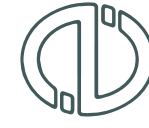




sanat & tasarım
art & design



sanat & tasarım

art & design

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

CİLT / VOLUME 4 SAYI / NUMBER 4 HAZİRAN / JUNE 2013

CİLT / VOLUME 4 SAYI / NUMBER 4 HAZİRAN / JUNE 2013





ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI / No. ?
Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları / No. ?

sanat ve tasarım art & design

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

CİLT / VOLUME 4 - SAYI / NUMBER 4 - HAZİRAN / JUNE 2013

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 Directör:** Osman Nuri **KIDAK**

Yayın Yönetmeni Yardımcısı: / **Publications Directör Assist.:** Sıdıka **ATEŞ**

Dizgi / Typest: Örsan **ŞAFAK**

Görsel Tasarım / Graphic Design: Arş. Gör. Deniz **DALMAN**

Kapak Tasarımı / Cover Desingn: Öğr. Gör. Cemalettin **YILDIZ**, Arş. Gör. Deniz **DALMAN**

Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Editörler Kurulu bulunan, ulusal hakemli bir dergidir. Gönderilen yazılar önce Baş Editör ve ilgili Editör tarafından bilimsel nitelik, etik araştırma yöntemlerini uygunluk açısından incelenerek değerlendirilir. Uygun bulunan yazılar alanında uzman üç ayrı hakeme gönderilir. Hakemlerin kararları doğrultusunda yazı ya doğrudan yada düzeltilerek yayınlanır veya reddedilir. Hakemlerin gizli tutulan raporları dergi arşivinde on yıl süre ile tutulur. Yazım kuralları ile ilgili ayrıntılar dergi sonunda bulunabilir.STD' de yayımlanan tüm eserlerin yayım hakkı Anadolu Üniversitesi' ne aittir.

Anadolu University Journal of Art and Desing 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 manuscripte 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. Anadolu University holds the copyright of all papers published in the Journal of Art and Desing (JAD).

Yazışma Adresi /Adress:

Anadolu Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Enstitüsü,
Sanat ve Tasarım Dergisi Sekreteryası,
Yunusemre Kampüsü,
26470 Tepebaşı - **ESKİŞEHİR**

e-mail: sanattasarim@anadolu.edu.tr

Web adresi: <http://www.std.anadolu.edu.tr/>

ISSN: 2146-7692

Baskı Tarihi: HAZİRAN 2013

Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesislerinde 500 Adet Basılmıştır.

MERHABA

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü olarak “Sanat ve Tasarım Dergisi” nin dördüncü sayısını sizlerin de katkılarıyla yayımlamış bulunmaktayız.

Güzel Sanatlar Enstitüsü olarak hedefimiz; güzel sanatlar eğitimi veren yüksek öğretim kurumlarının gereksinim duyduğu, kuramsal anlamda oluşan birikimlerin paylaşılacağı, düzeyli ve nitelikli bir sanat ve tasarım dergisini sizlerle buluşturmadır. Dergimizin bu sayısında sanata, tasarıma dair konuları daha da zenginleştirerek, sanata ve kültüre hizmet etme düşüncesiyle elimizden gelen çabayı göstermekteyiz. Bugün içinde yaşadığımız koşullarda Türkiye'nin dünya çapında ön sıralarda yer alması, kültüre sanata ve bilime verdiği değerlerle ilintilidir. Bu düşünce doğrultusunda yaratıcı, nitelikli sanatçı ve tasarımcılar yetiştirmek çağdaş ulusların öncelikli hedefleri arasındadır. Sanatçılar ve sanatla uğraşanlar, küreselleşen dünyada iletişim içinde olarak gündemi ve gelişmeleri takip etmelidir. Bizlere düşen görev bu bağlantıyı sağlamaktır. Sizlerin dergimizde yayınlanmak üzere gönderdiği araştırma ve makaleler sanatın toplumla entegre olmasında önemli bir yer tutmaktadır. Bu nitelikteki dergiler sayesinde sanatçıların, tasarımcıların, akademisyenlerin bilgi ve birikimlerinin okuyucuya sunulması sağlanmaktadır. Her zaman olduğu gibi önümüzdeki sayılarda da sanat ve tasarımla ilgili yapmış olduğunuz araştırma ve yazılarınıza hem basılı ortamda hem de elektronik ortamda ev sahipliği yapmaya devam edeceğiz.

Dergimizin bu sayısında da emeği geçen herkese editörlere ve hakemlere teşekkürlerimi sunarım.

Prof. S. Sibel SEVİM

Baş Editör

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

FOREWORD

We, as Anadolu University Institute of Fine Arts, published the 4th issue of “Art and Design Journal” thanks to your contributions.

As the Institute of Fine Arts, our goal is to offer a qualified art and design journal, which has been required by higher-education institutions offering fine arts education and which allows academics to share theoretical knowledge on fine arts. In this issue, our journal continues to enrich publications on arts and design, and we are doing our best to contribute to arts and culture. Today, Turkey has been placed among the rapidly developing countries in the world probably because the country has permanently been promoting arts, science and culture. In this vein, training creative, qualified, top-level artists and designers is among the primary targets of modern nations. Artists and the ones dealing with art, in a globalizing world, need to be in constant communication with each other to keep up to date. Our role in this process is to facilitate the network among artists. The research and articles you send to be published in our journal play an important role in integrating arts with the society. Thanks to journals of this nature, various artists, designers and academics have the chance to offer their knowledge and research to readers. As always, we are looking forward to your papers on all aspects of arts and design for future issues of the journal published online in Turkish and English.

I would like to thank to the editors and the referees as well as everyone that have contributed to this issue of the journal.

With my best regards

Prof. S. Sibel SEVİM

Editor in Chief

Director of the Fine Arts Institute

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN

Baş Editör / Editör-in-Chief : *Prof. S. Sibel SEVİM*

Baş Editör Yardımcısı / Associate Editor : *Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK*

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: gzsens@anadolu.edu.tr

EDİTÖRLER / EDITORS

Prof. Dr. Meral NALÇAKAN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Hasan ERKEK / Devlet Konservatuvarı

Prof. S. Sibel SEVİM / Anadolu Üniversitesi

Prof. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi

Prof. Hikmet SOFUOĞLU / Anadolu Üniversitesi

Prof. Hayri ESMER / Anadolu Üniversitesi

Prof. Gülbin KOÇAK / Anadolu Üniversitesi

Prof. Bülent ALANER / Anadolu Üniversitesi

Prof. Candan DİZDAR TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi

Prof. Nazan SÖNMEZ / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Hasip PEKTAŞ / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Emel ŞÖLENAY / Anadolu Üniversitesi

Prof. Fatma AKYÜREK / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Sevim SELAMET / Anadolu Üniversitesi

Prof. T. Fikret UÇAR / Anadolu Üniversitesi

Prof. Saime DÖNMEZER / Anadolu Üniversitesi

Prof. Zeliha AKÇAOĞLU TETİK / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Münevver ÇAKI / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Hüseyin ERYILMAZ / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Ozan TUNCA / Anadolu Üniversitesi

Doç. Burak KAPTAN / Anadolu Üniversitesi

Doç. Ayşe Gülriş GERMEN / Anadolu Üniversitesi

Doç. Namık Kemal SARIKAVAK / Hacettepe Üniversitesi

Doç. Soner GENÇ / Anadolu Üniversitesi

Doç. Kemal ULUDAĞ / Anadolu Üniversitesi

Doç. Mustafa AĞATEKİN / Anadolu Üniversitesi

Doç. Rahmi ATALAY / Anadolu Üniversitesi
Doç. Şenol AYDIN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Rıdvan COŞKUN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Oytun EREN / Devlet Konservatuvarı
Doç. Erol İPEKLİ / Devlet Konservatuvarı
Doç. Fethi KABA / Anadolu Üniversitesi
Doç. Gülen EGE / Anadolu Üniversitesi
Doç. Lillian TONELLA TÜZÜN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ezgi Hakan MARTINEZ / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Hüseyin ERYILMAZ / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özlem MUMCU UÇAR / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Ekrem KULA / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Hasan Sami YAYGINGÖL / Devlet Konservatuvarı
Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Kemal TİZGÖL / Akdeniz Üniversitesi
Yrd. Doç. Şenol KUBAT / Bilecik Üniversitesi
Yrd. Doç. Oya UZUNER / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Sadettin AYGÜN / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Cemalettin SEVİM / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Füsun CURAOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Nurbiye UZ / Anadolu Üniversitesi

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ SANAT VE TASARIM DERGİSİ HAKEM LİSTESİ

- Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR / Kültür Üniversitesi*
Prof. Dr. Nilay KAN BÜYÜKİŞLEYEN / Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Ruşen YAMAÇLI / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe Müge BOZDAYI / TOBB ETÜ Üniversitesi
Prof. Dr. Berika İPEKBAYRAK / Mersin Üniversitesi
Prof. Dr. Türev BERKİ / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Şeyda ÇİLDEN / Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Salih OFLUOĞLU / Mimar Sinan Üniversitesi
Prof. Dr. Rifat ŞAHİNER / Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Levend KILIÇ / Anadolu Üniversitesi
Prof. S. Sibel SEVİM / Anadolu Üniversitesi
Prof. Gül ÖZTURANLI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Meltem KAYA ERTL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Bülent ALANER / Anadolu Üniversitesi
Prof. Çetin AYDAR / Ankara Üniversitesi
Prof. Hayri ESMER / Anadolu Üniversitesi
Prof. Cevat DEMİR / Okan Üniversitesi
Prof. Zeynur ERENGÖNÜL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Tayfun ERDOĞMUŞ / Marmara Üniversitesi
Prof. Tansel TÜRKDOĞAN / Gazi Üniversitesi
Prof. Hande KURA / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Halil YOLERİ / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Sevim ÇİZER / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Mehmet ÖZER / Marmara Üniversitesi
Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi
Prof. Gülbin KOÇAK / Anadolu Üniversitesi
Prof. Pelin HALKACI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Emel ŞÖLENAY / Anadolu Üniversitesi
Prof. Hüsamettin KOÇAN / Okan Üniversitesi
Prof. Aydın AYAN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Mümtaz SAĞLAM / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Hasan PEKMEZCİ / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Candan DİZDAR TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Bilgehan UZUNER / Anadolu Üniversitesi
Prof. Mehmet YILMAZ / Gazi Üniversitesi
Prof. Hatice BENGİSU / Balıkesir Üniversitesi
Prof. Pelin HALKAÇI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Sevim SELAMET / Anadolu Üniversitesi
Prof. Pınar GENÇ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Saime DÖNMEZER / Anadolu Üniversitesi
Prof. Uğurcan AKYÜZ / Yakın Doğu Üniversitesi

Doç. Dr. Ozan TUNCA / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Münevver ÇAKI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Orhan AHISKAL / Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Görkem ÇALGAN / Uludağ Üniversitesi
Doç. Dr. Ertuğrul ALGAN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ali OSMAN KURT / Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Lale ALTINKURT / Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan KIRAN / Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Mümtaz DEMİRKALP / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Kemal ULUDAĞ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Gülen EGE SERTER / Anadolu Üniversitesi
Doç. İzzet NAZLIAKA / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Gülay YAŞAYANLAR / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Rıdvan COŞKUN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Şemsettin EDEER / Anadolu Üniversitesi
Doç. Rahmi ATALAY / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ayşe Sibel KEDİK / Hacettepe Üniversitesi
Doç. İsmail YARDIMCI / Uşak Üniversitesi
Doç. Soner GENÇ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Mustafa AĞATEKİN / Anadolu Üniversitesi
Doç. B. Bediz KINIKLI / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Kamerhan TURAN / Başkent Üniversitesi
Doç. Hakan ERTEP / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Canan ATALAY AKTUĞ / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Melihat TÜZÜN / Kocaeli Üniversitesi
Doç. Rıfat ŞAHİNER / Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Kaan CANDURAN / Erciyes Üniversitesi
Doç. Emre FEYZOĞLU / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Rahmi ATALAY / Anadolu Üniversitesi
Doç. Neslihan PALA / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Necla COŞKUN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Meltem SÖYLEMEZ / Adnan Menderes Üniversitesi
Doç. Özgür SOĞANCI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ahmet ALBAYRAK / Erciyes Üniversitesi
Doç. Necla RÜZGAR / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Mehmet Emin GÖKTEPE / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Jülide GÜNDÜZ / İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Kıvılcım YILDIZ ŞENÜRKMEZ / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Ezgi Hakan MARTİNEZ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Güldane ARAZ AY / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Nevzat ATALAY / Kocaeli Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Osman DEMİRBAŞ / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özlem MUMCU UÇAR / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Feyyaz BODUR / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Saadet AYTIS / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Nilay ERTÜRK / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Cemalettin SEVİM / Anadolu Üniversitesi

Yrd. Doç. Oya **UZUNER** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Ekrem **KULA** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Bülent **ÇINAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Ersoy **YILMAZ** / Çankırı Üniversitesi
Yrd. Doç. Sadettin **AYGÜN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Kadir **SEVİM** / Şeyh Edebalı Üniversitesi
Yrd. Doç. Vedat **KAÇAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Alp **ÇAM** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Zühal **ÖZEL SAĞLAMTİMUR** / Ege Üniversitesi
Yrd. Doç. Selçuk **YILMAZ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Mete **AĞYAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Devabil **KARA** / Marmara Üniversitesi
Yrd. Doç. Kemal **TİZGÖL** / Akdeniz Üniversitesi
Yrd. Doç. Şenol **KUBAT** / Şeyh Edebalı Üniversitesi
Yrd. Doç. Hüseyin **ÖZÇELİK** / Hacettepe Üniversitesi
Yrd. Doç. Gülgün **ELİTEZ** / Sakarya Üniversitesi
Yrd. Doç. Zühal **ARDA** / Selçuk Üniversitesi
Yrd. Doç. Emre **ZEYTİNOĞLU** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Ömer Emre **YAVUZ** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Yıldız **GÜNER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Güler **BEK** / Süleyman Demirel Üniversitesi
Yrd. Doç. Ahu **ANTMEN** / Marmara Üniversitesi
Yrd. Doç. Pelin **AVŞAR** / Dumlupınar Üniversitesi
Yrd. Doç. İhsan **ENVEROĞLU** / Selçuk Üniversitesi
Yrd. Doç. Semih **KAPLAN** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Murat **GERMEN** / Sabancı Üniversitesi
Öğr. Gör. Hasan **BAŞKIRKAN** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Leyla **KUBAT** / Şeyh Edebalı Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

Sayfa / Page

" GÜNÜMÜZ SERAMİK ENDÜSTRİSİNDE VE ARTİSTİK SERAMİK YÜZEYLERDE KULLANILAN BASKI TEKNİKLERİNDEN ÖRNEKLER " " EXAMPLES OF PRINT TECHNIQUES USED ON TODAY'S CERAMIC INDUSTRY AND ARTISTIC CERAMIC SURFACES " <i>Prof. / Prof. S. Sibel SEVİM - Arş. Gör. / Res. Assit. Duygu KAHRAMAN</i> <i>Yüksek Lisans Öğr. / Master Degree Stu. Gülçin ÇAVDAR</i>	1-8 / 9-15
" TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE HEYKEL FORMU " <i>Yrd. Doç / Assist. Prof. Nesrin KARACAN</i>	17-31
" PETER OSBORNE'NİN KAVRAMSAL SANAT AÇILIMI DOĞRULTUSUNDA ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA KAVRAMSAL ÇALIŞMALARIN İNCELENMESİ " " THE ANALYSIS OF CONCEPTUAL STUDIES ON CONTEMPORARY CERAMICS ART IN LIGHT OF PETER OSBORNE'S CONCEPTUAL ART INITIATIVE " <i>Prof. / Prof. Emel ŞÖLENAY - Arş. Gör. / R. Assist. Gökçe ÖZER</i>	33-41 / 42-51
" DOĞA VE SANAT EKSENİNDE FARKLI YAKLAŞIMLAR " " DIFFERENT APPROACHES TOWARDS NATURE AND ART " <i>Yrd. Doç. / Assist. Prof. İrfan AYDIN - Arş. Gör. / R. Assist. Yeşim ZÜMRÜT</i>	53-65 / 66-77
" MAĞARA RESMİNDEN SANAT FUARINA: SANAT VE ENDÜSTRİNİN YARATTIĞI KÜLTÜREL NESNELERİN METAYA DÖNÜŞÜMÜ " " FROM CAVES TO FAIRS: COMMODIFICATION OF THE CULTURAL OBJECTS CREATED BY ART AND INDUSTRY " <i>Yrd. Doç. / Assist Prof. Efe TÜRKEL</i>	79-93
" OSMANLI ÇİNİ VE SERAMİKLERİNDE GİYİM KUŞAM KÜLTÜRÜ VE ÖZELLİKLERİ " <i>Prof. Dr. Zehra Çobanlı - Yrd. Doç. / Assist Prof. Ece Kanışkan</i>	95-107
" TAHTA VE BAKIR ÜFLEMELİ ÇALGI ÇALAN MÜZİSYENLERDE NEFES KONTROLÜ " " BREATH CONTROL OF WOODWIND AND BRASS INSTRUMENT PLAYERS " <i>Yrd. Doç. / Assist Prof. Emre HOPA</i>	109-115
" PUANTİYELİ SONSUZLUĞUN OBSESİF SANATÇISI: "YAYOI KUSAMA" " <i>Doç. Dr. / Assoc. Prof. Dr. Hasan KIRAN</i>	117-125
" DİJİTAL ÇAĞDA GELENEKSEL BASKI RESİM VE TEKNİKLER ARASI GEÇİŞ (MELEZLEŞME) " <i>Doç. / Assoc. Prof. Mehmet FIRINCI</i>	127-135

“ GÜNÜMÜZ SERAMİK ENDÜSTRİSİNDE VE ARTİSTİK SERAMİK YÜZEYLERDE KULLANILAN BASKI TEKNİKLERİNDEN ÖRNEKLER ”

Prof. S. Sibel SEVİM * Arş.Gör. Duygu KAHRAMAN ** Yüksek Lisans Öğr. Gülçin ÇAVDAR ***

ÖZET

Endüstriyel Seramik üretiminin en temel amacı insan ihtiyaçlarını karşılayabilmesi üzerine kurulmuş olmasıdır. Üretilen nesnelere hedefi ve kapsamı büyük bir önem taşımaktadır. Üretim en temel basamağını oluşturan tasarım, makineler tarafından kullanıma yönelik, fonksiyonel tasarımların yaratılması ile oluşur. Günümüz endüstri kuruluşları, yakın geçmişe nazaran farklılıklar göstererek, yeniliğe açık, teknolojik bir yöntem olarak bilgisayarları kullanmaktadır. Bilgisayarların ortaya çıkmasıyla hem iş gücü hem de üretim hızı artmış, tasarımla beraber nesneye artı bir değer kazandırmıştır. Görüntü baskı tekniklerine baktığımızda, dijital devrimin toplumun her safhasında yerini aldığı gibi, seramik sanatında da yerini aldığını görmekteyiz. Günümüzde, bilgisayar tasarımı oluştururken kullandığımız bir araçtır. Bilgisayar ve tarayıcılarda hazırlanmış fotoğraf ve tasarımların dijital görüntüsünü seramik yüzeyler üzerine resimsel olarak aktarma, transfer baskı yapımı için özel geliştirilmiş bilgisayar programları ile sağlanmaktadır. Fotokopi makinesi gibi, çoğaltma sistemleri de, ölçüde oynama, tekrar şekillendirme, birleştirme gibi olanaklar sunmaktadır. Tek bir tuşa dokunarak fotokopi makinesiyle yada bir lazer printer ile karanlık oda işlemi gerektirmeden pozitif aktarımlar elde etmek mümkündür. Seramik yüzeyler üzerine görüntü aktarımında bir çok yöntem kullanılmaktadır. Serigrafi yöntemi, Inkjet, fotokopi yoluyla görüntü transferi, mono baskı, lazer transfer gibi teknikler dijital ortamda hazırlanmakta, gerek endüstride gerekse sanatsal çalışmalarda seramik yüzeylerde uygulanmaktadır. Bu makalede dijital baskı yöntemlerinin artistik yüzeylerde kullanımı üzerine değinilecektir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Seramik, Postmodernizm, Kavramsal

*Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir/TÜRKİYE

**Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir/TÜRKİYE

***Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir/TÜRKİYE

GİRİŞ

Herhangi bir resmin, şekil veya bir tasarımın bozulmadan bir yüzey üzerine transfer edilmesine baskı denilmektedir. Seramikte baskı, desenin yüzey üzerine aktarılmasıdır.

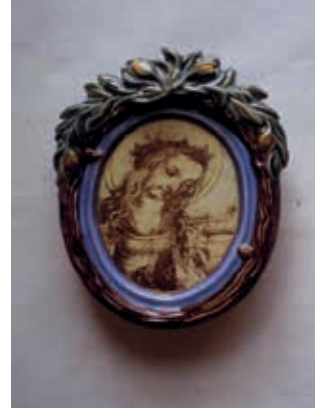
Seramik alanındaki baskı tekniklerine baktığımızda, dijital devrimin toplumun her safhasında yerini aldığı gibi, seramik sanatında da var olduğunu görmekteyiz. Dijital teknolojinin temelini oluşturan bilgisayar, tasarımı oluştururken kullandığımız bir araçtır. Bilgisayar ve tarayıcılarda hazırlanmış fotoğraf, resim ve tasarımların dijital görüntüsünü seramik yüzeyler üzerine resimsel olarak aktarma yolu seramik sanatında önemli bir yere sahiptir.

Bugün, transfer baskı yapımı için özel geliştirilmiş bilgisayar programları bulunmaktadır. Bu programlar çoğaltıp kesme, ölçüde oynama, tekrar şekillendirme, birleştirme gibi olanaklar sunmaktadır. Tek bir tuşa dokunarak fotokopi makinesiyle ya da bir lazer printer ile karanlık oda işlemi gerektirmeden pozitif aktarımlar elde etmek mümkündür. Sublimasyon baskı, Inkjet baskı, Rotocolor baskı, Dekal baskı ve Toner baskı bunlardan bazılarıdır.

Bu baskı yöntemlerini açıklayacak olursak; Sublimasyon baskıda kullanılan boyalar, püskürtmeli bir yazıcı ile özel bir transfer baskı kağıdı üzerine aktarılır. Kağıt üzerindeki boya gaz formuna geçerek baskı işlemi gerçekleştirilir. Süblimasyon ise maddenin ısı uygulandığında katı halden aradaki sıvı hali atlayıp gaz haline geçirilmesidir. Bu teknoloji, kurulum maliyetleri, baskı kalitesi ve ürün çeşitliliği ile günümüzün en çok tercih edilen dijital transfer baskı sistemlerinden biridir. Gerekli ekipman, Bilgisayar, scanner, printer (Sublimation mürekkeplerini kullanabilen) ve ısı transfer presinden ibarettir. Sublimation baskıda kullanılan mürekkebin özelliği 180-220 C derece ısıda gaz haline gelmesidir. Bu yöntemle Seramik ürünler; fayanslar, renk değiştiren kupalar, beyaz ve renkli kupalar gibi seramik ürünlere baskı yapılabilir.

Sublimasyon baskı yapmak için öncelikle sublimasyon mürekkebi ile çalışan bir yazıcı ve bu yazıcıya bağlanabilen ve içerisinde mürekkepleri barındıran bir mürekkep besleme ünitesi gereklidir. Baskısı yapılacak çalışma bu sistem ile özel bir transfer baskı kağıdına aktarılır. Daha sonra bu kağıt baskı yapılacak yüzey üzerine konularak bir transfer baskı presi yardımı ile doğru ısı, basınç ve süre ayarlarında ürün üzerine transfer edilir.

Bir diğer baskı çeşidi ise Dekal Baskı (Çıkartma Tekniği) dir. Dekal kağıt üzerinden transfer demektir ve Serigrafik boyalarla croma serigrafisi çıkartmaları hazırlanır.



Resim1: Wendy Allen - USA, Dekal



Resim2: Sublimasyon Baskı Makinesi



Resim 3: Robert Dawson – Dekoratif Duvar Karoları Üzerine Sublimasyon Baskı, 2005



Resim 4: Laura Zindel Ceramics Booth - Dekal

Bu çıkartmalar pişmiş ürün üzerine uygulanır. Oldukça tercih edilen bir uygulamadır. Bu yöntemle çok renkli baskılar yapılabilir. Uygulanacak desene göre kaç renk baskı yapılacağı belirlendikten sonra her renk için ayrı film hazırlanır ve pozlandırma işlemine geçilir.



Resim 5: Howard Kottler - Ambitious Resident 1969 Dekal

Pozlanma işi bitince her renk için ayrı baskı yapılır. Baskı işlemi bittikten sonra üzerine çıkartma lakı sürülür. Uygulama işleminde desen suya atılır belli bir süre bekletilir. Laklı yüzey ile desen birbirinden ayrılacak duruma geldiğinde seramik yüzeye desen su yardımıyla kaydırılarak aktarılır. Bir düzeltici yardımıyla havası alınıp düzeltilir.

Lazer baskı da desen hazırlandığında bir çıktı makinesi yardımıyla transfer kağıdı üzerine aktarılır. Kağıt üstüne Lak etkisi veren sprey sıkılır. Kağıt üstündeki desen daha sonra seramik yüzeye transfer edilir.



Resim 6: Cherie Westmoreland /Lazer Transfer 2005
Image Transfer on Clay / Screen, Relief, Decal & Monoprint Techniques Paul Andrew Wandless

Baskı teknikleri denildiğinde endüstriyel seramik üretiminde dijital teknoloji hakim olmaya başlasa da, seri üretimde vazgeçilmeyen bazı yöntemler bulunmaktadır. Teknolojik gelişmeler sayesinde bu yöntemlerde yenilikler sağlanmıştır. Rotocolor da bunlardan birisidir. Önceleri ipek eleklerle yapılan tamburlar ve düz baskılar, yerini zamanla rotocolor baskıya bırakmıştır. Bu baskı yönteminde, silikon malzemeden yapılmış olan eleklerin üzerine desen lazer yardımıyla işlenmektedir. Eleğin aplikasyonu elek özelliğine göre değişiklik göstermektedir.



Resim 7: LaserRoll ve Rotocolor
Fotoğraf Gülçin Çavdar
Anka Seramik Üretim Departmanı Mayıs,2011

Silikon yüzeye açılan deliklere uygulama sırasında boya pompalanır. Bu teknikteki boya transferi silikon eleğin üzerine kazınmış olan deliklerin içerisine dolmuştur. Boya bu delikler üzerinden karo yüzeyine transfer olur. Lazerroll elekte yukarıdan eleğe beslenen pasta (boya) yatay bir bıçak vasıtasıyla elekten sıyrılarak eleğin içine yerleştirilmiş rulonun karoya temasıyla baskı yapılmaktadır.



Resim 8: Rotocolor baskı örneği / Fotoğraf ve Tasarım Gülçin Çavdar / Anka Seramik Üretim Departmanı Mayıs, 2011

Seramik endüstrisindeki arayışlar teknolojide hızlı gelişmelere neden olmuştur. Avrupa'da sıklıkla kullanılan bir baskı türü olan inkjet, Rotocolor'dan sonra rekabeti ve uygulama çeşitliğinde farklılık getirmiş, sınırsız renk ve tonlamanın yüzeye aktarılmasıyla da oldukça başarılı olmuştur.

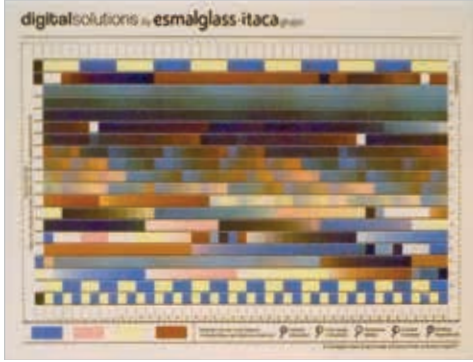


Resim 9: Inkjet Makine / Fotoğraf Gülçin Çavdar / Esmalglass - Itaca Inkjet Makinesi- İspanya Temmuz, 2011

Inkjet baskı da bir dijital baskı yöntemidir. Bilgisayar aracılığıyla alınan verilerden, baskılı materyal üretilebilmesini sağlayan bir baskı teknolojisidir. Desen bilgisayar vasıtasıyla makina-ya iletilir. Baskı yapmaya uygun ana renklerin kullanıldığı mürekkeplerin karo üzerine püskürtülmesiyle desen oluşmaktadır.

Bu teknoloji, rotocolor baskısındaki gibi film, ara makine, şablon veya elek hazırlama gibi ara aşamaları gerektirmez. Dijital baskının en önemli özelliği son anda gerekli revizyonların ve düzeltmelerin en düşük maliyetle ve kurulum gerektirmeden yapılabilmesine izin vermesidir.

İnkjet baskıda elde edilemeyecek desen bulunmamaktadır. Doğada gözle görülebilen tüm ayrıntılar bu baskı tekniğiyle uygulandığı gibi, çözünürlüğü de oldukça yüksektir.



Resim 10: Inkjet Baskı Deneme tablosu
Fotoğraf Gülçin Çavdar
Esmalglass İspanya Temmuz,2011



Resim 11: Inkjet Baskı Örnek
Fotoğraf Gülçin Çavdar
Esmalglass İspanya Temmuz,2011

Seramikte gerek sanatsal alanda gerekse endüstriyel alanda, form üzerinde yenilik yaratma yeniden dekore etme, hızlı ve kaliteli sonuçlar elde etme, biçimlendirme gibi ihtiyaçları günümüzdeki teknolojik gelişmeleri içine alarak devam etmektedir.

Bu bağlamda seramik baskı teknolojisi üzerindeki yenilikler ve çeşitlilik, farklı bir devinim sağlamaktadır. Teknoloji alanındaki ilerlemeler seramik endüstrisinde de, hızla devam etmekte ve bu ilerlemeler endüstriye daha kısa zamanda ürün kapasitesini daha hatasız bir şekilde artırmasına olanak tanımaktadır. Bu durum endüstrinin lehine gelişen bir sonuçtur.

Her daim daha estetik olanı ve beğenileni üretme isteklerinin sonucunda ortaya çıkan farklı dekorlama teknikleri, seramik yüzeyler üzerinde farklı biçimler ve teknikler kazandırılmasına neden olmuş ve günlük hayatımızı da içine alarak daha yaygın bir şekilde kullanılmaya devam etmiş ve edecektir.

SONUÇ

Seramikte gerek sanatsal alanda gerekse endüstriyel alanda, form üzerinde yenilik yaratma yeniden dekore etme, hızlı ve kaliteli sonuçlar elde etme, biçimlendirme gibi ihtiyaçları günümüzdeki teknolojik gelişmeleri içine alarak devam etmektedir.

Bu bağlamda seramik baskı teknolojisi üzerindeki yenilikler ve çeşitlilik, farklı bir devinim sağlamaktadır. Teknoloji alanındaki ilerlemeler seramik endüstrisinde de, hızla devam etmekte ve bu ilerlemeler endüstriye daha kısa zamanda ürün kapasitesini daha hatasız bir şekilde artırmasına olanak tanımaktadır. Bu durum endüstrinin lehine gelişen bir sonuçtur.

Her daim daha estetik olanı ve beğenileni üretme isteklerinin sonucunda ortaya çıkan farklı dekorlama teknikleri, seramik yüzeyler üzerinde farklı biçimler ve teknikler kazandırılmasına neden olmuş ve günlük hayatımızı da içine alarak daha yaygın bir şekilde kullanılmaya devam etmiş ve edecektir.

KAYNAKLAR

QUINN Antony (2007) *Ceramics Design Course Principle Practices Techniques*, Thames and Hudson: Londra.

Image Transfer on Clay / Screen, Relief, Decal & Monoprint Techniques, Paul Andrew

Wandless ,New York: Lark Books, 2006

Ceramics and Print Paul Scott A&C Black, London,1998

Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri, S. Sibel Sevim Yorum Sanat, İstanbul, 2007

http://www.aestheticsabotage.com/images/decorative_ceramic_wall/

http://americanart.si.edu/images/1991/1991.194.4A_1a.jpg

http://art.webesteem.pl/14/rench_en.php

<http://www.hoopoeprints.co.uk/techniques.htm>

<http://ifitshipitshere.blogspot.com/2008/05/laura-zindels-ceramics-will-bug-you-in.html>

<http://www.nuveforum.net/71-grafik-tasarim/5055-ozgun-baski-resim>

<http://www.printandclay.net/printandclay/allen.htm>

<http://www.printandclay.net/printandclay/techniquett.htm>

“ EXAMPLES OF PRINT TECHNIQUES USED ON TODAY’S CERAMIC INDUSTRY AND ARTISTIC CERAMIC SURFACES ”

Prof. S. Sibel SEVİM * Res. Assit. Duygu KAHRAMAN ** Master Degree Stu: Gülçin ÇAVDAR ***

ABSTRACT

The main goal of the production of industrial ceramics is providing for human needs. Today’s industrial organizations are different. They are open to innovation and use technology, such as, computers to create designs. The emergence of computers as a design tool has increased production speed and increased value to the objects produced.

When we look at image printing techniques digital technology has replaced traditional methods. We can see the same thing taking place in ceramic art. Nowadays the computer is a tool we use when creating designs. Specially developed computer programs can be used to apply images to ceramic surfaces by the transfer printing method.

Many methods are used in both industrial and artist fields to transfer images onto ceramic surfaces; silk screen printing method, inkjet printers, and copiers through image transfer, mono-printing, laser transfer techniques. Artists and the ceramic industry are using the same technologies to apply images to ceramics surfaces. The use of digital printing methods on artistic surfaces will be discussed in this article.

Keywords: Ceramic, Print, Inkjet Printing

*Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, Eskisehir/TURKEY

**Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, Eskisehir/TURKEY

***Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, Eskisehir/TURKEY

INTRODUCTION

Print is called as being transferred of any picture, figure or design on a surface without spoiling. The print on ceramic is to transfer the design on surface. When it comes to print techniques on ceramic, we can see the ceramic art like placing of the digital age on every part of society.

Computer that's the basis of digital technology is a tool to make ceramics . It has an importance on ceramic art to transfer the digital image of photograph, picture and design that's prepared on computer and scanner on ceramic surfaces.

Today, there is special programmes that's developed for making transfer printing. These programmes gives us the chance of multiplying and cutting, reshaping and completing. Pushing only one button, It is possible to get positive transfers with a copy machine or laser printer without necessitating dark room process. These are some of them: Sublimation printing, Inkjet printing, Rotocolor , Decal and Toner transfer.

Sublimation is to transfer of any matter from solid position to gas position by passing liquid position when it is heated. Sublimation paints are transferred on a special print paper with a spray writer. This paint on paper turns into gas position

It is the best digital print system of today with its technology, print quality and product varieties. Necessary equipments are computer, scanner, printer and heat transfer printing. The feature of ink that's used in Sublimation is to be able to turn into gas position 180, 220C. by this process It can be printed on ceramic products such as tiles, white and colorful cups.



Figure1: Sublimation Print Machine

A writer working with Sublimation ink and ink unite that can be connected to this writer are necessary to make sublimation print. The work that's to be printed is transferred with this process on a special transfer print paper. Then this paper is put on the surfaces that's printed. And it is transferred on the product with the help of transfer print in terms of true heat, pressure and time.

Another print technique is Decal printing. Decal is to transfer from the surface of the paper. And serigraphy transfer pictures are prepared with serigraphy paints

This transfer pictures are made on cooked products. It is quite hard process. Lots of colorful print can be produces by this way. After determining how many color print is made according to design, different films are prepared for each color and then posturing is made

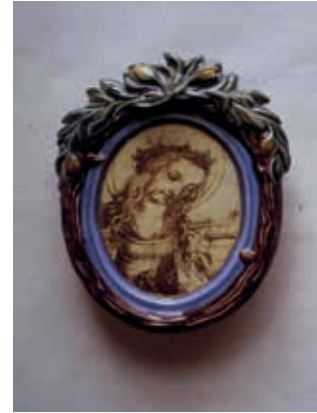


Figure1: Wendy Allen - USA, Dekal



Figure3: Robert Dawson - Decorative Ceramic Wall Tiles with Sublimation Climaxing, print on ceramic tiles 2005



Figure4: Laura Zindel Ceramics Booth - Dekal



Resim 5: Howard Kottler - Ambitious Resident 1969 Decal

After posturing, different prints are made for each color. After the printing, lacquer with paper decal is put on it. Design is put into water in processing and being waited for a particular time. When lacquer surface and design leave from each other, the design is put on the surface with water. Its air is taken and rightened.

Laser printing is transferred on a paper with a copy machine when the design is prepared. Or You can make it with Decal paper same thing. Spray that's lacquer effect in put on the paper.

The point is to create a feature that can dissolve. Then, the design on the paper is transferred on ceramic surface



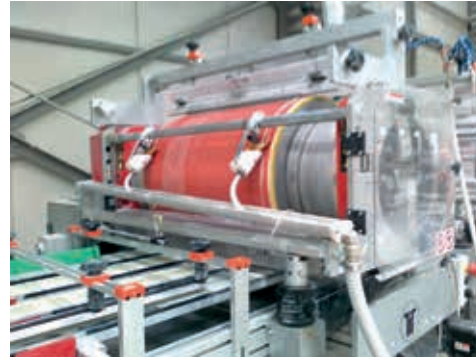
Figure6: Cherie Westmoreland Laser Image Transfer,2005

When it comes to print techniques, There is still some indispensable machines as traditional way in industrial ceramic production. With the help of technological development, there is renewal on these machines. And we can show Rotocolor as one of these renewals.

Rotocolor is a kind of cylinder print. It is processed on sifter that is made of silicone equipments with design laser. Application of sifter can be varied its qualities.

Paint is put into the holes on the surface of silicone in processing. The transfer of paint in this technique is filled into the holes on silicone sifter. Paint is transferred from these holes Tile surface. The paint on LazerRoll sifter is taken with a horizontal knife and print is done by contacting roll placing on the sifter with Tiles.

Searching in ceramic industry provide swift development on technology. Inkjet, a kind of widely used print in Europe, bring differences to competition and process variety. It is so good at transferring limitless color and tone to surface.



*Figure7: LaserRoll and Rotocolor / Photo by Gülçin Çavdar
Laser roll- Anka Seramik Product Development May,2011*



*Figure8: Rotocolor Sample / Photo by Gülçin Çavdar
Laser roll- Anka Seramik Product Development May,2011*

Inkjet print is a kind of digital print. It is a print technology that provides the production of print materials taking from computer inputs. The design is taken to machine with computer. The design is created by being sprayed ink that has main colors suitable for printing on Tile.



Figure9: Inkjet Machine / Photo by Gülçin Çavdar / Esmalglass - Itaca Inkjet Machine Spain July 2011

This technology doesn't necessitate interval stages such as interval machine, preparing design or sifter in Rotocolor. The most important feature of digital print is to give a chance to make necessary revisions and corrections with a minimum fee and without needing any setup processes. There is no design that is unreachable in Inkjet. All the details existing on nature is applied and definition is so high.

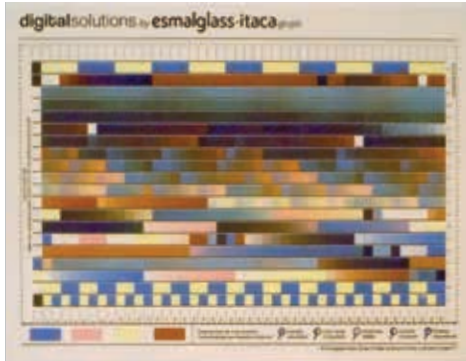


Figure10: Inkjet Printing Test Chart / Photo by Gülçin Çavdar Esmalglass Spain July 2011



Figure11: Inkjet Sample / Photo by Gülçin Çavdar Esmalglass Spain July 2011

Both artistic and industrial area in ceramics provides us to create renewal on form, redecorate, take swift and qualified results and reshape. And these features are going on a level suitable for today's technology.

Renewal and varieties on ceramic print technology provide a different movement. Different decorating techniques appearing with the result of desiring to produce more aesthetic and favorable provide different shapes and techniques on ceramic surfaces. This position will go on being widely used by taking our daily life into consideration.

CONCLUSION

Both artistic and industrial area in ceramics provides us to create renewal on form, redecorate, take swift and qualified results and reshape. And these features are going on a level suitable for today's technology.

Renewal and varieties on ceramic print technology provide a different movement. Different decorating techniques appearing with the result of desiring to produce more aesthetic and favorable provide different shapes and techniques on ceramic surfaces. This position will go on being widely used by taking our daily life into consideration.

REFERENCES

- Paul Andrew **Wandless**, *Image Transfer on Clay*. New York: Lark Books, 2006
- Paul **Scott**, *Ceramics and Print A&C Black*, London, 1998
- S.Sibel **Sevim**, *Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri, Yorum sanat, İstanbul, 2007 / Image Transfer on Clay / Screen, Relief, Decal & Monoprint Techniques Paul Andrew Wandless*
- http://art.webesteem.pl/14/rencn_en.php
- <http://www.printandclay.net/printandclay/allen.htm>
- http://images.gittigidiyor.com/4297/Sublimasyon-Kupa-Presi-skp02__42975930_0.jpg
- http://www.aestheticsabotage.com/images/decorative_ceramic_wall/
- <http://ifitshipitshere.blogspot.com/2008/05/laura-zindels-ceramics-will-bug-you-in.html>
- http://americanart.si.edu/images/1991/1991.194.4A_1a.jpg
- <http://www.hoopoeprints.co.uk/techniques.htm>
- <http://www.nuveforum.net/71-grafik-tasarim/5055-ozgun-baski-resim>
- <http://www.printandclay.net/printandclay/techniquett.htm>
- <http://risdsummerblog.blogspot.com>

“ TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE HEYKEL FORMU ”

Yard. Doç. Nesrin KARACAN *

ÖZET

Heykel, Arkaik dönemde kazandığı klasik yapısını 20.yüzyılın başına kadar değiştirmeden tekrarlamıştır. Heykel sanatında yapısal bir değişim süreci 20. yüzyılın başından itibaren başlamıştır. Heykel sanatındaki yeni yapılanma 1950-60 yıllarından sonra hem resim sanatında, enstalasyon, asamblaj gibi yönelimlerin hem de disiplinlerarası ilgilerin odak noktası olmuştur. Bugün üç boyut kazanmış hazır nesne, buluntu nesne, asamblaj gibi uygulamalar, Minimal Sanat, Arazi Sanatı gibi hareketler, heykel kavramını öne çıkaran pratiklerdir. Bu çalışmada heykelin en temel yapısında bulunan üç boyut, mekân, hacim gibi kavramların hem heykel sanatının kendi yapısındaki yeri hem de günümüzdeki heykelsi yapılara etkileri incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Heykel, mekân, üç boyut, resim, heykelsi nesne.

ABSTRACT

Sculpture has repeated its classical structure gained during Archaic period until beginning of 20th century without changing. A structural changing process within sculpture art has begun since the beginning of the 20th century. The structure in the art of sculpture has become focus point both in trends such as art of painting, installation, assamblage and interdisciplinary interests after 1950s and 1960s. Three dimensional applications such as ready-made, found object, assamblage, and movements such as Minimal Art, Land Art are the practices pushing the sculpture notion up to the front today. Effects of concepts such as three dimension, space, volume, which exist in the most basic sculptural structure, will be examined in both in the place of the form of sculpture art itself, and also their effects to the sculptural structures today.

Keywords: Sculpture, space, three-dimension, painting, sculptural objects

*Mersin Üniversitesi G.S.F. Heykel Bölümü, Çiftlikköy Kampüsü, Mersin/TÜRKİYE

GİRİŞ

Heykel Formu ve Günümüzdeki Heykelsi Nesnelere

Primitif, Arkaik, Klasik, Modernizm gibi büyük üslup ve hareketlerdeki kaide, hacim, anıt, mekân gibi heykelle dair ve geleneksel yapısında mutlak sayılan kavramların karşılıkları olan form anlayışlarıyla, günümüzdeki karşılıkları arasında farklı özellikler görülmektedir. Bu farklılıklar; heykelin inanç sistemli toplumlardaki sembolik varlık nedenlerine bağlı olarak geliştirdiği yapıyla, bu nedenlerin 20. yüzyılda geçerliliklerini yitirmesiyle arkaik ve klasik dönemlerde sahip olduğu kaideli kütleli formunun değişimidir. 20. yüzyılın başından itibaren heykelle bu klasik yapı bozulmuş kaidesiz, geleneksel konumları dışında mekâna doğrudan açılan, hareketten, malzeme anlayışına kadar asli değerlerini değiştiren bir açılım sergilenmiştir. Heykelin en arkaik örneğinde bile görülen hacim ve mekân sanatı olma özellikleri 20. yüzyılın enstalasyon, ready-made, asamblaj gibi disiplinlerarası yapıların sergilendiği uygulamalarında da başlıca göze çarpan özellikler olmuştur. Bu çerçevede heykel sanatının tarihsel süreç içinde hacim, madde ve mekân özelliklerini başta resim olmak üzere diğer sanatlarla olan ilişkileri ışığı altında inceleyip günümüz sanatının heykelsi özellikler sergileyen üretimlerine heykelin yapı olarak etkileri ele alınacaktır. Buradaki amaç sanat tarihinin detaylarına girmek ya da arkeolojik bir köken kazısı yapmak değil, heykelin formlarına ulaşarak hem geçmişinde hem de günümüzdeki diğer sanat alanlarına kendi yapısından gelen etkilerini ve kendi değişim sürecini açığa çıkarmaktır. Modernizme kadar heykelin kaideli kütleli yapısının değiştirmedini söylemek sanat tarih ya da arkeolojinin güncel ilgilerinden uzak olan yanları adına subjectif ya da monist bir bakış açısı gibi görünse de heykelin çağdaş ilgileri adına önem taşımaktadır.

Toplumların sahip olduğu dini inanç sistemleri, siyasi ve sosyal özellikleri, dönemin felsefi yapıları, teknolojik birikimi gibi etkiler, heykelin oluşum şartlarını, belli dönemlerde ne olup olmadığını ve formlar özelliklerini de belirleyen etkenler olmuştur. Heykel, 20. yüzyıla kadar kaide üzerinde, kütleli, genellikle dik yükselen, taş, ahşap gibi maddelerden yontulan ya da döküm yapılan ve yine genellikle figürün hâkimiyetinde sembolik, diriltici bir plastiktir. Heykel, sanat dışı olan pek çok insanda kaide üstündeki kütleli formu ve onun neredeyse resmi karşılığı olan anıt formuyla karşılık bulur. Bunun yanında plastik öneminden çok konularıyla öne çıkan süslemeci, ülkesine göre temsil ettiği şey değişen ama temelinde şaşmayan bir şekilde bu form ve sembolleşen değeri ile akla gelir. Heykel sanatı genel olarak sanat dallarının tümünde olduğu gibi, modernizme kadar din tarihine dayalı bir form anlayışı sergilemiştir, dirilticiliği de buradan kaynaklanır. Heykel dini sembollerin taşıyıcılığı ve kendi var oluşundan çok din düşüncesini hissettirmek ve dini bir şeyi işaret etmek gibi bir görev üstlenmiş, yapım esasları ve geleneği de dini sembollerin yaymacı form anlayışı gibi, kendini tekrarlayan başka bir şey olmuştur. Bu dönemlerde heykelin estetik ve plastik tüm kaygıları dini sembollerin idealize edilmesine hizmet etmiştir. Heykel dini temsillerin taşıyıcısı olmak yanında akıp giden yaşamdan uzak ve geçmişe geleceğe aktaran bir nesne olmuş, yücelik ve ölümsüzlüğün biçildiği aşkın ve ideal olanın karşılığı kavramlarda kendini bulmuştur. Bu nedenle de form anlayışında kaide ve kütle gibi değişmez kalıplar edinip, modernizme kadar da bu kalıpların etrafında beliren bir üretimle kendini tekrarlamıştır.

Laiklik, dünya genelinde yayılan bir kavrayış olup, din ve devlet işleri birbirinden ayrılıp, demokratik bir yaşam düzenine geçildiğinde heykel sanatı da arkaik, primitif ya da klasik dönemlerde üstlendiği dinsel sembolik değerinden sıyrılmıştır. Bu üslup ve dönemlerde dine dayalı işlev heykelin üretim nedeni olmuş ve mimari nasıl din çevresinde biçimleniyorsa heykel de bu döngünün çoğu zaman bir tamamlayıcısı olarak, inanç sisteminin toplayıcısı olan mimariyle koşut bir yaşamaya sahip olmuştur. Din etrafında biçimlenmek, aynı dönemlerde sanat dallarının hepsinin genel yapı ve tarihinde ortak bir yaşayıştır. Heykel, dini ya da toplumsal sembollerin kalıcılığını, somut ve nesnel bir biçimde ortaya koyabilen bir sanat dalı olduğu için tercih edilmiştir. Aynı nedenlerden yani somut fiziki gerçeklik ve kalıcılık özelliklerinden dolayı etkilerinden korkulan, yasaklı bir nesne de olmuştur.

