

**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ**

**AKDENİZ UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS**

Yıl/Year: 2021 (Temmuz/July)

Sayı/Issue: 28, Cilt/Volume: 15

ISSN: 1307 - 9700

e-ISSN: 2458-9683

AKDENİZ SANAT

Akdeniz Sanat Dergisi Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yayın yapan hakemli bir dergidir. Yılda iki kez Ocak ve Temmuz aylarında yayınlanır.

AKDENİZ SANAT

The Journal of Akdeniz Sanat is a peer-reviewed journal of Akdeniz University, Faculty of Fine Arts. It is published twice a year (January-July).

**2021
ANTALYA**

İMTİYAZ SAHİBİ - PUBLISHER

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Adına
Prof. Dr. Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM

EDİTÖR - EDITOR

Dr. Öğr. Üyesi Babacan TAŞDEMİR

EDİTÖR YARDIMCISI - ASSISTANT EDITOR

Arş. Gör. Gunnar YAĞCILAR

YAYIN KURULU - EDITORIAL BOARD

Prof. Ayşegül İZER (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Prof. Dr. M. Fadıl SÖZEN (Akdeniz Üniversitesi)

Prof. Dr. Mehmet ÖZTÜRK (Marmara Üniversitesi)

Assoc. Prof. Arild BERG (Oslo Metropolitan Üniversitesi)

Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL (Akdeniz Üniversitesi)

Doç. Dr. Terlan MEHDİYEVA AZİZZADE (Akdeniz Üniversitesi)

KAPAK TASARIMI - COVER DESIGN

Dr. Öğr. Üyesi Bekir KİRİŞCAN

Arş. Gör. Gunnar YAĞCILAR

SAYFA TASARIMI - LAYOUT DESIGN

Arş. Gör. Gunnar YAĞCILAR

KAPAK GÖRSELİ ESER SAHİBİ - ARTWORK AT JOURNAL COVER

Öğr. Gör. Hande RASTGELDİ FERREIRA

KAPAK GÖRSELİ FOTOĞRAF - COVER PHOTOGRAPH

Öğr. Gör. M. Uluç CEYLANI

İLETİŞİM - CONTACT

Ad: Akdeniz Sanat

Kısa Ad: ASD

akdenizsanatdergisi@gmail.com

Telefon: +90 242 310 62 00

ADRES - ADDRESS

Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Akdeniz Sanat Dergisi Koordinatörlüğü

Dumlupınar Bulvarı 07058 Kampüs

Antalya / TÜRKİYE

DANIŞMA KURULU - ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Bülent Çaplı (Bilkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Zehra YİĞİT (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Selin TÜZÜN ATEŞALP (Marmara Üniversitesi)
Doç. Elif AĞATEKİN (Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi)
Doç. Fuat AKDENİZLİ (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Kemal TİZGÖL (Akdeniz Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Perihan TAŞ (İstanbul Kültür Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Şinasi TEK (Hacettepe Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Umut SÜDÜAK (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ersan OCAK (TED Üniversitesi)

BU SAYININ HAKEM KURULU - REVIWERS OF CURRENT ISSUE

- Prof. Dr. Ali TOMAK (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Ashlhan DOĞAN TOPÇU (Mersin Üniversitesi)
Prof. Dr. Banu Hatice GÜRCÜM (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Emine NAS (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Nur ONAT (Arkın Yaratıcı Sanatlar Ve Tasarım Üniversitesi)
Doç. Dr. Aylin GÜRBÜZ (Trakya Üniversitesi)
Doç. Banu BULDUK TÜRKMEN (Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Dr. Fuat AKDENİZLİ (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Dr. Funda KURAK AÇICI (Karadeniz Teknik Üniversitesi)
Doç. Dr. Hami Onur BİNGÖL (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi)
Doç. Dr. Nihan AKDEMİR (Altınbaş Üniversitesi)
Doç. Dr. Serpil YAYMAN ATASEVEN (Uşak Üniversitesi)
Doç. Dr. Sibel KARADUMAN (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Yüksel PİRAGON (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Doç. Dr. Zeliha KAYAHAN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Burcu ÖZYONAR ÇIRAK (Trabzon Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Gülsevım CAN GÜRBÜZ (Dumlupınar Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Güneş OKTAY (İstanbul Aydın Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Kıvanç AYCAN (Erciyes Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Lütfiye Başak ÖZDOĞAN (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Kemal KARAMAN (Uşak Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Neslihan ÖZTÜRK BÜTOW (Selçuk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Nuray ER BIYIKLI (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Özgür CEYLAN (Eskişehir Teknik Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Pakize KAYADİBİ (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Selçuk BİLGİN (Gazi Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Semra GÜR ÜSTÜNER (Marmara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Seyit Mehmet BUÇUKOĞLU (Maltepe Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Burcu ŞAHİN (İstanbul Gelişim Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep ERTUĞRUL (Anadolu Üniversitesi)
Dr. Öğr. Gör. Çimen BAYBURTLU (Marmara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Gör. Damla İŞBİLEN (Ege Üniversitesi)
Dr. Parisa SAHAFIASL (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Dr. Arş. Gör. Ali Murat VARLI (Kocaeli Üniversitesi)

167 - 168 **EDİTÖR YAZISI** - EDITORIAL

ARAŞTIRMA MAKALELERİ - RESEARCH ARTICLES

169 - 189 **Bir Sanatçı Kitabı: Anselm Kiefer'in Gilgamesh Miti**

An Artists' Book: Anselm Kiefer's Gilgamesh Myth

Melis SUCUOĞLU DOĞAN, Nevin YAVUZ AZERİ

191 - 205 **Ortam Odaklı Sanat Bağlamında Sandy Skoglund'ın Kurgu Mekânları**

The Imaginary Spaces Of Sandy Skoglund Within The Context Of Site-Specific Art

Sadık ARSLAN

207 - 226 **Japon Moda Kimliğinde Kültürel İzler**

Cultural Traces In Japanese Fashion Identity

Ayşe FIÇICIOĞLU

227 - 254 **Kitap Kapağının İki Yüzü**

Two Sides Of The Book Cover

Turan ASAN

255 - 267 **Francis Bacon'un "Otoportre İçin Çalışma" Adlı Resimleri Üzerine Bir İnceleme**

A Review On Francis Bacon's Paintings 'Study For Self-Portrait'

İrfan DÖNMEZ

269 - 286 **Camaltı Resim Sanatına Güncel Yaklaşımlar**

Current Approaches To Reverse Glass Painting

Emel GÜRAY

287 - 289 **Akdeniz Sanat Dergisi Bilimsel Etik Sözleşmesi**

The Journal of Akdeniz Sanat Scientific Ethical Agreement

290 - 294 **Akdeniz Sanat Dergisi Yayın ve Yazım Kuralları**

The Journal of Akdeniz Sanat Publishing and Spelling Rules

EDİTÖR YAZISI

Değerli okurlarımız,

Akdeniz Sanat'ın 28. Sayısını her zaman olduğu gibi zamana riayet kuralına titizlikle uyarak ve bir dizi yenilik ile sizlerin beğenisine ve değerlendirmesine sunuyoruz. Öncelikle bu sayımızın kapak görselinde değişikliklere gidildiğini belirtmek isteriz. Bu değişiklik kapsamında, kapak sırtında kapak görseline uygun bir renk kullanılarak sırt bilgileri belirginleştirilmiştir. Buna ek olarak, kapak görselindeki tipografik unsurların özellikleriyle kapak üzerindeki yerleşimlerinde birtakım değişiklikler yapılmıştır. Ayrıca ve daha önemlisi, dergimizin akademik kalitesinin bir göstergesi olarak hemen her sayımızda vurguladığımız üzere nitelikli akademik dizinlere dahil olmak adına çabalarımız sürmekteydi. Bu amaçla, üç yıla yakın bir süredir özveri ile sürdürdüğümüz çalışmalarımızın meyvelerini vermeye başladığı bilgisini sizlerle paylaşmaktan büyük kıvanç duyuyoruz. Bilindiği üzere dergimiz, 2019 yılındaki sayılarımızdan itibaren EBSCO Host veri tabanına dahil olmuştu. 28. sayımızla birlikte ise dergimiz, TR Dizin veri tabanına da kabul edilmiştir. Bu başarıda yazarlarımız ve çok değerli hakemlerimiz ile editör grubuna gerekli desteği vermekten hiçbir zaman imtina etmeyen saygıdeğer dergi yöneticilerimizin payı büyüktür.

Bu sayımızda altı makale yer almaktadır. Bu makalelerin ilkinde, Meliz SUCUOĞLU DOĞAN ve Nevin YAVUZ AZERİ imzası bulunmaktadır. Yazarlar çalışmalarında sanatçı kitaplarını konu almışlardır. Makalede, konuyla ilgili eserleriyle öne çıkan ve özellikle mitolojik unsurlara çalışmalarında yer veren Kiefer'in eserleri incelenmektedir. Çalışmada Kiefer'in kendine özgü bir kolaj tekniği geliştirdiği, en belirgin özelliğinin yüzeyde yarattığı katmanlar olduğu, buna rağmen ilgili literatürde bu ve benzeri katkılarının yeterli düzeyde ele alınmadığı bulgulanmıştır. İkinci makalemiz Sadık ARSLAN tarafından kaleme alınmıştır. Yazar makalesinde Sandy Skoglund'un eserlerini ortam odaklı sanat bağlamında değerlendirmektedir. Uygulamaları detaylı bir biçimde irdelenen sanatçının tamamen kendi inşa ettiği kurgu mekanlarla ilgili alanda özgün bir yere sahip olduğu vurgulanmıştır. Çalışma, ilgili sanatçının eserlerinde gerçek ile gerçeküstü arasında bir ikileme odaklanıldığı, ayrıca sıklıkla işlenen insan ve hayvan türlerinin karşılaşması konusunda, bu iki türün birbirine fazlasıyla yabancılaştığı temasının işlendiğini savlamaktadır. Üçüncü makalemiz Japon moda kimliğinde yerel kültürel unsurların rolünü sorgulamaktadır. Ayşe FIÇICIOĞLU'nun kaleme aldığı yazıda, moda kimliği ile kültürel unsurların etkileşiminin her ülkenin moda kimliğinde önemli olduğu, ancak bu konuda Japon modasının ayrı bir yere sahip olduğu vurgulanmaktadır. Buna göre, söz konusu moda kimliğinin ortaya çıkışında teknolojik yenilik ve yerleşik kültürel pratiklerin özgün bir bileşimi büyük rol oynamaktadır. Öne çıkan bir dizi Japon moda tasarımcısının da ayrıca ele alındığı makalede, Zen felsefesi, kimono ve samurayların zarafeti gibi yerel değerler ile küresel değer ve pratikleri yeni yaklaşımlarla birleştiren Japon moda tasarımının ayırt edici yönleri vurgulanmaktadır. Dördüncü makalemiz Turan ASAN tarafından kaleme alınmıştır. Kitap kapakları konusunu tasarım, reklamcılık, pazarlama ve bilgi vermek gibi işlevler açısından ve bir bütün olarak ele alan çalışmada, nitel bir araştırma süreci izlenmiştir. Çalışmada, kitap kapaklarının

ön ve arka yüzlerinin işlevleri, hedef kitlesiyle ilişkisi, kapak tasarımının günümüzde artan önemi ve sanatsal bir ürün olarak özellikleri gibi pek çok konu ele alınmaktadır. Yazıda kitap tasarım sürecinde yer alan ve yaratıcı ekibin üyesi bulunanların tamamının reklam ve bilgi verme işlevlerini anlamalarının önemli olduğu savunulmaktadır. Tasarımcıların görüşlerine atıfta bulunulan çalışmada ayrıca, kitap kapağının kitabın tüm içeriğine dair olmaktan çok merak ve ilgi uyandırıcı bir tarzda tasarlanmasının önemli olduğu da iddia edilmektedir. Beşinci makalemizin yazarı ise İrfan DÖNMEZ'dir. Yazıda, İngiliz ressam Francis Bacon konu edilmiştir. Makalede, incelenen sanatçının otoportre resim türüne yeni bir bakış getiren "Otoportre için Çalışma" başlıklı resimleri incelenmiştir. Kronolojik bir sıra gözetilerek ikonoloji ve ikonografi yaklaşımlarıyla incelenen resimlerde varoluş ile ilgili düşüncelerin izleri aranmaktadır. Sonuç olarak, ilgili sanatçının otoportreyi kendi hayatındaki motiflerle yeniden ele aldığı, var olmanın gelip geçiciliği, hareketliliği ve başkalaşımından yola çıkarak zaman ve mekânda akışkan halde bulunan ve sürekli olarak dönüşen bir otoportre anlayışını geliştirdiği savlanmıştır. Altıncı ve son makalemiz ise Emel GÜRAY tarafından kaleme alınmıştır. Camaltı resim sanatının konu edildiği çalışmada, yerli ve yabancı pek çok sanatçının eserleri incelenmiş, geleneksel uygulamalar ile deneysel uygulamalar arasındaki farklara değinilmiştir. Bu bağlamda yurtiçindeki sanatçıların ilgili alandaki genel eğilimleri ile yurtdışındaki örnekler arasındaki farklar da ele alınmış, ilgili sanat alanı çok yönlü bir biçimde ve geniş bir perspektiften değerlendirilmiştir.

Görüldüğü üzere önceki sayılarımızda olduğu gibi bu sayımızda da resim sanatından kitap tasarımına ve modağa geniş bir yelpazede, niceliğinden ziyade niteliği ile öne çıkan bir içerik sunuyoruz. Bugüne kadar olduğu gibi bundan sonra da ve hatta daha güçlü bir biçimde içerik açısından gelişimimiz yönünde yazarlarımız ve hakemlerimiz ile yakın bir şekilde çalışmayı sürdüreceğiz. Bu amacı gerçekleştirmek amacıyla, Ocak 2022 sayımız için dergimize yayınlanmak üzere gönderilecek yazılarla ilgili bir dizi yeni uygulamayı ve kuralı hayata geçirmeyi planlıyoruz. Tüm bu söz konusu yeni uygulamaları ve kuralları Dergipark sistemindeki sayfamızdan ve Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi resmi web sitesinde ilgili kısımdan siz değerli okur ve yazarlarımızla paylaşacağız. Dahil olduğumuz akademik dizinlerde kalıcı olabilmek ve de nitelikli uluslararası dizinlerde yer alabilmek için titizlikle sürdürdüğümüz çalışmalarımızın daha da yüksek bir ciddiyetle devam etmesini zorunlu görüyor ve değerli paydaşlarımızın bu yöndeki katkılarını bekliyoruz. Sonraki sayımızda görüşünceye dek sağlık ve mutluluk dileriz.

Babacan Taşdemir
29 Temmuz, 2021
Antalya

BİR SANATÇI KİTABI: ANSELM KIEFER'İN GILGAMIŞ MİTİ

MELİS SUCUOĞLU DOĞAN

NEVİN YAVUZ AZERİ

ÖZ

Sanatçı kitaplarının modern sanat akımlarının etkisiyle 20. yy.'da önem kazanmaya başladığı ve Yeni Dışavurumculuk (Neo-Expresyonizm) akımının önemli temsilcilerinden olan Anselm Kiefer gibi çeşitli sanatçıların da bu alana yöneldikleri görülmektedir. Kiefer İkinci Dünya Savaşı'nın etkilerini yansıttığı eserleri ile tanınmaktadır. Savaşın yıkıcılığını ve tahribatını konu alan sanatçı aynı zamanda mitoloji, doğu mistisizmi ve felsefe gibi farklı alanlarla da ilgilenmektedir. Bu ilgisinin ışığında mitolojik unsurları sanatına konu edinen sanatçı, 1980'li yıllarda üretmiş olduğu "Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III" (Gilgamesch und Enkidu im Zedernwald III) adlı eserini sanatçı kitabı olarak yayınlamıştır. Bu çalışma kapsamında sanatçı kitaplarının ortaya çıkış süreciyle birlikte modern sanatçıların sanatçı kitabı üretme sürecine ve Kiefer'in üretmiş olduğu sanatçı kitaplarına değinilmiştir. Kiefer'in "Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III" adlı eseri çerçevesinde Gılgamış mitosuna ile kurduğu bağ mitolojik unsurlar ile analiz edilmeye çalışılmış, mitosun özünde yer edinen temel kavramlar üzerinden oluşturulan malzeme dili incelenmiş, kitaptaki eserler "sanatçı merkezli yaklaşım" ve "yapıt merkezli yaklaşım" yöntemi ile analiz edilmeye çalışılmıştır.

Bulgular sonucunda sanatçı kitaplarının sanatın çeşitli ifade biçimleri ile birleşerek yeni bir disiplin alanı oluşturduğu görülmüştür. Bu değişim, sanatçı kitaplarının sanat eseri olarak kabul görmesini sağlamıştır. Eserlerinin biricik olma özelliği ile Kiefer sanatçı kitaplarının önemli temsilcilerinden biri haline gelmiştir. Buna rağmen sanatçının kitap eserlerinin literatürde yeterince yer edinmediği gözlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Anselm Kiefer, Sanatçı Kitabı, Gılgamış, Mit, Çağdaş Sanat.

* Bu çalışma, 2020 yılında Doç. Nevin YAVUZ AZERİ danışmanlığında tamamlanan "Gılgamış Mitosunu Günümüz Sanatı Üzerinden Yeniden Okumak" başlıklı Sanatta Yeterlik Tezi esas alınarak hazırlanmıştır.

** Araştırmacılar çalışmaya eşit oranda katkıda bulunmuşlardır. Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

Sanatta Yeterlik Mezumu, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, melis-sucuoglu@hotmail.com, ORCID ID 0000-0001-6183-2941
Doçent, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, nevinavuz@akdeniz.edu.tr, ORCID ID 0000-0001-5507-3715
Araştırma Makalesi, **Makale Gönderim:** 29.05.2021, **Makale Kabul:** 28.07.2021, **DOI** 10.48069/akdenizsanat.944425

AN ARTIST'S BOOK: ANSELM KIEFER'S GILGAMESH MYTH

MELİS SUCUOĞLU DOĞAN

NEVİN YAVUZ AZERİ

ABSTRACT

It has been observed that various artists, primarily including Anselm Kiefer, a distinguished artist of Neo-expressionism, started having an interest to artists' books becoming more popular throughout the 20th century under the influence of modern art movements. Known for his works reflecting the effects of the Second World War and focusing on the devastation and destruction of war, Kiefer is also interested in different fields such as mythology, eastern mysticism, and philosophy. Within this scope, integrating mythological elements into his artistic works, the artist published his work "Gilgamesh and Enkidu in the Cedar Forest III" (Gilgamesch und Enkidu im Zedernwald III), produced back in 1980s, as an artist book. In the scope of the paper, a group of issues are dealt with, including emergence of artists' books, production process of artists' books, and books produced by Kiefer himself. The connection with the myth of Gilgamesh formed around the Kiefer's work, "Gilgamesh and Enkidu in the Cedar Forest III", is studied referring to mythological elements. Besides, the material language created through the basic concepts of the myth is also explored. For the analysis of the artworks in the book, the methods of "artist-centered approach" and "work-centered approach" are employed.

The study concludes that, artists' books, as a peculiar combination of various artistic ways of expression, forms a new field of discipline. This has led artist's books to be recognized as work of art. And thanks to the uniqueness of his works, Kiefer has become one of the distinguished representatives of artists' books. Nevertheless, it has also been observed that his works are not sufficiently recognized in the related literature.

Keywords: Anselm Kiefer, Artists' Books, Gilgamesh, Myth, Contemporary Art.

* This study was prepared on the basis of the Thesis of Proficiency in Art titled "Re-reading epic (Myth) of Gilgamesh through today's art", which was completed in 2020 under the supervision of Associate Professor Nevin YAVUZ AZERİ.

1. GİRİŞ

Dünya tarihinde ilk edebi literatür olma özelliği gösteren ve önemli bir yere sahip olan Gılgamış Destanı belirli dönemlerde sanatçıların araştırma konusu olmuş; destan içinde yer alan imgeler görsel bir ifade aracı olan resim sanatı ile de yansıtılmıştır. 1700 ve 1800'lü yıllarda gün yüzüne çıkarılan ve arkeolojik bir değer olarak da önem arz eden destan, günümüzde hala insan - kültür - doğa etkileşimini yansıttığı için dikkat çekmektedir. Bu sebeple özellikle 1960'lı yıllardan sonra çağdaş bir anlatım dili kullanan sanatçıların bu konuyu kavramsal bağlamda ele aldıkları görülmektedir. Bu araştırmada; 20.yy sanatçısı Anselm Kiefer örnek sanatçı olarak seçilmiş; önemli görülen bazı sanatçı kitapları ele alınmıştır. Ulusal ve uluslararası literatür araştırmalarında sanatçının tuval yüzeyine yapılan eserleri çeşitli analiz yöntemleri kullanılarak; makale, tez, kitap vb. yayınlarda analiz edilmişken, sanatçının 'sanatçı kitapları' üzerine yeterli araştırma bulunmadığı tespit edilmiştir. Bu sebeple bu araştırma, sanatçı kitapları çerçevesinde sınırlandırılmıştır. Araştırmanın ana temasını oluşturan Gılgamış mitosu ise sanatçının bu konuda ele aldığı ilk sanatçı kitabı olma özelliğini göstererek önem arz etmektedir. Literatürde tespit edilen bu boşluğu doldurmak amacı ile sanatçının "Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III" adlı eseri örnek eser olarak seçilmiş ve detaylı bir araştırma yapılmıştır.

Kiefer'in sanatçı kitaplarını ve onu sanatçı kitabı üretmeye iten sebepleri daha doğru analiz edebilmek için araştırmanın birinci bölümünde sanatçı kitaplarının ortaya çıkış süreci, hangi amaçla kullanıldığı ve nasıl dönüşüme uğradığı araştırılmış, sanat tarihinde önemli bulunan temsili sanatçılara yer verilmiştir. İlerleyen bölümlerde ise bu dönüşüm sonucunda günümüz sanatçı kitaplarının temsiline önemli bir yere sahip olan sanatçı Anselm Kiefer'in önem arz ettiği görülen belirli sanatçı kitaplarına yer verilmiştir. Çağdaş sanattaki mit göstergelerini net olarak okuyabildiğimiz "Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III" adlı sanatçı kitabı sembolik yorumlar esas alınarak incelenmiştir. Ele alınan eserin klasik sanat üretimi pratiklerinden farklı olması sebebi ile analiz yöntemi olarak "sanatçı merkezli yaklaşım" ve "yapıt merkezli yaklaşım" yöntemi tercih edilmiştir. Çalışmanın ortaya çıkış sürecinde ulusal ve uluslararası tez, makale, kitap vb. yazılı ve görsel kaynaklar araştırılmış, internet üzerinden önem arz eden müze ve galeri veri tabanlarından faydalanılmıştır.

Binlerce yıllık geçmişi olan kitap, en genel tanımıyla yazılı ve basılı kâğıt yapraklarının bir araya getirilmesi hali olarak bilinmektedir. Önceleri farklı malzemeler kullanılsa da kâğıt formu siyasal ve dinsel bilgi aktarımında daha kullanışlı bir form olmuştur. Matbaadan önceki süreçte elle yazılmış ve hatta bazen görsele ihtiyaç duyulmuş olmakla birlikte tek ve özel oluşuyla sadece belli bir kesime hitap etmiştir. Süreçte kitabın varoluşuna katkıda bulunan matbaacılar, ciltçiler, tasarımcılar ve ressamlar farklı materyal ve teknik arayışlara gitmiş ve kitabın etkisini genişletilerek yaygınlaştırmışlardır. Kitabın formu, biçimi, basım ve üretim tekniklerindeki geleneksel yapısı değişim göstermiş ve sanatçılar için de yaratıcı bir ifadenin oluşunda yeni bir malzeme ve zemin olmaya başlamıştır. Sanatçı seçtiği malzemenin de katkısıyla kendi ifadesini destekleyen kitap formundan tamamen uzaklaşmadan deneysel bir sanat formuna dönüştürmüştür. Bu durum konumuz olan sanatçı kitaplarının ortaya çıkışına da zemin hazırlamıştır. Sanatın çeşitli dallarında birçok sanatçı kendi özgün dilini yaratabilme arzusu içerisinde kendi kitabını yaratma arayışına girmiştir. Sanatçı kitapları, sanatçılar tarafından tasarlanan, basılan

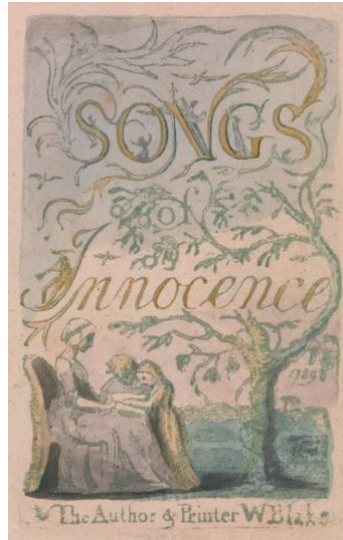
veya elle üretilen ve içeriği de kitap biçimiyle şekillenen üretimler olmuştur. Sanatçı temelde ifadesini doğrudan “kitap” oluştaki malzemeye yüklemiş ve ona taşıyıcılık yaptırmıştır.

Bu arayışın 20.yy ile birlikte farklılaşması ve günümüzdeki haline dönüşmesi sanatın da kırılma dönemi ile eşzamanlılık göstermektedir. Sanatçıların kendi sanat ifade biçimlerinde alternatif arayışlara girmeleri, savaş dönemlerinin getirdiği ekonomik sebepler, yer yer galerilerin sanatçıları karşısındaki tutumları sanatçı kitaplarının şekillenmesinde etkili olmuştur. Sanatçılar bir şekilde kitabın formuna sadık kalarak içeriğinde kendi plastik dillerini yansıtmaya amacı gütmüşlerdir. Bu amaç bazen bir sergi kataloğu bazen de eserin kendisi olma amacı ile yapılmıştır. Geçmişten günümüze sanatçı kitapları incelendiğinde özellikle çağdaş sanatçıların ürettiği kitaplar hem biçim hem de içerik olarak farklı bir noktada yer almaktadır. Bu farklılıkları anlamak için ilk önce sanatçı kitaplarının ortaya çıkış sürecinin incelenmesi gerekmektedir.

2. SANATSAL BİR ÜRETİM OLARAK KİTAP

Kitaplar kendi malzemesinin temel bir formatı içinde bilgiyi belgeleyen ve aktaran taşıyıcılarıdır. Sanatçı kitaplarında ise, sanatçı tarafından kitap formatı saklı tutularak sanatsal bir ifade oluşturma ve ortaya sanatsal bir ürün koyma amacı vardır. Tarihsel süreçte ilk örnek olarak 1700'lerin sonu ve 1800'lerin başında üretim yapan İngiliz sanatçı William Blake, muhtemelen günümüzdeki çağdaş sanatçı kitaplarını hazırlayan öncü sanatçı olma özelliği taşımaktadır. Blake, şair, ressam ve aynı zamanda baskı sanatçısıdır. Sanatçı kitabını ilk defa oluşturmasının temelinde, görsel ve yazılı eserleri bir arada gösterme isteği yatmıştır. Geleneksel formatta kitaplar üretirken bu iki unsuru aynı sayfa üzerinde gösterme konusunda kararlı olmuş ve sonunda bu birleşmeyi mümkün kılan baskı tekniğini geliştirmiştir (Palacios, 2019).

“Blake ile eşinin 1789 yılında birlikte oluşturmaya başladıkları Songs of Innocence and of Experience (Masumiyet ve Deneyim Şarkıları) isimli kitabı, sanat kitabı anlamında önemli bir çalışmadır. Bu kitap, bir sanatçının metnini kendisinin yazdığı, resimlemelerini kendisinin yaptığı ve çoğaltılmasını üstlendiği ilk örneklerden biri olması bakımından da sanatçı kitaplarının öncülerinden sayılmaktadır” (Akdenizli, 2015, s. 50).



Şekil 1: William Blake, Songs of Innocence başlık sayfası, 1789, Yale İngiliz Sanat Merkezi, Paul Mellon Koleksiyonu.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artists/william-blake-39/blakes-songs-innocence-experience>

Blake, resimli metinlerin üretimini kendi kontrolü altına almanın bir yolunu aramış, böylece ticari yayıncılardan ve tipo matbaacılarından bağımsız olarak kendi yayıncısı olmayı başarmıştır. Bu özgürlük sanatçı kitabının oluşumunun anahtarı niteliğindedir (Palacios, 2019). Kitabının içeriğinde şiirleri yanı sıra hayvan bitki görünümleri oldukça çocuksu ve basit ritimlerle gösterilmiştir. Tüm bunlar gerçekte inanç sisteminin temsili ve politik anlayışının öz eleştirisi niteliğindedir. Metni, resmi ve ciltleme sistemi tamamen kendine ait bir kitabın sanatçısı olarak sanatsal üretiminin yapıldığı ilk kitap olarak gösterilmektedir.

Sanatçı kitapları, 20. yy'a gelindiğinde ortaya çıkan "Livre d'artiste" terimi sebebi ile bir anlam karmaşası içine girer. Anlam olarak ikisi de sanatçı kitabı anlamına geldiği için aradaki farkları görmek için "Livre d'artiste" terimini incelemek gerekmektedir. Livre d'artiste'in ilk örnekleri, 1890'ların ortalarında Parisli sanat tüccarı Ambroise Vollard ve Daniel-Henry Kahnweiler gibi isimler tarafından başlatılan bir yayın kuruluşu olarak ortaya çıkmıştır. Bu akım, görsel sanatlar veya şiir dünyasında yükselen veya bilinen bir yıldızın adını taşıyan lüks edisyonları pazarlamayı fırsat gören diğer editörleri cezbetmiştir. Livre d'artiste, 19. yüzyılda büyüyen sanat piyasasının yanı sıra endüstriyel büyüme, sermaye birikimi ve kaliteli tüketim mallarına iştahı olan eğitilmiş bir üst orta sınıfla gelişen diğer lüks piyasalardan yararlanmıştır. Bu kitapların piyasası, resim, çizim ve heykel piyasasının bir uzantısı olarak gelişmiştir (Drucker, 1995, s. 3).

Livre d'artiste'nin ilk temsilcilerinden biri, Paul Verlaine tarafından 1900 yılında Paris'te yayınlanan 'Parallèlement' şiirlerinden oluşan bir derlemeyi resmetmesi için Pierre Bonnard'ı görevlendiren tüccar Ambroise Vollard'dır. Üretilen işler özel baskı makineleri kullanılarak yüksek kalitede kâğıtlara basılmış sınırlı baskılardır. Genellikle sayfaları rahat gösterebilmek için veya farklı ciltleme talepleri için birleştirilmemiş ve ciltlenmemiştir (Artists' Books, t.y., 4. paragraf). Livre d'artiste'nin daha çok yayınevi sahipleri tarafından yönlendirilerek basılan kitaplar olarak tanımlanması daha doğru olacaktır. Belirli bir kesime hitap eden pahalı ve lüks kitaplardır. Sanatçı kitapları ise -*artists' book*- daha çok sanatçının kendi istediği üzerine ürettiği ve tasarımından tamamen kendisinin sorumlu olduğu, sanat nesnesi olarak tanımlanabilen üretimlerdir. Altında yatan esas amaç ise daha geniş kitlelere hitap edebilmektir. Herkesin kolaylıkla ulaşabileceği, üretilirken kullanılan materyallerin tamamen sanatçının estetik kaygısı ise belirlendiği, yüksek fiyatlandırma yapılmayan, genel olarak el yapımı olduğu için de az sayıda üretilen kitaplar olarak tanımlanması doğru olacaktır.

20. yüzyıla gelindiğinde sanatçı kitapları o dönemin avangart eğilimlerin söylemlerinden ve sanat içeriklerinden çok etkilenmiştir. Kitabın geleneksel yapılanması olan söz dizimi, tipografisi, resim ve düzeni değiştirilmiştir. Tüm bu elemanlar sanatçının kendi yorumuna dâhil ettiği bir şekle bürünmüştür. Fluxus başta olmak üzere, Kübizm, Dadaizm, Fütürizm, Sürrealizm, Kavramsal Sanat gibi sanat akımlarında sanatçıların kendilerine özgün bir dil geliştirdikleri ve çeşitli yazar ve şairlerle bir araya gelerek sanatçı kitapları oluşturdukları görülmektedir. Kokoschka, Matisse, Miro, Gauguin, Picasso, Dali, Lautrec, Chagall, Braque, Beuys, Sol LeWitt, Kiefer, Baselitz, Dieter Roth, Ed Ruscha bu sanatçılardan bazılarıdır.

Geleneksel sanat hareketinin kırılma noktası olarak görülen bu yüzyılda sanatçıların yenilik arayışına girmiş olmaları sanatçı kitaplarını da destekler nitelikte olmuştur. Castleman (1994), *A century of Artists' Books* kitabında Picasso'dan şu şekilde söz eder; Özellikle 20.yy'da başka

hiçbir sanatçı Pablo Picasso'dan daha fazla sanatçı kitabı üretmedi. 1927'de, Minotaur'u gösteren birçok çalışmasını yapmadan önce, Picasso - boğa güreşi sanatı - 'nı resmetmeye çalıştı, ancak baskıları hiçbir zaman tamamlamadı. İspanyol Picasso için boğa ve atın karşılaşması, onun hayal gücünün sözlüğünde merkezi bir unsurdur. Sürrealistlerin favori mitolojik canavarı Minotaur'un imajı, sanatsal kelime dağarcığında önemli bir yerdedir. Bu durum Albert Skirra'nın dergisi Minotaure'nin (1933) kapağının yapımıyla başladı ve şimdi Modern Sanat Müzesi koleksiyonunda yer alıyor.



Şekil 2: Pablo Picasso, Spanish, 1. Edisyon, 57.5 x 38.5 cm, Japon kağıdı üzerine şekerle karıştırılmış çini mürekkebi ile gravür
Kaynak: Modern Sanatlar Müzesi, New York. Louis E. Stern Koleksiyonu (Castlemen, 1994, s. 126).

Kavramsal sanat, pop art ve minimalist sanat oluşumlarının devreye girmesiyle birlikte fikirlerin çatıştığı ve estetik kavramların ve malzemelerin birleştiği zemin diğer tüm sanat formlarında olduğu gibi sanatçı kitaplarında da kendini göstermiştir. Özellikle politik fikirlerin ve soyut kavramlarında ifade edilebildiği imge, yazı, fotoğraf ve bazı materyallerin bir arada kullanılabilirdiği yerler olmuş ve bunlar kitap formunu zorlayan heykel, düzenleme niteliğine de bürünebilmiştir.

Sanatsal bir üretime dönüşen kitaplar zamanla multidisipliner bir sanat olma yolunda sanatçılar, galericiler, yayıncılar tarafından alternatif merkezlerle desteklenmiş ve yaygınlaşmasına destek verilmiştir.

60'lar sonrası başlayan Fluxus, Mail Art gibi akımlarla birlikte çok daha çabuk üretim ve dolaşım döneminin başladığını söylemek mümkün. Lucy Lippard, Sol Lewit bu alanda çok önemli isimlerden. Başlangıcındaki o elitist tavır, bu tarihlerden itibaren sivilleşiyor. Küçük fanzinler, setler, serigrafi yöntemi ile yapılmış kitapçıklar gibi bir an evvel, çabucak dolaşıma girecek üretimler başlıyor. Bu dönemde yapılan iş illa ki politik olmak zorunda değil, çok daha geniş bir uygulama alanı bulması açısından belirleyici (Serttaş, 2009).

1960'lı yıllarda kavramsal dili yanı sıra popüler kültürün imajları yine kolay üretilebilen teknik dili ile sanatçı kitaplarında yerini almış ve birçok sanatçı da örneklerini görmek mümkün olmuştur. Bunlardan 1960'larda İsviçreli-Alman sanatçı Dieter Roth (1930-98) ve Amerikalı sanatçı Ed Ruscha (1937-), sanatçı kitaplarının türünün temeli olarak kabul edilen kavramsal eserler yaratmıştır. Ruscha 1962'de, Los Angeles'tan Oklahoma Şehrine kadar yol boyunca 26 benzin istasyonunun fotoğrafını içeren 'twenty-six gas station' adlı kitabının ilk baskısını yayınlamıştır. Kitap, önceden var olan fotoğrafların çoğaltılması için bir araç olarak değil, kendi başına bir sanat eseri olarak tasarlanmıştır. Ruscha bunun gibi bir seri kitap yapmıştır. Amacı

ise sanatı bilinçli bir şekilde daha büyük bir kitleye ulaştırmak ve daha ucuza erişilebilir yapmaktır. (Artists' Books, t.y., 5.paragraf).



Şekil 3: Dieter Roth, Renkli çalışma sayfalarından kesilmiş fildişi dokuma kağıt üzerine renkli ofset litograflar., 20.2 x 20 cm.
Kaynak: Modern Sanat Müzesi Kütüphanesi, New York (Castlemen, 1994, s.162).



Şekil 4: Ed Ruscha, Twentysix Gasoline Stations 1963, 3. Edisyon, 1969.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>.

1970 ve 80'li yıllara gelindiğinde sanatçıların sanatçı kitabı üretmesinin temelinde daha çok kendilerini ifade etme amacı olduğu gözlemlenmektedir. Sanatçılar litografi, gravür, fotoğraf baskısı gibi tekniklerden yardım aldıkları gibi kolaj tekniğini kullanarak da eserlerine çeşitlilik sağlamıştır. Bu kitaplar çeşitli boyutlarda olabilir. Kendilerini her türlü materyali kullanmakta özgür bırakmışlardır. Bu çalışmalar genellikle tek üretim oluğu için benzersiz çalışmalar olarak kabul edilmiştir. Tabi ki bazıları sınırlı sayıda çoğaltılma ya da kopyalanma iznine sahip olabilmiştir. "Sanatçı kitabı, sanatçıların sosyal ve politik fikirleri ifade etmeleri ve devrimi teşvik etmeleri için önemli bir araç haline geldi. Marinetti gibi Avrupalı avangart sanatçılar, yalnızca dili ve tipografiyi değil, aynı zamanda kitabın kendisini de yapıbozuma uğrattı" (Cinelli, 2006, s. 27).

Bugün en büyük sanatçı kitap koleksiyonuna İngiltere'deki Ulusal Sanat Kütüphanesi sahiptir. Koleksiyonun kapsamı uluslararasıdır ve özellikle Britanya Adaları ve Amerika Birleşik Devletleri'nden örneklerde güçlüdür. Kütüphane ayrıca diğer Batı Avrupa ülkelerinden önemli birikimlere ve ayrıca Rusya, Avustralya, Latin Amerika, Japonya ve diğer bazı ülkelere de sahiptir (Artists' Books, t. y., 8. paragraf).



Şekil. 5: Beppe Kessler, Filmboekje, Artists' Book 1987, National Art Gallery.

Kaynak: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1290100/filmboekje-artists-book-kessler-beppe/>.

3. KIEFER VE SANATÇI KİTAPLARI

Bu çalışmanın ana konusunu oluşturan sanatçı Anselm Kiefer ve 'Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III' adlı eserini incelemeyen önce sanatçının dönemine ve sanatçı kitaplarına değinmek doğru olacaktır. Yeni Dışavurumculuk (*Neo Ekspresyonizm*) akımı içerisinde olan ve Avrupalı sanatçılar içerisinde de önemli bir sanatçı olarak nitelendirilen Anselm Kiefer, 1945 yılında İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarında Almanya'da doğmuştur. Doğduğu topraklar ve savaşta arda kalan kalıntılar onun sanat yaşamını şekillendiren kaçınılmaz bir olgudur. Büyürken tanık olduğu yıkımlarla dolu ortam, toplumsal olarak ülkenin verdiği mücadele ve tabii ki ekonomik etmenler sanatçının bilinçaltında şekillenip bugünkü eserlerinin ortaya çıkmasına zemin oluşturmuştur. Eserlerinin temelinde Almanya'nın savaş tarihinin, Nazi dönemi politikasının etkilerinin getirdiği vahşet ve yıkım dolu ortamın yansıdığı görülmektedir.

Erken dönem çalışmalarında, Nazi soykırımının akıl almaz şiddeti ve katliamı da dâhil olmak üzere 2. Dünya Savaşı'nın dizginlenemeyen saldırganlığı hakkında Almanya'da var olan sessizlik ve inkârı doğrudan ele almıştır. Ancak kısa bir süre sonra bu konuları daha kapsamlı olarak ideolojik, manevi ve psikolojik araştırmalarla genişletmiştir (West ve Dougherty, 2010, s. 2).

Kiefer bu çalışmaların ilk örneği olabilecek eseri henüz 24 yaşında bir sanat öğrencisi iken ortaya koyar. Sanatçı 1969 yılında Avrupa'daki çeşitli ülkeleri gezerek bu ülkelerdeki anıtların önüne Hitler selamı verdiği görüntülerini belgelemiştir. Almanya tarihi hakkındaki eleştirel duruşunu bu eseri ile ortaya koyan sanatçı o dönem üniversite hocaları, eleştirmenler ve halk tarafından oldukça tepki toplamıştır. "Yalnızca başka bir kültürü incelemeye hevesli, meraklı bir turist olarak seyahat etmek yerine, buralara Nazi işgal gücünün algısını deneyimlemek ve mirasının bu tartışılmamış yönünü daha iyi anlamak için gitmiştir" (Fineberg, 2014).

Çalışmalarının olgunlaşmaya başladığı 1970'li yıllarda Kiefer Staatliche Kunstakademie'de eğitim almak için Düsseldorf'a taşınmıştır. Burada çalışmalarını üzerinde etkisi olacak; mentor ve öte yandan gayriresmi bir öğretmen olarak göreceği Joseph Beuys ile tanışmıştır. Kiefer'in Almanya'nın geçmişine ironik bir bakış açısıyla atıfta bulunduğu eserleri Beuys'u etkilemiş

ve büyük bir potansiyel gördüğü sanatçıyı resim çalışmalarını geliştirmesi için desteklemiştir. Fotoğraf çalışmaları ile ilgili olan Kiefer bu destekle birlikte büyük boyutlu eserler üretmeye başlamıştır. Beuys'un sembolik anlatımlarından ve kavramsal yaklaşımından etkilenen sanatçı manzara ve iç mekân işlere odaklanarak kendi temsili dilini geliştirmiştir. İlk görüşte basit manzara resimleri gibi duran bu eserler, Almanya'nın yıkım dolu geçmişini, toplama alanlarının ıssız halini, toplu mezarları anımsatmaktadır (Biography of Anselm Kiefer, t. y., 4. paragraf).

İki sanatçının da Alman kökenli olması, Almanya'nın savaş ortamından ve yıkımlarından etkilenmesi, eserlerini hem tarihi hem de kültürel anlamda birbirine yakın tutmuş hem de bir süre birbirleri ile temas halinde kalmalarını sağlamıştır. Beuys'un Kiefer üzerine yadsınamaz etkisi devam ederken sanatçı Georg Baselitz ile de arkadaşlık kurmuştur. Neo-Expresyonizm akımına dâhil olan sanatçının o dönemde Kiefer'i desteklemek için birkaç eserini satın aldığı bilinmektedir. Her ne kadar Baselitz çalışmaları konusunda onu desteklese de "Kiefer işleyeceği temel konuyu daha da önce bulmuştu. Bu konu Almanya'nın tarihi ve gerek kişisel düzeyde gerekse gizli ve ulusal bir hastalık olarak yaşadığı ve benimsediği kültür değerlerini içeren geçmişiydi" (Lynton, 1991, s.358). Kiefer bu dönemde yapmış olduğu anıtsal boyuttaki eserleri ve enstalasyonları ile sadece Almanya'nın tarihine ve savaş ortamına değil, aynı zamanda mitolojik ve dini konulara da değinmiştir. Jung ve arketip terimi ilgi alanına girmiş; insan - tarih - mit kavramları arasında bir diyalog kurmaya çalışmıştır. Bu konulara eğilmesinde çocukken yaşadığı kasaba ve ailesinin koyu Katolik bir yapıda olmasının da etkisi bulunmaktadır (Sucuoğlu Doğan, 2020, s. 112).

Kiefer'in eserlerinde yoğun olarak gördüğümüz malzeme kullanımı ve bununla birlikte oluşan yoğun doku tabakaları eserin temelinde yatan duygu aktarımını çok başarılı bir şekilde izleyiciye aktarmaktadır.

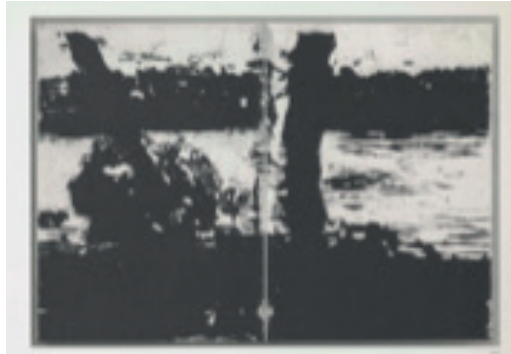
Kalın tabaka halinde boyanmış resimlerinde sıklıkla, kolajlanmış veya aplike edilmiş malzemeler kullanır. Amaç hayal gücünüzü perspektifler, dokular ve katmanlarla içine çekecek, Nazi dehşeti ve Yahudi soykırımıyla ilgili suçluluk gibi zorlu kavramsal sorunlarla yüzleştirmektir. Sanatı geçmişi, silmek için bir araç olarak kullanır (Cumming, 2008, s. 467).

Kurşun, metal, alüminyum levha, beton, alçı, saman yığınları, bez parçaları, ağaç kökleri, yanık kitaplar gibi yıkımı temsil eden veya edebilecek olan ter türlü nesneyi tuval yüzeyi ile birleştirmiştir. Eserlerinde malzemenin her zaman ön planda olduğunu gördüğümüz Kiefer, sanatın birkaç dalını bu üslubu sayesinde aynı bünyede birleştirmeyi başarmıştır. Hem edebiyattan, hem heykelden, hem resimsel öğelerden faydalanan sanatçı mitsel öğeleri ölüm - yaşam çizgisi arasında aktarmayı başarmıştır.

Kiefer'in resimleri dünyayı güzellik kavramı olmadan aktarır. Bu resimlerin veya kitapların izlenmesi travmatiktir ve izleyicinin onları okuma veya düşünme eylemi sırasında acı çekmesine neden olur. Bu mağrur olanı yüceltme ya da kahraman yapma durumu değildir, sessiz bir matemdir. Bu nedenle, güzellik onların birincil işlevi değil hem sanatta hem de gerçekte güzellik hakkındaki mitin tarih boyunca nasıl biçiminin bozulduğunun ve yok edilmiş olduğunun tasviridir (Fürstenow-Khositashvili, 2011, s. 54).

Sadece Almanya'nın değil birçok toplumdaki olayların takipçisi olan Kiefer özellikle İsrail'deki kültürel ayaklanmaları takip etmiş, Yahudi mistisizmi motiflerini ve Kabala öğretilerini resimlerine entegre etmiştir. Mısır'a gittiği bir gezi sırasında mısır dilinin kelime dağarcığındaki görsel şölenden etkilenmiş, hiyeroglif sembolleri sanatına yansıtmıştır (Biography of Anselm Kiefer, t. y., 6. paragraf). Uzun süre Almanya'da yaşayan sanatçı 1993 yılında Güney Fransa'ya taşınmıştır ve işgal döneminden kalan bir fabrikayı üretim ve yaşam alanına çevirmiştir. 35 hektarlık bir alana sahip olan bu fabrikada devasa enstalasyonlarını ve resimlerini üretmek için her türlü imkâna sahip olan sanatçı, fabrikanın etrafında bulunan moloz, toprak saman, metal kalıntılarına eserlerinde kolaylıkla yer verebilmektedir. Büyük iş makineleri ile çalışarak arazide bulunan molozlarla, uçak kalıntılarıyla devasa enstalasyonlar ve heykeller üretmektedir. Açık alanda bulunan birçok malzemenin doğal dönüşüm sürecinden destek alan sanatçı günümüzde üretim yapmaya ve adından önemle bahsettirmeye devam etmektedir.

Kiefer büyük boyutlu eserleri ile anılırken aynı zamanda sanatçı kitaplarına da önem vermiştir. Fotoğraf sanatı ile geçmişte ilgili olan sanatçı el yapımı ürettiği kitaplarında bu bilgisinden destek almış, manipüle ettiği fotoğraf baskıları üzerine malzeme kullanımına devam etmiştir. Daha küçük boyutta olan bu eserlerde; çamur, kum, alçı, toprak gibi malzemeler ve yer yer yırtma, kesme, yapıştırma gibi tekniklerle yüzeye müdahale ettiğini görmekteyiz. Birçok sanatçının sanatçı kitabı üretim sürecinde birden fazla üretim yaptığı görülmektedir fakat Kiefer bu anlamda farklılık göstermektedir. Sanatçının elde ürettiği kitapları tektir ve bu sebeple her biri bir sanat eseri kadar önem arz etmektedir. "Basılmamış, yayınlanmamış ve benzersiz nesnelere olarak ele alınırlar. Esasen dilbilimsel anlamda dar metinlerden oluşmazlar: söylemleri görsel bir söyleme dayanır - hangi metin görünürse görünsün bunlar genellikle imgelerin üzerine yazılan başlıklardır" (Haxthausen, 2019, s. 847).



Şekil. 6: Anselm Kiefer, Der Rhein, 1983, sayfa boyutu: 59 x 42 cm, Karton üzerine monte edilmiş fildişi kağıt üzerine siyah renkte 21 gravür (ön ve arka kapaklar dahil).

Kaynak: Modern Sanatlar Müzesi, New York (Castlemen, 1994, 205).

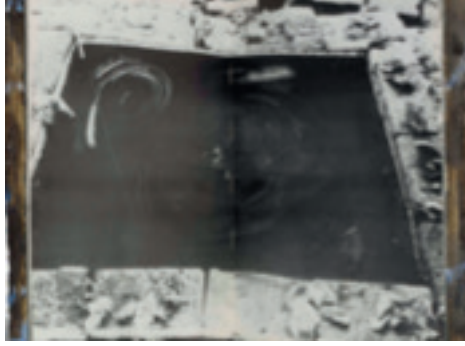
Kiefer'in kitaplarının önemli bir kısmı kil ile kaplı metal ve karton, neredeyse silinmiş fotoğraflar ve suluboyalar gibi çeşitli malzemelerden yapılmış benzersiz kitaplar biçimindedir. Buna ek olarak Kiefer, eski Alman kahramanlarını, tapınakları ve Alman folklorunun büyük arteri Ren Nehri'ni tasvir eden birçok ahşap baskı yapmıştır. Der Rhein gibi kitaplar, tek baskılardan kesilmiş parçalarla oluşturulmuştur (Castlemen, 1994, s. 205).



