



sanat&tasarım

art&design

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ANADOLU UNIVERSITY
JOURNAL OF ART & DESIGN

CİLT / VOLUME 1 SAYI / NUMBER 1 KASIM / NOVEMBER 2011



ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI; No. 2419
Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları; No. 3

sanat & tasarım

art & design

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ANADOLU UNIVERSITY
JOURNAL OF ART & DESIGN

CİLT / VOLUME 1 SAYI / NUMBER 1, KASIM / NOVEMBER 2011

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN

Sahibi: Anadolu Üniversitesi adına : Rektör Prof. Dr. Davut AYDIN

Owner: On behalf of Anadolu University, Rector Prof. Dr. Davut AYDIN

Yayın Yönetmeni (Sorumlu Müdür) / Publications Director: Osman Nuri KIDAK

Dizgi/Typest: Sıdika ATEŞ

Görsel Tasarım/Graphic Design: Öğr. Gör. Cemalettin YILDIZ, Kamile UZUN ÖZDEMİR

Kapak Tasarımı/Cover Desingn: Öğr. Gör. Cemalettin YILDIZ

Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Editörler Kurulu bulunan, yılda iki kez yayımlanan ulusal hakemli bir dergidir.

Gönderilen yazılar önce Baş Editör ve ilgili Editör tarafından bilimsel nitelik, etik ve araştırma yöntemlerine uygunluk açısından incelenerek değerlendirilir. Uygun bulunan yazılar, alanında uzman üç ayrı hakeme gönderilir. Hakemlerin kararları doğrultusunda yazı ya doğrudan ya da düzeltilerek yayınlanır veya reddedilir. Hakemlerin gizli tutulan raporları dergi arşivinde on yıl süre ile tutulur. Yazım kuralları ile ilgili ayrıntılar dergi sonunda bulunabilir.

Anadolu University Journal of Art and Design is a national refereed journal that has an editorial board. The journal is published twice a year.

The Editor-in-Chief and the related Editor evaluate the submissions in terms of scientific quality, ethics and research methods. If they deem appropriate, the manuscripts are sent to three referees, all experts in the related field. In line with the suggestions of referees, the manuscripts are published with or without corrections, or rejected. The reports of referees are kept in the archives of the journal for ten years. Submission guidelines are available at the end of the journal.

STD' de yayımlanan tüm eserlerin yayın hakkı Anadolu Üniversitesi' ne aittir.

Anadolu University holds the copyright of all published material that appear in AUJAD
Yazışma Adresi/Address: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım
Dergisi Sekreteryası, Yunusemre Kampüsü, 26470 Tepebaşı- ESKİŞEHİR

E-mail: sanattasarim@anadolu.edu.tr

Web adresi: www.std.anadolu.edu.tr

ISSN : 2146-7692

Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesislerinde 1000 Adet Basılmıştır.

BAŞLARKEN

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, sanat ve tasarım alanlarındaki araştırmaların niteliğini arttırmak, akademik birikim ve deneyime sahip, kültürel birikim ve becerisi olan, değer yaratan sanatçı ve tasarımcılar yetiştirmek amacıyla 2007-2008 Öğretim Yılı Bahar Döneminde faaliyete geçti. Vizyonumuz, sanat ve tasarım alanlarında evrensel kültüre katkı veren ve uluslararası saygınlığa sahip bir enstitü olmak. Temel değerlerimiz ise, estetik duyarlılık, şeffaflık, adillik, insan odaklılık, yenilikçilik, yaratıcılık, mükemmellik ve evrenseldir. Enstitü, Güzel Sanatlar Fakültesi ve Devlet Konservatuvarı'nın deneyimli ve alanlarında yetkin öğretim elemanlarıyla lisansüstü eğitimin yanı sıra öğrencilerimizin bireysel ve karma etkinliklerini de destekleyen, organize eden bir işlevi de üstlenmektedir.

Güzel Sanatlar Enstitüsü olarak; güzel sanatlar eğitimi veren yükseköğretim kurumlarının gereksinim duyduğu, kuramsal anlamda oluşan birikimlerin paylaşılmasını sağlayacak düzeyli ve nitelikli hakemli bir sanat ve tasarım dergisi çıkarmayı kararlaştırdığımız günden bu yana zor bir süreci geride bırakarak ilk sayıyı oluşturduk. Sanat ve tasarım alanında çalışanların ve ürün verenlerin gözlem, deneyim ve kazanımlarını gelecek kuşaklara aktarmadaki verimsizliği, dergi için gönderilen makalelerin yeterli sayıya ulaşmasını beklememizi gerektirdi. Sanata ve bilime katkı sağlayacak makalelerin hakemlik sürecinde ve düzeltme aşamalarında gösterdiğimiz özen de buna eklendiğinde; hazırlık süreci doğal olarak uzadı.

Gelecek sayımızdan başlayarak yazışmaları elektronik ortamda gerçekleştirmeyi planlıyoruz. Altı üniversiteden toplam on bir makalenin yer aldığı ilk sayımızın yayımlanmasından sonra yazarlarımızın ilgisinin artacağına, makale akışının hızlanacağına inanıyoruz.

Bu inançla, dergimize makale gönderen yazarlarımıza, makaleleri özenle inceleyip değerlendiren editör ve hakemlerimize, tüm emeği geçenlere teşekkür ediyor, desteklerinizin bundan sonra da sürmesini diliyoruz.

Saygılarımla.

Prof. Atilla ATAR

Baş Editör

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

AS A FOREWORD

The Graduate School of Fine Arts at Anadolu University was established in the spring semester of the academic year 2007-2008 in order to improve the quality of research in the field of art and design and to train artists and designers who have a solid academic and cultural background, are furnished with the required experience and skills, and are able to create value. Our vision is to become an institute that contributes to the universal culture in the field of art and design and to earn international reputation. Our fundamental values are aesthetic sensitivity, transparency, fairness, human-centeredness, innovation, creativity, excellence and universality. The Graduate School of Fine Arts provides graduate education with experienced and competent teaching staff of the Faculty of Fine Arts and the School of Music and Drama, and supports and contributes to the organization of individual and collective activities of students.

As the Graduate School of Fine Arts, we decided to create a peer-reviewed journal of art and design that offers a high-quality forum, allowing us to share the theoretical knowledge in the field. After taking this decision, we have passed through a challenging process and created the first issue. We, academics working in art and design, are unproductive in transferring our observations, experiences and knowledge to future generations. That is why we had to wait to get the sufficient number of submissions before publishing the first issue. In addition, due to the diligent efforts of our team in the process of refereeing and corrections, the process of preparation has naturally extended.

Beginning from the next issue, we plan to receive submissions and contact with authors in electronic form. We believe that the interest of authors will increase and the flow of submissions will be more rapid following the publication of the first issue, which presents eleven papers from six universities.

We thank to all authors who submitted their papers, editors and referees who evaluated the papers meticulously, and all others who contributed to the production of this issue; and hope that their support will continue.

Prof. Atilla ATAR

Editor in Chief

Director of the Graduate School of Fine Arts

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN

Baş Editör/Editör-in-Chief : Prof. Atilla ATAR
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü 26470 Eskişehir-Turkey
Tel/Phone: +90 222 335 05 80 dahili/ext: 4178,
Faks/Fax: +90 222 335 79 43
e-posta/e-mail: aatar@anadolu.edu.tr

EDİTÖRLER / EDITORS

Mustafa AĞATEKİN -Anadolu Üniversitesi
Rahmi ATALAY- Anadolu Üniversitesi
Şenol AYDIN- Anadolu Üniversitesi
Füsun CURAOĞLU- Anadolu Üniversitesi
Zehra ÇOBANLI- Anadolu Üniversitesi
Abdullah DEMİR- Anadolu Üniversitesi
Hüseyin ERYILMAZ- Anadolu Üniversitesi
Hasan ERKEK- Anadolu Üniversitesi
Hayri ESMER- Anadolu Üniversitesi
Bahadır GÜLMEZ- Anadolu Üniversitesi
Ayşe Gülriş GERMEN- Anadolu üniversitesi
Erol İPEKLİ- Anadolu Üniversitesi
Fethi KABA- Anadolu Üniversitesi
Burak KAPTAN- Anadolu Üniversitesi
Gülbin KOÇAK- Anadolu Üniversitesi
Ekrem KULA- Anadolu Üniversitesi
Meral NALÇAKAN- Anadolu Üniversitesi
Sevim SELAMET- Anadolu Üniversitesi
S. Sibel SEVİM- Anadolu Üniversitesi
Özer SEZGİN-İstanbul Kültür Üniversitesi
Hikmet SOFUOĞLU- Anadolu Üniversitesi
Nazan SÖNMEZ- Hacettepe Üniversitesi
Leyla Varlık ŞENTÜRK- Anadolu Üniversitesi
Emel ŞÖLENAY- Anadolu Üniversitesi
Özlem MUMCU UÇAR- Anadolu Üniversitesi
Hasan Sami YAYGINGÖL- Anadolu Üniversitesi
Selçuk YILMAZ- Anadolu Üniversitesi

Not: Hakemler listesi derginin ikinci sayısında yayımlanacaktır.

İÇİNDEKİLER/CONTENT

Sayfa/Page

MAKALELER/ARTICLES

Çağdaş Alışveriş merkezlerinde Rekreatif İç Mekan Organizasyonu Önerileri

Recreational Interiors Space Organization Proposals in Contemporary Shopping Centers

Dr. Gözen GÜNER AKTAŞ-..... 1-13

Mehmet Zahit Büyükişleyen ve Soyut Peyzajları Üzerine Bir İnceleme

Some Observation On Mehmet Zahit Büyükişleyen And His Abstract Landscapes

Doç. İsmail ATEŞ 15-23

Alvar Aalto: Villa Mairea

Yrd. Doç. Nur AYALP 25-53

Temel Tasarımda Proje Çalışmaları ile Hareket ve Yön

Movement And Direction' With Project Studies In Design Basics

Yrd. Doç. Gonca ERİM..... 55-69

Ayşe Sibel Kedik' in Sergilerinde Gezinti

Excursion in Ayşe Sibel Kedik's Exhibitions

Şinasi TEK..... 71-86

Sanat, Sanatçı, Yapıt Üçgeninde Benliğin Rolü

The Role Of Self in Art, Artist And Art Piece Triangle

Arş. Gör. Gökçen Meryem KILINÇ..... 87-99

Şamanistik İmgelerden Resimsel Dile

Abstract Pictorial Images in The teaching of Shaman

Doç. Dr. Hasan KIRAN 101-110

Hazır- Nesnelerin ve Teknolojinin Sanatta Kullanımı ve Seramik Sanatına Yansıması

Use Of Ready - Made Objects And Technology in Art And Its Reflection To The Art Of Ceramics

Yrd. Doç. Cemalettin SEVİM- Gamze BOZ..... 111-135

Farklı Yüzey Etkili Seramik Sırlarının Oluşturulmasında Alternatif Bir Malzeme Olan Portland Çimentosunun Kullanımı

Using Portland Cement As An Alternative Material in Making Ceramic Glazes With Different Surface Effects

Doç. Emel ŞÖLENAY 137-143

Tuvalden Sayısala

Through Canvas To Digital

Doç. İbrahim Halil TÜRKER 145-167

ÇAĞDAŞ ALIŞVERİŞ MERKEZLERİNDE, REKREASYONEL İÇ MEKAN ORGANİZASYONU ÖNERİLERİ

RECREATIONAL INTERIOR SPACE ORGANIZATION PROPOSAL IN CONTEMPORARY SHOPPING CENTERS

Dr. Gözen GÜNER AKTAŞ*

ÖZET

Değişen toplumsal yapı, sosyal yaşam ve yeni ekonomik sistemlerin de etkisiyle bireylerin sosyalleşme ve rekreasyon kavramları da değişime uğramıştır. Bireylerin rekreasyon biçimleri tüketimi esas alan aktivitelere dönüşmüştür. Bu toplumsal olgunun, mekansal karşılığı da alışveriş merkezleri olarak ortaya çıkmaktadır. Bu çalışma, çağdaş alışveriş merkezlerindeki rekreasyonel unsurları mekansal olarak incelemeyi ve bunlarla ilgili iç mekan tasarım önerileri getirmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: *Rekreasyon, Rekreasyon Mekanları, Alışveriş Merkezleri, Mekan, Tasarım Önerisi*

ABSTRACT

Changing aspects of social life and new economic systems have affected public socialization and recreation concepts. Personal recreation activities have changed towards taking on a more consumptional route. Contemporary shopping centers are the new spatial reflections of these new recreational forms. This study aims to analyze the recreational spaces in shopping centers and to bring forth some design proposals for the further studies.

Keywords: *Recreation, Recreational Spaces, Shopping Centers, Space, Design Proposal*

* TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü.
E-mail: gozenaktas@hotmail.com

GİRİŞ

Mekansal biçimler, toplumsal değişim, gelişim ve dönüşümlerden doğrudan etkilenen unsurlardır. Toplumsal yapıda ve toplumsal yaşamda görülen her türü değişim, dönüşüm ve gelişim, mekansal bir karşılık bulmaktadır. Günümüzde sıklıkla karşımıza çıkan yapı tipleri olan alışveriş merkezleri de benzer bir toplumsal değişim sürecinin somut ürünüdür. Değişen yaşam biçimleri, yaşamın merkezinde yer alan yeni ekonomik sistemler, yeni doğan toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda alışveriş merkezleri toplumun çok büyük bir kesimi için yeni rekreasyon merkezlerine dönüşmüş durumdadır. Yaşanan bu toplumsal değişim, rekreasyon kavramı ve rekreasyon mekanlarını da önemli biçimde etkilenmiştir. Temelinde bireyin kendini yenilemesine ve bireylerin kişisel gelişimine hizmet etmeyi amaçlayan bir kavram olan rekreasyon; bu insani ve toplumsal özelliklerini kapitalist sistemin tüketim dayatması altında kaybetmeye başlamıştır. Çağdaş dünyada bireyler, tüketimi esas alan aktiviteler bütünü içerisinde rekreasyon ihtiyacını karşılamaya itilmeye başlamışlardır. Bu toplumsal olgunun, mekansal karşılığı da alışveriş merkezleri olarak ortaya çıkmaktadır. Bu çalışma, çağdaş alışveriş merkezlerindeki, rekreasyonel unsurlarını mekansal olarak incelemeyi ve bunlarla ilgili iç mekan tasarım önerileri getirmeyi amaçlamaktadır.

ÇAĞDAŞ ALIŞVERİŞ MERKEZLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Son yıllarda, tüm dünyada yaşanan ekonomik ve sosyal değişim süreci, mekan kavramında ve mekansal biçimlenmelerde de değişimlere sebep olmaktadır. Özellikle, toplumların tüketim alışkanlıklarındaki değişimler ve bu değişimlerin sonucu olarak ortaya çıkan alışveriş mekanları, değişim sürecinden en fazla etkilenen yapılardan biridir. Tüketim anlayışlarındaki değişim, toplumsal yapıda, toplumsal yaşamda ve sosyal ilişkilerdeki değişim ile bütünleşince alışveriş mekanları da, zaman, mekan, kavram ve anlam olarak önemli bir dönüşüm yaşamaktadır. Çalışmanın bu bölümünde, günümüz alışveriş merkezlerinin toplumsal yaşamdaki yeri değerlendirilecektir. Çağdaş alışveriş merkezlerinin söz konusu dönüşümlerden etkilenerek yeniden oluşan iç mekan kurgusu irdelenecektir.

2.1 Çağdaş Alışveriş Merkezlerinin Toplumsal Yaşamdaki Yeri

Çağdaş alışveriş merkezlerini hazırlayan süreçler incelendiğinde yaşanan ekonomik ve sosyal değişimler ile birlikte, çağdaş kent yaşamını sorgulayan ve yeni öneriler getiren, teorik yaklaşımların önemli katkısından söz edilebilir. Kent kavramı, kent yaşamı ile ilgili olarak yeni yaklaşımlar sunan ve günümüz alışveriş merkezlerinin yaratıcısı olarak kabul edilen Victor Gruen'dür. Gruen, alışveriş merkezlerinin, çağdaş kent yaşamı için ticari bir merkez olmanın ötesinde sosyal ve kültürel bir merkez olarak hizmet etmesini ön görmüştür. Gruen'ün dediği gibi çağdaş alışveriş merkezleri bugün, yalnızca tüketim ürünlerinin değil, sosyal ve kültürel aktivitelerin de merkezi haline gelmişlerdir. Günümüz dünyasında alışveriş merkezleri, gelişmiş ve hızlanmış üretim sisteminin devir hızının yükseltilebilmesi ve sürekliliğinin sağlanabilmesi için, birer öncü kuvvet olarak hizmet vermektedir. Alışveriş merkezleri, tüketimin devir hızının moda,

geliş geçicilik gibi kavramların ardında yükseldiği ve tüketimin sürekli kılındığı merkezler haline dönüşmüştür. Bu merkezler gündelik hayatın her anı planlanmış olan kent insanlarının, kent yaşamı içinde ama kentin dışında bir araya geldikleri ortak mekanlardır (Sayar ve Süer 2005).

Baudrillard, (1997) günümüz alışveriş merkezlerindeki yaşam pratiğini araştıran çalışmasında, bu mekanların tüm aile fertlerine hitap edebilecek aktiviteler ile kendilerini herkes tarafından tercih edilir mekanlar haline dönüştürmeye çalıştıklarını vurgulamıştır. Baudrillard'a (1997) göre, alışveriş merkezleri kullanıcılarına her şeyi içinde barındıran küçük bir kent yaşantısı simülasyonu sunma iddiasındadırlar. Bunu sağlamak için de alışveriş merkezi tasarımında kenti yansıtan bir çok unsur iç mekanda tekrar edilmektedir. Koridorlar boyunca yürünen, kentlerin sokaklarını andıran, etrafı dükkanlarla dolu alışveriş aksları, kullanıcıları genellikle kentlerdeki benzerlerini andıran alışveriş merkezindeki aktivitenin odağı olan meydanlar. Şehir yaşamını iç mekanda oluşturmaya yönelik çabalarıdır.

Amacı kent içinde yeni, sahte bir kent simülasyonu tasarlamak olan alışveriş merkezlerinin gün geçtikçe büyüyen ve yapı sınırlarını zorlayan son örneklerinden biri de West Edmonton Mall olarak kabul edilir. Bu alışveriş merkezi Kanada'nın Edmonton kentinde bulunmaktadır. Burası günümüz dünyanın tüketim anlayışının bir sembolü niteliğindedir. Merkezin içerisinde 800'den fazla mağaza, 100'den fazla restaurant ve kafe bulunmaktadır. Burası Alışveriş merkezi olmasının yanı sıra bir eğlence parkı olarak da hizmet vermektedir. Merkezin içerisinde bir su parkı özellikli eğlence alanı olan 'World Water Park', lunapark alanı olan 'Galaxyland', plajı ile birlikte hizmet veren bir yapay deniz, deniz aslanlarının show yaptıkları bir alan, çeşitli hayvanların barınakları, buz panteni alanı ve konaklamak için oteller bulunmaktadır (Aktaş,2009). Benzer örnekler ülkemizde son dönemde açılan alışveriş merkezleri ile de verilebilir. İstanbul Forum alışveriş merkezi içerisinde hizmet veren bir buz müzesi bulunmaktadır. Ankara Optimum alışveriş merkezi ve Panora alışveriş merkezlerinde buz pateni sahaları bulunmaktadır. Son dönemde hizmete giren İstanbul Torium Alışveriş merkezinin %25'i tüm yıl boyunca, yapay kayak pisti ve 'snowpark alanı olarak hizmet vermek için projelendirilmiştir.

Günümüzde, alışveriş merkezleri, birbiriyle anlamsal ve mekansal olarak hiçbir ilişkisi bulunmayan birçok ögeyi bir arada bulunduran gerçeküstü mekanlar haline dönüşmüşlerdir. Bu mekanlar içinde kamusal ilişkileri oluşturan, geliştiren, şekillendiren mekanlar olarak var olmaktadır (Sayar ve Süer, 2005). Alışveriş merkezlerinin tüketicileri kendilerine çekme ve alışveriş merkezi içerisinde tutma çabalarını, Ritzer, (2000) akılcılaştırma (rationalisation) ve büyüleme kavramları ile birlikte incelemiştir. Akılcılaştırma, oluşturulan karmaşık tüketim sisteminin en etkili ve tasarruflu biçimde çalışmasını sağlarken, tasarım kriterini ikinci plana attığı için ortaya soğuk, ruhsuz ve heyecansız mekanlar çıkmasına sebep olmaktadır. Büyüleme kavramı ise tam tersine mekanların çekici ve adeta sihirli olarak algılanmasına yol açmak için tasarım unsurunu çok ön planda ve etkili biçimde kullanmaktadır. Alışveriş merkezleri planlamasında 'Akılcılaştırma' kavramı iki program ile yürütülmektedir, bunlar ticari ve mimari programlardır (Ritzer, 2000).

Ticari program; alışveriş merkezlerinin kentsel ölçekte yer alacakları yerin ve barındıracakları aktivite çeşitliliğinin sadece mimari ekiplerce değil, emlak-yatırım uzmanları gibi farklı uzmanlık alanlarına sahip ekiplerin de görüşlerinin alınarak belirlenmesini zorunlu kılmıştır. Bu kapsamda öncelik kullanıcı profiline oluşturulması, yer seçiminin yapılması ve mağaza çeşitliliğinin belirlenmesi olmuştur.

Mimari program ise, ticari programda alınan kararları veri olarak kabul etmekte ve bir sonraki aşama olarak yapının mimari sorunları üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu kapsamda, yatay-düşey sirkülasyon, müşteri ve personel giriş-çıkışları, otopark ve toplu taşıma ulaşım bağlantıları gibi konularda kararlar verilmektedir. Alışveriş merkezleri ziyaretçilerini mümkün olduğunca uzun süre içeride tutmayı hedeflemektedirler.

Büyüleme kavramı yapılarda kendiliğinden veya tesadüfi olarak meydana gelmekten ziyade bilinçli olarak kurgulanmış ve kitlesel tüketime yönelik olarak tasarlanmıştır. Büyüleme kavramı arzulanan etkiyi yaratmada zaman ve mekan değerlerini ve bu iki değer arasında kurulacak etkileşimi ve birbirlerine geçişi kullanmaktadır (Sayar ve Süer, 2005). Alışveriş merkezlerinde kullanılan malzemeler ve oluşturulan mekanlar, dil bütünlüğü içinde uluslararası bir standart tanımlanmaktadır. Bu uluslararası standarda göre söz konusu mekanlar, yerellikten uzak, herhangi bir kültür, din veya coğrafyaya aidiyet hissinin vermeyen, bunun yerine tek bir yere değil, her yere ait olma duygusunun verildiği yerlerdir. Dış cephe kaplaması olarak genellikle renkli cam kullanımı da benzer biçimde bina kütesini bulunduğu yerden, mekandan ve kültürden ayırmakta, böylelikle binanın kendisini de bir tüketim nesnesi haline getirmektedir (Crozier, 1994).

Alışveriş aktivitesi incelendiğinde, amacın sadece mal ve hizmet ihtiyacını karşılamak olmadığı, aynı zamanda alışveriş yapan bireylerin sosyalleşme ihtiyaçlarını karşılamasının da hedeflendiği görülmektedir. Alışveriş aktivitesini barındıran yapıların çeşitli ilave fonksiyonlarla zenginleşmesine sebep olmuştur (Sayar ve Süer 2005). Günümüz alışveriş merkezleri, artık pek çok kullanıcı için yeni rekreasyon mekanları olarak hizmet vermektedir. Her şeyin tüketildiği mekanlar olarak alışveriş merkezlerinde, rekreasyon kavramı da tüketilen bir üründür. Çağdaş alışveriş merkezleri artık toplumun en önemli rekreasyonel tüketimlerin merkezleri olarak değerlendirilmektedir (Aktaş, 2009).

2.2. Çağdaş Alışveriş Merkezleri ve Rekreasyon Kavramı

Rekreasyon kavramı araştırılmaya başlandığı tarihlerden beri üzerinde birbirinden farklı ve çok çeşitli teoriler üretilen bir kavram olarak karşımızda durmaktadır. Torkildsen (1992), rekreasyon kavramını en temel biçimi ile organize edilmiş boş zaman aktiviteleri olarak tanımlamaktadır. Beaty (1994) rekreasyon kavramını rekreasyon aktivitesine istekli olarak katılan kişiye toplumsal ilişkiler anlamında katkı sağlayan sosyal bir olgu olarak değerlendirmektedir. Steward (1991) da bu bağlamda rekreasyonu bireysel veya sosyal olarak gerçekleştirilen boş zaman aktiviteleri olarak tanımlamaktadır. Olmsted (1991) çalışmalarında rekreasyonu, içinde hareket, şekilsel çeşitlilik, eğlenme motivasyonu, boş zaman geçirme isteği, belirli bir amaç, ya-

raticılık ve esneklik bulunduran bir kavram olarak değerlendirmiştir. Kraus (1991) rekreasyon kavramının, toplumsal alana en önemli katkısının, etrafında sosyal kurumlar oluşturabilmesi olduğunu vurgulamaktadır.

Rekreasyon ve boş zaman kavramları 19. yüzyılın sonlarında Batı Avrupa ve Batı Amerika'daki endüstrileşme süreci sonrası ortaya çıkan sosyal yaşam kuralları sonucunda oluşmuş kavramlardır. Wilson (1987), 1960'lı yıllarda dünya ekonomisindeki hızlı gelişime paralel olarak toplumda oluşan yeni yapıyı "post endüstriyel toplum" olarak tanımlamıştır. Bu, toplumun tüketime dayalı temel eğilimleri doğrultusunda rekreasyon aktivitelerinin de tüketime dayalı ve tüketimi destekleyen bir model olarak şekillendiğini belirtmiştir. Toplumsal ve sosyal bir olgu olarak rekreasyon toplumdaki tüm gelişim ve değişimlerden birinci derecede etkilenmektedir.

20. yüzyılın başlarında karşımıza çıkan rekreasyon ve boş zaman kavramları şehirlerin yeniden yapılanmasında etkili kavramlardır. Rekreasyon kavramları ile birlikte ortaya çıkan rekreasyon aktiviteleri (sinema, tiyatro gibi kültürel aktiviteler, spor aktiviteleri, kafe, restoran gibi sosyal birlikteliğin ve sosyal ilişkilerin sağlandığı aktiviteler, parklar, eğlence aktiviteleri gibi) ile günümüzde hızla gelişen bir endüstrinin lokomotifleri olarak karşımızda durmaktadır. Rekreasyon aktiviteleri sadece şehir ölçeğinde varlığını sürdürürken, değişen toplumsal yapının getirdikleri ile şehir ölçeğinin yanı sıra iç mekan ölçeğinde de var olmaya başlamışlardır. Rekreasyonel aktiviteler temel aktivite olma özelliklerinin yanı sıra birçok başka temel aktiviteyi de destekleyici özellikleriyle günümüz toplumsal yaşamı içinde etkili bir biçimde varlıklarını sürdürmektedirler. 21. yüzyılda rekreasyon alanında yapılan çalışmaların bir kısmı da endüstri toplumunun rekreasyon ihtiyaçlarını belirlemeye yönelik olarak gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalar rekreasyon kavramının toplumun geniş bir kesimi tarafından bir ihtiyaç halini aldığı görüşünde birleşmiştir (Aktaş,2009).

21. yüzyıl başında üretimin örgütlenmesine yönelik olarak yapılan bilimsel çalışmalar, gündelik hayatın farklı alanlarında da etkisini göstermiştir. Gündelik hayat her anı planlanan ve organize edilen bir kavram olmaya başlamıştır. Bununla birlikte toplumların tüketim alışkanlıklarının değişmesi ile de kamusal ilişkiler ve bu ilişkilerin yaşandığı mekanların da önemli değişimine sahne olmuştur (Baudrillard, 1997).

Bu oluşum sonucunda insani ve kamusal ilişkiler de kendi kendilerine oluşma özelliklerini kaybetmişler ve yeni bir oluşum biçimi içerisine girmişlerdir. Değişen sosyal ilişki biçimleri, kamusal ilişkinin kurulduğu mekanlarda da değişime yol açmıştır. Yeni çağın bir olgusu olan seri üretimle elde edilen tüketim ürünlerinin tipleşmesi gibi bir sorun, kamusal ilişkinin kurulması ve bu ilişkilere ev sahipliği yapan ortak mekanların planlanmasında ve organizasyonunda da görülmeye başlanmıştır. Alışveriş merkezleri de bu gelişmelerden doğrudan etkilenen mekanlardır (Biol, 2005).

Russel (1996) çalışmasında şehirleşme, gelişen teknoloji ve endüstrileşme sonucunda, gelişen toplumlarda rekreasyon davranışlarının ve alışkanlıklarının daha ticari faaliyetlere yöneldiğini belirlemiştir. Son yüzyıl içerisinde rekreasyon kavramının ve aktivitelerinin satın alınabilir gerçek bir ticari araç olarak karşımıza çıkmasını sağlayan bu sistem günlük yaşamın ayrılmaz

bir parçası haline gelmiştir. Rekreasyon aktiviteleri şehre yakın yerleşim birimlerinde insanların sosyal birlikteliğini ve gönüllü katılımlarını sağlayarak ve teknolojinin de katkısı ile oluşan yeni organizasyonlardır. Alışveriş merkezleri de bu ticarileşen rekreasyon kavramının yeni ev sahipleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.3. Çağdaş Alışveriş Merkezlerinde İç Mekan Kurgusu

Tarih boyunca, sosyal, siyasal ve ekonomik alandaki gelişmeler ve değişimlerin, kamusal ilişki ve ortak mekan konusundaki anlayışlarını etkilemiştir. Kapitalizm öncesindeki dönemlerde kamusal ilişki gündelik hayattaki iş, eğlence ve dinlenme aktivitelerinin iç içe geçtiği, kendiliğinden gelişen aktiviteler bütünü olarak görülmüştür. Kapitalist sistem ise gündelik hayatı oluşturan bu alanları birbirinden ayrı bir şekilde tariflenmiştir. İçinde bulunduğumuz dönemde kamusal ilişki doğrudan eğlence kavramı ile özdeşleşmiştir. Kamusal ilişkilerdeki bu değişim ortak mekan anlayışlarını da etkilemiştir. (Cordes ve İbrahim, 1996)

Reekie (1992) de çalışmasında alışverişin işten tamamen ayrıldığını ve rekreasyonel aktiviteler ile birlikte yeni kompleksler içinde yer aldığını vurgulamıştır. Shields, (1992) benzer alandaki çalışmasında, yeni oluşan bu ticari komplekslerin şehir ölçeğindeki rekreasyonel aktivitelerin iç mekanda yeniden yorumlanması ve bunlara eklenen yeni aktivitelerle birlikte, topluca alışveriş aktivitesini desteklemeleri sayesinde geliştiğini vurgulamıştır. Destekleyici aktiviteler olarak rekreasyonel aktiviteler alışveriş merkezlerinde sosyal ilişkilerin oluşumu için bireylerin buluşması ve birlikte zaman geçirmesi için gerekli motivasyonu sağlayan mekanların oluşumuna katkıda bulunmuştur.

Restaurant, kafe, spor aktiviteleri, konferans salonları, sergi alanları ve çeşitli servis aktiviteleri ile rekreasyonel mekanlar, içinde buldukları komplekslere sağladıkları ekonomik katkının yanı sıra mekan kullanıcılarına sağladıkları birlikte olma ve sosyalleşme olanakları sayesinde de günümüzde alışveriş merkezleri için vazgeçilmez olmuşlardır (Shields, 1992). Williamson, (1992) çalışmasında alışveriş merkezlerindeki rekreasyonel alanların günlük hayatın stresinden uzaklaşmak, boş zaman geçirmek, vitrin bakmak gibi aktiviteler için yoğun olarak kullanıldığını belirtmiştir. Benzer çalışmada da yeni oluşan komplekslerin birçok farklı aktiviteyi bir arada bulduran alışveriş merkezi, otel, hipermarket, spor salonları, tiyatro ve opera binalarının birleştirilmiş ve dönüştürülmüş formu olarak karşımıza çıkmakta olduğunu belirtmiştir. Alışveriş merkezleri çok çeşitli alanlarda karşılaştığımız rekreasyon komplekslerinin çok belirgin bir örneğidir.

Nostaljik sokak ve şehir meydanı kavramlarının iç mekana yansımaları olarak kabul edilen alışveriş merkezleri ile ilgili son yıllarda çok sayıda araştırmacı çalışma yapmıştır. Bu araştırmaların sonucu olarak modern alışveriş merkezlerinin rekreasyon ve alışveriş kavramlarının bir sentezi olarak geliştiği ve günümüz toplumsal ihtiyaçlarının ve çağdaş rekreasyon modellerinin uygulandığı tipik bir model olarak karşımıza çıktığı tespit edilmiştir.

Günümüzde nostaljik sokak ve şehir meydanı kavramlarına duyulan özlem bir tasarım ideolojisi olarak varlığını hala korumaktadır. Bu tasarım felsefesi çağdaş alışveriş merkezlerinin

tasarımında da kullanılmaktadır. Sokak ve meydanları sembolize eden alışveriş merkezlerinin tasarımında çok çeşitli rekreasyon aktiviteleri, sosyal ilişkileri destekleyen organizasyonları, gün ışığının ve bitkilerin yoğun olarak kullanılması ile birlikte sokak kültürünün çağdaş iç mekan tasarımına yansımaları gözlemlenmektedir (Shields, 1992).

Bireylerin rekreasyon alanları olarak seçtikleri alışveriş merkezlerini belirleyen çok fazla faktör vardır. Bu faktörler kişiden kişiye değişiklik gösterebilir: yaş, cinsiyet, eğitim düzeyi, sosyal statü gibi birçok faktör alışveriş merkezinin imajı ile de birleşerek seçimlerin temelini oluştururlar. Kişilerin alışveriş yapma, servis ve rekreasyon alanlarını kullanma sıklıklarının da alışveriş merkezinin konumu, kolay ulaşılabilirliği ve araç parkı olanağı sağlaması gibi koşullarla doğrudan ilgili olduğu tespit edilmiştir (Aktaş, 2009).

Bayraktar (2005), Ankara ilindeki alışveriş merkezlerinin ortak mekan özelliklerinin değerlendirildiği ve alışveriş merkezlerinin ortak mekanlar olarak kullanım çeşitliliğinin ve yoğunluğunun araştırıldığı bir çalışma yapmıştır. Bu çalışma içerisinde Ankara ilinde kentlilerin yoğun olarak kullandığı alışveriş merkezlerinin bu anlamda bir rol üstlenip üstlenmedikleri; ortak mekan ve ortak yaşam nitelikleri açısından değerlendirmesi yapılmıştır.

Kullanım yoğunluğu ve çeşitliliğine ilişkin sonuçlara göre merkezler sadece yakın çevre kullanıcılar tarafından değil, kentin farklı yerleşimlerinden gelen kullanıcılar tarafından da tercih edilmektedirler. Kentte yaşamsal ve mekansal ayrışmayı giderebilecek arayışlarda alışveriş merkezlerine de önemli bir rol düşmektedir. Alışveriş merkezlerini kullanan farklı gruplar açısından tüketim ortak bir eğilimdir ve eğilimin karşılandığı mekanlar aslında her gruptan insan için öncelikle bir iletişim ortamıdır (Bayraktar, 2005)

Çeşitli çalışmalarla da desteklendiği gibi alışveriş merkezleri kullanıcılarını bu mekanlara sadece alışveriş için değil sosyal ilişkiler kurmak ve bunları geliştirmek için de davet etmektedir. Kalabalığın ve topluluğun bir parçası olmak, görmek ve görülmek, vitrin gezmek, zaman geçirmek, yalnızlıktan ve günlük hayatın sıkıntularından kurtulmak alışveriş merkezlerinin ziyaret sebepleri arasında en önemlilerindedir. Alışveriş merkezlerini kullanan topluluğun ait olduğu sosyal sınıf, ortalama gelir düzeyi gibi sosyal faktörler diğer kullanıcıları da doğrudan etkilemektedir. Bu sebeple bu merkezler hizmet ettikleri sosyal grubun fiziki ve sosyal ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik bir gelişim içinde olmak zorundadırlar. Alışveriş merkezinin atmosferi, farklı kullanıcı gruplarına hitap eden rekreasyon ve servis aktivitelerinin çeşitliliği alışveriş merkezlerinin seçimindeki önemli unsurlardandır.

Günümüzün çağdaş alışveriş merkezleri bahsedilen tüm sosyal, siyasal ve ekonomik gelişmeler sonucu toplumsal yapıda meydana gelen değişimlerin etkisi ile halkın değişen istek, ihtiyaç ve değerleri sonucu gelinen bir nokta olarak karşımızda durmaktadır. Toplumsal alanda devam eden gelişim ve değişim toplumun her noktasında olduğu gibi bu alanda da yeni arayışlar, gelişmeler ve zamanla değişen talepleri karşılama konusunda kendini geliştirmeyi sürdürecektir.

Her şeyin satın alınarak elde edilmesi noktasına gelmiş olan tüketim toplumu, günümüz alışveriş merkezlerinde sadece ihtiyaç duyulan malları değil; sosyal ilişkileri, kendini mutlu edecek,

rahatlatacak ve yenileyecek rekreasyon aktivitelerini de satın almaktadır. Alışveriş merkezleri; gün ışığından uzun süre faydalanmayı amaçlayan atriumlu tasarımları, iç mekanda kullanılan sokak mobilyaları ve bitkileri ile nostaljik sokak ve şehir kavramlarını içerisinde barındıran çağdaş şehir dokuları olarak varlıklarını sürdürmektedirler (Atkın, 2001).

Kostof (1992)'un da belirttiği üzere kamusal aktivite, kent meydanları, parklar, ve sokaklardan, iklimlendirilmiş edilmiş ortamlara bir dönüşüm süreci geçirmiştir. Bu dönüşüm süreciyle birlikte gündelik hayatın geçtiği ortak mekanların tasarımında eğlence öğesinin baskın bir şekilde ortaya çıktığı; mekanların ele alınışında tasarlanmış mekan kaygısından uzak, hazır (ready made) bir takım öğelerin kullanıldığı; birbirine karışmış gösterge ve imajların bu mekanların ana unsurları haline geldikleri görülmüştür.

Kent mekanındaki canlılığı, kapalı bir mekanda yeniden kurgulamayı amaçlayan ve kendisini kent merkezine bir alternatif olarak tanımlayan alışveriş merkezinin mekan organizasyonu, özünde “kent mekanı bileşenlerinin belirli bir amaç doğrultusunda yapı içerisinde yeniden kurulması” ilkesine dayanır. Alışveriş merkezinde temel amaç daha fazla tükettirmek ve merkeze gelen kullanıcıların burada daha uzun zaman geçirmesini sağlamaktır. Alışveriş merkezi planlamalarında yapı içerisindeki kent mekanı bileşenleri bu amaçları sağlamak için kullanılan birer araca dönüşmektedirler (Biol, 2005).

Yapı içerisine doğal ışığın olabildiğince fazla alınması ya da bu hissi yaratacak yapay aydınlatmanın yapılması, mağaza cephelerinin kentin ana caddelerindeki yapı cephelerinin benzerleri şeklinde tasarlanması gibi önlemler yardımıyla kent mekanı taklit edilir. White ve Sutton, (2001) bir kent mekanında işlevsel çeşitliliğin, o mekanın farklı amaçlarla ve çok sayıda kullanıcı tarafından daha uzun süre kullanılmasını sağladığını belirtmiştir. Bu da kent mekanında kullanıcı yoğunluğunun artmasına yol açar.

Alışveriş merkezleri içerisinde bulunan alışveriş dışı işlevler, çoğunlukla alışveriş mekanları ile bütünleşmeyecek biçimde farklı katlarda konumlandırılırlar. Bu planlama ile, bir yandan yapıya daha fazla kullanıcı çekmek ve yapı içerisinde daha uzun süre kalmalarını sağlamak için merkezi daha fazla işlevle donatırken, diğer yandan da dikkatin sürekli alışverişin üzerinde kalmasını sağlamak amaçlanmıştır. Bu kaygı ile alışveriş merkezlerinin iç mekanlarında, mekan gruplarının birbirlerinden olabildiğince bağımsız konumlandırmakta oldukları belirlenmiştir (Biol, 2005).

White ve Sutton, (2001) çalışmasında kent mekanının okunabilirliğini ve kullanıcının mekandaki oryantasyonunu sağlayan bileşenleri düğüm noktaları, sınırlar, yollar, bölgeler ve referans noktaları olarak tanımlamıştır. Yollar, kentteki farklı işlevlere hizmet eden bölgeleri birbirine bağlar ve ardışık algılama aracılığıyla sürekliliği ve hareketi sağlarlar. Düğüm noktaları ise, kentin okunabilirliğine yardımcı olan ve odak noktası oluşturan toplayıcı mekanlardır. Düğüm noktası, duraklama ve orada herhangi bir tür sosyal etkileşime katılma mekanıdır. Çağdaş alışveriş merkezleri de mekan oluşumlarında bu oryantasyon bileşenlerini iç mekanda kullanırlar.

Kent mekanının oluşumunda, düğüm noktalarının dağılımı ve yolların organizasyonu önemli rol oynar. Bir kentsel alanda şekil-zemin analizi, yapı kitleleri ile onları saran boşluk

arasındaki mekansal ilişkilerin ortaya çıkartılmasını sağlar. Kent dokusundan iç mekana taşınan alışveriş merkezi mekan planlamasında da benzer şekil zemin ilişkisi tiplerinden söz etmek mümkündür. Birol (2005), çalışmasında bu tipleri ızgara, açılı, eğrisel, tek merkezli ışınsal, bir eksen üzerinde yer alan (doğrusal) ve organik şeklinde sınıflandırmıştır. Kent mekanında olduğu gibi alışveriş merkezi mekansal planlanmasında da bu şekil-zemin ilişkisi tiplerinden biri ya da birkaçının birbirleriyle bir ilişkiler düzeni oluşturacak biçimde yer aldığını belirtmiştir.

Hillier (1996) çalışmasında, alışveriş merkezi iç mekanlarında da iki tür hareket aksının bulunduğu bildirmiştir. Bunlardan biri sembolik aks (symbolic axiality), diğeri ise yardımcı aks'tır (instrumental axiality). Sembolik aks tek doğrultulu bir düzenlemedir, belirlenmiş hedefe doğru yönelmeyi ve hareketi ifade eder; tek amaçlılık ve tekdüzelik içerir. Yardımcı aks mekan içerisinde gündelik hareketi tarifler. Alışveriş merkezlerinin iç mekanlarındaki mekan ve hareket çeşitliliğini sağlayan akslar yardımcı akslardır, yani yolların ve düğüm noktalarının düzlemsel dağılımı ve bunun yarattığı çok yönlü ve seçenekli mekan organizasyonlarıdır.

Birol, (2005) çalışmasında belirlediği gibi kent mekanı bileşenleri alışveriş merkezi içerisinde iç mekan bileşenlerine dönüşürler. Böylece, alışveriş merkezi içinde bir "kent mekanı yanılması" yaratırlar. Alışveriş merkezlerini temel plan şeması, Gruen'in 1950'lerde yaratmış olduğu mimari tipolojiye dayanır. Plan şemasında doğrusal düzenlenmiş bir dolaşım alanı bulunur ve bu alanın iki ucunda büyük mağaza, eğlence merkezi, yemek yeme alanları gibi çekim noktası ya da referans noktası oluşturacak mekanlara yer verilir. Yapı içerisindeki doğrusal dolaşım alanı, sembolik bir aks oluşturur ve bu dolaşım alanının iki ucunda bulunan mekanlar birer hedef noktası haline gelir. Tek doğrultulu dolaşım alanının iki yanındaki mağazaların bitişik düzeni, kullanıcının hareketini yönlendirir ve tek bir düzlem üzerinde kontrol eder.

Atkin (2001), çalışmasında alışveriş merkezleri iç mekanlarındaki düğüm noktalarının (toplanma alanları) dağılımı yolların (müşteri dolaşım alanları) düzeni (aralarındaki şekil zemin ilişkileri) ve yapıdaki mekan organizasyonunun niteliği açılarından incelemiştir. Çalışmanın sonucunda, alışveriş merkezi mekan organizasyonlarının, alışveriş kavramının tüketime dönüşümünü destekleyen karakteristikler barındırdığı sonucuna ulaşılmıştır (Atkin, 2001).

İçinde bulunduğumuz çağda ülkemizin birçok kentinde sayıları gittikçe artan miktarlardaki alışveriş merkezlerinin mimari ve iç mekanları ile ilgili çalışmalar da gittikçe artmaktadır. Tokyay (2005), alışveriş merkezlerinin iç mekan düzenlemeleri ile ilgili çalışmasında; günümüz alışveriş merkezlerinin yukarıda söz ettiğimiz tümdengelimci şablon şemaların, hem de kendi içlerindeki büyük rekabet güdüsünden kaynaklanan 'gösteri kültürü üretme gereksiniminin önemli bir rol oynadığını vurgulamaktadır.

Bu çağdaş oluşumların tasarım aşamasında da etkili olan unsurları Tokyay (2005), çalışmasında tanımlanmıştır. Tüketimin örgütlenmesine dönük zamansal denetim bu tür yapılarda yaşamsal öneme sahip olduğundan dolayı, otopark büyüklüğü, otoparktan mağazalara ulaşım hatları, rasyonel yaya dolaşım eksenleri, yürüyen merdivenlerin iniş-çıkış yönleri, dükkanların uzaktan algılanabilmesini sağlayan atrium boşluklarının tasarımına önem verilmektedir. İnsanların bu merkezlerde rahatça dolaşıp tüketim yapabilmeleri için, merkeze giren üründen

tüketicie kadar tüm aktörlerin güvenliği özel önem kazanmaktadır. Bu güvenlik sistemi, satıcıyı ve tüketiciyi yangına, terörist saldırıya ve hırsızlığa karşı korumayı amaçlayan kapsamlı ve teknolojik bir donanımdır.

En büyük iddiası kapalı bir kentsel mekan yaratmak olan bu Mega Alışveriş merkezlerinde, iç mekanlardaki ortak toplanma alanlarının toplam alana oranı çok düşük düzeydedir. Ortak alanlar, salt girişler ve mağazaları birbirine bağlayan sirkülasyon şeritleridir. Merkeze gelen insanların mekanın boşluğundan özgür bir kentli gibi yararlanabilmeleri olanaksızdır. Halbuki insanlar, kendilerini tatmin edemeyen kentsel ortamdan kaçarak bu merkeze gelmekte olup, alışverişin dışındaki sosyal ihtiyaçlarını karşılayabilecek bazı mekanlara ve doğal bir iç peyzaja gereksinim duymaktadırlar (Tokyay, 2005).

İç mekanın tasarımıyla ilgili olarak da, insanların “kendine özel dünyalarını kurmaları ve ticarete odaklanmaları ancak dış dünyadan görsel olarak uzakta olmalarına bağlıdır. Bu yüzden en radikal kararlardan biri, saydamlığın terk edilmesi, alışveriş hollerinde ve dükkan akslarında doğal ışığın ve dış dünya algısının azaltılmasıdır. Amaç, tüketici bireyin “zamanı ve dış dünyayı unutmaktır.” Yapı kabuğunun yırtılması, çoğunlukla “food court” katında olur. Bu yapılarda, kafeterya-dinlenme, sanat gösterisi vb. işlevlerle donatılabilecek açık/yarı açık mekanlar düzenlenmez (Tokyay, 2005).

Alışveriş Merkezlerindeki tüketici bireyin, yoğunlaşmasına engel olabilecek tüm iklimsel engelleri (sıcak, soğuk, nem, yağmur sesi) ortadan kaldıracak bir iklimlendirme tesisatı ve duvar/çatı akustik izolasyonu yapılır. Zira, alışveriş merkezinin kendine özgü dünya veya kapalı kentsel merkez olabilmesi için içerde bulunanlara dışarıdaki doğal ortamlardan daha avantajlı bir iklimsel ortam hazırlanmalıdır (Tokyay, 2005). Çağdaş alışveriş merkezlerinin iç mekan oluşumları belli noktalarda evrensel olarak kabul edilen normlara ve arketiplere bağlı kalırken, belli noktalarda tasarımın, tasarımcının ve temel tasarım temalarının yönlendirmeleri ile birbirlerinden ayrılmaktadırlar.

ALIŞVERİŞ MERKEZLERİ İÇİN REKREASYONEL İÇ MEKAN TASARIM ÖNERİLERİ

Günümüz alışveriş merkezlerinin iç mekan oluşumları analiz edildiğinde, mekan kurgusunun fonksiyonlara göre değişik biçimlerde oluşturulduğu görülmektedir. Çağdaş tüketim alışkanlıkları, alışveriş merkezlerinin, zaman ve mekan kavramlarında, yapısal ve anlamsal değişimler ortaya çıkarmıştır. Bu mekansal dönüşümün anahtar kelimelerini Üstün ve Tural, (2008) çalışmalarında sıkıya ya da daha kapsamlı olarak birbirine geçiş olarak tanımlamaktadırlar. Argan, (2007) çalışmasında, alışveriş merkezlerinin boş zaman değerlendirme gerekliliği olan bütünü alternatifleri tüketicilerine sunmaya çalıştıklarının ve böylece tüketicilere daha fazla boş zaman elde etmek için parasal fedakarlık yaparak, para harcamaya istekli hale getirdiklerini vurgulamıştır. Bir çok araştırmacının da çalışmalarında belirttiği gibi günümüz alışveriş merkezleri, toplumumuzda yeni rekreasyon merkezleri olarak algılanmakta ve kullanılmakta-

dır. Alışveriş merkezlerinin artık sadece birer ticaret merkezi olarak değil, sosyal merkezlerde oldukları bir gerçektir. Bu anlamda alışveriş merkezlerindeki iç mekan kurgularının rekreasyonel anlamda irdelenmesi önem kazanmaktadır. Çağdaş alışveriş merkezlerinde rekreasyonel iç mekan önerileri aşağıdaki gibi sıralanabilir:

Çalışmanın 2.3. bölümünde de belirtildiği gibi, yapılan araştırmalar, alışveriş merkezlerinin şehirlerin ticari ve sosyal alanlarının iç mekana yansıyan biçimleri olduğunu tespit etmiştir. Meydanları, sokakları ve toplanma alanlarıyla alışveriş merkezleri, şehir merkezlerini iç mekanda yeniden kurgulayan bir yapı tipidir. Bundan hareketle şehir ölçeğindeki rekreasyon mekanları da alışveriş merkezlerinin içerisinde kurgulanabilir. Alışveriş merkezlerinde boş vakit geçirmek ve sosyal ilişkiler kurmak için gelen kullanıcılar yönelik alanlar tasarlanabilir. Sokak ve meydanları sembolize eden alışveriş merkezlerinin tasarımları, çeşitli rekreasyon aktiviteleri, sosyal ilişkileri destekleyen mekan organizasyonları ile de zenginleştirilebilir.

Çalışmanın 2.3. bölümünde de belirtildiği gibi, çağdaş alışveriş merkezlerinin kullanıcı grupları ile ilgili yapılan araştırmalarda, çok farklı yaş grupları ve farklı sosyal gruplardan kullanıcıların alışveriş merkezleri içerisinde bir arada bulunduğuna ilişkin sonuçlar elde edilmiştir. Bu farklı yaş ve sosyal gruplardan kullanıcılara yönelik farklı rekreasyon aktiviteleri ve farklı rekreasyon mekanları alışveriş merkezlerinin iç mekan tasarımlarına önemli katkı sağlayacaktır. Değişen yaş gruplarının ihtiyaçlarına yönelik ve farklı rekreasyon mekanları, farklı atmosferler ve tasarımları alışveriş merkezleri tasarımlarına zenginlik kazandıracaktır.

Alışveriş merkezleri içerisinde sokak ve meydanları sembolize, toplanma alanlarında veya rekreasyon mekanları olarak tasarlanan alanlarda aydınlatmada önemli bir tasarım elemanı olarak ele alınmalıdır. Doğal aydınlatma ile alışveriş merkezleri iç mekanlarında, gün ışığı kullanılarak yapılan aydınlatmanın da rekreasyonel mekan kurgusunu desteleyecektir.

Alışveriş merkezlerindeki, mekansal gruplandırılmalar göz önüne alındığında, merkez içerisinde alışveriş dışı işlevler, çoğunlukla alışveriş mekanları ile bütünleşmeyecek biçimde konumlandırılmaktadır. Bu planlama çalışması sırasında rekreasyon aktiviteleri ve rekreasyon mekanlarının yapı bütünü içerisindeki dağılımlarının da kurgulanması önemlidir. Rekreasyon mekanlarının, alışveriş merkezi kullanıcılarına doğrudan ve kolay erişim sağlayabilmesi, ve yapı içerisindeki alışveriş aktivitesi ile doğrudan ilişkilendirilmesi önemlidir.

Alışveriş merkezleri, iç mekanlarındaki düğüm noktalarının (toplanma alanları) dağılımı, yolların (müşteri dolaşım alanları) düzeni (aralarındaki şekil zemin ilişkileri) ve yapıdaki mekan organizasyonunun niteliği alışveriş kavramının tüketime dönüşümünü destekleyen karakteristikler barındırır. Bu mekansal unsurların rekreasyon etkinliklerini ve rekreasyon mekanlarını da destekleyen nitelikte kurgulanması gerekmektedir.

Çağdaş alışveriş merkezlerinde, mekanın da bir tüketim nesnesine dönüştüğü çalışma içerisinde vurgulanmıştır. Dolayısıyla, tüketim süreçlerinde ortaya çıkan dönüşümler, rekreasyon mekanlarının da tüketimini beraberinde getirmiştir. Rekreasyon mekanları da alışveriş merkezleri içerisinde tüketilen bir meta haline dönüşmüştür. Bu mekanlara yönelik tasarımlarad belirli

dönemlerde yenilenmeli ve güncellenmelidir.

Bir nesnenin tüketim değeri sadece maddi değeri ile açıklanamaz, sembolik değerleri, anlamsal değerleri de tüketim değerlerini önemli biçimde etkileyen kavramlardır. Rekreasyon mekanlarının da taşıdıkları sembolik değerler, toplumsal yapı içerisindeki anlamsal değerleri tasam süreci içerisinde değerlendirilmelidir.

SONUÇ

Sosyal yaşamdaki, toplumsal düzendeki ve ekonomik sistemlerdeki gelişimler ve değişimler tüm toplumsal sistemleri ve yaşam tarzlarını da doğrudan etkilemektedir. Toplumsal yaşamın aynası olan tüm sosyal mekanlar da bu değişim süreçlerinin sonucu olarak değişmekte ve yeniden yapılanmaktadır. Çağdaş dünyadaki rekreasyon, boş zaman kavramları ve bunlara yönelik hizmet veren mekanlar da dönüşüm ve değişim geçirmişlerdir. Çağdaş dünyada bireyler, tüketimi esas alan aktiviter bütünü içerisinde rekreasyon ihtiyacını karşılamaya başlamışlardır. Alışveriş merkezleri de bu rekreasyon biçiminin en belirgin mekansal unsurları olarak şehir yaşamında yaygınlaşmaktadır. Rekreasyon aktiviteleride alışveriş merkezleri içerisinde ticai aktiviteler kadar önemli ve kullanıcılar tarafından talep edilen aktiviteler olarak karşımıza çıkmaktadır. Alışveriş merkezlerinin iç mekan kurgularıda rekreasyon kavramı içerisinde biçimlenmektedir. Çağdaş alışveriş merkezlerinin iç mekan oluşumları belli noktalarda evrensel olarak kabul edilen normlara ve arketiplere bağlı kalırken, belli noktalarda tasarımın, tasarımcının ve temel tasarım temalarının yönlendirmeleri ile şekillenmektedir. Bu çalışma, çağdaş alışveriş merkezlerinin toplumsal yaşamdaki yerini irdelemektedir. Alışveriş merkezleri ve alışveriş merkezleri içerisindeki rekreasyon kavramını sorgulamaktadır. Toplumsal yaşam ve rekreasyon kavramları ile birlikte alışveriş merkezlerinde iç mekan kurgusunu sorgulamaktadır. Bu kavramlar ve değerlendirmeler sonucunda rekreasyonel iç mekan tasarım önerileri sunulmaktadır.

KAYNAKÇA

- AKTAŞ Gözen (2009). **Rekreasyon Amaçlı Ortak Mekanların Alışveriş Merkezleri Örneğinde İç Mekan Oluşumlarının Analizi**, Sanatta Yeterlilik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Ana Sanat Dalı. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- ALTUNIŞIK R., MERT K. (2008). *Tüketicilerin Alışveriş Merkezlerindeki Satınalma Davranışları Üzerine Bir Saha Çalışması: Tüketiciler Kontrolü Yitiriyor mu?* (Erişim Tarihi: 17.12.2008).
- ATKİN Ross (2001). **Alışveriş Merkezlerinde Yeni Akımlar (Yönelimler)**, *Christian Science Monitor*, Sayı 75, Sayfa 16- 20.
- BAUDRİLLARD Jean (1997). **Tüketim Toplumu**, Çev. H.Deliçaylı, F. Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997.
- BAYRAKTAR Nuray (2005). **Alışveriş Merkezlerinin Kentsel-Kamusal Mekan Özellikleri / Ankara Örneği**, G.Ü Fen Bilimleri Dergisi, Sayı:18(2), Sayfa 289-301.
- BEATY Sharon (1994). **A Cross- National- Study of Leisure Activities**, *Journal of Cross-Cultural Psychology*, Sayı:25(3), Sayfa 409- 422.
- Biröl Gaye (2005). **An Alternative Approach for Analysis of Traditional Shopping Spaces and a Case Study on**

- Balkesir**, *Trakya University Journal of Science*, Sayı:6, No 1, Sayfa 63- 75.
- CORDES K. ve İBRAHİM H. (1996). **Applications in Recreation and Leisure for Today and the Future**, Missouri: Mosby- Year Book, Inc.
- CROSS Gary (1987) **Leisure in Historical Perspective, Recreation and Leisure: An Introductory Handbook**. Ed. A. Graefe, and S. Parker. Londra: Venture Publishing Inc., Sayfa 25-29.
- CROZİER Ray (1994). **Manufactured Pleasures: Psychological Responses to Design**, Manchester University Press.
- FRANCIS Mark (1989). **Control as a Dimenson of Public- Space Quality**, *Public Places and Spaces*. Ed. I. Altman ve E. Zube. New York: Plenum Press, Sayfa 147-169.
- HİLLİER Bill (1996). **Space is The Machine**, Cambridge University Press, Cambridge.
- KOSTOF Sapiro (1992). **The City Assembled:The Elements of Urban Form Through History**, Thames and Hudson, Londra.
- KRAUS Richard (1991). **Recreation in Modern Society**, NewYork: Appleton-Centruy-Crofts.
- OLMSTED Adam (1991). **Collecting - Leisure, Investment or Obsession**, *Journal of Social Behavior and Personality*, Sayı: 6(6), Sayfa 287-306.
- REEKİE Gail (1992). **Changes in the Adamless Eden, Lifestyle Shopping**. Ed. Rob Shilds. Londra: Routledge, Sayfa 170-192.
- RİTZER George (2000). **Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- RUSSEL Ruth (1996). **Pastimes: The Context of Contemporary Leisure**, Brown and Benchmark,Dubuque.
- SAYAR Y. SÜER, D. (2001). **Değişen Tüketim Örüntüleri – Alışveriş Mekanları, Arrademento**, sayfa 1-5, Kasım.
- SHİELDS Rob (1992). **Lifesyle Shopping: The Subject of Consumption**, Londra: Routledge.
- STEWART Benjamin (1991). **Dictionary of Concepts in Recreation and Leisure Studies**, *Rural Sociology*, Sayı: 56(3), Sayfa 502-504.
- TOKYAY Vedat (2005). **Çağdaş Alışveriş Merkezlerine Eleştirel Bir Bakış** http://www.oranmimarlik.com.tr/dokuman/alisveris_merkezleri.pdf.
- TORKİLDSEN George (1992). **Leisure and Recreation Management**, Chapman and Hall, Londra.
- UNDERHİLL Paco (2005). **Alışveriş Merkezleri Nereye Kadar?**, Çev. B. Akgönül, Soysal Yayınları, İstanbul.
- VURAL T. ve YÜCEL A. (2006). **Çağımızın Yeni Kamusal Mekanları Olan Alışveriş Merkezlerine Eleştirel Bir Bakış**, *İTÜ Dergisi*, Cilt:5, Sayı: 2, Kısım: 1, Sayfa 97-106
- WHİTE R. ve SUTTON A. (2001). **Social Planning for Mall Redevelopment: An Australian Case-Study**, *Local Environment*, Cilt:6, Sayı:1, Sayfa 65-80.
- WİLİAMSON Janice (1992). **Notes From Storyville North; Circling the Mall, Lifestyle Shopping**. Ed. Rob Shields, Routledge, Londra, Sayfa 216- 230.
- WİLSON John (1987). **The Sociology of Leisure, Recreation and Leisure: An Introductory Handbook**. Ed. A. Graefe and S. Parker, Londra: Venture Publishing, Inc., Sayfa 49-54.

