

SANAT TASARIM DERGİSİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

2020 ARALIK • SAYI: 11 • ISSN 2529-007X



MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

SANAT-TASARIM DERGİSİ ART-DESIGN JOURNAL

2020 Aralık Sayı: 11

2020 December Issue: 11

Sanat ve tasarım alanında hakemli bir dergidir.

It is a refereed journal in arts and design.

Yaygın-sürekli bir yayındır. Yılda bir kez yayınlanır.

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

Dili: Türkçe-İngilizce

Language: Turkish-English

Sahibi • Owner

Marmara Üniversitesi Rektörlüğü Adına

İmtiyaz Sahibi

Prof. Dr. Erol ÖZVAR (Rektör • Rector)

Yazı İşleri Müdürü • Editor in Chief

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

Danışma Kurulu • Advisory Board

Prof. Sevim Arslan, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Mehmet Reşat Başar, İstanbul Aydın Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Nilgün Bilge, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Bülent Erçetin, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. M. Biret Tavman Ertuğrul, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Henry Hildebrandt, University Of Cincinnati, SAID, DAAP, AMERİKA
Prof. Emre İkizler, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Ece Emine Karşal, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Agah Tarkan Okçuoğlu, İstanbul Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Sotirios Papadopoulos, Accademia di Belle Arti di Verona, İTALYA
Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Ayşe Üstün, Sakarya Üniversitesi, TÜRKİYE
Doç. Nalan Danabaş, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE
Doç. Erkut Eryayar, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE
Doç. Devabil Kara, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE
Doç. Dr. Ayşe Köksal, Özyeğin Üniversitesi, TÜRKİYE
Doç. Bob Krikac, Washington State University, AMID, AMERİKA
Doç. Mehmet Ali Müstecaplıoğlu, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE
Doç. H. Tonguç Tokol, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE
Dr. Öğr. Üyesi Ünsal Bahtiyar, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE
Dr. Öğr. Üyesi Nurettin Bektaş, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE
Dr. Öğr. Üyesi A. Emre Zeytinioğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, TÜRKİYE

Yayın Kurulu • Editorial Board

Prof. İdil Akbostancı, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Hale Gezer, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Dr. Öğr. Üyesi Mürteza Fidan, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Dr. Öğr. Üyesi Bülent Şangar, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Editör Yardımcısı • Assistant Editor

Arş. Gör. Emine Vagtborg, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Adres • Address

Sanat-Tasarım Dergisi

Marmara Üniversitesi - Güzel Sanatlar Fakültesi

Acıbadem Caddesi, Küçükçamlıca

34718 - Kadıköy - İstanbul

www.gsf.marmara.edu.tr

E-Posta: sanat.tasarim@yahoo.com

Tel: 0216 7774600

Marmara Üniversitesi Yayınevi • Marmara University Press

Adres • Address: Goztepe Kampusu 34722 Kadıkoy, İstanbul

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

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

ISSN: 2529-007X

Marmara Üniversitesi Yayınları - Yayın No: 776

Her hakkı saklıdır, makalelerin sorumlulukları yazarlara aittir.

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

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

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

İÇİNDEKİLER

TABLE of CONTENTS

Kerem Ozan BAYRAKTAR	1
Medyum-Sonrasi Durum ve Türkiye’de Güzel Sanatlar Eğitimi Post-Medium Condition and Fine Arts Education In Turkey	
İlayda ÇELİK - Melike TAŞÇIOĞLU	9
Bisiklet Park Yerlerinde Bilgilendirme ve Yönlendirme Tasarımları Information and Guidance Designs in Bike Park Locations	
Selda ÖZTURAN - Hanife Neris YÜKSEL	18
Diğer Açıdan Bakmak “Sound of Silence” Looking From Another Point of View “Sound of Silence”	
Tülay GÜMÜŞER	28
The Effects of Historical Textiles on Turkish Series: An Example of “The Magnificent Century” Tarihi Tekstillerin Türk Dizilerinde Etkileri: “Muhteşem Yüzyıl Örneği”	
Ayşe Tülay İNCE	33
Savaş Şiddetini Konu Edinen Çağdaş Sanat Yapıtlarında Ataerkil Failin İmgesi The Image of Patriarchal Perpetrator in Contemporary Art in the Context of Violence in War	
Berna OKAN	41
Sanatta Ana Tanrıça İmgesi ve Günümüzdeki Dönüşümü: Bir İmgenin Evrimi The Image of Mother Goddess in Art and Body Understanding	
Ece ERSOY YILAN	52
Ambalaj Tasarımlarındaki Yeşil Reklam Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme An Investigation on Green Advertising Applications in Packaging Designs	
Kadir KAYSERİLİOĞLU	57
Vaporwave Estetiği Üzerinden Nostalji Olgusunu Düşünmek Considering the Phenomenon of Nostalgia Through the Aesthetics of Vaporwave	
Seyit Mehmet BUÇUKOĞLU	69
Bauhaus Tasarım Okulu ve İki Kadın Grafik Tasarımcı: Irmgard Sörensen-Popitz ve Ivana Tomljenovic-Meller The Bauhaus Design School and Two Women Graphic Designers: Irmgard Sörensen-Popitz and Ivana Tomljenovic-Meller	

Hakem Listesi • Referees

Prof. Dr. Ahu Antmen, Sabancı Üniversitesi, Türkiye
Prof. Meltem Eti Proto, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Hale Gezer, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Marcus Graf, Yeditepe Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. İnci Deniz Iğın, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Ağâh Tarkan Okçuoğlu, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Sevil Saygı, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Prof. Rüçhan Şahinoğlu Altinel, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Prof. Tansel Türkdoğan, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Doç. Nurdan Arslan, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Şehnaz Biçer, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Gökçe Dervişoğlu, Bilgi Üniversitesi, Türkiye
Doç. Aygün Dinçer Kırcı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Ödül Işıttan, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Ayşe Köksal, Özyeğin Üniversitesi, Türkiye
Doç. Mehmet Ali Müstecaplıoğlu, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Doç. Çağrı Saray, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Seda Yavuz, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Elif Çelebi Köksal, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Esin Düzakın, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Osman Erden, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Iğım Eroğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ali Can Metin, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Seden Odabaşoğlu, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Kürşad Özdemir, Mef Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Nusret Polat, Okan Üniversitesi, Türkiye

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

İçinde bulunduğumuz COVID'19 salgını sürecinde yaşam koşullarımız ne yazık ki çok değişti ve pek çok alanda kısıtlandık. Gündelik yaşam faaliyetlerimizin neredeyse durma noktasına geldiği bu süreçte, duygusal ve düşünsel anlamda da büyük değişiklikler geçirdik. Bütün bu değişikliklerin sanat-tasarım alanındaki etkilerini de ilgiyle izliyoruz ve yaşamsal zorlukların sanat-tasarım dünyasını ne yönde değiştireceğini merakla bekliyoruz. Bu sayımız da bu süreçte hazırlanmış birbirinden ilginç makalelerden oluşuyor. İlgiyle okuyacağınızı umuyorum...

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

Yılda bir kez yayımladığımız Sanat - Tasarım Dergisi'nin sanat ve tasarımla ilgilenen herkese katkıda bulunacağını umut ediyor ve derginin hazırlanmasında büyük katkıları olan Yazı İşleri Müdürü Sayın Prof. Dr. Esra Aliçavuşoğlu Karaveli, Sayın Prof. Sevim Arslan, Sayın Prof. Dr. Mehmet Reşat Başar, Sayın Prof. Dr. Nilgün Bilge, Sayın Prof. Bülent Erçetin, Sayın Prof. Dr. M. Biret Tavman Ertuğrul, Sayın Prof. Henry Hildebrandt, Sayın Prof. Dr. Ece Emine Karşal, Sayın Prof. Dr. Ağâh Tarkan Okçuoğlu, Sayın Prof. Sotirios Papadopoulos, Sayın Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu, Sayın Prof. Dr. Ayşe Üstün, Sayın Doç. Nalan Danabaş, Sayın Doç. Erkut Eryayar, Sayın Doç. Devabil Kara, Sayın Doç. Dr. Ayşe Köksal, Sayın Doç. Bob Krikac, Sayın Doç. Mehmet Ali Müstecaplıoğlu, Sayın Doç. H. Tonguç Tokol, Sayın Dr. Öğr. Üyesi Ünsal Bahtiyar, Sayın Dr. Öğr. Üyesi Nurettin Bektaş, Sayın Dr. Öğr. Üyesi A. Emre Zeytinoğlu, Yürütme Kurulu üyelerimiz Sayın Prof. İdil Akbostancı, Sayın Prof. Dr. Hale Gezer, Sayın Dr. Öğr. Üyesi Mürteza Fidan, Sayın Dr. Öğr. Üyesi Bülent Şangar, Editör Yardımcısı ve Hakem Koordinatörü Sayın Arş. Gör. Emine Vagtborg'a teşekkürlerimi sunuyorum.

Prof. Emre İkizler
Dekan V.

