaktadır (Göregenli, 2005, s.105).

Bu çalışma kapsamında incelenen etkileşimli giysi tasarımı projelerinde sadece kişisel mesafenin ihlali sonucunda etkileşime geçen giysiler üzerinde durulduğundan özellikle kişisel mesafe yakın aşama ve kişisel mekân kavramları üzerinde durulmuştur.

Kişisel Mekân Kavramı Doğrultusunda Geliştirilen Etkileşimli Giysi Tasarımı Projelerinin İncelenmesi

Space Dress

"Modes for Urban Moods" (Kentsel Ruh Halleri için Modlar) projesi 2005 yılında, New York Üniversitesi'nde Interactive Telecommunications Programında Teresa Almeida tarafından çalışılmıştır. Çalışma, kamusal alanlarla ilişkilerimizi araştıran ve sosyal ağların görünmez yönlerini somutlaştıran giyilebilir, zorluklarla başa çıkma mekânizmaları olarak nitelendirilen bir proje serisinden oluşmaktadır (http-5). Proje, şehir yaşamı içerisinde karşılaşılan zorlukları vurgulamak üzere tasarlanmış çalışmalar içermektedir. Bu çalışmalardan bir tanesi de "Space Dress"dir. Space Dress, kullanıcının isteğine bağlı olarak, kullanıcının kontrolü altında, belirli durumlarda şişirilerek genişleyen bir elbisedir (http-5). Giysinin şişirilmesi ile oluşan alan, kullanıcıya başkaları ile arasında belli bir mesafe yaratması için olanak sağlamıştır (Resim 1). Elbise, yaratılan bu alan ile giyen kişinin stres, endişe ve klostrorobi gibi durumlara başa çıkmasına yardımcı olmasına veya sadece ek konfor alanı sağlamasına yönelik olarak tasarlanmıştır. Elbise özellikle New York City metro sisteminde, yoğun saatlerde kullanılmak üzere tasarlanmıştır. Çalışmada malzeme olarak, mikro fanlar, yırtılmaya dayanıklı naylon, açma kapama düğmesi kullanılmıştır (Seymour, 2008, s.153).



photos: Maria Mayer

Resim 1: Teresa Almeida, Space Dress, 2005, (Görsel Kaynak: http://www.banhomaria.net/spacedress_photos.html Erişim Tarihi: 19.08.2022)

Barking Mad

"Barking Mad", Suzi Webster ve Jordan Benwick tarafından oluşturulmuş etkileşimli giyilebilir bir çalışmadır. Aşırı kalabalık ortamlardan rahatsız

olan insanların bu durumla başa çıkmalarına yardımcı olmak amacıyla tasarlanmış bir ceket tasarımıdır (http-6) (Resim 2). Ceketinde bulunan yakınlık sensörleri, havlayan bir köpeğin sesini düz panel mikro hoparlörlerden yayarak kişisel alandaki ihlallere işaret etmektedir (http-6). Alan ihlali fazla değilse poodle cinsi köpek havlaması, eğer birisi çok fazla yaklaşır ve alan şiddetli şekilde ihlal edilirse rottweiler cinsi köpek havlaması duyulurken, çalışmada; yakınlık sensörleri, GSR sensörü, düz panel hoparlörler kullanılmıştır (http-6).



Resim 2: Suzi Webster, Barking Mad, 2005, Görsel Kaynak: <http://www.suziwebster.org/barkingmad.html> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).

Walking City

Ying Gao'ya ait "Walking City" serisi, pamuk, naylon malzemeler ve elektronik cihazlar kullanılarak oluşturulmuş üç adet etkileşimli elbise serisinden oluşmaktadır (http-7). Gao, kişisel web sitesinde yer alan proje açıklamasında havanın; renk, ışık ve titreşiminin keşiştiği noktada etkileyici bir unsur olarak Walking City projesinde kullanılan malzemelerden biri olarak yer aldığını belirtmektedir. 2006 yılında üç elbiseden oluşan bu etkileşimli elbise serisi ile izleyicinin algısıyla oynamak hedeflenmiştir. Giysiler, üfleme etkisiyle aktif hâle gelen sensörler ve doğrudan naylon ve pamuğa dikilmiş olan pnömatis mekânizma ile hareket etmektedir (http-7). Mekânik olarak hareket ederek şekil değiştiren giysilerin hareketleri sanki beden tarafından kontrol ediliyormuş gibi görünmektedir. Elbiselerden birinin arkasına, dokunulduğunda reaksiyona giren bir basınç algılayıcısı yerleştirilmiş, bir diğer elbisede bir ses algılayıcısı nefesi algılamakta ve elbiseyi harekete geçirmektedir (http-7). Katlanmış kumaşlardan oluşan parça yaklaşıldığında hareket etmekte, hareket ederken origamiye benzeyen şekiller oluşturmaktadır (Resim 3). Bu giysilerin hava ile hareket etme kapasiteleri, giysilere şişirsel ve eğlenceli bir boyut da kazandırmaktadır (Seymour, 2008, s.33).