MEHMET ZAHİT BÜYÜKİŞLİYEN VE SOYUT PEYZAJLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

SOME OBSERVATION ON MEHMET ZAHİT BÜYÜKİŞLİYEN AND HIS ABSTRACT LANDSCAPES

Doç. İsmail ATEŞ*

ÖZET

Bu makalede, günümüz Türk resminin en üretken ve deneyci sanatçılarından biri olan Mehmet Zahit Büyükişliyen'in (1946) sanat eğitimi, sanatının temellendiği kaynaklar ve özgün sanat dilinin gelişimi, dönemin sosyal yaşamı bağlamında araştırılmıştır. Sanatçıyla önceki yıllarda, sanatı üzerine yapılmış olan konuşmalar gözden geçirilerek, sanat eleştirmeni ve yazarların, onun sanatı hakkındaki değerlendirme ve yorumları incelenerek, kendisiyle görüşmeler yapılarak, sanatı hakkında çok yönlü bir bakış açısı oluşturulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Zahit Büyükişliyen, Soyut, Soyutlama, Soyut Peyzaj

ABSTRACT

In this article, one of the the most prolific and experimental Turkish artists Zahit Büyükişliyen's (1946) education, the sources which his art is nourished, his thought about and art education and the process of his original art language in context of social life of the period have been researched. Overviewing the conservations which have been made and published in preceding years, the critiques of the art critics and authors and the commentaries about his art, making interviews with him, a versatile feature about his art has been endeavoured.

Keywords : Zahit Büyükişliyen, Abstract, Abstraction, Abstract Landscape

GİRİŞ

Mehmet Zahit Büyükişliyen, bir tür “soyut peyzaj” olarak nitelendirilebilecek, yer yer kaligrafik izler taşıyan; açık-koyu değerlerin ve rengin, yoğun boya hamurunun ve püskürtülmüş veya damlatılmış ince boya tabakalarının bir arada kullanıldığı, zaman zaman kolajın ve fotoğraf öğelerinin transfer tekniğiyle dahil edildiği alışlagelenin dışındaki resimleriyle tanınmaktadır. Büyükişliyen’in soyut peyzajlarında konu edinilen çevre kirliliği, doğal yaşamın yok oluş süreçleri ve buna ilişkin içsel tepkiler, doğa ve teknoloji karşıtlığı sonucunda oluşan gerilim, çarpık kentleşmenin ve sanayileşmenin neden olduğu sıkıntılar gibi “bireyi” kaçınılmaz bir biçimde kuşatan etmenlerdir.

Sanatının Oluşum Süreci

Mehmet Zahit Büyükişliyen, her sanatçının doğasına uygun düşen gereci ve tekniği kendisi için yaratması gerektiğini düşünür. Yaratıcı gücü harekete geçirmenin ilk koşulu budur ona göre. Sanatçı, Gazi Üniversitesi Resim-İş Bölümü’ndeki lisans öğrenciliği yıllarında boya resmin yanı sıra, linobaskı (linoleum block printing), taşbaskı (lithography) ve metalbaskı (engraving) tekniklerinde; figür, mekan ve doğa soyutlamaları gerçekleştirir. Biçim-çizgi-renk-leke-doku ilişkileri gibi temel kompozisyon problemleriyle didişir. 1965 yılında, henüz on dokuz yaşında bir lisans öğrencisiyken; o yıllarda Türkiye’nin en prestijli ve yılda bir kez düzenlenen tek büyük sanat etkinliği olan, “Devlet Resim ve Heykel Sergisi” ne bir yapıtı sergilenmek üzere kabul edilir. Sanatçının bu dönem yapıtları, siyah-beyazın ağırlıklı olduğu, çizginin de belirgin biçimde eşlik ettiği lekeci anlayışta figür-mekan ve peyzaj soyutlamalarıdır.

Büyükişliyen, 1966 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü’nü bitirdikten sonra, 1967 yılında, Konya-Ereğli İvriz Öğretmen Okulu’nda resim öğretmenliğine atanır. Köy Enstitüsü geleneğinin bir devamı olan İvriz Öğretmen Okulu sanatçı için bir dönüm noktası olur. İlk kez Orta Anadolu bozkırını ile yüz yüze gelir. Sanat yaşamı boyunca sıkça ele aldığı “peyzaj soyutlamaları” (Resim 1) bu dönemde başlar. Ağırlıklı olarak yağlıboya, suluboya ve baskı tekniğinde somut ile soyut arasında gidip gelen kompozisyonlar gerçekleştirir. Sanatçının İvriz günlerine dair yazdığı notlardan, bu derin etki anlaşılır:



Resim 1. Zahit Büyükişliyen, İvriz’de Elma Bahçesi, 1968, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 x 193 cm

Kışın kurşuni günler olurdu İvriz’de, boş ve ölü saatler, bu monoton günlerde umutsuzluğa düşerdim. Sanatımın ürün vermesi için düşüncemin nadasa bırakılmış olduğu duygusuna kapılırdım. Özlemlerle doluydum. Sanat kitaplarına bir tür inançsızlık, kıskançlık ve eleştiri duygusuyla bakardım. Başka sanatçıların yaptıklarının benzerini değil bambaşka şeyler yapmam gerektiğini düşünür, gözlerimi yumup dünya dışı renkler canlandırırdım gözümün önünde. Bu sırada pencerenin önünde gün mavilenir sonra kararır. Düşlerimi gerçekleştirecek bir reçete yoktu elimde, çalışmaktan başka. Çok çalışıyor çalışıyordum... İvriz’de ki ilk renkli çalışmaları izlenimci bir etkiyle boyadığımı anımsıyorum. 1969 tarihli “İvriz’de Elma Bahçesi” boya hamurunun yoğunluk kazandığı spatula izlerinin ilk parçalanma işaretlerini verdiği yarı soyut bir çalışmaydı. Bozkır renkleri içinde inatla direnen bir kış bahçesi soyutu (Büyükişliyen’den akt. Ateş 2009: 11).

“İvriz’de Elma Bahçesi” adlı eser, Zahit Büyükişliyen’in ilk soyutlama denemelerinden birisidir. Soyut bir manzara resmini konu edinen bu eser, yatay dikdörtgen bir kompozisyon içine yerleştirilmiştir. Sanatçı bu eserinde kullandığı pastel renklerle dingin ve serin bir sonbahar görüntüsü yaratmıştır. Büyükişliyen, bu yatay kompozisyon içerisine yerleştirdiği ağaç formları ile resme dinamik bir görünüm kazandırırken, beyaza boyadığı yol ve evin çatısı ile de bu hareketliliği dengelemiştir. Eserde turuncu ve yeşil armonisi, siyah ve beyaz alanlarla da desteklenmiştir. Ortada yer alan ufuk çizgisi, kompozisyonu diyagonal bir biçimde ikiye bölmüştür. Eşit olmayan bu sert formlar, ağaçları betimleyen dikey çizgiler ile yumuşatılmıştır. Böylece resim yüzeyinde çok sayıda farklı plan yaratılmıştır.

Büyükişliyen, 1970 yılında memleketi İskenderun’a, İskenderun Lisesi resim öğretmenliğine atanır. 1969, 1970 ve 1971 yıllarında Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde sergilerini gerçekleştirir. Bu sergilerde yer alan resimler ağırlıklı olarak tuval üzerine yağlıboya, gravür, taşbaskı ve ipekbaskı tekniklerinde soyutlamalardır. Sanatçının, 1970’li yılların başındaki sergilerinde yer alan resimler arasında İvriz doğası ve yaşantısına dair soyutlamalar önemli yer tutar; o zamana dair şiirsel bir dille yazdıkları incelendiğinde birçok kompozisyonu zihnimizde canlanır:

İvriz’in doğası çok değişikti. Torosların eteğindeki bu ucu bucağı görünmez bozkır, kışın karla örtülmediği zaman dümdüz bir grilik ve toprak sarısından ibaretti. Yer değiştiren gölgelerle yüklü bu düzlük optik bir yansımanın gizemini taşıyordu. Bir aynanın parlak yüzeyine yansıyan derinlik vadideki yeşilliğin yarattığı karışıklıkla, dikensi karakterdeki çalı bitkileri ve sert görünümlü ağaçların doğasıyla soyutlaşıyordu. Gökyüzü alabildiğine büyük ve başıboş görünüyor, altında geniş, yatay bir boşluk halinde uzanan sabırlı bozkırla aykırı biçimde bütünleşerek dramatik temel elemanlar halinde resimlerimde yer alıyordu. Çocukluğu ve gençliği deniz kenarında ve kumsalda, teknelere yeşillik ve mavilikler içinde geçmiş biri için bozkır çok çarpıcı ve ilginçti. Genişlik yalnızlık ve sonsuzluk duygusu veriyordu bana. Çok az şey vardı burada. Ötesi olmayan bir varoluş. Biçimselliğin sınırlarını zorlayan bir yalnızlık ve duruluk. Sonsuz bir devinimi derinliklerinde saklayan bir değişmezlik duygusu ve bir ressam için her şey. Hızı saatte 80-100 km’ye varan rüzgarlar eserdi İvriz’de. Rüzgarın sesi beni psikolojik olarak

da etkiliyordu. Okul çatısının uçuşunu ağaçların kökünden sökülmesini defalarca izlemiştim. Korkunç bir erozyon vardı. İvriz doğasından yansıyan etkiler az ögeyle resim yapma eğilimine yöneltti beni ve zamanla kaçınılmaz olarak arınmış bir resme ulaştırdı...Resmime soyut bir çizgiye doğru yolu açtım. Resimlerimin en değişmeyen özelliği olduğunu düşündüğüm fırtına öncesi sessizlik ve dinamizm yüklü ürkütücü dinginlik sanırım daha o zamanlarda tuvalerime girdi (Büyükişliyen'den akt. Ateş 2009: 12).

Büyükişliyen, 1971 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nın açtığı "Yurtdışı Doktora ve İhtisas Öğrenimi Sınavı" nı kazandıktan sonra "Kassel Devlet Güzel Sanatlar Akademisi"nde uzmanlık eğitimi görür. Profesör Kausch ve Profesör Hillmann'ın öğrencisi olur. Sanatçı, Kassel Akademisi'nde çalışmaya başladığında, bir anlamda, her şeye sıfırdan başlar. Kentin ve akademinin kozmopolit ve hareketli sanat yaşamından etkilenir. Büyükişliyen, Akademi'nin donanımlı baskiresim atölyelerinde, Herr Herwing'in de yakın dostluğu ve desteğiyle; taşbaskı, gravür, ipekbaskı tekniklerinde ustalaşır, konuları bu dönemde, ağırlıklı olarak, kent soyutlamalarıdır.



Resim 2. Zahit Büyükişliyen, Yurtta Barış, 1981, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 x 50 cm

Büyükişliyen'in Almanya yıllarında, baskiresim ile boyaresim arasında sıcak geçişimler aradığına tanık oluruz. Baskiresmin kendine özgü değerler içerdiği, boyaresmin ise aktarımla çeşilebilecek yanlar taşıdığı farkındadır. "Boyaresimde amaçlanan tazeliği ve diriliği, görsel coşkuyu yitirmeden her iki türü kendi mantık ve yaratım koşulları düzeyinde, bir arada sürdürmek gibi önemli bir sorunun üstesinden nasıl gelebileceği ile ilgili deneyimler yaşar" (Özsezgin, 2006:29). Büyükişliyen'in bu dönem baskiresimlerinde uyguladığı "kolaj" ve "montaj" tekniklerinin getirdiği yeni ve farklı etkiler, sanatına kavramsal bir boyut da katar. Sanatçının Almanya dönemi yapıtlarında dışavurumcu özellikler öne çıkar. Büyükişliyen, 1973 "Göttingen Kunstmarkt", 1975 "Galerie im Knösel, Kassel" ve "Galerie im Flughafen, Frankfurt" ve 1976 Galerie Schneider, Göttingen'de açtığı kişisel sergilerle sanat izleyicisinin karşısına çıkar. Sanatçı, bu yıllardaki yapıtlarında kent silüetleri ve mimari çizimlere de yer verir; geometrik ya da mimari işaretlerle zenginleşen anlatım dili, anlamsal yer değiştirme, kesme, aktarma, yineleme, simge kullanma ve yer yer kolaj kullanmayla bitmemişlik etkisi yaratan çalışmalar ağırlıklıdır.

Büyükişliyen, 1976 yılında "Türkiye'de Kırsal Kesimden Büyük Kente Göç ve Büyük Kentlerin Çevresinde Oluşan Gecekonduların Türk Resminde Algılanması ve Yorumlanması" konulu tezini vererek, Kassel Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirir; Frenchen'de ki (Almanya) Grafik Sanatlar Bienali'ne resimleri kabul edilir. Aynı yıl Türkiye'ye dönüşünde, bir zamanlar öğrenim gördüğü Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'ne öğretmen olarak atanır ve 1984'e kadar bu kurumda çalışır. Bu dönemde, resimlerinde "semiotik işaretler" ve çoğu kez aynı ölçekte, ama farklı renk ve dokuda "skalalar" belirir (Resim 2). Sanatçı, 1981'de ODTÜ'de açtığı sergiye dair bir söyleşide:

Skalalar benim resimlerimde çok boyutlu resim unsurlarıdır; Bazen sorunun açıklanmasında yardımcı bazen de çözüm olabilmekte, bilinen ve bilinmeyen seyirci ile resim arasında bağ olma görevinde yüklenebiliyorlar. İnsan birimi, zaman birimi, olaylar birimi gibi her kare bir fenomen olabiliyor. Yanyana geldiklerinde bir süreci, bir değişim sürecini anlatabiliyorlar (Aral 1982: 41).

Büyükişliyen "Yurtta Barış" adını verdiği bu eseri ile iki farklı anlatım biçimini tuval yüzeyinde birleştirmiştir. Bu eser, soyut geometrik ve organik formları bir araya getirmesiyle düalist bir tavır sergilemektedir. Arka planda bir silüet halinde Ankara Kalesi ve şehir izlenimi görülmektedir. Sanatçı, peyzaj görüntüsünün üzerine soyut geometrik biçimler getirerek hem planları zenginleştirmiş hem de kullandığı organik formla espas etkisini arttırmıştır. Resmin geneline hâkim olan soğuk mavi renk etkisi, yüksek kromalı sıcak renkler ile dengelenmiştir. Katı geometrik formlar, organik formlarla bir arada kullanılarak görsel bir ritim yaratılmıştır. Beyaz bulut kümelerini çağrıştıran formların önünde uçuşan kuşlar ve filizlenen bitki "Barış" temasını da destekler niteliktedir.



Resim 3. Zahit Büyükişliyen, *Ankarada Uzun Süren Bir Kış Mevsiminin Ardından Görsel Notlar*, 1992, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 110 cm

Sanatçının Gazi Dönemi, Türk sanat ortamında tanınmaya başladığı yıllardır. Resimlerindeki “dışavurum”un dozu daha da belirginleşir. Bunun nedenlerinden biri, belki de, yıllarca yaşadığı Almanya ile çalkantılı, yoksul ve 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle sonuçlanacak olan gizli bir iç savaşın yaşandığı Türkiye arasındaki derin uçurumun neden olduğu çelişiklerdir. Bunun yanı sıra, çarpık kentleşme, artan nüfus, işsizlik ve o yıllarda Ankarada hava kirliliğinin ölümlere neden olacak kadar artması sanatçıyı bir yandan derinden kaygılandırırken, diğer yandan da onun sanatına malzeme sağlar. O yıllardaki resminin temel dokusu çevre sorunları etrafında biçimlenir, fakat doğrudan mesaj verme kaygısı gütmeyen, resmini “soyut” düzlemde tasarlar, geliştirir ve izleyicinin sezgisine sunar. 1976, 1979, 1981 ve 1982’de Ankarada kişisel sergiler gerçekleştirir. Büyükişliyen’in 1970’li ve 1980’li yıllarda gerçekleştirdiği kompozisyonlar da ağırlıklı olarak “peyzaj soyutlamaları”dır. Büyükişliyen’in 1982’de Vakko Sanat Galerisi’nde açtığı sergide kaligrafik öğeler dikkat çeker. Sanatçının bu dönem yapıtlarına ilişkin, Adnan Turani, Boyut Sanat Dergisi’ne:

Zahit’in resimleri bizim resim yaşamımızda değişik bir hava yaratmaktadır. Özellikle son zamanlardaki resimlerine doğasal görüntüleri yabancılaştırarak soyutlaştırması onun öne çıkan yeni bir özelliği olarak saptanabilir. Gök ve prusya mavisi karışımını yer yer tuşsal bir dirilikte ve atmosferik bir izlenim halinde tuvale koyması onun hem hacimsel hem strüktürel öğeleri

nasıl benimsediğini ortaya koymaktadır. Ayrıca sulandırılmış ince bir boya ile saptadığı yazısal notların taze etkisi kanımca onu yeni bir resme yöneltmektedir. Buradan onun bir renk aydınlanmasına gideceğini, hatta bunun belirmeye başladığını saptamak zor değildir (Turani 1982: 25).saptamasında bulunur.

Büyükışliyen'in 1988 ve 1989 yıllarına ait "soyut" kompozisyonları fotoğrafın, serigrafinin ve kolajın olanaklarından yararlanarak yaptığı müdahaleler sonucunda, teknik açıdan, yeni bir döneme işaret eder. Bu karışık teknik çalışmalarında, doldurulmuş kare ve dikdörtgenlerin tekrarıyla sağlanan devinim, hem grafiksel olarak hem de genel algılama sürecinde çarpıcı bir etki yaratmaya başlar. Yoğun olarak kullandığı kroması yüksek parlak kırmızılar sanatçıya göre "yaşanmış ile yaşanacak olan arasındaki bağlantıyı sağlama görevi" üstleniyordu. Kırmızının egemenliğinde gökyüzünün gün ışığına dönmüş beyazlığı; taze çimen yeşili, kırmızı ve siyahla vurgulanmış gölgelerin belirginliği; Yatay ve dikey çizgiler ve birbirini kesen kare alanlar ürkütücü bir atmosfer oluşturuyordu. Çernobil Nükleer Santrali'ndeki patlama ve radyasyon bulutları o sıralar sanatçıyı çok etkilemişti. Hiroşima'ya değin uzanan göndermeler resimlerinde kavram ve "soyut plastik görüntü" olarak uzun süre yer alır.

Sanatçı, 1990'lı yılların başlarında çalkantılı bir dönem geçirir. Bir süre Almanya ve İngiltere'de çalışır, müze, galeri ve sanat kurumlarında araştırmalar yapar. Bu geçiş döneminin izleri resimlerine ve günncesine yansır:

1992'de yeniden kendi 'ben'ime döndüm, yalnızlık beni belli dönemlerde karmaşadan koryan bir liman, kendi içime eğilme fırsatı bulduğum bir sığınaktı, varoluşumun bütünlüğünü duymaya gereksindiğim ara zamanlarda durup dinlendiğim bir yerdi. Ama yine de yüreğimde Proust'unkine benzer bir hüznü duymuyor değildim. Kendimi içi boşaltılmış bir ağaç kovuğuna ya da boş bir nöbetçi kulubesine benzettiğim anlar vardı. Hala umutlar, tasarılar, özlemler taşıyordum. Hala içimde yaşamımı romantik bir coşkuyla anlamlandırma, acı da çeksem tutkuyu derinden yaşama fırsatı arar gibiydim (Büyükışliyen'den akt. Ateş 2009: 18).

Büyükışliyen'in 1992 tarihli "Ankara'da Uzun Süren Bir Kış Mevsiminin Ardından Görsel Notlar" (Resim 3) adlı eseri, yukarıdaki duygulu metnin resimsel öğelerle ifadesi gibidir. Önceki resimlerin özelliklerini içermesine karşın, insanı derinden kavrayan bir hüznü taşır bu resim. Sanatçı, eserine verdiği isimle somut bir görüntüyü çağırırsa da, eser soyut bir resimdir. Buradan yola çıkarak resimde kullanılan formlar, bir kış mevsimi süresince değişen kent görüntüsünü betimleyen bir süreci ifade etmektedir. Zahit Büyükışliyen'in eserlerinde, sıklıkla kullandığı espas anlayışı ve orantılı bir şekilde ayırdığı renk alanları, bu eserinde de karşımıza çıkmaktadır. Resmin geneline siyah ve beyaz renkler hâkimdir ancak Büyükışliyen son derece hesaplı bir şekilde yüzeye dağıttığı sıcak ve soğuk ton değerleri ile çok renkli bir resim etkisi yakalamıştır. Geniş renk yüzeyleri içerisinde kullandığı çizgisel üslubunu, geometrik formlarla desteklemiş ve dinamik bir görüntü yaratmıştır. Sanatçının, 1995-1997 yılları arasındaki soyut kompozisyonlarında ve peyzaj soyutlamalarının çoğunda bu duygusallık ve şiirsellik hissedilir.

Büyükışliyen, 1997 yılında, uzun yıllar emek verdiği Hacettepe Üniversitesi'nden ve Ankara'dan ayrılarak, yeni görevi nedeniyle İstanbul'a yerleşir, Yeditepe Üniversitesi Güzel Sa-

natlar Fakültesi Plastik Sanatlar Bölümü'nde, öğretim üyesi ve yönetici olarak çalışmaya başlar. Önceden bazı dostlukları olmasına karşın, İstanbul onun için yeni bir çevredir. Yeni bir atmosfer, yeni dostluklar ve yeni ilişkiler kuşkusuz sanatını olumlu yönde etkiler. Örneğin, derinlik imajını, 1999 tarihli bir dizi resminde, toprak (yer) ve gökyüzü (mavi boşluk) arasında kurduğu anlamlı ilişki bağlamında değerlendirir. Geriye doğru uzanan peyzajın gözde uyandırabileceği derinlik etkisini, dikey olarak yerleştirilmiş “bant şeritleri”yle dengelerken, kompozisyonun üst kısmını kapsayan gökyüzü boşluğunu da herhangi bir yoruma yer vermeyecek biçimde boş bırakır. Kaya Özsezgin'e göre sanatçı: “manzaranın şematik değerlerini dışladığı ve izleyiciyi örneğin insansız bir gezegenle karşı karşıya bıraktığı gibi, onun belleğine işlemiş olan manzara kavramına, çağdaş estetik düzeyinde yeniden yaklaşmak gerektiğine yönelik yeni bir ufuk açmış olur” (Özsezgin, 2006: 57).

SONUÇ

Mehmet Zahit Büyükişliyen'in soyut peyzajları; malzeme kullanımı ve konu seçimi bakımından, bilinen resim yapma yöntemlerine bağlı kalınmadan, teknolojinin sunmuş olduğu olanaklardan olabildiğince yararlanılarak gerçekleştirilen ve insanın temel güdülerine hitap eden “soyutlamaları” belirgin bir biçimde günümüz estetiğinin izlerini taşımaktadır. Dünyanın hiçbir yerindeki insanın kayıtsız kalamayacağı; doğanın ve doğal yaşamın deformasyonu, nükleer tehlike, çarpık kentleşme ve sanayileşmenin neden olduğu sıkıntılar, sanatçının ödünsüz araştırmaları sonucunda oluşturduğu özgün eserlerine yansımaktadır.

Sanatçının, son birkaç yıldan (2006'dan itibaren) yapmış olduğu çalışmalara yeni nesne görüntüleri dahil olur; gölgeleri mekana vuran renkli taş dizilerinin sıra oluşturacak biçimde yan yana getirilmesiyle sağlanan görsellik (Resim 4), sanatçının önceki çalışmalarına oranla daha net formlar içermeleri bakımından lekeci anlayışa alternatif oluşturan bir yenilik olarak karşılanır. Zahit Büyükişliyen bu dönemde, geçmiş yıllarda yaptığı soyut kompozisyonlara oranla daha yalın bir üsluba yönelmiştir. Sanatçı “Soyuttan Taşlara, Taşlardan Soyuta” adlı bu resminde eserin isminden de anlaşılacağı üzere, bir doğa formuna bağlı kalarak soyut görsel notlar almıştır. Kare bir tuvale yapılmış olan bu resim, kompozisyonun alt bölümünde kullanılan ince uzun yatay çizgilerle planlara bölünmüştür. Bu statik ve katı görüntü serbest fırça darbeleriyle hareketlendirilmiştir. Görüntünün geneline sıcak renkler hâkim olmasına karşın, renklerin kromasından dolayı soğuk bir resim etkisi yakalanmıştır. Bu da Büyükişliyen'in renk tercihinden kaynaklanmaktadır. İlk bakışta bir yüzey resmi olarak algılansa da, bu resim Büyükişliyen'in titizlikle yerleştiği formlardan dolayı çok planlı algılanmaktadır. Büyükişliyen, bu çıkışıyla kendi kuşağından sanatçılar arasında deneyciliğiyle dikkat çeker. Doğa gerçekliğinden soyutlanmış tekil görünümüyle taş nesnesinin üç boyutlu ve heykelsi özelliği, soyut kompozisyonun genel atmosferini kuvvetlendirir.



Resim 4. Zahit Büyükişliyen, *Soyuttan Taşlara, Taşlardan Soyuta*, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54 x 56 cm

Büyükişliyen'in 2008 yılında gerçekleştirdiği ve "taş formu" gibi alışılmadık öğelerle zenginleş-tirdiği yeni soyut peyzajları ve "Aspat Resimleri"ne dair, güncesine düştüğü bir cümle, onun tüm sanat serüvenini özetler; "Resmimdeki biçimsel ve içeriksel ikilemi, ufuk çizgisinde nefes alış ve nefes veriş gibi yaşamın iki olgusunu birleştirmek istedim. Üstü sonsuzluk ve berraklık, altta ise varlığın ve yokluğun girift dokusu" (Büyükişliyen'den akt. Ateş 2009: 19).

KAYNAKÇA

ATEŞ İsmail (Aralık:2009). *Zahit Büyükişliyen - Dönemlerden Bir Seçki, Kişisel Sergi Kataloğu*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, Sayfa: 11-19

ÖZSEZGİN Kaya (2006). *Zahit Büyükişliyen Sanatta 40 Yıl*, İMGS Sanat Yayınları: İstanbul.

ARAL İnci (Haziran:1982). *Zahit Büyükişliyen*, *Gösteri Sanat Dergisi*, Sayı:19, Hürriyet Yayıncılık, İstanbul, Sayfa:41

TURANİ Adnan (Kasım:1982). *Zahit Büyükişliyen'in Resmi Hakkında*, *Yeni Boyut Sanat Dergisi*, Sayı:1/7, Torunoğlu Yayıncılık, Ankara, Sayfa:24

ALVAR AALTO: VILLA MAIREA İÇ MEKAN ANALİZİ

ALVAR AALTO: VILLA MAIREA'S INTERIOR DESIGN ANALYSIS

Yrd. Doç. Nur Ayalp*

ÖZET

Alvar Aalto, mimarlık tarihinde özgün tasarımlarıyla kendine yer edinmiş mimarlardan biridir. Bu çalışma kapsamında, öncelikli olarak Alto'nun mesleki kimliği irdelenecektir. Bu irdelemede Alto'nun çalışmaları Modernizm döneminde yapılan diğer mimarlar ve eserleri ile karşılaştırılacaktır. Karşılaştırmanın sonucunda Alto'nun özgün tasarımcı kimliğini oluşturan unsurlar ortaya konacaktır. İkinci bölüme gelindiğinde Alto'nun yapıtlarından biri olan Villa Mairea'nın kütleli ve mekansal analizleri yapılacaktır. Bu bölümde amaç Alvar Aalto'nun yapıya yaklaşımlarını detaylı bir şekilde ortaya koymaktır. Bu çalışmanın günümüzde tasarım alanında eserler veren kişilere bir örnek teşkil etmesi amaçlanmıştır

Anahtar Sözcükler: Alvar Aalto, Villa Mairea, İç Mekan Analizi

ABSTRACT

Alvar Aalto, with his unique designs, is one of the greatest architect in the field of architectural history. Firstly, this study analyses the professional profile of Alvar Aalto. During this analysis, the study aims to discuss the Alto's work with in the era of Modernism Period. The analysis resulted with the definition of architectural elements that identified the Alto's works. In the last part of the study the Villa Mairea, one of the house project of Alto, is introduced. Villa Mairea project is analyzed both with its exterior and interior formation. The study is deeply focused on the Aalto's approach to the interior of the building. The main aim of this study is to set the Alto's work as an example for contemporary designers.

Keywords: Alvar Aalto, Villa Mairea, Interior Design Analysis.

* TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü. E-mail: nayalp@etu.edu.tr.

GİRİŞ:

Alvar Aalto (1898-1976) Hakkında Genel Bilgi

Alvar Aalto, modernizm döneminde iç mekan tasarımları ile en özgün, eserler vermiş ustalardan biridir. Avlar Aalto yaptığı mimari projelerin hayat bulmasında, donatıları tasarladı, malzemeleri seçti, aydınlatma prensiplerini belirledi. Kısacası mimar yapıtlarında iç mekanlara ait bütün unsurları kendisi tasarladı. Bu çalışma kapsamında mimarın mesleki kimliği aktarıldıktan sonra detaylı olarak iç mekan yaklaşımları irdelenecektir. Bu bağlamda, Villa Mairea'nın iç mekan tasarımı analiz edilecektir. Bu amaç doğrultusunda, yapılan çalışma Aalto'nun mesleki kimliğini biçimlendiren unsurları ortaya koyacaktır. Böylelikle iç mekanın analizinde bu unsurların yeri irdelenebilecektir.

Modernizm döneminin öncü mimarlarından olan Alvar Aalto, 3 Mayıs 1898'de Kuortane, Finlandiya'da doğdu. Mimarlık eğitimini 1921'de Helsinki Politeknik'de tamamladı, 1923'de bürosunu açtı. Aalto ilk ofisini "The Alvar Aalto Office for Architecture and Monumental Art (Pallasma, 1998) olarak isimlendirdi. Finli tasarımcı mesleki hayatı boyunca, mimarlık ve şehir planlamacılığında mobilya ölçeğine kadar birçok farklı alanda ürün verdi. Bu çalışmalarının dışında, mesleğinin ilk dönemlerinde, dergilere logo tasarladı, karikatürler çizdi, makaleler yazdı, kitap kapakları ve takılar tasarladı, posterler hazırladı (Reed, 1998:29).

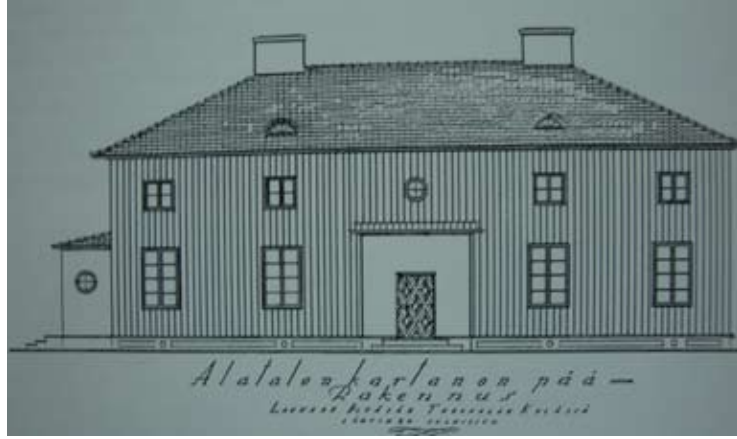


Resim 1. Alvar Aalto Logo ve Poster Tasarımı (Schildt, 1991)



Resim 2. Alvar Aalto Ürün Tasarımları (Schildt, 1991)

Alto'nun ilk mimari eserleri kültürünün klasik etkilerini taşımaktaydı. Bu eserler İskandinav Klasisizmi olarak nitelendirilmekteydi. 1920'lerin başına kadar gelen bu dönemde Aalto'nun çalışmaları sıklıkla konut tasarımı ve tarihi binaların tadilatı olmuştur. (Bakınız, Resim 3, 4). 1920'lerin sonuna gelindiğinde Avrupa'da yayılmaya başlayan modernizm hareketleri, Aalto'nun çalışmalarında etkisini göstermeye başlamıştı. 1929'da Le Corbusier'in Paris'deki stüdyosunu ziyaret etti. Le Corbusier'in konut üzerine yaptığı çalışmaları inceledi. Fonksiyonu ön plana alan bu yaklaşımlardan etkilendi; ancak Aalto modernizmin ilk dönemlerinde biçimlenen, bezemeden uzak, yalnız işlevin getirdiği estetikten farklı eserler verdi.



Resim 3. Alvar Aalto İlk Dönem Çalışmaları 1 (Schildt, 1991)



Resim 4. Alvar Aalto İlk Dönem Çalışmaları 2 (Schildt, 1991)

Alvar Aalto'nun adı, 1950'lere gelindiğinde, Modernizmin en vurgulu yapılarının sunulduğu bir dönemde, Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Louis Kahn, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Richard Neutra ve Marcel Breuer ile birlikte anılmaya başlandı. Dönemin mimarları için, mekan tasarımında, teknoloji kültürünün getirdiği yenilikleri çıkış noktası almak temeldi. Bu dönemin mimari üslubunu tanımlayıcı ürünler veren öncül mimarlardan Le Corbusier, mekan ve insan etkileşimini yeniden yapılandırma yolundaki adımlarında, makine ürününü temel esin kaynağı olarak ele alıyordu. Çalışmalarında en önde gelen vurgu makine gibi rasyonel ve fonksiyonel bir esere ulaşmaktı. Mekan üretiminde kavram kurgusu insandan çok, onun ürettiği makine olmuştu.

Bu modernist yaklaşım kendini mekan oluşumunda, bezemeden uzak, temel geometrik formların deformasyona uğramadan saf halleriyle kullanılmasında göstermekteydi. Başka bir deyişle, mekanlar kendilerini hiç bir tarihsel öğeden esin almayan sade bir şekilde ifade etmişti.

Alvar Aalto'nun eserlerinde ise bu yaklaşımların dışında bir estetik anlayış görülmektedir. Aalto'ya göre yapı, makineden çok insanı içinde barındıran doğadan etkiler taşınmalıydı. Alto o dönemde de “atalarımız halen bizim ustalarımızdır” sözleriyle klasik dönem mimarisine ne denli önem verdiğini belirtmiştir. (Weston, 1996:18). Alto tasarımlarında, çağdaşlığa ulaşmak adına tek bir yol, tek bir yöntem denememiştir.

Öncelikle, Alto tasarladığı binaları çevresinde var olan doku ile birlikte ele almıştır. Bu yaklaşımının yanı sıra, yapıtları yerel mimarinin özelliklerini, modern mimarinin biçimlerini, klasik dönemlerin etkilerini ve farklı kültürlerin esinlerini de barındırmaktaydı. Alto'nun birçok yapıtında bu çeşitliliği görmekteyiz. Alto, ileriki bölümlerde detaylı olarak incelenecek olan Villa Mairea projesinde de hem doğadan, hem yerel mimariden, hem de farklı kültürlerden esinler taşımaktadır. Bu çeşitlilik yaklaşımı Aalto'nun yapıtlarına zenginlik kazandırmıştır. Böylelikle, içinde bulunduğu dönemin bezemeden uzak, işlevin getirdiği anlam dışında biçimsel anlam katmanları barındırmayan mekanlarından farklılaşmıştır. Modernizmin sade yapıtlarının yanında Aalto'nun yapıtları karmaşık bir biçimlenme kurgusunun eseridir. Reed'e göre Aalto'nun yapıtları birçok farklı zıtlığı bir arada barındırmaktadır. Bu zıtlıkları şu şekilde sıralandırmıştır;

Doğa ve kültür

Tarih ve modern

Toplumsal ve kişisel

Gelenek ve inovasyon

Standart ve çeşitlilik

Üniversal ve yerel

Entelektüel ve duygusal

Rasyonel ve sezgisel (Reed, 1998:21)

Modernizm ürünü mekanlar ile Aalto'nun tasarladığı mekanların farkı anlam boyutunda da ortaya çıkmaktadır. Alto mekanı sadece işlevsel ihtiyaçlar doğrultusunda tasarlamaz, kullandığı metaforlarla, o mekana farklı anlamlar da yükler. Aalto'nun bu anlam katmanları genellikle kendi ülkesinin kültürü ve bu ülkede var olan fiziksel biçimlerden oluşur. Başka bir deyişle, Aalto için ülkesinin geleneksel değerleri eserinin biçimlenişinde temel çıkış noktalarını oluşturur. Bu düşüncesini şu sözleri ile ortaya koyar “Makine değil fakat doğa mimarlık için en önemli modeldir” (Kortan, 1998:99). Bu nedenden dolayıdır ki, Aalto'nun bu geleneklerine ve doğaya sahip çıkan tavrı, eserlerinin Modernizmin humanistik eserleri olarak tanımlanmasına sebebiyet vermiştir. Weston (1992) Aalto'yu anlattığı kitabında onu modernizmin insancıl yüzü olarak nitelendirir.



Resim 5. Alvar Aalto Evi, Muuratsalo (Dunster, 1978)

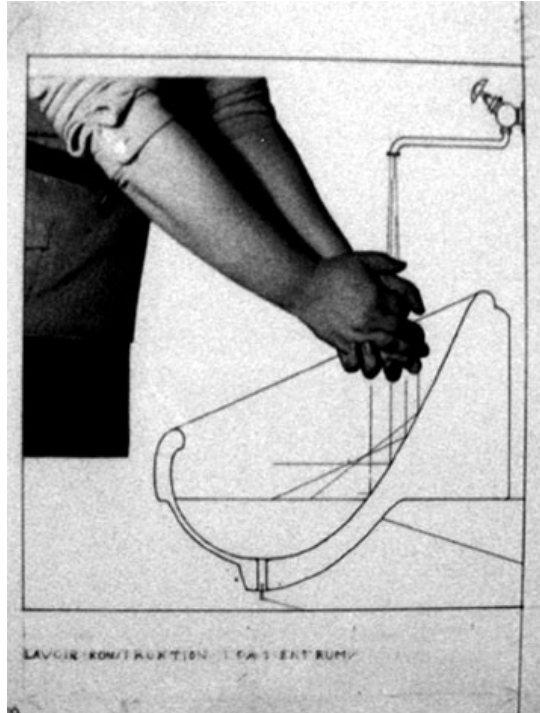
Özellikle sanatçının en bilinen yapıtlarından biri olan Pamilio Senatoryumu'nda bu yaklaşımları kolaylıkla algılanmaktadır. Yapının, kullanıcı ve fonksiyon arasında kurduğu detaylı ilişkide ne denli hassas olduğu bu durumu gösteren iyi bir örnektir. Mimar bu yapıda da, detayların tamamını kendisi tasarlamıştır. Aalto projenin şekillenmesinde hastaları iyileştirme amacı ile yola çıkarak birçok detayı tek tek tasarlamıştır. Bu detaylara örnek vermek gerekirse, Aalto odalardaki pencereleri hastanın yattığı açıdan çevreyi görebileceği şekilde tasarlamıştır; odada yer alan lavaboları su sesini en az yayacak şekilde biçimlendirmiştir; ısıtmayı hastaların ayak kısımlarına yerleştirmiştir; hastanenin ana merdivenlerinde ve koridorlarında kullandığı sarı renkte ise hastaneye sıcak bir görüntü vermeyi amaçladığını belirtmiştir. (Dunster, 1978).



Resim 6. Pamilio Senatoryumu Dış Mekan Görüntüleri (Dunster, 1978)



Resim 7. Pamilyo Sanatoryumu Merdivenler (Dunster, 1978)



Resim 8. Pamilyo Sanatoryumu İçin Tasarlanan Lavobolar
(2011, www.designboom.com/history/aalto)



Resim 9. Pamilyo Sanatoryumu Giriş Avlusu (Dunster, 1978)



Resim 10. Pamilyo Sanatoryumu Hasta Odası (2011, www.designboom.com/history/aalto)



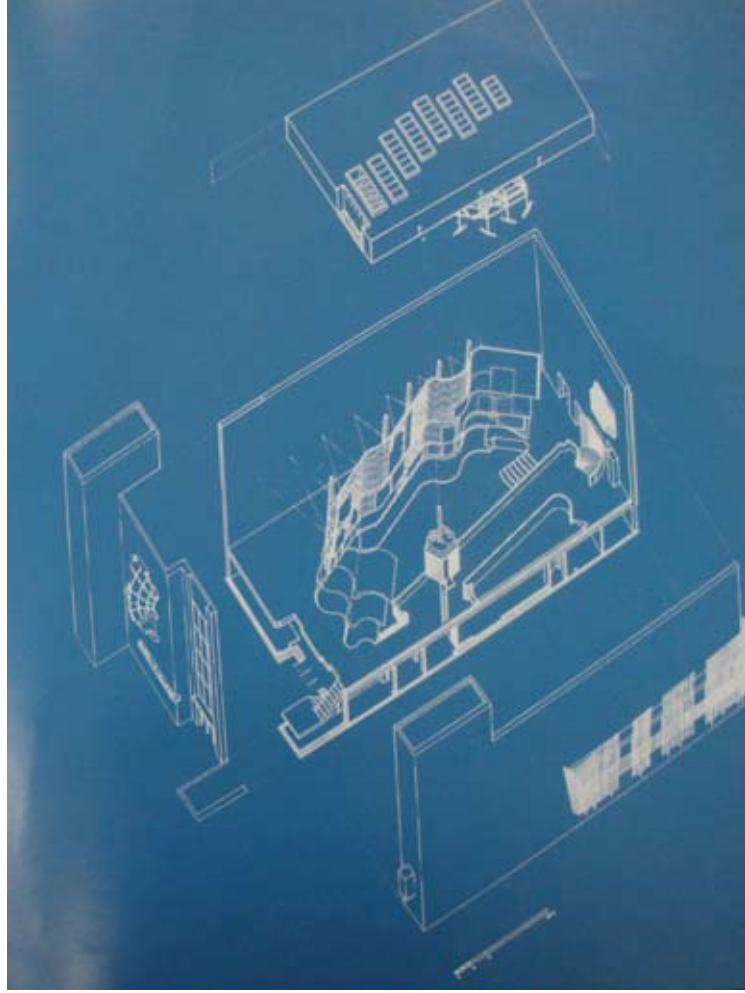
Resim 11. Pamilio Sandalyesi (Schildt, 1991)

Aalto'nun bu hastane için tasarladığı sandalyeler daha sonra Pamilio sandalyesi olarak isimlendirilmiş ve bir çok farklı mekanda kullanılmıştır (Bakınız Resim 11). Aalto'nun renk tercihlerinden mobilyaların tasarlanmasına kadar hem estetik, hem de işlevsel ihtiyaçları bir arada değerlendirdiği görülmektedir. Daha önce de belirtildiği üzere, Aalto bu yapıtında estetik değerler ve işleve ait gereksinimleri bir arada değerlendirerek kullanıcının yüksek derecede tatminini amaçlamıştır. Reeds Aalto'nun bu eserini yirminci yüzyılın mimari başyapıtlarının arasında “destansı” bir başyapıt olarak nitelendirmiştir (Reed, 1998:29).

Bu bağlamda, Aalto'nun dönemin mimari yaklaşımlarından uzaklaştığı görülmektedir. Alto dönemin modernist anlayışını bir konuşmasında şu sözleri ile kritik etmiştir. “modern mimarlığın ürünlerinde rasyonelleşmiş teknikleri abartılırken insan fonksiyonları yeterli derecede vurgulanmamıştır”. Göran Schildt (1999) Aalto'yu modernizmin gizli düşmanı olarak nitelendirir. Modernist yaklaşımlar, Aalto'nun eserlerinin bazı bölümlerinde yardımcı elemanlar olarak kullanılmaktan öteye gitmemiştir. Alto yapıtlarının vurgusunu, aslında tek bir noktanın yanı sıra, birçok farklı yaklaşımın sentezindedir. Alto doğadan aldığı metaforları yorumlarken modern tekniklerden yardım almıştır. Zaman zaman da, modernizmin ortaya koyduğu rasyonel tekniklerden metaforlarını hayata geçirmek için faydalanmıştır.

Özellikle orman temasını kullandığı eserlerinde düşey taşıyıcı elemanları ağaç gövdesini andıran bir biçimde kullanmıştır. Kolon giriş sistemini bezemeden uzak kendi halinde kullanan modernist ürünlere karşıt olarak, Aalto bu kolonların sayısını arttırıp, eserlerinde ormandaki düşey vurguyu yakalamıştır. Böylelikle, Aalto taşıyıcı elemana işlevinin dışında bir anlam katmanı daha eklemiştir. Özellikle New York'da yapılan Finlandiya Pavilyonunda hem düşey elemanları kullanmış, hem de bu ahsap düşey elemanları kavisli bir yüzeyde birleştirmiştir. Aalto'ya göre yarattığı bu tek yüzeyde, malzeme ve form yardımıyla kendi kültürünün ruhunu

yansıtmıştır (Weston, 1996). Daha sonraları bu kavisli formu tasarladığı objelerde de kullanmıştır. Aalto'ya göre, doğa özgürlüğün bir sembolüdür. Kortan'a (1998) göre de Aalto nun bu ülkesinin geleneklerine, bölgesel değerlerine; iklime, doğasına sahip özgün sentezlerini barındıran yapıları, mimarını da tanımlar; yapı "ben Aalto'nun eseriyim" der.



Resim 12. New York'da Dünya Fuarı, Finlandiya Pavyonu (Schildt, 1991)

Yukarıda aktarılanlara dayanarak, Aalto'nun eserlerinin kendini geleneksel, doğal malzemenin kullanımında, doğadan esinlenen özgün formların kullanımında ve bunların yenilikçi bir üslupla bir araya gelişinde gösterdiği söylenebilir. Aalto'yu var olduğu dönemde, kendi özgün yaklaşımlarını biçimlendiren bir tasarımcı olarak değerlendirmek doğru olacaktır. Aalto ayrıca bu dönemde ülkesinin özgün değerlerini uluslararası düzeyde tanıtan önemli bir elçi de olmuştur. Mimarın eserleri, halen günümüzde tasarımın farklı alanlarında çalışanlara örnek teşkil etmektedir. Tasarımcının mimari kimliği üzerinden aktarılan bu bilgilerin ışığında, bir sonraki bölümde, tasarladığı bir villanın iç mekan biçimlenme analizi yapılacaktır.

Mimarın en önde gelen yapıları şunlardır:



Resim 13. Paimio Sanatoryumu, Helsinki Yakınları 1929-33 (Dunster, 1978)



Resim 14. Villa Mairea, Finlandiya, 1938-41 (Western,1992)



Resim 15. Massachusetts Institute of Technology, ABD'de Yurt Binası 1947-48, (Schildt, 1994)



Resim 16. Alvar Aalto Evi, Muuratsalo, Finlandiya 1953, (Dunster, 1978)



Resim 17. Belediye Kompleksi, Saynatsalo, Finlandiya 1949-52, (Schildt, 1994)



Resim 18. Neue Vahr Katlı Konutlar, Bremen, 1962 (Schildt, 1994)

Villa Mairea (1938-1941) Hakkında Genel Bilgi

Villa Mairea, Alvar Aalto tarafından Harry ve Mairea Gullichsen için tasarlanmış bir konut yapısıdır. Kereste fabrikasına sahip olan Harry ve Mairea Gullichsen bir dönem Aalto'nun mobilyalarının üretildiği ve pazarlandığı Artek firması ile çalışmıştır. Ev sahibesi, Mairea Gullichsen, 1920 lerde Paris'de resim çalışmalarında bulunmuş, bir ressamdır.

Aalto bu dönemde konut yapıları üzerine birçok çalışmada yapmıştır. Daha önce de belirtildiği üzere, Paris'de Le Corbusier'in konut çalışmalarını incelemiştir. Ayrıca, kendi kültürünün konut yapılarına dair birçok çalışması da mevcuttur. Kısacası, Villa Mairea, Aalto'nun konut konusunda birçok farklı deneyim edindikten sonra tasarladığı bir yapıdır. Bunun yanı sıra, kullanıcının istekleri, yapının oluşumunda en az Aalto'nun estetik yaklaşımları kadar etkin olmuştur. Mairea Gullichsen, Aalto'dan villanın "Finlandiyalı, fakat bugünün ruhunu taşıyan" bir yapı olmasını istemiştir. (Richard, 1992). Bu yaklaşım doğrultusunda Aalto yapıyı tasarlarken çıkış noktası olarak hem kendi kültürünü, hem de modernist yaklaşımları değerlendirmiştir. Yapmış olduğu birçok eskiz çalışmasında bu yaklaşımlarını algılamak mümkündür. Aalto'nun bu yapısında da çeşitlilik ön plandadır. Daha önce de belirtildiği üzere, Aalto'nun yapıtlarını tek bir döneme, tek bir yaklaşıma sığdırmak mümkün değildir.



Resim 19. Aito'nun Villa Mairea Eskizleri (Weston, 1992)

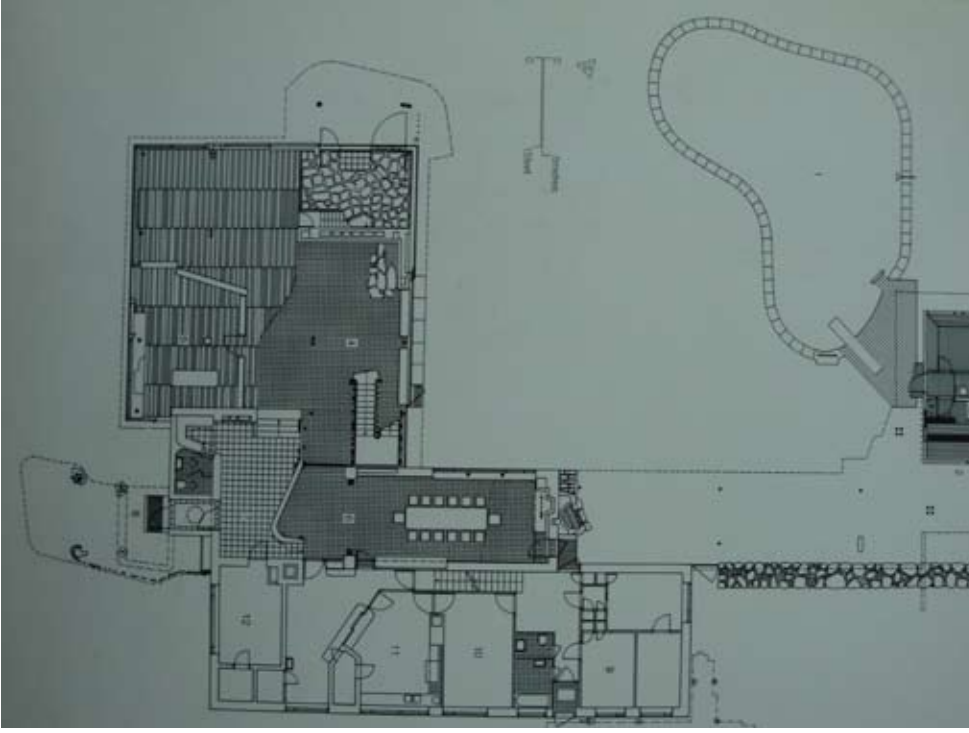


Resim 20. Aito'nun Villa Mairea Eskizleri (2011, www.designboom.com/history/aalto)

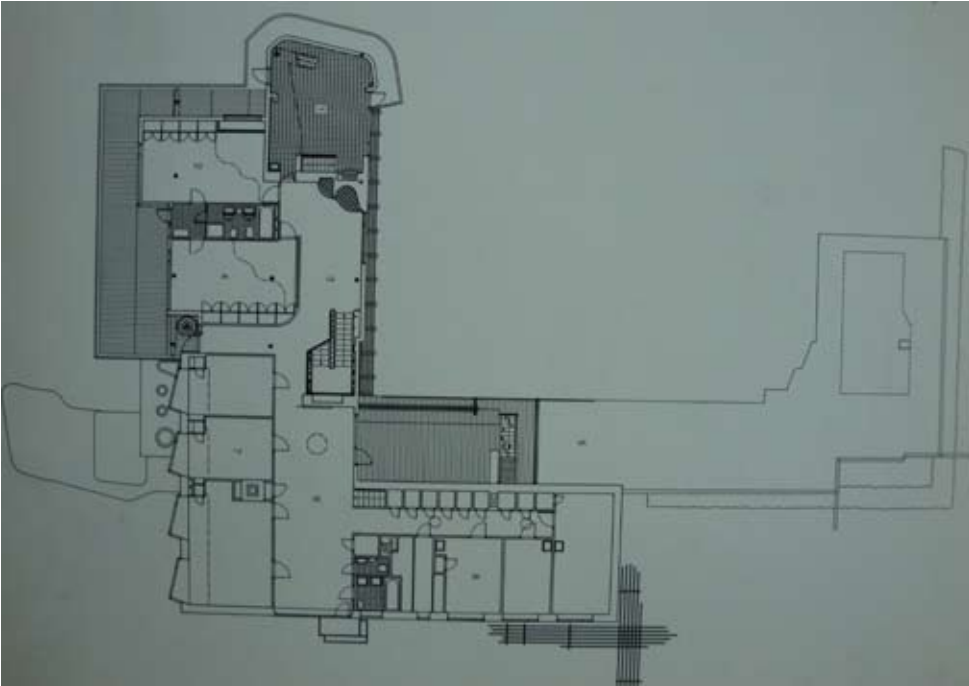
Yapının geneline bakıldığında bu çeşitliliğin getirdiği zenginlik bir çok farklı mekanda kendini göstermektedir. Örnek olarak, yapının dış cephesinde vurgulu bir anlatım yakalayan Bayan Mairea'nın çalışma stüdyosu gösterilebilir. Stüdyo Aalto'nun daha önce de yapılarında kullandığı dalga formundan etkilenmiştir. 1937'de Paris Dünya fuarı için yaptığı ödüllü eserinde kullandığı ahşap çubukların bir araya gelmesinden oluşan ve Aalto'nun bakış açısı ile özgürlüğü sembolize eden dalga formu, Bayan Mairea'nın resim stüdyosunun formunu oluşturmuştur. Aşağıda yer alana planlardan da algılanacağı üzere bu kütle konumu ve biçimiyle yapının geneline ayrılmıştır.

Ayrıca yapının işlev şemasının temelinde yatan L şeklini ise Aalto'nun kendisi için tasarladığı Munkkiniemi'de ki villasında da kullanmıştır. Bu L plan şemasında amaç zemin katta servis ve sosyal alanı birbirinden ayırma; 1. katta ise konukların ve ev sahiplerinin yaşama alanlarını birbirinden ayırmak olmuştur. Bir başka deyişle, kullanılan form, fonksiyonları ayırıştırma amaçlıdır. (Bakınız,

şekil 1, 2). Ayrıca, bu yerleşim şekli geleneksel İskandinav evlerinde de kullanılan bir planlama şeklidir. Yine, Aalto'nun geleneksel biçimlere ne derecede önem verdiği görülmektedir.



Şekil 1. Zemin Kat Planı (Weston, 1992)



Şekil 2. 1. Kat Planı (Weston, 1992) Şekil 3. Yerleşim Planı (Weston, 1992)

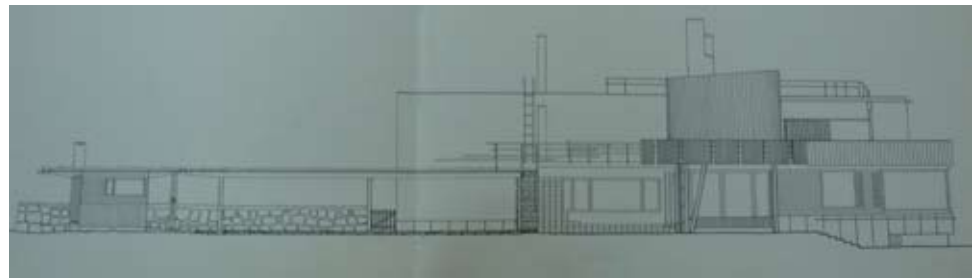
İç mekan oluşumunda ise Bayan Mairea'nın modern sanata olan ilgisinden yola çıkmıştır. Aalto iç mekanda Cezanne'in yapıtlarından referanslar alarak tasarımını oluşturmuştur. Ayrıca, Aalto'nun tasarım üslubu yapıda kendini geleneksel, yöresel malzemelerin kullanımında da göstermektedir. Yapı yine mimarın diğer yapıtlarında da kendini gösteren özelliklerden olan geleneksel ve modernin bir sentezidir.