MEDYUM-SONRASI DURUM VE TÜRKİYE'DE GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ

POST-MEDIUM CONDITION AND FINE ARTS EDUCATION IN TURKEY

Kerem Ozan BAYRAKTAR* 

Sanat-Tasarım Dergisi 2020, Sayı: 11 ISSN: 2529-007X ss.1-8 DOI: 10.35333/Sanat.2020.256

Öz

Modern Sanatla birlikte gelişimini tamamlayan “medyum” kavramı bugün Türkiye’deki devlet üniversitelerinin güzel sanat eğitiminde hala varlığını sürdürmektedir. Modern Sanatın gelişmesinde önemli bir rol oynayan bu kavram, 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatsal üretimi açıklamakta yetersiz kalmış ve Medyum-Sonrası Durum denilen döneme girilmiştir.

1970 ve sonrasında medyum hiyerarşisinden kurtulan sanat, malzeme değil söylem tabanlı, her türden teknik ve malzemeyi içeren, bağlamsal ve performatif bir hal almıştır.

Günümüzde de baskın bir üretim formu ya da malzeme olmamasına karşın, Türkiye’deki sanat okullarının müfredat sistemleri geleneksel medyum kategorilerine göre eğitimlerini sürdürmeye devam etmektedir. Bu bağlamda 1970’lerde yaşanan medyum krizi günümüz sanat eğitiminde hala devam etmektedir.

Bu krizden çıkmanın yollarından birisi söz konusu krize verilen sanatsal ve kuramsal yanıtları eğitim modellerine adapte etmektir.

Bu metin medyuma özgüllük fikri hakkında genel bir tarihsel fikir vererek Medyum-Sonrası duruma ve bu durumun sanat eğitimiyle ilişkisini irdeler.

Anahtar kelimeler: sanat eğitimi, medyuma özgüllük, medyum-sonrası durum, malzeme, çağdaş sanat

Abstract

The concept of “medium”, which has completed its development with Modern Art, is still in existence in the fine art educations of state universities in Turkey. This concept, which played an important role in the development of Modern Art, was insufficient to explain artistic production since the second half of the 20th century and the art system entered the period called Post-Medium Condition.

Art, which got rid of the medium hierarchy after 1970, has become a contextual and performative, not material but discourse-based, containing all kinds of techniques and materials.

Today, despite the lack of a dominant form of production or material, curriculum system of art schools in Turkey are continuing to pursue their education according to traditional medium categories. In this context, the medium crisis experienced in the 1970s still continues in today’s art education.

One way out of this crisis is to adapt the artistic and theoretical responses to this crisis to educational models.

This text examines the post-medium condition and its relation to art education by giving a general historical idea about the idea of medium specificity.

Keywords: art education, medium specificity, post-medium condition, material, contemporary art

Sanatın Medyum Ayrımları

Sanatı resim, heykel ve müzik gibi alanlara bölme fikrinin temelleri, Romalıların Antik Yunan’daki bilgi hiyerarşilerine dayanarak oluşturdukları “*artes liberales – artes mechanicae*” ayrımına dek uzanmaktadır. “*Artes mechanicae*” (Latince *Mekanik sanatlar*) tıp, tarım, demircilik, mimarlık, terzilik gibi teknik bir ustalık ve bilgi gerektiren, bugün mühendislik, zanaat ya da uygulamalı sanatlar olarak anlaşılacak sanatları ifade ederken “*Artes liberales*” (Latince *Özgür sanatlar*) ise Astronomi, Mantık, Matematik, Geometri, Müzik, Dilbilgisi ve Retorik sanatlarından oluşmaktadır (Castle, 1969). Resim ve heykelin özgür sanatlar sayılması Rönesans ile gelişmiş ve bu sanatlar marangozluk, demircilik ya da terzilik kategorisindeki teknik ustalık sanatları olmaktan çıkmıştır (Westfall, 1969).

Sanat türlerinin medyum (İngilizce *medium*) (1) fikriyle birleşmesinin temelleri 18. yüzyılda atılmıştır. Medyum ayrımları üzerine olan tartışmaların başlıca kaynaklardan birisi Gotthold Ephraim Lessing’in *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* (Lessing, 1766) isimli metnidir. Lessing, resmin ve şiirin “kendine özgü” karakteristik özelliklerinden söz ederken şiirin “zamana”, resmin ise “uzama” yönelik bir sanat olduğunu; bu nedenle de şiirin eylemlerle, resmin ise bedene yönelik bir vurgu taşıması gerektiğini söyler. “Özgü olmak” ifadesi çok sonraları modern disiplinlerin oluşmasına da kaynaklık etmiştir. Buna karşın o dönemde henüz bir medyum fikri oluşmuş değildir. Lessing, şiiri ve resmi sanatsal mecralar olarak tanımlamaz. Daha çok bir tecrübeye yönelik farklı “ifade biçimleri” şeklinde algılar (Lessing, 1766).

Sanatsal medyumun sanat dünyasında ana başlıklardan birisi olarak tartışılması Modernizmle birlikte ortaya çıkmıştır. Modernleşme, alanların kendi iç problemlerine yöneldiği ve ayrımlarını saptadığı, bir sınır çizme; fark koyma çağıdır. Sadece resim ya da müzik değil, matematikten mimariye kadar her alanda dış dünya ile disiplinlerin ilişkisinin sorgulandığı bir döneme geçilmiştir. “Bir hakikati gösteren bilim ya da sanat” fikri yerine, kendi iç yapılarını kavramaya çalışan, biçimselleştirme sorunsallarının ağır bastığı yaklaşımlar benimsenmiştir. Giderek soyutlaşan bir şekilde

“matematik için matematik”, “resim için resim”, “dans için dans” olarak ifade edilen yönelimler ortaya çıkmıştır. Disiplinler dış dünya ile olan ilişkilerinden önce, kendi dillerini, farklarını, “onları o yapan şeyin ne olduğunu” kavramaya yönelik sorunsallarla ilgilenmiştir. Bu sürecin net bir örneği olarak soyut sanat, resmin kendi “iç” sorunlarını problem edinmiştir.

Medyum teriminin modern sanatta belirgin bir nitelik kazanmasında Clement Greenberg’in “medyum özgüllüğü” (İngilizce *medium specificity*) tezi büyük bir önem taşır. Modern resim teorisinin başlıca yapıtaşlarından birisi olan bu düşünce, 20. Yüzyıldan bugüne sadece resmin değil, her türden sanatsal üretimin sınıflandırılmasında etkili olmuş bir kuramdır. Medyum özgüllüğü tezinin başlıca iddiası yapıtların medyumlarının “kendine özgü” özelliklerinin vurgulanması, bu özellikler üzerinden değerlendirilmesi ve bunun dışındaki alanlarla ilişkilerinin sınırlandırılmasıdır. Bu fikre göre her sanat yapıtı sanatsal amacına uygun bir şekilde kendi “özgün özelliklerine” dönmelidir. Örneğin resim “iki boyutluluğunu”; “düzlüğünü” vurgulamalı, heykel ise “üç boyutluluğunu” temel çıkış noktası olarak ele almalıdır. Bir tür “saflaştırma” projesi olarak nitelendirilebilecek bu ve benzeri düşünceler, bugün devam eden resim, heykel, video, yeni medya gibi alan ayrışmalarının da başlıca zeminlerinden birisidir.

Clement Greenberg, kendine has bir Immanuel Kant yorumu yaparak, sanat medyumlarının kendilerine sınır çekip “saflaşması” gerektiğini savunmuştur. Eleştirmen bu fikri, Kant’ın felsefede “metafiziğe sınır çizerek mantığı saflaştırma” projesine benzetmektedir (Greenberg, 1940). Greenberg, bu anlamda, Lessing’in açtığı meseleyi oldukça ileriye taşıyarak sanat dallarının normatif sınırlarının oluşmasında büyük bir rol üstlenmiştir. Resim kendi doğası olan iki boyutluluğa yönelmeli, bir anlamda “ne ise o” (Greenberg, 1940) olmalıdır ve bu durum diğer tüm sanatsal medyumlar için de geçerlidir. Eleştirmen resmin heykelden nasıl bağımsızlaştığınu şu şekilde ifade eder:

“Üç boyutluluk heykelin sahasıdır ve kendi özerkliği adına resim öncelikle kendisini heykelle paylaşabileceği her şeyden yoksun bırakmak zorunda kalmıştır. Tam da bunu yaparken, ama – tekrar ediyorum – temsili ya da edebi olan dışlamak için değil, resim kendisini soyutlaştırmıştır.” (Greenberg, 1940)

Greenberg’in “medyum özgüllüğü” fikri bugün modern eğitim veren güzel sanatlar okullarının müfredatlarının biçimlenmesine de doğrudan ya da dolaylı olarak etki etmiştir. Güzel Sanatlar okulları Rönesans’tan devralınan “özgür sanatlar” ayrımını, Modern Sanatın “medyum özgüllüğü” düşüncesiyle melezleştirmiştir.