Şekil 7: Anselm Kiefer, Jean Genet için, başlık sayfası, 1969, fotoğrafçı: Charles Duprat, Paris.

Kaynak: [https://artinwords.de/anselm-kiefer-kuenstlerbuecher/#:~:text=Der%20vorliegende%20Katalog%20gibt%20einen,%E2%80%9C%20\(1982%2F2013](https://artinwords.de/anselm-kiefer-kuenstlerbuecher/#:~:text=Der%20vorliegende%20Katalog%20gibt%20einen,%E2%80%9C%20(1982%2F2013)

Kiefer'in sanatçı kitaplarında ve kitap nesnelinde çürüme, ayrışma, ateş yani görüntünün geçiciliği önemli faktörlerdir. Seçilen materyaller, geleneksel kitap projelerinin ötesinde yer alır: ahşap benzeri baskı kağıtları, kurşun folyolar, çiçek yaprakları ve bitkiler, saç, kum, kil, sulu boya, bilimsel reproduksiyonlar, ahşap baskılar, pul baskılar ve fotoğraflar en çok kullanılanlar arasındadır. Bazen Anselm Kiefer, kesilmiş veya kömürleşmiş tuvaleri de kitap haline getirir. Kitapların materyallerini toplamak, kesmek, yapıştırmak, boyamak, yazmak esastır. Anselm Kiefer için işin kendisi bir süreçtir çünkü fikirler ona çalışırken gelir (Matzner, 2016).



Şekil 8: Anselm Kiefer, Die Donauquelle, (The Source of the Danube) kitabın önüne ve arkasına monte edilmiş tuval üzerine yağ, kum ve çuval bezi, 30.4 x 20.3 x 5cm, 1988.

Kaynak: <https://www.christies.com/lot/lot-anselm-kiefer-b-1945-die-donauquelle-the-5459770/?from=salesummary&intObjectID=5459770&lid=1&ldp.breadcrumb=back>

4. KIEFER'İN SANATÇI KİTABINDA GILGAMIŞ MİTİ

1968 yılından itibaren kitap üretimlerini gördüğümüz sanatçı, mitoloji ile olan derin bağı ile Sümer Mitolojisi kahramanı olan Gılgamış hakkında bir sanatçı kitabı oluşturmuştur. Kiefer'in sanatsal yaratım sürecinin temelinde yatan malzeme ve doğa bağlamı bu mitolojik karakterin ele alınma biçimi ile son derece uyum içindedir.

Gilgamesh and Enkidu in the Cedar Forest II (Gilgamesh und Enkidu im Zederwald II, 1981) Kiefer'in 1981 ile 1983 yılları arasında tamamladığı sekiz kitaptan biridir. Tamamen fotoğraflardan oluşan bu kitap, en eski edebi ve şiirsel şaheserlerden biri olan Gılgamış

Destanı'na dayanan bir hikâye anlatmaktadır" (Guggenheim Bilbao, t.y., 2. paragraf). "Guggenheim Bilbao Müzesi 1997 yılında bu bir dizi eseri satın almıştır. GMB'nin kalıcı koleksiyonun parçası olan bu eser özellikle ölçekleri, çeşitliliği ve materyallerin ve medyanın kullanılma özgürlüğü ile dikkat çekmektedir (Lindner, Vitoria ve Alba, 2004, s. 21).

Gılgamış Destanı yazılı ilk edebi metin olma özelliği gösterir. M. Ö. iki binli yıllarda hüküm sürmüş bir Sümer kralının maceralarını ve ölümsüzlük arayışını anlatan destan günümüzde çok önemli bir yere sahiptir. Yüzyıllar öncesine ait bir hikâye olmasına rağmen günümüz modern insanın kaygılarını, korkularını, arayışlarını yansıttığını görmek mümkündür. Kiefer bu çalışmada Gılgamış'ı ve onun maceralarını temel almış olsa da eserde hikâyenin akışında sapmalar mevcuttur. Olay örgüsünü kendi istediği şekilde yönlendiren sanatçı bu eserin oluşum sürecinde atölyesinin bir kısmını fotoğraf atölyesine çevirmiş, orada bir orman ambiyansı yaratarak hikâyenin belirli bölümlerini canlandırmıştır.



Şekil 9: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gılgamış ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 43 x 10.7cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon.

Kaynak: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5459755>

Sanatçı kitabının kapak sayfasını oluşturan bu görselde kitabın içeriğinden farklı olarak sadece resimsel bir dil görmekteyiz. Gılgamış destanının temelinde yatan doğa temsiliğini belirtmek için kesilmiş bir ağaç resmedilmiştir. Destanın temelinde sedir ormanlarının kesilişi ile ilgili bir takım anlatılar bulunmaktadır. Bir kahramanlık göstergesi olarak aktarılan bu ağaç katliamı Kiefer'in yıkımı yansıtan eserleri ile de bir bağ oluşturmaktadır. Sanatçı kitabı toplamda yirmi üç sayfadan oluşmaktadır ve her sayfada farklı fotoğraf baskıları üzerine çeşitli manipülasyonlar vardır. Karton üzerine yağlıboya ve akrilik ile müdahale ettiği bu sayfada sanatçının el yazısı ile eserin isminin yazıldığı görülmektedir. Kiefer'in sanatçı kitaplarında fotoğraf baskılarından faydalandığı ve ağırlıklı olarak koyu renkleri tercih ettiği görülmektedir. Siyah, gri, kahve tonlarının hâkim olduğu eserlerde yer yer canlı renklere de yer verdiğini ve bu renklerin bir duygunun ifade aracı olarak kullanıldığını söylemek mümkündür.



Şekil. 10: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon.

Kaynak: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5459755>

Fotoğraflarda model olarak ağırlıklı olarak kendisini kullanan Kiefer ağaç dallarının arasından bir elini beline koymuş bir eliyle de dal tutar vaziyette izleyici ile göz teması kurmaktadır. Uzun beyaz bir elbise içerisinde olması sanatçıyı saf bir görünüm içerisinde göstermektedir. Gilgamiş destanında, giyim-kuşam gibi eylemlerin kişinin kültürlenme sürecini yansıttığı alt okuma olarak okunabilmektedir. Kiefer bu kıyafet seçimi ile kültür - insan ilişkisinin bağlamına bir gönderme yapmaktadır. Fotoğraf baskısı üzerine siyah, açık kahverengi ve yer yer beyaz tonlarda boya darbeleri bulunmaktadır. Kiefer bu sahnede Gilgamiş karakterini bize tanıtmayı amaçlar gibidir.



Şekil. 11: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon.

Kaynak: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5459755>

11. şekilde Kiefer'in yanına başka bir erkek figür eklenir. Aynı Kiefer gibi uzun beyaz bir elbise içerisinde poz veren kişinin destanda bahsi geçen Gilgamiş'in en yakın arkadaşı Enkidu olduğunu anlayabilmekteyiz. Nitekim sanatçı kendi el yazısı ile bunu belirtmektedir.

Mitosta, kral ve ormanda yaşayan vahşi bir adam olarak tasvir edilen ve aralarında statü farkı olduğu hissettirilen iki karakterin Kiefer'in eserlerinde eşit olduğunu görmekteyiz. Kiefer ikisinin aynı kıyafetleri giymesini sağlayarak bu farkı ortadan kaldırmış gibi görünüyor. Ayrıca beyazlar içerisinde giyinmiş olmaları ise ölüm - ölümsüzlük kavramlarına bir gönderme olarak okunabilir (Sucuoğlu Doğan, 2020, s. 115).

Orman içerisinde el ele duran figürler Âdem ve Havva hikâyesine de gönderme yapmaktadır. Yine beyaz, açık kahve ve siyah tonlarının hâkimiyetini gördüğümüz eserde Kiefer beyaz ağaç dalları ve yaprakları ile Gilgamiş ve Enkidu'yu merkeze yerleştirmiş ve çerçeve içerisine almıştır.

“İlerleyen sayfalarda iki karakterin ele ele tutuşmuş ve birbiri ile bakışan görselleri bulunmaktadır. Gilgamiş mitosu, Enkidu ile Gilgamiş’in son derece yakın bir ilişki içerisinde olduğunu anlatmaktadır. Bu anlatım, mitosun başında Gilgamiş’in rüyalarını anlatırken ‘onu karım gibi seviyordum, okşuyordum’ cümleleri ile başlamaktadır. Daha sonra onun ölümüyle birlikte korkunç bir yasa boğulan Gilgamiş’in kendini yollara vurması bunun bir aşk olabileceği yönünde sorgulamaları da beraberinde getirmektedir. Bazı toplumlar tarafından iki karakterin birbirine aslında âşık olduğu ile ilgili yorumlamaları mevcuttur. Kiefer’in mitos ile ilgili eserlerine baktığında, Gilgamiş ve Enkidu karakterinin birbirine olan yakınlığı ve aktarılan diyalogu, bu sorgulamaları akla getirmektedir” (Sucuoğlu Doğan, 2020, s. 115 - 116).



Şekil. 12: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon.

Kaynak: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5459755>



Şekil. 13: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon.

Kaynak: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5459755>

Şekil 13'te iki karakterin el ele tutuşup göğe doğru bakmaları izleyicinin o yönde bir şey olduğu hissine kapılmasına sebep olmaktadır. Fakat bu durum şu şekilde okunabilir; destanda iki karakterin zorlu macera ve yolculuklarında her daim tanrılardan destek aldığı ve sürekli yardım için onlara yakardığı aktarılmaktadır. Başarılarının arkasında her zaman bir tanrının veya tanrıçanın izi bulunmaktadır. Uyudukları zaman gördükleri rüyalarda tanrılardan aldıkları mesajlar ile yollarına devam etmektedirler. Gilgamiş ve Enkidu'nun yukarı doğru yönelen bakışları da tanrılardan gelen işaretler olarak yorumlanabilir. Fakat destanın aksine Kiefer'in kendi hikâyesinde, Gilgamiş ve Enkidu bu telaştan ve korkulardan arınmış bir halde görünmektedir.



Şekil.14: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon

Kaynak: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5459755>

Boğa ile savaşıyan, ağaçları yakıp yıkan iki karakter yerine; bu ormanın içinde aykırı durmayan, sanki oraya aitmiş gibi bir hissiyat veren iki karakter görülmektedir. Sanatçı bilinçli olarak, iki karakteri ormanın içerisinde sonsuza kadar kalmış gibi, huzurlu ve birlikte göstermeyi tercih etmiştir. Belki de bu Kiefer'in kendi kişisel hikâyesini yaratma biçimidir (Sucuoğlu Doğan, 2020, s. 117).

Destanın özünde yatan ölüm - yaşam, iyi - kötü, gerçek - rüya, doğa - şehir gibi ikili kavramlar insanın da kendi içindeki yaşam savaşı ile bağdaşmaktadır. Enkidu kendi özünden doğasına kopan şehir yaşamı ile kültürü tanıyan ve kültürlenmiş bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Onun bu geçiş aşaması ve Gilgamiş'a olan derin sevgi ve bağı bir nevi onu ölüme hazırlayan etmenler olmuştur. Enkidu'nun ölümü ile birlikte hayatın en büyük gerçeği olan ölüm kavramı ile yüzleşen Gilgamiş ise bu sondan kurtulmak için zorlu bir yola çıkmıştır. Sonuç olarak kendi özüne geri dönen ve gerçekleri kabullenmiş yeni bir Gilgamiş karakteri ile destan son bulur. Fakat destanın aksine Kiefer eserlerinde Gilgamiş ve Enkidu'yu mücadeleden, kavgadan, ölümden uzak tutmayı hedeflemiş gibidir. Huzur içinde, sürekli el ele, ormanın içerisinde uzanmış sohbet eder bir vaziyette göstermeyi tercih etmiştir. Sanki destanda iki karakterin kavuşamamalarının altında yatan bütün etmenleri ortadan kaldırmaya çalışır gibidir.



Şekil. 16: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon.

Kaynak: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5459755>

16. şekle baktığımızda Gilgamiş ve Enkidu'nun ellerinde birer ağaç dalı görmekteyiz. İki karakterin ellerindeki dallarla ayakta dikilmiş vaziyette izleyiciye bakışı tıpkı bir tiyatro sahnesini andırır. Bir yandan fotoğraf makinası karşısında poz verdiklerini, bir yandan da yapay bir mekânda oldukları hissini bize hissettiren bu duruş hikâye ile gerçek arasında sorgulama yapmamızı sağlamaktadır. Gilgamiş ve Enkidu'nun sedir ormanlarını keserek büyük bir başarı

elde ettikleri bu durum Kiefer'in eserinde sorgulanması gereken bir durum olarak karşımızda varlığını göstermektedir.



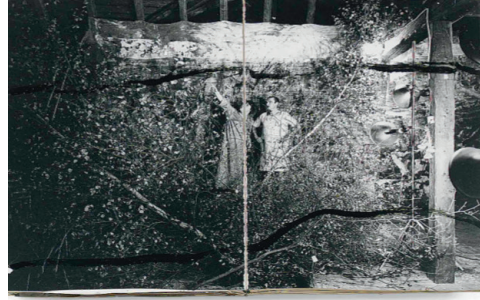
Şekil 17: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon.

Kaynak: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5459755>



Şekil 18: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon.

Kaynak: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5459755>



Şekil 19: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59.7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon.

Kaynak: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5459755>

19. şekilde mekânın yapay olduğunun hissedilmesi için Kiefer'in boş vermişliği daha da göze batmaktadır. Stüdyo ışıklarını, ahşap sütunları net bir şekilde kadraja dâhil etmiş; bir yanda orman görüntüsünü koruyup hikâyenin içinde kalmamızı sağlarken, bir yandan da yapay mekânı bize gösterip stüdyo ortamına geçişi sağlamaktadır.



Şekil 20: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59,7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon.

Kaynak: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5459755>

Eser bu iki karakter ile ilerlerken çektiği fotoğraflara bir kadının eklendiği görülür. Kiefer'in karısını eklediği 20. şekil esere ilahi bir durum katmaktadır. Kadının izleyiciye yukardan baktığı ve gözlerinden yaşlar aktığı görülmektedir. Kâğıdın sağında ve solunda siyah boya ile rastgele çizilmiş formların ağaç olduğu dallarından hissedilmektedir. Yine sanatçının el yazısı ile yazılmış bir yazı dikkat çeker. "Die heilige Zeder" yani Kutsal Sedir anlamına gelen bu yazı eserin özünde ne barındırdığını da anlaşılmasını sağlamaktadır. Bir tanrıça gibi görünen bu kadın figür sedir ormanları kesildiği için gözyaşı dökmemektedir.



Şekil 21: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59,7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon

Kaynak: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5459755>

Gilgamiş ve Enkidu birbirine sarılmış bir vaziyette gökyüzüne bakarken görülür. Sağ alt köşede kesilmiş bir kütük resmi gözümüze çarpmaktadır. Fotoğrafın alt kısmında da yere devrilmiş ağaç dalları göze çarpmaktadır. Tanrıçanın gözyaşlarına baktıkları anlaşılın Gilgamiş ve Enkidu yıkımın gerçekleştiği Sedir ormanında savunmasız bir halde durmaktadır.



Şekil 22: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59,7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon.

Kaynak: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5459755>

“Dalların arakasında saklanmış gibi görünen Gilgamiş ve Enkidu bu ağaç kütüğüne bakmaktadır. Şekil 22’de bu kütüğün tüm ormana yayılan bir dalgalanmaya yol açtığı görülmektedir. Ağacın yayılan halkaları doğanın kalıcılığını ve döngüsünü ifade etmektedir. Tüm ormanı kapsayan bir girdap gibi görünen bu güç, Enkidu ve Gilgamiş’i arka planda bırakmıştır. Kendi hikâyesini yaratan Kiefer, bu iki karakteri kazanmış ve doğaya üstünlük kurmuş bir şekilde temsil etmek yerine arka plana itmeyi ve doğanın gücünü ve kapsayıcılığını göstermeyi tercih etmiştir” (Sucuoğlu Doğan, 2020, s. 120).



Şekil. 23: Anselm Kiefer, Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III', Karton üzeri yağlıboya, akrilik, jelatin gümüş baskı üzerine emülsiyon ve gomalak, 59,7 x 86cm, Kapak sayfası, 1981, Marian Goodman Gallery, New York. Özel Koleksiyon.

Kaynak: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5459755>

5. SONUÇ

Sanatsal bir üretim olan sanatçı kitaplarının tarihsel değişim ve gelişim süreci ve kitap sanatçısı olarak Anselm Kiefer’in "Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III" kitabındaki Gilgamiş mitosu ele alınmış; bu mitosun temellendiği kavramlar, onun temsili olan malzeme ile kurduğu bağ ve oluşturduğu sanatsal ifade incelenmiştir.

Sanatçı kitaplarının tarihsel süreci ele alındığında, işlev ve içerik olarak çeşitli arayışların sonucunda dönüşüme uğradığı görülmektedir. Sanatın çeşitli dallarında birçok sanatçı kendi özgün dilini yaratabilme arzusu içerisinde kendi kitabını yaratma arayışına girmiştir. Bu arayışın 20.yy ile birlikte farklılaşması ve günümüzdeki haline dönüşmesi sanatın da kırılma dönemi ile eşdeğerlik göstermektedir. Sanatçıların kendi sanat ifade biçimlerinde alternatif arayışlara girmeleri, savaş dönemlerinin getirdiği ekonomik sebepler, yer yer galerilerin sanatçılar karşısındaki tutumları sanatçı kitaplarının şekillenmesinde etkili olmuştur. Sanatçılar bir şekilde kitabın formuna sadık kalarak içeriğinde kendi plastik dillerini yansıtmaya amaçlı girmişlerdir. Bu amaç bazen bir sergi kataloğu bazen de eserin kendisi olma amacı ile yola çıkmış; fakat sonuç olarak bugün sanat eseri olarak sanat tarihinde yer bulmuştur. Sanat eserinin temsili de sorgulatan bu kitaplar sanat izleyicisinin sanata daha kolay ulaşabilir olmasını da sağlamıştır. Belirli sayılarda üretilen ya da sadece bir adet olan bu kitaplar çeşitli müzeler tarafından satın alınmış ve arşivlenmiştir. Birden fazla üretilen kitaplara ise çeşitli sanatseverlerin arşivlerinde rastlanmaktadır. Sanatsal bir üretim olan bu kitaplar, hem kitabın format ve temel özelliklerini kullanmış hem de sanatın ifade biçimleriyle birleşerek farklı bir disiplin olduğunu kanıtlayan yapıtlar ortaya koymuştur. Sanatçı kitapları sanatın tarihsel sürecinde her daim var olmuş ve onun temsili olmaktan öteye geçmiştir.

Resimsel bir dille üretilen sanatçı kitapları incelendiğinde her birinin doğrudan sanat eseri olarak kabul edildiği görülmektedir. Özellikle Kiefer'in sanatçı kitapları bugün tek - biricik olma özelliği ile önem arz etmektedir. Sanatçının kitapları birden fazla üretilmediği gibi dijital destekten de yoksundur. Sanatçı geleneksel yöntemlere bağlı kalmadığı bu eserinde de ifade aracı olarak tuval yerine fotoğraf baskıları tercih etmiş, geçmişteki aldığı fotoğraf eğitimini kolaj tekniği ile birleştirerek kendi üslubunu ortaya koymuştur. Kendine özgü tekniği ile kolajı klasik bir kesme-yapıştırma eylemi dışında var eden sanatçı, baskıları boya ile destekleyerek Gilgamiş mitinde geçen sembolik ifadeleri açıkça belirtmiştir. Kiefer'in genel olarak anlayışının en belirgin özelliği yüzeyde yarattığı katmanlardır. Sanatçı kitaplarında daha küçük bir yüzeyde ve kâğıt üzerinde çalışan sanatçı bu dilinden ödün vermemiştir. Kendi kolaj tekniği ile desteklediği eserleri büyük boyutlu eserleri kadar görkemlidir ve izleyiciyi içine alır. Pretorius, (1992), Anselm Kiefer'in "Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III" kitabı için, "minimalist bir şekilde ortaya koyduğu Gilgamiş eserinde, mitosun modern zamanlarla olan ilişkisini tekrar ele alarak şifreli bir anlatım sunmaktır. Kiefer böylece, çağdaş kimliğin mistik, manevi ve din ihtiyacını belirler" demektedir. Kiefer'in kullanmış olduğu fotoğraflar incelendiğinde, atölye ortamını bilerek fotoğraf karesine eklediği ve aslında mekânın yapaylığını göstermek için sahne ışıkları, boya kutuları ve mekâna özgü duvar, giriş görüntülerinin kadrajın içerisinde yer aldığı görülebilir.

Makalenin araştırma sürecinde, Kiefer'in sanatçı kitapları hakkında çok az sayıda yazılı kaynak bulunduğu ve bunlarında daha çok internet makaleleri ve galeri-müze tanıtım yazıları ile sınırlı olduğu görülmüştür. Uluslararası literatürde sanatçı kitapları üzerine çeşitli makale ve kitaplar bulunmaktadır. Bunların başında MOMA tarafından yayınlanan Riva Castleman'ın "A Century of Artists' Books" ve Johanna Drucker'in "The Century of Artists' Books" adlı kitapları önem arz eden kitaplar arasındadır. Fakat birçok sanatçının sanatçı kitaplarının yer aldığı bu önemli eserlerde Kiefer'in sadece bir adet eserinin incelendiği görülmüş, "Sedir Ormanında Gilgamiş ve Enkidu III" adlı eseri hakkında da herhangi bir analize rastlanmamıştır. Bu sebeple araştırmada sanatçının 23 sayfadan oluşan sanatçı kitabı, sanatçı ve yapıt merkezli yaklaşım yöntemleri ile analiz edilmeye çalışılmıştır. Sanatçının duygu-durum aktarımını ve bilinçaltını hedef alan, sanatçının merkezde yer aldığı bir analiz yöntemi ile sanat eserinin biçimsel özelliklerine odaklanan bir çözümleme yöntemi temel alınmıştır. Hem uluslararası hem de ulusal literatürde herhangi bir araştırma alanı oluşturmayan bu sanatçı kitabı niteliksel araştırma yöntemi ile hazırlanmıştır ve bu makalenin bir araştırma makalesi olarak literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Akdenizli, F. (2015). Kitabın Tarihsel Gelişimi ve Sanatçı Kitapları. Aydın Sanat Dergisi Yıl. 1 Sayı. 1.

Kiefer, A. - Biography and Legacy, (t.y.). Biography of Anselm Kiefer, Erişim Adresi: https://www.theartstory.org/artist/kiefer-anselm/life-and-legacy/#biography_header, Erişim Tarihi: 08.05.2021.

Artists' Books, (t. y.). Victoria and Albert Museum The world's leading museum of art and de-

sign, Erişim Adresi: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/books-artists/>

Castlemen, R. (1994). *A Century of Artists' Books*, The Museum of Modern Art: Distributed by H. N. Abrams, ISBN0870701517, 0870701525, 0810961245

Cinelli, B. (2006). 'Artists' Books and Futurist Theatre: Notes for a Possible Interpretation.' *Il Libro Come Opera d'Arte/The Book as a Work of Art*. Rome: Galleria Nazionale D'arte Moderna.

Cumming, R. (2008). *Sanat*, (1. Baskı), (Çev. Işın Önel). İstanbul: İnkılap Kitabevi

Drucker, J. (1995). *The Century of Artists' Books*. Granary Books.

Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat. Varlık Stratejileri*, (3. Baskı). (Çev: Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Fürstenow-Khositashvili, L. (2011). *Anselm Kiefer - Myth versus History*. Philosophischen Fakultät III der Humboldt-Universität zu Berlin. Dissertation Doctor philosophiae.

Bilbao, G. (t. y.). *Gilgamesh And Enkidu In The Cedar Forest II*, Erişim Adresi: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/gilgamesh-and-enkidu-in-the-cedar-forest-ii>

Haxthausen, W. C. (2019). *The World, the Book, and Anselm Kiefer*. *The Burlington Magazine*, Vol. 133, No. 1065 (Dec., 1991), pp. 846-851 Published by: Burlington Magazine Publications Ltd.

Lindner, S., Vitoria, A. ve Alba, L. (2004). *Anselm Kiefer At The Guggenheim Museum Bilbao: Towards A New Methodology For The Preventive Conservation Of Contemporary Artworks*. *Studies in Conservation*, 49:sup2, 21-24, DOI: 10.1179/sic.2004.49.s2.005.

Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. (2. Basım). Remzi Kitabevi Yayınları. Ankara.

Matzner, A. (2016). *Anselm Kiefer. Künstlerbücher*. Erişim Adresi: [https://artinwords.de/anselm-kiefer-kuenstlerbuecher/#:~:text=Der%20vorliegende%20Katalog%20gibt%20einen,%E2%80%9C%20\(1982%2F2013\)](https://artinwords.de/anselm-kiefer-kuenstlerbuecher/#:~:text=Der%20vorliegende%20Katalog%20gibt%20einen,%E2%80%9C%20(1982%2F2013).). Erişim Tarihi: 04.05.2021.

Palacios, G, M. (2019). *Book Art Resources: Brief History of Artists' Books*. Yale University Library. Erişim Adresi: <https://guides.library.yale.edu/c.php?g=295819&p=1972527#:~:text=The%20first%20forerunner%20to%20contemporary,a%20poet%2C%20painter%20and%20printmaker.&text=Often%2C%20the%20first%20suggestion%20of,to%20France%20in%20the%201890's>. Erişim Tarihi: 06.04.2021

Pretorius, E. (1992). *A Hermeneutic Investigation of the Parergon in Artmaking, with Special Reference to Anselm Kiefer*. Department of History of Art and Fine Arts at the University of South Africa.

Serttaş, T. (2009). *Sanat Yapıtı Olarak 'Kitap'*. AGOS Kitap / Kirk, Sayı: 8 Haziran 2009 / Erişim Adresi: <http://tayfunserttas.blogspot.com/2009/07/sanat-yapt-olarak-kitap.html>

Sucuoğlu Doğan, M. (2020). *Gılgamış Mitosunu Günümüz Sanatı Üzerinden Yeniden Okumak*. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Sanatta Yeter-

lik Programı, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.

West, J. J. ve Daugherty, N. (2010). The Palette of Anselm Kiefer: Witnessing our Imperiled World. Erişim Adresi: <https://aras.org/sites/default/files/docs/00039WestDougherty.pdf>, Erişim Tarihi: 15.11.2019.

ORTAM ODAKLI SANAT BAĞLAMINDA SANDY SKOGLUND'IN KURGU MEKÂNLARI

SADIK ARSLAN

ÖZ

20. yüzyılın dinamik sanat ortamında resim, heykel ve mimari gibi uzun geçmişi olan disiplinler, geleneksel anlatım ve sunumların ötesinde birbirleriyle diyalog kuran ve birbirini tamamlayan bir mecra evrilmiştir. Bu sanat disiplinlerinin birbiriyle etkileşimi sonucu, sanat nesnesi, dâhil olduğu mekânla anlam kazanmıştır; resimde çerçeve kaldırılmış, heykelde ise kaide çekilmiş ve sanat, tüm mekâna yayılmıştır. Geleneksel sınırların eridiği bu yeni sanat anlayışında, Ortam Odaklı Sanat düşüncesi doğmuştur. 1930'lu yıllarda uluslararası sürrealizm sergileriyle başlayan mekânın dönüşümü, 1960 ve 70'li yıllarda ortaya çıkan Ortam Odaklı Sanat fikriyle olgunlaşmıştır. Bu dönemden itibaren ortama odaklanan işler, belirginleşmeye başlamıştır. Tamamen kendi inşa ettiği kurgu mekânlarıyla Amerikalı sanatçı Sandy Skoglund, bu bağlamda işler üreten sanatçılardan biridir. Sanatçı, mekânı sanat nesnelileri birlikte kurgulayarak bütünlüklü ve güncellenemeyen düzenlemeleri fotoğraflayan bir sanat pratiğine sahiptir. Skoglund'ın işlerinin maddi yönünü yitirmesi, kurgusal mekânlardan oluşması ve başka yerde başka biçimde güncellenemeyecek olması, Ortam Odaklı Sanat'ı oluşturan temel ilkelerle örtüşmektedir.

Bu makalede, Skoglund'ın sanat pratiği detaylı bir biçimde incelenmiş ve onun işlerinin mekânla olan diyalogu, Ortam Odaklı Sanat (Site-Specific Art) bağlamında incelenmiştir. Araştırmada Ortam Odaklı Sanat'ın oluşum sürecine kısaca değinilmiş ve sanatçının işleri, sanat tarihsel örneklerle tartışılmıştır. Literatür taraması sonucu gerekli kaynaklar toplandıktan sonra bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi ile incelenmiştir. Bu çalışmada, güncel sanat disiplini olan Ortam Odaklı Sanat'a ilgi duyan sanatçılara veri sunulması ve bu alanda Türkiye'de yaşanan teorik ve pratik eksikliğinin giderilmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ortam Odaklı Sanat, Mekâna Özgü Sanat, Sandy Skoglund, Kurgu, Enstalyasyon.

* Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

THE IMAGINARY SPACES OF SANDY SKOGLUND WITHIN THE CONTEXT OF SITE-SPECIFIC ART

SADIK ARSLAN

ABSTRACT

Disciplines that have a long historical background such as painting, sculpture and architecture evolved into a medium that communicated with and complemented one another beyond traditional expressions and presentations in the dynamic art environment of the twentieth century. As a result of the interaction among these art disciplines, the object of art gains meaning through the site it is placed in. The frame was removed in painting while the base in the sculpture was lifted and art spread across the space. In the new art concept in which the traditional boundaries dissolved, the concept of site specificity in art arose. The transformation of place, which started with the international surrealism exhibitions during the 1930s, matured with the idea of site-specificity that emerged in the 1960s and 70s. Since this period, site-specific works have become apparent. American artist Sandy Skoglund is one of the artists who produces artworks in this context with imaginary spaces that she creates entirely. The artist has an art practice based on taking pictures of holistic and unrepeatable arrangements by fictionalizing the site with art objects. The fact that Skoglund's work loses its material aspect, consists of fictional spaces and cannot be updated elsewhere, overlaps with the basic principles that make up Site-Specific Art.

In the article, Skoglund's art practice is explored in detail and the dialogue between her work and the site is dealt with in the context of Site-Specific Art. In the research, the formation process of Site-Specific Art is shortly discussed, and the artworks of Skoglund are examined drawing on selected art-historical examples. After collecting resources within the literature review, one qualitative research technique, document analysis is employed. This study is hoped to be a reference for those artists who are interested in Site-Specific Art which is a contemporary art discipline, and to help them to overcome the conceptual and practical shortcomings experienced in this field of inquiry in Turkey.

Keywords: Site-Specific Art, In Situ Art, Sandy Skoglund, Imaginary Spaces, Installation.

1. GİRİŞ

20. yüzyılda sanatta mekânın dönüşümüyle sanatın sınırları genişlerken, sanat nesnesinin kendi ortamıyla anlam kazanmasına yönelik gelişmeler meydana gelir. Sanat nesnesi, dâhil olduğu ortamın kimliği, belleği ve özelliğiyle anlam kazanır; kendi ortamıyla ayrılmaz bir bütünlük oluşturur. Öyle ki bu bütünlüğü oluşturan parçalardan herhangi birinin eksikliği veya değişimi, onun gerçek bağlamından uzaklaşmasına neden olur. Ortam Odaklı Sanat olarak tanımlanan bu gerçeklikte sanat nesnesi, “içine girdiği kabın şeklini alan su gibi” dâhil olduğu ortamın varlığıyla bütünlüştür.

Ortam Odaklı Sanat uygulamalarında sanat nesnesi, galeri mekânında seyirlik bir nesne deneyimden çok daha fazlasını içerir. Galeri mekânından taşan ve sanatın sınırlarını dışarı doğru zorlayan kamusal bir pratiğe sahiptir. Salt görme duyusuna endekslenen sanatı deneyimleme biçimi, diğer duyarları da kapsayan çoklu bir deneyimine dönüşür. Bu deneyim ise ancak ortama özgü olmasıyla anlam kazanır. Böylece bu sanat deneyimi, ortama özgü, başka yerde başka biçimde gerçekleşmesi mümkün olmayan, güncellenemeyen bir deneyime dönüşür.

Ortam Odaklı Sanat, ilkin 1960 ve 70’li yıllarda kültürel avant-garde içeriğe sahipken, 1980’li yıllarda sanatın kültürel endüstriye dâhil olmasına paralel olarak dönüşür. Bu makaleye konu olan işler, 1960 ve 70’li yıllarda kültürel alandaki avant-garde’in inandırıcılığını yitirdiği ve sanatın kültürel endüstriye dâhil olduğu 1980’li ve 90’lı yılların kurgusal mekânlarıdır. Bu iki dönemin kültürel kodlarını taşıyan kurgu mekânlar, uzun soluklu araştırma ve inşadan sonra, sanatçı tarafından fotoğraflanmasıyla sanat nesnesine dönüşür. Birçok sanat disiplininin beslenen bu işler, ortama odaklı bağlamıyla çoklu anlamlara kapı aralamaktadır.

Bu makalede, Sandy Skoglund’ın 1980 yılındaki Radyoaktif Kediler (Radioactive Cats), 1981 yılındaki Akvaryum Balığının İntikamı (Revenge of the Goldfish) ve 1997 yılındaki Yumurta Kabukları Üzerinde Yürüme (Walking on Eggshells) adlı işleri incelenmektedir. Amerikan evlerinin iç mekânlarından oluşan bu işler, sanat nesnesinin geleneksel statüsündeki değişimlerin ışığında ve Ortam Odaklı Sanat bağlamında incelenmektedir. Bu makalede, nitel araştırma yöntemi benimsenmiştir. İlk konu ile ilgili elektronik ve basılı kaynaklar incelenmiş ve gerekli olan veriler toplanmıştır. Daha sonra Skoglund’ın sanat pratiğiyle ilgili makaleler ve mülakatlar değerlendirilerek, işlerin Ortam Odaklı Sanat ile bağlamı araştırılmıştır. Sonrasında ise sanatçının işleri, nitel araştırma yöntemlerinden dökünman analizi yöntemi ile sanat tarihsel örneklerin ışığında tartışılarak incelenmiştir. Doküman analizi, basılı ve elektronik materyaller olmak üzere tüm belgeleri incelemek ve değerlendirmek için kullanılan sistemli bir yöntemdir. Doküman analizi de bir konuyla ilgili anlam çıkarmak, onun hakkında bir anlayış oluşturmak için verilerin incelenmesini ve yorumlanmasını gerektirmektedir (Corbin ve Strauss, 2008, Akt. Kırıl, 2020, s. 173). Bu araştırma ile Türkiye’de Ortam Odaklı Sanat alanında yaşanan literatür eksikliğini gidermek ve Sandy Skoglund’ın sanatı hakkında fikir sahibi olmak amaçlanmaktadır.

2. SANAT TARİHSEL ÖRNEKLERLE ORTAM ODAKLI SANAT

Ortam Odaklı Sanat, modernizm sonrası galeri mekânının işlevselliğine yönelik eleştirel yaklaşımların ivme kazandığı bir dönemde gündeme gelir. Avrupalı sanatçıların In Situ Art, Amerikalı sanatçıların ise Site Specific Art olarak nitelendirdiği Ortam Odaklı Sanat, aslında sanat nesnesinin kendi varlık alanını aşarak dâhil olduğu ortamın yapısıyla etkileşime girmesi sonucu gerçekleşir. Mekâna yerleştirilen sanat nesnesi, bulunduğu mekânın kimliği ve onu çevreleyen boşluk ile bütünleşerek mekânın kültürel, tarihsel ve coğrafi bağlamı ile anlam kazanır. Ortam Odaklı Sanat çalışmalarında temel paradigmayı oluşturan bu etkileşim, sanatta kırılmanın yaşandığı ve yeni bir gerçekliğin olduğu sanat nesnesinin statüsündeki değişime işaret eder.

Sanat nesnesinin statüsündeki değişimde, 1960 yılların kültürel ortamında sanatsal pratiklerin yoğun bir biçimde değişim geçirmesinin payı var. Bu dönemde özellikle sanatın sergilendiği mekânlara yönelik yoğun eleştirel tutum, galerinin yapısına ve işlevine yönelik tartışmaları doğurur. Galeriler, sanat nesnelerinin sergilendiği alanlar olarak kapalı bir sisteme benzetilir. Brian O'Doherty ifadesiyle; modernizmin simgesi olan galeri mekânı, belli değerler üzerine inşa edilen ve birtakım gelenekleri sürdüren kapalı bir sistemdir. Biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle izleyiciyi şık bir tasarımla buluşturur. Tıpkı kutsal mekânlar gibi zamanın etkilerine maruz kalmadan inşa edilir ve içindeki sanat yapıtları, sonsuzluğu çağrıştıran bir teşhirle, zamanın dışında veya ötesindeymiş gibi sergilenir (2016, s. 23). Sanat nesnesinin mekânına yönelik böylesi radikal eleştiriler, bu dönemde genç sanatçıların düşüncelerini besleyerek işlerinin içeriğini dönüştürür. Galeri mekânına ve içindeki sanat nesnesinin konumuna yönelik bu eleştirel tutumda, her ne kadar 1960 ve 1970'li yılların kültürel karşı duruşunun etkisi olsa da, aslında kökeni, 1930'larda başlayan Uluslararası Gerçeküstüçülük Sergilerinin pratiklerine uzanır.



Şekil 1: Marcel Duchamp, 1200 Kömür Çuvalı, 1938, Uluslararası Gerçeküstüçülük Sergisi'nden görüntü.

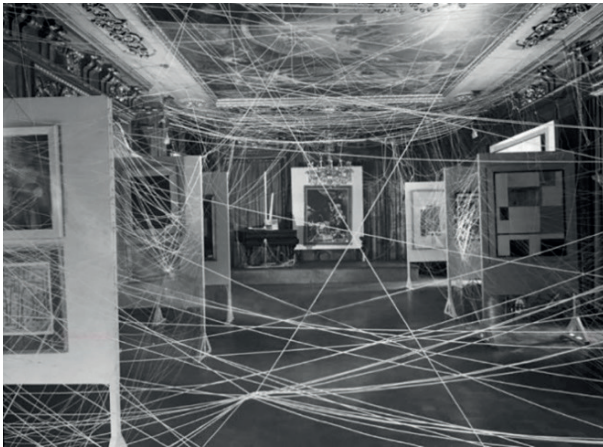
Kaynak: <http://judman4242.blogspot.com/2015/03/mixed-contextual.html>

Sanat nesnesi ve onun sergilendiği mekâna yönelik ilk eleştirel yaklaşımlardan biri, Galerie Beaux-Arts'da 1938 yılında Uluslararası Gerçeküstüçülük Sergisi'nde, Marcel Duchamp tarafından gerçekleştirilen 1200 Kömür Çuvalı adlı çalışmada görülür (Şekil 1). Bu sergide modernizmin simgesi olan galerinin yapısı ve işlevi, Duchamp'ın ilgi odağıdır. Galeriye ve içinde

sergilenen sanat nesnelere sıra dışı bir yöntemle sergileyen sanatçı, o güne değin sergileme alanı olarak dikkat çekmeyen tavana 1200 torba kömür çuvalı asar. Bu beklenmedik sergileme biçiminde tavan ile zemin yer değiştirir. Mekân, barındırdığı diğer alışılmadık unsurlarla birlikte “tepetaklak” olur; yarı karanlık atmosferi, kahve kokusu, histerik kahkahalar, asker postallarının sesleriyle, galeri mekânı steril ortamından oldukça uzaklaşmış olur. Nur Altıntıldız Altun’un ifadesiyle bu tavrı; sanat ile mimarlık, sanat eseri ile sıradan nesne, kurmaca ile gerçek, içerisi ile dışarıyı arasındaki ayrımları ortadan kaldırır. Öteki duyuları ve hayal gücünü harekete geçirir (2014, s. 40-41). Sürrealistler, sonraki yıllarda da düzenledikleri sergilerde mekânsal problemlerle ilgilenerek, sanat eserlerinin, alışlageldiği gibi sessiz, aydınlık, temiz galerilerde tek tek sergilenme fikrini alaşağı ederler. Kiesler’in İkinci Korealizm Manifestosu’nda belirttiği gibi;

Sanat yapıtı tek başına bir oluşum olmaktan çıkıp, genişleyen çevresine aidiyetiyle anlam kazanır. Nesnenin içine yerleştiği çevre nesnenin kendisi kadar, hatta belki de daha da önemli olur, çünkü nesne etrafına nefesini verir ve ondan nefer alır, içinde bulunduğu mekân ne olursa olsun (Akt. Altun, 2014, s. 37).

Sürrealist sergilerde resim, heykel, performans ve mimarlık gibi disiplinler, birbiri içinde erir ya da birbirine dönüşür ve aralarında var olan sınıflandırmalar, ayrımlar ortadan kalkar. Sürrealistlerin 1942 yılındaki Bir Mil İplik “Gerçeküstücülüğün ilk belgeleri” sergisindeki aykırı yaklaşımları, galeri mekânının geleneksel yapısına sert bir eleştiri olarak yorumlamak mümkündür (Şekil 2). Duchamp, galerideki resimlerin izlenmesine olanak tanımayan bir düzenlemeyle galeriyi örümcek ağı misali iplerle çevreler. Nur Altıntıldız Artun’un ifadesiyle; bu düzenleme Alexander Calder’in dev siyah mobil ‘Örümcek’iyle birleşince sergi, çürümeyi, eskimeyi, yıllanmayı akla getirir. 1938 yılı sergisinde eserlerin karanlıkta bırakılması gibi bu sergide resimler, gerili iplerin arkasında bırakılır. İpler galeriyi girmeyi ve içinde hareket etmeyi zorlaştırır. Hem resimlerin mekânı, hem de mimarlık mekânı sanki ulaşılmaz olur (2014, s. 43). Duchamp’ın bu sergilerdeki tavrı, daha sonraları galeri mekânının başlı başına bir unsur olarak algılanmasına ve estetik bir eylemin parçasına dönüşmesine ilham verir. Böylece sanattan çevresine doğru sızan enerji, sanatın galeri dışına doğru genişlemesine olanak sağlar.



Şekil 2: Marcel Duchamp, Bir Mil İplik, 1942, ‘Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri’ sergisinden görüntü.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>

Sürrealistlerin sanat öznesine ve onun sergilendiği mekâna yönelik eleştirel tavrı, resim ve heykelin mekânıyla anlam kazanmasının önünü açar. Artık kaide yok olur, çerçeve düşer ve duvarlardan mekâna doğru bir genişleme meydana gelir. Bu durumun en somut örneğini kolaj oluşturur. Resmin iki boyutlu düzleminden taşan kolaj, mekâna yayılır ve dahil olduğu mekânda üç boyutlu bir yapı kazanır. Bunun ilk örneği, Kurt Schwitters'in uzun yıllar süren Merzbau adlı çalışmasında görülmektedir (Şekil 3).



Şeki 3: Kurt Schwitters, Merzbau, 1923-43.

Kaynak: https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau/

Bir mekân, malzeme, süreç işi olan Merzbau, bir atölyeden üreyen mekâna yayılan üç boyutlu bir kolajdır. Yıllarca dönüşen çok sesli ve değişken bir mekânsal kurgudur. Bir yanıla heykel, bir yanıla da mimari olan bu yapı, resim düzlemi ya da heykelin boyutu gibi sanatın yeni gerçeklik kazanmış hâlidir (O'Doherty, 2016, s. 63). Bu yüzden Schwitters'in Merzbau'su, dönüşüm mekânı olarak galeri fikrinin ilk örneği sayılabilir. Mekân, tüm unsurlarıyla sanat statüsünü kazanırken Merzbau, 1960'lı yıllarda galerinin bütüncül bir öge olarak sanat nesnesine dönüşmesi fikrine önyak olur.

Mekâna ve içindeki sanat nesnesine yenilikçi fikirler getiren sanat tavırlarından bir diğeri ise minimalizmdir. Hal Foster'ın ifadesiyle; "...minimalizm, yanılısamadan mekâna geçiş değil, mekânın yanılısama olarak biçimlendirilmesini başlatmıştır"(Foster, 2015, s. 297). Carl Andre, çoğunlukla yerde sergilediği ve zaman zaman izleyicinin fark etmekte zorluk çektiği yer düzenlemelerinde, "biçim olarak heykel/yapı olarak heykel/mekân olarak heykel" anlayışından yola çıkarak, yapıtlarıyla yalnızca heykel sanatının değil, heykelin sergilendiği mekânların yeniden tanımlanmasını önermiştir (Antmen, 2014, s. 185). Böylece mekân, bütüncül bir öge olarak sanat nesnesinin kendisine dönüşmektedir. Fakat sanat, artık mekâna sığmamaktadır. Sanatı dışarıya taşıma pratiklerini arasında Alan Kaprow'un çözümleri dikkat çekicidir. Sanatçı, ka-

labalığı hedef alan happening'leri özel atölyesinde değil, sokak görüntüsü verilen yerlerde gerçekleştirir. Onun için merkez, her şeyini bildiği atölye değil, sokaklardır (Kuspit 2014, s. 70).

Sanatın sergilendiği mekâna yönelik en sıra dışı tavrılardan birini, Fransız sanatçı Daniel Buren gösterir. Sanatın içeriğini nötrleştirmek için şeritleri kullanan sanatçı, ilk kez bir galeriyi sergi süresince kapalı tutarak, galerinin kendisini bir eser olarak sunmuştur (O'Doherty, 2016, s. 117). Galeri mekânı, artık bir yer olmaktan çıkmış, sanat nesnesi olarak bütüncül bir göstergeye dönüşmüştür. Böylesi bir tavrın en belirleyici yönü, sanat eylemin tekrarının olmamasıdır. Buren'in bu eylemi, diğer uygulamaları gibi tekrarı olmayan ve güncelleştirilemeyen mekân odaklı girişimlerdir.

Sanatı galeri mekânının dışına çıkarma girişiminde en sıradışı çözümlerden birini Land Art sanatçıları gösterir. Bu sanatçılar, galeri mekânını terk edip sanatı dışarıya, yani gerçek kaynağına taşırlar. Bu sanatçılardan biri olan Robert Smithson, açık alanlarda yaptığı büyük çaplı işlerle sanatın her türlü dönüştürücü işlevini reddeder. Gintz'in aktarımına göre; Smithson, çağın sanatını galeri ve müzelerde değil, kamuya açık alanlarda aranması gerektiğini dile getirir (Gintz, 2010, s. 31). Sanatçının Mendirek deneyimi, bu türden bir yaklaşımın güçlü örneğidir. Mendirek, güncelleştirilemeyen ve ancak bulunduğu ortamla anlam kazanan bir iş olarak belirlir.

Land Art'ın yanı sıra 1960 ve 70'li yılların yoğun eleştirel tavrı, Ortam Odaklı Sanat'ın ana rahmini oluşturur. Bu dönemde gündeme gelen sanatının kamusalılığı, sanatı kaynağında icra etme düşüncesi, Ortam Odaklı Sanat'ın temel paradigmasını oluşturur. Bu yüzden Ortam Odaklı Sanat'ın bağlamı, modernist tavrın salt iki boyutlu yüzeye ve üç boyutlu hacme indirgenen biçim dilinden uzaktır. Modernist tavrın katı sınırlarını aşan, çoklu bileşenleriyle postmodern bir tavra sahiptir.

3. GÜNCELLENEMEYEN KURGU MEKÂNLAR

Soğuk savaşın son bulunduğu ve kapitalist dünyanın zaferiyle sonuçlandığı 1980'li yıllarda sanat, gösteri toplumuna eklemlenir. Bu dönemde kültürel alanda avant-garde inandırıcılığını yitirir ve sanat, gözle görülür biçimde kültürel endüstriye dâhil olarak gösteri toplumunun ortaya çıkışına katkıda sağlar (Gintz, 2010, s. 11). Sandy Skoglund'ın bu dönem yaptığı işleri, hem 1960 ve 70'li yılların kültürel avangard içeriğini hem de 80'li yılların kültürel endüstriye eklemlenen sanatın kodlarını taşıması bakımından dikkat çekicidir. Ara bir döneme denk gelen bu işler, uluslararası sürrealist sergilerinin mekân kurgulama geleneğini anıştıran bütünlüklü yapılarıyla kayda değer işlerdir. 1980 yılında yaptığı işlerinden biri olan Radyoaktif Kediler (Radioaktif ve Cats), bu türden bir okumanın önemli örneklerindedir (Şekil 4).



Şekil 4: Sandy Skoglund, Radyoaktif Kediler, 1980. Fotoğraf, 25 1/2" x 33"; Alçı Heykeller, Boyanmış Oda ve Canlı Modellerle Sahne.

Kaynak: <https://www.vetrobaji.net/2019/01/11/sandy-skoglund-visioni-ibride-24>

Canlı ve cansız modellerden kurgulanan Radyoaktif Kediler’de bir kedi istilası anına tanıklık edilir. Doğal görüntülerinden uzaklaşıp, tamamen yeşile bürünmüş halleriyle çok sayıda kedi, etrafta bir şeyler aramaktalar. Monokrom renkli odanın içinde kaba, fakat gerçekçi biçimleriyle gerilimli ve tekinsiz bir hava yaratırlar. Skoglund’un ifadesiyle; nükleer bir soykırım anlamına gelen eylem, henüz gerçekleşmiştir (Paparoni, 1998, s. 2). Kediler, doğallıklarını yitirmiş olmalarına rağmen yaşıyorlar ve yerde, kaloriferin ve masanın üstünde, kısacası her taraftalar. Kuşkusuz bu bir istiladır fakat tuhaf bir istila. İnsanlar bu istilanın farkında değillermiş gibi duruma kayıtsızlar. Hem insanların hem de kedilerin tavırları, aynı mekânda birbirinin varlığından bihaber, tuhaf bir birlikteliği ortaya çıkarıyor.