Kortana (1998) göre Villa Mairea, Aalto'nun mimari kimliği ile özdeşleşen bir yapıdır. Kortan bu düşüncesini şu sözleri ile ifade etmiştir: Le Corbusier konu olunca; O'nun ideallerini, amaçlarını Villa Savoye (1928-31); Ludwig Mies van der Rohe'ninkileri Tugendhat Evi (1928-30); Frank Lloyd Wright'inkileri Kaufman-Şelale Evi (1935-36); Richard Neutra'nın Lovell Evi (1927-29); Gerrit Rietveld in Schröder Evi (1923-24) vb. anlatıyorsa, Alvar Aalto'nunkileri de Mairea Villasında (1938-41) bulabiliriz (1998:99).

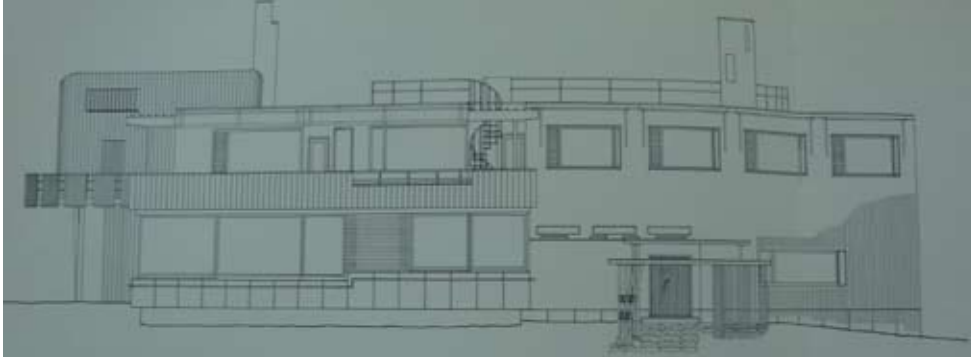
Villa Maria, Biçimlenme Analizi

Kütlesel Biçimlenme Analizi

Villa Mairea'nın kütleli biçimlenmesinde ilk göze çarpan dinamik bir denge arayışıdır. Bu dinamik denge arayışı farklı tasarım elemanlarının farklı biçimlerde bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Yapının güney batı cephesinde algılanan kuvvetli bir yatay çizgisellik yapının genel görüntüsüne hakimdir. Aşağıda yer alan görünüşlerde algılandığı üzere, özellikle 1. Katta bulunan balkon, cepheye kuvvetli bir çizgisellikle yatay bir vurgu kazandırmıştır. Bu yatay vurgu, balkon korkuluklarında da devamlılık göstermektedir. Malzeme, dolayısı ile renk kullanımında yaratılan farklılıklarda bu yatay vurguya hareketli bir denge kazandırılmıştır. Bu dengeye aşşabın doğasında var olan dokunun ve desenin de getirdiği farklılıklar katkıda bulunmaktadır.



Şekil 4. Güney Batı Cephesi (Weston, 1992)



Şekil 5. Giriş Cephesi (Weston, 1992)



Şekil 6. Güney Doğu Cephesi (Weston, 1992)

Ayrıca korkuluklarda kullanılan ahşabın, bölüntülünerek farklı şekillerde ele alınması; yatay ve dikey çizgilerle oluşturulan kafes; yüzeyler halinde kullanılan ahşap paneller; ve son olarak devam eden ahşap yüzey; aynı malzemenin farklı biçimlerde ele alınmasıyla cephede çeşitlilikten doğan dinamik bir denge yaratmıştır. (Bakınız, Şekil 4,5)

Cephede yatay çizginin vurgusuna tezatlık yaratan en kuvvetli eleman Bayan Mairea'nın resim atölyesi olarak kullandığı ahşap kütedir. Bu kütle, hem dik açılardan oluşan bir cephede organik formuyla; hem de cephenin genelindeki beyaz renk dışında ahşabın getirdiği renk farklılığından dolayı cepheye vurgu kazandırmıştır.



Resim 21. Resim Atölyesi Kütleli Görüntü (Weston, 1992)

Ayrıca giriş cephesinde, yine cephenin genel yüzeyine farklı açılar ile yerleştirilmiş pencere açıklıkları vurgulu bir görüntüye sahiptirler. Giriş alanının üzerinde bulunan çıkma da, organik şekli ile cephede vurgulu bir ifade kazandırmıştır. Bu çıkmada kullanılan ahşap, yapının genelinde kullanılan ahşaptan farklıdır ve bundan dolayı yine bir çeşitlilik unsuru olmuştur. (Bakınız Resim 22, 23)



Resim 22. Giriş Cephesinden Görüntü 1 (Weston, 1992)



Resim 23. Giriş Kapısı (Weston, 1992)

1. katın giriş cephesinde de hareketli bir uygulama görülmektedir. Bu cephede pencereler eğimli bir biçimde dışa doğru hareketlidir. Kütlede basamak halinde oluşan bu hareketler, cephede bir ritim oluşturmaktadırlar. Bu ritmin cepheye çeşitlilik getirdiği söylenebilir.



Resim 24. Giriş Cephesinden Görüntü 2 (Weston, 1992)

Kütle genel olarak tasarım elemanlarının farklı şekillerde ele alınıp bir araya gelmesinden dolayı dinamik bir dengeye sahiptir. Sonuç olarak, kütle kendi başına ele alındığında kuvvetli bir çeşitlilikten var olmuştur. Bu çeşitlilik yer yer malzeme farkı; yer yer de kütlelerin kendi içinde parçalanmasıyla yakalanmaktadır. Villa Mairea'da Aalto dış kabuğu tek bir kütle olarak ele almanın dışında, farklılaşmalar ile kuvvetli bir dinamizm yaratmıştır. Villa Mairea'nın cephesini tek noktadan yakalanan bir perspektif ile gözlemek asla mümkün değildir. Cepheyi algılamak izleyici için farklı boyutlarda görsel bir keyiftir. Bu yaklaşımlardan yola çıkarak, yapının Alvar Aalto'nun mimari kimliği ile ne denli bağdaştığını söylemek mümkündür. Yine Aalto kullanıcısının isteklerinin tasarımında ne denli etkin olduğunu göstermiştir. Bayan Mairea'nın resim atölyesini barındıran kütlelerin vurgulu bir form ile yapının genelinden ayrılmış olması bu duruma iyi bir örnek teşkil etmektedir. Kısacası, Aalto kullandığı malzemeler ile ne denli yerel, ama kullandığı formlarla da ne denli modern olduğunu göstermiştir.



Resim 25. Villa Mairea Savuna Görüntüsü (Weston, 1992)



Resim 26. Villa Mairea Havuzdan (Weston, 1992)

İç Mekan Biçimlenme Analizi

Villa Mairea'yı iç mekan ölçğinde analiz ederken ilk algılanan, bu mekanın en ince detayına kadar tasarlanmış olmasıdır. Kapı kulpları, kolonların kaplamaları, mobilyalar, merdivenlerin tirabzanları ve daha birçok detay Aalto tarafından tasarlanmıştır. İç mekanda var olan bütün biçimlenmeler Aalto'nun eseridir.



Resim 27. Alvar Aalto'nun Villada Farklı Kapılar İçin Tasarladığı Kapı Kulpları (Weston, 1992)

Bu bağlamda, Aalto'nun özgün tasarımlarının en vurgulu sergilendiği alanın giriş katındaki sosyal alan olduğu görülmektedir (Bakınız, Şekil 1, 2). Mekan bütüncül bir ortak hacim anlayışı ile tasarlanmıştır. Yukarıda yer alan planlarda bu hacimdeki alanlar 3, 4, 5 ve 6 olarak numaralanmıştır. 6 numaralı alan yemek alanı, 5 numaralı alan kütüphane alanı 4 oturma 3 ise giriş alanıdır. Sosyalleşme alanı olarak kullanılan bu alan, modernizmin getirdiği, açık plan anlayışı ile kurgulanmıştır. Aşağıda yer alan resim 28 de görüldüğü üzere, içinde birden fazla oturma grubunun bulunduğu bütüncül mekan, donatıların başkalaşması ile, bölümlere ayrılmıştır. Mobilyaların tarzı ve bir arada farklı grupları oluşturmaları bu alanları tanımlayan en etkin sınırlardır. Kısacası, mekanda bütünsel bir algı bulunmaktadır; fakat bu bütüncül algı kendi içinde sadece donatı elemanlarının farklılaşması ile bölümlere ayrılmıştır.

Aşağıda yer alan resimlerde de görüldüğü üzere, giriş alanı da bu ortak hacmin içerisinde yer almaktadır. Girişi diğer bölümlerden ayıran alçak bir duvar parçasıdır. Bu organik forma sahip alçak duvar hem yemek alanı, hem de oturma gurupları ile görsel ilişkiyi kesmemektedir. Başka

bir deyişle, bütün mekanlar birbiri içine akmaktadır. Kapıdan girildiğinde burada var olan bütün fonksiyonlar rahatlıkla algılanmaktadır.



Resim 28. Sosyal Mekan Zemin Kat1 (Weston, 1992)



Resim 29. Sosyal Mekan Zemin Kat2
(2011, www.Mabeslor.com/villa-mairea-by-alvar-aalto-in-finland)



Resim 30. Sosyal Mekan Zemin Kat3 (Weston, 1992)

Bu ortak mekan içinde yer alan, planda ise 5 numaralı kütüphane alanının biçimlenmesi de aynı prensiplerle oluşmuştur. Hem kitaplık, hem de ayırıcı eleman görevi yapan düşey elemanlar bu alanın tanımlanmasında yardımcıdır. Mekanın dik açılarından farklı bir açı ile konumlandırılan bu kütüphane, mekanın genelinden ayrılmıştır. Bu yarattığı zıtlık ile mekanda vurgu da kazanmıştır. Özellikle kütüphanenin üzerinde yer alan organik formlu levhalar bu mobilyanın vurgu kazanmasına neden olmuştur. Kütüphane elemanı mekanda farklı dokulu, farklı bir yüzey oluşturmaktadır. Aalto bu dikeyde yırtıkları olan levhalar ile tavanda bir ışık gölge dokusu yaratmıştır. Weston'a (1998) göre Aalto bu ışık gölge oyunu ile ormanda ağaçların arasından sızan ışıkların etkisini iç mekanda yakalamaya çalışmıştır. Mimarın tasarımcı kimliği üzerine yapılan analizlerde de aktarıldığı üzere, yerel özellikler eserlerinde her zaman yer bulmuştur. Bu noktada kütüphanenin üzerinde var olan bu eleman, aslında villanın etrafında yer alan sık ve düşey vurgusu oldukça yoğun olan ormanın soyutlanmasına bir örnektir.



Resim 31. Kütüphaneden Görüntüler (Weston, 1992)

Bu soyutlamaya benzer bir yaklaşımın tekrarı merdivenlerde de görülmektedir. Merdiven giriş kat planında 4 numaralı hacim ile 1. Katta 3 olarak numaralanmış holü birbirine bağlayan merdivendir. Merdiven bu sosyal alanın ortasında, her detayı rahatlıkla algılanabilir bir biçimde boşlukta çıkmaktadır. Mekanın içerisinde adeta bir heykel gibidir. Bütün kat boyunca devam eden ahşap çubuklardan oluşan merdiven tırabzanları, mekanda dikeyde çizgisel bir vurgu oluşturmaktadır. Bu düşey vurgunun da çevrede var olan sık ormanın bir soyutlaması olduğu söylenebilir. Ayrıca çubukların bir araya gelirken farklı aralıklarla konumlandırılması, merdiven etrafında oluşan bu yüzeyin dinamik bir denge yakalamasında etkindir. Merdivenlerin basamaklarında yer alan organik formlar, Aalto'nun tasarımcı kimliğinin vurgulu bir örneğidir.



Resim 32. Merdiven 1 (Weston, 1992)



Resim 33. Merdiven 2 (Weston, 1992)



Resim 34. Merdiven Görünüşü (Weston, 1992)

Bu ortak mekanın içerisinde yer alan kolonlarda da farklı anlam katmanları barındırmaktadır. Aalto yer yer bu kolonların boyutları ile oynamış, yer yer de çift kolon kullanmıştır. Bu elemanın tasarlanmasında da çeşitlilik ve zıtlık görülmektedir. Kolon siyah rengeyle mekandaki diğer renklerden ayrılmış ve orta bölümünde üzerine sarılan rattanla detaylandırılmıştır. Aalto yine sadece fonksiyonel görevi olan bir elemanı adeta bir dekorasyon unsuru olarak görmüştür. Böylece hem renk, hem de üzerinde oluşan doku farklılığı ile dikeyde parçalı bir vurgu yakalamıştır. Ayrıca metal ve doğal bir malzeme olan rattanın bir arada kullanımı yine zıtlıkların mekana kattığı zenginliğe bir örnektir. (Bakınız, Resim 35)



Resim 35. Kolon Detayı (Weston, 1992)

Şömine de mekana estetik bir değer kazandırmaktadır. Genel mekanın hakim malzemesi olan ahşabın yanında, beyaz rengi ile bu şömine vurgulu bir ifadeye sahiptir. Şöminenin yüzeyinde Aalto imzası bulunmaktadır. Çalışanları tarafından 'Aalto'nun kulağı' olarak nitelendirilen bu form şöminenin yüzeyinde adeta heykeltıraşın bir kütleyi biçimlendirmesinden farklıdır. Ayrıca, mekanın merkezi bir noktasında yer alan bu büyük şömine, resim 37 görüldüğü üzere, geleneksel İskandinav evlerinin şöminelerine benzemektedir. Burada da, Aalto'nun yerel biçimlenmelerden etkilendiği görülmektedir.



Resim 36. Villa Mairea Şömine Görüntüleri (Weston, 1992)



Resim 37. Geleneksel İskandinav Evinden Şömine Görüntüsü (Weston, 1992)

Bu yerel etkilerin diğeri bir uygulaması da malzeme kullanımında kendini göstermektedir. Daha önce de belirtildiği üzere, mekanın genelinde ahşap kullanılmıştır. Tavanın tümünde ahşap kaplama yer almaktadır. Bu ahşap kaplama getirdiği dokuyla, desenle, hem de kendine özgün rengi ile mekana sıcak bir görüntü kazandırmaktadır. Birçok yerde bu doğal malzeme kullanımına rastlanmaktadır. Yüzeylerde sık ahşap malzeme uygulaması İskandinav ülkelerinde görülen en belirgin uygulamadır. Zeminde kullanılan taş döşemeler de doğal dokuları ile kullanılmıştır. Ayrıca kullanılan ahşap kaplamalar ve taş döşemeler üzerlerinde yer alan alanları ayırmak içinde kullanılmışlardır. Başka bir deyişle, malzeme farkı ile mekan tanımlanmıştır.

Işık kullanımına gelindiğinde, dış mekan ile ilişki kuran büyük cam yüzeylerin etkisi öncüdür. Bu mekanda bulunan geniş cam yüzeyler iç ve dış arasında kuvvetli bir görsel ilişki kurmaktadır. Modernizmin getirilerinden olan bu geniş yüzey açıklıkları, mekanda doğal ışığın bütün performansı ile kullanılmasında temel oluşturmaktadır. Ayrıca, bu büyük açıklıklar Aalto'nun mekan içerisinde yakalamaya çalıştığı ışık gölge oyunlarına da yardımcıdır. Bu noktada, modernist bir yaklaşımdan çok, Aalto'nun doğaya verdiği önemden dolayı içi ve dışı bir bütün olarak düşündüğünü söylemek daha doğru olacaktır. Bu kuvvetli iç mekan ve dış mekan ilişkisi adeta dışarıda yer alan ormanın içeriye taşımaktadır. Aalto yarattığı mekanın "ev çatısı altında açık havanın sembolü" olduğunu belirtmiştir. Mekanın biçimlenişinde ormandan alınan bir çok metaforun yer alması ve kuvvetli iç-dış mekan ilişkisi Alato'nun bu sözlerinin göstergesidir. Bir çok kaynakta Aalto'nun bu mekanı orman mekan olarak nitelendirdiği belirtilmektedir.



Resim 38. Sosyal Mekan Zemin Kat 2 (Weston, 1992)



Resim 39. Villa Mairea Dış Mekan Görüntüsü (Weston, 1992)

Yukarıda aktarılanlara bakıldığında, bu iç mekanı seyretmenin çeşitliğin getirdiği görsel bir şölen olduğu söylenebilir. Aalto'nun en ince detayına kadar tasarladığı bu iç mekanı ne sadece modern, ne sadece tarihi, ne de sadece gelenekseldir. Bu mekanı sadece bir yaklaşımın göstergesi değildir. Aalto bu mekanı tasarlarken oldukça özgür bir tavır sergilemiştir. Daha önce de belirtildiği üzere, mimar çeşitliliğin getirdiği dinamik biçimlenmelere değer vermiştir. Yapılan iç mekanı analizinin günümüzde iç mekanı tasarlayanlara; bir iç mekanı kendi kültürüne; çağın gerekliliklerine ve de tasarımcının özgün değerlerini ne denli yansıtabileceğini gösteren bir örnek teşkil ettiği kesindir.

SONUÇ

Yapılan çalışma Alvar Aalto'nun mesleki kimliğinin oluşum süreçlerini ortaya koymuştur. Mimarın özgün tasarım yaklaşımları biçimlenirken kendi kültürünün ve dönemin etkilerinin ne denli önemli olduğu görülmüştür. Aalto mesleki kimliğini ülkesine özgün olan değerler bağlamında geliştirmiştir. Aalto'yu sadece mimar olarak nitelendirmek mümkün değildir. Aalto bir sanatçı, bir tasarımcı, aslında her konuda kendini özgür kılan bir yaratıcıdır. Birçok mimarlık tarihçisi Aalto'nun eserlerini bir döneme, bir akıma sığdıramaz. Bundan dolayıdır ki, Aalto'nun eserleri, kendine özgün bu tavrıyla, günümüzde de değerlerini korumaktadır.

Yapılan analiz bağlamında, tasarladığı iç mekanlarda bu tavrın devam ettiği görülmüştür. Bu analizler doğrultusunda, iç mekan biçimlenmesinde, kullandığı tasarım elemanları işlevselliğinin yanı sıra anlamsal boyutta da kendini ifade etmektedir. Alto bu anlamsal boyutta kendisinin ve ülkesinin özgün olan değerleri üzerine kurmuştur.

Villa Mairea' da yer alan iç mekanların, bu yaklaşımların en vurgulu yansımaları olduğu görülmüştür. Yapılan detaylı analiz doğrultusunda, iç mekanda kullanılan formlar, donatılar, malzeme tercihleri, iç ve dış mekan ilişkileri kullanıcı tercihleri ve tasarımcının özgün kimliğinin bir sentezidir. Ayrıca tasarlanan bu mekanlar dönemin modernist yaklaşımlarından da bağımsız değerlerdir. Bundan dolayıdır ki, analiz edilen mekanlarda çeşitliğin getirdiği görsel bir zenginlik algılanmaktadır.

Bu çalışma, Alvar Aalto'nun tasarımcı kimliğinin iç mekan yansımalarını Villa Mairea aracılığı ile analiz etmiştir. İç mekan biçimlenmesinde mimarın tasarımcı kimliğinin öne çıktığı görülmektedir. Tasarımcıyı oluşturan özelliklerin, tasarladığı mekanlarda da yoğun yansımaları görülmüştür. Aalto'nun günümüzde, tasarımcılara özgün eserler vermek yolunda başarılı bir örnek teşkil ettiği kesindir.

KAYNAKÇA

- DUNSTER David. (1978) (Ed). **Architectural Monography 4: Alvar Aalto** NY: Martin Press.
- GÜRLER Mehmet. (1995). **Alvar Aalto nun Çalışmaları Üzerine**, *Mimarlık*, 262:27-30.
- KORTAN Enis. (1998). **Alvar Aalto Humanist Mimar 100 Yaşında**, *Yapı*, 204:99-108.
- REED Peter. (1990). **Alvar Aalto, Museum of Modern Art**, New York, 1998
- WESTON Richard. (1992). **Villa Mairea: Alvar Aalto**. London: Phaidon Press.
- SCHİLD Goran. (1991). **Alvar Aalto: The Mature Years**. New York: Rizzoli International Publication.
- SCHİLD Goran. (1994). **Alvar Aalto: The Complete Catalogue of Architecture, Design and Art**. London: Academy Group
- 05.01.2011, www.Mabeslor.com/villa-mairea-by-alvar-aalto-in-finland)
- 15.02.2011, www.designboom.com/history/aalto

TEMEL TASARIMDA PROJE ÇALIŞMALARI İLE 'HAREKET VE YÖN'

'MOVEMENT AND DIRECTION' WITH PROJECT STUDIES IN DESIGN BASICS

Yard.Doç.Gonca ERİM*

ÖZET

Temel Tasarım dersi, üniversite birinci sınıf öğrencilerine sanatın elemanları ve ilkeleri ile ilgili teorik bilgileri içeren, aynı konularda iki ve üç boyutlu uygulamaların yapıldığı bir derstir. Öğrencilerin, konularla ilgili sanat kavramlarını ve çalışmalarını ile birlikte sanatçıları tanımalarına yardımcı olunarak, çevreyi duyarlı biçimde gözlemlemeleri, ayırt etme ve yargulamayı öğrenmelerini, görsel ifade güçlerinin artırılmasını amaçlar. Ders içerisinde yeni problem ve yeni malzemelerle uğraşarak yaratıcı şekillendirme imkanları yaratılmıştır.

Bu çalışma bir araştırma makalesidir. Araştırmada, 2004-2005 eğitim-öğretim yılı üniversitesi birinci sınıf öğrencilerinin temel tasarım dersi kapsamında yapmış oldukları proje çalışmaları ile ilgili anket ve sonuçları yer almaktadır. Araştırmaya toplam 74 öğrenci katılmıştır. Anket 2007-2008 eğitim-öğretim yılında 68 öğrenciye tekrarlanmıştır.

Proje kapsamında, temel sanat ilkelerinden hareket ve yön, elemanlarından form ve biçim konuları, farklı spor dallarından yola çıkarak, farklı malzemelerle illüstratif biçimde tanımlayabilme ve bu çalışmadan üç boyutlu formlar yaratarak 'hareket ve yön'ün ifadesi sağlanmıştır. Çalışmalar daha sonra bölüm binasının içinde sergilenmiş ve sergi sonunda temel tasarım dersi ve proje ile ilgili anket uygulanmıştır.

Araştırmanın amacı, farklı tekniklerin bir arada kullanıldığı proje çalışması ve sergileme ile öğrencilerin hareket ve yön kavramlarını öğrenme amaçlı güdülenmelerine katkılarını ölçmektir.

Anahtar Sözcükler: Temel Tasarım, Hareket, Yön, Form

* Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı 152 Evler Yıldırım/BURSA
E-mail: goncae@uludag.edu.tr Faks: 0 224 360 70 46

ABSTRACT

Basic Design course for first year students is a course which includes theoretical information about the elements and principles of art and also practical sessions in two and three dimensional levels. This course aims to help students to observe the environment in a sensible way, learn how to differentiate and judge and increase their visual expressivity by means of introducing certain art concepts, art work and artists. During the course they are expected to create forms by using new materials and working on new problems.

This study is an research article. The research consists of the answers of the questionnaires done by students of “basic design” course during the academic year 2004-2005. A total of 74 students attended to the research and it has been repeated for the 2007-08 academic year with a total of 68 attendants.

Within the Project, the students are expected to express one of the principles of basic design ‘motion and dimention’ and ‘form’ in elements of basic design, starting from different sports, by defining it using different materias and by creating three dimentional forms. Artworks of the students later exhibited at the department buil ding and at the exhibition hall students were asked to fill in the questionnaires provided.

The aim of this research, is to teach the students the will to act by their own to reach valuable knowledge by providing them various techniques to work on a project and encourage them to be a part of an exhibition.

Key Words: *Basic Design, Motion, Dimention, Form*

GİRİŞ

Temel Tasarım dersi ülkemizde üniversitelerin Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri, Güzel Sanatlar Fakülteleri ve Mimarlık Fakültelerinin 1. sınıflarında okutulan bir derstir. Bu ders Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi anabilim dalında haftada sekiz saat olmak üzere eğitim-öğretim programı içerisinde yer almaktadır.

Sanat eğitimi, eğitilen kitlede kişilerin yaratma güçlerinin ortaya çıkarılmasını, bilgi ve araştırma ile daha ileriye yönelik atılımları gerektirir. Temel tasarım derslerinde her öğrencinin sahip olduğu kişisel yapısını, algı olanaklarını, kendini ifade gücünü, belleğini, tutku ve bunalmalarını anlamak mümkündür.

“Temel Tasarım derslerinde öğrenciler, malzemeyi kullanmayı, form oluşturmayı, ifadesini kuvvetlendirmeyi, fikir ve bilgisini nasıl ve hangi yollarla geliştirebileceğini, renk bilgisini, bütün temel sanat eleman ve ilkeleriyle kompozisyonlar kurmayı öğrenirler. Tüm bu işlemler sırasında öğrencilerin ifade gücünün artması için görsel dilinin gelişmesi gerekmektedir.” (Erim, 1999) Bu görsel dil görsel düşüncenin meydana gelmesi için olduğu kadar, görsel diyalogun kurulması için de önemlidir.

Ders, öğrencinin çevreyi duyarlı biçimde gözlemlemesini, ayırt etme ve yargılamayı öğrenmesini, görsel ifade gücünün arttırılmasını amaçlar. Tüm disiplinlerin temelinde olan sanatın elemanları; nokta, çizgi, renk, biçim, form, değer (valör), doku, aralık (espas); ve sanatın ilkeleri; denge, ritim, hareket, zıtlık, bütünlük, vurgu, örnek (Motif) gibi görsel sanatların ortak öğelerinin öğrencilere kazandırılması ve üst sınıflara hazırlanmaları hedeflenmiştir. Bu derste, öğrencilerin yeni problem ve yeni malzemelerle uğraşmaları için genelleştirilmiş teknikleri de kendilerinin geliştirmeleri ve elde etmeleri sağlanmaktadır. Öğrenciler eğitim-öğretim yılının ilk yarıyılı ağırlıklı olarak siyah – beyaz, ikinci yarıyılında renkli iki ve üç boyutlu çalışmalar yapmaktadırlar.

Temel sanat elemanları ve ilkeleri ders içerisinde yeri geldikçe öğrencilere bilgisayar ortamında sunum olarak teorik bilgi anlamında verilmekte ve bol örnek gösterilmektedir. Örnekler öğrenci çalışmalarını ve çeşitli sanat biçimlerini içermekle birlikte doğadan ve çevreden örnekler olarak yaşamsal içeriktedir. Her bir sanat elemanı ve ilkesi tek tek irdelenmekte olup aslında hepsi birbiri ile bağlantılıdır. Öğrencilere bunların birer bütünün parçası olduğu ama diğer eleman ve ilkelerin sanat içerisinde yadsınamaz olduğu öğretilmeye çalışılmaktadır. Bu nedenle, sanat eleman ve ilkelerinin bazılarını bir arada sunmak öğrenme kolaylığı sağlamaktadır.

Bu araştırmada temel amaç sanatsal çalışmalarda ‘hareket’ kavramının öğretisini oluşturmaktır. ‘Hareket’ ile birlikte yok sayamayacağımız ‘yön’ kavramı ve sanatsal ifade için ‘form’ ve ‘biçim’ kavramları ele alınmıştır.

Araştırma, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi birinci sınıf öğrencileri ile ders saatleri haricinde çalıştıkları bir proje olarak yürütülmüştür. Bu proje 2004-2005 eğitim-öğretim yılında uygulanmış ve toplam 74 öğrenci katılmıştır. Öğrencilerin çalışmaları Resim – İş Eğitimi binasının iç mekanında sergilenmiş, sergi sonunda öğrencilere temel tasarım dersi, sergi, proje ve özgüveni araştıran anket uygulanmıştır. Anket 2007-2008 eğitim öğretim yılında düşüncelerindeki farklılığı ölçmek amaçlı aynı öğrenci grubundan 68 öğrenciye tekrar uygulanmıştır. Proje çalışmasının sergilenmesi ile öğrencilere özgüven kazandırılmaya çalışılmıştır.

Anket çalışması ile öğrencilerin temel tasarım dersine bakış açıları, verilen öğretilerin doğruluğu ve yeterliliği, proje çalışmasının verimliliği ölçümlenmiştir.

Temel Tasarımda ‘Hareket’, ‘Yön’ ve ‘Ritm’

Hareket varoluşun temel özelliğidir ve enerji ile ortaya çıkan bir durumdur. ‘Hareket’ sözcüğü Türk Dil Kurumu sözlüğünde ‘bir cismin durumunun ve yerinin değişmesi, devinim, aksiyon’ olarak tanımlanmaktadır.

“Dünyamız hareket dünyasıdır ve sürekli değişim içerir. İnsanoğlu bir dakikadan fazla hareketsiz oturamaz veya ayakta duramaz; hatta uyurken bile döner ve pozisyonumuzu değiştiririz. Biz hareket etmeyi durdurabilirsek bile etrafımızdaki dünya değişmeye devam edecektir.” (Lauer, 1990)

Bu değişim hareketin bir göstergesi olup sanatın içerisinde önemli bir unsur oluşturmaktadır. Sanatta hareket görsel ve zihinsel algılamaların sanat nesnesine aktarımı ile gerçekleşmektedir.

“Hareket kavramının sanattaki özel anlam içeriği; fiziğin nesnel dünyasındaki ilişkileri açıklayan tanımını değil, algılamada oluşan bir etki türünü anlatmasıdır. Algısal açıdan hareket (devinim), duyuşsal bilgi girdilerimizde meydana gelen değişimin ardışıklığını ifade etmektedir. Bu bakımdan fizik dünyanın bir temel niteliği olarak sözünü ettiğimiz göreceli bir değerlendirmeyi anlatır ve gözlemlerimize dayanarak, algı sınırlarımıza bağlı olarak açıklanabilir.” (Seylan, 2005) Çünkü her bireyin farklı bir yaşamı, tecrübesi ve algı gücü vardır.

“Sanatın içindeki birçok hareket bizim geçmişteki deneyim ve anılarımızı anlatmaktadır. Sabit olmayan vücut hareketlerini hemen tanırız. Bu süreç kinetik empati olarak adlandırılır, hareketi kendi vücudumuzda yeniden tasarlamayı hedefleriz.” (Lauer, 1990) Hareket unsurunu içeren bir resme bakarken kaslarımızda aynı hareketi, durağan bir resme bakarken bedenimizde durgunluğu hissederiz. Burada hareket enerjisel bir tepkimedir.

Tasarımda, estetik içeriği olan ‘görsel hareket’ diye adlandırılan, etki ve algılamalar vardır. “Nesne ve varlıkların, fiziksel strüktürlerine göre değişen, doku-form-kontur öğeleri, ışık enerjisine bağlı olarak farklı farklı etki ve titreşimler yaratırlar. Bu dış faktörler: gözün görme yetisi ve zihnin algılama yeteneği, görsel hareketin anlam ve gücünü belirler. Tasarım öğeleri ile elde edilen, bu hareket etkileri tamamen görseldir.” (Atalayer, 1994)

Hareket duygusu resim sanatında durağanlık ile birlikte kullanılarak da ifade edilebilir. Akıl yoluyla bazı şeylerin hareket ettiğini ve bazılarının ise durağan olduğunu anlarız. Deneyimlerimiz bize insanların, hayvanların vb. hareket ettiğini, binaların sabit olduğunu gösterir. Soyut desenler bile zıtlıkların hareketini gösterir. Burada çizgiler hareket algısına yardımcı olur. Yatay çizgiler vücudumuzun yatarken oluşturduğu görüntüyü, köşeli çizgiler ise spor yaparken oluşturduğu eğilme ve bükülme hareketini simgeler.

Üçboyutlu sanatların herhangi birisinde; örneğin heykel mimari gibi; birçok gözlemcinin görsel hazzı çalışmanın etrafında dolaşarak ve çalışmaya farklı açılardan bakarak oluşur.

Hareketin olduğu yerde ‘yön’ vardır. Yön kelime anlamıyla ‘belirli bir noktaya göre olan yer, taraf’ olarak tanımlanır. (Türk Dil Kurumu) Her insanın yön duygusu vardır. Ön, insanın hareket etme doğrultusunu belirler. Arka ise, ön’ün zıttı olup belirsizliklerle doludur. Cisimler ise doğada karmaşık veya düzenli olmak üzere çeşitli doğrultudadırlar.

“Gerek çizgiler, gerekse iki ya da üç boyutlu cisimler konumları ile birtakım yönler gösterirler. Bu yönlerden birbirine paralel olanlarla zıt durumda olanların meydana getirdikleri etkiler başka başkadır. Yönlerin yatay ve dikey konumları arasında birçok ara konum vardır. İki boyutlu resimler gibi üç boyutlu düzenlemelerde de yönler büyük önem taşır. Yan yana gelen binaların yatay ve dikey izdüşüm düzlemi üzerindeki yönleri bir yapıtın kitle tesirinde önemli rol oynarlar. Böylece yatay ve dikey etki yapan bina kitleleri elde edilir. Genellikle yatay yönler edilgen (pasif), düşey yönler etken (aktif) ve eğik yönler hareketli, canlı, dinamik olarak etki

yaparlar.” (Güngör, 1972) Aynı yönde kullanılmış tasarım elemanları ise durağanlık, tek düzelik etkileri yaratır. Bu nedenden dolayı sanat ve tasarımda ‘yön’ kavramı önemlidir.

Hareket beraberinde yön ile birlikte ‘ritm’ de getirir. Doğada, günlük yaşantımızda, müzik ve dansa ritmi görür ve tanırız. Ritm genellikle işitsel bir unsur olarak tanımlanır. Görsel Sanatlar- da ritm renklerin, dokuların, motiflerin, formların, şekillerin tekrarlarından oluşur.

Ritmin sanat yapıtlarında dayandığı temel harekettir ve gözle görülebilir devamlı biçimlerin tekrarı ile elde edilen akıcılık, devamlılık, ölçülü vurguların kullanımı olarak tanımlanır.

Tasarım ilkelerinden biri olan ritm tekrarlara dayanır, tekrar ise görsel birliğin bir elemanı olarak sanatın her alanında vardır ve görülmektedir.

Temel Tasarımda ‘Form’ ve ‘Biçim’

Form kelimesinin karşılığı Türk Dil kurumunda biçim olarak yer almaktadır. Bir çok kay- nakta da form, biçim ve şekil kelimelerinin anlamları birbirine yakın yada aynı içerikte kulla- nılmıştır.

“Kimi kaynaktan ‘şeklin, biçimin başlıca karakteristik tanımlayıcısı’ olduğu, kimi kaynaktan form ve şeklin aynı olduğu parantez içinde verilerek ‘Form (şekil), uzayı yüzeylerle sınırlayan varoluş’, Biçim’in ise ‘canlı varlığa’ karşılık olduğu, kiminde de Biçim yerine Form kavramının kullanılmasına karşı çıkararak ‘Form’un Biçimi ifade etmediği, iki boyutlu düzenlerin eleman- larını ifade ederken Biçim kelimesinin kullanımının uygun olduğu’ belirtilmektedir.” (Seylan, 2005)

Bu kavram kargaşası bireylerde anlam kargaşasına dönüşmektedir. Form’u ‘nesnelerin an- lamları, içerikleri ve işlevlerinin dış görünüşüdür’ diye tanımlamak sanırım yanlış olmaz. Çün- kü, form için gerekli olan nesnedir, nesnel gerçekliktir. “Yani, bir bütünün karakteristik tüm özelliklerini taşıyan genel görünüş form’dur. Fakat, zaman gibi, dış ve iç koşullardaki değişik- likler ve hareket gibi faktörler, her bütünün genel görünüşünü daha değişik bir hale, görünüşe, pozisyona getirebilir. İşte herhangi bir cismin, varlığın bir anlık ‘pozisyonu’, o formun o anlık ‘biçimi’ olur.” (Atalayer, 1994) Bu anlamda biçim form ile yakından ilişkilidir. Hepimizin be- densel bir formu vardır. Zamana veya isteğe bağlı olarak bu formda değişiklik yapabiliriz. Fakat, günlük yaşamımızın içerisinde otururuz, yatarız, yürürüz, koşarız yani sürekli hareket halin- deyiz. Hareket halindeki anlık görüntülerimiz bizim biçimimizi oluşturur. Oturan biçimde bir form, yatan biçimde bir form gibi örnekler çoğaltılabilir.

Temel Tasarım derslerinde form ve biçim kavramlarını öğretmek yukarıda tanımladığımız kadar kolay olmamaktadır. Öğrencilerin daha önceki öğrenmiş oldukları ve günlük hayatta kul- landıkları dil algılamalarını etkilemektedir. Tüm bu nedenlerden dolayı temel tasarım ilkele- rinden ‘hareket’ ve ‘yön’ konuları ile birlikte temel tasarım elemanlarından ‘form’ ve ‘şekil’ ele alınmıştır.

Problem

Üniversite birinci sınıfta öğrenim gören öğrencilere Temel tasarım dersi kapsamında 'hareket' ve 'yön' kavramlarını sanatsal anlatım dilinde nasıl kavratırız?

Alt Problemler

Temel tasarım dersinde 'hareket ve 'yön' kavramlarını öğretirken hangi sanat formlarını kullanmalıyız?

Öğrencilerde özgüveni nasıl sağlayabiliriz?

Amaç

Bu araştırmanın amacı, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim – İş Eğitimi Anabilim Dalında okuyan birinci sınıf öğrencilerinin Temel Tasarım dersi içeriğinde yer alan 'hareket' kavramının öğretilmesi, yapılan proje çalışması ve sergi ile öğrencilerde özgüveni oluşturmaktır.

Önem

Bu araştırma öğrencide öğrenme ve özgüven oluşturma açısından önemlidir.

Araştırmadan elde edilecek veriler ile Temel Tasarım dersinin öğretim yöntemlerinin irdelenmesi, daha sonraki yıllar için düşünme, tartışma ve yeni araştırmalara yönelmeye araştırmacıların dikkatini çekmesi düşünülmektedir.

Varsayımlar

Araştırmaya katılan öğrenci grubunun anket formundaki soruları içtenlikle cevap verdikleri, kaynaklardan alınan bilgilerin gerçeği yansıttığı varsayılmıştır.

Sınırlılıklar

Araştırma, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim – İş Eğitimi Anabilim Dalı birinci sınıfta okuyan 74 öğrenci ile, toplanan bilgiler uygulanan anketlerdeki sorular ve maddelere verilen cevaplarla, araştırmadan elde edilen bulgular 2004-2005 eğitim-öğretim yılı bahar yarıyılında 74 öğrenciye ve 2007-2008 eğitim- öğretim yılında aynı öğrenci grubundan 68 öğrenciye yapılan aynı anket sonuçları ile sınırlıdır.

Yöntem

Araştırma Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi birinci sınıf öğrencileri ile ders saatleri haricinde çalıştıkları bir proje olarak yürütülmüştür. Bu proje 2004-2005 eğitim-öğretim yılında uygulanmış ve toplam 74 öğrenci katılmıştır. Kız –erkek ayrımı yapılmamıştır. Proje konusu olarak her öğrenciye farklı spor dalları verilmiştir. Öğrenciler kendilerine verilmiş olan spor dallarında insan figürünü araştırmış ve bu araştırmalarından yola çıkarak 'hareket'i temsil eden kesitleri 20x70 cm ölçülerinde illüstratif biçimde karakalem, guaj boya ve kolaj teknikleri ile çalışmışlardır. Her bir öğrenci üç illüstratif çalışma üretti ve 100x 70 cm ölçülerinde kalın kraft

kağıtlara dikey olarak paspartulamıştır. Daha sonra kendi spor dalları araştırmalarından yola çıkarak 'hareket' kavramını soyut bir anlatımla yine serbest malzemelerle yorumlamıştır.

Bu araştırmada veri toplamak için anket uygulanmıştır.

Bu anketlerden birincisi U.Ü. Eğitim Fakültesi Resim –İş Eğitimi Anabilim Dalı 2004-2005 eğitim – öğretim yılında birinci sınıfta okuyan 74 öğrencinin çalışmalarını sonunda yapılan, temel tasarım dersi, sergi, proje ve özgüveni test eden 24 önerme içeren bir ankettir. Anket 2007-2008 eğitim öğretim yılında düşüncelerindeki farklılığı ölçmek amaçlı 68 öğrenciye tekrar uygulanmıştır.

Süreç içerisinde öğrencilere hareket, yön, form ve biçimin anlamları yaşamımızdaki önemi, sanat eserlerinde kullanımları gibi konular öğrenciye teorik, tartışmalı ve soru cevap yöntemleriyle anlatılmıştır. Bu anlatımlar görsellerle desteklenmiştir.

Anketler üçlü likert ölçeğine göre hazırlanmıştır. Öğrenciler anketteki önermelere 'evet', 'fikrim yok', 'hayır' seçeneklerinden kendi görüşlerine uygun olanı işaretlemişlerdir. Araştırmadan elde edilen veriler frekans ve yüzdeler kullanılarak analiz edilmiştir.

Araştırmam sırasında diğer temel tasarım dersi öğretim elemanları; Aysun Yürekten ve Engin Korkmaz öğrencilere rehberlik etmişler ve sergileme düzenine yardımcı olmuşlardır.

Bulgular ve Yorum

Bu araştırmada öğrencilere seçkisiz olarak spor dalları verilmiş, bu spor dallarını çeşitli kaynaklardan araştırmaları, biçimlerin fotoğraflarını bulmaları sağlanmıştır.

Öğrenciler, 'hareket' ve 'yön' kavramının insanlar üzerindeki etkisini kendi benliklerinde estetik duyarlılıklarıyla yaşamış, bu yaşadıklarını herkesin görmesi, yaşaması ve özgüvenlerinin geliştirilmesi amaçlı çalışmalarını sergilemek için yüreklendirilmiştir. Öğrenciler kendilerine verilmiş olan spor dallarında insan figürünü araştırmış ve bu araştırmalarından yola çıkarak 'hareket'i temsil eden kesitleri 20x70 cm ölçülerinde illüstratif biçimde karakalem, guaj boya ve kolaj teknikleri ile çalışmışlardır. Her bir öğrenci üç illüstratif çalışma üretti ve 100x 70 cm ölçülerinde kalın kraft kağıtlara dikey olarak paspartulamıştır. Daha sonra kendi spor dalları araştırmalarından yola çıkarak 'hareket' kavramını soyut bir anlatımla yine serbest malzemelerle yorumlamıştır.

'Hareket' ve 'yön' kavramlarını üç boyutlu çalışmalarında soyut olarak betimlemek için 'form' ve 'biçim'i araç olarak kullanmıştır. Üç boyutlu tasarımlar oluştururken teknik serbest olup alışıp, kağıt hamuru, karton, kil vb. malzemeler kullanılmıştır.

Bu araştırmaya ve sergiye katılan 74 öğrencinin tamamına temel tasarım dersi, sergi ve özgüvenlerini test edebilecek önermelerin yer aldığı 24 maddelik bir anket uygulanmıştır. Aynı anket öğrencilerin son senelerinde (2007-2008) tekrarlanmıştır.

Anketlerin sonuçları aşağıda Tablo I ve Tablo II de gösterilmiştir.

1. SINIF ANKET FREKANS TABLOSU								
ÖNERMELER	EVET		F.YOK		HAYIR		TOPLAM	
	f	%	f	%	f	%	f	%
Birinci sınıfta en zevkli ders temel tasarımdı	25	34	28	38	21	28	74	100
Her çalışmadan önce gerekli bilgiler yeterince verildi	39	53	24	32	11	15	74	100
Sorduğum sorulara tatmin edici yanıtlar aldım	40	55	22	30	11	15	73	100
Temel tasarım dersini veren öğretim elemanlarının bu derse yönelik eğitimsel yaklaşımlarının yeterli olduğu düşüncesindeyim	51	70	12	16	10	14	73	100
Temel tasarım ilke ve elemanlarını yeterince öğrendim	48	66	19	26	6	8	73	100
Temel tasarım ilke ve elemanları ile ilgili çalışmalarını kolaylıkla yaptım	30	41	30	41	14	18	74	100
Temel tasarım ilke ve elemanlarını öğrenmiş olmamın üst sınıflardaki atölye çalışmalarında bana yardımcı olacağına inanıyorum	57	77	8	11	9	12	74	100
Almış olduğum çalışma disiplini ve motivasyonun üst sınıflardaki atölye çalışmalarında bana yardımcı olacağına inanıyorum	56	76	7	9	11	15	74	100
Temel tasarım dersi kapsamında yaptığımız 'hareket' konulu çalışma ve sergi bizim için iyi bir örnek oldu	46	64	9	12	17	24	72	100
Temel tasarım dersinin en zevkli kısmı siyah -beyaz tasarımlardı	27	37	25	34	21	29	73	100
Temel tasarım dersinin en zevkli kısmı renkli tasarımlardı	46	62	17	23	11	15	74	100
Temel tasarım dersinin en zevkli kısmı sergi çalışmalarındı	35	48	19	26	19	26	73	100
Yaptığımız çalışmaların sergilenmesi fikri ürkütücüydü	38	52	11	15	24	33	73	100
Çalışmaların sergilenerek olması beni motive etti	33	45	22	30	18	25	73	100
Sergiye yeterince hazırlandığımı düşünüyorum	20	27	22	30	31	43	73	100
Temel Tasarım sergisi benim katıldığım ilk sergiydi	24	33	11	15	38	52	73	100
Sergi sırasında çok heyecanlandım	16	22	17	23	41	55	74	100
Çalışmalarımı yaparken zamanı iyi değerlendirdiğimi düşünüyorum	25	34	24	32	25	34	74	100
Üst sınıflara geçtiğimde birçok sergiye gönüllü katılmak için çalışırım	37	50	18	25	18	25	73	100
Çalışmalarım sonucunda 'hareket', 'yön', 'form', 'biçim' kavramlarını rahatlıkla tanımlayabiliyorum	43	58	22	30	9	12	74	100
Üst sınıflara geçince yapmış olduğum çalışmalarını beğenmeyeceğimi düşünüyorum	48	66	14	19	11	15	73	100

Temel tasarım dersinin yararlı olduğuna inanıyorum	56	77	9	12	8	11	73	100
Ders içerisinde yaptığımız bu çalışmanın ve serginin yararlı olduğuna inanıyorum	42	58	18	25	12	17	72	100
Buna benzer etkinliklerin ve serginin her yıl yapılması gerektiğine inanıyorum	45	61	13	17	16	22	74	100

Tablo II

4. SINIF ANKET FREKANS TABLOSU								
ÖNERMELER	EVET		F.YOK		HAYIR		TOPLAM	
	f	%	f	%	f	%	f	%
Birinci sınıfta en zevkli ders temel tasarımıdır	36	53	4	6	28	41	68	100
Her çalışmadan önce gerekli bilgiler yeterince verildi	63	93	3	4	2	3	68	100
Sorduğum sorulara tatmin edici yanıtlar aldım	52	76	8	12	8	12	68	100
Temel tasarım dersini veren öğretim elemanlarının bu derse yönelik eğitimsel yaklaşımlarının yeterli olduğu düşüncesindeyim	54	79	10	15	4	6	68	100
Temel tasarım ilke ve elemanlarını yeterince öğrendim	61	90	2	3	5	7	68	100
Temel tasarım ilke ve elemanları ile ilgili çalışmaları kolaylıkla yaptım	38	56	4	6	26	38	68	100
Temel tasarım ilke ve elemanlarını öğrenmiş olmamın üst sınıflardaki atölye çalışmalarında bana yardımcı olacağına inanıyorum	62	91	4	6	2	3	68	100
Almış olduğum çalışma disiplini ve motivasyonun üst sınıflardaki atölye çalışmalarında bana yardımcı olacağına inanıyorum	59	87	5	7	4	6	68	100
Temel tasarım dersi kapsamında yaptığımız 'hareket' konulu çalışma ve sergi bizim için iyi bir örnek oldu	41	60	15	22	12	18	68	100
Temel tasarım dersinin en zevkli kısmı siyah -beyaz tasarımlardır	28	41	10	15	30	44	68	100
Temel tasarım dersinin en zevkli kısmı renkli tasarımlardır	44	65	3	4	21	31	68	100
Temel tasarım dersinin en zevkli kısmı sergi çalışmalarınıdır	28	41	7	10	33	49	68	100
Yaptığımız çalışmaların sergilenmesi fikri ürktüçüydü	32	47	6	9	30	44	68	100
Çalışmaların sergilenerek olması beni motive etti	39	57	8	12	21	31	68	100
Sergiye yeterince hazırlandığımı düşünüyorum	22	32	10	15	36	53	68	100
Temel Tasarım sergisi benim katıldığım ilk sergiydi	29	43	0	0	39	57	68	100

Sergi sırasında çok heyecanlandım	15	22	1	1	52	77	68	100
Çalışmalarımı yaparken zamanı iyi değerlendirdiğimi düşünüyorum	21	31	9	14	37	55	67	100
Üst sınıflara geçtiğimde birçok sergiye gönüllü katılmak için çalışırım	37	54	8	12	23	34	68	100
Çalışmalarım sonucunda 'hareket', 'yön', 'form', 'biçim' kavramlarını rahatlıkla tanımlayabiliyorum	42	63	14	21	11	16	67	100
Üst sınıflara geçince yapmış olduğum çalışmalarını beğenmeyeceğimi düşünüyorum	61	90	4	6	3	4	68	100
Temel tasarım dersinin yararlı olduğuna inanıyorum	65	96	3	4	0	0	68	100
Ders içerisinde yaptığımız bu çalışmanın ve serginin yararlı olduğuna inanıyorum	44	65	11	16	13	19	68	100
Buna benzer etkinliklerin ve serginin her yıl yapılması gerektiğine inanıyorum	47	71	12	18	7	11	66	100

Anket sonuçları incelendiğinde 'Birinci sınıfta en zevkli ders temel tasarımdı' önermesine birinci sınıfta 74 öğrencinin tamamı cevap vermiş, %34'ü evet, %38'i fikrim yok, %28'i hayır cevabını vermiştir. Aynı önermeyi son sınıfta 68 öğrencinin tamamı cevaplamış, %53 evet, %6 fikrim yok, %41'i hayır işaretlemiştir. Bu önermede üniversite birinci sınıf öğrencilerin %38'lik oranla fikrinin olmaması öğrencilerin diğer derslerle kıyaslama konusundaki yetersizliklerini ifade etmekte, son sınıfta aynı öğrencilerin fikrim yok seçeneğinin daha az işaretlemiş olması bu yargıyı desteklemektedir. Bu anlamda, öğrenciler son sınıfa geldiğinde ders hakkındaki yargılarının olumlu yönde geliştiği sonuçların elde edilmiş olması ve her iki senede de evet seçeneğinin hayır seçeneğine göre daha fazla işaretlenmesi temel tasarım dersi için olumlu bir sonuçtur.

'Her çalışmadan önce gerekli bilgiler yeterince verildi' önermesine birinci sınıfta 74 öğrenci görüş bildirmiş, %53 evet, %32 fikrim yok, %15 hayır seçenekleri işaretlenmiştir. Son sınıf öğrencilerinin tamamı bu önermeyi cevaplamış ve %93 evet, %4 fikrim yok, %3 hayır yanıtı verilmiştir. Bu önermede evet cevabının çokluğu ve birinci sınıftaki görüşleri ile son sınıftaki görüşlerindeki olumlu farklılık öğretim sürecinin doğruluğunu kanıtlamaktadır.

'Sorduğum sorulara tatmin edici yanıtlar aldım' önermesine birinci sınıfta 73 öğrenci cevap vermiş, %55 evet, %30 fikrim yok, %15 hayır olarak işaretlemiştir. Son sınıfa geldiklerinde öğrencilerin tamamı önermeyi yanıtlamış %76'sı evet, %12'si fikrim yok, %12'si hayır cevabını vermiştir. Bu önermede öğrenciler seneler geçtikçe diğer derslerle kıyaslama olanağı bulduğu için cevaplarındaki olumluluk derecesi artmıştır. Her iki sonuca göre öğrencilerin büyük bir kısmının öğretim elemanları tarafından yeterince sözlü bilgilendirildiğini düşünmektedir.

'Temel Tasarım dersini veren öğretim elemanlarının bu derse yönelik eğitimsel yaklaşımlarının yeterli olduğu düşüncesindeyim' önermesine birinci sınıfta 73 öğrenci görüş bildirmiş, %70 evet, %16 fikrim yok, %14 hayır seçeneğini işaretlemiştir. Son sınıf öğrencilerinin tamamı bu önermeye cevap vermiş, %79'u evet, %15'i fikrim yok, %6'sı hayır cevabını vermiştir. Bu

önermeden elde edilen sonucun önceki iki önermelerin sonuçları ile benzer olması, öğrencilerin bu dersteki çalışmaların tümünü yaparken öğretim elemanı eğitim-öğretim yaklaşımlarının doğruluğunu kanıtlamaktadır.

‘Temel tasarım ilke ve elemanlarını yeterince öğrendim’ önermesine birinci sınıfta 73 öğrenci yanıtlamış, %66 evet, %26 fikrim yok, %8 hayır cevabını vermiştir. Son sınıfta öğrencilerin tamamı önermeye cevap vermiş, %90 evet, %3 fikrim yok, %7 hayır seçenekleri işaretlenmiştir. Bu önerme de ‘hareket’ temel sanat ilkeleri, ‘form’ ve ‘biçim’ temel sanat elemanları arasında yer almaktadır. Önerme bir yıllık bir programın içeriğini sorgulamakta olup öğrencilerin çoğunluğu öğretimi yeterli bulmuştur. Son sınıfa kadar geçen süreçte bu yeterliliği atölye çalışmalarında deneyimleme fırsatı buldukları için ‘evet’ cevabı verenlerin sayısı önemli bir oranda artmıştır.

‘Temel tasarım ilke ve elemanları ile ilgili çalışmaları kolaylıkla yaptım’ önermesine birinci sınıfta ve son sınıfta öğrencilerin tamamı cevap vermiş, birinci sınıfta %41 evet, %41 fikrim yok, %18 hayır cevapları son sınıfta %56 evet, %6 fikrim yok, %38 hayır şeklinde değişmiştir. Bir üst önerme ile birlikte incelendiğinde yeterince öğrendiğini ifade eden öğrencilerin özellikle son sınıfa geldiklerinde hayır seçeneklerindeki olumsuz oranın artmış olduğu gözlenmektedir. Bu önerme kendi içinde incelendiğinde ise, her iki zaman diliminde de evet cevabının diğerlerine oranla fazlalığı öğrencilerin çoğunun çalışmalarını kolaylıkla yaptığının göstergesidir.

‘Temel tasarım ilke ve elemanlarını öğrenmiş olmamın üst sınıflardaki atölye çalışmalarım- da bana yardımcı olacağına inanıyorum’ önermesine birinci sınıfta ve son sınıfta öğrencilerin tamamı cevap vermiş, birinci sınıfta %77’si evet, %11’i fikrim yok, %12’si hayır, son sınıfa geldiklerinde %91’i evet, %6’sı fikrim yok, %3’ü hayır seçeneklerini işaretlemiştir. Bu önermenin sonucunda birinci sınıfta temel tasarım dersinde öğrenmiş olduklarının üst sınıflardaki atölye çalışmalarına yardımcı olacağı kanısında olan öğrencilerin haklı oldukları son sınıfa geldiklerinde verdikleri cevaplardan ve ‘evet’ yanıtının artmasından anlaşılmaktadır.

‘Almış olduğum çalışma disiplini ve motivasyonun üst sınıflardaki atölye çalışmalarım- da bana yardımcı olacağına inanıyorum’ önermesine birinci sınıfta ve son sınıfta öğrencilerin tamamı cevap vermiş, birinci sınıfta %76’sı evet, %9’u fikrim yok, %15’i hayır seçeneklerini işaretlemiştir. Son sınıfta öğrenciler aynı önermeye %87 evet, %7 fikrim yok, %6 hayır yanıtını vermiştir. Son iki önermede, öğrencilerin çoğunluğunun temel tasarım dersinin gelecek senelerde yapacakları atölye çalışmalarına faydalı olacağını düşündükleri sonucu çıkmaktadır.

‘Temel tasarım dersi kapsamında yaptığımız ‘hareket’ konulu çalışma ve sergi bizim için iyi bir örnek oldu’ önermesini birinci sınıfta 72 öğrenci yanıtlamış, %64’ü evet, %12’si fikrim yok, %24’ü hayır cevabını vermiştir. Son sınıfta öğrencilerin tamamı bu önermeyi yanıtlamış, %60 evet, %22 fikrim yok, %18 hayır seçeneklerini işaretlemiştir. Son sınıfta ‘fikrim yok’ seçeneğindeki artış öğrencilerin bir kısmının konuyu ve yaptıklarını hatırlayamadıklarının göstergesidir. Bu önermeden elde edilen sonuç ‘hareket’ konulu çalışma ve serginin öğrencilere örnek olduğudur.

'Temel Tasarım dersinin en zevkli kısmı siyah-beyaz tasarımları' önermesini birinci sınıfta 73 öğrenci cevaplamış, 37'si evet, %34'ü fikrim yok, %29'u hayır seçeneklerini işaretlemiştir. Son sınıfta öğrencilerin tamamı önermeye cevap vermiş, %41 evet, %15 fikrim yok, %44 hayır yanıtını vermiştir. Ders içeriğinde yer alan siyah-beyaz çalışmalar ilk yarıyılın konuları içinde yer almakta 'evet' cevapları birbirine yakındır. Son sınıfta öğrenci görüşlerine bakıldığında 'evet' cevabını işaretleyenlerin oranı 'hayır' cevabına göre azalmıştır. Diğer seçeneklerle kıyaslandığında öğrencilerin daha az bir kısmı bu çalışmalardan zevk almıştır.

'Temel Tasarım dersinin en zevkli kısmı renkli tasarımları' önermesine birinci sınıfta ve son sınıfta öğrencilerin tamamı yanıtlanmış, birinci sınıfta %62'si evet, %23'ü fikrim yok, %15'i hayır cevabını vermiştir. Son sınıfta %65 evet, %4 fikrim yok, %31 hayır seçenekleri işaretlenmiştir. Bu önermede öğrencilerin çoğunun 'evet' işaretlemesi ve bir üst önerme ile farklılık göstermesi anlamlı olup, öğrencilerin renkli çalışmalardan daha çok zevk aldığını kanıtlamaktadır.