Medyum Krizi

Greenberg döneminde medyum ayrışmalarından kaynaklanan krizin ilk habercileri Minimalizm ve köklerini Dadaizm’den alan Pop Sanattır. Minimalistler heykel ya da resimde olduğu gibi nesnelere “içinde” birtakım temsiller göstermezler. Onlara göre sanat nesnesi fiziksel bir çevre içindeki “özgül (spesifik) bir nesnedir”. Düşüncesi Greenberg ile paralellikler taşıyan Micheal Fried’in Minimalizm eleştirisi dönemin medyuma anlayışını büyük bir titizlikle ortaya koyar. Fried’e göre resim ve heykel “nesne

değil, sanat nesnesidir.” (Fried, 1967) Sanat nesnesi oluşlarını ise resim ve heykel olmalarına, yani bir medyum olmalarına borçludurlar. Onları sanat yapan, herhangi bir nesne olmaları değil, resim ve heykel oluşlarıdır. Minimalist nesnelere ise resim ya da heykel değillerdir. Bunlar sanatçıların da deyimiyle “Özgül Nesnelere”dir. Bu nedenle Fried’a göre sanat oluşları problemlidir çünkü sanat olmalarının ayırt edileceği bir medyumdan yoksundurlar (Fried, 1967).

“Donald Judd 1965 tarihli çığır açan makalesi “Özgül Nesnelere”de, resmin artık diğer üç boyutlu şeyler gibi bir nesne haline geldiğini duyurdu. Resmi ve heykeli ayıran hiçbir şey yoktur – her ikisinin de ayrı medyumlar olarak farklılıkları sona ermiştir.” (Krauss, 2000)

Modern eleştirmenler için nesnenin bir medyuma referans vermemesi bu nesnelere sanat oluşlarını dahi sorunlu hale getirmektedir çünkü onlar için nesne olmak tek başına sanat olmak için yeterli değildir.

Bu bağlamda güzel sanatlar eğitime bakıldığında, Türkiye’deki modellerin yapılanma sisteminin Fried’in bulunduğu nokta ile ne tür farklar ve benzerlikler taşıdığı tartışılmalıdır. Örneğin klasik anlamıyla Minimalist bir yapıt üretmek isteyen bir öğrenci hangi bölümde eğitim görmelidir? Resme ve heykelle karşı olarak gelişen bir sanat yaklaşımı, resim ve heykel alanlarının içinde kendine nasıl yer bulacaktır? Minimalist yapıtlar “bir nesnedir”. Bir nesne ise bir medyum; bir mecra değildir. Eğer günümüz heykel bölümleri sadece soyut ya da temsili heykelleri değil, uzama yönelik her türden çözümlenmeyi (yerleştirme, kamusal sanat vb.) bünyesinde barındırabiliyorsa, neden hala bu eğitim modeli geleneksel heykel yapımının ilkeleri üzerine kuruludur? Bunun temel nedeninin, modern ve çağdaş sanata giden yolun, geleneksel teknikleri bilmekten geçtiğine yönelik yaygın inançtan kaynaklanması olasıdır. Bu nedenle bugün üretilen Minimalist çalışmalar heykelin türevi olarak görülmektedir. Bu tür durumlarda açıkça bir tarihsel hiyerarşi vardır. Bu hiyerarşinin “sosyal-heykel” ya da “veri-heykel” gibi, heykelin ve sanatın sınırlarını genişleten ifadeler de bile bulunduğu görülür..

Modern Sanat içindeki medyum krizinin diğer önemli bir ayağı Pop Sanattır. Greenberg Pop Sanatı şu şekilde eleştirir:

“(Pop sanatı) gerçekten ne yenilikçi buluyorum ne de yüzeysel bir seviyeden öte beğeniyi (zevki) gerçekten zorladığını düşünüyorum. Şimdiye kadar (muhtemelen Jasper Johns bir yana), beğeni tarihine yeni bir bölüm eklemiştir fakat bu çağdaş sanatın evrimi içinde otantik olarak yeni bir bölüm değildir.” (Greenberg, 1986)

Pop sanatın Dada’dan miras aldığı hazır nesnelere, asambrajları ve popüler kültür imgeleri yüksek sanatın “medyum özgüllüğü” türünden beklentilerini karşılamamıştır.

Medyum özgüllüğü tezinin doğrudan hedef alan hareket ise Kavramsal Sanattır. Kavramsal sanat, biçimciliğin tüm kategorik ayrımlarını sorgulamıştır, deyim yerindeyse hepsine savaş açmıştır.

Kavramsal sanat şemsiyesi altında çalışan sanatçılar (Akla ilk gelen isimlerden Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Art & Language, Lawrence Weiner, Mel Bochner, Dan Graham ve Hans Haacke) nesne sorununu en uç düzeyde tartışmış, sanat nesnesinin uzamsal ve algısal niteliklerini sorunsal haline getirerek “gayri-maddi” (İngilizce *immaterial*) bir sanat nesnesi fikrinin olanaklarını aramıştır. Bu yaklaşıma göre bir nesnenin belirli bir bağlam olmadan sanat olarak algılanması söz konusu değildir. Bu bakış açısı sanat yapıtlarını hem dil felsefesi özelinde hem de sosyal bağlamlarıyla birlikte, bütünsel bir biçimde incelemeyi gerektirir.

Rosalind Krauss “sanat nedir?” ya da “bu sanat mıdır?” sorusunun nesneye değil sanata yönelik bir soru olduğunun altını çizer (Krauss, 2011). Bu anlamda vurguyu “sanat nesnesinin biçiminden sanatın biçimine” doğru kaydırır. Joseph Kosuth’ta biçimciliği oldukça benzer bir anlamda eleştirmiştir:

“Biçimci eleştiri morfolojik bir bağlamdaki belli nesnelere fiziksel özelliklerinin bir analizinden başka bir şey değildir. Ama bu bizim sanatın doğasına ya da işlevine yönelik anlayışımıza herhangi bir bilgi (ya da olgu) katmaz. (...) Bugünlerde bir sanatçı olmak sanatın doğasını sorgulamak anlamına gelir. (...) Resim bir tür sanattır. Eğer resim yapıyorsanız, sanatın doğasını zaten (sorgulamıyor) kabul ediyorsunuzdur. O zaman sanatın doğasının Avrupalı bir resim-heykel ikiliği geleneği olduğunu kabul ediyorsunuzdur.” (Kosuth, 1969)

Minimalizm, Pop Sanat ve Kavramsal Sanat, “sanat hareketleridir”; izlenimcilik ya da Kübizmde olduğu gibi baskın medyumlara özgü “sanat akımları” değillerdir. Bu hareketlerin resim ya da heykel gibi belirli malzeme tercihleri, stilleri, üslupları yoktur. Yaklaşım biçimleri, hareket tarzları vardır.

Bu noktada sanat eğitimi açısından şu çok açıktır: Önden geleneksel olarak belirlenmiş bir malzemesi olmayan ifade ve eylemlerin, malzeme ayırımına dayalı atölyelerde eğitiminin verilmesi teorik mümkün değildir ya da yanıltıcıdır.

Sanat yapmak isteyen bir öğrencinin sanat okuluna gitmesi doğal bir beklentidir. Bugün sıklıkla karşılaşıldığı gibi bu öğrenciler Kavramsal Sanat ve sonrasında gelişen yaklaşımlara yönelebilmektedir. Bu yönde sanat yapmak isteyen bir öğrenci neden geleneksel resim ve heykel eğitiminin içeriği olan ve hayatı boyunca kullanmayacağı model resmi ve biçimci kompozisyonlar gibi eğitimleri almak zorunda bırakılmaktadır? Burada da üstte belirttiğimiz çağdaş yaklaşımlarla sanat yapmak için önce geleneksel tekniklerin kavranması gerektiği inancı yatar. Kavramsal Sanat ve sonrası sanat yaklaşımları tam da bu tür bir çizgisel tarih ve öğrenme anlayışına, zamanla gelişen zanaat ustalığı fikrine karşı çıkmıştır.

Başta Kavramsal Sanat olmak özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren üretilen çalışmalarlardaki çeşitlilik, “medyum özgüllüğü” fikrini kararsızlaştırmaya başlamıştır. Bu durum sadece farklı malzemelerin ve kategorilerin sanat yapıtlarında birbirlerine karışmasından ötürü değil, resim ve heykel gibi görsel sanatların tipolojik ayrımlarını sorunsallaştıran sanat biçimlerinin ve eleştirilerinin türemesinden de kaynaklıdır. Duchamp’da

köklenen “sanatın kendisinin bir sistem olarak yapıtın üretimi ve sunumunda doğrudan bir mesele olarak incelenmesi”, Kavramsal Sanatla birlikte doruğuna ulaşmıştır. Sanat yapıtını görsel malzeme ilişkileri yerine, kavramsal ilişkiler ağına ele alma anlayışı, resim ve heykel üzerinden gelişmiş biçimci sanat teorilerinin tutarsızlıklarını göstermiştir.

Bu yönde gelişen sanat teorileri, sanat nesnelere elle tutulur, gözle görülür biçimsel özelliklerinin değerlendirildiği bir anlayıştan uzaklaşmış, bu özelliklerin sanat kurumlarıyla, sanat tarihiyle ve farklı akımlarla nasıl ilişkilendiğine yönelik bir yola evrilmiştir. Peter Osborne, Kavramsal Sonrası sanatı tanımlarken sanatın mümkün olan tüm malzeme biçimlerine doğru genişlediğini ve bir sanat eserinin herhangi bir zamanda, birden fazla materyal örneklemelerinin tamamı olarak gerçekleştirildiğini belirtir. (Osborne, 2013)

Sanatın belirli bir zaman mekandaki özgün medyumların fiziksel niteliklerinden, merkezin daha belirsiz olduğu bir ilişkiler ağına değerlendirilmeye başlanması, medyum-sonrası sanat tarifinin oluşumundaki ana hatlardan birisini çizmektedir.