Heykel sanatının 20. yüzyıldan itibaren sivilleşmesi ve serbest bir dille kendi problemleri üzerine eğilip, üretiminde artış görülmesinin nedeni de rastlantı değil, din düşüncesinin yönetim ve sosyal yaşamın düzenleyiciliğinden elini çektiği bir dönem olmasıdır. Heykel formundaki değişiminin ardındaki diğer bir neden de soyut sanatla birlikte doğa ve figürün sanatın başlıca konusu olmaktan çıkmasıyla başlayıp, sanatın tümünde görülen bir yeniden yapılanma sürecine paralel 1960'lı yıllarla birlikte sanatın disiplinlerarası bir özellik göstermesi ve bu etkiden heykelin de beslenmesidir.

Dinin bağlayıcılığı ve toplumsal bir plastik olarak kullanılması gibi nedenlerle 20. yüzyıla kadar heykelin genel formu klasik öğretilerine dayanan bir aynılık sergilemiştir. Dönemden döneme farklılık gösteren biçimsel değişimler, çoğunlukla doğanın optik çözümlemesini esas alan ve estetik odaklı bir noktaya oturtulmuş, kaide üstündeki kütesel yapının yüzeyinde aranmıştır. Bunun dışında mekân, konum, malzeme gibi heykelin asli değerlerinde 20. yüzyılda olduğu gibi yapısal değişimler sergilenmemiştir ve 20. yüzyıla kadar kaide ve kütle ilişkisi heykeli tanımlayan ve neredeyse resmi formu olmuş bir yapıdır. Arkaik ve Klasik üslubun ardından Rodin ve çağdaşlarında modernleşmenin kıpırtıları görülse de form anlayışları kitleleri etkileyen değişimler sergilemediği gibi, antikite hayranlığına bağlı bir romantizmin izlerini taşırlar. Her ne kadar Rodin'le heykelde yapısal bir değişimin göstergesi olarak kaide yüksekliğini kaybetmiş, heykel makul sayılan bir zemine inmiş olsa da bu dönem sanatçıları Kübizm sonrasında olduğu gibi köklü ve yapısal değişimler ortaya koyamamışlardır.

Kübizmle, Picasso'yla demek belki daha doğru olacağı üzere; heykel primitivizmin eklektik ilgileriyle formundan çok dil anlayışı adına değişim sergilemiştir. Yine Picasso'nun gita heykellerinde olduğu gibi hazır ve atık nesne kullanımı heykelin yapım geleneğinde aşama kaydeden keşifler olmak yanında, kübizmin genel olarak yargılandığı gibi doğa ile bağlarını kesemeyen heykellerdir. Malzeme ve tavır farklılık gösterse de bu farklı ele alışla birlikte yine tanımlanıp, açığa çıkarılan bir nesne söz konusudur. Yapısal anlamda resim sanatı adına Kübizm devrim olarak değerlendirilse de, heykel için asıl referans noktası olmaktan uzaktır. Picasso'nun hazır nesne kullanımı ve asamblaj teknikleri malzeme ve teknik bağlamda kendinden önceki heykellerle kıyaslanınca çok önemli deneyimlerdir ve heykelin ele alınışında ciddi fark yaratır. Ancak Kübizm malzeme anlayışına gelen yenilik dışında, heykel için yapısal değişim anlamında

1914’lerde Konstrüktivizm kadar etkili ve köklü bir dönüm noktası değildir. Asamblajların etkileri Konstrüktivistlerden özellikle Tatlin için daha önemlidir. Picasso’nun bu deneyimlerini daha ileri noktalara taşıyan öncü hareket olarak heykelde yapısal değişimin gerçek adresi; konstrüktivizmdir. Heykel, doğasına ve madde esaslarına çok uygun olduğu halde endüstri ile gecenin buluşmasını konstrüktivizmle gerçekleştirmiştir ve geleneğinde yer alan taş, metal ve ahşap gibi malzeme ve teknikleri değiştirmiştir. Tatlin, Gabo, Pevsner gibi sanatçıların öncülüğünü yaptıkları konstrüktivizmle heykel sanatı, özellikle kütsel form anlayışı ve gelenekselleşmiş konu ve konuları dışında, çağdaş yaşam ve endüstriyel ilgilerle çağın dilini kavrayan bir forma kavuşmuştur.

Konstrüktivizm zaten heykelin anıt formuna karşı bayrak açmış, geleneksel her form ve varoluş biçimine karşı bir hareket başlatmış, bunun yanında son derece yatkın olduğu çağın teknik ilgilerini heykelin yapısına sokmuştur. Konstrüktivistlerin yeni teknoloji, malzeme, boşluk, mekân ve hareket kavramları dışında inşa yöntemleriyle bugünkü heykel kavramını halen etkileyen önemli yapısal değerlerdir. Konstrüktivistler heykeli soyut içeriklerle kendi içyapısında değişimi esas alan yeni bir yola sokmuşlardır. Heykel geleneksel formunda benimsediği kaideye dayalı mekân anlayışından sıyrılmış, daha önce figürün doğal hareketinden kaynaklanan boşluk yerine kendi başına biçimlenebilen bir boşluk kavramı fark edilmiş, yine figürün oturmak, yatmak gibi doğal hareketlerinden ibaret olan hareket kavramı yerine makine ve motor gücüne bağlı bir içeriğe kavuşmuştur. Konstrüktivizm akım olarak etkisini belli dönemde tüketmiş gibi görünse de bugünkü üretimlerimize etkisi halen devam eden hatta avangard kuramlarının yeniden ilgilendiği bir kaynak, günümüze kadar heykelin yapım ve dil anlayışını etkileyen bir dönüm noktası olmuştur.

Tatlin’in “karşıt duvar kabartmaları” heykelin geleneksel konum ve mekân anlayışını değiştirdiği gibi, yerleştirme sanatının referansı sayılan bir nokta olmayı Kurt Schwitters’le paylaşmaktadır. Heykel sanatında ortaya çıkan bu yapısal değişimler 1960 sonrasındaki heykel formuna da etki eden yapısal değişimler olup, büyük önem taşırlar. Çünkü heykeli ve heykele benzer asamblaj ve enstalasyon gibi üç boyutlu ilgileri besleyen, aynı zamanda günümüzde mekâna dayalı üretimlerin dayanak noktası da olmuştur. Avrupada plastik sanatlar 2. Dünya savaşıyla



Resim1: Vladimir Tatlin, Karşıt Köşe Kabartması, 1914 State Russian Museum-,St.Petersburg



Resim2: Kurt Schwitters, Merz Anıtı, 1930-37 Hannover

birlikte duraklayıp, sanatın merkezi Amerika'ya kaydığında artık ilkel sanattan güncel taşıyan eklektik ilişkilerden, buluntu ve hazır nesne kullanımına, makine, motor gücüne, heykelin kendini açıp yoğuracağı yeni bir mekân anlayışını fark etmeye kadar yapısal pek çok yenilik kabul görmüştür. Amerika'nın ve Avrupa'nın yeni öncüleri de Avrupa ve Rus kökenli heykel sanatçılarından ve etkilerinden beslenmiştir. Foster (2009: 30-31) bu geri dönüşü şu şekilde ifade eder:

“Bu yinelemelerin çoğu bilinçlidir. 1950 sonları ve 1960 başlarında yeni akademik programlarda eğitim almış (güzel sanatlar yüksek lisans programları bu tarihlerde ortaya çıkmıştır) çoğu sanatçı savaş öncesi avangardlar üzerine yeni, kuramsal bir titizlikle çalışmış; bazıları güzel düşünüyü veya anlaşılması güç modernist öncüllerden farklı eleştirmenler olarak çalışmaya başlamıştır. (Robert Morris, Robert Smitson, Mel Bocher ve Dan Graham'ın ilk yazılarını düşünün). ABD'de tarih bilinci, avangardın sadece en sık saldırdığı sanat müzesi kurumunu değil, modern sanat müzesine olan tepkisiyle de karmaşık bir hale gelmiştir. Eğer 1950'lerin sanatçıları çoğunlukla avangard araçları yeniden kullanmış, 1960'ların sanatçıları ise bunları eleştirel olarak detaylandırmışsa, bunun sebebi tarihsel bilinç baskısının daha azına izin vermesidir.”

Heykel sanatının yapısal ve teknik anlamda değişimine neden olan Rus Konstrüktivistlerin getirdiği yenilikler yanında gündeme gelen soyut sanat, o dönem akademilerin de karşı çıktığı etkili bir tartışma alanı olmak yanında sanat dallarına kendi yapısal özelliklerini sorgulama yolunu da açan yüzyılın en köklü değişimlerinden birini başlatmıştır. Soyut sanatla asırlardır doğa taklidine dayanan bakış açısı ve figürün terki gerçekleşmiştir. Figürü terk eden heykel, malzeme ve mekân bağlamına indirgenen bir o kadar da sınırı genişleyen bir yapı kazanmıştır. Yansıtma, sanatın problemi olmaktan çıktığı anda heykel kendi dilsel öğelerinin ve yapısının keşfine başlamıştır. Sanatta soyutun yolunu açan nedenlerden biri olarak temelde Paul Klee'nin “dünya korkunçlaştıkça, sanat da soyutlaşmış.” (Antmen, 2009: 84) şeklinde ifade ettiği gibi, para ve iktidar hırslarından çıkan dünya savaşlarının insanlığa verdiği zararın korkunç boyutlarını gözleyen sanatçıların sırt çevirdiği maddecilik. Bir diğer neden de dönem sanatçısının içinde yaşadığı gerçek dünyaya ve onun yeni yüzüne bakmaya başlamasıdır. Modernizmin eski ustaları sanatı sanat yapan iddialarına sanatı saflaştırarak ele almışlardır. Bu “saf”lık iddiası Kübizmle sahneye çıkan ve pek çok başka akım ve sanatçının başvuracağı bir kaynak olan eklektik yönelimlerin ve etki, tepki şeklinde ilerleyen sanat hareketlerinin yanında elbette yerinde bir tanımlama sayılamaz. Ama sanatın hayattan ve zanaattan ayrı bir alan olduğunu vurgulamak, sanatı özelleştirmek kaygılarıyla ilintili bir arınma girişimidir. Sanat dallarının kendi tanınır formu ve unsurlarına yoğunluk esasa alınır. Modernizmin saflık iddiasını Danto (2010: 97) şöyle açıklar:

“Sanatın her bir kolu ve diğer sanat dalları gibi resim de kendine özgü olanı, salt kendine ait olanı belirlemek zorundaydı. Elbette resim “kendi yetkinlik alanını daraltacak ama aynı zamanda o alanın kendine ait oluşunu çok daha büyük bir kesinliğe bağlayacak”tı. Dolayısıyla, bir sanat dalının pratiği aynı zamanda o sanatın özeleştiriydi; bu ise her bir sanat dalından “herhangi bir diğer sanattan ödünç aldığı ya da her hangi bir başka sanatın araçlarından olması muhtemel her bir etki”nin elenmesi demektir. Bu yolla her sanat dalı “saf” hale gelecek ve kendi saflığında bağımsızlığının yanı sıra standartlarının da garantisi bulunacaktır. “Saflık” öztanım demektir.”

18. yüzyıldan itibaren kendini gösteren sanat –zanaat ayrımı, güzel sanatlar alanlarının kendi özgün özellikleri üstüne düşünen ve sanatın kendi dilini oluşturma çabalarıyla hayli yol almıştı ve modernizm bir anlamda bu arınma ve sanatların sınırlarını belirleme olarak kabul edilir zaten. Sanatı özerk bir alan yapma çabaları bu modernist bakışın doğal bir yansımasıydı aynı zamanda. Modernizmin tabanındaki endüstri devrimi, bilimsel buluşlar, kent hayatı, demokrasi gibi bir önceki çağın kapandığını ortaya koyan yenilikler sanatın ne olduğu üzerine sanatçılara yeni sorgu alanı açacaktı. Sanatın görevi doğa taklidine dayanırken, fotoğraf makinesinin icadıyla değişen çağın gerekleri görmezlikten gelinemeyecek bir noktaya taşınmıştır. Empresyonizmden itibaren sanat artık başka bir yolla daha çok kendini tanımlamaya ve değişen dünyanın yeni gerçekliklerinin karşılıklarını aramaya koyulur. İşte tam bu noktadan sonra sanat doğadan ve yansıtma geleneğinden kopsa da kendinin ve değişmezlerinin keşfine başlamıştır Gombrich (1986:445) dönem sanatının yönelimi için “...Sanatçılar, “gördüklerini boyamak” gibi basit bir gerekliliğin çelişkili bir şey olduğunu anladıkları için, sanat, yönsemesini yitirmiştir.” demişti. Yönseme değiştiren sanatlardan biri de heykeldir. Dönem sanatçısı asırlardır kendine görev edindiği yansıtmanın artık geçerliliğinin kalmadığını fark ettiğinde, sadece bildiği yönelimleri değil, yöntemlerini de değiştirmek gerekliliği ile yüz yüze kalmıştı. Soyut sanatla birlikte sanatçılar, sanatın o güne kadar kullanmadığı bir biçim dili bulmak yanında, maddenin diline kulak vermek ve sanat dallarının kendi yapılarıyla oynayabilmek özgürlüğünü elde etmişlerdi. Figür ve doğanın sanat içeriklerindeki egemenliği bittiğinde doğal olarak geriye resmin elinde, yüzeyi ve boyası, heykelinse üç boyutu ve maddesi kalmıştır. Bu yeni ve ilk anda dar gibi görünen sınırlarla heykel sanatında daha yapısal değişimler ortaya çıkmıştır. Aynı dönem pek çok yenilik yaşayan sanatta hazır nesneyle başka bir yönelimin yolu açılmış maddenin olduğu gibi sunulmasıyla zanaatkârca oyulan, yontulan ya da boyanan ürün devri de bitmiş ve kendinden sonrayı etkileyen başka keşiflere ulaşılmıştır. Bu kavrayışla Rus sanatçıların ortaya çıkardığı ve sanatın bütününe etki eden bir soyutlama anlayışı sanatı salt kendine özgü değer ve araçlarla üretme ve düşünmenin yolunu açan, sanatla zanaat ayrımının gerçekten son bulduğu nokta olmuştur. Aynı zamanda salt plastik değerler ve sanatın kendi yapısal özellikleri üzerine eğilme dönemi başlamıştır. Yani sanat dallarının kendi özellikleri üzerine eğilmeleri üretimlerinin yeni dayanakları olmuştur ve Danto (2010:97), “Modernizmin tarihi, arınmanın, yani soyun temizlenmesinin; sanatın, özünde bulunmayan her şeyden ayrılmasının tarihidir.” der.

Modernizm bir “safılık”, sanatı sanat yapan özelliklerin tanımlanışı ve arayışırken, Postmodernizmin başlangıç noktası olarak kabul edilen Marcel Duchamp, sanatın yön ve kavram değişimine neden olan ve sanatın artık bir daha asla eskisi gibi olamayacağı gerçeğini ortaya koymuştur. Duchamp’tan sonra saf sanat söylemleri gibi modernist form da geride kalan kavramlar olmuştur. Duchamp geçmiş zamanların sanat, estetik ve form anlayışının bittiğinin ilanı olan, çeşme, bardak asacağı gibi hazır nesnelere üretmeye başlamıştır. Bu son derece sıradan nesnelere sanat, sanatçı, izleyici ve bütün bu anlam çiftlerinin birbiriyle o güne kadar süren tüm ilişkilerinin içini boşaltmıştır. Duchamp’ın yarattığı şok yanında resim ve heykel gibi plastik sanatların başlıca aktörlerinin rollerini elinden alan bir etki, geçmişe dair sanatın her ilişkisinin anlamını yitirdiği bir travma gibi sanata etki etmiştir. Sanat alanında bir travma değilse de derinden gelen bir farkındalık, fotoğraf makinesinin icadıyla geleneksel sanat ve sanatçı kavramlarının işlev ve

anlamalarını yitirip, sanatçıların kendilerine yeni işlev ve bağlam bulma çabaları yaşanmıştı ve Duchamp bu farkındalığın başka bir karşılığını ortaya koymuştur. 1970'lerde Beuys modernizmin arınmacı ve formalist anlayışı karşısında travmatik sayılacak bir sanat olayını başlatmış ve "herkes sanatçı olabilir" iddiasını ortaya atmıştır. Tüm bu değişim süreci heykel sanatını da etkilemiştir. Heykel antik dönemlerde kazandığı ve kübizme kadar yinelediği, Konstrüktivizmle yeniden yapılandığı esaslı yapısal değişimlerini yakın geçmişimizde olduğu gibi, güncel sanattaki üç boyut hâkimiyetine kadar taşıyacak yeni bir serüvene girmiştir.

Bu iki sarsıcı etkiden biri Arkaik dönem ya da Rönesans'tan kalma usullerle heykel ya da resim yapma devrinin bittiğini söylerken, diğeri herkes heykel yapabilir, her şey heykel olabilir diyordu. "Sanat Öldü", "Yaşasın Sanat", "Sanatın Sonu" gibi söylemlerle sanatı öldürüp, diriltten, belirleyenlerinin Duchamp, Beuys, Buren, Malevich, Mondrian, ... gibi seçilmiş aktörleriyle uzayıp giden, sanatta tarihsel kırılma noktaları oluşturan bir üretim süreci ve gerçekliği söz konusudur. Duchamp ve Beuys'tan sonra sanatta alan sınırlarının ortadan kalktığı disiplinlerarası ya da disiplinlerin birlikteliğini yansıtan bir anlayış ve üretim ortamı doğurmuştur ve heykel bu ortamdan kendisi etkilendiği gibi yapısı gereği çok sesli ve çok disiplinli üretimlerin, sanattaki sınır aşımının da en önemli aktörü olmuştur. Çünkü 1950 ve 60'lı yıllardan itibaren kendini gösteren mekân ve nesne ilgisinin, heykelsi özellikler gösteren üretimlerin öne çıktığı bir dönemdir ve hacim, mekânsal olma gibi özellikler de heykelin tarihi boyunca yok olmayan sadece biçim değiştiren özgül değerleridir. Konstrüktivizmle birlikte kütesini dağıtan ve doğrudan mekâna açılan heykel hacim, malzeme ve mekânla olan ilişkilerini yeniden yapılandırmıştır. Heykelin kendi içindeki bu değişim süveni resim sanatını da etkilemiştir. Resim ve heykel genel tarihleri boyunca birbirini etkilemiş, değişim süreçlerinde biri diğerine ışık tutmuş ya da gölgelemiştir. Geleneksel ya da çağdaş tüm üretim biçimlerinde şaşmayan bir ilişkidir. Heykel yapısına ilişkin değişimlere 20. yüzyıla kadar pek açık olmamış ve resim kadar her değişime ayak uydurmamış, kendi içine dönük, katı hareketsiz bir kütleyle, ağır başlı ya da umursamaz bir yapıya sahip olmuşsa da, bu etkilenme halinin etkileyen tarafı olmuştur her zaman. Heykel kendi içine kapalı yapısına yani kütesine rağmen bu etkiyi nasıl yapmıştır sorusunu şöyle yanıtlamak mümkündür:

"...(Celline çizim yapmanın, heykelin sınırlarını göstermekten müteşekkil, resmin de renkli çizimden ibaret olduğunu, dolayısıyla ilerlemenin temel aktörünün heykel olduğunu savunuyordu).6 Yine de resmin başarmak zorunda olduğu şeye heykel hali hazırda sahiptir: Gerçek ışık ve gölgelerin yanı sıra gerçek ya da fiziksel uzamda var olan nesnelere." Danto (2010: 74).

Görüldüğü üzere Resim Empresyonizme kadar yanılısama yöntemiyle tüm tarihsel süreci boyunca temsili bir mekân duygusu, derinlik ve hacim elde etmenin arayışı içinde olmuştur. Danto'nun (2010) işaret ettiği gibi, heykel de bu özelliklere "zaten" sahip olduğu için yapısını değiştirecek deneylere çalışmamıştır. Ama Duchamp ve Beuys örneklerinden ve sanatta sınırların ortadan kalkmasından sonra resmin heykele öykünen yönelimi daha açık bir boyuta taşınmış, sadece geçmişinde kalan bir öykünmeden ibaret olmamıştır. 1900'lerin başında kolaj gibi yöntemlerle boyut kazanan ve heykelin alanına nüfuz eden resim 50'li yıllar sonrasında bu kez heykelin malzemelerine el atmış ve rölyef gibi dışa taşan, yükselen formlara dönüşmüş, üç

boyut aramalarında boyanın, yüzeyin ezikliğini aşarken heykelin kaidesinden inişini, mekân ve malzeme anlayışlarını değiştirmesini takip etmiştir. Resim de heykel de geleneksel formlarından, olmazsa olmazlarından vazgeçtikleri anda özgürleşmiş yapılarını bozmuş ve heykel de geleneğinden gelen form anlayışını değiştirip, kendine özgü olan özelliklerinin yeni açılımlarını yaratmaya başlamıştır. Heykel hacmini ve hacimden dolayı mekâna ilişkin varlığını hep korumuştur. Ama kaideden inişle birlikte mekânla ilişkisi dolaysızlaşmış, malzeme anlayışı kübizme başlayıp konstrüktivizmle genişlemiş geleneksel kütesini, genellikle kaide ile sınırlanan mekân anlayışını terk etmiştir. 1900'lerin başından itibaren kendini gösteren her harekette olmasa da çoğunda görülen değişimi yapısına sindirmiştir ve heykel artık kaide üzerindeki kütle ve her problemini de bu kütle üzerinde çözen bir sanat nesnesi değildir.

Sanat dallarında 1960 sonrası geleneksel formlarına göre tamamen başkalaşan yapılar sergilenmiştir. Hatta 1960 sonrasındaki sanat üretimleri için resim, heykel, ya da nesne mi? gibi tartışmalar ve D. Judd'un "specific objects" gibi yeni kavramları öne gelirken, heykelle dayanan veya ortaya çıkan bu yeni eğilimlerle heykel arasındaki sınırı belirlemeye çalışılan çabalar söz konusu olmuştur. Arazi sanatı, Minimalizm gibi yeni eğilimler ve yerleştirme yöntemleri, yerleştirilen nesne ve ya malzemelerin heykelle bağı ya da heykelden uzak oluşumlar olarak ne oldukları tartışılmıştır. 1950-60 sonrasındaki bu oluşumlar pek çok disiplinin kendisine has kabul edilen özelliklerini bir araya toplayan ya da belirgin birkaç yönünü öne çıkarabilen özellikler taşımaktadırlar. Bu nesnelerin kimi zaman tartışma, kimi zaman heyecanla karşılaşma nedeni, çoğunlukla malzemeye ve somut nesneye ağırlık veren bir kavrayış, asamblaj, yerleştirme ve ya bunun gibi yapılanmaların birden çok sanat alanının özelliklerinin bir araya gelerek öne getirdiği yeni form anlayışları olmuştur. Ancak nesneye olan ilgi ve bu nesnenin boşlukta kapladığı alan heykelsi özellikler ortaya koymaktadır.

Açık alanda ve galeri ya da değil, farklı iç mekânlarda, mekânın o güne kadar kabul gören noktaları dışındaki yeni bölgelerinde yer alan heykel, mekân kavramını da genişletmiştir. Şehir, hatta ıssız arazilere taşınan doğal malzeme, endüstri ürünü, hazır nesne, hayvan, meyveden, sebzeye kadar sanatın daha önce yalnızca çizgi, boya ya da yontuyla ele aldığı nesnelerin kendisi, gerçek mekânlara taşınmıştır ve heykel öteden beri gerçek mekânlarda gerçek malzemelerle ve tüm somutluğuyla yer almıştır. Kolaj, asamblaj, yerleştirme ve benzeri yöntemlerin bazen birkaç özelliğinin bir araya geldiği, kimi zaman aralarındaki etkinin açık edildiği, kimi zaman da her birine karşı çıkan farklılık iddialarıyla ortaya konan yapılanmalar söz konusudur. Asamblaj, kesyap, yerleştirme gibi yönelimlerle elde edilmiş heykelsi yapılar genellikle üç boyutlu, mekânın her hangi bir yerine yerleşmiş, yer kaplayan uzanan ya da yükselen yapılanmalar mekân, malzeme, sanatçı ve sürecin toplamını yansıtan pratiklerdir. Akla gelecek her malzemeyle yapılan bu nesne ya da düzenlemelerin heykelle dair pek çok özellik sergilediği de açıktır ve malzeme anlayışı, hacim ve nesnellikle ifade yoluna gitmeleri onları heykelle paydaş kılar. Giderek hacim ve boyut kazanan bu oluşumların başında enstalasyon gelir ve heykelin öteden beri sahip olduğu temel nitelikleri aramakta ve yansıtmaktadır. Aynı değişim sürecinde heykel de eski kavram ve biçimciliğinden, kaideli kütesel yapısından oldukça uzaklaşmış bir objeye dönüşmüştür zaten. Geleneksel formunda bulundurduğu her öğesini yine geleneğin bir kabuk

gibi koruduğu formunun içinde saklarken modernizmle birlikte heykelin bu kabuğu çatlamıştır. Heykel daha önce geleneksel formunda da barındırdığı her formal öğesini kaideden inip, mekâna açıldığında çözmeye, giderek genişleyen bir sınıra itmeye, boyut, mekân ve malzeme anlayışlarında Antikiteden beri ihmal ettiği yapısal özelliklerini yeniden ele almaya başlamıştır. Minimalizm bu açılımın en uç sınırlarından biridir. Kraus (Foster 2009: 79) minimal sanat için “...“heykelin genişlemiş alanının” kıyasında bulunuyoruz.” derken, kimi eleştirmen ve sanatçılar Minimalistlerin ürettiklerinin heykel olmadıklarını söyleseler de minimal sanat heykelin antik formunda bile olan üç boyut, hacim ve madde somutluğunu en ileri taşınmış örneklerinden biridir. Arkaik dönem ve Rönesans heykelin en çok üretildiği dönemlerken, Rönesans’tan sonra geçmişi tekrarlayan klasisist bir tavır sergileyip tarihi adına çok büyük değişim sergilemeyip, gündemden uzaklaşmışken, günümüzdeki üretimler içinde Antikitede ya da Rönesans’taki popülerliğine tekrar kavuşmuştur ve heykel yeni form ve mekân sınırlarıyla yeniden özgün, üretken bir döneme girmiştir.

Resim sanatının “öz tanımını” Greenberg (Danto 2010: 95) ortaya koymuştur ve “yassı”lıkla belirlemiştir. Heykelin “saf”, “öztanım”ı ve diğer alanlardan ayırıcı özelliği ise üç boyutudur. Üç boyut heykelin mimari ve seramikle paylaştığı ortak paydadır ama bu iki alanın işlevselliğinin öne çıkmasından dolayı, üç boyutun plastik olarak daha çok heykelle dair bir özellik gibi algılanması söz konusudur. Heykeldeki hacim kavramı çoğunlukla mimari ile uzlaştırılacak bir özellik de göstermez. Mimarideki hacim kavramı öncelikle işleve hizmet eder ve barınmayı işaret eder. Hem mimaride hem de heykelde hacim ve boyut birbirine koşut ve fiziksel olarak kavranabilen bir gerçeklik ifade eder. Seramik ve mimari çoğunlukla günlük hayattaki işlevleriyle algılanırken, heykel bu iki alanın yanında saf sanatı daha çok işaret eden bir alan olarak varlık bulur. Heykel sanatında işlev sadece heykelin ne amaçla yapıldığı, oluşturacağı etki ve düşünce çevresinde beliren bir kavrama dönüşür. Günümüz seramiğinin endüstri ürünleri dışındaki üretimleri de zaten malzemesi değişmiş heykel gibidir ve heykelden beslenip, heykel çizgisıyla kabul görürler. Seramik ve mimari mi yoksa heykel mi daha plastik tartışması ya da araştırmasından çok hangisinin tarih içinde saf sanat kabul edilen çizgiye dair bir yaşantı sürdürdüğünün önemli olduğu noktasından bakarsak, burada heykel paye vermemiz gerekir. Bunun yanında heykelde de işlevci bir yan yok değildir. Heykelin işlevci yanı da anıttır ve heykelin ticari ve hegemonist olan bu formu her dönem üretilmiş, üstelik heykel daha çok anıt formlarıyla yaygın ve bilinen bir sanat dalı olmuştur. Diğer bir taraftan heykelde anıtle bile olsa işlev düşüncesi seramik ya da mimari kadar kullanmaya yönelik olmadığı gibi heykelin bu işlevinde ve en realist örneklerinde bile sürreal bir taraf öne çıkar ve işlev gölgede kalır. Primitif dönemde büyü objesi, Antik dönemde hatta Rönesans’ta dine hizmet eden aşkın bir nesne olduğu zaman bile bu işlevleri yine sürreal bir içerik taşımıştır.

Heykelin kendine has bir diğer tanımlı özelliği maddelerinden gelen, somut yanıdır. Resim boyayı yüzeyinde ezerek, yayıp biçimlerken yanılısamayı somutlaştırmaya çalışmıştır, heykel tam tersi bir varlık biçimiyle her zaman yanılısamadan uzak, somut ve fiziksel varlığını hem dokunma yoluyla hem de gözle kavranabilen girintili ve ya yüksek formlarla kendini göstermiştir. Geleneksel heykelin diğer sanatlardan ayırt edici ve hiçbir alanla paylaşmadığı bir diğer özelliği

ise resmin çerçevesi ile özdeş olan, kaidesidir. Çerçeve resmi ne kadar sınırlamışsa, kaide de heykeli o kadar sınırlamış ve bu iki alan da bu iki özellikleriyle uzun süre kısıtlanmıştır. Resim çerçeveden çıktığında “ resim öldü”, “ resmin sonu” gibi noktalara taşınırken heykel kaidesinden indiğinde kendi özelliklerinden dolayı ne sonu gelmiş, ne de ölmüştür. Tam tersine kaideden indiğinde Rönesans sonrasındaki ölgün form ve mekân anlayışını yeni noktalara taşımış ve çoğalan malzeme dağarcığı da sınırlarının daha bir genişlemesine yardım etmiştir. Resmin sonunun geldiği ve ya heykelle karıştığı nokta da bu noktadır zaten. Resim sanatı üzerine daha çok yazılıp, üretilir de, sanatçıları saymaya gerek olmaksızın, eleştirmen ve tarihçiler çerçeve kavramını, düğüm ya da çözümlene noktası gibi ele alınırken de, çerçeveye koşut bir eleman olan kaideye Gombrich dışında pek dikkat çeken olmamıştır. Oysa çağdaş heykelin Konstrüktivizm, Minimalizm ve Arazi sanatı gibi kilit üretimleri, form ve mekân anlayışı açısından çoğunlukla kaideszliğe bağlı bir heykel kavramının açılımlarıdır.

Heykel sanatı en arkaik örneklerinde bile kendini tanımlayan boyut, kaide gibi özellikler ve kütesel bir varlık olma ayrıcalıklarına sahip olmuştur. Primitif dönem heykeli büyük boyut ve teknolojiye sahip olmasa da geleneksel formunda tanımlanan bu özelliklerinin erken hallerini bulmuştur. Dönem insanı ve inanç sistemi korktuğu, ihtiyaç duyduğu ve yarar beklediği duygularını heykelle somutlaştırmaya başlamıştır. Bilgi ve birikimi az olan bu dönem insanının adını koyamadığı güç ve düşünceleri somutlaştırmak ihtiyacının biricik göstergesi heykel olmuştur. Çünkü somut bir nesnedir ve insanın gerçeklemeye çalıştığı içeriklerin fiziksel bir karşılığına heykel formu cevap vermiştir.

Antik dönemde özellikle Mısır ve Yunan gibi kültürlerde heykel sanatı çağına özgü inanç sisteminin başlıca sembolü olduğu gibi, kendini tanımlayan tüm içeriklerine yine sahip olmak yanında öğretiyi aktarılan bir gelenek de oluşturmuştur. 20. yüzyıla kadar heykel daha çok gelenek ve teknoloji geliştirmiştir. Gelenek, heykelin esaslarının daha sıkı bir şekilde yerleşmesine, hatta kimi durumda değişim göstermeyen bir katılığa neden olmuş, gelişim seyri heykelin daha çok kendine dönük round yapısını ve bu formun istemi olan teknolojisini sağlamlaştırma yolunda ilerlemiştir. Heykel için Rönesans bunun tam karşılığı olan bir dönemdir çünkü Primitif dönemde beliren, Arkaik dönemde neredeyse temellenen yapısını bu üslupta sağlam esaslara bağlamıştır. Rönesans heykeli, dönem üslubunun gerçeklik ve yansıtma kaygılarının neredeyse bire bir karşılığı olmuştur. Rönesans heykeli, figürün ten dokusundan, kas, damar yapısına kadar kopya edilmiş insan yansımalarına dönüşmüş, sadece taş ya da metalin soğukluğuna çare bulunamamış dediterecek kadar madde yapısı başkalaştırılacak kadar teknoloji üretilmiştir aynı zamanda. Rönesans, resim sanatında ise yansıtma ve benzetme yöntemlerinde heykelin somutluğuna sahip, heykel kadar gerçek bir boyut arayan bir alan olma çabasının en ileri aşamasıdır. Resmin illüstrasyonla elde etmeye çalıştığı üç boyut, somut ve elle tutulur bir gerçeklik duygusu, resmin düz yüzeyinde sadece maddeyle yaratılan bir etkiye dayalı derinlik hissinin, yüzeyden içe ya da dışa doğru yöneltilerek oluşturduğu bir yanılısamadır. Resim sanatının heykelle öykünen ve ya heykelden beslenen formals sürecine ilişkin Danto'nun (2010:95) aşğıdaki saptamasından hareketle ilerleyip heykelin süreç içindeki formals seyrini de açığa çıkarmış oluruz:

“Malum, resmin özünü yassılık ile özdeşleştirir Greenberg: “Resimsel sanatın modernizm altında kendi kendini eleştirdiği ve tanımladığı süreçler bakımından diğer her şeyden daha temel nitelik olma özelliğini...koruyabilmiş olan özellik, yüzeyin o kaçınılmaz yassılığının vurgulanışydı.” Yassılığa vurgu, temsili değil: ama kendisi de başka bir sanattan almış olduğu için saf halde tasavvur edilen resmi kirlettiği varsayılan yanılısamayı dışlıyordu. Vassarici proje, gerçekte bir gasp projesiydi: Resim gelişmeci ve ilerlemeci bir tarihe ancak heykelin öncelikli haklarına el koymak suretiyle kavuşmuştu.”

Resim sanatında modernist değişim sürecinin kilometre taşı kabul edilen Cezanne ile resmin geometrik esaslara taşınması ise Danto'nun (2010: 95) öne sürdüğü “resmin gelişmeci ve ilerlemeci” mantığının bir ileri aşamasıdır diyebiliriz. Braque ve Picasso'nun Analitik Kübizm döneminde renkten arınan, nesnenin birkaç planının eş zamanlılıkla yüzeye yayıldığı ve keskin konturlarla rölyef etkisi kazanan resimlerinde de bu “ilerlemeci” ve heykel gibi olmak isteminin yeni bir boyutu gözlemlenebilir.

Sentetik Kübizm döneminde resim yüzeyine eklenen nesnelere yapılan kolajlar yine rölyef gibi yassı yüzeyden yukarı doğru kabaran, maddeleri değişmiş rölyefsi yapılarıyla tam da bu iddianın karşılıklarını oluşturmuşlardır. Kübizimde ilkel toplu lukların sanatları sanatçıların çıkış yollarından birini oluştururken, kendini bağlayan klasik ezberlerinden heykel de kurtulmaya başlamıştır ve malzeme dağarcığına mermer, ahşap, metal dışında maddeler katmaya başlamıştır. Aynı dönem resminde eş zamanlılığa duyulan ilginin yarattığı yan yana yer verilen planlarla da heykelin açılımı gibi bir etki ortaya çıkarken yine heykele dair özelliklerden sinen izler görülür. Geometrik esas, zaten heykelin kütleli yapısına has bir özellik olup Kübizmin bütün alanlardaki üretimlerinde derin etkidir.

Danto'nun (2010;95) saptaması doğru bir saptamadır çünkü resim asırlar boyu heykelin kendi yapısında olan üç boyutu kavramaya ve yansıtmaya çalışmıştır. Çerçevesinin dışına çıkamayan resim (Konstrüktivizme kadar heykel de kaidelerinden inmemişse de), yüzeyin derinliğine gelişen bir boyut üzerinde durup, asırlar boyu “yassı” yüzeyin içinde gelişen bir yapıya sahip olmuş ve heykelsi bir boyut aramıştır. Resmin diğer sanatlardan ayrılan temel yanı bu özelliğidir ve Greenberg'e göre bu “saf” halinde heykele özgü üç boyut istemini tüm tarihine yaymıştır. Resim 20. yüzyılda heykelin malzemeleriyle yüzeyin üstünde kabaran boyayla, kesilip yapılandırılan nesnelere, zamanla çerçeve dışına çıkan uygulamalarla tam da bu iddianın kanıtlarını üretir olduğu gibi heykelin de değişen yapısıyla beliren yeni sınırlarında eriyen ve ya heykelleşen ama heykel de olamayan bir çizgiye dayamıştır sınırlarını. Aslında Minimalizm, Arazi Sanatı, asamblaj, yerleştirme, hazır nesnenin girdiği birçok uygulama, Pop Art, Arte Powera gibi birçok hareket heykele özgü özelliklerden yararlanan ya da kendi ifade ihtiyaçlarından dolayı madde, boyut, mekân gibi öğelerle hesaplaşırken heykele dair özelliklerde cevap bulan veya heykelsi değerlerden beslenen oluşumlardır.

Özellikle 1950-60 yılları sonrası geleneksel heykel tanımlarının dışında ama heykele dair özellikleri fazlasıyla taşıyan pratiklerin dönemidir. Hazır ve buluntu nesne, asamblaj kavramlarının ciddi katkıları olan oluşumlardır. Günümüz sanatı, alanların kesin çizgilerinin kaybolduğu, nesne ve malzeme isteminin çokça öne geldiği, aynı biçimde üç boyutun egemen olduğu bir

üretim alanı olmuştur. Mekân ve nesne ilişkisi günümüzün en öne çıkan kaygısı haline gelirken mekânda yapılan yerleştirme ya da kurgulanan nesnelere, bir sahnenin canlandırılması (Segal, Keinholz) veya nesneye dikkat çeken popüler ve realist vurgu (Oldenburg) madde, nesne ağırlığının ve yine nesneyle açığa çıkan mekânın hâkimiyetini ortaya koyar. Aynı anda mekân içine dağılan nesnelere kapladıkları yer ve bu yeri nasıl kapladığı gibi pratikler heykelle dair kaygı ve değerleri yeniden öne getirmektedir. Çünkü öteden beri heykel bir mekân sanatıdır ve boşluğun en eski sahiplerinden biridir.

Resmin kendi düz yüzeyi gibi yine düz bir yüzey olan duvardaki döngüsüne karşılık heykel hem yassı yüzeylerde hem de açık ya da kapalı alanlarda ortada, meydana ya da cüssesine göre belirlenen herhangi bir boşlukta, tüm fiziksel kavranabilirliğiyle round yapıyla yer almıştır. Ama heykel kaidesiz varlık biçimini ve düz yüzeye olan ihtiyacını klasik formunda başvurduğu rölyefle sağlamıştır ve rölyef günümüz sanatının duvarda dışa çıkan, yükselen nesne ve malzemelerle ele aldığı uygulamalarla, asamblajın doğrudan bağ kurulacak yapısal dayanağıdır.

Heykel malzemelerinin yer kaplamaya yönelik kütle içindeki kurgu ya da inşası diğer sanatlardan farklılığının sebebi olmak yanında bazı içeriklerle uzlaşmazlık noktası da olmuştur. Katı malzemeleri ve fiziğine ters gelen anlatı ve hikâyenin öne çıktığı Romantizm, Sürrealizm gibi akımlarda hatta 20. Yüzyılın başında görülen pek çok akım ve eğilimde bile edebiyat ve resim gibi alanlarda etkin bir üretim görülürken, heykel sanatında baskın karşılıkları görülmemiştir. Heykel sanatı böyle dönemlerde hep klasik ve aşkın yapısına sığınmış ve geleneksel yapısını yinelenmiş aynı zamanda da anıt formunun egemen olduğu bir varlık biçiminde kendini göstermiştir. Heykel döneme hâkim olan ama kendi maddesinin yapısına uymadığı akım ve hareketlerle klasik yapısından beslenmiş, malzemenin biçimlenebilirliğinin sınırıyla var olmuştur. Klasik yapısında sınırlayıcı görünen madde dayanıklı olmak ve üç boyut gibi yönlerine 1950-60 sonrasında uyanan ilgi ve farkında olma hali heykelin ve heykelle özgü değerlerle üretilen her eğilimin biçim dilindeki farklılığının ve üretim çeşitliliğinin nedenini de oluşturmuştur.

Heykel için “zor sanat”, “saf sanat” gibi tanımlamaların nedeni somutluğundan ileri geldiği gibi ressamların heykel yapımları gibi ilgililerin nedeni de üç boyut, maddenin biçimlenebilirliği ve sağladığı somutlaştırma ihtiyacıdır. Meslek şovenizminin tamamen dışında bir tavırla heykelin üç boyut ve maddeye dayanan yapısının 1960 sonrasında başlayıp günümüze kadar gelen asamblaj, yerleştirme, Arazi Sanatı, Minimalizm, Pop Sanat gibi akım ya da hareketlere kadar pek çok üretimi etkilediği söylenebilir. 1960 sonrası elbette pek çok sanat dalının kendine özgü



Resim3: George Segal, Sokak Geçışı 1992 - Manhattan



Resim4: Claes Oldenburg, 1984 - Almanya

kabul edilen özelliklerinin bir başka alanın içerikleriyle karıştığı bir dönemdir. Var olan tüm oluşumların heykelden ödünç alınmış madde tutkusu ya da ilgisine dayattığını, başkalıklarını heykelin üç boyut ve plastiğiyle beslediğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Figürün ortadan kalkmasıyla heykelin sadece malzeme ve mekânla ilişki düzlemine indiği konstrüktivizm ve minimalizm gibi örnekleriyle bilinen formlarıyla çevresiyle ilişkisinin boyutları da değişmiştir. Heykel artık kaide üzerindeki dik kütle olmaktan çok uzak bir kavram ve forma dönüşmüştür. Heykelin dönüştüğü formlar kimi zaman sadece malzeme ve mekân ilişkisine indirgenen bir form anlayışı, kimi zaman anıt ve round heykelde görülen yapısal özelliklerin bir arada yansması ya da kimi özelliklerin indirgendiği yeni yorumlardır. Kimi zaman monokrom resimle, rölyef arasındaki duvar işleri, kimi zaman asamblaj, kolaj arasındaki yapılarıdır (Schwittres) ya da günlük hayattaki her hangi bir insanın bir anını canlandıran, o anı sahneleyen, bir resmi üç boyuta döken George Segal, Duane Hanson gibi örneklerdir. Kimi zaman heykelin özünden gelen bir tavrın çağdaş yansımaları olan madde ve formalist yapısının geçmişten gelen uzak çağrışımları yani gelenekten beslenen çağdaş yorumlardır. Kimi zaman da popüler olanın hemen göz önünde olanı kolaycı ve cazip bir şekilde kavrayarak indirgemeye yüceltme, basitle anlamlı olanın arasındaki çizgiyi aynı anda sunabilme becerisiyle kendini gösteren pop nesnelere. Yani heykel kendi temel niteliklerini yeniden ve başka biçimlerde kurgulayan bir açılım kazanmış ve bu açılımı Minimalizm, Arazi Sanatı, Pop Art ve Kavramsal Sanatın başka ilgileriyle de örneklemiştir. Tüm bu örnekler birbirinden ayrı yönelimler olsa da yolları heykelin en temel yapısal özelliklerinde yani hacimle ve boşlukta, kendi başına yer alan somut bir nesne olmak noktasında çakışır. Heykelden beslenen hazır, buluntu nesne, asamblaj ve enstalasyon gibi üç boyutlu ilgilerin ortak noktaları heykelsi değerlerin, ayrıcalık ve özelliklerinin iyi birer farkında olma hali ve aynı zamanda heykelin geçmişinde kendini tekrarlamaktan göremediği; mekan kavramının açılımı, çağa göre yenilenen malzeme anlayışı gibi unuttuğu noktaların ele alınışı ve heykelin ayrıcalıklı yanlarına bizi yeniden ikna etmeleridir.

Üretmek ya da bir sanat nesnesini sınıflandırmak gibi amaçların hangisiyle bakarsak bakalım, bir sanat dalının tanımından ve diğer sanatlara göre kendisini ayrıcalıklı kılan özelliklerinden hareket etmek gerekliliğiyle de bugünkü sanatın fazlasıyla heykelsi özellikler sergilediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Heykelin somut, fiziki yapısı ve malzemeye dayanan hacmi ve tüm bu özelliklerinden dolayı da mekân sanatı olma özelliği resimden, seramiğe, bugün modle edilmiş denecek kadar form arayan mimariye kadar tüm alanlarda ve ready-made, asamblaj, düzenleme gibi disiplinlerarası yönelimlerin hepsinde de görülen heykele ait etkilerdir. Heykel bugün yapısını ve biçimini değiştirse, artık kaide üzerindeki bir kütlede ibaret olmasa da tüm bugün diğer alanların irdelediği mekân, hacim ve madde tutkusu gibi değerleri öteden beri yapısında taşımak ayrıcalığına sahip olmuştur. Bu değerler öteden beri heykelin asli değerleridir çağ ya da dönem ilgileriyle kimi zaman kimi özellikleri öne çıksa ya da özellikleri gölgede kalsa da hep yapısına ait heykele dair özellikler olmuştur.

Heykel geleneksel yapısında olduğu gibi dik, kütlese yapısı yerine Carl Andre gibi örneklerde yatay ve zeminde, D. Judd gibi örneklerde duvarda, A. Calder'in heykellerinde olduğu gibi havada yer alsada yine hacim, mekân ve malzeme anlayışından dolayı diğer sanatların yanında,

kategorisini ve özelliklerini yine de belli etmiştir. Heykel kendine ait özelliklerini tarihsel sürecinde değişen form anlayışlarıyla ortaya koyarken, diğer sanatların tersine; kendine ait özelliklere ilişkin bir bellekle ve o belleğin zaman içinde önem taşıyıp öne çıkan ya da geride kalan ama hep kendi sınırları içinde yeniden yapılandırmıştır. Diğer sanatlarda ise örneğin hacim kazanan resmin yapısında, işlevini terk edip, malzeme değilse de, endüstri ürünü olmaktan çıkıp, dizge değiştirerek sanat olarak üretilen seramiğin değişen yapılarında bu sanatların geleneksel tanımlarından uzaklaştıkça heykelle yaklaşan tarafları açığa çıkıp, heykelsi olmaya başlayan sanat nesnelere dönüştükleri gözlenmektedir. Akio Takamori ve Marilyn Levine'in aşağıda örnekleri görülen seramik çalışmalarında olduğu gibi. Arazi sanatı, asamlaj, kesyap ve yerleştirme gibi günümüz sanat üretimleri de doğrudan heykel kategorisine girmemek yanında heykelsi özellikler ortaya koyan yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim5: Donald Judd, 1969, Hirshorn Müzesi - Washington



Resim6: Carl Andre - 1970



Resim7: Marilyn Levine, R.D. Gloves-1987



Resim8: Akio Takamori
Child in Ocher Pants
2007



Resim9: A. Calder
Nineteen White Discs - 1961

KAYNAKLAR

Aşıcıoğlu A.Elif (2006). "Küreselleşen Kentlerin Kamusal Olamayan Kentsel Alanları", *Sanat ve...*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 8. Ulusal Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı, HÜ GSF Yayınları, Ankara, Sayfa: 201-215.

ANTMEN Ahu (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık 399 Sanat Kitapları: 01. 2. Baskı, İstanbul.

DANTO C. Arthur (2010). *Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi* (Çev. Zeynep Demirsü), Ayrıntı:552 Sanat ve Kuram Dizisi: 26: İstanbul.

FOSTER Hal (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard* (Çev: Esin Hoşsucu), Ayrıntı: 533 Sanat ve Kuram Dizisi: 24 Mart Matbaacılık Sanatları: İstanbul.

GOMBRICH E.H. (1986). *Sanatın Öyküsü Başlangıçtan Günümüze Sanat Tarihi; Resim, Heykel, Mimarlık* (Çev. Bedrettin Cömert), Remzi Kitabevi Yayınları: İstanbul.

LYNTON Norbert (1991). *Modern Sanatın Öyküsü* (Çev. Prof. Cevat Çapan, Prof Sadi Öziş), Remzi Kitabevi Yayınları: İstanbul.