Kedilerin istilası, Duchamp’ın 1942 yılındaki Bir Mil İplik “Gerçeküstücülüğün ilk belgeleri” (Şekil 2) sergisindeki iplerin bir örümcek ağı misali bütün mekânı istilasını hatırlatır. İplerin sergi salonunda eserleri görmeyi engelleyişi gibi, burada da çok sayıda kedinin oluşu, mekânda ilerlemeyi mümkün kılmaz: Kediler, mekânda doğal bir bariyer oluşturur. Aslında sanatçının iç mekânlarını oluşturan odalar, bütün unsurlarıyla inşa ettiği birer settir. Gerçekçiliği şüphe götürmeyen bu setler, tiyatrovvari düzenlemeleriyle Sürrealistlerin avangard tiyatro ve performans bir araya getirdikleri yenilikçi pratiklere benzer. Fakat Skoglund’ın kurguladığı mekân ve içindeki tüm unsurlar, performans olmaksızın ikna edici gerçekliğiyle, gerçek ile gerçek üstü arasında bir duygu yaşatır.

Skoglund, Radyoaktif Kediler’de büyük bir özenle kendisi tarafından yaratılan heykelleri mekâna doldurur. Seri hâlde çoğaltmanın mümkün olduğu bir dönemde bu tavır, sanatçının bilinçli tercihi olarak öne çıkar. Judith Van Baron’un ifadesiyle; Skoglund, elle yaratıp çoğalttığı heykelleriyle, sanatın yapay doğası üzerine saplantılı bir biçimde ısrar eder. Skoglund’a göre sanat doğanın bir aynası değildir, sanatçının yapay bir buluşudur (Baron, 2001, s. 4). Burada sanatçının gerçeklik meselesine yaklaşımına dair ipuçları görülebilmektedir. Ona göre bilgisayar aracılığıyla kurgulanan görüntü ile gerçek bir şeyin görüntüsü arasında fark var; bu fark, çiğ et ile onun görüntüsü arasındaki farka benzer. Çiğ etin görüntüsünün vereceği duygu

ile onun kurgusal görüntüsünün vereceği duygu, birbirinden çok farklıdır. Çünkü baktığımız şeyin gerçekten var olduğunu bilmek, görüntü algımızı değiştirmektedir (Paparoni, 1998. s. 2). Bu yüzden Skoglund, görüntüyü bilgisayarda kurgulamaktansa, gerçekte oluşturduğu kurguyu fotoğraflayarak görüntüsünü elde etmeyi tercih etmektedir.

Sanatçının tüm işlerinde olduğu gibi Radyoaktif Kediler'de de fotoğrafın sunduğu imge, işin sonunu belirleyen temel olgudur. Fakat özenle hazırlanmış kurgu, fotoğraflama eyleminden sonra da varlığını sürdürür. Bu durumda sanat nesnesi, kurgunun kendisi mi yoksa onun temsili olan fotoğraf imgesi midir sorusu sorulabilir. Bu belirsizliğin yarattığı ikiliği Skoglund, fotoğraflamanın işin sonucu olduğunu ifade etmesiyle netleştirir. Mekânı kurgulayıp içerisine uygun sayıda heykelleri yerleştirdikten sonra fotoğraf çekiminin gerçekleştiği an, çalışmanın bittiği andır. O anda enstalasyon, tamamen bitmiştir. Çünkü fotoğraf olmadan bitiş, sadece göreceli bir tamamlama durumudur (Dreishpoon, 2001, s. 9). Bu durumda Skoglund'ın özenle seçtiği bir kadraj, sanat nesnesine dönüşerek süreç tamamlanır. Ortaya çıkan sonuç, artık güncellenmesi mümkün olmayan bir gerçeklik sunar.

Sandy Skoglund'ın çalışmalarında fotoğrafın sanat nesnesi olma pratiği, 1960 ve 70'li yıllarda sanatı, galeri dışına taşıma pratiklerini çağırıştırır. Tıpkı sanatını uçsuz, bucaksız coğrafyalarda icra eden Land Art sanatçılarının yapıtlarının yerine onların fotoğraflarını sunmaları gibi. Claude Gintz'in belittiği gibi; Smithson'un Mendirek deneyimi, birkaç fotoğraf, 30 dakikalık bir film den ibarettir. Onun maddi olmayan sanat nesnelere (fotoğraf, video), galeride sergilenerek izleyicisine ulaşır. O dönem için yeni olan bu tavrı, dikkate alan Gordon Matta-Clark da "yontuları"nın fotoğraflarını sanatının nesnesi haline getirir (2010, s. 34). Buldukları ortamlarda varlıklarını sürdürmelerine rağmen, geçerli olan ve varlıklarını kanıtlayacak olan tek şey olan fotoğraflar, bu iki sanatçının sanat nesnesine dönüşmüştür. Ortam Odaklı Sanat için önemli olan bu pratik, Skoglund'ın mekânlarını fotoğraflama pratiği için de geçerlidir. Sanat nesnesi, artık sanatçının uzun bir süreçte kurguladığı mekânlardan, maddi varlığı olmayan belirteç imgelere dönüşmüştür.

Mekân ile içindeki sanat nesnelere sıkı diyalogu, Ortam Odaklı Sanatın olmazsa olmazıdır. Sanat nesnesinin girdiği kabin şeklini alan su misali, Skoglund'ın kurguladığı sette her nesne birbiriyle ilişkilidir: Nesnelere, en gerçek hâliyle sette yerini alır; mekândaki hiçbir unsur kaldırılmaz; gerçeklik ve fantezinin birlikte sunulduğu çelişkiler, birbirini besler ve hiçbir şey iptal edilemez. Radyoaktif Kediler'de kedi heykeller veya canlı modellerden biri kaldırıldığında veya yeri değiştiğinde iş, gerçek bağlamından uzaklaşabilir. Amacı salt gerçek imgeler yaratmak olmadığından sanatçı, setteki her nesnenin birbiriyle ilişkisini ve verdiği duyguyu önemser.

4. GERÇEK İLE DÜŞSEL OLANIN BİRLİKTE SUNUMU

Sandy Skoglund'ın kurgu mekânlarının önemli özelliklerinden biri, gerçek ile düş arasında bir duyguyu hissettirmesidir. Fakat özenle düzenlenen setlerde sunulan artırılmış gerçeklik ile yoğun fantezi duygusu birbirine üstün gelmez. Sanatçının 1981 yılında yaptığı Akvaryum Balığının İntikamı (Revenge of the Goldfish) adlı çalışması, bu türden çelişkileri barındıran işlerden bir diğeridir (Şekil 5).



Şekil 5: Sandy Skoglund, Akvaryum Balığının İntikamı, 1981, Fotoğraf, 27 1/2" x 35"; Boyalı Sahnede Seramik Heykeller, Canlı Modeller,

Kaynak: <https://www.vogue.com/slideshow/paris-photo-art-guide>

Akvaryum Balığının İntikamı setinde duvarlar, avizeler, dolap, yatak gibi mekânın tüm yardımcı unsurları, geceyi çağrıştıran mavinin bir tonuyla renklendirilmiştir. Bu monokrom mekânda canlı modeller ve balık heykeller, kompozisyonundan fırlamış gibi ayrıksıdır. Her birini sanatçının yaptığı balık heykeller, oldukça gerçekçi, fakat bir o kadar agresif ve hatta çirkindirler. Judith Van Baron belirttiği gibi; "Skoglund'ın heykellerinden hiçbiri sevimli, Disneyland'taki çekici yaratıkları temsil etmiyor. Onların gözleri şiştir, ağızları açıktır ve bedenleri her yeri istila etmektedir" (2001, s. 4). Buradaki balıklar, Radyoaktif Kediler' deki kediler gibi mekânı istila etmiş durumdadır ve mekânda hareket etmeye izin vermeyecek kadar çok sayıdadır.

Skoglund'ın monokrom renk tercihi, mekânı tüm unsurlarıyla birlikte değerlendiren sanatçıların pratiklerini hatırlatır. Bu sanatçılardan Claude Rutault, tuvalini astığı duvarla tuvalin kendisini aynı renge boyar. Farklı biçimlerde yaptığı bir dizi tuvali, astığı duvarın rengine boyayan Rutault'ın pratiği, Gintz'in ifadesiyle "...duvarı, mutlak anlamda taklit eder ve eserini içinde bulunduğu mimari yapıyla bütünleştirir" (2010, s. 119). Bu sayede onun tabloları, asıldığı duvarda "ölü bir yıldız" dönüşür ve "içinde yer alacağı kaba benzeyerek kendini onunla özdeşleştirir" (Gintz, 2010, s. 137). Monokrom renge yönelik bu yaklaşımın temelleri, Süprematistlere kadar uzanır. Gerçi onlar, mekânla değil resmin yüzeyiyle ilgileniyorlardı. Resmin yüzeyini tek bir renge indirgeyerek sanat tarihinde bir anlayışı öldürüyorlardı. Artur Danto'nun ifadesiyle Maleviç'in Siyah Kare'si, geçmişin sanatını silip yok ederek, sanat anlatısında bir kopuşu temsil ediyordu (Danto, 2014, s. 191). Skoglund, bu geleneği sürdürerek nötrleştirme pratiğiyle kurgu mekânlarını "ölü bir yıldız" dönüştürüyordu. Bu durumda mekândaki balıklar ve canlı modeller, bu ölü yıldızın içinde (mekân) ayrı gerçeklikler olarak ayrışıyor. Dolayısıyla bu ayrışma, artırılmış gerçeklik ile yoğun düş duygusu arasında bir ikileme neden oluyordu.

1919 tarihli "Uncanny" denemesinde Sigmund Freud, aynı anda hem tanıdık hem de garip, bir çeşit şaşkınlık, şok hissi ve heyecan uyandıran durumlarla karşı karşıya kalındığında hissedilen huzursuz yanıtı tanımlayan ilk kişi olmuştur. Bu türden bir huzursuzluk hâli, I. Dünya Savaşı'nın dehşetinden sonra, sürrealist sanatçılara ve sonraki yıllarda, iç ve dış gerçekliğini eşzaman-

lı yaşatan eserleri yapan sanatçılara ilham vermiştir. Denilebilir ki Skoglund'ın sanatı, artık mantığın yönetemediği bir dünya için imgeler yaratma becerisini ve kararlılığını kullanan ve konusunu modern yaşamın mantıksızlığından alan sanatçı ve yazarlarla uyum sağlamaktadır.

Her ne kadar Skoglund'ın işleri, güçlü gerçeküstü etkiye sahip olsa da, kendisi işlerinin doğrudan sürrealizmle ilgili olmadığını düşünür. Bunun yerine, günümüzde ABD'yi karakterize eden karşıtlık ve karmaşıklıkla ilişkilendirmeyi tercih eder. Ona göre; işlerinde rüya ve gerçeküstü algıya neden olan şeyler, mekâna dâhil olan müdahalelerdir. Akvaryum Balığı'nın İntikamı'nda balıklar, ortama müdahale eden unsurlar olarak gerçek bir evreni düşsel bir evrene dönüştürür. Balıklar elendiğinde görüntü alışılmadık bir şey göstermez; sadece bir yatakta iki kişinin olduğu bir oda olur. Dolayısıyla bu enstalasyona alışılmadık boyutu veren balıklardır. Balıklar, mekânda gerçek olan bir görüntüye dâhil olarak gerçek olmayan bir durum yaratmaktadır (Paparoni, 1998, s. 1).

Skoglund'ın işlerinin hikâyeye meyilli bir yönünün olduğu söylenebilir. Akvaryum Balığı'nın İntikamı'nda görünen bir çocuk rüyası mı yoksa bugünün kâbusu mudur? Bu tür sorular, kuşkusuz birçok hikâyeyi barındırabilir. Fakat işleri, hikâyeye meyilli olmasına rağmen, bunun çok olası olmadığı anlaşılabilir; bunun yerine, anlam olasılıklarının çokluğuyla ilişkilendirilebilir. Demontrio Paparoni'nin aktarımına göre; işlerindeki görüntüye dair anlam olasılıklarının oluşturduğu çelişkiler, sanatçının özellikle arzu ettiği şeylerdir. Skoglund, bir projeye kavramsal olarak bir bulmacayı inşa eder gibi bilinçli yaklaşmaktadır. Örneğin Akvaryum Balığı'nın İntikamı'ndaki görüntü, bir erkekle mi yoksa bir kadınla mı karşılaştığınızı fark etmemize izin vermemektedir. Birileri bu görüntülerin, eşcinselliğe dair olduğunu düşünürken, başkaları çocukların cinsel istismarı ile ilgili olduğunu düşünebilir (1998. s. 1-2). Bu türden anlam olasılıkları, Akvaryum Balığı'nın İntikamı'nda olduğu gibi diğer işlerinde de görülmektedir. Direkt anlatıma sahip bir yaklaşım gibi görünse de sanatçının kurguları, net olmayan bir çok durumu barındırır.

Skoglund'ın işlerinin albenisi, mekânlarda kullandığı renkler ve nesnelere biçiminden ötürü yüksektir. Demontrio Paparoni'nin ifadesiyle; "moda dükkân vitrinlerinin davetkâr posterleri gibi çekicidirler" (1998, s. 2). Bu yönüyle, Pop Art'ı çağrıştırdığı söylenebilir. Fakat bu türden bir yargıyı, Skoglund şartlı kabul eder. Ona göre işleri, duyarlılık yönünden Pop Art'a yakın durabilir fakat onların duygusal anlamda Pop Art'la ilgisi yoktur. Pop Art'ta sanatçı ve izleyici arasındaki duygusal ilişki, genellikle soğuktur. Örneğin Warhol'un hem kullandığı yöntem hem de yaptığı şey alaycıdır. Oysa benim estetiğim sıcaktır ve sindirilebilir. Çalışmamda ortak bir dil duygusu var ve bu yüzden çalışmamı bir müzede gösterdiğimde herhangi biri, müze direktörü gibi çalışmama dâhil olabilir (Paparoni, 1998, s. 2). Demontrio ile mülakatında Skoglund, Modernizmin sonu olan 70'lerde sanat nesnesine yönelik tartışmalar, fiziksel çalışmaların buharlaşmasına ve yerini felsefi söylemlere bırakmasına neden olduğunu belirtir. Fakat 80'lerde bu stratejinin bittiğini hissetmesinin ardından, popüler formları reddetmek yerine, onları oluşturan ve reklam stratejilerini devralan yeni kültüre aktif bir biçimde dâhil olduğunu ifade eder (Paparoni, 1998, s. 2). Bu yüzden sanatçının fotoğraflarında ticari bir eğilim de görülmektedir. 1980'li yıllarda dünya çapında yükselen neoliberal politikaların sanat ile kültürü gösteri toplumunu eklemlediği düşünüldüğünde, sanatçının bu tavrı, dönemin atmosferine göre nasıl bilinçli olarak dönüştürdüğünü göstermektedir.

5. İKİ EVREN TEK MEKÂN

Skoglund'ın çalışmalarında insan ve hayvan doğasına bir çeşit ilginin olduğu söylenebilir. Bu iki farklı türü bir evrende (Bu evren çoğunlukla insana ait iç mekânlardır) bir araya getirirken birbirine kayıtsız iki yabancı tür gibi sunar. İnsanlar ve hayvanlar, sanki hiç karşılaşmamışlar gibi birbirlerinden bihaberler. Kuşkusuz bu yaklaşım, sanatçının insan ve hayvan doğasına yönelik bir tespitin sonucu gelişir. Demontrio Paparoni'ye verdiği mülakatta Skoglund, çalışmaları için insan ve hayvan doğasına yönelik araştırmalar yaparken, Paganizm çalışmalarına yöneldiğini ve özellikle dini deneyimlerin insan ve hayvan doğasını büyük ölçüde dönüştürdüğü tespitini yapar. Yahudilik, Hıristiyanlık, İslam gibi büyük inanç sistemleri, insanın bir şekilde doğal dünyadan uzaklaştırdığına ve hayvanlarla olan eski temasını kaybettirmesine neden olduğunu keşfeder. Şimdi ise bilim, ekoloji ve yeni felsefi yönelimler, tüm hayvanları yeniden değerlendirmekte ve insanlara benzeyen bir ruhla, onları bilinçli varlıklar olarak görmekteler. Ona göre insanlık, ancak ilerici kültürel evrim sayesinde diğer hayvanlar arasında bir hayvan olduğunu anlayacaktır (1998, s. 1).

Skoglund'ın işleri, her ne kadar ilk bakışta hazmedilmesi kolay işler olarak görülse de aslında özellikle kültür tarihiyle ilişkili olarak yoğun bir inceleme ve araştırmanın sonucudur. Örneğin düzenlediği setler için, Amerikan kültüründeki iç mekânları saplantılı bir biçimde inceler, oradaki nesnelere varlığını sorgular ve onlarla ilgili araştırmalar yapar. Douglas Dreishpoon'a verdiği mülakatta Skoglund, bir sanatçı olarak rolünü bir ölçüde Amerikan kültürünü araştıran sosyoloğunkine benzetir. Başka bir gezegenden gelmiş gibi kendine ve kültürüne dışardan bakar. Amerikan kültürünü egzotik bulduğundan, kim olduğunu, oraya nasıl geldiğini ve etrafındaki her şeyi merak eder (2010, s. 7). 1997 yılında yapmış olduğu Yumurta Kabukları Üzerinde Yürüme (Walking on Eggshells) adlı işi; küvet, lavabo ve aynalarıyla geleneksel Amerikan banyolarına sanatçının saplantılı merakının dışavurumudur (Şekil 6).



Şekil 6: Sandy Skoglund, Yumurta Kabukları Üzerinde Yürüme (Walking on Eggshells), 1997, Fotoğraf; 47"x 61", Yüzeyde yumurta; Dökme kâğıttan lavabo, küvet, tuvalet; Boyalı Epoksi tavşan ve yılan heykelleri, Canlı modeller.

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/sandy-skoglund-walking-on-eggshells>.

Yumurta Kabukları Üzerinde Yürüme, geleneksel Amerikan banyolarının izlenimini taşıyan ve büyük bir titizlikle inşa edilen bir setten oluşmaktadır. Yumurtalardan oluşan zemin üzerinde

yürümüş izlenimi veren iki çıplak kadın görülmektedir. Yürüme eylemi, henüz tamamlanmadan sanatçının kadrasına yakalanırlar. Figürlerin ten renkleri, mekânın geneline hakim olan monokrom renkle uyumludur. Duvarlarda tavşan ve yılan resimleriyle donatılan karton fayanslar bulunmaktadır. Gerçek yumurtalardan oluşan zeminde, her biri sanatçı tarafından yapılan çok sayıda yılan ve tavşan heykelleri bulunmaktadır. Fakat insan yaşam alanında bu hayvan heykeller, bütün mekânı istila etmiş durumda bir ihlal yaratırlar. Buna rağmen insanlar ve hayvanlar arasında bir kayıtsızlık var imgede. Dolayısıyla imgede var olanlar, gerçek olup olmadığı konusunda izleyeni ikilemede bırakmaktadır.

Sanatçı, tüm çalışmalarında olduğu gibi Yumurta Kabukları Üzerinde Yürüme çalışması için de uzun bir araştırma ve inceleme sürecine girer. Öncelikle tavşanların MÖ 2000 yılından günümüze ikonografik olarak nasıl yorumlandığını keşfetmek için bazı araştırmalar yapar. Daha sonra tavşan ve yılan temsillerinin Sanat Tarihi'nde nasıl yorumlandıklarına yönelik incelemelerde bulunur. Antik Mısır sanatında kaosu sembolize eden yılan temsillerinin evrimini araştırır. Ayrıca İbrani dünyasından Greko-Romen'e, Kelt kültüründen Yerli Amerikalılara kadar birçok farklı kültürde bu temsilleri araştırır. Skoglund'a göre; insanlar ve hayvanlar arasındaki ilişki, tarih boyunca önemlidir ve karmaşıktır. Örneğin kendimizi hayvanlara nasıl yansıttığımız ve hayvanları kendi bilincimizde nasıl temsil ettiğimiz bilgisi oldukça ilginçtir (Paparoni, 1998, s. 1).

Skoglund'ın kurgu mekânlarından oluşan projeleri, araştırmadan tasarıma, mekânın kurulumundan fotoğraflamaya kadar, uzun süren ve büyük bir emek gerektiren uygulamalardır. Yumurta Kabukları Üzerinde Yürüme işinde, bir antropolog ve sanat tarihçi gibi insan kültüründe 3000 yıllık yılan ve tavşanın temsili üzerine araştırmalar yaptıktan sonra, bu hayvanların güç, korku gibi farklı psikolojik ifadelerinin temsillerini, büyük bir titizlikle kâğıtlara resmeder. Bu temsili kâğıtları, kurguladığı mekânda banyonun fayansları olarak duvarlara yapıştırır. Temsiller, insan yaşam alanında dekoratif birer nesnelere dönüşürken, insanın doğayı anlamlandırma haritası gibi tüm mekâna dizilirler.

Yumurta Kabukları Üzerinde Yürüme'de tavşan ve yılan resimlerinin dışında onların heykellerinin de tüm mekâna yayıldığı görülmektedir. Heykeller, yapay doğalarına rağmen, ikna edici bir gerçekçiliğe sahipler. Cansız doğalarıyla onların insan yaşam alanında oluşu, mekâna tuhaf bir gerginlik havası vermektedir. Canlı ile cansız, doğal ile yapay gibi iki evrenin (insan ve hayvan) birlikte fakat birbirlerine kayıtsız sunumu, mekânın yabancılaşmasına neden olur. Bu yabancılaşma, insanın hayvan doğasına yaklaşımının sonucu olarak sanatçının tüm çalışmasında hissedilmektedir.

6. SONUÇ

Son 60 yıllık sanatı galeri duvarlarının ötesine taşıma serüveninde, Ortam Odaklı Sanat uygulamaları, sanatın sınırlarını genişletmede önemli bir yere sahiptir. Sanat nesnesi ve mekânına yönelik yenilikçi yaklaşımı nedeniyle, oldukça geniş bir alanı içermektedir. Fakat Ortam Odaklı Sanat'ın en belirgin yönü, sanat yapıtının başka yerde ve başka biçimde güncellenemeyecek olmasıdır. Yani sanat mekânında herhangi bir unsurunun alınması veya değiştirilmesi, o sanat yapıtının bağlamının değişmesine neden olmaktadır. Bu yönüyle Sandy Skoglund'ın

işleri, Ortam Odaklı Sanat bağlamında değerlendirilebilecek işlerdir; çünkü sanatçının pratiği, sanat yapıtının başka yerde ve başka biçimde sergilenmesine olanak sunmaz. Uzun bir sürede oluşturulan bütünlüklü kurgusal mekânlar, izleyiciye tek bir bakışla sunulmaktadır. O bakış ise fotoğraf kadrından oluşan bir imgedir. Bir imgeye dönüşen sanat yapıtı, bu sayede maddi yönünü yitirmektedir. Sanat yapıtının maddi yönünü yitirmesi, Ortam Odaklı Sanat'ın ilkele-riyle örtüşmektedir.

Skoglund'ın işlerinde insan ve hayvan doğasına karşı büyük bir ilgi görülmektedir. Özellikle insanın hayvan doğasına karşı takındığı tavır ve onları anlamlandırma biçimi, sanatçının işle-rinin içeriğini oluşturmaktadır. Kurgusal mekânlarda sıklıkla bu iki türün günümüzde birbirine ne denli yabancılaştığını irdelemektedir. Sanatçı modern yaşam alanlarında insan ve hayvan arasındaki kayıtsızlığa vurgu yaparken, aslında modern yaşamın güncel problemlerine eleştirel bir yaklaşım sergilemektedir. Artık mantığın yönetemediği bir dünyada imgeler yaratarak işlerinde modern yaşamın mantıksızlığından beslenmektedir. Sıklıkla doğal ile yapay, canlı ile cansız unsurları bir araya getirip imgede gerçek ile gerçeküstü arasında bir ikilem oluşturmaktadır. İşleri her ne kadar sürreal bir içeriğe sahip görünse de aslında onların mekânsal içeriği ve bütünlüklü yapısı, Ortam Odaklı Sanat'ın ilkelerine uymaktadır. Skoglund'ın geçmiş, şimdi ve gelecek anlarını içeren işlerinin kavramsal boyutu 1960'lı yılların kültürel avangardını çağırıştırırken, uygulama boyutu ise 1980'li yıllarda gösteri toplumu eklemlenen sanatın izlerini taşımaktadır.

Bu makalede, henüz ülkemizde yaygınlaşmakta olan Ortam Odaklı Sanat'ın teorik ve pratik eksikliklerini gidermeye yönelik çabaya katkı sunma amaçlanmıştır. Bu yüzden sanat pratiği eşsiz fakat bir o kadar tanımlanması güç olan Skoglund'ın işlerinin Ortam Odaklı Sanat ile ilişkisi incelenmiştir. Bu makalede elde edilen bulgular, işlerinde mekânsal çözümlere ilgi duyan sanatçılara ve sanat öğrencilerine, hem düşünsel hem de pratik anlamda bir kaynak sunabilir. Kuşkusuz sanat nesnesinin mekânıyla olan diyaloguna dair iyi çözümlenmiş örnekler, güncel sanatçıların bu konuda yaşadıkları problemleri aşmalarına ve üretim süreçlerini zenginleştirmelerine olanak sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Altun, N. A. (2014). *Sürrealizm Mimarlık Mekân Sanatı*. Çev: Renan Akman vd., İstanbul: İletişim Yayınları.

Antmen, A. (2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Baron, J. V. (2001). Sandy Skoglund, Contemporary Masters, Savannah College of Art Design, Savannah: Bergen Hall Gallery: http://www.sandyskoglund.com/pages/published/pdf_media/scad.pdf/scad1.pdf Erişim: 10.04.2021

Corbin, J. & Strauss, A. (2008). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. Thousand Oaks: Sage Publications.

Danto, A.C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. Çev: Zeynep Demirsü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dreishpoon, D. (2001). "An Interview With Sandy Skoglund" In Sandy Skoglund: Raining Popcorn, Grinnel College, Iowa: Faulconer Gallery: http://www.sandyskoglund.com/pages/published/pdf_media/grinnell_pdf/dreishpoon4_2001.pdf Erişim: 12.04.2021.

Foster, H. (2015). *Sanat- Mimarlık Kompleksi Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarım Birliği*, Çev: Serpil Özalolu, İstanbul: İletişim Yayınları.

Gintz, C. (2010). *Başka Yerde Başka Biçimde*, Çev: Muna Cedden, Ankara: Dost Kitabevi.

Heiferman, M. (2001). "Serious Thoughts are Popping Up" In Sandy Skoglund: Raining Popcorn, Grinnel College, Iowa: Faulconer Gallery: http://www.sandyskoglund.com/pages/published/pages_publish/marvin2.html Erişim: 10.04.2021.

Kıral, B. (2020). Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi. Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 15, s. 170-189.

Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu*. Çev: Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları.

O'Doherty, B. (2016). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi*, Çev: Ahu Antmen, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Panaro, Luca. (2008). Interview With Sandy Skoglund, This interview took place in connection with an exhibition at the Betta Frigieri Arte Contemporanea, Modena: http://www.sandyskoglund.com/pages/published/pages_publish/luca.html Erişim: 08.04.2021.

Paparoni, Demontrio. (1998). Sandy Skoglund in conversation with Demontrio Paparoni. Tema Celeste Magazine: http://www.sandyskoglund.com/pages/published/pages_publish/demetrio.html Erişim: 08.04.2021.

JAPON MODA KİMLİĞİNDE KÜLTÜREL İZLER

AYŞE FİÇİCİOĞLU

ÖZ

Dünyada moda kimliğini oluşturmuş ülkeler incelendiğinde kültür ve sanatlardan yararlanma anlayışının etkin olduğu anlaşılmaktadır. Moda kimliklerle ve kültürlerle etkileşim içine girer ve aynı zamanda insanları daha geniş kültürel dağarcığın bir parçası haline getirir. Ülkeye ait bir çok kültürel katmanı içine alan bir sistem içinde üretimini gerçekleştirerek, global pazarda yerini almaktadır.

Global moda dünyasına öncülük eden Fransa, İngiltere, İtalya ve ABD gibi belli başlı ülkelerin moda kimliklerinde kültürel olarak ayırt edici bazı özellikler olmasına rağmen en belirgin izler Japon modasında görülmektedir. Japonların kültür katmanlarındaki her bir dizilimin genel hayat felsefelerine yerleşmiş olması, bu deneyimlerinin toplum kültürünü ve kimliğini oluşturmada etkinliğinde oldukça önemli bir rol aldığı düşünülmektedir. Moda da kültürel kimlik kavramı çerçevesinde ele alınan bu çalışmanın amacı, moda tasarımında, teknoloji, inovasyon ve kültürü başarılı bir şekilde harmanlayarak bir moda kimliği yaratan Japon tasarımcılarının bu etkileşimlerini moda nasıl yansıttıklarını ortaya çıkarmaktır. Çalışmada yöntem olarak literatür taraması kullanılmış ve bu amaçla tasarım ve moda dünyasında fark yaratan Japon moda tasarımcılarının çalışmaları ve tasarım anlayışları kültürel etkiler etrafında incelenmiştir.

Çalışmanın ortaya koyduğu bulgulara göre Japon tasarımcıların çalışmalarında geleneksel Japon sanatlarından, samurayların ince zarafet anlayışlarından ve geleneksel giyimleri kimonolardan etkileşimlerinin yanında, geleneksel Zen felsefesi ve kültüründen geliştirilen düşüncelerle birlikte gelişen, zamansız ve formların ötesindeki tasarım anlayışları verilen örneklerle ortaya çıkarılmıştır. Çalışma sonunda elde edilen bu bulguların dünya modasında yer edinmeye çalışan ülkeler için aynı zamanda moda ve tasarım kimliği oluşturma da referans bilgileri taşıyabileceği vurgulanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Kimlik, Moda Kimliği, Japon Modası, Japon Tasarımcılar.

* Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

CULTURAL TRACES IN JAPANESE FASHION IDENTITY

AYŞE FIÇICIOĞLU

ABSTRACT

Considering the nations that have contributed much to the identity of fashion in the world, one can see that it is a general inclination to draw on local culture and arts. Fashion interacts with identities and cultures, and leads people to become a part of a broader vocabulary of culture. The nation takes its place in the global market place by realising its production in a system incorporating many segments of national culture.

Although some certain countries leading to the global world of fashion, including France, England, Italy and the USA, have distinctive features in their identity of fashion, the most peculiar lines are observed at Japanese fashion. That every one of syntagms within Japanese cultural segments has taken root in their philosophy of life makes one recognize that these experiences have played a great role in forming social culture and identity. The aim of this study, which is about the concept of cultural identity in fashion, is to reveal how Japanese designers create a fashion identity, successfully combining technology, innovation and culture. The method of the study is literature review and through this way a group of Japanese fashion designers are selected and explored in respect to their works and designs in the context of cultural interactions.

Findings of the paper suggest that there are examples within the works of Japanese designers revealing the design approaches beyond forms and time stemming from the interactions between traditional kimonos and delicate elegance of samurai, and thoughts built upon traditional philosophy of Zen and culture. It is underlined that findings of the paper will provide those nations with guidance, which are ambitious for taking a place in the world of fashion.

Keywords: Cultural Identity, Fashion Identity, Japanese Fashion, Japanese Designers.

1. GİRİŞ

Günümüzde moda, kültürü ve kültürel kimliği geniş kitlelere ileten en önemli etkileşim araçlarından biridir. Geleneklerle ve kimliklerle etkileşim içine girer ve aynı zamanda güncel eğilimleri açığa çıkarır. Moda, tamamı hızlı etkilerle değişebilen belirli kültürel değerlerin kabulünün sonucudur (Kawamura, 2016, s. 21). Ülkeye ait bir çok kültürel katmanı içine alan bir sistem içinde üretimini gerçekleştirerek global pazarda yerini almaktadır. Moda kültürünü oluşturan bu sistemde tasarımcılar kültürel etken ve birikimlerini ürettikleri tasarımlara yansıtıp bir pazar yaratırken, aynı zamanda moda da kültürel kimliğin oluşmasında ve tanıtımında önemli derecede yer almaktadırlar.

Uluslararası Tasarım Birliği'nin (ICSID) 1985-87 yıllarında başkanlığını yapmış Olan Loek van der Sande "Kimliksiz bir kültür ve kültürsüz bir tasarım mümkün değildir." (Sancaktar, 2006, s. 39) diye ifade ederken ülke ya da tasarım kimliğinde kültürün en belirleyici etken olduğuna vurgu yapmaktadır. Kültürün ticari bir nesne haline geldiği küresel pazarlarda, başarı ancak yüksek teknoloji kullanımı ve yerel kimliği vurgulayan yaratıcı tasarımla mümkündür (Sezgi, 1996, s. 110). Kültürel birikimi sanat ve tasarımında kullanıp üretimlerine yansıtabilen bu ülkeler bugün dünyada global anlamda güçlü ve etkin olarak yer alabilmektedir. Günümüzde moda alanında en etkili olan Paris, Londra, Milano, New York, Tokyo gibi şehirler ülke kimliğini çok iyi vurgulayarak bu başarıyı devam ettirmektedirler. Dünyada moda merkezleri de olan bu şehir ve ait oldukları ülkeler arasında farklı bir estetik anlayışa sahip olan tek moda şehri Tokyo modasıdır.

Bu çalışmanın amacı 1980'li yıllardan sonra dünya moda dünyasında güçlü ve etkin kimliği ile yer alan Japon moda kimliğine etki eden kültürel alt katmanların analiz edilmesi, yerel ve global olan bu keşifimi yakalamış Japon moda tasarımcılarının çalışmalarında bu izlerden yararlanma anlayışlarının ortaya konulmasıdır. Çalışmada yöntem olarak literatür taraması kullanılmış ve bu amaçla tasarım ve moda dünyasında fark yaratan Japon moda tasarımcılarının çalışmaları ve tasarım anlayışları kültürel etkileşimleri etrafında incelenmiştir. Bu çalışmanın materyalini çeşitli yazılı, görsel kaynaklar, internet veri tabanı ortamı ve literatür taraması sonucunda elde edilen veriler oluşturmaktadır. Araştırma sırasında aynı zamanda müzeler, kataloglar ve müzelerde yer alan tasarımcılara ait retrospektif sergilerden yararlanılmıştır.

Çalışmada kültürün toplumlararası etkileşimde en önemli araçlarından biri olduğu düşüncesi ile öncelikle kültür, kültürel kimlik, modada kültürel kimlik gibi kavramlar çalışmanın alt katmanı olarak ele alınmıştır. Bu anlamda öncelikle kültürün tanımı yapılarak, kültürel kimliğin geçmiş değerlerin köprü olduğu, sürekli yapılanan, aynı zamanda geleceğe de ait bir kavram olduğu vurgulanmıştır. Aynı zamanda Japon kültürünün tüm dünyadan ayırt edici alt katmanları çeşitli kaynaklarla ifade edilmiştir. Araştırma sürecinde güçlü bir biçim diline sahip, anlam ileten, kültüre ait izler ve dokuların yansıtıldığı gerçeklik üzerine kurulu Japon tasarım ve sanat anlayışı, sanatçı ve tasarımcıların kültürel etkileşimleri üzerinden analiz edilmiştir.

Japon Kültürü, Japon Moda Kimliği kavramı ışığında İssey Miyake, Rei Kawakubo, Kenzo Takada ve Yohji Yamamoto gibi Japon moda tasarımcılarının çalışmaları kültürel göstergeler bağla-

mında incelenmiştir. 1980 yılında “Japonizm” modası ile birlikte anılan bu tasarımcılar Avrupa dışından gelen bu etkileri içeren gelenekleri ve formları, ana akım uygulamalarla birleştirerek moda dünyasına yeni bir yaklaşım getirmişlerdir. Çalışma sonucunda dünyada batı dışı kabul edilen tek moda merkezi olan Japon modasına etki eden geleneksel Zen felsefesi ve kültüründen geliştirilen düşüncelerle birlikte gelişen, zamansız ve formların ötesindeki tasarım anlayışları verilen örneklerle ortaya çıkarılmıştır. Aynı zamanda bu çalışma ile kültürel kimliğin moda kimliğiyle iç içe geçtiği, teknoloji ve inovasyonla bütünleşen bir tasarım anlayışı temeli üzerine kurulan Japon modasının, dünya modasında yer edinmeye çalışan ülkeler için moda kimliği oluşturmada önemli referanslar içerdiğinin altı da çizilmektedir.

2. MODADA KÜLTÜREL KİMLİK

Moda kültüründen bahsedebilmek için kültür kavramı üzerinde durmak gerekmektedir. Günlük yaşamda kullanılan kültür kavramı insanın yeme-içme, barınma, giyinme, korunma, bir arada yaşamlarına ait ortak değerler bütünü olarak düşünülse de; genel anlamı ile kültür; “tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin” (TDK; <https://sozluk.gov.tr/>) olarak da ifade edilmektedir.

Kültür kendini çok farklı biçimlerde gösterebilmektedir. Genel anlamda davranışın odaklandığı amacı veya sonucu, davranışın amacına ulaşmasını sağlayan yolları veya araçları, amaca yönelmiş davranışı kontrol eden kuralları ve normları kapsamaktadır (Sugiyama, 2013, s. 20). Kültür bir toplumu birbirinden ayıran bir işaret olmasının yanında, topluma özgü olan değerleri içerir ve onları aynı zamanda yorumlar. Toplumsal dayanışmanın temellerinden birini oluşturan kültür, toplumsal kişiliğin doğuş ve gelişiminde egemen bir etmendir (Tezcan, 1993, s. 60). Bates kültürün sadece toplumsal davranışları değil, aynı zamanda düşünüş tarzlarını da kapsadığını belirtirken; özgül eylemlerin anlamlarının yorumlandıkları kültürel bağlam ile birlikte değişkenlik gösterebildiğinden de bahsetmektedir (Bates, 2009, s. 48). Kültürü toplumsal açıdan tanımlayan Tezcan’a göre; bir toplumun bireyleri arasında paylaşılan, devredilen ve değişim süreci içinde öğrenilmiş davranışlar kalıbı ve bu kalıpların ürünlerinin oluşturduğu bir yaşam biçimi olarak ifade etmektedir. Buna göre kültür aynı zamanda biyolojik kalıtımın tersine, toplumsal bir kalıtım olarak adlandırılırken kuşaktan kuşağa da aktarılabilir (Tezcan, 1993, s. 60). Tüm kültür tanımlarını kapsayan en geniş anlamı ile ise, “insanoğlunun toplumun bir üyesi olarak sahip olduğu ahlak, inançlar, bilgi, sanat, gelenekler gibi alışkanlıkları ve becerilerini kapsayan bir bütündür (Taylor, 1958, s. 269).

İnsanlara özgü bir etkileşim sistemi olan kültürel ifadelerin, en az dil kadar önemli olduğunu bugün çok az insan yadsıyabilmektedir. Bu anlamda kültür ve kültürel kimlik çeşitli araçlarla diğer kültürleri de etkileme ve değiştirme gücüne de sahip görünmektedir (Barnard, 2010, s. 13). Bireyler kültürel deneyimi yeni durumlara uydurarak her toplumda deneyimleri benimser ve daha geniş kültürel dağarcığın bir parçası haline gelirler (Bates, 2009, s. 50). Bu açıdan bakıldığında kültürün toplumlararası etkileşimde en önemli araçlarından biri olduğu görülmektedir.

Williams kültürün vaktiyle zihnini bir durumu veya alışkanlığı, ya da manevi ve düşünsel faaliyetler bütünü anlamına gelirken, şimdi bunların yanı sıra, bütünlüklü bir yaşam tarzı anlamına geldiğini belirtmektedir (Williams, 2017, s. 30). Kültür gelenekleri, törenleri, sanat eserlerini, teknolojiyi, buluşları ve zanaatları, maddi kültür ise tasarım ve teknoloji gibi insan yapımı ürünleri kapsar. Maddi kültür kültürel olarak yapılmış fiziksel nesnelere ve de tasarımlarla uğraşır (Bayazit, 2006, s. 23). Uygur teknik nesnelere doğanın değil kültürün bir parçası olduğunu belirtmiştir (Uygur, 1989, s. 47). Bu anlamda moda ve tasarım ürünlerinin her biri olan teknik objeler belli bir kültür ortamının objesi olup, bu ortamla birlikte varlığını sürdürmektedir. Gündelik objelerin her türlü anlam ve değeri, içinde yer aldığı kültürdedir; bu kültürle ölçülür (Uygur, 1989, s. 48).

Günümüzde moda ve giyim, turnusol kağıdı gibi, toplumsal yapı ve kültür arasındaki bağları gösteren ve maddi kültürlerin parçalı toplumlarda izledikleri yolların izini süren ip uçları verir (Crane, 2003, s. 319). Moda davranıştan çok tasarım ürünlerini içeren nesnelere ögeler içerir, belirli döngüler ve yeniliklerle harmanlanarak gündem oluşturur. Güncel eğilimleri açığa çıkaran moda ve tasarım ürünlerinde yenilikler her ne kadar mevcut olsa da ulusal bireyselliğin derin köklü gelenekleri mevcuttur. Davis'e göre moda, mutlaka nispeten yerleşmiş ve tanıdık bir kıyafet koduna ait geniş parametreler içinde gelişmesi gerekse de, sık sık yeni esintiler bulmak için kimlikte kararsızlığın yarattığı gerilimlere, özellikle de kültürel kodlama ve tarihsel deneyimlerden ötürü kolektif karakterdeki gerilimlere yönelir (Davis, 1997, s. 37).

Tasarım ürünleri bize kim olduğumuzu anlatmalı veya anımsatmalıdır. Küresel dünyanın kültürel yapısı içinde tasarım kültürel devamlılık sağlamalıdır. Bu anlamda moda olan her nesne ve tasarım ürünü var olanı aşır, içinde yer aldığı zaman dilimin biçimlendirme özelliği taşımasının yanında kültürel kimliğe ait izlerde taşınmalıdır. Geçmiş değerlerin köprü olduğu kültürel kimlik sürekli yapılanan ve oluşan aynı zamanda geleceğe de ait bir kavramdır. Anlam ileten, güçlü bir biçim diline sahip tasarımlar ancak ait olduğu kültüre ait izler ve dokular yansıttığı sürece gerçeklik kazanırlar.

3. MODA BAŞKENTLERİ

Tarihsel açıdan bakıldığında moda, estetik giyiminin merkezi olan Paris'de doğmuştur. 18. yüzyılda XV. Louis döneminde Fransız giysilerinin zerafeti Avrupa'ya yayılarak Fransız modasının öncülüğü kabul edilir. Dönemin edebi ve felsefi yenilikleri, Ansiklopedi, XV Louis'in zarif üslubu, Rameau'nun müziği gibi bir çok sosyal olgu Fransız modasının ilk atılımı olarak Avrupa'ya yayılır (Waquet, Laporte, 2011, s. 102). Batı Avrupa da etkin olarak yer alan ve yayılmaya başlayan moda kavramı sanayileşmeyle birlikte gelişerek bir sektör haline almış ve 2. Dünya Savaşı'ndan sonra ekonomik gücünün yanında ülkeye itibar kazandıran ve ilgili sektörleri birleştiren bir çatı sektör olmuştur. Bu gerçeği kavrayan ülkeler ise kendi moda sistemlerini geliştirme yoluna gitmişlerdir. Bu dönemde Paris'in dışında Londra, Milano ve New York farklı tarzlar önererek modayı ekonomik gücünün yanında "bir tanıtım aracı ve yeniden markalama ya da yenilenme mekanizması olarak" kent ve ülke kimliklerinin ayrılmaz bir parçasına dönüştürmüştür (Breward, 2010, s. 228).

Her şehrin ya da ülkenin kendi “Tasarım Kimliği” ya da karakteristikleri vardır (Jones, 2009, s. 38). Günümüz de dünyada moda alanında en etkili olan Paris ya da Fransız stili, Londra yada İngiliz stili, Milano yada İtalyan stili, New York yada ABD stili, Tokyo yada Japon stili gibi şehir yada ülkeler kendi kimliğini çok iyi vurgulayarak bu başarıyı devam ettirmektedirler (Jones, 2009, s. 36). Uluslararası moda fuarları, defile ve organizasyonlar ile trendler ülke kimliğini tasarımda görmemizi ve ayırt edebilmemizi sağlar. Moda kültürünü oluşturan bu sistemde tasarımcılar ve moda çalışanları ürettikleri tasarımları ile birlikte bir pazar yaratırken aynı zamanda moda da kültürel kimliğin oluşmasında ve tanıtımında önemli derecede yer almaktadırlar.

El sanatları, çizgi, zarafet ve incelik ülkelerin modadaki kimliğini etkileyen en önemli unsurların başında yer almaktadır. Bir sanat ülkesi olan Fransa sanat yapıtları ve sanatsal bakış açısı ile Paris modasının o detaylı el sanatlarının ve el işçiliğinin kullanıldığı özel tasarımlarla tanınmaktadır. Fransa moda kimliğini bugün tüm dünyanın da başkentliğini yapan Paris’de yansıtmaktadır. Paris bu geleneksel üstünlüğünü günümüzde de sürdürmekte, birçok tasarımcı işlerini Paris’de sürdürmenin ayakta kalmaları için yapmaları gereken şey olduğunu düşünmektedirler (Jones, 2009, s. 36). Tasarımcılar açısından yaratıcılıklarını gerçeğe dönüştürmek Paris’te nispeten daha kolay olduğu için şehir, moda endüstrisinin uluslararası merkezi olmuştur. Mary Ouent, Vivienne Westwood, Alexxander Mc Queen, John Galliano ve Stella McCartney gibi anarşik ve çılgın fikirleri ile capcanlı bir moda anlayışını yansıtan moda tasarımcıları sayesinde ise bugün Londra da dünyanın önde gelen moda başkentlerinden biri olarak bilinmektedir.

New York’un moda başkentlerinden bir olması ise özellikle 80’li yıllardan itibaren kavram markalar olarak ABD’de gelişen büyük markaların ortaya çıkmasıyla oluşmuştur. Çok büyük görsel çalışmaların sonucunda ortaya çıkan bu markalar güvenilir pazar araştırmaları sonucunda gerçek yaşam tarzları ve ihtiyaçları doğrultusunda ürünler ortaya koymaya çalışmışlardır. ABD’de moda endüstrisi kitlesel üretime ve marka yönetimine odaklanmıştır. Önceleri temel ihtiyaçlara karşılık veren kitle modası üreten pek çok firma markaya yaptıkları yatırımla lüks moda segmentine yaklaşmış ve Fransız yüksek moda markaları ile rekabet edebilir hâle gelmiştir (Özüdoğru ve Yüksel, 2020, s. 333).

İtalya ise 2.Dünya Savaşı sonrasında sanat birikimlerini moda endüstrisindeki üretim deneyimleri ile birleştirerek muazzam bir güce sahip olmaları sayesinde bugün çok güçlü bir moda merkezi durumundadır. Milano tarihi bir geleneğe bağlı yüksek kaliteli dünyaca ünlü moda tasarımcılarının merkezi olarak varlığını sürdürmektedir.

Dünyada moda merkezlerinden biri de tüm bu moda şehirlerinden farklı bir estetik anlayışa sahip olan Tokyo modasıdır. Japon tasarımcıların sıra dışı tasarımları bugün Tokyo’yu haritaya dünyanın beşinci moda başkenti olarak yerleştirmeyi başarmıştır (Jones, 2009, s. 47). 1970’lerde Avrupa modasında yer almaya başlayan ve de özellikle 1980 yılında Japonizm modası ile birlikte Japon tasarımcılar Fransız moda sistemine alınan ilk yabancıdır. Bu tasarımcılar Japon kültüründen izler taşıyan origami kalıp kesimine daha rafine bir yaklaşım getirerek belli başlı malları sergileyen parakende satış alanlarına yepyeni bir yaklaşım getirdiler. Batı modası Avrupa dışından gelen bu etkileri, gelenekleri ve formları, ana akım uygulamalarla birleştirerek moda dünyasına yeni bir yaklaşım getirdi.

4. JAPON KÜLTÜRÜ

Moda dünyasında yer alan Japon modası ve moda kimliğine etki eden en önemli unsurun Japon Kültürü olduğu bir gerçektir. Bu anlamda bu kültürün temel katmanlarının bilinmesi bu etkileşimin anlaşılmasında önemli bir basamaktır. Çok geniş bir kavram olan kültür kavramı çerçevesi içinde Japon kültürünü yeterince anlatmak mümkün olmasa da bu kültüre ait bazı önemli göstergelere değinilmesinin bu etkileşimi anlamada yeterli olabileceği düşünülmüştür. Japon kültürü diğer kültürlerden çok farklı özelliklere sahiptir. Bilindiği gibi moda kimliğinin oluşumuna etki eden kültürel kimliğin içeriğinde topluma ait edebiyat, sanatın tüm dalları, mimari, gastronomi, el sanatları gibi birçok katmanının izleri mevcuttur. Japon kültürü tüm bu katmanların yanında Zen felsefesi ve doğaya olan hayranlıkları ile kültürlerini daha da zenginleştirmişlerdir.

Japonya'da 15. Yüzyılda Çin den gelen Zen'in etkisiyle şiir, (renga), hat (shodo), mürekkep resmi (sumi-e), mimari, çiçek düzenleme sanatı (ikebana), bahçe tasarımı, çay töreni (sado), koku yolu (kado) ve sahne sanatları (no) gibi birçok sanat dalı gelişim göstererek günümüz Japonya'sının geleneksel sanatlarının ve kültürünün temelleri atılmış oldu (Küçükyağın, 2017, s. 28). Bu yüzyılda Zen'in de etkisiyle Sumie sanatında aslolan göze görünenin aynıyla resmedilmesi değil görünmeyenin yakalanabilmesi felsefesi ile duygulara hitap eden bir estetik anlayışı hakim olmuştur (Küçükyağın, 2017, s. 30). Zen'nin bir başka etkisi de altını çizdiği sadelik anlayışı nedeniyle sanatı pahalı bir zevk olmaktan çıkararak daha geniş kitlelerle buluşmasına önayak olmasındır.