Resim 3: Ying Gao, Walking City etkileşimli elbise serisi, 2006, Görsel Kaynak: <http://yinggao.ca/interactifs/walking-city/> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).

Yuga

“Modes for Urban Moods” (Kentsel Ruh Hâlleri için Modlar) isimli serinin devamı olan Yuga projesi, Ljubljana Digital Media Lab’da “Pépinieres européennes pour jeunes artistes” programı çerçevesinde 2006 yılında geliştirilmiş, şehir yaşamı içerisinde karşılaşılan zorlukları vurgulamak üzere tasarlanmış “Space Dress”’in de yer aldığı serinin bir parçasıdır (http-8). Yuga, bir kemer ve bir el çantası olmak üzere iki giyilebilir üründen oluşmaktadır (Resim 4).



Resim 4: Teresa Almeida, Yuga projesi kemer ve çanta tasarımı, 2006, Görsel Kaynak: http://www.banhomaria.net/images/Y_4.jpg (Erişim Tarihi: 19.08.2022).

Her iki parça da şehir yaşamında karşılaşılan kişisel mekân ihlali durumuna dikkat çekmek ve kullanıcıyı daha iyi hissettirmek amacıyla tasarlanmıştır. El çantası, etkinleştirildiğinde kısa bir melodi yayarak kullanıcının varlığına dikkat çekmekte olan, kemer ise fiziksel yakınlığı ve hareketi algılayarak çevre ile etkileşime giren portatif bir giyilebilir aksesuardır (http-8). Çalışmada malzeme olarak; Arduino kartı, Ping sensörü, kayıt/yeniden oynatma diyagramı, iletken cırt cırt (velcro), iletken iplik ve ana malzeme olarak keçe kullanılmıştır (Seymour, 2009, s.153). Etrafta oluşabilecek her olaya tepki verecek şekilde elektronik uygulamalar yapmaya elverişli bir kart olan Arduino mikro denetleyici kart, ses dalgaları kullanarak mesafe ölçen ultrasonik mesafe sensörlerinin çalışmada kullanılması tasarımın çevre ile etkileşime girmesine olanak tanımıştır (http-8). Tasarlanmış olan giyilebilir aksesuarlar aracılığıyla kullanıcının varlığının başkaları tarafından fark edilmesi sağlanmakta, kullanıcının kendiliğinden dikkat çekmesine ve / veya çevreyle etkileşime geçmesine olanak tanınmaktadır.

‘Stir It On!’

Younghui Kim’e ait olan “Stir it on” projesi, çevreye tepki veren etkileşimli giyilebilir bir etekten oluşmaktadır. Proje, günlük hayatın içinde Seul gibi kalabalık kentsel yerleşim yerlerinde insanların birbirlerinin yanından geçerken çoğunlukla birbirlerine dokunmalarını veya çarpmalarını giyilebilir teknoloji kullanılan sanatsal bir proje ile ifade etmeye çalışmak amacıyla oluşturulmuştur (Kim, 2010, s.408, 416). Bu çalışmada, çarpma veya dokunma gibi herhangi bir yakın temasa karşı etek yüzeyinin ışık ile tepki vermesi sağlanmıştır. Etek yüzeyinde dokunma, sürtünme gibi yakın temas

sonucu harekete geçerek hafif bir şekilde ışık yayan desenler oluşmaktadır (Seymour, 2008, s.129) (Resim 5). Çalışmada; harekete geçirildiğinde tepki olarak parlak mavi bir ışık yayarak parlayan “Dinoflagellates” adı verilen biyolüminesan mikro organizmalardan esinlenilmiştir (Kim, 2010, s.411).

Stir It On!

Younghui Kim (Interactive Designer / Artist)
New York / Seoul / Hongik University
February 2007 - present



Resim 5: Younghui Kim, Stir it on etek tasarımı, 2008, Görsel Kaynak: <https://absurdee.com/gallery/stir-it-on/> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).

Malzeme olarak; QT113 dokunmatik sensör, Arduino Nano, LED ışıklar, pil ve kumaş kullanılmıştır (Kim, 2010, s.414).

Smoke Dress

“Smoke Dress”, 2013 yılında Anouk Wipprecht ve Niccolo Casas işbirliğinde Volkswagen’in elektrikli konsept araç koleksiyonu için tasarlanan 3D baskı teknolojisi kullanılarak üretilmiş dört çalışmadan biridir (http-11). Çalışma aracılığıyla beden ve çevresi arasında, giysiyi en yakın ara yüz olarak kullanarak, yeni bir iletişim şekli yaratmak amaçlamıştır (http-11). Kullanıcının kişisel alanına girildiğinde bir duman bulutu oluşmakta elbise ve giyen kişi kamufle olmakta, duman bulutu kişinin kişisel alanını göstermek için kullanılmaktadır (http-12) (Resim 6).