“ PETER OSBORNE’NİN KAVRAMSAL SANAT AÇILIMI DOĞRULTUSUNDA ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA KAVRAMSAL ÇALIŞMALARIN İNCELENMESİ ”

Prof. Emel ŞÖLENAY *

Arş. Gör. Gökçe ÖZER **

ÖZET

Sanat olgusu ortaya çıktığı dönemden günümüze değin yapılan pek çok sanat eseriyle farklı nitelik ve yorumlar kazanarak gelişmiştir. Bu gelişmeler ve dönüşümler sonucunda 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren içerisinde bulunduğumuz dönem postmodern olarak adlandırılmakta ve sanatın sonu şeklinde değerlendirilmektedir.

Sanatta yaşanan bu büyük dönüşümler pek çok disiplini olduğu gibi seramik sanatını da etkilemiştir. Seramik sanatı 19.yüzyıl ve sonrası sanayi devriminden sonra gelişen teknoloji ve farklılaşan kültürel yapılarla, 20.yüzyılda sanatsal bir disiplin olarak kabul görmüştür. Bu süreçte çağdaş seramik sanatçıların yorumlarıyla, kavrama yönelik eserler ortaya konmuştur.

Kavramsal Sanat ise temelinde düşüncenin yapıta üstünlüğü fikrini barındıran Postmodern dönem içerisinde büyük bir kırılma yaratmış olan bir eğilimdir. Kavramsal sanat, seramik sanatının evrensel nitelik kazanmasına, geleneksel ve modernist üslüba karşı duran kavramsal seramik eserler üretilmesine olanak sağlaması bakımından seramik sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Postmodernizmin eklektik yapısıyla birleşen kavramsal seramik eserler çağın gerçekliklerinin kavranmasını kolaylaştırırken, geçmişle bağ kurarak belgesel bir nitelik taşımaktadır.

Bu çalışmada, çağdaş seramik sanatında, sanat anlayışında bir dönüm noktası olan kavramsal sanatın önemi ve seramik sanatına katkıları felsefe profesörü ve yazar Peter Osborne'nin kavramsal sanat açılımı doğrultusunda incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Seramik, Postmodernizm, Kavramsal

*Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir/TÜRKİYE

**Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir/TÜRKİYE

GİRİŞ

Sanat olgusu ortaya çıktığı dönemden günümüze değin yapılan pek çok sanat eseriyle farklı nitelik ve yorumlar kazanarak gelişmiştir. 1900'lerde çağdaş sanat anlayışı ile ortaya çıkan kavram ve düşünceler ürünlerini 1960'lı yıllarda vermeye başlamıştır. Sanatta "postmodern eğilim" olarak adlandırılan 1960 ve sonrası sanat eğilimleri, II.Dünya savaşı sonrasında yaşanan endüstriyel etkileşimlerle, sanat tarihi açısından büyük kırılmaların yaşandığı bir dönem olmuştur.

"Postmodern süreçte sanatın çok yönlü, çok dilli yapısı; deneyimi öne alan ve seri üretim nesnelere üzerinden Post-Duchampyen bir 'yapmama kültürü'nü benimseyen uygulamaların, dahası nesneyle sonuçlanmak zorunda olmayan, dilsel, performatif ve kavramsal önermelerin, teknolojik yeniliklerle uzam ve zaman algısında köklü değişimler sunan sofistike düzeneklerin tümünü birden içeren parçalı, karmaşık ve eklemlili bir yapılaşmayı görünüyor kılıyor." (Şahiner, 2008:35)

Makineleşme sayesinde, seri üretimin artması, teknolojik gelişmelerle kitle iletişiminin kolaylaşması, toplum düzeninde de bir değişime yol açarken, bir ifade aracı olan sanatta dönemin aynası olmuştur. II.Dünya Savaşı sonrası Emperyalizmin başarısı ve ekonominin güçlenmesi ile sanat günlük hayatın bir parçası haline gelmiştir. Bu dönemde, Kapitalizmin içinden doğan, postmodern sanat akımları kısa bir süre sonra hem sistemin hem de klasikleşen sanat anlayışının en sert eleştirmenleri olmuşlardır.

"Postmodern, modernin içerisinde sunulamayana, sunumlamanın kendisinde ileri götüren olacaktır; güzel biçimlerin tesellesini ve elde edilemez olanın kolektif nostaljisini paylaşmayı mümkün kılan bir zevk uzlaşımını inkar edecektir; bunlardan hoşlanmak için değil, sunulamayana güçle bir anlamını veren yeni sunumlamaları araştıracaktır." (Lyotard, 1997: 25)

Postmodern sanat eğilimlerden biri olan ve yeni sunumlamaları ile karşımıza çıkan Kavramsal Sanat "yaratıda düşünceyi ön plana getiren tavrı" ile sanat dünyasını sarsmıştır.

1. KAVRAMSAL SANAT

Kavramsal sanat, iki dünya savaşı arasında Avrupada ortaya çıkmış (DADA, Sürrealizm, Futurizm Konstruktivizm vb.) olan bazı temel eğilimlerin 1960'lı yıllarda sosyal ve sanatsal alanlarda yeniden keşfedilmesidir. Eğilimin kaynağı Amerika olup daha sonraları başta Fransa, Almanya olmak üzere dünyanın pek çok ülkesine yayılmıştır.

Kavramsal sanat düşüncesi; görsel ya da daha kapsamlı mekansal deneyim ve eğlence nesnesi olarak doğrudan sanat tanımını zorlayarak, 'sanat'ın teorik gücünün evrensel tespiti için geriye dönük (retrospektif) araştırmayı çoğaltmaktadır. Bu nedenle kültürel deneyimlerin farklı formlarını bir araya getiren kavramsal anlayış, sanatla olan ilişkisinin önemli etkileri ile bir dönüm noktasını temsil etmektedir.

Kavramsal sanatın temelinde düşüncenin yapıta üstünlüğü fikri vardır. Başka bir deyişle kavram biçim üzerinde öncelik hakkına sahiptir. Aslında bu Marcel Duchamp'ın hazır nesnesi (ready made) ile eserin biçiminden ziyade ne söylediğine önem vererek yer değiştirmesi önceden

var olan bir görüştür. Ancak Kavramsal Sanat görüntüden daha çok kavrama verilen önem ile sanatı anlam ve amaç açısından daha çok sorgulamıştır.

Tüketim toplumuna karşıt bir tavır olarak kavramsalcular, sanat yapıtının alınıp satılmasına, yapıtlarının ticaret metası haline dönüşürülmesine karşı olmuşlardır.

“Yapıtlarıyla kavramlar ve analizler öneren bu sanatçılar, seyirciyi bunları anlamaya, çözmeye, kendi düşüncesıyla tamamlamaya çağtırlar (Germaner, 1997: 48) ”.



Resim1: Çeşme
Marcel Duchamp, 1917

2. ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATI'NIN GELİŞİMİ

Seramik sanatının tarihsel gelişimine baktığımızda kavramsal seramik eser örnekleri daha geç tarihlerde görülmektedir. Çağdaş Seramik Sanatının Kavramsal Sanat ile olan ilişkisini doğru analiz edebilmek için 1950'li yıllardan itibaren Seramik Sanatı'nın gelişiminden bahsetmek gerekmektedir.

Milattan önceki yıllardan günümüze, hayatımızda var olan seramiğin sanatsal bir disiplin olarak kabulü 20.yüzyıla rast gelmektedir. İşlevselliği nedeniyle her dönemde var olan seramik objeler, endüstri devriminin yaşanması sonucunda malzeme çeşitliliği ve fabrikaların kurulmasıyla geri plana atılmıştır. Bu gerileme dönemi önce Arts And Crafts Hareketi ardından da Bauhaus okuluyla son bulmuştur. “Bauhaus Tasarım Okulu'nun içindeki seramik atölyesi, kendine has bir biçimde gelişerek diğer malzeme atölyeleri içinde en sanatsal işler üreten departman olmuştur (İnal,2006:107).” Ancak seramik sanatında özgün arayışlar uzun süre Japonya'da kalan Bernard Leach'in kurmuş olduğu okulla başlamıştır. Leach bu okulda Japonya'da öğrenmiş olduğu kaliteli seramik üretme tekniklerini öğretmiştir. Bu okulun öğrencileri olan Hans Coper, Lucie Rie ve Ruth Duckworth soyut ve dışavurumcu çalışmalarıyla 'seramik sanatı'nın temellerini atmışlardır.



Resim2: Bernard LEACH



Resim3: Ruth DUCKWORTH



Resim4: Hans COPER

Peter Volkous 1950'li yıllarda çağdaş seramik sanatında büyük rol oynayan bir diğer isimdir. Volkous yapmış olduğu büyük heykellerle seramiğin teknik anlamda sınırlarını zorlamış ve gelenekselliği sorgulayarak seramik sanatını farklı boyutlara taşımıştır.



Resim5: Peter VOULKOS
Amerika



Resim6: Lucie RIE

Daha sonraları Miro, Picasso, Leger gibi modern resim sanatının ressamı tarafından da kullanılan seramik, artık herkes tarafından kabul gören bir ifade aracı olmuştur.



Resim7: Seramik Tabak, Miro, 1956



Resim8: Seramik Fincan ve Tabak, Kandinsky, 1923



Resim9: Picasso

1969 yılı sonrasında Funk Sanatı ile güncel ve sanatsal bir dil yakalayan seramik sanatı, post-modern sürece dâhil olmuştur. “Tarih sahnesinde en eski dönemlerden beri rol oynayan seramik sanatının modern sanattan post moderne geçerken eklektik bir yapıya sahip olmasından dolayı, malzeme kullanımı, biçim, renk ve değer olarak oldukça yoğun ve özgün bir üslup kazanmıştır” (Saydan, 2009:34).

Postmodern seramiklerde biçim, renk anlayışı klasik ve modern dönemden oldukça farklıdır.

“Klasik dönemlerden beri süregelen uyum kavramı ve modernist arılaşma, postmodernizm ile yerini uyumsuz uyum ya da ters uyuma bırakmıştır. Bazı sanatçıların yapıtlarında, hiç bir şeyin çıkarılamayacağı ya da eklenemeyeceği yetkin bütün yerine “zor bütün” ya da “parçalanmış bütün” olarak adlandırdıkları özelliklerle karşılaşırız. Yine postmodernistlerin yapıtlarında görülen giriftlik, kargaşa ve zenginlik gibi özelliklerin temelinde de yeni bir toplumsal gerçeklik yatmaktadır” (Saydan, 2009 s:36).

Farklılık gösteren bir diğer öge ise renktir ve, geniş bir skalada sanatçı tarafından bütün coşku ve şiddeti ile çoğu zaman bir simge olarak kullanılmıştır.

Postmodern sürecin içerisinde önemli eğilimlerden biri olan kavramsal sanat, seramik sanatını etkilemesi açısından yukarıda bahsettiğimiz renk ve biçim anlayışının farklılık göstermesine sebep olmuştur. 1960'lı yıllardan itibaren Seramik sanatçılarının seramiğe kattıkları kavramsal yorumlarla birlikte seramik sanat anlayışı geleneksel ya da işlevsel çömlek anlayışından farklı bir boyut kazanmış, sanat tarihsel süreç içerisinde kuralsal ve standart yorumları terk ederek günümüz sanat anlayışında özgün yorumlarla yerini almıştır.



Resim10: Betty WOODMAN

3. ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA KAVRAMSAL ESERLER

Bu çalışmada çağdaş seramik sanatında kavramsal sanatın etkileri araştırılırken Peter Osborne'nin kavramsal sanat sınıflandırması üzerinden bir değerlendirme yapılacaktır. Osborne Marcel Duchamp'ın hazır nesne (Çeşme, 1917) çalışması ile sanatta büyük bir devrim yaşandığını düşünmektedir. Bu devrim sanat eserinin biçimsel özelliklerinin yerine içeriğinin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Diğer bir deyişle bu değişim eserde görünümünden daha çok kavramın önemini arttırmaktadır. Sanatta yaşanan bu önem değişikliği ise kavramsal sanatın başlangıcı olmaktadır.



Resim11: Philip MABERRY

Felsefe profesörü ve yazar Peter Osborne Kavramsal sanat eserlerini altı başlık altında toplamıştır. Yapılan inceleme de bu başlıklar çağdaş seramik sanatı sürecinde verilmiş kavramsal seramik eserlerle örneklendirilecek ve eser çözümlmelerine yer verilecektir

1) Bilgi verme, Performans, Dokümantasyon

Performans sınıflandırmasında seramik sanatındaki eserlere baktığımızda kilin fiziksel özelliklerinin (plastik olma, dayanıklılık vs.) ön planda olduğu görülmektedir.

Nina Hole ve Tom Barnett'ın çalışmalarında; eser önce yaş çamurla inşa edilir, daha sonra kurutularak refrakter kumaştan yapılmış bir battaniye ile kaplanır ve seyirciler önünde gece boyunca pişirilir. Pişirim performansı sonrasında eserler pişirildikleri yerde sabit kalarak sergilenmektedir.



Resim12



Resim13



Resim14



Resim15



Resim16

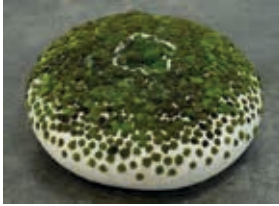
Resim12-13-14-15-16: Nina Hole'in "fire sculpture" olarak adlandırdığı çalışmalarından 2007 yılında Meksika'da Xalapa şehrinde yapıldığı yapıtı.

Akademisyen ve seramik sanatçısı Louis Katz ise performans çalışmalarında izleyiciyi de içerisine alan interaktif bir yapı görmektedir. “Teaser” isimli çalışmasında sanatçı çay kâselerinden kulaklıklar yapmış ve daha önceden hazırlamış olduğu performans videosunu yansıtarak bu kulaklıklar sayesinde izleyicinin videodaki sesleri duymasını sağlamıştır. Bu performansta büyük tuğla bir enstrüman gibi, çay kaseleri ise kulaklık olarak kullanılarak genel işlevlerinden uzaklaştırılmıştır.

Bir diğer çalışma ise Jim Melchert, Amsterdam’da 1972 yılında yapmış olduğu “Changes: A Performance With Drying Slip” adlı performansdır. Katılımcılar kafalarını sıvı çamuru içerisine batırıp, kuruyana kadar beklemişlerdir. Melchert’e göre bu performans beden bir kaba dönüşmesini anlatmaktadır.

2) Süreç, Sistem, Seri

Sanatçı Mineo Mizuno’nun “COEXISTENCE” (dirlik) adlı yapıtında seramiğin durağan bir obje olmaktan çıkarak, yaşayan ve bir ‘süreç’ barındıran bir objeye dönüştüğünü görmekteyiz. Sanatçı yorumlamış olduğu çakıl taşı formlarının üzerinde yer alan deliklere yosun tohumu dikmiştir. Sergileme mekânına yerleştirilen sulama ve nem sistemi ile yetişen yosunlar sonucunda seramik formun yüzeyi organik bir sır ile kaplanmıştır. Yaşanan bu değişim sergi alanında gerçekleşirken izleyici de yapıt da aynı sürece dahil olmaktadır.



Resim19-20-21: “COEXISTENCE”, Mineo Mizuno

3) Kelime ve İşaret

Bu alanda seramik eserlerde semiyotik ya da dilbilimsel temelli kavramsal içerik tarafından, görsel formun içsel öneminin yadsındığı görülmektedir. Karen Ryan’ın çalışmalarına baktığımızda, sanatçının kullanım amaçlı olan seramik formların üzerine kelimelerle yapmış olduğu yüklemeler, objenin bir tabak olduğunu unutturarak, izleyiciyi üzerinde yer alan kelimenin anlamını ve tasarımını düşünmeye yönlendirmektedir.



Resim17: Teaser, Louis Katz



Resim18: Changes: A Performance With Drying Slip, Jim Melchert



Resim22



Resim23

Resim22-23: Karen Ryan’a ait seramik çalışmalar

2009 yılında İngiltere Bienalinde Neil Brownsword, Alexandra Engelfriet, Torbjørn Kvasbø, ve Pekka Paikkari yapmış oldukları “Marl Hole” adlı projede ise sanatçılar kilin geleneksel şekillendirilme yöntemlerini reddetmişler ve çok ilkel yöntemleri kullanarak yeni bir yaklaşım ortaya koymuşlardır. Dört farklı sanatçının kendine seçtiği alanlarda yapmış oldukları peyzaj çalışmasında Pekka Paikkari, “clay words” olarak adlandırdığı düzenlemesinde seramik sürecine ait kelimeleri “Bagwall, Bisque Fire, Body, Bone Dry” yarım bir şekilde sıvı çamurla yüzeye yazarak seramiğin alışılmış fiziksel yapısını sorgulamıştır.

4) Temellük, Müdahale, Gündelik

Sanatçı Ai Weiwei’ nin çalışmalarında gördüğümüz gibi Kavramsal Sanat’ın bu alt başlığında, kültürel formların başkalaştırılması yerine, onlara yapılan müdahalelerle günlük yaşamın içerisindeki yapıları sanat eserine dönüştürülmüştür.

Ai Weiwei’nin “Field” adlı çalışmasında geleneksel çin porseleni ve motifleri kullanılmıştır. Diğer çalışması olan “Sunflower Seeds” ise Çin’de gerçek boyutlarında ve elde şekillendirilmiş 100 milyon ay çekirdeği parçasından oluşmaktadır. Sanatçı her iki çalışmasında da izleyiciyi ‘Made in China’ fenomeni ile yüz yüze bırakarak günümüzün ekonomik ve kültürel değişimlerini izleyiciye sorgulatmaktadır.

5) Politika ve İdeoloji

Bu alt başlık altındaki çalışmaları, özellikle alternatif veya ast ideolojik konum bilincini arttırmak için açıkça politik-ideolojik çatışmalar odaklı işler olarak açıklayabiliriz. Richard Notkin çalışmalarında sisteme ve bireyin bu dünya düzeni içerisindeki yerine yapılan eleştirileri görmekteyiz. “All Nations Have Their Moment of Foolishness” adlı çalışmasında, her seramik karo üzerinde bombalanmış yaşam alanlarının, dikenli tel ve bombaların, “Guernica” tablosunda yer alan çığlık atan atın rölyefleri yer almaktadır. Rölyefli küçük seramik karolar bütününde Amerika Birleşik Devletleri’nin 41. başkanı George W. Bush portresini oluşturmaktadır. Sanatçı seramik yüzeyde ölüm ve yıkım kavramlarını ikonik anlatımla izleyiciye anlatmaktadır.



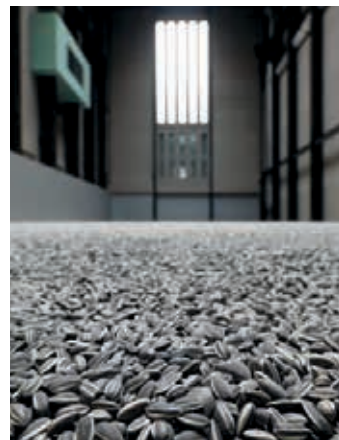
Resim24



Resim24-25: Clay Words ,Pekka pekkari



Resim26: Field, Ai Weiwei



Resim27: Sunflower Seeds, AiWeiwei



Resim28: All Nations Have Their Moment of Foolishness
Richard Notkin, 2006



Resim29: Detail

6) Kurumsal Eleştiri

Kurumsal eleştiri alt başlığındaki örnekler baktığımızda ise kapitalist ve sanat kurumlarındaki oyunlara ve güç ilişkilerine dikkat çeken çalışmaların yapıldığı görülmektedir.

Xue Lei'nin "5" adlı çalışmasında emperyalist bir ülkenin içecek firmasının, teneke formları seramik malzeme ile şekillendirilmiş ve üzerine sömürülen başka bir ülkenin geleneksel motifleri çizilmiştir. Kullanılan bu zıtlıkla sanatçı tarafından kurumun eleştirisi izleyiciye aktarılmaktadır.

Jessica Jackson Hutchins' in çalışmalarına baktığımızda ise seramik sanatındaki geleneksel estetik anlayışının sert bir eleştirisinin yapıldığını görmekteyiz. Sanatçının yapmış olduğu seramik formlar genel estetik anlayışından uzak simetrik olmayan ve düzgün sırlanmayan formlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapmış olduğu formların galerilerde yani eleştirdiği kurumlarda sergilenmesi ise işlerindeki ironiyi açıkça ortaya koymaktadır.



Resim30: "5", Xue Lei, 2007



Resim31-32: Loveseat and Bowls, Jessica Jackson Hutchins, 156.2 x 105 x 133.4 cm, 2008



SONUÇ

Postmodernizm ile sanatın kuralsal yapısından kurtulması, sanatçılar için özgür alanlar açmıştır. Günümüzde çağdaş seramik sanatçıları eserlerini geleneksel ve tarihi unsurları özgün yorumlarıyla harmanlayarak, standart ve gelenekçi veya estetik kaygılar gütmekten sunmaktadır. Bu çalışmalarda seramiğin farklı malzemelerle bütünleşerek (mix-media), sanat izleyicisine sunulması seramik sanatını heykelsi bir boyuta taşımıştır. Böylelikle seramik sanatı etkisi altında kaldığı geleneksel stillerden kurtulmuştur. Postmodern seramik sanatçıları bütün bu yeniliklerle güncel ve sanatsal bir dil yakalamış ve seramik sanatını evrensel boyuta taşımışlardır. Kavramsal Sanat'ın sunmuş olduğu gerek düşünsel gerekse biçimsel önerilerle, gündelik yaşantımızda kullandığımız nesnelere fetişleştirip sembolik bir dil haline getiren seramik sanatçıları, eserleriyle yeni bir boyut açarak seramik sanatında kavramsal sanatın önünü açmışlardır.

KAYNAKLAR

- AKDENİZ**, Halil (1995). *Plastik sanatlarda günümüz sanat eğilimlerinin düşünsel dayanakları ve bunun çağdaş Türk sanatına yansımaları üzerine bir değerlendirme*, Anadolu Sanat, Nisan, Sayı: 3, Sayfa: 9-34.
- ANTMEN**, Ahu (2010). *20 yüzyıl Batı sanatında Akımlar*, 3.basım, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- BAUDELAIRE**, Charles (2007). *Modern hayatın ressamı, İletişim yayınları*, İstanbul
- BELL**, Julian (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*, Çev: U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna, 1. Basım, Doğu Grubu İletişim Yayıncılık Tic. A.Ş., İstanbul.
- DANTO**, Arthur C. (2010). *Sanatın sonundan sonra : çağdaş sanat ve tarihin sınır çizgisi*, Çev: Zeynep Demirsü, Ayrıntı yayınları, İstanbul.
- GERMANER**, Semra (1997). *1960 sonrasında sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- GİDERER**, Hakkı Engin (1995). *Kavramsal Sanat*, Anadolu Sanat, Sayı:3, Sayfa 51-64, Eskişehir.
- HANÇERLİOĞLU**, Orhan (2000), *Felsefe Sözlüğü*, 12. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HARRISON**, Charles & **WOOD**, Paul (2003). *Art in Theory*, Blackwell Publishing, USA.
- İNAL**, İnsel (2006). *20. Yüzyılda Yeni İfade Arayışları ve Seramik Sanatı*, Seramik Türkiye Dergisi. Ocak -Şubat. sayı 13, sayfa 106 - 113.
- LITTLE**, Stephen (2008). *İzmler Sanatı Anlamak*, Çev: Derya Nüket Özer, Yem Yayınları, İstanbul.
- LYNTON**, Norbert (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev: Cevat Çapan, Sadi Özış, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- LYOTARD**, Jean François (1997). *Postmodern durum*, Çev: Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara.
- OSBORNE**, Peter (2002). *Conceptual Art*, Phaidon Press Limited, London.
- SAYDAN**, Yeliz (2009). *Postmodernizmin Seramik sanatına Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, ÇOMÜ-BAP Proje no: 11/2009, Çanakkale.
- SCHWARTZ**, Judith S. (2008). *Confrontational Ceramics, 1st Edition*, A & C Black Publishers Limited, London
- ŞAHİN**, Rifat (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.
- YILMAZ**, Mehmet (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- WAAL**, Edmund de (2003). *20th Century Ceramics, 1st Published*, Thames & Hudson Ltd, London.

“ THE ANALYSIS OF CONCEPTUAL STUDIES ON CONTEMPORARY CERAMICS ART IN LIGHT OF PETER OSBORNE’S CONCEPTUAL ART INITIATIVE ”

Prof. Emel ŞÖLENAY *

R. Assist. Gökçe ÖZER **

ABSTRACT

Ever since it emerged to present, the art fact has developed by getting different qualities and comments with many art works. As a result of these developments and transformations, the period which we are in since the second half of the 20th century is called Postmodernism and considered to be end of the art

These efficient transformations as influenced the ceramic art as many disciplines. In the 20th century, ceramic art has been accepted as an artistic discipline with the 19th century and later by industrial revolution, the developing of technology and differing cultural structures. In this process, conceptual art works were created by contemporary ceramic artists’ interpretations.

Conceptual art is a trend which created a big break in the postmodern period, which is based on the idea that is thought, has superiority to the art work. In the ceramic art history, conceptual art history has an important place because of enabling of the creating ceramic art works which stands against the traditional and the modernist style. Conceptual ceramic art works, which combine with eclectic nature of postmodernism, has a documentary feature by establishing a link with the past while make it easy to grasp realities of era.

In this study, the importance of conception art, which is a milestone in the art conception and its contributions to ceramic art, are examined according to philosophy professor and author Peter Osborne’s conceptual art initiative.

Keywords: Art, Ceramic, Postmodernism, Conceptual

*Anadolu University, Fine Arts Faculty, Ceramic Department, Eskisehir/TURKEY

**Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, Department of Ceramic Arts, Eskisehir/TURKEY

INTRODUCTION

From its first appearance till today, the concept of art has developed acquiring different qualities and interpretations by means of many works of art that have been created so far. With the understanding of contemporary art, the concepts and thoughts that appeared in 1900s started to produce its works of art in 1960s. Appeared in 1960 and after it, the art movements called “postmodern movements” had been an era where significant breaking points were experienced in the industrial interactions after World War II and these breaking points were significant in the history of art.

“In postmodern process, the multidimensional and multilingual structure of art makes it possible to see a complicated structuring that has many pieces and includes all the sophisticated mechanisms that provide radical reforms in the perception of time and extend by means of technological innovations; applications that prioritize experience and that adopt a Post-Duchampyen “culture of not doing” based on mass-produced objects; linguistic, performative and conceptual statements that do not necessarily have to result in a finished object” (Şahiner, 2008, p:35).

With mechanization, while increase in mass production and that mass communication has become easier with the technological developments has caused a transformation in societal order, art that is a tool for expression has become a mirror of the era. With the success of imperialism after World War II and economy’s becoming stronger, art has become a part of daily life. In this era, postmodern art movements that appeared in the era of capitalism have become the harshest critiques of both the system and the undertsandting of art that became classic.

“The postmodern would be that which, in the modern, puts forward the unrepresentable in presentation itself; that which denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable; that which searches for new presentattions, not in order to enjoy them but in order to impart a stronger sense of the unrepresentable” (Lyotard, 1997, p: 25)

As being one of the postmodern art movements, conceptual art that appears with its new representations has shaken the world with its disposition that prioritizes creative thinking.

1. CONCEPTUAL ART

Conceptual art is the rediscovery of some main movements in different social areas and art in 1960s. These art movements (DADA, surrealism, futurism, constructivism, productivism) appeared in Europe in the period between the two world wars. The origin of the movement is America and then, it expanded to many parts of the world, mainly in France and Germany.

Thought of conceptual art increases retrospective search to universally determine the theoretical power of ‘art’ by forcing the definition of art as visual or more far-reaching spatial experience



*Figure1: FOUNTAIN
Marcel Duchamp, 1917*

and being the direct object of fun. For this reason, conceptual understanding that combines different forms of cultural experiences represents a turning point with the important effects of its relationship with art.

In the core of conceptual art, there is the idea of superiority of thought over work. In other words, concept has priority over form. Indeed, replacing Marchel Duchamp's ready-made object with work of art by giving importance to what it tells rather than its shape existed as an idea earlier. However, conceptual art questioned art in terms of meaning and aim by giving importance to concept more than appearance.

“As an opposite attitude towards consumer society, conceptualists have opposed to trading the work of art and transformation of their work into a trade commodity. These artists, who propose concepts and analysis in their works, calls the audience to understand, work out and complete these concepts and analysis with their own thinking (Germaner, 1997: 48) ”.

2. DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY CERAMIC ART

When the historical development of ceramic art is examined, examples of conceptual ceramic works of art were seen in later dates. In order to analyze the relation between contemporary ceramic art and conceptual art correctly, there is a need for mentioning the development of ceramic art starting form 1950s.

From the years BC till today, acceptance of ceramics, that has been our lives, as an artistic discipline happened in the 20th century. Ceramics objects, which exist in every period of time owing to their functionality, became less popular with the establishment of new factories and the variety in materials as a result of industrial revolution. This stagnation period ended with first the Arts And Crafts Movement and afterwards with the Bauhaus school. “By developing individually, the ceramic workshop in the Bauhaus School of Design became a department producing the most artistic works among the other material workshops (İnal,2006:107).” On the other hand, seeking for authenticity in ceramic art started with the school established by Bernard Leach who had stayed in Japan many years. In this school, to produce quality ceramic, Leach taught the techniques that he learned in Japan. Among the learners in this school, Hans Cooper, Lucie Rie and Ruth Duckworth established the foundations of ‘ceramic art’ with their abstract and expressivist works.



Figure2: Bernard LEACH



Figure3: Ruth DUCKWORTH



Figure4: Hans COPER

Peter Volkous is another name who played an important role in contemporary ceramic art in 1950s. With the huge statues that he did, Volkous forced the limits of ceramic in terms of technique and moved ceramic art to different dimensions by questioning traditionalism.



Figure5: Peter VOULKOS



Resim6: Lucie RIE

Ceramic, used by many modern artists such as Miro, Picasso and Leger, then became a tool for expression accepted by many people.



Figure7: Ceramic Plate, Miro, 1956



Figure 8: Ceramic Cup and Plate ,1923,Kandinsky



Figure9: Picasso

After 1969, ceramic art, which reached a contemporary and artistic language, was included in post-modernism. “Because ceramic art, which played an important role in history from ancient times, has an eclectic structure while moving from modern to postmodern, it acquired an authentic and solid expression in terms of form, color and value” (Saydan,2009:34).

Postmodern ceramics are quite different from modern period in terms of the understanding of form and color.

“The concept of harmony and modernist purification, started in classical period and continued its existence, was replaced by opposite harmony or inharmonious harmony. In some of the artists’ works, we see features that they named as “impossible whole” or “separated whole” instead of whole that nothing can be added or extracted. There lies a new societal reality under the features such as intricacy, chaos and richness that are seen in post modernist works” (Saydan, 2009 p:36).

Another feature that differed, color has been mostly used as a symbol in a large spectrum by the artists with all their passion and rigor.

As mentioned above, as being one of the most important movements within the postmodern period, conceptual art caused ceramic art to differ in terms of a new understanding of color and form. Starting from 1960s, ceramic art acquired a new dimension different from traditional art and an understanding of functional pottery by means of the conceptual understanding that ceramic artists brought and gained its place with authentic works in today's art by leaving the formal and standard interpretations.



Figure10: Betty WOODMAN

CONCEPTUAL ART WORKS IN CONTEMPORARY CERAMIC ART

In this study, by researching the effects of conceptual art on the contemporary ceramic art, will be an evaluation with Peter Osborne's conceptual art classification. Osborne believes that Marcel Duchamp's read-made art work (Fountain, 1917) caused a great revolution in art. This revolution has led that morphological features are important than functional features. In other words, this change increased the importance of concept rather than form of art work. This important change became the beginning of conceptual art.



Figure11: Philip MABERRY

Philosophy professor and writer Peter Osborne collected conceptual art works under six headings. In this article, under those headings there will be examples of conceptual ceramic art and their analysis.

1)Instruction, Performance, Documentation

When works of art in ceramic art that are under the heading of performance are examined, the physical characteristics of clay (e.g. being plastic, durability etc.) are seen to stand in the forefront.

In the works of Nina Hole and Tom Barnett, work of art is first built by, the work is first built by wet clay, and then after drying, it is covered with a blanket made of refractor clothing and fired all night long in front of the audience. After the firing performance, works are presented in their original place of firing.



Figure:12



Figure:13



Figure:14



Figure:15



Figure:16

Figure12-13-14-15-16: Nina Hole's Fire Sculptures

In the works of art of professor and ceramic artist Lois Katz, interactive features that include the audience can be seen. In his work called “Teaser”, the artist made earpieces by using tea cups. Reflecting the performance video that he prepared earlier, he made it possible the audience to hear the sound in the video by means of these earpieces. In this performance, using tea cups as earpieces and a big brick as an instrument, these objects are diverted from their basic functions.



Figure17: Teaser, Louis Katz

Another work is Jim Melchert’s performance in 1972, named “Changes: A Performance With Drying Slip”. The participants sank their heads into wet clay and they stayed like that until it dries. For Melchert, it depicts the transformation of body into container.



Figure18: Changes: A Performance With Drying Slip, Jim Melchert

2) Process, System, Series

In Mineo Mizuno’s work of art named “Coexistence”, ceramic, transforms form a stationary object to an object that lives and includes a ‘process’. The artist planted moss seeds into the holes on the pebble forms that he interpreted. The by means of the moisture and watering system installed in the exhibition area, the surface of the ceramic form was covered with organic glaze. While his transition occurs in the exhibition area, both the audience and the work of art is included in the process.

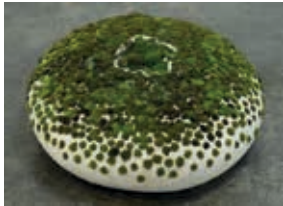


Figure19



Figure20



Figure21

Figure19-20-21: “COEXISTENCE”, Mineo Mizuno

3) Word and Sign

In the ceramic works of art in this area, by means of semiotic or linguistic-based conceptual content, the internal importance of visual form is negated. When Karen Ryan’s works are examined, by means of words, meanings that the artist loaded on the ceramic forms, which are designed for usage, make the audience forget that the object is actually a plate and lead them to think about the meaning of the word on the plate and its design.



Figure22



Figure23

Figure22-23: Karen Ryan’s work

In 2009, in England, Bienalinde Neil Brownsword, Alexandra Engelfriet, Torbjørn Kvasbø, and Pekka Paikkari, in their project called “Marl Hole”, refused traditional clay shaping methods and presented a new approach by using very primitive techniques. In the landscaping work that four different artists made in the area that they chose for themselves, in his arrangement that he called “clay words”, Pekka Paikkari questioned the ordinary physical structure of ceramic by writing half of the words of ceramic process with wet clay, “Bagwall, Bisque Fire, Body, Bone Dry”.

4) Appropriation, Intervention, Everyday

As seen in the works of Ai Weiwei, in this the subheading of conceptual art, instead of metamorphosing cultural forms, structures used in daily life are transformed into a work of art by treating them.

Ai Weiwei’s work, named “Field”, traditional chinaware porcelain and motifs were used. His other work named “Sunflower Seeds” is comprised of 100 million sunflower seeds in their original sizes and hand-shaped in China. In his both of works, the artist makes the audience question today’s financial and cultural changes by making the audience face the ‘Made in China’ phenomenon.

5) Politics and Ideology

The works under this subheading can be defined as the works focused on political-ideological conflicts in order to increase the consciousness of alternative or sub-ideological status. In Richard Notkin’s works, criticisms towards system and individual’ place in the ordinary world can be seen. In his work named “All Nations Have Their Moment of Foolishness” there are bombed places, barbed wire and bombs and the relief work of the screaming horse in the painting, “Guernica” in each ceramic tile. The small ceramic tiles with relief work comprise the portrait of the 41st president of the United States George W. Bush. The artist iconically expresses the concepts of death and destruction on ceramic surface.



Figure24



Figure24-25: Clay Words ,Pekka pekkari



Figure26: Field, Ai Weiwei

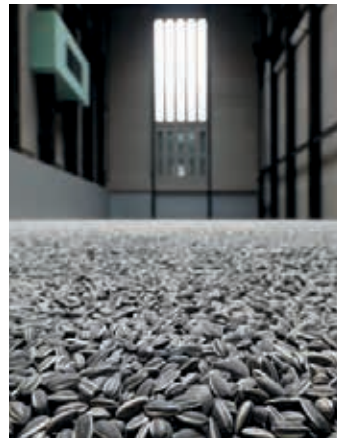


Figure27: Sunflower Seeds, AiWeiwei



Figure 28: All Nations Have Their Moment of Foolishness
Richard Notkin, 2006



Figure 29: Detail

6) Institutional Critique

When the examples under the subheading of institutional critique are examined, it is seen that works that draw the attention to power relations and plays in capitalist and art institutions.

In Xue Lei's work named "5", tin forms of a drink company of one of the imperialist country were shaped by ceramic material and traditional motifs of an exploited country were drawn on these forms. By using this contrast, critique of an institution is transmitted to the audience by the artist.

When Jessica Jackson Hutchins's works are examined, there is a harsh critique of traditional understanding of esthetics in ceramic art. The ceramic forms that the artist created appear as asymmetrical forms that are difficult to put orderly and far from the understanding of esthetic. That the forms made by the artist exhibited in the galleries, in the institutions where the works of art are criticized, points out the irony.



Figure 30: "5", Xue Lei, 2007



Figure 31-32: Loveseat and Bowls, Jessica Jackson Hutchins, 156.2 x 105 x 133.4 cm, 2008

CONCLUSION

With postmodernism, arts' releasing from its fundamentalist structure provided free spaces for artists. Today, contemporary ceramic artists exhibit their works by blending traditional and historical elements with their authentic interpretations, without thinking about standard, traditional or aesthetic concerns. In such works, exhibiting ceramic by mixing it different materials (mix-media) has carried ceramic art to statue-like dimension. By doing so, ceramic art are released from traditional styles. Postmodern ceramic artists have reached a contemporary and artistic language with all these innovations and have carried ceramic art to a universal dimension. With both intellectual and formal suggestions that conceptual art presented, the ceramic artists, who turned the objects that we used in our lives into a symbolic language by making them fetishist objects, leded the conceptual art bay opening up a new dimension in ceramic art with their works.

REFERENCES

- AKDENİZ, Halil** (1995). *Plastik sanatlarda günümüz sanat eğilimlerinin düşünsel dayanakları ve bunun çağdaş Türk sanatına yansımaları üzerine bir değerlendirme*, *Anadolu Sanat*, Nisan, Sayı: 3, Sayfa: 9-34.
- ANTMEN, Ahu** (2010). *20 yüzyıl Batı sanatında Akımlar*, 3.basım, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- BAUDELAIRE, Charles** (2007). *Modern hayatın ressamı, İletişim yayınları*, İstanbul
- BELL, Julian** (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*, Çev: U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna ,1. Basım, Doğuş Grubu İletişim Yayıncılık Tic. A.Ş., İstanbul.
- DANTO, Arthur C.** (2010). *Sanatın sonundan sonra : çağdaş sanat ve tarihin sınır çizgisi*, Çev: Zeynep Demirsü, Ayrıntı yayınları, İstanbul.
- GERMANER, Semra** (1997). *1960 sonrasında sanat*, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- GİDERER, Hakkı Engin** (1995). *Kavramsal Sanat*, *Anadolu Sanat*, Sayı:3, Sayfa 51-64, Eskişehir.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan** (2000), *Felsefe Sözlüğü*, 12. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HARRISON, Charles & WOOD, Paul** (2003). *Art in Theory*, Blackwell Publishing, USA.
- İNAL, İnsel** (2006). *20. Yüzyılda Yeni İfade Arayışları ve Seramik Sanatı*, *Seramik Türkiye Dergisi*. Ocak -Şubat. sayı 13, sayfa 106 - 113.
- LITTLE, Stephen** (2008). *İzmler Sanatı Anlamak*, Çev: Derya Nüket Özer, Yem Yayınları, İstanbul.
- LYNTON, Norbert** (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş ,4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- LYOTARDL, Jean François** (1997). *Postmodern durum*, Çev: Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara.
- OSBORNE, Peter** (2002). *Conceptual Art*, Phaidon Press Limited, London.
- SAYDAN, Yeliz** (2009). *Postmodernizmin Seramik sanatına Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, ÇOMÜ-BAP Proje no: 11/2009, Çanakkale.
- SCHWARTZ, Judith S.** (2008). *Confrontational Ceramics*, 1st Edition, A & C Black Publishers Limited, London
- ŞAHİNER, Rıfat** (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.
- YILMAZ, Mehmet** (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- WAAL, Edmund de** (2003). *20th Century Ceramics*, 1st Published, Thames & Hudson Ltd, London.

“ DOĞA VE SANAT EKSENİNDE FARKLI YAKLAŞIMLAR ”

Yrd. Doç. İrfan AYDIN *

Arş. Gör. Yeşim ZÜMRÜT **

ÖZET

Doğada sanatın tarihi, Fransa'da ve İspanya'da bulunan yaklaşık 25.000 yıllık mağara resimlerine, M.Ö 2000 dolaylarında birkaç aşamada inşa edilen Stonehenge gibi megalitik taş yapılara ve bunun gibi sayısız örneğe kadar uzanır. Doğadan esinlenme, bütün kültürlerin temelinde yatar ve birçok sanat uygulamasının kaynağıdır. Ancak tarihsel süreçte karşımıza çıkan bu örneklerin yapılış amaçları inanç geleneklerine bağlı olarak büyü, korunma, avlanma, doğayı taklit gibi olgulardır. Bazı uygulamaların yapılış amaçları ise hala gizemini korur niteliktedir.

1960 sonrasında dönemin sosyal yapısında meydana gelen değişimle beraber, galeri ve kurumlar için sergi nesnelere üretmeyi reddetmek amacıyla ortaya çıkan sanatsal hareketlerin devamında sanat-doğa arasındaki ilişki de farklı bir boyut kazanmaya başlamıştır. Açık alanlarda yapılan çalışmalar, farklı amaçsal ayrım noktalarına göre “Yer Sanatı”, “Arazi Sanatı”, “Yeryüzü Sanatı”, “Çevresel Sanat”, “Ekosanat”, “Ekolojik Sanat” gibi üst başlıklar altında tanımlanmıştır. Bu başlıklar, doğada açık alanları kullanmaktan, doğal materyallerin kullanımına, çevresel farkındalığı arttırmaya, restorasyon, geri dönüşüm, yenilenme, mekana özgü projelere kadar farklı uygulamaları içermektedir.

Bu çalışma kapsamında, net çizgilerle ayrılamayan bu uygulamalardan çevresel duyarlılıkla üretilmiş ve amacı doğaya farkındalık yaratmak olanlar ile ekolojik sorunlara köklü çözüm önerileri sunan, disiplinlerarası işbirliğine dayanan bilimsel projeler arasındaki farkın vurgulanması hedeflenmektedir. Özellikle “Çevresel Sanat” ve “Ekolojik Sanat” uygulamaları amaç ve malzeme bütünlüğü açısından iki örnek sanatçı çalışmalarını üzerinden ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Doğa, Çevresel Sanat, Ekolojik Sanat

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, İstanbul/TÜRKİYE
** Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Çanakkale / TÜRKİYE

GİRİŞ

İnsan, doğada varlık bulan ve yaşamını sürdürebilmek için de doğa ile ilişki kurmak zorunda olan bir canlıdır. Doğa beslenme barınma ve bir “anne” rolünde insan varlığının yerini bulmasına ve anlamasına yardımcı olan onun ayrılmaz bir parçasıdır. Farklı kültürlerde tarih boyunca insan, doğaya tapar, ondan nefret eder, onu kutsallaştırır ve aynı zamanda yok eder. İlk insanın yaptığı gibi tapınmak, avlanmak için, içgüdüsel olarak, doğa ile birlikte kendisi ve tüm canlıların geçiciliğini vurgulamak amacıyla, kimi zaman da doğa karşısındaki üstünlüğünü ispatlama çabası ile doğaya ve geleceğe bir iz bırakmak ister. Doğa sanat ilişkisinden kaynaklanan uygulamaların kökenini oluşturan bu erken dönem izler incelendiğinde şaşırtıcı örneklerle karşılaşılır. Karavit doğada sanatın tarihine dair;

“Yerkabuğu, insanoğluna barınma, ticaret, savunma, mezarlık ve tapınma için mekan işlevini üstlenirken, insanın, çevresini süsleme içtepisi için de olanak sağlamıştır. İkel yeryüzü sanatı olarak adlandırabileceğimiz yeryüzü eserleri, özellikle geçmişte Kuzey ve Güney Amerika sanatında İnka ve Maya uygarlıklarındaki geometrik düzenlerin veya büyük hayvan figürlerinin toprağa kazılmasıyla olmuştur. Benzer işler Avrupa kıtasında özellikle Britanya adasındaki Stonehenge’ler ve at-insan figürlü arazi işaretleri olarak örneklenebilir.”(Karavit, 2008: 10) ifadelerini kullanır.



Resim1



Resim2

Resim1-2: Stonehenge, Salisbury-İngiltere ve Nazka çizimleri, M.Ö. 100- M.S. 2000, Nazka Düzlekleri-Peru

Sanatçılar çoğu zaman, insanın zaman, amaç ve varlık hakkındaki sorularına temel cevaplar verebilmek ve doğayı anlamak için, gözlemci ve yorumcu rollerini kullanmışlardır.(Matilsky, 1992)

1900 öncesi doğayı içeren çoğu sanat eseri manzara tasvirlerinden oluşmaktadır. Bu görüntüler zamanla doğanın dengesini ve ekolojiyi inceleyen daha karmaşık çalışmalara dönüşmüştür. Endüstri Devrimi boyunca popülerleşen bu tarz, güzel olan öteki dünya için bir pencere sağlamış ve artan gelişmelere bir zıtlık oluşturmuştur. Ancak zamanla insanlar doğal dünyayla olan manevi bağlarını kaybetmiştir. Bütün kültürlerin temelinde yatan ve sanatsal uygulamalara esin kaynağı olan doğadan esinlenme, doğa ile kurulan bu romantik bağ endüstrinin ihtiyaçları doğrultusunda yok sayılmıştır. Sanat doğanın dışında tamamen ayrı olarak düşünülen bir alan olarak yorumlanmıştır. Az sayıda sanatçı doğa ile bağlantılı çalışmalar üretmeye devam etmiştir.

Yaşamdan kopuk ve bilimsel bir mutlak hakikat görüşü¹, teknolojik gelişmeler, insanlığın gezegenin diğer kısmından ayrılması gerektiği konularında takıntılı bir sanatın ortaya çıkmasına neden olmuş. Batı kültürü, sanatın ve sanatçının toplumun geri kalan kısmından kopuk olduğu bir inanç sistemini miras olarak almıştır.(Strewlow ve Prigann, 2004: 90)

¹Nesnel gerçekliğin tam ve değişmez bilgisi.

Suzi Gablik “Kültürümüzde kabul gören, sanatın konusunun tamamen estetik olduğu, onun dünyayı hiçbir zaman değiştiremeyeceğini söyleyen inançlar çoğu sanatçının yaratıcı düşünce ve eylem kapasitesini azaltan inançlardır. Eleştirmen Arthur C. Danto bu durumu “sanatın haklarının elinden alınması” olarak nitelemektedir. Çünkü ahlaksal olarak tarafsız olan bir sanat için-sanat felsefesinin gizli kısıtlamaları sanatçıları toplum içerisine marjinalize olmak zorunda bırakmaktadır. Ben kendi adıma bu mitolojiyi sorgulamaya Modernizm Başarısız mı Oldu? adlı metni yazmamla başlamıştım ve o zamandan bu yana değişen çok fazla şey oldu. Doğa parçalanıyor, zaman azalıyor ve ortada yapılan çok fazla bir şey yok.”(Gablik, 1998) İfadeleriyle bu inanç sistemini eleştirmiş, sanatın ve sanatçının değişmesi gereken rolüne dair vurguda bulunmuştur.