Ortaçağ döneminde Japon tüccarlar maceracı ruhlarını ve yaratıcılıklarını ticarete yansıtma kalmadılar, iç dünyalarını sanata dökmek için izleyici olmanın bir adım ötesine geçip sanat eserleri yarattılar (Yamazaki, 2009, s. 47). Tüccarlar gibi samuraylarda savaşçı yönlerini sanatçı yönleri ile desteklemişlerdir. Hatta 17. Yüzyıl Japonya'sının en önemli halk kahramanı olan Samurayı ve Savaş Sanatı "Beş Çember Kitabı" nın yazarı Miyomoto Musaşi yenilmez bir savaşçı olmasının yanında aynı zamanda çok iyi bir sanatçı olarak da bilinmektedir. Kaligrafi ve resim gibi birçok güzel sanatlar alanında eserler vererek savaşçı kişiliğini sanat çalışmaları ile besleme yolunu seçmiştir. Bu dönemde Samuray'ların militer rolünün değişerek daha bürokratik bir hal almasının önemli bir rolü vardır. Samurayların yenilmezliği ve ince zerafet anlayışları giysilerine de yansımış Japon kültüründe önemli bir etki de yaratmıştır. Samurayların giysileri birçok katmanlardan ve fonksiyonel parçalardan oluşmaktadır. İç elbisenin üstüne giyilen kısa pantolon ve gömleğin üzerine birçok katmandan oluşan ve sırası ile üst üste giyilen koruyucu zırhtan oluşmaktadır. Görsel i'de yer alan V&A Müzesi'nde tüm aşamaları ile sergilen bu özel giysiye ait zırhlar parçalar halinde ayak, ön kaval kemiği, ön etek, el ve bileğe kadar kol, koltukaltı, tüm beden, omuz, boyun ve kafa zırhları ve yüz maskesinden oluşmaktadır. Aynı zamanda kısa ve uzun kılıçlar gibi çeşitli silahları koymak için özel kınlar ve bölmelerde bu giyside yer almaktadır. Ayrıca Şekil 1'deki samuray da görüldüğü gibi sırtta sancak ve mızrağını koyacak bir zırhta mevcuttur.



Şekil 1. Samuray giysisi (ön ve arka detay), koruyucu (zırh) başlık ve el kancaları (sol üst) V & A Müzesi, Londra
Kaynak: Ayşe Fiçicioğlu, 2019.

“Japonlar ayırım yapmaksızın herhangi bir kültürden alıntı yapmaya meyilli olmalarıyla bilinirler. Bu tür alıntıların kültürel farklılıkları yok etme olasılığına rağmen, Japonlar kendi kimliklerini korumuşlardır ve hiçbir alıntıyı bir ölçüde Japonlaştırmadan kullanmamışlardır. Bu özellik Japon kültürünü kendine özgü ve benzersiz olarak kabul etmek için tarihsel bir gerekçeyi de sağlamaktadır” (Sugiyama, 2013, s. 20). Bu anlamda Japon kökenli olduğu düşünülen kimono sanılanın aksine Çin kökenlidir. Kimono Çinlilerin pao tarzı giysilerinin bir uzantısı olup tarihsel gelişimi içinde sonsuz çeşitleri, motifleri ve süslemeleriyle Japonların en önemli geleneksel giysisi olmuştur (Okumura, 1988, s. 104).

Edo döneminde (17. yy) kumaş boyama ve dokuma sanatı Kabuki tiyatrosunun gelişmesi, eğlence yerlerinin canlanması ve halk yaşamının zenginleşmesi gibi olaylarla gelişmiştir. İlerlemiş olan boyama ve dokuma tekniği ile işlemeciliğini bir araya getirip “kimono” denilen geniş kollu ve bol, tek parçadan oluşup bir kuşakla belde bağlanan muhteşem Japon milli kıyafeti yapılmıştır (İdemitsu, 1986, s. 19). Japonya’nın tarihsel dönemlerinde bir çok farklı isimler alan kimono, şekil olarak fazla değişmese de kumaş türü ve özellikle boyama, desenleme çeşitliliğiyle oldukça zengin örneklerle sahiptir. Özellikle Edo döneminde dikkatler kimonodan çok “obi” lere (kuşak) kaymıştı. Tasarımcılar yaratıcı ve güzel kimonoların yanı sıra “obi”ler için farklı fikirler üretme peşindeydiler (Okumura, 1988, s. 114). Meiji Döneminde (1868-1912) ülke insanların kıyafetlerini etkileyen büyük bir batılılaşma reformundan geçti (Şekil 2). Kraliyet ailesi batılı tören kıyafetleri giymeye başlarken, sıradan insanlar batı kıyafetlerini geleneksel kıyafetleri olan kimono ve üzerine bağlanan obilerle birleştirmeye başladılar. Bu etkilenmeyle Kosedo isimli kimonolardaki çizgiler ve desenler daha basit hale geldi (İto, 2011, s. 108). Japon inancına göre kimononun giyen kişi ile bütünleştiği ve biçim aldığına inanılmaktadır. Bunun için öncelikle kimonolarının güzel görünmesini isteyen kişilerin öncelikle kendi kişiliklerini ve ruhlarını güzelleştirmeleri gerekir (Okumura, 1988, s. 108). Ancak kimonoya bağlılık Japon kültürünün oluşumunda çok önemli bir yer tutar. Ruhun billurlaşması ve kimono giyiminin yaşam tarzı ile eşit olarak kalıplaşmasından doğan bu kültür, (Okumura, 1988, s. 109) sadece Japon halkını değil, batıdaki birçok tasarımcıyı da etkisi altına almış önemli bir kültür simgesidir (Şekil 3).



Şekil 2. Meiji Döneminde (1868-1912) batılılaşmanın etkisiyle kombinlenen kimono ve üzerine bağlanan obiler

Kaynak: Sacico, İ. (2011). The kimono. History & Style, Brücke: Pie International, s.110-111.

Geleneksel kimonoyu giyenler günümüzde oldukça azalmıştır. Ancak işten eve dönen erkek, günlük elbisesini çıkarıp ev “kimono”sunu ya da yazlık “yukata”sını giymektedir. Kadınlar ise sadece özel günlerde kimonolarını giymektedirler. Günlük hayatta kimonosunu giyenler çoğunlukla yaşlı kadınlar ya da Budist rahiplerdir (Güvenç, 2010, s. 90).



Şekil 3. V & A Müzesi Japonya bölümünde yer alan kimono örneği

Kaynak: Ayşe Fıçıoğlu, 2019.

Japon Kültüründe Zen'in etkisiyle “wabi-sabi” felsefesi canlı cansız tüm varlıklar da estetik beğeninini oluşmasını sağlamıştır. “Wabi” mükemmel olmama durumunu, “sabi” geçiciliği ifade eden bu güzellik anlayışında gösterişsiz güzellik sade (hatta kusurlu) olmalı ve ona bakan gözün keşfetme yeteneğine alan bırakılmalıdır. Apaçık güzellığı görmek kolayken, hatalı gibi görünen bir objedeki güzellığı görebilmek bakan kişinin sahip olduğu derinliği ve sezgi gücünü göstermektedir.

Bozkurt Güvenç tüm dünyada “Japon mucizesi” olarak bilinen gerçeğin altında ilk göze çarpan ve akla gelen geleneklerinin olduğunu, Japon mucizesinin sırrının “törelere” de olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca Japonların bu kalkınmayı geleneksel kültürünü hiç değiştirmeden,

Batı'dan yalnız bilim ve teknoloji olarak gerçekleştirdiğini de ifade etmektedir (Güvenç, 2007, s. 53).

Japonya'da zanaat, sanat, güzel sanatlar ayrımının, batı dillerinde olduğu kadar keskin olmadığını belirten Güvenç; Japonya'da iyi, temiz, güzel yapılabilen her meslek, her iş-güç, sanat olduğunu belirtmektedir. Bunun yerine Japon kültüründe sanayi, beceri, hüner, yetkinlik ve marifet kavramlarının yerine Geicutsu ve Gigei diye bilinen genel sanat kavramları olduğunu ifade ederken; "Japonlar sanatları, altlı üstlü raflara koymak yerine, yana yana dizerek tek tek tanımayı yeğ tutarlar. Batı dünyasına uyararak bugün bizim "zanaat" saydığımız pek çok iş-güç Japon kültüründe soylu, saygın ve yaşayan sanatlardır." diye belirtmiştir (Güvenç, 2010, s. 147).

Japonların kimlik ve kültürlerine sıkıca sarılıp sahip olmaları sadece tasarım ve moda da değil aynı zamanda teknik ve teknolojik tüm üretim alanlarında da göze çarpmaktadır. Japonya'da teknolojinin özümsemesi ve yeniliklerin ortaya çıkmasında küçük bir elit tabakanın yeteneklerinden çok, toplumun yüksek zekası ve kültür anlayışındaki incelik etkili olmuştur. Batı'nın standardizasyon fikri ve batıya eşdeğer mal üretimi, Japon kültürüne özgü günlük eşyaların pek çoğuna uygulanmıştır. Yüzyıllar boyunca parça standardizasyonu ve bu parçaları farklı şekillerde bir araya getirme teknikleri, tatami'den (zemin minderi) inşaat malzemesine, mutfak eşyasından kimona kumaşına kadar pek çok farklı üründe uygulanmıştır. Değiştirilebilen standart parçaların bütün oluşturma fikri günümüz Amerika'sında en mükemmel halini almışına rağmen, bu fikrin ilk kullanımı Japonya'da zaten uzun yıllardan beri mevcuttu (Yamazaki, 2009, s. 40).

Sadakat ve dürüstlük ilkesi üzerine kurulan Japon ticaret ve kültür anlayışı toplumun her kesiminde yaygın bir inanç olarak yaşanmaktadır. Aynı zamanda tutumluluk dürüstlikle aynı derecede itibar görmekte, hatta zaman zaman onu temelini oluşturacak ölçüde, en yüce erdem olarak kabul edilmektedir (Yamazaki, 2009, s. 31).

Japon kültürünün en önemli özelliklerinden biri de "ötekine" saygı göstermekte ve değer vermekte yatar. Bu saygı sadece karşısındaki insana değil, aynı zamanda içinde yaşanılan çevreye de gösterilen saygıdır. Japon kültürünün özü, doğadaki nesnelere ve varlıklara karşı bu çıkar gözetemez duyarlılıkta yatmaktadır (Okumura, 1988, s. 104). Japonlar gerek yaşamlarında gerekse sanatlarında önce doğadan etkilenmiş ve onu çok iyi özümsemişlerdir. Güvenç, Japonların yaptığı ve yarattığı her şeyde o sessiz ve derinden gelen uyum çabası olduğunu belirtirken, yaratma sürecinin önce, doğa gibi, sessiz ve yorulmaz olduğunu, sonra, tüm çevresiyle sürekli birlik ve bütünlüğe ulaşma çabası (Güvenç, 2010, s. 150) içinde olduğuna dikkati çekmektedir.

5. JAPON TASARIM VE SANAT ANLAYIŞINDA KÜLTÜREL ETKİLER

Postmodern yaklaşımla birlikte tüm dünyada olduğu gibi Japonya'da insanlık tarihine farklı açılardan bakabilmiş ve farklı olan kültürel kimliklerinin varlığını kabul etmişlerdir. Dünyanın önde gelen mimarlarından Kurokawa yaptığı eserlerinde çağdaş dünyanın çok eğilimli tavrının yanına geleneksel Japon felsefesi ve kültüründen geliştirilen düşünceleri de koyarak ekolojik ve biyolojik kavramlarla buluşan bir felsefenin tartışmalarını gündeme taşımıştır (Lökçe, 2001, s. 9). Kurokawa "uluslararası" yerine "kültürlerarası" kavramını kullanarak batı kültürüne daya-

nan görüşleri reddederek “symbiosis” bir felsefe olan global ve yerel olanın ortak yaşamından bahsetmektedir. Aslında bu felsefe günümüzde birçok Japon tasarım ve sanatlarında kendini hissettirmektedir. Japonların sıra dışı veya özgün bir şey yaratırken kültürlerinden etkilendikleri, ancak gelenekselcilik ve ırkçılıktan uzak oldukları da gözlenmektedir.

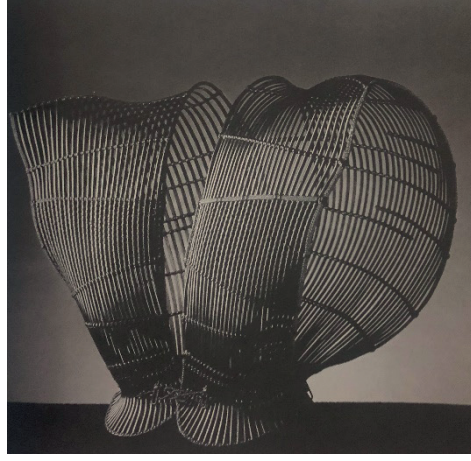
Günümüzde yaşayan en önemli avangard sanatçılarından Yayoi Kusama'nın çalışmalarının temelinde Japon kültürünün izleri mevcuttur. Kusama'nın çalışmalarında tekrar eden geometrik düzenlemelerle Japon sanatı temeline dayanır. Mürekkep resminde “sumi-e” ve kaligrafideki tekrarlama, dağınıklık ve düzen gerilimi çalışmalarında hissedilir. Çalışmaların yaratıcı ve oyuncu yönü, hem kültürel hem de sanatsal bir alışkanlık olan “asobi-e” (oyun) kavramıyla ilişkilidir. Kusama'nın işlerindeki teatrallik Edo Dönemi Kabuki Tiyatrosunu hatırlatmakta, çalışmalarındaki tekrarlama ise; Budizmdeki gerçek dünyadan kopuşu anlatır (Kıran, 2013, s. 125). Kusama'nın benekli çalışmalarında “kendi kendini silme” eylemi köklü Japon geleneklerinden bir olan harakirin olan sanatsal çeşitlemesi olarak da yorumlanmaktadır. (Venissage, 2007, s. 20)

Çağdaş Japon tekstil sanatçıları sanatsal tekstillerin gelişimine de öncelik etmişlerdir. Tekstil el sanatlarının geleneksel üretim yöntemleriyle, gelişen teknolojinin etkileşimini çok iyi yansıtmışlardır. Japon tekstil sanatçıları geleneksel kimono dokuma ya da shibori gibi resist boyama teknikleri, ileri teknoloji ürünü malzemelerle ve bilgisayar teknolojileriyle birleştirilerek gelenekselle modernin birlikte yorumlandığı sanatsal tekstiller üretilmiştir. “Çağdaş Japon tekstil sanatının bu gelişimi, 1990'lardan itibaren batının bu sanata ilgisini daha da artırmıştır” (Saçlıoğlu, Saçlıoğlu, Akbostancı ve Çini, 2007, s. 50). Bu temel aynı zamanda bugün etkisini gördüğümüz Japon tasarımlarındaki ince bir zarafetin temelini de oluşturmaktadır.

Japon moda tasarımcılarının 1980'li yıllarda ortaya çıkması moda da Postmodern olgunun yayılmasında oldukça etkili olmuştur. Japon tasarımcılar daha önce batılı giyim sisteminin içindeki normatif giyim geleneklerini yok etmişlerdir (Kawamura, 2016, s. 166). Hiçbir yetenekli tasarımcı, hangi ulustan olursa olsun, Paris moda dünyasından geçerli not almadıkça uluslararası üne kavuşamamıştır (Baudot, 2001, s. 24). Bu anlamda birçok Japon Moda tasarımcısı ilk olarak Paris de yetişip moda dünyasında yer edinmişlerdir. Üç Japon tasarımcı Rei Kawakubo, Issey Miyake ve Yohji Yamamoto 1970'lerin sonu ve 80'lerin başında yetişip avangard akımın öncüsü olmuşlardır. Bu tasarımcılar birlikte moda üzerindeki batı hegemonyasını değiştirmek için yol çizdiler (Cabrera ve Frederick, 2012, s. 33).

6. JAPON MODA TASARIMCILARI

Issey Miyake, Rei Kawakubo ve Yohji Yamamoto gibi tasarımcılarla birlikte Japon tasarımlarının temelinde göze sokulmayan bir zarafet hakimdir. Bu tasarımların temelinde Japon tarihi boyunca süren sadelik, tamamlanmamış mükemmellik, gösterişten uzak duran, zekice bir güzellik anlayışı yatmaktadır. Zamansız ve formların ötesindeki tasarım anlayışını dünyaya yayan bu tasarımcıların modada daha önce yerleşmiş olan biçimi, sunumu, anlamı ve cinselliği başka bir yere taşımıştır.



Şekil 4. Bustier rattan body s/s 1982 collection, 1982 Issey Miyake'nin zanaatkar Shochikuda Kosuge ve sanatçı Emi Fukuzawa ile rattan yaptığı bistüyer

Kaynak: Menegazzo, R. ve Stefania, P (2014). WA, The Essence of Janese Design, s.75.

6.1. Issey Miyake

İssey Miyake giysi tasarımında yeni bir çığır açmıştır. Paris'te eğitim görmüş ve 1970'lerin başlarında Tokyo'ya geri dönmüştür. Çalışmaları yüksek teknoloji ürünü modern malzemeler, radikal şekiller ve kesimler ile geleneksel Japon sadeliğinin benzersiz bir sentezidir. İssey Miyake'nin zamanımızın biçime yönelik buluşlarının en büyüleyici olanları arasında sayılan kreasyonları, hayat ve sanatla sürekli bir diyalog içinde özgün sanatsal anlatımlar oluşturan biçimlerin, maddelerin hacimlerin ve mimarinin bir tarihi olarak okunabilirler (Edgü, 1988, s. 46). Miyake'nin ayrıntılara olan sanatsal gözü, Shiro Kuramata tarafından tasarlanan mağazalarının iç mekanlarından, fotoğrafçı Irving Penn ile yaptığı çalışmalarla tüm tasarım dünyasına bütüncül ve işbirlikçi tavrın nasıl olması gerektiğini de göstermektedir. Şekil 4' de yer alan İssey Miyake'nin zanaatkar Shochikuda Kosuge ve sanatçı Emi Fukuzawa ile rattan yaptığı bistüyer de Japon mimari anlayışından izler taşıdığı da dikkati çekmektedir.

Etik Üretim 132 5 koleksiyonu İssey Miyake Reality Lab tarafından 2011 yılında tasarlanmış ve üretilmiştir. Hazır Giyim 132 5 koleksiyonu, karmaşık matematiksel şekiller kullanılarak oluşturulmuştur. İssey Miyake'nin Reality Lab ürünü, ayrı kumaş parçalarını dikerek giysi yapmak yerine, tek bir materyal tabakasından üç boyutlu şekiller oluşturmak için bilgisayar programı kullanılarak tasarlanmıştır. Japon sanatı origamiden esinlenerek yapılan bu geniş yüzeyle basit düz formları katlayarak giyilebilir yapılar oluşturuldu (Şekil 5). Miyake'nin Reality Lab'i geri dönüşüm yöntemini kullanarak koleksiyonunun sürdürülebilir olmasını sağladı. Bunun için bu koleksiyonunda erimiş plastik şişelerden üretilen ipliklerden dokunan kumaş kullandı.



Şekil 5. İseey Miyake Reality Lab'in Japon origami sanatından esinlenerek yaptığı tasarımı Design Museum Londra
Kaynak: Ayşe Fiçicioğlu, 2019.

İseey Miyake kendi kumaşlarını yaratmak için tekstil sanatçısı Makiko Minagava'yla birlikte bambudan kauçuğa, kağıtdan plastiğe, ipekten pamuk ve deriye kadar akla gelebilecek her malzemeyi deneyerek daha önce hiç görülmemiş dokumalar yaratmıştır. Miyake bu anlamda modayı zenginleştiren yepyeni bir dil geliştirmiştir. Bunun temelinde, en ileri teknolojilerden yararlanarak geleneksel sanatı geliştiren ve modern yaşama uyarlayan sürekli bir yenilenme, durmaksızın devam eden keşfetme ve doymak bilmez bir merak yatmaktadır (Edgü, 1988, s. 52). Miyake tasarımlarında geleneksel Japon el sanatlarından biri olan shibori etkilerini teknolojik yeniliklerle birlikte yeniden yorumlayarak sıra dışı tasarımlar gerçekleştirmiştir. Pleats & Pleats kolleksiyonun da belirgin olarak göze çarpan bu etkileşim onu tüm kolleksiyonlarında da gözlemlenmektedir (Şekil 6). Miyake'nin bedene olduğu kadar göze de zevk vermek üzere tasarlanmış olan kreasyonları, hem kendi özlerinin borçlu oldukları hayatın ve sanatın ayrılmaz bir parçasıdırlar, hem de geleneksel zanaatkarlık ile 21. yüzyılı müjdeleyen fütürist işlemlerin kaynaşmasının sonucudur (Edgü, 1988, s. 53).



Şekil 6. Pleats (Pili) Giysili Frankfurt balesi sanatçısı. İseey Miyake
Kaynak: Edgü, F. (1988). İseey Miyake "making things". P Sanat, Kültür ve Antika Dergisi, 12, s.43.

6.2. Yohji Yamamoto

Kendi şirketi olan Y Company isimli şirketini 1971 yılında kuran Yohji Yamamoto, kariyerinin başlangıcından beri çalışmalarıyla, moda geleneklerine meydan okumasıyla tanınmıştır. Kendisi “gerek moda tasarımında, gerek insanlarda asimetriyi her zaman sevdim” ifadesi de bunu en iyi şekilde açıklamaktadır. Bu ifade aynı zamanda Yamamoto’nun niçin düz olmayan, yerleşik alışkanlıklara meydan okuyan ve zihinleri dumura uğratan kıyafetler tasarladığını kısmen de olsa açıklamaktadır (Watson, 2007, s. 387). Erken dönem çalışmalarının asimetrik kesimleri ve görünüşte rahatsız edici eğrileri, podyumların sıkı oturan feminen stilleriyle çelişen Yamamoto, çalışmalarıyla geleneksel moda normlarını bu anlamda reddetmiştir.



Şekil 7. Yohji Yamamoto'nun V&A Müzesindeki retrospektif sergisinden örnek tasarımlar, 2011

Kaynak: <https://www.dezeen.com/2011/03/16/yohji-yamamoto-at-the-va/> (Erişim Tarihi: 24.02.2021)

Yamamoto genel anlamda elbiseyi gerekliliğin dışında bir “kavram” haline dönüştürmek istemiştir. Agresif olmasa da sert stiliyle 80’li yılların modasında egemenliğini sürdüren “fettan kadın” imajını silmeye çalışmıştır. Sade, utangaç, Yamamoto’nun çizdiği kadın silüeti bu anlamda fazla göze çarpmıyordu (Baudot, 2001, s. 322). Vouge 1983 yılında onun kıyafetlerini eğik zarafet ve Japantheon olarak adlandırarak çalışmalarının şaşırtıcı, şekilsiz, uyumsuz bir planlı karmaşadan oluştuğunu vurgulamıştır.

Yamamoto’nun tasarımlarındaki en önemli ayırt edici özellik kumaşların, tasarım pratiğinin merkezinde yer almasıdır. Tasarımcı Kyoto’daki ve çevresindeki zanaatkarları destekleyen tekstil ürünlerini, genellikle shibori ve yu-zen gibi geleneksel Japon boyama ve nakış tekniklerinin üretim şartlarını ve özelliklerini kullanarak çalışmalarında kullanmıştır. Yamamoto’nun Y Company markası ile yaptığı ilk koleksiyonları dokuma koton ve ketenden oryantal detaylara sahip derin kol ağızlı kıyafetlerden oluşmaktaydı (Watson, 2007, s. 387).

Yamamoto 1990 yılında The Sunday Times’e verdiği röportajda: “Bir başlangıç ve bir son olması, sadece bugünün yaşanması fikri hoşuma gidiyor. Hepsi bu.” (Watson, 2007,s. 390) ifadesi ile mistik eğilimlerine de vurgu yapmaktadır. Kumaşla vücut arasındaki ilişkiyi keşfetmeye çalışan ve avangart anlayışa önderlik eden Yamamoto’nun çalışmalarında Japon kültürüne ve felsefesine ait izler oldukça hissedilmektedir. Tasarımcı aynı zamanda Fransa tarafından kültür alanında üstün Hizmet Madalyası verilen tek Japon modacı olmuştur.

6.3. Rei Kawakubo

Tokyo'da doğan Rei Kawakubo edebiyat ve felsefe eğitimi almasına rağmen moda tasarımcısı olmayı seçerek 1969 yılında kendi şirketi olan Comme des Garçons'u kurdu. "Erkek gibi" olarak tercüme edilen Comme des Garçons (Fransızca "erkek gibi" anlamında) markası, onun ortak cinsiyet algılarına karşı çıkmaya olan ilgisini ortaya koymaktaydı. Tokyo'da açtığı ilk mağazasında alışılmışın dışında ve avangart bir stil sunan bu marka hem günlük hem de davetlerde giyilebilecek kadın ve erkek koleksiyonlarını içeriyordu. 1980 yılında sadece Japonya'da 150 mağazaya ulaşan başarısının ardından, 1981 yılında Paris'te Comme des Garçons olarak ilk defilesini gerçekleştirdi. Defilede ortaya konmuş olan tavizsiz estetik, kabul edilmiş giysi yapımını alt üst eden bir anlayışla, merkezine doku ve malzemeyi oturtan bir yaklaşımı birleştiriyordu (Fogg, 2014, s. 403). Kıyafetler, feminen olmaktan öte vücudu saklayacak şekilde bol kesimliydi. Genellikle siyah rengin hakim olduğu bu marka ile 1980'lerin avangart modasının resmi rengi haline geldi.



Şekil 8. 2020 Comme des Garçons Sonbahar hazır giyim koleksiyonundan bir tasarım

Kaynak: 2020 Comme des Garçons sonbahar hazır giyim koleksiyonundan bir tasarım. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2020-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#4> (Erişim Tarihi: 24.02.2021)

Kawakubo moda endüstrisindeki estetiğin geleneksel stiller ve kitlesel üretilen trendler tarafından yönlendirildiğinin farkındaydı ancak o tasarımlarında farklı olmaya cesaret ederek bunu moda dünyasına da kabul ettirdi. Kawakubo'nun sadeliği ve minimalizmi postmodern bir moda yaklaşımının temsilcisi oldu. Kendisini bir sanatçı ve de moda tasarımcısı olarak tanımlamayan Kawakubo "Her zaman modayı bir araç olarak, bir işi yaratımdan çıkaracak bir malzeme olarak kullanmak istedim. Bağımsız olmak, iş yapmak ve çalışmak istedim." diye belirtmiştir (Gibson, 2019).

2017 yılında New York Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki Kostüm Enstitüsü tarafından düzenlenen bahar sergisinde Rei Kawakubo'ya yer verilmiştir. Avangart fikirlerini, vücudun bir uzantısı olarak moda karşı tutumunu ve endüstri üzerindeki etkisini gösteren bu sergide 1980'lerden günümüze kadar tasarlanmış 150'den fazla giysi yer almıştır. Sanat ve giyim arasında bir yerde yatan bir ikiliği inceleyen dokuz temadan oluşan bu sergide yer alan çalışmalarında Kawakubo'nun Japon "kawaii" veya şirinlik kavramına ilişkin yorumlarının örneklerini içerir (Howard, 2017) (Şekil 9).



Şekil 9. 2017 Yılında New York Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki Kostüm Enstitüsü tarafından düzenlenen bahar sergisinde Rei Kawakubo eserlerinden bir bölüm

Kaynak: <https://www.dezeen.com/2017/05/01/rei-kawakubo-comme-des-garcons-art-of-in-between-exhibition-opens-metropolitan-museum-art-new-york/> (Erişim Tarihi: 25.02.2021)

Geleneksel erkek ve kadın düğün ve cenaze kıyafetlerindeki etkiselliği tasarımlarıyla kaynaştıran Kawakubo, hem batı hem de Japon stillerini birleştirdiğinden kültür de bu zıt kimliklere dahil edilmiştir. O tasarımlarında ve eserlerinde bu derin kültür birliği içinde estetik güzelliği sergilemeye devam etmektedir.

6.4. Kenzo Takada

Kenzo Takada 1970'li yıllarda kendi adıyla yarattığı markası ile batı moda profesyonelleri tarafından gerçek anlamda kabul gören ilk Japon tasarımcısıydı. 1970'de "Jungle" isimli ilk butikini açtı ve çok geçmeden geniş bir müşteri kitlesini etkiledi. Tasarımcı, koleksiyonlarında, yazlık kimono "yukatadan" yaptığı tunik tarzı üst ve "obi" denilen kimono kuşağından meydana getirdiği elbise gibi giysilerle batı modasına yeni bir estetik anlayış getirdi. Kenzo diğer Japon tasarımcılar gibi radikal kesimler ve entelektüel kıyafetlerle ilgilenmeyip, basit ve rahat kesimli, genç görümlü giysiler üretti. Tasarımlarında genellikle kapitone teknikleri ve kare formları ile kumaş ve renk kombinasyonlarındaki çıkış noktası geleneksel Japon kimonosuydu (Şekil 10). Kenzo, Japonya'da o dönemler demode kabul edilen kalın ve düz hatları batıya taşıyarak bedene oturan penslerin egemenliğini ortadan kaldırdı. 1970'de ilk defilesinin hemen ardından, "sashiko" (geleneksel Japon el dikiş tekniği ile süsleme) ile çalışılmış tasarımlarından biri, etkili bir Fransız moda dergisi olan Elle'nin kapağında yer aldı (Fogg, 2014, s. 402). Kenzo defilelerinde Japon kültürünün de derin etkilerini barındıran sadeliği ve durgunluğu, eğlence ve renklerle birleştiriyordu. Aynı zamanda doğu-batı sentezinin gerçek ve başarılı temsilcilerinden biri olan Kenzo Tanada, sentezcilik ile kalmayıp aynı zamanda bir çok tasarımcıya da bu anlamda yol göstermiştir.



Şekil 10. Kenzo'nun renkli, rahat ve zekice kısaltılmış, göbeği açıkta bırakan kimonosu bir etekle birlikte kombinlenerek modernize edilmiş

Kaynak: Watson, L. (2007). Modaya yön verenler. İstanbul: Güncel Yayıncılık, s.270.

Kenzo markası 1993 yılında Fransız lüks tüketim ürünleri firması LVMH tarafından satın alındı. Kıyafetten parfüme, çantadan ayakkabıya kadar geniş bir yelpazede ürünler satan Kenzo zamanının ötesinde tasarımlarının yanı sıra karakterini de çizgilerine yansıtan bir tasarımcı olarak moda tarihinde önemli bir iz bırakmıştır.

Yuki Torimaru Londra Moda Akademisinde öğrenim gören ve 1970'li yıllarda Paris'te Pierre Cardin ile çalışan dünyaca bilinen Japon moda tasarımcılarından. 1986 yılında Galler Prensesi Diana için Japonya ziyaretinde İmparator Hirohito ile akşam yemeğinde giymesi için tasarladığı çarpıcı safir mavisi ipek elbisesi ile dikkatleri üzerine çekmişti. Yuki, V&A Müzesinde 1992 yılında küçük bir retrospektif sergi ile moda dünyasına adını yazdırmıştır. Koji Tatsuno ise tasarımlarında Japon kültürüne ait etkilerle antik kumaşları ve malzemeleri alışılmadık şekillerde kaynaştırarak moda dünyasında yerini almıştır. Mitsuhiro Matsuda ise Kenzo ile Paris' e aynı dönemde giden moda tasarımcısı olarak işini Japonya'da devam ettirmiştir. Koji Tatsuno tasarımlarında Japon estetiğini koruyarak kendine ait bir çizgi oluşturmuştur.

7. SONUÇ

Moda ve tasarım ürünleri günümüzde her ne kadar güncel eğilimleri açığa çıkarsa da, ait olduğu ülkenin kültürel katmanlarını da içinde barındırır. Japon çağdaş moda tasarımcıları 1970'li yıllardan itibaren kültürel etken ve birikimlerini ürettikleri tasarımlara yansıtıp dünya pazarında yer alırken, aynı zamanda moda da kültürel kimliğin oluşmasında ve tanıtımında önemli derecede yer almışlardır. Issey Miyake, Rei Kawakubo ve Yohji Yamamoto, Kenzo gibi tasarımcılarla birlikte Japon tasarımlarının temelinde göze sokulmayan ince bir zerafet hakimdir. 1980 yılında "Japonism" modası ile birlikte anılan bu tasarımcılar Avrupa dışından gelen bu etkileri içeren gelenekleri ve formları, ana akım uygulamalarla birleştirerek moda dünyasına yeni bir yaklaşım getirmişlerdir.

Bu tasarımların temelinde Japon tarihi boyunca süren gösteriştense uzak duran, zekice bir güzellik anlayışı, tamamlanmamış mükemmellik, sadelik yatmaktadır. Geleneksel Zen felsefesi ve kültüründen geliştirilen düşüncelerle birlikte gelişen, zamansız ve formların ötesindeki tasarım anlayışını dünyaya yayan bu tasarımcılar, modada daha önce yerleşmiş olan figürü, sunumu ve cinselliği başka bir yere taşımışlardır.

Japonlar kültürel anlamda Çin başta olmak üzere yakın çevresindeki tüm ülkelerin kültürlerinden etkilenmişlerdir. Ancak hiçbir alıntıyı bir ölçüde Japonlaştırmadan kullanmamışlardır. Özellikle kimonoyu kumaş, desen ve renklendirmelerle farklı bir noktaya getirerek bugün tüm dünyanın bildiği Japon kültür simgesi haline getirmişlerdir. Bir çok çağdaş Japon moda tasarımcısı bu giysiyi gerek ana form (kimono) gerekse bele bağlanan kuşak “obi” den esinlenerek yarattıkları tasarımlarla batı modasına yeni bir estetik anlayışı sergilemişlerdir.

Japonların sıra dışı veya özgün bir şey yaratırken kültürlerinden etkilendikleri, ancak gelenekselcilik ve ırkçılıktan uzak oldukları da gözlenmektedir. Japon tasarımcıları çalışmalarında geleneksel Japon sanatlarından origami, kumaşı boyama ile desenlendirme ve şekillendirme tekniği shibori, el dikiş tekniği sashiko, kapitoneler, vb. el sanatlarını kullanarak hem geleneklerine bağlılıklarını sürdürmekte hem de zanaatkarlığın sürdürülmesini desteklemektedirler. Bu anlamda Japon tasarımları hem geçmişe hem de gelecekteki gelişmelere bakmaktadır. Japon tasarımlarındaki zanaatkarlık geleneği, gerçek dünyayı değiştirirken, aynı zamanda malzeme ve teknolojiye yeniliğe odaklanan bir tasarım anlayışı da içermektedir.

Japonların sıra dışı veya özgün bir şey yaratırken kültürlerinden etkilendikleri, ancak gelenekselcilik ve ırkçılıktan uzak oldukları da gözlenmektedir. Japon moda kimliğine etki eden kültürel etkilerin de ele alındığı bu çalışmadan elde edilen bulgularda da görülebildiği gibi kendine özgü kimliği olan bir tasarımının teknoloji, inavasyon ve kültürle harmanlanmış bir yaklaşım diline sahip olması gerekir. Bu anlamda gerek tasarımcıların, gerekse global anlamda moda dünyasında yer almaya çalışan batı dışı ülkelerin, kültürel kimlik oluşturmada tasarımda hareket noktasının tamamen geçmişe dayandırılmadığı ve tek boyutlu olarak ele alınmadığı bir yaklaşım benimsenmelidir. Bu çalışma sonunda elde edilen bulgularda da görüldüğü gibi Japon moda tasarımcılarının tasarımlarına yansıttıkları kendi kültürel etkileşim modelinin global moda ülkesi olmak isteyen ülke ve ülke tasarımcılarına izlemeleri gereken yollara ait bir çok referanslar bilgiler içermektedir.

KAYNAKÇA

Barnard, M. (2010). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*. (Çeviren: G. Korkmaz). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Bates, G. D. (2009). *21. Yüzyılda Kültürel Antropoloji İnsanın Doğadaki Yeri*. (Çeviri Editörü: S. Aydın). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Baudot, F. (2001). *Modanın Yüzyılı (Mode Du Siecle)*. (Çeviren: N. Akatlı). İstanbul: Güncel Yayıncılık.

Bayazıt, N. (2006). *Tasarımı Anlamak ve Anlatmak. Türkiye’de Tasarımı Tartışmak, III. Ulusal*

Tasarım Kongresi Bildiri Kitabı. İstanbul. Erişim adresi: https://ref.sabanciuniv.edu/sites/ref.sabanciuniv.edu/files/itu_3utk_kitap.pdf.

Breward, C. (2010). *Fashion Cities*. (Editörler: J. B. Eicher ve P. G. Tortora). Encyclopedia of World Dress and Fashion: Global Perspectives. Oxford: Oxford University Press.

Cabrera, A. ve Frederick, M. (2012). *Moda Okulunda Öğrendiğim 101 Şey*. (Çeviren B. Şansal). İstanbul: Optimist Yayınları.

Crane, D. (2003). *Moda ve Gündemleri, Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik*. (Çeviren Ö. Çelik). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Davis, F. (1997). *Moda, Kültür ve Kimlik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Edgü, F. (1988). İsssey Miyake "Making Things". P Sanat, Kültür ve Antika Dergisi, 12, 46-53.

Fogg, M. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü*. (Çeviren Ö. Çelik). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Gibson, E. (2019). Comme des Garçons is "nothing about clothes" says Rei Kawakubo. Erişim adresi: <https://www.dezeen.com/2019/05/09/rei-kawakubo-comme-des-garcons-interview/> (Erişim Tarihi: 24.02.2021)

Güvenç, B. (2007). *Kültürün ABC'si*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Güvenç, B. (2010). *Japon Kültürü (Nihon Bunka)*. İstanbul: Boyut Matbaacılık.

Howard, D. (2017). Comme Des Garçons Fashion Exhibition Opens At The Met In New York. Erişim adresi: <https://www.dezeen.com/2017/05/01/rei-kawakubo-comme-des-garcons-art-of-in-between-exhibition-opens-metropolitan-museum-art-new-york/> (Erişim Tarihi: 25.02.2021)

İdemitsu, S. (1986). *Japon Sanat Sergisi, İdemitsu Koleksiyonu*. Japonya: İdemitsu Museum Publishing.

İto, S. (2011). *The Kimono History & Style*. Brücke: Pie International, s.31.

Jones, S. J. (2009). *Moda Tasarımı* (1. Baskı). (Çeviren: H. Kılıç). İstanbul: İTKİB, Güncel Yayıncılık.

Kawamura, Y. (2016). *Modo-loji*. (Çeviren: Ş. Özüdoğru). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kıran, H. (2013). Puantiyeli Sonsuzluğun Obsesif Sanatçısı: "Yayoi Kusama". Sanat ve Tasarım Dergisi, 4(4).

Küçükyağcı, E. (2017). *Beş Çember Kitabı*. Miyamoto Musashi. İstanbul: Japon Sanat Merkezi Yayınları.

Lökçe, S. (2001). *Kiho Kurokawa, Boyut Kitapları / Çağdaş Dünya Mimarları 15*. İstanbul: Boyut Yayınları.

Menegazzo, R. ve Stefania, P (2014). *WA, The Essence of Janese Design*. New York: Phadion Press.

- Okumura, S. (1988). Kimono Bir Japon Klasığı. P Sanat Kültür ve Antika Dergisi, 12, 104-114.
- Özüdoğru, Ş. ve Yüksel, A. H. (2020). Kültür ve Endüstrinin Arakesitinde Ulusal Modayı Yeniden Düşünmek. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 39, 327-338.
- Sacico, İ. (2011). *The Kimono. History & Style*, Brücke: Pie International.
- Saçlıoğlu, M. Z., Saçlıoğlu, B. O., Akbostancı, İ. ve Çini, Ç. (2007). Tekstilin Ördüğü Ağlar, Endüstri, Zanaat ve Sanat. P Dünya Sanatı Dergisi (Tekstil ve Sanat). 44.S.
- Sancaktar, A. (2006). An Analysis Of Shoe Within The Context Of Social History Of Fashion. A Thesis Submitted to the Graduate School of Engineering and Sciences of İzmir Institute of Technology in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of İzmir. Erişim adresi: <https://core.ac.uk/download/pdf/324143083.pdf>.
- Sezgi, O. (1996). Küresel Bir Dünya İçin Tasarım/Yerel Kimliğin Var Olma Hakkı. Tasarımda Evrenleşme 2. Ulusal Tasarım Kongresi (13-15 Mart), İstanbul: İTÜ Yayınları.
- Sugiyama, T. L. (2013). Japanese Patterns Of Behavior. University of Hawaii Press (1976). Japonlar ve davranış biçimleri. (Çeviren: O. Baykara). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Taylor, E. B. (1958). *The Origins Of Culture and Religion in Primitive Culture*. New York: Harper & Brothers.
- TDK. <https://sozluk.gov.tr/> (24.05.2021)
- Tezcan, M. (1993). *Sosyolojiye Giriş: Temel Kavramlar*. Ankara.
- Uygur, N. (1989). *Çağdaş Ortamda Teknik*. İstanbul: Ara Yayınları.
- Venissage (2007). KendiniYok Et Evrene Karış. P Dünya Sanatı Dergisi (Tekstil ve Sanat). 44.S.
- Vogue (2020). Comme Des Garçons Sonbahar Hazır Giyim Koleksiyonundan Bir Tasarım. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2020-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#4> (Erişim Tarihi: 24.02.2021)
- Waquet, D. ve Laporte, M. (2011). Moda (1. Basım). (Çeviren: I. Ergüden). (La mode, Presses Universitaires de France, 1999), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Watson, L. (2007). *Modaya Yön Verenler*. (Çeviren: G.Ayas). İstanbul: Güncel Yayıncılık.
- Williams, R. (2017). *Kültür ve Toplum, 1780-1950*. (Culture and Society:1780-1950 (1975). (Çeviren: U. Kocabaşoğlu). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yamazaki, M. (2009). *Japon Kültürü, Japonlar ve Bireycilik*. (Çeviren: O. Baykara). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

KİTAP KAPAĞININ İKİ YÜZÜ

TURAN ASAN

ÖZ

Kitap, insanoğlunun bilgi ve kültür birikiminin yer aldığı önemli bir varlıdır. Kitaplar seri üretim sürecine gelinceye kadar az üretilen, ulaşılması zor, sarayların kütüphanelerinde bulunan ve aristokratlara hizmet eden bir fonksiyona sahip olmuştur. Matbaanın icadıyla beraber, seri üretim başlamış ve bu sayede kitaplar, saraylardan halka ulaşabilmiştir. Kapaklar uzun süre, koruma fonksiyonu bağlamında kullanılmıştır. Günümüzde ise kitap kapağı; tasarım, reklam yapma ve bilgi verme gibi farklı fonksiyonlar üstlenmiştir.

Kitap kapağının, hedef kitleyle buluşması için hangi tasarım, reklam ve pazarlama ilkelerine başvurulmaktadır? Ön ve arka kapakların işlevleri nelerdir? Kitap kapağı hedef kitle üzerinde herhangi tutum ve davranış değişikliği açısından bir etkiye sahip midir? Günümüzde kitap kapağı tasarımı neden önem kazanmıştır? Kitap kapağı, estetik ve sanatsal olarak taşıdığı değerler nelerdir? Kitap kapağı tasarlarken başvurulmuş tasarım ve yaratım ilkeleri nelerdir? Bu ve benzer sorular araştırmanın temelini oluşturmaktadır.

Kitap kapağı, tasarım, reklam yapma, pazarlama ve bilgi verme gibi fonksiyonlar dikkate alınarak yaratılmaktadır. Bundan dolayı bütün bu paradigmalardan bir arada incelenme zorunluluğu doğmaktadır. Bu amaçla, yukarıda sayılan fonksiyonlar bağlamında kitap kapağı, nitel olarak incelenmektedir. Dolayısıyla bu araştırma; tasarımcı, yazar, editör, yayıncı, reklam ve pazarlama uzmanı gibi kapak tasarımında koordineli çalışması gereken yaratıcı ekip için önemli bir kaynak olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Grafik, Kitap Kapağı, Reklam Fonksiyonu, Bilgi Fonksiyonu, Tasarım Üslubu.

Dr. Öğretim Üyesi, Ayyansaray Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dijital Oyun Tasarımı, e-mail: turan.asan@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6065-1129
Araştırma Makalesi, **Makale Gönderim:** 24.05.2021, **Makale Kabul:** 26.07.2021, **DOI** 10.48069/akdenizsanat.942223

* Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

TWO SIDES OF THE BOOK COVER

TURAN ASAN

ABSTRACT

The book is an important asset of human beings, in which the codified knowledge and culture is accumulated. Until the mass production technique was applied to the book reproduction, it was the primary function of the world of books to serve a group of elites, including royal libraries and the class of aristocracy. Only after the advent of the printing press, the gates of the book were opened to ordinary people. In the early periods, the function of the book cover was to protect what was inside. Today, the function of the cover is varied, including design, advertising, and information.

There are some research questions on which this paper is built. These are, “Which design, advertising and marketing principles are used for the book cover to meet its target audience?”, “What are the functions of the front and back covers?”, “Does the book cover have an impact on its target audience in terms of any attitude and behavior change?”, “Why is book cover design so important nowadays?”, “What are the aesthetic and artistic values of the book cover?”, “What are the design and creation principles used when designing book covers?”.

Due to its complex structure including design, aesthetics, advertising, and marketing, it is necessary to examine all these paradigms together. In this context, the book cover is studied qualitatively. It is hoped that, the study will be a vital resource for those members of creative teams, such as writers, editors, publisher, advertisers, and marketer, who have to work in coordination.

Keywords: Graphics, Book Cover, Advertisement Function, Information Function, Design Style.

1. GİRİŞ

Kitap, insanoglunun bilgi ve kùltür birikiminin yer aldđđ önemli bir varlıđđdır. Kitaplar seri üretim sürecine gelinceye kadar az üretilen, ulaşılması zor, sarayların kùtùphanelerinde bulunan ve aristokratlara hizmet eden bir fonksiyona sahipti. Matbaanın icadıyla beraber, seri üretim başlamış ve bu sayede kitaplar, saraylardan halka ulaşabilmifitir. Kapak ilk dönemlerde kitabı koruma fonksiyonu bağlamında kullanılmıştır. Günümüzde ise kitap kapađđ hedef kitleyle buluşmak üzere bambaşka fonksiyonlar üstlenmiştir. Her ùlkede yılda binlerce kitap yayınlanmaktadır. Örneğin; TÜİK'in web sitesinde, Türkiye'de 2019 yılında 61 bin 512 kitabın basıldıđđına dair veri yer almaktadır. Bu yüksek oranlara bakıldıđđında, kitap basımının önemli bir pazar olduğu anlaşılmaktadır. Bu yüksek orandaki yayın, aynı zamanda türdeş kitapların sayısının da çoğalmasına neden olmaktadır. Bu durumda türdeş kitapların bulunduğu raflarda bir kitap kapađđının nasıl ilgi çekeceđđi ve diğerlerinden ayrılarak nasıl ön plana çıkacađđı sorunuyla karşılaşılmaktadır. Dolayısıyla bu durum, kitap kapađđı tasarımının önemini de ortaya çıkarmaktadır. Bunun yanı sıra "kapak, okuyucuya önemli bir sunuma ve okuyucuda satın almaya ilişkin bir kıkırtma işlevi yapar" (V. Günay ve Üzdü, 2008).

Kitap kapađđı, kitabın okura açılan, iletişim kurma penceresidir. Burada ya kitabın gizi keşfedilir ya da kapatılır. Bu anlamda kitaplar kapaklarıyla okuyucusuna seslenir, onları çağırır ve bağ kurar. Dolayısıyla kitap kapađđı, içeriđđi kadar önemli bir hale gelmektedir. "Her kitabın kapađđı vardır ama kitabın kapađđı bir dipnot, önsöz ya da sonsöz kadar metnin anlaşılmasında bir işlev taşımaktadır" (V. Günay ve Üzdü, 2008). Bu bağlamda kapak tasarımı yanında iki önemli fonksiyon ön plana çıkmaktadır. Bunlar: Reklam yapma ve bilgi verme fonksiyonlarıdır.

Öte yandan kitap ve kitap kapađđı konusunda bazı temel soruları belirlemede de yarar gör÷lmektedir; kitabın hedef kitleyle buluşması için hangi tasarım, reklam ve pazarlama ilkelerine başvurulmaktadır? Ön ve arka kapakların işlevleri nelerdir? Kitap kapađđı hedef kitle üzerinde herhangi bir tutum ve davranış deđiřikliđđi açısından bir etkiye sahip midir? Günümüzde kitap kapađđı tasarımı neden bu kadar önem kazanmıştır? Kitap kapađđının, estetik ve sanatsal olarak tařıdıđđı değerler nelerdir? Kitap kapađđı tasarlarken başvurulan tasarım ilkeleri nelerdir? Yaratıcı bir kitap kapađđı nasıl olmalıdır? Ön ve arka kapak ne anlatır ya da anlatmalıdır? Bu ve benzeri sorular araştırmanın temelini oluşturmaktadır.

Bu amaçla kitapların ön ve arka kapak tasarımları incelendiđđinde, birden fazla paradigmaya dayalı kompleks bir yapının oluştuğu gör÷lmekte, bu yapının çözümlenmesinde de doğru tasarım yaklaşımlarına başvurulması gerçeđđi ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla bu yaklaşım, kitap kapađđı tasarımının bütüncül olarak değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır. Bu yüzden kitap kapađđı bütün yönleriyle ele alınacaktır. Bu araştırmanın, kitap kapađđı tasarımcısı, yazar, editör, yayıncı, reklam ve pazarlama elemanları için önemli bir kaynak olması amaçlanmakta, öte yandan kapak olgusunun fikir yaratma süreci kolektif bir yapı içerdiđđinden, dolaylı bütün unsurların koordineli bir şekilde çalışılması gerektiđđine dikkat çekilmektedir. Ayrıca tasarım olgusunun, kitap kapađđının diğer paydaşları tarafından bilinmesi, tasarımın başarisına katkı sağlayacaktır.