Medyum-Sonrası Durum

Rosalind Krauss 1970’lerdeki sanat hareketlerini çözümlerken, “Sanatın Medyum-Sonrası Durumu” ifadesini kullanmaktadır (Krauss, 2000). Krauss, Medyum-Sonrası Duruma farklı açılarından yaklaşmaktadır. Bunlardan ilki purist (saflaştırıcı) sanatın paradoksu üzerinedir. Özgün medyumlar kendileri dışında bir şey olmadıklarını, çerçevenin dışından tümüyle yaratılmış otonom alanlar olduklarını iddia etmelerine karşın, değişim değerine indirgenebilen meta nesnelere sahiptirler. Buna karşın Kavramsal Sanat, pazarı inkâr etmeden “çerçevenin dışıyla” ilgilenmiş, doğrudan sistemin içinde çalışan bir sanat olarak metalaşmayla savaşmayı denemiştir (Krauss, 2000). Kavramsal sanat, sanatı ilişki kurduğu her türden (felsefi, sosyal, ekonomik vb.) alanın içinde ele alan bir sanattır (2).

Krauss medyum fikrini bir heterojenlik üzerinden inşa eder ve Greenbergci anlamdaki homojen medyum özgüllüğünün çağdaş yapıtları anlamak için kullanışlı olmadığını belirtir. Eleştirmen, medyumun salt fiziksel özellikler üzerinden tanımlanmasının olanaksızlığını Marcel Broodthaers gibi sanatçıların çalışmalarını örnekleyerek gösterir (Krauss, 2000). Bu tür sanatçılar için medyum karmaşık (kompleks); birbiri içine geçmiş “teknik dayanaklardan” (İngilizce *technical support*) oluşmaktadır. Krauss geleneksel medyum terimi yerine önerdiği teknik dayanak terimini şöyle açıklar:

“Teknik dayanak (altlık)”, en geleneksel estetik mecraların (tuval üzerine yağlı boya, fresk, dökme bronz veya kaynaklı metal dahil heykel malzemeleri gibi) son zamanlarda hükmünü kaybettiğini kabullenirken, işin fiziksel desteğinin basit ve bütünsel bir şekilde tanımlanmasını imkansızlaştıran yeni teknolojilerin katmanlı mekanizmalarına da kucak açmaktadır. (filmin “medyum” selüloit şerit mi, ekran mi, düzenlenmiş görüntülerin birleşimleri mi, projektörün ışık demeti mi, dairesel düzenekler midir?)” (Krauss, 2000).

Krauss geleneksel medyum teriminin birtakım uzmanlar tarafından işlenen fiziksel nesnelere iken, teknik dayanağın arabalar ve televizyonlar gibi, yeni estetik eğilimler doğrultusunda gelişmiş kavramsal araçlar olduğunu belirtir (Krauss, 2000). Örneğin Ed Ruscha'nın teknik dayanağı arabalardır çünkü sanatçı bu taşıtların doğrudan etkisi sayesinde uzak köşelerdeki benzin istasyonlarını, araba ve yol kültürünün fotoğraflarını çekebilmektedir. Araba, basitçe bir seyahat aracı değil, bir sanat yapım aracıdır (Krauss'un örnek olarak arabayı seçmesi akla medyum tanımı yaparken demiryolu örneğini veren Marshall McLuhan'ı getirir. (McLuhan, 1964)).

"Krauss'un çağdaş sanattaki kriter krizine karşı koymak için yaptığı teorik hamle, medyum, tuvalin fiziksel desteğindeki pigmentin fiziksel özü gibi maddi niteliklerin bir işlevi yerine, söylemsel bir sistem olarak yeniden inşa etmektir. Bu nedenle, bir sanat eserinin medyum, hem söylemsel bir alanın tarihsel evrimi ('avangart resim' gibi) hem de bir sanatçının pratiğini verili medyumla eleştirel bir ilişki içinde yerleştirmesine izin veren mevcut 'kavramsal dayanak'tır." (Rilke, 2015)

Krauss'un üstünde durduğu diğer bir durum ise medya heterojenliğidir. Düşünür, medyum sonrası çağa televizyon ile girdiğimizi belirtir (Krauss, 2000). Televizyon yayınının bir "özü"; merkezde yer alan bir çekirdeği yoktur. Televizyon ve videonun tıpkı "Hidra'nın (mitolojideki çok başlı bir canavar) başları gibi" aynı anda uzamda sonsuz çeşitlilikle formlar, mekansallıklar ve zamansallıklar yaratması, tek bir örneğin formal bir bütünlük sunmadığı, özgüllüğün saptanamadığı bir durum yaratmıştır.

Lev Manovich, Krauss'ununkine oldukça benzer bir eleştiri üretir ve farklı argümanları tek bir çatı altında, yine televizyon örneği üzerinden inşa eder (Manovich, 2013). (Medyum-Sonrası Durumda televizyonun önem taşımasının nedeni, "medyumdan medyaya geçişte" çok etkili bir örnek olmasından kaynaklanmaktadır.) Televizyonun bir yayın olarak özgüllüğünün saptanamamasının yanı sıra, televizyonun sanatsal kullanımında, sanat olmayandan ayrımının nasıl kurulacağı da bir sorunsal ortaya koyar. Manovich, bu bağlamda video sanatı ile televizyon yayını ayrımına değinir. Her ikisi de aynı malzemeyi (canlı olarak iletilebilen veya bir bant üzerine kaydedilebilen elektronik sinyal) kullanmaktadır. Televizyon kitle medyası iken video sanatının sanat izleyicisine yönelik olmasının ayrımı, materyal ayrımı değil sosyolojik ve ekonomik bir ayrımdır (Manovich, 2013). İzleyicilerin farklı olmasının yanı sıra dağıtım mekanizmaları da farklıdır. Televizyon bir yayın ağında işlev görürken video, sanat kurumlarında / galerilerde sunulur. Bu nedenle fiziksel malzeme üzerinden bir sanat ayrımı geçersizdir. Çünkü aynı fiziksel "malzeme" farklı koşullarda farklı şekillerde belirir. Bu belirli malzemeye içkin bir özellik olmadığına göre, fiziksel malzemeler üzerinden yapılan bir kategorizasyon da geçersizdir.

Manovich'in belirttiği durum fotoğrafta da oldukça belirgindir. Fotoğraf hem sanat fotoğrafı, moda fotoğrafı, belgesel fotoğraf, basın fotoğrafı gibi kurumsal kategorilere ayrılmakta hem de bu kategoriler sık sık birbirlerinin içine geçtiklerinden zaman zaman izleyici kitleleri ve mekanlar da melezleşebilmektedir. *Instagram* gibi bir sosyal fotoğraf paylaşım uygulamasını kullanan bir sanatçı, doğrudan seçici bir sanat kitesine hitap etmez, aynı zamanda uygulamayı eğlenmek ya da kişisel hayatlarını

paylaşmak gibi başka amaçlar için kullanan kitleye de hitap eder. Bu durumda Manovich'in belirttiği sosyolojik ve ekonomik ayrımlar da bıçak sırtı gibi ayrılmaz, ağ üzerinde dağıtık (İngilizce *distributed*) bir şekilde yer alır.

Manovich geleneksel medyum ayrımının kitle iletişim araçları kullanan sanatçılar üzerinde politik anlamda da büyük bir baskı yarattığını belirtir. Örneğin teorik olarak sonsuz sayıda kopyalanabilen sayısal üretimler, görseller, videolar ya da animasyonlar, geleneksel baskı tekniklerinin edisyon sisteminin kurallarına maruz kalmaktadır (Manovich, 2013).

Medyumun sosyal alanlarla heterojenleşmesine bir karşıtlık olarak Dijital Devrimle birlikte medyumun materyal ayağı tekiplenmiştir. Felix Guattari 'Towards a Post-Media Era' (Guattari, 1990) isimli metninde televizyon imgesinin sayısallaşmasının, televizyon ile bilgisayar ekranını aynı şeye dönüştüreceğini belirtmiştir. Guattari'nin öngörüsü bugün gerçekleşmiştir. Televizyon ile bilgisayar ekranı bugün tümüyle aynı şeydir ve bağlama göre farklı işlevler üstlenebilir. Bu ekranın işaret edilebilecek fiziksel bir medyum yoktur. Farklı işlevleri kullanıcıların kendisi belirler.

Metin, fotoğraf ya da ses, dijital olarak kodlandığında artık malzeme temelinde bir medyum özgüllükten söz etmek mümkün olmaz çünkü hepsi alt seviyede aynı türden nesnedir; elektrik yüklerinin sayısal kod temsilidir. Dolayısıyla medyum özgüllüğü materyal temelinde kurmanın olanağı sayısal kodlama ile ortadan kalkar.

"Enformasyonun ve kanalların sayısallaşması, bireysel medya arasındaki farkları siler. Bilgisayarlarda her şey sayıya dönüşür: imgesiz, sessiz ve sözsüz nicelikler. Ve fiber optik ağ, önceden ayrı olan tüm veri akışlarını standartlaştırılmış bir dijital sayı dizisine indirgediğinde, herhangi bir medyum artık değerine çevrilebilir. Sayılarla hiçbir şey imkansız değildir. Modülasyon, dönüşüm, senkronizasyon; geçikme, hafıza, aktarım; karıştırma, tarama, haritalama – tüm medyanın dijital bir tabanda toplam bağlanması, medyum kavramını siler" (Kittler, 1999).