Sanatçılar, tarih boyunca kendi toplumlarının vizyonerleri olmuşlardır. Lucy Lippard’ın yazdığı “Overlay” ve John Beardsley’e ait “Earthworks and Beyond” gibi kitaplar, tarih boyunca doğanın içerisindeki ve doğa ile ilgili sanatsal dışavurumların bir devamlılığı olduğuna dair kanıtlar sunarlar. Overlay adlı kitabında Lucy Lippard şunları söyler: “Çağdaş sanatçıların antik imgelere, yapıtlara ve mekanlara yönelik aktüel ilgisinin en basit açıklaması nostaljidir – bunun nedeni yalnızca söz konusu bu tarihsel dönemlerdeki toplumsal yaşam biçimlerinin bizimkine oranla daha basit ve daha anlamlı olmaları değil, ayrıca bu tarihsel dönemlerde insanların sanat olarak yaptıkları şeyin gündelik yaşamda güvenli bir yere sahip olmuş olmasıdır.” (Lippard, 1983: 4)

1. 1960 SONRASI SANAT - DOĞA İLİŞKİSİ

1960 öncesi doğa, sanatçılar için eserlerine konu olan resmettiği bir objedir. Güzel doğal sahneler yakalanarak yapılan bu çalışmalar, resim ve tuval gibi genellikle geleneksel görseller oluşturan pasif ve aslında doğadan uzak çalışmalardır. 60’lı yıllardan itibaren konu olarak doğa daha yoğun ortaya çıkar ve çevre kirliliğinin neden olduğu sorunlar, yeni bir sanatsal yaklaşımı da beraberinde getirir. Çevre meselelerine karşı daha büyük bir değişim ve bilinç başlar. Bu değişimle birlikte sanat çalışmalarının anlamı, yer ve araçlar, yöntemlerde değişir. Sanat, gerçekte varolmayan ideal doğa kavramını dile getirmekte yetersiz, ancak doğal çevrenin tahrip edilmesi gibi mevcut tehlikeler konusunda toplumu bilinçlendirmekte kararlı bir rol üstlenmiştir.

Barbara C. Matilsky Kırılğan Ekolojiler: “Çağdaş Sanatçıların Yorumları ve Çözümleri” adlı kitabında,

“1960’lardan bu yana, yeni ve önemli bir sanat hareketi doğayı deneyimleyip onunla iletişim kurarak, doğayla hayati bir bağı yeniden kurmak üzere ortaya çıkmıştır. Sanatçı doğal olaylar ve güçlerin yanı sıra özel çevre sorunlarını da yorumlar. Heykel ve resim ile doğa ve insan arasında bir denge sağlayan daha önceki sanatçıların aksine, çağdaş sanatçılar gerçekte doğal ekosistemleri yeniden yaratır, onarır veya düzenlerler. Onların sanat çalışmaları büyük şehirlerde veya bu şehirlerin yakınlarındadır. Çöp sahaları, terk edilmiş boş kentsel alanlar, nehirler, sulak alanlar, kıta sahanlıkları gibi yerlerde sanatçılar tarafından yaratıcı bir şekilde ıslah ve iyileştirme çalışmaları gerçekleştiriliyor. Bu alanlar sadece doğal, yöreye özgü hayvan ve bitki türleri için bir yer, bir davet oluştursun diye değil ayrıca insanların doğa ile daha yakın bir ilişki geliştirebileceği kamusal mekanlar olarak tasarlanmıştır.” (Matilsky, 1992: 4)

İlk olarak galeri mekanlarını terk etme, sanat nesnesi anlayışını reddetme kaygısıyla yola çıkan sanatçılar sonrasında doğayı gözleme, ona saygı duyma ve farkındalık yaratmayı hedeflemişlerdir. Tüm bu girişimler değişime etki etmeyi, iyileştirmeyi, onarmayı, geri dönüşümü amaçlayan disiplinler arası bir hareket olan Ekolojik sanatı da beraberinde getirmiştir. 20.yy da doğa yeniden tanımlanmış ve sanatçılar daha kritik bir görev üstlenmişlerdir.

1960 sonu 1970 başlarına kadar olan dönemde sanatta doğanın rolünün pasif bir nesne olmaktan çıkıp daha aktif bir katılıma doğru olan değişimi kendi kendine ortaya çıkmamıştır. (A.Tiberghien, 1995) 1960'larda sosyal yapıdaki çalkantılı değişim dönemi, sanatta doğa yaklaşımını da etkilemiştir. Dönemin sosyal ve politik yapısı soru sormak, risk almak ve çalışmalarda var olan fikri kavramı değiştirmek için sanatçılara izin vermiştir.

1960'lı yılların siyasi ve sosyal ayaklanmaları sırasında, Amerika Birleşik Devletlerinde ve Avrupa da bir grup sanatçı resmin kısıtlamalarını sorgulamış, çevre ve ekolojinin deneyimlenmesi için yeni yollar denemiştir. Sanatçılar manzara resmi yerine doğal malzemelerden yaptıkları açık alan heykellerini fotoğraf dizileriyle sunmuşlardır. Arazi Sanatı ve Çevresel Sanat olarak tanımlanan bu eserler çok çeşitli savaş sonrası sanat üretimleridir. Yeni şekiller üretmek için doğanın materyallerini kullanan alana özgü projeleri; aynı amaçlarla doğal ortama yeni, doğal olmayan objeleri taşıyan ve doğada zamana duyarlı bireysel çalışmaları; işbirlikçi, sosyal açıdan farkındalık ifade eden müdahaleleri içerirler.

1960'lı yıllar bir bekleme dönemi. Ekolojik ve feminist bilincin uyanışı, daha basit ve daha doğal varoluşa karşı duyulan özlem; doğal sistemlere iyi ya da kötü müdahale edecek bireyin kişisel ve politik gücünün kabul edilmesi gibi etmenler sosyo-kültürel gelişime ilişkin sorgulamaları da beraberinde getirmiştir. Bu durum sanat dünyasında kendi kurumsal geleneklerine kararsızlık olarak yankı bulmuştur. (Kastner, 2005)

Lippard (1983) bu dönemi şöyle ifade eder; “Sosyal konulardan veya etkilerden büyük ölçüde uzaklaşan öncü sanat döneminden sonra 1960'ların sonlarında, birçok sanatçı biçimsel hareketin kısıtlılığından sıkılmaya başladı. Ve sanatçılar tuval, metal vb. malzemelerden başlarını kaldırdıklarında kendi kendilerine daha kapsamlı sorular sormaya başladılar. Orada doğayı, siyaseti, tarihi ve mitleri sorguladılar.” (Lippard, 1983:6)

Doğal Dünya ve Çağdaş Sanat Merkezi yöneticisi, Clive Adams (2002) 1960'ların siyasi ve sosyal devrimleri boyunca en çarpıcı değişim eğiliminde olan sanatta doğanın rolünü;

“Sanatsal ifade hakkındaki geleneksel fikirlere karşı ayaklanan Amerikalı ve Avrupalı sanatçılar sanat eserlerinin tasarlanması, oluşturulması ve sergilenmesi içinde yeni yollar denediler. Doğada sanatsal düzenlemeler yapmayı kendi doğal alanlarını dönüştürmeyi, arazinin dışına çıkmayı ve fotoğraflarla bu çabayı belgelemeyi istediler.” şeklinde açıklar.

Ancak ilk nesil Amerikan çevre sanatçılarının yaptığı çalışmalarda doğayı kontrol altına alma çabaları, endüstriyel dönemi karakterize eden istila ve sömürü fikirleriyle paralellikler taşımaktadır. Çevre bilincinin artmasıyla birlikte bazı sanatçılar ve eserleri protestoların hedefi haline gelmiştir. Amerikan Yeryüzü sanatının iki önemli temsilcisinden Smithson ve Heizer buna örnek verilebilir. Smithson'un (1970) 'Island of Broken Glass' proje önerisinde, iki ton camın ara-

zide yer alan bir kayanın üzerine dökülmesinin kuş yuvalarına ve ayı balıklarına zarar vereceği gerekçesiyle büyük bir ekolojik tartışmaya yol açmasıyla, proje durdurulmuştur. Aynı şekilde Heizer'in 'Çift Olumsuz (Double Negative)' eserinde olduğu gibi büyük değişiklikler gerektiren çalışmalar çevresel tehdit olarak görülmüş, birkaç istisna dışında çevre uygulamalarının doğanın gelişimini engelleyerek onu yok ettiği sonucuna varılmıştır. Böyle bir ortamda 1968-69 da Ekolojik sanat hareketinin gelişmesi için birçok yeni fikir vardır. Bu fikirler etkili olmuş ve pek çok çalışmada temsil edilmiştir. Bu örnekler ekolojik sanatın kökenlerini oluşturan örneklerdir. (Joseph Beuys, Mel Chin, Agnes Denes, Helen ve Newton Harrison, Ocean Earth, Robert Smithson, Alan Sonfist ve Mierle Laderman Ukeles)

Smithson bu eleştirilere karşı duyarlı olunması gerektiğini, yıkıma uğramış endüstri bölgelerinin gelişiminde ve ıslahında sanatçıların rolünün büyük olduğunu ifade etmiştir. Robert Smithson'un Utah da büyük tuz gölünün kenarında çakıl ve toprakla oluşturduğu 'Spiral Jetty' çalışması ekolojik sanat hareketinin pek çok eksiğini dolduran öncü çalışmalardan biridir. Ekolojik ıslah çalışması olarak bahsedilen bu çalışma, insan düşüncesizliği sonucu zarar görmüş bir ekosistem üzerinde basit bir estetik kaygıyla değil anlam odaklı ve neticeye bağlı bir çalışmadır. İnsan ve doğa arasındaki karşılıklı bağlantı konusunda net bir düşünce sergiler. (Song, 2007). Smithson'a göre,

"Sanat ekologları ve endüstricileri birleştirecek kaynak olabilir. Ekoloji ve endüstri tek şeritli yollar değildir. Daha çok bu alanlar ortak kesişme noktaları olan iki alan olmalıdır. Aralarındaki gerekli öğretiyi sanat tarafından karşılanabilir. Sanatçı kendini müze ve galerilerden ayırabilmeli ve o gün için somut bir bilinçlilik sergilemeli, sadece soyutlamalar ve ütopya yaratmamalıdır. Sanatçılar, ekologların ve endüstricilerin karşısına çıkan gerçek problemlerle ilgilenmeli, onları kabul etmelidir. Sanat sadece bir lüks olarak görülmemeli, gerçek üretim ve ıslah süreçlerinde aktif görevler alınmalıdır."(Kastner, 2005)

Smithson zehirli atıkların yok edilmesi ve maden atıkları çukurlarının ıslahı için talep edilmeyen çözüm önerileri içeren projeler hazırlayarak çok sayıda firmaya göndermiştir.



Resim3: Robert Smithson, "Kırık Cam Adası (Island of Broken Glass)", Atlantis, 1969



Resim4: Robert Smithson, "Asfalt Akışı (Asphalt Rundown)", Roma, İtalya, 1969



Resim5: Robert Smithson, "Spiral Dalgakıran (Spiral Jetty)", Rozel Point-Rozel Noktası, Great Salt Lake - Büyük Tuz Gölü, Utah, 1970

Smithson ve Heizer gibi sanatçıların yapmış olduğu büyük ebatlardaki çevre uygulamaları, yerçekimi, büyüme, enerji ve ışık gibi doğal güçlere odaklanan sanatçılar tarafından ekolojik sanatın farklı şekilleri olarak bilinir. Bu çalışmaların yarattığı tartışmalar sonrasında doğal alanların korunduğu, yaralar ve izlerin olmadığı, toprağın taşınmadığı çalışmalar yapılmıştır.



Resim6: Hans Haacke, "Ot Büyür (Grass Grows)", New York, 1969

Hans Haacke 1969'da Cornell Üniversitesinde 'Grass Grows' adını verdiği çimenlerle örtülü bir toprak tümsek sergilemiştir. Haacke yaptığı çalışmaların özelliğini kendi ifadeleriyle şöyle açıklamıştır;

"Öyle bir şey yap ki doğayla karışsın, sabit kalmasın yerinde, çevresindeki değişikliklere tepki versin... İstiya, sıcaklık değişikliklerine duyarlı bir şeyler yarat, hava akımlarına maruz kalsın yerçekimi gücüne dayansın işleyişi doğal bir şeyler anlatsın." (Kastner, 2005)

Haacke'in yaklaşımına paralel şekilde, New York'lu sanatçı Alan Sonfist doğal bir şeyler anlatmaya ve bir çeşit mekansal ve tarihsel müdahaleye dayalı Land Art'tan ekolojik açıdan sorumlu ve daha çok uyumlu bir yapı oluşturmaya çalışmıştır. 'Army Ants (Ordu Karıncaları 1972)' daha karmaşık organizmaların kullanımıyla, organik bir sistemi tasvir etmiştir. Bu çalışmada bir karınca kolonisi galeri mekanının zemininde, kendi toplumlarını kurmaya bırakılmıştır. 'Abandoned Animal Hole' (Terkedilmiş Hayvan Tüneli, 1971) çalışması ise sadece, tünel kazıcı bir memelinin terkedilmiş tünelinin alçı halidir.

1970'lerin başındaki birçok sanatçı, artarak popülerleşen çevresel harekete ayak uydurarak, yeryüzünü değiştirmekten ve ona zarar vermekten kaçınan yaklaşımlar ortaya koymuştur. Bunların çoğu şehirdeki mekansal uygulamalardır. Yürümeyi, işaret etmeyi, ya da bazı doğal elementlerin geçici yer değiştirmelerini içeren daha basit mimiksel eserler, büyük sosyal veya politik oluşumları inceleyen veya bunlardan faydalanan organizasyonsal projeler ve çevreye duyarlı eserlerdir.

1970'lere gelindiğinde yapılan çalışmaların odak noktası sadece doğa ve insanlar arasındaki dengesizlikleri işaret etmek yerine, daha anlamlı bir şekilde restorasyon üzerinedir. Bu odaklanma doğanın iyileştirilmesi müdahalelerini de beraberinde getirmiş, sanatçı çalışmalarıyla çevrede olumlu değişiklikler yapmayı hedeflemiştir. (Song, 2007)

Ekolojik sanat uygulamalarının başlangıcını oluşturan 1960'ların ve 70'lerin Arazi Sanatı ya da Yeryüzü sanatı çalışmalarının büyük çoğunluğu günümüzde yerel ekolojilerin taciz edilmesi olarak bildiğimiz olgu ile uğraşmaktadır. Bunlar araziyi sıklıkla bir ortam ya da mekan olarak kullanan, bio-bölgesel duyarlılık yaratmaktan uzak çalışmalardır. Çok sayıda yer çalışması, sanatçıların ortaya koyduğu anıtlar, eleştirmen John Grande'nin de belirttiği gibi, eko-santrik (çevre merkezli) olmaktan çok ego-santrik uygulamalar olarak ortaya çıkmaktadır. (Carruthers, 2006)

2. ÇEVRESEL SANAT VE EKOLOJİK SANAT ÇALIŞMALARININ AYRIM NOKTALARI

Doğada açık alanları kullanmaktan doğal materyallerin kullanımına, çevresel farkındalığı arttırmaya, restorasyon, geri dönüşüm, yenilenme, mekana özgü projelere kadar farklı uygulamaları içeren, “Yer Sanatı”, “Arazi Sanatı”, “Yeryüzü Sanatı”, “Çevresel Sanat”, “Ekolojik Sanat” gibi üst başlıklar, bir çok sanatçı ve eleştirmen tarafından birbirlerinin yerine ya da zaman zaman farklı şeyler ifade etmek için kullanılırlar. Oldukça karmaşık ve iç içe geçmiş durumda olan bu terimler ve tanımlamalar tam bir sınırlama yapılamamasına rağmen kullanılan malzeme ve amaçsal ayırım noktalarına göre incelenebilir.

60’lı yılların sonunda, doğal malzemeler kullanılarak doğada açık alanda yapılan çalışmaları kategorize eden terim “Yer Sanatı ya da Yeryüzü Sanatı” dır. Sonrasında çoğu zaman Yer Sanatıyla aynı anlamda kullanılan Arazi Sanatı ortaya çıkar. Amy Lipton ve Tricia Watts Arazi Sanatını “...çevresel olaylara fazla odaklanmayan, daha çok anıtsal ölçeklere sahip bir akımdır”.(Strewlow ve Prigann, 2004: 90) şeklinde tanımlarlar. greenmuseum.org sitesinin yöneticisi Saw Bower ise ‘Terim Bolluğu’ yazısında arazi sanatı için, “Ortak kullanım alanlarında, açık alanlarda, arazide sanat yapmayı öneren, 60 ve 70’lerde kullanılan bir terimdir. Bu çalışma biçimi Doğa Sanatından daha kavramsal ve sembolik olma eğilimindedir. ‘Crop Art’ olarak adlandırılan tarım alanlarında yaratılan ve ancak havadan algılanabilen büyük görüntülerde, Richard Long ve Dennis Oppenheim’in arazide ileri geri yürüyerek oluşturduğu basit çizgiler ve geometrik formlarda, büyük astronomik ölçüde heykellerde bu kategoride değerlendirilir.”² demiştir. Arazi Sanatı terimi bazen ekolojik sanat, çevresel sanat, yeryüzü sanatını da kapsayacak şekilde kullanılmıştır. Sue Spaid ve Amy Lipton, ‘Ecovention’ kataloğunda bu genellemeyi yapmışlardır. Kastner ve Walls’ın “Arazi ve Çevresel Sanat” kitabında da Arazi Sanatının zamanla Çevresel Sanata dönüştüğü ifade edilir. Arazi sanatı öncelikle dünya, alan ve kavramsal meselelerle ilgilenmiş. Arazi sanatçıları mekanik modern aletlerle antik çağın kaynakları üzerinde çalışarak, şehrin kültürel dokusunu endüstriyel çorak bölgelere ya da işlenmeyen bölgelere taşıyarak çağdaş zamanların uyumsuzluklarını dışa vurmuşlardır.

Sıklıkla Avrupa’da kullanılan bir terim olan Doğa Sanatı örnekleri, daha samimi, romantik nitelikli ve küçük ölçekli çalışmalardır. Dallar, çiçekler, yapraklar, yağmur, buz gibi doğanın kendi malzemeleri kullanılır ve çarpıcı fotoğraflarla belgelenerek galerilerde veya kitap haline getirilerek insanlarla paylaşılır. Bu çalışmalar daha çok manevi bir boyut içerir; çevre dostu etkisinde ve bir çeşit doğa için yeryüzü için iyileştirici ayınlar etkisindedir. Bazı sanatçılar doğa sanatı ve arazi sanatının restorasyon, ekoloji ya da doğrudan aktivizmle ilgili olmadığını ifade etmektedirler.

Altmışlarda büyük bir çevre hareketine cevaben ortaya çıkan Çevresel Sanat ise aktivizmi çağrıştıran çok geniş bir terimdir. Amy Lipton ve Tricia Watts’a göre “Çevresel Sanatın amacı, hasarlı alanları geri almak, çevresel konular ve çözümlerle ilgili olarak toplumu eğitmek ve doğaya saygıyı teşvik etmek suretiyle çevresel sağlığa katkı sağlamaktır.” . (Strewlow ve Prigann, 2004) Lynton’a (1991) göre “Çevresel sanat özünde, 20.yy’ın temel özelliği olan maddiyata önem veren kent kökenli tüketici kültüre, inşa etmeye ve yıkmaya, doğa ve zaman önünde insanın

²http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=306,02.08.2011

küstahlığına karşı çarpıcı bir tepkidir.” (Lynton, 1991: 286) Birçok kaynakta doğa sanatı, yeryüzü sanatı, arazi sanatı, toprak sanatı, Ekolojik sanat uygulamaları Çevresel sanat üst başlığı altında değerlendirilmektedir. Bazı bilim adamları ise Ekolojik sanatın çevresel sanattan tamamen farklı olduğunu düşünürler. Bazıları ise ekolojik sanatın bilinç, saygı ve iletişim oluşturmak için bir başlangıç noktası olarak doğayı kullandığı ve böylece çevresel sanattan farklı olarak toplumsal değişim yaratmak istediğini düşünürler. Julian June (1997) ekolojik sanat ve çevre sanatı arasındaki başka önemli farklılıkları şöyle açıklar: “Ekoloji hakkındaki sanatçının niyeti açısından çevresel sanattan güçlü bir şekilde farklıdır. Ekolojik sanatçılar tüm canlıların karşılıklı yaşamsal ilişkilerine karşı duyarlıdır ve bu kavram kapsamında eserlerini yaratmak isterler. Buna karşın çevresel sanatçılar, fiziksel çevreyi değiştirir ve bazı zamanlar doğaya duyarsızdır.”(p.10) Bu görüşe katılanlar olduğu gibi kesinlikle reddeden sanatçı ve yazarlarda bulunmaktadır. Ancak tam bir genellemeye gidilememesine rağmen bazı çalışmalar adına ve iki hareket arasında önemli bir ayrım noktası oluşturması adına bunun doğru olduğu söylenebilir.

Ekolojik sanat bilimsel konulara gönderme yapan çalışmalar için kullanılan daha soyut bir terimdir. (Strewlow ve Prigann, 2004) Ekolojik sanat çalışmaları geleneksel sanat üretimi ve kurumsallaşmasının sınırlarını aşarak yaşayan bir ekosisteme odaklanır. Günümüzde yaratıcı bir şekilde ekolojik sorunları çözmeye çalışan dünya çapında bir sanatçı hareketi bulunmaktadır. Sanatçılar, mimarlar, planlamacılar, sosyal bilimciler, biyologlar, bilim adamları, botanikçiler ve topluluklar ile işbirliği içinde çalışarak projeler üretmektedir. Ekolojik sanatın temel vurgusu, restorasyon, geri dönüşüm, yenilenme ve bölgesel mekana özgü projelerle kirlenmiş ve hasar görmüş alanların tekrar kazanılması üzerinedir.

Sue Spaid’ e göre, “Ekolojik sanatçılar sürdürülebilirlik, uyumluluk, karşılıklı dayanışma, yenilenebilir kaynaklar ve biyo-değişim konularını düşündüler, fakat onlar bölgesel ekolojileri değiştirmeye çalışmadılar.”(Spaid, 2002) Verilen çevre içinde uyumlu eserler yaratmayı tercih ettiler. Bianco, Ekolojik sanatın yeryüzü ile işbirliği ilişkisinde farklı olduğunu ve onun nasıl yenilenme periyodunun bir bölümü olarak yer aldığını, Ekolojik sanatı meydana getiren şeyin tanımlanmasında değişim ve dönüşümün önemini belirtmiş ve şöyle açıklamıştır: “Ekolojik sanat felsefesi ekolojik bilinç insan ve doğanın uyumlu birlikteliği üzerine temellenen evrensel bir harekettir.” (Bianco, 2000) Kullanılan malzemeler (geri dönüşümlü, doğal) açısından canlandırıcı özelliğe sahiptir.

Ekolojik sanat sadece güzel çalışmalar üretmenin ötesinde izleyiciyi soru sormaya, ilişkileri düşünmeye ve insan doğa arasındaki etkileşimi değiştirmeye teşvik eder. İzleyicinin doğa ile kişisel ilişkisini hatırlaması ve çeşitli çevresel meseleler hakkında daha bilinçli olması, fikirler üretmesi için ona güç verir. Barbara Matilsky’e göre Ekolojik sanat “...doğanın bakış açılarını izole etmez veya yorumlamaz, fakat onları bütün bir ilişkiler ağı içinde kaynaştırır.” (Matilsky, 1992: 57) Sanatçı Ruth Wallen (2000) Ekolojik sanatın ayrıntılarına iner ve onun karşılıklı bağları üzerine odaklanır. O ekolojik sanatı “geleneksel bir resim, fotoğraf veya doğal manzara heykelinden daha fazlası” olarak tanımlar. Doğal dünyanın resimsel veya gösterişli önyargılı görünümünü sunan çalışmaların aksine ekolojik sanat topluluklar ve ilişkileri üzerine odaklanmış bir dünya görüşünde temellenir. Bu ilişkiler sadece fiziksel ve biyolojik değil ayrıca ekolojik sis-

temleri ve toplulukların kültürel, politik ve tarihi yanlarını da içerir. Çevre hareketliliğinden kaynaklanan ekolojik sanat, doğa ve insanlar arasındaki ilişkileri inceleyen, idare ve sorumluluklara dair önemli sorular yönelten bir harekettir.

Çevresel sanat ile Ekolojik sanat uygulamaları arasındaki farkların daha net anlaşılabilmesi için benzer malzemeler kullanarak doğada çalışmayı tercih eden ve her iki sanatsal hareketin temsilcileri olan iki sanatçı üzerinden konu ele alınabilir.

3. ANDY GOLDSWORTHY VE LYNNE HULL

1956 yılında İngiltere'nin Cheshire kentinde doğan ve doğa ile işbirliği içinde çalışmalarını sürdüren İngiliz sanatçı Andy Goldsworthy İngiltere ve yaşadığı yer olan İskoçya'nın yanı sıra dünyanın pek çok yerinde çalışmalar yapmıştır. Çevresel sanatçı olarak yaptığı çalışmalar pek çok kaynaktan yer almaktadır. Sanatçı çalışmalarına dair;

“Ben sadece keskin bir taş, kuş tüyü, dikenler gibi bulduğum malzemeleri ve ellerimi kullanma özgürlüğünün tadını çıkarırım. Eğer kar yağıyorsa kar; sonbaharsa sonbahar yapraklarıyla; çiçeklenmiş bir ağaçtaki sürgünler ve dallarla her günün bana sunduğu fırsatları kullanırım. Bir malzemeyi almak için veya yerleştirmek için dururum çünkü keşfedilecek şeyin orada olduğunu hissedirim. Öğrenebileceğim yer orasıdır.”

“Baktığımda, dokunduğunda, malzeme, yer ve biçim ortaya çıkan çalışmayla tamamen bütünleşir. Bir şeyin nerede durup nerede başka bir şeyin başladığını söylemek zordur. Bir malzemenin etrafındaki boşluk ve enerji içindeki boşluk ve enerji kadar önemlidir. Dışarıdaki boşluğu görünür yapan havadır. (yağmur, güneş, kar, dolu, sis) Bir kayaya dokunduğumda onun çevresine de dokunarak çalışırım. O çevresinden bağımsız değildir ve orada nasıl bu hale geldiğini anlatır. ”

“Hareket, değişim, ışık, büyüme ve çürüme doğanın can damarları, çalışmalarım sayesinde dokunmayı denediğim enerjileridir. Doğa değişim halinde... Sanatımda mevsim, hava, malzeme değişikliklerine duyarlı ve tetikte olmak istiyorum. Her iş büyür, kalır ve bozulur. Süreç ve bozulma keşindir. Çalışmalarımdaki geçicilik doğadaki yansıtır.”²³



Resim7



Resim8



Resim9

Resim7-8-9: Andy Goldsworthy'nin buz, taş ve yaprak kullanarak yaptığı çalışmalardan birkaç örnek

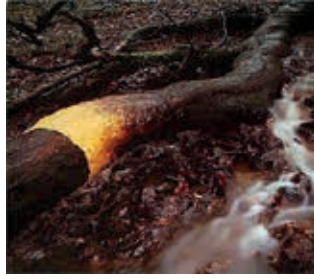
²³http://www.morning-earth.org/artisnaturalists/an_goldsworthy.html

Sözleriyle doğadaki kendi yerini ve sürecini, doğanın süreçleriyle anlamaya çalışan onunla bütünleşen, doğada geçici zararsız dokunuşlarla ilerlemeyi tercih eden bir sanatçı görürüz. Sanatçının malzemesi doğanın kendisi çalışmalarına hayat veren ise mevsimsel süreçlerdir. Amacı estetik bir kaygıyla, doğaya fakındalık sağlamak düşündürmek, hissettirmektir. Çalışmalar yapım sürecinde de sonrasında da doğaya zarar verir nitelikte değildir.

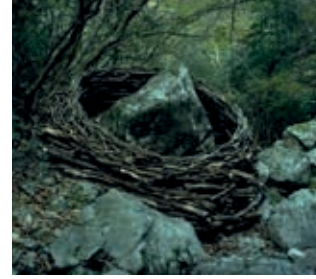
İki sanatçının da ortak malzemesi olan dallarla yapılan çalışmalardan Goldsworthy'nin uygulamalarında, iyi bir el işçiliği estetik bir kaygı hemen göze çarpar. Sanatçı çevresinde bulunan kırık dal parçalarını kendi içinde ve çevresiyle bir bütün oluşturacak şekilde yeniden düzenlemiş, kimi zaman mevsimsel olarak göze çarpan doğanın kendi renklerini sarıları kırmızılıarı yine doğal bir malzeme olan renkli killerden yararlanarak işlerine dahil etmiş, odak noktaları oluşturmuştur. Yaptığı çalışmalarda onun için önemli olan arazi algısını kuvvetlendirmek, büyüme ve çevresindeki kaynakları anlamak, onlarla bağlantı kurmaktır.



Resim10



Resim11



Resim12



Resim13



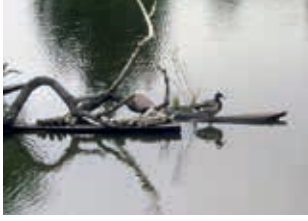
Resim14



Resim15

Resim10-11-12-13-14-15: Andy Goldsworthy'nin ormanda bulunduğu ağaç dallarıyla yaptığı uygulamalardan örnekler.

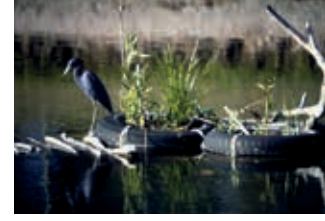
Vahşi yaşam için habitatlar oluşturmaya yönelik çalışmalarıyla tanınan Amerikalı sanatçı Lynn Hull'un çalışmalarında ise estetik kaygının yanı sıra işlevin daha ön planda olduğu gözlenir. Sanatçı kendi çalışmalarına Türler üstü Sanat (Trans Species Art) başlığı altında gönderme yapar. Türler üstü sanat, özel olarak vahşi yaşam için yaratılan bir tür ekolojik sanattır. Doğadan aldıklarımızın yanında ona bir şeylerde vermemiz gerektiği düşüncesiyle yola çıktığı çalışmalarında her zaman izleyicileri estetik açıdan memnun edici tarzda, çevresel sorunlara pratik çözümler bulma teması bulunmaktadır. Yaratım sürecinin ilk aşamasında geniş çaplı araştırmalar yapar ve bilim insanlarıyla, mühendislerle çalıştığı alanın gerektirdiği diğer uzmanlarla işbirliği içinde projelerini üretir. Sonrasında eserlerin estetik unsurlarını düşünmeye başlar. Hull'un yaratıcı süreçlerinin final aşaması da yaptığı çalışmaların belirlediği ekolojik amaçlara ne ölçüde ulaştığını ortaya koyan verileri araştırmaktır. (Song, 2009)



Resim16: Ördek Adası



Resim17: Kaplumbağa Adası



Resim18: Küçük Mavi Balıkçıl

Resim16-17-18: Lynne Hull, Yüzen Adalar, 1998, Florida



Resim19



Resim20



Resim21

Resim19-20-21: Lynne Hull, Lightning Raptor Roost, 1990

Hull, 1980'den beri Yüzen Adalar (Floating Islands) serisi üzerinde çalışmaktadır. Bu serideki Kaplumbağa Adası (Turtle Island) adlı çalışmanın ardından biyologlar ve zoologlar ile birlikte türlerin bölgeye geri dönüşünü incelediğinde ilk yaz mevsimi boyunca, üç tür kaplumbağa, balıkçılar, su sinekleri, kazlar, bülbüller, kırlangıçlar ve kaplumbağalar dahil olmak üzere adaya pek çok sayıda tür dönüş yapmıştır.

Sanatçı Lightning Raptor Roost adlı çalışmasında göçmen kuşların barınabilmesi, dinlenmesi için bir dizi güvenli yer yaratmıştır. Bu çalışma sonrasında yapılan araştırmada pas başlı şahinlerin, baykuş ve kartalların buralarda yuva yaptığı kanıtlanmıştır.

SONUÇ

Ekolojik sanat uygulamaları malzeme ve yaklaşım benzerliklerinin yanında daha bilimsel, disiplinler arası işbirliği gerektiren, ekolojik bir alana hizmet etmek gibi sınırlılıkları olan ve bu açılardan da çevresel sanattan farklı olan uygulamalardır.

Bir sanat eseri sadece fotoğraf ve video ile belgelenebilir nitelikteyse, disiplinlerarası işbirliğine dayalı olarak yaratılan bir zamansal süreç haline gelirse ve bu eser ekolojik bir işleve sahip olursa nasıl değerlendirilebilir?

Bu çalışmaları değerlendirebilmek için tarihsel ölçütler üzerinde yeniden çalışılmalıdır. Zaman, süreç, dönüşüm ve diyalogların temel unsurlar olarak katkı sağladığı sanat yapıtını bir fotoğraf ya da video kaydıyla temsil etmek ve değerlendirmek mümkün değildir. Bu tip projelerde çoğunlukla amaç; nesne ile değil kavram ile iletişim kurmaktır. Elle tutulur, gözle görülür, alınır, satılır sanat nesnesinin yerini duygulara, algılara seslenen düşünmeye zorlayan işlevsel geri dönüşleriyle katkı sağlayan disiplinlerarası sanat eserleri almıştır.

Bilim ile sanat ve sanatçı ile bilim insanı arasındaki çizgiler günden güne hafiflerken sanat eserinin ve sanatçının rolü nedir? Günümüzde bunun gibi birçok soru sorulmakta ve cevapları tartışılmaktadır. Ekolojik sanatçı Jackie Brookner "...Değerleri etkilemek, arzular yaratmak, insanların bir şeyleri önemsemesini sağlamak için insanların kalplerini, bedenlerini, bilinçdışı rüya yaşamlarını ve imgelemlerini etkilemek zorundasınızdır. Bu ise sanatın gayet iyi yaptığı bir şeydir." sözleriyle sanatın rolünü ortaya koymuştur.

Sanat da ekosistemin bir parçasıdır. Sanatçı sanatını icra ederken yaşadığı küresel sorunlar ile bir şekilde ilişkilmesi gerektiğini göz ardı etmemelidir.

KAYNAKLAR

- A.TİBERGHİEN**, Gilles(1995); *Land Art*, Princeton Architectural Press, New York, ISBN- 1-56898-040-X
- BİANCO**, A.(2000); *Ecological art and ethics*. Retrieved March 11, <http://ecologicalart.org/ecartandet.html>, 30.07.2011
- CARRUTHERS**, Beth(2006); *Mapping the Terrain of Contemporary Ecoart Practice and Collaboration*, Art in Ecology- A Think Tank on Arts and Sustainability
- GABLİK**, Suzi(1998); *The Nature of Beauty in Contemporary Art*, in: *New Renaissance Magazine*, Vol. 8, No. 1
- STREWLOW** Heike, **PRİGANN** Herman(2004); *Ecological Aesthetics Art in Environmental Design: Theory and Practice*, Birkhauser-Publishers for Architecture, Basel, Berlin, Boston
- KARAVİT**, Caner(2008); *Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı*, Telos Yayıncılık,
- KASTNER**, Jeffrey-WALLIS, Brian(2005); *Land and Environmental Art*, (Yayımlanmamış Çev. Kenan Dikilitaş), Phaidon, New York, ISBN 0-7148-4519-1
- LİPPARD**, Lucy(1983); *Overlay: Contemporary and the art of prehistory*, New York: Pantheon Books, , ISBN 1-56584-213-8
- LYNTON**, Norbert(1991); *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, 2.Baskı, İstanbul, ISBN 975-14-0222-0
- MATİLSKY**, B(1992); *Fragile ecologies: Contemporary artists interpretations and solutions*. New York: Rizzoli
- SONG**, Young Imm Kang(2009); *Community Participatory Ecological Art and Education*, NSEAD/Blackwell Publishing Ltd,
- SONG**, Young Imm Kang(2007); *Impact of Public Art/Ecological Art on School and Community Education: A Study of Three Artists*, Ph.D. Program, Lesley University, Cambridge, Massachusetts
- SPAİD**, S. (2002); *Ecovention, current art to transform ecologies*. (curated by Amy Lipton and Sue Spaid). New York: greenmuseum.org, The Contemporary Art Center, ecoartspace
16. 07. 2011 http://www.morning-earth.org/artistnaturalists/an_goldsworthy.html
- 02.08.2011 http://greenmuseum.org/generic-_content.php?ct_id=306
- 30.07.2011 http://greenmuseum.org/what_is_ea.php

“ DIFFERENT APPROACHES TOWARDS NATURE AND ART ”

Assist. Prof. İrfan AYDIN *

Res. Assit. Yeşim ZÜMRÜT **

ABSTRACT

The history of natural art can be traced back to the 25.000 year old cave pictures found in France and Spain, to the megalithic stone structures such as Stonehenge, which was built in several stages around 2000 B.C., and countless examples such as these. Inspiration from nature lies behind every culture, and is the source of many artistic practices. However, the purposes of producing these examples which we are confronted with in the historic process are events connected to customs of belief, such as magic, protection, hunting and the imitation of nature. As for other practices, the objectives of why they were done still remain a mystery.

Following the 1960's, together with the transformation in the social structure and in line with the artistic movements which emerged with the aim of rejecting to produce exhibition objects for galleries and institutions, the relationship between art and nature has also started to acquire a new dimension. Performances carried out in open spaces were defined according to their different purposeful breaking points under the headings of “Land Art”, “Earth Art”, “Environmental Art”, “Eco Art”, and “Ecological Art”. These headings consist of various applications, such as making use of open spaces in nature and natural materials, raising environmental awareness, restoration, recycling, renewal, and projects unique to the locality.

As part of this study, we aim to emphasize the difference between these practices which cannot be demarcated along explicit lines and which are produced with an environmental sensitivity with the purpose to create awareness and those scientific projects based on interdisciplinary cooperation which propose radical solution suggestions to ecological problems. In particular, we will deal with “Environmental Art” and “Ecological Art” practices in terms of purpose and material integrity, on the basis of exemplary work of art from particular two artists.

Keywords: Nature, Environmental Art, Ecological Art

*Mimar Sinan University of Fine Arts Faculty of Fine Arts Department of Ceramics and Glass Design, Istanbul / TURKEY

**Çanakkale Onsekiz Mart University Faculty of Fine Arts, Department of Ceramics, Çanakkale / TURKEY

INTRODUCTION

Man is a being which finds its existence in nature and has to get into contact with nature to go on living. Nature is an essential part to it helping it with nutrition, shelter and guiding it through finding and understanding its own human existence in the role of a “mother”. Man worships, hates, glorifies and, at the same time, destroys nature. The human being, instinctive, tries to leave a track in the nature behind. During this he tries to show his power against to nature by praying (adoration, worshipping), hunting and wants to stress on the passive state of this and the other living area uses. When early areas that make up this period are inspected, We can come against astonishing spaces. Karavit uses the following words on the history of nature;

“While earth’s crust has assumed the function of space for man’s needs of shelter, trade, defense, burial and worship, it has also offered space for its impulse to decorate its environment. Land art-works which we may call primitive earth art were formed by engraving geometric orders in the Inca and Maya civilizations or giant animal figures upon the earth especially in the North and South American art in the past. Similar works of art may be exemplified by Stonehenge and landmarks with a man-horse figure in Britain.”. (Karavit, 2008: 10)



Figure1

Figure1-2: Stonehenge, Salisbury and Nazka- Peru M.Ö. 100- M.S. 2000

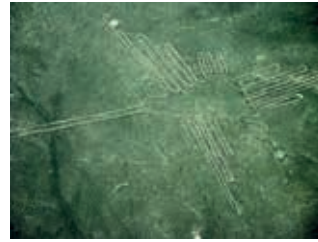


Figure2

Artist have quite often used their roles as observers and interpreters in order to find basic answers to man’s basic questions on time, purpose and existence and to understand nature. (Matilsky, 1992)

Many works of art before 1900 were depictions of sceneries. In time, these images have transformed into more complex studies on the balance of nature and on ecology. This style which became popular during the Industrial Revolution have offered a vista to the next world which was beautiful and formed a contrast with the ongoing developments. In the course of time, people came to break their spiritual connections with the natural world. Inspiration from nature, this romantic bond with the nature which underlays all cultures and is a source of inspiration for artistic practice has been disregarded in line with the needs of the industry. Art then has come to be interpreted as a field totally detached from nature. Very few artists have continued to produce works that were linked to nature.

The idea of an absolute truth that is scientific and detached from life, technological advancements have led to the emergence of an artistic movement which is obsessed with the idea that man must be separated from the rest of the planet. Western culture has inherited a belief system where art and the artist were detached from the rest of the society. (Strewlow ve Prigann, 2004: 90)

Suzi Gablik “Many of the beliefs about art that our culture subscribes to, that the problems of art are purely aesthetic and that art will never change the world, are beliefs that have diminished the capacity of artists for constructive thought and action. The critic Arthur C. Danto has referred to this state of affairs as “the disenfranchisement of art”, because the hidden constraints of a morally neutral, art-for-art’s sake philosophy is that it has led artists to their marginalized condition in society. I first began to question this mythology myself when I wrote *Has Modernism Failed?* and since then, many things have happened to change the situation. The environment is disintegrating, time is running out, and not much is being done.” (Gablik, 1998) With these statements, he criticized this belief system and emphasized the role of art and the artist which must change.

Artists have been the visioners of their own societies. Books like “overlay” by Lucy Lippard and “Earthworks and Beyond” by John Beardsley are presenting evidences that prove the continuity of the artistic expressions of the nature. In her book “Overlay” Lucy Lippard writes; “The simplest explanation for contemporary artists’ current attraction to ancient images, artifacts and sites is nostalgia - not only for those periods we now imagine offered a social life simpler and more meaningful than our own, but also for any time when what people made (art) had a secure place in their daily lives.” (Lippard, 1983: 4)

1. AFTER 1960 THE ART-NATURE RELATIONSHIP

Prior to the 1960s, the nature was an object that an artist painted. While capturing beautiful natural scenes, these works were passive, distant, and generally composed of traditional media such as canvases and paint. Beginning from the 60s, nature emerges more intensely as a theme and the problems cause by environmental pollution bring with them a new artistic approach. A greater change and awareness towards environmental issues become evident. With this evolution came changes in methods, tools, sites, and meaning in artworks. Art now has assumed a role that is incapable of expressing the concept of ideal nature non-existent in the real world but determined to raise the awareness of the society on dangers in store such as destruction of natural environment.

Barbara C. Matilsky *Fragile Ecologies: “Contemporary Artists’ Interpretations an Solutions”* her book,

“Since the late 1960s, an important new art movement has emerged to reestablish a vital link to nature by communicating an experience of its life-generating powers. Artists interpret specific environmental problems, as well as the forces and phenomena of nature, In contrast to earlier artists who mediated a balance between people and nature through painting and sculpture, contemporary artists actually restore or re-create natural ecosystems. Their art works are located in or near major cities. Landfills, vacant urban lots, rivers, wetlands, the continental shelf- these are all creatively undergoing remediation and reclamation by artists. Not only are many of these sites made inviting for native species of plants and animals, they are conceived as public spaces where people can develop a closer relationship with nature.” (Matilsky, 1992: 4)

Artists, who have started off with the concern on leaving their gallery areas and rejecting the idea of “objet d’art”, then aimed to observe, respect and raise awareness on nature. All these

attempts have brought along Ecological Art, an interdisciplinary movement aiming to affect the change, to improve, to repair and to recycle. In 20th century, nature was re-defined and artists assumed a more critical task.

The ecological art movement itself did not emerge until the late 1960s and early 1970s as the role of nature in art changed from passive object to more active participant. (A.Tiberghien, 1995) Turbulent changes in the social structures of 1960s had an influence on the view of nature in art. The social and political mores of the time allowed artists to ask questions, take risks, and challenge existing notions in their work.

During the political and social upheavals of 1960s, a group of artists in the U.S and in Europe have questioned the restrictions of painting and tried new ways of experiencing the environment and the ecology. Artists have presented their open space sculptures which were made of natural materials as opposed to paintings of natural landscape in photograph series. These works which have been defined as Land Art or Environmental Art are various post-war artistic productions. Field-specific projects using natural materials to create new forms include individual works which take new and unnatural objects into natural environments with the same purposes and which are sensitive to time in nature and interventions which are collaborative and expressive of social awareness.

1960s was a time of wait and see. Social factors such as the awakening of ecological and feminist awareness, the yearning for a simpler and a more natural existence; the acceptance of the personal and political power of the individual who would in some way interfere with the natural systems have brought along the questioning of socio-cultural development. This echoed in the world of art as indecisiveness towards its own institutional conventions. (Kastner, 2005)

Lippard (1983) expresses this era as: *“After the pioneer era which was for of being concerned with social subjects or effects, in art in the late 60’s, artists got bored of the boundaries that were imposed by the formative aspect. The artists began to ask themselves deeper questions after they got rid of the materials like canvas, metal etc. They questions the nature, the politics, the history and the myths.” (Lippard, 1983:6)*

The director of the Center for Contemporary Art and the Natural World, Clive Adams (2002), explains that the role of nature in art has tended to shift most dramatically during the political and social upheavals of the 1960s when new ideas were rapidly developing. He points to numerous examples throughout history including ancient Greece, Europe’s Industrial Revolution, and of course the 1960s in the United States.

“During these periods of change, there was a greater acceptance of ideas that defied conventional wisdom or failed to conform to existing norms. For example, during the 1960s, American and European artists rebelled against conventional ideas about artistic expression and experimented with completely new ways of conceiving, creating, and displaying works of art. It was during this time period that artists grew restless painting simple landscapes and broadened nature’s role in art to be one of medium. They went out into the land and transformed natural areas themselves, creating art installation from nature, and capturing their efforts through photographs.”

But the endeavor to bring nature under control in the works of the first generation American environmentalist artists was in parallel with the ideas of invasion and exploitation characterizing the industrial era. With the increasing awareness on environment, some artists and their works became targets for protests. Smithson and Heizer, two major representatives of American Land Art can be given as examples. Smithson's proposition of (1970) 'Island of Broken Glass' project was suspended with the project leading to a major ecological dispute upon the claim that pouring two tons of glass on a rock in the land would harm bird's nests and the brown fur seal. Similarly, works which require major changes as in Heizer's work entitled 'Double Negative' have been regarded as environmental threats and it was concluded that, save certain exceptions, environmental practices prevented the development of nature and destroyed it. In such a setting, there were many novel ideas on the development of ecological art movement in 1968-69. These ideas have been influential and represented in many works. These are the examples forming the origins of ecological art. (Joseph Beuys, Mel Chin, Agnes Denes, Helen ve Newton Harrison, Ocean Earth, Robert Smithson, Alan Sonfist ve Mierle Laderman Ukeles)

Smithson stated that one must be responsive towards these criticisms and artists have a major role in the development and improvement of devastated industrial regions. Smithson's "Spiral Jetty", built entirely of mud, salt crystals, basalt rocks, earth and water on the northeastern shore of Great Salt Lake, is one of the pioneering works which fill many gaps in the ecological art movement. Defined as an ecological improvement study, this is a study with an emphasis on meaning and result rather than a simple aesthetic concern over an ecosystem that is damaged by human negligence. It presents a clear insight on the mutual link between man and nature. (Song, 2007) Smithson says:

"Art can become a resource that mediates between the ecologist and the industrialist. Ecology and industry are not one way streets, rather they should be crossroads. Art can help the provide the needed dialectic between them. A lesson can be learned from the Indian cliff dwelling and earthworks mounds.



Figure3: Robert Smithson, "Kırık Cam Adası (Island of Broken Glass)", Atlantis, 1969



Figure4: Robert Smithson, "Asfalt Akışı (Asphalt Rundown)", Roma, İtalya, 1969



Figure5: Robert Smithson, "Spiral Dalgakıran (Spiral Jetty)", Rozel Point-Rozel Noktası, Great Salt Lake - Büyük Tuz Gölü, Utah, 1970

Here we see nature and necessity in consort. The artist must come out of the isolation of galleries and museums and provide a concrete consciousness for he present as it really exists, and not simply present abstractions or utopias. The artist must accept and enter into all of the real problems that confront the ecologist and industrialist. Art should not be considered as merely a luxury, but should work within the processes of actual production and reclamation". (Kastner, 2005)

The artist has prepared projects containing solution offers that were not asked for for the disposal of toxic waste and the improvement of mineral waste sumps. Large scale environmental applications carried out by artists such as Smithson and Heizer are known as different forms of ecological art by artists who focus on natural forces such as gravity, growth, energy and light. Following the debates generated by these studies, certain projects were initiated where natural sites were preserved, free of scars or Marks and where the earth was not transported.

In 1969, Haacke exhibited an indoor mound of soil covered in grass which he named "Grass" in Cornell University. Haacke explained the characteristics of his studies in his own words as follows;

"...make something which experiences, reacts to its environment, changes, is nonstable... make something sensitive to light and temperature changes, that is subject to air currents and depends, in its functioning, on the forces of gravity... articulate something natural." (Kastner, 2005)



Resim6: Hans Haacke, "Ot Büyür (Grass Grows)", New York, 1969

In a similar vein, New York artist Alan Sonfist sought to articulate something natural and to create more harmonious and ecologically responsible form of Land Art based on a particular type of spatial and historical intervention. 'Army Ants' depicts an organic system with the use of more complex organisms. In this work, an ant colony was left to build their own society on the floor of the gallery. The work 'Abandoned Animal Hole' (1971) is merely a plaster form of the deserted tunnel of a tunnel-digging mammal.

At the beginning of 1970s, several artists kept up with increasingly popularized environmental movement and put forward approaches that avoids from changing the environment or harming it. Most of these approaches are spatial applications in cities. Simple mimical works of art including walking, pointing or temporary displacement of natural elements, organizational projects that addressing or benefiting from big social and political formations, and works of art which are sensitive to environment.