'Temel Tasarım dersinin en zevkli kısmı sergi çalışmalarıydı' önermesini birinci sınıfta 73 öğrenci cevaplamış, %48 evet, %26 fikrim yok, %26 hayır seçeneklerini işaretlemiştir. Öğrenciler son sınıfa geldiklerinde bu önermeye %41 evet, %10 fikrim yok, %49 hayır cevabını vermiştir. Birinci sınıfta 'evet' yanıtlarının çokluğu, öğrencilerin daha çok çalışmış ve yorulmuş olmasına rağmen sergi çalışmalarından büyük keyif aldıklarını göstermektedir. Buna karşılık son sınıfa geldiklerinde 'hayır' yanıtını vermeleri düşündürücü olup, bir öğrenci önerme cevabının yanına açıklama olarak 'sergi mekanının bahçede olmaması ve içeride çalışmaların sıkışık sergilenmesi' nedeniyle bu cevabı verdiğini belirtmiştir.

'Yaptığımız çalışmaların sergilenmesi fikri ürktüycüydü' önermesini birinci sınıfta 73 öğrenci cevaplamış, %52'si evet, %15'i fikrim yok, %33'ü hayır seçeneklerini işaretlemiştir. Son sınıfta öğrencilerin tamamı önermeyi yanıtlanmış, %47 evet, %9 fikrim yok, %44 hayır seçenekleri işaretlenmiştir. Bu önermede, öğrenciler birinci sınıftayken 'evet' cevabının fazla olması özgüven eksikliğini, son sınıfa geldiklerinde 'evet' ve 'hayır' cevaplarının neredeyse aynı oranda olması, öğrencilerin yarısı sergi açmak fikrinden ürkmüş diğer yarısı ise bu fikri sevindirici bulunduğunu göstermektedir.

'Çalışmaların sergilenecek olması beni motive etti' önermesini birinci sınıfta 73 öğrenci yanıtlanmış, %45'i evet, %30'u fikrim yok, %25'i hayır cevabını vermiştir. Son sınıfta öğrencilerin tamamı önermeyi yanıtlanmış, %57 evet, %12 fikrim yok, %31 hayır seçeneklerini işaretlemiştir. Bir üst önerme ile birlikte değerlendirecek olursak sergi fikrinden ürkmüş olan öğrencilerin bir kısmı bu korkularına rağmen böyle bir çalışmayı motive edici bulmuştur. Motivasyon bireyde özgüveni sağlayabilme yolunda önemli bir adımdır.

'Sergiye yeterince hazırlandığımı düşünüyorum' önermesini birinci sınıfta 73 öğrenci cevap vermiş, %27 evet, %30 fikrim yok, %43 hayır demiştir. Son sınıfta öğrencilerin tamamı önermeyi yanıtlanmış, %32 evet, %15 fikrim yok, %53 hayır cevabı verilmiştir. Sergiyi motive edici bulmalarına rağmen bu önermede çoğu öğrenci sergiye yeterince hazırlanmadığını düşünmüştür. Daha iyisini yapabilecekleri düşüncesi gelişmeye açık olduklarını göstermektedir.

‘Temel Tasarım sergisi benim katıldığım ilk sergiydi’ önermesini birinci sınıfta 73 öğrenci cevaplamış, %33’ü evet, %15’i fikrim yok, %52’si hayır seçeneklerini işaretlemiştir. Son sınıfta 68 öğrencinin tamamı önermeyi yanıtlamış, %43 evet ve %57 hayır seçenekleri işaretlenmiştir. Birinci sınıfta öğrencilerin bu önermeye ‘fikrim yok’ seçeneğini işaretlemeleri önermeyi okumadıkları ya da anlamadıkları anlamına gelebilir. Son sınıfa gelindiğinde ‘fikrim yok’ seçeneğinin hiç işaretlenmemiş olduğu ve birinci sınıftayken bu seçeneği işaretleyen öğrencilerin çoğunlukla ‘evet’, azınlıkla ‘hayır’ seçeneklerine yöneldikleri görülmektedir. Son sınıftaki cevaplarını dikkate alacak olursak ‘evet’ ve ‘hayır’ seçeneklerinin işaretlenmesi arasında %6’lık bir fark vardır. Bu fark dikkate alınarak temel tasarım sergisinin öğrencilerin bir kısmının katıldığı ilk sergi olduğu, yarından fazla oranda öğrencinin daha önce başka sergilere de katıldıkları sonucuna varılmaktadır.

‘Sergi sırasında çok heyecanlandım’ önermesine birinci sınıfta ve son sınıfta öğrencilerin tamamı cevaplamış, birinci sınıfta %22 evet, %23 fikrim yok, %55 hayır, son sınıfa geldiklerinde %22 evet, %1 fikrim yok, %77 hayır yanıtı verilmiştir. Bir üst önerme ile birlikte değerlendirildiğinde öğrencilerin çoğunun katıldığı ilk sergisi olmaması nedeniyle bu önerme sonucunda sergi sırasında pek de heyecanlanmadıkları anlaşılmaktadır.

‘Çalışmalarımı yaparken zamanı iyi değerlendirdiğimi düşünüyorum’ önermesini birinci sınıfta 74 öğrenci de cevaplamış, %34’ü evet, %32’si fikrim yok, %34’ü hayır seçeneklerini işaretlemiştir. Son sınıfta aynı öğrencilerin 67’si önermeyi cevaplamış, %31 evet, %14 fikrim yok, %55 hayır yanıtı verilmiştir. Bu önermede birinci sınıfta öğrencilerin yarısı çalışmalarını yaparken zamanı iyi değerlendirdiğini diğer yarısı ise çalışmalarını zamanında yapmadığını düşünmektedir. Son sınıfa geldiklerinde çalışmalarını zamanında yapmadıkları ‘hayır’ seçeneğinin daha çok işaretlenmesinden anlaşılmaktadır. Daha önceki önermelerden ‘sergiye yeterince hazırlandığımı düşünüyorum’ önermesinde benzer sonuç elde edilmiş olmasının nedeni zamanı iyi kullanamamalarından dolayı olduğu kanısına varılabilir.

‘Üst sınıflara geçtiğimde birçok sergiye gönüllü katılmak için çalışırım’ önermesine birinci sınıfta 73 öğrenci öğrencilerin cevap vermiş, %50’si evet, %25’i fikrim yok, %25 hayır olarak işaretlemiştir. Son sınıfta öğrencilerin tamamı önermeyi cevaplamış, %54 evet, %12 fikrim yok, %34 hayır yanıtı verilmiştir. Bu önermeyi son sınıf öğrencileri geleceğe yönelik cevaplamışlar, yüzdelere bakıldığında öğrencilerin yarısı daha sonraki birçok sergiye gönüllü olarak katılacaklarını ifade etmişlerdir. Bu sonuç, özgüvenlerini oluşturmada bu serginin etkisi olduğunu göstermektedir.

‘Çalışmalarım sonucunda ‘hareket’, ‘yön’, ‘form’, ‘biçim’ kavramlarını rahatlıkla tanımlayabiliyorum’ önermesine birinci sınıfta öğrencilerin tamamı cevap vermiş, %58’i evet, %30’u fikrim yok, %12’si hayır yanıtını vermiştir. Son sınıfta bu önermeyi 67 öğrenci yanıtlamış, %63 evet, %21 fikrim yok, %16 hayır seçenekleri işaretlenmiştir. Bu önermede ‘evet’ cevabının çokluğu öğretim yönteminin doğruluğu açısından anlamlı bir sonuç oluşturmaktadır.

‘Üst sınıflara geçince yapmış olduğum çalışmalarını beğenmeyeceğimi düşünüyorum’ önermesine birinci sınıfta 73 öğrenci yanıtlamış, %66’sı evet, %19’u fikrim yok, %15’i hayır seçeneklerini

ışaretlemiştir. Son sınıfta bu öğrencilerin tamamı önermeyi yanıtlamış, %90'ı evet, %6'sı fikrim yok, %4'ü hayır cevabını vermiştir. Bu önermede birinci sınıfta öğrencilerin gelecek senelerde bu çalışmalarını beğenmeyecekleri fikrine kapılmaları, son sınıfta ise gerçekten yapmış oldukları çalışmayı yetersiz buldukları sonucuna varılmıştır. Bu sonuç düşündürücü olup, gelişime açık olduklarının ve daha iyi çalışmalar yapabileceklerini bildiklerinin bir kanıtıdır.

'Temel Tasarım dersinin yararlı olduğuna inanıyorum' önermesini birinci sınıfta öğrencilerin 73'ü seçenekleri işaretlemiş, %77'si evet, %12'si fikrim yok, %11'i hayır cevabını vermiştir. Son sınıfta geldiklerinde öğrencilerin tamamı önermeyi yanıtlamış, %96'sı evet, %4'ü fikrim yok seçeneğini işaretlemiştir. Bu grupta 'hayır' seçeneğini işaretleyen yoktur. Bu önerme sonucu ile birinci sınıfta öğrencilerin dersteki kazanımları yararlı bulduklarını, son sınıfta verdikleri cevaba göre de öğrencilere temel tasarım dersi içerisinde kazandırılması hedeflenen bilgilerin yerinde ve başarılı olduğu anlaşılmaktadır.

'Ders içerisinde yaptığımız bu çalışmanın ve serginin yararlı olduğuna inanıyorum' önermesini birinci sınıfta 72 öğrenci görüş bildirmiş, %58'i evet, %25'i fikrim yok, %17'si hayır seçeneklerini işaretlemiştir. Son sınıfta öğrencilerin tamamı bu önermeye cevap vermiş, %65'i evet, %16'sı fikrim yok, %19'u hayır olarak yanıtlamıştır.

'Buna benzer etkinliklerin ve serginin her yıl yapılması gerektiğine inanıyorum' önermesine birinci sınıfta öğrencilerin tamamı cevap vermiş, %61'i evet, %17'si fikrim yok, %22'si hayır yanıtını vermiştir. Son sınıfta bu önermeye 66 öğrenci cevap vermiş, %71 evet, %18 fikrim yok, %11 hayır seçenekleri işaretlenmiştir.

Son iki önermedeki cevaplar öğrencilerin çoğunun çalışmalardan memnun, serginin yararlı olduğunu ve bu gibi çalışmalardan kendileri ile birlikte diğer öğrencilerinde yaralanması gerektiği sonucu çıkmakta, son sınıfta geldiklerinde bu görüşe katılanların sayısının arttığı görülmektedir.

SONUÇ

Bu araştırmada temel amaç sanatsal çalışmalarda 'hareket' kavramının öğretilmesini oluşturmaktır. Araştırma öğrencilerde motivasyonu arttırmak düşüncesiyle başlamış olup 'hareket' kavramının öğretilmesi ile algı, estetik ve yaratıcılıklarının geliştirmesi sağlanmıştır. 'Hareket' ile birlikte yok sayamayacağımız 'yön' kavramı ve sanatsal ifade için 'form' ve 'biçim' kavramları ele alınmıştır.

Uygulama sırasında öğrenciler çok çeşitli iki ve üç boyutlu çalışmalar yapmış, malzeme temini güçlüğü çekmiş ve büyük alanlar için çalışmışlardır. Tüm zorluklara karşı öğretim elemanları tarafından desteklenmiş, yüreklendirilmişlerdir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, öğrencilerin çalışmaya başlamadan önce tedirgin oldukları fakat, çalışma süresince, sonuçlar alındıkça tedirginliklerinin ortadan kalktığı ve onlarda özgüven eksikliğinin giderildiği sonucuna varılmıştır.

Anket önermelerindeki cevapların tümü incelendiğinde öncelikle üniversite birinci sınıf öğren-

cilerinin bazı sorularda anlamsızca fikrim yok seçeneğini işaretlemiş olması ve daha az oranda bazı soruların boş bırakılmış olması bu gibi çalışmalara hazır olmadıkları anlamına gelir. Son sınıfa geldiklerinde 'fikrim yok' seçeneğini işaretleyen öğrencilerin yüzdeler oranlarındaki azalma bu düşünceyi desteklemektedir. 18 yaş üstü gençlerin akademik dili anlamaları için bu çalışmaların daha sık tekrar edilmesi gerekmektedir. Bunun yanı sıra öğrencilerin büyük bir kısmı öğretiyi, uygulamayı ve anketi ciddiye almış ve dürüstçe cevaplamıştır. Örneğin sergiye yeterince hazırlanmadıkları, sergi sırasında heyecanlanmadıkları sonucu dürüstlüklerinin göstergesidir.

Öğrencilerle yapılan anketlerin sonuçlarından bu çalışmanın öğrencilerin bir sene boyunca en çok zevk aldıkları çalışma olduğu sonucuna varılabilir. Sorgulama, araştırma öğrencilerin bilgi düzeylerini, algılarını, estetik ve eleştirel bakış açılarını, uygulama ile sergileme ise yaratıcılıklarını ve özgüvenlerini geliştirmiştir. Geleceğin öğretmenleri olacak gençlere sunulan bu çalışma, onlarla gelecek nesillere aktarılacaktır. Görsel ve duygusal farkındalıkları artmış, yaratıcı, estetik duyarlılığa ve eleştirel bakış açısına sahip sanatsever bireyler toplumların gelişimine katkıda bulunacaktır.

KAYNAKÇA

ATALAYER Faruk (1994). **Temel Tasarım Öğeleri**, Anadolu Üniversitesi YAYINLARI No:769, G.S.F. Yay. No: 5, Eskişehir.

ETİ Erol., ASLIER Mustafa İŞİNGÖR Mümtaz (1986). **Resim I. Temel Sanat Eğitimi Resim Teknikleri Grafik Resim..** M.E.B.Yay, Ankara.

ERİM Gonca (1999). **Temel Sanat Eğitiminde Renk Algılamaları**, Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

GÜNGÖR İ.Hulusi (1972). **Temel Tasar**, Afa Mabaacılık, İstanbul.

LAUER David A. (1990). **Design Basics**, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., The Dryen Pres, Saunders College Publishing, U.S.A.

SEYLAN Ali (2005). **Temel Tasarım**, M-Kitap, Dağdelen Basın Yay.Ltd.Şti., Samsun.

Türk Dil Kurumu, Büyük Türkçe sözlük, <http://tdkterim.gov.tr/bts/>, (23 Nisan 2010)

AYŞE SİBEL KEDİK'İN SERGİLERİNDE GEZİNTİ

EXCURSION İN AYŞE SİBEL KEDİK'S EXHIBITIONS

Şinasi TEK*

ÖZET

Bu makalede sanatçı Ayşe Sibel Kedik'in 2008- 2009 yıllarında açtığı iki heykel sergisi, konu ve içerikleri üzerinden değerlendirilmektedir. Gezindiği düşünsel alan, sanat ve yaşam deneyimiyle sanatçının entelektüel arayışları ve biçimbilgisi arasındaki ilişkiler de çalışmanın konusudur

Anahtar Sözcükler: Sanat, Arketip, Yeni Eski Usta, Heykel, Anlatı, Öznellik

ABSTRACT

In this article Ayşe Sibel Kedik's two sculpture exhibitions which were taken place in between 2008–2009 are going to be evaluated over their forms and contents.

Also mental field that artist rambles on, her experiences about art and life, and the relation between her intellectual inquiry and knowledge of form are subjects of this study.

Keywords: Art, The Archetype, New Old Master, Sculpture, Narrative, Subjectivity

* Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü - Beytepe/ANKARA 06800
E-mail: sinasi19601967@gmail.com

Ayşe Sibel Kedik'in Sergilerinde Gezinti

Sanat yapıtı biçimi sayesinde canlı bir düşünüm merkezi haline gelir. Bu düşünüm alanında, sanatta aralıksız yeni düşünüm merkezleri oluşur. İçlerinde taşıdıkları bu tinsel özden yola çıkarak bu merkezler, oldukça geniş bağlantıları kuracaklar. Bir sınır değer olarak alınan böylesi bir merkez içinde sanatın sonsuzluğu öncelikle düşünüme, yani kendini kavramlaştırmaya ve burdan da genel olarak kavrama ulaşır. Benjamin (2005).

Hocalarımız, 'sanatçı, işlerini önce kendisi için yapar, sonra yakın dostları meslektaşları ve nihayetinde öğrencileriyle paylaşmaktır son ereği' derdi, bu söylem daha önceleri olduğu gibi şimdi de geçerli olan bir bakış açısını ifade eder. Sanat öğrencilerinin kuşkucu bakışları, yüzlerindeki ışık ya da yaydıkları işaretler kimi zaman diğer onanmalardan daha da önemli olabilir. Avangard tutumları, yeni ve farklı olana yönelimleri, eleştirel refleksleridir onları bu yere koyan, bu nedenle eleştirel/izleyici konumları arzu edilen, aranan bir özellik sayılır.

İşte hem değinip, hem de eleştirilecek bir konu: Artık sergilere gidilmiyor. Güncel sanat, gündelik hayat, trafik, mesafelerin aşılması gibi gerekçelerle çok kişi sergilere, konserlerle, tiyatroya, operaya, bienale, sinemaya gitmiyor. Ankara gibi yerler düşünüldüğünde sanatsal etkinlik var mı ki izlenebilsin, diye düşünülebilir. Kaç opera binası var? Kaç sergi salonu var? Konserler için mekânlar, tiyatro oyunları, şehir orkestraları mı var? Kültürel, sanatsal aktörler; kurum ve kuruluşlar, sanatçı birlikleri; mimarlar, ressamlar heykeltıraşlar, grafikerler, animatörler; sanat dergileri, süreli yayınlar, eleştirmenler; iletişim araçlarının düzeyi, sayısı, gücü etki alanı ve içeriği kenti besleyen sivil etki mekanizması henüz çok yetersiz. Şimdilik sanatlar denince alanımı konu edindiğim için bu olgulardan söz ediyorum. Öte yandan edebiyat, tiyatro, müzik, bale, sinema, kitap, kitabevi, sahaflar gibi kentin ince, karmaşık, kültürel katmanlarını sadece anarak bile, olmazsa olanaksızlığının bizi ne denli yoksullaştırabileceğine sadece dikkat çekmek isterim.

İşte böyle bir ortamda sanat sergisi ve o sergilerin üzerimizde bıraktığı mitleştirme, metaforlar, alegorik öyküler; bir arketipin izinden gezintiler; resim, heykel, edebiyat ve tiyatro ülkesinde gezintilere bir kez daha dikkat çekmek gerekmektedir.

Öznellik sorunu

Bazı yapıtların neyi içerdiğini, hangi anlatı alanında gezindiğini, malzeme, dil bütünlüğünü -araya birileri girmezse- alımlayamayız. Bu, en azından Ayşe Sibel Kedik'in yapıtları gibi anlatı biçimleri için geçerlidir.

Sanatlarda 1970-80'lere kadarki süreçte modernlikte yapıtın temsil ettiği -konuyu/nesneyi- şeyi göstermesi işimizi bir kerteye kadar kolaylaştırmaktadır. Temsil edilenle gerçeklik arasındaki bağlar henüz kaybedilmemiştir. Modernlikle başlayan öznel anlatıda, anlatı biçimi olarak *otoportre* ve *otobiyografi* kavram ve olguları buna örneklenebilir. Romantizmden 1980'lere kadar gelen otobiyografik betimlemeler, ele alınan nesne ya da öznenin biçimbilimsel özelliklerini dile getirir. Kişiyi çoğunlukla dış gerçekliğiyle, çevresiyle ele almak neredeyse bir kuraldır. Modernist ifade biçimlerinde, vurgusunda ne kadar aşırıya gidilirse gidilsin ifade

edilen figürasyon ve optik gerçekliğin yansılması değil midir? Sözelimi izlenimci portreler, konular, kübist portreler, natüromortlar gerçeklikle fiziksel alışverişlerini bütünüyle kesmezler. O zaman anlaşılama sorunu yoktur. Oysa sanat tarihinin bazı istisnai dönemlerinde ve özellikle günümüzde sanatçılar ve anlatı sanatı çeşitli nedenlerle bir tür içekapanış yaşamıştır. Art anlamlara, dolayılara, metafor gibi şeylere yaslanmıştır. Bunun bilinen kültürel, siyasal, psişik nedenleri olduğu gibi, sanatçıların yönelmiş olduğu kapalı, katmanlı tutumları da anımsamalıyız. Bazı sanatçılar ne kadar hikâye etmeye yönelseler de, Kedik’de de olduğu gibi, hikâyelerinin gizilgücünün azalmaması için özel çaba göstermektedir. Bu durumlarda nesneleşmiş imgelemi, imgeleri anlamak için Claude Lévi Strauss’a kulak vermeliyiz. Strauss:

“Sanat yapıtı nesnenin eksiksiz yeniden üretimi değil, bir göstergesi olduğundan, nesnenin ilk algılanışında göze çarpmayan bir şeyi anlatır ve bu onun yapısıdır; çünkü sanat dilinin ayırt edici özelliği, gösterilenle gösterenin yapıları arasındaki çok derin benzeşimdir... yeter ki sanat yapıtı, nesneyi gösterirken nesnenin yapısına ilişkin bir anlamlama yapısı yaratmayı başarabilsin”, “Sözünü ettiğim nesne yapısı ilk bakışta algılanabilir bir şey olmadığından, sonuç olarak bilgide ilerlemeyi sağlayan, sanat yapıtıdır” Strauss (2007) der.

Böylece, Kedik’in de kullandığı haliyle objektivasyon/ nesneleştirme-nesnelleştirme kanalına geliyoruz. Bir sanatçı olarak Kedik, yeterlik çalışmasında, “Yaratıcı Süreçte Özne-Nesne Bağlamında Nesnelleştirme (Objektivasyon), (2003 Ankara, HÜ) konusunu çalıştı. Objektivasyon konusuyla gerçek ve temsilin doğrudan benzerlikleri yerine yeni bir anlatı, gösterme biçimine yönelen sanatçı ele aldığımız sergisinin de düşünsel ve biçimsel yanını oluşturan yapıtlara yönelmiştir. Diyeceği bir şeyleri başkalarının görmediği, göstermediği gibi anlatma denemesine giren sanatçı bu dönemde zor olan bir anlatı alanına girmiştir. Yeterlik çalışmasının ardından bulduğu biçimlerle oynamaya, onları estetik yaşantısının elemanlarına dönüştürmeye girişti. Atölyenin bir köşesinde küçük küçük denemeler, fırsat buldukça bu denemelerini kimi ortamlarda gösterme çabaları Kedik’i heykel sempozyumlarında anıtsal ölçekteki büyük boyutlu uygulamalara kadar götürmüştür. Bu figürler genellikle deneysel uygulamalar ve birbirine eklenen minik buluşların bir araya getirilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Zaman zaman kullandığı yastık biçimlerinin bu araştırma sürecinde Kedik’in yaşantısına girdiğini söyleyebiliriz. Bu ilişkilerden ve çalışmalarından anlamlandırma ilişkilerinin evrildiği dönem oluşmaktadır: Biçimbilgisi ve sanatsal çalışmalar için önemli olan bu süreç yapıtların mayalanması için gerekli atmosferin olgunlaşmasını sağlamıştır. Rodin’in *Calais Burjuvaları*, *Cehennem Kapısı*, *Balzac* yapıtları ile Picasso’nun *Avignonlu Kadınlar*, *Guernica* gibi yapıtlarına gönderme yaparak Strauss’un anlamlama vurgusu ile Kedik’in çalışma alanını bağlam düzeyinde ilişkilendirebiliriz.

2003–2008 dönemi Kedik için önemlidir; bu dönem sanatçının kendini tekrar etmemek için çalışmalarını sıkı sıkıya gözlemlediği, biçim ve sanatsal anlatısında dil, malzeme gibi konularını serinkanlı biçimde tartıştığı bir dönem olmuştur. Bu dönem çalışmalarında öznellik sorunsalı Kedik’in önceki kuşakla kopuşunu da kaçınılmaz kılmıştır. Modernist öznellik ile Kedik’deki öznellik ve ele alış sorunu gözle görülür biçimde farklılık gösterecektir.



Resim 1: A. Sibel Kedik, *Stradan Bir Gün(dü)*,
2007, Alüminyum- Demir,
205 x 160 x 15 cm



Resim 2: A. Sibel Kedik, *İyimser*, 2007,
Alüminyum- Demir, 24 x 20 x 11 cm

Sanatçıda Donald Kuspit'in *Yeni Eski Usta*¹ vurgusuna ve bu vurgu üzerinden sanat yapmaya doğru bir kayış gözlenmektedir. Bu düşünsel yönelimler ve arayışlarla yol alan Kedik, 2007–2009 arasındaki ürünlerinden oluşturduğu iki sergisinde bilindik imgeler ve göstergeler kullanmadı, neredeyse bütünüyle kapalı anlamlara, dolayılara yöneldi. İnceleme konumuzu oluşturan iki sergi 2007–2009 arası süreçte oluşmuş, bu süreçse sanatçı için oldukça karmaşık ve zor bir dönemdir. Bütün karışıklıklar üst üste birikerek Kedik'in yapıtlarının içeriklerinin değişimini tetiklemiştir. Bu değerlendirme, inceleme nedeniyle yaptığım söyleşide (30 Mart 2009 Pazartesi günü, H.Ü GSF heykel bölümünde yapılan sözlü görüşme), sergi ve yapma-etme eylemleri için birçok ipucunu ele veren Kedik, söyleşide “Öykü anlatmayı seviyorum ama duygusal olmaktan da korkuyorum” der. Korkar çünkü anlattığı, akışına kapıldığı konu onu sürükler ve benliğini, duygularını, düşünsel yaşantısını ele geçirir. Ağabey'inin bu çalışmalar sürecindeki durumu ve önlenemez yaşantısı iki yönlü bıçak gibi sanatçıyı etkilemektedir. İstemediği, olunca da önleyemeyeceği, seyircisi olmayı da istemeyeceği yeni süreç trajik ve önlenemez bir durum yaratmaktadır. Sanatçı görüşmemizde, “Doğrudan form yapmaktan hoşlanmıyorum, doğrudan nesne yapmak istemiyorum, onun (biçimin) kendine ait bir öyküsü ve kurgusu olsun istiyorum, öyküyü doğrudan vermek de istemiyorum” diyerek sergisindeki işlerine uzun düşünüşlerden sonra isim vermesine karşın, katalog çalışmasında kimi yapıtlara “isimsiz” imzasını atar, sonradan üzülse de. Çünkü aslında işlerinin ‘öyküleri ve temaya uygun isimleri’ vardır, ancak o isimlerin kimi zaman öykünün gücünü azalttığına ya da imgelemi, anlatının büyüsunü yok ettiğine inanır. Oysa bu inanç da sürüklenişin ve ister istemez oluşan gerilimin sanatçıya getirdiği duygusal baskının sonucudur. Nitekim hemen sonra isimlerle olan ilişkisi ve yapıtlarının aslında isimlerinin olduğu konusuyla yüzleşir. Sözlü görüşmede bu sürecin sergiden çok az sonra açığa çıktığını, bu zaman aralığında sanatçının serginin duygusal, biçimsel, tematik, teknik değerlendirmesini yaptığı görülmektedir.

¹ Donald Kuspit, “Sanatın Sonu” kitabında modern dönem ile modernizm sonrası dönemin sanatçısının farklılıklarını vurgulamak için *Yeni Eski Usta* tanımlamasını kullanır. *Yeni Eski Usta* tanımı modern sonrası dönemin sanatçısına ilişkin bir saptamadır.

İsim, bağlam ilişkisi şimdilerde her zamankinden daha önemlidir. Çünkü yapıtın biçim isim ilişkisi, bağlam bağıntı olanaklarını göstermektedir. İsim konu bağlamını bilmeden yapıtı anlamaktan güçlük çekeriz. Yapıtı alımlama isimle olan ilişkinin üzerinden gerçekleşir ve plastik sanatlarda alımlama Benjamin'e göre de önemli bir sorundur². Modernitenin yüksek sanat yapıtlarında kompozisyonun ismi olsa da olmasa da sanatsal olanı algılayabiliriz; geç Fransız modernitesinin ve bizim çağdaş sanatımızın önemli bir temsilcisi olan Remzi Savaş'ın yapıtlarıyla karşılaştırsak bu durumu açıklıkla görürüz. Savaş'ın yüksek modernizmin aktörü olup olmadığı tartışılabilirse de³ sanatçı modernist geleneğe daha yakın ve modernist düşünümle ve modernist yapma edimiyle temasları oldukça güçlüdür. Savaş, *otoportre*lerinde, geleneğe uyar ve kendi silüetinin demir sac levhadan oyularak çıkarılmış görünümünü kullanır. Bir bakıma Rodin'in portreci geleneğine bağlanabilecek bu betimlemeler, yol, yolculuk, yola çıkış, gidilen yol ya da kişinin içsel yolculuğuna göndermeler yapsa da (ki bu bağlamda epey güçlü anlatılardır bu yapıtlar) eninde sonunda atfedilen kişinin silüet düzeyinde de olsa benzerliği söz konusudur (Resim 3). Merdiven, masa ve oyulup çıkarılmış portre doğrudan ve dolaylı kimi içerikleri yüklense de döneminin karakteristiği olarak Savaş, özyaşamöyküsel anlatılarında modernist benzerliklerden, analogilerden sıkça yararlanır. Kavramsallaştırıcı yapıtlarında ("bir ikinci düşü" gibi), bütünlüklü düzenlemelerin tümünün biçimini, malzemesini öyküsünü sorguladığı işlerini de ayrıca aklımızda saklı tutmak koşuluya tabii ki. Burada sanatçının sadece özneli ve özelde de kendisini anlatırkenki tutumuna dikkat çekmek istenmektedir. Öznel varlık olarak kişiler, kişi anlatılarında betimleme sorunsalındaki bu kopuş ya da farklılıklar hemen her zaman görülebilir diye düşünebiliriz. Savaş'tan önce de, örneğin Brancusi'nin (1876–1957) gerçekleştirdiği James Joyce Simgesi'nde (portresinde) sözünü ettiğimiz biçim arayışını görebiliriz (Resim 4). Joyce portresinde Brancusi, olanı değil, tahayyül edilen sanatçı figürünü bütün karmaşıklığıyla ele alır. Sanatçı, yalınmış gibi görülen bu imgede üst üste bindirilmiş portre düşümlerini bir çırpıdan ve hemencecik yapıvermiş gibidir. Brancusi, portre denemesinde ele aldığı özne ile biçimsel benzerlikleri dile getirmez. Adeta modern dönemde ele alınan bir Kafka, Ionesco⁴, Canetti⁵ figürlerinde görülen çağının karmaşıklığını dile getiren portrelerdir söz konusu olan.

Kafka bizim için *Dava*, *Şato*, *Dönüşüm* demek değil midir ya da *Körleşme*/Canetti ilişkisi Joyce'un *Ulysses* ile ilişkisi değil midir bilincimizde imge metafor olarak yer eden?

2 Tablo, ya tek bir kişi, ya da en fazlasından birkaç kişi tarafından izlenmek gibi ayrıcalıklı bir konuma sahipti. Ondokuzuncu Yüzyıl'da tabloların eşzamanlı olarak büyük bir kitlece görülmeye başlanması, resim sanatındaki bunalımın erken belirtilerinden biridir ve bu bunalım... sanat eserinin kitle isteminden ötürü ortaya çıkmıştır.

Çünkü resim sanatı, eskiden bu yana mimarlık ve destan alanlarındaki, günümüzde de sinemadaki durumun tersine, bir eşzamanlı toplumsal alımlanmanın konusu olmaya elverişli değildir.

Ortaçağın kiliseleriyle manastırlarında ve onsekizinci yüzyılın sonlarına kadar da prenslik saraylarında tabloların toplu alımlanışı eşzamanlı değil, fakat kademeli ve hiyerarşik bir düzen içerisinde gerçekleşirdi. Benjamin (2004).

3 Remzi Savaş tamamlanmamış ve çekiştirilen bir aydınlanmanın, Prof. Dr. Suat Sinanoğlu'nun "Türk Hümanizmi", (TTK yayımları,1988) olarak tanımladığı ulus devletinin inşasının zihinsel, ideolojik ve estetik kurucularının son temsilcilerindendir. Kapanmakta olan bir dönemin, bir paradigmanın son savunucularındadır, buna modernizm, Türk modernizmi demekte mümkündür. Okuduğu Gazi Eğitimde bu paradigmaya uygun aydınlanmacı bir cumhuriyet ideolojisiyle onları yetiştirir, bu hümanizmanın geleneği üzere onları Fransa'ya sanat eğitimine gönderir. Savaş, Kuspit'in dediği gibi, yeni eski ustalar sınıfına da girer, o da Kuspit'in Amerikan Hümanizminin temsilcisi olarak gösterdiği Bruce Nauman gibi (doğumu 1941) 68'lidir.

4 IONESCO Eugène (1990). **Yalnız Adam** (Çev. Bertan Onaran), Büyüülüdağ: İstanbul.

5 CANETTİ Elias (1981). **Körleşme** (Çev. Ahmet Cemal), Payel Yayınları: İstanbul.



Resim 3: Remzi Savaş, Otoportre, 1994,
Demir, 51 x 38 x 38 cm



Resim 4: Constantin Brancusi, James Joyce Simgesi,
Kâğıt Üzerine Guaş, 35.6 x 28.5 cm

Yine de şuna dikkat çekmek gerekiyor: Kedik ve bizim kuşaktan önceki dönemin yaygın anlatı biçimi değildir bu türden biçimlemeler. Bugünün sanatçıları önceki kuşağın birçok şeyini benimseyip olsa bile bir yandan da her kuşakta olduğu gibi yeni anlatı tekniklerini kullanmaktadır. Donald Kuspit'in *Sanatın Sonu* kitabında dile getirdiği "Yeni Eski Ustalar" söylemine getirmek istiyorum sözü: Kuspit;

"Yeni Eski Ustalar'ın sanatı, sanatın amacı olduğuna dair taze bir anlayış —yaşamın trajedisini yalanlamadan onun içinden yeni bir estetik uyum çıkarma imkânına olan inanç— ve sanatın insanlar arası bir şey olduğuna dair yeni bir anlayış getirmektedir" (Kuspit 2006) der.

Sanatın sonu ya da içeriksizliği sorunsalı düşünülerek kaleme alınmış bir anlamlama denemesidir bu ifade. Bugün de yapıtın devam ettiğini dile getirerek çalışmasında yeni ustaların imgelemine yönlendiren fenomenlere dikkat çeker Kuspit⁶. Kedik'in yapıtlarının bağlamını da bu çerçevede ele almak mümkündür. Konuşmalarımız sırasında ya da işlerimizi anlatırken tipik bir modernist olduğumuzu düşünsek de, yapıp ettiklerimiz kimi zaman bize rağmen başka biçimlerde dile gelebilir, burada olduğu gibi. Kaldı ki Kuspit yukarıda dile getirdiği anlamlama ilişkisini *postsanata* karşı sunmaktadır. Bu bağlamda bizi rahatsız edecek bir şey de yoktur. Bizim için 90'lardan beri gündemde olan postsanat ve yeni eski usta deyimini nihayet kullanmanın da vakti gelmedi mi acaba? Her ne kadar Kuspit anılan örneklerinde Amerikan ustalarından, sözgelimi Bruce Nauman'ın yapıtlarından söz etse de ilişkimizi bu bağlamda kurabilmemizin önünde bir engel olduğunu düşünmemeliyiz. Yeni eski

⁶ Eski Ustaların maneviyatını ve hümanizmini, Modern Ustaların yeniliği ve eleştireliliği ile birleştiriyor. Yani bu bir Yeni Eski Ustalar sanatıdır. Yetenek yine sınırlı miktarda bulunan bir şey, ama sanat kavramsallığını koruyor. Kosuth bir zaman şöyle söylemişti: "Sanat ancak kavramsal olarak var olabilir." Ama Yeni Eski Ustalar, maddi olarak da var olmadığı sürece sanatın sanat olmadığını gösteriyorlar. Kavramsalcılar, "sanat nesnede değildir, sanatçının sanat anlayışındadır, nesnelere de bu anlayışa boyun eğmek zorundadır," diyorlardı. Ne var ki Yeni Eski Ustalar, söz konusu kavram nesnede olmadığı sürece —malzemede yaşama geçirilip, malzemede var olmadıkça— sanat diye bir şeyden söz edilemeyeceğini ortaya koyuyorlar. Kısacası, Yeni Eski Ustalar, hem estetik bir yankıya sahipler hem de geleceği görebiliyorlar." Kuspit (2006).

usta sadece ABD sanatı ve sanatçısını çatı altına almaz. Kedik de aşağıdaki dipnotta Nauman için belirtilen “Eski Ustaların maneviyatını ve hümanizmini, Modern Ustaların yeniliği ve eleştirelliği ile birleştiriyor” lafzına uygun davranmaktadır.



Resim 5: A. Sibel Kedik, Omuzbaşım, 2008,
Alüminyum- Demir, 160 x 15 x 10 cm



Resim 6: A. Sibel Kedik, Şato, 2006,
Alüminyum, 11.5 x 18 x 18 cm

Böylece Kedik'in öznellik sınırlarına ilişkin kimi ipuçlarını görebilmekteyiz. Kedik, bu iki sergisinde de modernizmin klasik, *özel* ve *evrenselci* anlatısına yaslanmaz. Son derece kapalı bir öznelğe yaslanan bu anlatılarında sınırlı sayıda öykübetimsel biçimlere yönelse de, biçimlerinin ele alınışları kendisini öncülü modernistlerden ayırır. Kedik'in öyküleri ontolojik olarak modernist tarihsellendirmeyi ve anlatisallığı içerse de eninde sonunda belirgin bir farklılık kaçınılmaz olarak onu diğerlerinden ayırır: “*omuzbaşım*” (Resim 5), “*yarından önce*”, “*moral gezisi*”, “*sıradan bir gün(dü)*” (Resim 1), “*iyimser*” (Resim 2) gibi isimlerden de anlaşılacağı üzere konuları epeyce yakınında, bir tek kendinin bildiği ve yaşadığı özel bir alanı işaret eder: şiirselliği ve adların aşinalıklarına rağmen kendini ele veren yapıtlar değildir bunlar.

İki sergi, iki devam sunum

Sunum sorununu ele alırken dikkatlerimizi belirgin biçimde çekmesi gereken şey iki serginin iç içe geçen devam öykülerinden birincisinin süreci tetikleme, ikinci serginin de bu nedensellikten etkilenerek sanat yapmayı kendiliğinden bir bilinçlenme ve kopma haline getirebilmiş, sorgulayabilmiş olmasıdır. Kanımca Kedik bu iki sergi ile kendi içinde değişime uğradı. Şöyle ki; Kedik daha önceden de heykel yapmakta ve sergilere katılıp sempozyumlarda uygulamalarda bulunmakta iken andığımız bağlamların dışında iş gören bir özne durumundadır. Bu dönemlerinde doğrudan doğruya *güzel* ve *estetik* kaygılara dayalı yapıtlar veren sanatçı ilk iki kişisel sergisinde plastisite, güzellik, denge, ritim, boşluk-doluluk gibi sanatsal kaygıların dışında yepyeni ve istem dışı bir alana girmiştir. Ancak bu kopuş yapageldiği biçimlerde değil, içeriklerin biçim üzerindeki değiştirici özelliklerinde aranmalıdır. Ancak unutulmamalıdır ki o biriktiregeldiği biçimler olmasa ne kopuş, ne de bu öyküler olurdu... Tarihsel olarak o an ve o konular bir araya geldiği için Kedik kendiliğinden bu anlatının kahramanı oldu. Neydi o biçimler ve anlatı nesnesi? Tabii ki birkaç yıldan beri kullandığı yastık biçimleridir bunlar. Yastık formu bu haliyle ne zamandır Kedik'le anılan kişisel bir kullanım formuydu. Kence

kimi sempozyumlarda, karma sergilerde, atölye çalışmalarının en yalnız anlarında, sessiz sedasız, kişilikleştirerek kullanıldığı ama güzel yapıt-sağlam biçim demekten gayrı da anlamlandırılmayacak sanatsal dışavurumlardı bu yapıtlar. O haliyle kalıp gitseydi sorun yoktu ama sanatçının yaşamındaki altüst oluşlar derin farklılaşmalar anılan süreci yeniden belirlemiştir.

Sanatçının ilk sergi hazırlığı (Fırça Sanat Galerisi 24 Ekim 6 Kasım 2008-Çankaya Ankara) ne zamandır hasta olan ağabeyinin hastane sürecinin gölgesi ve etkisi altında devam ederken gerçekleşti. Yakınında insanın canını bu denli acıtan bir sorun varken güzel biçimler, kompozisyonlar oluşturmak söz konusu olamazdı. Henry Moore, “Heykelcinin Amaçları”⁷ adlı makalesinde “Geç Yunan ya da Rönesans anlamında Güzellik, benim heykelimin amacı olmaktan uzaktır. Anlatım güzelliği ile anlatım gücü arasında bir görev ayrılığı vardır. Birincisi duyuların hoşuna gitmeyi amaç tutar, ikincisinde ise bence daha etkileyici, duyulardan daha derine uzanan bir öz canlılık vardır.” derken anlatım gücünün çağdaş sanattaki önemini ifade etmek ister. “Anlatım Gücü” Moore için, “bir yapıtın kendi sınırları içinde dopdolu bir enerjisi, yansıttığı nesneden apayrı bir kendine özgü yaşamı”dır. Güzellik ideasına değil, yaşamın praksisine yönelik bu anlatım biçimi birçok bakımda Kedik’in iki sergisinin alanını betimlemektedir. Öte yandan, yapageldiği biçimlerden uzak duramamanın sıkıntısıyla konularını ve biçimini arayan, onlarla cebelleşen bir kişinin haletiruhiyesini taşır Kedik. Bir yandan ağabeyinin sıkıntısı diğer yandan sergi takviminin zorunluluğu istem dışı bir katalizör olarak sanatçıyı bu hazırlık sürecinde dönüştürmüş gibidir. Neydi bu dönüşümün ipuçları? Sanatın insana ilişkin, insanlığa ilişkin iletisini dile getirme gücü ya da anlatısında aranmalıdır bu ipucu. Yoksa aynı biçimler, benzer kompozisyonlar hiç de şaşırtıcı olmayan bir düzenleme, biçimleme alışkısında devam eder giderdi. Kedik bu karmaşa içinde seçimini yaparken güzellik ideası ile yaşanan gerçekliği çatıştırmıştır. Öfke değil, bir karşı duruş değilse de yaşantılanan, en azından not düşmeydi gündelik tarihe, bir tür yazgısal gidişin, trajik olanın gün dökümü, düşünce notlarıydı dile getirilen. Olana, olupbitene bir karşı koyuştur bu yapıtlar, hiç değilse bu yanıla ağabeyle tinsel düzeyde buluşan, onun gündelik gidişatına not düşerek belleğin unutkanlığına direnen işler yapar sanatçı. Bunu istediğinin bilincinde midir? Burası bizim için karanlık. “Bir yandan uyku hali/halleri, gözünü kapatma/kapatış hali, yastığın içinde”⁸... gibi gözlemlerle bir gözlemcidir sanatçı. İstmeden de olsa gidişatını izlediği ve gözlemlediği öznenin gözlenen durumu ile sanat yapma zorunluluğunun kaçınılmaz üst üste çakışmasıyla bir tür sürükleniş yaşamıştır sanatçı. Bu konuda şunları söyler Kedik:

“Duyguları, onların dışavurumu gibi şeyleri sevmiyorum, onlardan hoşlanmıyordum, ancak o şeyler-daha sonra fark ettim ki – bilinçaltına öyle yerleşmişler ki, elimde değildi, ağabeyimin yastıkla ilişkisi... yastığın ağırlığının altında kaldı, ezildi, üzerine çıktı, sürekli mücadele ettiler yastıkla. Yapıtlar bu süreçte kendi hikâyelerini kendileri ürettiler. “Omuzbaşım” Nazım Hikmet’in

bir şiirinden kopup geldi. Zorlanınca işleri “isimsiz” bıraktım, anlamlarını yapıtların kendileri

⁷ MOORE Henry (1966). **Heykelcinin Amaçları** (Çev. Akşit Göktürk), Tercüme Dergisi, Sayı 86, Nisan-Haziran, Ankara Üniversitesi Basımevi. s. 66-68.

⁸ Adı geçen söyleşiden notlar.

çıkardı. Başlangıçta demirlerin organik biçimlerini yastık formu ile birlikte kullanmak istiyordum. Sert, yumuşak, geometrik yapılarla organik nesne biçim ilişkisi, ölçü, oran ilişkisini arıyordum oysa”, (...) Sonuçta, “sert/yumuşak’ın dışında yapıtların kendileri kişi gibi oldular”⁹.

Giderek çalışma sürecinden korkar sanatçı, “Çok içime kapanınca korktum” der bu durum için. İşlerine isim verememesinin ardındaki yırtıcı durum da bu kopuşun yahut sürüklenişin sonucudur. Çünkü duygusallaşma ve duygu yoğunluğu ağabeyin dirim mücadelesi ve gözlemcinin durum akışındaki muhakemesi, olacaklar hakkındaki bilinç akışı, doğrusu **yazgı** ya da **trajik olan** diyelim, bu durumun sonucunu taşıdığı için kabul edilebilir değildir. Bir tür duygusal ağıt ya da kaçış yaşanacaktır: sanatçı kaçışı yeğlemiş görünüyor. “İsimsiz”lik, gerçekte soyut sanatta ve nesnesiz sanatta olduğunca düşünülmüş bir ad koyma halini değil, daha çok kaçışı, saklanması, ele vermemeyi, ele geçirilmemeyi, tanımlanmamayı anlatır. Kaldı ki şimdilerde de pişmandır Kedik. Duygu yoğunluğundan kurtulunca, aslında işlerine isim verdiğini ve fakat isimlerin duygu yoğunluğunun ağabeyinin yastıkla mücadelesi gibi kendini yordüğünü ve düşündüğü, bulduğu ismin duygusal betimlemesinin kendini korkuttuğunu itiraf eder.

Başlangıçta plastik kaygularla düşünülmüş olan ölçü-oran, sert demir-yumuşak form ikiliği bu kez başka şeylere dönüşmüştür. Demirden yapılmış biçimler masa, taşıyıcı kaide, pencere pervazı, heykeli algılamamıza yardım eden ek unsur iken, daha doğrusu o amaçlarla yola çıkmış iken şimdi yastıklar ağabey biçimine dönüşür, demir unsurlar-enstrümanlar ağabeyle mücadele eden, ezen, kurtulunmaya çalışılan kişi /durum/olgu halini temsil eder. Bu oluş ve düzenleniş kaçınılmazdır. Kaçınılmazlık, trajik olanın ve yazgının olmazsa olmazıdır çünkü. Kedik’i dönüştüren de bu tragedya’dır. Biz alışkınız buna, Shakespeare’in tragedyalı bizim bu durumları görebilmemizi sağlayan birçok durumu gösterir, Freud, Jung gibi psikanalistler yazınsal deneyim üzerinden bize içinden çıkılmaz olanın ‘ne’liği hakkında ipuçları verir. Arkiptler, mitler, dolayım gibi çağdaş şeylerin sanatçıyı yönlendirdiğini biliriz. Bu kadar şeyi bilmezsek bu yapıtlar bizim için yoktur. Klasik modernist yapıtlar her ne olursa olsun temsilini sağlam biçim üzerine kurar, imgeyi gösterilenle gösterenin uzlaşımında aranır. Bu denge kolay kolay da bozulmaz. Oysa bu *yeni eski usta* yapıp etmelerinde konular, ele verici düşüncüler olmazsa pek de açığa çıkmazlar. Strauss’un,

“Dilin temel özelliği -Ferdinand de Saussure’ün üzerinde durarak belirttiği gibi-göstermeye çalıştığı şeylerle hiçbir maddi ilişkisi olmayan bir göstergeler sistemi olmasıdır. Bence böylelikle her zaman dille nesne arasında yer alan bir anlamlama sistemi ya da anlamlama sistemleri bileşimi olarak sanat kavramına ulaşıyoruz.” Strauss (2007).

sözündeki bağlamı, bağlam bağıntı sürecini bir araya getirir. Kedik için iç içe geçen düşüncülerdir bu bağlayıcı referanslar. Biraz gerilere gidersek ilkörneklerimizin yakın dönem biçimlerini görmemiz mümkün olabilir. Turner’in ormanı, Giacometti’nin ormanı yani *meydan* heykeli, Savaşın ormanı, yani *meydan* heykeli insanlığın bir durumunu anlatan önemli anlatı biçimleridir. Her yapıt öncekinin anlatısına ilişkin birikmiş anlamları içselleştirir ve biçimler, durumlar birbirine göndermelerde bulunur. Tarihsel akışkanlık içinde bilincin yüzüne çıkan

⁹ Bundan sonraki dipnotsuz tırnak içindeki alıntılar sanatçıyla 30 Mart 2009 tarihinde yapılan sözlü görüşmedendir.

ilkörnek temsilleri bir süre sonra açıklamalara gereksinmeden göstergelerarası iletişim üzerinden bir daire çizerek anlatıyı bütün bir örüntü içinde kapatır. Kuçuradi:

“Bir sanat eserinin değeri ise, o sanat alanında yaratıcı olan kişilerin gözlerinde o eserin diğer eserlere göre özelliği, teklifi, insana ve problemlerine işaret etmesindeki biricikliğidir... Bunun dışında bir nesnenin o nesne olarak değerle ilgili olması için, bir eser olması, kişi yaratması ürünü olması gerekir. Böyle bir ürün olarak bir eser insana bir şeyler kazandırıyor, insanın yaşantı imkânlarına bir şeyler katıyorsa, o aynı zamanda değerli bir eserdir Kuçuradi (1998)”.

Kedik ağabeyinin öyküsü üzerinden bize bu yaşantıyı sunarak Kuçuradi'nin beklediği değerli kazanımları vermektedir: “*omuzbaşım*” (Resim 5), “*yarından önce*”, “*moral gezisi*”, “*sıradan bir gün(dü)*” (Resim 1), “*iyimser*” (Resim 2) gibi adlarla olanbiteni anlatan anahtar kelimeleri bize veren sanatçı, bir yandan da önüne geçemediği duruma karşı koyuş türünden bir şiirselliğe yönelir. Homeros'un hikâyesindeki Priamos nasıl da içinden bastırmıştı kendini, Hektor için Akhilleus'a gitti bütün gururunu bırakıp, gözyaşı döktü giden bedeni için oğlunun. Kendi ihtiyarlığı ile ölümünü beklerken, trajedi genç oğlunu çalmıştı oyun metni için. Bu sergideki işler de bir tiyatro sahnesi ya da şiirsel bir kurgu gibi bize bellekte kalıcı, sanatçının heykelde dediği üzre, Nazım'ın da üzerinden ve her şeye rağmen bir devam öyküsü olarak, metin-betim ikilisi içinde kapanan bir anlatı sunar. Anlamlamayı tamamlayacak bir diğer örnek çalışma da Sontag'ın Metafor Olarak Hastalık: AIDS ve Metaforları olabilir mi acaba? Düşünür /yazar Sontag bu çalışmasında büyük bir vakar'la kendi bedeninin üzerinden otopsiye gider. Bize hiç de kişiselleşmemiş bir öykü bırakır. Sontag,

Hastalık, hayatın gece karanlığıdır, fakat bir metafor değildir, doğal bir fenomendir; o yüzden hastalığa bakmanın en doğru yolu, onu metaforik düşünme biçiminden arıtarak ele almaktır. Ölümlü olmanın kendisi yeterince dehşet uyandırıcı olmadığı halde, metaforlar ve mitler, bize sancılı ve katlanılmaz ölüm hikâyeleri anlatırlar. Fakat metaforlar sırf biz onları sevmiyoruz diye de tesirsiz hale gelmezler; metaforların bilhassa teşhir edilip varlığının silinmesi gerekir.”¹⁰.

der. Kedik, bu sergi süresince Homeros, Nazım, Sontag, Strauss ve Saussure'ün dünyalarında gezinmektedir. Bir tür parçalanmışlık, dağılmışlık, dalgınlıktır içinde bulunduğu haletiruhiye. Kapanmışlık ve anlatının içedönüklüğü bir süre sonra artanlamlar ve üstanlatıları *isimsizlik*le kilitlese de “*yarından önce*”, “*sonrası*” gibi yapıtlarının verdiği izlenim kaçınılmaz olanı gösterir. Burada durup bir tespit daha yapmak anlamlı olacaktır. Türk şiirinin ustalarından ve avangard şair Orhan Veli için söylenirdi bu anlatı, bir dönüm anında ve kimi şiirleri üzerinde söylenen bu imgede dillendirilen şey onun nihayet toplumcu şair de olabildiğidir. Şairliği yetmez miydi de bir de toplumculuk üstüne yükü ve istenilen bir gerek oldu, galiba Kedik'de de bir değişim gerçekleşti bu sergiyle. Zaten iyi bir sanatçıyken böyle bir alana girince sadece iyi değil, Kuçuradi'nin vurguladığı *değerli* bir sanatçı da oldu Kedik: Kendisinin yaşadığı bir sorunla insana, insanlığa ilişkin bir yaşantının üzerinden yarattığı bu anlatısıyla.

¹⁰ SONTAG Susan (2005). *Metafor Olarak aHastalık Aids Ve Metaforları* (Çev. Osman Akinhay), Agora Yayınları: İstanbul, arka kapak tanıtım yazısından.

“Sonrası”nda gezinti ve ie kapanış: kule ya da şato

İnsanın yüreği üzgün oldu mu, dünyanın bütün suyu gözyaşlarına dönüşür. Bachelard (2006).

Trajedinin en derin hazlarından bir tanesi ondan sağ çıkabilmemizdir sadece; trajedi bizim başımıza gelebilirdi, ama gelmemiştir. Trajediye sadece eşduyum içinde yaşamayız; onu izleyen hayatta kalmayı da içimizde taşıyız. Fowles (2001).

“sonrası”, bir not düşme, olanla duygusal gerilimi hafifletme türünden bir yapıt gibidir, “yarımdan önce” de öyle. Bir okuma biçiminde pekâlâ antik mitolojinin üç güzellerine gönderim içeren bir yapıt olarak değerlendirilebilecek bu üçlü kurgu, düşünülüp tamamlanacak bir serinin sonuncusu ve belki bir de “sonrası”na gönderimi olan bir duyusu ifade edebilir. Belli ki, sanatçı serginin de teması olan zorunluluklardan kaçamamaktadır. Bu yapan, olayı yaşayan, “ben”e yapışan, ondan ayrılmamayan bir durumdur. Örtük itiraf, kabulleniş, çaresizliklerin dil düzeyinde anlatılışıdır bu kavramlaştırmalar. Kendisi dil’le de uğraşan sanatçı dil/metin ve biçimde üst üste oturan birliği arar. Edebi düzeyde bulunan adlar, aşına olmayana ilk çağrışımlar üzerinde etki eder. Bu da yapıtla bir düzeyde ilişkinin girizgâhını kurar. Bu yapıtlar oluşma sürecinden sonra, sanatçısına rağmen okuma katmanları oluşturacağına göre, çeşitli bağlamlardan ve kültürel okumalardan yol alacak yapıt, kurgulandıktan sonra kendibaşına yolculuğa çıkacaktır. Kendisinin bir fikri olsa da, yapıtın bu fikirle birlikte gitmediği, dahası fikrin başka, yapıtın başka olduğu bugün bilinen bir gerçektir. Belki Kedik de bizim ona ve yapıta bakışımızla işlerini yeniden anlamlandıracaktır. Sergiler, çalışma zorunluluğu, istenci, sergi tarihlerinin yakın tutulması sanatçıya değilse de bize ilginç şeyler görme, konuyu değerlendirme olanağı veriyor. Ekim/Kasım 2008 sergisinin ardından Şubat 2009 tarihinde sergi açmaya hazırlandığı sıralarda sanatçı, ilk sergisinde ele aldığı konu tarafından yorulmuş, hırpalanmış, duygusal ve düşünsel olarak oradan oraya savrulmuştur. Sontag’ın yukarıda söylediği, “Metaforlar sırf biz onları sevmiyoruz diye de tesirsiz hale gelmezler; metaforların bilhassa teşhir edilip varlığının silinmesi gerekir” düşüncesini takip eden sanatçı ikinci sergi için tema aramak zorunda kalmaz. Fakat ‘sanatçı konu aramaz, konu onun gözü önündedir’ düsturu da işlemez bu sergi hazırlama sürecinde. Bir yanıyla evet bu kanun işler, fakat trajik olanın kaçınılmaz olarak konuyu belirlemesi ve istençdışı yönelim söz konusudur şimdi de.

Bu ikinci sergi hazırlığı birinci serginin süren etkisinden el alan bir sergi oldu. Sanatçının söyleyeceği şeyler vardı ve onları nasıl cümle haline getireceğini düşünüyordu belli ki. Henüz onların ucunu toplamamış, huzursuzca bir karşılama ya da yol verme/uğurlama, bir yere gönderme ve şimdi başka bir biçimde beklemeyi öğrenme güdüsünün peşine takılma ve bekleme evi kurma peşinde gibidir. Bu kez hem yolcu edip esenlemeyi, anılarla yaşamayı yukarılarda, hem de yukarının, bekleme yerinin mimarisinin, bekleme/esenleme evinin inşasının peşindedir sanatçı. Başka bir zaman başka bir işlev, başka bir öykü için biçimlenmiş bir iki işini de öyküsüyle beraber gerisingeri çevirerek Kedik, yeni mimari içerikli yapıtlara yöneldi; “*masal kapısı*”, “*şato*” (Resim 6), “*güzartığı*”, “*teselli değişimleri*” bu süreğenliğin dilsel olduğu kadar biçim ve düşünsel yönelimini de gösterir. Şurası kesin ki, birinci sergiden artakalanlar henüz

sanatçının peşini bırakmaz, istemese de buradan artakalanları bir süre daha içinde taşıyacaktır. Bir yandan da sürüklenişinin değerlendirmesini, sürükledikleriyle birlikte geriye bakıp alınan yola bakacaktır. İki sergi yan yana gelince, bizler izleyici olarak, onların aslında devam nitelikli bir bütünün parçalarına ait olduğunu ve Fowles'in az yukarıda söylediği "Trajedinin en derin hazlarından bir tanesi ondan sağ çıkabilmemizdir" vurgusunun karmaşık sokaklarını kat ederiz. Yol gösteren de serüveni ilk elden yaşayan kişidir.