Kitap kapağı birçok öğeden ve işaret ettiği göstergelerden oluşmaktadır. Oysa şimdiye kadar yapılan araştırmalarda sadece kapağın bir fonksiyonu ele alınarak incelemektedir. Bu araştırmada ise kitap kapağının bütün yönleri bir arada nitel araştırma yöntemiyle incelenerek, açıklanacaktır. Bu bağlamda kapağın tasarım ve anlatım fonksiyonları olan; fikir yaratma yöntemleri, tasarım üslupları, estetik, reklam, tüketici tutumu vb. konularda literatür araştırması yapılmasının yanı sıra fonksiyonlarını açıklayacak örnek kapak tasarımları, grafik tasarım ilkeleri doğrultusunda çözümlenerek, analizleri yapılacaktır. Kitap kapağını bütün yönleriyle incelemek üzere; Kitap kapaklarının sanat ve estetikle buluşması, Reklam yapma fonksiyonu ve sanatın büyümesi, Tutum ve algı oluşturma, Yaratıcı yöntemler, Bilgi verme fonksiyonu, Kitap kapağı tasarım ilkeleri ve elemanları gibi konular altında araştırmalar yapıldı.

2. KİTAP KAPAKLARININ SANAT VE ESTETİKLE BULUŞMASI

Kitap kapağının, bir bakıma iletişim aracı olarak tasarlandığı da söylenebilir. Bu durumda kitap kapağı sadece iletişime dayalı, estetikten yoksun olarak tasarlandığında, ticari olarak başarılı olma ihtimalinin, yapılan araştırmalara göre son derece düşük olduğu görülmektedir. Dolayısıyla kitap kapağının iletişim fonksiyonu yanında, heyecan yaratarak dikkat çekmesi, beğenilmesi, estetik değerlere göre tasarlanıp tasarlanmadığına bağlıdır. Emre Bayın (2021) kitap kapağı tasarımı konusunda yaptığı söyleşide, başucu yazarların, yayınevi değiştirdiğinde okurlar, yazarın yayınlanmış kitaplarının yenilenmiş kapaklarını dört gözle beklemeleri konusunda fikri sorulan Utku Lomlu soruyu şöyle yanıtlar:

“İnsanların görselle olan ilişkisinin artık sadece izlemekten ibaret olmadığı, paylaşıldığı ve etkileşime geçildiği, iletişimin hiç olmadığı kadar hızlı aktığı bir çağda yaşıyoruz. Bu duruma tüketimin olduğu herhangi bir alanda kayıtsız kalmak da pek mümkün gözüküyor” (Bayın, 2021).

Bu etki sıradan bir etkiyi değil, güzel duyulara bağlı bir etkiyi işaret etmektedir. Bu durumu Geiger, “Sanatın derin etkisi, sanat yapıtlarındaki değerlerin bizdeki öznel karşılığıdır” (Geiger, 2019, s. 60) şeklinde açıklar.

Sanat yapıtındaki estetik ve hoşça gitme olgusu, sıradan, bayağı, özden yoksun bir duygu değildir. Bu olgu insan ve hayvan gibi canlıların yeme, içme, heyecan duyma gibi kısacası beden aldıkları zevkler anlamına gelmemektedir. İnsanın sanattan zevk alması “nesnenin sanat değerlerini bilinçle kavraması gerekir” (Geiger, 2019, s. 59) düşüncesi bireyin algısına işaret ederken, Çernişevski ise “sanattaki güzellik belli bir bilinçle yaratılmış güzelliştir” (Çernişevski, 2017, s. 84) söylemiyle sanatın da bilinçle yaratıldığını söyler. Bu durum bizi, bilinçle yaratılan bir eserin ancak bilinçle algılanabildiği önermesine götürmektedir. Sanatın ve estetiğin zevk vermesine yönelik Çernişevski'nin dikkat çektiği bir diğer nokta ise; “sanatın yarattığı güzellik, yaşamdaki güzelliğin kusurlarından arınmıştır” (Çernişevski, 2017, s. 84). Dolayısıyla sanatın yarattığı kusursuz bir dünyanın algısı, sanatla mümkün olabilmektedir.

Kitap kapağı bağlamında düşünüldüğünde, okuyucuda anlamlı ve derin bir haz bırakması için bilinç düzeyine hitap edecek bir estetik tasarıma sahip olması gerçeği ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla kitap kapağının sanat ve tasarım ilkeleriyle ve estetik bir yapıyla tasarlanması hedef

kitlesiyle kuracağı bağı, iletişimi daha üstün kılacaktır. Çünkü sanat daha derin izler taşımaktadır. “Sanat bizi nasılda günlük hayatın getirdiği küçük, ters, kirli, şeylerden kurtarır, onları silip süpürür, bizi duylara bağlı varlığımızı aşan bir görüntü dünyasına yükseltir” (Geiger, 2019, s. 71). Görüldüğü gibi insan varlığının sadece alt benlikle hareket etmediği, kendini yücelten “değerler” olan sanat eserleriyle de ilgilenerek kendisini gerçekleştirdiği açıkça ifade edilmektedir. Ayrıca Geiger, sanatın etkisini şöyle tanımlar; “salt sanat etkisi, derin etkidir” (Geiger, 2019, s. 70). Kitap; derin etki dediğimiz bu estetik olguyu, kapağı ile okura yansıtabilmelidir.

Kitap kapaklarındaki tasarım, sadece basit görüntüsel olgudan ziyade estetik algının oluşturduğu harmoni, yaratıcılık ve düşüncedir. “Estetik görüşü nesneye, öznenin varoluşuna anlam kazandıran bir araç olarak anlamaya başladığımız anda; estetik alanda en derin noktaya ulaşmış oluruz, her türden değerler, bu noktada birleşirler” (Geiger, 2019, s. 81). Dolayısıyla kitap kapaklarında düşünce, harmoni, estetik, yaratıcılık ve tasarımın önem kazandığı görülmektedir.

3. REKLAM YAPMA FONKSİYONU VE SANATIN BÜYÜSÜ

Reklam en güzel yaşamı vaat eder. Bu vaatler, güç, kuvvet, güzellik, üstünlük, yegânelik, harikalık vs. gibi imgelerle yaratılır ve sunulur. Kısacası bir inanç sistemi oluşturur. “Reklam özlem, ihtiyaç uyandıran bir araçtır. Önce ürüne ihtiyacınız olduğuna inandırır, eğer o ürünü satın alırsanız vaat edilen olgu neyse ona ulaşırsınız. Hiçbir şeyin yoksa sende bir hiç olursun” (Berger, 2018, s. 143). Görüldüğü gibi reklam adeta insanları büyüleyen bir güçtür. Bu sihirli gücünü de sanattan almaktadır. Ernest Kris ve Otto Kurz, Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü (2016) adlı kitapta “tanrısallığı” ve “büyücülüğü” sanatçı ile eserleri bağlamında derinlemesine irdelenmektedir. Kitapta (2016) Rönesans döneminde sanatçının, tanrıyla kıyaslandığı tartışmalar yaşandığını söylemektedir. Konuyla ilgili taraflardan birinin, sanatçının sadece doğayı taklit ettiği için tanrısal yaratıların daha üstün olduğunu, diğer tarafın ise sanatçının sadece taklit etmediğini, eserine düşünsel boyut kattığını, dolayısıyla sanatçıların daha üstün olduğunu ileri sürmüştür. Adı geçen kitapta “Sanatçı İmgesinin Oluşumu, Büyücü Olarak Sanatçı” bölümünde sanatçının tanrısal imgesinden şöyle bahsedilir;

“Platon’un sanat kuramına uygun şekilde doğanın modelini aşmak, doğadan daha iyisini yapmak, eserinde ideal bir güzelliği gerçekleştirmek olarak belirler. Sanatçının hedefiyle ilgili bu kavrayışın Batı düşüncesinde oynadığı rolden bahsetmiştik. Buradan, sanatçının Tanrı gibi yarattığı bir alter deus olduğu fikri çıkmıştı. Bu fikir sanatçının divino artista konumuna yücelttiği yüceltildiği biyografilerde kahramanlaştırılmasında ifadesini bulur (Kris ve Kurz, 2016, s. 69).

Sanatçının eserinde yarattığı illüzyon dolayısıyla büyücü ya da tanrısal imlerden yararlanma çağlar öncesinden günümüze kadar yapılagelmıştır. Bu konuda Sanatçı İmgesinin Oluşumu kitabında şöyle bir örnek verilmektedir;

“Hikâye şöyledir: Zeuksis üzüm resmi yapar; serçeler uçup gelerek üzümleri gagalar. Parrhasios, Zeuksis’i atölyesine davet eder; orada, buna benzer bir şey yapabileceğini kanıtlayacaktır. Atölyede Zeuksis, Parrhasios’tan resmin üzerini örten perdeyi kaldırmasını ister.

Ama perde resme dâhildir. Zeuxsis, Parrhasios'un üstünlüğünü kabul eder: "Ben serçeleri kandırdım, ama sen de beni kandırdın" (Kris ve Kurz, 2016, s. 70).

Bu örneğin, daha can alıcı varyasyonları; "Farsça Tuti-name'deki hikâyelerden birinde görülür; bu hikâyede dört adamın yarattığı sanat eseri duaları sayesinde canlanır ve dördünü de kendine aşık eder" R. Shmidt ve Layen aktaran: (Kris ve Kurz, 2016, s. 80). Bir diğer öykü ise,

"British Museum'daki ünlü tomar-resmin sahibi Ku K'aichih (MS IV. yüzyıl dönümü), kendisini alaya alan bir kızın portresini yapıp dikenlerle bir duvara tutturdu, dikenlerin birisi kızın kalbini deliyordu, bu yüzden kız kalbinde bir ağıyla hasta düştü ve ancak resimden diken çıkartıldığı zaman iyileşebildi" (Kris ve Kurz, 2016, s. 81).

Görüldüğü üzere sanatın, insan üzerinde yarattığı büyü illüzyonun bir sonucu olduğu anlaşılmaktadır. Bu "büyülü" illüzyon olgusu günümüzde sanat eserlerinde görülebildiği gibi, reklamlarda ve grafik ürünlerinde de kendisini göstermektedir. Bu durumu Uğur Batı şöyle açıklamaktadır:

"Modern çağın gerçek ritüelleri olan reklamlarda sıradan nesnelere, kişiler ve düşüncelere neredeyse kutsallık kazanmış durumdadır. Reklamlarda kullanılan görüntüler, simgeler ve dil aracılığıyla, insanlar kendilerini Batılıların gündüz düşü dediği bir durum içinde bulurlar" (Batı, 2019, s. 13).

Aynı şekilde bütün grafik ürünlerin uygulandığı ve varmak istediği nokta; insanlara "gündüz düşü kurdurmaktır.

Peki reklam ne anlama gelmektedir? "Bir ürünün, bir kuruluşun veya markanın en kısa ve anlaşılır şekilde görsel ve/veya işitsel halinde hedef kitesine anlatılmasına denir" (Özkundakçı, 2013, s. 13). Reklam olgusunun etkisi ikna etme gücünde yatmaktadır. Bunun için görsel ve işitsel anlatımın üzerinde kurgulanan teknikler söz konusudur. Dolayısıyla bir reklam hedef kitesine, ilettiği mesajla, ihtiyaç hissettirme, imaj yaratma, çözüm üretme, yüceltme vb. ilkelerle seslenme olgusudur. Reklamın en önemli görevi ise öncelikle hedef kitesine ulaşma yoludur. "Reklamlar oluşturdukları mesajlarla tanıtımını yaptığı ürün ya da hizmetle potansiyel tüketicisi arasında bağ kurmayı amaçlar" (Batı, 2019, s. 13). Kitap kapağının reklam ve propaganda yapma olgusunu Kadir Kaplan şöyle açıklar;

"Propaganda, kitabın konusunun içine sindirilerek kitabın iç yapısında yapılabildiği gibi kitapların dış yapı dediğimiz kapağında da yapılabilmektedir. Okuyucunun kitapla ilk buluşması kapak tasarımıyla gerçekleşir. Kapak tasarımı okuyucunun kitaba yönelmesini, kitapla arasında bağ kurmasını ve kitabı tercih etmesini sağlar" (Kaplan, 2017).

Farklı kültür ve yapıdaki hedef kitleye ulaşmak, bağ kurmak kolay olmasa bile imkânsız da değildir. Bunun yöntemi şu şekildedir; "Reklamlarda anlam üretimi, toplumda var olan kodlardan hareketle tasarlanır. Reklam iletileri, gerçekliğin dil ve görüntü unsurlarına duyarlı soyutlamalarını kullanarak, hedef kitle ihtiyaçlarını dikkate alarak bağımlılık yaratmaya çalışır" (Batı, 2019, s. 13). Bu anlamda, halk kültürünü ve iletişimini sağlamak üzere oluşturduğu ikonları, sembolleri, mitleri anlamak ve çözümlenmek önem kazanmaktadır.

Kitabın öncelikli reklam yapma aracı, kapağıdır. Dolayısıyla kitap kapağı hedef kitlesinin ihtiyaçları doğrultusunda doğru mesajlarla, ikna yöntemleriyle, imgesiyle ve sanat estetiğiyle ortaya çıkmalıdır. Salt reklam ya da grafik yöntemiyle tasarlanan uygulamalar ise eksik olacaktır. “Her şeye rağmen, kitap kapları 1920’lerde ve 1930’larda tartışmasız olarak grafik tasarım uygulamasının en alt ucundaydı çünkü reklamcılığın incelikten yoksun uygulamalarıyla bozuluyordu” (Heller ve Vienne, 2016, s. 81). Heller ve Vienne (2016) göre Amerika’da kitap kapak anlayışının değişimine Şekil 1’de James Joyce’nin Ulysses adlı kitap kapağının öncülük yaptığını söyler. Bunun nedenini kitap adının bütün kapağı kaplayan tipografisine ve sınırlı renk paletine bağlar. Ayrıca bu yeni tasarım anlayışının kitap kadar ilgi çektiğini de ifade etmektedir.



Şekil 1. Ulysses, James Joyce.

Kaynak: <https://historical.ha.com/itm/books/literature-1900-up/james-joyce-ulysses-new-york-random-house-2002-/a/201535-94046.s?ic16=ViewItem-BrowseTabs-Auction-Archive-ThisAuction-120115>

Kitap kapağı, reklam yapma, pazarlama, bilgi verme ve tasarım gibi kompleks bir yapı içermekte, bu nedenle de sanat yönetmeni, grafik tasarımcı, metin yazarı, kitap yazarı, editör, reklam ve pazarlama uzmanlarının beyin fırtınası sonucu ortaya çıkacak yaratıcı fikrin tasarımı şekillendirmesi en doğru sonuca ulaşmada etkili olacaktır. Ancak tasarımcının tasarladığı, kitabı hedef kitlesiyle buluşturmak üzere illüzyon yaratması ve estetik bir yapıda tasarlaması kaçınılmazdır. Bu konuda, görsel tasarım ekibine müdahale edilmemesi, “görsel etkinin” yaratılması bağlamında önem kazanmaktadır.

4. TUTUM VE ALGI OLUŞTURMA

Kitap kapağının mesajı hedef kitlesine doğru bir yaklaşımla iletmesi, reklamın başarısında etkili olmaktadır. Bu amaçla toplumdaki bireylerin tutum ve davranışlarının tespiti önemlidir. “Bireyin bir nesne, durum ya da kişi hakkında zihinsel, duygusal ve davranışsal anlamda ortaya koyduğu duruş onun tutumunu yansıtır” (İnceoğlu, 2010, s. 20). Tabii bireylerin tutumlarını geliştirirken içinde yaşadıkları toplumun değerler sisteminden etkilenmesi kaçınılmazdır. Bunun sonucu olarak ilişkilerinde, davranışlarında yönlendirici etken olmaktadır.

Bireyler herhangi bir konuda tutum oluştururken, geçmişten getirdiği deneyimler temel rol oynamaktadır. Örneğin biyografi kitaplarını daha önce okumamış, ancak macera türü seven bir okuyucuya yeni bir deneyim sunmak güç olabilmektedir. Ancak okuyucuda tutum değişikliği

yaratmak da imkânsız değildir. Ona biyografi kitabı bir kişinin yaşam macerası gibi sunulabilir. Bu şekilde bir iletişim kanalı açılabilir.

Metin İnceoğlu (2010) tutumun, ilişkilendirme, deneyim ve çevresel etki olmak üzere bir yapısının olduğunu söyler. Peki bireylerde tutumu belirleyen bu faktörler göz önünde bulundurulduğunda, bir reklamdaki mesajın, belli bir davranıştaki tüketiciye ulaştırmasındaki yöntemler neler olabilir? İnceoğlu'na göre "Benzeşme kurallarına göre, bireyin kabul alanına giren toplumsal uyarıcı (örneğin güdüleyici bir mesaj) birey tarafından kendi düşüncesine benzer görülecektir" (İnceoğlu, 2010, s. 64). Bu durumda tüketici mesaja olumlu yaklaşım sergileyerek tutum değiştirmeye yönelebilir. Mesajın diğer ikna etme yöntemi, toplumsal yargı kuramına göre "mesajın, alıcının tutumuna karşıt olması, mesajın alıcının egosu için önemi" (İnceoğlu, 2010, s. 64) gibi ilkelere göre değişebilir. Mesajın zıtlığı, güvenilir bir kaynağın üzerinde kurulduğunda ikna etme gücü artmaktadır. Dolayısıyla doğru ve güvenilir kaynaklı bilgi, zıt bir görüş taşısa da ikna etme gücünün artması, bireyde tutum ve davranış değişikliğinde etkili olacaktır. Bu yöntem, partilerin, hedef kitleleri dışındaki insanlara ulaşmak için uyguladıkları tekniklerin başında gelmektedir.

Reklamın algı oluşturmak için kullandığı bir diğer yöntem de tüketici motivasyonuna hitap etme ilkesidir. Tanıtımın, tüketicide motivasyon oluşturması için duygu ve düşüncelerinin uyandırılması, ürünle iletişime geçmesi, yorumlaması ve bir kanıya varmasına yol açmalıdır. Algılama ve tutum, bireyin deneyimlemesine bağlı gelişir. Bunlar: "görmek, dokunmak, duymak, tatmak, koklamak, hissetmektir" (İnceoğlu, 2010, s. 68). Ürünler ya kapalı ya da şeffaf ambalajlarda tüketicilere sunulur. Ambalajın içerisinde görülmeyen ürünler tezgahlarda, raflarda bir örneği açık olarak sergilenir ki tüketiciler deneyimleyebilsinler. Kitabın ambalajı bir bağlamda kapalıdır. Bu yüzden kapak, tasarımıyla, özgünlüğüyle, çarpıcılığıyla dikkat çekmeli ve tüketicide dokunma ve içeriğe bakma hissi yaratmalıdır.

5. YARATICI YÖNTEMLER

5.1. Sembol

TDK sözlüğünde "sembol" ün karşılığı "simge" olarak belirtilmiştir. Sembol grafik sanatlarda iki bağlamda kullanılmaktadır. Birincisi, herhangi bir duygu, düşünce veya marka için yaratılan sembollerdir. Bunlar; somut nesnelerin ya da soyut kavramların stilize edilmiş grafiksel biçimlendirmeleridir. Örneğin; Apple firmasının elma sembolü gibi... İkincisi ise; sembolik olgunun, kültürel iletişim için anlam yüklediği görsel veya görsel olmayan her şeyi kapsamasıdır. Örneğin; yeşil rengin doğayı, siyah rengin ölüm ve yası nitelemesi gibi... İnceoğlu "simge, bir şeyi temsil eden başka bir şeydir" (İnceoğlu, 2010, s. 74) tanımlaması yaparken, Akerson göre "simge, temsil ettiği şeyle olan ilişkisini bir uzlaşım sonucu kurar" (Erkman Akerson, 2019, s. 106) tanımlamasıyla sembolün "uzlaşım" yapısına vurgu yapmaktadır. Diğer taraftan Onursoy ise; "sembol temsil niteliği tam olarak yorumlayana bağlı olan göstergedir" (Onursoy, 2019, s. 98) ifadeleriyle sembolün yorumlama yapısına dikkat çekmektedir.

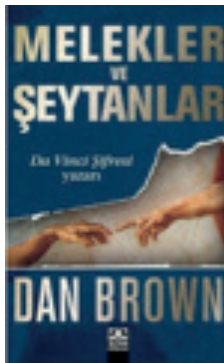
Bireyler ve toplumlar sembolleri, geçmişten günümüze kadar iletişim kurmanın ve bilgi aktarmanın kısa, çarpıcı ve yalın bir dili olarak kullanmışlardır. Bu yüzden sembol, doğası gereği

yalın ve akılda kalıcı olmalıdır. Toplumlar da sembollerin yoğunluğunu İnceoğlu şöyle ifade etmektedir; “bireyin çevresi mesajlar ağı ile çevrilidir” (İnceoğlu, 2010, s. 75). Bunun etkileri her alanda olduğu gibi sosyal medyada da görülmektedir. Öyle ki; insanoğlu, duygu ve düşüncelerini ikon dediğimiz sembollerle ve 124 karakterden oluşan metinle anlatmaya yönelmiş, bu durumda da sembolleri günümüz iletişiminde önemli bir araç haline getirmiştir.

Öte yandan semboller, toplumlar da bir anlaşmanın ve uzlaşmanın ürünü olarak yaratılırlar. Bu yüzden zamanla toplumların değişmesi, sembollerin de anlam değiştirmesine ya da tamamen yok olmasına neden olabilmektedir. “Örneğin; genel olarak “gecenin parlak ışıltılarını hatırlatan yıldız, sembolik olarak evrenin sonsuzluğunu, uzaktaki noktayı ve değeri ifade eder” (Uçar, 2004, s. 34). İnsanlık tarihine bakıldığında pek çok farklı yıldız sembolü vardır; 5 köşeli, 6 köşeli, 8 köşeli gibi... Dolayısıyla bunların her biri farklı anlamlar içermektedirler. “Pentagram olarak da anılan beş köşeli yıldız, sıklıkla kullanılan en yaygın yıldız formudur. Bu form insan bağlantılı açılımlara sahiptir, insan vücudunun beş temel uzantısı, beş parmak, beş duyu vb.” (Uçar, 2004, s. 34) anlamlar içermektedir. Günümüzde ise “bir şeyin değerlendirilmesinde çoğunlukla yıldız kullanılır. Sinema eleştirilerinde veya takım oyunlarındaki sporcuların değerlendirilmesinde, yıldız vererek değerlendirmek oldukça yaygındır” (Uçar, 2004, s. 34). Dolayısıyla sembolik olarak bu form; “yıldızlaşmak” anlamını da yüklenmiştir.

Sembollerin, yerel ve evrensel olarak iki yüzü olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü “sembollerle aktarılan anlamlar, bireyin içinde yaşadığı toplumun ortak değerlerini yansıtır” (İnceoğlu, 2010, s. 76). Örneğin Türkiye’de kapatılmış bir fincan, falcılık anlamı taşıyan yerel bir semboldür. Diğer taraftan ağzında zeytin dalı taşıyan bir güvercin, bütün dünyada “barışı” simgelemekte olup evrenselidir.

“Sembolleri kullanarak sanatsal eserler yaratan insanoğlu sembolizmi de bir yaklaşım biçimi, bir tarz olarak benimsemiştir” (Uçar, 2004, s. 24). Aynı yaklaşımla, kitap kapakları da tasarlanırken imgesel bağlamda sembolün anlatım ve ikna gücünden yararlanılmaktadır. “Reklam tüketici toplumun yarattığı kültürdür. Toplum böylece kendine olan inancını imgeler yoluyla çoğaltarak sürdürür” (Berger, 2018, s. 139). Bu anlamda kitap kapakları, reklam yapma fonksiyonundan hareketle, toplumda yaygın olarak kullanılan sembolleri, tüketiciye ulaşmada bir yöntem olarak kullanmaktan geri durmaz. Örneğin Şekil 2’de yer alan Dan Brown’a ait Melekler ve Şeytanlar kitabının kapağında “yaratıcılık” imgesiyle sembolleşen ve Michelangelo tarafından resmedilen “Ademin Yaratılışı” eserinin bir parçası kullanılmıştır.



Şekil 2. Solda: Melekler ve Şeytanlar

Kaynak: <https://www.altinkitaplar.com.tr/dan-brown/melekler-ve-seytanlar/>

Şekil 3'te ise Elias Figueiroa tarafından seri olarak tasarlanan "Travel with Words" Pisa'nın kapağındaki "I" harfi ile Pisa Kulesi, Paris kapağında ise Paris'teki "A" harfi Eyfel kulesi sembolize edilmiştir.



Şekil 3. Solda: Pisa, Sağda:Paris kitapları

Kaynak: <https://theculturetrip.com/europe/united-kingdom/articles/17-clever-and-creative-book-cover-designs/>

5.2. Kodlar

Kodlar toplumda önemli işlevlere sahiptirler. Toplum içindeki resmi ve resmi olmayan davranışlar kodlara göre şekillenirler. İnceoğlu kodları ve yapısını şöyle tanımlar; "Repertuardaki göstergelerin ifade ettiği hem alıcı hem de verici tarafından önceden (a priori olarak) tanınan her şeydir" (İnceoğlu, 2010, s. 78). Onursoy'un kod tanımlaması ise şöyledir: "kodlar kültürle bağlantılı düzenli sistemlerdir, hatta antropolojide kültür kavramı kodların yığımları olarak bilinir" (Onursoy, 2019, s. 84). Bireylerin de bu kodlarla hareket etmeleri hayatlarını ve ilişkilerini kolaylaştırmaktadır. Örneğin yol işaretleri resmi kodları, bulunan ortama göre giyinmek ise toplumsal kodları işaret etmektedir. Görüldüğü gibi kodlar bir anlamda iletişimi, uzlaşmayı gerektirmektedir. Toplum içerisinde öznel, grupsal ya da genel anlamalar içerebilirler. Batı (2019) kodları şöyle gruplar; sosyal kodlar: dil, beden, ticari davranış; metinsel kodlar: bilim, estetik, tür, retorik; kitle iletişim araçları: yorumlama, görsel algılama; ideolojik kodlar. Dolayısıyla Farklı grupların kendi aralarında oluşturdukları bu kodlar sayesinde iletişimi sağlamaktadırlar.

Kitap kapak tasarımlarında da sıklıkla bu kodlara rastlanmaktadır. Şekil 4'te yer alan Vladimir Nabokov'un Lolita kitap kapağı bir odanın kesiti olmasına rağmen cinsellik kodları içermektedir. Şekil 5'te ise Sherlock Holmes serisinin, A Game Of Shadow kitap kapağında yer alan pipo sembolünün Sherlock'la yani dedektif imgesiyle kodlanmakta, Pipodaki kırmızı renk ise kan ile ilişkilendirilerek, cinayeti araştırmaya, çözümlenmeye bir göndermede bulunmaktadır.

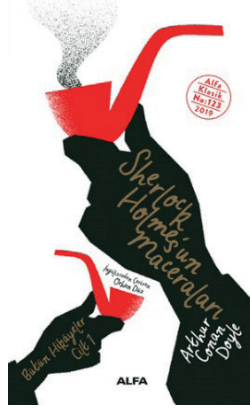


Şekil 4. Solda: Vladimir Nabokov, Lolita.

Kaynak: <https://www.printmag.com/post/recovering-lolita>

Şekil 5. Sağda: Sir Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes, A Game Of Shadow.

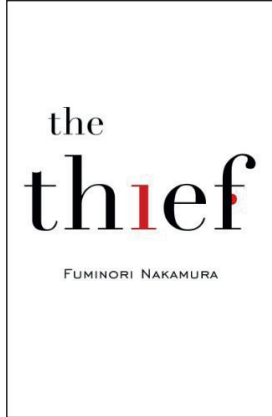
Kaynak: <https://www.alfakitap.com/Kitap/sherlock-holmes-un-maceralari-sir-arthur-conan-doyle-alfa-yayinlari/374264>



5.3. Dizi, dizin

“Birbirinin yerine geçebilecek göstergeler arasındaki ilişki dizi ilişkisidir” (Elden, Ulukök, ve Yeygel, 2015, s. 477). Örneğin; pantonede yer alan renkler bir dizinin parçası olduğu gibi, aynı şekilde bilgisayardaki fontlar da bir dizidir. “Çeşitli dizilerden seçilen birimler bir araya getirilerek anlamlı yapısal bir bütün oluşturmak için birleştirilmektedir. Bu birleşime dizim denir” (Elden, Ulukök, ve Yeygel, 2015, s. 477). Örneğin; bir kitap kapağı tasarımında kırmızı rengin seçilmesi bilinçli bir tercih olarak dizimdir. Benzer şekilde fontlar arasında “Helvetica” fontunun seçilmesi de dizimdir.

Fuminori Nakamura, The Thief kitap kapağı (Şekil 6) tipografik bir üslupla tasarlanmıştır. The Thief yazısının serifli tercih edilmesi “dizi”dir”. Serifli font “dizi”sinin” seçimindeki amaç, fontun resmiyete, ciddiyete, klasik anlayışa vurgu yaparak “Thief (hırsızlık)” sözcüğüyle bir kontrastlık oluşturmasıdır. “Thief” dizisi arasından “i’nin” hem harf hem de birçok renk arasından kırmızı olarak seçimi “dizimdir” ve bu seçim tesadüfi değildir. Kırmızı, dikkat vurgusu yapan bir renk olarak kullanılmakta, aynı zamanda da “i” harfinin noktasının “f” harfinin bir parçasına dönüşmesi anlamsal bir seçim olarak nitelendirilmektedir.

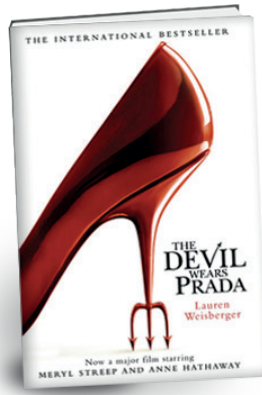


Şekil 6. Fuminori Nakamura, The Thief.

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/31666003616561504/>

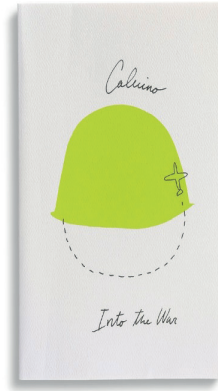
5.4. İndeks (Belirti)

Mehmet Rifat'a göre indeks "nesnesi ortadan kalktığında kendisini gösterge yapan özelliği hemen yitirecek olan ama yorumlayan bulunmadığında bu özelliği yitirmeyecek olan gösterge- dir" (Rifat, 2019, s. 31). Bu tanımlama ile iki olgu arasındaki neden sonuç ilişkisine gönderme yapmaktadır. Örneğin; boya paletinin bir ressamı, oklavanın ev hanımına, kalemin yazara, miğferin ise asker ve savaşa gönderme yapması bu ilişkiye örnek gösterilebilmektedir. İndeks- lerin neden sonuç bağlamında anlam kazanması, bireylerin elde ettiği kültürel birikim ve de- neyimlemeye bağlıdır. Şekil 7'de Lauren Weisberg'in *The Devil Wear Prada* kitap kapağında iki indekse rastlanmaktadır. Bunlardan birincisi topuklu ayakkabıdır ve "kadın"ı betimlemektedir. İkincisi ise; ayakkabı topuğunun çatallı mızrak şeklinde kullanmasıdır ve "şeytan" betimleme- sine vurgu yapmaktadır. Şekil 8'de Italo Calvino'nun, *Into The War* kitap kapağına bakıldığında miğfer imgesinin asker ve savaşın indeksi olduğu anlaşılmaktadır.



Şekil 7. Solda: Lauren Weisberg'in *The Devil Wear Prada*.

Kaynak: <https://www.laurenweisberger.com/books/the-devil-wears-prada/movie/>



Şekil 8. Sağda: Italo Calvino, *Into the War*.

Kaynak: <https://www.hmhbbooks.com/shop/books/into-the-war/9780544146389>

5.5. Metafor

Görsel sanatların yaratım süreçlerinde ele alınan yöntemlerin başında "metafor" gelmektedir. Metafor "Bilinmeyeni bilinen bir aracın özelliklerine benzeterek anlatmaktır" (Elden, Ulukök, ve Yeygel, 2015, s. 487). Mecaz olarak da bilinen metafor, anlatıya derinlik katar ve onu çeki- ci hale getirir. Göstergibilim, görsel metaforları kendi alanı içerisine almaktadır. Dolayısıyla göstergibilim çözümlenmelerinde de çoğunlukla metaforlardan yararlanılmaktadır. Bu konuda Parsa "yazılı metaforlar gibi görsel metaforlar da bulunmaktadır" (Elden, Ulukök, ve Yeygel, 2015, s. 488) şeklinde bir ifade kullanılmıştır. Bu kavram (metafor), dilsel bir anlatım olarak kullanıldığı gibi, görsel bir anlatım diline de dönüşebilmektedir. "Görsel metaforlar kullanı- cıda heyecan yaratarak hızla çağrışım yapması ya da aklına getirmesini sağlamak amacıyla kullanılır" (Onursoy, 2019, s. 135-136).

Metaforun, retorikle (hitabet sanatı) birlikte reklamlarda kullanılması, ikna etme gücünü önemli ölçüde artırmaktadır. Uğur Batı metafor için "zihni açan kestirme yol" söylemiyle mesaj iletme gücüne vurgu yapmaktadır. "İmajlar ve kullanılan kapalı dilin çözümlenmesi yoluyla hedef kitlenin bilinçaltındaki düşünceleri ortaya çıkarmaktır" (Batı, 2019, s. 110).

Kitap kapaklarında hem dilsel hem de görsel olarak sıklıkla metaforlara başvurulmaktadır. “Kahkahanın Zaferi”, “Reklam Dili” gibi ifadeler dilsel metaforlara örnek verilebilir. “Kahkahanın Zaferi’ni” metafor bağlamında açarsak; zafer olgusu karşılıklı yapılan çatışmalarda ya da savaşlarda bir tarafın üstün gelmesidir. Bu bağlamda, Kahkahanın Zaferi, uzun süre dinsel baskı altında kalan mizahın, sonunda gülmece ve kahkaha ile bu yasakları ortadan kaldırmasını konu edinmekte ve “zafer” metaforuna vurgu yapmaktadır. Kitap kapaklarında görsel metaforu ele aldığımızda “The Disappointmen Artist” kitabını örnek gösterebiliriz. Şekil 9’da yer alan kitap kapağında, elinde eriyen bir dondurma tutan figür yer almaktadır. Bu görselde, soyut bir kavram olan “hayal kırıklığı” somut bir nesne olan “dondurmanın erimesi” ile bir metafora dönüştürülmüştür.



Şekil 9. Jonathan Lethem, The Disappointmen Artist

Kaynak: <https://theculturetrip.com/europe/united-kingdom/articles/17-clever-and-creative-book-cover-designs/>

6. BİLGİ VERME FONKSİYONU

Kitabın ön kapağı arka kapağından ayrı düşünülmemelidir. Ön kapakta yaratılan imaj arka kapakla da desteklenmeli ve bu doğrultuda içerik ile görsel bir bütün olarak tasarlanmalıdır. Kitapların arkasında yer alan metinler, yüklendikleri bilgi verme fonksiyonları açısından önem taşımaktadırlar. Öyle ki; bu metinler, kitap hakkında bilgi vermekte, yazarını tanıtmakta, kitap ve yazarın başarısına vurgu yapmaktadırlar.

İnsanlığın, çağın hızına kapıldığı bir dönemde, iletişim tarzı değişmiş, duygu ve düşünceler 124 karakterle ifade edilir hale gelmiştir. Bununla birlikte İnsanoglu, çektiği fotoğraflarla ve emojilerle konuşur ve duygularını yansıtır olmuştur. Dolayısıyla bu durum, toplumdaki çoğu bireyi etkileyerek, iletişim bakımından yeni bir tutum şekline dönüşmüştür. Bu dönüşümden toplumun bir bireyi olarak kitap okuyucularının da etkilenmeyeceği düşünülmemelidir. Dolayısıyla kapakta, kitapla ilgili ana fikir kısa ve çarpıcı şekilde verilmelidir. Örneğin “Kervan Yolda Düzülür” (Şekil 10) kitabının arka kapağı incelendiğinde; içerikle ilgili ortaya “Bir işe başlarken neden ‘hele bir başlayalım da gerisini bir şekilde hallederiz’ deme eğilimindeyiz?” gibi bir önerme ortaya atılmakta ve okuyucuyu karşılamakta aynı zamanda da okuyucunun dikkati bu soru ile kitabın içeriğine çekilerek, merak uyandırılmaktadır.

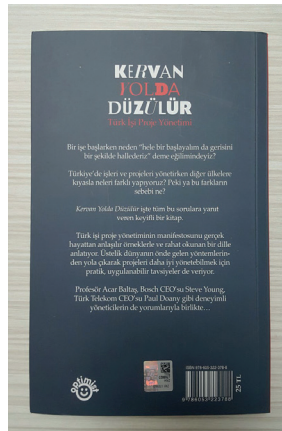
¹ “Emoji, tasarımı gereği, yazılı iletişim ile “gerçek” dünya arasında, resimler veya ikonlar kullanarak doğrudan bir bağlantı kurmaktadır... Bu küçük çevrim içi kullanılan dijital görüntüler; çok gelişmiş, duygu yüklü, semgesel bir palete sahiptir.” Emoji hakkında detaylı bilgi için; Elif Akçay’ın “Bir Tekno-Dil Analizi: Emoji Örneği” adlı makalesine bakınız; <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1753640>

Ardından “tüm bu sorulara yanıt veren keyifli bir kitap” ifadesiyle kitabın anlatım üslubuna vurgu yapılmaktadır. Daha sonra “dünyanın önde gelen yöntemlerinden yola çıkarak projeleri daha iyi yönetebilmek için pratik, uygulanabilir tavsiyelerde bulunuyor” ifadeleriyle okuyucu-ya kitabın evrensel boyutta bilgi vereceği ve ona sağlayacağı kazanımlara dikkat çekilmektedir. Son olarak kitap içeriğinde, alanında önemli ve başarılı olan kişilerin kitapla ilgili yorumları paylaşılmaktadır. Bu eylemle kitabın arka metninde, reklamlarda kullanılan “ünlülerden” yararlanma ilkesine başvurulduğu görülmektedir.

“Bu durumu Günay ve Üzdü şöyle açıklar; “Kitabın kapağı, cildi ve arka kapaktaki bazı eleştir- menlerin ya da ünlü kişilerin kitapla ilgili yazdıkları, alıcı üzerinde çok önemli işlevlere sahip- tir. Okuyucuyu etkileme işlevi ve bir eyleme geçirmeye yöneltme durumu metnin çevresindeki öğelere bağlıdır” (V. Günay ve Üzdü, 2008).

Arka kapakla ilgili ele alınması gereken diğer bir olgu ise punto boyutu olmalıdır. Arka kapak- ta yer alan metin, okuyucuların kolay algılayabileceği bir boyutta olmalıdır. Aksi takdirde bu durum okuyucunun ilgisinin azalmasına ya da yok olmasına neden olabilmektedir. Bu yüzden kapakta yer alan metin kolay okunabilir bir puntuyla tasarlanmalıdır. Tipografik açıdan bunu sağlayabilmek, tasarım ilkeleri de göz önünde bulundurularak şöyle sıralanabilir;

1. Metnin altında okumayı zorlaştıracak dokusal zemin kullanılmamalıdır.
2. Metnin zemininde düz renk varsa, okumayı artırmak üzere ya punto değeri artırılmalı ya da fontun “bold” stili kullanılmalıdır.
3. Zeminde renk varsa kontrastlık sağlanmalıdır.
4. Renkli zemin üzerinde tekrar renkli bir yazı kullanılması okumayı güçleştireceği için doğru değildir ve tavsiye edilmemektedir. “Kervan Yolda Düzülür-Türk İş Proje Yönetimi” (Şekil 10) kitabı incelendiğinde “Yolda” ve “Türk İş Proje Yönetimi” yazıları “Kervan” ve Düzülür” keli- melerinden daha az okunaklı olduğu görülmektedir. Şekil 11’de yer alan diğer bir arka kapak tasarımında da beyaz ve bold yazının daha okunaklı olduğu ancak bu kullanımların dışındaki renkli yazıların ise okunabilirliğinin azaldığı görülmektedir.



Şekil 10. (Solda) Kervan Yolda Düzülür, arka kapak.

Kaynak: <https://twitter.com/iskitaplari/status/937376876129120256>

Şekil 11. (Sağda) Zülfü Livaneli, Serenad arka kapak.

Kaynak: <https://www.pirkitap.com/serenad>

7. KİTAP KAPAĞI TASARIM İLKELERİ VE ELEMANLARI

7.1. Kompozisyon

Bütün grafik ürünlerinde olduğu gibi kitap kapağında da kompozisyondaki yaratıcılık, sanatsal olarak tasarımın kalitesini ortaya koymakla birlikte hedef kitlesiyle iletişimi kolaylaştıran bir etken olarak göze çarpmaktadır. Kitap kapağının elemanları; resim, başlık, yazar adı, kurumsal logo, grafik öğeler ile metinden oluşmaktadır. Bütün bu elemanlar, kitap kapağında yaratıcı bir kompozisyonla ilgi çekici, çarpıcı hale getirilerek, türleri arasında ön plana çıkabilen tasarımlar yapılabilmektedirler. Bu bağlamda kapak tasarlanırken türüne, vurgusuna göre bir kompozisyon türü ve anlatım üslubu tercihi yapılmaktadır. Kompozisyon türleri: Sola hizalı, ortalanmış, sağa hizalı, simetrik ve asimetrik kompozisyonlar olarak sayılabilir. Şekil 13'te yer alan Zambak kitabının kapağı orta hizalı ve dik kompozisyon olarak tasarlanmıştır. Asimetrik kompozisyon, ritmik bir dengeye sahipken, diğer kompozisyon türleri ise statiktir. Dolayısıyla kapaktaki asimetrik kompozisyon tasarıma hareket, enerji ve dinamizm kazandırmaktadır. Şekil 14'te City On The Edge kitap kapağı asimetrik bir kompozisyonla tasarlanmıştır.

Kompozisyondaki diğer önemli husus ise pozitif ve negatif alanlardır. Bu alanların dengesi iyi kurgulandığında iletişimi ve algıyı artırmaktadır. Pozitif ve negatif alanı tanımlamak gerekirse, negatif alan kompozisyonda yer alan elemanları çevreleyen boş alanları, pozitif alan ise; nesnelerin yer alarak gruplandığı ve izleyicinin dikkatinin odaklandığı alandır. Bu alanların kompozisyonda doğru kurgulanması izleyicinin dikkatini güçlendirerek kitaba odaklanmasını sağlayacaktır. Negatif alan bir anlamda "gözün rahat ettiği alan" olarak da tanımlanmaktadır. Bu durumun izleyicinin sanat eseriyle ve dolayısıyla kitapla iletişim kurmasını kolaylaştıracaktır. Şekil 14'te yer alan How the Dead Live kitap kapağında tabak ve metin pozitif alanı, turuncu alan ise negatif alanı göstermektedir.

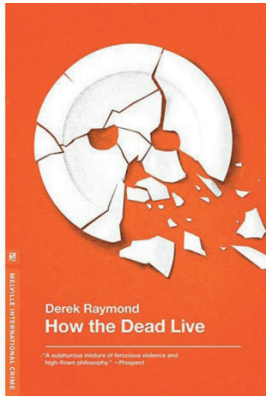
ANATOLE FRANCE

KIRMIZI
ZAMBAK



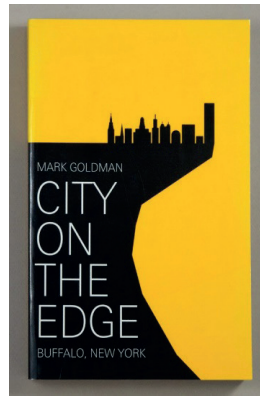
Çeviri: TAMEN YÜCEL

vcn
KİTAP

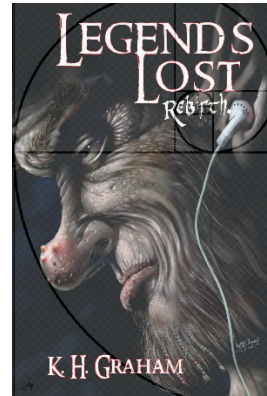


Derek Raymond
How the Dead Live

"A sophisticated mixture of Mercutio's violence and high-Renaissance philosophy." —Playground



MARK GOLDMAN
CITY
ON
THE
EDGE
BUFFALO, NEW YORK



LEGENDS
LOST
Rebirth

K. H. GRAHAM

Şekil 12. Kırmızı Zambak.

Kaynak: <https://canyayinlari.com/kitapdetay/22636/kirmizi-zambak/>

Şekil 13. How the Dead Live.

Kaynak: <https://www.amazon.com/How-Dead-Live-Factory-3/dp/19355459X>

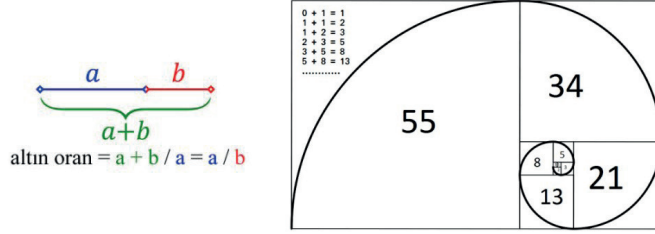
Şekil 14. City On The Edge.

Kaynak: <https://www.amazon.com/City-Edge-Buffalo-York-present/dp/1591024579>

Şekil 15. Legends Lost.

Kaynak: <https://keithdraws.wordpress.com/2012/09/02/composition-using-the-golden-ratio-on-your-cover/>

Kompozisyonda diğer önemli bir tasarlama yöntemi ise altın oran dengesidir. Şekil 16'da da görüldüğü gibi "Altın oran bir çizginin iki eşit parçaya bölünmesiyle bulunan özel sayıdır; küçük parçanın (a) büyük parçaya (b) oranı, büyük parçanın (a+b) tüm doğruya oranına eşittir" (Onursoy, 2019, s. 142). "Fibonacci dizisinde yer alan ardışık sayıların kendinden önceki rakama bölünmesiyle altın oranı simgeleyen sayı olan 1.618 ortaya çıkmaktadır. Ardışık sayılar: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89 vb. Örneğin kitap kapağında metinler dizilirken bu veriler baz alınarak puntolar ayarlanabilir. "Altın oran, yapılar ve resimlere uyum ve güzellik kazandırdığı konusunda büyük övgüler almıştır" Livio'dan aktaran: (Onursoy, 2019). Altın oran mimari, resim ve grafik olmak üzere birçok sanat alanında da kullanılmaktadır. Altın oran kavramı, aynı zamanda ahengi, uyumu nitelendiren estetik kavramına gönderme de yapmaktadır.



Şekil 16. Altın oran

Legends Lost kitabında altın oran kurallarına uyulduğu görülmektedir. Kitap kapağında yer alan altın oranın odağında kulaklık yer almakta ve kitabın yapmak istediği vurguyla uyum sağlamaktadır.

Kompozisyonda dikkate alınması gereken bir diğer olgu da okuma alışkanlığının soldan sağa ya da yukarıdan aşağı yöne doğru edinilmiş olduğudur. Bu alışkanlık, bakma ve tarama sistemine dayalıdır. Kompozisyonun bu algıya dikkat edilerek oluşturulması, tasarımı görsel olarak "okumada" yararlı olacaktır.

Bir kitap kapağı kompozisyonunda silme zemin ya da imaj kullanılabildiği gibi figürün yer aldığı çalışmalarda mesajı güçlendirmek üzere yakın, uzak ve bel planlarından da yararlanılmaktadır. Örneğin Şekil 15'te Legends Lost kapağında yakın plan dediğimiz yüze odaklanılmıştır. Kırmızı Zambak (şekil 12) kitap kapağında ise bel planı kullanılmıştır.

7.2. Renk

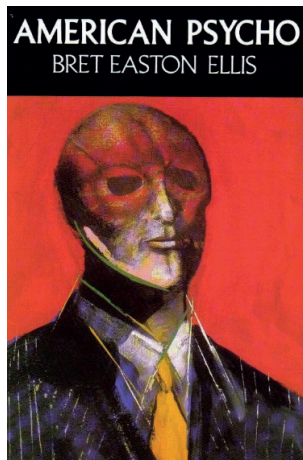
Renk ve ışık olgusu, fizik, kimya, sanat, psikoloji, reklam vb. gibi çeşitli alanlarda ilgi odağı olmuş, birçok yönüyle üzerine araştırmalar yapılmış ve bu doğrultuda her disiplin kendi bulgularını ortaya koymuştur. Ortaya çıkan bilgi birikimiyle beraber, birçok alanda yeni bakış açılarına yol açmış ve bunun sonucunda da fotoğraf makinası vb. gibi buluşların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Konuya sanat bağlamında bakacak olursak; ışık ve rengin her dönemde önemli olduğu bilinmekte ancak Empresyonizm (İzlenimcilik) sanat akımının bu konuyu temel amaç edinmesi kadar güçlü bir yaklaşıma rastlanılmamaktadır. Çünkü empresyonist ressam, aynı kompozisyonu günün farklı saatlerinde çalışmışlardır. Buradaki temel amaç, ışığa bağlı renk değişimlerini saptamaktır. Örneğin; empresyonist ressam Claude Monet'in, "Les Meules" adıyla bilinen 25 adet resmi, günün farklı saatlerinde yaptığı bilinmektedir.

Bu deneyimleme renk ve ışık olgusuna bakışı değiştirmiş ve yeni kazanımlar sağlamıştır. Tunalı renk ve ışığı şöyle açıklar; “Objeler dünyasının, sabit ve değişmez, objektif, real bir rengi yoktur. Objeler, üzerine düşen ışık tayfının rengindedir” (Tunalı, 2008, s. 54). Bu ifadeler bir anlamda “renk” olgusuna yeni bir tanımlama da getirmektedir. Ayrıca Tunalı “Lokal renk” kavramından bahsetmektedir. Lokal renk, nesnenin varlığına ait olarak düşünülen renktir. Daha açık bir ifadeyle objeye, sanki onun varlığına aitmiş gibi yüklenen renklerdir. Bu lokal renklere, bellek renkleri de denilmektedir. Real renk kavramı ise insanların objelere yükledikleri renkleri ifade etmektedir. Bu kavram aynı zamanda bellek renkleri olarak ta ifade edilmektedir. Elmanın kırmızı, havucun turuncu, gökyüzünün mavi olması bu tanım için örnek gösterilebilir. Öte yandan elma, günün farklı saatlerinde kırmızı, kahverengi, gri renkler alabildiği gibi, gökyüzü de mavi kızıl, lacivert ve hatta siyaha yakın tonlarda da olabilmektedir. Bu keşif nesneden bağımsız soyut renk kavramını ortaya koymuştur. Dolayısıyla soyut renk olgusunun tüm görsel sanat alanlarında olduğu gibi grafik sanatında da önemli bir yeri vardır. Grafik sanatçıları ve tasarımcıları, şekillendirdikleri tüm tasarımlarda vermek istedikleri mesaja göre renkleri özgürce kullanabilmişlerdir.