In 1970s, instead of only addressing the imbalance between nature and human being, focus of works were restoration, in a more meaningful way. That focus brought with the interventions of healing the nature. Artists aimed at making positive changes on environment. (Song, 2007)

Land Art, or Earthworks, (The beginnings of contemporary Ecological Art) emerged during this period and it is important to note that these works frequently objectified the land as a medium or as a site. Far from embodying sensitivity to, or awareness of, bioregional complexity, much Land Art of the 1960s and 70s involved what we now recognize as tremendous imposition on local eco-

systems. Many giant earthworks exist as monuments to the artist, a practice which critic John Grande has referred to as egocentric, rather than eco-centric. (Carruthers, 2006)

2. DISTINCTIONS BETWEEN ENVIRONMENTAL ART AND ECOLOGICAL ART

Titles such as “Ground Art”, “Land Art”, “Earth Art”, “Environmental Art”, “Ecological Art”; including use of materials that emerge from utilization of outdoor spaces in nature, increasing environmental awareness, restoration, recycling and projects peculiar to place; are used instead of each other or sometimes in order to mean different things by many artists and critics. Although it is not possible to make a certain differentiation, these complicated and intertwined terminology and definitions can be approached according to their intentional diversities and materials used.

The term which categorized the works produced in the open space in nature using natural materials in the late 60s was Land Art. It was followed by the term Land Art which was mostly used synonymously with Earth Art. Amy and Tricia defines Land Art as “a movement which does not focus on environmental issues but rather has monumental scales” (Strewlow ve Prigann, 2004: 90) The admin of greenmuseum.org website, Saw Bower refers to land art in his article ‘A Profusion of Terms’ as, “Land Art” is an older term from the 60’s and 70’s that has survived in common usage and suggests art made outdoors on the land. Early innovators such as Richard Long and Dennis Oppenheim created simple lines and geometric forms on the earth by walking back and forth and considered it “Land Art” This work tends to be more conceptual and symbolic than Art in Nature. “Crop art”, large images made in agricultural fields visible from the air, for instance, is a form of “land art”.¹ Some people use the term “land art” to encompass a wide range of other terminology including “eco-art”, “environmental art”, “earthworks” and “land art”. Sue Spaid does this in her ecovention catalogue. I imagine this is because she was introducing the new term “ecovention” coined by her and Amy Lipton which includes artworks which were previously considered eco-art or environmental art. Other books like Kastner and Wallis’ Land and Environmental Art suggest that “land art” evolved into “environmental art”. At first, Land Art was concerned with world, space and conceptual issues. Land artists have expressed the lack of harmony in modern times by working on the sources of the ancient times using modern mechanical tools and taking the cultural texture of the city to industrial wastelands or uncultivated regions.

Examples of Nature Art, a very common term in Europe, are more intimate, romantic and small-scale works. Nature’s own materials such as branches, flowers, leaves, rain, ice are used, documented in photographs and shared with people in galleries or in book form. These works involve a more spiritual aspect and are as if under the influence of a sort of healing ritual for nature, or for the earth. Some artists express the idea that nature art and land art is not directly related with restoration, ecology or activism.

Environmental Art, which appeared as a response to a massive environmental movement in 1960s, is a comprehensive term evoking activism. According to Amy Lipton and Tricia Watts;

¹http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=306,02.08.2011

“Intent of environmental art is to facilitate environmental health through reclaiming damaged sites, educating the public about environmental issues and solutions, and fostering a respect for nature”. (Strewlow ve Prigann, 2004) Lynton indicates that “Environmental art is essentially a striking response to city originated materialist consuming culture, building and destroying, aggrorance of human against time and nature, which are basic characteristics of 20th century.” (Lynton, 1991: 286) In many references, nature art, earth art, land art, ground art, and ecological art are interpreted under the title of Ecological Art. A group of scientists think that ecological art is entirely different from environmental art. Another group thinks that ecological art uses nature as a starting point in order to build consciousness, respect and communication and in this way, differently from environmental art, aims at creating social change. Julian June (1997) explains other significant differences between ecological art and nature art in words to follow: “Ecological art is strongly different from environmental art with regard to the intention of the artist. Ecological artists are sensitive to the mutual biological relation between all living things and they wish to produce their work with this concept in mind. However, environmental artists alter physical environment and are occasionally indifferent to nature.” While some agreed to this point of view, some other artists and writers definitely rejected it. However, even if a generalization can not be reached, it can still be claimed to be correct in terms of certain works and to draw a thick line between the two movements.

Ecological art is a more abstract terminology that used for the studies referring to scientific issues. (Strewlow ve Prigann, 2004) Ecological art studies focuses on a living ecosystem by crossing the boundaries of traditional art production and institutionalization. Today an artist movement, aiming at solving ecological problems in a creative way, does not exist. Artists develop projects in cooperation with architects, city planners, social scientists, biologists, scientists, botanists and communities. Basic emphasis of ecological art is restoration, recycling, renovation and retrieval of contaminated and damaged areas by local space specific projects.

According to Sue Spaid; “ecological artists thought about issues such as sustainability, compatibility, interdependence, renewable energy and biodiversity but they never attempted to change regional ecologies.” (Spaid, 2002) They preferred to create works compatible with the given environment. Bianco, explains that ecological art is different when it comes to cooperation with the earth and how it becomes a part of its renewal period. He emphasizes the importance of variation and transformation in defining what makes up ecological art. Bianco states, “The ecological art philosopy is a universal movement based on ecological consciousness and the harmonious coexistence of man and nature.” (Bianco, 2000) It has a revitalizing effect in terms of material used (recyclable, natural).

Ecological art urges the audience to ask questions, to think about relations and to alter the interaction between man and nature, rather than merely producing beautiful works. It gives the audience strength to remember its personal relationship with nature, to become more aware of various environmental issues and produce ideas. According to Matilsky, ecological art “does not isolate and interpret aspects of nature but integrates them into a total network of relationships.”

(Matilsky, 1992: 57) The artist, Ruth Wallen (2000), gets down to the details of ecological art and focuses on its mutual links. She defines ecological art as something “much more than a traditional painting, photograph, or sculpture of the natural landscape.” Ecological art is based on a world view that focuses on communities and their relationships as opposed to works which present a pictorial and prejudiced view of the world. These relationships are not merely physical and biological but they also cover ecological systems, cultural, political and historical aspects of communities. Arising out of the dynamism in the environment, ecological art is a movement investigating the relationships between nature and human beings, and posing questions on supervision and responsibilities.

In order to clarify the differences between environmental art and ecological art, the subject can be approached via two artists who are representatives of these two art movement and work in nature with similar material.

3. ANDY GOLDSWORTHY AND LYNNE HULL

Born in 1956, in Cheshire, England and currently continuing his works in cooperation with nature, the British artist, Goldsworthy has made many projects in various parts of the world including England and Scotland, where he lives. The works he produced as an environmental artist are included in many reference sources. In words cited by the artist;

“Looking, touching, material, place and form are all inseparable from the resulting work. It is difficult to say where one stops and another begins. The energy and space around a material are as important as the energy and space within. The weather--rain, sun, snow, hail, mist, calm--is that external space made visible. When I touch a rock, I am touching and working the space around it. It is not independent of its surroundings, and the way it sits tells how it came to be there.”

“I enjoy the freedom of just using my hands and “found” tools--a sharp stone, the quill of a feather, thorns. I take the opportunities each day offers: if it is snowing, I work with snow, at leaf-fall it will be with leaves; a blown-over tree becomes a source of twigs and branches. I stop at a place or pick up a material because I feel that there is something to be discovered. Here is where I can learn. “



Figure7



Figure8



Figure9

Figure7-8-9: Works of Andy Goldsworthy built of ice, stone and leaves

“I want to get under the surface. When I work with a leaf, rock, stick, it is not just that material in itself, it is an opening into the processes of life within and around it. When I leave it, these processes continue.”²²

We see an artist who tries to understand his position and process in nature through the processes of nature itself, integrates with it and chooses to proceed with temporary and harmless touches in nature. Artist’s material is the nature itself, and what brings it to life are the seasonal processes. His goal is to raise awareness to the nature, make thinking and feeling with aesthetic concern. The works are not harmful to nature both in the course of creation and afterwards.



Figure10



Figure11



Figure12



Figure13



Figure14



Figure15

Figure10-11-12-13-14-15: Examples from the applications which Andy made using the tree branches he found in the forest.

Good handcraft and aesthetic concern are attracted attention in the practices of Goldsworthy through the branches which is the common material of both artists. Artist rearranged pieces of broken branches into its surroundings in the vicinity of the artist to form a whole and sometimes included seasonal nature’s own colors, yellows, reds that are stand out by taking advantage of a natural material clay-colored and formed the focal points. In his practices, the strengthening perception of land, recognizing growth and sources of his surrounding and making linked among them is important point for him.

On the other hand, the practices of The American Artist, Lynn Hull who is known through the her creating habitat practices which is for wildlife, are observed function is as well as aesthetic concern. She refers her own practices under the trans species art title. Trans species art is a kind of ecologic art which was created for wildlife. The theme of finding practical solutions exist for environmental problems with style always achiving audience satisfaction in her practices which based on the idea that we need to give something to the nature as taking something from it. In first stage of creative process, she researches comprehensively and produces projects in the collaboration with scientist, engineers and any other experts as required field work. Then she starts thinking of aspects

²²http://www.morning-earth.org/artistnaturalists/an_goldsworthy.html

of aesthetic. Hull's final stage of creative processes includes researching data which investigate extent of ecological goals to the existing studies. (Song, 2009)

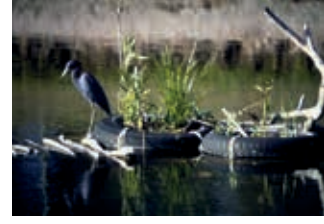
Hull has been working on Floating Islands series since 1980. After the work that is called Turtle Island in the this series, as the return of species throughuot the region is examined,it is seen that three types of turtles,herons,water flies,geese,nightingales,swallows,and a large number of island species,including turtles return the island during the first summer season.



Resim16: Ördek Adası



Resim17: Kaplumbağa Adası



Resim18: Küçük Mavi Balıkçıl

Resim16-17-18: Lynne Hull, Yüzen Adalar, 1998, Florida



Resim19



Resim20



Resim21

Resim19-20-21: Lynne Hull, Lightning Raptor Roost, 1990

In the artist's study that is called Lightning Raptor Roost, she created a range of safety places for migratory birds to shelter and rest. The research which was made after this study has been proven that rust-headed hawks, owls and eagles nest aruond here..

CONCLUSION

As see in the two different approaches which were present by using the same material. Ecologic art practices more scientific that are needed interdisciplinay corporations beside familiar materials and approaches and have limits such as serving ecologic area so they are different than environment art due to the these aspects.

If a work of art can be documented only with photo and video.How can work be evaluated if it has ecologic function and become temporal procees which is created based on interdisciplinary collobaration?

What is the role of Art work and Artist as the lines which are between science and art, artist and scientist becomes uncertain day by day? Many this kind of questions are asked and their answers are discussed.

Ecoartist Jackie Brookner emphasized the role of art by saying “To affect values, to create desire, to make people care about something, you have to affect people’s hearts, and bodies, our unconscious dream lives and our imaginations. This is the work art can do so well.”

Be tried again on the historical criteria to evaluate these works. Time, process, transformation and dialogue as essential elements contributed artwork to represent and evaluate a photo or video recording is not possible. These types of projects often aim is not to object to communicate with the concept. Tangible, visible, it is taken, the location of the art object sold feelings, perceptions addressed to think back to the return of forces that contribute to the functional works of art from an interdisciplinary.

The art shouldn’t ignore that it is also a part of ecologic systems and it should relate with the global problems that we have in one way.

REFERENCES

- A. TİBERGHİEN**, Gilles(1995); *Land Art*, Princeton Architectural Press, New York, ISBN- 1-56898-040-X
- BİANCO**, A.(2000); *Ecological art and ethics*. Retrieved March 11, <http://ecologicalart.org/ecartandet.html>, 30.07.2011
- CARRUTHERS**, Beth(2006); *Mapping the Terrain of Contemporary Ecoart Practice and Collaboration*, Art in Ecology- A Think Tank on Arts and Sustainability
- GABLİK**, Suzi(1998); *The Nature of Beauty in Contemporary Art*, in: *New Renaissance Magazine*, Vol. 8, No. 1
- STREWLOW** Heike, **PRİGANN** Herman(2004); *Ecological Aesthetics Art in Environmental Design: Theory and Practice*, Birkhauser-Publishers for Architecture, Basel, Berlin, Boston
- KARAVİT**, Caner(2008); *Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı*, Telos Yayıncılık,
- KASTNER**, Jeffrey- **WALLIS**, Brian(2005); *Land and Environmental Art*, (Yayınlanmamış Çev. Kenan Dikilitaş), Phaidon, New York, ISBN 0-7148-4519-1
- LIPPARD**, Lucy(1983); *Overlay: Contemporary and the art of prehistory*, New York: Pantheon Books, , ISBN 1-56584-213-8
- LYNTON**, Norbert(1991); *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, 2.Baskı, İstanbul, ISBN 975-14-0222-0
- MATİLSKY**, B(1992); *Fragile ecologies: Contemporary artists interpretations and solutions*. New York: Rizzoli
- SONG**, Young Imm Kang(2009); *Community Participatory Ecological Art and Education*, NSEAD/Blackwell Publishing Ltd,
- SONG**, Young Imm Kang(2007); *Impact of Public Art/Ecological Art on School and Community Education: A Study of Three Artists*, Ph.D. Program, Lesley University, Cambridge, Massachusetts
- SPAİD**, S. (2002); *Ecovention, current art to transform ecologies*. (curated by Amy Lipton and Sue Spaid). New York: greenmuseum.org, The Contemporary Art Center, ecoartspace
16. 07. 2011 http://www.morning-earth.org/artistnaturalists/an_goldsworthy.html
- 02.08.2011 http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=306
- 30.07.2011 http://greenmuseum.org/what_is_ea.php

“ MAĞARA RESMİNDEN SANAT FUARINA: SANAT VE ENDÜSTRİNİN YARATTIĞI KÜLTÜREL NESNELERİN METAYA DÖNÜŞÜMÜ ”

“ FROM CAVES TO FAIRS: COMMODIFICATION OF THE CULTURAL OBJECTS CREATED BY ART AND INDUSTRY ”

Yrd. Doç. Efe TÜRKEL *

ÖZET

Endüstriyel ürünlerin sanat eserleriymişçesine tanıtılıp pazarlandığı günümüzde sanat eserleri de hamilikler, müzayedeler, bienaller ve sanat fuarlarıyla kendi endüstrisini oluşturmuş ve tüm bu yapıtlar birer yatırım aracına veya siyasi propaganda, sınıfsal ayrımcılık ve gösteriş iradesi gibi sosyo-psikolojik etkenler üzerinden kültür nesnelere dönüşerek metalaşmıştır. Sanat yapıtlarının küratörlerin, endüstriyel ürünlerin ise “trendsetter”ların yönlendirmeleri doğrultusunda üretilmesi, bu eserlere ait özerklik ve idealizm gibi konuları tekrar sorgulanır hale getirmiş, bir zamanlar seçkinlerin hegemonyasında ölümsüzlüğü arayan sanatın popülerleşerek kitlelerle buluşması veya ustalıklı bir zanaat eserinin endüstriyel mantıkla üretilip herkes tarafından daha kolay elde edilerek “kitch”e dönüşmesi, bu nesnelere kimliklerinin ve niteliklerinin de tartışılmasına sebep olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sanat, tasarım, endüstri, kültürel nesne, meta.

ABSTRACT

Today, which has become the time of marketing and publicizing industrial products as if they were artworks, artworks constituted their own industry via protectorates, auctions, biennials and art fairs, and all these works are turned into objects of investment or are commodified by being turned into cultural objects by means of the socio-psychological factors such as political propaganda, class discrimination, vanity pleasure. Producing artworks under the direction of curators and industrial products under the direction of trendsetters brings into question the autonomy and idealism of these works. Popularizing art, which once was seeking immortality under the hegemony of the elite, or turning a masterful craft work into a “kitsch” by production guided by industrial logic caused the identities and qualities of these works become a matter of doubt and discussion.

Keywords: Art, design, industry, cultural object, commodity.

*Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü İzmir/TÜRKİYE

GİRİŞ

Sanat ve Tasarımın İfade ve Eylem Benzerlikleri

Çağdaş anlamdaki tasarım kavramının ilk kuramcılarında olan Viktor Papanek tasarımın genel tanımını yaparken tüm insanların tasarımcı olduğunu, her zaman tüm yapılanların tasarım olduğunu ve bütün eylemlerin temelini tasarımın oluşturduğunu belirtir. Bu söylem Joseph Beuys'un "Her insan bir sanatçıdır" sözünü de anımsatır. Günümüzde sanat ve tasarım kavramlarının birlikteliği göz önünde bulundurulduğunda, her iki söylemin de özünde ifade etme içgüdüleri ve hümanizmin olduğu fark edilir. Buradaki hümanizm kavramını insanın gelişimi ve hayatı daha iyi yaşamaya yönelik olarak basitçe ele aldığımızda, kurgulanan her eylemin merkezinde kendimizi buluruz. Bilinçli eylemleri tetikleyen içgüdü ise bizleri daha iyi olanı aramaya yönlendirmiştir ki, bu arayış düşünsel olarak başladığı andan itibaren ifade süreci de başlamış olur.

Adı sanat veya tasarım olsun, psikolojik ve nesnel her eylem mutlaka bir gereksinim sonucu ortaya çıkmıştır. Düşünmek ve uygulamak, sanatı ve tasarımı anlatırken kullanabileceğimiz en basit temel eylemlerdir ve ihtiyacın belirlenmesiyle başlarlar. İnsanların varoluşundan itibaren psikolojik ihtiyaçları, ussal yaşamlarını biçimlendiren dolayısıyla yeni davranış biçimleri geliştirmesini sağlayan etkenlerdir. David Lewis Williams'a göre insanlar Altamiradaki gibi resimleri psikolojik güdülerine yönelik ruhsal yolculuklarının betimlenmesi amacıyla yapmıştır.³ Günümüzden 35.000 yıl öncesine tarihlendirilen fildişinden yontulmuş ve Cambridge Üniversitesi arkeologlarından Paul Mellars'ın büyük göğüsleri ve özenle işlenmiş genital bölgesi nedeniyle paleo-porno olarak tanımladığı, ancak dini amaçla doğurganlığı simgelemesi için yapılmış 6 cm'lik başsız kadın figürü olan Hohle Fels Venüsü de bu anlamda ihtiyaca yönelik ifade, gözlem ve estetik çaba gibi özellikleri barındıran ilk figüratif sanat örneğidir¹. (Resim1) Örnek verilen bu yapıtların sadece tarihleri ve bilinçlilik düzeyleri ölçüt alındığında dahi Papanek ve Beuys'un söylemlerini doğruladıkları görülür. Öyle ki ihtiyaçlar saf nesnel veya psikolojik olarak indirgenildiğinde, uygulama ve sonuca ulaşma çabası, ardından da yeni ihtiyaca göre yeniden yaratma süreci başlar. Bu çaba, zaman içinde sanatkârlık ve zanaatkârlığı içinde barındıran ve adına Antik Yunanda "techne" denilen bir eyleme dönüşmüştür. Bu eylemin sonucu oluşturulan sanat ve zanaat nesnelere tarih öncesi dönemlerde -çağımızda olduğu gibi- insanların statüsünü belirleyen unsurlar olarak kullanılmışlardır. Krallıklar çağından günümüz devletlerine kadar sanat ve tasarım, gerek kişisel vizyonla gerekse ulusal politika olarak



Resim1: Hohle Fels Venüsü

³ BBC televizyon kanalı için çekilmiş olan "How Art Made The World" (2005) belgeselinin "The Day Pictures Were Born" adlı bölümünde Dr.Nigel Spivey'nin (Cambridge Üniversitesi - İngiltere) Profesör David Lewis Williams (Witwatersrand Üniversitesi - Güney Afrika) ile bu konuda yaptığı olduğu alan ve laboratuvar araştırmasını izlemek mümkündür.

¹ CULOTTA, Elizabeth (6 November 2009), "On The Origin Of Religion", *Science*, Vol. 326, No.5954, p. 785, DOI: 10.1126/science.326_784, (Erişim tarihi 10 Mart 2012)

bir propaganda veya bir güç gösterisine aracılık etmiştir. Bu açıdan bakıldığında rahatsız edici görünen şey, bu yapıtlardaki (çağdaş sanatın düşünsel vurgusu göz önüne alındığında) sanatsal ifadeye ait düşünsel içeriğin tartışmalı hale gelmesidir. Ancak bu yapıtlar psikolojik açıdan başarıya ulaşmışlardır. Adnan Turani'nin propaganda amaçlı yapılmış eserlere ilişkin yorumu şöyledir: "Katı rejimlerle idare edilen memleketlerde sanat, devletin bir propaganda aracıdır ve sanatın gerçek amacı insanın iç ifadesi değildir."² O zaman "Bu eylemler sanat mıdır, yoksa zanaat mıdır?" diye sorulabilir. Bu soruya da Ernst Gombrich'in şu sözleri cevap verebilir; "...Tüm bu etkinlikleri sanat diye tanımlamakta hiçbir sakınca yok, yeter ki bu sözcüğün yer ve zamana göre birbirinden değişik anlama gelebileceği unutulmasın..."³

Bu ifadelerle göre, sanatçılık ve zanaatkârlık kavramlarının birbiriyle iç içe geçerek kaygan bir zemin üzerinde durduğu açıktır. Sanatsal veya estetik değer taşıyan eserlere yön verenlerin ve onların gerçek sahiplerinin toplumun belli bir zümresi olduğu ve bir takım dayatmalarla oluşturdukları yargısı da ortaya çıkabilir. Bu dayatmalar veya kültürel tapınım ifadeye, gelişime açık bir süreç kazandırır ve ifade evrilerek kültürel nesneye dönüşmeye başlar. Sanat ve zanaat eserlerinin mülk edinilmesi kavramıyla bu noktada karşılaşabiliriz. Ancak bu kavramın olgunlaşma sürecine, belirgin olarak Avrupa'da Orta Çağ, Rönesans ve devamında; dini figürleri, bağışçıları, kilise erkânını, aristokratları, yöneticileri ve kralları övmek adına yapılan çalışmalarda rastlarız. Bu süreçte üretilen eserlere yapılan müdahaleler, sanatçı-zanaatçı üzerinde kurulan baskılar, keskin yönlendirmeler bu eserlerin ne ölçüde özerkliğe sahip olduğunu da tartışma konusu haline getirmiştir. Aynı tavrı Uzak Doğu ve İslam Sanatları'nda da görmek mümkündür. Bu, aslında sanatçı veya zanaatkâr bireyin içinde bulunduğu toplumla ilişkisine, yerine ve bireysel ifadesine yönelik bir problem olmuştur.

Emeğin Yükselişi: Sanatın Kültürel Nesneye Dönüşmesi

Bahsi geçen problemin sanatçılar ve zanaatkârlar açısından ele alınması Rönesans'la başlamıştır. Ortaçağ'da Avrupa'da faaliyetler yüksek ilimler ve el sanatları olarak ikiye ayrılmış, el sanatları; resim, heykel, marangozluk, terzilik ve çizim gibi faaliyetleri içermiştir. Bu anlayış da 16. yüzyıla kadar sanatçı kelimesine zanaatkâr, becerikli zanaat işçisi anlamını yüklemiştir. İlk sanat akademisi olarak kaydedilen Academia dell'Arte del Disegno 1563'te Medici Prensi I. Cosimo, Michelangelo ve Vasari yönetiminde kurulmuş,⁴ El Greco gibi ustalar da resmin, aynı zamanda bir düşün gücüne sahip olması gerektiğini düşünüp bu yönde eğitimi teşvik ederek "yüksek sanat" kavramını oluşturmaya çalışmışlardır. Bu dönemde görsel kültürün görünüm ve denetiminden sorumlu olarak kurulan akademiler, sadece plastik biçimlendirme becerilerinin yanı sıra anatomi, geometri, tarih gibi düşünsel ve bilimsel becerileri de sanatçıya kazandırmayı hedeflemişlerdir.⁵ Devamındaki yüzyılda da Goya, alışlagelmiş gelenekleri yıkarak Modern Sanat'ın ilk adımlarını atmaya başlamıştır.⁶ (Resim 2)

² TURANI, Adnan (1992); *Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, 4.Basım, İstanbul, s.549*

³ GOMBRICH, Ernst Hans Josef (2009); *Sanatın Öyküsü, (Çevirenler: Ömer Erduran-Erol Erduran), Remzi Kitabevi, 6.Basım, İstanbul, s.15*

⁴ ARTUN, Ali (2011); *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi-Estetik Modernizmin Tasfiyesi, İletişim Yayınları 1653, 1.Baskı, İstanbul, s.10*

⁵ BARNARD, Malcolm (2010); *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür, (Çeviren: Güliz Korkmaz), Ütopya Yayınevi, 1.Basım, Ankara, s.91-93*

⁶ GOMBRICH, Ernst Hans Josef; A.g.e., s.485-488

Fakat önceki paragraflarda bahsi geçen, belli kültürel yetkinlikleri olan, statü sahibi insanlar veya sanatçılar ve zanaatkârlardan oluşan azınlık grup dışındakiler tüm bu kültürel hegemonyanın dışında tutulsa da, temelde her insan içgüdüsel olarak, kendi yaşam pratiğinde estetik bir takım tercihlerle sahiptir. Eylemin tümü (ister kitlelere, ister şahıslara yönelik olsun) sanat, zanaat veya Antik Yunan'daki gibi “techne” olarak adlandırılabilir bile aslında ona sahip olanlar için ne ifade ettiği ve kullanılış biçimi önemlidir.

Toplumsal sınıflar ve şahıslar kendilerini diğerlerinden ayırt etmek için pratik hayatta kullandıkları nesnelere farklı şekil, renk ve üsluplardan faydalanmanın yanı sıra bu ayrımcılığı sanat ve zanaat nesnelere kullanarak da başarmışlardır. Bu ayrımcılık zamanla bir görsel kültür tüketimine dönüşmüş ve Marx'a göre 16. ve 17. yüzyıllardaki ticari devrimlerle inanılmaz hızla büyüyen kapitalizm, görsel kültürün üretim ve tüketim kurallarını da değiştirmiştir.⁷

Bu değişim, “tek” yapıtların daha yüksek fiyatlar üzerinden alıcı bulmasına veya yüksek fiyatlara “kişiye veya mekâna özel” olarak üretilmesine sebep olmuştur. Burjuvazinin yaygınlaşmasıyla yükselen iyelik (mülkiyet) “modası” bu sayede görsel üretimin ve tüketimin kendine ait bir pazarı olmasını da sağlamıştır. Rönesans dönemindeki Floransa sarayları ise sanat eseri mülkiyetinin ve sanatçı hamiliğinin kendisini en iyi ifade ettiği yerler olmuştur. Bu dönemde ve devamında, resim bazı yönleriyle bir bilgi aracı olsa da, sanatçı, mülk sahibi için sahip olduklarını gösterebileceği ve dünyada kendisi için değerli olabilecek her şeyi en gerçek ve ulaşılabilir biçimde yeniden yaratan kişi olmuştur.⁸ (Resim 3)

Sanatın ekonomik bir yatırım unsuru veya bir statü belirleme aracı olarak kullanılmasına dair başlangıç Floransa'da yaşamış Medicilerden I. Cosimo Dönemi'ne gelir. Ressam, mimar, yazar ve tarihçi olan Giorgio Vasari'nin Mediciler adına yapmış olduğu danışmanlık ve küratörlük hizmetleri günümüz sanat koleksiyonculuğunun temelini oluşturmuş, sanatın metalaşmasının ve özerkleşmesinin önünü açmıştır. Bu sayede modern anlamıyla bir “sanat piyasası” oluşturan Mediciler'in bu anlayışı



Resim2: Francisco de Goya, “Dev”
(Numaralandırılmamış baskı, 1814-1818)*



Resim3: Johann Zoffany, “Charles Towneley kendi heykel galerisinde – 1782”*

* Bu çalışma pesimist ve yoruma açık gerçeküstü ifadesiyle gelenekten kopuşu temsil eden eserlerden biridir.

⁷ BARNARD, Malcolm; A.g.e., s.127

⁸ BERGER, John (1995); *Görme Biçimleri*, (Çeviren: Yurdanur Salman), Metis Yayınları, 6.Basım, İstanbul, s.86

* Alıcılar veya hamiler, zenginliklerini ve dostluklarını yağlıboya tablolar sayesinde teşhir edebiliyordu.

17. yüzyılda Hollanda'da iyice yaygınlaşmış ve 19. yüzyılda galerilerin kurulmasına önayak olmuş, sanatın kilisenin, loncaların ve akademilerin denetim ve himayesinden kurtularak özerkleşmesiyle evrim geçirmiştir. Mediciler tüm bunları İtalya topraklarından, Bruges ve Londra'ya kadar uzanan bankalarıyla başarmışlardır. Medici koleksiyonları, bu banka ağı içinde dolaşıma girmiş ve para ile sanat aynı çatı altında işletilmiş, ressam ve heykeltıraşlar yavaş yavaş şair ve filozofların katına yükselmeye başlamıştır. Medicilerin tüm bu sanat organizasyonlarının altında elbette bir sanatseverlik duygusu yatmaktadır. Ancak Gombrich'e göre taşralı ve soylu olmayan Mediciler, kurmuş oldukları kültürel ve ekonomik hâkimiyeti, soylu olmamanın getirdiği horlanmalara karşı sanata sarılmakla başarmışlardır.⁹

Medicilerden birkaç yüzyıl sonrasında, Modern Sanat'ın doğuşundan itibaren yaşanan sanatsal süreç, sanatçıların en özgür oldukları dönem olarak kabul görür. Sanat bu dönemde özerkliğini tamamen ilan etmiş, Romantiklerin açtığı yolda, İzlenimciler, Fovlar, Dışavurumcular, Post-izlenimciler, ve Kübistlerle sanat ortamı öncesine göre kısa sürelerde hızlı, çeşitli ve tanımlanabilir süreç ve üslupları yaratmıştır. Bu dönemde, Van Gogh gibi hayatını tamamen sanatına adanmış olanlar, sanatın parayla kirleneceğini ve yapılanın sanat olamayacağını dile getirirken, bazı ustalar da Dali gibi eserlerini paraya çevirmekle meşguldürler. Sanat, artık özerk olarak üretildiği için maddi olarak da spekülative ve liberal bir yapıya kavuşmuştur. Bir sanat eserinin kopyalanarak seri olarak üretilmesi ve imgeye dönüşmesi durumu söz konusu olmasa da bu döneme ait eserler ileride müzayedelerin ve koleksiyonların baş aktörleri olacaklardır. Modern Sanat eserleri, bankaların, büyük şirketlerin, Arap şeyhlerinin ilgisini çekerek koleksiyon nesneleri olarak müzayedelerde yer bulmuş, kısa sürelerde el değiştirmiş ve bu süreç Çağdaş Sanat eserlerinin koleksiyonlara dâhil edilmesiyle de devamlılığını sağlamıştır. Sanat bu anlamda bir yatırım aracına da dönüşmüştür. Bankalar özel müşterileri çekmek için, koleksiyon sahibi olarak ellerindeki eserlerden faydalanmış, ayrıca şirketler ve şahıslar, sanat piyasasını ve sanat eserlerini, vergi kaçırma, kara para aklama gibi çeşitli amaçlar için bir spekülasyon aracı olarak kullanmışlardır.¹⁰ Bununla beraber, kişilerin, yardım kuruluşlarının ve şirketlerin vergi indirimi teşvikinden yararlanabilmek için sanata yapmış olduğu bağışlar milyar dolarlar düzeyindedir.¹¹ Bu çeşit bir ticari başarı, Modern Sanat eserlerinin müzayedelerde satışı sayesinde başarılmıştır. Öyle ki gizli saklı bir şekilde sanat eserlerinin tahvil gibi kullanıldığı da iddia edilmektedir. Bu eserler ve teşvikler aynı zamanda şahısların veya şirketlerin statülerini kanıtlama, halka kendilerini sevdirecek sempati toplama aracına da dönüşmüştür. Sanat yapıtının tıpkı bir endüstri ürünü gibi sosyokültürel yapı çerçevesinde finansal ilişkiler kurmaya ve yorumlanmaya açık bir nesneye dönüşümü tamamlanmıştır.

⁹ BARTUN, Ali; A.g.e., s.8-12

¹⁰ STALLABRASS, Julian (2010); *Sanat A.Ş.-Çağdaş Sanat ve Bienaller, (Çeviren: Esin Soğancılar), İletişim Yayınları/1413, 2.Baskı, İstanbul, s.15*

¹¹ STALLABRASS, Julian; A.g.e.; s.126

Kültürel Nesne Olarak Endüstriyel Ürün ve Sanatla Olan İşbirliği

Günümüze baktığımızda da bir tasarım objesinin (zanaat eseri) de bir sanat objesiyymişçesine, bir statü belirleme aracı olarak kullanıldığını görürüz. Ama bundan önce sanatın estetik yönünün ne zaman zanaatın işlevsel yönü ile bir arada kullanılması gerekliliğinin bir problem olarak ortaya konuşuna göz atalım. Modern Sanat'ın başlangıcı olarak kabul edilen 1880'lerin hemen öncesinde, Birleşik Krallık'ın 13 Nisan 1832'deki meclis tutanaklarında Sir Robert Peel' Avam Kamarası'na bir ulusal galeri kurma teklifi sunmuştur. Niyetini her türlü makine ve tesis imkânını elinde bulunduran İngilizlerin, ürünlerini uluslararası pazarda beğendirmekte rakiplerine göre geri kalması ve bunun da ekonomik anlamda oluşturacağı sıkıntıları vurgulamak suretiyle anlatmış, özellikle Fransızların bu alanda İngilizlere kurmuş olduğu üstünlükten bahsetmiştir. Teknik anlamda her ne kadar önde olsalar da zevk anlamında taklitçilikten kurtulamadıkları da meclis kayıtlarına geçmiştir.¹² Burada basit olarak alıcının şevkini yükseltmek ve karşılığında da üreticiyi de güzel olanı üretmeye zorlamak durumu ortaya çıkmıştır. Bu anlayış günümüzde de farklı bir takım gereklilikleri de içine alarak gelişim göstermektedir. Estetik, aidiyet, ergonomi, sürdürülebilirlik gibi özellikler çağdaş endüstriyel ürünün gerekliliklerinden birkaçıdır. Endüstri, bu gereklilikleri sanat ve kültüralizm sayesinde başarmaya girişmiştir. Sanatın ve kültürün endüstriyel ürünün işlevsel niteliklerini destekleyerek, onu benzerleri içinde özgünleştirmek için görsellikten ve düşünsellikten faydalanması, sanatın lüksleşmesine, bir başka deyişle sanat eserleri ile endüstri nesnelерinin özdeşleşmesine önayak olmuştur. Endüstriyel nesne bunu basit olarak şu şekilde başarmıştır;

Endüstriyel bir üründe (zanaat nesnesi artık tasarım nesnesine dönüşmüştür) ilk hedef verimliliktir. Form da fonksiyonel verimlilik yönünde gelişim gösterir. Bir ürün grubunda verimlilik sabit değer olarak kabul edilirse o gruptaki bir ürünün tercih edilebilir olması için farklı bir takım özelliklere sahip olması gerekmektedir. Burada Raymond Loewy'nin: "Fiyatı, işlevi ve kalitesi aynı olan iki üründen daha iyi görüneni daha iyi satar"¹³ sözü sorunu tümüyle cevaplar niteliktedir ve bunun karşılığını bulması da sanatla ifade edilir. Bu da, Herbert Read'in belirttiği üzere soyut sanat sayesinde gerçekleşir. Read, figüratif olmayan "soyut sanat nesneleri"nin duyarlılığımıza farklı yollarla hitap ettiğini, bunların da simetri-oran gibi rasyonel sebepler olarak bildiği gibi analiz edilemeyen daha karışık ve bilinçsiz sebeplerle beğenimize hitap ettiğini düşünür. Endüstriyel obje bu anlamda bir soyut sanat bilinçliliğine sahiptir ve çeşitli bileşenlerden oluşan bir konstrüksiyondur. Duyarlık ve dehalarına göre de bu objeler küçük veya büyük sanat eserleridir.¹⁴ Bu iddiaya göre, endüstriyel objelerin de bir sanat eseri olabileceği algısının ortaya çıkması ve nesnel olarak mülkiyet kavramına hizmet etmesi doğaldır. Endüstriyel anlamda üretimin ileri teknoloji olanaklarıyla taçlandırıldığı bir dünyada, nesnenin kıymetini belirleyen algı-sanattaki gibi- tamamen psikolojik etkenlerle de oluşabilir. Böylece endüstriyel nesne ve sanat eseri bir imgeye dönüşür ve bundan sonrası da -Warhol'un Pop-Art'la başardığı gibi- imgeye

¹² İngiltere'nin ilk muhafazakâr hükümetinin kurucusu. Başbakan olarak görev yapmıştır.

¹³ READ, Herbert (1973); *Sanat ve Endüstri*, (Çeviren: Nigan Bayazıt), İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, İstanbul s.19-20

¹⁴ Fransız asıllı A.B.D'li endüstri tasarımcısı. Modern endüstri tasarımına yön vererek bir meslek olmasını sağlayan öncü grubun içindedir. (1893-1986)

¹⁵ ÜSTER, Celal (2006); *Tasarımın Özü Sözü*, (Yayın Kurulu: Uğur Tanyeli, Akın Nağa, Bülent Erkmen), MAS Matbaacılık A.Ş., İstanbul, s.338

¹⁶ READ, Herbert; A.g.e., s.55-161

“sahip olmakla” ilgilidir. İmge tüketilmesi için üretilmeye başlanır, sahip olunur, tüketilir ve tüketici tarafından yeni üretimler beklenir. Burada üretimi yapan sanatçı-tasarımcı “Pazar” tarafından yönlendirilmektedir. “Pazar”ın istekleri bir endüstri kuruluşu temsilcisi veya bir sanat küratörü tarafından tanımlanırken bu araçlar Orta Çağ hamileri kadar açık ve nettir. Malcolm Barnard¹⁵, Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür (Art, Design and Visual Culture) adlı kitabında sanatçının veya tasarımcının bir hami tarafından korunması ve desteklenmesi durumunu ele aldığı bölümde şu ifadeler yer verir;

“...çoğunlukla erkek olan hami, genellikle gücünü, toplumsal konumunu ya da dini inançlarını göstermeye meyillidir. Bu tür bir himayede, hami, sanatçı ya da tasarımcının kişisel rahatlığıyla ilgilenmekten çok istediği ürünü almaya odaklanmıştır.”

Bir sanat veya tasarım nesnesine sahip olmak ve sahipliğini sergileme isteği kültürel bir durum olabileceği gibi, sosyal bir sınıf ayrımcılığı yapmak adına da kabullenilecek bir davranış biçimi olabilir. Baudrillard¹⁶ da aynı savı destekler; “Zengin adam tüketim biçimiyle, tarzıyla farklılaşır, ayırt edilir. O, gösterişten ağırbaşlılığa geçerek, niceliksel gösterişten farklılığa, paradan kültüre geçerek ayrıcalığını mutlak olarak korur.”

Duchamp ve Warhol’un Kültürel Nesnelere Etkileri

Sanatın kültürel nesneye ve tüketim aracına dönüşmesi postmodernizmin başlangıcıyla daha da hızlanmıştır. İlk eserlerine post-izlenimci olarak başlayan ve daha sonra Dada sanatçıları arasında katılan, bir dönem sanatı bırakan ve “sanat olmayan” yapıtlarıyla tekrar izleyicinin karşısına çıkan Duchamp, sanatın estetik açıdan değerlendirilmesi ve analiz edilmesine, ona ilişkin toplumsal bir yargıda bulunulmasına karşı çıkmıştır. Duchamp’ı bu postmodern tavrın öykünülen kahramanı haline getiren hiç şüphesiz “Çeşme” isimli eseridir (Resim 4). Kavramsal sanatın ve Pop-art’ın başlangıcı onunla ilişkilendirilir. İleride de bahsedeceğimiz kültürel nesnenin ve imgenin sanatçı üzerinden markalaşması durumu, onun sanat üzerine yapmış olduğu açılımlar sayesinde gerçekleşmiştir. Duchamp’ı asıl ilgilendiren sanat eserinden çok sanat eserini yaratan yaratıcı edimin kendisidir. Ona göre sanat eserinin bir çekiciliğe ihtiyacı yoktur, zevkli olmaya ihtiyacı yoktur, çünkü zevk daima değişkendir. Sanat eseri, izleyici tarafından beğenilirse değerini yitirecektir. Redy-made’leriyle de sanat dünyasındaki statükoyu yıkarak sanatın sanat eserinin niteliklerinin sorgulanmasına önayak olur.¹⁷ Onun yapmış olduğu yıkımdan sonra yüksek sanat denilen kavram alaşağı olur. Sanat, Happening’le, Fluxus’la sokağa ve kalabalıklara karışır (Resim 5).



Resim4: Marcel Duchamp, “La Fontaine-Çeşme, 1917”*

¹⁵ BARNARD Malcolm; A.g.e.; s.112

¹⁶ BAUDRILLARD, Jean (2010); Tüketim Toplumu, (Çevirenler: Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin), Ayrıntı Yayınları, 4.Basım, İstanbul, s.59

¹⁷ KUSPIT, Donald (2010); Sanatın Sonu, (Çeviren: Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları; 3.Basım, İstanbul, s. 31-44

* Duchamp eserini R.Mutt imzasıyla sergilemişti.

Tam da bu sıralar soyut dışavurumculuğa tepki gösteren genç sanatçılar tarafından Amerika'daki etkilerini göstermeye başlayan Pop-Art Andy-Warhol'un önderliğinde, avam olanı imgeleştirerek sanata veya onun deyimiyle paraya çevirmeye başlar. Günümüzde sanatın aktüel hale gelmesini sağlayan ve sanatın zamansızlığını öldüren Pop, sanattaki idealizm ölçütünü değiştirmiştir. Warhol 1975'te şu sözleriyle sanatın büyük bir başarıyla nasıl paraya dönüştürüldüğünü anlatır;



Resim5: Allan Kaprow-"Yard"*

*"Piyasa sanatı, Sanat'ın ardından gelen başarıdır. Ben bu işe ticari sanatçı olarak başladım ve piyasa sanatçısı olarak bitirmek istiyorum. Adına ister "Sanat" densin, ister başka bir şey, bu işi yaptıktan sonra piyasa sanatına yöneldim. Sanatçı İşadamı ya da İşadamı Sanatçı olmak istedim. Piyasada iyi iş yapmak sanatın en büyüleyici yönü. Hippi döneminde insanlar piyasa düşüncesinden uzaklaşmışlar, "Para kötüdür" ve "Çalışmak kötüdür" gibi şeyler söylemeye başlamışlardı. Oysa ki para kazanmak sanattır, çalışmak da sanattır, piyasada iyi iş yaparsa en iyi sanattır."*¹⁸

Warhol doğuştan satıcı olarak tanımlanır, sanat onunla gizemini yitirerek bir meta haline gelir. Çalışmalarının derinliksiz, meta veya ikon olarak görülmesinin yanı sıra, sanatın eskiden sahip olduğu düşünülen sonsuzluk duygusundan da onun ellerinde mahrum bırakıldığı düşünülür. Warhol sanatını parası olanlar için yapmakla suçlanmıştır.¹⁹ Oysa kendinden öncekiler de -Van Gogh gibi adanmışlar hariç- daha önceden bahsi geçtiği gibi, sanatlarını veya zanaatlarını kilisenin, soyluların veya kralların hamiliğinde icra etmişlerdir. Warhol sadece sanatçının özerkliğinden maddi olarak faydalanmış, aynı zamanda "Fabrika" adını verdiği atölyesinde yaratmış olduğu kültürel nesnelere çoğaltıp onun biriciklik durumunu da bozarak sanatı endüstrileştirmiş, kültürel ayrımcılık algısı üzerinde de kendi oyununu oynamıştır.

Duchamp ve Warhol'un yarattığı etki üzerinden bir değerlendirme yapıldığında, Guy E. Debord'un da söylemlerinde belirttiği gibi, toplum soyut dayatmalara maruz kalan bir "gösteri toplumu"na dönüşmüş, somut gerçeklikler değerini yitirmiş ve bu değerler artık üretilip satılabilir hale gelmiştir. Bu açıdan baktığımızda kültürel nesnelere, toplumun ekonomiye dayalı yapılanması doğrultusunda kendi kurallarını kendisi belirler.²⁰ Duchamp ve Warhol'un kendi kurallarını kendileri koymaları ve bu kurallardan taviz vermemeleri aslında sanatın kurallarının kimler tarafından konulduğu sorusuna da bir cevap niteliği taşımaktadır. Metanın bağımsızlığı, hüküm sürdüğü ekonominin tamamına yayılmıştır ve izleyicinin algısını kendine has yöntemlerle biçimlendirmeyi başarmıştır.

* İzleyici sanat etkinliğinin içinde yer alır. Eserin oluşum süreci, eserin kendisi kadar önemlidir.

¹⁸ KUSPIT, Donald; A.g.e.; s. 161. (Aktaran Donald Kuspit: Andy Warhol: A Retrospective, New York: Modern Sanatlar Müzesi, 1989, s.459.)

¹⁹ KUSPIT, Donald; A.g.e.; s.164-165

²⁰ DEBORD, Guy (2010); Gösteri Toplumu, (Çevirenler: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent), Ayrıntı Yayınları; 3.Basım, İstanbul, s.44

Kültürel Nesnenin Reklamı ve Gösteriş Tutkusu

Sanatın endüstriye ve endüstrinin sanata dönüştüğü günümüzde kültürel nesnenin ortaya koyacağı ayrımcılığın koşulları da mutlaka farklı olacaktır. Endüstriyel sanatta ürünlerin tek tipliliği, aksesuar seçenekleri veya segment farklılıklarıyla bozularak nesnel ayrımcılık belki başarılabilir ama buradaki temel sorun bir nesnenin çoğaltılmasıyla “biriciklik” istencinin bozulmasıdır.²¹ Ürünün ihtiyaca göre üretilmesinden sonra psikolojik olarak alıcıya kabul ettirilmesi süreci başlar. Bunu başarmak için sanatçı-tasarımcıyı kullanan üretici bir başka görsel kültür ögesi olan reklamı kullanır. Tüm bu alış-veriş, beğeni ve psikolojik metazori döngüsünün karar merci olarak da günümüzün Parisleri olan “trendsetter”lar’ karşımıza çıkar. Reklamcılar ve trendsetterlar tarafından toplumda ayrıcalığa sahip olma isteği körüklenerek bir tüketim ve tüketim sonucu oluşan yeniden üretim döngüsü gerçekleşir. Burada endüstriyel sanatı tüketenlerin algısına yönelik John Berger’in şu ifadeleri dikkat çekicidir;

“... Tarihte başka hiçbir toplum böylesine kalabalık bir imgeler yığını, böylesine yoğun bir mesaj yağmuru görmemiştir²² ... Reklam zevk değil mutluluk vaat eder bize: dışarıdan başkalarının gözüyle görülen bir mutluluk. Kıskanılmanın getirdiği bu mutluluk da çekicilik yaratır. Kıskanılmak-sa insanda ancak yalnız başına tadılabilecek bir kendine güven duygusu yaratır ...”²³

Berger’e göre sanat bir zenginlik simgesidir ve dünyanın zenginlere, Paris’in Yargısı’nda olduğu gibi güzellere sunduğu altın bir elmadır. Baudrillard da yakın bir şekilde bu konuya Nietzsche’nin “Güç İstenci” fikriyle yaklaşır. Buradaki temel anlayış imgeye sahip olacak tüketicinin daha fazlaya ve daha iyisine; daha hızlı ve sık sahip olma tutkusudur. İmgeye dönüşmüş sanat eseri veya endüstriyel ürün, yaşamsal ihtiyaçların önceliğine bakıldığında “fazladan şey”i temsil eder ve toplumda ayrıştırıcı işleve sahiptir.²⁴ Sanat eserleriymişçesine değerlendirilen endüstriyel ürünler veya zanaat eserleri sosyal anlamda bir ayrımcılık sergilemek konusunda sahiplerine bazı yönlerden daha çok yardımcı olur çünkü daha göz önündedirler. Günlük hayatta bir zamanlar kullanılan veya belli bir amaç için üretilmiş birer meta olmuşlardır veya halen yaygın şekilde kullanılıyorlardır. Öyle ki bunlar sıradan veya özel birer ürün iken artık bir koleksiyon parçasına da dönüşmüş olabilirler. Bu özel yapıta sahip olan kişi ise artık “imge”sini başkalarıyla paylaşabilecek ve kendi varlıksal ayrılığını ilan edebilecektir. Ancak endüstriyel imgeler aynı zamanda daha önceden de bahsettiğimiz gibi bir tek tiplilik yaratma tehlikesiyle de karşı karşıyadır. Endüstrinin doğası gereği tek olarak üretilmemiştir ve onun taşıdığı imgeye sahip kişilerin artmasıyla birlikte ters oranda bir tekillik yaratma süreci başlar. Endüstriyel imge artık ona sahip olanlar arasında “kitch”leşmiştir. Ona sahip olmak isteyip başaramayanların gözünde ise “ayrıcalıklı nesne” özelliğini koruyacaktır. Bu anlamda tüketime yönelik bir kültürel nesneye ve sanatın düşünsel içeriği karşısında ruhsuz bir metaya dönüşme tehlikesi onu asla yalnız bırakmaz.²⁵ Böylece, bireyle herhangi bir kültürel nesne arasında bilinçli bir ilişki var

²¹ BERGER, John; A.g.e.; s.21

* Modayı belirleyen kişi anlamındadır. Sanatsal ve kültürel etkinlikleri takip edip yorumlayan ve bunlarla ilgili önerilerde bulunan kişi.