Kedik bu masal kapısını, şatosunu ne zamandır kurmaktadır. Çalışma odası, atölyesi her zaman masalsı bir içreklığe sahipti. Bizim için "Sibel'in kahvesi" olan yerde, o hiçbir yere çıkmaz, sadece oraya gidilirdi, şimdi de öyledir. Bu anlatılanlar ona ilişkin olsa da, sonradan değişen ve yapıtlarına anlam veren sanatçının bizim için anlatı olabilecek bir durumu dönüştürerek başka bir şey çıkarmasıdır; "masal kapısı", "şato" (Resim 6), "güzartığı", "teselli değişimleri" ve diğerleri bu düşünüşün sonucunda yapılmışlardır. Bu konuya girmeden ilginç bir ayrıntıya dikkat etmemiz gerekir. Yapıtlar da böylece serüvenlerini ve anlamlarını daha iyi ifade edebileceklerdir. Eco,

Bugün hala Ortaçağ teknolojisinin bayrağı altında yaşıyoruz... Antik Yunan ve Roma'dan, temel felsefe kavramlarımızın yanı sıra, belli bir tragedya düşüncesi (ama bizim tiyatromuz, bir ortaçağ örneğine dayalıdır), bir güzellik ideali edindik. Ama onların nasıl kullanılacağını Ortaçağ'dan öğrendik. Tüm çağdaş "dumanı üstünde" sorunlarımızın kökü Ortaçağ'dadır; bu yüzden ne zaman kendi kendimize, kökenimize ilişkin sorular sorsak, o döneme geri dönmemiz şaşırtıcı değildir... Böylece Ortaçağa bakmak, çocukluğumuza bakmaktır. Eco (1997).

demektedir. Kedik de, yolculuklarını bir süre için Umberto Eco'nun bu Ortaçağı düşlemek/ çocukluğu düşlemek içtepisi üzerinden kurgular. Jung'un, ilkimgeler ve bilinçaltı için atıflarını düşünerek söyleyebiliriz bunları. Carl Gustave Jung,

"İmge" yalnızca gerçekleştirilecek eylemin biçimini değil, eyleme neden olan tipik durumu da ifade eder. Bu imgeler, türe özgü olmaları nedeniyle "ilkimgelerdir" ve eğer bir şekilde "oluşmuş" iseler bile, oluşumları türün ortaya çıkışıyla eşzamanlıdır. İnsanı insan kılan özelliklerdir bunlar, insan eylemlerinin insana özgü biçimleridir... Bunların en önemlisi yaratıcı fantezidir. "İlkimgeler" fantezi ürünlerinde görünür hale gelir ve arketip kavramı özel uygulama alanını burada bulur. Jung (2005).

der. Eco ve Jung izleğinden giderek şu söylenebilir: Şato (Resim 6), masal kapısı gibi düşünsel figürler Ortaçağın kültürel ilkörnekerindendir. Bu nedenle, ne zaman temsil figürü olarak masal kapısı, şato gibi metaforik anlamlara yaslınsak, metaforun kaynağı ilkörneğe ve bilinçaltının evrenine, bilincin saklanma odalarına yola çıkıyoruz demektir. Kedik önceki sergide çok ortadadır. Olanlar ve olanbitene istençdışı katılım ve yaşananların izlenimlerini sanatsal olana dönüştürme serüveni onu yormuş, kendisini de izlenen özne durumuna getirmiştir. Bunları sanki huzursuz bir biçimde fark eder ve bizce malum binasına, şatosuna, masal kapısından gerisingeri geçerek dönüverir. Yeterince uğraştığı birinci sergi izleği ve ağabey düşünümünü hep yanında taşıyacaktır ya, yine de teselli değinilerini bir selam olarak gönderir belleğin kıvrımları arasına. "masal kapısı" ve "şato" diyeceği iş'lerinin bir ikisini aslında daha evvelden oluşturmuş, yapıtlar kendi geleceğinden ve bağlamından habersiz içeriğini kazanmak için bu

sergiyi bekleyedurmaktadır. Alçı modeller dökülmüş olarak odasının bir köşesinde bu sergiyi beklemektedir. Henüz metafor, ilkörnek sarmalından habersizdir. Bizim içinse sadece alçıdan temiz kalıplanmış iştir onlar. Adını, bağlamını kazanmadan, sergilenmeden önce çoğu iş henüz *yapıt* ve izleyici önündeki *estetik* rolünü üstlenemez. Masallar aslında gerçekliğin metaforlarla zenginleştirilip değiştirilerek üstanlatılarla/üstmetinlerle hikâye edilerek *gerçekdışına* çekildiği bir mecradır. Ancak masallar ve masalsılık aslında oradan hareketle anlayanına pek çok mesaj ileten üstmetinlerdir. Üstmetinler, üstanlatılar doğrudan ilkörneklerin temsilini içerirler. Gerçekdışılık ya da gerçeküstücülük bir dönem sanatsal ifadelendirmeler için oldukça ilginç örnekler verdiği gibi düşünsel olarak da sanat ve kültür yaşantısına katkılar sağlamıştır. Torczyner, gerçeküstücülük için André Breton¹¹ üzerinden şunlar söyler:

Gerçeküstücülük, doğrudan doğruya gerçek bilgisidir: gerçek mutlaktır ve değişik yorumlama yöntemleriyle bağlantısı yoktur. Breton, “Gerçeküstücülük, usun hiçliği düşlemeğe başladığı an değil, hiçliği düşlemekten vazgeçtiği andır” der. Torczyner (1992).

Biraz da bu gerçeküstü imgelemin dolayımına bakmak ilginç olabilir, çünkü gerçeküstü etkinliğinin en önemli sanatçılarından René Magritte, Kedik’in Şatosunun ilkörneği olan modeli ve düşünsel zemini yaratmıştır. “*Castle in the Pyrenees*” (1959) ile “*The Glass Key*” (1959)’ in sanatçısı Magritte, bilmez mi o taş, o denizin üstünde, yerçekiminin kuvvetine dayanamaz? Haydi, taşı yukarıda tuttun, hangi adam onun üstünde bir şato kurar, kurduğu bu şatoyu kullanır? Masal dünyasıyla bir derdi olan, bir diyeceğini ve ihtiyacını olsa olsa bu yolla dile getirebilir cesur bir sanatçı tabii ki. İlkörneklik modeli de böylece üretilmiş, bilincin deposuna yollanmış, bu görüngü bilincin arızı durumlarında anlatımcı imgelemine bize ulak salacaktır. Magritte’in mekânı olan şato da, Kedik’in şatosu da bir kaçış yeridir. Sanatçılar kendilerini içinde buldukları çevreden yalıtılmak için bu metaforlara sığınmaktadır. Kedik’se birinci sergisinin hazırlanışından beri kendini adeta yersizyurtsuz duyumsar, sürgüne gönderir, saklanacağı hiçbir yer yoktur. Yurt, yer içindedir, saklandığı üstben’idir. Dolayısıyla, ben, beden-yer olarak şato Kedik tarafından özdeş bir üstben metaforu olarak temsillendirilmiş olabilir. Şato’yu, bu nedenle Kedik’in odası, gitgide odasıyla özdeşleşen bedeni, bedeni temsilen üstbenini anlatmada kullandığı simge olarak görme ve tanımlamak mümkündür. Bütün bunlar bileisteye yapılmamıştır kuşkusuz, hatta sanatçının trajik durumdan kaçınamaması nedeniyle yuvarlandığı bir durum sonucu, kendiliğinden, bilinçsizce bunlara sığındığını da düşünebiliriz. Bu duruma bir örneğimiz Kafkadan olabilir. Kafka’nın *Şato’su*, *Dava’sı*, *Dönüşüm’ü* birçoğumuz gibi Kedik’in de yaşamının kuyruklu yıldızdır. Birçoğumuz gibi o da içinde Kafka’yla yolda beride geziniyordur. Kafka her birimizi, bizim çıkınımızda olan bilgi düşünüyüş değerleri kadar gezdirir, arketiplerimizin birçoğunu ona da borçluyuz. Yaşamının trajikleriyle örnek kişi olan Kafka, kendinden sonra gelen sanatçıların trajik durumu için de anahtar figür olmaktadır. Yalnızca öykülerinin olmaz, kabullenilmez, kaygan, yok zeminleriyle değil, bizatihi özne olarak Kafka’nın kendisi bir arketiptir. Kafka’da Kedik’de yaşantılarıyla “ben” olarak “şato”ya dönüşmüşlerdir. Bu

¹¹ André Breton (19 Şubat, 1896 – 28 Eylül, 1966) Fransız yazar, şair, ve gerçeküstücü kuramcı, Gerçeküstücülüğün babası olarak tanınır. 1924 yılında yayınlanan Gerçeküstücü Manifesto’su ile psikolojik çözümler içeren otonom yazı tekniğini edebiyat dünyasına tanıtmıştır.

konu için bir çalışmaya daha değinmek yararlı olabilir. Bu da Feminist sanatın düşün sularında gezinen Louise Bourgeois ve onun “*evkadın*” bedenli çalışmadır. Bu yapıt, bedeni ev’e dönüşen bir kadın imgesi, dönüşmüş metaforik bir figürdür. Burada da Kafkaesk bir ima söz konusudur. Belki dış dünyanın yabancılaştırdığı *ev’e* kul ettiği durumu eleştirdiği için ve özgürlüğünü gerisingeri iade edebilmenin ideolojik zeminini hazırladığı için arketip değilse de beden-biçim ilişkisine örnek sayılmalıdır bu yapıt Masal kapısı bu düşünümün (kavramsallaştırmanın) gezinti alanına gönderimde bulunur. Figürler doğrudan bir şey söylemezler, hatta oran-biçim ilişkileri bakımından değerlendirilecek olsa, güzellik biçimlemesi için hoş bir kompozisyondu ki Kedik bunu zaten yapardı, ne ki burada istenen bu değildir. Kendisi istemiş olsa bile “*masal*”ı, Calvino’nun ya da Bilge Karasu’nun iç içe geçirilmiş örtük anlatılarına, anlamlamalarına çağrışım yapar. Şato’su gibi nesnel gerçekliğe gönderimi olmayan bir yurt, barınma, gezinme atlasıdır burası. Calvino, Kafka, Canetti ve belki de *Göçmüş Kediler Bahçesi*’nden Bilge Karasu’yla gezinilen bir yer. “Güzel nedir ki? Önemli olan, resmin sorunlarını dile getirmektir” [Ashton (2001)] diyen Picasso için resmedilen sorun neyse, Kedik’in ‘*masal kapısı*’nın varoluş sorununun gereksinimi de o’dur. İki yönlü bir kapı metaforu ile karşılaşmaktayız, biri içinde gezinebilmemiz için kapısında Kedik’in beklediği ve yol vermediği bir şatolar ve kediler diyarı ki yollarının hangi “şato”lara varacağı belirsiz. Bir diğeri beden-ben-şato imgesinin yani bizzat sanatçının içinde yitebilme olasılığı, trajiğin sularının çepeçevre kuşattığı yeryurt alanı, bence bunun da ucu örtük imgelere gitmektedir. İsteyen hiç bu öykülere takılmadan salt nesnelere bakabilir, kim bilir belki de en iyisi budur. Fakat Gaston Bachelard “Gereğince doğrulanmış nesnellik nesneyle ilk teması yalanlar.” der, sonra da “Önce her şeyi eleştirmeli: duyumu, sağduyuyu, hatta en değişmez geleneği ve son olarak kelimelerin köklerini de ...” Bachelard (1995). Biz de geriye dönüp yenibaştan katetmeliyiz yapıtı.

Ortaçağ için bir not daha

Katedral yalın olan insanla, inzivadaki insanla konuşur; bilgiçlik taslayanlarla değil (Rodin (2006).

Le Clos Luce, geniş ve etkileyici bir Rönesans bahçesine tepeden bakan bir şato yavrusu. I. François çağırılmış Leonardo da Vinci’yi, yaşlı adam, sağ eline felç inmiş, burada tamamlamış günlerini. Vaktini sanatçıdan çok mucit olarak geçirdiği, Amboise şatosunun ve Loire sularının yarattığı sorunların üzerine çözümler getirmek üzere eğildiği biliniyor (Batur 2009).

Neden Ortaçağ ve şatolar diye sorabiliriz kuşkusuz, bunun verilecek yanıtları olabilir mutlaka, sanatçıya sormalı bunu. Biz yine de Eco’nun az yukarıda verdiği esaslı yanıtı güvenmeliyiz. Şatolar söz konusu olduğu için ister istemez katedrallere yönelebiliriz, çünkü biçimbilgimiz bizi sanatçının ele aldığı “şato”ların ve “*masal kapısı*” adlı yapıtların giriş bölümlerinin girişi ile ilişki kurmamız gerektiği konusunda uyarılmaktadır. Şato-ben-beden ilişkisine daha önce değinildiği için burada sadece şato-katedral ilişkisinin bu yanına değinmek yeterlidir. Ayrıca şato kadar katedral de bir sığınma yeridir.

“Şato sözcüğü Türkçe’ye Fransızca’dan (Château) geçmiştir. Şatolar ilk zamanlarda feodal

*beylerin yönetim merkezi ve oturduğu yeri. Daha sonraki tarihlerde şatolar asillerin oturduğu geniş ve korunaklı özel meskenler haline geldi. Aslında "Chateau" kelimesinin tam Türkçe karşılığı "Hisar"dır.*¹²

Biraz da bu korunaklı ve özel mesken ve hisar olgusuna değinmek gerekmektedir. Sanatçının beden/ben ilişkisini merkeze alınca "şato" kadar katedral de bu düşünsel ilginin merkezine girmektedir. Kedik'in "şato"larını yaparken kullandığı keskin sert kenarlar, ince uzun biçimler, dar, loş koridor imgeleri bizde ister istemez katedral/kilise çağrışımı yapmaktadır. Ortaçağın en görkemli biçimleri neredeyse katedralleridir. Rodin'in Ortaçağ, gotik ve katedrallerle olan ilgisi bilinmektedir, o şunları der,

Hakiki gotik üslup, XI. ve XVI. yüzyıllar arasında kalan dört ya da beş yüz yıl boyuca inşa edilen kiliselerde ve katedrallerde görüldü. Rönesans ile son bulduğunu söylemek zor; çünkü bizim rönesansımız gotik üslupla ilişkisini koparmadı. Zaten, buna Rönesans üslubu demek yanlış, çünkü aslında gotik sanat ile Yunan sanatının birleşmesinden oluşuyor -gerçekte her şeyiyle gotik, ancak ayrıntılar Yunan tarzına açılıyor. Rönesans döneminin hemen hemen bütün kiliseleri, bu iki üslubun karışımını iyi örnekliyorlar. Rodin (2006).

Gotik sanat, adını, gelişip serpildiği dönemden değil, bu döneme özgü görme biçiminden alıyor. Katedrale giriyorsunuz. Bir ormanın gizemli yaşamına dair her şeyi orada bulabilirsiniz; çünkü o katedralde, ormandaki yaşamın sanatsal özeti yeniden ortaya konmuş: Kayayı da görebiliyorsunuz orada, ağacı da -yani doğayı görüyorsunuz-; doğanın hulasasını görüyorsunuz. Rodin (2006).

Rodin'in dediği gibi gizemi ve ormandaki sanatsal aktarımın çeşitli çağrışımlarını da görebileceğimiz katedraller Kedik'in "şato"larının arka yüz ilişkisini paranın iki yüzü gibi çağrıştırmaktadır. Katedrallerin dar, uzun, yüksek, loş, metafizik mekân kurgusunun dini yalıtılmışlığı onun belki de en önemli özelliği, ele alınma nedenidir. Eğer şatoyu bir saklanma, varlığın içinde yok olma, mekân/beden/ben ilişkisinin inşası gibi özellikleriyle öne çıkaracak şato/katedral bağlamını hiç değilse görsel referansları okuma düzeyinde ele almalıyız. Sanatçımızın yapıtlarını gördüğümüzde "şato" kadar katedrale de yöneliriz.

¹² <http://tr.wikipedia.org/Şato> (erişim tarihi 4 Nisan 2011).

KAYNAKÇA

- ASHTON Dora (2001). **Picasso Konuşuyor** (Çev. Mehmet-Nahide Yılmaz), Ütopya Yayınevi: Ankara.
- BACHELARD Gaston (1995). **Ateşin Psikanalizi** (Çev. Aytaç Yiğit), Bağlam Yayınları: İstanbul.
- BACHELARD Gaston (2006). **Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme** (Çev. Olcay Kunal), Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- BATUR Enis (2009). "Pervasız Pertavsız, Loire Şatolarına Bir Geziden (I)", **Cumhuriyet Kitap**, 26 Mart 2009.
- BENJAMİN Walter (2004). **Pasajlar** (Çev. Ahmet Cemal), Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- BENJAMİN Walter (2005). **Sanat Yapıtı, Fikir Mimarları** (Çev. Besim F. Dellaloğlu), Say Yayınları: İstanbul.
- ECO Umberto (1997). **Ortaçağı Düşlemek** (Çev. Şadan Karadeniz), Can Yayınları: İstanbul.
- FOWLES John (2001). **Aristos, Yaşam Üzerine Notlar** (Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu), Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- JUNG Carl Gustave (2005). **Dört Arketip** (Çev. Zehra Aksu Yilmazer), Metis Yayınları: İstanbul.
- KARASU Bilge (1989). **Göçmüş Kediler Bahçesi**, Gece Yayınları: İstanbul.
- KUÇURADİ İoanna (1998). **İnsan ve Değerleri**, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları: Ankara.
- KUSPİT Donald (2006). **Sanatın Sonu** (Çev. Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları: Ankara.
- MOORE Henry (1966). **Heykeltcinin Amaçları** (Çev. Akşit Göktürk), Tercüme Dergisi, Sayı 86, Nisan-Haziran, Ankara Üniversitesi Basımevi.
- RODİN Auguste (2006). **Düşünce Kıvılcımları** (Çev. Ayşegül Sönmezay), Alkım Yayınevi: Ankara.
- SONTAG Susan (2005). **Metafor Olarak Hastalık: AİDS ve Metaforlar** (Çev. Osman Akinhay), Agora Kitaplığı: İstanbul.
- STRAUSS Claude Lévy (2007). **İrk, Tarih ve Kültür** (Çev. Haldun Bayrı, Reha Erdem, Arzu Oyacıoğlu, Işık Ergüden), Metis Yayınları: Ankara.
- TORCZYNER Hary (1992). **René Magritte** (Çev. Nil Boyancı), Düzlem Yayınları: Ankara.

SANAT, SANATÇI, YAPIT ÜÇGENİNDE BENLİĞİN ROLÜ

THE ROLE OF SELF IN ART, ARTIST AND ART PIECE TRIANGLE

Arş. Gör. Gökçen Meryem KILINÇ*

ÖZET

Sanatın ne olduğu, neyin sanat yapıtı olarak nitelendirildiği, kime sanatçı dendiği, sanatın bahsinin geçtiği her dönemin problemleri olmuştur. Özellikle, günümüzün görece ileri teknolojisi, sanatın icrası veya sonucundaki göz alıcılığı, pratik anlamdaki anlaşılabilirliği ya da anlaşılmasının zorluğu, işi sanat eseri kılmaya yetermiş yanlıgısı yaratmaktadır. İşin salt tekniği konusunda yapılan sığ sorgulamalar aynı zamanda sanat kavramının problematiği sayılabilecek samimiyet ve bu samimiyetten söz edebilmek için eserin, sanatçının benliğini yansıtmaya gerekliliği düşüncesini bilerek veya bilmeden ötelemektedir. Eser, kolayca üretilip tüketilebilen, sadece yarattığı şok etkisiyle var olmaya yüz tutan meta haline gelmektedir. Oysa, özbenliğin de yapıta dahil edilmesi, sanatçının tekniğini ve yorumunu benzersiz kılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Benlik, Özbenlik, Sanat, Sanatçı, Kimlik, Dönüşüm, Yapıt

ABSTRACT

What is art, what is called art piece, who is called an artist, these questions were and are always the problems of times which involed art. Specially; relatively advanced technology of today, glamorous results or ways to exucute an art piece, incomprehensibleness or difficulty in comprehension of the tecnique in an art piece causes an illusion that those properties enough to make something art. Questioning only the technique of art results in ignoring more important problematics of art such as necessity of reflecting ones self in art and sincerity. So art piece, becomes some thing that easily produced and consumed, just a meta which only lives by its shock effect. But also including, ones self in art causes both technique and interpretation to be unique.

Key Words: Self, Art, Artist, İdentity, Transformation, Art Piece

* Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü. E-mail: gmkilinc@anadolu.edu.tr

1. GİRİŞ

Yapıtlarla ilgi bir okumaya gidildiğinde, yapıtın salt teknik özelliklerinden hareketle yapılmaya çalışılan analiz biçiminin sığ kaldığı ve doyurucu olmadığı fark edilir. Oysaki, yapıt, biçimsel ve teknik özelliklerin dışında sanatçının benliği ile ilgili çözümlenmelere de gidilmesini sağlayan, sanatçının benliğini biçimlendiren verilere ulaştıran, psikolojik, sosyolojik, tarihsel çıkarımlarda bulunulmasını sağlayan bir belge niteliğini de taşıyor olabilir. Eserin ve sanatçının daha iyi anlaşılması için, teknik ve biçimsel analizlerle eşzamanlı olarak sanatçının benliğini oluşturan toplumsal, kültürel vs. etmenlerin de birlikte değerlendirilmesi gereklidir. Sanatın tarihsel sürece bakıldığında, hem eser çözümlenmesi, hem de sanatçının daha iyi anlaşılması için, sosyolojik ve kültürel yapıyı birlikte değerlendirilmesi, sanat alıcısını daha tatmin edici sonuca ulaştırmaktadır. Bu nitelikte yapılan yapıt okumaları, “samimiyet” olarak değerlendirilebilecek olgunun birçok nedenden ötürü anlamının değiştiği ve yüzeyselleştiği bu çağda özbenliğin tanımlanmasında belki de bir birey ya da sanatçı olarak kişinin kendisini yeniden sorgulaması konusunda bir farkındalık yaratacaktır. Yapıtın, sanatçının özbenliği ile olan bağını açıklamak amacıyla yapılan bu araştırmada alanla ilgili kaynaklar taranmış ve içeriğinde ise, konuyla ilgili kavramlar tanımlanmış ayrıca sanat, sanatçı yapıt üçgeninde benliğin rolü örnekler üzerinde açıklanmıştır.

2. BENLİĞİN DÖNÜŞTÜRÜLMÜŞ VE SOMUTLAŞTIRILMIŞ BİÇİMİ: YAPIT

Sanatçı, benliğini bir dil, biçim, ses vs. haline dönüştürebilendir. Benliğin, cesurca varlığını haykırabileceği tek araç sanatçının yapıtıdır. Sanatçı, benlik, dönüşüm ilişkisinde sürecin sonucu olarak yapıt ortaya çıkmaktadır. Bu ilişki birbirine bağlı ve kopmayan bir zincir olarak düşünüldüğünde, zinciri oluşturan halkaların, samimi ve pür sanatın var olabilmesi için şart olduğu ifade edilebilir. Bu elemanlardan birinin bile eksikliği beceriksizliğin veya samimiyetsizliğin işareti olarak algılanabilir. “Yapıt, sanatçının özbenliğinin bir dönüşümüdür” tanımlamasını açıklamak için öncelikle anlatımın içinde barındırdığı kavramları; özbenlik, benlik, sanatçı ve dönüşüm kavramlarını tanımlamak gerekir.

2. 1. Özbenlik, Benlik, Kimlik, Dönüşüm ve Yapıt Kavramları Üzerine

Benlik, özbenlik ve kimlik kavramları arasındaki fark kolayca tanımlanabilir değildir. Birçok filozof ve psikolog özbenlik ve benliği aynı anlatımla tanımlarken, kimliğin tanımlanması konusunda, özbenlik/benlik kavramlarının özelliklerini kapsayan ama onlarla karşılaştırıldığında, dışarıyla (kişinin kendisi haricinde kalan her şeyle) daha ilişkili olan bir kavram olduğu vurgusu yapılır.

Enç (1974), benliği tanımlarken “bireyin ne olduğu, ne olmak istediği ve çevresince nasıl tanındığı konusundaki bilinçliliğidir” ifadesini kullanmıştır. Hançerlioğlu (1997) ise bu tanımları “insan, kendisi üstünde kendince edindiği bilgiyi, başkalarının kendisini nasıl gördüğü bilgisine katarak benliğini oluşturur” cümlesiyle yapmıştır. Drever (1952) ise, “özbenlik, kişinin kendi

varlığının, düşüncelerinin ve davranışlarının farkında olmasıdır” cümlesiyle özbenliğin tanımını yapmıştır. Bilgin’in (1994) benlik için yaptığı tanım ise şu şekildedir:

“Benlik, herkesin kendi öz kişiliği hakkında sahip olduğu zihinsel temsildir. (...) Bireyin kendi kendisini, davranışlarını, ihtiyaçları, motivasyonları ile ilgileri belirli ölçüde tutarlılık gösteren, kendi kendine sadık, diğerlerinden ayrı ve farklı bir varlık gibi algılanmasını içeren, bilişsel ve duygusal nitelikte bileşik bir zihinsel yapıdır”.

Görüldüğü üzere benlik ve özbenlik tanımları arasında bu kavramlar birbirinden farklıymış gibi ele alınmasını gerektirecek kadar büyük farklar bulunmamaktadır.

Kimlik, dönüşüm ve yapıt ile ilgili yapılan tanımlamalar ise şu şekildedir: Bilgin’e (1994) göre kimlik, “benliğin diğerleriyle ve toplumla ilişkisinde temsili bir kurgu olarak, benliğe kıyasla kişiler arası sosyal etkileşimi ve sosyal gerçekliğe referansı daha çok içermektedir”. Timuçin (2002), dönüşüm kavramını “bir durumdan başka bir duruma geçiş, bir biçimden başka bir biçime geçiş ya da bir durumdan daha üst ya da daha yetkin bir duruma geçiş” olarak tanımlamıştır. Thomson (1998) ise yapıtı “sanatçın iç dünyasına ilişkin bilincindeki çelişmeleri çözümlendiği, görünür ve duyulur kıldığı bir araçtır. Sanatçı, yapıt aracılığıyla alıcılara ulaşır ve bu sayede toplumsal bilincimizi daha yüksek bir düzeye vardırıarak geliştirmeyi sağlar” ifadeleri ile açıklamıştır.

2.2. Benlik-Kimlik Çatışkısında Birey

İçeride dışı bir, mert, dobra, dürüst gibi kavramlar ya da daha doğrusu bu vasıfları taşıyan insanlar özbenliklerini dışarıya yansıtan insanlardır denilebilir mi? Ya da bir insanı dürüst, dobra olmaya iten etkenler aslında bir taraftan da özbenliklerini bastıran etkenler olabilir mi? Özbenlik nedir? Kişinin kendisine itiraf edemedikleri, toplumun dışavurmasına izin vermediği içselligi, iç yaşamının kendisi midir? İnsan gerçekten içinden geldiği gibi, oto-kontrol mekanizmalarının engellemediği bir biçimde yaşayabilir ya da toplum içinde varlığını sürdürebilir mi?

Bu sorulardan yola çıkıldığında şu yanıtlara ulaşılabilir: Bir toplum ya da topluluk içinde var olmak durumunda olan birey, her zaman benliğinin arzuladığı eylemleri ya da söylemleri doğrudan ortaya koyamayabilir. Bireyin bu güce sahip olamamasının nedenleri çoğu kez rollerinin ya da kimliğinin sözü edilen toplum ya da grupla uyumlu olmak gerekliliğidir. Adaptasyon olarak tanımlayabileceğimiz bu uyum durumu kimi bireylerde benliği çok baskı altına almadan gerçekleşir. Bu bireyler çoğunlukla mert, dobra, dürüst diye tanımlanan bireylerdir. Benlik, kimliği bastırma eğilimindeyse, “uyum” olarak tanımlanan “nitelik” insanın çoğu zaman “zayıf” yönünü ortaya koymaktadır. Kimi bireylerde ise kimlik, (sonradan edinilen roller ve bu rollerle uygun geliştirilen davranış biçimleri) benliği baskı altına alacak bir biçimde şekillenir. Sonuçta, egemen yapılar ya da kişilerin (birey üzerinde otorite sahibi tüm yapılar; toplum, devlet, din, hatta başka bir birey/bireyler) görmekten hoşlanacakları “uyumlu” insan profili yaratılmış ve hizmete sunulmuş olur. Bireye “özel” sıfatının yakıştırılmasını sağlayan şey, benliğin samimi bir biçimde ortaya konulmasıdır. Bir toplumda yaşayan bireylerin kimlikleri bazı benzerlikler barındırabilir. Fakat benlik “tekil”dir. Bu tekilik durumu onu/bireyi “özel” kılar.

“Benlik, diğerlerinden farklı olduğumuz duygusunu uyandırırken kendi içimizde tutarlılık

ve süreklilik duygusunu uyandırır” (Bilgin, 1994). Bilgin’in bu tanımından hareket edilirse, benliğin varlığı insanın varoluşunun temel taşlarından biri olduğu sonucu çıkarılabilir. Bu durumda, kimlikle çatışır duruma düşen benlik (benliğini muhafaza etmek/ yaşatmak isteyen birey) nerede ve nasıl ortaya çıkacak, varlığını nasıl idame ettirecektir? soruları sorulabilir. Bu konuya değinilmeden önce benlik/özbenlik, kimlik, kişilik ve toplum kavramları arasındaki çatışmayı bir örnekle açıklamak yerinde olacaktır: İtalyan Rönesans’ının büyük ustalarından, kendini ressamdan ziyade heykeltıraş olarak tanımlayan, fevri ve hiddetli yapısıyla bilinen Michelangelo Buonarroti için Papa X. Leo’nun “Michelangelo imkansızdır ve onunla asla başa çıkamazsınız” Lunday (2009) ifadesini kullanmış olması bu çatışmayı açıklamaktadır. Dönemin iktidarını bir anlamda elinde bulunduran Papa tarafından bile tanınacak kadar benliğini katıksız bir biçimde ortaya koyan Michelangelo, buna rağmen yaşadığı dönemin ve hakim olan erkin isteklerine cevap vermek zorunda kalmış, sanatçı kimliği çoğu kez onu boyun eğmek zorunda bırakmıştır. Kibriyle tanınan Papa Julius’un mezar yontu siparişi sonrasında ortaya çıkan anlaşmazlıktan dolayı Floransa’ya firar eden Michelangelo, Julius’un öfkeli mektuplarının ardından Roma’ya dönmüş ve dizlerinin üzerinde Papadan özür dilemek zorunda kalmıştır (Lunday, 2009). Michelangelo’nun firar eylemi, mevcut yönetimin anlayışına göre yanlıştır. Bu yanlıştın farkında olarak suç işleyen sanatçı, eylemiyle benliğinden taviz vermeyen bir şekilde davranmıştır. Fakat sonrasında yaşananlar, Papa’nın isteğiyle geri dönmesi ve özür dilemesini sağlayan mekanizma, kimlik ve bu kimliğin sorumluluğunu yerine getirmediği takdirde uygulanacak yaptırımların gerçekliğidir.

Benlik-yapıt ilişkisine tekrar göz atıldığında şöyle bir önermeden bahsedilebilir: Kişinin kendi benliğini bile tanımlaması zorken, benliğini olduğu gibi ortaya koyması bir yapıtın oluşmasını sağlayamayabilir. Yapıt, ancak benliğin, sanatın yöntem ve araçlarıyla dönüşüme uğratılmasıyla ortaya çıkabilir ve yapıt diye adlandırılan şey, aslında ancak sanatçı böylesi bir samimiyete ulaşabildiğinde, benliğini etkili bir biçimde ortaya koyabildiğinde oluşmaktadır.

2.3. Benliğin Yaşam Alanı Sanat

Kimlik, insanın toplum içinde var olabilmesi (hayatta kalabilmesi) için zaman zaman sınırlayan, benliği de içine alan bir kavramdır. Bu durumda benlik, varlığını göstermek için kuralın, sınırın, aybın, yanlıştın olmadığı bir platform bulmalıdır. Benlik, bu arı varoluş durumunu çoğu zaman ancak sanat platformunda sağlayabilmektedir.

Sanatçı, benliğinde var olan ve hissettiği çatışmaları, rahatsızlıkları, baskıları, iç gerginliği dışavurarak bir anlamda kendini ifade etmek ve rahatlamak ihtiyacını hisseder. Bu olumsuzluklar, çoğu zaman sanatçı olarak nitelendirilen bireyin, kendi ensturmanlarıyla ortaya koymak isteyeceği sorunsallarıdır.

Bu anlamda örnek gösterilebilecek birçok sanatçı olmasına rağmen, içe dönük bir karaktere sahip olan Van Gogh, bu grup içinde öne çıkabilecek bir şahsiyettir. Van Gogh’un oto portreleri, dış gerçekliği tanımlamakla birlikte sanatçının ifade dili ve renk seçimi benliğine dair ipuçları vererek iç gerçekliğini yansıtmaktadır. Kulağının kesik olduğu oto portresinde, kaygısı, kırılganlığı ve deyim yerindeyse dengesizliği gözler önündedir (Resim 1).



Resim 1. Van Gogh, "Otoportre", Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x49 cm, 1889, Courtauld Institute Galleries, Londra

İntiharından önce resmettiği "Buğday Tarlası" adlı eserde kullandığı renklerin, (Van Gogh'un önceki resimleriyle karşılaştırıldığında) kroması çok daha yüksektir. Sanatçı, önceki resimlerinde siyahı kontur için kullanmıştır. "Buğday Tarlası" adlı resminde ise siyah, sadece kontur olarak değil, diğer renkleri de tamamlayan bir unsur olarak kullanılmıştır. Bu farklılığın ruh halinden ve umutsuzluğundan kaynaklanıyor olma ihtimali yüksektir (Resim 2)



Resim 2. Vincent Van Gogh, "Buğday Tarlası", Tuval Üzerine Yağlıboya, 50.5x100.5cm, 1890, Van Gogh Müzesi, Amsterdam

3. BENLİĞİ OLUŞTURAN ETMENLER VE BENLİĞİN SANATÇI TARAFINDAN DÖNÜŞTÜRÜLMESİ

Oldukça karmaşık bir yapıya sahip olan benlik kavramının bileşkelerinden hangisinin ya da hangilerinin baskın olarak rol oynadığını anlamak somut bir göstergenin varlığıyla mümkün olabilir. Sanatçı söz konusu olduğunda, bu göstergenin aktiflik durumu, yapıtın var edilmesiyle ilişkilendirilebilir. Çünkü, “benliğin karmaşık yapısı farklı bir çok olguyu bünyesinde barındırır; benliği oluşturucu enformasyonların miktarı büyük boyutlardadır; fiziksel görünüş, demografik nitelikte özellikler, her çeşit eğilim, sayılamayacak kadar çok sayıda otobiyografik anılar, tüm bunlar (bir bellek yapısı olarak) benlikte kaydedilmiştir” (Bilgin, 1994). Bu nedenlerden dolayı sanatçı benliğini ortaya koyma ihtiyacını duyarsa, bu soyut kavramı çoğu kez somutlaştırarak, yani imgeler, sesler, performanslar gibi sanatın araçlarıyla dönüşüme uğratarak görünür, duyulur, hissedilir kılma yoluna gitmektedir.

3.1. İz, Benlik ve Sanat Yapıtı

Sanatçının yaşadıklarının benliğinde bıraktığı izlerin derinliği sanatçının üretimde bulunmasının itici gücü olabilmektedir. Alman sanatçı Joseph Beuys, çalışmalarıyla bu savı destekler nitelikte bir örnek oluşturur. II. Dünya Savaşı sırasında Nazi savaş pilotu olan Joseph Beuys, 1943’de uçağı Amerikalılar tarafından düşürüldüğünde Tatarlar tarafından alternatif bir tedavi yöntemi olan yağa batırılıp yün battaniyelerle sarılarak, kırık kemiklerinin iyileştirilmesiyle hayata döndürülmüştür (Sönmez, 2006). Beuys için bu kurtuluş mitolojik bir yeniden doğuş olmuş ve yaşamına dair olan bu iz daha sonra yapacağı performanslarıyla somutlaşmıştır. Beuys, 1974’de gerçekleştirdiği performansıyla (Coyote: I like America, America likes me, Çakal: Ben Amerika’yı severim, Amerika da beni sever) (Resim 3), kendisini otuz yıl önce onu kurtardığını iddia ettiği Tatar şamanının yerine koymaktadır.



Resim 3. Joseph Beuys, “Ben Amerika’yı Severim, Amerika Beni Sever”,
Performans, 1974

Beuys'un bu çalışması, bir zamanlar kendi ülkesinin gerçekleştirdiği soykırımla Amerika'da yerel halkla yaşanan iç savaş arasında bir köprü görevi üstlenmiştir. Çakalla Amerika'nın yerlilerini sembolize ederken, çakal ve şaman arasında kurduğu ilişki bir zamanlar Yahudileri katleden Nazi savaş pilotu Beuys'un günah çıkarması gibidir. Beuys, gelişen sanayi ile birlikte insanlık ve doğa için oluşan olumsuzlukların giderilmesi, insanlığın soykırım gibi bir hatayı tekrarlama-ması gerektiği mesajını verdiği işleriyle kişinin bir anısının benliğini ve dolayısıyla yapıtlarını da biçimlendirebilecek bir etken olduğunu ispatlamıştır.

Benzer durumu 19. yüzyıl başlarında yaşamış olan, Romantik dönem sanatçısı Caspar David Friedrich'in resimlerinde de görebiliriz. Kardeşini genç yaşta bir gemi kazasında kaybeden Friedrich, doğanın yıkıcı ve acımasız olabildiğini, yaşama küskünlüğünü ve o dönemin insanının doğa karşısındaki çaresizliğini gerek kompozisyonlarını oluşturma biçimi gerekse seçtiği konularla dile getirmiştir. Sanatçının kompozisyonlarında varlık gösteren imgeler; uçsuz bucaksız, derinlik, sonsuzluk hissini yaratan doğa görünüşleri, sert karakterde resmedilmiş kayalar, figürlerle kıyaslandığında devasa görünen ağaçlar, mesafeye ilgili bir tahmin yapmaktan alıkoyan deniz manzaraları ile bu manzaranın içinde var olan küçücük, izleyiciye sırt çevirmiş, doğa karşısındaki savunmasızlıkları duyumsanan insan figürleri ve bu imgelerden sağlanan veriler, sanatçının yaşantısı hakkında detaylı bir okuma yapılsa bile en azından genel bir bilgi vermektedir.



Resim 4. Casper David Friedrich, "Buz denizi", Tuval Üzerine Yağlıboya, 96,7x126,9cm, 1824, Kunsthalle (Museum of Art), Almanya



Resim 5. Casper David Friedrich, "Rügen Kayalıkları",
Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x70 cm, 1818, Oscar Reinhard
Müzesi, İsviçre

Daha fazla çeşitlendirilmesi mümkün olan bu gibi örneklerle benliğin bir yapı taşı olan anı'nın sanatçı ve sanat yapıtı üzerinde ne denli etkili olabileceği görülmektedir.

Öte yandan, gerek oluşan benlik, gerekse benliği oluşturan süreçler ve araçların kendi tarihsel dönemlerinden etkilenmesi de kaçınılmazdır. Çoğunlukla dönemin yaşattığı olumsuzluklardan beslenen daha iyiyi, daha güzeli, daha doğruyu arayan sanatçının yapıtı, kimliğin yumuşak hatlarından değil, etkilenimlerin şiddetine bağlı olarak, benliğin sivri köşelerinden beslenir.

Benliği oluşturan etmenlerden birisinin kişinin yaşadığı tarihsel dönem olması dolayısıyla, sanat tarihinde kendine yer edinmiş sanatçıların birçoğu yaşadıkları dönemin etkilerini bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde yapıtlarına yansıtmıştır.

Yapıtları tek bir sanat akımı temel alınarak açıklanamayacak olan Francisco de Goya da, yaşadığı dönemin benliği üzerinde bıraktığı izleri yapıtlarında gözlemlenebilen sanatçılardandır. Goya, Fransız İhtilali'nin İspanya üzerindeki etkileri baş göstermeden önce sipariş usulü resim yapan bir ressamdır. İhtilal sonrası ise, Madrid'de özgürlük ideallerini savunan entelektüel bir gruba dahil olmuştur. Ancak IV. Charles, Fransız İhtilali'yle İspanya'da da yeşermek üzere olan düşünceleri engellemek adına engizisyonu tekrar açmıştır. Bu durum karşısında Goya, 1796-1798 yılları arasında seksen folyodan oluşan bir gravür baskı resim serisi yapmıştır. Çalışmalarının ana temasını aynı zamanda baskı resimlerden birinin de adı olan "Aklın uykusu canavarları doğurur" deyişi oluşturur (Resim 6).



Resim 6. Francisco de Goya, "Aklın Uykusu Canavarları Doğurur", Gravür Baskı, 1796-1797, Özel Koleksiyon

Söz konusu çalışmada 'akıl' kişileştirilmiş ve uyur halde resmedilmiştir. Aklın arkasında ise karanlığın içinden izleyicinin üzerine gelen, bir yığın canlı ürkütücü bir etki yaratmak üzere resmedilmiştir. Bu yaratıklar, akıl devre dışı kaldığı zaman hakim olacak felaketlerin habercisi gibidir. Bu resmi, Goya'nın, işgal altındaki Madrid'de yaşadığı dönemde yaptığı hatırlanırsa, resimle iletilmek istenen mesajın insanlara bilinci/algıları uyanık tutmadıkları takdirde karşılaşacakları kötülükler konusunda uyarı niteliğinde olduğu fark edilir. Goya, bu tema çerçevesinde gerçekleştirdiği eserleri ile İspanyol halkının seçtiği yoldaki hataları göstermek ve halkı uyandırmak istemiştir. Goya'nın, bu dönemden sonraki çalışmaları da benzer mesajlar taşımaktadır.

1808'de Fransa İspanya'yı işgal ettiğinde, İspanyol halk Fransa'nın beraberinde getireceği liberal reformları düşünerek, işgali "memnuniyetle" karşılamıştır. Ancak 2 Mayıs'ta Fransızlar'ın, İspanyol kraliyet ailesini öldüreceği dedikodusu yayılınca halk ayaklanmış fakat askeri güç karşısında güçsüz kalan İspanyollar sürüler halinde bir araya getirilmiş ve Fransız infaz timleri tarafından idam edilmiştir. Goya, "3 Mayıs" adlı çalışmasını bu olay üstüne gerçekleştirmiştir (Resim 7).



Resim 7. Francisco de Goya, "3 Mayıs", Tuval Üzerine Yağlıboya, 345x266 cm, 1814, Prado Müzesi, İspanya

Kuşkusuz ki Goya'nın bu dönemde yaptığı çalışmalar ve sonrasındakiler, toplumsal değişimlerden beslenmiş ve benliğini kemiren toplumsal yanlışlar (ya da yanlış politikalar) eserlerinin kimliğini büyük oranda değiştirmiştir. 3 Mayıs olayından sonra İspanya'da monarşinin tekrar ilanı ve "Çıplak Maya" adını verdiği resminden dolayı yargılanmasının ardından, insanlık üzerine olan umudunu kaybeden Goya, ölüncüye değin, kapandığı evinde "Kara Resimler" adı verilen dönemin resimlerini yapmıştır. Goya, sanat hayatının bütün dönemlerinde yarattığı yapıtlarıyla, toplumun benlik üzerindeki etkisinin gözlemlenmesine olanak sağlayan etkileyici bir örnektir.

İspanya'da, Goya'nın "3 Mayıs" adlı çalışmasının ardından, siyasi ve toplumsal yapının benlik üzerindeki izinin gözlemlenebileceği bir diğer başyapıt Picasso'nun "Guernica" adlı yapıtıdır. 1936 yılında İspanya'da çıkan iç savaşın konu edildiği bu resim, Picasso'nun bu olay karşısında beslediği ümitsizliği görünür kılar. Milliyetçi kuvvetler tarafından 1937 yılında kuşatılan Guernica köyünde yüzlerce insan yangın ve bombardımanlar yüzünden yaşamını kaybetmiştir. Bu olayın yaşattığı şok, sanatçının "Guernica" adlı resminin doğuşunun temelini oluşturmuştur (Resim 8).



Resim 8. Pablo Picasso, "Guernica", Tuval Üzerine Yağlıboya, 349x776 cm, 1937, Reina Sofia Müzesi, İspanya

Goya ve Picasso'nun sanat tarihine önemli yapıtlar kazandırması yaşadığı dönemin siyasi yapısından etkilenerek mümkün olurken, Lautrec'i besleyen fiziksel yapısıyla ilgili özellikleri olmuştur. Çünkü bilinmektedir ki, benliğin oluşmasında, ruhsal ve toplumsal gelişme kadar, bedensel özelliklerin de etkisi vardır. Örneğin, "sakat bir insan sakatlığının gerektirdiği benlik niteliklerini zorunlu olarak edinir" (Hançerlioğlu, 1997). Lautrec, fiziksel anlamdaki zayıflığından dikkatleri uzaklaştırmak için sanatı bir ödünleme aracı olarak kullanmıştır. Bu araç sayesinde kazanacağı başarının yaşatacağı psikolojik doyum, fiziksel özelliğinden duyduğu çekingenliği öteleyecektir. Konu olarak ise genelevleri ve oradaki yaşamı resmetmeyi tercih etmiştir. Sanatçı ile benzer fiziksel özelliklere sahip kimi bireyler için karşı cinsle iletişim ve ilişkiler söz konusu kişilerin pasif bir rol üstlenmesine neden olabileceksen, Lautrec'de durum, sanatsal yaratı gücünün verdiği cesaretle beklenenin tersine çevrilmiştir.

Hareketin, hareketlinin ve kıvrak çizginin ustası Lautrec'in, çizgisi o denli kesin, o denli kendine özgü bir sıçrama, durma, ilerleme ve ileri geri sürme ritmine ulaşmıştır ki litografileri, gravürleri, imzasız bile olsalar, sanatçının gözlemlerine, iç çöküşlerine yaslanarak, ayrı, aykırı bir resim dünyası kurmuş olduğunu ortaya çıkarmıştır (Sönmez, 2006). Bu dünya Lautrec'in kısa boyluluğu dolayısıyla içine itildiği veya itildiğini hissettiği dünyadır. Fiziksel durumu yüzünden kadınlara karşı çekingen kalan ressam, kendini ancak genelevde rahat hissetmektedir (Resim 9). Genelevdeki kadınları bir karşı cins değil de hemcinsiymiş gibi rahat gözlemleyebilmiş olması sanatçının üslubuna da yansımıştır. Sanatçıda bu rahatlık hissini yaratan neden, cinsiyet olarak kadın ve erkek olarak ayrılışlar da, Lautrec'in ve genelevde çalışan kadınların, toplumda "normal" olarak tanımlanandan farklı durumlara sahip olmalarıdır denilebilir. Genelevdeki kadınlar için farklılığı yaratan ve onları toplumdan ayırıştıran içine itildikleri ya da tercih ettikleri yaşam biçimi iken, Lautrec için fiziksel özellikleri olmuştur. Fakat, bu farklılık aynı zamanda sanatçı ile toplumda "öteki" konumundaki kadınları buluşturan bir etken olmuştur.



Resim 9. Toulouse-Lautrec, Rue des Moulins Salonunda, tuval
üzerine yağlı boya, 111,5x132,5 cm, 1894,
Toulouse-Lautrec Müzesi, Fransa

Örneklerden yola çıkılarak, benliği oluşturan etmenlerin bireyden bireye farklılık gösterdiği söylenebilir. Kimi bireyler için anılar benliği biçimlendiren bir etmen olabilirken, kimi bireyler için yaşadığı dönemin siyasi, kültürel ve toplumsal yapısı, kimi bireyler için ise daha spesifik olmak üzere fiziksel yapısı benliğin oluşmasında etken rol oynamaktadır.

4. SONUÇ

Sanatçının benliğini sanat yoluyla ortaya koyabildiğini kabul edilirse, onun benliğini ortaya koyması sayesinde çözmesi gereken ya da en azından samimiyetle üstlenmesi gereken problemleri olduğunu da kabul edilebilir. Bu problemlerin belki de en büyüğü ve en önemlisi benliğini kendine özgü diliyle, diğer bir deyişle benliğini tercüme ederek, onu dönüştürerek görülür, duyulur, hissedilir kılmaktır.

Benliğin ifadesi için kullanılan araç, sanat olduğunda, kimi sanatçılar benliğini olabildiğince katıksız yapıtlarında hissettirmekte, kimi sanatçılar da benlik-kimlik çatışmasında çıkış yolunu, benliğin dayattığı şeyleri baskı altına almakta ve daha ılımlı bir portre çizerek sanatsal yaratılarını gerçekleştirmekte çıkış yolu bulmuşlardır. Bu farklı iki durumun, yani çatışma ya da uzlaşma durumunun (isteyerek ya da zoraki) yarattığı sonuçlar yapıtta görünür kılınır. İmgeler salt çağrıştırdıkları birinci anlamların ötesinde, farklı okumalara ve yorumlara açık, görüldüklerinden çok daha fazla anlamla yüklü olarak sanat alıcısıyla buluşur.

Tüm bu açıklamalardan hareketle denilebilir ki benlik, sanatçının yapıtını oluşturabilmesi için oldukça önemli bir kaynaktır. Yaşantının bıraktığı izden beslenen sanatçının yapıtı, özgünlüğün sınırını da genişletmiş olur. Öte yandan, evrensele ulaşabilmek için, varolan teknolojik, kültürel toplumsal verilerden faydalanmanın önemi de açıktır. Bunların yanında, yapıtın özgünlüğünün oluşumu, tüm bu öğelerin yaşantılarla birleşip sanatın ensturmanlarıyla dönüşüme uğratılarak görülür, duyulur, hissedilir kılındığı durumlarla mümkün olabilir.

KAYNAKÇA

- BİLGİN Nuri (1994). *Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu*, Ege Yayıncılık: İzmir.
- ENÇ Mithat (1974). *Türk Dil Kurumu Ruh Bilimleri Sözlüğü*, TDK: Ankara.
- DREVER James (1952). *A Dictionary of Psychology*, Penguin Pres: England.
- HANÇERLİOĞLU Orhan (1997). *Ruhbilim Sözlüğü*, Remzi Kitabevi: İstanbul.
- LUNDAY Elizabeth (2009). *Büyük Sanatçıların Gizli Hayatları*, (Çev. Sevin Okyay), BKZ Yayıncılık: İstanbul.
- SÖNMEZ Necmi (2006). *Sanat Hayatı İçerir mi?*, YKY: İstanbul.
- STOKSTAD Marilyn (2005). *Art History*, Pearson Education: New Jersey.
- THOMSON George (1998). *İnsanın Özü*, Panel Yayıncılık: İstanbul.
- TİMUÇİN Afsar (2002). *Felsefe Sözlüğü*, Bulut Yayınları: İstanbul.

ŞAMANİSTİK İMGELERDEN RESİMSEL DİLE

ABSTRACT PICTORIAL IMAGES IN THE TEACHING OF SHAMAN

Doç. Dr. Hasan KIRAN

ÖZET

İmgeler, bir insanda içselleşen duyumlardır. Dünyaya ilişkin verilerin insan duyarlılığında yeniden faaliyete geçmesi durumudur. İnsan, ortada bir obje olmadığı halde, onun görüntüsünü zihninde yeniden canlandırıp görsel hale getirebilir. Bir sanatçı şamanistik bir iletiyi de söylencelerden yola çıkarak simgeler-semboller şeklinde ifade edebilir. Şamanın dünyası, doğal ve özgün gizemini hep koruduğu için sanatçılar bunu eserlerinde kullanma yoluna gitmişlerdir. Özellikle şamanın özgün, yaratıcı ve doğal dansı, içsel trans hali, coşkulu çalgı çalması, zengin hayal dünyası, tecrübeleri, ezoterik sözleri sanatçıların ilgisini çekmiştir. Bütün bunlar imgesel boyutta temel elaman haline gelebilmektedirler.

Anahtar Sözcükler: *İmge, Karşılaşma, Şaman, Bilinçaltı, Söylenceler, Dönüşüm*

ABSTRACT

Pictorial Images in the Teaching of Shaman

Images could be regarded as internalized sensations. They stand for the state where outputs of the earth react in human sensitivity. One can visualise the image of an object in its absence and create its visual illustration. Artist can express shamanistic messages through myths in the form of symbols. Since shaman's world conserve its natural and unique mystery ever, artists tend to employ it in their works. Particularly shaman's unique, creative and natural dance, his inner trance state, ecstatic instrument playing, rich imagination, experiences and esoteric sayings arouse artists's interest. All these aspects could be utilized as essential elements in the world of imagery.

Keywords: *Image, Encounter, Shaman, Unconscious, Myths, Transformat*

* Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. E-mail: kiran66ster@gmail.com

1- Sanatta Karşılaşma

Sanat ürünü karşılaşmadan doğar. “Yani kişi kaderiyle özgürlüğünün diyalektik sentezini kurar, değer yaratır, o halde benliğini yaratır” (May 1992: 63). Bu sanatın bütün disiplinleri için böyledir diyebiliriz. Bir şiirin yaratılmasında fikirlerimizi ifade etmede dil ne kadar etkili ise resim için de sembol ve mitler etkilidir. “Semboller veya mitler bilinçli veya bilinçdışı deneyimler kişinin şu anki kendi bireysel varoluşu ve insanlık tarihi arasındaki ilişkiyi dışavururlar. Sembol ve mit karşılaşmadan çıkan canlı ve dolaysız biçimlerdir. Nesnel ve öznel kutupların diyalektik iç ilişkisini birindeki değişimin diğerini etkileyeceği karşılıklı bir etkileşim söz konusudur” (May 1992: 99). Sembol ve mitler bu doğrultuda yükselmiş bilinç halinde ortaya çıkarlar. Sanatsal serüven, yaşam basamaklarının çeşitliliği ile heyecan bularak olgunlaşır. Bu sanatsal olgunluk yaşam ile ilişkilendirildiğinde; deneyimlenen ve içselleştirilen bir ortamda değer bulur. Sembollerle dolu bir ambara dönüşür. Ya da “soyut dışavurumcu sanatçıların durumunda olduğu gibi, karşılaşma sonradan palettteki göz alıcı renklerde veya tualin katı cezp edici beyazlığında kendini dışa verecek bir fikirle, bir iç hayalle olabilir. Boya tuval ve diğer malzemeler burada karşılaşmanın dili ortamındadırlar”(May 1992: 63).

Karşılaşmanın en önemli özelliklerinden biri tutku da diyebileceğimiz yoğunlaşma derecesidir. Tutku eksik kaldığında, yeteneğin büyük olması bir işe yaramayabilir. Tutkunun eksikliği yaratıcılığı da engeller. Tutkusuz bir serüven problemleri bir yaratıcılığa dönüşür.

Yoğunlaşmanın içinde yer alan semboller ve mitler resimsel serüvenlerde imge şeklinde ortaya çıkarlar. Geçmiş yaşantılara ait olan bu sembol ve mitler, şimdiki zamanda kılık değiştirerek biçimlere dönüşerek karşımıza çıkarlar. Yani bir anın dondurulmuş halini temsil ederler. Resimsel ifadenin en tutkun ortamında da şekil kazanırlar. Ancak sembol ve mitlerin yarattığı çağrışımlar bizi farklı bir boyuta eriştirir. Örneğin sembol ve mitler özellikle Şamanizm’in içinde orijinal bir yapıda yoğun olarak vardılar. Şamanizm’in içine yolculuk yapan biri, yoğun olarak sembol ve mit söylenceleri ile karşılaşır. İşte bu karşılaşma, imge şeklinde olması gereken şekilde veya zeminde sanat yapıtına dönüşebilir.



Altaylı-Türk Davullarının Üstündeki Semboller
Ağaç Baskı,2004 (Bayat'ın Kitabından)



Hasan Kıran, Ayin Töreni,

2-Şamanistik İmgeler Üzerine

İmgeler Pascal'a göre , "Hayatın yol göstericileridir"(Bozkurt: 1992: 244). İmgeleyen kişi; sezgisinde bir takım olayları canlandırarak eylem gücünü vurgu yapmak istediği şeye imgesel biçimde ortaya koyar.

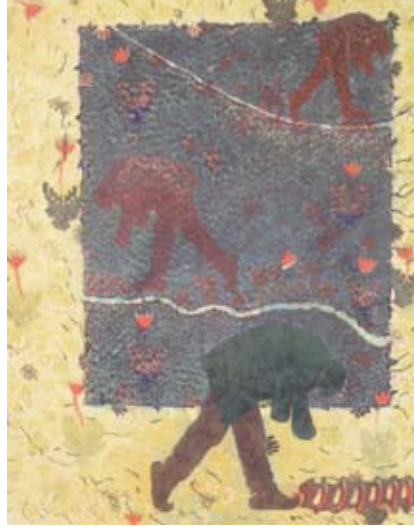
İmgeler, Aristoteles'e göre daha çok "ruhsal bir süreç olarak, duyumlardan türerler, edim halindeki duyumun doğurduğu hareketlerdir".

Şamanistik imgeler ise, mitsel içerikli söylencelere dayanır. Bu söylencelerde, Şamanın trans durumu, dansı, çalgıları ve elbiselerinde kullandığı motifler simgelerle anlatılır. Doğal olarak bu simgeler de şaman dünyasını imler. Şaman tıpkı bir sanatçı gibi kendi dünyasını kurarken öncelikle hayal dünyasına başvurur. Keşfetmeyi yeğler, araştırır, dener ve öğrenir. Trans halinde içinden geldiği gibi hareket eder, çalarken veya dans ederken yaratı sınırlarını zorlar, performansını en üst seviyeye çıkarmaya çalışır, bir tür terapi görevi görür. Şaman ruhsal yolculuklarında her zaman bilinçli hareket eder. Gördüklerini halkına aktarır, hiçbir karşılık beklemez. Yaptığı her hareketi "iyilik", "tedavi etme" adına yapar. En doğal yolları dener. Rüyalarını paylaşır. Zaman içinde şaman tarafından yapılan her şey özgün söylencelere dönüşür. Şamanların hareketlerini uzun süre inceleyen Drury şöyle der:

"Şamanlar her zaman bilinçli hareket ederler. Çünkü trans durumunda iken karşı-

laştıkları şeyleri normal birer imge gibi görürler, tuhaf imgeler olarak tanımlamazlar. Bu her zaman Şamanlar için böyledir, aksine bu imgeleri deneyimsel bir gerçeklik ve gereklilik olarak ele alırlar. Çünkü Ruhsal-yolculuk sırasında görülen her şey şaman için “gerçek”tir” (Drury 1989: 77).

Yukarıda da anlatıldığı gibi şamanlar ruhsal-yolculuk esnasında bütün deneyimlerini gerçekleştirmeye çalışırlar, bildiklerini imgesel boyutta aktarırlar ve aktardıklarını uygulamaya çalışırlar. Yaşadıkları yoğun coşkuyu bazen gözyaşına dönüştürürler. Onlar dışarıda saklı olan güven duygusunu ve sevgiyi keşfettikleri zaman bir değişim geçirirler. Yolculukları sırasında tekrar tekrar tecrübe ettikleri sevgi veya başka deneyimleri günlük hayatlarında göstermeye çalışırlar. Tek başına olsalar bile asla yalnız değiller ve etrafındaki her şeyin “canlı” olduğuna inanırlar.