Resim 6: Anouk Wipprecht ve Niccolo Casas, Smoke Dress, 2013, Görsel Kaynak: <http://www.niccolocasas.com/SMOKE-DRESS> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).

Arkasına 530 gram duman sistemi yerleştirilmiş olan elbise, SLS tekniğiyle tamamen 3D olarak basılmış, malzeme olarak poliamid, TPU 92A-1 (termoplastik poliüretan), mikro denetleyici ve yakınlık sensörü kullanılmıştır (http-11).

Possible Tomorrows

“Possible Tomorrows” projesi 2017 yılında Ying Gao tarafından tasarlanmıştır. Çalışma yabancıları fark edebilen etkileşimli iki adet elbise tasarımından oluşmaktadır (Resim 7). Parmak izi tanıma teknolojisi kullanılmış robotik giysi tasarımları bir parmak izi tanıma sistemine bağlı olmakla birlikte yalnızca parmak izi tarayıcısı tarafından tanınmayan yabancıların varlığında hareket etmektedirler (http-13). Parmak izi tanıma sistemine bağlı oluşturulan algoritmalar ile cihaz sistemin tanımadığı veriler gönderildiğinde (yabancı birinin dokunması) mikroişlemci giysilerin hareket etmesini tetiklemektedir (http-13). Yabancı biri dokunduğunda giysi yüzeyindeki drapeler dairesel şekilde hareket etmeye başlamakta, giysi üzerindeki hareket kaçınılmaz olarak karşıdaki kişi tarafından fark edilmekte ve böylece bir iletişim oluşmaktadır. Çalışmada malzeme olarak naylon mesh, organze, naylon iplik, PVDF iplik, termoplastik ve elektronik cihazlar kullanılmıştır (http-13).



Resim 7: Ying Gao, Possible Tomorrows projesi elbise tasarımları, 2017, Görsel Kaynak: <http://yinggao.ca/possible-tomorrows/> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).

The Personal Space Dress

“The Personal Space Dress”, Kathleen McDermott tarafından 2014 yılında tasarlanmış etkileşimli bir elbise tasarımıdır. Elbise, bir kişinin kullanıcıya çok yaklaşması durumunda etek kısmının açılarak genişlemesinin sağlanması ile aradaki mesafeye dikkat çekmek ve/veya araya mesafe koymak amacı ile tasarlanmıştır (Resim 8). Projenin anlatıldığı bir video çalışmasında metro içerisinde kullanıcıya çok yaklaşan biri olduğunda elbisenin aktif hale getirilerek etek kısmından açılma aşamaları gösterilmektedir (http-14). Etek kısmının bir anda genişlemeye başlaması karşıdaki kişinin dikkatini çekerek bir adım geri gitmesini sağlamaktadır (Resim 9).



Resim 8: Kathleen McDermott, The Personal Space Dress Projesi Elbise tasarımının kapalı ve açık hali, 2014, Görsel Kaynak: <https://kthartic.com/index.php/wearables/urban-armor-2/> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).



Resim 9: Kathleen McDermott The Personal Space Dress Projesi, metro içerisinde elbisenin açık ve kapalı halini gösteren video kareleri, 2014, Görsel Kaynak: <https://kthartic.com/index.php/wearables/urban-armor-2/> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).

Çalışmada iki yakınlık sensörü (proximity sensors), plastik bir elektrik donanım, şemsiye iskeleti, arduino uno, velcro, kumaş ve yardımcı malzemeler kullanılmıştır. McDermott'un izniyle bu çalışmada kullanılan malzemelerin detaylı listesi ve yapım aşamaları yer almaktadır (http-14).

Spider Dress

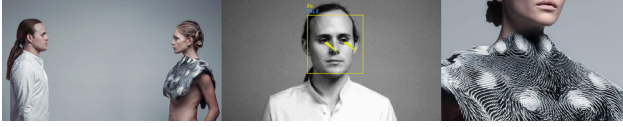
“Spider Dress”, Anouk Wipprecht tarafından 2014 yılında, kullanıcının kişisel alanını hem tanımlamak hem de korumak amacıyla tasarlanmış robotik bir giysi tasarımıdır. Giysi kişisel alan sınırından daha yakında olan veya dokunmaya çalışan kişilerin dikkatini çekmek üzere karşıdaki kişinin ürkütülerek geri durmasını sağlayabilecek bir yapıda oluşturulmuştur. Bu yapı kişiye yaklaştığında hareket eden örümceğe benzeyen mekânîk uzuvlar aracılığı ile sağlanmaktadır (Resim 10). Çalışmada mesafenin vurgulanması, giysi aracılığı ile hacimsel bir engel oluşturmadan çok, karşıdaki kişinin dikkatinin çekilmesi ile sağlanmaktadır. Giysi, üç boyutlu yazıcı ve yirmi adet yakınlık sensörü kullanılarak oluşturulmuştur (http-15). Wipprecht, Becky Ferreira ile yaptığı bir röportajda çalışma ile ilgili, giysiyi giyen kişiye çok agresif bir şekilde yaklaştığında mekânîk uzuvların hemen saldırı pozisyonuna geçeceğini, daha sakin bir şekilde yaklaştığında ise uzuvların daha sakin ve davetkar bir şekilde hareket edeceğini belirtmiştir (http-15).