²² BERGER, John; A.g.e.; s.129

²³ BERGER, John; A.g.e.; s.133

²⁴ BAUDRILLARD, Jean; A.g.e., s.43

²⁵ ARTUN, Ali; A.g.e., S.28

olamayabilir. Bu kültürel nesne toplumda belli bir tavrı sürdürebilmek için de fetiş nesnesine dönüştürülür.²⁶ Bu açıdan çağdaş nesnenin görevi bir işe yaramaktan ziyade gösterişe dönüşür.

Endüstriyel Ürünün İmgeleşmesi ve Tasarımcının Kimliği

Kültürel nesne olarak endüstri ürününün kimliğini tartışırken onun doğumunu gerçekleştiren tasarımcının (zanaatçının) da kimliği sorguya açıktır. Endüstri ürününü ele aldığımızda, üretimde bir ekip çalışması olması gerekliliğini görürüz. Endüstriyel üretim finansa bağlı bir süreç izlerken yaşaması için mutlak girdiye ihtiyaç duyar. Dolayısıyla hızlı ve etkili satışlara ihtiyacı vardır. Buradaki hızlılık üreticiyi ekip çalışmasına yönlendirir ki bu da bir tasarım objesinin tek bir kişinin elinden çıkmayacağı anlamına gelir (Bu kurgu, bazı sanat eserlerinin üretim sürecinde de aynıdır). Bu üretici ekibin içindeki her bireyin görevi tanımlıdır ve görevleri dışındaki çalışmalarda uzmanlaşma oranları düşüktür. Nesne, ortak bir emeğin ürünüdür ama ön planda olan, tasarımcı veya firmanın imajıdır. Günümüz endüstrisinde tasarım objesi bir kişiye mal edilerek, sanki kişi üretimde yer almış veya ürün konusundaki son sözü o söylemiş gibi tanıtılarak pazarlanır. Burada sanatçı-tasarımcı ve/veya endüstri ürününü tanıtan kişinin imajı satmaktadır. Bir kişiliği, o kişinin eşyaları aracılığıyla satmak söz konusudur ki bu bir pazarlama başarısıdır. Eşya (sanat objesi veya endüstriyel obje) ona sahip olanın karizmasıyla doludur ve bu şekilde eşya ona sahip olan kişinin maddi ihtiyaçlarına cevap vermenin ötesinde bilinçdışındaki duygusal ihtiyaçlarına da cevap verir.²⁷

Böylece kişilik piyasası adı altında bir piyasa ortaya çıkmıştır. Adından da anlaşılacağı gibi kişinin kendisini ne kadar iyi sattığına, kişiliğini karşısına ne kadar kabul ettirdiğine ve ambalajının ne kadar iyi olduğuna göre satışın başarı ölçütü belirlenir. Burada kişilik sahibi olmak – pozitif veya negatif özelliklerden faydalanabilir- insan olmanın ötesindedir.²⁸ Başlangıçta bahsetmiş olduğumuz hümanist algı –sanat ve tasarım nesnesinin oluşumunu tetikleyen içgüdüler- burada bir parça kırılıyormuş gibi gözükse de, evrime uğramış sosyal yaşantımızın, kent kültürünün, sermaye kültürünün, global ortak değerlerin, çağdaş medyacılığın algısıyla bakıldığında şiddetin sıradanlığı algısı gibi benimse-nebilir düzeydedir (Resim 6).



Resim6: Bernie Ecclestone Hublot reklamında. 2010*

²⁶ BAUDRILLARD, Jean; A.g.e., s.108

²⁷ KUSPIT, Donald; A.g.e., s.92

²⁸ KUSPIT, Donald; A.g.e., s.101

* Formula 1'in patronu Ecclestone, Londra'da dört saldırgan tarafından saldırıya uğrayıp soyulduktan sonra bu olayı avantaja çevirmiş ve "Bir Hublot için insanların neler yapabileceğini görün" sloganıyla reklamlarda boy göstermişti.

Sanatın Endüstrileşmesi

Zamanımızda sanatsal olarak neyin doğru, neyin iyi ve neyin güzel olduğuna ilişkin küresel normları artık (endüstriyel ürünlerdeki gibi) “sanat piyasası” belirlemektedir. Piyasa, sanatsal yapıtlar arasında çok iyi bir sınıflama türetmiştir. Bu kategorilere göre çalışmanın niteliği ve fiyatı belirlenir. Fiyat sanatsal ifade gücünün karşılığıdır ya da sanatsal ifade yoktur, fiyat vardır. Burada bahsi geçen estetik yargulamaların Türkiye’de veya herhangi başka bir ülkenin akademilerinde verilen uygulamalı sanat eğitimiyle de yakın planda bir ilişkisi yoktur. Ancak teorik olarak sanat yönetimi, Sotheby’s ve Christie’s akademilerinin verdiği eğitimle başlamıştır. Dünyanın en büyük müzayede şirketleri olan bu iki kuruluş koleksiyonerlikle ilgili çeşitli kurs programlarıyla beraber yüksek lisans ve doktora eğitimi de vermektedir.²⁹ Bu okullar, çağdaş sanatı pazarlayarak, onu spekülative bir yatırım aracına dönüştürerek, sanat tarihini istedikleri gibi yeniden yazmakta ve sanatın ilkel anlamda tüm içeriğini alaşağı ederek günümüz sermaye dünyasına uyarlamaktadırlar. Sanatın artık neyi temsil ettiği bir muammadır. Gücünü kitlelerden mi, entelektüellerden mi, Ágnes Heller’in tanımladığı post-modernizmden mi*, yoksa paradan mı almaktadır? Ya da işlevselliğini ve popülerliğini spekülasyonlara mı borçludur? Tasarım nesnelerinde olduğu gibi “trendsetter” lar ve sanat borsacıları burada da iş başındadır.

Sanatın ve tasarımın ilkel amaçlarının çok ötesinde sosyal ayrımcılık unsuruna dönüşmüş olması, onların varlık sebeplerini ve içeriğini ne ölçüde zedeleyecektir bilemeyiz. Sanatın bu haliyle yeni bir isimle, yeni bir kavrama dönüşerek, yeni bir içeriğe sahip olması bile olasıdır. Sanat eleştirmenleri ve yazarlar bu ortamı, “neo-liberal kültür ortamı” olarak tanımlar ve bu kültür terimi, üretime ve toplumsal hayata dayalı, sanata ve edebiyata dayalı bir birikim olarak kavranmaz ve tüketimle ilişkilendirilir.³⁰ Sanat, estetiğin ötesinde tarihsizleştirilerek aktüelleşmiştir. Artık Modern Sanat’ın kendinden sonraki nesiller tarafından değerlendirilmesi durumu ortadan kalkmıştır, sanat üretildiği andan itibaren pazarın spekülative ortam koşullarına uygun olarak yaratılmaktadır. Kuratörler, sanatçının eserlerini ve geleceğini yönlendirmeye başlamışlardır. Bu durumun en iyi gözlenebileceği ortamlar bienallerdir. Bienaller güncellikten beslendikleri için de hemen tüketen-tarihi olmayan yapıdadırlar ve her türlü eleştiriyi göğüsleyecek kadar esnekler.³¹ Ayrıca, yerli halktan çok kozmopolit-elit sanat izleyicisine hitap etme eğilimindedir. Her ülkenin önemli kültür ürünlerini küresel piyasaya sürmek için rekabet ettiği uluslararası ticaret fuarlarını model alırlar.³²

Müzeler de güncel etkinlikleriyle bienallere yardımcı olurlar. Bu yardımı, önce koleksiyoner olarak, ardından sanat değerlerinin oluşmasındaki otoriteleri bakımından sanat piyasasına yapacakları spekülative katkılarıyla başarırlar. Sanat müzeleri varlıklarını sürdürüebilmeleri için daha geniş bir kitleyle iletişime geçmeye, ekonomik gelir düzeyini artırmaya ihtiyaç duyar. Sanat müzeleri artık klasik müze anlayışının dışında duran, izleyicilerin içeride yüksek sesle konuşup tartışabildiği, hatta kokteyllerin düzenlendiği mekânlar haline dönüşmüşlerdir. Kültürel tem-

²⁹ ARTUN, Ali; A.g.e., s.170

* Modernizm süreklidir, postmodernizm olarak beliren yeni durum ise modernitenin kendi içindeki özel bir evre ya da dönemdir.

³⁰ ARTUN, Ali; A.g.e., s.70

³¹ ARTUN, Ali; A.g.e., s.130

³² STALLABRASS, Julian; A.g.e., sf.46-47

sil rolünün ötesinde yaşayan mekânlar olma çabasıyla ticari anlamda da büyüme iddiası veya ihtiyacı içindedirler. Sıradan bir izleyici grubunun bir müzeyi gezdikten sonra tekrar gezmesi için müzenin kendi koleksiyonu dışında da sürekli güncellenen etkinliklere ihtiyacı vardır ki bu sıradan izleyici grubunu bir daha içine çekebilsin. Ayrıca sanat veya zanaat eserinin (endüstriyel olarak üretilmiş olsun veya olmasın) müzelerde sergilenmesi de kültürel fetiş durumunu yaratır. Müzenin ve içerdiklerinin ister kamusal ister kişisel mülkiyette olsun, doğası gereği bir tür paylaşımına açık olma durumu vardır. Müze ziyaretçileri kültürel niteliklerini ifadeye, pekiştirmeye veya geliştirmeye yönelik olarak duruma ortak olurlar. Tatil rehberleri, yaşama sanatı kitapları, belli bir zümreye yönelik yayımlanmış magazinlerin önerdiği müzeler, katılımcıların sahip olmayacağı sanat eserlerini en azından gidip görerek kültürlü bir çevreye ait olanlara veya olmak isteyenlere hitap eden bir sanatsal mülkiyet biçimidir.³³ Katılımcının çevresiyle paylaşacağı bu macerasına heyecan katabilmesi için sanatsal bir takım kodları okuyabiliyor olması gerekir. Sanatla içli dışlı olmak için gerekli araçları ailesinden veya okul eğitiminden almamış olanlarla ve sanatsal ifade söz konusu olduğunda tanımlayabileceğimiz “sıradan halk kitlesi” eserlerin yalnızca belli niteliklerini tanımlayabileceklerdir. Ancak müzelerin belirli anlamlarda bu koda vakıf olmayan insanlara faydası olacaktır.³⁴ Yetkin olmayan izleyicinin katkıları bu açıdan bakıldığında belki de kültür konusundaki iyi niyet bildiriminden öteye gidemeyecektir. Ancak kendi yetkinliğinin toplum tarafından benimsenmesi için yetkin olmadığı konuda bir “satın alma” eylemini gerçekleştirmesi de yadırganmamalıdır. Kültür bu anlamda temel gereksinimlerden farklı olarak doyurulduka daha fazlasını umut eden bir yapıdadır. Kültürel metalara sahip olmak için yapılan her girişim sahip olma ve benimseme hâkimiyetini ve bundan hareketle her yeni benimsemeyle, sahip olmayla birlikte gelen doyumlara da artıracaktır.³⁵

Post-estetik Sanat

Günümüzde sanatın da hızlı tüketilebilmesi için endüstrileşmesine ve endüstriyel üründe olduğu gibi reklamı yapılmasına ihtiyacı olduğunu belirtmiştik. Sanatın bu şekilde endüstrileşmesi onun tasarım nesnesi mantığında hızla üretilip tüketilmesine sebep olacağı için, sanatın yaratım süreci bakımından geleneklerinin dışına çıktığı görülebilir. Bu çıkış, sanat alanında Kuspit'in³⁶ ifade ettiği şekilde bir post-estetik sürecin başlangıcını oluşturur. Sanat bu noktada Kuspit'e göre; güzel sanatlar olmaktan çıkmış, estetik deneyimin ifadesi olmaktan öte kurumsal kimliği, eğlendirme değeri ve ticari gösterişince tanımlanan psiko-sosyal bir yapı halini almıştır (Kuspit, klasik anlamda sanatın var olacağına ve eğitiminin devam edeceğini de belirtiyor). Post-estetik sanatta konu biçimdir, konu kendi adına konuşur ve bu da sanatçı için yeterli bir ifadedir. Sanatçı izleyiciyi kendi inandırdığı şeye inandırmaya çalışır. Sanat basit sembolere ve semboller bütünlüğüne indirgenmiştir. Ayrıca kişilik sahibi satıcı, izleyici de müşteri konumundadır ve müşterinin post sanata yatırım yapması için ahlaki ve düşünsel açıdan kafasının karıştırılması gerekir. Bu ortamda Modern Sanat eserlerinin değerlerinin belirlenme sürecinin

³³ BOURDIEU, Pier - DARBEL, Alain (2011); *Sanat Sevdası-Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitlesi*, (Çeviren: Sertaç Canbolat), 1.Basım, Metis Yayınları, İstanbul, s.42

³⁴ ARTUN, Ali; A.g.e., s.167

³⁵ BOURDIEU, Pier - DARBEL, Alain; A.g.e., s.134

³⁶ KUSPIT, Donald; A.g.e., s.44, 52

aksine değer tespiti için gelecek nesillerin yargısını beklemek zorunda olan sanat eserlerinin bir değeri yoktur. Çünkü bu onların güncel olmadıklarının bir ispatıdır.³⁷ Günlük deneyimleri estetik deneyim olarak pazarlayan bu tavır, tabii ki sanatın tamamını içine almamıştır. Ancak spekülasyon, popüler ve yüksek fiyatlı Hirst yapıtları (ve benzerleri yapıtlar) sanatı bu anlamda sorgulanır düzeye çekmiştir (Resim 7). Üretilirken kendisinin görmesine bile gerek kalmayan, her birinin müzayede fiyatlarının yaklaşık 1 milyon dolar etmesi beklenen, dönen bir disk üzerine akıtılan boya ile boyanan resimlerin sanatla ve parayla kurduğu ilişki kimilerince sapıkça algılanabilir.³⁸ Hirst de Warhol gibi sanatın paradan korkmaması gerektiğini ve her zaman sanatın peşinden paranın koşması gerekliliğini savunurken şu cümleleri kullanır;³⁹ “Ben çok şanslıydım çünkü bir şirket yöneticisi bana para kazanmak için sanat yapmamak gerektiğini söyledi.” Sanatın endüstrileşmesi ve endüstrinin de sanatsallaşması durumu neyin sanat, neyin endüstri ürünü olduğu konusunda kimi zaman anlam karmaşası yaratsa da sonuçta burada üretilen, alıcı izleyicinin karşısına çıkan kültürel niteliklere sahip nesnelere ve post-sanat dünyasında her şey pazarlanabilir konumdadır.⁴⁰ Mona Lisa'nın bir tişört üzerine basılarak bir endüstri ürününde grafik unsur olarak kullanılması, Che Guevara'nın politik söyleminden öte bir imgeye dönüştürülerek ikonlaştırılması ve bunun paraya dönüştürülmesi durumu buna verebileceğimiz en basit örneklerden biridir (Resim 8). Sıradan endüstriyel malların kaderi, hitap ettiği kişilerin satın alma ve alınmama kararına bağlı olarak Çağdaş Sanat'ın geleceğini belirleyen geri besleme mekanizmaları dışarıya kapalıdır ve belirlenmiş kurallarıyla sıradan izleyicinin bu mekanizmaya dâhil olması engellenir. Sanatçı-galerici-alıcı ilişkisinde arz denetlenir, talep yönetilir ve fiyatlandırma moda ve koşullar çerçevesinde yapılır. Bu tüketim ekonomik koşullarla direkt ilişkilidir ve ekonomide daralmanın yaşandığı dönemlerde satışlar ve fiyatlar düşmektedir.⁴¹



Resim7: For the Love of God – Damien Hirst*



Resim8: Anti-kapitalist Che Guevara'nın kimliği kapitalizme yenik düşmüştür.*

³⁷ KUSPIT, Donald; A.g.e.,s.102

³⁸ ARTUN Ali; A.g.e., s.174

³⁹ <http://tr.euronews.com/2010/12/23/damien-hirst-sanat-paradan-korkmamali/> (Erişim tarihi: 20 Mayıs 2012)

* Yaşayan bir sanatçının eseri için biçilen 50 Milyon £ değeriyle büyük sansasyon yaratan bu eser fiyatı kırılarak 38 Milyon £'a satılmak istenmiş daha sonra sanatçının da içinde bulunduğu bir konsorsiyum tarafından resmi kayıtlara geçirilmeden satın alındığı ilan edilmiştir.

⁴⁰ KUSPIT,Donald; A.g.e., s.98

⁴¹ STALLABRASS, Julian; A.g.e., s.86-98

* Che'nin tişört üzerinde yer alan, Alberto Korda tarafından çekilen fotoğrafının dünyadaki en meşhur portre fotoğrafı olduğu düşünülmektedir ve bu fotoğraf sayısız ticari üründe telifsiz kullanılmıştır.

Çağdaş Sanat her ne kadar alabildiğine sınırsız, özgür ve multi-disipliner görünse de aslında, bienallerin, küratörlerin, sanat simsarlarının ve piyasanın teşvikiyle yönlendirilmektedir. Sanata yön veren tüm bu etkenler ve koşullar dâhilinde kendilerini sermayeye hizmet etmekten uzak duran, sanatın sonsuzluğa uzanan bir kapı olduğu fikriyle yaratılan çalışmalar tümüyle özgür olan çalışmalardır. Julian Stallabrass'ın⁴² bu konuya ilişkin sözleri iddialıdır;

“Özgür sanatı meşrulaştıran özerklikle bağları koparmak, serbest ticaret düzeninin maskelerinden birini indirmek demektir. Ya da başka bir deyişle, bir küresel kalkınma modeli olarak serbest ticaret sistemi terk edilecekse, onun müttefiki olan özgür-serbest-sanat da terk edilmelidir.”

SONUÇ

Kültürel Nesnelerin Geleceği

Kültürel nesnenin kat etmiş olduğu bunca yol elbette sanatın veya tasarımın sonu olmayacaktır. Sanat nesnesi de tasarım nesnesi de zaman içinde mutlaka üslup, teknik veya kültürel yönden değişiklikler geçirecek, sanatçının veya tasarımcının kimliği daha farklı tanımlanacaktır. Bu kültürel nesnelere hakkında eleştiriler yazılmaya, yorumlar yapılmaya devam edilecek, bunların verimlilikleri ve içerikleri hakkındaki başarıyı da sanat tarihçileri, filozoflar, teknologlar, sosyologlar ve en önemlisi de ona sahip olanlar, kullananlar ve kültürel olarak paylaşanlar karar vereceklerdir. Bizler nasıl Mısır'ın duvar işçiliğine, Klasik Yunan'ın form ideasına, Rönesans'ın muazzam ustalığına, Modernistlerin başkaldırısına hayransak bugünün kültür nesnelere de elbette gelecekte tanımlarıyla, sıfatlarıyla, sanatçılarıyla ve yaratıcılarıyla anılarak, kendi özlerini oluşturacaklardır.

Kusurları ve günahları ne olursa olsun sanat ve tasarım nesnelere yaratmaya devam edeceğiz ve onlara tıpkı eski çağlardaki gibi ilkel anlamlar yükleyecek, kültürel olarak tapınacak ve yenilerine sahip olmaktan vazgeçmeyeceğiz. Tasarım nesnelere sanatla ifade edilmesi, sanatla pazarlanması, sanatın tasarımlaşması, tasarımın sanatlaşması, tabloların hisse senedine, sanatçı imzalarının paraya dönüşmesi belki de çok daha girift, tanımı zor nesnelere yaratılarak karşımıza çıkacaklar. Ancak bu kültürel alışkanlıklarımızın ve akademik sanat öğretilerimizin tamamen deforme olmasına (yozlaşmasına) yol açmayacak, gelenekler elbette devam edecektir. Klasik yöntemlerle üretilen bir natüremorta veya figüratif heykele karşı duyacağımız hayranlık farklı olarak teknolojik üretim yöntemlerinde veya soyut nesnelere de karşılığını bulacaktır. Bununla beraber, kültürel nesnelere kullanarak benliğimizi büyük bir gösterişle kitlelerin gözleri önüne serecek, bir sanat eserine harcadığımız parayla anılacak, sermayemizi ve toplumsal statümüzü korumak adına sanat eserleri alıp, satıp, yapmaya veya yaptırmaya devam edeceğiz. Her ne kadar bazı sanatçı ve eleştirmenler tarafından sanatın parayla olan ilişkisine olan tahammülsüzlük durumu sürekli dile getirilse de, sanatın gerek hamiliklerle, gerek sponsorluklarla veya özerk olarak parayla ilişkisi her zaman olmuştur ve olacaktır.

Sanatçının veya tasarımcının, mimarın, ustanın adını ne koyarsanız koyun, ürettikleri her zaman parayla finanse edilip karşılık bulmuştur ve bu durum şimdi de farklı değildir.

⁴² STALLABRASS, Julian; A.g.e.,s.176

Leonardo'nun kişisel meraklarına ve bilimsel araştırmalarına finans sağlamak adına sanat eserleri üretmesi veya saray eğlenceleri için görsel şovlar hazırlaması gibi* kimi zaman bizler de plastik sanatları veya görsel teknolojileri amaçlarımıza finans sağlamak için kullanmaya devam edeceğiz. Kuspit'in savunduğu gibi sanatçının düşündürmek ve değerlendirmek adına üretmesi gerekliliği ve çıkar gözetmeyen ilginin odağı olması fikri belki neyin sanat olup neyin olmadığı konusunda bizlere yön gösterecek bir söylem olsa da tüm bu edimlerin ve yaratılanların adının ne olması gerektiğine tarih karar verecektir. Dolayısıyla ister bir sanat eseri isterse de bir endüstriyel tasarım ürünü olsun, kültürel nesnelere meta olma özelliklerini koruyacak ancak içinde yaşadıkları zaman dilimine göre maddi ve düşünsel değerleri değişkenlik gösterecektir.

KAYNAKLAR

- ARTUN**, Ali (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi-Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İletişim Yayınları 1653, 1.Baskı, İstanbul.
- BARNARD**, Malcolm (2010). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, Çeviren: Güliz Korkmaz, Ütopya Yayınevi, 1.Basım, Ankara.
- BAUÛRILLARD**, Jean (2010). *Tüketim Toplumu*, Çevirenler: Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, 4.Basım, İstanbul.
- BERGER**, John (1995). *Görme Biçimleri*, Çeviren: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 6.Basım, İstanbul.
- BOURDIEU**, Pier - **DARBEL**, Alain (2011). *Sanat Sevdası-Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitlesi*, Çeviren: Sertaç Canbolat; 1.Basım, Metis Yayınları, İstanbul.
- DEBORD**, Guy (2010); *Gösteri Toplumu*, (Çevirenler: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent), Ayrıntı Yayınları; 3.Basım, İstanbul.
- GOMBRICH**, Ernst Hans Josef (2009). *Sanatın Öyküsü*, Çevirenler: Ömer Erduran-Erol Erduran, Remzi Kitabevi, 6.Basım, İstanbul
- KUSPIT**, Donald (2010). *Sanatın Sonu*, Çeviren: Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları; 3.Basım, İstanbul.
- READ**, Herbert (1973). *Sanat ve Endüstri*, Çeviren: Nigan Bayazıt, İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, İstanbul.
- STALLABRASS**, Julian (2010). *Sanat A.Ş. - Çağdaş Sanat ve Bienaller*, Çeviren: Esin Soğancılar, İletişim Yayınları/1413, 2.Baskı, İstanbul.
- TURANİ**, Adnan (1992). *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, 4.Basım, İstanbul.
- ÜSTER**, Celal (2006). *Tasarımın Özü Sözü*, Yayın Kurulu: Uğur Tanyeli, Akın Nalça, Bülent Erkmen; MAS Matbaacılık A.Ş., İstanbul.
- WHITE**, Michael (2001). *Leonardo-İlk Bilgin*, Çeviren: Ahmet Aybars Çağlayan, İnkılâp Kitabevi, 2.Baskı, Ankara.

Online Dergi:

- CULOTTA, Elizabeth (6 November 2009), "On The Origin Of Religion", *Science*, Vol. 326, No.5954, p. 785, DOI: 10.1126/science.326_784, (Erişim tarihi: 10 Mart 2012)

Video-röportaj:

- <http://tr.euronews.com/2010/12/23/damien-hirst-sanat-paradan-korkmamali/> (Erişim tarihi: 20 Mayıs 2012)

* Michael White, "Leonardo - İlk Bilgin" isimli biyografik çalışmasında Da Vinci'nin sanattan çok bilime olan düşkünlüğü üzerinde durur. Sanatı bilimsel amaçlarına ulaşmak için kullandığı bir araç olarak kullandığını iddia eder ve bu konular üzerine yoğunlaşır.

“ OSMANLI ÇİNİ VE SERAMİKLERİNDE GİYİM KUŞAM KÜLTÜRÜ VE ÖZELLİKLERİ ”

Prof. Dr. Zehra Çobanlı * Yrd. Doç. Ece Kanışkan **

ÖZET

İnsanlık tarihinin uygarlığa yapmış olduğu en eski ve en kalıcı katkılardan biri seramik üretimidir. Neolitik çağla başlayan, daha sonra yerleşik düzende devam eden bu üretim, günümüzde de devam etmektedir. Bu bağlamda geçmişimizi daha iyi anlayıp değerlendirebileceğimiz bilgileri bize sağlayan seramiğin önemi ortadadır. Medeniyetlerin önemli özelliklerinden bir çoğunu onların seramik geleneklerini inceleyerek anlayabilmemiz mümkündür.

Osmanlı çini ve seramikleri hakkında bilgilerimiz, yeni bilimsel analiz yöntemleri, kazı raporları, yapılan akademik-sanatsal araştırma ve çalışmalarla her geçen gün artmaktadır. ‘Osmanlı Çini ve Seramiklerinde Görülen Giyim Kuşam Kültürü ve Özellikleri’ başlığı adı altında yapılan bu konuda tarihsel ve çağdaş boyutta bir araştırma yapmaya yöneltmiştir. Bu çalışmanın ana amacı, Osmanlı Devri çini ve seramiklerinin tarihsel gelişiminin araştırılması ve bunun yanı sıra Osmanlı Devri giyim kültürünün de araştırılarak çini ve seramik örneklerin ışığı altında sunulmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Çini, Seramik, Giyim-kuşam, Gelenek, Osmanlı

ABSTRACT

Ceramic production is one of the oldest and most lasting contributions of the mankind. This production which started in the neolithic age and continued in settled order still continues today. In this respect, the importance of ceramics, which provides information for understanding the past, is indisputable. It is possible to understand most of the major characteristics of civilizations by examining the ceramics traditions.

Our knowledge of Ottoman tiles and ceramics is growing in accordance with the novel scientific analysis methods, excavation reports, and academic-artistic studies. This has led us to carry out research on this topic under the title “Clothing Culture and Characteristics Reflected in Ottoman Tiles and Ceramics”. The principal aim of this study is to trace the historical development of Ottoman ceramics and present the Ottoman Era clothing culture in light of tiles and ceramics.

Keywords: Tiles, Ceramic, Clothing, Custom, Ottoman

*Prof. Dr. Zehra Çobanlı

**Yrd. Doç. Ece Kanışkan Anadolu Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Moda tasarımı Bölümü

GİRİŞ

Osmanlı Çini ve Seramiklerinde Giyim - Kuşam Özellikleri

Tüm insanlığa mal olmuş eşsiz kültür zenginlikleri ile dolu Anadolu toprağı 6000 yıl öncesi-ne dayanan seramik geleneğine sahip bulunmaktadır.

Anadolu'da 11.yüzyılda Selçuklu'larla başlayan sırlı duvar seramikleri üretimi ve sanatı, 12.yüzyıldan 13.yüzyıla kadar Anadolu'yu turkuaz ışıltılarla donatmış, 13. yüzyıl sonu ve 14. yüzyıl Beylikler Döneminde çini sanatında sırlı tuğla, çini mozaik, tek renk sırlı çini, lüster, minai, yıldızlı çini, kabartmalı çini, ve sır altı çini olarak farklı teknikler kullanılarak çok büyük örnekler verilmiş, Bu dönemde 16. yüzyıl Türk Çini ve seramiğı, özellikle yüzyılın ikinci yarısında, hem üretim hem de sanat bakımından üst bir seviyeye ulaşmıştır. Çeşitli tekniklerle zenginleşen bu süsleme sanatı o dönemde hep mimariye bağı kalmış ama yarattığı renkli atmosfer sonucu kullanıldığı mekanlarda mimari etkiyi arttırmıştır. Uyguladıkları tekniklerin yanı sıra, kullandıkları motifler açısında da oldukça zengin örnekler veren Anadolu Selçuklu Devleti Osmanlı İmparatorluğu çini sanatına ilham vermiştir.

Osmanlı İmparatorluğu, Anadolu Selçuklu Devleti'nin ardından kurulmuştur. Osmanlı İmparatorluğunun sanat alanlarında gelişme göstermesinin en önemli nedenleri arasında Osmanlı padişahlarının sanata olan ilgisi ve verdikleri değerdir. Yaptıkları fetihler sonrasında kazandıkları topraklarda yer alan ve içerisinde çini sanatının da yer aldığı sanat dalları ile uğraşan ustalar İstanbul'a getirilmiş ve sanatlarını sarayda uygulamaya devam etmişlerdir. Böylece çini sanatımızın en önemli unsurları olan motifler ve bu motiflerin bir araya gelerek oluşturduğu kompozisyonlar, farklı kültürlerden bu nakkaşların elinde gelişmiş ve zenginleşmiştir. Her nakkaşın bir ekolü oluşmuş, zaman içerisinde bu ekoller üsluplara dönüşmüştür. Türk çini sanatının en parlak dönemini oluşturan İznik Çini'sinde kompozisyonları oluşturmak için çeşitli desenler kullanılmıştır. Bu motifler bitkisel, hayvansal, soyut, somut ve geometrik biçimlerin etkisiyle oluşmuşlardır. İznik'in zamanla oluşan yoğun talebi karşılayamaması sonucu çini üretimi Kütahya'ya kaymıştır.

Kütahya'da çini üretimi, 14. yüzyılda 'Milet İşi' olarak adlandırılan kırmızı çamurla başlayarak İznik Çini üretimi ile aynı zamanda devam etmiştir. Beyaz çamur ile üretime geçiş İznik ile paralel olarak 16. yüzyılın ilk çeyreğinde başlamış, gelişmiş ve 17. yüzyılın sonuna kadar sürdürülmüştür.

Kütahya çinilerinin form ve bezeme açısından yükselişe geçtiği dönem 18. yüzyılın başına tarihlenmektedir. Ancak bu canlanma yüzyılın sonlarına doğru çamur ve bezeme açısından oluşan kalitesizleşme ile kaybolmaya başlamıştır. 19. yüzyılın başlarından itibaren gerilemeye başlayan Kütahya çiniciliğı bu yüzyılın sonlarında durma noktasına ulaşmıştır. Ancak 20. yüzyıl başlarından itibaren Kütahya çiniciliğı tekrar canlanmaya başlamıştır.

Anadolu seramikleri içerisinde özel bir yere sahip olan Çanakkale seramikleri çok renklilikleri ve ilginç formları ile 17. yüzyıldan başlayarak 18. yüzyıl ortasında yoğun bir şekilde üretim-

leri devam etmiş 20. yüzyıl başlarına kadarda bu üretim süregelmiştir. Çanakkale’de coşkulu bir halk sanatı göze çarpmaktadır. Bugün ayakta kalan birkaç atölye ile geleneğin devamı konusunda çok önemli uğraşlar vermektedirler.

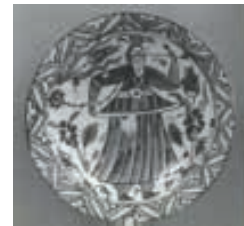
Anadolu’da köklü bir geçmişe sahip seramik kültürü, açılan seramik fabrikaları ile seramik endüstrisine katkı sağlarken aynı zamanda seramik eğitiminin başlaması ve gelişmesi, Çağdaş Türk Seramik Sanatına da katkılar sağlayarak cumhuriyet dönemine geçiş yapılmıştır.

Giyimi etkileyen faktörlerin başında bölgenin iklim özellikleri ve coğrafi yapısı gelir. Bununla birlikte o bölgenin insanının inanışları, yönetim biçimi, yaşam koşulları gibi birçok faktör giyim kültürünü şekillendirmektedir. Böylece, her toplumun kendine özgü giyim kültürü oluşmaktadır. Anadolu’nun, tarih boyunca çok zengin bir kıyafet geçmişine sahip olduğu bilinmektedir. Bu topraklarda yaşamış çeşitli ulusların ve uygarlıkların kıyafetleri bu zenginliğin oluşmasına katkı sağlamıştır. Osmanlı Dönemi seramikleri hangi amaçlarla yapılırsa yapılsın geleneksel desen anlayışlarının dışında, yapıldıkları dönemin etnolojik özelliklerini yansıtması açısından önemli bir grubu oluşturmaktadırlar.

1. İznik Çinilerinde Görülen Giyim Kuşam Özellikleri

1.1. Saç ve başlık Özellikleri

Osmanlı İmparatorluğu 13. yüzyıl sonlarından 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar varlığını sürdürmüştür. Osmanlı tarihinin ilk iki yüzyılı yayılma ve genişleme dönemidir. Osmanlı kültürel düzeni saray ve halk olmak üzere iki farklı temele dayanmaktadır. Resim 1’te görülen tabak içerisinde bulunan kadın figürü hotoz başlık takmaktadır. Saçlarının ucunda ise çiçekler görülmektedir. Çok sayıda kaytan düğme kullanılmıştır. Mavi renkte bir tunik ve kırmızı şalvar giymektedir. Figürün belinde toplanan mavi beyaz kuşak kırmızı bir iğne ile toplanmıştır. Figür çevresinde lale, zambak ve güllerden oluşan çiçek demetleri yer almaktadır. Figürün gelin olduğu varsayılmaktadır (Resim 1). Resim 2’de görülen bir başka tabakta palmet motiflerinin çevrelediği diz çökmüş tef çalan bir kadın figürü görülmektedir. Yakasız yarım kollu önden açık kaftan giymektedir. İki eli ile zilli bir tef tutmaktadır. Tef çalan kadın figürünü yine çiçek daları çevrelemektedir (Resim 2). Kaftanı üzerinde çarpastlar betimlenmiştir. Kuşağı çizgili kumaştan yapılmıştır. Figür çiçeklerle çevrelenmiştir (Resim 3). 17. yüzyıla tarihlenen tabakta ayakta dans eden bir kadın figürü betimlenmiştir. Başında çiçekli bir başlık bulunan kadın figürünün üzerinde iki parçadan oluşan bir kıyafet bulunmaktadır (Resim 4).



Resim1: Tabak , 1600, gelin tasviri, (N.Atasoy-J. Raby 1989, fig:612)

Resim2: Tabak, 1600-1610. Sazende, (N.Atasoy-J. Raby 1989, fig:614)

Resim3: Tabak, 1650-1675, (Sadberk hanım müzesi katoloğu, s.92)

Resim4: Tabak, 1650-1670, Tennure etekli rakkase, (N.Atasoy-J. Raby 1989, fig:614)

1.2. Üstlük Olarak Giyilen Giysi Özellikleri

Entari; Şalvarla giyilen ve şalvarsız giyilen olarak iki gruba ayrılmaktadır. Şalvarla giyilen üçetek- üçpeşli ve ikietek- ikipeşli olarak kadın giyiminin en eski örneklerini oluşturmaktadır. Resim 5'te görülen tabak içerisinde yer alan kadın ve erkek figürünün iki sevgiliyi canlandırdığı düşünülmektedir.

Ferace; Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde yüzyıllar boyunca kadın giyiminin önemli parçalarından biri olmuştur. Ferace genelde önden açık, bedeni ve kolları bol kadınlarda beden hafif oturan ve yere kadar uzun bir tür cübbedir ve ipekli, sof, çuha gibi kumaşlardan yapılan bu giysi yaz kış giyilirdi.

Çarşaf; Suriye'den gelen bir giyim tarzı olarak bilinmektedir. Yüze örtülen bir peçe ile tamamlanmaktadır. II. Abdülhamit zamanında saraylı kadınların çarşaf giymesi yasaklanmıştır.

Peçe ve Yaşmak; Yaşmak beyaz renkte dokunmuş yumuşak kumaştan iki parça halinde oluşmaktadır. Alt parça buruna kadar ağzı kapatmaktadır. Diğer parça ise alnı örtecek biçimde bağlanmaktadır. Bunun üzerine siyah renkte kullanılan bir peçe ile kadının tamamen örtünmesi sağlanmıştır.

Yeldirme; Feracede görülen değişimler sonucu kırlarda, bahçelerde, boğaz etrafındaki gezilerde çok daha hafif bir üst giyim olan yeldirmeler tercih edilmiştir.

Meşlah; Torba şeklinde eni ve boyu eşit, dört köşe ipekli bir kumaştan yapılan bir üst giyimdir. Bir tarafın ortası kesilmiş ve kapalı kısmından el sığacak kadar boşluk bırakılmış etrafı ve arka bedeni işlemeli sade-zarif bir giyimdir(Apak, 1997, s:105).

1.3. Altlık Olarak Giyilen Giysi Özellikleri

Şalvar: Üst kıyafetin altına giyilen şalvar, ipek, atlas, hatai, üstüfe, kutnu ve Selimiye gibi kumaşlardan, belden ayak bileklerine kadar uzun yapılmıştır. Şalvarın arasına vev konulan peş isimli ara parça daha rahat ve güzel görünümlü olmasını sağlamıştır.

Aksesuar Özellikleri

Bu dönem giyim kuşam özellikleri incelenirken aksesuarları ayağa giyilenler, kaftan ve elbiseler de görülen giysi kapatma elemanları, saç ve baş aksesuarları olarak kullanım yerlerine göre ayırt edilebilmektedir.

Ayağa Giyilenler; İznik çinileri üzerinde görülen figürlerin ayaklarına giydikleri arasında saray terlikleri dikkati çekmektedir. Bu terlikleri giyenler soylu kişilerdi. Nalınlar ise her kesimden kadının sahip olduğu bir tür ayakkabı çeşitidir.



Resim5: Tabak, 1590-1600 Bahçede sohbet eden sevgililer, (N.Atasoy-J. Raby 1989, fig:609)



Resim6: Tabak, 1650-1675, Şalvarlı kadın, (N.Atasoy-J.Raby, fig: 668)

Çarpast; Kaftan ve elbiselerin yaka ve bel arasındaki kısmına karşılıklı olarak ve sıra sıra dikilen özel bantlara çarpast denilmektedir. 15. ve 19. yüzyıllarda kadın ve erkek giyiminde yaygın olarak kullanılmıştır. Sırma ve ibrişimden yapılmıştır.

Düğmeler; Kadın giyimlerinde değerli taşlardan yapılan düğmelere rastlanmaktadır. Düğmelerin genellikle altın, gümüş ya da incilerden yapıldığı görülmektedir. Resim 7'de bağdaş kurmuş bir erkek figürü yer almaktadır. Rozeti andıran düğmelerinin değerli taşlardan yapıldığı sanılmaktadır. Resim 8'de görülen figür Enderunlu bir gence aittir. Kaytan düğmelerle önden ilikli dik yakalı setre ve pantolon giyen figürün sağ elinde bir çiçek görülmektedir (Resim 8).

Enselik; Hanımların baş süslerinin önemli bir parçası olan bir aksesuardır. Başlığa arkadan takılarak örgülü uzun saçlarla birlikte bele kadar uzanan bir takıdır. Özellikle altın ve gümüş gibi değerli madenlerden yapılan ve üzerine yine değerli taşlar konularak bezelenen bir aksesuardır.

Baş İğnesi; Etrafı değerli madenlerden yapılmış olan ve değerli taşların üzerine sülüs hatla nazara karşı dualar yazılan başörtüsüne veya hotoza takılan takılardır. Hotoz üzerine yarım taç şeklinde olan diademlerin de takıldığı görülmektedir.



Resim7: Bağdaş Kurmuş erkek figürlü tabak, 1625, (N.Atasoy-J.Raby, fig: 611)



Resim8: Tabak, 1650-1675, Enderunlu, (N.Atasoy-J.Raby, fig: 666)

2. Kütahya Çinilerinde Görülen Giyim-Kuşam Kültürü

Kütahya'da özellikle kadın giyimi Anadolu'nun başka hiçbir yerinde olmayan bir farklılık ve zenginlik taşımaktadır. Kütahya giysileri, özellikle 18. yüzyılda üretilen tabak, matara, sürahi ve şekerlik gibi kullanım eşyaları üzerinde o dönemin çini ustaları tarafından ayrıntılı olarak işlenmiştir. Bu çiniler incelendiğinde saç ve baş özelliklerinden, giyim ve iç giyim, aksesuar gibi giyim kültürünü oluşturan unsurlar hakkında bilgi edinilmektedir.

2.1. Saç ve Başlık Özellikleri

Kütahya yerel kıyafetleri arasında en çok dikkati çeken gelin kıyafetleridir. Bu kıyafetlerde ise başlıklar her zaman gösterişli olmuştur. Gelin başı, konik külah şeklinde bir karton başlık tel kırma işli taç krebi ile kaplanır. Bu tasvir 18. yüzyıl Kütahya insan figürlü çinileri üzerinde görülen başlık çeşitleri ile örtüşmektedir. Çar; İpek veya ipek keten karışımı bir kumaştan yapılan bir nevi çarşaftır. Düz renklerine pek rastlanmamaktadır. Binofes; Küçük festir. Şarabi renkte, ön kısmı dik, arkası meyilli, vapur dumanı şeklindedir. Başın ortasına yerleştirilerek üzerine dane (yazma) örtülerek kullanılırdı. Bugün kullanılmayan bu kadın başlığının hemen hemen her tarafı inci ile işlidir.

Sır altında bezemeler sarı, yeşil, kobalt mavisi, mangan moru ve toprak kırmızısı renklerde olup konturları siyah olan çini tabakta yer alan kadın figürü rakkaselerden biri olabilir. Başındaki yeşil ve sarı çizgili, nokta bezemeli başlığın binofes olarak adlandırılan başlık türü olduğu söylenebilir (Resim 9). Erkek başlıklarında ise; Kelepoş; Serpuş da denilen külahımsı başa giyilen takkedir. Sivri ucundan başlayarak çevresi oyali ve desen işlidir. Fes: Bordo renkte püsküllü başlıktır. Çevresine ipek kumaştan poşu veya işli sarık sarılır. Poşu; İpek yada ipek cinsi kumaştan kare şeklinde kelepoş veya fesin çevresine sarılan uçları püsküllü ve ince veya kalın çizgili örtüdür.



Resim9: Tabak, 18.yüzyılın ikinci yarısı / Y:4 cm. ; ç:15,4 cm. (Bilgi, 2005, s: 105)

2.2. Üstlük Olarak Giyilen Giysi Özellikleri

Tefebaşı: Kütahya yöresinin en ağır ve en değerli gelin kıyafetidir.



Resim11: Matara, 18.yüzyılın ortası / Y: 27,2 cm. ç: 22 cm. (Bilgi, 2005, s: 113)

Resim 12: Şişe, 18.yüzyılın ortası / Y: 26,9 cm. (Bilgi, 2005, s: 86)

Düz ağızlı, bilezikli kısa boyunlu, yassı yuvarlak gövdeli ve iki ayaklı olarak tanımlanan matara üzerinde tasvir edilen kıyafet tefebaşı olarak adlandırılan kıyafet ile benzerlikler göstermektedir. (Resim 12).

Pull; Kütahya düğün giysileri içerisinde ikinci derecede ve Tefebaşından sonra gelen en değerli gelin kıyafeti olarak yer almaktadır. Pullu mantın veya canfes kumaş üzerine ipek ve sırma ile işlenmiş yolaklı biçimde üç etek ve şalvarlı olmak üzere iki çeşidi bulunmaktadır. İşleme şekline göre de aynalı pullu, süpürgeli pullu olarak ayrılmaktadır.



Resim13: Tabak, 18.yüzyılın ikinci yarısı / Y:3,7 cm. ; ç:13,6 cm. (Bilgi, 2005, s: 92)

Resim14: Tabak, 18.yüzyılın ikinci yarısı / Y:5,1 cm. ; ç:18,5 cm. (Bilgi, 2005, s: 92)

Süpürgeli Pullu, aynalı pulludaki dal ve çiçeklerden daha geniş, süpürgeye benzer ve elips olmayan gömeçler işlenir Uç kısımlarına pul, tırtıl işlenir.

Dizibağlı; Dizibağlı Kütahya yöresinde halk tarafından çok sevilen en eski giysilerinden biri olarak bilinmektedir. Kadife, mantın ya da çuha kumaş üzerine işlenmektedir. Çuha kumaşa erguvan, siyah ve mavi, kadife kumaşa ise bordo rengi tercih edilmektedir.

Çatkılı; Çatkılı, Kütahya yöresinde şalvar ve fermeneden oluşan giysi olarak tanımlanmaktadır. Kumaş olarak siyah, mor, lacivert renkler tercih edilmektedir. Çatkılı olarak adlandırılan giysinin içerisine al gömlek giyilmektedir.

Eğrimli; Kütahya yöresinde siyah, lacivert veya mor kadife üzerine kıvrımlı dallarla işlendiği için bu adı almaktadır. Şalvarın yan ve ön ortaları boydan boya kıvrımlı dallar, diz hizası ise açılan çiçek motifleriyle kaplıdır. Resim 16'da görülen çini tabak üzerindeki kadın figürünün kobalt mavisi cepkeni, sarı ve mor verev çizgili şalvarı görülmektedir.

Dallı; Kütahya düğün giysilerinin en hafif türlerindedirler. Hareli, atlas, mantın, kadife kumaşlar üzerine işlenir. Mor, lacivert, siyah koyu yeşil renkler tercih edilir. Paçanın etrafına sim kaytan geçirilir, hemen üstünde ince sim dalların arasından yukarı doğru düzenlenmiş çiçek demeti, sağda ve solda büyük sırma dallar, şalvarın bütününde aralıklı küçük dallar serpiştirilmesiyle yapılmaktadır.

18. yüzyıla tarihlenen çini tabak üzerinde bulunan kadın figürü dallı olarak adlandırılan Dallı takım şalvar ve fermeneden oluşmaktadır. Kobalt mavisi renkte şalvarlı ve gömleği üzerindeki desenler serbest olarak betimlenmiştir. (Resim 17).

Cepken; Cepken gömleğin üzerine camedanın altına giyilen kalın kumaştan dikilen kol ve ön kısımları kaytan işli giysi olarak tanımlanmaktadır.

Camedan; Bedenin en üstüne giyilen, koltuk altları cepken görünecek şekilde açık olan giysi halk arasında kartal kanadı olarak adlandırılmaktadır. Omuzları kartal kanadına benzer, tamamı işlidir.



Resim16: Tabak, 18.yüzyılın ikinci yarısı / Y:3,8 cm. ; ç:14,5 cm. (Bilgi, 2005, s: 94)



Resim17: Tabak, 18.yüzyılın ikinci yarısı / Y:3,5 cm. ; ç:16,5 cm. (Bilgi, 2005, s:103)



Resim18: Şekerlik, 18.yüzyılın ikinci yarısı / Y:7,9 cm. ; ç:11,8 cm. (Bilgi, 2005, s:106)
Resim19: Tabak, 18. yüzyılın ikinci yarısı, y:3,4 cm.; ç: 13,8 cm. (Bilgi, 2005, s:109)

2.3. Altlık Olarak Giyilen Giysi Özellikleri

Elifi Don: Koyu renkli kalın yünlü kumaştan dikilen ağırlı uzun şalvardır. Dize kadar bol dizin alt bölümü bacakları tam saracak şekilde dar dikilir. Ayak bilek kenarları yırtmaçlıdır Kenar bölümleri burma kaytan işlidir. Gazeki altına giyilir. Günlük olarak giyilmektedir.