Hasan KIRAN, Arayış, Ağaç Baskı, 110x90cm, 2006



Hasan KIRAN, Trans, Ağaç Baskı, 55x45cm, 2007

Bir Şaman, açıkça görebilmek veya konsantre olabilmek için karanlıkta çalışmayı tercih eder veya gözlerini kapatır. Ve daha sonra “görü” görmeye başlar, bilinç üzerinde etkisi olabilecek nesnelere dağıtır. Transa gözleri kapalı iken geçer. O anda Şaman’ın yaşadıkları –gördükleri gerçekte yoktur, sadece imgesel olarak vardır. Çünkü gerçek bir dünyada yaşıyormuş gibi hareket eder. Sadece özel görme yeteneğine sahip olup; yaptığı içten samimi danslarıyla-şarkılarıyla-sözleriyle etrafını “ruhen” aydınlatır. Şaman başkalarının algılayamadıkları şeyleri, *okuyabilme-görme-aktarma* yeteneğine sahiptir. Şaman, donanımlı bir sanatçı gibi bilinmeyen nesnelere, yaklaşan olayları, geleceği görebilen –sırları gören-okuyan-yorumlayan kişidir.



Hasan KIRAN, Gösteri II, Ağaç Baskı

105x90cm, 2007



Hasan KIRAN, "Ay Tutulurken Uyumam, Ağaç Baskı,

105x90cm, 2005

Şamanlar bir dönüşüm esnasında; başka bir kılığa girerken bilinçlerini bu kılık altında imgesel olarak yansıtırlar. Böylece ruhsal yolculuk daha kolay başlar, öyle ki bir hayvanın bedenine rahatlıkla girebilirler. Ve başka bir görüntüde veya hünerli iyi tasarlanmış bir elbiseyle karşımıza çıkabilirler. Bu elbiselerin üzerinde bulunan figürlerle simgesel olarak öbür dünya ile bağlantı kurdukları söylenir. Bu simgeler şamanın kullandığı çalgıların üzerinde de bulunur. Örneğin, "Sibirya ve Altay Türklerinin Şaman davulları genellikle ortada çizilen hatla iki kısma ayrılır. Yukarı kısmı gökyüzünü, aşağı kısmı ise yeraltı kısmını temsil eder. Yukarı ve aşağı dünyayı simgeleyen resimler, Şamanın kozmik görüşlerini yansıtırlar" (Bayat 2006). Ayrıca değişik hayvan figürleriyle birlikte insan motifleri de görülür. Bunun dışında Şamanın kozmik dünyasında yer alan ve gökyüzünü simgeleyen; güneş, yıldızlar, gökkuşağı gibi çizimler de vardır. Davulun Tokmağı'nda da bulunan bu tür simgelerle birlikte, tokmağın bir yanı deri iken diğer yanı demir halkalarla süslüdür. Tokmak davula değdiğinde halkalar ses çıkarır, bu ses ruhları davulun içine çağırır. Tokmak davula değdikçe Şaman dansını sürdürür, dansını sürdürdükçe mistik yolculuğa doğru çıkmaya baslar. Ve burada Şamanın vurgulamak istediği her şey imgesel olarak vardır... Kendisi de aslında bu imgelerin içinde yüzen kişidir.

Bir ressamın imgelem dünyası ise şöyle betimlenebilir; ressam yapıtını ortaya çıkarırken genellikle içinde bulunduğu dünyayı o an hiçler, yani o anki gerçek dünyadan kendini çoğu zaman soyutlar, köklü bir değişime gider ve bilincini kontrollü-sağlıklı hareket ettirip işini yapar. Yapıt ortaya çıktığında ve yapıtta biçimlenmiş olan imgelem

dünyası da netleşmeye başlar. Yapıtta görülen, yani kavranılan irreal bir objedir. Bir estetik beğeninin objesi olarak, yapıt üzerinde bulduğumuz heyecan verici ve zihinsel bir çabayla ortaya çıkarılmış imgelem dünyası da irrealdır. Bu nedenle yapıt belki de sanatçının kendi iç dünyasıyla hesaplaşmanın bir yoludur veya ifadesidir.



*Tubalar Şamanlarının Davulu,
Davulun iç ve dış kısmı (Aleksiev'in Kitabından)*



Y akut Şamanı, (Hoppal'ın Kitabından)

3.Şamanistik İmge Yaratmada Bilinçaltı Dünyasının Önemi ve Kaynağı

Kimi sanatçı, yaptığı çalışmaların genelinde içerik olarak geçmişe dönük kültürüne, yaşamına ve halen gördüğü rüyalara gönderme yapabilir veya iç dünyasıyla bir tür hesaplaşmaya gider.

Bu nedenle sanatçı; imge ile anı işlerken veya hayal ederken; her ikisinin de birbirine bağlantılı ve benzer olduğunu düşünür. İmge genellikle geçmiş zamana ve üstü kapalı şeylere işaret eder, “an” ise şimdiki zamana işaret eder. Yani imgenin yardımıyla geçmişte iz bırakmış bazı yaşanmışlıkları dolaylı olarak bu güne taşıyıp görselleştirmeye çalışır. İmgenin burada asıl görevi daha çok içerik kurmaktır.



Hasan Kıran, "Yüzleşme" Su Bazlı Ağaç Baskı, 90x120cm, 2007

Yaşantılarımız, deneyimlerimiz bilinçaltımızda genellikle saklıdır. Geçmişte yaşadığımız önemli olayların bazı bölümleri hafızamızda iz bırakırlar. Bu izler bilinçaltımızda depolanır. İstesek de bilinçaltımıza yön veremeyiz. An gelir bu önemli şeyler; yaşantılar-deneyimler bilinç düzeyine çıkar. Yani bir şekilde dolaylı da olsa kendini göstermeye başlar. Örneğin; bir uyku esnasında film şeridi gibi gözlerimizin önünde görünmeye başlarlar. Uykudan uyanırken gördüğümüz şeyler; aslında anılarımız ve deneyimlerimizdir veya yapmak istediklerimizdir. Kısaca buna bilinçaltımızın faaliyetleri diyebiliriz.

Ancak düşlerimiz sürekli salt gerçeği yansıtmazlar. Bilinçaltımızda şekil bularak "imge" şeklinde ortaya çıkarlar. Örneğin; bir "peri masalı"nı ya da eski bir "söylence"yi; günlük gazete dilinde anlatmak zordur. Fakat konu tiyatro, opera veya bale kalıpları içersinde anlatıldığı zaman müthiş büyüleyici olabilir ya da bir resim diliyle, heykel diliyle gerçek bir yapıta dönüşebilir. Çünkü konu düşseldir, salt gerçek yoktur. Tıpkı Henri Rousseau'nun "Rüya" adlı tablosunda olduğu gibi... Sigmund Frued bu durumu şöyle açıklıyordu: "Her rüya küçük bir sanat eseridir ve her gece hepimiz rüya görürüz. Uykudaki yaklaşık 2-3 saatimiz rüya görmekle geçer. Bu nedenle uykumuz bölündüğü zaman sinirli ve huzursuz oluruz" (Freud 1991:122). Bunun yanı sıra uykusundaki rüyalardan etkilenen sanatçılar, kendi varoluşsal durumlarını eserlerinde ifade ederler. Rüyanın konusu sanatçının kendisidir. "Bir film gibi düşünelim; yönetmeni, senaristi ve tüm oyuncularını da sanatçının kendisidir. Bu yüzden sanattan anlamadığını söyleyen kişi aslında hiç kendisini tanımayan insan demektir" (Garder 1994: 459).

Freud ayrıca insan bilincinin ne kadar muhteşem olduğuna işaret ediyordu. Yaptığı

çalışmalarda şöyle bir sonuca varıyor: "Görüp yaşadığımız her şey bilincimizin bir köşesinde saklanıyor ve tüm bu izlenimler bir gün tekrar üstü kapalı bir şekilde karşımıza çıkıyor. Örneğın; önce ""beynimizin durup" sonra dilimizin ucuna gelmesi ve en nihayet "birden aklımıza gelmesi" tüm bunların anlamı ise, bilinçaltımızdaki şeylerin açık bir kapı bulup tekrar bilinç düzeyine çıkmasından başka bir şey değıldir. Aklımızın durduğı zamanlar da olur. Sonra bir an gelir, bilinçaltının kapıları aralanır ve birçok şey kendiliğinden ortaya çıkar" Freud buna "esinlenme" (Garder 1994: 459)" diyordu.

Tıpkı Marc Chagall'ın eserlerinde görülen lirik anlatım gibi. Chagall eserlerinde çoğı zaman bizi düşsel bir dünyaya götürür. Kendi bilinçaltı dünyasından hareket ederek, geçmişteki yaşantılarını dikkate alarak kendi ifadesel tavrını ortaya koyar. Chagall'ın bu yaklaşımı onun çocukluk yıllarında yaşamış olduğı köyüne özlem duyuyor olmasıydı. Çoğı zaman eserlerinde hatıralarını dile getiriyordu. Bilinçaltı dünyasını içsel bir ifadeyle görsel hale getiriyordu. Chagall Rusya da yaşadığı politik nedenlerden dolayı kendi ülkesini terk etmiş ve uzun yıllar dönememişti. Memleketine uzak kalışı, duyduğı özlemden dolayıdır ki hep bilinçaltında kalan hatıralarını; eski çocukluk yaşamını, köyünü, annesini-babasını kısaca düşlerini resmetti. Hafızasından silinmeyen çocuksu duyarlılığı, içtenliğı resimlerinde imgesel olarak hiç eksik olmadı... Resimlerinde hep bir büyü masalı vardı veya bir kış masalı, bazen de romantik bir şiir gibiydi... Tüm bunlar Chagall'ın kendi gerçeğiydi. Kendi ifadesiyle; "Yaşamım ve Düşlerim" (Compton 1994: 19) diyordu...



Marc Chagall, Çiftlik Yaşamı, 1925



Joan Miro, Çiftlik, 122x140cm, 1921

Benzer bir anlayışla hareket edip içsel dünyasını resmeden ve resimlerine büyük bir hayranlıkla bakılan diğeri sanatçı ise; Joan Miro'dur. "Ben doğduğum odada resim yapıyorum" diyordu. Bu onun daha önce İspanya'da çocukluğunu yaşadığı "Çiftlik"

hayatıydı. Daha sonra İspanya iç savaşı ve ikinci dünya savaşının çıkmasından dolayı Miro' nun yaşam düzeni bozuldu. Paris'e yerleşti. Ama İspanya'daki eski yaşamını resmetmeye devam etti. Miro "Çiftlik" adı verdiği tablosu bir rüya izlenimi vermektedir ya da hatırlanması güç olan bir anıdır. Tabloda görülen çiftlik ortamındaki nesnelere yere temas etmiyor. Boşlukta duruyor izlenimi veriyorlar. İşaretler, biçimler imgeler halinde verilmiş. Bütün bunlar bir hatırlama tutkusuyla yapılmış gibi görünüyorlar.



Josef Beuys, Londra, Tate Galerisi, 1971



Josef Beuys, New York, 1974

Yukarıda söz edildiği gibi birçok sanatçının çalışmalarında da benzer bir anlayış vardır; geçmişini sık sık hatırlamak, geçmişe göndermeler yaparak geçmişini tekrar resim yüzeyinde yaşamak, dondurulmuş zamana yolculuk yapmak durumu sıklıkla görülmektedir. Alman eylem sanatçısı Joseph Beuys'un yaptığı gibi, yaşadıklarını bir gün yeniden sanatsal eyleme dönüştürerek yeniden yaşamak büyük bir olaydır. "Yeryüzünün ve insanlığın iyileştirilmesi ve olumlu yönde değiştirilmesi doğrultusunda çalışan şaman ruhlu bir sanatçı" (Yılmaz 2006: 271). Beuys'u sanat yapıtına götüren şey geçmişte yaşadığı ilginç şamanistik tecrübeleriydi. Beuys'un sanatında "varolma kaygısı" daha önce yaşadıklarını sürekli hatırlamakla başladı. Hatırlarken sürekli kendisiyle hesaplaştı. "Daha önce bir uçak pilotuyken, ikinci dünya savaşında uçağı Kırım Yarımadası'nda Güney Rusya'nın Tataristan Bölgesine düşer. Kış koşullarında donmak üzere iken civardaki köylüler tarafından fark edilir. Köylüler onu şamanistik yöntemlerle tedavi ederler. Beuys kendine geldiğinde; yağların, keçelerin, gübrelerin yoğun kokusu içindedir"¹. Bu onun için en etkileyici bir andır. Onun vücut ısısı; yağ, keçe ve gübre kullanılarak korunmuştu. Geçirdiği ağır bir kazaydı, iyileşmesi ayları buldu. Bir gün Almanya'ya döndüğünde tüm yaşadıkları onun sanatına yansıtıyordu. Ve Beuys ölene kadar sanatında Tataristan kırsalında yaşadıklarını sık sık dile getirdi. Aslında Beuys'un vurgulamak istediği sadece Tataristan'da yaşadıkları değildi. Vurgu, köylüler tarafından şamanik yöntemlerle iyileştirilmesi ve en önemlisi de Tataristan'da uçakla düşmesine neden olan gelişmelere-olaylara, savaşın saçmalığına karşı bir protestoydu. Bunu da sanatsal eylemleriyle dile getiriyordu.

¹ Beuys Etkinlikleri, 1992, a+U.P.S.D Yayınları, s. 13, İstanbul

SONUÇ

Şamanistik imgeler resimsel ifade kapsamında ele alındığında; bir çalışmanın içerik, biçim ve özgün oluşumuna katkı sağladıkları gibi her türlü değişime de açıktırlar. Yani bir çalışma aşamasında; renklerle biçimlerin değişmesiyle birlikte imge de değişime uğramaktadır. Bazen asıl anlamının dışına da çıkabiliyorlar. Sanatsal seyir esnasında uyarılmış düşler canlandırılan birer imgedir. Kişi kendi yapıtının oluşum sürecine girdiğinde ve bilinçaltı yetisini de kullanarak, doğup gelen fikirleri çoğu kez imgeler yoluyla organize ederek kendi yapıtını oluşturmaya çalışır. Yani alması gerekeni bilinçaltının aralanmasıyla alır ve bilinç düzeyinde de gerçekleştirir.

KAYNAKÇA

- ATAKAN Nancy (1998). *Arayışlar*, YKY: İstanbul
- BAYAT Fuzuli (2006). *Türk Şamanlığı*, Ötüken Yayınları: İstanbul
- BEUYS ETKİNLİKLERİ (1992). *a+U.P.S.D. Yayınları: İstanbul*
- BOZKURT Nejat (1992). *Sanat ve Estetik Kuramları*, Ara Yayınları: İstanbul
- COMPTON Susan (1994). *Marc Chagall*, Prestel-Verlag: München
- DRURY Nevill (1989). *Şamanizm*, Okyanus Yayınevi: İstanbul
- ELİADE Mircea (2006). *Şamanizm*, İmge Yayınevi: Ankara
- FREUD Sigmund (1991). *Düşlerin Yorumu I-II*, Payel Yayınları: İstanbul
- GAARDER Jostein (1994). *Sofinin Dünyası*, Pan Yayınları: İstanbul
- HİLAV Selahattin (1990). *Felsefe El Kitabı*, Gerçek Yayınevi: İstanbul
- LYNTON Norbert (1982). *Modern Sanatın Öyküsü* (çev. Cevat Çapan, Sadi Özis), Remzi Kitabevi: İstanbul
- MAY Rollo (1992). *Yaratma Cesareti*, Metis Yayınları: İstanbul
- YILMAZ Mehmet (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi: Ankara

HAZIR-NESNELERİN VE TEKNOLOJİNİN SANATTA KULLANIMI VE SERAMİK SANATINA YANSIMASI

USE OF READY-MADE OBJECTS AND TECHNOLOGY IN ART AND ITS REFLECTION TO THE ART OF CERAMICS

Yrd. Doç Cemalettin SEVİM*

Gamze BOZ**

ÖZET

Sanat, Modernizm ile birlikte geleneğin yıkılması, sürekli yenilik ve değişim, teknolojiyle beraber de büyüme, türeme ve dolayısı ile çoğalma yoluna girmiştir. Çağdaş teknoloji bugün, insan gücünü çok çok aşan mekanik bir üretim gücü olarak geçirdiği gelişim sonrası, her alanda olduğu gibi sanatsal üretim için de çeşitli olanaklar sağlamaktadır. Teknoloji ile sanat arasındaki bu sıkı bağ ve ilişki tüm plastik sanatları köklü bir biçimde değişime itmiştir. Plastik sanatların bir dalı olarak seramik sanatı ile teknoloji ve teknolojinin birer ürünü olarak günlük kullanım nesnelere arasındaki yakın ilişki dikkate değerdir. Seramik sanatı, tüm diğer sanatlar ile karşılaştırıldığında, gelişen teknoloji karşısında içeriksel ve estetik dönüşümünü henüz çözümleyebilmiştir. Çağımızda seramik sanatı teknoloji ve estetik ile bir bağ kurmakta, düşünce ve kavram ile birlikteliği, yeni bir tavır ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler: Seramik, Hazır Nesne, Teknoloji

ABSTRACT

Art tended towards constant innovation and change with the collapse of tradition with modernism, and towards growth, derivation and therefore reproduction with the technology. Modern technology, after its development as a mechanical production power exceeding well above the human force, provides various possibilities for artistic production like any other areas. This tight link and relation between technology and art pushed all plastic arts towards a fundamental change. The close relation between the art of ceramics as a branch of plastic arts and the technology and daily utility objects a product of technology is remarkable. The art of ceramics, when compared to all other arts, has just been able to solve the contextual and aesthetical transformation against the developing technology. The art of ceramics in our age establishes an aesthetical connection with technology and its combination with thinking and concept puts forward a new manner.

Keywords: Ceramics, Ready Object, Technology

* Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü E-mail: csevim@anadolu.edu.tr

** Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü E-mail: aventurin_84@hotmail.com

I. GİRİŞ

Sanat, Modernizm ile birlikte geleneğin yıkılması, sürekli yenilik ve değişim, teknolojiyle beraber de büyüme, türeme ve dolayısı ile çoğalma yoluna girmiştir. Tüm bu kökten değişim geleneksel gerçeklik anlayışını, alışkanlıkları yıkarak sanatta bambaşka bir yolun açılmasına neden olmuştur. Batı sanatı teknolojik gelişmenin ivme kazanmasıyla yüzyıllardan beri süregelen klasik gelenek ile bir hesaplaşma sürecine girmiş, teknoloji ve kentleşme olgusu içindeki sanat sürekli üreyen bir duyarlılık geliştirmiştir. Bu dönemin Avrupası “avant-garde” sanat bağlamında, teknoloji ve sanat birlikteliğini, ortaya çıkan yeni akımlar ile kabullenmeye, tartışmaya, kimi zaman da eleştirmeye başlamıştı. Kübizm, Konstrüktivizm, Gerçeküstücülük ve Dada gibi akımlar büyük ölçüde teknoloji ürünü olan metal, tahta, plastik, makina parçaları gibi malzeme ve nesnelere vasıtası ile yeni sanat duyarlılığını ortaya koymakta idiler. İşte bu noktada sanatta ilk kez endüstri nesnesinin estetiği plastik sanatlar bağlamında bir değer ve yer kazanıyordu.

20. yy'ın başlarında, doğayı duyu yolu ile salt biçimsel olarak algılama ve sanatı bir yansıtma olarak yorumlama görüşü, Bireşimsel Kübizm ile ters yüz olmuş, ilk defa sanat dışı olan nesnelere sanat alanının içine girmiş, daha sonra ise Duchamp, hazır-yapıtları ile sanatı felsefi bir boyutta değerlendirmiştir. Sanatı yüzyıl boyunca etkileyecek bu devrim, günlük hayatın bir parçası olan ve her an kullandığımız nesnelere gerek felsefi, gerekse mizahi ve hicivsel yanı ile sanat ürünlerine yeni bir anlayış kazandırmıştır.



Resim 1- Nam June Paik. 1993-1996 “Ana Kanal Matrix (Main Channel Matrix)” Video Art



Resim 2- Nam June Paik. 1974. “TV Buddha”. Video Art

Modernizm evresindeki gelişmelerden sonra Postmodern dönemde sanat ve teknoloji ilişkisi oldukça sıkı bir biçimde devam etmiş, 1960 sonrası hemen hemen tüm sanat hareketlerinin gerçekleştirilmesinde önemli bir unsur haline almıştır. Özellikle Yeryüzü Sanatı, Video ve Enstelasyon gibi alanların vazgeçilmez bir parçası olmuştur. “1980 sonrasında bilgisayarın, 1990’lı yıllarda internetin gelişmesi artık sanat eseriyle, alıcı, katılımcı, sanatçı ve sanat ortamı arasındaki ilişkiler yeni estetik tartışmalar getirmiştir. Artık sanatçı tanımı ressam, heykeltıraş, sinema yönetmeni gibi pek çok tanımı kapsayabilmektedir. Artık sanatçı, anlatmak istediğini en doğru anlatabileceği medyayı, tekniğin olanakları ölçüsünde ve zaman zaman zorlayarak

disiplinlerarası bir alanda hareket ederek ifade etmektedir”¹

Geçtiğimiz yüzyılın tüm bu gelişmeleri ışığında seramik sanatı içerisinde de hazır nesne ve teknolojinin kullanımı üzerinde durmak, bu sanat için yeni bir tavır ve duruş kazandırması açısından önemlidir. Öncelikle hazır nesne ve teknolojinin sanat ile olan ilişkisinin tarihi sürecinin gözden geçirilmesi yararlı olacaktır.

II. SANAT İLE GÜNLÜK KULLANIM NESNELERİ VE TEKNOLOJİ İLİŞKİSİ

Varoluşundan bu yana insanlık sürekli keşfetmeye ve yaratmaya dayalı bir süreç içinde kendi tarihini oluşturmuştur. Keşifleri ve yaratıları daima insan yaşamını kolaylaştırmak ve güzelleştirmeye dayalı olarak süregelmiştir. O halde diyebiliriz ki, teknoloji ilk insanlardan bu yana varlığını sürdürmektedir.

“Teknoloji, yunanca ‘sanat’ ve ‘bilmek’ sözcüklerinin birleşiminden oluşmuştur. Bir insan etkinliği olan teknoloji, bilim ve mühendislikten önce ortaya çıkmıştır...İnsanoğlu ilk olarak ok ve mızrağı geliştirmiştir.”² Bu ilk teknolojik gelişme ile birlikte teknoloji, tarih boyunca yaşanan her çağda karşımıza çıkmaktadır ve insanoğlu varolduğu sürece de, varolmaya devam edecektir. Teknolojiyi, ana hatlarıyla açıklamak gerekirse, insanların hayatlarını kolaylaştıran icadların gerçekleştirilmesine, kitapların basılmasına, birbirleriyle daha kolay iletişim kurmasına ve herşeyden anında ve hızlı bir biçimde haberdar olmalarını sağlamıştır.

Sanat açısından bakıldığında teknoloji, 16. yüzyılda yağlı boyanın gelişimi ve tuval resmi geleneği, 19. yüzyılın sonunda fotoğraf makinesinin icadı ve resimde gerçekliğin yansıtılması geleneğinin yıkılması, sonuç olarak da Empresyonizm ile başlayan sanattaki yeni başlangıç ve Modernizmin yolunun açılmasını sağlamıştır. Empresyonizm sonrasında ise, Alman Ekspresyonistler (özellikle Köprü grubu) ile plastik sanatlar alanında güçlü bir şekilde yer alan baskı tekniği 1950’lere gelindiğinde Andy Warhol ile birlikte yeni bir açılım kazanmıştır. “20. yüzyılda baskı tekniklerinin gelişmesiyle biriciklik, teklik anlayışı yıkılarak sanat eserinin aynı anda pekçok yerde görülebilir ve daha kolay ulaşılabilir olması sağlanmıştır.”³ Teknolojinin gelişimi ve 20. yüzyıl sanatı açısından bakıldığında en önemli gelişme sanayi devrimidir. Sanayi devrimi sonrası hızla gelişen teknoloji özellikle sanatın alıcısı olan burjuva sınıfına olan etkisi ile sanatçının, dolayısı ile sanatın Empresyonizm ile kendi içine dönmesine katkı sağlamıştır.

Sanayi devriminden sonra teknolojinin hızla gelişimi gözlenirken, buna paralel olarak toplum ve birey açısından da bir değişimin gözlenmesi kaçınılmazdı. Teknolojinin de bir insan yaratımı olduğu gerçeği üzerinden hareketle, düşünce ve sanat da insan duygu ve yaratımının bir ürünü olarak bu hızlı değişimden etkilenmişlerdi. “*Bilimsel gelişmelerle skolastik evren gerçeğinin yerini, akılcı-eleştirel düşünceye dayalı yeni bir gerçek kavramı almıştır. Bu da, doğayı ve toplumsal olayları başka biçimde algılayan; algıladıklarını özgürce yorumlayan yeni bir sanatçı*

1 YILMAZ, Serdar. (2008). “Kavramsal Sanatta İroni ve Olumsuzluk”. Doktora Tezi. s.35

2 SİYAH, M. Arzu. “Sanat ve Teknoloji”, <http://www.dijimecmua.com/index.php?c=sw&v=203&s=431&p=133> (erişim tarihi 12.05.2010)

3 YILMAZ, Serdar. a.g.e. s.35

tipini yaratmıştır.”⁴ Çağın gereği olarak ortaya çıkan bilim ve felsefedeki değişiklikler ile birlikte sanat alanında da bir değişikliğe gidilmesi zaruri idi. Çünkü aksi bir tutum karşısında, sanat kendini tekrar eden bir mekanizma halini alacaktı kuşkusuz. Kültür alanında gerçekleşen tüm bu değişimler, sanat alanında da gerçekleşti ve Avrupa'nın yüzyıllardır süren gerçeklik anlayışı yıkılmış oldu. Vazgeçilmez olan objenin yerini başka bir varlık alacaktı. “*Bu varlık 'süje' olacaktı. Çünkü 19. yüzyılın Objektif- materyalist gerçeklik kavrayışı, 20. yüzyıla girerken yerini subjektivist bir gerçeklik anlayışına bırakıyordu.*”⁵ Bu varlık, duyularla algılanan gerçeklik anlayışından çok farklı düşünsel ve soyut düzeyde yeni bir tavrın habercisi niteliğindedir. Kısacası doğa ve nesnelere karşısında düşünsel bir bakış açısı diyebiliriz.

“*Teknolojinin araç gereçlerinden yararlanan sanatçılar konu biçim açısından yapılarını zenginleştirmişlerdir. Örneğin; Bir fotoğraf makinasının icadı, fizik bilimindeki gelişmeler izlenimcileri etkileyerek bilimsel bulguların sanatlarına girmesine neden olmuştur. 'Sanatta soylu ya da soysuz gereç yoktur' diyen Picasso ve Braque, günlük yaşamın bir parçası haline gelmiş olan gereçleri (gazete parçaları duvar kağıtları vs.) kullanarak resim sanat anlayışına yeni bir boyut getirmişlerdir.*”⁶ İlk adımları 1914 yılında Picasso ve Braque'in birlikte oluşturdukları ve düşünsel alt yapısında bilimin olduğu Bireşimsel Kübizm (Sentetik) ile atılır. Sanat ilk kez doğa dışı ve hazır nesnelere kaynaklanmıştır. Empresyonizmden sonra Kübizm ile sanat bir düşünme etkinliği halini alırken doğayı görmeye dayalı anlayış yerini doğayı düşünmeye, yorumlamaya, yeniden ve farklı malzemeler ile kurgulamaya bırakmıştır.



Resim 3- Pablo Picasso. 1912. “Bambu Sandalyeli Ölüdoğa”.
Tuval üzerine yağlıboya, muşamba, kolaj. 30x38 cm.



Resim 4- Pablo Picasso. 1912 “Suze'un
Gözlük ve Şişesi (Glass and Bottle of Suze)”. Paris

4 GENÇAYDIN, Zafer. (1988). “Teknolojik Toplumlar da Sanat ve Sanatçı” II. Ulusal Sanat Sempozyumu Bildiri Kitapçığı. Hacettepe Üniversitesi. Ankara s.107

5 TUNALI, İsmail. (1992), “Felsefenin Işığında Modern Resim”, İstanbul, Remzi Kitabevi., s. 121

6 GENÇAYDIN, Zafer. a.g.e. s.107

Sanat alanının dışından olan günlük kullanım nesnelerinin sanata ilk adımı bu biçimde Picasso ve Braque ile olmuştur. Daha sonra ise özellikle Picasso'nun Bireşimsel Kübizm ile keşfettiklerini üç boyuta yani heykele taşıması, bir Rus ressamı olan Tatlin'i oldukça etkilemiş ve bu konstrüktiv elemanları bir araya getirme fikri ondaki heyecanı kat ve kat attırmıştır. Sonuç olarak bu düşünsel varlık Rus Konstrüktivizm'i ile devam etmiştir. "F. Leger, Oskar Schlemmer, Raoul Hausmann, Carlo Carra, Moholy Nagy, Max Ernst gibi isimler endüstriyel biçimleri resimlerine sokmuşlar; M. Duchamp gibi sanatçılar da hazır nesnelere (ready made) sanat yapıtı olarak sunmuşlardır."⁷ Duchamp ve Dada, 1960 larda tartışılacak olan Kavramsal Sanat'ı ve Yüzyılın diğer önemli ismi Beuys'u etkileyen en önemli gelişme olacaktır.



Resim 5- Vladimir Tatlin. 1919.
"III. Enternasyonal Anıtı'nın Modeli", Metal.

Birinci Dünya Savaşı ile beraber ortaya çıkan Dada bir sanat hareketi olmaktan çok bir tavır ve duruş biçiminde ortaya çıkmış ve yapıtlar ile birlikte, biçimden daha çok tavrın ortaya konulduğu bir düşünce olmuştur. Günümüz sanatını oldukça etkileyen Dada 1916 yılında İsviçre'de savaş karşıtı bir çok sanatçının bir araya gelerek, yerleşik tüm kural ve sanat anlayışlarına karşı çıkan, tüm kuralları çığneyen, sanata o güne kadar görülmemiş bir anlayış getirmiştir. Dadacılara göre onlardan önceki sanat ürünleri tartışılmalı ve gerçeklikleri sorgulanmalıydı, yerleşik tüm sanat görüşleri yıkılmalıydı. Yani yıkmak aynı zamanda yaratmaktır. Sanatın ne olması gerektiği sorunsalını çözümlenmekte Kurt Schwitter'in "Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır"⁸ tanımlaması oldukça açıklayıcıdır. Bu tanımlama ile sanat nesnesini sanat yapan şeyin, nesnel olarak onda var olan hiç bir unsurun belirlemediği, aksine sanatçının onun sanat olduğunu bilmesinin yeterli olduğu ön görülmüştür.

Bu önemli dönemden hemen sonra Francis Picabia ile birlikte 1915'de Marcel Duchamp Dada'nın Amerika ayağını gerçekleştirmiş, Amerika'ya gidişinden bir yıl sonra ise bir sergide sanat ile ilgili tüm düşüncesini ve felsefesini ortaya koyacak şeyi gerçekleştirmiştir. Sonrasında

⁷ GENÇAYDIN, Zafer. a.g.e. s.107

⁸ LYNTON, Norbert. (2004). "Modern Sanatın Öyküsü". Remzi Kitabevi. İstanbul. s.130

bir dönüm noktası olacak bu serginin, seçici kurulunda yer alan Duchamp, R. Mutt ismiyle imzaladığı “Çeşme” isimli ünlü pisuarı sergiye göndermiştir.



Resim 6- Marcel Duchamp. 1917. “Çeşme”. Porselen



Resim 7- Marcel Duchamp. 1913. “Tabure Üstünde Bisiklet Tekerleği” (asıl yapıt kayıptır)

Sanatçı Pisuar ile Sanat-Sanat Nesnesi ve İzleyici üçlüsünün iletişimi ve etkileşimini sorgulamıştır. Böyle sıradan bir hazır yapım nesnenin sanata getirisi kuşkusuz, sanat nesnesinin algılanmasındaki yalnızca biçimsel olarak değerlendirme eğilimini yıkmak ve nesnenin ötesindeki anlamı çözmeye, izleyiciyi sorgulama ve düşünmeye itme eylemi olarak yorumlamak mümkündür. Ayrıca Pisuar ile birlikte sanat ve zanaat arasındaki keskin çizgi bulanıklaşmaya başlamış ve sanatçının eser üzerindeki işçiliği yada emeği ‘olmalı mı?’ olmamalı mı?’ gibi sorulara yanıt aranmaya başlanmıştır. Pisuar’dan sonra sanatçı yapıtlarında Hazır nesnelere kullanmaya devam ederek sanatın amacı ve dilini sorgulama yoluna giderken, sanatçının bu yoldaki en önemli öge olarak işlevini araştırmış, sanatı felsefi ve düşünsel bir boyuta taşımıştır.”*Ready - made’le sanat, artık, bir biçim sorunu olmaktan çıkıp, bir işlev sorunu olmuştur. Bu dönüşüm “kavramsal” sanatın başlangıcını belirler. Duchamp’dan sonra sanat kavramsaldir.*⁹ Ya da deneyseldir de diyebiliriz.

Duchamp’dan bu yana Çağdaş sanatın sorunu halini alan klasikleşmiş sanat anlayışına ve onun ürünlerine karşı çıkma eğilimi içinde, sanatçılar çeşitli nesnelere ve eğilimlere çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. “Deneysel sanatın gelişimini hazırlayan etkenler arasında teknolojik verilerin ön sırayı aldığı saptanacaktır. Gombrich, haklı olarak çağımızın sanatını deneysel sanat olarak adlandırmıştı.”¹⁰ 1960 sonrası ortaya çıkan bu yeni deneysel eğilimlerde, teknoloji sanatı gerçekleştirmenin ön koşulu haline almıştı. Örneğin çevresel sanat başlığı altında ele alınan land art ve earth art gibi eğilimlerde teknoloji üretim aşamasının vazgeçilmez bir parçasıdır. Robert Rauschenberg’in Utah’taki Salt Lake uygulaması, gölün kıyısında yapay bir değişim meydana getiren, taşlardan yapılmış bir spiraldir. Spiral şeklindeki arkaik bir biçimi, doğada organik olarak büyüme şeklinde tasarlayarak göle kabul ettirmiştir.

⁹ KOSUTH, Joseph. (1980). “Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı” Çev. Şükrü Aysan, Sanat Olarak Betik, Sanat Tanımı Topluluğu Yayını, İstanbul, s.13.

¹⁰ ÖZSEZGİN, Kaya. (1988). “Teknolojik Toplumlarda Sanat ve Sanatçı” II. Ulusal Sanat Sempozyumu Bildiri Kitapçığı. Hacettepe Üniversitesi. Ankara. s.162



Resim 8- Robert Smithson. 1969-70. "Sarmal Dalgakıran" Kayatuzu ve Toprak. Büyük Tuz Gölü. Utah

vÇalışmayı oluşturan taşlar kilometrelerce öteden kamyonlarla taşınmış ve göle yerleştirilmiş, daha sonra ise gökyüzünden bir helikopter yardımı ile tüm değişimler sürekli olarak görüntülenmiştir. Önemli sanatçılarından biri olan Christo ise, büyük doğa parçalarını yada önemli büyük binaları metrelerce uzunluğundaki bezlerle paketleme projeleri geliştirmiştir. Bunun için çok ciddi bütçeler ve teknolojik bir hazırlık yapılmıştır.



Resim 9- Christo.1994. 1971-95" Sarılmış Reichstag (Wrapped Reichstag)". Berlin



Resim 10- Christo. 1975-85. "Sarılmış Pont Neuf (The Pont Neuf Wrapped)", Paris

İnsan, doğası gereği sürekli değişen ve gelişen yaratıcı bir varlıktır. Onun yaratımı olan sanat ise, gelişim süreci içerisinde yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi bugün artık soran ve sorgulayan bir düzeye gelmiştir. Günümüz sanatında ortaya çıkan yeni yaratıcılık biçiminin düşünce üzerine kurulu olduğunu söyleyebiliriz. Artık sanatın yeni kavrayış biçimi budur.

III. DADA ve DUCHAMP İLE OLAN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA HAZIR NESNE KULLANIMI

Sanatta hazır yapım sanat eserlerini ve hazır nesne kullanımını anlayabilmek adına, konuyu içine alan sanat eğilimleri, sanatçıların yapıtlarını dayandırdıkları Dada ve Duchamp, doğru biçimde anlaşılmalı ve analiz edilmelidir. Öncelikle Dada'nın ortaya çıktığı koşullar ve sunduğu yeni değerler irdelenmelidir.

Dada bilindiği üzere Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı acımasız, korku dolu ve umutların tükendiği bir tarihte 1916'da, Romen şair Tristan Tzara ve çevresindeki bir grup aydın sanatçı ile farklı görüşlere sahip olsalar bile, hepsinin ortak noktası olan barışın çatısı altında, Zürih'te bir araya geldiği bir avangard hareket olarak ortaya çıkmıştır. Dada'nın bilinmesi gereken önemli özelliği avangard olmasıdır elbette. Fakat avangard bir sanat hareketi değildir. Dada, çatısı altında bir çok sanat akımını ve bu akımların sanatçıları içine alır. Dada *"bir felsefedir, bir kültür felsefesidir."*¹¹

Dada, çağının en karamsar ve karanlık anında büyük bir nihilizm içinde ortaya çıkar. *"Nietzsche'nin 'Tanrı Öldü' aforizması, karamsar dünya tablosunu daha da karartır. Batı kültür varlığının eksenini oluşturan Tanrının artık varolmaması düşüncesi, Batı kültürünün çöküşünü hazırlanmış olur. Oswald Spengler'in bu yıllar içinde yayımlanmış anıtsal kitabı 'Batının Çöküşü' bu reel çöküşün bir anlamda belgelenmesidir. I. Dünya Savaşı, getirdiği felaketlerle bu çöküşü bir anlamda gerçekleştirmiş olur."*¹² Bu çöküş, sanat elbetteki tekisiz kalamazdı ve bu tepkinin adı Dadaizmdir.

Dadaizmin en birincil amacı dönemin yerleşik değerlerini, ahlak, sanat ve kültürel tüm yapılarını yıkmaktı. Dönemi içinde Dada, yıkıcı bir eylemdi, savaşın bunalımlı ortamı içinde ateşli bir başkaldırıydı. *"Bugünün gözüyle bakınca, Dada hareketini bir anarşi eylemi olarak görmüyoruz. Kuşkusuz Dada pek çok şeyi, yıkmak istiyordu. Fakat yıkıcılık endüstri çağında yeniden başlamanın temel koşuluydu."*¹³

Dada, sanatı yıkmak istiyordu çünkü, sanat, burjuva sınıfının desteklemesi sebebi ile burjuva sanatı olarak değerlendiriliyor, sanat müzeleri birer tapınak olarak görülüyor, dönemde ortaya konulan tüm kültürel yapıtlar ise dönemin kokuşmuş ürünleri olarak düşünülüyordu. Bunu yaparken de *"Büyük sanat yapıtlarının üzerinde oynanıyor, çocuksu karalamalar ve yazılarla bunlar maskara edilmeye çalışılıyordu. Ya da tam tersine günlük geresinmeler için kullanılan ütü, telefon, oturma gibi eşya çevresinden koparılıyor, yeni bir ad verilerek bunlara yeni bir anlam kazandırılıyor ve sanat yapıtı olarak ortaya sürülüyordu. Dadalar, hazır eşya üzerine yapılan bu oynamalarla 'ready-made' diye adlandırdıkları bir sanat türü geliştiriyorlardı. Günümüze kadar süren bu türün ilk örneklerini Marcel Duchamp ve Man Ray veriyor."*¹⁴

Bu bağlamda öncelikle Duchamp'ın hazır yapıtlarını onun sözleriyle inceleyelim: "Çok

11 TUNALI, İsmail. a.g.e. s. 193

12 TUNALI, İsmail. a.g.e. s. 200

13 İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar. (2009). "Sanatta Devrim". Hayalbaz Yayınları s.88

14 İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar. a.g.e. s. 91

açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, bu ready-made'lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. Bu seçim, aynı andaki tam bir zevklilik ya da zevksizlik yokluğuyla... aslında tam bir uyusukluk olgusuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstünde temellenmişti. Önemli bir özellik vardı: Yeri geldiğinde ready-made'in üstüne yazdığım kısa tümceydi bu. Söz konusu tümce tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yöneliktir.”¹⁵

Buradan bir çıkarım yapmak gerekirse, hazır-yapımların iki farklı yöne açılımlanabileceğini söylemek mümkündür. Hazır-nesne hem sanatçının entelektüel bakış açısıyla yüceleşmekte ve sanat eseri mertebesine yükselmekte, hem de sıradan bir nesne olma durumunu korumaktadır. “İşte Duchamp bizim onun hazır-nesnelerini tam da bu şekilde görmemizi istiyordu. Hazır-nesnelerin çifte kimliği vardır. Hazır-nesneler Duchamp'ın ruhunun yaratıcı edimi sonucu yüce sanat şaheserlerine dönüşen, toplumsal açıdan işlevsel ürünlerdir. Ama gündelik yaşamdaki işlevlerini korumakta, yaratıcı bir gözün bakışıyla ya da zihinde hazır-nesneye dönüşmektedirler. Kısacası bir yandan eylemsiz madde olarak kalırken bir yandan da estetik ozmosa sahiptirler... Erişildikçe erişilmez olan hazır-nesne estetik idealleştirmeyi engeller.”¹⁶

Hazır-nesnelerin çift kimlikli olarak algılanması üzerine, Jeff Koons ve Damien Hirst'ün çalışmaları üzerinden verilecek anektotlar daha açıklayıcı olacaktır. Koons'un bir galeride sergilediği altında camdan ışıklarla aydınlatılmış bir kaide üzerine yerleştirilmiş elektrikli süpürgeler, oradan geçenlerin dikkatini çekmekte, bir çok insan bu nesnelerin satılık olup olmadıklarını sorgulamaktadırlar. Yine Damien Hirst'ün bir galeri mekanında sergilediği buluntu çöpler, sergi açılışının sabahında galerinin temizlikçisi tarafından çöp zannedilerek atılmıştır. Bu iki örnek göstermektedirki, hazır-nesnelerin izleyici üzerinde paradoksal bir etkisi vardır ve anlaşılmaları oldukça zorlayıcıdır. Bir taraftan galerideki izleyici bu nesnelere sanat olarak alkışlamakta diğer yandan ise piyasa değeri üzerinden algılamaya yönelmektedir. Bu da sanat eserinin metalaşma yolunu açmıştır.



Resim 11- Jeff Koons. 1981-87. “Değiştirilebilir Yeni Hoover,
Yeni Shelton Islak/Kuru İki Katlı” Elektrikli Süpürgeler, Pleksiglas, ve Florasan Lambalar

15 DUCHAMP, Marcel (2003). “Marcel Duchamp ve Ready-Made”, Modernizmin Serüveni, Hazırlayan: Enis Batur, YKY, İstanbul, s. 322

16 KUSPİT, Donald. (2006). “Sanatın Sonu”. Metis Yayınları. s. 38

Duchamp hazır-nesnelerin salt estetiksel bir düzlemde değerlendirilmesine karşıydı. Örneğin, ünlü 'Çeşme' isimli pisuarın bu biçimde anlaşılması, Duchamp'ın hazır-nesnesinin, yaratıcı edimin ve zihinsel bir sürecin ürünü olarak sanat, fakat cismen sanat olmaması dualitesini silmişti. Bu nedenle Duchamp hazır-nesnelere hiç bir estetik yaklaşımla bakılmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Kendi deyimiyle hazır-nesne estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisinde değildir ve aynı anda tam bir zevklilik ya da zevksizlik yokluğunu üzerinde barındırabilir. Duchamp'ın hazır-nesneye bakışı bu biçimdeyken, onun hazır yapımlarını yeniden ele alan ve sanatlarını Duchamp'a dayandırırken ona atıfta bulunan neoavangardistlerin hazır-nesneyi kavrayış biçimlerini gözden geçirelim.

Postmodern dönemde Duchamp ve onun hazır-nesnelerinin yeniden ele alındığını hatta bir çok çalışmasının rekonstrüksiyonunun yapıldığını görmekteyiz. Bu süreç içinde bir çok sanat hareketinde ve güncel sanatçılarda bu eğilim görülmektedir. 1960 sonrasında öncelikle Neodada olarak da isimlendirilen Pop sanat etkinliği Duchamp'a dayandırdıkları hazır nesnelere yoğun bir biçimde kullanılmaktadır. Hazır-nesne "... Kavramsal Sanat'la ilişkilendirilen çok sayıda sanatsal hareketin temel yönelimlerinden birini oluşturmuştur. Performanslar, Yoksul Sanat, Kavramsal Sanat, Fluxus, Oluşumlar ve Süreç Sanatı gibi avangard hareketler, sıradan nesnelerin işlev ve statüsünü değiştirirken, sanatın tanımını genişleten günümüz sanat uygulamalarında seri üretim nesnelerinin farklı mekan düzenlemelerinde, video ve performanslarda etkin bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Sıradan, gündelik bir nesnenin sanat nesnesi mertebesine yükseltilmesindeki provakatif tavır, ister istemez sanat nesnesinin ontolojik olarak radikal bir dönüşümünü kapsıyordu.

Marcel Duchamp'ın... 'Yücelik' kategorisini paranteze aldığı... o andan itibaren sanatın izlediği seyri de büyük ölçüde belirlemiştir.¹⁷ Pop Sanat ile başlayan bu süreçte gerek Pop sanatçıları gerekse dönemin diğer sanat hareketlerinin içinde yer alan sanatçılar Duchamp'a atıfta bulunarak, farklı metodolojiler kullanmaktadırlar. Bunlardan biri pastiş ve parodidir. "Böylece Postmodern paradigmanın ortaya koyduğu en temel sorunsallardan biri olan pastiş bir strateji haline geliyor... Diğer bir açıdan bakıldığında da, Peter Bürger'in Avangard Kuramı'nda da değindiği gibi, tarihsel avangardın stratejilerini kullanan neoavangardistler, ready-made'lere bir anlamda Duchamp'ın karşı durduğu yeni bir anlam atfetmekte. Bu, sınırsızca çoğalan neo önekiyle geçmişteki sanat akımlarının kimi stratejilerini kullanırken, bir yandan da kendini Modernizm'in taşımasına adanmış farklı oluşumlarda kendini göstermekte."¹⁸

Duchamp'ın bu kaçınmak istediği durum, kendisinden sonraki kuşağın gerçekleştirmekte usta olduğu bir tutum haline gelmiştir. Yukarıda da sözü edildiği gibi postmodern dönem içinde hızla çoğalan hazır nesnelerin, ya Duchamp'ın parodik bir biçimde rekonstrüksiyonları olarak ya da gerçeğin yerine geçecek şekilde hakimiyetinin altına çizildiği düşüncesiyle sunulmaktadır. Örneğin Levine bir çok sanatçının çalışmasını fotoğraflayarak gerçeği yerine geçen yeni bir üretimi sunmuştur. Duchamp'ın pisuarını kullanarak kopyanın kopyasını

17 ŞAHİNER, Rıfat. (2006). "Neoavangardistlerin Hazır Yapımlarına Nasıl Bakmalı?". Hacettepe Üniversitesi Sanat ve Tasarım Sempozyumu. s.1

18 ŞAHİNER, Rıfat. a.g.e. s. 1

üretmiştir, ya da Edward Weston'un fotoğraf çalışmasını, bir dergiden yeniden fotoğraflayarak sunmaktadır. "Levine'nin Neodada olarak nitelendirilebilecek bu çalışmaları, kopyalanın ya da gerçek yerine ikame edilen fabrikasyon nesnenin gücünü vurgulamaktadır. Sanat nesnesinin böylesine sıradanlaştırılması, elbette ki ona atfedilen değer in alışı edilmesi ve pazardaki tecimsel değerinin sorgulanmasıdır. Paradoksal olan ise, bu çalışmaların hem tartışmalı bir yan taşıdıkları, hem de postmodern ilişkilerinden ötürü sınırsızcasına çoğaltılabildikleri için giderek pazarlama değerlerini arttıran bir niteliğe sahip olmalarıdır."¹⁹



Resim 12- Sherrie Levine. 1991. "Çeşme" (Marcel Duchamp'ın Ardından). Ahşap Pedestal Üstünde Bronz



Resim 13- Sherrie Levine. 1981. "Edward Weston'un Ardından". Fotoğraf

Duchamp ise bu durumu şöyle açıklamaktadır: "Bu anlatım biçiminin ayrım gözetmeden yeniden sunmanın yaratabileceği tehlikeyi çok erken farketmiştim, bu yüzden ready-made'lerin yıllık üretimini çok az sayıda tutmaya karar verdim. O dönemde, sanatçıdan daha çok izleyici için, sanatın alışkanlık yapan bir ilaç olduğunu farketmiştim, ready-made'lerimi de bir tür bulaşmaya karşı korumak istiyordum.

Ready-made'in bir başka özelliği de benzersiz yanının olmayışıdır... Bir rady-made'in kopyası aynı mesajı aktarır; aslında günümüzdeki ready-made'lerin hiçbiri terimin kabul edilen anlamıyla özgün ürün değildir."²⁰

Toparlamak gerekirse, hazır-nesnelerin yeniden yorumuna giden neoavangardist sanatçılar, hazır-nesneleri ait oldukları ortamdan alarak onların düzlem ve bağlamlarını değiştiriyorlar ve nesnenin algılanmasında düşünsel ve felsefi bir yaklaşımı da ortaya koymuş oluyordular. Bu açıdan bakıldığında Duchamp ile örtüştükleri görülmektedir. Duchamp'dan farklı oldukları yön ise bu nesnelerin postmodern düzlemde sınırsızca üretiliyor olması ve piyasa değeri üzerinden hareketle meta değerinin yükseltilmesi onu ister istemez alınıp satılabilen bir ortama sokmaktadır. Ayrıca bir çok sanatçı, kopyalama ve tekrarı kullanarak, tüketim toplumunda meydana gelen, kültürel tüketim çılgınlığına da değinmektedirler. Kuşkusuz,

19 ŞAHİNER, Rıfat. a.g.e. s. 5

20 DUCHAMP, Marcel (2003). "Marcel Duchamp ve Ready-Made", Modernizmin Serüveni, Hazırlayan: Enis Batur, YKY, İstanbul, s. 322-323

“Bugünkü bağlamından bakıldığında, Duchamp’ın kendine maletme üzerine düşüncelerinin kopyanın, orjinal olanın üzerindeki imtiyazına dayalı bir yaklaşım olduğu görülecektir. Bu yüzden Duchamp’ın hazıryapımları, sanatın salt bir form olarak sahip olduğu kimliğe yeni bir yön ve bağlam kazandırmasından ötürü, Postmodern söylemin orijinsizleştirme eğilimlerine kaynaklık etmektedir.”²¹

IV. HAZIR NESNELERİNİN VE TEKNOLOJİNİN SERAMİK SANATINA ETKİSİ

Çağdaş teknoloji bugün, insan gücünü çok çok aşan mekanik bir üretim gücü olarak geçirdiği gelişim sonrası, her alanda olduğu gibi sanatsal üretim için de çeşitli olanaklar sağlamaktadır. Sanatsal üretim üzerinde biçimsel yöndeki etkisinin yanı sıra içerik/öz bakımından da ciddi bir etkileşim söz konusudur. “Estetiksel ilişkileriyle kullanımı amaçlayan özgün doğası bağlamında sanat, diğer üretim biçimlerinden farklı gelişen bir üretim ilişkisidir. İnsanın özgün bedensel becerilerini estetiksel üretim ilişkilerine dönüştürerek insanca nitelikli yaşama koşullarını geliştirmektedir. Bu estetiksel üretim ilişkileri: Değişen dünya bağlamında değişen duyu ve düşünce biçimlerinin tinsel alanda üretilip dönüştürülmesi şeklinde gelişen ve yaratıcı nitelikler taşıyan eleştirel bir olaydır.”²²

Seramik sanatı, tüm diğer sanat alanları ile karşılaştırıldığında, gelişen teknoloji karşısında içeriksel ve estetik dönüşümünü henüz çözümleyebilmiştir. Çağımızda seramik sanatı teknoloji ile estetik bir bağ kurmakta, düşünce ve kavram ile birlikteliği, yeni bir tavır ortaya koymaktadır.

“Çağdaş sanatın en temel sorunu, iyice klasikleşmiş sanat kavramına ve buna dayalı sanat ürünlerine bir son vermektir. Seramik alanında da aynı kaygı yaşanmakta hem çanak-çömlekten hem de heykelden kurtulmak istenmektedir. İstemekle gerçekleştirmek arasında sıkışmış pek çok sanatçı tanınmaktayım. Rüküş olmadan ürün vermek ve sanatın işlevi gibi kabul edilen estetik kaygı yaratmak ve iletide bulunmak, gözlediğim kadarı ile pek çok sanatçının üstesinden gelemediği sorunlar gibi gözükmektedir”²³

Sıtkı Erinç’in de yukarıda sözünü ettiği gibi seramik sanatı içerisinde geçilmek istenen bu yeni boyutta, Picasso ve Duchamp ile başlayan teknolojinin ve onun birer ürünü olan kullanım nesnelere sanat alanının içine dahil edilmeleri ve sanatın bir parçası haline almaları söz konusudur. Nesnenin sahip olduğu düzlemden alınıp, bağlamının değiştirilmesi ve ona yüklenen ironik anlam vasıtası ile izleyiciye iletide bulunma itkisi, nesnenin seramik ile birleşmesi sonucu ortaya konulmaktadır. Biçimsel olarak sunulan seramik çalışmada, nesne üzerinden kavrama ulaşılmaktadır. Bu nedenle bu çalışmalara kavramsal nitelikli çalışmalar olarak da bakmak mümkündür. Dünyanın her yerinde çağdaş seramik sanatı içerisinde görülebilen bu eğilim, seramiğe farklı bir duruş getirmiştir.

21 ŞAHİNER, Rıfat. a.g.e. s. 5

22 GALATALI, Atilla . (1988). “Teknolojik Toplumlarda Sanat ve Sanatçı” II. Ulusal Sanat Sempozyumu Bildiri Kitapçığı. Hacettepe Üniversitesi. Ankara s. 87

23 ERİNÇ, M.Sıtkı. (2004). “Karaca Sanat Galerisi, Mutlu Başkaya Sergisi Katalogu”, Ankara

Güncel anlamda, günlük ihtiyaca yönelik olarak kullanılan hazır nesnelerin, seramik sanatına katkısını anlamak adına bu alana nasıl dahil olduğu ile ilgili sürecin anlaşılmasında yarar görülmektedir.

Bu açıdan bakıldığında Avrupada I. ve II. Dünya Savaşları bunalımlı yıllardır. Bir çok sanatçı özellikle II. Dünya Savaşı sonrası kurtuluşu kaçmakta aramış, Hitler'in zulmünden kaçan tüm sanatçılar Amerika'ya göç etmişlerdir. Sanatın eski başkenti Paris yerini yavaş yavaş Newyork'a bırakmış ve Avrupalı sanatçılar Amerika'ya Avrupa Modernizm'ini taşımışlardır. Seramikte ise "bu dönemde üç Amerikalı seramikçi, Alexander Archipenko, Elie Nadelman ve Isamu Naguchi Avrupa modernizmini Amerika Seramik sanatına taşımışlardır."²⁴

Modernist akımlardan Sürrealizm ve Ekspresyonizm seramik sanatında başlayan değişimin gelişimini sağlamış, "Peter Voulkos ve Paul Soldner'in çalışmaları ve bunları takiben Rudolf Staffel, Ken Price, Ron Nagle'nin çalışmaları Amerika seramiği içinde ekspresyonist çalışmalar arasına girmişlerdir."²⁵

Tüm bu gelişmeler seramik sanatının zanaattan kopuşunun birer adımlarıdır aslında. Ama en köklü değişim Dada'nın katkısıyla olmuştur. Avrupadan Amerika'ya gelen Marcel Duchamp ve ünlü "Çeşme" isimli Pisuvan gelenekleri yıkarken, sanata büyük bir teknik yenilik getirmiştir. Bu biçimde her nesne sanat nesnesi konumuna yükseltilirken, dolayısı ile her malzemenin sanatta kullanımı yolu da açılmış oldu. Tabi burada şu önemli noktayı da vurgulamak gerekli, sanat dışı nesnelerin sanatta ilk kullanımını Picasso Bireşimsel Kübizm ile gerçekleştirmişti fakat, ilk defa nesne bu kadar aleni bir biçimde sanatın içindeydi hatta sanatın kendisiydi denilebilir.

Pisuvanın ortaya çıkışı ile birlikte sanat ve zanaatın birbirine yaklaşması kaçınılmazdır elbette ama aynı zamanda bir tür seramik olan pisuvan, seramiğin o güne değin yoğunluklu karakteri zanaat olan ürünlerinin yaratıcılarına farklı bir yol olduğunu da gösterdi. Böylelikle seramik sanatı içinde nesneye bakışın ve ortaya konulan çalışmaların karakteri de değişmiş oldu.

Bu bağlamda hazır nesnelere seramik sanatı içinde ilk bakış açısını Robert Arneson ortaya koymuş ve sıradan nesnelere yeni bir tür realizm ile birlikte sunmuştur. "Eleştirmen Peter Selz ise bu ifadeleri "Funk" diye farklı biçimde tanımlamaktadır. Funk'un amacı, dünyanın algılanmasını değiştirmektir. Bilindik nesnelere bilinmedik durumlara sokarak yeni bir bakış açısı getirmektir. Realizm Robert Arneson'un işlerinde kendisini göstermektedir. Realizm, yapıtı oluşturan tanımlamaların sanat dışı dünyada rastlanan gerçekliklere doğrudan gönderme yapılmasını amaçlayan anlayıştır. Arneson sıradan nesnelerin heykel konusu olarak seçilebileceğini kabul ettirmekle sanatın objeleri konusunda yeni bir başlangıç yapmıştır."²⁶

Buradan hareketle seramikte sıradan nesneye yeni bir bakış olarak Hiperrealizm ortaya çıkmıştır. Marilyn Levine, Richard Shaw, Paul Dresang, Stefana Della Porta, Luis Miguel Suro gibi sanatçılar nesnelere inanılmaz bir gerçeklikle, seramik malzemenin, hatta deyim yerindeyse yaşamdan daha gerçek bir biçimde yeniden üretmeye başlamışlardır.