Resim 10: Anouk Wipprecht Spider Dress elbise tasarımının üst beden kısmının kapalı ve açık hali, 2015, Görsel Kaynak: <http://www.anoukwipprecht.nl/#intro-1> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).

Cares of the Gaze

“Cares of the Gaze” projesi mimar ve etkileşim tasarımcısı Behnaz Farahi tarafından 3D yazıcı kullanılarak oluşturulmuş etkileşimli giyilebilir bir çalışmadır. Tasarımcı, üç boyutlu yazıcı ile basılmış şekil değiştiren bir yelek üzerinden insan bedeni ile mekân arasındaki bağı incelemeye çalışmaktadır. Yelek tasarımını oluşturan bir kirpinin oklarına benzer yüzey dokusu insanların bakışlarını algılayarak buna karşı tüylerin diken diken olması gibi hareket ederek tepki verebilmektedir (Resim 11). Cildin sıcaklık gibi dış etkenler ve heyecan, öfke, korku gibi iç etkenlere bağlı olarak değişen hareket hâlinde esinlenilmiş, giysilerin de dünya ile bir ara yüz görevi görerek şekil değiştirebilen yapay bir cilt olarak davranabilmesi üzerine çalışılmıştır (http-17). Bilgisayar destekli görme teknolojileri kullanılarak giysilerin insanlar ile nasıl etkileşime girebileceğinin araştırıldığı çalışmada, yeleğin içerisine yerleştirilen görüntü algılayan bir kamera aracılığı ile karşındaki kişinin yaşı, cinsiyeti ve bakış yönü tespit edilebilmektedir (http-17). Projede cildin esnek yapısından esinlenilerek, farklı esneklik ve yoğunluktaki kompozit malzemelerin birlikte kullanılmasına fırsat tanıyarak çok malzemeli çalışmaya uygun olan Objet500 Connex 3D yazıcı kullanılmıştır (http-17).



Resim 11: Behnaz Farahi, Cares of the Gaze projesi yelek tasarımı, 2015, Görsel Kaynak: <http://behnazfarahi.com/caress-of-the-gaze/> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).

Proximity Dress

Anouk Wipprecht proksemi ve beden üzerine yaptığı araştırmaları devam ettirerek 2013 yılında tasarladığı Smoke Dress ve 2014 yılında tasarladığı Spider Dress çalışmalarından sonra 2020 yılında iki elbise daha tasarlamıştır. Tasarımcının önceki çalışmaları Spider Dress ve Smoke Dress'te olduğu gibi bu çalışması da Edward T. Hall'ın proksemi teorisine dayanmaktadır (http-18). Bu elbiseler giyen kişinin yakın çevresinde birinin tespit edilmesi ile etek kısımlarının neredeyse yarım daire oluşturacak şekilde yanlara doğru açılması ile kullanıcı ve karşındaki kişi arasında fiziksel bir bariyer oluşturmaktadır (Resim 12). Elbiseler oluşturulan mekânizma ile etek kısmında genişlemekte, eteklerde oluşan bu genişleme ile kullanıcı etrafındaki, kişisel, sosyal ve kamusal alan içerisinde bulunan yabancıları belirtmektedir. Malzeme olarak yakalarda, Objet Connex 500 multimaterial polyjet 3D yazıcı kullanılarak VeroClear transparan malzeme, mekânîk kalça kısımlarında 3D yazıcı ile SLS Nylon PA-11, yakınlık sensörü ve termal sensörler kullanılmıştır (http-19).



Resim 12: Anouk Wipprecht, Proximity Dress Elbise tasarımının kapalı ve açık hali, 2020, Görsel Kaynak: <https://boudoirnumerique.com/magazine-en/proximity-dress-social-distancing-revisited-by-anouk-wipprechts-electronic-couture-59123?rq=proximity%20dress> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).