Potur: Potur, koyu renk kalın yünlü kumaştan genellikle cepken kumaşından diz altına kadar uzanan yanları kaytan işli ağırlı şalvardır. Potur giyilmesi durumunda diz görünmeyecek kadar tozluk giyilir.

2.4. Aksesuar Özellikleri

Kütahya yöresinde aksesuarlar büyük önem taşımaktadır. Kütahya yöresi kadınları arasında süs ve süsleme takıları önemlidir. Takılarda altın çok önemlidir. Altının yanı sıra inci ve elmas ayrı bir önem taşımaktadır. Boyundan karına kadar uzanan sıra altın ve bu altınların ortasında dövme beşibirlik yer almaktadır. Altının dışında elmas gerdanlık veya kültem inci takıldığı dikkati çekmektedir. Kütahya yöresi erkeklerinin kullandığı aksesuarlar arasında kemerkuşak, silahlık, işlemeli peşkir, köstekli saat, tütünlük, piştov, saldırma gibi aksesuarlar dikkat çekmektedir. Bu aksesuarlar özellikle çini tabak, matara, sürahi, şekerlik ve biblolar üzerinde görülmektedir.

Ayağa giyilenler ; Kütahya yöresinde ayağa giyilenler arasında; Tozluklar, çizmeler, çoraplar ve tulumbacı yemenileri görülmektedir. Tozluk; Lapçın, çarık, kalçın ve mest üzerine geçirilerek ayak bileklerinden dize kadar uzayan bir giysi tamamlayıcıdır. Şalvarın aynı kumaşından kumaşın rengi görünmeyecek şekilde işlidir.

Resim 22’te görülen düz ağızlı, hafif çukur gövdeli, halka dipli tabak, beyaz hamurlu, beyaz astarlı, şeffaf sırlıdır. Tozluk ve kaftan aynı renktedir. Başlıkta Hıristiyanların kullandığı başlık biçimlerini hatırlatmaktadır. **Çizme;** Kalın deriden körüklü ve körüksüz olmak üzere iki çeşidi olan ayakkabıdır. Kalçın ise koncu diz kapağına kadar çıkan, geniş burunlu çizme olarak tanımlanmaktadır (Akalin, 1993, s: 89). **Çorap;** Yünden örme çoraptır. Rengi genelde sade ve diz boyundadır. **Tulumbacı Yemenisi;** Ucu sivri, deriden yapılmış ayakkabıdır. Yemeninin üzerine tozluk giyilmektedir. Bunun yanında uzun konçlu lapçın, mest ve kalçın giyilmekteydi.



Resim21: Matara, 18.yüzyılın ortası / Y: 15 cm. ç: 14,5 cm. (Bilgi, 2005, s:117)



Resim22: Tabak, 18.yüzyılın ikinci yarısı / Y:3,7 cm. ; ç:14,3 cm. (Bilgi, 2005, s:110)

Resim 24'teki figürde Sarı cepkeni ve cepkenin içinden görülen tokalı bir kemeri bulunmaktadır. Figürün başlığı ve şalvarı mangan moru renktedir ve başlığın üzerinde bir tüy vardır. Ayağındaki tulumbacı yemenilerinin kırmızı renkli olduğu görülmektedir. Düz ağızlı, uzun boyunlu, küresel gövdeli, pedestal ayaklı, gaga akıtacaklı, tek şerit kulplu bir sürahi. Gövdenin alt yarısı içbükey kaburgalı, üst yarısı ise damla biçiminde yüzeysel kabartmalı olarak tasarlanmıştır.

Kemer-kuşak; Bele ise gümüş kemer takılmaktadır. Erkeklerde bele geniş yollu yünden dokuma Lahuri, Acem, Hint, Kabaşal kuşaklar sarılır. Bele sarılan kuşakların da birkaç çeşidi vardır. Tiftikten dokunan kumaştan yapılan kuşaklara 'şali kuşak', ince tül bent kumaştan yapılanlara ise 'peştamal' denilmektedir.

Resim 25'te görülen beyaz astarlı, şeffaf sırlı çini tabakta sokak ciğercisi betimlemesi görülür. Kuşağına aletlerini asmıştır. Silahlık; Şalın üzerine giyilen çok cepli dikdörtgen biçiminde dört köşesi önden saracak biçimde ve arkadan kemerleri ile bağlanan koruyucu özelliği olan ve malzeme koymadan kullanılan bir giysidir. Silahlık kalın gres deriden yapılır. Katlarına veya ceplerine ihtiyaç olabilecek bütün eşyalar konulabilir.

Resim 26'daki figüründe, şeffaf sır altında firuze, nefli yeşil, sarı, toprak kırmızısı ve siyah kullanıldığı görülmektedir. Omzunda mermi taşıyan köylü kadın ve yanında asker figürü ile Kurtuluş Savaşı canlandırılmıştır. (Resim 26).**İşlemeli peşkir;** El temizliği için kullanılan pamuklu kumaş üzeri işlemeli örtüdür. **Köstekli Saat;** Gümüş ve üç parçadan oluşur. İlk parça boyuna takılan parçadır. İkinci parçaya saat takılmaktadır. Üçüncü parça ise silahlığın sol tarafından üstten sarkıtılmaktadır. **Tütünlük;** Gümüş tabakadır. Deriden bir kemerle omuzdan takılır. **Piştov;** Tabancadan büyük silahtır. Saldırma; Silahlıkta taşınan kılıcın bir türüdür.

Kütahya seramik örneklerinde yerel kıyafetler içinde bulunan insan figürlerinin dışında İncil ve Tevrat'tan alınma sahnelerde bulunan figürler ile aziz tasvirleri insan konulu diğer kompozisyonları oluşturmaktadır (Aslanapa, 1987, s:8). Dikdörtgen formlu çini ikona, Beyaz bünyeli, beyaz astarlı, şeffaf sırlıdır. Meryem taç takmış ve çocuk İsa'yı sol kolunda taşımaktadır. Başları halelidir. İsa sağ eli ile takdis işareti yaparken, sol elinde İncil tutmaktadır. İkonanın kenarları ince siyah bir kuşakla sınırlandırılmıştır (Resim 28). 20. yüzyıla gelindiğinde ise, Kütahya seramiklerinde Atatürk, Kazım



Resim23: Tabak, 18.yüzyılın ikinci yarısı / Y:3,8 cm. ; ç:15 cm. (Bilgi, 2005, s:111)

Resim24: Sürahi, 18.yüzyılın ikinci yarısı / Y:32,2 cm. (Bilgi, 2005, s:120)



Resim25: Tabak, 18.yüzyılın ikinci yarısı / Y:3,6 cm. ; ç:14,2 cm. (Bilgi, 2005, s:108)



Resim26: Biblo, 20.yüzyılın ilk yarısı / y: 36,8 cm. (Bilgi, 2005, s: 217)

Karabekir, İsmet İnönü gibi Cumhuriyet kurucuları ile Atilla, Cengiz Han gibi Türk büyüklerinin portreleri ve figürleri yapılmaya başlanmıştır. 1950'li yıllardan sonra fotoğraftan büyütülerek yapılan portre fotoğrafları, 1960 sonrası ise, Osmanlı minyatür sanatının örnekleri Kütahya seramiklerinde görülmektedir. Bunun yanı sıra günlük hayatı yansıtan biblolara da rastlanmaktadır. Bu biblolar da artık batı etkisi altında olan giyim kültürünün yansımaları göze çarpmaktadır.

Resim 29'da görülen biblo bir kadın figürü olarak betimlenmiştir. Başında yan olarak takılmış beresi çok modern bir görüntü oluşturmaktadır.

3. Çanakkale Seramiklerinde Görülen Giyim-Kuşam Özellikleri

3.1. Saç ve Başlık Özellikleri

Manav giyimi; Baş giyimi beyaz yaşmak ve üzerine pembe veya kırmızı renk bezden oluşur. Şehir merkezinde ve kasabalarda ise saç tamamen kapatacak şekilde yaşmak bağlanmadan baş giyimi oluşturulur. Erkekler ise başlarına fes giymektedirler. Fesin çevresine oyali çember yada yemeniler bağlanmaktadır.

3.2. Üstlük Olarak Giyilen Giysi Özellikleri

Çanakkale bölgesinde birçok etnik grup birarada yaşamaktadır. Bu etnik gruplar arasında Manav, Yörük, Pomak ve Türkmen'ler yer almaktadır. Bu grupların giysi özellikleri birbirlerinden küçük te olsa farklılıklar göstermektedir. Manav kostümü: Mavi, lacivert veya siyah renk çuha türü kumaştan işlemeli olarak yapılan giyisiler yörenin coğrafi ve kültürel yapısına uygun olarak şekillenmiştir. Yörük Kostümü: Yörükler Güneydoğu'dan başlayıp Toroslar ve Batı Anadolu'dan Makedonya'ya kadar giden geniş bölgelerde göçebe olarak yaşadıkları için giysileri de hangi bölgede olursa olsun benzer özelliklere sahiptir ve fonksiyoneldir. İçlik, camedan (kollu cepken), kartal kanat, işli kadife cepken gibi kıyafetler giymektedirler. Pomak Kostümü: Pomaklar geleneksel giyisilerinde görülen dokuma ve işlemlerini kendi el tezgahlarında yapmaktadırlar. Yörede az da olsa hala üretimi vardır. Türkmen Kostümü; Bayramiç, Yenice ve Çan civarında bulunan Türkmenler işlemeli giysileriyle yöreye zenginlik katmaktadır. Kıyafetlerin bazı parçaları manav, pomak ve yörük kostümleri ile benzerlikler göstermektedir.



Resim27: Biblo, 20.yüzyılın başı / y: 28,4 cm. (Bilgi, 2005, s: 216)
Resim28: İkona, 19.yüzyıl, 20,7 x 25,4 cm. (Bilgi, 2005, 149)



Resim29: Biblo, 20.yüzyılın ikinci yarısı / h: 10,8 cm. ; e: 7,4 cm. (Bilgi, 2005, s: 221)



Resim30: Efe başı şeklinde şekerlik, S.Gönül Koleksiyonu, 20.yy. başı, h:11.5 cm. (Öney, 1991, s:143)

3.3. Altlık Olarak Giyilen Giysi Özellikleri

Yörük bayan kostümünde bal kaymak, damalı, altı parmak gibi üç eteklerde giyilmektedir. Don entari yörede yaygın yerli halk tarafından kullanılan giysisidir. Özellikle Gelibolu tarafı Trakya ve Yenice bölgesinin özelliklerine sahiptir.

Pomak giyim kültürü: dokuma içlik, dokuma şalvar, dokuma işli kadife, üçetek, dokuma işli önlük (önleç), arkalık, işli kadife bol ağı şalvardan oluşmaktadır.

3.4. Aksesuar Özellikleri

Çanakale yöresinde kullanılan aksesuarlar arasında altın kolye, silahlık, yağlık (mendil), boyun dolağı (dolak), dolgu kuşak, şal kuşak, tozluk, para kesesi, köstek, piştov, kama, boncuk işi gıdıklık yer almaktadır.

Ayağa Giyilenler:

Kundura; Özellikle sokakta ayağı korumak için giyilen ve altı kösele, lastik, gibi dayanıklı maddelerden yapılan bir çeşit ayakkabıdır (Akalın, 1993, s: 32). **Yemeni;** Osmanlı döneminde avam ve asker sınıfının giydiği kırmızı, sarı veya siyah ince sahtiyandan yapılan, burnu hafif sivri, üstü kısa yüzlü ve arkası ayağı ancak hafiften saran, tabanı ince ayakkabıdır (Akalın, 1993, s:168). Cumhuriyet döneminde yapılan yemenilerin tabanı camız derisi, nadiren sığır derisinden yapılmaktaydı. **Çizme;** Koncu uzun ayakkabı olarak tanımlanmaktadır. **Çarık;** Sepilenmemiş sığır ya da manda derisinden yapılmış köylü ayakkabısı olarak tanımlanmaktadır. Ucu yukarı doğru kıvrık tek parça deriden yapılır. **Zenne;** kadınlar için, merdane erkekler için olan çarığa denilmektedir.

Birbirine yapışık sivri ve kıvrık burunlu ve sivri topuklu bir çift çarıktan oluşan tozluk- biberlik yer yer beyaz astarlı olup, yeşil akıtmalı, şeffaf sırlıdır. **Yün çorap;** Yünden örülmüş dize kadar olan çoraplara verilen addır. **Dolama tozluk;** Ayak bileğinden dize kadar sarılarak oluşturulan tozluktur.



Resim31: Efe kapaklı şekerlik, 19.yy. sonu-20. yy. başı, (Korre-Zographou, 2007, s:19)



Resim32: Çarık biçiminde tozluk-biberlik, 20.yy.10.2x 8.3x 4.2 cm. (Suna-İnan Kıraç Vakfı Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Vakfı, 1996, s:149)

SONUÇ

Dünyada ekonomik ve sosyal alanda yaşanan değişimlerin ve etkileşimlerin yanında sanatsal anlamda da birçok değişimin yaşandığı bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Artık ülkelerin, ulusların yaşadığı sınırların eridiği ve yaşadığımız dünyanın giderek küçüldüğü yadsınamaz bir gerçektir. Bu değişimlere yön veren en önemli olgulardan bir tanesi de sanat ve kültürdür. İnsanlık tarihinin uygarlığa yapmış olduğu en eski ve en kalıcı katkılardan birisi olan seramik de bu değişim, gelişim ve etkileşimden payını almıştır. Anadolu'da yüzyıllar boyunca uzanan güçlü Türk-İslam uygarlığının, kültürel, sosyal, politik ve sanatsal anlamda olduğu gibi daha bir çok alanda da etkin olduğunu göstermektedir.

Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatını yaratan İznik ve Kütahya iki önemli merkezdir. Özellikle bu merkezlerde 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başı geç devir mavi beyazlar olarak adlandırılan çiniler üzerinde soyut desenler devam ederken insan figürlü kompozisyonlarda dikkat çekmektedir. Figürlerin giysileri o dönemin giyim kültürü hakkında bilgi vermektedir. Özellikle saray ilham kaynağı olmuştur. Bu çini ve seramiklerin yüzeylerinde kullanılan bezemeler incelendiğinde ,üretildikleri dönemin giyim-kuşam kültürü hakkında günümüze nasıl ışık tuttukları görülmektedir. Çini ve seramiklerde görülen giyim kuşam unsurları bu çalışmada detaylı olarak araştırılmış,her bir farklı seramik yüzeyi üzerinde bulunan detaylar taranmış, bazı giysiler ve detayları çizilerek,abartılar belirginleştirilmiştir.Alt ve üst gibi giysileri, kullanılan başlıklar, ayağa giyilenler, aksesuarlar,saç ve baş süslemeleri,örtüler detaylı olarak gözlemlendiğinde ortaya çok zengin bir giyim kültürü ve geleneği çıkmaktadır. Bu araştırma Anadolu'da görülen giyim-kuşam kültürü hakkında araştırma yapan araştırmacı ve modacı-lara da ışık tutacaktır. Ayrıca seramik kültürümüz görsel ve fonksiyonel yararı dışında bilimsel çalışmalara da çok önemli katkılar sağlayabildiğini ortaya koymaktadır.

KAYNAKLAR

- Akalın, Sami .Yılgör. Asuman., **Ayakkabıcılık Terimleri Sözlüğü**, Boğaziçi Üniversitesi,1993.
- Altay, Fikret. **Kaftanlar**, Topkapı Sarayı Müzesi:3,Yapı ve Kredi Bankası Kültür ve Sanat hizmetlerinden ,İstanbul ,1979.
- Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, Editörler: Gönül Öney- Zehra Çobanlı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2007.
- Belgin, Demirsar Arlı. Ara Altun. **Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Osmanlı Dönemi**, Kale Grubu Yayınları, 2008.
- Bilgi, Hülya, **Osmanlı İpekli Dokumaları Çatma ve Kemha**, Sadberk hanım Müzesi, İstanbul, 2007.
- Çanakkale Seramikleri**, Suna-İnan Kıraç Koleksiyonu, Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, İstanbul, 1996
- Gönül, Bayezit Tizer. Neriman, Sapmaz., **Giyim Tarihi**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1965.
- Bilgi, Hülya, **Kütahya Çini ve Seramikleri**, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu, Pera Müzesi, İstanbul, 2005.
- Melek, Sevuğtekin Apak. **Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara,1997
- Osmanlı Seramiklerin Görkemi**, Suna-İnan Kıraç, Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul
- Öney, Gönül. **Türk Devri Çanakkale Seramikleri**, Ajans Türk Matbaacılık Sanayi, Ankara, 1971.
- Öz, Tahsin. **Türk Kumaş ve Kadifeleri-I**, İstanbul, 1946.
- Özüdoğru, Şerife. **17-18. yüzyıllarda, İznik ve Kütahya Seramiklerinde İnsan Figürü**, Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Nisan 1999, cilt:1, sayı:1.
- Rüçhan, Arık Oluş, Arık. **Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri**, Kale Grubu Yayınları, 2007.
- Şebnem Akalın – Hülya Yılmaz Bilgi, **Yadigâr-ı Kütahya, Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonunda Kütahya Seramikleri**, Vehbi Koç Vakfı, Suna – İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Yayını: 2, İstanbul, 1997.
- Türk Çini ve Seramikleri**, Sadberk Hanım Müzesi,İstanbul,1991.

“ TAHTA VE BAKIR ÜFLEMELİ ÇALGI ÇALAN MÜZİSYENLERDE NEFES KONTROLÜ ”

“ BREATH CONTROL OF WOODWIND AND BRASS INSTRUMENT PLAYERS ”

Yrd. Doc. Emre HOPA*

ÖZET

Bu çalışmada, tahta ve bakır üflemeli çalgı çalan müzisyenlerde nefes kontrolü ve bu kontrolün çalgının performansı üzerindeki etkileri incelenmektedir. Nefes kontrolünün amacı, nefes alma, verme ve kontrol edebilme becerisinin edinilmesidir. Bu kontrol, bedendeki bazı organ, yapı ve kas gruplarının bilinçli olarak kullanımıyla sağlanabilir.

Çalgının her ses perdesi farklı oranlarda hava miktarına ve basıncına gereksinim duyar. Bu miktar ve basınç, insanın günlük hayatta bilinçsizce yaptığı solunum hareketinden farklı olarak, nefesin kontrollü olarak kullanılmasıyla elde edilebilir. İnsanın doğumuyla başlayıp otomatik olarak çalışan bu sisteme müdahale edilmesi, çoğu zaman bedende kasılmalar yaratarak çalgının esnek ve kontrollü çalınmasına engel olur.

Nefes kontrolü, akıl ve bedenın ortak ürünüdür. Kazanılan bu irade, insanın çalgıyla arasındaki iletişimi güçlendirir

Anahtar Kelimeler: Tahta Üflemeli Çalgılar, Bakır Üflemeli Çalgılar, Nefes Kontrolü.

ABSTRACT

In this study, breath control of woodwind and brass instrument players and the effects of this control on instrument's performance are analyzed. The aim of breath control is to gain skills on inhaling, exhaling and controlling of the breath. This control can be gained by using some organs, features or muscle groups deliberately.

Every pitch of the instrument requires different measure of air and pressure. Differently than using involuntary aspiration in daily life, these measures and pressures can be obtained by using the breath controlledly. Intervening on this self-acting system, which starts working with the human birth may cause body spasms and disrupt flexible and controlled playing of the instrument. The breath control is the joint product of the mind and the body. This gained self-control improves the communication between the player and the instrument.

Keywords: Woodwind Instruments, Brass Instruments, Breath Control.

*Yrd.Doç.Emre HOPA, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü / Eskişehir - ehopa@anadolu.edu.tr

GİRİŞ

Günlük hayatta nefes alıp vermenin yaşamsal fonksiyonlarının yanı sıra, tahta ve bakır üflemeli çalgı çalan müzisyenlerin nefesi kontrol etmesi, solunumun işlevselliğine farklı bir anlam kazandırır. Çalgının ses kalitesi, yorumcunun nefes alma ve verme tekniği ile doğrudan bağlantılıdır. Bilinçsizce harcanan nefes, bedenin kasılmasına ve daha erken yorulmasına yol açarken, çalgının ses rengini ve entonasyonunu (seslem, ses perdelerinin doğru çalınması ya da söylenmesi) olumsuz yönde etkiler.

Nefes Kontrolü

Tahta ve bakır üflemeli çalgı çalan tüm müzisyenler için nefes kontrolünün önemi tartışılmazdır. Fiziksel duyum ve hareket özgürlüğünden müzikal bir cümlenin şekillenmesine, öğrenme sürecindeki bireysel bilincin oluşmasından performanstaki doğallığa kadar müzik yapmanın her yönüyle doğrudan bağlantılıdır. Doğal bir süreç olmasına rağmen, yaşam boyunca duygusal, zihinsel, fiziksel, ruhsal ve çevresel faktörlerle şekillenir, karmaşık ve oldukça hassas bir sistemdir (Gaunt,2004,s.313).

Normal bir insanın günlük hayatta nefes alıp vermek için istemsiz olarak kullandığı kas ve kas guruplarına nazaran, tahta ve bakır üflemeli çalgı çalan müzisyenlerin performans sırasında kullandıkları kas ve kas gurupları farklılık gösterir. Nefes kontrolünün amacı, çalgının her ses perdesinin gereksinimini duyduğu farklı oranlardaki hava miktarı ve basıncını karşılayarak, ses tonunun ve kuvvetinin dengelenmesidir. Bu kontrol, günlük hayatta alınan nefesten daha kısa bir sürede nefes almayı, nefesin tutulmasını ve günlük hayatta verilen nefesten daha uzun bir sürede verilmesini amaçlar. Bu nedenle, nefes alıp vermede etkin olan kas ve kas guruplarının bilinçli bir şekilde kullanımını gerektirir.

Beden, sakin bir ruh hali ve duruş pozisyonunda az miktarda havaya ihtiyaç duyar ve yavaş bir tempoda solunum yapar. Ancak, bedenin hareketleri arttıkça bu tempo da artar ve daha fazla hava miktarına ihtiyaç duyar. Kimyasal süreç fiziksel çabayı harekete geçirir ve beden ne kadar fazla güç harcarsa, o kadar fazla havaya ihtiyaç duyar. Bu süreçte bedenin ihtiyacı olan hava miktarı akciğerler, diyafram ya da göğüs kafesi kaslarının hareketiyle karşılanamazsa, insan nefes nefese kalır. Hatta bu durum uzun bir süre devam ederse, yaşamsal bazı organlar da zarar görebilir. Bu durum, tahta ve bakır üflemeli çalgı çalan müzisyenlerin solunum organı ve yapılarını esnek ve bilinçli olarak kullanmaları gerektiğinin önemini ortaya koyar.

Çalgıya üflenen havanın soluk borusuna oranla daha dar bir aralıktan geçmesi, insan vücudunda belirli oranlarda basınç yaratırken, her nefes alımında, alınan havanın miktarına ve kana transfer olma hızına bağlı olarak sinir sistemi üzerinde de çeşitli etkiler yaratır. Ayrıca, akciğerlere alınan havanın dakikadaki sayısı, hızı, miktarı, nefes alma ve verme sırasındaki bekleme süreleri de bu durumu doğrudan etkileyen faktörlerdendir. Jane L.Van Middlesworth yaptığı bir araştırmada, performans sırasında nefesi bilinçli olarak kontrol etmenin, günlük hayattaki solunum hareketi üzerindeki etkisinden bahsetmektedir. Middlesworth, bu kişilerin günlük hayatta bilinçsiz olarak daha derin ve yavaş nefes aldıklarını, daha uzun bir sürede verdikle-

rini ve bu nedenle normal bir insana göre daha büyük bir akciğer kapasitesine sahip olduklarını savunmaktadır. (Middlesworth,1978,s.1) Buna benzer olarak, D.W.Stauffer, A.Tucker ve A.Bouhuys yaptıkları çalışmalarda, üflemeli çalgı çalan müzisyenlerin daha büyük bir akciğer kapasitesine sahip olduklarını belirtmektedirler. Stauffer, Amerika Birleşik Devletleri Deniz Bantusunda üflemeli çalgı çalan 63 erkek müzisyen üzerinde yaptığı araştırmada, yaş ve boy uzunluğunu göz önünde bulundurarak, normal bir insana göre üflemeli çalgı çalan müzisyenlerin %8.7 oranında daha büyük bir akciğer kapasitesine sahip olduğunu ortaya çıkartmaktadır (Middlesworth,1978,s.8).

Her tahta ve bakır üflemeli çalgı birbirinden farklı oranda hava basıncına ve miktarına gereksinim duyar. Bu basınç ve miktar çalgının genel yapısı ile orantılı olduğu gibi her ses perdesinin oluşmasında ve nüans değerlerinin belirlenmesinde önemli bir rol oynar. Obua ve fagot orta seviyede bir hava basıncına ve az miktarda hava akımına, trompet ve korno yüksek seviyede hava basıncına ve az miktarda hava akımına, flüt ve tuba diğer çalgılara göre daha az hava basıncına ve yüksek derecede hava akımına ihtiyaç duyar. Ancak, pek çok üflemeli çalgının üst oktavlarındaki sesleri yüksek bir hava basıncına ihtiyaç duyarken, klarnetin alt oktavlarındaki sesleri, üst oktavlarındaki seslerine göre daha fazla miktarda hava basıncını gerektirir (Bouhuys,1968, s.266). Bu miktar ve basınç aynı zamanda çalgının solo, oda müziği ve orkestradaki konumuna göre farklı ses rengi ve rezonansının oluşturulmasında da önemli bir rol oynar.

Nefes ve Beden Koordinasyonu

Nefes kontrolü, bedenin duruş pozisyonu ve bu pozisyonun bedende yarattığı gerilim ile doğrudan bağlantılıdır. Çalgı eğitiminin ilk aşamalarında çeşitli nedenlerle göz ardı edilen duruş pozisyonu çalışmaları, eğitimin sonraki aşamalarında nefes kontrolünü olumsuz etkileyerek, performansın kalitesini düşürebilir. Bu durum, kaslarda oluşan gerginlik nedeniyle nefesin daha hızlı ve yetersiz alınmasına, dudağın çalgının ağızlığına ya da kamışına baskı yapmasına, havanın rahatça çalgıya aktarılabilmesine ve çalgının doğal ses renginin elde edilememesine neden olabilir.

Solunum sistemi, kişinin karşılaştığı anlık ve uzun süreli etkilere karşı uyum sağlar. Thurman yaptığı bir araştırmada, solunum sistemini etkileyen ve bu değişimlere sebep olan en önemli faktörün duruş pozisyonu olduğunu savunmaktadır (Thurman,2000,s.331). Bu konuda çeşitli araştırmalar yapan Wills ve Cooper, bebeklikten gelen duruş pozisyonu alışkanlıklarının, solunum hareketi üzerinde yarattığı etkilerden söz etmektedir (Wills&Cooper,1988).

Diğer Faktörler ve Çeşitli Sorunlar

Tahta ve bakır üflemeli çalgılarda yorumcunun ustalık seviyesi, müzikal bilgi ve becerisinin yanı sıra, ses rengine, ses girişlerindeki esnekliğine, entonasyonuna ve artikülasyon (anlatım ve ifadelendirme) hakimiyetiyle orantılıdır. Bu nedenle, iyi bir nefes tekniğinin yanı sıra, aynı zamanda doğru seçilmiş bir ağızlık ya da iyi kazanmış bir kamışı, dengeli bir dudak basıncını ve ayarları tam bir çalgıyı da zorunlu kılar. Obua ve fagot gibi çift kamışlı çalgılarda ses perdesi

için gereksinim duyulan hava miktarı ve basınç, kamışın kalınlığı, sertliği ve açıklığı ile orantılıdır. Eğer hava miktarı yeterli değilse özellikle çalgının üst oktavlarındaki sesler için kamışa uygulanan dudak basıncı artar ve dudak kasları ezilir. Bakır üflemeli çalgılarda ise ses perdelelerinin oluşması için gereken hava miktarı ve hava basıncı, dudaklar ve ağızlık arasındaki ilişkiye bağlıdır. Çalgıya aktarılan hava miktarı yeterli ise ağızlığın dudaklara yaptığı basınç az olur, yetersizse dudak ağızlığa aşırı baskı yapar, dudak kasları ezilir ve hatta basınç nedeniyle dışerde deformasyonlar oluşabilir.

Her duygunun, her düşüncenin ve her davranışın beyinde biyokimyasal bir karşılığı vardır. Buna bağlı olarak, beyindeki elektriksel aktivitenin niteliğine göre duygu, düşünce ve davranışlar ortaya çıkar. Sahne heyecanının neden olduğu korku, sıkıntı ve stres gibi duygular fiziksel yapıyı etkileyerek, kişinin tedirgin olmasına neden olur. Bu durumda vücut kasları gerilir, ağız kurur, nefes daralır, terleme ya da üşüme durumu ortaya çıkar. Duygu ve düşünce kontrolünün tekrar kazanılmasının yolu nefese odaklanmaktır. Rahat ve sakin alınan her nefes, bedende gevşeme hissi yaratır ve bireyi sakinleştirir. Adrenalin salgısı, heyecan, sıkıntı ve korku anında refleks olarak ortaya çıkar ve enerjinin verimli kullanılmasını önler. Diyafram nefesini kullanmak, bu gibi durumlarda adrenalinin salgılanmasını en aza indirir. Derin nefes alındığında, bir insanın günlük hayatta kullandığı hava miktarından çok daha fazla miktar hava bedene girer, ancak nefes kontrol edilemezse bu durum çeşitli fiziksel ve psikolojik rahatsızlıklara neden olabilir.

Tahta ve bakır üflemeli çalgılarda nefesin kontrolünü engelleyen bazı fiziksel ve psikolojik etmenler vardır. Hiperventilasyon, performans sırasında özellikle uzun müzik cümlelerini yorumlayabilmek için alınan aşırı miktardaki oksijenin yarattığı bir sorundur. Bu durum, kandaki karbondioksitin azalmasıyla kişide halsizlik hissi yaratabilir. Hipoventilasyon, akciğerlere giren ve çıkan hava miktarındaki azalmadır. Bu durum, gerekenden yavaş ya da az miktarda nefes alınmasıyla ortaya çıkar. Performans sırasında uzun bir süre nefes alınmaması durumunda kandaki karbondioksit oranı artar ve kişide yorgunluk hissi yaratabilir. Uzun müzik cümleleri boyunca aşırı derin nefes almak, ya da bedeninin oksijen ihtiyacını tehlikeye sokmak doğal olarak işleyen solunum sistemine zarar verebilir. Bu tip sorunlar müzik cümlelerinin analizi ile ortadan kaldırılabılır. Valsalva manevrası özellikle bakır üflemeli çalgı çalan müzisyenlerde görülen bir sorundur. Nefesin alınması sırasında dilin yukarı hareketi ağız boşluğunu kapatarak damak arkasında ters bir basınç yaratır ve yorumcunun sesleri kontrol edememesine yol açar. Bu sorun, bedeninin bir müddet rahat bir konumda solunum yapması ile ortadan kaldırılabılır, ancak sık sık yaşanması durumunda sorunun fizyolojik ve psikolojik yönlerden ele alınarak değerlendirilmesini gerektirebilir.

Arnold Jacops yaptığı bir araştırmada, 20.yüzyıldan bu yana süregelen, nefes kontrolü ve çalgının ses tonunun geliştirilmesinde diyafram kasının kullanılması fikrini benimseyen bazı öğreticilerin, hala günümüzde de bu yanlış yöntemi kullandıklarından bahsetmektedir. Jacops, diyafram kasının istemsiz olarak çalışan bir kas olduğunu işaret etmekte ve görevinin beyinden akciğerlere gelen işaret doğrultusunda, sadece karın boşluğunu hava ile doldurmak olduğunu belirtmektedir. Jacops aynı zamanda, bu yanlış yöntemin karın kaslarını sertleştirdiğini, havanın beden içinde rahatça dolaşmasını engellediğini, boğaz ve dudak kaslarının da karın kasları-

na paralel olarak aşırı kasıldığından söz etmektedir (Scarlett,1999,s.3).

Henry Gray “Anatomy of Human Body” adlı kitabında, diyafram kasının solunum için başlıca organ olduğundan, ancak nefes verme sürecinde herhangi bir işlevinin bulunmadığından bahsetmektedir (Morris, 2005,s.9). Diyafram kası, kubbe şeklinde ve tek bir yön doğrultusunda çalışmaktadır. Bu nedenle, nefes verme eylemine fizyolojik olarak herhangi bir desteği bulunmamaktadır. Nefes alırken, karın boşluğunu aniden genişletip akciğerlere hava için yeterli boşluğu açar. Nefes verirken, kendisini çevreleyen karın kaslarının kasılmasıyla izometrik (Değişmeyen ölçüde kasılma, kasların boyunda değişme olmadan yapılan kasılma) bir şekilde geri bastırılıp eski sertliğine geri kavuşur.

Tahta üflemeli çalgılarda çalgının perde açıklığı ayarları nefes kontrolü ile doğrudan bağlantılıdır. Doğru entonasyon ve nüanstaki sesin ortaya çıkmasında, hava miktarı ve basıncının dengelenmesinde ses perdelerinin açıklığı önemli bir rol oynar. Aksi takdirde fazla miktarda havaya ihtiyaç duyulur ve performans kalitesi düşer.

Kalabalık salonlarda ya da kötü havalandırması olan mekânlarda nefes alımı yüzeyseldir. Bu nedenle, çalışma ortamının sağlıklı ve temiz olmasının önemi kaçınılmazdır. Arnold Jacops çeşitli duruş bozuklukları, sigara kullanımı, fiziksel ve kronik solunum sorunlarına dikkati çekerek, bu bireylerin sahip oldukları akciğer kapasitelerinin normal bir insana göre daha küçük olduğundan bahsetmiştir (Scarlett,1999,s.2).

ÖNERİLER

Tahta ve bakır üflemeli çalgı çalan müzisyenlerde nefes kontrolü, beden ve aklın uyum içinde kullanılmasını gerektirir. Bu nedenle, üflemeli çalgı çalmanın temelini oluşturan psikomotor becerilerin (beyin ve kas koordinasyonu) ve teknik çalışmaların önemi tartışılmazdır:

-Rahat bir pozisyonda ve dik oturmak, solunumun daha rahat yapılmasını sağlar.

-Bedene alınabilecek en büyük hava miktarı, göğüs ve diyafram nefesinin birlikte kullanımı ile elde edilebilir. Hava bedene girdiğinde, kaburga kemikleri akciğerlerin şişmesiyle hafifçe yukarı doğru hareket eder ve diyaframın aşağı hareketiyle karın şişer. Ancak, nefesin kontrolü için odak noktası diyaframdır. Nefes alındığında omuzların yukarı hareketi ile karının içeri çekilmesi, karın boşluğundaki organları diyaframa doğru iter ve derin nefes almayı engeller. Bu nedenle nefes alındığında omuzların hareketsiz kalması ve karın kaslarının serbest bırakılması gereklidir.

-Nefes kontrolü için solunumu gerçekleştiren kasların önemi tartışılmazdır. Karın bölgesine derin nefes alınması ve nefesin bir müddet tutulduktan sonra basınçlı ve dengeli bir şekilde verilmesi karın kaslarını güçlendirir.

-Performans sırasında bedendeki gerilimi azaltmak ve uzun müzik cümleleri öncesinde çalgının gereksinimini duyduğu hava miktarını karşılayabilmek için derin ve yavaş nefes almak, bedende rahatlama hissi yaratır ve sinir sistemini yatıştırır.

-Boğazın doğal açıklığının sağlanması, havanın rahatça çalgıya aktarılmasına yardımcı olur.

-Dengeli bir hava basıncı, çalgının doğal ses renginin oluşmasına yardımcı olur.

-Sahne heyecanının neden olduğu gerginlik ve hatasız çalma isteği yorumcuda kaygı hissi yaratır ve nefesin kontrolünü engeller. Böyle bir durumda konunun uzmanına danışılması ve bireysel çözümler üretilmesi gerekebilir.

-Nefes kontrolü, doğal olarak işleyen solunum mekanizmasına müdahale edilerek yapılan bilinçli bir harektir. Literatürde var olan çalışmaların uzman bir kişi ile yapılması, bu hareketin pratiğe geçirilmesi adına doğru bir adımdır. Aksi takdirde, konuyla ilgili olarak yazılan nefes alıştırılmalarının bilinçsizce yapılması, bedende çeşitli kasılmalara yol açabilir. Bu kasılmalar damarlarda basınç yaratarak kan dolaşımını yavaşlatır, organların kan ihtiyacı karşılanamaz ve solunum hızlanabilir.

-Sağlıklı bir solunum için bedenin ihtiyacı olan besinlerin tüketilmesi gerekir. Ancak, besinlerin sindirimi sırasında ya da gazlı içeceklerin tüketilmesi sonrasında çalgının çalınması, diyaframın hareketlerini kısıtlar ve rahatsızlık hissi yaratır.

SONUÇ

Tahta ve bakır üflemeli çalgı çalan müzisyenlerde bir müzik cümlesini başlatmak, şekillendirmek ve sonlandırmak, yorumcunun eseri anlama becerisine ve ifade etme gücüne göre değişiklik gösterir. Bu ifade gücü nefes kontrolü ile doğrudan bağlantılıdır.

Nefes kontrolü, solunum sistemine yapılan bilinçli bir müdahaledir. Üflemeli çalgı çalmanın temelini oluşturur. Beden ve aklın uyum içinde kullanılmasını gerektirir ve uzun süren çalışmalar sonucunda elde edilebilir. Günlük hayatta alınan nefesten daha kısa bir sürede nefes almayı, nefesin tutulmasını ve günlük hayatta verilen nefesten daha uzun bir sürede verilmesini amaçlar. Nefes alıp vermedeki etkin olan organ, kas ve kas guruplarının bilinçli kullanımını şart koşar, aksi takdirde fiziksel ya da psikolojik çeşitli rahatsızlıklara yol açar.

Tahta ve Bakır üflemeli çalgıların çalınma sistemi tamamen çalgıya aktarılan hava üzerine kuruludur. Havanın bedenden rahatça çalgıya aktarılması çalgının doğal ses rengini ortaya çıkarır. Nefes kontrolü çalgıya doğru miktarda ve basınçta hava miktarı gönderilmesine yardımcı olur, ses perdelerinin oluşmasında ve nüans değerlerinin belirlenmesinde önemli bir rol oynar. Bu nedenle, tüm tahta ve bakır üflemeli çalgı çalan müzisyenler için çalgının çalınmasında hayati bir önem taşır.

KAYNAKLAR

- BAYDAR A.Burak (2003). **Bakır Üflemeli Çalgılarda Nefes Kontrolü**, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- BOUHUYS Arend (1968). **Pressure-low Events during during Wind Instrument Playing**. *Annals of the New York Academy of Sciences*, Sayı 155, Sayfa 264-274.
- GAUNT Helena (2004). **Breathing and oboe:playing, teaching and learning**, *British Journal of Music Education*, Sayı 21, Sayfa 313-328.
- HOPA Emre (2004). **Fagot'ta Nefes ve Bedenin Kullanımı**, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- KEŞKEK Metin Mert (1992). **Trompet ve Bakır Nefesli Çalgıların Nefes Sorunları**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- MIDDLESWORTH Jane L.Van (1978). **An Analysis of Selected Respiratory and Cardiovascular Characteristics of Wind Instrument Performers**, Yüksek Lisans Tezi, Eastman School of Music of the University of Rochester. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- MORRIS Matthew Blane (2005). **The Teaching Methods of Lewis Hugh Cooper**, Doktora Tezi, The Florida State University School of Music. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- MULLER Lieut Jorgen Peter (1914). **My Breathing System**, Philadelphia David McKAY Publisher.
- ÖZTUNÇ Aytuğ (2005). **Üflemeli Çalgıcının Anatomisi**, Bemol Müzik Yayınları: İstanbul.
- SCARLETT William (1999). **Breathe Like a Baby, Play Like an Angel**, *ITG Journal*, Sayı 23, No 4, Sayfa 1-7.
- SEHMANN Karin Harfst (2000). **The Effects of Breath Management Instruction on the Performance of Elementary Brass Players**, *Journal of Research in Music Education*, No 48, Sayfa 136-150.
- THURMAN L. ve PRYOR A. ET AL. (2000). **The Most Fundamental Voice Skill**, L. Thurman & G. Welch, *Bodymind and Voice: Foundations of Voice Education*, Sayı 2, Sayfa 326-38. London/USA: The VoiceCare Network.
- WILLS Geoff ve COOPER Cary L. (1988). **Pressure Sensitive: Popular Musicians Under Stress**, London:Sage.

“ PUANTİYELİ SONSUZLUĞUN OBSESİF SANATÇISI: “YAYOI KUSAMA” ”

Doç. Dr. Hasan KIRAN*

ÖZET

Yayoi Kusama, günümüzde yaşayan en önemli avant-garde sanatçılardandır. Bu çalışmada; Kusama'nın günümüz sanat disiplinlerinin birçoğunda ne denli önemli eserler ortaya çıkardığına dair örnekler sunulmuş, azimli, sıra dışı ve üretken oluşuna vurgu yapılmıştır. Son derece çalışkan, yaratıcı ve yaşamının tümünü sanata adayan Kusama, döneminin ruh haline göre ilgisini çeken her hangi bir disiplinde oldukça başarılı işler çıkarmasıyla genç sanatçılara örnek gösterebileceğimiz önemli kişilerden biridir. Yaşamı boyunca sadece sanat yapmak isteyen Japon sanatçı, döneminin en hareketli sanat merkezlerinden biri olan New-York'a yerleşmiş ve 1970'den sonra bu şehrin en hareketli sanatçılarından biri haline gelmesiyle dikkati çekmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dahi, Kusama, disiplin, üretken, şizofren, yaratıcı, puanti

ABSTRACT

Kusama Yayoi is one of the most prominent avant-garde artists of our time. She is an extraordinary artist who produces Works in a wide variety of art disciplines. This productive and creative figure, who committed her entire life to art, have created many successful art Works in any disciplines which she chose according to the spirit of the time. This fruitful Japanese artist settled down in New York, which was one of the most vibrant art scenes of the time, and she became one of the most prolific artists of this city.

She is particularly productive in fields such as painting, drawing, sculpture, collage, installation, environmental art, performance art, cinema, novel and fashion.

Keywords: Genius, Kusama, disciplines, productive, schizophrenia, creative, polka dots

* Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Zeve Kampüsü 65080, Van, kiran66ster@gmail.com
Bu araştırma TÜBİTAK “Yurt Dışı Araştırma Bursu” ile bulunulan sürede ve ülkede yapılmıştır.

GİRİŞ

Yayoi Kusama; kimi zaman renkli, coşkulu, dikkat çeken biridir, kimi zaman da karamsar, hastalıklı, sorunlu biridir fakat her zaman da yaratıcı bir kişiliğe sahiptir. Kusama, daha 10 yaşında iken sanatla ilgili her şeye meraklıdır. Her zaman büyük bir tutkuyla çalışmış, “eserleriyle ilgili yazılanları, söylemleri önemsiz bulmuştur. İkinci Dünya Savaşından sonra ortaya çıkan bütün sanatsal gelişmelerden yararlanmayı bilmiştir” (Keekan, 2012:67)

Kusama hem bir minimalistir hem de bir performans veya happening sanatçısıdır. Ayrıca bir feminist olan Kusama, vücut, heykel, baskı, seramik, sürrealist, soyut ekspresyonist alanlarında eserler vermiştir. Aynı zamanda şair, yazar ve sinema sanatçısıdır.

Kusama özellikle; Pop Art, minimalizm ve feminist sanat ile ilgili yaptığı çalışmalar dikkat çekmiştir. İlk yıllarında boya resmi yaparken; Georgia O’Keeffe’nin sürrealist yaklaşımını benimsemiş ve bu sanatçıdan da etkilenmiştir. Yapıtlarıyla etkilediği sanatçılar ise, Andy Warhol, Claes Oldenburg, Yoko Ono, Donald Judd, Marc Jajops gibi sanatçılardır.

Çalıştığı her disiplinde önemli başarılarla imza atmıştır. “Reina Sofia”, “Pompidou”, “Tate”, “Whitney”, “Victoria”, “Miro”, “Gagosian”, “Moma” gibi önemli merkezlerde sergiler yapmıştır. Uluslararası sanat fuarlarına ve önemli bienallere katılmış, ünlü “Luois Vuitton” giyim mağazası ile tasarım sözleşmesi yapmıştır. Yaşı ilerledikçe sanatsal faaliyetleri artırmış ve çocukluk yıllarına göndermeler yaparak kendisiyle hesaplaşmıştır. Kendisini sıklıkla eleştirmiş, hayatının belli dönemlerinde her şeye öfke ile yaklaşmış, şüphe ile bakmış, kimseye güvenmemiş, dışarıdaki günlük hayatı korkunç bulmuş, sürekli yazarak, çizerek ve boyayarak huzur bulmaya çalışmıştır. Bu kaygılarını verimli bir sanatsal yaratıma dönüştürmüştür. Medya da onun bu verimli dönemleri ile ilgilenmiş, özellikle de New York’ta geçirdiği yılları üzerinde durmuştur. Çünkü bu dönemde yaptığı başarılı işlerle dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır.



Resim1: Yayoi KUSAMA, New York, 1961



Resim2: Y. Kusama, Stands up to fear, New York, 1963

Günlük araştırmalarını herhangi bir kalemle çizerek başlayan Kusama, yeni başladığı herhangi bir çalışmasını eskiz şeklinde bırakmamış, onu mutlaka orijinal bir çalışmaya dönüştürmüştür. Kimi zaman, deneysel su bazlı çalışmalarını “Klasik Japon Resmi” ile harmanlamış ve sürreal bir anlayışa yönlendirmiştir. Bazen de günlük olaylardan etkilenmiş ve tavrını çeşitli disiplinlerle dile getirmiş, çalıştığı her disiplinde de başarılı işler çıkarmıştır. “Hayatı boyunca içine kapanık ve sert görünen mizacı; sergilerinde hayranlarıyla buluştuğunda tamamen masumane bir ifadeye dönüşür. Bu nedenle hayran kitlesi gün geçtikçe artmıştır” (Matsumoto, 2012: 79). Bugün oldukça ilerleyen yaşına rağmen “Sevginin Ebediyeti” adını verdiği projesini çeşitli şehirlerde uygulamaya çalıştığı görülmektedir.

İlk Yılları

Yayoi Kusama (Nagano-Japonya, 1929), 10 yaşında iken resme kırmızı puanti ve ağ resimleri çizerek başlar. “Çocukluğundan itibaren başlayan mental bozuklukları onun halüsinasyon olarak her yerde çiçekler, ağlar, ama ağırlıklı olarak noktalar görmesine sebep olmuş ve Kusama için her şey bu noktada başlamıştır (Heartney, 2008: 196). Bu sorunla başa çıkmak için bol bol çizmeye başlamış ve sanatı bir tür terapi yöntemi olarak seçmiştir. Daha sonraki dönemlerde halüsinasyon olarak gördüklerini fırça ve boyanın yardımıyla dışavurmaya çalışmıştır.

II. Dünya savaşından sonra Japonya’daki travmatik yaşam Kusama’nın üzerinde önemli etkiler bırakmıştır. Kusama’nın kendi hastalığını ile kendi ülkesinin içinde bulunduğu ekonomik sıkıntıları sanatsal eylemlerine yansıtmiş ve sürekli bir çıkış aramıştır. Ülkesinde Klasik Japon Resmi eğitimi almasına ve bu dönemde halkının ABD’ye büyük bir öfke kusmasına rağmen ülkesindeki sanat ortamını yeterli bulmayıp, daha yaratıcı olabilmesi ve özgürce çalışabilmesi için ABD’ye gitmeye karar vermiştir. İkinci Dünya savaşının büyük yıkımları sonucu Kusama gibi birçok sanatçının, sanatın yeni merkezi olan New-York’a taşındıkları bilinmektedir. 1960’lı yıllarda New-York’ta oluşan “avant-garde” ortamı Kusama’yı da etkilemiştir.

Dönemsel olarak Kusama’nın yapıtları non-figürasyonun çağdaş modernist eğilimleriyle de örtüştüğü görülmüştür (Donald Judd’un minimalist geometrik hacimleri ve biçimsel uzamsal inşaları, Andy Warhol’un tekrarlayan formatları, makine üretimi nesnelere ve gündelik eşyayı pop art içinde kullanması gibi).