24 ALKAN, Dilek. (1999). "Amerika'da Çağdaş Seramik Sanatı". *Anadolu Sanat. Sayı: 10, s. 3*

25 ALKAN, Dilek. a.g.e. s. 5

26 ALKAN, Dilek. a.g.e. s.7

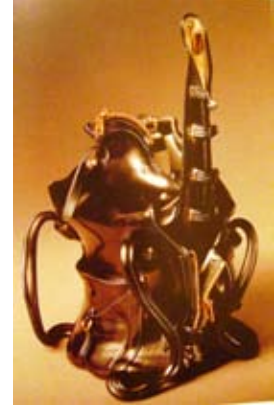
Marilyn Levine deri nesnelere seramikte yeniden yorumlamış ve adeta insan gözüyle bir çeşit ilüzyon oyunu oynamıştır. Deri nesnelere yorumlayan bir diğer sanatçı da Paul Dresang'dır. İkisi arasındaki en önemli fark ise, Dresang'ın çalışmalarının seksüel ve erotik bir amaçla kullanılmasıdır.



Resim 14- Marilyn Levine. 1990. "Bob'ın Çeketi". Seramik. 85x53x19 cm.



Resim 15- Richard Shaw. 1985. "Gri Baş ile Oturan Figür" Porselen. h. 83 cm.



Resim 16- Paul Dresang. 1998. "İsimsiz". Porselen. h. 43 cm.



Resim 17- Luis Miguel Suro. 1998. "Aspirin". Seramik. 30x15 cm.



Resim 18- Stefano Della Porta. 1999. "Endişe (Anxiety)". Seramik. 30x73 cm.



Resim 19- Richard Shaw. 1985. "Kanton Denizfeneri (Canton Lighthouse)" Porselen. h. 64 cm.

Günlük kullanım nesnelere bu biçimde kullanımının ardından, nesneye seramik sanatı içerisinde yeni bir bakış açısı gelişti. Artık nesnelere realist bir yaklaşımla yeniden üretimi değil, onların seramik malzeme ile birlikte direkt kullanımını yeni bir yol olarak gündeme geldi. "Bu amaçla yola çıkan sanatçılardan ilki Fred Bauer'dir. Çalışmayan makineleri kendine nesne olarak seçmiş ve çeşitli makine formlarıyla fantastik biçimler oluşturmuştur."²⁷ Hazır nesnelere ile seramiği birleştiren ilk sanatçılardan biri de Paul Astbury'dir.

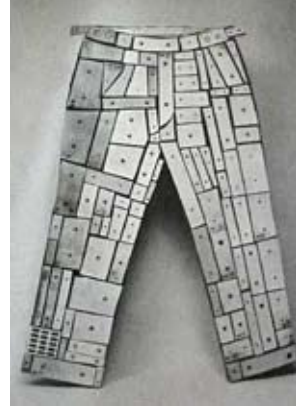
27 Alkan, Dilek. a.g.e. s. 7



Resim 2v0-Fred Bauer. 1967. "Buharlı Matkap-Benzin Pompası" Earthenware h: 62.5 cm.



Resim 21- Paul Astbury "Lastik Yenileme (Retread)". Asamblaj. Porselen, Kağıt ve Araba lastiği. 61x61x23 cm.



Resim 22- Paul Astbury. "İş Pantolonu (Work Trousers)". Porselen, Pantolon, Ahşap ve Metal. 107x84x7 cm.

Sanatçı Holly Hanessian ise çalışmalarında kağıt, zincir, anahtar, kitap vb. gibi buluntu nesnelere kullanmaktadır. Özellikle üzerinde bir anlatının bulunduğu kağıtlar ve kitaplar, onun eserlerini öyküleştirilmeye çalışmasından ileri gelmektedir. Hanessian, öyküsel olarak adlandırdığı çalışmalarını, seçimler ve şans faktöründen kaynaklanan hayat tecrübesine istinaden gerçekleştirmektedir.



Resim 23- Holly Hanessian.1996. "Nostaljiye Açık (Open to Nostalgia)". Kil, kağıt, fotoğraf, metal. 58 cm.



Resim24- Holly Hanessian.1996. "Eve Giden (Homebound)" Stoneware. Kil, kitap mum. 38 cm

Amerikalı sanatçı Susannah Biondo, seramik ve teknolojiyi bir arada bir bütün olarak sunmayı başarmıştır. Teller vasıtasıyla bir alev gibi yanan çalışma, göndermede bulunduğu ateşi Zeus'dan çalıp insanlığa taşıyan Prometheus'u açık bir biçimde imlemektedir. Biondo, çalışmalarında enerji değişiminin metafizik doğasını görünür kılan seramik malzemeler kullanmakta ve ısı-ışık için porselen, kanthal tel ve gümüş renkli sır kullanarak bir çeşit elektrik haznesi yaratmıştır.



Resim 25- Susannah Biondo.
2006. "Prometheus için Oyuncak (Toy
for Prometheus)" Porselen, Kanthal
Tel, Çelik



Resim 26- Susannah Biondo. 2006. "Prometheus için Oyuncak II. (Toy for
Prometheus II.)" Porselen, Kanthal Tel, Çelik,

Sürekli yenilenen teknolojiyen etkilenmemenin ve onu kullanmamanın mümkün olmadığı bir çağda elbetteki sanatın içinde de kullanmamak mümkün değil. Biondo gibi Timoty Berg, Jehan Hoddad gibi sanatçılar da gerek teknolojiyi gerekse bugün artık onsuz yaşayamayacak kadar hayatımızın parçası haline gelmiş bilgisayarları, sanatlarının odağına almışlardır. Berg, çalışmalarında neon ışıklarını kullanırken, Hoddad ise bir dizüstü bilgisayarın parçaları ile seramiği birleştirerek bilgisayarları yeniden üretmeye çalışmaktadır.



Resim 27- Timoty Berg. 2006. "Halkanın İçine
Atlama (Jumping Trough Hoops)". Seramik,
Neon. 35x25x22 cm.



Resim 28- Jehan Hoddad. "İsimsiz". Seramik, Laptop ekranı

Teknolojinin sanatta kullanımı üzerine en önemli gelişmelerden biride dijital anlamda kullunımıdır. Bu gelişimde en önemli dijital medyalardan biri de video'dur. "Elektronik görüntü (video) ondokuzuncu ve yirminci yüzyıldaki görsel-işitsel araçların fotoğraf, radyo, film, gramofon, ses kayıt aracının birikimini içine alan tarihsel geçmişe sahiptir...1960'larda taşınabilir video kamera ve kayıt aygıtlarının bulunması ve piyasaya sürülmesi ile birlikte video televizyon endüstrisinin egemenliğinden kurtulma, sanatın ortamına ilk adımı atma şansını buldu. Böylece videonun ortamı, kişilerin bireysel kullanımına sunuldu. Nam June Paik ve Dara Birmhaum, elektronik görüntüyü sanatın ortamına sokan öncü sanatçılardı. Elektronik görüntü üzerinde 1960'lı yıllarda yapılan ilk denemeler, Nam June Paik'in ekrandaki elektronik görüntüyü bir miktatsızın yardımıyla bazmasından, kayıtdilmiş bir video bantını oynatırken görüntünün zaman hızına elle yapılan müdehalelerden oluşuyordu."²⁸ Bu denemelerin ardında hızla gelişen video sanatı güncel olarakta kullanılmaktadır.

Videonun bu denli yaygın bir biçimde kullanılması seramik sanatını da etkilemiş ve seramik ile videoyu birleştirerek yeni bir üretim biçimi sergilenmiştir. Sinisa Kukec, Ruth Chambers ve Sadashi Inuzuka seramik ile video sanatını birleştiren çeşitli projeler gerçekleştirmişlerdir.



Resim 29- Sinisa Kukec. 2003. "Baygın Dans (Fleurir Dance Raue)". Seramik, Video Projeksiyon. 160x244x30 cm.



Resim 30- Sinisa Kukec. 2003. "Körlük için Şeffaflık (Lucid To The Point of Being Blind)". Seramik, Video Projeksiyon. 92x122x30 cm.

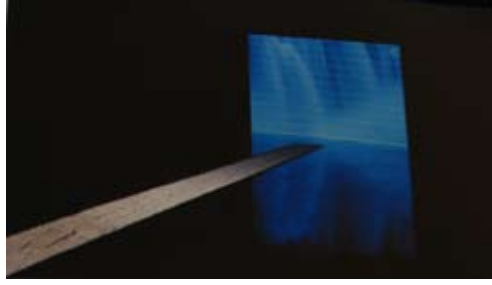


Resim 31- Sinisa Kukec. 2006. "Körlük için Şeffaflık (Lucid To The Point of Being Blind)". Video Enstelasyon. Seramik, Video Projeksiyon. 20x37 cm.



Resim 32- Ruth Chambers. "Başka Bilim Deneyleri (Another Science Experiment)". Video Enstelasyon. Seramik, Video Projeksiyon. Kanada

28 KILIÇ, Levend. (1995). "Video Sanatı". Hil Yayınları. s. 41



Resim 33- Sadashi Inuzuka. 2003. "Su Ticareti (Water Trade)". Video Enstelasyon. Porselen, Video Projeksiyon. Avustralya



Resim 34- Sadashi Inuzuka. 2003. "Su Ticareti (Water Trade)". Video Enstelasyon. Porselen, Video Projeksiyon. Avustralya

Yukarıdaki üç farklı çalışmayı incelediğimizde, kullanılan malzemelerden biri seramiktir. Seramikten üretilen bu biçimler, bir ürün olarak durağan ve hareketsizdir, diğer bir üretim olanağı olan video ise doğası gereği durağan değil hareketlidir. Sonuç olarak, ortaya çıkan seramik video enstelasyonların bir ürün olmaktan çok bir süreç olduğu da vurgulanmalıdır. Çünkü videonun kullanımı gereği süreç önemlidir.



Resim 35- John Brickles.2006 "Garton". Çamur Araç Serisi



Resim 36- John Brickles 2006. "Mustang". Çamur Araç Serisi

Amerikalı bir sanatçı olan John Brickels, yaklaşık 35 yıldır orijinal otomobil ve motosiklet gövdeleri ile seramiği bir arada kullanarak "claymobiles" ismini verdiği seri çalışmalarını sürdürmektedir. Brickels, "Claymobile" heykellerini terk edilmiş ahırlarda keşfedilen antika otomobillerin kırsal mitlerine dayandırmaktadır.

Hazır nesnelere ile seramiği birleştiren bir başka Amerikalı sanatçı da Kathleen Holmes'dir. Sanatçı yaptığı seramik heykellerde yazı kağıdı, kitap, zincir gibi nesnelere bir arada kullanmaktadır. Bunları yaparken yerel ikonları, güçlü ve saf bir ironi ile kullanarak gelenekselliği aşmayı amaçlamıştır. Metal olan nesnelere kültürdeki yerleşmiş kalıp düşüncelere dayanarak erkekleri simgelemesi için, kadın yapımı tekstil ürünlerini ise kadınları temsil ettiği gerekçesi ile bir mecazi ikilem yaratmak için kullanmıştır.



Resim 37- Kathleen Holmes.2008. "Arşivci (The Archivist)".
Karışık Teknik. h. 43 cm. Washington, D.C



Resim 38- Kathleen Holmes.2008. "Gotik Roman (Gothic Novel)".
Karışık Teknik. 20x12x9 cm.

Yurtdışında seramik sanatında hazır nesne ve teknoloji kullanımı yukarıda verdiğimiz sanatçılar ve çalışmaları ile örneklendirilirken, ülkemizde de benzer eğilimlere yer verildiği görülmektedir. Tam olarak ülkemizde ilk kim tarafından uygulanmaya başlandığı bilinmemekle birlikte, yapılan araştırmalar sonucu ulaşılan ilk isim hazır nesnelere ile seramiği birleştiren Handan Börüteçene'dir. Börüteçene, kendisinden önce ve kendi döneminin gelişimlerinden uzak kalamamıştır. Burada kastımız Türkiye'de kavramsal sanat yönündeki gelişimdir. 1960 ortalarında Altan Gürman, Sarkis Zabunyan gibi isimlerin öncülüğünde başlamış, ancak 1980'li yıllarda belirginleşerek yaygınlaşmıştır. 1970'li yıllarda yaşanan; politik solcu eğilimlerin sanata etkileri ile toplumsal eleştiri içerikli resim ve heykeller izlenmiştir. Börüteçene, bu dönemin getirdiği olan sanattaki kavramsal içerikli eğilimlerden oldukça etkilenmiştir. Bugün de seramik malzeme ile olmasa da kavramsal içerikli çalışmalarına devam etmektedir.

Aşağıdaki 'Ütücüler II' isimli çalışma "pişmiş toprakla bir bedenın üst kısmı formunda biçimlendirilmiş olan, boyun kısmına hazır yapım bir ütüyü ters şekilde ilavesiyle oluşturulmuş özgün bir yapıttır. Kullandığı malzemelerle hazır eşyayı birleştirerek seramiği kavramsal sanat içine taşıırken, düşünce bağlamında ironik ve eleştirel bir yaklaşım sergiliyor."²⁹

29 ERSOY, Ayla. (2004). "500 Türk Sanatçısı". Akdeniz Yayıncılık. İstanbul. s. 122



Resim 39- Handan Börüteçene. 1987 "Ütüçüler II". Pişmiş Toprak, Hazır Eşya, 80x35 cm

Pop Sanat ile birlikte popüler kültür imgeleri sanat eserlerinde hatta sanat eseri olarak kullanılmıştır. Buna en güzel örnek Andy Warhol'un "Campbell" isimli konserve kutularından oluşturduğu çalışmasıdır. Sanatçılarımızdan Kemal Uludağ ise tüketim kültürünün ve baskın Amerikan kültür imgelerinden biri olan Coca Cola kutularını kullanarak çalışmalar üretmiş, yine bir teknoloji ürünü olan tuğlaları da kullanmıştır.



Resim 40- Kemal Uludağ. 1990. "Düşünce Diye Üretilenler". Seramik, Karışık Teknik. 60x40x40 cm.



Resim 41- Kemal Uludağ. 1989. "Dehlizden Çıkar". Seramik, Karışık Teknik. 50x45x50 cm.

Teknolojinin hemen her ürününü günümüz sanatı içinde görmek mümkün. Bunlardan biride günlük yaşamda çok sık rastladığımız neon ışıkları ile aydınlatılmış tabelalar, reklam

panoları vb. dir. Neon, Kavramsal Sanatta Joseph Kosuth'un yazınsal çalışmalarından, Minimalizm ve Fakir Sanattaki uygulamalara kadar bir çok yeni eğilimde kullanılan bir teknoloji ürünüdür. Sanatçılarımızdan Füsun Kavalcı, neon ve seramiğin birlikteliği ile bir çok çalışma gerçekleştirmiştir.



Resim 42- Füsun Kavalcı, 1997. "İslam Kadını Bu Mudur?" Refrakter, Neon. 47x11x13 cm



Resim 43- Füsun Kavalcı, 1997. "Hücre". Refrakter-Neon. 29x23x11 cm.

Sanatçı seramiğin binlerce yıla meydan okuyan dayanıklılığı ile neon ışıklarının kırılma ve hassasiyetini bir arada kullanmış ve ortaya çıkan zıtlığı ikilemi vurgulamıştır. "Bu zıtlık ve bu ikilem serginin genelinde yaşanan bir duygu kanımca: fırın, baca gibi ısının yüksek olduğu alanlar için kullanılan ve deyiş yerinde ise kaba olarak nitelendirilebilen refrakter tuğlalar yontulmuş, sırlanmış ve neonlarla bütünleştirilerek karmaşık bir hacim ilişkisi içinde bize, kırılma birer estetik obje halinde sunulmuştur".³⁰

Joseph Kosuth'dan Mario Merz'e kadar neonun kullanımı onu sanat alanı içindeki özel nesnelere biri yapıyor. Kavalcı tarafından seramik çerçevesinde estetik kaygılar ile kullanılan neon, seramik ile çağdaş teknoloji arasında yeni ve farklı bir bağ kurarak kavramsal bir boyut oluşturmuştur. Sanatçının bir sonraki seri çalışmalarında neon, yerini alüminyum tüplere bırakmıştır.

30 ERİNÇ, M. Sıtkı; (1997) "Kare Sanat Galerisi, Füsun Kavalcı Sergisi Katalogu", İstanbul



Resim 44- Füsün Kavalcı, 2005. "Tüpler", Çamur Tornası. Çömlekçi Çamuru, Alüminyum Tüpler.

Bu anlamda çalışmalarını sürdüren Mutlu Başkaya ise "akıl süzgeci" çalışmalarında kilin yanı sıra günlük kullanım nesnelere çay süzgeçlerini kullanarak, bu nesnelere yüklediği ironik anlam üzerinden eleştirel tavır göstermektedir. Artık nesnelere işlevini yitirmiş ve üzerinde taşıdığı kavramın bir sembolü-simgesi olmuştur. Günümüzü yansıtan ve günden güne çarpıklaşan insan hayatını vurgulayan bu çalışmalar gerçekten de izleyiciyi düşünmeye ve bu süzgeçlerden kendisini geçirmeye sevk ediyor. "Seramik kutuların tanımladığı evren ve bu kutular içinde asılı kalan, aklını bir türlü süzgeçten geçiremeyen birbirinin bir kopyası gibi var olan insanlar, insancıklar bu yapıtta, en yalın fakat en çarpıcı görünümleri ile sergilenmektedir."³¹



Resim 45- Mutlu Başkaya, 2001. "Akıl Süzgeci". Porselen, Mısır Pastası, Raku. 50x20x8 cm.

Akıl süzgeci çalışmalarının devamında toplumsal hesaplaşmayı yansıtan atık su süzgeçlerini kullanarak "medyatik kirlenme" ye gönderme yaptığı "arıtılabildiklerimiz" isimli çalışmalarını gerçekleştirmiş, özellikle televizyonun yetişkin ve çocuklar dolayısı ile toplum üzerindeki etkileri üzerinde durmaktadır. Bu noktadan hareketle sanatçının, teknolojinin insan hayatına getirdiği olumsuz etkilere yönelik tepkisini yine süzgeçler vasıtası ile ortaya koyduğu görülmektedir.

31 ERİNÇ, M.Sıtkı. a.g.e.



Resim 46- Mutlu Başkaya, 2004. "Arıtıldıklarımız". Raku. 24x43 cm.



Resim 47- Mutlu Başkaya, 2004. "Kokulu Bahçe". Raku. 49x33,5 cm.

Son olarak genç sanatçılardan Yeşim Bayrak'ın Dada ve Duchamp'ın hazır nesnelere yoğun göndermelerde bulunduğu seramik çalışmaları görülmektedir. Bayrak, çalışmalarını şöyle açıklamaktadır: "İşlevsel seramik objeleri, Dadaizmin ve Sürrealizmin ışığı altında, endüstriyel malzemeler yardımı ile insanoğlunun hayal dünyasının sınırsızlığını yoğurup, farklı bir bakış açısıyla yeni bir söz söylemelerine fırsat veriyorum. Artistik anlamda yeniden değerlendirerek, bu işlevsel seramik objeleri meta olmaktan çıkarıp artistik objelere dönüştürmekteyim." (Sanatçı ile yapılan görüşmeden alıntılanmıştır)



Resim 48- Yeşim Bayrak, 2007. "Dada Sosluk Takımı" Kalıpla Şekillendirme. Döküm Çamuru, Kapı Kolu



Resim 49- Yeşim Bayrak, 2007. "Dada Çorba Kasesi" Kalıpla ve Elle Şekillendirme. Döküm Çamuru, Fermuar, İp



Resim 50- Yeşim Bayrak, 2007. "Dada Biberlik" Kalıp ve Elle Şekillendirme. Döküm Çamuru, Süzgeç



Resim 51- Yeşim Bayrak, 2009. "Seramik Çıldırış Olmalı" Kalıp ve Elle Şekillendirme. Döküm Çamuru, Metal çatal, Kilit ve Tel Kafes

IV. SONUÇ

Teknoloji ve günlük kullanım nesnelerinin sanata girmesi ile sanat eserinde biriciklik olgusu yıkılmış, sanatçı soran, sorgulayan ve öneren bir pozisyona gelmiştir. Sanatçı, sanat eseri ve izleyici üçlüsünün sürekli etkileşim halinde olduğu eserler özellikle seyirciyi içine alan ve düşünmeye, sorgulamaya yönelten bir biçim almıştır. Sanat salt biçimsel olarak değil aynı zamanda bir düşüncenin ve kavramın da ürünü olduğunu ortaya konulmuştur. Bu bağlamda bahsedilen tüm gelişmeler metinde tartışılmıştır. Seramik sanatının gelişimi açıklanırken, hazır nesnelere seramik sanatçıların çalışmaları yer vermiş olmalarının bu süreç içindeki katkısı ifade edilmiştir. Bu durum geniş bir literatür taraması ile bilimsel bir zemine utrtulurken yeterli ve tatmin edici örnekler ile belirtilmiştir.

Sanatçıların çalışmalarının doyurucu bir analizi yapılmış, sonuç olarak da hazır nesnenin, seramik malzeme ile birlikte yeni bir kimlik kazandığı ve farklı bir düzlemde yeniden anlamlandırıldığı ortaya çıkmıştır. Bu çalışmalarda biçimin yanı sıra ifade, fikir ve düşünce gücünün önemi de açıklanmış, seramiğin çağdaşlaşma sürecine büyük katkılar sağlayan bu yeni düzlem, bilgi ve teknoloji çağında seramik sanatının teknolojiye ve onun ürünlerine karşı verdiği dağol bir tepki olduğu açıklanmıştır.

KAYNAKÇA

1. ALKAN Dilek. (1999). **Amerika'da Çağdaş Seramik Sanatı**. *Anadolu Sanat*. Sayı: 10. Eskişehir
2. DUCHAMP Marcel (2003). **Marcel Duchamp ve Ready-Made**, *Modernizmin Serüveni*, Hazırlayan: Enis Batur, YKY, İstanbul
3. ERİNÇ M.Sıtkı; (1997) **Kare Sanat Galerisi, Füsun Kavalcı Sergisi Katalogu**, İstanbul
4. ERİNÇ M.Sıtkı. (2004). **Karaca Sanat Galerisi, Mutlu Başkaya Sergisi Katalogu**, Ankara
5. ERSOY Ayla. (2004). **500 Türk Sanatçısı**. Akdeniz Yayıncılık. İstanbul
6. GALATALI Atilla . (1988). **Teknolojik Toplumlarda Sanat ve Sanatçı II. Ulusal Sanat Sempozyumu Bildiri Kitapçığı**. Hacettepe Üniversitesi. Ankara
7. GENÇAYDIN Zafer. (1988). **Teknolojik Toplumlarda Sanat ve Sanatçı II. Ulusal Sanat Sempozyumu Bildiri Kitapçığı**. Hacettepe Üniversitesi. Ankara
8. İPŞİROĞLU Nazan-Mazhar. (2009). **Sanatta Devrim**. Hayalbaz Yayınları. İstanbul
9. KILIÇ Levend. (1995). **Video Sanatı**. Hil Yayınları. İstanbul
10. KOSUTH Joseph. (1980). **Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı** Çev. Şükrü Aysan, *Sanat Olarak Betik, Sanat Tanımı Topluluğu Yayını*, İstanbul
11. KUSPİT Donald. (2006). **Sanatın Sonu**. Metis Yayınları. İstanbul
12. LYNTON Norbert. (2004). **Modern Sanatın Öyküsü**. Remzi Kitabevi. İstanbul
13. ÖZSEZGİN Kaya. (1988). **Teknolojik Toplumlarda Sanat ve Sanatçı II. Ulusal Sanat Sempozyumu Bildiri Kitapçığı**. Hacettepe Üniversitesi. Ankara
14. ŞAHİNER Rıfat. (2006). **Neoavagardistlerin Hazır Yapımlarına Nasıl Bakmalı?**. Hacettepe Üniversitesi Sanat ve Tasarım Sempozyumu. Ankara
15. TUNALI İsmail. (1992), **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul, Remzi Kitabevi
16. YILMAZ Mehmet. (2006). **Modernizmden Postmodernizme Sanat**. Ütopya Yayıncılık. Ankara
17. YILMAZ Serdar. (2008). **Kavramsal Sanatta İroni ve Olumsuzluk**. Doktora Tezi. İstanbul
18. <http://www.dijimecmua.com/index.php?c=sw&v=203&s=431&p=133>

FARKLI YÜZEY ETKİLİ SERAMİK SIRLARININ OLUŞTURULMASINDA ALTERNATİF BİR MALZEME OLAN PORTLAND ÇİMENTOSUNUN KULLANIMI

USING PORTLAND CEMENT AS AN ALTERNATIVE MATERIAL IN MAKING CERAMIC GLAZES WITH DIFFERENT SURFACE EFFECTS

Doç. Emel ŞÖLENAY*

ÖZET

Artan teknolojik gelişmeler seramiklerin çok çeşitli tipte üretilmesine olanak sağlamıştır. Günümüzde; seramik üretiminde kullanılan bilindik hammaddelerin (Kaolin, Feldspat, Kuars vb.) dışında kalan pek çok malzemenin kullanılabilirliği üzerine araştırmalar yapılmaktadır.

Yapılan araştırmaların amacı, üretimde ucuz malzemelerin kullanılması, atıkların değerlendirilmesi ya da rezervi bol olan malzemelerin seramik sır ve bünyesine katılmasını sağlamaktır. Yapılan deneysel uygulamaların sonucunda bazı malzemelerin seri üretimde kullanılmasını olanaksız kılma da, sanatsal seramikler için kullanılabileceğini göstermektedir. Sanatsal seramiklerde seri üretim kaygısı olmadığından alternatif malzemelerin sır ve seramik bünyelerde kullanımına imkân sağlamaktadır. Bu araştırmada çimentonun artan oranlarda ergiticiler ile karıştırılarak (1200 ° C) sır bünyeleri oluşturulmuş, pişme sonrasında göstermiş olduğu yüzeysel özellikleri incelenmiştir. Portland çimentosu'nun alternatif bir malzeme olarak sır bünyelerinde kullanılabilmesi saptanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Çimento, Seramik, Sır.

ABSTRACT

Increasing Technologies makes it possible to produce ceramics in a lot of different type. Nowadays; There are researches about usage of various materails other than known raw materials used in production of ceramics (as Kaolin, Feldspat, Quartz etc.).

Main reasons of these researches are cheapness of the used materail, valuation of waste material and to mix materials that reserved a lot with ceramics glaze and structure. As a result of the

*Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü E-mail: esolenay@anadolu.edu.tr

experimental applications, it's proved that some of the materials are usable for artistic ceramics even it's impossible to use in mass production. Because that there is no mass production concern in artistic ceramics, alternative materials can be used in their glazes and structure. In this research, glazes are developed by cement mixed with the increasing amounts of flux and their superficial features are analyzed afterfiring at 1200 °C. It's confirmed that Portland cement can be used as an alternative material in glazes.

Keywords: Cement, Ceramic, Glaze.

1-GİRİŞ

Seramik sırlarının hazırlanmasında son yıllarda bilindik malzemelerin dışında olan alternatif malzemelerin kullanıldığı gözlenmektedir. Bunlara örnek olarak doğaçlama sırları verilebilir. Doğaçlama sırlar;” Granit gibi ufalanmış kayalar, Agat türü taşlar, kırık cam şişeler, bakır gibi metal hurdaları, tabanı düz kenarlıklı bir tabak içinde tek başlarına sonrada bilinen bir sırla karıştırılarak” elde edebilmektedir. (Peterson, S.-J, Çev: Çizer, S, 2009, S:34)

Bu tür doğal taşların tek başına sırda kullanılmasının yanı sıra kolay bulunabilen inorganik malzemelerden üretilen Çimento’yu seramik sır reçetesinde kullanmak mümkündür. Çimento, sır reçetelerinde sıkça kullanılan bileşenlerin dışında kalan bir malzeme olması nedeni ile dikkat çekicidir. Çimento daha çok binalarda beton yapının oluşturulmasında ya da seramik karoların, tuğlaların yapıştırılmasında bağlayıcı olarak kullanılmaktadır.

Çimento kelimesi, “Latincedeki “Coementum”, kelimesinden Avrupa dillerine “Cement”, “Ciment”, “Zement” şeklinde geçmiş olup Türkçeye ise İtalyancadaki “Cimento” kelimesinden geldiği tahmin edilir”(Taşkın,C., S: 15, [19-?]).

Çimentoyu seramik sır bünyelerinde kullanmadan önce, hangi bileşenlerden hazırlandığını bilmekte yarar vardır. Çimento esas olarak, “doğal kalker taşları ve kil karışımının yüksek sıcaklıkta ısıtıldıktan sonra öğütülmesi ile elde edilen hidrolik bir bağlayıcı malzeme olarak tanımlanır”(<http://tr.wikipedia., 24/ O2/ 2011>).

Çimento üretiminde kullanılan hammaddelere ve üretim şekillerine göre, birçok çimento türlerinin olduğunu görülmektedir. Bunlardan başlıcaları;” Portland çimentosu, Yüksek Fırın Cüruf Çimentosu, Traslı Çimentolar, Katkılı Çimentolar” vb. ürünlerdir(<http://tr.wikipedia., 24/ O2/ 2011>).

Portland çimentosu, en uygun fiyatlı sır hammaddesi ile kıyaslandığında bile çok ucuz kalmaktadır. Bu araştırmada, Portland çimentosunun kullanım amacı; ucuz olması, kolay bulunabilen bir malzeme olması ve kalker ($CaCO_3$) içermesidir. Artistik sırlardan Mat sırların elde edilmesinde ZnO , TiO_2 , Al_2O_3 ‘tın yanı sıra CaO gibi farklı oksitler sır bileşiminde yer almaktadır. Kalsiyum oksit mat sır bünyesine kalker ya da kalsit mineralinden sır bünyesine katılabilir. Bu oksitlerden “ $CaCO_3$ bileşimli hammaddeler ucuz ve bol bulunabilir olduklarından, mat artistik sırların yapımında büyük ölçüde yararlanır. Kurşunlu bir sırlın CaO ile matlaştırılması sonucu

düzgün bir sır yüzeyi elde edilir ve fildişi bir renk oluşur... Kalsiyum bileşikli mat sırlarda renkler tonlarını korur” (Arcasoy,A.,1983, s: 228).

Seramik ürün tasarımı yapılırken, tasarıma etkileyecek faktörler arasında büyük-küçük ilişkisi, mat-parlak, koyu-açık gibi tasarım öğeleri göz önünde bulundurulur. Matlık ve parlaklık kavramı iki zıt yüzey etkisini göstermektedir. Seramik sırlarında bu etkiler; ” Parlaklık veya yansımadan yoksun, donuk bir yüzeye sahip bu tür sırlara mat sır, ya da sır tamamen erimiş cam yüzeyi parlak ise parlak sır olarak isimlendirilir”(Daniel Rhodes, 1973,s: 203)

Seramik sırlarının önemli bir bölümünü oluşturan artistik sırlardan mat ve parlak sırlar uygulandığı seramik yüzeye estetik değer kazandırmaktadır. Portland çimentosunun kolay bulunabilen ucuz bir malzeme olması ve içindeki bileşenlerin farklı ergiticiler karşısında gösterdikleri etkileri incelenmiştir. Sırlı pişirim sonrasında seramik sır bünyesinde az oranda kullanıldığında parlak, artan oranlarda matlık etkisi görülmüştür.

2-DENEYSEL ÇALIŞMALAR

Bu araştırmada; Eskişehir Çimento fabrikası tarafından üretilen, 25 kg'lık kraft torbalar halinde satılan Portland çimentosu kullanılmıştır. Portland çimentosunun pişme rengi deneyi 1200 ° C' de yapılmıştır. Deney sonucunda, erime gözlenmemiştir.



Resim 1. Hazırlanan Sırlarda Kullanılan Portland Çimento
Picture 1. Portland Cement Used in Glazes

Portland çimento artan oranlarda farklı ergiticiler kullanılarak (%) sır reçeteleri oluşturulmuştur. Reçetelerde ergitici olarak Sülyen, Üleksit, Boraks, Sodyum feldspat, Potasyum feldspat kullanılmıştır. İkili diyagram şeklinde Portland çimentosu (% 20'den % 80) azalan ve artan oranlar da reçetelerde yer almış ve 35 adet sır denemesi hazırlanmıştır.

Hazırlanan sır reçetelerinde kullanılan hammaddelerin kimyasal analizleri Çizelge.1'de yer almıştır.

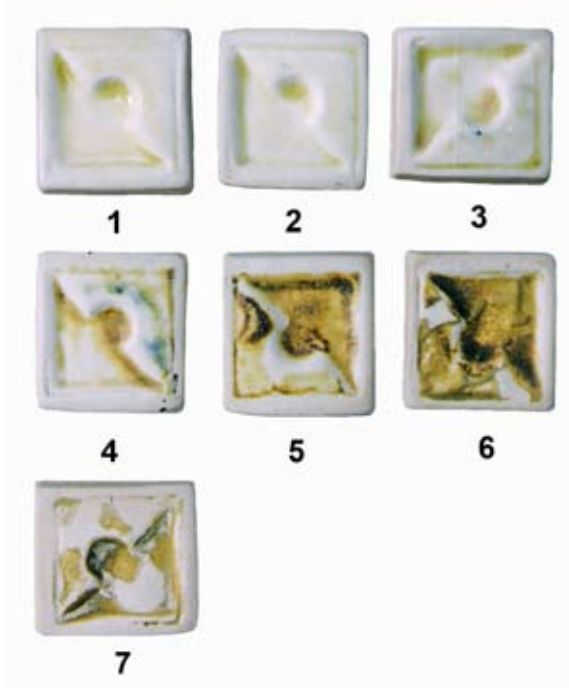
Çizelge 1.(1200°C) Çimentolu Sırların Yapımında Kullanılan Hammaddelerin Kimyasal Analizleri
Table1. (1200°C) Chemical Analysis of Raw material Used in Making Cement Additive Glazes.

İSİM	% AtZ	% SiO ₂	% Al ₂ O ₃	% Fe ₂ O ₃	% TiO ₂	% CaO	% MgO	% Na ₂ O	% K ₂ O	% B ₂ O ₃	% PbO	% SO ₃
Sülyen	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	97.58	
Boraks	46.15	-	-	-	-	16.98	0.49	-	-	36.38		
Sodyum Feldspat	-	69.62	18.97	0.16	0.02	0.52	0.40	9.97	0.18	-	-	
Potasyum Feldspat	-	66.29	18.70	0.19	0.16	0.48	0.10	3.97	9.46	-	-	
Üleksit	34.57	2.87	-	0.20	0.04	15.45	1.54	6.48	0.18	38.26		
Portland Çimentosu (Çimsa A.Ş Eskişehir)	-	21.37	5.58	2.56	-	62.54	1.70	0.30	0.73	-	-	2.67

Sır denemeleri 50 gr. kuru madde ile çalışılmış ve Bilyeli değirmenlerde (100 gr. kapasiteli) sulu öğütme yapılmıştır. Bisküvi pişirimi yapılmış olan deney plakalarına fırça yardımı ile sır uygulanmış, hazırlanan sırlı plakalar elektrikli fırında 1200° C’ de pişirilmiştir. Uygulamalarda hazırlanan sırların sulu karışım olarak uzun süre beklendiğinde hafif sertleşme gösterdikleri gözlemlenmiştir. Bu katılaşma, Portland çimentosunun katılaşma özelliğinden kaynaklanmaktadır. Behrens’e göre; karşılaşılabilecek bu tip sorunlarda “Çimentoyu hazırladıktan sonra bol su içinde tutarak sertleşmesi önlenebilir”.

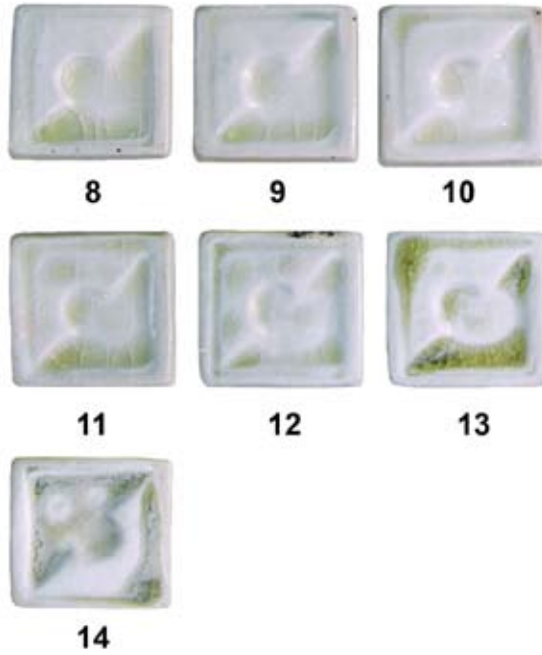
Çizelge -2 Seçilen Örnek Portland Çimentosu İle Hazırlanan Sır Reçeteleri
Table 2. Formulations of Glaze Recipes Prepared With Selected Portland Cement Sample

KULLANILAN HAMMADDELER	REÇETE -4	REÇETE-11
Portland Çimento	50	50
Sülyen	50	-
üleksit	-	50
SONUÇ	Koyu sarı renkli , kahverengi dokulu, Mat Sır elde edilmiştir	Saydam, Parlak Sır elde edilmiştir



Resim 2 : Sülyen ve Portland Çimentosunun Katkısı ile Hazırlanan Sır Deney Plakaları

Picture2: Glaze test Tiles Prepared With the Contribution of the Portland Cement and Lead Oxide

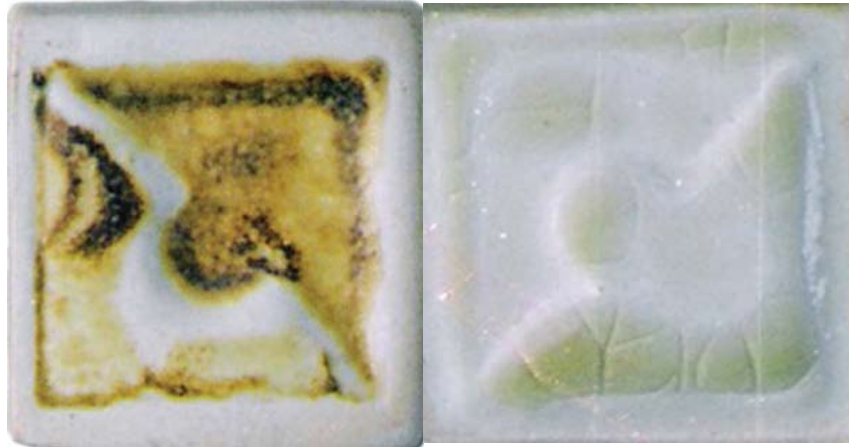


Resim 3 : Üleksit ve Portland Çimentosu Katkısı ile Hazırlanan Sır Deney Plakaları

Picture 3: Glaze Test Tiles Prepared With the Contribution of the Portland Cement and Ulexite

Hazırlanan sırlar, öğütme sonrasında bekletilmeden uygulanmış ya da hazırlanan sırların üzerine su eklenerek sertleşme süreleri geciktirilerek bu sorun ortadan kalkmıştır.

Sırlı pişirim sonrasında sonuçlar incelenmiş, sırlı plakaların yüzeyinde oluşan etkiler ve renk özellikleri tespit edilmiştir. Portland çimentosu (% 40–50–60 oranlarında) ve ergitici olarak, Sülyen, Sodyum Feldspat, Potasyum Feldspat ile hazırlanan reçetelerde mat yüzey etkileri elde edilmiştir. Üleksit ve Boraks'ın ergitici olarak kullanıldığı sırlarda ise saydam parlak yüzey etkileri görülmüştür. Özellikle mat sır yüzey görünümünün yanı sıra, sarı –kahve dokulu yüzey etkileri göze çarpmaktadır. Yapılan reçetelerden parlak ve mat sır özelliğine sahip 5 ve 11 nolu reçeteler seçilerek, 100 gram hazırlanmış, bisküvisi pişirimi yapılmış kase biçimindeki formlara uygulanmıştır. Pişme sonrasında plaka üzerinde görülen yüzey etkileri kâsenin dik yüzeyinde de elde edilmiştir.



Reçete -4

Reçete -11

Resim 4 Seçilen Sır Örnekleri ve Portland Çimento Katkıtlı Sırların Form Üzerine Uygulamaları
(Sırlı Örnek h:5x6 cm.), (Kase: h:8 cm, ϕ : 10cm.)

Picture 4 Application of Selected Glaze Samples and Portland Cement Additives Glazes on Form
(Glaze Sample h:5x6 cm.), (Bowl h:8 cm. ϕ :10cm.)

Özellikle mat sır yüzey görünümünün yanı sıra, sarı –kahve dokulu yüzey etkileri göze çarpmaktadır. Yapılan reçetelerden parlak ve mat sır özelliğine sahip 5 ve 11 nolu reçeteler seçilerek, 100 gram hazırlanmış, bisküvisi pişirimi yapılmış kase biçimindeki formlara uygulanmıştır. Pişirme sonrasında plaka üzerinde görülen yüzey etkileri kâsenin dik yüzeyinde de elde edilmiştir.

SONUÇ:

Çeşitli ergiticilerle, Portland çimentosunun artan oranlarda ilave edilmesi ile hazırlanan sır reçetelerinde, sarıdan koyu kahverengine değişen renk ve dokulara sahip sırlı yüzey görüntüleri elde edilmiştir. Formlar üzerine uygulanan sırların etkileri incelendiğinde, artistik görünümlü sırların oluştuğu belirlenmiştir. Kullanım ve üretim amacı farklı olan çimentonun seramik sır reçetelerinde kullanılması, kolay bulunabilmesi ve ucuz bir malzeme olması nedeniyle çalışmayı olumlu yönde etkilemiştir. Yapılan araştırmada, Portland çimentosunun sır yapımında alternatif bir malzeme olabileceği tespit edilmiş, başarılı sonuçlar elde edilmiştir.

KAYNAKÇA

- 1- ARCASOY Ateş; **Seramik Teknolojisi**, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No: 2, İstanbul, 1983, s: 228
- 2- BEHRENS Richard, **Glaze Projects**, U.S.A, 1971,s: 55.
- 3- RHODES Daniel, **Clay And Glazes Fort He Potter**, Chilton Book Company Radnor, Pennsylvania,1973, s: 203.
- 4- TAŞKIN Celal, **Çimento Hammadde Kaynakları**, Türkiye Çimento Müstahsilleri Birliği/ Türkiye, Ankara, [19-?], s: 15.
- 5- PETERSON Susan – Jan, Çev: Çizer, Sevim, **Seramik Yapıyoruz**, Karakalem Kitabevi yayınları, 2009, İzmir, s: 34.
- 6- <http://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87imento> E.T: 24/ O2/ 2011

TUVALDEN SAYISALA

THROUGH CANVAS TO DIGITAL

Doç. İbrahim Halil TÜRKER*

ÖZET

Bu çalışmada günümüzde gittikçe yaygınlaşmaya başladığı gözlemlenen sayısal sanatın teknolojik gelişmeye paralel olarak nasıl bir gelişme gösterdiği tarihsel bir perspektif içinde verilmeye çalışılmıştır. Çok işlemlili hesaplamalar için yapılan bilgisayarların grafik özelliklerinin ortaya çıkmaya başlamasıyla mühendisler ve sanatçılar, iş birliği içinde ilk grafik görüntüler ve simgelerle bir mozaik gibi oluşturulan imgeler üretmeye başladılar. 1968 yılında sayısal ortamda üretilen eserler ilk kez sergilenmiş, müzelerin koleksiyonlarına girmiştir. Kişisel bilgisayarların hem donanım hem de yazılım olarak gelişmesiyle sanatçılar bir mühendis veya operatörden bağımsız olarak bilgisayarı kendi amaçları doğrultusunda kullanabilme olanaklarına kavuştular. Günümüzde birçok sanatçı geleneksel tekniklerin yanı sıra sayısal sanat adına d eserler üretmektedir.

Anahtar Sözcükler; Bilgisayar, Bilgisayar Teknolojisi, Sayısal Sanat, Sayısal Resim, Dijital Teknoloji, Fraktal Sanat

ABSTRACT

This study aims to convey the progress of digital art, which one observes its gradual expansion nowadays, parallel to the technological development within a historical perspective. As the graphic characteristics of the computers, which have been produced for multiprocessing calculations, emerge, engineers and artists started to produce in cooperation images, which have been built like a mosaic, using the former graphic images and symbols. In 1968 one exhibited for the first time the works produced in digital environment and they have been selected for museum collections. Owing to both software and hardware developments of the personal computers, artists got the opportunity to use the computers for their own purposes independent of an engineer or operator. Nowadays many artists produce along with traditional techniques also works on behalf of digital art.

Keywords; Computer, Computer Technology, Digital Art, Digital Image, Digital Technology, Fractal Art

* Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı. Atakum Yerleşkesi / SAMSUN E-mail: ihturker@yahoo.com.

GİRİŞ

21. yüzyılda resim sanatında birçok akımın ve anlayışın varlığını sürdürmeye devam ettiği görülebilir. Bu bağlamda 21. yüzyılda biçimsel ve öznel olarak geçmiş dönemlerde olduğu gibi belli bir akımdan bahsetmek olası değildir. Daha çok bireysel anlatım tercihleri doğrultusunda çalışan, üreten sanatçılar-ressamlardan sözedilebilir.

Sanatçıların belli bir akımın temsilciliğinden öte, kendi öznel yapılarının oluşumu doğrultusunda kullandıkları tercihlerle belki de geçmişteki ve yakın gelecekteki tüm akımlardan doğrudan ya da dolaylı esintileri içeren geniş bir yorum ve anlayışa sahip olduklarından bahsedilebilir.

Sanatçının yaşam bulduğu böylesine bir çağda sanat; toplumların doğal kaynaklarının kullanımına, etkileşimlerine bağlı olarak gelişir ve değişir.

Sanat bilimsel ve teknolojik gelişmelerden ayrı düşünülemez. Yağlı boyasız yağlı boya tablo geleneği, döküm tekniği olmadan bronz heykel, kamera ve projektör olmadan sinemayı düşünmek olası değildir. Tüm bunlar dolaysız ve kendiliğinden bir ilişki doğururken, sanatçının var olan bu ilişkileri fark etmesi ve yenilerini yaratışıyla, bilim ve teknoloji sanatın konusu haline gelebiliyor (Bilim ve teknik, 1996). Geleneksel malzeme olan tuval üzerine yapılan resimlerden sayısal olarak yapılan resimlere doğru bir gelişmeden bahsedilirken, geleneksel malzemelerin bir kenara bırakıldığı-bırakılması gerektiği ya da daha önemsiz-değersiz olduğu gibi bir görüşten söz edilmemektedir. 21.yüzyılda son derece olağan bir araç gibi görünen bilgisayarın, yazılımlarının sunduğu sayısal resim yapabilmeye olanakları, bu türden yazılımların gelişmesinde emeği olan kişilerin katkısıyla artan oranda gelişmektedir.

Bu hızlı ilerleyiş ve buluşlar, sanat da dahil, hayatın her alanında değişimlere sebep oldu. Teknolojik gelişmeler, bilgisayarların kullanım kolaylığı ve çeşitli görüntüler oluşturmada sanatçılara kazandırdığı hız onu vazgeçilmez bir sanat aracı haline getirdi.

Bilgisayar Grafiklerinin Gelişimi

Yalnızca 50- 60 yıldır insanlığın hizmetinde olan bilgisayarlar, bu kısa süre içinde inanılmaz ölçüde gelişti ve sanatın içinde yerini aldı. Matematik (uzaklık, ağırlık, miktar enerji gibi) hesaplamaları yapmak için geliştirilen ilk analog bilgisayarlardan sayısal (digital) bilgisayarlara geçişle birlikte günümüz bilgisayar teknolojisinin ilk adımları atılmış oldu.

Sayısal hareketli biçimlerin oluşturulduğu sayısal sanat çalışmaları matematiksel formüllere dayanır. Laposky, elektronik (analog) bir macine ile 1950 yılında ilk grafik görüntülerini oluşturdu. (<http://digitalartmuseum.org/laposky/index.htm>). Ben Laposky¹ tarafından üretilen bu çalışmalar sayısal sanatın ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir (Resim 1- 2). Laposky, sinus dalgalarını kullanarak ışıkla resim yapma fikrini tasarladı. Bu yöntemle birbirinden oldukça farklı görüntüler elde edebildi. Ekranda beliren imajların şekilleri, boyutları ve yerlerini değiştirerek yeni modeller oluşturabildi. (www.atariarchives.org).

¹ BEN F. Laposky, 1914 - 2000. Amerika, Cherokee, Iowa'dan bir matematikçi ve sanatçı.



Resim 1: Laposky, oscillon 3



Resim 2: Laposky, oscillon 45

Bunu Mandelbort² un bilgisayarlar da matematiksel formüllerle oluşturduğu “fractal art” denilen sanat biçimi takip etmektedir.

İlk yıllarda bilgisayar grafiklerindeki gelişmelerin daha çok canlandırmaya yönelik alanlarda ön planda olduğu görülmektedir. Bu gelişim sürecinde özellikle son yıllarda sinema sektöründe kullanılan görsel efektler, 2 ve 3 boyutlu canlandırmalar, kukla canlandırmaları (stop motion) gibi filmler, insanların hayal dünyasının sınırlarını zorlamaktadır. Hareketli resimler olarak adlandırılan canlandırma filimleri başlı başına bir çalışma konusu olarak ayrıca ele alınabilir.

Deborah, 1950’lerin ortaları ve 1960’ların başlarında da bilgisayar grafiklerinin devrinin başladığını belirtir. Araştırma laboratuvarlarında ilk bilgisayar imgelerini oluşturmaya yönelik çalışmalar sürdürölmekteydi. (Deborah, 1990).

Şu anda New Jersey merkezinde bulunan, 1925 yılında Bell Tellephon olarak kurulan şirkete bağlı olarak kurulan Bell Laboratuvarları’nda Amerika’da bilgisayar ortamında üretilen sanat çalışmaları, şirketin sunduğu araştırma olanakları ile desteklendi. Sayısal sanatın ve günümüzde kullanılmakta olan gelişmiş multimedya yazılımlarının temellerini oluşturmada büyük katkısı bulunan Bell Laboratuvarları; Claude Shannon, Ken Knowlton, Leon Harmon, Lillian Schwartz, A. Michael Noll gibi mühendislerle, Robert Rauschenberg gibi sanatçıların birlikte çalışabilecekleri-üretebilecekleri ortamlar yaratarak deneysel çalışmalar yapmıştır. 1960’lı yıllarda bilgisayarda canlandırmanın gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır. (<http://www.vam.ac.uk>).

Bilgisayarda grafik görüntüler oluşturmaya yönelik çalışmaların Ken Knowlton³ ile gelişmeye başladığı söylenebilir.

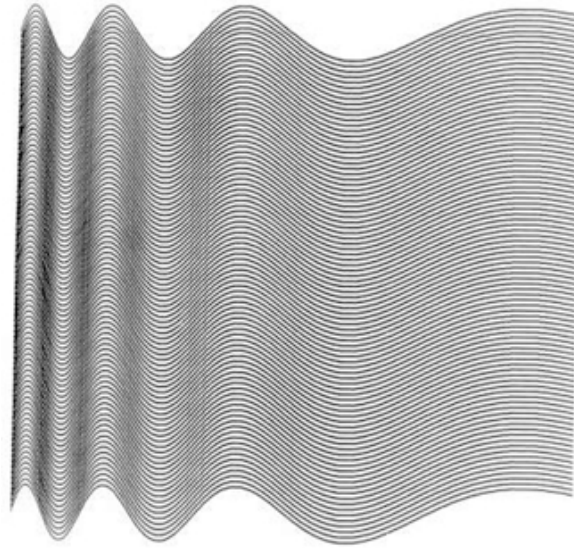
2 BENOIT Mandelbort, 1924-2010. *Fraktal geometrinin babası olarak bilinen Polonya asıllı Fransız matematikçi. 1987’den itibaren Yale Üniversitesi Matematik Bilimlerinde Profesördü. www.math.yale.edu/mandelbrot/*

3 KEN Knowlton, 1931. *Bilgisayar teknikleri araştırma departmanının bir üyesi olarak 1962 yılında Bell Labs’a katıldı. Özellikle deniz kabuklarından yaptığı mozaik çalışmaları (www.knowltonmosaics.com) bilgisayarda harf ve simgelerle oluşturduğu imgelerle paralellik gösterir.*

Ken Knowlton 1962'de Bell şirketinin bilgisayar teknikleri araştırma bölümünde çalışmaya başladı. Bitmap bilgisayar filmleri için yazılım dilini oluşturmaya çalıştı. Bilgisayar Grafiği üzerine bir çok makale yazdı. “yenilikçi”, “sanatçı”, “bilgisayar sanatçısı” olarak bilinen Knowlton bu alanda 20 patente sahiptir. (www.asci.org/BellLabs/knowlton.html, Erişim: 23 Şubat 2011).

Knowlton' un 1963'te geliştirdiği bilgisayarda üretilen bitmap filmler için BEFLIX (Bell Flicks) programlama dilini geliştirdi. Bu programla dili çözünürlüğü 252x184 ve 8 gri tondan oluşmaktaydı. Michael Noll⁴, Lillian Schwartz (Resim 16-17) ve Stan VanDerBeek⁵ gibi sanatçılar programlama dilini kullanarak kısa filmler yapmışlardır. Knowlton BEFLIX programlama dilinin yanı sıra EXPLOR programlama dilini oluşturmuştur. Yine bazı sanatçılar bu programlama dilini de kullanarak kısa filmler yapmışlardır.

Michael Noll, bilgisayarda sayısal desen ve canlandırmada, sanatsal ve estetik duyarlılıkla üreten öncülerden biridir. Bilgisayarda oluşturulan canlandırmaları (16 mm) baskı Modern Sanatlar Müzesi (New York) ve Sinema Sanatları ve Bilimleri (Los Angeles) Akademisi'nin daimi koleksiyonlarında yer almaktadır. Noll'un yine bilgisayarda oluşturduğu Lincoln Center (New York) 'de dans Dance Kütüphanesi daimi koleksiyonunda, Büyük “Gauss-Karesel”ve “Lines ile Bilgisayar Kompozisyon” baskısını Güney Kaliforniya Üniversitesinde “Sanat Los Angeles County Museum ve Fisher Galeri daimi koleksiyonlarında yer almaktadır. (www.citi.columbia.edu/amnoll/CompArtExamples.html).



Resim 3: Michael Noll, “Ninety Parallel Sinusoids With Linearly Increasing Period”, 1960.

4 MICHAE L Noll, 1939. Şu anda Beyaz Saray Bilim Danışmanı, AT & T yönetici ve planlamacı, akademik profesör ve yönetici, yazar, araştırmacı olarak iletişimde çeşitli kariyere sahiptir. Emekli köşe yazarı, klasik müzik eleştirmeni ve arşivci ve biyografi yazarıdır.

5 STAN VanDerBeek, (1927-1984). Güney Florida Üniversitesi ve Maryland, Baltimore Üniversitesi'nde sanat profesörü oldu. Eserleri Modern Sanat Müzesi ve New York'taki Amerikan Sanat Whitney Müzesi'nde retrospektif olarak sergilendi. Bir çok ödülü içinde en önemlilerinden birisi de, Amerikan Film Enstitüsü Bağımsız Film yapımcısı Ödülüdür. (www.eai.org/artistBio.htm?id=324 (Erişim: 24 Şubat 2011),www.guildgreyskul.com/VanDerBeek/SVB-re.html - www.youtube.com/watch?v=BMaWOp3_G4A - video.google.com/videoplay?docid=-214837871597025252#

Stan VanDerBeek, deneysel film ve canlı aksiyon canlandırma tekniklerinde Amerikan avant-garde sinemada, bir öncü olarak tanınır. 1955 yılında film yapmaya başladı. 1960 yılında sık sık Bell Telephone Laborator ile işbirliği içinde çalıştı. Tiyatro, multimedya parçaları ve bilgisayar animasyonu, üretti.

VanDerBeek'in Knowlton ile birlikte yaptığı text tabanlı bilgisayar animasyonundan bir görüntü (Resim 4).

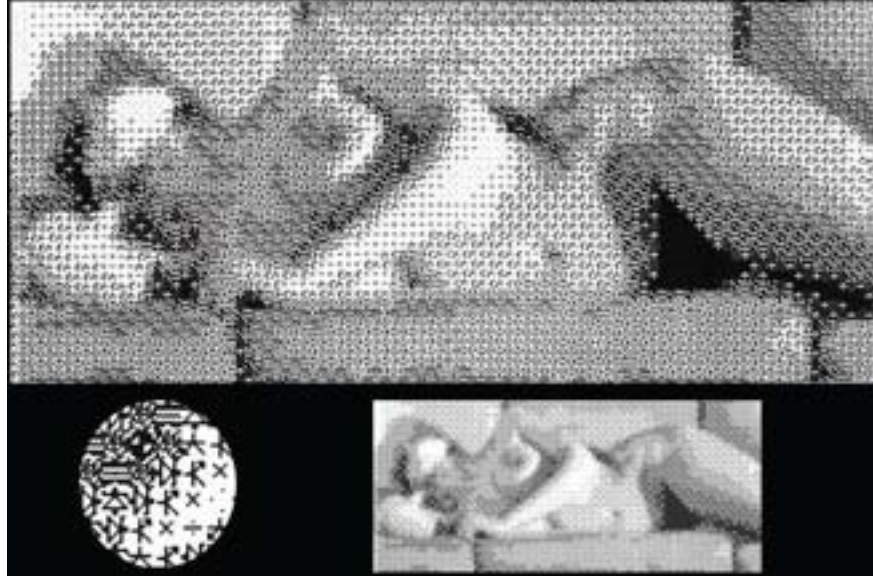


Resim 4: Stan VanDerBeek ve Ken Knowlton, Poemfield no. 2 Filminden Bir Görüntü.

Anlaşılmalıdır ki daha 1960'lı yıllarda bilgisayar grafiklerinin gelecekte ne derece önemli olacağını ön gören bilim ve sanat adamları, bu alana ticari olarak ilgi duyan şirketlerin yanı sıra üniversitelerin de bu konuya ilgi duyması ve araştırmaları desteklemeleriyle; bilgisayarların matematiksel işlem yapma özelliklerinin ötesinde ekranda grafikler oluşturabilmeye başlamalarıyla sanal dünyanın da kapıları açılmış oldu.

Utah Üniversitesi, Ohio Devlet Üniversitesi, Cornell Üniversitesi, Kuzey Carolina Eyaleti 1960'lar ve 1970'lerin başlarında bu alanın öncülüğünü yapmışlardır.

1966'da Knowlton ve Leon Harmon küçük simgeler veya görüntüleri (imajlar) mozaik parçaları gibi kullanarak büyük boyutlu baskılar denemişlerdir. Deborah Hay adlı bir dansçının fotoğrafını ikili kodlara (1-0) dönüştürmüşler ve her bir kod numarasına yazı simgelerini atayarak Resim 5'teki çalışmayı gerçekleştirmişlerdir. 1967'de New York Times'ta basılmış, ilk bilgisayar ve sanat sergilerinde sergilenmiştir.



Resim 5: Leon Harmon and Ken Knowlton 'Studies in Perception', 55x144 cm, 1966.