Sonuç

Özellikle metropollerde günlük yaşam içerisinde toplu taşıma araçlarında, kamusal ve kalabalık alanlarda rutin günlük hareket hâlindeyken etrafımızdan hızla geçip giden tanımadığımız yüzlerce insan ile karşılaşmaktadır. Bazen hızlı hareket edilmesi sonucu bazen de sadece kalabalık sebebiyle insanlar birbirlerine kişisel mesafe sınırını ihlal edecek kadar yaklaşmakta, çarpmakta veya dokunmaktadır. Maruz kalınan bu istenmeyen temas bireylerde stres ve rahatsızlık yaratabilmektedir. Bu çalışmada incelenen etkileşimli giysi tasarımı projelerinin tamamı, kişisel mekân ihlallerini işaret etmek, giysiler veya giyilebilir aksesuarlar aracılığı ile kullanıcının varlığının başkaları tarafından fark edilmesini sağlamak ve kullanıcı ve karşındaki kişi arasında fiziksel bir bariyer oluşturarak giysi üzerinden kişiyi rahatlatacak çözümler geliştirmek üzere oluşturulmuş çalışmaları içermektedir. Bu çalışmalarda aşırı kalabalık ortamlardan rahatsız olan insanların bu durumla başa çıkmalarına yardımcı olmak amacıyla öneriler geliştirildiği görülmektedir. Bu projelerin, insanların farkında olmadan da yapmış oldukları kişisel mesafe ihlallerini, elektronik giyilebilir teknoloji kullanılan sanatsal projeler ile ifade etmeye çalışmak amacıyla oluşturulmuş oldukları tespit edilmektedir.

İncelenen projelerde giysiler üzerinden oluşturulan dönüşümler ve reaksiyonlar ile giysiler aracılığı ile oluşturulan bireyler arası somut iletişimin deneyimlerimizi nasıl etkilediği hatta şekillendirdiği ile ilgilendiği görülmektedir. Tasarımcılar çalışmaları aracılığıyla beden ve çevresi arasında, giysiyi en yakın ara yüz olarak kullanarak, yeni bir iletişim şekli yaratmayı amaçlamıştır. İncelenen on bir projenin hiç biri sadece giysi tasarımı alanında uzman bir kişi tarafından oluşturulmamıştır. Geliştirilen projelerde giysi ve moda tasarımı alanının mühendislik, kullanıcı deneyimi tasarımı gibi alanlarla birleşerek disiplinler arası ortak çalışmalar geliştirilmesine zemin oluşturduğu da görülmektedir. Giysi tasarımcıları bazı projelerde oluşturulan ekipler içerisine dahil edilmiştir. Örneğin “Space Dress” projesinde moda tasarımcısı Michiru Murakami'den destek alınmıştır. Tüm çalışmalarda çoğunlukla farklı disiplinlerden kişiler ile birlikte çalışılarak bu projelerin gerçekleştirildiği sonucuna varılmıştır.

Çalışmalarda yakınlık sensörleri, mikro denetleyici kart, iletken iplikler, pamuklu dokuma kumaşlar gibi ortak malzemeler kullanıldığı görülmektedir. Birden fazla projede kullanılmış olduğu görülen malzemeler; yakınlık sensörleri, Arduino uno, iletken iplik, iletken cırt cırt (Velcro), naylon ve pamuklu dokuma kumaştır. Projeler içerisinde kullanılmış olan diğer malzemeler; mikro fanlar, termal sensörler açma kapama düğmesi, GSR sensörü, düz panel hoparlörler, pnömatik mekânizma, Ping sensörü, kayıt/yeniden oynatma diyagramı, keçe, organze, yırtılmaya dayanıklı naylon, naylon iplik, QProx 113 dokunmatik sensör, led, mikro denetleyici olarak saptanmıştır. 3D yazıcı kullanılmış olan çalışmalarda termoplastik poliüretan ve VeroClear transparan malzeme kullanılmıştır. Etkileşimli giysi tasarımları projeleri tasarlanabilmesi için iyi seviyede giysi tasarımı ve teknoloji bilgisi ve malzeme araştırması gerekmektedir. Bu gibi çalışmalar; moda, teknoloji ve etkileşim tasarımı alanlarının kombinasyonundan oluşan "İleri Teknoloji Moda Tasarımı" (Fashiontech) alanının oluşumunu sağlamaktadır. Seçilmiş olan giysi formları ve uygulama teknikleri açılarından bakıldığında çalışmaların çoğunda elbise formu kullanılmış olduğu, elbiselerin de etek kısımlarından genişlemesi ile kullanıcıya alan oluşturmanın sağlanmaya çalışılmış olduğu tespit edilmiştir. Bu gibi çalışmaların hazır giyim endüstrisine uyarlanabilir olup olmadıkları her zaman akıllara gelen sorulardan biri olmaktadır. Eğer doğru bağlamlar içerisine yerleştirilebilirlerse hazır giyim endüstrisine de uyarlanabilirler. Bu çalışmada incelenen örnekler doğrultusunda elektronik cihazların giysiler içerisine gömülmesinin yaygınlaşabileceği öngörülebilmektedir.

Bir kavram doğrultusunda farklı alanlarda kullanılan teknolojilerin giysi ile birleştirilerek, giysiler aracılığı ile sosyal dışavurumlarda bulunulabildiği sonucuna varılabilmektedir. Teknolojinin insan bedeni ile giysiler aracılığı ile birleştirilmesi her zaman fonksiyonel bir amaç doğrultusunda gerçekleşmek zorunda değildir. Teknoloji ve insan bedeninin giysiler aracılığı ile birleşmesi ifade edilmiş bir amaç doğrultusunda da gerçekleştirilebilir.