Eserlerinde sıklıkla kullandığı puantiye ve nokta desenlerini her disiplinde uygulamış, halüsyonlarda gördüklerini, düşündüklerini tablolarında, duvarlarda ve daha sonra çeşitli objelerde yaşatmaya devam etmiştir. Döneminin ruh haline göre çeşitli disiplinlerde çalışma yapmasına ve başarılı olmasına rağmen boya resminden hiçbir zaman vazgeçmemiştir. “Olağanüstü çalışma azmi, işlerinin güncel sanat anlayışında kabul görmesi, onu hep zirveye taşımıştır. İlk ciddi çalışmalarından biri olan Çocuklar için tasarladığı “Silinmişlik Odası” ile bunu izleyen diğer projeleriyle adeta bir fenomen haline gelmiştir” (Monro, 2012:78).



Resim3: Y. Kusama, foto-kolaj, 1966



Resim4: Y. Kusama, Happening, 1967

ABD Serüveni

Kusama 1957 yılında 28 yaşında iken ABD'ye taşınmış oldukça mütevazı koşullarda tek bir odada aylarca pek dışarı çıkmadan resim yaparak yaşama tutunmuştur. New York'un sanat ortamında olup bitenleri de takip etmiş, tuvale yoğunlaşmış, kimi zaman sağlığı bozulmuş, fakat çalışmalarında tutarlı bir şekilde ilerlemeye devam etmiştir. "New York'a geldikten birkaç ay sonra da tuval çalışmalarında bilinçli bir kayma olduğu ve Mark Rothko ile Barnett Newman'ın etkisinde kaldığı gözlemlenmiştir" (Kekan, 2012: 68).

Kusama'nın New York yılları, onun resimsel karakterinin biçimlenmesini sağlamıştır. Bu dönemde kullandığı stilistik biçimler noktaların, ağların ve ızgara formlarının, biçimlerin ve nesnelerin, çizgi ya da dalga motiflerinin, balkabağı, fallik ya da küre formlarının takıntılı tekrarlarından oluşur. Yoğun biçimde parlak, düz, bazen pırıltılı ya da metalik renk kullanımı dikkat çekmiştir. Aynaların, metal yüzeylerin, renkli motiflerin çokluğu da fark edilmektedir. Daha sonraki yerleştirmelerinde aynaların çokluğunun, uzamın ve aynalara yansıyan gündelik nesnelerin dikkat çekici bir gerilim yarattığı görülmüştür.

Bu dönemde kullandığı ikonik formların tipik modernist anlayıştan biraz farklı olduğu görülmüş; performans, enstalasyon, happening gibi disiplinlere geçiş hazırlığı yapmıştır. 60'lı yılların sonlarında modernist anlayıştaki yaklaşımı terk ederek, sokak gösterileri, feminist sanat ve popüler kültüre yönelmiştir. Özellikle yaptığı "happening" lerle ismini duyuran Kusama yukarıda da söz edildiği gibi; Andy Warhol, Claes Oldenburg, George Segal gibi sanatçılarla birlikte "Avant-garde" yaklaşımı sürdürmüştür. Kusama'nın çalışmaları da bu dönemde aynı anlayışla çalışan bir çok sanatçı gibi; gündelik nesnelere, çöpler ve banal nesnelere üzerine çalışan sanatçıların işleriyle birlikte sergilenir. Kusama'nın feminist-yıkıcı çalışmaları, kadınlarla ilişkilendirilen gündelik nesnelerin (topuklu ayakkabı, tava v.b.) elle dikilen kumaş parçalarıyla kaplanmalarından oluşmaktadır. Bu kalın katmanlardan oluşan kumaş kaplamaları formların, noktaların ve fotoğrafların takıntılı bir biçimde tekrarlanmasını hatırlatır. Kusama bu işlerini "yığma heykeller" olarak adlandırır (Bell 2012: 89). Kusama, ayrıca bu dönemde sıklıkla katıldığı sokak gösterilerinde, festivallerde insan vücutlarını "puantiye" şeklinde boyamasıyla ya da puantiyeli

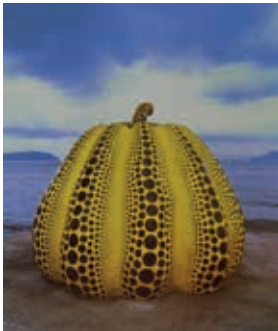
kumaşları kullanarak yaptığı performanslarıyla Japon aşk tanrıçası rolünü oynayarak kamuoyunun dikkatini çekmiştir. Kusama'nın Amerika'daki hızlı, hareketli ve sansasyonel yaşamı, kritik kararsızlıklar, hastalıklar onun ruhsal sağlığını olumsuz etkilemiştir. Sanatsal etkinlikler konusunda son derece girişken davranan Kusama, 1970'li yıllarda giderek bozulan sağlığına adeta yenik düşmüş, dışarıdaki hayattan da giderek kopan sanatçı zihinsel bir bunalım geçirince Japonya'ya geri dönmüştür. (Heartney, 2008: 196) Memleketine döndükten sonra kendi isteği ile akıl hastanesinde kalmış, 1973'ten sonra da psikiyatrik sorunlarla mücadeleye devam etmiş ve bir süre sanat sahnesinden çekilmiştir.

Japonya'ya Dönüş Yılları

Kusama, 1973'ten 1980'li yıllara kadar akıl hastanesinde iken birçok sayıda roman, şiir ve otobiyografi yazarak edebi bir kariyer de başlatmıştır. 1980'li yıllardan sonra sanat hayatında tekrar bir hareketlilik başlamıştır.

“Bu dönemde de çeşitli şekillerde yönelimsizlik ya da görünmezlik duygusunu yansıtan resimler ve heykeller yapmayı sürdürmüştü; noktalara, organik ve genellikle fallik motiflere karşı takıntılı bir tekrarlama eğilimine sahip olmuştur. Dalgalı kafesler ya da hezeyanlı bir resimsel uzam yaratıyordu. Kusama İzleyicinin görüntüsünün sonsuzca değiştiği, böylece kalıcı bir kimlik duygusunun ortadan kalktığı bir dizi aynalı oda da yapmıştır. Hem geleneksel Japon kadını hem de Batılı seks fetiş rolünü reddeden sanatçı, özgürlüğü görünmezlikte, bedenini çoğaltmakta ve artık tanınmaz hale gelene değin çözülmekte bulmuştur” (Heartney, 2008:196)

1990'lı yıllardan sonra uluslararası arenada Kusama'nın eserlerine ilgi gittikçe artmıştır. Bir dizi retrospektif sergiler yapmış; Japon Pavyonu ve Venedik Bienali ile adeta zirveye yapmıştır. Bu dönemde yaptığı göz kamaştırıcı renkli-aynalı düzenlemeleri ve kendi yaptığı puantiyeli kıyafetleri, puantiyeli kabak heykelleri, optik desenleri, siyah-kırmızı noktalar ile baş döndürücü performansıyla dikkat çekmiş, her yaptığı çalışma değişik çevreler tarafından sürekli ilgiyle izlenmiştir.



Resim5: Y. KUSAMA, “Kabak”, Mixed Media, 1994



Resim6: Y. KUSAMA, “Yaşam”, Mixed Media, 1998



Resim7: Y. KUSAMA, “Düzenleme”, New-York,1960



Resim8: Y. KUSAMA, "Atölye", 2011



Resim9: Y. KUSAMA, Enstalasyon, Tate Modern, Londra, 2011

Kusama bir konuşmasında, resim yapma nedenlerini şöyle sıralamıştır:

“Bir gün kırmızı çiçekli desenli bir masada oturuyordum. Ufuktaki kocaman Güneş çok parlıyordu. Başka yere bakınca nihayetinde her şeyin kırmızı desenlerle kaplandığını görüyordum. Kendimi duvarlarda tırmanıyor, tavanlarda dolaşiyor gibi hissediyordum. Bütün mekanlarla birlikte sonsuzlukta yüzyör gibiydim. Sonra sonsuzluğu bir hiçlik olarak görmeye başladım. Kırmızı benekler, çiçekler çoğalarak etrafımı sarıyordu. Bir süre sonra bütün kırmızı benekler sanki üstüme gelmeye başladılar. Kaçmaya başladım, merdivenlerden hızla iniyordum. Ben koştuğuk merdivenler sonsuzluğa uzayıp gidiyorlardı” (Monro, 2012: 78).

“Sanatla uğraşmasaydım çoktan ölürdüm” diyen Kusama sanatı her zaman bir araç olarak görmüş ve şöyle devam etmiş: “Sanat gördüğüm, yaşadığım olumsuz şeylerden kurtulmak için bir araçtı, bir yoldu, yöntemdi ve kurtuluştur. Bu yüzden sürekli çizdim, boyadım ve yazdım” (Monro, 2012: 79). Kusama'nın kendisinin de yukarıda söz ettiği gibi, sanat yapmak; onun için bir çeşit iyileşmedir, terapi veya yaşama sevincidir. Hatta evreni, dünyayı, yaşamı anlamak için bir araçtır, bütün olumsuz yaşananlardan kurtulmak için seçebileceği en yöntemdir. Özellikle boya resmi yapmak; onun için kabuslarından, korkularından kurtulmanın, huzura kavuşmanın en iyi yoludur. Bu yüzden gittiği her yere yanında boya, kağıt veya tuval götürür. Noktaları da ilk başta tuvalde denemiştir. Daha sonra noktaların kullanım alanını genişleterek farklı disiplinlerde kullandığı görülmüştür. Ayrıca noktaların kullanım amacı sadece gördüğü halüsinasyonlarla da ilişkili değildir. Noktalara, buldukları yere ve onları uyguladığı disipline göre anlamlar yüklemektedir. Onun için noktalar gün geçtikçe içeriği zengin olan felsefi bir simgeye dönüşmektedir. O yaşamı boyunca gördüklerini, yaşadıklarını, düşündüklerini yuvarlak lekeler halinde genellikle kırmızı tonu kullanarak uygun gördüğü her yere uygulamıştır. Kimi zaman dışavurumcu bir anlayışı benimsemiş, kimi zaman da eleştirel yaklaşmıştır. Tuvale, duvarlara, caddelere, parklara, ağaç gövdelerine, elbiselere, ayakkabılara, hayvanlar üzerine, insan bedeni, doğada uygun gördüğü her yere uygulamıştır. “Onun bu yaklaşımı her dönem medyanın da ilgisini çekmiştir. Medya onu bazen uzun süre takip ederek izlenimlerini belgesel haline getirmiştir. Mütevaziliği elden bırakmayan Kusama, medya ile her zaman iyi ilişkiler içerisinde olmuştur” (Matsumoto, 2012: 79).



Resim10: Y. KUSAMA, *Happening, New-York*, 1966



Resim11: Y. KUSAMA, *Düzenleme, Paris-Ponpido*, 2011



Resim12: Y. KUSAMA, *"Kırmızı Ayakabı"*, *Mixed Media*, 2002



Resim13: Y. KUSAMA, *Tuval Üzerine Serigrafi Baskı*, 2004

Güncelliğini Daima Koruyan Kusama

Kusama, son yıllarında yeni bir takım projeleriyle sanat gündemindeki yerini daima korumayı bilmiştir. Aynı anda farklı şehirlerde projeler gerçekleştirebilmiş, her projesi büyük bir izleyici kitlesi tarafından izlenmiştir. "Kusama'nın güncelliğinin korunmasının nedeni; eserleriyle girdiği her mekana çağın sanat anlayışına göre hitap etmeyi bilmesidir" (Takahashi, 2012: 78). Ya da bir dış mekanın doğal bitki örtüsüne göre ya da konumuna göre hareket etmesidir. Tıpkı Nao Shima Adası'na yerleştirdiği "Büyük Kabak"ta olduğu gibi¹.

Eserlerinde, hemen hemen her dönem iki basit yöntemi kullanarak kendi zengin dünyasını kurmuş, anlamlandırmış, eleştirmiş, etkilemiş yani sürekli güncel kalmayı başarmıştır. Gençliğinde ağırlıklı olarak sarı, kırmızı ve siyahı kullanan Kusama günümüzde tam bir renk patlaması yaşamış, otoriteler tarafından "Colorist Kusama" (Kojima, 2012:64-65) olarak adlandırılmıştır.

"Colorist" yaklaşımı son dönem yaptığı "Sonsuzluk Odası" adlı yerleştirmesine de yansımıştır. Bu yerleştirme dar bir alanda kurulu olmasına rağmen klostrifik değildir. "Oda tamamen aynalarla kaplıdır ve zeminde sığ bir havuz yer alır. Bu karanlık uzam havada asılı duran, kırmızı-

¹ Sözü edilen sanatçının Naoshima Adası'ndaki müzelerde bulunan ve adanın çeşitli yerlerine yerleştirilen eserleri bizzat yerinden incelenmiştir (Tarih: Haziran 2011)

zı, sarı ve mavi renkli yüzlerce LED ampül tarafından hafifçe aydınlatılır. Aynalar ve havuz, ışık yansımalarını sonsuz sayıda yansıtarak çoğaltır. Böylece pırıltılı, büyüleyici, optik bir haz veren bir etki yaratılır” (Bell, 2012: 82)

Sanatçı, renkli alanlar üzerinde sonsuz sayıda puantiye için cilt gibi bir yüzey oluşturuyor, sonrasında ortaya örüntülü bir düzen ya da kafa karışıklığı ve karmaşa etkisi ortaya çıkarabiliyor. Böylesi bir medyum, “Kusama’nın yüzey ve yansıma, ışık ve yansıma, düzen ve kaosu gerilimli karşıtlığı gibi motifleri ortaya çıkarır. Bu karmaşıklıklar Kusama’nın yukarıda da söz edildiği gibi uzun süreli ruhsal hastalığından, geçirdiği baskı altındaki travmatik çocukluktan, daha erken yaşlarda deneyimlediği halüsinasyonlardan ve obsesif (takıntılı) sanat yapma alışkanlığından kaynaklanmaktadır” (Bell, 2012: 82).

Sanatçının son dönem performansları turne şeklinde farklı kentlerde çoğu kez performatif, müzikal, fotoğrafik ve sinematografik biçimleri, dönemin ruhuna uygun bir biçimde yenilikçi, riskli teatral bazen de naif bir anlayışla devam etmektedir.



Resim14: “Evrene Yolculuk”, Akrilik,194x194cm, 2012



Resim15: Yayoi KUSAMA, Atölyesinde Çalışırken, 2012

SONUÇ

Kusama'nın yaşamının her döneminde çeşitli disiplinlerle ilgilenmesi ve onun sanatını tanımlayan başarılı işler çıkarmasının nedeni kendine özgü olan ısrarcı motif "obsesif kompulsif" tekrarlamadır. Onun eserlerinde görülen sanatsal bir biçim olarak tekrarlama, onun işlerinin popülerlik kazanmasına, oyuncu bir özelliğe bürünmesine yol açar. Aynı zamanda Kusama'nın yaşamını da biçimlendiren düzen-düzensizlik gerilimini tarif eder. Onun takıntılı tekrarları, kontrol altına alınamayan nevrotik, takıntılı, kendisiyle sürekli meşgul davranışlar gibi kendini ortaya koyan kompulsif ve halüsinatif deneyimlerin yansımasıdır. Kusama'ya göre tekrarlamaların kendi kendini tedavi eden bir yönü vardır (Bell, 2012: 90). Takıntılı tekrarlar onun kendisini dünyadan yalıtıma yarar. Ayrıca Japon sanatında tekrarlama görsel bir temadır. Tekrar eden geometrik düzenlemeler "Momoyama Dalgası" örüntüsünü, "Rimpa Tarzı" resmi ve "Ukiyo-E" tarzını hatırlatır. Kusama'nın ilgilendiği tekrarlama, dağınıklık ve düzen gerilimi, Japon sanatında kaligrafi ve mürekkep resminde (sumi-e) de yer alır. Çalışmaların oyuncu ve yaratıcı yönü, hem sanatsal hem de kültürel bir alışkanlık olan "asobi- e" (oyun) kavramıyla ilişkilidir (Bell, 2012: 90). Kusama'nın işlerinde kendini gösteren teatrallik Edo Dönemi Kabuki Tiyatrosunu hatırlatır. Budizm bağlamında tekrarlama ise; gerçek dünyadan kopuşu anlatır. Bu aynı zamanda estetik kopuş anlamına da gelir.

KAYNAKLAR

Bell, David, (December 2012) "The Beautiful Stars at Night: The Glittering Artistic World Yayoi Kusama", *New Zealand Journal of Asian Studies*, 12,2: 81-106

Heartney, Eleanor, (2008). "Sanat ve Deformasyon", *Sanat & Bugün*, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, Çev. O. Akınhay, İstanbul

Keekan, Ruben (Yaz:2012). Yayoi Kusama "Tenacious Beauty", *Flash Art*, Dergi No:285, New York

Kojima, Yayoi (Güz:2012). "Yayoi Kusama'yı Dinlemek", *Discover Japan*, vol. 2475, Tasty Life, Tokyo

Matsumoto, Takako (Güz:2012). "İnsan Yayoi Kusama'yı 15 Yıl boyunca Filme Çekince", *Discover Japan*, vol. 2475, Tasty Life, Tokyo

Monro, Aleksander (Güz: 2012). "Say Hyouka no Keiki to Nata Tenrankai", *Bijutsu Techo*, vol. 64, No: 965, Tokyo

Takahashi, Ryutaro (Güz:2012). "Her Mekana Girmeyi Başaran Kusama", *Discover Japan*, vol. 2475, Tasty Life, Tokyo

“ DİJİTAL ÇAĞDA GELENEKSEL BASKI RESİM VE TEKNİKLER ARASI GEÇİŞ (MELEZLEŞME) ”

Doç. Mehmet FIRINCI *

ÖZET

Bu makalede, postmodern çağın ve teknolojinin hızlı gelişiminin getirisi olarak yaşanan dönüşüm sürecinde, geleneksel baskı resim sanatının melezleşen yapısı örneklerle desteklenerek incelenecektir. Ayrıca, geleneksel baskı resim teknikleri (gravür, litografi, ağaç baskı, linol, kuru kazı, ipek baskı vb.) ile dijital teknoloji aracılığıyla oluşturulan üretimlerdeki farklı, güçlü ve benzer yönlerle yer yer değinilecektir.

Teknolojinin hızlı gelişimi, bilgisayarın bu ortama paralel kullanımı, sanatı ve sanatçıyı etkisi altına almıştır. Fotoğrafın icadı ile birlikte resimde fotomontajların kullanımı gibi, geleneksel baskı resimde de bilgisayar teknolojisinin kullanımı ile melez tekniklerin ortaya çıkışı kaçınılmaz olmuştur. Geleneksel baskı tekniklerinin üretimi sırasında dijital ortam, üretimin bir parçası ya da aracı olarak kullanılmaktadır. Yapılan çalışmalara dijital ortamda müdahaleler olduğu gibi, dijital ortamda üretilen baskılara da geleneksel baskı resim teknikleri ile müdahaleler söz konusudur. Bazen bu müdahalelerin hangisinin önce yapıldığı tartışma konusu olabilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Baskı Resim, Dijital Çağ, Dijital Baskı, Bilgisayar Teknolojisi, Teknikler Arası Geçiş, Melezleşme.

ABSTRACT

The purpose of this study is to tackle and exemplify the hybridization of print-painting as a result of developments in postmodern era and technological advancements. Besides, it will highlight traditional print-making techniques (such as gravures, lithography, woodcut, linocut, serigraphy, etching) and display strong, vibrant and challenging images through digital printmaking.

Technological advancements and use of computers have left indelible tracks on art and artists. With the invention of photography, it is inevitable for the hybrid techniques to emerge. In traditional printmaking, digital environments are used as either an instrument or a part of the art. Digital interventions are easily integrated into traditional printmaking as well as traditional printmaking interferes into digital printmaking, which results in a mutual intervention. It is always a wonder which one is the prior one in such interventions.

Keywords: Traditional Printmaking, Digital Age, Digital Print, Information Technologies, Hybridization.

* Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi GSE Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, İzmir
e-posta: mehmet.firinci@deu.edu.tr

GİRİŞ

Gün geçtikçe hızı artan kültürel üretim süreci düşünsel sınırları zorlamakta, kimi zaman muğlaklaştırmaktadır. Bu ortamın sanatta melez tekniklerin ortaya çıkmasına neden olduğu bilinmektedir. Değişik düzlemlerde bir araya gelebilen bu çoklu parçalar, yeni söylem boyutlarını beraberinde getirmiştir. Geleneksel baskı resimde de benzer bir süreçle yaratma edimine eşlik eden bilgisayar teknolojisi yeni ifade türlerinin gelişmesini sağlamış ve sanatsal yaratının dijital ortamda yeniden biçimlendiği ya da dijital ortamda üretilmiş ürün üzerine sonradan yapılan müdahalelerle sanatsal yaratının farklı değişimler kazandığı görülmektedir.

Geleneksel baskı resim sanatında (gravür, litografi, ağaç baskı, linol, kuru kazı, ipek baskı vb.) yapının üretim sürecinde bilgisayar teknolojisi, yardımcı araç ya da ortak yaratıcı konumunda bulunabilmektedir (Üretimin bir aşamasında kullanımı ama sunumun yine geleneksel ortamlarda yapılması dijital teknolojinin araç olarak kullanımını ifade eder). Dijital teknolojilerin sağladığı imkanların sınırsızlığı, sanatçıya ortam olarak bu teknolojiyi kullanma fırsatı yaratmıştır. Görsel kültürün vazgeçilmez bir parçası olan bu teknoloji geleneksel baskı resim türlerinin de sınırlarını zorlamakta, yeni ve farklı ifade biçimlerinin sunumuna imkan tanımaktadır.

Bu araştırma, dijital teknoloji çağında, geleneksel baskı resim tekniklerine dijital tekniğin eklenmesi ile oluşan melezleşmeye odaklanarak, konu hakkındaki araştırmalara ön çalışma olarak düşünülmüş ve bu tür bir çalışmanın eksikliğine dikkat çekmek adına yapılmıştır. Araştırmada derleme yöntemi kullanılmıştır. Makalede, geleneksel baskı resim tekniklerine dijital olanın eklenmesi ile teknik anlamda bir melezleşme olduğuna ve dijital teknolojiler aracılığıyla içeriğin sınırlarının genişlediğine dikkat çekilecektir. Ayrıca, geleneksel baskı resim teknikleri ile dijital teknoloji aracılığıyla oluşturulan üretimlerdeki farklı, güçlü ve benzer yönlere yer yer kısaca değinilecektir.

DİJİTAL ÇAĞDA DÖNÜŞEN GELENEKSEL BASKI RESİM VE TEKNİKLER ARASI GEÇİŞ (MELEZLEŞME)

Baskı resim, duygu ve düşüncenin kalıplar aracılığıyla başka bir yüzeye aktarımı ve birden fazla kopyanın elde edilebilirliği esasına dayanır. Çoğaltım temeline dayanan bu sanat alanında, aktarılmak istenen görselin geçtiği aşamalar, kaç tane baskı elde edildiği ve bütün baskı aşamalarını yöneten sanatçının tasarımcı kimliği çok önemlidir. “Özgün baskı resim sanatı çalışmalarında, sanatçı resmin kalıbını oluşturur ve yaratma olayını sürdürerek özgün bir baskıresim elde eder. Bu resimden birden çok baskı yapar veya kendi denetiminde baskı yaptırır, bu baskıları sıraya göre sayılandırır ve imzalar. Kendi tespit ettiği sayıdan çok baskı yapmaz ve yaptırmaz” (İçmeli, 1985: 61-66). Bu işlemler, bir takım kalıpların dışına çıkılmayacak alt yapılarla sahip olduğu düşünülen baskı resim sanatını farklı kılan önemli özelliklerdir ve bu kurallar dizgesi uluslararası düzeyde kabul edilen kurallar olarak bilinmektedir. Ancak, disiplinlerarası yaklaşımlarla birlikte belli kurallar dizgesi içinde çalışılan bu alanda önemli değişimler gözlenmiş ve farklı ortam ve kuralların sürece dahil edildiği uygulamalara rastlanmıştır.

... son beş yüzyıldır, özümserenerek oluşturulan baskıresme dair kuralların, göz ardı edilebildiği, ancak bir o kadar da baskıresmin 'kurallar öncesi' sürecine gönderme yapan, onun kendine has karakteristiğine önem atfeden örneklerin de ortaya çıktığı bir süreçten bahsedilebilir. Mekan düzenlemeleri, duvar üzerine uygulamalar, hazır nesnelerin kalıp olarak kullanılması, sokaktan galeriye, mekana çoğaltılabilir imgelerle müdahale ve her tür yüzeyin yapıt için kullanılabilir olması, baskıresim geleneğiyle ilintili yenilikçi yaklaşımlar olarak sıklıkla karşılaşılan uygulamalar olarak görülmektedir. Böylece baskıresmin yüzyıllardır bağlı olduğu kağıt zemin ve çerçeve geleneği, çoğaltılabilirlik gibi özelliklerinin dışında da kendisine yeni mecralar aramaya başlamış ve günümüzde sınırlarını epeyce genişletmiş görülmektedir. (http://www.hayriesmer.com/yazilar_Detay.aspx?islem=yaziDetay&id=92).

İletişim teknolojilerindeki gelişmelerin, yeni dünya düzeninin, küreselleşmenin yarattığı duygu ve düşüncelerin sanatta da çok boyutlu, çok üsluplu yaratılar ortaya çıkarması doğal bir süreç olarak düşünülmektedir. Baskı resim alanı içerisinde, günümüzde sanat olup olmadığı tartışmaları hala süren dijital baskı resim çalışmaları da bunlardan biridir. Disiplinlerarası ve çoğulcu bu ortamın üretimleri tek bir sanat dalının egemenliğine son vermiş görünmektedir. Günümüzün çok disiplinli sanat ortamının, üretilen eserlerde, tekno-çağın getirilerine paralel bir yaklaşım sergilediği gözlenmektedir. Baskı resmin gravür, ağaç, linol, ipek baskı gibi geleneksel teknikleriyle elde edilen ürünlerde, estetik düşüncenin sanatçının kontrolünde olduğu bilinmektedir. Dijital teknikte ise, bilgisayar teknolojisinin kapasitesine bağlı olarak üretim yapılmaktadır. Her iki teknikte de sanatçı merkezde yer alır. Ancak, dijital teknikte bilgisayarın kapasitesi ile sanatçının düşünce yetisi bütünleşip bu tekniği daha da farklı yerlere taşıyabilmektedir.

Çağdaş sanat pratiğinde sınırları genişleyen bir alan olarak baskı resim sanatı, bu çoğulcu ortamda dijital teknolojiler aracılığıyla melezleşen, dönüşen bir yapı sunmaktadır. Dijital teknolojilerin araç olarak kullanımı ile melez kavramının anlamı daha da güçlenmiş ve tartışılan bir olgu haline gelmiştir. Christiane Paul'e göre, dijital teknolojiler sanatsal üretimin hem aracı hem de ortamı haline gelmiştir. "Fotoğraf, baskı, heykel ya da müzik gibi geleneksel sanat nesnelere oluşturulması için bir "araç" olan dijital teknolojiler; üretilen, saklanan ve sadece dijital formatta sunulan, etkileşimli veya katılımcı özellikleri kullanan dijital teknolojiler için "ortam" olarak kullanılmaktadır" (2008: 8). Geleneksel baskı üretiminden radikal olarak farklı olan dijital teknolojiler aracılığıyla üretilen baskı resim pratiği, hem dijital hem gelenekselin güçlerini birleştirerek melez baskı resim tekniklerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Melez tekniklerin, modern ve geleneksel teknolojilerin mükemmel bir birleşimi olduğu söylenebilir.

Resim, desen, baskı resim ve illüstrasyon teknikleri ya baskı süreci öncesi, ya da baskı sürecinde ve hatta her ikisi olarak dijital baskı ile birlikte kullanılabilir. İstenilen son sonuç baskı yapılan yüzeye melez teknikler uygulandığında genellikle ortaya çıkar. Dijital teknikler, geleneksel metotlara eklenilebilen arka planlar, dokular, ana hatlar, detaylar ve/veya fotografik imgeleri sağlayabilir. (http://web.me.com/digitalmedia/DI2_Assignments/Digital_Imaging_II___Hybrid_Digital_Assignment_files/Hybrid%20Digital%20Print.pdf).

1970'lerden itibaren bilgisayar teknolojisinin gelişimi ve baskı resim pratiğine bu teknolojinin uyumu, mekanize çizim biçimi olarak baskı resim sanatını yeniden inceleme ihtiyacını doğurmuştur. Yeni ile eski teknolojilerin tekrar düzenlenmesiyle, görsel dil ve baskı resim süreçleri ile ilişkili çalışma pratiğinin değiştiği gözlenmektedir. “Geleneksel baskı anlayışının, modası geçmiş eski donanımlar üzerinde yapılan bir sanat pratiği olarak görülmesinden çok, dijital teknolojiyle arasında kurulan bağ ile yenilikçi doğasının araştırılmasının, bir kültürel yapıyı besleyeceği düşünülmektedir” (Hamilton, 2009: 1). Dijital ve geleneksel arasında kurulan bağ, teknikler arası geçişe izin veren melez yapıların ortaya çıktığı, yeni ve farklı söylemleri beraberinde getirmiştir.

1980'lerin ortasında bilgisayar ortamında alınan baskıların imge ve arşiv kalitesinin arzulanan birçok şeyi gerçekleştirdiği belirtilmektedir (Kerlow, 2010, 152). Geleneksel baskı resim teknikleri üzerine, bilgisayarda üretilmiş imgeleri transfer için çeşitli yollar üzerine odaklanan dijital sanatçı ve bağımsız film yapımcısı Prof. Isaac Kerlow, geleneksel ve dijital olanın arasındaki benzerliklere şöyle değinir: “Geleneksel baskı resim ve bilgisayarda üretilen imge nesli arasında güçlü kavramsal benzerlikler vardır. Her iki teknikte tek bir kalıptan birden fazla kopya yapma düşüncesine dayanmaktadır. Geleneksel baskı teknikleri bir ya da birçok baskı kalıbı kullanır ve bilgisayarlar çoklu versiyonların üretimi için kalıp olarak bir imgenin sayısal tanımını kullanır” (Kerlow, 2010: 149).

Dijital baskı sanatı, genel anlamda üretilişinde bilgisayarın rol aldığı ve fiziksel olmayan nesnelerin ifadesine yönelik tutum sergileyen bir sanat anlayışıdır. Bu süreçte bilgisayar, geleneksel anlamda bir yardımcı araç olarak kullanılırken, sanatın yararına sürekli yeni anlatım yolları da sunmaktadır. Özellikle 1990'lardaki dijital devrim sonrası sayıları hızla artan dijital ressamlar ve baskıcılar, çağın gereği sosyal olaylara olduğu kadar, malzemeye de egemen anlayışta üretimlerde bulunmuşlardır. Dijital tekniğin sağladığı imkânların çeşitliliği, sanatçılara araç, ortam veya konu olarak kullanabilme seçimini yaratmıştır.

Eski ve yeni teknolojilerin birbirine benzer kavramsal yönleri olduğunu tartışan Kerlow'un yapıtlarında, geleneksel baskı teknikleri üzerine dijital ortamda ürettiği imgeleri transfer ederek melez yapılar ortaya koyduğu gözlenmektedir. Örneğin, “Bulutlar Üzerinde Maya” adlı resminde (Resim 1), iki renkli bastığı bulut manzarası üzerine, yüzen Maya mimarisinden esinlenerek dönüştürülmüş bir alfabenin yüksek kontrastlı yerleşimi görülmektedir.



Resim1: Isaac Kerlow, 'Bulutlardaki Maya', 1986, Gravyür, 48x67 cm (Kerlow, 2010: 151).



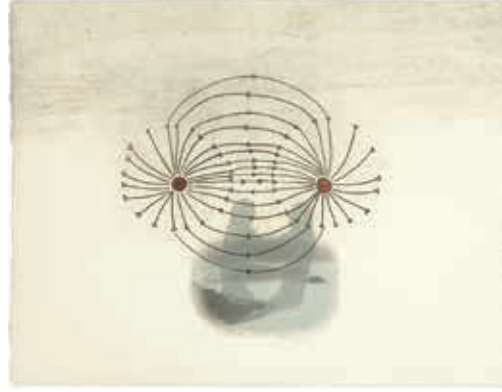
Resim2: Janet Curley Cannon, 'Siyah ve Beyaz Arasındaki Farklılık', Linol ve Dijital Baskı, 29,7x42 cm, 2008.

Dijital baskı süreçleri ve teknikleri kullanan bir diğer baskı resim sanatçısı Janet Curley Cannon, karışık teknik çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. “Kentsel çevrenin yüzey özelliklerini gözlemleyerek yaptığı çalışmalarında, sosyal tutumlar, siyasi kaygılar ve kültürel eğilimleri ortaya çıkarabilir yapılar inşa etmenin bilgisini aramaktadır. Tekrarlanan kalıplar, yapı elemanları ve değişimin eşliğinde yaşlı ve unutulmuş alanlarda biriken geçmiş ilgi alanına girmektedir” (<http://www.re-title.com/artists/janet-curleycannon.asp>).

Serigrafi, ağaç, linol, litografi, gravür gibi geleneksel tekniklerin herhangi biri ile kombine olarak dijital baskı tekniğini kullanan sanatçı, teknikler arası geçişi başarılı bir şekilde sunan çalışmalar üretmiştir. Resim 2’de görüldüğü gibi, “Temelde, ıssız, bakımsız ve çürüyen yüzey görünümleri, boya yüzeyleri ve çarpık yansımaların kırıldığı tekstil kalıntıları, hayatımızın bu göstergeleri yaşadığı çağ ve onu büyüleyen geçmiş zamanlar arasındadır” (<http://hybridigital-traditionalprints.blogspot.com/2008/07/janet-curley-cannon.html>)



Resim3: Lisa Bulawsky, 'Dream-Day-20', Dijital Baskı, Kolograf, Gravür, 35,5x 45,7 cm, 2009.

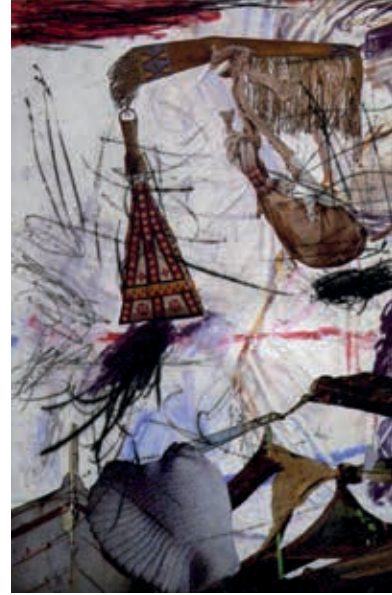


Resim4: Lisa Bulawsky, 'Dream-Day-1', Dijital Baskı, Kolograf, Kurukazı, 35,5x 45,7 cm, 2009.

Baskı resim sanatçısı Lisa Bulawsky ise, “Dream-Day-20” (Resim 3) adlı çalışmasında çoğu çalışmasında olduğu gibi geleneksel ve dijital olanı bir arada sunmaktadır. Yapıtın ismi olan “Dream-day” terimi, “... rüyadan önceki güne atıfta bulunan Freud’cu bir terimdir” (<http://www.lisabulawsky.com/wop.php?area=WorksonPaper&todo=sil&gid=38>). Sanatçı, gravür tekniği ile oluşturduğu imge yüzeyi tarayarak bilgisayar ortamına aktarmış ve photoshop yazılımını kullanarak fotografik imgeleri karıştırıp, manipüle ederek dijital bir baskı üretmiştir. Gravür, kolograf gibi tekniklerle birlikte dijital ortamı da kullanarak melez tekniğe özgün bir örnek sunduğu gözlenmektedir.

Geleneksel baskı tekniklerinin, dijital baskı imgeleriyle birlikte potansiyel bir yaratıcılık ortaya koyduğu düşünülmektedir. Avustralya’lı sanatçı Ann Thomson’da geleneksel ve dijital baskı resim tekniklerinde yapıtlar üretmekte, özellikle de bu tekniklerin melez formlarıyla ilgilenmektedir. Resim 5’te de görüldüğü gibi, dijital teknolojinin araç olarak kullanımı, sanat yapıtı üretme sürecinde bütünleyici bir rol oynamaktadır.

Baskı resim süreci, yukarıda verilen örneklerde de görüldüğü gibi keşfetmeyi, düşünmeyi, hayal gücünü ve entelektüel araştırma isteğini harekete geçiren eşsiz deneyimler ortaya koymaktadır. Çağdaş sanat pratiğinde baskı resmin gelişen pozisyonu dijital teknolojiyi kucaklarken, öte yandan da sanatçıya litografi, ipek baskı ve kuru kazı gibi geleneksel süreçlerin benzersiz ürün yelpazesini de sunmaktadır. Bu çoklu söylemler, içeriğin sınırlarını genişletmekle kalmayıp, geleneksel olanla dijital olanı aynı yüzeyde sunarak, daha güçlü yönleriyle karşımıza çıkarmaktadır. Türkiye’de baskı resimde melez tekniğe örnek teşkil edebilecek yapıtlara ulaşmak biraz zor olmaktadır. Bunun nedenleri arasında, bu konudaki yayınların azlığı, yapıtın tekniği konusunda açık bilginin yazılmayışı, sanatçıların dijital olana karşı hassasiyeti (olumsuz anlamda), genç kuşağın kendini bu konuda yeterince ifade edememesi, dijital baskıda kullanılan boya malzemesinin kalıcılığı anlamında risklerinin henüz bilinmemesi sayılabilir.



Resim5: Ann Thomson, 'Ağıt', Dijital Baskı, Kuru Kazı, Graviür, 44,5x29 cm, 2005.



Resim6: Hasip Pektaş, 'Dans I', Dijital Baskı Resim, 75x100 cm, 2011.

Dijital teknoloji aracılığıyla dijital imge üretimi, geleneksel olandan farklı olarak, kağıt-taki özün-konunun tasarlanması ve bir butona basılması ile son bulan, tamamen bilgisayarda elde edilen bir süreçtir. Ancak, sanatçıların sürece yaklaşımı ile bu teknolojinin yaratıcılıkta sınırı yoktur (http://www.ehow.com/how_6957008_print-large-digital-art-prints.html#ixzz1XA5Vjs5M). Daha kolay, daha hızlı elde edilebilen bir sonuçla, kağıt üzerinde ya da bilgisayar ortamında hazırlanan tasarımın bir butona basılması ile görünür kılınması, bu teknolojinin geleneksel baskı teknolojilerinden farklı ve güçlü yönüne dikkat çekmektedir.

Güçlü yönleriyle dijital teknoloji aracılığıyla, geleneksel yöntemlerde kullanılan ve sağlığa olumsuz yönde etki eden bir takım kimyasal müdahaleler en aza indirgenmiştir. Bunun yanı sıra, geleneksel yöntemlerle üretilen yapılarda yaşanan aksaklıklar, dijital teknolojinin çeşitli yazılımları aracılığıyla sifira indirgenmiş, riskler neredeyse ortadan kalkmıştır. Öte yandan, geleneksel yöntemlerle yapılan bir baskı üzerinde dijital müdahalelerle geleneksel baskı tekniklerine benzer sonuçlar alınabilmekte ya da elle üretilen çalışma dijital ortama aktarılarak, üzerinden sayısız yeni imajlar elde edilebilmektedir. Renk, biçim, doku vb. seçenekleri geleneksel olan tekniklerin çok daha ötesindedir. Ayrıca, dijital ortamda hazırlanan bir imge üzerine geleneksel yöntemlerle yapılan müdahale sonrası, aynı imgeyi tekrar dijital ortama aktarmak mümkün olmakta ve en son sonucu ekranda görmek baskı sürecinde yapıtın karşılaşılabileceği sorunları ortadan kaldırmaktadır. Ancak, az önce değinilen dijital baskı da kullanılan boya malzemesinin risklerinin henüz bilinmemesi, Müjde Ayan'ın "Sosyolojik Açıdan Özgün Baskı Resim Sanatının Bugünkü Durumu İle İlgili Profesyonel Sanatçıların Görüşlerinin İncelenmesi" adlı doktora düzeyindeki çalışmasında belirttiği üzere, sorun teşkil edebilir ve sanat eserinin kalıcılığı anlamında güçsüz yön olarak düşünülebilir.

Sanat eserlerinde yaratıcılık kadar malzeme de önemlidir. Kullanılan boya eğer kısa sürede uçup gidiyorsa ve kalıcılığı yoksa, eserin bir sonraki kuşaklara belge niteliği de kalmamış olur. Eski dönemlerdeki sanatçılar, daha kalıcı olması bakımından boyanın kimyasına hep önem vermişlerdir. ... Dijital Baskı'da kullanılan boyanın kimyası henüz yeterince kalıcı gözükmemektedir. Çünkü şu anda dünyada en kaliteli Dijital Baskı toneri ancak 1 asır dayanabilmektedir. Eğer teknolojik gelişmelerle bu sorun ileriki yıllarda çözülebilirse, Dijital Baskıresim sanatı da kalıcılığını sağlamış olacaktır (Ayan, 2007: 137).

Ülkemizde dünyada kabul gördüğünden daha yavaş bir süreç yaşayan dijital baskı resim pratiğine pek sıcak bakmayan sanatçılar olduğu bilinmektedir.

Özellikle yıllardır klasik baskı teknikleri ile üreten sanatçılar, dijital tekniğin hem kâğıt yüzeyindeki dokusu bakımından, hem de ifade anlatım aracı olarak yeterli olmadığını savunmaktadırlar. Bu sanatçılar için önemli olan, sanatçının yaratıcı gücü, ifade biçimi ve özgünlüğüdür. Bu sebeple çağı yakalama adına ille de yeni teknik imkânları kullanmanın pek faydalı olmayacağını düşünmektedirler (Ayan, 2007: 137).

Belki de bu yüzden baskı resim üretimi yapan genç kuşak, ürettiği yapılarda karışık teknik yazarak dijital olanla melezleşen yapıtları çok açık belli etmemektedir. Dijital çağın gelişimlerine paralel kavramsal ve kuramsal anlamda ülkemizde bir takım çalışmalar bulunmasına rağmen, henüz bu alanla ilgili derleyici çalışmaların yeterince yapılmamış olması, uygulama örneklerine de görsel olarak ulaşılamaması bir eksiklik olarak görülmektedir. Hayri Esmer'e göre;

Türkiye'deki son dönem baskıresimlerinde bu tür deneysel uğraşlarla karşılaşmak neredeyse imkansızdır. Bunun nedenlerini de bir taraftan baskıresim geleneğimizde, onun eğitiminde ve daha birçok başka nedenlerle bağlantılı olarak oldukça ayrıntılı irdelenmesi ve üzerinde önemle durulması zorunlu, bir bakış sorunu olarak görmek gerekmektedir (http://www.hayriesmer.com/yazilar_Detay.aspx?islem=yaziDetay&id=92).

Geleneksel teknolojiler aracılığıyla üretilen bir yapıtta dijital bir müdahalenin nerede başlayıp nerede bittiği her zaman tam olarak bilinmemektedir. Ama şunu söylemek mümkün; sanatta disiplinlerarası ayrımın gün geçtikçe ortadan kalktığı günümüzde, bir baskı üzerinde birçok teknik ve sanat yaklaşımı kullanılabilir. Örneğin; sanatçı geleneksel yöntemlerle yaptığı linol baskıyı tarayarak dijital ortama aktarmakta, çeşitli yazılımlar aracılığıyla değişime uğratarak yeni yapıtlar ortaya çıkarabilmektedir. Günümüzde baskı resimde olduğu gibi sanatın çeşitli alanlarında yapıt üretiminde dijital teknoloji araç olarak kullanılmaktadır. Gün geçtikçe de yazılımlar aracılığıyla dijital üretim yöntemleri çeşitlenmekte, tamamen geleneksel baskı resim tekniklerinin yerine geçmese de melez yapıtların üretimi ve çoğaltımını sağlamaktadır.

SONUÇ

Dijital teknoloji, sanat yapıtı üretme biçimlerinde değişikliklere neden olmuş, geleneksel sanat, sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici kavramlarını da değiştirmiştir. Tamamen geleneksel baskı resim tür ve teknolojilerinin yerine geçmese de, araç ya da ortam olarak melez yapıtların üretimi ve çoğaltımını sağlamakta, anlatımı zenginleştirdiği düşünülmektedir.

Dilin anlatım gücü ve kavramlarla birlikte farklı anlatım tekniklerinin sanatın içinde yer alışı, dijital teknolojiler aracılığıyla daha da güçlenmiş, söylem-tavır boyutunun da değişimine neden olmuştur. Dijital teknolojiler aracılığıyla, geleneksel sanat formlarının (baskı, resim, heykel, fotoğraf vb.) sınırlarının genişlemesi, yeniden üretilmesi, günümüz sanatının biçimlenmesinde, farklı bir dil kazanmasında etkin rol üstlenmiştir. Sürekli genişleyen, değişen ve düşünce sınırlarını zorlayan dijital teknoloji çağında sanat, temelde geleneksel altyapı ve kuramlar üzerinde biçimlenmekte, hem geleneksel hem de yeni dijital anlatım biçimleri ile harmanlanarak melez yapıtlar sergilenmektedir.

Her teknolojik gelişmede olduğu gibi dijital teknolojiler aracılığıyla üretilen yapıtlar, fotoğraf teknolojisinde olduğu gibi, çeşitli tartışmalara maruz kalsa da bu teknolojinin araç olarak kullanımını, sanat yapıtı üretme sürecinde bütüncü bir rol oynamaktadır.

Çağdaş sanatta baskı resmin yerinin ve öneminin, teknolojik gelişmelere verilen cevapla, geleneksel ve çağdaşla birlikte kurulan ve değişken benzersiz bir hareketlilikle ortaya koyulacağı düşünülmektedir. Bu açılım tarihinin, teknikler arası geçişe izin veren bir dizi medya ile sağlanabileceği söylenebilir. Teknoloji ile ilgili farkındalığın artırılması, baskı resim sanatının gelişmesi ve güncellenmesinde önemli bir rol oynayacaktır. Alışılmış olanın dışında, yeni algılayışlar ve görsellik adına belki de biraz risk almak, baskı resim alanını daha da zenginleştirecektir.

KAYNAKLAR

Ayan, H. Müjde (2007). *Sosyolojik Açıdan Özgün Baskı Resim Sanatının Bugünkü Durumu İle İlgili Profesyonel Sanatçıların Görüşlerinin İncelenmesi*. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul.

İçmeli, Mürşide (1985). *Çağdaş Açıdan Türk Grafik Sanatçıları, Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 1, s:61-66.

Kerlow, Isaac (2010). *Digital Physicality: Printmaking*. CAT 2010 London Conference, 3rd February.

Paul, Christiane (2008). *Digital Art*. Thames and Hudson: London.

İNTERNET KAYNAKÇASI

Burkowsky, Lisa, *Works On Paper*

<http://www.lisabulawsky.com/wop.php?area=WorksonPaper&todo=sil&gid=38> (erişim tarihi 23.01.2013).

Curley, Cannon, Janet. *Biography*

<http://www.re-tittle.com/artists/janet-curleycannon.asp> (erişim tarihi 23.01.2013).

Curley, Cannon, Janet. (2008). *Tradinational Printmaking*. Janet Curley Cannon

<http://hybriddigitaltraditionalprints.blogspot.com/2008/07/janet-curley-cannon.html> (erişim tarihi 23.01.2013).

Esmer, Hayri (2012). *Türkiye'de Baskıresme Bakmak*.

http://www.hayriesmer.com/yazilar_Detay.aspx?islem=yaziDetay&id=92 (erişim tarihi 06.05.2013).

Hamilton, Paul. (2009). *Drawing with printmaking technology in a digital age* http://www.lboro.ac.uk/departments/sota/tracey/dat/images/paul_hamilton.pdf (erişim tarihi 10.12.2012).

Hybrid Digital Print. Course Content "The Digital Imaging II", Department of Art and Dizayn in Arcadia University, Pennsylvania-USA

http://web.me.com/digitalmedia/DI2_Assignments/Digital_Imaging_II___Hybrid_Digital_Assignment_files/Hybrid%20Digital%20Print.pdf (erişim tarihi 06.09.2011).

Xaxx, Jagg. *How to Print Large Digital Art Prints*. http://www.ehow.com/how_6957008_print-large-digital-art-prints.html#ixzz1XA5Vjs5M (erişim tarihi 06.09.2011).

RESİM KAYNAKÇASI

Resim 1. Kerlow, Isaac. (2010). *Digital Physicality: Printmaking*. CAT 2010 London Conference, 3rd February, Pages:149-156.

Resim 2. <http://www.jcurleycannon.com/unot/diff.html>

Resim 3. http://www.lisabulawsky.com/original/1351865433dreamday20_W.jpg

Resim 4. http://www.lisabulawsky.com/original/1351864951dreamday01_W.jpg

Resim 5: <http://monsoonprint.com/thomson/annthomson.html>

Resim 6. http://www.maroon.com.tr/galeri/Hasip-Pektas-Resimler-Ekslibrisler-Sergisi/Kagithane_Baskiresim_95x135_2011