Sıcak, soğuk renklerin, insanlar üzerinde farklı etkiler yarattığı birçok araştırmayla ortaya konulmuştur. “Renkler, farkında olalım ya da olmayalım, bizi olumlu ya da olumsuz etkileyen, mutluluk saçan enerjiye sahip güçlerdir” (Johannes Itten’den akt. Onursoy, 2019, s. 49). Bu veriler ışığında kitap kapakları hedef kitlesi, kitabın içeriği, mesajı, okuyucu yaşı vb. gibi unsurlar dikkate alınarak renk kullanmanın önemini ortaya koymaktadır.

Kitap kapağında renk olgusu bazen kompozisyonu tamamlamak üzere, bazen de algı oluşturmak amacıyla kullanılmaktadır. Örneğin; Şekil 17’de kapaklar da yer alan portrede ve peyzajda alışılmışın dışında renklerle imgeler yaratıldığı görülmektedir. Bununla birlikte, yan yana veya üst üste kullanılan renkler gerek kompozisyonda gerekse de algıda farklılıklar yaratabilmektedirler. Bu durumu İsmail Tunalı şu şekilde açıklar; “Işık, nasıl resmin kompozisyonu için dayanılan elemanlardan biri ise, renk de yine bir diğer elemanıdır” (Tunalı, 2008, s. 54). Bunun yanı sıra kitap kapaklarında kullanılan sembolik renkler, kompozisyonda direk mesaj verme aracına da dönüşebilmektedir.



Şekil 17. Solda: Bret Easton Ellis, *American Psycho*.

Kaynak: <https://medium.com/a-few-great-words/american-psycho-a69ef1a50f27>.

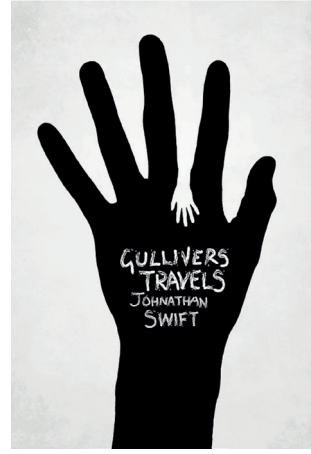
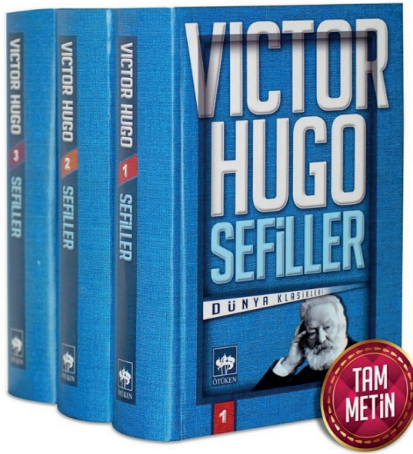


Şekil 18. Sağda: Stefan Zweig, *Olağanüstü Bir Gece*.

Kaynak: <https://www.iskulttur.com.tr/olanagustu-bir-gece.aspx>

7.3. Hiyerarşi

Hiyerarşi, tüm grafik tasarım ürünlerinde olduğu gibi, kitap kapağında da yer alan fotoğraf, illüstrasyon, başlık, alt başlık, yazar adı gibi öğelerin hangi sıralama içinde dizileceği ile ilişkilidir. Kitapların ön kapaklarında üç önemli öge bulunmaktadır. Bunlar; kitap adı, yazar adı ve görsel imajdan oluşmaktadır. Kitabın kapak tasarımında yer alan hiyerarşik düzen tasarımcı başta olmak üzere, editör, yazar ve pazarlama biriminin de uzlaştığı ortak bir karara dayalı olmalıdır. Bu durumda, kitabın yayınlanması ve pazarlanması aşamasında etkili olacağı düşünülen tasarım öğesinin daha fazla ön plana çıkartılacağı, diğer öğelerin ise önem sırasına göre hiyerarşik bir düzende konumlandırılacağı tasarımlarla tüketici algısı olumlu yönde şekillendirilebilir. Kitap kapak tasarımlarında iki tasarım öğesinin dengesi aynı oranda olmamalıdır. Örneğin; yazar ünlü bir isimse, bu ismin ön plana çıkarılması, kitabın isminin ise ikinci sırada yer alması sağlanmalıdır. Bu her zaman için temel bir kural değildir. Öyle ki; bazı kültleşmiş yazılı eserler (Hamlet, Sefiller, Suç ve Ceza vb.), yazarını ikinci planda bırakarak bir baş eser niteliğini taşımaktadır. Dolayısıyla bu eserler için yazar ismi yerine eserin ismini ön plana çıkaran hiyerarşik düzenlemeler de yapılabilir. Örneğin; Şekil 19'da Victor Hugo kitap kapağında birincil sırada yazar adı, ikincil olarak kitabın adı, sonrasında da imaj algılanmaktadır. Şekil 19'da Gullivers Travels kitabındaki hiyerarşik düzene baktığımızda ise, önce görsel imaj, ardından kitap adı, son olarak ta yazar adı sıralaması görülmektedir.



Şekil 19. Solda: Victor Hugo, Sefiller.

Kaynak: <https://www.dr.com.tr/Kitap/Sefiller-3-Cilt/Edebiyat/Roman/Dunya-Klasik/urunno=000000448093>

Şekil 20. Sağda: Johnathan Swift, Gullivers Travels.

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/362610207502772230/>

8. TASARIM ÜSLUPLARI

8.1. Tipografi

Kapağın, genellikle kitap adı ve yazar isminin özgün bir tipografiyle yazılarak tasarlanmasıdır. Bu durum daha çok yazar ismi ya da kitap adına vurgu yapılmak istendiğinde kullanılan yöntemler arasındadır. Örnek olarak; Şekil 20'de yer alan James Case'nin Competition kitabı tipografinin ön plana çıkarıldığı bir kitap kapağı tasarımıdır. Hiyerarşik düzende kitap adının birincil olarak öne alındığı görülmektedir. Aynı zamanda, bütün kompozisyonu kaplayan "Competition" tipografisinin, büyük (majiskül) ve dar (condenced) yazı tipiyle yazılması, kitabın önemli olduğu konusunda vurgu yapmaktadır.



Şekil 21. James Case, Competition.

Kaynak: <https://www.amazon.co.uk/Competition-Birth-Science-James-Case/dp/0809035782>

8.2. İllüstrasyon

TDK'ya göre illüstrasyon, mesaj veren resim (resimleme) anlamında kullanılmaktadır. Genellikle reklam tasarımlarında ve en eski uygulama yeri olarak da kitapların görsel olarak hikâyeleştirilmelerinde kullanılmış ve günümüzde de daha geniş bir alanda kullanılmaya devam edilmektedir. Bununla birlikte kitapların ve ambalajların üzerinde kullanılan, içeriği hakkında net bir mesaj veren resimlemelerdir. Bu konuda V. Günay ve Üzdü şunları söyler; "Dış kapaktaki resim, içerideki bilginin yeniden sunumudur. Var olan gerçekliğin aynı ya da farklı gösterge türüyle ikinci kez betimlenmesidir. İçerideki bilgi okuyucu dışında görselleştirilerek okuyucuya sunulmaktadır" (V. Günay ve Üzdü, 2008). Genellikle, kitap kapaklarında kullanılan illüstrasyonlar, hiyerarşik düzende ön planda yer almaktadırlar. Örneğin; Fernando Pessoa'ya ait Anarşist Banker kitabının kapağında illüstrasyon kullanılmış, bu illüstrasyonda ise alev alan içki şişesi ön planda, kadeh ise arka planda betimlenmiştir. Şişenin alev alması ve "Anarşist Banker" adı bir bütün olarak düşünüldüğünde, kullanılan görsel imaj "Molotof kokteyline" gönderme yapmaktadır. Kitap kapağında kullanılan illüstrasyonun ön plana çıkarılması sadece kompozisyon içindeki büyüklüğüyle değil, kırmızının sıcaklığı ile de tamamlayıcı bir uygulama şeklindedir.

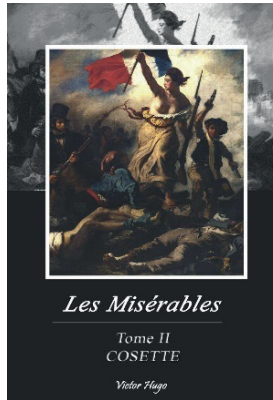


Şekil 22. Fernando Pessoa, Anarşist Banker.

Kaynak: <https://canyayinlari.com/kitapdetay/kisa-modernler/uzun-oyku/fernando-pessoa/anarlist-banker/22651/>

8.3. Sanat Eserleri

Kitap kapaklarında bazen ünlü ressamın tabloları, görsel bir mesaj ya da güçlü bir imaj oluşturma amacıyla kullanılabilir. Bu durum, okuyucunun önceki deneyim, tutum ve alışkanlıkları göz önünde bulundurularak, “ünlü, bilindik imaj” olgusu üzerinden kitapla iletişim kurmayı ve görsel algıyı şekillendirmeyi sağlamaktadır. Örneğin; Şekil 23’te Victor Hugo’nun Sefiller adlı kitap kapağında Eugène Delacroix’in “Liberty Leading the People” adlı tablosu kullanılmıştır, Şekil 24’te tamamı gösterilen bu ünlü tablo, Eugène Delacroix tarafından, 1789 yılında gerçekleşen Fransız devrimini betimlemek üzere resmedilmiştir. Sefiller kitabının ana fikrine ve karakterine bakıldığında, kapitalizmin en acımasız olarak yaşandığı o dönemde, ekme hırsızlığı yapan ve kürek cezasına çarptırılan Jean Valjean, Piskopos Myriel, evlatlığı Cosette ve Valjean’ın bir türlü peşini bırakmayan polis müfettişi Javert’in öyküsü anlatılmaktadır. Sefiller kitabının içeriği hakkında Özkaya şöyle demektedir: “Victor Hugo’nun ünlü romanı Sefiller, çok geniş bir çerçeve içinde, toplum hayatının gerçekçi sahnelerini, insan ruhunun en derin duygularıyla birleştiren büyük bir edebî anıttır. Acılarla dolu karanlık bir dünyadan uzaklaşıp, özgür ve aydınlık bir dünyaya kavuşmak isteyen zavallı insanların öyküsüdür” (Özkaya, 2012). Bu kitap kapağında, içeriğin direkt Fransız Devrimi ile ilgili olmamasına rağmen, devrimi hazırlayan sefaletle gönderme yapılmakta, diğer taraftan da Fransız Devrimi’nin bilindik ikonu haline gelmiş bir eserin “şöhretinden” faydalanılmaktadır.



Şekil 23. Solda: Victor Hugo, Les Miserable (sefiller)

Kaynak: <https://www.amazon.com/Mis%C3%A9rables-II-Annot%C3%A9-French-ebook/dp/BooHKKoY8G>

Şekil 24. Sağda: Eugène Delacroix, Liberty Leading the People

Kaynak: <https://www.britannica.com/topic/Liberty-Leading-the-People>

8.4. Fotoğraf

Her ne kadar kapak görseli oluşturmada illüstrasyonlardan yararlanılsa da bazen fotoğrafla ya da foto-manipülasyon gibi illüstrasyona yakın uygulamalarla da yaratıcı kitap kapakları tasarlamak mümkündür. Örneğin; Şekil 25’te Paul Roberts’e ait The End Of Food kitabı kurgu bağlamında başarılı örneklerdendir. Şekil 26’da Cem Aktaş’a ait Zamanın En Kısa Hali isimli kitabın kapağında kurgu ve yaratılan imge fotoğrafla çözümlenmiştir.



Şekil 25. Solda: Paul Roberts, The End Of Food

Kaynak: <https://www.amazon.com/End-Food-Paul-Roberts/dp/0547085974>

Şekil 26. Sağda: Cem Aktaş, Zamanın En Kısa Hali

Kaynak: <https://canyayinlari.com/kitapdetay/22689/zamanin-en-kisa-hali/>

8.5. Klasik Üslup

Bazı kitaplarda hem kitabın türünü hem de verilmek istenen klasik anlayışı vurgulamak bağlamında bu üsluptan yararlanılmaktadır. Şekil 27’de örnek olarak gösterilen ve İş Bankası Yayınları’ndan çıkan, Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi kitap kapakları, aynı klasik üslupla tasarlanmaktadır. Bu serideki kitaplar tür olarak klasiktir ve tasarım üsluplarında da “Victorian Style” ya da “Arts & Crafts” ta kullanılan bitki motiflerine yer verilmektedir. Bu uygulamaların, günümüz tasarım anlayışı ile de harmanlandığı gözlenmektedir. Şekil 28’de gösterilen bir diğer örnek ise; Yapı Kredi Yayınları, Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi’dir. Bu kitap dizisinde yer alan kitapların kapaklarında kullanılan bej rengi ile eskiye ve eskimişliğe gönderme yapılmakta, böylelikle klasik bir görsel algı oluşturulmaktadır.



Şekil 27. Solda 1. ve 2. Kitaplar İş Bankası Yayınları, Hasan Ali Yücel klasikler Dizisi.

Kaynak: <https://www.iskultur.com.tr/suc-ve-ceza-2.aspx>

Şekil 28. Sağda: Yapı Kredi Yayınları, Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi.

Kaynak: <https://www.yapikrediyayinlari.com.tr/arama/leviathan?>

8.6. Minimal Tasarım

Grafik ürünlerde minimal anlayış; sınırlı renk paletiyle ve öğelerle yapılan tasarımlarımlardır. “Minimalizm az elemanla sanat yapmayı benimseyen, 1960’lı yıllarda ortaya çıkan bir sanat akımıdır” (Karaca, 2020) şeklinde tanımlanmaktadır. Bu üslubun anlayışı “dizayn” ağırlıklı ta-

sarımlar yerine sadece vurgulanmak istenen konuya odaklanan ve az elemanla tasarlanan bir yapıya sahiptir. Bu anlayış “az çoktur” ifadesinde yerini bulmaktadır. Bundan dolayıdır ki minimal tasarımlar bir bağlamda ilgi odağı olacak şekilde yaratıcı ve çarpıcı olmak durumundadır. Şekil 29’da yer alan *Against Happiness* (Mutluluğa Karşı) isimli kitap kapağında sarı renk kullanılmış ve kitap adı ile yazarı bir yay şeklinde yazılmıştır. Burada kullanılan sarı renk, tesadüfe dayalı bir olgu değildir. Üzüntüyü, mutsuzluğu sembolize ettiği bilinmektedir. Dolayısıyla sarı renk, kitabın adıyla örtüşmektedir. Kitap ve yazar adının yay şeklinde aşağıya doğru eğimi, mutsuz bir yüz ifadesinden referansla oluşturulmuş ve üzüntüyü çağrıştıran bir tipografik oyna dönüşmüştür. Şekil 29’da yer alan bir diğer örnekte ise; *Around The World In 80 Days* isimli kitap kapağı görülmektedir. Bu kitap kapağında; kırmızı bir noktanın dönerek arkasında mavi bir çember oluşturması görülmektedir. Buradaki mavi çember dünyayı, kırmızı nokta ise onun etrafında seyahat etmeyi ifade eden minimal anlatımlardır. Dolayısıyla bu kapak görseli, az, öz ve çarpıcı yapısıyla minimal üslubun iyi bir örneğidir.



Şekil 29. Solda: Eric G. Wilson, *Against Happiness*.

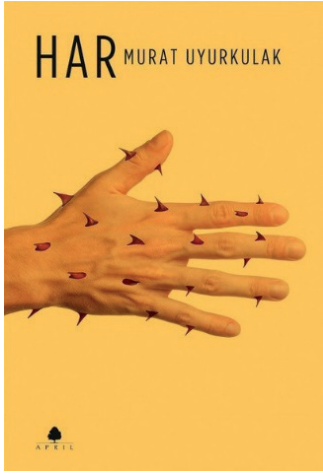
Kaynak: <https://www.amazon.com/Against-Happiness-Melancholy-Eric-Wilson/dp/0374531668>

Şekil 30. Sağda: Jules Verne, *Around The World In 80 Days*.

Kaynak: <https://in.pinterest.com/pin/152700243594859057/>

8.7. Grafik Mizah

Bütün kitap kapaklarında, okuyucunun dikkatini çekmek ve onunla iletişim kurmak üzere yaratıcı üslubun oluşturulması ve güçlü bir imgeyle tasarlanması esastır. Bu bağlamda yaratıcılığı güçlendirici bir espriyle okuyucuya seslenmek, iletişimi ve ilgiyi arttırdığı gibi vurguyu da güçlendirmektedir. Dolayısıyla kitap kapağının oluşturulmasında yer alan tasarımcı ya da yaratıcı ekipler, sıklıkla mizahın bu sihirli gücüne başvurmaktadırlar. Şekil 31’deki Murat Uyrukulak’a ait *Har* isimli kitapta, görsel imaj üzerinde yapılan manipülasyonla mizahi bir imge yaratılmıştır. Şekil 32’deki R. M. Ireland. MD’ye ait *Fat* isimli kitapta ise; “a” harfi üzerinde yapılan tipografik müdahaleyle bir “göbek” imgesi yaratılmış ve kelime bir espri ögesine dönüştürülmüştür.



Şekil 31. Solda: Murat Uyrkulak, Har.

Kaynak: <https://www.trendyol.com/april-yayincilik/har-p-3282127>

Şekil 32. Sağda: R. M. Ireland, MD, Fat.

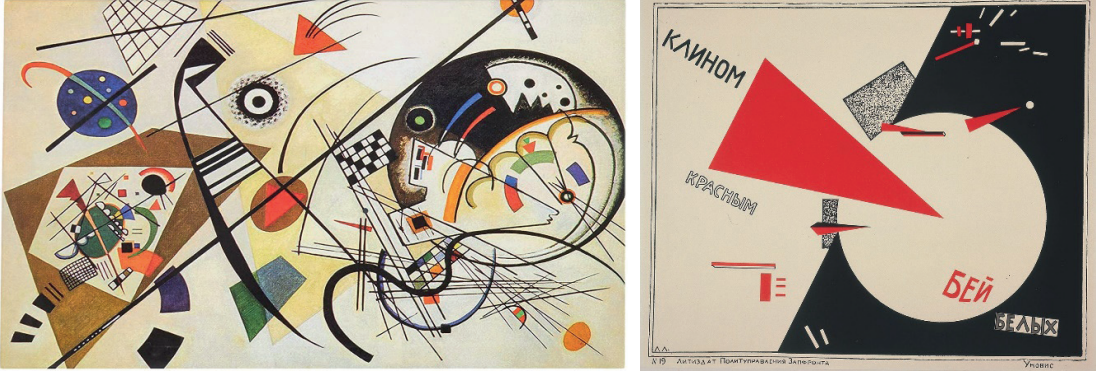
Kaynak: <https://99designs.com/blog/trends/book-cover-design-trends-2018/>

8.8. Soyutlamalar

TDK sözlüğüne göre soyut; varlığı duyularla algılanamayan, mücerret, somut karşıtı, abstre, biçiminde tanımlanmaktadır. Görsel sanatlarda ise “Non-figurative” olarak ta adlandırılan doğaya ait nesne ve figür içermeyen eserler için “soyut” terimi kullanılmaktadır. Wassily Kandinsky, Sanatta Ruhsallık Üzerine adlı kitabında, soyut sanatının manifestosu olacak nitelikte birtakım ilkeler ortaya koyar. Örneğin; “Doğanın kısıtlayıcı bağlarından kurtulmuş gözükten müzik, kendisini ifade etmek için belirli bir forma ihtiyaç duymaz” (Kandinsky, 2010, s. 50) düşüncesi, resim sanatının da müzik sanatı gibi olması gerektiğine dair ipuçları verir. Çünkü bu düşünceden yola çıkan Kandinsky (2010) resim sanatının, müzik sanatı gibi doğadan bağımsız, özgür olmasını savunur. Kitabında resim sanatının realizmden kurtulup bir düşünsel ve ruhsallık boyutuna ulaşması gerektiği argümanlarla ileri sürerek, soyut sanatın ilkelerini ortaya koyar. Kandinsky’ye göre (2010) soyut resmin dayanak noktaları; formlar, üç boyut yerine iki boyut, kompozisyon ve renktir. Kandinsky, resim sanatının iki dayanak noktasından ilkinin renk, ikincisinin ise form olduğunu belirterek, formun yarattığı etkiye vurgu yapar: “Form, tamamıyla soyut ve geometrik olmasına rağmen ruhsal bir güce sahiptir. Bir üçgenin (dar açılı, geniş açılı ya da eşkenar olsun) kendine özgü bir ruhsal değeri vardır” (Kandinsky, 2010, s. 66). Kandinsky’nin yaptığı resimlerdeki soyut anlayış, form ve renk birlikteliği bakımından güçlü ve etkili örneklerdir.

Kandinsky kitabında (2010) renklerin psikolojisini ve etkilerini detaylı bir şekilde analiz etmiştir. Rengin, salt bir nesneyi oluşturmak üzere değil, aynı zamanda insan üzerinde bıraktığı etkiye bağlı kullanılması gerektiğine de vurgu yapmaktadır. “Sesler gibi renk tonları da çok hassastır ve ruhta, sözcüklerle ifade edilemeyecek kadar ince duygular uyandırırılar” (Kandinsky, 2010, s. 85). Kandinsky renk ve formun birleşimi için şunları söyler: “Neredeyse sonsuz sayıda renk ve form bulunduğundan, bunların birleşim ve etkileri de sonsuzdur. Eldeki malzeme tükenmez” (Kandinsky, 2010, s. 67). Dolayısıyla Kandinsky duyguları görselleştirmek için renk ve formun yeterli olacağını ifade etmektedir.

Kandinsky'nin sanata getirdiği "soyut" bakış açısı, çağdaş sanat akımlarını da önemli ölçüde etkilemiştir. "Konstrüktivizm ve Süprematizm"le başlayan bu görsel buluşlar resim, mimari ve tasarım sanatını yoğun bir biçimde etkilemiş, Soyut Sanat'la uğraşan sanatçıların ilham kaynağını oluşturmuştur" (Baraz, 2021). Öte yandan, Konstrüktivizm akımı, grafik alanında da etkisini göstermiş, önemli ve etkili tasarımların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu akım içinde önemli bir isim olan El Lissitzky'in 1917 devrimi sırasında tasarladığı ve büyük yankı uyandıran posterleri "Beat the Whites with the Red Wedge" tamamen geometrik soyut formlardan oluşmaktadır (Bkz. Şekil 34).



Şekil 33. Solda: Wassily Kandinsky eseri.

Kaynak: <https://www.sanatinoykusu.com/wassily-kandinsky/>

Şekil 34. Sağda: El Lissitzky, Beat the Whites with the Red Wedge.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Beat_the_Whites_with_the_Red_Wedge

Günümüzde kitap kapaklarında geometrik formlardan oluşan ve renklerin insan üzerindeki etkilerine de dikkat çeken, yaratıcı soyut kavramlarla tasarımlar yapılmaktadır. Şekil 35'te yer alan Doğan Kitap serisinin kapak tasarımları soyut anlatımın başarılı örneklerini oluşturmaktadır.



Şekil 35. Solda: Franz Kafka, Dönüşüm ve Diğer Hikâyeler.

Kaynak: <https://www.dogankitap.com.tr/kitap/donusum-ve-diger-hikyeler>

Şekil 36. Victor Hugo, Notre Dame'in Kamburu.

Kaynak: <https://www.dogankitap.com.tr/kitap/notre-damein-kamburu>

9. İÇERİK VE KİTAP KAPAĞI

Kitap kapağı tasarlanırken içeriğin doğru yansıtılması, tasarlanan kapağın içerikle ilgili okuyucuya birtakım ipuçları vermesi gibi tasarım sürecini şekillendirecek önemli detaylar, cevaplanması gereken bazı soruları da beraberinde getirmektedir. Örneğin; kitap kapağı içerikle ilgili

ne kadar ipucu vermelidir? Bir polisiye roman kapağında “katil uşaktır” kadar açık olan bir grafik anlatımın kitaba katkısı ne derecede etkili ve doğrudur? Bu konuda 2000’in üzerinde kitap kapağı tasarlayan Utku Lomlu şunları söylemektedir:

“Her şeyden önce kitap kapağı okuyucunun hayal gücünü sınırlamamalı... Bir başka deyişle kitabın kapağını kaldırıp daha ilk satırı bile okumamışken okuyucuya yön vermemeli. Bunu bir sinema afişinde yapabilirsiniz ama kitapta karakterlerde zamanda mekânda sinemadaki gibi, birazdan perdede kanlı canlı göreceğiniz şeyler değil, metinle birlikte sizin hayal gücünüzün yoğrulmasıyla hayat bulacak şeyler. Kapak buna ne kadar müdahil olursa okuyucunun oyuncağını, oyun zevkini o kadar elinden almış olur” (Bayın, 2021).

Bu bağlamda Lomlu kitabın “oyuncu” tarafından bahsetmekte ve bir anlamda da “merak uyandırmaya” gönderme yapmaktadır. Aslında kitabı çekici hale getiren okuyucunun yazarla birlikte oyuna katılmasıdır. Eğer kitap “sürüklemiyorsa” ve kapak imgesiyle şifresi çözülmüşse okunabilirlik ve ilgisini kaybetmiş demektir. Aynı konuda Geray Gencer şöyle der:

“Okuduğumuz her kitap içimizde kendine özgü bir ruh hali yaratır. Ben bir tasarımcı olarak bir kitabın kapağını tasarlarken; kitabın kurgusuyla, karakterleriyle ve üslubuyla yarattığı bu ruh hali hakkında okura meraklandırıcı ipuçları vermeyi deniyorum ama kesinlikle kitabı tasvir etmeye çalışmıyorum” (Bayın, 2021).

Utku Lomlu ve Geray Gencer kitap kapağının sadece merak uyandıracak kadar ipucu vermesi gerektiğinden, geri kalan kısmının ise kitap ve okuyucunun hayal gücüne bırakılmasından yanadırlar. Dolayısıyla kitabın içeriğini açıkça yansıtan kapaklar, kitabın büyüsunü ve sürprizini bozabilmektedirler.

Bir mizah kitabının kapağı mizah içermeli mi ya da kitabın güldürdüğü kadar güldürmeli midir? Mizah kitabının içeriği yeteri kadar gülünç değilse kapakta bunu yansıtmak ne kadar doğrudur? Bu konuda Melis Rozental “okuyucunun, üzerinde içerikle ilgisiz, hatta bazen yanıltıcı bir algı oluşmasına izin verilmemelidir” (Bayın, 2021) der. Belki kitap içeriğinden daha “başarılı” bir kapak, reklam ve pazarlama açısından işlevini yerine getirmiş olabilir, ancak uzun süreli olarak bu durum yazara ve kitap imajına zarar verecektir. Ayrıca kitap içeriği, kapak ile direkt ilintili olmayabilir ancak içerikle ilgili “gizemli bir imge” yaratılması işlevini yerine getirmiş olacaktır.

Kapak doğru bir biçimde tasarlandığında, ilgi çekmesine, kitabın okunmasına ve pazarlanmasına olumlu etki yaratabildiği gibi aksi durumlarda da hayal kırıklığını beraberinde getirecektir. Clare Thorp kapak ve içerikle ilgili olarak

“(…) sizi, bunun belirli bir kitap türü olduğuna inandıran, inanılmaz derecede güzel bir kapak yayınlayabilirsiniz ve eğer okuma deneyimi bundan oldukça farklıysa, biraz hayal kırıklığı yaratır. O kitap için doğru okuyucuları bulmada başarısız olacaktır” (Payne’den akt. Thorp, 2021).

Kitap tasarımı, yazarın eserini farklı gösterecek bir anlayıştan uzak olarak tasarlanmalı ve işlevi sadece okuyucuya kitabın “kapısını” aralamaya yönlendirmelidir. Kapak merak uyandırmalı ancak kitabın gizemini bozmamalıdır.

10. SONUÇ

Günümüzde ön ve arka kapak tasarımlarıyla kitaplar, üstlendikleri reklam yapma, bilgi verme gibi fonksiyonlar nedeniyle başta sanat yönetmeni, grafik tasarımcı, reklam yazarı, kitap yazarı, pazarlamacı ve editörden oluşan bir ekibin ortak çalışması sonucu ortaya çıkarılmaktadır. Dolayısıyla tasarım ekibinin ve diğer paydaşların eşgüdüm içerisinde çalışmaları gerekmektedir. Bu çalışma bunun önemini ortaya koymaktadır.

Tasarımcılar, grafik ürünleri yaratırken, tüketici bireye ulaşmada hangi fikir yaratma yöntemlerini kullanacağını saptamalıdır. Bu amaçla kitap kapağı tasarlanırken, hedef kitleye ulaşmada bireylerin tutum ve davranışları da dikkate alınmalıdır. Bunun için de toplumların iletişim sağlamada geliştirdikleri sembol, ikon, metafor, mitler, dizi, dizim, indeks gibi araçlara ve yaratma yöntemlerine başvurulmalıdır.

Kitap kapağı tasarımında görev alan tüm paydaşlar, kitabın reklam ve bilgi verme fonksiyonlarını iyice özümsemelidirler. Bu amaçla reklam yaratma ve bilgi vermenin teknik ve yöntemlerinin bilinmesi ve kullanılması kapağın başarısına katkı sağlayacaktır. Kitabın kapağı tüketicide bir vizyon oluşturmada ve dolayısıyla da bu etkiyi tasarımdaki estetik yaklaşım, doğru kompozisyon ve kapak tasarım elemanlarının hiyerarşik düzeni belirleyecektir. Kapaktaki hiyerarşi, yazarın ya da kitabın ününe göre doğru bir sıralama içinde oluşturulmalıdır.

Günümüzde kitap kapakları illüstrasyon, tipografi, fotoğraf, kolaj gibi görselleştirme yöntemleri kullanılarak hazırlanmaktadır. Ayrıca kapaklar minimalist bir yaklaşımla ya da çağdaş tasarım üsluplarıyla tasarlanmaktadır. Kitap kapaklarının, hedef kitleye ve kitap türüne göre bir tasarım üslubu çerçevesinde yaratılmaları, okurla kitap arasında bir bağ kurulmasını sağlamaktadır.

Kitap içeriklerinin ve dolayısıyla da kapaklarının hangi düşünce ve tasarım üslubuyla, nasıl bir teknik alt yapıyla tasarlanacağına yönelik tartışmalar pek çok dönemde söz konusu olmuştur. Tasarımcıların genel düşüncelerine bakıldığında, kitap kapağının tüm içeriği ifşa etmesi yerine, merak ve ilgi uyandırıcı bir tarzda tasarlanmasını olumlu bulmuşlardır.

KAYNAKÇA

Baraz, Y. (2021, 4 16). Dünya Sanatında Soyut. lebriz.com: <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&articleID=614&bhcp=1> (Erişim Tarihi: 16.04.2021).

Batı, U. (2019). *Reklamın Dili*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Bayın, E. (2021, 4 17). Kitap Tasarımcılarıyla Söyleşi. sabitfikir.com: <http://www.sabitfikir.com/soylesi/kitap-tasarimcilarıyla-soylesi-bes-soru-ve-kitabin-bir-baska-boyutu> (Erişim Tarihi: 17.04.2021)

Berger, J. (2018). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.

Çernişevski, N. (2017). *Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri*. İstanbul: Kor Yayınları.

Elden, M., Ulukök, Ö. ve Yeygel, S. (2015). *Şimdi Reklamlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Erkman Akerson, F. (2019). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Geiger, M. (2019). *Eстетik Anlayış*. Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Heller, S. ve Vienne, V. (2016). *Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir*. İstanbul: Literatür.
- ISBN İstatistikleri. (2021, 4 15). tuikweb.tuik.gov.tr: <https://tuikweb.tuik.gov.tr/PreHaberBulentleri.do?id=33623#> (Erişim Tarihi: 15.04.2021)
- İnceoğlu, M. (2010). *Tutum Algı İletişim*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınlar.
- Kandinsky, W. (2010). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Kaplan, K. (2017). Kitapların Kapak Tasarımlarındaki Mesajlarda Kullanılan Propoganda Teknikleri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 6/3 , 1574-1589.
- Karaca, G. (2020). Soyut Ama Nesnel Sanat: Minimalizm. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 334-349.
- Kris, E. ve Kurz, O. (2016). *Sanatçı İmgesinin Oluşumu*. İstanbul: İthaki.
- Onursoy, S. (2019). *Görsel İletişim ve İmge*. Ankara: Pagem Akademi.
- Özkaya, E. (2012). Hugo'nun Sefiller'inde Yapay Cehennem. *Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25, (2), 495-506.
- Özkundakçı, M. (2013). *Üçü Bir Arada*. İstanbul: Hayat Yayınları.
- Rifat, M. (2019). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Thorp, C. (2021, 4 19). Culture/Article. www.bbc.com: <https://www.bbc.com/culture/article/20200604-the-best-book-covers-in-history> (Erişim Tarihi:19.04.2021)
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitavevi.
- Uçar, T. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkilap Yayınları.
- Ulağı, S. (2018). *“Öteki”nin Bilimine Giriş İmgebilim*. İstanbul: Motto Yayınları.
- V. Günay, D. ve Üzdü, F. (2008). Kitap İle Kapağı Arasındaki Göstergelerarası Serüven. *Art-e Sanat Dergisi*, Cilt 1 , Sayı 2, 1 - 28.

TWO SIDES OF THE BOOK COVER - TURAN ASAN

Bu sayfa tasarım dahilinde boş bırakılmıştır.

FRANCIS BACON'UN "OTOPORTRE İÇİN ÇALIŞMA" ADLI RESİMLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

İRFAN DÖNMEZ

ÖZ

1909 Dublin doğumlu İngiliz sanatçı Francis Bacon'ın resimle ilgilenmeye başladığı İkinci Dünya Savaşı sonrası yılların sanat anlayışı soyut sanattır. Sanatçı, dönemin hakim düşüncesi olan Varoluşçuluk izleğinde dini temalı Klasik Resimlerden, Gerçeküstücülükten, fotoğraf ve sinemadan etkilenerek soyut ile figür anlayışının harmanlandığı özgün eserler üretmiştir. Sanatçının sıra dışı yaşam tarzı, arkadaşları ile yaşadığı ilişkiler ve kendi imgesi resimlerinin konusunu derinden etkilemiştir. Bacon'un "Otoportre için Çalışma" isimli resimleri, sanatçının yaşam içerisinde bir varlık olarak kendini algılayışına ve konumlandırışına odaklanarak otoportre resim türüne yeni bir bakış getirmesi nedeniyle dikkat çekicidir. Bu nedenle, Bacon'un resim anlayışı içinde tümelden tikel olana odaklanarak "Otoportre için Çalışma" resimlerinin plastik özelliklerini tartışmak amaçlanmıştır. Bacon'un, 1963, 1964, 1976, 1982, 1985-86 yıllarında yapmış olduğu ve hayatının belirli dönemlerinin etkisinde görselleştirdiği "Otoportre için Çalışma" adlı resimlerinin görsel öğeleri kronolojik sıra ile ikonolojik ve ikonografik olarak incelenmiştir. İncelenen eserlerde sanatçının varoluş ile ilgili düşüncelerinin görsel izleri aranmıştır.

Sonuç olarak sanatçının değişen yaşantısının etkisinde zamanla farklılaşan ve sonunda sentezlenen temel plastik öğelerin sanatçının resim anlayışı ve otoportre temasına getirdiği bakış açısının üzerindeki etkilerine ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Resim, Varoluşçu Resim, Soyut Resim, Otoportre, Figür.

A REVIEW ON FRANCIS BACON'S PAINTINGS "STUDY FOR SELF-PORTRAIT"

İRFAN DÖNMEZ

ABSTRACT

The art style of the post-World War II years, when Francis Bacon, born in Dublin in 1909, became interested in painting, is abstract art. Influenced by classical paintings with religious themes, Surrealism, photography and cinema, the artist produced original works that blend abstract and figurative style in the direction of Existentialism, which was the dominant thought of the period. The artist's extraordinary lifestyle, his relationships with his friends and his own image have deeply affected the subject of his paintings. Bacon's paintings entitled "Study for Self-Portrait" are noteworthy because they bring a new perspective to the self-portrait painting genre by focusing on the artist's self-perception and positioning as a being in life. The visual elements of Bacon's paintings mentioned above, which he made in 1963, 1964, 1976, 1982, 1985-86 and visualized under the influence of certain periods of his life, are studied iconologically and iconographically in chronological order. The analysis seeks for the visual traces of the artist's thoughts on existence.

The study concludes that some certain basic plastic elements, which have transformed in the course of time and under the influence of life experience, and finally reaching a synthesis, have had great impact over his understanding of painting and his view of the theme of self-portrait.

Keywords: Painting, Existential Painting, Abstract Painting, Self-Portrait, Figure.

1. GİRİŞ

1909'da Dublin'de İngiliz bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Francis Bacon, on altı yaşında evden ayrılarak Picasso'nun eserlerinden etkileneceği Berlin'e ve ardından Paris'e gitmiştir. Yirmili yaşları boyunca, 1930'ların başında -daha sonra belki de resimlerinin mekân kurgusunu etkileyecek düzeyde- iç mimar olarak çalışmış ardından resimle ilgilenmeye başlamış ve 1950'lerde bir ressam olarak önemli bir başarı yakalamıştır. Bacon'un resim anlayışının başarısı kendi yaşamının etkisinde hızla büyüyerek dünya çapında büyük müze ve sergi organizasyonlarının dikkatini çekmiştir. Sıra dışı yaşamı ve arkadaşları ile olan yakın ilişkileri resimlerinin konusunu doğrudan etkilemiştir. Genel olarak Bacon, dini temalı Klasik Resimlerin, Gerçeküstüçlük, fotoğraf ve sinemanın görsel unsurlarını, portre ve otoportre teması etrafında resimlerinde bir araya getirmiştir.

Kuşkusuz Bacon'un retrospektifinde otoportre teması önemli ve ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Sanatçının sayısız otoportre çalışmasında iki farklı özellik gözlenmektedir. İlki pek çok kez arkadaşlarının portrelerini resmetmek için de izlediği yol olan sadece 'baş'ın ve 'yüz'ün görselleştirildiği otoportreler; ikincisi ise yine pek çok kez diğer temaların resimlenmesinde de başvurduğu gibi tam boy otoportrelerdir. Bacon, (...) 1956 ile 1985 yılları arasında yalnızca on iki tam boy otoportre tamamlayabilmiştir (...) (URL 1). Bugün, Bacon'un otoportreleri, onun çalışmalarının temel yapı taşı ve sanat tarihindeki büyük otoportrelerin tartışmasız bir parçası olarak kabul edilmektedir (URL 2).

Bacon, resim tarihinde önemli bir yere sahip olan otoportre temasına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Otoportre teması içinde tam boy otoportrelerinin, sanatçının yaşamı içerisinde bir varlık olarak kendini algılayışının ve konumlandırışının önemli görsel örnekleri olarak yer aldığı görülmektedir. Bu bağlamda araştırmada, Bacon'un resim anlayışında tümelden tikel olana odaklanarak "*Otoportre için Çalışma*" resimlerinin, sanatçının yaşantısının üç farklı evresinde kurduğu güçlü bağ ile geleneksel otoportre temasına getirdiği yenilikçi bakış açısının plastik özelliklerini tartışmak amaçlanmıştır. Araştırma, sanatçının retrospektifinde hayatının önemli evrelerine tarihlenen 1963, 1964, 1976, 1982, 1985-86 yıllarında yapmış olduğu "*Otoportre için Çalışma*" resimleri ile sınırlandırılmıştır. Araştırmada konuyla ilgili elektronik ve basılı kaynaklar incelenerek nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Resimler, dönemin ve özellikle sanatçının kişiliğinin eserlerine olan etkileri bağlamında ikonolojik; Bacon'ın kompozisyon için başvurduğu biçimler ve imgelerin otoportre temasının görselleştirilmesi ile kurduğu bağ, literatür araştırmasında konuyla ilgili elde edilen tartışmalara referans verilerek ikonografik açıdan incelenmiştir.

2. FRANCIS BACON'IN RESİM ANLAYIŞI VE "OTOPORTRE İÇİN ÇALIŞMA" RESİMLERİ

Bacon'un resimle ilgilenmeye başladığı yılların sanat ortamı İkinci Dünya Savaşı sonuçlarının etkisi altında kalmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupalı sanatçılar, yazarlar ve düşünürler savaşın yol açtığı fiziksel yıkımın yanı sıra ruhsal çöküntüyle başa çıkmak için mücadele vermişlerdir. (...) Sartre Varlık ve Hiçlik (1943) adlı kitabında varoluş kaygısı ve anlamsızlığını işlemiş,

yaşamda özgün olma çabasının değerine dikkat çekmiştir. Varoluşçu temalar Francis Bacon, Alberto Giacometti ve Jean Dubuffet gibi sanatçılarda işlenmiştir (Dickerson, 2018, s. 290).

Bacon'un dönemine hâkim olan sanat anlayışı soyut sanattır, soyut sanatta bir bakıma biçimsel özelliklerini İkinci Dünya Savaşı sonrası baş gösteren varoluşçu düşünceye borçludur:

Sanattaki soyut hareket olağandan farklı olarak bir görme ve düşünme önerisi içinde, insanın varoluşsal derinliğine nüfuz etme çabaları içinde, varoluşçu felsefeden kendisi için gerekli doktrinleri almaya çalışırken, her tür temsilden uzaklaşmıştır. Temsilin, dış odaklı bir bakış açısına ve düşünmeden ziyade duygulanımdırıcı formlara eşlik etmesi nedeniyle daha içsel ve içe yönelik yoğunlaşma için temsili sanat reddedilmiştir (Çelikkan, 2018, s. 69).

Yaşamda özgün olma çabasının değerinin farkında olan Bacon, sanatında da özgünlüğü yakalamak için Varoluşçu izlekte figür temasına yönelmiştir. Ancak figüratif, illüstratif bir özellik kazanmaması için soyuta giden yolda soyutlanırken, soyutlamanın oldukça değerli bir yönü olan duyumsama yönünü değerlendirir ve Bacon hayatı boyunca bu değerlerin farkında olarak resimlerini ele alır (Eroğlu, 2018, s.22-23). Bu soyut sanat ve figürün birleştiği biçem Bacon'un özgünlüğünün bir göstergesidir.

Bacon'un özgün resim anlayışında üç etken gözlenir. Bu üç etken: renkli yüzeyler, görünen beden veya başlar ve bunları bağlayan ilkel dekorlar. Yüzeyler boyanan boşluğun özdeksel yapısını oluştururlar ve yer, pist, kendisinden oluşan bir birikinti ya da tabaka, daraltılmış bir alan ve çerçeveye karşılaştırılır (Sauvagnargues, 2010, s. 165). Bacon'un resminde soyutlaşan renkli yüzeyler zaman zaman uzamla ilişkilendirilebilecek bir boşluğu ima ederken çoğunlukla bu yüzeyler bir takım dekor ya da iç mekân eşyasıyla, Bacon'un hayran olduğu bazı küçük varoluşsal ayrıntılarla (...) doludur (Thompson, 2014, s. 326). Varoluşçu düşünür Heidegger için Varlığı ilgilendiren temel soru, insanların her günkü etkinlikleri pratikleri değil, bu pratiklerin ve etkinliklerin, insanların ve şeylerin varlıklarının Varlığı hakkında neyi ortaya çıkartıp gizledikleridir (Bolt, 2013, s. 35). Bacon resimlerini yaparken gündelik hayattan etkilenmiştir ve neredeyse tüm eserlerinde bir günlük tutar gibi kendi duygulanımlarını resmetmiştir. Bu nedenle resimlerinde eşya betimlerini öznenin varlık alanını ve duygularını ya gizleyen ya da ortaya çıkarmaya çalışan bir sorgu nesnesi gibi kullanmıştır.

Sanatçının resimlerinin temel konusu insan bedenidir. Ancak Bacon bedeni, varlığı sorgulamak adına maddesel olanla özsel olanın aynı şeyde bulunduğu bir nokta olarak saptamıştır. Sanatçının retrospektifine bakıldığında bu buluşmanın en önemli parçasının portre, yüz olduğu söylenebilir. Geleneksel olarak portre resmi türü, betimlenen kişinin benzersiz özneliğinin taklitçi bir temsiline dayanmaktadır. Bu temsil daha çok izleyicinin özneye bakışına odaklanan bir betimleme uğraşısıdır. Oysa Bacon'ın portreleri birer görsel taklit, temsil değildir, bu nedenle betimlenen özneler izleyici tarafından ilk bakışta kavranamaz. O, portre resmi türüne yeni bir bakış önermiştir. Çalışmalarına referans olarak fotoğrafı kullanıyor olmasının bu özgün görsel önerinin kaynağı olduğu söylenebilir. Bir nesne olarak fotoğrafa olan düşkünlüğü önemlidir. Fotoğraftan yola çıkarak-buraya dikkat; onu taklit etmeden-yapılanın soyut sanat

algısı için de olacağına inanç göstermiştir (Eroğlu, 2018, s. 38).

Bacon'un hemen her resmi içsel anlamda travmatik bir hale işaret eder. Belki bu, salt portrelerinde ele alınmaz (Eroğlu, 2018, s. 35). Bacon resimlerinde hayatı boyunca arkadaşlarının, sevgililerinin portrelerini ve otoportreyi konu edinmiştir. Resim konusu olarak zaman zaman kendi imgesine dönen Bacon, sık sık küçük tuvallere otoportre çalışmıştır. Bacon'un bu otoportrelerinde resminin yukarıda değindiğimiz özelliklerine rastlanmaz. Bir başka deyişle küçük boyutlu portreleri ya da otoportreleri her ne kadar soyutlamanın izlerini taşısa da esasen yüzle ilgilidir, bu resimlerin içeriği etten oluşan bir baş ve deforme bir yüzden oluşturulmuştur. Ancak tam boy *Otoportre için Çalışma* resimlerinde baş ve beden bütünlük kazanırken, varoluşsal nesnelere donatılmış uzam öznenin varlığını travmaya taşır ve bu elemanların birliği sanatçının özgün, resim kozmosunu belirler. Travma tarif edilirken sanatçı tarafından; asal ve yan figür diye bir ayırım kapsama alınmamış, dahası herkes aynı kozmostan beslenmiştir (Eroğlu, 2018: 32). Bacon, kurguladığı resim kozmosunda tıpkı diğer öznelere gibi kendi imgesine de yer ayırmıştır.

(...) Sylvester, Bacon'ın eserlerini üç döneme ayırır: İlki, belirgin bir figürle canlı ve düz alanı karşı karşıya getiren dönem; ikincisi, "malerisch" (Wölfflin'in Almanca 'da hacimsel olanı ifade etmek için kullandığı terim, resimsel) biçimi perdeli, tonal bir zeminde çizen bir dönem; ve üçüncüsü ise bu "üzerinde uzlaşmış iki zıt çizimi" kendinde toplayan, çizgileme ve fırçalama yoluyla fluluk etkilerini lokal olarak yeniden icat ederek canlı ve düz zemine geri dönen dönemdir (Deleuze, 2009, s. 36).

Sylvester'in bu saptamasından hareketle Bacon'un 1963-1964 yıllarında gerçekleştirdiği *Otoportre için Çalışma* resimleri figür ile düz alanı birleştiren dönem, 1976 yılında gerçekleştirdiği *Otoportre için Çalışma* resmi figürün daha hacimsel, boya ve rengin daha geçişli olarak kurgulandığı zengin valörde sunulduğu dönem ve 1982 ile 1985-86 yıllarında yapmış olduğu *Otoportre için Çalışma* adlı resimleri bu iki aykırı görselleştirmenin uzlaştığı, sentezlendiği son dönem özelliklerine karşılık gelmektedir. Üçüncü bölümde bu kronoloji izleğinde sanatçının çalışmalarının plastik özellikleri incelenmiştir.

3. "OTOPORTRE İÇİN ÇALIŞMA" RESİMLERİNİN İNCELENMESİ

3.1. 1963 ve 1964 Tarihli 'Otoportre için Çalışma'

Otoportre için Çalışma, 1963, versiyonunda Bacon, özellikle 1960 sonrası çalışmalarında gözlenen kontrolsüz fırça hareketleri ile kendi yüzünü çarpıtmıştır (Şekil 1). Bu kendi imgesinin çarpık ve bükülmüş yüzle tasviri, yalnızca fiziksel olanın bir görüntüsü değil özne iç yaşantısının da görüntüsüne dönüşmüştür. Resimde bir kanepede oturan figür ellerini kucagında kavuştururken bacaklarını önünde bulunan sehpanın üzerine uzatmıştır. Sarmal fırça hareketleri figürün bacaklarında döngüsel bir etki oluşturmuştur. Resimde derinlik oluşturmak için kurgulanan bacakların anlamsız kısa görüşü, onları bedeninden parçalayarak ayırmıştır. Bu parçalanma yüz tasvirindeki "brutal"¹, ilkel yapıya eklemlenerek rahatsız edici bir his uyandırır.

¹ Brutal, dilimizde vahşi, yabani; hayvani, merhametsiz, insanlıktan uzak; kaba, nezaketsiz; makul olmayan, mantıksız anlamlarında karşılığını bulmaktadır. Metin içinde Bacon'un özellikle portrelerinde kullandığı görselliği ifade edebilmek için kullanılmıştır.