*Dr. Öğr. Üyesi Gözde BURSALIGİL

E-posta: gozdebursaligil@gmail.com

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, İstanbul

Kaynaklar

- Çağlayan, H. (1994-2010). İstanbul Modern Sanat Müzesi. Eşkinat, E. (Ed.), *Hüseyin Çağlayan: 1994-2010 / Hussein Chalayan: 1994-2010 (s.66-67)*, İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Göregenli, M. (2005). *Çevre Psikolojisinde Temel Konular*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Göregenli, M. (2018). *Çevre Psikolojisi İnsan-Mekân İlişkileri* (4. Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Hall, E.T. (1969). *The Hidden Dimension*. NewYork: Anchor Books.

- Hasol, D. (2019). *Mimarlık Cep Sözlüğü* (6. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hrga, I. (2019). Wearable Technologies: Between Fashion, Art, Performance, and Science (Fiction), *Tekstilec*, 62(2), s.124-136. doi: 10.14502/Tekstilec2019.62.124-136.
- Kim, Y. (2010). Stir It On!: A Wearable Technology Art of Expressing Social Interaction in Public Space, *Korea Digital Design Journal*, 10(1), 408-417.
- Morval, J. (1985). *Çevre Psikolojisine Giriş*. (Çev. N. Bilgin). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Seymour, S.(2008). *Fashionable Technology-The Intersection of Design, Fashion, Science and Technology*, NewYork: SpringerWien.
- Sommer, R. (1969). *Personal Space*. NJ: Prentice Hall, Englewood Cliffs.
- Sözen, M., Tanyeli, U. (2010). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- **İnternet Kaynakları**
- http-1: Gao, Y. (2013). (No) Where (Now) Here. *Yinggao*. Erişim Adresi: <http://yinggao.ca/interactifs/nowhere-nowhere> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).
- http-2: De Gerssem, A. (2006). Life Dress. *Annamariacornelia*. Erişim Adresi: <http://www.annamariacornelia.com/Work/Life-Dress> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).
- http-3: TDK. (t.y). Mekân. *Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim Adresi: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).
- http-4: TDK. (t.y). Alan. *Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim Adresi: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).
- http-5: Almeida, T. (2005). Modes for Urban Moods – Space Dress. *Banhomaria*. Erişim Adresi: <http://www.banhomaria.net/spacedress.html> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).
- http-6: Webster, S.(2005). Barking Mad. *Suziwebster*. Erişim Adresi: <http://www.suziwebster.org/barkingmad.html> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).
- http-7: Gao, Y. (2006). Walking City. *Yinggao*. Erişim Adresi: <http://yinggao.ca/interactifs/walking-city/> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).
- http-8: Almeida, T. (2006). Yuga. *Banhomaria*. Erişim Adresi: <http://www.banhomaria.net/yuga.html> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).
- http-9: Almeida, T. (2006). Yuga. *Banhomaria*. Erişim Adresi: http://www.banhomaria.net/images/Y_4.jpg (Erişim Tarihi: 19.08.2022).
- http-10: Kim, Y. (2008). Stir it on. *Absurdee*. Erişim Adresi: <https://absurdee.com/gallery/stir-it-on/> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).
- http-11: Wipprecht, A. ve Casas, N. (2013). Smoke Dress. *Niccolocasas*. Erişim Adresi: <http://www.niccolocasas.com/SMOKE-DRESS> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).
- http-12: Wipprecht, A. (2012). Smoke Dress. *digart21*. Erişim Adresi: <http://www.digart21.org/art/smoke-dress> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).
- http-13: Gao, Y. (2017). Possible Tomorrows. *Yinggao*. Erişim Adresi: <http://yinggao.ca/possible-tomorrows/> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).
- http-14: McDermott, K. (2014). The Personal Space Dress. *Kthartic*. Erişim Adresi: <https://kthartic.com/index.php/wearables/urban-armor-2/> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).
- http-15: Wipprecht, A. (21 Aralık 2014). Spider Dress. *Vice*. Erişim Adresi: <https://www.vice.com/en/article/8qxd4p/coming-in-2015-a-dress-that-defends-itself-3/> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).
- http-16: Wipprecht, A. (2015). Spider Dress. *Anoukwipprecht*. Erişim Adresi: <http://www.anoukwipprecht.nl/#intro-1> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).
- http-17: Farahi, B. (2015). Cares of the Gaze. *Behnazfarahi*. Erişim Adresi: <http://behnazfarahi.com/caress-of-the-gaze/> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).
- http-18: Wipprecht, A. (28 Mayıs 2020). Proximity Dress. *Boudoirnumerique*. Erişim Adresi: <https://boudoirnumerique.com/magazine-en/proximity-dress-social-distancing-revisited-by-anouk-wipprechts-electronic-couture-59123?rq=proximity%20dress> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).
- http-19: Sher, D. (27 Mayıs 2020). Proximity Dress. *3dprintingmedia*. Erişim Adresi: <https://www.3dprintingmedia.network/anouk-wipprecht-social-distancing-proximity-dress/> (Erişim Tarihi: 19.08.2022).