Diğer yandan sayısal sanat türlerinin "aynı maddeye" dayanması onları aynı yapıtlar kılmaz. Yapıtları özgün kılan malzeme değil, sunum, içerik ve kavramsal bağlarıdır. Bu durum da malzemeler üzerinden bir sanat hiyerarşisi kurmanın başka bir sorununu gösterir.

Televizyonun ve benzeri aygıtların medyum fikrini silmesi teknolojik bir meseleden daha büyük önem taşımaktadır. Bu durum daha çok bir algılama meselesidir. Sanat da tıpkı televizyon imgesi gibi ağda dolaşıma girmekte, aynı anda birçok yerde imgesel olarak algılanabilmektedir. Yapıtları müzeler ya da galerilerdeki fiziksel nesnelere değil, bu fiziksel nesnelere işaret ettikleri duygular, fikirler, teoriler, kısacası iletişim sistemi üzerindeki odaklanmalar oluşturur. Bu anlamda nesnelere üzerindeki anlam, bireyler arası iletişim ağlarında dolaşımındadır. Bu durum dijital teknolojinin var olmasından çok önce de mevcuttur fakat dijital teknolojiler özel bir farkındalık ve hız sağlamıştır. Bu farkındalığı ortaya çıkaran diğer önemli durum ise tek bir nesnenin işaret edilemeyeceği, özellikle 1970'ler sonrasında

yoğun bir biçimde kullanılan yerleştirmeler, performanslar ve geçici niteliği olan çalışmalardaki farklı üretim biçimleridir.

1970 sonrası sanattaki diğer önemli bir mesele ise üretim sürecinin de tıpkı medyum gibi merkezi olmamasıdır. Bugün sanat yapıtında (yapıt üretim süreçlerine ya da zanaata ilişkin özel bir bağlam üzerine inşa edilmediği taktirde) nesnelere doğrudan sanatçının ürettiği olması bir zorunluluk değildir. Birçok sanatçı endüstriyel ortamlarda farklı meslek gruplarından teknisyenlerle çalışmaktadır. Hatta çok sayıda uzmandan oluşan *Forensic Architecture* gibi kategorize etmenin çok güç ve belki de gereksiz olduğu, aynı anda hukuk, sanat, politika ve gazetecilik şeklinde, birçok alanda aktif işlev gösterebilen gruplar bulunmaktadır. *Forensic Architecture* bir taraftan İngiltere'nin prestijli sanat ödülü Turner Ödülü'ne aday gösterilirken, diğer yandan insanlık için oldukça kritik hukuki davaların müdahilisi olur. Bu türden grupların ürettiği bir çağda, artık sanat – sanat olmayan ayrımını dahi konuşmak problemlili hale gelmişken, malzeme hiyerarşilerini korumaya çalışmanın tek gerekçesi geleneği her ne olursa olsun devam ettirme çabasıdır.

Sanatçılar farklı tekniklerde uzmanlaşabilmesine rağmen onları sanatçı yapan şey bir tekniğin ya da tekniklerin uzmanları olmaları değildir. Örneğin bir bilim insanı mühendislerle birlikte çalışmasına rağmen mühendislik yapmaz. Çeşitli nedenlerle yapıyor olsa da bu bilim insanı olmasından farklı bir şeydir. Aynı şekilde sanatçılar da farklı teknisyenler ve mühendislerle çalışabilir, hatta sık sık görüldüğü gibi kendisi bu rollere de bürünebilir, fakat sanatçı olarak uzmanlaştığı şey yaklaşımlar, formlar, fikirlerdir. Martha Buskirk, Cindy Sherman'ı örnek vererek şöyle der:

“Sherman'ın çalışmalarında fotoğraf medyumunun önemi nedir? Sherman'ın itibarını oluşturan siyah-beyaz “İsimsiz Filmler” hem sahnelenen sahnelerin kompozisyonu hem de parazit ve kontrast derecesi gibi fotografik nitelikler açısından büyük farklılıklar gösterir. Sherman, deklanşör (bazen ampul ve kordon ile) veya bir zamanlayıcı kullanarak fotoğrafların çoğunu kendisi çekmiştir ve bazı fotoğrafları, özellikle de dış mekanlarda olanları çekmek için arkadaşlarından ve ailesinden yardım almıştır. Ayrıca baskıları için ticari karanlık odalar kullanarak üretim sürecinin bir kısmından uzaklaşmıştır. Bu nedenle müelliflik, baskıyı kimin yaptığı, hatta fotoğrafı kimin çektiği meselesi bile değildir.” (Buskirk, 2005)

Sherman bu nedenlerle (bir tekniğe referans verecek şekilde) bir fotoğrafçı olarak değil, sanatçı ya da performans sanatçısı olarak anılır.

Sonuç olarak medyum-sonrası durum, sanat dünyasında sanatçı, sanat nesnesi ve üretim modeli açısından merkezi olmaktan giderek uzaklaşmış, “nesne değil sistem odaklı” bir sanatı tariflemektedir.

Türkiye'deki Güzel Sanatlar Fakültelerinde Medyum Tabanlı Bölüm Ayrımları

Türkiye'deki Güzel Sanatlar Fakültelerinin çok büyük bir kısmının sanat bölümlerini Resim, Heykel, Seramik gibi medyum kategorilerine göre ayrımları iki ana koldan beslenmektedir. Bunlardan ilki klasik sanat

akademilerinin yapılanması bir diğeri ise sanatı fiziksel malzemeler ve teknikler üzerinden açıklamaya çalışan modern sanata özgü biçimci sanat görüşleridir.

Türkiye'de ilk kurulan güzel sanatlar okullarının batılı modelleri bu tür bir bölüm ayrımını bugün terk etmiş olmasına rağmen, Türkiye'de çeşitli çabalara rağmen bu yönde bir değişim tam anlamıyla gerçekleşmemiştir. Örneğin Sanayi-i Nefise (bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) okulunun örnek aldığı Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda Resim ya da Heykel bölümleri değil genel bir sanatsal üretimi tanımlayacak “Sanatsal Pratik” bölümü vardır. Benzer bir şekilde Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar okulunun model aldığı Bauhaus okulunun bugünkü kurumlarında ayrı ayrı bölümler değil, “Güzel Sanatlar” bölümü bulunmaktadır.

1957 yılında Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nun kuruluşuyla Bauhaus sistemi birçok okulu etkileyecek bir ekol olarak Türkiye'ye girmiştir. Esra Aliçavuşoğlu, Bauhaus'un Türkiye'ye girmesinin kuşaklar boyu sürecek iki ayrı sanat eğitim sistemini de belirlediğini belirtir. Fransız ekolünden gelen “katı” Akademi'ye (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) bir alternatif olarak deneysel Tatbiki Güzel Sanatlar'ın varlığı yapılan sanatsal etkinliklerde bu anlayış farkını açıkça hissettirmiştir.

“Tatbikili sanatçıların özellikle 1970'lerden sonra, Türk sanatının tıval dışında farklı malzemelerle oluşturulan ifade çeşitliliğine Akademiler'lerden daha kolay uyum sağladıkları öne sürülebilir. Çünkü Tatbiki'de farklı malzemelerle sanatsal yaratıyı çeşitlendirmek sadece desteklenmekle kalmaz, teşvik de edilir. Sanatçı adayları akademik eğitime oranla daha serbest bırakılır, standartlaşmış, muhafazakar bir yapının aksine bireysel yaratıcılığa ortam oluşturulur” (Aliçavuşoğlu, 2009).

Bu farklılık okulların bu ekolleri kısmen terk etmiş olmasına rağmen günümüzde de görünürdür. Örneğin Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin Resim bölümü diploma projeleri incelendiğinde, Marmara Güzel Sanatlar'ın önceden katı bir şekilde belirlenmiş resim kategorileri yerine, her tür malzeme, yöntem ve ifade çeşitliliğine olanak tanıyan oldukça özgürlüğe bir anlayışı benimsediği görülmektedir.

Bauhaus'un ruhu olan Temel Sanat Eğitimi bugün birçok okulun I. Sınıf müfredatlarında bir ders olarak okutulmaktadır. Geleneksel anlayışına rağmen, eğitimcilerin atılımlarıyla Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde de (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) 1969 yılında tüm bölümlerin ihtiyacına yanıt vermesi amacıyla Temel Sanat Eğitimi bölümü kurulmuştur.

Temel Sanat Eğitimi, nokta, çizgi, renk, doku gibi temel tasarım öğeleri üzerinden yapısal bir anlayışla malzeme form ilkelerini araştırmayı ve öğretmeyi amaçlamaktadır. Temel Sanat Eğitimi, bölüm ayrımlarını aşmak konusunda oldukça etkili olmuştur çünkü konunun dans, müzik, heykel ya da grafik tasarım olması eğitimin yöntemini belirlemektedir. Buna karşın zaman ilerledikçe eğitimin uygulamalarının katı bir biçimcilikten ve görsel sanatlar vurgusundan beslenmesi, (Bauhaus'un aksine) sanat,

hayat ve teknoloji arasındaki bağı giderek arka plana itilmesi, bu eğitimin bütünselci öğretisini zedelemiştir. Bunun sonucu olarak bu bölüm bugün Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde olduğu gibi kendi içinde ders özelinde (resmi olmayan bir şekilde) tekrar bölümlere göre ayrılmıştır. Tekstil bölümünde farklı, resim bölümünde farklı bir temel sanat eğitiminin olması, bu eğitim modelinin kendisiyle çelişkilidir.