Bu resimde figür, gündelik eşyalarla çevrili sıradan bir mekânda yer alıyor olmasına rağmen kompozisyonu derinlemesine soyutlayan bir şey var. Kanepede, bu görüntüsü sarsıcı figürü sararak mekândan ayırır. Göz yuvaları kararmış, karanlıkta kaybolmuş ve içi boş görünmektedir (Bond, 2013, s. 148). Resmin kompozisyonu, figürü kuşatan gündelik eşyaların soyut imgesiyle kurgulanırken, mekanın düz zemini içinde figür de nesnelere de temsilin sınırlarında varlık savaşı içerisinde gibidirler. Figürü saran eşyaların kanepede, sehpa ve kül tablası olduğunu duyumsarız ancak onlar da tıpkı figür gibi çarpıtılarak özlerine dair sembollere indirgenmişlerdir.



Şekil 1. Francis Bacon, Otoportre İçin Çalışma, 1963, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Reçine Boya ve Kum, 165.2 x 142,6 cm
Kaynak: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-self-portrait> (12.01.2021)

Otoportre için Çalışma, 1964, versiyonunda Bacon insan formunu acımasızca başkalaşıma uğrattır (Şekil 2). Resimdeki beden sanatçının ressam arkadaşı Lucian Freud'a aittir. Bacon asla canlı model kullanmadı, bunun yerine hareketsiz fotografik imgeyi kullanmayı tercih etti; *Otoportre için Çalışma*'da, 1964, bu unsurlar John Deakin'in 1964'te çektiği ünlü fotoğraf çekiminden toplanmış ve birleştirilmiştir (URL 3). Bacon bu çalışmada bir yatağın kenarında oturan arkadaşı Lucian Freud'un bedeni ile kendi başını imkânsız bir şekilde birleştirmiştir (Şekil 3).



Şekil 2. Francis Bacon, Otoportre İçin Çalışma, 1964, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 152.4 x 140 cm
Kaynak: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-self-portrait-o> (12.01.2021)



Şekil 3. John Deakin, Lucian Freud Bir Yatağın Üzerinde Oturuyor, 1964, Fotoğraf.

Kaynak: (URL 4).

Tıpkı 1963 versiyonuna benzer şekilde bir yatakta otururken ellerini kucagında kavuşturan figür, sarmal fırça hareketleri ile baştan ayağa bükülmüştür. Bu bükülme ile resim, izleyiciye sanatçının içindeki duygu hakkında görsel bir farkındalık yaratmanın peşindedir. Sıkılgan duruş, rahatsız edici bir şekilde boyanarak şiddet ile altı çizilen bir duygu duruma ulaşmak amaçlanmıştır. Resimde düz alan boyamaları arka planı ve mekanı yaratırken turuncu ve yeşil kontur renkler figürün güçlü ön kolunu vurgulamaktadır. Yine figürün üzerinde oturduğu yatak yalınlaştırılarak sembolik bir tasvire dönüştürülmüş, resmin yalın plastik örüntüsünü hareketlendirmesi için figürün ayaklarının altında uzanan halı fırça darbeleri ile noktalanarak ifade edilmiştir.

Bacon, yüzünü yine brutal ve ilkel bir şekilde bükmüş ve akışkan bir hale getirmiştir ancak buna rağmen 1963 versiyonunun aksine sanatçının bir imgesi olduğuna dair ip uçlarını açık bir şekilde taşımaktadır. 1963 versiyonunda portrenin boyanış şekli hareketli olmasına karşın durağan -Kübizmin de etkilendiği- ilkel bir maskı andırır. Ancak burada döngüsel fırça hareketleri ile portrenin kendisi de hareketlenmiştir. Portre bu sayede sanki kendi etrafında dönen bir izlenim yaratır ki bu aklımıza Eadweard Muybridge'nin hareketli fotoğraflarını getirmektedir.

Bu resme özgü bir şekilde Bacon'un portresi, uzaydan bir kara delik gibi arkasında bıraktığı perspektifle resme ilişen bordo/siyah, kare bir zeminde Freud'un bedenine eklenmiştir. Resmin kozmosuna yabancı olan bu siyah kare beden ile ona eklenen baş arasındaki gerilimi arttırırken izleyicinin bakışını portreye odaklamaktadır. Dahası Bacon, başının arkasında ve boyalı duvarın önünde, sanki ani bir öfkeyle sarhoş olmuş gibi kompozisyonun üzerine şiddetle siyah pigment fırlatıyor. Bacon bunu yaparken hesaplanmış bir risk alıyordu (URL 5). Bu eylem resmin şiddet duygusunu arttırırken bilinmez bordo/siyah kare, portrenin aniden belirginleşmesini ve bedene eklenişini pekiştirmektedir. Bu yabancı kare form Bacon'un sonraki dönem resimlerinde ayna ya da özneyi soğuran bir delik, açıklık olarak yeniden görünecektir. Çünkü varlığın da zamanın da ortaya çıkması için açığa ihtiyaç vardır. Zaman soyut bir kavram olduğundan, (ister soyut ister somut) uç noktada ruhun çıkış bulabilmesi gereklidir (Eroğlu, 2018, s. 48). Bu özneyi soğuran cismin varlığı Bacon'un resimlerinin Gerçeküstüçülükle olan ilişkisini destekler ve dahası resim yüzeyinde soyut-somut / zaman-mekân kavramlarının görsel bir zıtlık ögesine dönüşmesini olanaklı kılar.

Her iki resminde kendi içerisinde farklılıkları bulunmasına karşın, dönemsel olarak Bacon'ın canlı düz renklerle bölüntülediği ve gündelik eşya imgeleri ile uzamın soyuttan somuta doğru geçişini kolaylaştırdığı bir kozmosta figürlerin konumlandırıldığı görülmektedir. Her iki resimde de Bacon'un özgün figür betimi, somut bir temsil olmaktan öte primitif ve Dışavurumculuktan miras aldığı *brutal* görselleştirmenin, Gerçeküstüçülük öğeleri ve fotoğrafın yarattığı etki ile birleştiği; öznenin duygu durumunun görselleştirilmesine odaklanan ilk yıllarına ait bir resim anlayışının örnekleridir.

3.2. 1976 Tarihli "Otoportre için Çalışma"

Bacon, arkadaşlarının portrelerini resimlerken onların, hayatının üzerinde bırakmış oldukları duygusal etkiyi görselleştirmek istemiştir. Belki de arkadaşları arasında George Dyer kadar sanatçının hayata bakışını, duygularını ve sonuç olarak çalışmalarının geldiği görsel aşamayı etkileyen başka biri daha olmamıştır. Bacon'un 1963 yılında tanıştığı Dyer ile ilişkisi, Dyer'in 1971 yılında Paris'teki Grand Palais'teki Bacon Retrospektif sergisinin açılışından iki gün önce kaldıkları otel odasında alkol ve aşırı dozda uyuşturucu kullanımından ölümü sonrası trajik bir hal almıştır. Bu trajik durum Bacon'un zihninde 'Dyer' öznesini takıntı haline getirmiş ve ölümünden sonra da bu özneyi defalarca resimlerinde konu edinmiştir. Dyer ve o sıralarda pek çok arkadaşının ölümü Bacon'u ölüm olgusuyla yüzleştirmiş, onu varoluşla ilgili olduğundan daha fazla kaygılı ve korku dolu, karanlık düşüncelere itmıştır. *Otoportre için Çalışma*, 1976, versiyonu da sanatçının bu düşünce dünyasının bir ürünüdür (Şekil 4). Kendi deyimiyle 'Etrafımda insanlar sinekler gibi ölüyor ve benim resmini yapacağım kimse kalmadı' (URL 6). Bacon'un bu versiyonda otoportreye ilişkin resimsel uygulamaları kaygı, hastalık, ölüm ve korku gibi duygu durumların görselleştirilebilmesinin olanaklarının arayışı içindedir.



Şekil 4. Francis Bacon, *Otoportre için Çalışma*, 1976, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Pastel, 198 x 147,5 cm

Kaynak: <https://francis-bacon.com/artworks/paintings/study-self-portrait-3> (12.01.2021)

Otoportre için Çalışma, 1976, beyaz yakalı bir otoportre ile Bacon'un çıplak bedenini uyumsuzca bir araya getiriyor. Ön tarafta yerden çıkıntı yapan organla birlikte, vücudunun üst kısmı bükülmüş, sol ayağı oransız bir şekilde uzatılmıştır. Eserin isminde Bacon'un tanımlanmadığı 1974 tarihli *Uyuyan Figür*'den sonra sanatçının tek çıplak otoportresidir (URL 7).

Bir mekânın içinde yer alan başka bir mekânın inzivasında izole edilmiş figürün rahatsız edici belirsizliği, izleyici için temsili bir algılamayı imkânsız kılmaktadır. Resim, 1963 ve 1964 versiyonlarındaki gibi bir figür/mekân karşıtlığının üzerine kurulmaktan çok fonda kullanılan kah-verengi ve sarı yüzeyler ile figürün yumuşak tonalitesinin birlikteliği üzerine kurulmuştur. Ancak yine de figürün bozulmuş gerçekliği ile temiz renk alanlarının sakin örüntüsüne dayanan farklılık, birbirlerini var eden bir ayrıma neden olmuştur. Figür yine kaba bir biçimde tasvir edilmiş ancak önceki versiyonların portre ya da yüzünde uygulanmış olan sarmal fırça hareketleri bu kez figürün tamamına uygulanmıştır. Fırça uygulamaları ile arttırılan çarpılıp bükülmeler figürü maddesel, hacimli olarak izole alandan ve hatta tuvalden dışarı doğru itmektedir. Bu hareketli hareketsizlik hali figürü bir tutulma anında yakalamış, figür sürekli hareket halindeyken oturduğu sandalye tarafından izole mekânın içine sabitlenmiştir.

Spazmı andıran olayda figür, kapsayıcı biçimin bariyerinden ön plana doğru sızar ve çözülür. Sanki beden, bariyerin sınırına ulaşırken, kendisinin bir parçasını kendisinden çıkarıyor ve kapsayıcı alandan kaçmak için çılgınca bir girişimde onu dışarı atıyor gibidir. Ayrılma noktasında geriye kalan tek şey dairesel bir boşluktur, kopmuş et çoktan arkasındaki boş alanda çürümektedir (URL 8).

Bu çalışmada da açık bir şekilde görülen siyah kare imgesinin işleyişi bu kez değişmiş görünmektedir. Bu versiyonda bordo/siyah kare bu kez, Bacon'un defalarca siyah zemin üzerine uyguladığı sadece başı konu alan otoportrelerine bir gönderme olarak okunabilir. Öyle ki sanki bu otoportrelerden biri izole mekânın duvarına iliştilmiş ve onun önüne vücudun geri kalanı maddesel, hacimli bir anlayışta eklenmiş gibidir. Bu his, portrenin beyaz yakalı, vücudun ise çıplak oluşuyla iyiden iyiye artırılmıştır. Bu versiyonda da yine 1964 versiyonunda olduğu gibi imkânsız bir birleşim söz konusudur. Sanatçının geçmişte yapmış olduğu bir otoportre ile Dyer'in ölümünden sonraki kendi imgesinin resimde imkânsız bir araya getirilişi, sanatçının o dönem duygu durumunun bir sonucudur.

Otoportre için Çalışma, 1976, versiyonunun özellikle Dyer'in ölümünden sonra resimlerine hâkim olan karanlık havanın ve çıplaklıkla beraber soluk gri tonlarla boyanan figürün ölüm duygusunu çağrıştırdığı bir dönemin ürünü olduğu söylenebilir. Önceki dönemlerdeki parlak renkli düz yüzeyler yerini soluk renkli, gri yüzeylere bırakmıştır. Figür üzerindeki renk uygulamaları tonalitesinin arttığı ve bu sayede düz/negatif yüzey ile maddesel/ hacimli figür uygulamasının zıtlıkları üzerine kurulu ikinci döneme ait bir örnektir.

3.3. 1982, 1985-86 Tarihli "Otoportre için Çalışma"

Bu iki *Otoportre için Çalışma* Bacon'un yaşamının son on yılı içine tarihlenmiştir. Yaşamının son on yılında Bacon, resimsel dilini yalınlaştırarak, anlatımının köklerine başvurmuştur. Sert, canlı renklerin yerini daha uçuk, flu renkler almıştır. Bu fluluk hissini arttırmak için spreylere boyalardan yararlandığı görülmektedir. *Otoportre için Çalışma, 1982*, versiyonunda soluk, gri/mavi bir fon gri/sarı bir zeminle karşılanmıştır (Şekil 5). Figürün üzerindeki tonalitesi yüksek, valörlü renkler 1976 versiyonundaki uygulamaları andırmaktadır ancak bu kez figür 1963 ve 1964 tarihli versiyonlarda olduğu gibi giyinik bir vaziyette ve yine sıkılğan bir pozdadır. 1982 tarihli *Otoportre için Çalışma'sı*, özneyi hapseder ancak tam olarak tutsak etmez. Koyu mavinin

artık yerini pastel maviye bıraktığı bir mekânda öznenin panik hali artık daha çok huzursuzluk çizgisindedir (URL 9). Bu versiyonda önceki versiyonlarda yer alan bilinmez siyah kare, portreyi soğuran bir tehdit unsuru olarak ayna imgesine dönüşmüştür. Yüzün yarısı bu gizemli ayna tarafından içe çekilmiştir.

Bacon'un figürleri izleyiciler tarafından bir bütün olarak algılanamaz. Bütünlük diğerinin bakışına bağlı olduğundan, biri diğeri tarafından görülür görülmez bütün olur. Bu durumda ne figürler ne de izleyiciler bir bütün olamayacağından, her ikisi de eşit derecede benlik kaybı yaşarlar (Lelik, 2019, s. 87). Bu versiyonda diğeri versiyonlara göre bedensel bütünlüğe sahip olarak kurgulanan figür, aynanın başın yarısını içine çekmesiyle bir bütün olarak algılanmaktan uzaklaşmıştır.



Şekil 5. Francis Bacon, Otoportre İçin Çalışma, 1982, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 198 x 147,7 cm

Kaynak: <https://francis-bacon.com/artworks/paintings/study-self-portrait-10> (12.01.2021)

Bacon, son on yılının en etkileyici eserleri arasında yer alan triptik iki portre çalışması üretmiştir: *John Edwards'ın Portresi için Üç Çalışma, 1984* ve *Otoportre için Çalışma, Triptik, 1985-86*. Eser çifti, genellikle sanatçıyla ilişkilendirilmeyen bir netlik sergiler: dikkate değer bir sakinlik duygusu (URL 10). Bu sakinlik duygusu, Sylvester'in (Deleuze, 2009, s.36) deyimiyle: üzerinde uzlaşmış iki zıt çizimi, kendinde toplayan, çizgileme ve fırçalama yoluyla fluluk etkilerini lokal olarak yeniden icat ederek canlı ve düz zemine geri dönen dönemin bir sonucudur. Bu sakinlik ve sadelik onun yaşantısında etrafında hiçbir yakınının kalmadığı hatta kendinden başka kimsenin olmadığı bir dönemi ima eder.

Otoportre için Çalışma, 1985-86, her biri ayrı ayrı tuvalden oluşan "Triptik"² bir otoportre versiyonudur (Şekil 6). Triptik Bacon'un resimlerinde sık sık başvurduğu bir türdür. Deleuze (2009, s. 81), Bacon'un triptik çalışmalarının genel özellikleri hakkında şunları söyler:

Figür-varlıklar siyah ışığın içine düşerek birbirlerinden ayrılırlar. Renk-düz alanlar beyaz ışığın içine düşerek birbirlerinden ayrılırlar. Bu ışık triptiklerinde her şey havasaldır; ayrılma dahi havalarda olur. Zaman artık bedenlerin kromatizminde değildir, monokrom bir ebediyete geçmiştir. Her şeyi birleştiren sınırsız bir zaman-mekandır; (...) triptiği ve ayrılmış panoları katarak yapar. Bu anlamda triptik, "şövale" resmini aşmanın bir biçimidir; üç

² Triptik, yan yana üç panelin, tuvalin ya da levhanın bir araya getirilerek düzenlendiği resim.

tablo ayrı olarak kalır ama, artık tecrit edilmiş değildir; bir tablonun çerçevesi ya da kenarları artık her birinin sınırlayıcı birliği yerine üçünün dağıtıcı birliğine gönderme yapar.



Şekil 6. Francis Bacon, Otoportre İçin Çalışma, 1985-86, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Sprey Boya, Triptik, Her biri: 198 x 147,7 cm

Kaynak: <https://francis-bacon.com/artworks/paintings/study-self-portrait-triptych> (12.01.2021)

Bacon, bu versiyonda uçuk, gri renklerin hakimiyetindeki mekânda kendini ortada yapa yalnız bırakır, artık gizleyecek hiçbir şeyi kalmamıştır. Her bir tuvalde kahverenginin beyazla birlikte uçuk, krem renklere kadar ulaştığı mekânın zemin çizgisi tıpkı 1963 versiyonundaki figürü saran kanepesi gibi eğri, dairesel bir biçimle izleyiciye tuvalin ortasındaki figürü sunar gibidir. Figür griler ve siyahlarla ifade edilirken tende ve yüz çevresinde uçuk pembe ile kırmızılar göze çarpmaktadır. Bacon triptiğin her bir tuvalinde huzursuz ve sıkılgan duruşunu yinelemiştir. Sol ve sağ tuvalde 1963 ve 1964 versiyonlarında olduğu gibi figürün ellerini yine kucağında kavuşturarak tam boy otoportrelerinin önceki versiyonlarının sembolik görüntüsüne göndermede bulunmuştur. Ancak orta tuvalde bir kol oturduğu sandalyenin kolçağında konumlanmıştır. Yüzü sol tuvalde muhtemelen sprej boyanın da yardımıyla mekâna zerrecikler halinde yayılırken, orta tuvalde yine bir akışkanlığa maruz bırakılmıştır. Sağdaki tuvalde ise yüz bütünlüklü ancak 1963 versiyonundaki gibi 'brutal', ilkel bir biçimde betimlenmiştir ama bu kez daha yumuşak renkleri tercih etmiştir. Tüm bu sadeliğin içinde bir şeyin yokluğu hemen fark edilir; siyah kare, ayna ya da Eroğlu'nun deyimiyle (2018, s. 48) açıt bu resimde mevcut değildir. Bu ögenin yokluğu Bacon'ı son yıllarında resminin kozmosunda kaçamayacağı bir inzivaya itmiştir. Triptik, bir şaheser ve Bacon'un en kişisel eserlerinden biri olarak kabul edilir, ancak en az deneysel ve en geleneksel resimlerinden biridir. Bacon, yaşlılığın yorgunluğunun ve şöhretin getirdiği zorlukların, sadeliğin kendi erdeminden biri olarak değerlendirmesine yol açtığına inanıyordu ve bu duyguyu işine aktarmaya çalışıyordu (URL 11).

Otoportre için Çalışma, 1982 ve 1985-86 versiyonlarının ortak noktası figürlerin boylarının önceki versiyonlara göre mekâna oranla küçülmesi ve bu sayede her şeyin hâkimi olan, figürü ezen bir mekân algısının yaratılmış olmasıdır. Yaşamının son yıllarında Bacon'un varoluşsal sorgularından biri olarak bu bedensel küçülme, yalnız ve münzevi bir yaşamın görsel ifadesidir.

4. SONUÇ

İngiliz sanatçı Francis Bacon, resim sanatıyla ilgilenmeye başladığı dönemde soyut sanat anlayışının sanat ortamındaki hakimiyetine karşın, soyut sanat öğeleri ile sanat tarihine mal olmuş pek çok görsel unsuru bir araya getirerek figür resmine yöneldiği özgün bir biçem ortaya koymuştur. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Dünyaya ve Avrupa'ya egemen olan insan varlığının değerine olan varoluşçu inancın, sanatçının tüm bu özgün biçem içerisinde figüre yönelmesinin kaynağı olduğu görülmüştür. Sanatçı bu bağlamda zaman-mekân ve varlık olarak özne kavramlarına resim anlayışını odaklarken, gündelik yaşantı içinde arkadaşlarını, sevgililerini ve kendi imgesini konu edindiği bir resim kozmosu yaratmıştır.

1963 ve 1964 tarihli resimlerin, görselleştirilmesinde fotoğraf kullanımının, primitif ve Dışavurumculuktan miras alınan 'brutal' bir figür betiminin, soyut anlayışta kurgulanmış mekan ve sembolik olarak betimlenen varlık nesnelere ile harmanlandığı; figür ile düz alanların karşıtlığı üzerine kurulu erken dönemin izlerini taşıdığı görülmüştür. 1976 tarihli resmin, sanatçının hayatında George Dyer'in ölümünün yarattığı etkiyle renklerin soluklaştığı ve grileştiği, daha çok varlık ve ölüm olguları arasında sıkışan; düz/negatif yüzey ile maddesel/hacimli figürün zıtlıkları üzerine kurulu bir dönemin örneği olduğu görülmüştür. 1982, 1985-1986 tarihli resimlerde ilk dönem kullanmış olduğu parlak renklerle ara dönemdeki gri renklerin harmanlandığı flu bir renk anlayışı içinde, mekanın oranına göre sanatçının kendi imgesinin daha da küçüldüğü ve yalnızlığı ima ettiği; önceki her iki resim anlayışının sentezlendiği bir anlayışa işaret ettiği görülmüştür.

Bacon'un yarattığı resim kozmosu içinde kendi imgesini konu edindiği "Otoportre için Çalışma" adlı resimlerinin incelemesi ile bu resimlerin sanatçının hayatının üç ayrı evresinde konumlandığı iddia edilmiştir. Ayrıca bu evrelerin resimlerin görsel biçimlendirmesine olan etkisine değinilmiştir. Bu sayede ise resimlerin, durağan, salt temsile dayalı otoportre resim geleneğine yenilikçi bakış açısını getirdiği bulgusuna ulaşılmıştır. Sanatçının bir tür resim olarak otoportreyi kendi hayatındaki motiflerle yeniden ele alarak var olmanın kaygan zeminini, hayatın gelip geçiciliğini, hareketliliğini ve başkalaşımını da devreye sokarak zaman-mekânda akışkan halde bulunan ve dönüşen bir otoportre anlayışı ortaya koyduğu görülmüştür.

KAYNAKÇA

Bolt, B. (2013). *Yeni Bir Bakışla Heidegger*. İstanbul: Kolektif Kitap.

Bond, A. (Ed.) (2013). *Francis Bacon Five Decides*. London: Prestel.

Çelikkın, Ş. G. (2018). *Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat Felsefesi*. İzmir: Mungan Kavram Yayınevi.

Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*. İstanbul: Norgunk Yayınları.

Dickerson, M. (2018). *A'dan Z'ye Sanat Tarihi*. İstanbul: Sel Yayınları.

Eroğlu, Ö. (2018). *Yeni Modern 'Francis Bacon'*. İstanbul: Tekhne Yayınları.

Lelik, T.A. (2019). Blurred Boundaries: Francis Bacon's Portraits. *World Literature Studies*, 11,

84-86. Erişim adresi: http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS4_2019-_Lelik.pdf

Sauvagnergues, A. (2010). *Deleuze ve Sanat*. Ankara: De Ki Yayınları.

Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

URL1. Ficacci, L. (2003). Francis Bacon: 1909-1992. Bacon the Subject: Painting the Full-Length Self-Portrait. Erişim adresi: <http://www.alaintruong.com/archives/2012/06/24/24568115.html> Erişim Tarihi: 15.04.2021

URL 2. <https://www.christies.com/presscenter/pdf/10282008/12429.pdf> Erişim Tarihi: 06.03.2021

URL 3. Ficacci, L. (2003). Francis Bacon: 1909-1992. Francis Bacon & Lucian Freud: A Defining Relationship. Erişim adresi: <http://www.alaintruong.com/archives/2012/06/24/24568115.html> Erişim Tarihi: 15.04.2021

URL 4. Gajevski, C., Davies, S. (2016). Francis Bacon Teaching and Learning Resource. Erişim adresi: https://francis-bacon.com/sites/default/files/2017-11/FB_-_Teaching_and_Learning_Resource_latest.pdf Erişim Tarihi: 15.04.2021

URL 5. Ficacci, L. (2003). Francis Bacon: 1909-1992. Calculation and Contingency: Francis Bacon's Mastery of Paint. Erişim adresi: <http://www.alaintruong.com/archives/2012/06/24/24568115.html> Erişim Tarihi: 15.04.2021

URL 6. Archimbaud, M. (2010). Francis Bacon In Conversation with Michel Archimbaud. (London/New York: Phaidon Press. Erişim adresi: <https://www.francis-bacon.com/news/study-self-portrait-1976-display-new-south-wales> Erişim Tarihi: 09.05.2021

URL 7. <https://www.francis-bacon.com/news/study-self-portrait-1976-display-new-south-wales> adresinden alındı Erişim Tarihi: 05.03.2021

URL 8. Study For Self-Portrait. Erişim adresi: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/209.1978/#about> Erişim Tarihi: 08.03.2021

URL 9. Francis Bacon in Purgatory. (2015, 03 December). <https://newcriterion.com/blogs/dispatch/francis-bacon-in-purgatory-7943> Erişim Tarihi: 16.04.2021]

URL 10. <https://www.francis-bacon.com/news/francis-bacons-final-years> adresinden alındı Erişim Tarihi:15.05.2021

URL 11. Study for a Self Portrait - Triptych, 1985-86. (2020, 6 July). Wikipedia içinde. Erişim adresi (15 Mayıs 2021): https://en.wikipedia.org/wiki/Study_for_a_Self-Portrait-Triptych,_1985-86

CAMALTI RESİM SANATINA GÜNCEL YAKLAŞIMLAR

EMEL GÜRAY

ÖZ

Camaltı resim sanatı birçok toplumun kültürel tarihinde yer almış kısaca cam üzerine resim yapma tekniği olarak tanımlanan bir halk sanatıdır. Camaltı resim sanatının güncel örnekleri üzerine günümüzde çok fazla araştırma yapılmadığı ve var olan çalışmaların da genellikle bu sanatı belli bir noktaya kadar inceledikten sonra günümüzün sanatsal ifade şekilleriyle ilişkilendiremediği gözlemlenmiştir. Ayrıca geçmiş dönemlerde camaltı resminin muhafaza edilmesinde yaşanan sıkıntılar, tekniğin sürdürülmesinde ve aktarılmasında ciddi bir sorun olarak görülmüştür. Buna göre çalışmadan elde edilecek sonuçlar hem camaltı resim sanatının daha çok kitleye ulaşarak tanıtılmasını hem de güncel önerilerin bu sanatı hangi noktalara taşıyabileceğini gösterebilmeyi amaçlamaktadır.

Çalışmanın odak noktası olan camaltı resminin güncel sanat uygulamaları dahilinde değerlendirilmesi özellikle modernizmin ilk yarısından itibaren batılı çağdaş sanatçıların bu tekniğe ilgi duymaya başlaması ile olmuştur. Buna göre, Wassily Kandinsky, Pablo Picasso, Marcel Duchamp ve Jackson Pollock gibi 20. yy sanatçıları ile güncel uygulamalar bağlamında Dustin Yellin, Xia Xiaowan ve Thomas Medicus, ülkemizden ise Neveser Aksoy, Yücel Dönmez ve Mevlüt Akyıldız gibi sanatçıların çalışmaları incelenecektir.

Çalışma süresince konu ile ilgili literatür taraması yapılmış ve ulaşılan basılı kaynaklar ile özellikle eser görsellerine ulaşma ve yorumlama konusunda İnternet kaynaklarından yararlanılmıştır. Çalışma ayrıca, Camaltı resim konusu çalışma sahibi olarak, çalışmacı araştırmayı kişisel üretimlerle de desteklenmek istemiştir. Böylelikle kişisel olarak tekniği deneyimledikten sonra yorumlama noktasına varılarak daha verimli sonuçlara ulaşılabildiği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Cam, Camaltı Resim, Kolaj, Modern Sanat, Güncel Sanat.

* Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

CURRENT APPROACHES TO REVERSE GLASS PAINTING

EMEL GÜRAY

ABSTRACT

Reverse glass painting, the technique of painting on glass, is a folk art that has taken place in the cultural history of many societies. It is observed that there is limited research on current examples of reverse glass painting, and the existing studies generally contend with studying reverse glass painting to a certain extent without relating the art to contemporary artistic expressions. Besides, it is considered to be a serious problem that not to take necessary precautions for preserving examples of reverse glass painting would be obstacle for maintaining and transferring the technique. Towards this end, the study aims to make broader masses of people to be familiar with reverse glass painting in addition to demonstrate how much further this branch of art can be carried with the guidance of current suggestions.

Reverse glass painting is studied within the scope of contemporary art practices which dates back to the first half of modernism period when western contemporary artists started to be interested in this technique. Accordingly, a group of 20th century artists are dealt with in this context. These include Wassily Kandinsky, Pablo Picasso, Marcel Duchamp and Jackson Pollock in the first place; Dustin Yellin, Xia Xiaowan and Thomas Medicus in respect to contemporary practices; and artists from Turkey such as Neveser Aksoy, Yücel Dönmez and Mevlüt Akyıldız.

The study employs literature review as a method and draws on printed sources and the Internet especially for accessing to and interpreting the images. As the owner of the reverse glass painting subject, the researcher hopes to support the paper with her artworks. It is thus considered that more efficient results are achieved by reaching the interpretation point after experiencing the technique personally.

Keywords: Glass, Reverse Glass Painting, Collage, Modern Art, Contemporary Art.

1. GİRİŞ

Bu çalışmada geleneksel bir halk sanatı olan camaltı resminin günümüz koşullarında ne şekilde yorumlandığı incelenecektir. Camaltı resim hakkında oluşan genel görüş bu tekniğin ana malzemesi olan camın dayanıksız yapısından dolayı sürdürülebilir bir sanat dalı olmadığı yönündedir. Bunun sonucu olarak ise camaltı resim geçmiş dönemlerde uygulama bağlamında belli bir kalıp içinde kalmış ve ilerleme gösterememiştir. Ancak günümüzde geliştirilen teknik imkânlar, yeni kavramsal düşünme ve ilişkilendirme biçimleri camaltı resim konusunun geliştirilmesini desteklemektedir. Bu noktada benimsenen düşüncelerin aksine camaltı resim ilerletilebilir ve bünyesine yeni anlatım biçimlerini kabul edebilir bir yapıya sahiptir. Çalışma kapsamında incelenecek örnekler ve kişisel çalışmaların da kazandırdığı deneyimlerle camaltı resim hakkındaki bu düşüncelerin dışına çıkılmasını sağlayabilmek büyük önem arz etmektedir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden kasti-amaçlı tarama modeli kullanılmıştır. Bu doğrultuda konu ile ilgili seçili literatür ve online veri tabanlarından faydalanılmıştır. Örneklemde yer alan sanatçılar ve eserlerinin güncel bilgilerine ulaşmada -kişisel web adresleri, müze, galeri ve koleksiyonlara ait web adresleri- kapsamında elde edilen verilerden güncel bilgiye ulaşılarak eser yorumlamalarının yapılması araştırmada destekleyici olmuştur. Bununla birlikte deneysel yöntem ile araştırmacının kişisel-özgün camaltı tasarım ve uygulamaları da çalışma kapsamına dahil edilerek konuya yeni bakış açıları kazandırma çerçevesinde faydalı olacağı düşünülmüştür.

Camaltı resim genel anlamıyla cam üzerine resim yapma yöntemidir. Malzeme olarak su bazlı ya da sentetik boyalar tercih edilebilir. Teknik olarak ise diğer yüzey boyama yöntemlerinden farklı özellikleri vardır. Öncelikle yüzey çalışılmak istenen kompozisyonun tam tersi düşünülerek resmedilmelidir. Çünkü boyalı kısım arkada kalacağı için asıl gösterilmek istenen görüntü camı ters çevirdiğimizde ortaya çıkacaktır. Bu nedenle çalışmaya imza ve desenin dış hatlarından başlanarak renklendirme aşamasına doğru gelinir.

Camaltı resminin ilk örneklerinin ne zaman ortaya çıktığı tam olarak bilinmemektedir, ancak tahminen 14. yy'da örneklerine rastlanıldığı söylenebilir (Aksoy, 2005, s. 13). İşlenen konular üzerinde bulunan coğrafyaya göre değişkenlik gösterse de halk resmi bütünü içinde camaltı üslubu genel olarak; inançla biçimlenen geleneklerin gözetiminde kişilerin düşünceleri ve hayal güçlerinden kutsallaştırdıkları fenomenlerden oluşmaktadır (Nas, 2016, s. 105). Mitolojik hikâyeler ve bu hikâyelerde öne çıkan kahramanlar, dini inanışların bir getirisi olarak tercih edilen yazı ve sembollerin betimlenmesi ise en çok gözlemlenen temalardandır.

Camaltı resim hakkındaki en önemli noktalardan biri kolaj¹ tekniğinin de resme dahil edilmiş olmasıdır. Birçok kültürde özellikle Avrupa, Orta Asya ve ülkemizde kolaj kullanımını mevcuttur.

¹ Kolaj: Fotoğraf, gazete, dergi, afiş, kitap sayfası vb. objelerin kesilerek ya da yırtılarak ayrı bir düzlem üzerinde yapıştırma yöntemi ile birleştirilmesi şeklinde tanımlanabilir. Norbert Lynton Modern Sanatın Öyküsü adlı kitabında kolajı birbirine benzemeyen öğeleri bir araya getirerek bir yapıtı ortaya koyma tekniği olarak ifade etmektedir (Lynton, 2004, s. 64).

Baskı resim, fotoğraf, kumaş, sedef, varak² ve ayna gibi çeşitli malzemeler kullanılmıştır. Duvara asılan türlerinin yanı sıra kişisel kullanım eşyası olarak da değerlendirildiği görülmektedir. Özellikle sandık, ayna kenarı, vazo, şişe, dolap ve buna benzer eşyalara dekoratif bir anlam katması geleneksel zanaatın bir getirisi olarak “işlevsellik” konusunda da örnekler verdiği kanıtlar (Şekil 1, 2).



Şekil 1. Besmele Yazılı Gelin Aynası, Türkiye

Şekil 2. Üç Buda Kompozisyonu, Ormanda Keşişler, Enfiye Şişesi, Çin

Kaynak: Camaltında Devr-i Alem, Neveser Aksoy, 2005, Pera Müzesi Yayınları

Ülkemizde camaltı resminin kökenini ve gelişimini en kapsamlı biçimde araştıran ve yazılı kaynak haline getiren sanatçı Neveser Aksoy'dur. Gerek yabancı kaynaklara ilk elden ulaşma ve çeviri, gerekse yerli kaynaklar konusunda büyük çaba göstererek camaltı resim sanatının tanıtılmasına büyük katkı sağlamıştır. Yazdığı tez, düzenlediği camaltı resim sergilerine ait katalogları, 1996 yılında yazdığı “Unutulmaya Başlayan Bir Halk Sanatımız Camaltı Resimleri”³ adlı makalesi bu sanatın ilk örneklerini ve gelişimini tanıtmaya önemli kaynaklardır.

Camın kırılğan yapısının anlatılmak istenen konuyla bütünleştiği de görülmektedir. Kültürümüze ait olan Şahmeran tasviri buna iyi bir örnektir. Bilindiği üzere Şahmeran yerin altında yaşayan kendini koruma altına almış mitolojik bir yarı insan yaratıktır (Üst, Uslucan, Erdem, 2009, s. 14-15) (Şekil 3). Hayatta kalması bir bakıma pamuk ipliğine bağlıdır ve en küçük bir yanığıda yok olmaya mahkumdur. Buradan çıkışla bu varlığı cam gibi kırılğan bir malzeme ile eşleştirmek anlamlıdır. Şahmeran figürünün özellikle cam üzerinde yorumlanması tesadüf müdür yoksa bilinçli mi yapılmıştır bilinmez ancak cam ve şahmeran arasındaki ilişki birbirlerini tamamlar niteliktedir.



Şekil 3. Mehmet Ali Katrancı, Türkiye

Kaynak: Camaltında Devr-i Alem, Neveser Aksoy, 2005, Pera Müzesi Yayınları

² Varak: Altın, gümüş veya başka metaller dövülerek oluşturulan ince, parlak yaprak (Türk Dil Kurumu Online Sözlüğü, <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 15.06.2021)

³ Aksoy, N. (1996), Unutulmaya Başlayan Bir Halk Sanatımız Cam Altı Resimleri, Türkiye Dergisi, İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi, Taha Toros Arşivi, S. 79, s. 17.

Cam sanatı başlı başına bir sanat dalıdır, fakat camaltı resim sanatı dediğimizde, plastik sanatlar adı altında çeşitlenen bir teknikten bahsedilebilir. Camı kendine malzeme edinen ve cam ile farklı malzemeleri de birleştiren bazı sanatçılar kendilerine göre geliştirdikleri yöntemlerle camı sanatsal bir etkileşim alanı haline getirmişlerdir. Cam malzemesi gerek şeffaflığı gerekse kusursuz görünümü ile renk unsurlarını olduğundan daha çok öne çıkaran bir özelliğe sahiptir. Boya, tuval ya da başka bir yüzeye uygulandığında zamanla ilk günkü canlılığını kaybedebilir ancak camın boya üzerinde koruyucu vazifesi görmesi rengin kalıcı bir şekilde daha canlı görünmesini destekler.

Çalışma kapsamında öncelikle geleneksel sanat ve güncel sanat ilişkisinin nasıl ortaya çıktığı konusuna kısaca değinildikten sonra sırasıyla modern sanatçılar ve güncel sanatçıların camaltı resim uygulamaları incelenerek konu hakkında günümüzde hangi noktalara gelindiği açıklanmaya çalışılacaktır. Güncel örnekleri anlama ve yorumlama konusunda ise 20.yy ile ortaya çıkan teknik gelişmeler sanatın her alanında bir kırılma noktası etkisi taşıdığı için konunun desteklenmesi adına önemlidir.

2. CAMALTI RESİM SANATININ GÜNCEL SANAT YÖNTEMLERİ İLE YORUMLANMASININ YOLUNU AÇAN HAREKETLER

Güncel sanat teknikleri ve yöntemleri bilindiği üzere sadece geleneksel sanatlara yeni bir vizyon sunmakla kalmamış, daha birçok alanı dönüştürerek bünyelerine yeni açılımlar kazandırmıştır. Bu yöntemlerin yolunu açan hareketlerin temellerinin 20.yy'ın başında atıldığını söylemek mümkündür. Özellikle Kübizm, Dada, Fütürizm, Konstrüktivizm, Soyut Sanat, Soyut Dışavurumculuk, Kavramsal Sanat, Minimalizm, Fluxus, Dijital Sanat ve daha birçok sanatsal akım dahilinde deneysel çalışmalar yapan sanatçılar, yaşamı algılama ve biçimlendirme yöntemlerinde köklü değişikliklerde bulunmuşlardır.

Tek boyutlu yüzey üzerine resim yapmanın ötesinde yüzeyi boyutlandırma yöntemleri keşfedilmiştir. Özellikle boyaya alternatif olarak ya da boyanın yanında kullanılan kolaj ve asambلاج teknikleri sanatçıya yeni ufuklar açmıştır. Sanatçı Marcel Duchamp'ın önerisi ile sanatsal bir anlatım yöntemi haline gelen "hazır nesne" kullanımı ile de sanatsal olmayan herhangi bir objenin sanatsal bağlarla ilişkilendirilmesi sonucu etraftaki her şeyin bir sanat önerisi olabileceğini düşündürmüştür. Sanat eserinin bir sanat önerisi olarak kabul edilmesi, onu oluşturan parçaların toplamından ziyade bir şeyi sanat olarak görmeye çağrıdır (An, Cerasi, 2021, s. 27).

Düz bir kare ya da dikdörtgen tuval yüzeylerin sınırlarının zorlanması sanat yapıtı ve mekân ilişkisinin sorgulanmasını sağlayarak enstalasyon⁵ gibi tekniklerin geliştirilmesinde büyük rol oynamıştır. Bununla birlikte bir mekânın parçası olan pencere, kapı tavan vb. gibi öğeler de sanat yapıtı dahilinde değerlendirilmiştir.

Son dönemlerde ise sanatsal bir öğe olarak değerlendirilen ışık, dijital görüntü, elektrikle ça-

⁴ Asamblaj: Kolaj tekniğinin ileri bir aşaması olarak üç boyutlu objelerle kurgulanan sanat tekniği (Antmen, 2008, s. 124).

⁵ Enstalasyon: Mekân yerleştirme ve düzenleme sanatı (Doherty, 2016, s. 29-30).

lısan hareketli düzenekler ve daha birçok yenilik sanatçının anlatmak istediği konuyu destekleyici ve aynı zamanda izleyicinin de ilgisini çeker niteliktedir. Günümüzde sanat izleyicisinin sanat yapıtı üzerindeki etkisi son derece önemlidir. Akılda kalıcı ve etkileyici olma durumu bir bakıma izleyicinin ilgisini çekme ve ona yaşadığı çevreden tanıdık gelen ya da bakış açısını değiştirecek nitelikte yenilikçi bir şeyler gösterme durumu ile sağlanmaktadır.

Bütün bu gelişmeler ışığında çeşitlenen sanatsal anlatımlar arasında yerini alan camaltı resim de kendine geleneksel yönteminin dışına çıkarak yeni yollar arayacaktır. Bu arayışın sonuçları modern ve güncel sanatçıların konu hakkındaki denemelerinde görülebilmektedir.

3. MODERN SANATÇILARIN CAMALTI RESİM YORUMLARI

Camın güncel sanatın konusu haline gelmesi özellikle batılı modern sanatçıların bu tekniğe ilgi duymaya başlaması ile teşvik edici olduğu söylenebilir.

20. Yüzyılın başında, özellikle Wassily Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc, Gabriele Münter, Auguste Macke gibi Alman ekspresyonist grubu “Blaue Reiter” sanatçıları bu halk sanatı resimlerine ilgi göstermiştir...Ekspresyonist sanatçıların camaltı resimlere dikkati çekmelerinden sonra Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Louis Marcoussis, Laszlo Moholy-Nagy, Oscar Kokoschka, Joseph Stella, Robert Rauschenberg, Rice Pereira, Jackson Pollock gibi tanınmış sanatçıların da cam üzerine çalışmalar yaptığı görülmüştür (Aksoy, 2005, s. 14-15).

Adı geçen sanatçılardan Wassily Kandinsky, Marcel Duchamp, Pablo Picasso ve Jackson Pollock cam malzemesinin üzerine resim yapma konusunda daha belirgin örnekler vermişlerdir. Laszlo Moholy-Nagy ve Robert Rauschenberg plexiglass6 malzemesini kullanarak çalışmalarında şeffaflık etkisi deneyimini kullanmışlardır. Rauschenberg, plexiglass üzerinde kolaj ve litografi7 gibi farklı teknik uygulamalar da denemiştir.

Camaltı resim konusunda somut örnekler veren sanatçılardan Kandinsky'nin 1910-1912 yılları arasında gerçekleştirmiş olduğu camaltı resimlerde parlak renkler ve kontrastlar ön plana çıkar. Sanatçının bu ilk camaltı resim denemeleri çok bilinmese de tamamen soyut döneme geçmeye başladığı dönemle eş zamanlı olarak gerçekleştirilmiştir. Özellikle çerçeveyi de kompozisyon ile uyumlu bir şekilde boyadığı görülür. Uyguladığı bu tekniği sadece camaltı resimlerinde kullandığı gözlemlenir (Şekil 4, 5).

6 Plexiglass: Cam görünümünde plastik yapılı plaka, (Anka Plastik, 2021, <http://plexi-form.com/pleksiglas-nedir-tanimi/> Erişim Tarihi: 16.06.2021)

7 Litografi: Taş baskı olarak bilinen, baskı sanatları adı altında bir teknik (Wikipedi, 2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Taş_baskı , Erişim Tarihi: 15.06.2021)



Şekil 4. Wassily Kandinsky, Glass Painting with the Sun, 1910.



Şekil 5. Saint George vs Dragon, 1911.

Kaynak: <https://www.wassilykandinsky.net/> Erişim Tarihi: 15.05.2021

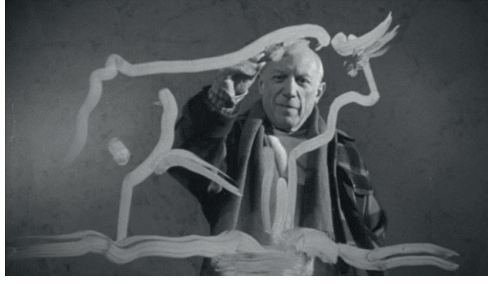
Kandinsky'nin bu çalışmaları tesadüf müdür bilinmez fakat Suriyeli camaltı resim sanatçısı Ebu Subhi Al-Tinavi'nin çalışmaları ile ufak da olsa benzerlik taşımaktadır (Şekil 6). Al-Tinavi'nin çalışmalarının tarihi bilinmese de Kandinsky'den çok önce yapıldığı tahmin edilmektedir. Özellikle ana renklerin öne çıkarılmış halde kullanımı soyut sanat mantığında olduğu gibi renklerin katışıksız halini yüceltme olgusu ile açıklanmaktadır. Kültürlerin birbirini etkileme ve zenginleştirme durumu bir şekilde bu çalışmalarda gözlemlenmiş olur.



Şekil 6. Ebu Subhi al-Tinavi, "Antar", SURIYE

Kaynak: Camaltında Devr-i Alem, Neveser Aksoy, 2005, Pera Müzesi Yayınları

Pablo Picasso'nun 1949 yılında gerçekleştirdiği "Painting on Glass" adlı kısa filmde sanatçının cam üzerine resim yaptığı görülür (Şekil 7). Aynı şekilde Amerikalı sanatçı Jackson Pollock da kendine mal ettiği soyut dışavurumcu tekniğini cam yüzey üzerine uygulamıştır. Hans Namuth tarafından çekilen 1950 tarihli kısa filmde Pollock'un yaratım sürecinin önemi üzerine yoğunlaştığı görülür (Şekil 8). Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg'in de dediği gibi resim yapmak artık bir olay ve bir tür özgürlük eylemi haline gelmiştir (Antmen, 2008, s. 144). Serbest bir şekilde fırça yardımıyla yüzeye akıtılan boyanın ortaya çıkardığı şekiller ardında Pollock belirlemektedir. Camın alt kısmına yerleştirilen kamera, sanatçıyı sanki boşluğa resim yaparmış gibi göstererek camın şeffaflık bağlamında fiziksel özelliğini vurgulamıştır. Bu iki örnekte aslında sanatçının sanat yapıtının merkezinde konumlanma ve görünür olma konularına göndermede bulunmaktadır.



Şekil 7. Pablo Picasso, Painting on Glass, 1949

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=mmXRrGfdl-o>, Erişim Tarihi: 02.05.2021

Camın şeffaf bir malzeme olmasından dolayı özellikle görme konusunda sanatçılara yeni ifade biçimleri sağladığı söylenebilir. Gördüğümüz üzere cam hem bir nesne hem de başka nesnelere bakmak için bir araç olarak işlev görür (Garrison, 2019, s. 86). Cam aslında görülen ve gösterilmek istenen arasında ilişki kurma ve mesafeleri kaldırma konusunda iyi bir araçtır. Benzer yönelim Marcel Duchamp'ın çalışmalarında da karşımıza çıkar.



Şekil 8-9. Jackson Pollock, Hans Namuth tarafından çekilen kısa film, 1950

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOGO>, Erişim Tarihi: 02.05.2021

Marcel Duchamp'ın da tamamen camaltı resim mantığında olmasa da cam üzerine çalışmaları vardır. Özellikle "Büyük Cam: Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin" adlı çalışması cam malzemesi ile gerçekleştirdiği önemli bir çalışmadır (Şekil 10). Üzerinde çokça tartışmalar yapılmış olan bu çalışma için cam malzemesini kullanmış olması içinde barındırdığı anlamlar bakımından ilgi çekicidir. Kadın ve erkek metaforunun ele alındığı iki bölümden oluşan çalışmada mekanik unsurlara insani özellikler atfedilerek bir bakıma yaşamsal bir döngüden bahsedilmektedir.



Şekil 10. Marcel Duchamp, Büyük Cam-Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, 1915-23

Kaynak: <https://www.philamuseum.org/collection/object/54149> Erişim Tarihi: 20.04.2021

Cam iki bölüm arasında şeffaflık ve ulaşılabilirlik açısından mesafeleri kaldırarak köprü vazifesi görmüştür. Bir bakıma kadın ve erkek arasındaki mesafe ve ulaşılabilirlik camın şeffaflığı sayesinde ortadan kalkmıştır. Octavio Paz'ın 1989 tarihli Büyük Cam üzerine yazmış olduğu kitabında Duchamp'ın çalışma yöntemi ve amacı konusundaki tespitleri bu düşünceyi destekler niteliktedir. Paz'a göre Duchamp'ın çalışmalarında mafsalsız olarak adlandırdığı aracı vazifesi gören nesnelere vardır. Bunlardan biri cam, diğeri de son çalışması "Veriler" de kullandığı kapıdır. Bu durumu şu şekilde açıklamaya çalışır:

Her ikisinde de bir resme ya da bir asamblaja bakma deneyimi, ötesini görme eylemine dönüşür. Birinde kapının ötesinde olanları görürüz, aslında bir engel olan bu kapı nihayetinde bir görüş alanı oluşturarak kadının ve şelalenin bulunduğu manzaraya yönlendirir bizi; diğeri ise kompozisyonu taşıyan ve tam da şeffaf olması nedeniyle görüşümüze bir engel teşkil eden camın ötesini görürüz. Tersine çevrilebilirlik: Şeffaflığın ötesini görmek değil, kesif olanın ötesini görmek. Tahta kapı ve cam kapı: Aynı düşüncenin iki farklı yüzü. Bu karşıtlık bir birlikte karar kılar: Her iki koşulda da bakmakta olan kendimize bakarız. Mafsalsız yöntemi. "Ne görüyoruz?" sorusu, bizi kendimizle yüzleştirir (Paz, 2017, s. 100-101).



Şekil 11-12. Büyük Cam, Ayrıntılar

Modern sanatçıların cam yüzeye resim yapma ve kendilerini cam malzemesi ile ifade etme konusu günümüz sanatçıları için yeni teknik buluşlarda bulunma ve bu yöntemleri ileri noktalara taşıma noktasında ilham verici olmuştur. Görüldüğü gibi 20.yy boyunca sanatçılar sadece teknik açıdan değil kavramsal açıdan da çalışmalarına anlamlar yüklemişler ve ellerindeki malzemenin gündelik yaşamdaki karşılıklarını düşünerek hareket etmişlerdir.