Sanat – Tasarım Dergisi Makale Yazım Kuralları:

Dosya Formatı: : Makale MS Word Formatında, 1 basılı kopya yazar adı belirtilmiş, 1 basılı kopya yazar adı belirtilmemiş olarak CD kaydıyla birlikte gönderilmelidir

Sayfa Özellikleri

Sayfa Boyutu : A4 olmalı,
Kenar Boşlukları : Sol kenar 4 cm, sağ kenar 2 cm olmalı ve soldan hizalama yapılmalı,
Yazı tipi : Times New Roman olmalı,
Başlık : Kısa, anlaşılır, büyük harf olmalı, Türkçe ve İngilizce yazılmalı, Türkçe başlık üstte harfler 12 punto büyüklüğünde ve kalın olmalı, İngilizce başlık altta veya araç işaretiyle (/) ayrılmak suretiyle italik yazılmalıdır.
Alt Başlıklar : 12 Punto, kalın, kelimelerin baş harfi büyük olmalı,
Yazarlar : İsimler kısaltılmadan ve e-posta adresleri ile birlikte verilmeli,
Özet : En fazla 150 kelime, harfler 9 punto büyüklüğünde, 1 satır aralığında, Türkçe ve İngilizce olarak verilmeli,
Anahtar kelimeler : 3-7 anahtar kelime Türkçe ve İngilizce olarak verilmeli,
Metin harf büyüklüğü : 12 Punto olmalı,
Satır aralığı : Metinde 1,5; kaynaklar bölümünde 1 olmalı,
Alt başlıklar arası : 1 Satır aralığı olmalıdır.
Sayfa numarası : Sağ alt köşeye satır sonuna gelecek şekilde verilmelidir.
Yazım Kuralları : Yüksek Öğretim Kurulu (YÖK) ve Türk Dil Kurumu'nun öngördüğü yazım kurallara uygun olmalıdır.
Sayfa Sayısı : Gönderilen yazılar kaynakça ve ekler dahil 20 sayfayı aşmamalıdır.
Araştırma Desteği : Araştırma herhangi bir kurum tarafından destek görmüş ise, makalenin sonunda belirtilmelidir.
Lisansüstü Tez Makaleleri : Makale Yüksek Lisans veya Sanatta Yeterlik tezinden veya bu tezlerden alıntı yapılarak hazırlanmış ise, ilgili Enstitü ya da adına tez yapılan ve mukavele imzalanan özel veya resmi kuruluşlardan "yayınlanabilir" yazısının alınması ve Yürütme Kurulu'na iletilmesi gerekir.
Şekiller : Şekiller numaralandırılmalı; JPEG formatında ve 300 dpi çözünürlüğünde olmalı; şekil ile ilgili açıklamalar ve kaynak şeklin altına yazılmalıdır.
Tablolar : Tablolar numaralandırılmalı, açıklamalar ve kaynak tablonun üstüne yazılmalıdır.
Başka bir kaynak veya internetten alınan fotoğraf, şekil veya tablolar için yayıncısından/ilgili yazardan izin yazısı alınması ve makaleye eklenmesi, ayrıca parantez içinde, nereden alındıkları yazılmalıdır.

Atıf ve Kaynaklar

Atıflar : Metin içinde, APA formatında olmalıdır.
Kaynaklar : Makalenin sonunda, APA formatında, alfabetik sırada verilmeli, harfler 12 punto olmalı, satır aralığı 1 olmalıdır.
Kitap : APA formatında, Yazar soyadı, Yazar adının baş harfleri. (Yayın yılı), *Kitabın adı*. Basım yeri: Yayınevi. şeklinde verilmelidir.
Makale : APA formatında, Yazar soyadı, Yazar adının baş harfleri. (Yayın yılı), Makale başlığı. *Dergi adı*. Sayı(cilt numarası). sayfa numaraları şeklinde verilmelidir.
Ansiklopedi veya Anonim Eserler : APA formatında, Yazar adı yoksa ansiklopedi ya da kitabın adı, yılı, yayınevi yazılmalıdır.
İnternet kaynağı : APA formatında, sayfaya son erişim tarihi de belirtilerek verilmelidir.
Dipnot : Metin içerisinde parantez içinde numara verilerek yazılmalı, makalenin sonunda DİPNOTLAR başlığı altında verilmelidir.

İletişim:

Yukarıdaki kurallara göre yazılan makaleler posta yoluyla, e-posta yoluyla veya elden iletilmelidir.