Bu alandaki çalışmalarla bilgisayarda çizim, boyama olanaklarının gelişmeye başlamasıyla teknolojik gelişmeler görsel sanatçıların da dikkatini çekmeye başlamıştır. Endüstriyel çağ yerini elektronik çağa bırakırken başlarken, sanatçılar da sanat ve teknoloji arasındaki ilişkiye ilgi duymuşlardır. Yeni bir araç olarak ortaya çıkan bilgisayarı benimseyen sanatçılardan birisi de Pop art sanatının önemli temsilcilerinden birisi olarak kabul edilen David Hockney'dir (1937, Bradford, İngiltere). Teknolojiye yakın duran, fotoğrafla ilgilenen Hockney, fotoğraf, renkli fotokopi gibi araçları çalışmalarında kullanmış, bir çok kolaj çalışmaları yapmıştır (Resim 6-7).

Bilgisayar teknolojisindeki görüntü işleme özelliklerinin gelişmeye başlamasına da uzak kalmamış, kendi tarzını bilgisayar ekranına taşımıştır.



Resim 6: David Hockney, Photo Montage



Resim 7: David Hockney, Paint Trolley, L.A. 1985, photographic collage, 41x61 in.

Art and Design dergisinde; Hockney'in teknolojik gelişmeleri yakından izlemesi ve benimsemesi bilgisayar yazılımlarının sunduğu olanaklardan yararlanmasını da sağladığı ve David Hockney'in Quantel Paintbox ile ekran üzerinde ışıklı kalemle (pen light) çizim yapan ilk önemli (ünlü) sanatçı olduğu belirtilmektedir (Resim 8- 9). (Art and Design, 1987).



Resim 8: David Hockney,



Resim 9: David Hockney

Bilgisayarda bir görüntü oluşturabilmek için (çizim yapmak, boyamak-renklendirmek, yapılan bir nesnenin yerini değiştirmek, büyütme küçültme gibi) klavye, fare (mouse), ışık kalemi (Pen Light) gibi araçlarla bilgi-veri girişi yapmak gerekmektedir. Veri giriş araçları gelişmeden önce sanatçılar yazılımcılarla çalışmak zorundaydılar. Veri giriş araçlarının (ışık kalemi-pen light, tablet, fare gibi) gelişmesiyle sanatçılar görüntüleri oluştururken veya işlerken, değişiklikler yaparken geleneksel araçlarla yaptıkları kendi çizimlerine daha benzer çizimler oluşturmaya başladılar. Artık temel yazılımcılık bilgilerinin olmasına da gerek kalmamıştı. (Deborah, 1990).

Bilgisayarın sanatçı için potansiyel bir araç haline gelmesiyle bu alanda eserler üretilmeye ve sergilenmeye başlandı. "Cybernetic Serendipity" adlı ilk bilgisayar sergisi 1968'de Londra

Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde açılmıştır. Bu tarihten itibaren tüm dünyada bilgisayarla yapılmış sanat eserleri galeri ve müzelerde sergilenmektedir. (Deborah, 1990).

1968 yılında, o günün teknolojik düzeyine göre, sayısal resim alanında açılan sergi, sanat çevresi tarafından oldukça önemsenmiştir. Sergilenen bu yapıtlar teknolojik olarak bugüne göre oldukça geri olmasına rağmen sayısal sanata ait bugünkü birçok gelişmeye de öncülük etmiştir (Resim 10-11).

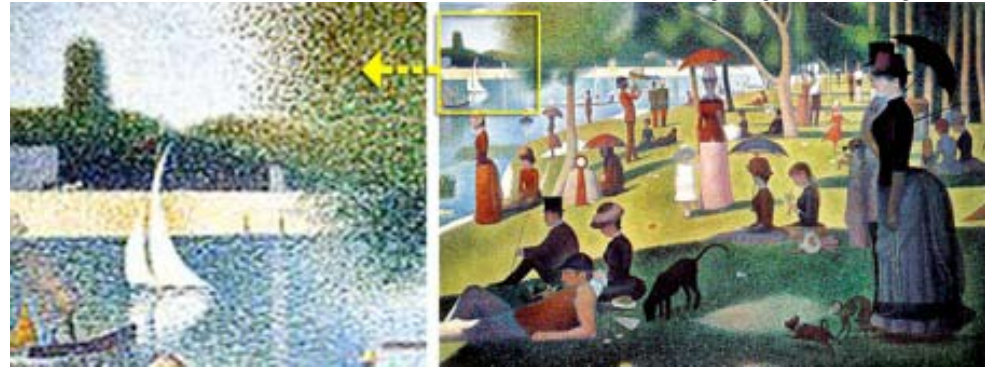


Resim 10-11: Cybernetic Serendipity; ICA, London, 1968.

Bilgisayarda oluşturulan ilk grafiksel görüntüler siyah-beyaz ekranlarla sınırlıydı. Doğal olarak da gerçekleştirilen ilk grafiksel görüntüler siyah-beyazdı.

Bilgisayarın grafiksel görüntüleri piksel adı verilen küçük imgeciklerin, mozaik bir eserde kullanılan farklı renk ve tonlardaki küçük taş veya benzeri malzemelere benzetilebilir.

İzlenimci ressam Seurat'ın puantilizm (noktacılık) tarzında yaptığı resimlerdeki gibi, yana gelen noktalardan ya da biçimlerden oluşturulan bilgisayar görüntüleri düşük çözünürlükteki etkisiyle mozaikleri andırmaktadır (Resim 12). (<http://www.georgesseurat.org>).



Resim 12: Seurat. Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası, 1886, 205,7 × 305,8 cm

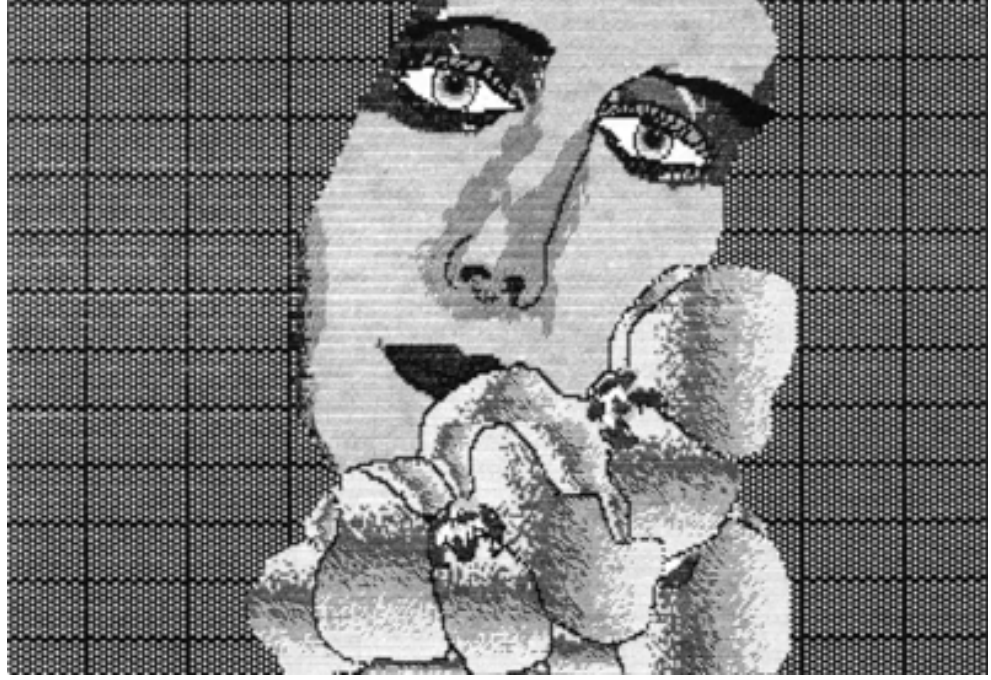


Resim 13: Solda; Photoshopta Düşük Çözünürlüklü Bir Fotoğrafın Mozaik Etkisi

1980'ler ve sonrası ressam, heykeltıraşlar, mimarlar, grafikerler, fotoğrafçılar ve video sanatçıları yeni bilgisayar görüntüleme tekniklerini gittikçe artan oranda denemeye başlamışlardır. Bu dönemde sayısal sanat, nesne odaklı çalışmalardan, dinamik ve etkileşimli ortamlar oluşturan işlem odaklı sanal nesne çalışmaları gibi farklı alanlara yönelmiştir. Sayısal ortamın zengin bir şekilde sunduğu renk, biçim, doku ve hareket gibi unsurlarla elde edilen görüntülerin cazibesine kapılma ve kolaylığına düşme gibi olumsuzluklar da bu yönelmeyle ortaya çıkmaya başlamıştır.

Robert Mueller 1983'te "Creative Computing" de çıkan bir makalesinde, bilgisayarda üretilen şaşalı, gözcü görüntülerin bizi ayartmaması konusunda dikkatimizi çeker. (Deborah, 1990).

Deborah Greh tarafından 1990'da öğretmenler için el kitabı olarak hazırlanıp yayınlanan "Computers in the Artroom" kitabı 1980'li yıllarda hızla gelişmeye başlayan bilgisayar grafikleri ve canlandırmaları sadece pahalı ve büyük stüdyolarda değil, kişisel bilgisayarların (masaüstü) hızla yayılmaya başlamasıyla artık okullarda, sanat eğitimi derslerinin bir aracı olarak yerini almaya başladığını dikkat çekmektedir. Kitabın 111. sayfasında mevcut yazılımların, fiyatı, yapımcısı ve hangi bilgisayarlarda çalıştığı bilgisini veren tabloda; bilgisayarda tasarım yapan sanatçıların aşına olduğu, MacPaint, MacDraw, Paintbrush, Adobe Illustrator gibi yazılımlar vardır, ama henüz PhotoShop listeye girmemiştir. Günümüzde photoshop-painter gibi yaygın olarak kullanılan görüntü işlem yazılımlarıyla yapılan çalışmalarla teknik olarak karşılaştırıldığında son derece basit-ilkel gibi görünen bu tasarımlar, o günün koşullarındaki masaüstü bilgisayarların kapasiteleri göz önüne alındığında göreceli olarak oldukça başarılı sayılabilirler (Resim 14). Çünkü bu çalışmalar diğer yönlendirme ölçütlerine göre irdelendiğinde, görüntü işlem yazılımlarının bugünkü gelişimlerinde yönlendirici olmuşlardır.



Resim 14: Öğrenci Çalışması

Şüphesiz ki bu konuda birçok kaynak bilgisayar çağının halen devam etmekte olduğunu, inanılmaz bir hızla geliştiğini ve yaşamımızın her alanına yoğun bir şekilde girdiğini göstermektedir. Sanayi ve iş dünyasında, televizyon ve sinemada kullanılan canlandırmalar, özel efektler ve grafiklerin yaratılması için 20 yıldan fazladır (1970 li yıllar) bilgisayar kullanılmaktadır. Buna karşın bilgisayarların yaratıcı anlatımlar için sanatçılar tarafından bir araç olarak kullanımı sınırlıydı. Çünkü bu türden görüntüleri yaratmak için kullanılan donanımlar ve yazılımların maliyeti çok yüksek ve yetersizdi. (Deborah, 1990).

Sayısal eser üreten sanatçılar, bazen kendi eserini yaratmak için kodlar yazan bilgisayar programcılarıyla bazen de düşündüklerini yaratabilmek amacıyla bilgisayar teknisyenleri ve programcıları ile işbirliği içine girdiler. Fakat her iki durumda da sanatçıların sayısal aletlerle yapabileceklerinin potansiyelleri ve sınırları ile ilgili bilgi birikimlerinin olması gerekmektedir. Bunun farkında olan sanatçılar günümüzde masa üstü bilgisayarların üstün performansları sayesinde hazır programlar kullanarak çalışmalarını kendi olanaklarıyla üretebilmektedirler.

Kişisel, masaüstü bilgisayarların ortaya çıkmasıyla bilgisayarların fiyatları düşmeye kapasiteleri de yükselmeye başlayınca bilgisayar kullanımı da yaygınlaşmaya başlamıştır. Alışılmış, bilindik geleneksel araçları kullanan birçok sanatçı bile, yeni görsel görüntüler yaratmak için bilgisayarları keşfetti ve yeni arayışlara girdi(Deborah, 1990: 1).

Deborah'ın bu tesbiti günümüzle karşılaştırıldığında; o zamandan bugüne kişisel bilgisayarların donanım özellikleri hızla artarken, eş zamanda yazılımların sunduğu olanaklar da arz talep ilişkileri ve ticari beklentiler doğrultusunda büyük bir hızla artmaktadır. 1990'lı yıllarla karşılaştırıldığında kişisel bilgisayarlar oldukça ucuzlamıştır. Hatta öyleki, fakültelerin güzel

sanatlarla ilgili bölümlerinde özellikle grafik tasarım dersini alan geleceğin sanatçı adayları olan öğrencilerin neredeyse hepsi derslere dizüstü bilgisayarlarıyla girmektedir. David Hockney'de, Q.Paintbox yazılımı ile ekran üzerine resim yapan ilk önemli sanatçı olarak, teknolojiye olan tutkusunu sürdürmeye devam etmiş, gelişen donanım ve yazılımları kullanarak sayısal resimler üretmiştir (Resim 15).



Resim 15: David Hockney atölyesinde bilgisayarla çizim yaparken 2008.

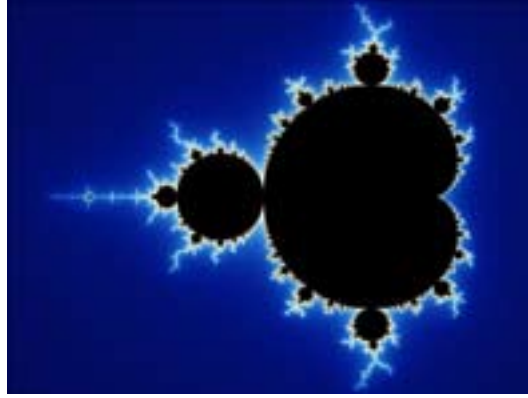
Bilgisayar, monitör, tarayıcı, yazıcı, grafik tablet gibi araçlarla çalışan sanatçılar piksel tabanlı yazılımla fotoğraflarını istedikleri gibi işleyebilir, düzenleme ve serbest çizim yapabilir, vektörel yazılımları kullanarak büyük boyutlu formlarla çalışabilir, üç boyutlu modelleme programlarıyla görüntü yaratma yolunu seçebilirler.

Sanat Biçimi Olarak Bilgisayar Sanatı ve Sayısal Resim

Sayısal resimde iki tür yöntemden bahsedebiliriz. Birincisi, “Fractal art”⁶ dediğimiz sanat biçimi, günümüzde halen kullanılan ve matematiksel formüllerle oluşturulan, çoğunlukla soyut biçimlerden oluşan çalışmalardır. İkincisi ise yazımızda da bahsettiğimiz, görsel materyallerin (eskiz, fotoğraf gibi) tarayıcı aracılığıyla sanal ortamda görüntü işlem yazılımlarının bulunduğu olanaklar ile fırça, boya gibi malzemelerle tasarımın hazırlanmasıdır.

Polonya asıllı Amerikalı matematikçi Benoit Mandelbrot (20 Kasım 1924 – 14 Ekim 2010) “Fractal” terimini, latince “kırıklı” anlamına gelen Fractus sözcüğünden türetmiştir. Fractal geometrinin babası olarak görülen Mandelbrot; bilgisayarlarda matematiksel formüllerle oluşturulan, sonsuz döngü içindeki doğa kaynaklı resimlerin oluşturulmasında bir öncü olmuştur. 1982’de yayınladığı “The Fractal Geometry of Nature” kitabı bu alandaki en önemli kaynaklardan birisidir. (<http://www.nytimes.com/2010/10/17/us/17mandelbrot.html>, Erişim 23 Şubat 2011).

⁶ Fractal Art: Fraktal sanat fraktal objeler hesaplanması ve hareketsiz görüntüler, animasyonlar ve medya olarak hesaplama sonuçları temsil yarattığı algoritmik bir sanat formudur. (http://en.wikipedia.org/wiki/Fractal_art)



Resim 16: Benoid Mandelbrot, Klasik Mandelbrot Set İmajı

Bu tarz formüllerle, bilgisayarlarda oluşturulan Fractal geometri resimleri, bilgisayarların animasyon özelliklerinin gelişmesiyle sonsuz bir döngü içinde hareketli görüntülerle; renk, biçim, doku geçiş ve dönüşümleri yapılmaya başlanmıştır. Bilgisayarlarda matematiksel formüllerle oluşturulmuş hazır masaüstü resimleri ve ekran koruyucuları fractal geometri resimlerinin örneklerindedir.

Galileo'dan beri gelen bir iddia ve istek gerçekleşmiş bulunuyor: Estetiğin matematik diline çevrilmesi... (Karamustafa ve Şengel, 1992: 9). Mandelbort gibi matematikçilerin temelini attığı "fractal art" yöntemiyle, sanatçılar matematiksel formüllerin olanaklarını kullanarak kendi estetik anlayışını sanal ortamda uygulama olanaklarına kavuştular ve günümüzde de kullanmaya devam ettiler. Günümüzde Nathan Smith gibi sanatçılar, Photoshop ve fraktal sanat kullanarak güzel ve karmaşık görüntüler yaratırlar. Resim 17 ve 18' de gördüğümüz gibi, "Soyut Fractal," çoğunlukla Photoshop yazılımıyla yapılmış elemanlardan oluşur. Fraktal çalışmalarda, kendi kendini tekrar eden birbirine benzer şekillerin, her bir parçası büyütüldüğünde de, cismin bütününden bağımsız olmadığı görülür.



Resim 17-18: Nathan-Smith, Photoshop ve Fraktal Sanat Kullanarak Yaptığı Çalışmalardan Bir Örnek.

Bilgisayar yalnızca sanatçının bir aracı olarak kalmamaktadır. Bugün, sanatçıların birçoğu bilgisayarın temel özellikleri yerine, kendi öznel yapıları doğrultusunda farklı dünyaları yaratmak, rastlantısal olan ile bilinçli olanı görebilmek ve yansıtabilmek, eski ile yeniyi birleştirmek ve sanatı bilim ve teknoloji ile bağlantılı hale getirebilmek gayreti içindedirler.

Sanatçının geçmişten günümüze peşinden koştuğu şeyin nesnellik olduğu savından yola çıkarsak bugünün sanatçısının yeni teknoloji ile vardığı nesnellik anlayışının geleneksel olandan oldukça farklı olduğunu görmekteyiz. Geçmişe göre daha çok nesnenin bilgisine varmaya çalışan bu nesnellik, hem görsel ve hem de işitsel farklı algılama isteği içerir. Bilgisayar teknolojinin olanaklarının artması, renk ve biçimlerde sağladığı çeşitlilik, sanatçının yeni keşifler yapması için uygun ortamlar yaratması, estetik arayışına olan tutkusunu doyurabilir. Sanatçı izleyicinin tepkilerinden haberdar olarak izleyici ile arasında etkileşim sağlayabilir.

Bilgisayarların sağladığı olanaklar sayesinde, geçmişte üretilmiş fotoğraflara veya sanat eserlerinin fotoğraflarına müdahale edilerek yeni anlamlar kazandırmaya yönelik çalışmalar yapılmaktadır. Özellikle Mona Lisa ve Venüs tabloları gibi güncelliğini koruyan eserler basın ve reklam sektöründe sıkça kullanılmaktadır. Bu türden yeniden yorumlarda bilgisayar grafikleri ve özel efektleri kullanarak sayısal resimler üretmede öncüler arasında, Lillian Schwartz⁷, ve Jean Pierre Yvaral⁸ bilgisayar teknolojisi ile klasikleri bir araya getiren sanatçıların en başında yer alırlar (Resim 19-20-21).



Resim 19: Lillian Schwartz - After Picaso, (1987)

7 LILLIAN Schwartz, Bilgisayar grafikleri, animasyonları ve özel efektler, sanal gerçeklik konusunda en iyi bilinen sanatçılar arasındadır. Bilgisayar grafiklerine getirdiği estetik anlayışla Modern Sanat Müzesince eseri satın alınan ilk sanatçıdır. Sanal gerçeklik, sanat analizleri, bilgisayar sanatı alanındaki katkıları Bilgisayar Dünya Smithsonian Ödülünü getirdi. <http://lillian.com/>

8 Fransız Op Art sanatçısı Victor Vasarely'nin oğlu olan, babası gibi op art ve kinetik sanat çalışmalarını sürdürmüştür. Jean Pierre Vasarely Yvaral(1934-2002), 1970 yılında Londra'da İlk kişisel sergisini açmıştır. 1989-1995 yılları arasında yaptığı bilgisayar destekli portre serisinde özellikle Mona Lisa, Marilyn Monroe gibi ünlü simaları konu almıştır.



Resim 20: Lillian Schwartz - It Is I Mona Lisa - DaVinci comparison, (1987)



Resim 21: Jean Pierre Vaserey. Synthesized Mona Lisa, 1989

Bilgisayarların, sayısal verilerle görüntü oluşturmadaki uzmanlığı sayısal fotoğrafçılığın hızlı gelişiminden kaynaklanmaktadır. Sayısal fotoğrafın hem teknik hem de maliyet açısından avantajları, ona karşı olan talebi arttırmıştır. Talebe bağlı olarak gelişen sayısal fotoğraf sektörü daha yüksek görüntü çözünürlüklü makineler üretmiştir. Bu makineler sayesinde pikseller neredeyse kaybolmuş ve kesintisiz bir ton geçişiyle görüntü kusursuz hale gelmiştir. Çeşitli baskı aletleri sayesinde söz konusu veriler, istenilen ebatlarda farklı yüzeyler üzerine aktarılarak kullanılmakta ve diğer sanat pratikleri ile eşleştirilerek sergilenebilmektedir.

Teknolojinin sanatsal anlamda kullanımı başlarda kısıtlı alanlarda sağlansa da, internetin bilgi paylaşım olanakları “sayısal sanat”ın kısa sürede yayılmasını sağlamış ve üretilen çalışmaların bilgisayar teknolojisi sayesinde milyonlarca ekran aracılığıyla, çok daha fazla insana ulaşabilmesine olanak tanımıştır.

Avustralyalı filozof ve estetikçi Siegfried Pflieger iki yıl önce yayımlanan kitabı *Die Vollendete Kunst*’ta (tamamlanmış sanat) yeni bir görüş ortaya attı. Daha doğrusu, belki bu görüş o kadar yeni değildi, ama uygulanış biçimi son derece ilginçti. Pflieger’in yaptığı şey, şimdiye kadar sanata egemen olan çeşitli sanat kuramlarını bir bilgisayar grafiğiyle anlatmaktan, özetlemekten ibarettir. Böylece çeşitli üsluplar bilgisayar grafiğinde toplanıyor ve aynı zamanda bir çeşit salt dilbilgisi uygulamasıyla sanatın gerçekleştirebileceği bütün olanaklar gösterilmiş oluyor. Pflieger “Grundlagen der digitalen Kunsttheorie” (sayısal sanat kuramının temelleri) adlı yazısında, “sayısal olarak üretilmiş ve yeniden üretilmiş uzam oluşumları ile ilgili bir sanat kuramının temelleri”ni taslak olarak sunmakta ve şöyle demektedir: “ Bu sanat kuramı bütün şimdiye kadar varolanları içinde taşımakta ve aynı zamanda sayısal sanatın bütün akla gelebilecek dışlaştırmalarını da aşmaktadır.” Pflieger buna, “gelecekte dönüş” adını veriyor. Böylece yazar, şimdiye kadar süregelen bütün sanat dışlaştırmalarının bütünleşme ve bağlantısını sağlamak istemektedir. Bugün için ise doğa, yapıtın bir etkisine dönüşmüş bulunuyor. Yapıt ise, bilgisayar aracılığıyla öğelerin çözümlenmesi ve bir araya getirilmesi olanaklarının hesaplanması ile ortaya çıkacak olasılıklardan biridir (Karamustafa ve Şengel, 1992).

Sanal ortamda boyanın, fırçanın, kalemin v.b. geleneksel araçların yerini artık bilgisayar yazılımlarının sunduğu sonsuz renk olasılığı ve tükenmez boyasıyla renk paletleri, eskimeyen fırçalar-kalemler almıştır. Ressam, fırçanın, kalemin ve benzeri sanal araçların inceliklerin, kalınlıklarını, tiplerini, boyaların yoğunluklarını istediği gibi ayarlayabiliyor, kendine özel efektler oluşturabiliyor, hata yaptığında işlemi geri alabiliyor, sonsuz renk ve efekt uygulamaları yapabiliyor. Yazılımlar öyle geniş olanaklar sunuyor ki sanatçı kendi tercihleri doğrultusunda bir tarzı geliştirip uygulayabiliyor, sanal bir resim üretebiliyor. Sanal ortamda ürettiği bu eserini de sayısal baskı araçlarıyla istediği boyutta ve tercih ettiği yüzeylerde somut hale getirebiliyor (Resim 22). Ürettiği bu eserleri sanal ortamda istediği kadar çoğaltıp her birine sonsuz olasılıklar deneyebiliyor, aldığı çıktılar üzerinde geleneksel yöntemleri uygulayıp eserin yaratma sürecini kendince geliştirip sonlandırabiliyor. Bu sonsuz bilgiden amacımıza uygun bir şekilde yararlanmak, elde ettiğimiz verileri derleyerek, bilimsel yollarla değerlendirerek ve anlamlandırarak; meslektaşlarımızla ve öğrencilerimizle paylaşmak; birikimlerimizle yeni araştırmalar çalışmaları yaparak bu bilgi havuzunda bir damla olmak tamamen bizim elimizdedir.



Resim 22: Diane Özdamar, Cinabre. Photoshop CS3 programında Wacom Intuos 3 A4 Tablet İle Yapılmış Fantastik Bir Çalışmadan Detay, 2008.

Bilgisayarda üretilen görüntüler, grafik çalışmalarının yazıcılar aracılığıyla somut işler haline dönüşmesi ve sergilerde yer alması, bir sanat biçimi olarak kabul edilip edilmeme konusunda yeni bir tartışmayı da başlatmıştır. Bu gün teknik bir sanat biçimi olarak kabul görmüş olan fotoğraf da, ilk çıktığı yıllarda benzer tartışmalara neden olmuştu. Fotoğraf, çok uzun yıllar kendi sanat kriterlerini güçlendirmek için resme ait birçok değeri kullanırken, resim de onun gerçeklikle olan ilişkisinden yararlanmıştır. Fotoğraf ortaya çıktığı zamanlarda; fotoğrafın sanat olup olmadığı, estetik değer taşıyıp taşımadığı ve geleneksel araçların yerini alıp alamayacağı gibi konularda yapılan olumlu olumsuz eleştirilerin benzerleri bilgisayarlarda yapılan-üretilen eserler ortaya çıktıkça bu konuyla ilgilenenler arasında da yapılmaktadır (Deborah, 1990). Geleneksel malzemeden konulardan kopamayan, kopmak istemeyen gelenekçilerle yenilikçiler arasındaki bu tartışma her dönemde süregelmiştir. Bundan sonrada sürecektir.

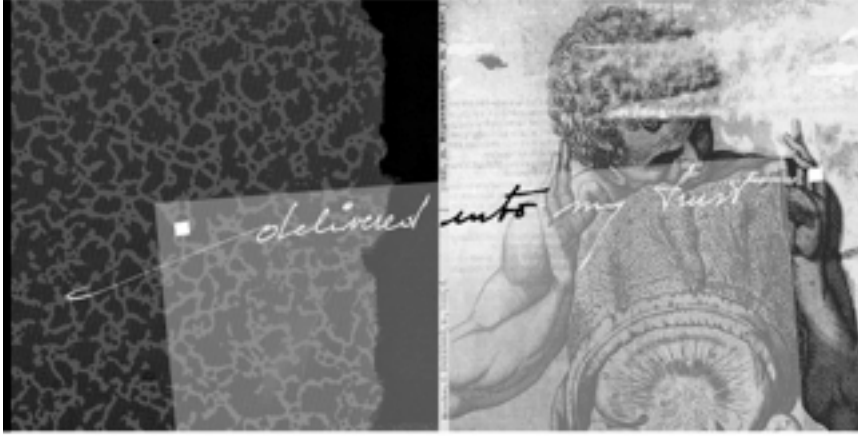
Melvin Prueitt “Bilgisayar ve Sanat” adlı kitabında bilgisayarlarda yapılmış sanat çalışmalarını ciddi bir şekilde ele alır ve bilgisayarda yapılmış çalışmaları geleneksel sanat terimleri içinde tartışarak okuyucuya sunar. Çeşitli geleneksel sanat tarzları ve konularının arasından bir seçimle, o bilgisayar sanatçısının bilgisayar yoluyla bu konuları nasıl aktardıklarını gösterir. Yanısıra perspektif ve gölgelendirilmiş (hacimlendirilmiş) simetrik ve asimetrik olarak resimlenmiş işlerin nasıl yapıldığını gösterir. Manzara, ölü doğa, insan biçimi ve soyutlama gibi geleneksel konulardaki işlere odaklanır. Prueitt, geleneksel sanat biçimlerinde de (kendi iç dinamiklerinde) aynı konular ve başlıklarda tartışmaların sürdüğünü belirtir. (Deborah, 1990).

Bilgisayarda yapılmış işlerde de herhangi bir araçla yapılmış eserde de açıkça sanatçının tarzının bir yansıması görünür. Örneğin, geleneksel bir araç olan fırça, sayısız sanatçının-ressamın en önemli araçlarından biri olmuştur. Fırçayla tuvalin yüzeyinde oluşturduğu görüntüler hiç bir zaman aynı olmamış, olamamıştır. Sanatçının karakterinden, bilgisinden, deneyiminden ve

dönemin anlayışından beslenen öznel yapısının seçiciliği, yorumlayışı yaptığı eserde ortaya çıkmaktadır. Ressam-sanatçılar aynı özelliklere sahip tuval, boya, fırça kullansalar ve aynı konuyu betimleseler bile farklı sonuçlar elde edeceklerdir. Benzer özellikler taşısalar bile hiçbiri birbirinin aynı olmayacak, sanatçının öznel yapısının yansıması farklılıkları belirleyecektir.

Nasıl ki bir kalem veya fırça tuvalin başına geçip kendi kendisine bir eser üretmiyorsa, bilgisayarda kendi kendisine bir eser üretmez. Bilgisayarda yapılan sanat da tüm sanatlar gibi insan aklının bir ürünüdür. Bilgisayar sanatının insan aklının bir ürünü olarak görme fikrine paralel bir görüşde bir Türk sanatçısınınca dile getiriliyor. Mehmet Ulusel, "Painter kullanırken araçlar, "fırça" yı tutan elimizi elbette destekliyor, ama yeteneğin yoksa bu çalışmayı istenilen gibi gerçekleştiremezsin" der (Mac World, 1995).

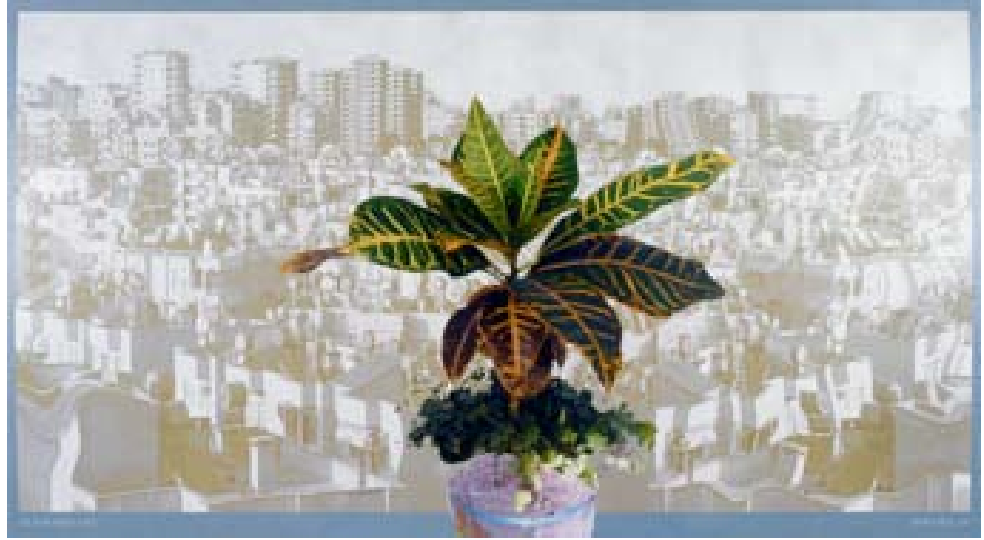
Bilgisayar da tıpkı diğer geleneksel araçlar gibi, sanatçının-ressamın öznel yansımasında kullandığı bir araç olarak görülmelidir. Bu yüzden de bilgisayarda yapılan çalışmalar da, sanatçının yansımalarını taşıyacağından mutlaka öznel farklılıklar olacaktır (Resim 23-24-25-26-27). Bilgisayarı araç olarak kullanan ressamların kendi deneyim ve birikimlerini, seçiciliklerini ve estetik anlayışlarını ortaya koyma çabasını sürdürecekleri şüphe götürmez.



Resim 23: Martin R. Baeyens. Delivered into my trust 2, computer generated design, 42x59cm. 2009



Resim 24: Alessandro Bavari. Four Green Lizards Going to Suck Milk From a Young Mother. Photograph, 165,5 X 96,9 cm, 2003.



Resim 25: Uğurcan Akyüz. Kent ve Yaşam, 100x190 cm, C.R.D.
(65. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Devlet Özgünbaskı Yarışması Başarı Ödülü)

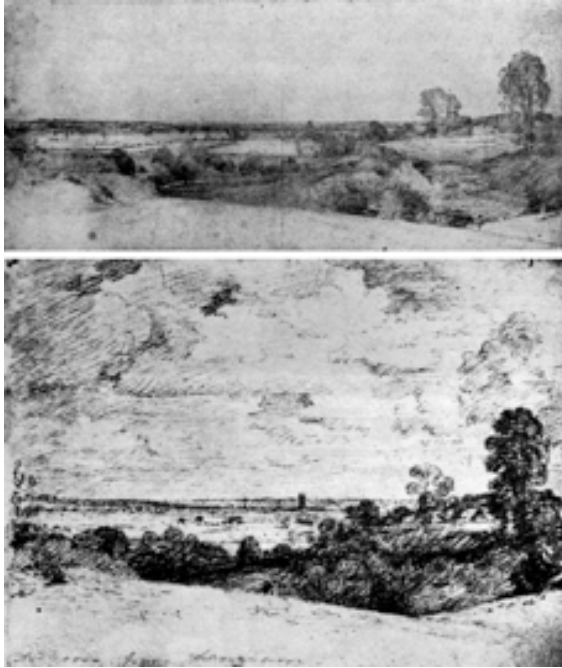


Resim 26: Halil Türker. Fetiş Manzaralar, 98x32.5 cm, C.R.D. (Devlet Özgünbaskı Yarışması Sergisi)



Resim 27: Murray Kruger

Ressamın tek yapabildiği, gördüğünü kendi tekniğinin yarattığı koşullara “çevirmek”tir. Resam kullandığı malzemenin kendine sağladığı ton yelpazesine sıkı sıkıya bağlıdır. Constable’ın neredeyse aynı noktadan yaptığı iki çizimde (Resim 27); birincisinde sivri uçlu sert bir kalem, ikincisinde kalın ve yumuşak bir kalem kullanmıştır. (Gombrich-Yanılsama, 1992).



Resim 28: John Constable, Dedham Vale, 1811 (üstteki) ve Langhamdan Dedham’ın Görünüşü, 1813.

Yapılan işler aynı sanatçının elinden çıkmasına, aynı konuyu, aynı bakış açısıyla betimlemesine rağmen malzemenin özelliklerinden kaynaklanan görsel farklılık söz konusudur.

Bilgisayar yeni, yeni olduğu kadar sonsuz olanaklar sunan bir araç olarak, bilgisayar ortamında resim yapan eser üreten ressamların-sanatçıların sanata bakış açılarını da yoğun bir şekilde etkilemektedir. Modern Sanat Müzesi'nde işleri sergilenen Santçı Joan Truckenbrod, bilgisayarın yeni bir görme tarzı-yolu oluşturmada yardımcı olduğunu söyler. Nam June Paik "New York Times" gazetesinde, yapılan bir görüşmesinde; "Sanat, sanatçının ne yaptığıdır" der. (Deborah, 1990).

Bilgisayarın bu görme tarzına ya da bakış açısına yardımcı olması düşüncesi konusunda sanat camiasında olumlu olumsuz görüşler ve eleştiriler halen devam etmektedir. Burdan çıkan anlamda baştan beri söylenen genel anlayışı destekler. Bilgisayar kendi kendine sanat üreten, tasarım yapan bir olgu değildir. Sadece sanatçıya geniş olanaklar sunan bir araçtır. Bu geniş olanaklara karşın bilgisayar sanal bir malzeme yelpazesi sunmaktadır. Sanatçının, bedensel ve duyuşsal olarak doğrudan malzeme ile ilişki içinde olması gerekir ki yaratıcılık süreci olumlu bir anlamda gelişsin. Bilgisayar en gelişmiş teknolojik araç olarak; işi kolaylaştıran, aktarmacı bir anlayışla değil; yaratıcılık sürecini destekleyen, tasarımın deneysel yanını zenginleştiren bir araç olarak anlaşılmalıdır ve öyle kullanılmalıdır. Bilgisayarda gerçekleştirilen tasarımlarda, sanal ortamdan gerçek malzemeye taşındıkça tasarımların daha da bir anlam kazandığı söylenebilir. Bilgisayar ortamında geliştirilen tasarımların geleneksel araçlarla ve malzemelerle gerçekleştirilmesi sürecinde; tasarımcı-sanatçı tüm benliği ile yaratıcılık sürecinin bizzat öznesi olur. Bu noktada sanatçı yapıtın üretim aşamalarını ve sonucunu belirlemede özgürdür. İsterse yapıtını sayısal ortamda oluşturur ve yayımlar, isterse sayısal baskı araçları aracılığıyla kağıt, kumaş gibi yüzeyler üzerine çıktı olarak yapıtı somutlaştırır, isterse de sayısal ortamdaki aşamaların sonucunda vardığı bir noktadan geleneksel malzemeleri kullanarak yapıtını somutlaştırma yoluna gidebilir. Tercih tamamen sanatçının özgür seçimine bağlıdır. Çünkü yapıt, sanatçının kendi yaratıcılığını, düşüncelerini ortaya koyan-yansıtan bir olgudur. Bu olguyu ortaya çıkartmada kullanılan teknikler, yöntemler sadece bir araçtır.

SONUÇ

İnsanların mağaralarda yaşamaya başlamasıyla, tarih öncesi dönemlere ait, günümüze kadar korunmuş ve eser olarak değerlendirebileceğimiz çizim ya da boya ile yapılan resimleri üreten ilk sanatçılar, eserlerini o zamanki teknolojik aletlerini kullanarak mağara duvarlarına yapmış, bugünlere aktarmışlardır. Başlangıçtan günümüze kadar gelen sanatçılar geleneksel sanatları zamanın teknolojisini kullanarak, gerek işlevsel olarak gerekse anlayış olarak kendi yaşamlarını anlatan konuları içerik olarak geliştirmeye devam etmişlerdir. Bu süreçte malzeme zenginliği de sağlamışlardır. Sürekli olarak yenilenen sanat anlayışı, farklı teknikleri kullanarak yeni oluşumlar aramaya başlamıştır. Teknolojik gelişmeler bu yeni oluşum arayışlarına katkı sağlamaya devam etmektedir.

Her toplum daima bir değişim süreci içindedir. Toplumsal yapılar, kurumlar ve ilişkiler sürekli olarak değişmektedir. Toplumsal gelişme süreci içerisinde oluşan bilgi birikimi, ekonomik, politik ve sosyal olaylar, sanatı ve sanatçıyı etkileyen faktörlerin başında gelir. Sanatçı, toplumda kuşaklar arası bilgi iletişimine önderlik etmiş, aynı zamanda toplumsal olaylardan da en çok etkilenen olmuştur. Toplumdaki bu değişim ve gelişmeler sonucunda sanatın içeriğinde de biçimsel yapısında da değişimler kaçınılmaz olmuştur.

İlk etapta sayısal hesaplamalar için geliştirilen bilgisayarlar, sayısal görüntü oluşturma özelliklerini edinmeye başlamasıyla, mühendisler ve sanatçılar ortak deneysel çalışmalarla ürettikleri filim ve imgelerle özellikle 60'lı yıllarda sayısal sanatın temellerini atmışlardır. Kişisel bilgisayarların gelişmesiyle de sanatçılar, yazılımlarını olanakları kendi başlarına sayısal imgeler üretmeye başlamışlar ve bu ürettikleri eserleri bir sanat eseri olarak sergilemişlerdir. Arz talep ilişkisi içinde bilgisayarlar ve kullanılan yazılımlar zaman içinde gelişmesini sürdürmüştür ve bilgisayar teknolojisi gittikçe artan oranda yaşamın her alanına girmeye başlamıştır.

1968'de açılan ilk sayısal sanatın tarihi göz önüne alındığında, Türkiye'de sayısal sanat ile ilgili çalışmaları, 90'lı yıllarda internetin yaygınlaşmaya başlaması, grafiker ve ressamın grafik ajanslarında ve eğitim kurumlarında bilgisayar destekli tasarım derslerinde bilgisayarla karşı karşıya gelmesiyle yer bulmaya başlamıştır. Yarışmalarda sayısal baskılar artan oranda sergilenmeye başlanmıştır. Sadece sayısal olarak üretilen eserlerden oluşan sergi sayısı yok denecek kadar azdır.

Günümüzde sayısal ortamda eserlerini üreten oldukça çok sayıda sanatçı vardır. Türkiye'de de sayısal eser üreten veya sayısal ortamdan çalışmalarını olgunlaştırmak için kullanan sanatçı sayısı gittikçe artmaktadır. Özellikle sayısal ortamda eskizlerini geliştirerek, geleneksel malzemelerle üreten sanatçılar üzerine bir araştırma yapılması, sayısal ortamdan yararlanmak isteyen sanatçı-sanatçı adaylarına sayısal ortamdan nasıl yararlanılabileceği konusunda bir perspektif kazandıracaktır.

Bilgisayar teknolojisi sanatçının hayal gücünün sınırlarını genişletecek teknik olanakları sunmaktadır. Bugün artık sanatı ve teknolojiyi bağımsız alanlar olarak görmek ve değerlendirmeye çalışmak eksik ve yanlış bir tutum olarak ortaya çıkmaktadır. Bilgisayar teknolojisinin sağladığı hız, sayısız varyasyonlar elde etme gibi yenilikler onu kısa sürede bu ortamın vazgeçilmez bir parçası haline getirmiştir. Şunu da unutmamak gerekir ki bilgisayar tek başına sanat yapamaz. Siz bilgisayarı kendi amaçlarınız doğrultusunda kullandığınız ölçüde, işlevsel bir araçtan başka bir şey değildir.

Görsel bellek olarak bilgisayar, deneysel ortamda hız ve etkililik açısından oldukça önemlidir. Bilgisayarı sanat düşmanı ilan etmek yararsızdır. Bilgisayar çağında, bu çağa katlanarak nasıl ayakta kalacağımızı kendimize sormak zorundayız. İlk ölümle karşılaşma sonra yaşam (Karamustafa ve Şengel, 1992).

Günümüz sanatçısının teknolojiyle olan ilişkisinin değişen tek tarafı kendini ve dünyayı anlatırken kullandığı tekniklerin elektronik ve sayısal bir boyuta taşınmış olmasıdır. Bunun için de

bilgi birikimi, hayal gücü, hakimiyet gerekir. Teknolojiyi kullanan bazı sanatçılar teknolojinin kendisini kullanarak teknolojiyi eleştirirken kimileri çağın sunduğu teknik yeterlilikler bağlamında bakmış ve sanatın içinde teknolojiyi bu bağlamda kullanmıştır. Böylece yeni bir sanat anlayışının “Sayısal Sanat” ın teknolojiye paralel olarak gelişme gösterdiğini söyleyebiliriz.

İnsanın sınırlarını genişleten ve sanata dahil olan her yeni teknolojik gelişme nereye gittiğimiz sorusunu daima beraberinde getirecektir.

KAYNAKÇA

- Art and Design*, (1987), **The Post Avant Garde**, Vol:3, 7/8. yf.37-44. Academy Group, Londra, İngiltere,
- Bilim ve Teknik*, (Kasım 1995),**Bilgisayarla Sanat Tarihi**, sayı 336, syf 48.
- Bilim ve Teknik*, (Ağustos 1996) **Yirminci Yüzyılın Etkileşim Ortamında Sanatçı ve Teknoloji**, sayı 345, syf. 18.
- DEBORAH Greh, (1990), **Computers in the Artroom**, syf. 1-2-3-7-20.
- GOMBRICH E.H, (1992) **Sanat ve Yanılsama**, Remzi Kitapevi, İstanbul, syf.50.
- KARAMUSTAFA Gülsün - ŞENGEL Deniz, (1992), **Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji**, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4, İstanbul, 9-16-30.
- PAUL C., (2008), **Digital Art**, Thames&Hudson Ltd., London pp., 7-27-67-247.
- ULUSEL Mehmet, **Mac World**, Şubat 1995, syf 38.
- WANDS Bruce, (2006), **Art Of The Digital Age**, Thames & Hudson Ltd., London.

URL KAYNAKÇA

- LABORATORİES, Bell. www.vam.ac.uk/collections/prints_books/features/computer-art/patric-prince/index.html, (Erişim: 24 Şubat 2011)
- LAPOROSKY Ben. **Oscillons: Electronic Abstractions**. www.atariarchives.org/artist/sec6.php (Erişim: 10 Nisan 2010).
- KNOWLTON Ken. www.asci.org/BellLabs/knowlton.html, (Erişim: 23 Şubat 2011).
- BENOIT Mandelbrot,
- NOLL Michael. www.citi.columbia.edu/ammoll/CompArtExamples.html (Erişim: 24 Şubat 2011)
- SMİTH Nathan, www.digitalimagemagazine.com/blog/featured/inspiration-nathan-smith, (Erişim: 01 Ekim 2010).
- VANDERBEEK Stan. www.eai.org/artistBio.htm?id=324 (Erişim: 24 Şubat 2011)

Resimler, Kaynakça

- Resim 1-2: OSCİLLON Laporosky. www.atariarchives.org/artist/sec6.php (Erişim: 10 Nisan 2010).
- Resim 3: **Ninety Parallel Sinusoids With Linearly Increasing Period**, 1960. www.citi.columbia.edu/ammoll/CompArtExamples.html, (Erişim 12 Nisan 2010).
- Resim 4: VANDERBEEK Stan ve KNOWLTON Kenneth , **Poemfield no.2**, www.youtube.com/watch?v=BMaWOp3_G4A, (Erişim 23 Şubat 2011).
- Resim 5: HARMON Leon and KNOWLTON Ken **Studies İn Perception**, 1966. www.knowltonmosaics.com/pages/HKnewd.htm (Erişim: 11 Kasım 2010).
- Resim 6-7: HOCKNEY David, **Photo Montage**, Paint Trolley, L.A. 1985, 1985 photographic collage, 41x61 in.. www.hockneypictures.com (Erişim: 27 Şubat 2010).
- Resim 8-9: HOCKNEY David, **Art and Design**, (1987), *The Post Avant Garde*, Academy Group, Londra, İngiltere, 37

- Resim 10-11: SERENDİPİTY Cybernetic; ICA, London, 1968. , www.medienkunstnetz.de/exhibitions/serendipity (Erişim: 9 Kasım 2010).
- Resim 12: GEORGES Seurat, **Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası**, 1886, 205,7 × 305,8 cm), www.georges-seurat.org/Sunday-Afternoon-on-the-Island-of-la-Grande-Jatte--1886.html, (Erişim: 23 Şubat 2011).
- Resim 13: Photoshopta düşük çözünürlüklü bir fotoğrafın mozaik etkisi,
- Resim 14: DEBORAH Greh, **Öğrenci Çalışması**, (1990), **Computers in the Artroom**, syf. xi.
- Resim 15: David HOCKNEY in studio drawing in computer, 2008. www.hockneypictures.com/computer_drawings/cd_prints_A01.php (Erişim: 29 Kasım 2010)
- Resim 16: MANDELBROT Benoid, **Klasik Mandelbrot set imajı**. www.nytimes.com/2010/10/17/us/17mandelbrot.html?_r=1 (Erişim: 26 Aralık 2010).
- Resim 17-18: SMİTH Nathan, <http://nmsmith.deviantart.com/gallery/772701> (Erişim:02 Ekim 2010).
- Resim 19: SCHWARTZ Lillian - **After Picasso** (1987), <http://design.osu.edu/carlson/history/lesson9.html> (Erişim: 29 Kasım 2010)
- Resim 20: SCHWARTZ Lillian, **It Is I Mona Lisa - Davinci Comparison**, <http://design.osu.edu/carlson/history/lesson9.html> (Erişim: 29 Kasım 2010)
- Resim 21: VASERELY Jean Pierre. **Synthesized Mona Lisa**, <http://irea.wordpress.com/2008/03/29/yvaral-jean-pierre-vasarely-synthesized-mona-lisa/>
- Resim 22: ÖZDAMAR Diane, 2008. **Cinabre**. <http://diana.deviantart.com/#/d1mw6ki> (Erişim: 10 Nisan 2010)
- Resim 23: http://users.telenet.be/martin.baeyens/works_graphic.htm (Erişim: 26 Kasım 2010).
- Resim 24: BAVARİ Alessandro. www.alessandrobavari.com/english/sodom_gomorrah/gallery_sodom_gomorrah.htm (Erişim: 26 Kasım 2010).
- Resim 25: AKYÜZ Uğurcan. **Kent ve Yaşam**, 100x190 cm, C.R.D. (Devlet Özgünbaskı Yarışması Başarı Ödülü), 65. D.R.H.Y. Kataloğu 2004
- Resim 26: TÜRKER Halil. **Fetiş Manzaralar**, 98x32.5 cm, C.R.D. (Devlet Özgünbaskı Yarışması), 65. D.R.H.Y. Kataloğu 2004
- Resim 27: KRUGER Murray. http://murraykruger.com/blog/?page_id=3 (Erişim: 29 Kasım 2010)
- Resim 28: CONSTABLE John, VALE Dedham. **1811 / Langham'dan Dedham'ın Görünüşü**, 1813. GOMBRICH E.H, (1992) *Sanat ve Yanılsama, Remzi Kitapevi, İstanbul, syf.50.*

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

HAKEMLİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

AMAÇ, KAPSAM VE YAYIN İLKELERİ

- SANAT VE TASARIM dergisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü tarafından yılda iki kez yayımlanır.

- SANAT VE TASARIM dergisi, Güzel Sanatlar alanlarındaki bilimsel yazıları yayımlayan ulusal hakemli bir dergidir. Dergide yayımlanmak üzere gönderilen yazılar, editör tarafından incelendikten sonra konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir ve iki hakemden olumlu rapor gelmesi halinde yayımlanır.

- Dergiye, Plastik Sanatlar, Tasarım, Müzik ve Sahne Sanatları alanında yapılmış çalışmalar kabul edilir.

- Önceden yayımlanmış, yayımlanmak için kabul edilmiş ve yayımlanmak için değerlendirilmekte olan yazılar değerlendirilmeye alınmaz.

- Derginin dili Türkçe' dir.

- Yayımlanan yazıların sorumluluğu tümüyle yazar (lara) aittir.

- Yazardan düzeltme istenilmesi durumunda, düzeltmenin en geç 3 ay içinde yapılarak Güzel Sanatlar Enstitüsü sekreterliğine ulaştırılması gerekmektedir.

- Aynı sayıda bir yazarın birden fazla makalesi yayımlanamaz.

- Dergide aşağıda belirtilen özellikleri taşıyan yazılar yayımlanabilir :

1. Derleme: Belli bir konuda yakın zamana kadar yapılmış bilimsel, sanatsal çalışmaların kapsamlı

derlemesi.

2. Araştırma Makalesi: Özgün araştırmaları tanıtan ve sonuçlarını sunan bilimsel formatta yazılmış makale.

3. Editöre Mektup: Güzel Sanatlar Enstitüsü Hakemli Sanat ve Tasarım Dergisi'nde yayımlanmış yazılar ile ilgili yorum, eleştiri ve düzeltmeler.

4. Kitap Tanıtımı: Sanat alanında çıkmış kitapları tanıtmaya yönelik bilimsel formatta yazılmış yazı

Sanat ve Tasarım Hakemli Sanat Dergisi

YAZIM KURALLARI

1. Öneri yazıları A-4 veya 8.5"x11" boyutundaki kağıda bilgisayar yazıcısı ile en az 1.5, en

çok çift aralıklı olarak yazılmalıdır. Yazılar okunabilecek koyulukta basılmalıdır. Sayfa kenar boşluğunun en sağ köşesine sayfa numarası konmalıdır. Font büyüklüğü en az 10 punto olmalıdır.

2. Yazının ilk sayfasında, yazının başlığı, yazarın/yazarların adı/adları, akademik ünvanları, kurumları, metnin özeti ve anahtar sözcükler (en az 3, en çok 7) bulunmalıdır. Yazı başlığı, özet ve anahtar sözcükler hem türkçe hem de ingilizce olarak verilmelidir. Yazışmaların yapılacağı adres dipnot ile belirtilmeli ve yazarın açık posta adresi yanında, varsa faks numarası ve elektronik posta adresi de verilmelidir. İlk sayfada ayrıca, dipnot olarak çalışmayı destekleyen kuruluşlar, vb. de belirtilebilir.

3. Özet, derleme ve araştırma makaleleri için 100 ve editöre mektup için 50 sözcüğü aşmalıdır. Özette, denklem, atıf, standart dışı kısaltmalar, vb. yer almamalıdır.

4. Yazılar, şekil ve tablolar dahil, 30 sayfayı ve editöre mektuplar 5 sayfayı aşmamalıdır.

5. Notasyon ve kısaltmalar ilgili sanat/bilim alanında standart notasyon ve kısaltmaları olmalı veya metin içinde ilk geçtiği yerde tanımlanmalıdır. Gerekli durumlarda notasyon ve kısaltmalar, giriş bölümünde veya bu bölümü izleyen ayrı bir bölüm içinde verilebilir

6. Yazılarda resim, fotoğraf, grafik, çizim, vb. görseller gerekirse kullanılabilir. Kullanılacak görseller yazıya eklenmeli ve metin içindeki yerleri belirtilmelidir. Görseller baskıya uygun ve çok temiz olmalıdır. (120 pixell/cm veya 400pixel/inc çözünürlükte, tiff formatında).

7. Metin içinde başka eserlere yapılan atıflar, yazar soyadı ve yıl kullanarak “Yazar (1999)” şeklinde yapılmalıdır. İki yazarlı eserlerde iki yazarın soyadı “yazar ve yazar (2000)” şeklinde kullanılmalıdır. Daha çok yazarlı eserler, yalnızca ilk yazarın soyadı verilerek “yazar vb.” şeklinde ve yine benzer biçimde yıl yazılarak kullanılmalıdır. Gerektiğinde, dipnotlar sayfa sonuna ardışık olarak numaralanarak verilmelidir. Atıfta bulunan eserlerde kaynakça bölümünde ilk yazarın soyadına göre alfabetik liste olarak sıralanmalıdır. İlk yazarı aynı olan eserlerde sıralamayı belirlemek için sırasıyla ikinci ve daha sonra gelen yazarların soyadları kullanılmalıdır. Tüm yazıları aynı olan eserler yılına göre eskiden yeniye doğru sıralanmalıdır. Tüm yazıları ve yılları aynı olan eserler ise yılın sonuna eklenen küçük harfler kullanılarak “1999 a” ve “1999 b” şeklinde birbirlerinden ayrılmalıdır. İlk yazarı ve yılı aynı olan üç ve daha fazla yazarlı eserlerde aynı şekilde ayrılmalıdır. Kaynakçada tüm yazarların soyadları ve diğer adlarının ilk harfleri yer almalıdır. Kaynaklar aşağıdaki örneklere uygun olarak yazılmalıdır.

a. Eser kitap ve tek yazarlı ise sıralama şöyledir:

Soyad, ad, tarih, kitap adı (Bold), (çeviri ise çevirmen adı), yayınevi, yer,

Tek yazarlı kitap için örnek: LEPPERT Richard (2002). Sanatta Anlamın Görüntüsü-İmgelerin Toplumsal İşlevi (Çev.İsmail Türkmen), Ayrıntılı Yayınları: İstanbul.

b. Eser çift veya daha çok yazarlı ise; birinci yazarın soyadı, adı, ikinci yazar... şeklinde devam eder.

Çift yada çok yazarlı kitap için örnek: İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. ve (1991). Sanatta Devrim,

Remzi Kitabevi : İstanbul.

c. Eser Derleme kitap ise:

Kitap içinde makalesinden yararlanan yazarın adı, tarih, “Makalenin adı, (tırnak içinde)”, kitabın adı (Bold), Kitabı derleyen (ya da hazırlayanın) adı, yayınevi, yer.

Derleme kitaptan kaynak göstermeye örnek: Greenberg Clement (1997). “Modernist Resim”, Modernizmin Serüveni, Hazırlayan: Enis Batur, YKY, İstanbul.

d. Yararlanılan eser dergi ise : Yazar adı, tarih, “makalenin adı (tırnak içinde)”, Derginin adı (Bold), Sayı no, Yayınevi, Yer, Sayfa.

Dergiden kaynak göstermeye örnek: Ergüven, Mehmet (Güz:2006).”Sahne Tasarımı”, Sanat Dünyamız, Sayı:100, YKY, İstanbul, Sayfa:128-139

e. İnternet ortamından kaynak gösterme için örnek: Yazar, adı, tarih, web adresi, erişim tarihi.

İnternet ortamından kaynak göstermeye örnek: Zwick, Jim Anti-İmperialism in the United States, 1898-1935 <http://www.rochester.ican.net/fjwick/ail9835.html> (erişim tarihi 28 Ekim 1997)

Yayımlanmamış çalışmalarda gerekirse kaynakça'ya eklenebilir.

8. Öneri yazılar beş kopya olarak editöre postalanmalı veya elden teslim edilmelidir. Bu başvuruya, gönderilen yazının Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü SANAT ve TASARIM Dergisi'nde yayımlanmak üzere önerildiğini ve türünü (Derleme, Araştırma makalesi veya editöre mektup) belirtilen bir mektup da eklenmelidir. Ayrıca bu mektupta, önerilen yazının daha önce yayımlanmadığını, yayımlanmak üzere kabul edilmediği ve halen başka bir yerde yayımlanmak üzere değerlendirme aşamasında olmadığı açıkça belirtilmelidir.