Temel Sanat Eğitimi ve 19. Yüzyıl akademizmine dayanan Neo-Klasik eğitimin aynı anda Devlet Güzel Sanatlar Akademisi müfredatını belirlemesi 1970'li yıllarda ciddi bir krize neden olmuştur (Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü Kurulu toplantı tutanağı, 1976). Günümüzde ise Temel Eğitim Bölümü sadece belli bölümlere hizmet vermektedir. Resim ve Heykel bölümlerinin yapısının Temel Eğitim Bölümü'nün bütünsel yapısıyla çatışması, bu bölümlerin, temel sanat eğitiminden kopmasına yol açmıştır.

Bugün de bir taraftan Neo-Klasik sanat geleneklerinin, diğer taraftan ise (eğer mümkünse) güncellenmemiş bir Bauhaus ekolünün çağdaş sanat içinde eritilmeye çalışılması söz konusu tutarlılık krizinin birçok okulda hala devam ettiğini göstermektedir.

Medyum bazlı bölüm ayrımlarının, katı müfredat presedürlerinin ve teknik yetersizliklerin çağdaş sanatın yöntem ve malzeme konusundaki çeşitliliğine yanıt verememesi öğrenciler ve yenilikçi eğitimcileri alternatif yapılanmalara itmiştir. 1996 yılında sanat öğrencilerini bünyesinde barındıran "Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği" ve paralelindeki "Genç Etkinlik" özgün bir medyum olmayan performans sanatına yönelmiş, kentnin önemli sanat mekanlarında gerçekleştirdiği etkinliklerle çağdaş sanatın gelişiminde kritik bir rol oynamıştır. Kurucu üyelerinin Alican Yaraş, Nadi Güler, Fulya Köseoğlu, Hakan Onur, Mürteza Fidan, Didem Dayı, Genco Gülan olduğu dernekte, bu isimlerle birlikte Elif Çelebi, İnel İnal, Gaye Yazıcıtuğ, Arcan Kırıl, Murat Işık, Funda Peşken, Halil Altındere, Vahit Tuna çalışmalarında bulunmuştur. (İnal, 2013)

Genç Etkinlik gibi girişimlerin eğitim sistemine doğrudan yansıdığı ve atölyelerin iç işleyişlerine yönelik malzeme ve yöntem sınırlarını esnettiği görülmektedir. Bugün özellikle resim bölümlerinde üretilen çalışmalarda resimle sınırlı kalmayan büyük bir çeşitlilik göze çarpmaktadır.

Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'deki Sanat Bölümü'nün mevcut eğitim anlayışına bir alternatif olarak özellikle 2005-2009 yılları arasındaki dönemde oldukça aktif olan bütüncül bir eğitim sistemini sürdürdüğü görülmektedir.

"(...) temel sanat eğitimi programı, çok disiplinli bir yaklaşımla ve sanat pratikleri içinden düşünerek kavramlara doğru yol almayı mümkün kılmayı amaçlıyordu. Teori ve pratiği bir araya getiren, öğrencilerin soyut düşünme yöntemleri oluşturmalarına destek veren programda performatif, etkileşime dayanan yaratıcı düşünme biçimlerinin dinamik bir öğrenme ve uygulama atölyesinde buluşması sağlanıyordu." (Eviner, 2013)

Programın o dönemki yürütücüsü İnci Eviner o dönemde ve sonrasında, *Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt* (13. İstanbul Bienali, 2013) ve *Ortak Eylem*

Aygıtı: I Rather Laugh (Basis voor Actuele Kunst, 2017) gibi öğrencilerle birlikte gerçekleştirdiği etkinliklerle bilgi üretimi, sanat eğitimi ve sanat üretiminin iç içe geçebileceği bir yapıyı önermiştir.

"“Aygıt”, “Sanat eğitiminin sınırlayıcı/ kısıtlayıcı müfredatının, didaktik, tanımlayıcı dilinin yerine özgürleştirici kolektif öğrenme metotlarının performatif araştırma ve performatif sunum kapsamı içinde düşünüldüğü bir alan yarattı. Sanat eğitimiyle sanat arasındaki sınırları kaldırmayı amaçlayan bu iş, bienalin de temel önceliklerinden biri olan farklı öğrenme biçimlerinin olasılığını araştırarak özgün bir yöntem sundu. (...) Sanatın doğası itibarıyla ilişkili olduğu birçok alana – adalet, ekoloji, şiir, edebiyat, hareket, beden – ilişki kuran, bu alanlar üzerine bir söz söylemek yerine, bunları kendine gerçekten dert edinen ve ortak alanın içine dahil eden bir yapı kuruldu." (Eviner, 2013)

Sanatın malzeme ve yöntemlerinin arasında bir hiyerarşi bulunmamasına rağmen bugün bu ayrımlara göre bir eğitim müfredatının bulunmasına farklı okullar farklı reflexler vermiştir. Öğrencilere atölyelerde diledikleri malzeme ve yöntemle çalışma olanağı verilmesi, özgürlükçü eğitime önem veren eğitimcilerin kullandığı bir yöntemdir. Diğer bir yöntem yan atölyelerle bu çeşitliliği desteklemektir. Buna karşın medyum odaklı eğitim modelini terk etmenin yolu çok fazla atölye açmak ile değil zanaat odaklı eğitimden vazgeçilmesi ile mümkün olabilir. Resim ve heykel bölümleri genişlemediği taktirde bugünkü geniş üretim yelpazesine hangi bölümler hizmet verecektir?

Okullarda mevcut geleneksel tekniklerin seçilme nedenlerinin ise sanatsal temellere dayandığı şüphelidir. Eğer sanat her türden teknik ve malzemenin yardımıyla gerçekleştirilebiliyorsa ve bu iddianın karşısına koyulabilecek geçerli bir sav yoksa, özel bir tekniğin sanat okullarında öğretiliyor olmasının bir gerekçesi de yoktur. Bir sanat okulunda bakır oymacılığı yerine serigrafi atölyesinin bulunmasının nedeni tarihsel alışkanlıklardan ötürüdür. Bu tarihsel ayrımlar zaten problemlili olan bölüm ayrımlarına dayandığı için resim bölümünde iki boyutlu imge üretim teknikleri, heykel bölümünde üç boyutlu nesne üretim teknikleri şeklinde hiyerarşik ayrımlar oluşmuştur. Bu kategorilere girmeyen yapıtlar ise bu kategorilerin altında (örneğin yanlış bir ifade olan "minimalist heykel" ifadesi gibi) yer almak zorunda bırakılmıştır. Resim ve heykel gibi kategoriler zaten problemlili olduğundan kategorilerin kendi iç yapılanmaları da problemlidir.

Peter Weibel, Medyum-Sonrası Durumun sonuçlarından birinin medyum hiyerarşilerinin sarsılması olduğunu belirtir (Weibel, 2006). Bugün bir yöntem ya da malzeme diğerine göre baskın değildir. Resim, fotoğraf, video ya da yeni medya sanatsal ve epistemolojik olarak eşdeğerdir. Buna karşın pek çok okulun yapılanmasında bu baskınlık devam etmekte ve tarihsel olarak daha eski olan daha değerli görülmektedir. Tarihsel olarak daha eski ve daha çok örnek barındırmak (resim ve heykelin durumunda olduğu gibi) hiyerarşik bir üstünlük için bir neden oluşturmadığı gibi, yeni malzeme ve yöntemlerin zorunlu olarak eski alanlarla ilişkisi üzerinden tanımlanmasını da gerektirmez. Eğitim açısından düşünüldüğünde bilgisayar klavyesi kullanmayı öğrenmek için daktilo öğrenmek ya da kurşun kalem kullanmayı öğrenmek gerekli değildir. Video sanatı yapmak isteyen

bir öğrencinin modelden resim çizmesinin tutarlı bir gerekçesi yoktur. Modelden resmin, sadece insan anatomisine ya da resim sanatına değil görmeye ve sanat bilincine ilişkin genel bir deneyim sunacağı, bu anlamda resimle sınırlı kalmadığı iddia edilebilir. Buna karşın insan anatomisine, görmeye veya sanat algısına yönelik bu tür genel bir deneyim ve bilgi cep telefonu ile video çekimi üzerinden de verilebilir. Dolayısıyla birinin değil de diğerinin seçimi sanatsal kaygılardan değil, medyum hiyerarşisine yönelik kaygılardan kaynaklanır.