Adres:

Sanat-Tasarım Dergisi
Marmara Üniversitesi - Güzel Sanatlar Fakültesi
Acıbadem Caddesi, Küçükçamlıca
34718 - Kadıköy - İstanbul

Tel: 0216 7774600
Faks: 0216 3391883
e-posta: sanat.tasarim@yahoo.com

Art – Design Journal Manuscript Formatting:

File Format : Article should be sent as a soft copy in MS Word format, as well as two hard copies, one including the author names and one without the author names.

Page Format

Paper Size : A4,
Margins : 4 cm for left margin, 2 cm for right margin and align left,
Font : Times New Roman,
Title : Short, clear, capitalized, 12 pt. font size, both in Turkish and English. English title should be italic and separated with a slash (/),
Subheadings : 12 pt. font size, bold, each word should start with uppercase letter,
Authors : Full names should be given with e-mail addresses,
Abstract : Max. 150 words, 9 pt. font size, 1 line spacing, both in Turkish and English,
Keywords : 3-7 keywords, both in Turkish and English,
Body font size : 12 pt.,
Line spacing : Body 1,5 line spacing; references 1 line spacing,
Spacing for subheadings : 1 line spacing,
Page numbers : Article should not pass 20 pages, including bibliography; page numbers should be given at bottom-right.
Spelling rules : Should be in accordance with the spelling rules set by Council of Higher Education (YÖK) and Turkish Language-Association (TDK),
Research funds : If the research is funded by an institution, it should be specified at the end of the article.
Graduate thesis articles : If the article is out of a graduate thesis, a document stating that “it can be published” should be obtained from related Institute (or the institution that the thesis is about),
Figures : Figures should have numbers; should both be in the Word document and in a separate “images” folder as JPEG with 300 dpi resolution; explanation and reference should be written under the figure,
Ex: *Figure 1..* Guido Reni, “Susanna and the Elders” (Image reference: <http://www....>)
Tables : Tables should have numbers, explanation and reference should be written above the table.
For images, figures or tables that are obtained from another resource or internet, a permit should be received from publisher/copyright holder and added to the article.

References and Bibliography

References : In the body, in APA style.
Bibliography : At the end of the article, in APA style, in alphabetical order, 12 pt. font size, 1 line spacing.
Book : In APA stlye, Author last name, Author first name initials. (Publication year), *Title*. Place of publication: Publisher.
Article : In APA style, Author last name, Author first name initials. (Publication year),*Title*, *Journal name*. Number(volume). page numbers.
Encyclopedia : In APA style.
Web reference : In APA style, including the date accessed.
Footnote / annotation : Numbers in parenthesis should be given in the body, footnote/annotation text should be given at the end of the article according to the numbers.

Contact:

Hard copies of the article written in accordance with the formatting rules should be sent via mail, soft copy of the article should be sent via e-mail.

Address:

Sanat-Tasarım Dergisi / Art - Design Journal
Marmara Üniversitesi - Güzel Sanatlar Fakültesi
Acıbadem Caddesi, Küçükçamlıca
34718 - Kadıköy - İstanbul
Tel: 0216 7774600
Fax: 0216 3391883
e-mail: sanat.tasarim@yahoo.com

MARMARA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SANAT -TASARIM DERGİSİ BAŞVURU FORMU

MAKALENİZİN BAŞLIĞI

Türkçe:

İngilizce:

GEREKLİ BİLGİLER

Makale Sahibinin; Sahiplerinin Adı-Soyadı, Ünvanı, Bağlı bulunduğu/ buldukları Üniversite

Yazışmaların Yapılacağı Adres

Cep Telefonunuz

Ofis Telefonunuz (Dahili Telefonunuz)

E-Mail Adresiniz

Akademik İlgil Alanlarınız

Makalenizle İlgili İngilizce ve Türkçe Anahtar Kelimeler

Ana Bilim Dalınız

Makalenizin Veriliş Tarihi:

Hakem Veritabanımıza Konunuzla İlgili Önerilebileceğiniz İsimler

1)

2)

Makalemin/ Makalemizin Daha Önce Başka Bir Dergiye Verilmediğini ve Hiçbir Yerde Yayınlanmadığını ve Telif Hakkı Talep Etmediğimi Taahhüt Ederim

İMZA

**MARMARA UNIVERSITY FINE ARTS FACULTY
ART – DESIGN JOURNAL SUBMISSION FORM**

TITLE of the ARTICLE

Turkish:

English:

INFORMATION

First and Last Name, Title, University/Institution of the Author/Authors

Address

Mobile Phone Number

Office Phone Number (Ext.)

E-mail address

Areas of Academic Interest

Keywords for Your Article, both in Turkish and English

Department

Date

Referee Suggestions for the Subject of Your Article

1)

2)

I declare that the article is not published anywhere, is not sent to anywhere else to be published and I do not request copyrights.

SIGNATURE



Güzel Sanatlar Fakültesi

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Acıbadem Caddesi, Küçükçamlıca, 34718, Kadıköy/İstanbul