4. GÜNÜMÜZ SANATÇILARININ CAMALTI RESİM YORUMLARI

21. yy'da da benzer şekilde gelişen teknolojiler ve sosyolojik bağlamda gündelik yaşama bakışın getirdiği yeni durumlar doğrultusunda cam malzemesine yüklenen anlamlar çeşitlenmiştir. Yaşamın her alanında kullanılan cam bir bakıma iletişim aracı olarak da değerlendirilmiştir. Fransız düşünür Jean Baudrillard'ın bakış açısıyla cam şu şekilde ifade edilmektedir:

Öte yandan yok edilmesi, çürümesi olanaksız, renksiz, kokusuz vb. özelliklere sahip olan cam gerçekten de malzemenin bir tür sıfır derecesini temsil etmektedir, başka bir deyişle

⁸ Mafsalsız: Eklem. Birbirine bağlanmış parçaların her yönden dönmesini sağlayan bağlantı ögesi (Türk Dil Kurumu Online Sözlüğü, <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 15.06.2021)

⁹ Kesif: Saydam olmayan (Türk Dil Kurumu Online Sözlüğü, <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 15.06.2021)

hava için boşluk ne anlama geliyorsa malzeme açısından da cam aynı anlama gelmektedir (Baudrillard, 2020, s. 58).

Baudrillard'ın bu deyimini çağdaş sanatçıların malzemeyi ele alış biçimlerini özetler niteliktedir. İster cam ister başka bir malzeme olsun günümüz sanatçısı öncelikle ele aldığı konuyu sosyolojik ve psikolojik bağlamda derinlemesine masaya yatırarak işe başlar. Bunun sonucunda ise nesneyi bütün anlamlarından arındırır ve ona yepyeni bağlamlar yükler. Güncel camaltı çalışmaların özünde de bu yönelim vardır. Camın boyutlanması, bağlamından koparılarak yeni tekniklerle birleştirilmesi gibi durumlar ancak bu şekilde açıklanabilir. Malzemenin sıfır derecesi olma durumu da bir bakıma her şeyle girebilen değişim ve dönüşüme açık bir formu ifade etmektedir. Bir yandan da aslında postmodern dönemin bir getirisi olarak tüm ezberlerin dışına çıkma yönelimi sonucunda, zaten yalın bir yapıya sahip olan cam malzemesinin arındırılarak özüne döndürülmesi söz konusudur. Camın öz hali sanatçı için bir sıfır derecesi ve cam üzerine resmedilen herhangi bir konu da camın bu sağaltıcı halinden ötürü kendine yeni bir başlangıç yapma imkanına sahip olması anlamına gelebilir.

Güncel örnekleri sözü geçen bağlamlar doğrultusunda değerlendirmek, çalışmalarını anlayabilmek adına yardımcı olacaktır. Günümüzde camaltı resim farklı tekniklerle birleştirilerek etkisi artırılmış ve camın ifade alanı farklı boyutlara taşınmıştır. Örneğin Amerikalı sanatçı Dustin Yellin cam üzerine hem resim yapmış hem de bunu çeşitli malzemeler ile birleştirmiştir. Cam plâkalara planladığı kompozisyona uygun bir şekilde tek tek çalışmış, sonrasında plâkalar ardı ardına konumlandırıldığında ortaya yepyeni ve bütüncül bir çalışma çıkmıştır. Sanatçı camı resme boyut vermek adına kullanmıştır (Şekil 14, 15). Kendi ifadesiyle de camın içine insanlık hikayelerini sığdırmaktadır (www.chronogram.com, Erişim Tarihi: 19.06.2021).



Şekil 13. Dustin Yellin, *Psychogeographies*, Sergi mekânından görüntüler, 2015

Kaynak: <https://dustinyellin.com/> Erişim Tarihi: 18.04.2021

Dustin Yellin'in çalışma mantığına benzer işler üreten sanatçılar mevcuttur fakat en öne çıkan ve bu konuda istikrarlı bir şekilde devam eden sanatçıların başında Dustin Yellin gelir. Birer heykel olarak da değerlendirilebilen çalışmaların etrafında dolaşarak sanatçının kurgulamış olduğu ayrıntıları gözlemleyebilmek mümkündür.



Şekil 14. Dustin Yellin, The Man Machine, 2018



Şekil 15. The Man Machine Ayrıntı

Kaynak: <https://dustinyellin.com/> Erişim Tarihi: 18.04.2021



Şekil 16. Xia Xiaowan, The Chinese Ancient Landscape of Li Tang No. 3, 2008



Şekil 17. Xia Xiaowan, Portrait No. 5, 2004

Kaynak: <https://www.artsy.net/artist/xia-xiaowan-xia-xiao-mo> Erişim Tarihi: 16.05.2021

Klasik desen anlayışını cam ile birleştiren sanatçılardan Xia Xiaowan'ın çalışmalarında da boyutlandırma etkisi öne çıkar. Belli bir açıdan bakıldığında figüratif bir resim ya da manzara resmi olarak görülen çalışma, konum değiştirdikçe derinleşerek boyutlanır (Şekil 16, 17, 18, 19). Geleneksel Uzakdoğu manzara resim anlayışını cam ile birleştirerek konuya alışılmışın dışında bir perspektiften bakılmasını sağlar (Şekil 16).



Şekil 18. Xia Xiaowan, Double Human Figure, 2009



Şekil 19. Double Human Figure, Ayrıntı

Kaynak: <https://www.artsy.net/artist/xia-xiaowan-xia-xiao-mo> Erişim Tarihi: 16.05.2021

Bu çalışmalara uzun yıllar üzerinde tartışılmış ve son dönemlerde de sıkça gündemde olan sanat-zanaat ilişkisi açısından da bakılabilir. Bir dönem zanaat konusu ciddi bir şekilde eleştirilmiş ve sanat yapıtının işlevsiz olması gerektiği üzerinde durulmuştur. 1950'lerden sonra zanaat adı altındaki tekniklerin güzel sanatlara asimile olmaya başladığı görülür (Shiner, 2020, s. 383). Bu asimilasyon olumsuz bir durum olarak algılansa da günümüzde geldiği nokta örnek çalışmalarda da görüldüğü gibi dikkat çekicidir. Bu sanatçılar sanat yapıtının el işçiliği ve ayrıntılarla yüklü yaratım sürecini öne çıkararak bir bakıma sanatın ve zanaatın olumlu birlikteliği üzerinde düşündürmektedirler.

Yellin ve Xiaowan'ın çalışmalarının bir başka özelliği de ışık öğesinin çalışmanın bir parçası haline gelmiş olmasıdır. Boyut etkisini öne çıkarmak adına bazı çalışmaların arkasından ya da altından ışık verilerek cam üzerindeki renk ve desen daha çok vurgulanmış olur. Xiowan'ın çalışmalarında cam plâkalar mesafeli bir şekilde konumlandırıldığı için katmanlar daha net bir şekilde görülebilirken, Yellin'in çalışmalarındaki cam plâkalar birbirine yapışık olduğu için daha kütleli bir görünüme sahiptir. Yellin aynı zamanda cam ile sıvı akrilik, fotoğraf, çeşitli küçük obje ve malzemeleri de birleştirerek kullanmıştır.



Şekil 20. Thomas Medicus, *What it is like to be*, 2020

Kaynak: <https://thomasmedicus.at/> Erişim Tarihi: 15.05.2021

Thomas Medicus'un çalışmalarında diğer sanatçılardan biraz farklı bir yorum söz konusudur. Sanatçı camı plâka olarak değil şeritler halinde değerlendirir. Seçtiği kompozisyonu parçalar halinde cam şeritlere resmeder ve tasarladığı küp formundaki hareketli düzeneğe yerleştirerek ortaya çıkan değişken görüntülerin seyredilmesini sağlar (Şekil 20, 21, 22). Bu durumda ortaya değişken ve hareketli bir görüntü çıktığından sanat yapıtını deneyimleme konusunda da farklı bir öneri ortaya atmaktadır. Sanat yapıtının deneyimlenme şekli 20.yy'ın ilk yarısından itibaren geliştirilen bir konudur ve bu konunun camaltı resim bağlamında da değerlendiriliyor olması tekniğe bambaşka bir boyut kazandırmaktadır.



Şekil 21-22. What it is like to be, Ayrıntılar

Kaynak: <https://thomasmedicus.at/> Erişim Tarihi: 15.05.2021

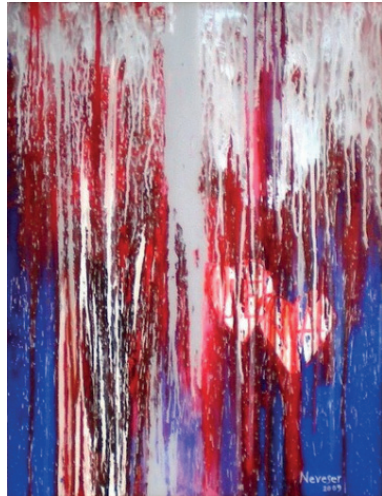
Ülkemizde de camaltı resim konusuna farklı yaklaşımlarda bulunan sanatçılar mevcuttur. Bu sanatçıların başında da Neveser Aksoy gelmektedir. Sanatçı Paris Sorbone Üniversitesi'nde aldığı yüksek lisans eğitimini camaltı resim üzerine hazırladığı tez ile tamamlamıştır (Aksoy, 1996, s. 15). Örnek çalışmalarında sanatçının yerel öğeler ile kişisel anlatımlarını bir arada kullandığı görülür (Şekil 24). Bu konuda kolaj tekniğinden de faydalanan sanatçı hem camaltı resminin geleneksel özelliklerini hem de kişisel ifade biçimini vurgulamış olur (Şekil 23).



Şekil 23. Neveser Aksoy, Meyve Kasesi, 1981

Şekil 24. Neveser Aksoy, Kapadokya'da Özgürlük, 2006

Kaynak: <http://www.neveseraksoy.com/> Erişim Tarihi: 20.05.2021



Şekil 25. Neveser Aksoy, Camdaki Akıttmalar, 2009

Kaynak: <http://www.neveseraksoy.com/> Erişim Tarihi: 20.05.2021

Sanatçı Yücel Dönmez ve Mevlüt Akyıldız da bu konuda çalışmaları olan sanatçılardandır. Yücel Dönmez'in İstanbul Taksim-Kabataş füniküler metro hattı için tasarladığı camaltı resimleri dikkat çekicidir. Geleneksel temanın dışına çıkarak tamamen soyut bir kompozisyon kurgulamıştır. Aynı zamanda Şekil 26'da görülen 12 metre karelik çalışma dünyanın en büyük boyutlu camaltı resim çalışması olarak da bilinir.



Şekil 26-27. Yücel Dönmez, İstanbul Taksim-Kabataş füniküler metro hattı camaltı resim çalışmaları, 2005

Kaynak: <https://turkishartmarket.wordpress.com/2014/11/18/yucel-donmez-in-cam-alti-calismalari-yenikapı-metroda/>

Erişim Tarihi: 20.05.2021

Mevlüt Akyıldız ise genellikle geleneksel Türk insanının gündelik yaşamından aldığı sahneleri hafif mizahla karışık bir şekilde cam üzerine resmeder. Geleneksel temanın dışına çıkma durumu bu çalışmalarda seçilen konu ve desen üzerinden şekillenir (Şekil 28, 29). Dışavurumcu bir tavırla gerçekleştirdiği çalışmalarının çoğunda olduğu gibi Şekil 29'da görülen çalışmasında da Türk resminde mutluluğun yorumsal ifadesi izleyiciye sunulmaktadır (Akgün, 2020, s. 48).



Şekil 28. Mevlüt Akyıldız, Arabesk, 2015

Kaynak: <http://www.akyildiz.com/> Erişim Tarihi: 16.05.2021



Şekil 29. Mevlüt Akyıldız, Tencere Yuvarlanmış Kapağını Bulmuş, 1998

Kaynak: Yılmaz Akgün, F. (2020), Türk Camaltı Resimlerinde Görülen Tasvirler, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya

Dışavurumcu teknik camaltı resme getirilen en yenilikçi ifade şekillerinden biridir. Boyama tekniği bağlamında belli bir sınırdan kalmayıp bu sınırları aşabilme önerilerini içinde barındırdığı için, izleyiciyi de sanat eserini deneyimleme noktasında etkileme potansiyeline sahiptir.

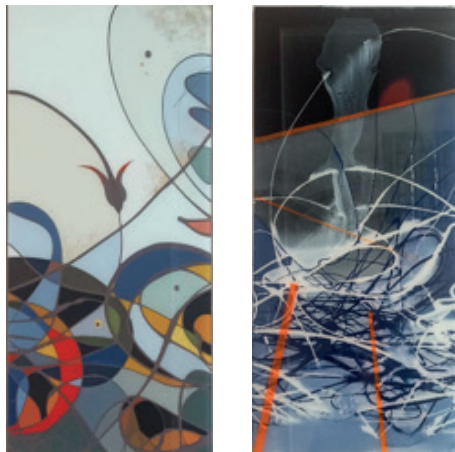
Çalışma sahibi olarak sözü geçen uygulamalar doğrultusunda birkaç kişisel camaltı resim örneğini incelemek konuyu desteklemek ve soyut dışavurumcu tavrın camaltı resmindeki etkilerini gözlemleyebilmek adına faydalı olacaktır.

Dışavurumcu tavrın ister figüratif, isterse soyut olsun klasik dokunun dışına çıkabildiği için camaltı resme olumlu özellikler katmaktadır. Günümüzde kullanılan yaygın soyutlama yöntemlerinden biri olarak ise soyut desene yine boyama teknikleri yardımıyla üç boyutlu görünüm kazandırmaktır. Örneğin dümdüz bir lekesel çizgiye renk tonlamaları ile kazandırılan boyut etkisi yüzeyde farklı şeffaf katmanların varlığını görünür kılmaktadır. Camaltı resim bu yöntemin çok etkili bir şekilde uygulanmasına imkân tanır. Boya yüzeye katmanlar halinde yani kurdukça üst üste çalışılabilirdiği için altta kalan katmanlar camın şeffaf yapısı sayesinde görünür olmaktadır (Şekil 32). Bu da yüzeyde üç boyutlu etkiler yaratacağı için kompozisyonun daha da derinlikli bir yapıya sahip olmasını sağlar.



Şekil 30. Emel Güray, İsimless, Camaltı Resim, 2019

Çalışmalarda görüldüğü üzere genellikle soyut resim mantığı benimsenmiştir. Öncelikle akışkan bir kıvamda getirilen sentetik yağlı boya fırça yardımı ile yüzeye serbest bir şekilde akıtılır ve çalışmanın genel hatları belirlenmiş olur. Boya kuruyup sabitlendikten sonra boş kalan kısımlar renklendirilerek çalışma tamamlanır. Renk tonlarının birbirini takip eder bir şekilde kompozisyonun geneline dağıldığı görülmektedir (Şekil 30, 33, 35).



Şekil 31. Emel Güray, İsimless, Camaltı Resim, 2020

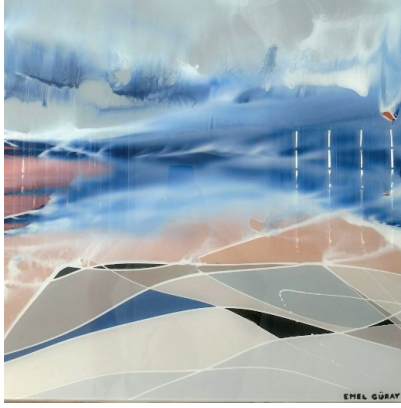
Şekil 32. Emel Güray, İsimless, Camaltı Resim, 2021



Şekil 33. Emel Güray, İsimsiz, Camaltı Resim, 2019

Şekil 34. Çalışmanın mekândaki duruşu

Geleneksel camaltı resme getirilmeye çalışılan bu güncel yorumlamalarda çalışmaların bu-
lundukları mekâna katkıları da önemsenmektedir. Geçmiş örneklerde olduğu gibi gündelik
kullanım eşyaları ve camaltı resim birlikteliği konusunda da denemelerde bulunulmuş, ortaya
çıkan sonuçlar bu özelliğin de hâlâ uygulanabilir ve destek gören bir tür olabileceğini ortaya
koymuştur. Mekâna özel olarak tasarlanan çalışmalarda görüldüğü gibi sanatsal özelliklerin
ağır bastığı bir işlevsellik söz konusudur. Şekil 31'de ise geleneksel motifler sadeleştirilmiş bir
şekilde soyut kompozisyon içine dahil edilerek güncel bir yorum elde edilmeye çalışılmıştır.



Şekil 35. Emel Güray, İsimsiz, Camaltı Resim, 2019

Şekil 36. Çalışmanın sehpa üzerine uygulanmış hali

5. SONUÇ

Günümüzde camaltı resim hem geleneksel anlamda hem de yeni teknik arayışlar doğrultusunda yorumlanmıştır. İncelenen çalışmalarda da görüldüğü gibi güncel sanatçıların bazılarının amacı tam olarak geleneksel bir teknik olan camaltı resmini yeniden ele alıp dönüştürmek olmasa da konuyu destekleyici ve üzerine düşündürücü yöntemler geliştirdikleri söylenebilir. Ülkemizdeki örneklerde camaltı resim anlayışı geleneksel yöntemlere benzer şekilde tek bir cam plâka üzerine resim ya da karışık teknik uygulamalar yapma üzerinden devam ederken,

yurt dışındaki örneklerde daha boyutlu ve camın olanaklarını zorlayan uygulamalar görülmektedir.

Güncel yorumlarda camın şeffaf yapısı sanatsal ifadeye zenginlik kattığı için bu özellikten çokça faydalanılmıştır. Şeffaflık görmeyi kolaylaştıran daha doğrusu görme alanının sınırlarını genişleten bir anlama sahiptir. Camaltı resminin ilk örneklerinde camın şeffaflığını vurgulamak yerine daha çok rengi camın ardında kullanmak tercih edilmiştir. Günümüz örneklerinde ise şeffaflık, renk ve boyut gibi birçok öge bir arada kullanıldığı gibi, camın gündelik yaşamda ifade ettiği kavramsal içerikler de sanatçıya yol gösterici olmuştur.

Güncel sanat iç dinamikleri bakımından belli bir gelişim ve dönüşüm süreci ile evrilmektedir. Bu bağlamda teknik olarak neyin sanatın konusu olabileceği durumu kavramsal düzeyde çokça tartışılmaktadır. 2000'li yılların başından itibaren birçok ülkede bazı sanatçıların kültürel geçmişlerine dönüş yaşadıkları ve anlatmak istedikleri konuların izini sürme noktasında geleneksel tekniklerden faydalandıkları görülmektedir. Kültürel hafızaya başvurarak bunu yeni görme biçimleriyle harmanlayan sanatçıların sayısı giderek artmaktadır. Örneğin kâğıt katlama ve kesme sanatının özellikle Uzakdoğulu sanatçılar tarafından yeniden ele alınıp geliştirilmesi durumu da buna iyi bir örnektir. Bu yönelim sanat ve zanaatın birbirine yakın durabileceği ve bunun olumlu sonuçlarının güncel sanatçılar tarafından benimsenebileceğine işaret etmektedir.

Sanat izleyicisinin dikkatini çekme noktasında geleneksel-güncel sanat birlikteliğinin olumlu sonuçları olduğu görülmektedir. Bu yönelimin sonucu olarak da camaltı resminin gelecek nesillere hitap etmesi ve aktarılması konusunda giderek artan bir ivme olabileceğini söylemek mümkündür. Özellikle sanat öğrencilerinin de bu konuda heveslendirilmesi ve teknik açıdan deneyler yapmalarına imkân sağlanması sonucu ortaya yenilikçi çalışmalar çıkabilmekte ve böylelikle camaltı resim çağdaş bağlamda yeni ifade yöntemleri dahilinde değerlendirilebilmektedir.

Çalışmaların uygulama mekânında veya alanında uzun süre muhafaza edilmesi konusunda ise risklerin tamamen ortadan kalktığı söylenemez fakat tekniğin uygulama şeklini riskleri en aza indirecek şekilde tasarlanmanın fayda sağladığı kişisel deneyimlerden anlaşılmaktadır. Özellikle camın kalınlığı ve boyutunun ihtiyaca göre doğru bir şekilde seçilmesi, camı yüzeye yapıştırma aşamasının sorunsuz gerçekleştirilmesi, doğru montaj teknikleri ve seçilen malzemeler gibi etkenler doğrultusunda daha sağlıklı sonuçlara varılabilmektedir. Böylece bilinenin aksine camaltı resminin kalıcı bir uygulama olarak güncel sanat ortamında kendine yer bulabileceğini söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

Aksoy, N. (2005). *Camaltında Devr-i Alem: Dört Kıtadan Örneklerle Camaltı Resimlerinin Büyümlü Dünyasında Bir Gezi*, İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.

Aksoy, N. (1996). Unutulmaya Başlayan Bir Halk Sanatımız Cam Altı Resimleri, *Türkiyemiz Dergisi*, İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi, Taha Toros Arşivi, S. 79, s. 17.

- Aksoy, N. (2021). <http://www.neveseraksoy.com/> (Erişim Tarihi: 21.05.2021).
- Akyıldız, M. (2021). <http://www.akyildiz.com/> (Erişim Tarihi: 20.05.2021).
- An, K. Cerasi, J. (2021). *Kim Korkar Çağdaş Sanattan?* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.YY Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artsy, (2021). <https://www.artsy.net/artist/xia-xiaowan-xia-xiao-mo> (Erişim Tarihi:16.05.2021).
- Baudrillard, J. (2020). *Nesneler Sistemi*, Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Garrison, J. (2019). *Cam*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Harrison, A. H. (1998). *Through a Glass Brightly: Jackson Pollock in His Own Words*, New York Times: <https://www.nytimes.com/1998/11/15/nyregion/through-a-glass-brightly-jackson-pollock-in-his-own-words.html> (Erişim Tarihi: 15.06.2021).
- Mahoney, B. K. (2021). *On the Cover: Dustin Yellin*: <https://www.chronogram.com/hudsonvalley/on-the-cover-dustin-yellin-january-2021/Content?oid=12041152> (Erişim Tarihi: 19.06.2021).
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nas, E. (2016). *Türk Halk Resminde Eklektik Bir Üslup: Camaltı Resimler*, Milli Folklor Dergisi, Yıl: 28, S. 112, s. 95-106.
- Open Culture, (2011). *Jackson Pollock 51: Short Film Captures the Painter Creating Abstract Expressionist Art*: https://www.openculture.com/2011/08/jackson_pollock_lights_camera_paint.html(Erişim Tarihi: 21.05.2021).
- O'Doherty, B. (2016). *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Paz, O. (2017), *Marcel Duchamp: Çırilçıplak Soyulmuş Görüntü*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Shiner, L. (2020), *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Turkish Art Market, (2014). *Yücel Dönmez'in Camaltı Çalışmaları Yenikapı Metroda*: <https://turkishartmarket.wordpress.com/2014/11/18/yucel-donmez-in-cam-alti-calismalari-yenikapı-metroda/> (Erişim Tarihi: 20.05.2021).
- Üst, S.-Uslucan, F.-Erdem, M.D. (2009). *Şah-Maran Hikâyesi*, İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Wassily, K. (2021). <https://www.wassilykandinsky.net/> (Erişim Tarihi: 15.05.2021).
- Yellin, D. (2021). <https://dustinyellin.com/> (Erişim Tarihi: 18.05.2021).
- Yılmaz Akgün, F. (2020). *Türk Camaltı Resimlerinde Görülen Tasvirler*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

AKDENİZ SANAT BİLİMSEL ETİK SÖZLEŞMESİ

Bilim etiği; bilimsel araştırma üretme, araştırma sonuçlarını yayma ve bilimsel değerlendirme süreçlerini kapsar.

I. Yazarlar için:

Akdeniz Sanat Dergisine gönderilecek makalelerin yazarları, aşağıdaki maddeleri kabul ettiklerini, bu ilke ve süreçlere uyacaklarını makaleyi göndermekle beyan etmiş sayılırlar.

1. Bilimsel araştırmanın yapılmasında yeterli birikim ve donanıma sahip yazarların açık, dürüstlük, şeffaflık ilkelerine bağlı, ilgili alanda (konuda) araştırma yapmış ya da yapmakta olanlara saygılı olmaları beklenir.

2. Tüm makaleler, özgün bir konu (sorun) ile ilgili; bilimsel bir metodolojiye dayalı ve araştırma etiğine uygun olmalıdır. Bu bağlamda;

- Yanlış (ya da yalan) veri beyanında bulunmak veya üretmekten,
- Başkasına ait veri ve bilgileri açık / kesin kaynak belirtmeden kullanmaktan,
- Kasıtlı olarak eksik ya da yanlış bilgi sunmaktan
- Plagiarizm / aşırımcılıktan (farklı kelimeler kullanarak veya cümleler kurarak değiştirip sunmak, bilgi ve düşünceleri, uygulamaları kendi fikriymiş gibi sunmak, bilinçaltı yanılsama aşırma biçimleridir) kesinlikle kaçınılmalıdır.

3. Yayının içeriğinin yansız olması, kişisel çıkarlar, kaygılar, politik görüşler ve inançların yayını etkilememesi, yayında yararlanılan bütün kaynakların atfı yapılarak belirtilmesi, yayındaki bilginin üretilmesinde, derlenmesinde, ölçülmesinde ve yayına hazırlanmasında payı olanların teşekkür edilerek anılmalıdır.

4. Nitelikli bir akademik yayının temel şartlarından biri de ilgili yayının kaynak(ça)larında (bibliyografyalarda) atfı(lar) almış, etki faktörü yüksek olan yayınlara öncelikli olarak yer vermektir. Akdeniz Sanat Dergisinde bu durum öne çıkan makale kabul sebepleri arasındadır.

5. Bir kongre veya toplantıda yayınlanan bir yayının özeti, yayının basılmak üzere sunulmasını engellemez. Ancak bu yayının toplantı veya kongrelerde sunulmuş olduğu o yayının basılmak üzere yapıldığı başvuruda mutlaka belirtilmelidir.

II. Yayıncı / editör / hakemler için:

1. Bağımsız ve tarafsız davranır,
2. Dürüst davranmak, doğruyu söylemek, gizlilik ilkesine riayet etmede hassasiyet gösterir,
3. Eşitlik ilkesine uygun hareket eder,
4. Ön yargılı davranmaz, tutarlı hareket eder, bilimsel değerlendirmelerde tanımlayıcı, net ve açık olur,
5. Kendine verilen değerlendirme süresine uyar; değerlendirme süreçlerinde sadece eleştiri yapmaz, yapıcı geri bildirim ve önerilerde bulunur,
6. Hakemlik görevlerini esinlenmeler, fikir hırsızlıkları yaparak kötüye kullanmaz; haksız çıkar sağlamaz,
7. Bilimsel gereklilikler dışında bir makalenin yayını engellemez ya da geciktirmez,
8. Hakem belirlemelerinde bilimsel gereklerin dışına çıkmaz, alanla ilgili çalışanların hakem olarak belirlenmesine özen gösterir,
9. Alanı dışındaki değerlendirme taleplerini reddeder.

Gün/Ay/Yıl tarihinde göndermiş olduğum "....." başlıklı makalemin daha önce herhangi bir yerde yayınlanmadığını veya başka bir dergide yayınlanmak için değerlendirme aşamasında olmadığını bildirir, yukarıda yazılan etik ilke ve kurallarını kabul ederim.

Ünvan, Ad-Soyad:

Kurum:

İmza:

AKDENİZ SANAT ÇEVİRİ ESERLER İÇİN BİLİMSEL ETİK SÖZLEŞMESİ

Bilim etiği; bilimsel araştırma üretme, araştırma sonuçlarını yayma ve bilimsel değerlendirme süreçlerini kapsar.

I. Yazarlar için:

Akdeniz Sanat Dergisine gönderilecek çeviri metinlerin yazarları, aşağıdaki maddeleri kabul ettiklerini, bu ilke ve süreçlere uyacaklarını çeviri metnini göndermekle beyan etmiş sayılırlar.

1. Çeviri metin alanında önemli katkı yapmış veya yapma potansiyeli bulunan, özgün, bilimsel ve sanatsal araştırma yöntemlerini doğru bir biçimde uygulayan bir yayımın çeviri için esas alınan diline ve metnine sadık kalınarak yapılmıştır.

2. Yayınlanması için gönderilen çeviri metin çevirisi yapılan orijinal yayım ile Akdeniz Sanat Dergisi editörleri veya görevlendirilecek bir çeviri hakemi ve/veya redaktör tarafından konunun uygunluğu ve çevirinin doğruluğu ve akıcılığı ölçütleri esas alınarak değerlendirilir. Yapılacak değerlendirme sonucuna göre çeviri kabul edilebilir, düzeltme istenebilir veya reddedilebilir.

3. Çevirmen gerek orijinal metnin çevirisinde, gerek çeviri metne düştüğü çevirmenin notlarında gerekse çeviri metin ile ilgili verdiği her türlü bilgiye ilişkin olarak,

- Yanlış (ya da yalan) veri beyanında bulunmak veya üretmekten,
- Başkasına ait veri ve bilgileri açık / kesin kaynak belirtmeden kullanmaktan,
- Kasıtlı olarak eksik ya da yanlış bilgi sunmaktan
- Plagiarizm / aşırı macılıktan (farklı kelimeler kullanarak veya cümleler kurarak değiştirip sunmak, bilgi ve düşünceleri, uygulamaları kendi fikriymiş gibi sunmak vb.) kesinlikle kaçınır.

II. Yayıncı / editör / redaktör / hakemler için:

1. Bağımsız ve tarafsız davranır,
2. Dürüst davranmak, doğruyu söylemek, gizlilik ilkesine riayet etmede hassasiyet gösterir,
3. Eşitlik ilkesine uygun hareket eder,
4. Ön yargılı davranmaz, tutarlı hareket eder, bilimsel değerlendirmelerde tanımlayıcı, net ve açık olur,
5. Kendine verilen değerlendirme süresine uyar; değerlendirme süreçlerinde sadece eleştiri yapmaz, yapıcı geri bildirim ve önerilerde bulunur,
6. Hakemlik görevlerini esinlenmeler, fikir hırsızlıkları yaparak kötüye kullanmaz; haksız çıkar sağlamaz,
7. Bilimsel gereklilikler dışında bir makalenin yayını engelleyemez ya da geciktirmez
8. Hakem belirlemelerinde bilimsel gereklerin dışına çıkmaz, alanla ilgili çalışanların hakem olarak belirlenmesine özen gösterir,
9. Alanı dışındaki değerlendirme taleplerini reddeder.

..... tarihinde göndermiş olduğum "....." başlıklı çeviri metnimin yazardan gerekli izin alınarak yapıldığını, daha önce herhangi bir yerde yayınlanmadığını veya başka bir dergide yayınlanmak için değerlendirme aşamasında olmadığını bildirir, yukarıda yazılan etik ilke ve kurallarını kabul ederim.

Ünvan, Ad-Soyad:

Kurum:

İmza:

AKDENİZ SANAT KİTAP ÖZETLERİ (BOOK REVIEW) İÇİN BİLİMSEL ETİK SÖZLEŞMESİ

Bilim etiği; bilimsel araştırma üretme, araştırma sonuçlarını yayma ve bilimsel değerlendirme süreçlerini kapsar.

I. Yazarlar için:

Akdeniz Sanat Dergisine gönderilecek kitap özetlerinin yazarları, aşağıdaki maddeleri kabul ettiklerini, bu ilke ve süreçlere uyacaklarını kitap özetlerini göndermekle beyan etmiş sayılırlar.

- Özeti yapılan yayım alanında önemli katkı yapmış veya yapma potansiyeli bulunan, özgün, bilimsel ve sanatsal araştırma yöntemlerini doğru bir biçimde uygulayan eser olmalıdır.
- Yayınlanması için gönderilen özet metin Akdeniz Sanat Dergisi editörleri veya görevlendirilecek bir hakem tarafından konunun uygunluğu ve özet metnin doğruluğu ve akıcılığı ölçütleri esas alınarak değerlendirilir. Yapılacak değerlendirme sonucuna göre özet kabul edilebilir, düzeltme istenebilir veya reddedilebilir.
- Yazar özet metin ile ilgili verdiği her türlü bilgiye ilişkin olarak,
 - Yanlış (ya da yalan) veri beyanında bulunmak veya üretmekten,
 - Başkasına ait veri ve bilgileri açık / kesin kaynak belirtmeden kullanmaktan,
 - Kasıtlı olarak eksik ya da yanlış bilgi sunmaktan
 - Plagiarizm / aşırı maculuktan (farklı kelimeler kullanarak veya cümleler kurarak değiştirip sunmak, bilgi ve düşünceleri, uygulamaları kendi fikriymiş gibi sunmak vb.) kesinlikle kaçınır.

II. Yayıncı / editör / redaktör / hakemler için:

- Bağımsız ve tarafsız davranır,
- Dürüst davranmak, doğruyu söylemek, gizlilik ilkesine riayet etmede hassasiyet gösterir,
- Eşitlik ilkesine uygun hareket eder,
- Ön yargılı davranmaz, tutarlı hareket eder, bilimsel değerlendirmelerde tanımlayıcı, net ve açık olur,
- Kendine verilen değerlendirme süresine uyar; değerlendirme süreçlerinde sadece eleştiri yapmaz, yapıcı geri bildirim ve önerilerde bulunur,
- Hakemlik görevlerini esinlenmeler, fikir hırsızlıkları yaparak kötüye kullanmaz; haksız çıkar sağlamaz,
- Bilimsel gereklilikler dışında bir makalenin yayını engelleyemez ya da geciktirmez
- Hakem belirlemelerinde bilimsel gereklerin dışına çıkmaz, alanla ilgili çalışanların hakem olarak belirlenmesine özen gösterir,
- Alanı dışındaki değerlendirme taleplerini reddeder.

..... tarihinde göndermiş olduğum "....." başlıklı kitap özetimin, bilimsel etik ilkelerine uygun olarak hazırlandığını, daha önce herhangi bir yerde yayınlanmadığını veya başka bir dergide yayınlanmak için değerlendirme aşamasında olmadığını bildirir, yukarıda yazılan etik ilke ve kurallarını kabul ederim.

Unvan, Ad-Soyad:

Kurum:

İmza:

BİRİNCİ BÖLÜM

Amaç, Kapsam, İçerik ve Tanımlar

Tanımlar

Dergi: Akdeniz Üniversitesi Akdeniz Sanat Dergisi'ni,

İmtiyaz Sahibi: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi adına Fakülte Dekanını,

Yayın Kurulu: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı tarafından belirlenen, güzel sanatlar alanında görev yapan, alanında bilimsel çalışmalarıyla öne çıkan ve dergide görev alan öğretim üyelerini ve tüm bölümler tarafından görevlendirilmiş öğretim üyelerini,

Danışma Kurulu: Alanında uzmanlaşmış, yayın kurulu tarafından en az beş farklı üniversiteden seçilmiş öğretim üyelerini,

Hakem Kurulu: Alanında uzmanlaşmış, dr. ve sanatta yeterlilik unvanına sahip öğretim elemanları,

Editör: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı tarafından görevlendirecek öğretim üyesi ve/veya öğretim üyelerini,

Editör Yardımcısı: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı tarafından görevlendirecek öğretim üyesi ve/veya öğretim elemanlarını,

Sekretarya: Editör tarafından belirlenen öğretim elemanlarını ifade etmektedir.

Amaç ve Kapsam:

1. Amaç, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yer alacak olan Akdeniz Sanat Dergisi'nin yayınına ilişkin esasları düzenlemektir.
2. Derginin amacı güzel sanatlar bünyesindeki farklı disiplinlerden ortak bir akademik platform oluşturmaktır.
3. Dergide, sanat konusu ile bağlantılı sosyal ve beşeri, bilim ve sanat araştırmaları alanındaki bilimsel yazılar yayımlanır.
4. Dergi, yılda iki kez (Ocak ve Temmuz aylarında) yayımlanır. (2018 yılından itibaren)
5. Dergi ulusal hakemli bir dergidir. Ulakbim TR-Dizin için süreç devam etmektedir.

İçerik:

1. Dergiye gönderilen yazılar; alana özgü araştırma, kuram, yöntem ve modeller kullanılarak hazırlanmış, alana katkı sağlayabilme niteliğine sahip olmalıdır.
2. Dergide, bir kavramın ya da teoremin tartışıldığı, eleştirildiği ya da açıklandığı türden orijinal araştırma ve derleme makalelere yer verilebilir.
3. Makale, derginin yayım esaslarına uygun yazım ilkeleri ve formatında olmalıdır.
4. Dergiye makale gönderen yazar, derginin etik ilkelerini kabul etmiş sayılmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

Görevler

Derginin işleyişini sağlayan kurullar:

1. Yayın Kurulu'nun Görevleri:

- Yayın Kurulu gerektiğinde toplanır. (pandemi süresince geçerli)
- Yayın Kurulu, dergiye gönderilen yazıları, biçim ve alana uygunluğu açısından inceler.
- Hakem değerlendirmelerine göre, makalenin yayınlanıp yayımlanmayacağına karar verir.
- Özel sayı çıkarılmasına salt çoğunlukla karar verir.

2. Hakem Kurulu'nun Görevleri:

- Hakemler, gönderilen yazıların derginin yayım ve yayım ilkelerine uygunluğuna bakar; yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek, yayına uygun olup olmadığına karar verir.
- Dergi ekibi tarafından gönderilen Makale Değerlendirme Formu'nu doldurmakla mükelleftir.
- Makalelerin konusuna göre hakem kurulu her sayıda değişiklik gösterebilir.

3. Editör ve Editör Yardımcısı'nın Görevleri:

- Editör, Yayın Kurulu üyeleri arasındaki koordinasyonu sağlar.
- Gerektiğinde editör Yayın Kurulu'nun görevlerini yürütür (pandemi süresince geçerli). Bu durumda imtiyaz sahibinin onayını alır.
- Akademik camiada yazının uzmanlarını (tezler, yayınlar ve uzmanlık sahasını esas alarak) tespit eder.
- Editör, dergiye gelen makalelerin alanına uygun hakemlere gönderilmesini sağlar.
- Hakemden kabul alan makalelerin yayım sıralamasını yapar.
- Editör, göreviyle ilgili editör yardımcısı ile koordineli çalışır.
- Gerekli görüldüğünde Yayın Kurulu'nu toplantıya çağırır.

4. Sekreteryaya:

- Teknik konularda ve yazıların takibinde editöre yardımcı olur.
- Dergiye gönderilen yazıların biçimsel düzeltmelerini yapar ve dergiyi basıma hazır hale getirir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Yayın Politikası - Değerlendirme

1. Dergi Yayın Kurulu veya editör tarafından biçim ve alanlar açısından uygun bulunan yazılar değerlendirme yapılması için konunun uzmanı iki hakeme gönderilir. Hakem değerlendirmelerinin ikisi de olumlu ise çalışma yayına kabul edilir. Biri olumlu, diğeri olumsuz ise makale alandan başka bir hakeme gönderilir. Yayınlanması için düzeltilmesine karar verilen yazıların, yazarları tarafından en geç (e-posta ve sair yollarla) 15 gün içerisinde teslim edilmesi gereklidir. Düzeltilmiş metin, Dergi Yayın Kurulu'nun veya Editör'ün gerek gördüğü durumlarda, değişiklikleri isteyen hakemlere tekrar gönderilir. Reddedilmeyen ancak yayım değerlendirme süreci sonuçlanmayan yazılar editör ve yazar onayıyla bir sonraki sayı için değerlendirmeye alınabilir.

2. Gönderilen yazılar ilgili alanlardan iki uzmanının yazının yayınlanabileceğine dair onayından sonra, Yayın Kurulu'nun veya editör grubunun son kararı ile yayımlanır. Yazarlar, hakem, Yayın Kurulu ve editörün eleştiri, değerlendirme ve düzeltmelerini dikkate almak durumundadırlar. Katılmadığı hususlar olması durumunda, yazar bunları gerekçeleri ile ayrı bir sayfada bildirme hakkına sahiptir.

3. Hakem oluru alan makaleler, Editör tarafından derginin konu içeriği esas olmak üzere, sıraya konularak yayınlanır.

4. Kabul edilmeyen makalelerin yazarlarına DergiPark sistemi üzerinden, e-posta ve sair yollarla bilgi verilir.

5. Dergiye gönderilen yazılar editör değerlendirme sürecinden önce sekreteryaya tarafından yazım kuralları, içerik açısından uygunluk ve intihal programlarından (iThenticate vb.) alınan raporlar temel alınarak değerlendirilir. Referanslar hariç %15'in üzerinde benzerlik oranı çıkan makaleler değerlendirme aşamasına geçmeden doğrudan reddedilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Yazım ve Yayın Kuralları

1. Dergi, "Ulusal Hakemli Dergi" statüsüne uygun, Ocak ve Temmuz aylarında olmak üzere yılda iki sayı olarak yayımlanmaktadır. Gerekli hallerde Yayın Kurulu'nun salt çoğunluğuyla Özel Sayı olarak da yayınlanabilir.

2. Dergiye gönderilen makaleler daha önce başka bir yerde yayımlanmamış ya da yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır.

3. Dergiye yayınlanmak için gönderilen yazılar makaleler ve makale dışı yazılar olarak ikiye ayrılır:

3.1. Makaleler:

a. Orijinal çalışma: Bilim ve sanatsal araştırmalara katkıda bulunan, daha önceki tezleri çürüten veya yeni bir bakış açısı getiren, yeni belgeler ortaya koyan çalışma,

b. Derleme: Tartışmalı veya muğlak halde olan bir konuda, ilgili literatürü gözden geçirerek bir sonuca bağlayan çalışma,

3.2. Makale-dışı Yazılar:

a. Editöre Mektup: Akdeniz Sanat Dergisi'nde daha önce yayınlanmış yazılara ilişkin yorum, eleştiri ve düzeltmeleri içeren çalışma,

b. Değerlendirme Yazıları: Sergi, proje tanıtım yazıları, film eleştirileri, toplantı/festival değerlendirmeleri ve ilgili alanlarda yayınlanan kitaplara ait bilimsel formatta hazırlanmış değerlendirme yazıları,

c. Çeviri Makaleleri: İlgili alanlara önemli katkısı olduğu düşünülen Editör'ün ya da Yayın Kurulu'nun belirlediği ya da seçtiği özgün makalelerin Türkçe çevirileri,

d. Söyleşi Yazıları: Alanlarında akademik ve sanatsal açıdan öne çıkmış kişilerle gerçekleştirilecek söyleşiler de derginin yayın kapsamı içerisindedir.

4. Dergide yayımlanan yazıların, telif hakkı dergiye aittir. Yazar, dergide yayımlanmasına onay verilen yazısının her türlü telif hakkını Akdeniz Sanat Dergisi'ne devretmiş olduğunu kabul eder.

5. Yazardan düzeltme istenmesi durumunda, düzeltinin en geç 15 gün içinde yapılarak, dergiye DergiPark (dergipark.gov.tr) üzerinden ulaştırılması gerekmektedir. Editör gerekli gördüğü durumlarda bu süreyi kısıtlı olarak uzatabilir.

6. Yazar(lar) unvanlarını, görev yaptıkları kurumları, haberleşme adresleri, ORCID numaraları ile telefon numaralarını ve elektronik posta adreslerini mutlaka bildirmelidir. Bu bilgiler, hakeme gönderilmeyecektir.

7. Yayınlanacak makalelerde esasa ilişkin olmayan düzeltmeler sekreteryaya tarafından yapılabilir.

Yazım Kurallarına İlişkin Esaslar:

Dergide yer alacak makaleler, aşağıdaki maddelerde yer alan kuralları taşıyor olmalıdır:

1. Dergide, derginin içeriğiyle ilgili özgün ve bilimsel nitelik taşıyan tüm makalelere, hakem kurulunun değerlendirmeleri neticesinde yer verilmektedir. Çalışma, Yazım Kuralları'na uymadığı takdirde, düzeltilmek üzere yazara geri gönderilecektir. Makaleler yazar tarafından düzeltildikten sonra hakem değerlendirme sürecine girecektir. Dilbilgisi ve anlatım yönünden yüksek oranda hata içeren makaleler değerlendirilmeye alınmayacaktır.

2. Yazım dili Türkçe ve İngilizcedir. Yazım ve noktalamasında ve kısaltmalarda Türk Dil Kurumu İmla Kılavuzu'nun en son baskısı esas alınır. Gönderilen yazılar dil ve anlatım açısından bilimsel ölçütlere uygun, açık ve anlaşılır olmalıdır.

3. Yazılar; Word programında A4 boyutunda, Times New Roman yazı karakteriyle 12 punto, 1,5 satır aralıklı olarak ve iki yana yaslanmış biçimde (blok) yazılmalıdır. Sayfa kenar boşlukları; sağ kenar 2.5, sol kenar 2.5, üst kenar 4, alt kenar 3 cm olacak şekilde ayarlanmalıdır. Sayfa numaraları sağ alt köşeye 10 punto olarak yazılmalıdır. Her paragraf, soldan 1 cm içeriden (satır başından) başlamalıdır. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar, öz ve kaynakça hariç yaklaşık 8.500 kelimedenden fazla olmamalıdır.

4. Başlığın tamamı büyük harflerle Times New Roman yazı karakteri ile 12 punto olmalıdır. Makalenin ana bölümlerinde yazı karakteri; Öz/Abstract Times New Roman (11 punto), ana metin Times New Roman (12 punto) yazılmalıdır.

5. Belgenin ilk sayfasında başlık, yazar adı (sağ köşeye, italik koyu, 11 punto), yazarın unvanı, görev yeri, ORCID numaraları ve elektronik posta adresi (dipnotta (*) işareti ile 10 punto), metnin Türkçe özeti (max. 250 kelime) ve anahtar kelimeler (5 adet) bulunmalıdır. Eklenen her anahtar sözcüğün ilk harfi büyük yazılmalıdır. Özet yerine Öz ifadesi kullanılmalıdır. Özde, denklem, atıf, standart dışı kısaltmalar, vb. yer almamalıdır. Makalenin İngilizce özetinde (abstract) başlık, anahtar kelime ve yazarın künyesi mutlaka bulunmalıdır. Ayrıca ilk sayfada, varsa çalışmayı destekleyen kurum/kuruluşlar, yazı başka herhangi bir yerde (konferans, sempozyum vb.) özet bildiri olarak sunulmuş ise bu bilgi ilk sayfada dipnot (**) verilerek belirtilmelidir. Diğer açıklamalar için yapılan dipnotlar metin içinde verilmelidir.

6. Belgenin ikinci sayfasında ilk sayfada yer alan tüm bilgilerin İngilizce çevirileri olmalıdır. Yazım dili İngilizce olan metinlerde Türkçe öz yazımı zorunlu değildir.

7. Makalede kullanılan bölüm başlıkları ve alt başlıklar 12 punto ile yalnızca ilk harfleri büyük olacak şekilde, koyu (bold) karakterlerle, numaralandırılarak yazılmalıdır.

8. Dipnotlar, rakam(1) simgesi ile otomatik numaralandırma verilerek, tek satır aralığında, 9 punto ile yazılmalıdır. Dipnotlara yalnızca ana metni bağlayıcı zorunlu açıklamalar için başvurulmalıdır.

9. Makaleler, bilgisayar ortamında "Word for Windows"un değişik sürümlerinde (.doc uzantısı olarak) Dergi Park'tan gönderilmelidir.

Metin İçinde Referans ve Göndermelerin Yazımına İlişkin Esaslar:

1. Dergiye gönderilen tüm yazılan metin içi referansları APA (American Psychological Association) sistemine uygun olarak düzenlenmelidir. Makalelerde metin içi atıflarda ve metin sonunda kaynakça gösteriminde APA-6 Publication Manuel yayın ilkelerine göre yapılır.

Yazım kuralları için bakınız:

1. https://www.tk.org.tr/APA/apa_2.pdf
2. <https://www.apastyle.org>

2. Doğrudan yapılan uzun alıntılar (3 satırdan fazla); ayrı bir paragraf şeklinde ana metinden koparılarak, 11 punto ile soldan 2 cm içeride verilmelidir.

Kaynakça Yazımında Uyulacak Esaslar:

1. Metinde yer verilen her kaynağın (ilgili mevzuat dışında) mutlaka “Kaynakça”da yer alması gerekir. “Kaynakça”da yer verilen bir kaynağın da metin içinde gönderme bağlantılarının bulunması gerekir. Kaynağın metin içindeki bilgileri ile “Kaynakça”da yer alan bilgileri tutarlı olmalıdır. Verilen bilgilerin doğruluğundan yazar sorumludur. Atıfta bulunulan kaynağın tam kimliği verilecektir. Atıfta bulunulmamış eserler kaynakçada gösterilemez.

2. Kaynakça başlığı yeni bir sayfada, büyük harfle, ortalı, bold şekilde yazılmalıdır. Kaynaklar yazım alanının sol kenarından başlayarak yazılmalıdır. Kaynakça alfabetik sıraya göre düzenlenmelidir.

Belge, Tablo, Şekil ve Grafiklerin Kullanımında Uyulacak Esaslar:

1. Ekler (belgeler), yazımın sonunda verilecek ve altında belgenin içeriği hakkında kısa bir bilgi ile bilimsel kaynak gösterme ölçütlerine uygun bir şekilde kaynak yer alacaktır.

2. Diğer ekler (Tablo ve Şekil) normal yazı dışındaki göstergelerin çok olması durumunda tablo, şekil ve grafik için başlıklar; Ek Tablo: ve Ek Şekil: 7 gibi yazılmalı; ekler, kaynaklardan sonra verilmelidir.

3. Bu eklere metin içerisinde yapılan atıfların mutlaka Ek Tablo: 1 veya Ek Şekil: 7 şeklinde yapılmalıdır. Tablo ve şekil alıntı yapılmışsa, mutlaka kaynak belirtilmelidir.

4. Metin içinde kullanılan şekillerin alt bilgileri (sanatçının adı, eserin adı, tarihi, malzeme/teknik, ölçü, türü, video çalışması ise süresi, bulunduğu koleksiyon, müze vb.) eksiksiz bir biçimde 9 punto ile görsellerin hemen altında ortalı şekilde yazılmalıdır.