“Bir medyumun temel özelliklerin neden o medyumla yapılan sanat için doğrudan zorunlu sonuçlar taşıdığını varsayalım?” diyen Noel Carroll bir romancının daktilo ve kâğıt kullanımının romanın etkileri ne ilişkisi bulunduğunu sorar (Carroll, 1985). Romancının malzemesi dildir, kâğıt ya da daktilo değil. Diğer yandan romanla şiiri ayırmak için de daktilo ve kâğıt kullanılamaz çünkü ikisi de aynı materyali paylaşır (Carroll, 1985). Aynı şekilde boyama eylemi ve boya lekeleri sadece resim için değil “boyacılık” gibi birçok etkinlikte söz konusu olabilir. Tekrarlamak gerekirse malzemenin kendisi doğrudan sanatsal bir amaç içermez. Fiziksel malzemenin önemi ya da önemsizliğini hangi bağlamda değerlendirildiği belirler ve bu bağlam malzemenin kendi içine gömülü değildir.

Farklı materyaller amaca göre farklı kullanım olanakları sunar. Bir malzeme ya da tekniğin başka medyumlarda olmayan bir durumu en iyi ifade eden oluşu (örneğin iki boyutluluğu en iyi resmin ifade edeceği iddiası) doğru kabul edildiğinde dahi, buradan onun bir hiyerarşiye ya da yalıtılmaya tabi tutulması sonucunu çıkarmaz. Bir medyumun başarılı olduğu iddia edildiği alanla sınırlandırılmasının sanat üretimine ilgisi nedir? (Carroll, 1985). Örneğin tuval üzerine yağlı boya ile şiir yazmak, şiir ya da resim açısından neden olumsuz bir özelliktir? Bu sebeple belirleyici olan medyum değil, bağlamdır. Carroll, medyum özgüllüğünün sanat üretimi ya da sanat yapımı konusu ile ilgisiz olduğunu belirtir (Carroll, 1985). Eğer belirleyici olan bağlamsa, o halde eğitimde de vurgu, medyum üzerine ya da bu medyumun kullanım olanakları üzerinde değil, bağlam ve bu bağlamın uygulama alanları üzerine olmalıdır.

“Medyum özgüllüğü mitinin yararlı sonuçlar elde edildiği ve edinebileceği gerçeğini küçümsemek istemiyorum. Ancak bu efsaneden faydalanan öğrencilerin, uygulamalarına yön veren “son teknoloji” teknikler, gelenekler ve tarzlardan ziyade, sanatlarının malzemelerini düşünmek kadar basit bir şeyi gerçekten yapıp yapmadıklarını merak ediyorum. Ve ayrıca, medyum özgüllüğü tezi istenmeyen sonuçlara neden olabilir. Öğrenciler, kendi ortamlarının hâkim geleneklerine batıp takılabilir, diğer sanatlardan ilham alma olasılığından mahrum kalabilirler.” (Carroll, 1985)

Ders içeriklerinin resim sanatı, heykel sanatı gibi medyum özgüllüğüne dayalı ayrımlara değil, “hareketli imgeler”, “uzam”, “çoğaltma”, “performatiflik” gibi kendi içinde farklı tekniklere izin veren, farklı tekniklere uygulama olanağı veren, nesne değil yaklaşım odaklı bir şekilde oluşturulması, zanaat vurgusu yerine sanat vurgusu üzerine temellenmesi bugün eğitim müfredatıyla öğrenci gerçekliği arasındaki krizin aşılmasına yardımcı olabilir.

Malzeme, şüphesiz farklı ifadelerle izin verir ve her malzemenin kendine özgü sınırları, olanakları vardır. Buna karşın bir malzemenin diğerine karşı baskın olması farklı bir durumdur. Performans yapmak isteyen bir öğrencinin geleneksel resim tekniklerini bilmesi faydalı olabilir fakat bu bir zorunluluk olmamalıdır. Sanat tarihi ve sanat teorisi bunu açıkça göstermektedir.

Medyum tabanlı eğitim modeli pratik olarak da zorluklar taşımaktadır. Büyük bir çeşitlilik arz eden tekniklerin tümünü sanat okullarında barındırmak mümkün değildir. Bu durum mümkün olsa dahi bir kişinin bilgi kapasitesinin, özel bilgiler ve tecrübeler gerektiren bu tekniklere hâkim olması da güçtür. Dolayısıyla sanat okulları özellikli endüstriyel teknikleri okul dışında bırakmakta, bunun yerine geleneksel tekniklerin devamlılığını sürdürmektedir. Öğrenciler sanatla ilişkilerini geleneksel teknikler üzerinden kavramaya çalışırken, ihtiyaç duyduklarında okul dışındaki ortamlardan destek almaktadırlar.

Sonuç

Sanat eğitimini sadece fiziksel malzemeler ve bunların kullanımları üzerinden gerçekleştiren bir eğitimin çağdaş sanat yapmak isteyen öğrencilere yanıt veremeyeceği açıktır. Bu noktada mevcut eğitim modellerini esnetmeye çalışmak da tutarsızlıklara neden olmaktadır. Sanat teorisinde medyum özgüllüğüne karşı üretilen fikirlerin eğitim modellerinde kullanılması oldukça mümkün görünmektedir. Örneğin “medyum” yerine Rosalind Krauss’un “teknik dayanak” terimini kullanmak, geleneksel ayrımların tarihsel baskısından kurtulmak için bir yol olabilir. Teknik dayanak, resim, araba ya da hava dalgaları olabileceğinden her bir araç için bir atölye açmak otomatikman olanaksızlaşacaktır. Bunun yerine kapsayıcı atölye dersleri ve okulların imkanları ve öğrencilerin yönelimleri doğrultusunda açılacak olan teknik derslerle yeni müfredat sistemleri denenebilir. Bu anlamda Avrupa ve ABD’deki okulların birçoğunda olduğu gibi ayrı ayrı resim ve heykel bölümleri yerine genel bir “güzel sanatlar” bölümü fikri ülke genelindeki okullarda tartışmaya açılmalıdır. Bu bölümün yapılmasında ise Resim Sanatı gibi bir malzeme ve yöneme referans veren dersler yerine her türden deneye izin veren genel atölye dersleri, doğru gerçekleştirmeler üzerinde inşa edilmiş seçmeli teknik derslerle (resim, video, halı, ahşap oymacılığı, programlama vb.) ve kuramsal derslerle desteklenebilir. Yine malzeme temelli olan usta-çırak ilişkisi tabanlı stilist atölyeler yerine, birçok uzmandan yararlanmanın mümkün olduğu modüler müfredat sistemleri kullanılabilir. Bu yöntemler halihazırda dünyanın birçok yerindeki önemli güzel sanatlar okullarında denenmiş ve başarı sağlanmıştır. Bugün özellikle Asya ve Batı Asya ülkeleri çağdaş sanat ortamında ciddi bir yeri olan Türkiye sanatının da bu türden çağdaş müfredatları kurabilecek potansiyeli vardır.

Seçmeli atölyelerdeki teknik derslerin içeriğinin belirlenmesinde güncel ihtiyaçlar bir unsur olarak kullanılabilir. Sanatsal teknikler, malzemeler ve yöntemler her çağın felsefesinden ve yaşam tarzından doğrudan etkilenmektedir. Her teknoloji beraberinde düşünsel değişimleri ve her değişim yeni ihtiyaçları doğurmaktadır. Bugünün öğrencileri kilise resimleri, matbaa ya da operalarla çevrili bir dünyada yaşamadığı gibi, ütopyaların, ideal nesnelere ve fikirlerin olduğu bir çağda da yaşamıyor. Yaşamlarında var

olmayan araçları ve yöntemleri, “çağdaştırmaya” çalışmak yerine sanatın her döneminde olduğu gibi kendi doğallığında gelişen araç ve yöntemleri kullanmaları daha verimli bir sanat eğitimi ortaya koyamaz mı? Roman yazımı el yazısı, daktilo ya da bilgisayar klavyesi gibi teknolojik değişimlere rağmen devam etmiştir. Sinema ve fotoğraf çok kısa dönemde çok fazla tekniği alıp eskitmiş fakat etkisi daha da artmıştır. Günümüz resmi bu bağlamda nerede durmaktadır?

Diğer yandan okulların her tür malzemeyi kapsamayacağı ve kapsamaması gerektiği de açıktır. Bunun yerine yine Krauss’un değindiği bağlamda, malzeme odaklı değil söylem odaklı kapsayıcı atölye modellerine de ihtiyaç vardır.

Medyum vurgusu sanatın kültürel ve sosyal bağlarını da saf dışı etmektedir. Bir resmin hangi ekonomik, kültürel, siyasal ve biyolojik bağlamda işlevler kazandığını düşünmeden resim yapmak, fildişi kulesinde yaşamaktır. Eleştiri kapasitesi yüksek ve çevre şartlarına gerçekçi ve güncel cevaplar üretebilen bir öğrenci profili okullarda halihazırda zaten vardır. Eğitim sisteminin yapması gereken bu öğrencilere daha çok özgürlük alanı açmak, seçeneklerini daha çok arttırmaktır. Bu anlamda yönetim birimlerimin bu yöndeki müfredat yapılanmaları için eğitimcilerle gerekli alt yapıları ve zamanı sağlaması da elzemdir.

“Dünya, imtiyazlı üniversite bölümleri gibi ayrılmaz.” – Hans Haacke (Siegel, 1971)

Notlar

1. Bu metinde “medyum” kelimesi İngilizcedeki “medium” kelimesinin karşılığı olarak kullanılmaktadır. İngilizce “medium” teriminin çevirisi oldukça güçtür. Terim, iletişim araçları, iletişim ortamı anlamlarına geldiği gibi, sanat materyallerine de referans verir. Bu birbirine yakın anlamlar “Resim” gibi terimlerle birlikte kullanıldığında kafa karışıklığı yaratabilir. “Resim” denildiğinde resmin malzemesi (örn. Tuval üzerine yağlı boya, kumaş vs.) anlaşılabilceği gibi bir yöntemler, malzemeler, teknikler, fikirler ve tarihler bütünü olarak “resim sanatı” da anlaşılabilir. Bu kafa karışıklığına engel olmak için ikinci kullanımda “malzeme” terimi tercih edilmiştir. “Medium” kelimesinin çoğulu olan “media” Türkçe’de “medya” şeklinde kullanılmaktadır. Fakat bu kullanım sadece iletişim ortamı (örneğin “sosyal medya”) anlamına gelir. Bu anlam karışıklığını gidermek İngilizce olduğu gibi çoğul kullanım için medya yerine medyumlar tercih edilmiştir.
2. Krauss’un sözünü ettiği bu mesele bugün Güzel Sanatlar Fakültesi ve sanat pazarı ilişkisinde tümüyle görünür olmuştur. Akademinin

belirleyiciliğini yitirmesiyle birlikte, özellikle genç sanatçıları hedefleyen sergiler ve fuarlarla, sanat teorisi geri plana itilmiş, reklamcılık ve popülerlik büyük bir önem kazanmış ve sanat nesnelere meta değeri ile sanatsal değeri iç içe geçmiştir. Bu durumun oluşmasında sanatın sosyal ve ekonomik bağlarını dışlayan “medyumcu eğitimin” payı büyüktür.

*Arş. Gör. Kerem Ozan BAYRAKTAR

E-Posta: keremozan@gmail.com, kerem.ozan@marmara.edu.tr
Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

Kaynaklar

- Aliçavuşoğlu, E. (2009). Bauhaus Geleneği ve Günümüz Sanatına Yansımaları. A. Artun (Ed.), *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı* içinde. İletişim.
- Buskirk, M. (2005). *The Contingent Object of Contemporary Art*. MIT Press.
- Carroll, N. (1985). The specificity of media in the arts. *Journal of Aesthetic Education*, 19 (4), 5-20.
- Castle, E. B. (1969). *Ancient Education and Today*. Penguin Books.
- Eviner İ. (2014). *Ortak Eylem Ayrılığı: Bir Elit*. İKSÜ.
- Fried, C. (1967). Sanat ve Nesnelik. C. Harrison & Paul Wood (Ed.), Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi (s. 881-890) içinde. Küre.
- Greenberg, C. (1940). Daha yeni bir Laokoon’a Doğru. C. Harrison & Paul Wood (Ed.), Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi (s. 601-606) içinde. Küre.
- Greenberg, C. (1986). Post Painterly Abstraction. J. O’Brian (Ed.), *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance* içinde, 1957-1969. University of Chicago Press.
- Guattari, F. (1990). Towards a Post-media Era. C. Apprich ve diğerleri (Ed.) *Provocative alloys: A Post-Media Anthology* (s. 26-27) içinde. PML Books.
- İnal, İ. (2013). DAGS (Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği). URL: <http://disiplinlerarasigencsanatcilardernegi.blogspot.com/> Erişim: 12.11.2020
- Kittler, F. A. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford University Press.
- Kosuth, J. (1969). Daha yeni bir Laokoon’a Doğru. C. Harrison & Paul Wood (Ed.), Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi (s. 898-907) içinde. Küre.
- Krauss, R. E. (2011). *Under Blue Cup*. MIT Press
- Krauss, R. E. (2000). “A Voyage on the North Sea”: *Art in the Age of the Post-medium Condition*. Thames & Hudson.
- Lessing, G. E. (1984). *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. 1766. Johns Hopkins UP.
- Manovich, L. (2013). Media After Software. *Journal of Visual Culture*, 12(1), 30-37.
- McLuhan, M. (1994). *Understanding media: The extensions of man*. MIT Press.
- Osborne, P. (2013). *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. Verso.
- Rilke, A. (2015). ‘The Question of Medium: William Kentridge, James Coleman and Contemporary Formalism’. URL: <https://medium.com/@aodhnrilke/the-question-of-medium-william-kentridge-james-coleman-and-contemporary-formalism-e8f08979b901> Erişim: 11.11.2020
- Temel Sanat Eğitimi Kursüsü Kurulu toplantı tutanağı, 1976, Salt Research, URL: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/202210> Erişim: 12.11.2020
- Siegel, J. (1971). An Interview with Hans Haacke. *Arts Magazine* 19.
- Weibel, Peter (2006). The Post-Media Condition. *AAVV. Postmedia Condition* (s.98) içinde. Centro Cultural Conde Duque.
- Westfall, C. W. (1969). Painting and the Liberal Arts: Alberti’s View. *Journal of the History of Ideas*, 487-506.

BİSİKLET PARK YERLERİNDE BİLGİLENDİRME VE YÖNLENDİRME TASARIMLARI

INFORMATION AND GUIDANCE DESIGNS IN BIKE PARK LOCATIONS

İlayda ÇELİK*^{ID}, Melike TAŞÇIOĞLU**^{ID}

Sanat-Tasarım Dergisi 2020, Sayı: 11 ISSN: 2529-007X ss.9-17 DOI: 10.35333/Sanat.2020.257

Öz

21.yüzyıl kent hayatının hızlı bir hayat temposu, insan yaşamının her alanında açık ve net bilgiye olan gereksinimini beraberinde getirmiştir. Her ortamda olduğu gibi ulaşım ve park yerlerinde de kullanıcıların hızlıca kullanması gereken bazı bilgiler bulunmaktadır. Bu bilgiler, bilgilendirme ve yönlendirme tasarımı ile oluşturulmuş grafik tasarım elemanları ile insanlara iletilmektedir. Park yerlerinde giriş-çıkış, yön bilgisi ve aracın park edildiği noktayı belirten konum bilgisi insanlara aktarılması gereken temel bilgilerdendir. Bu bilgiler, tasarımcıların tasarım kararlarına bağlı olarak dünyanın çeşitli ülkelerinde farklı tasarım biçimleriyle uygulanmaktadır. Bu makalede, görsel algı kuramları ve görsel iletişim tasarımları çerçevesinde otopark ve bisiklet park alanlarındaki farklı tasarım örnekleri incelenip bisiklet park tabela tasarımlarının özellikleri araştırılmıştır.

Anahtar Kelime: Grafik Tasarım, Çevresel Grafik Tasarım, Bilgilendirme ve Yönlendirme Tasarımı, Bisiklet

Abstract

A fast pace of 21st century urban life, has brought along the need for clear information in all areas of human life. As in any environment, there is some information that users have to using quickly in transportation and parking areas. These informations are transmitted to people with graphic design elements created with information and orientation (routing) design. The entrance and exit in parking lots, direction information and location information indicating the point at where the vehicle is parked are basic informations that should be conveyed to people. There informations are applied in different design styles in various countries of the world depending on the design decisions of the designers. In this article, within the framework of visual perception theories and visual communication designs, different design examples in car parks and bicycle parking areas have been examined and the features of bicycle park sign designs has been investigated.

Keywords: Graphic Design, Environmental Graphic Design, Information and Guidance Design, Bicycle

Giriş

Dünyayı bir ağ gibi saran ulaşım, insanların günlük hayatını kolaylaştıran vazgeçilmez bir unsurdur. Ulaşım araçlarının insanoğluna katkısının yanında zamandan tasarruf edilmesi gelir. Kişisel ulaşım araçlarından olan

otomobiller ve bisikletler, ulaşım istenilen noktaya vardktan sonra park yerine ihtiyaç duyan araçlardır. Bu nedenle, ulaşım ağları kurulurken, araç park sistemlerinin de hesaba katılarak aynı özenle tasarlanması gerekir.

Park yerlerinde karşılaşılan sorunlar arasında park yerlerinin düzensiz olması, park yerinde zemin çizgilerinin olmaması ve yönlendirme levhalarının yetersiz kalması gösterilebilir. Araç kullanıcılarının park yeri dışına park etmelerinin nedenleri arasında ise park alanının bulunamaması, gölge bir yere park etme isteği, aracı güvenli bir alana bırakmak istenmesi ve varılmak istenilen yere yakın park etme isteği gösterilmektedir (Yıldırım, 2019: 183). Park yerlerinde bu sorunların önüne geçilmesinde kentsel planlama ve kullanıcı davranışlarının incelenmesi kadar, bilgilendirme ve yönlendirme tasarım ilkeleriyle oluşturulmuş tasarımların uygulanması büyük önem taşımaktadır.

Ülkelerdeki araç tercihleri, park yeri türlerini etkileyen faktörlerdendir. Ulaşım türlerindeki zenginlik kentin ve toplumun, kültürel ve sosyal anlamda zenginliğinin bir yansımasıdır (Uz ve Kardeş, 2004: 42).

İnsanların araç tercihlerinde bisiklet kullanımının artmasının nedenleri arasında vücudun hareket etmesini sağladığı için sağlığa yararlı olması, eg-zoz salınımı yapmadığı için çevre dostu olması ve diğer araçlar gibi yüksek bakım ücretlerine ihtiyaç duymadığından ekonomik olması sayılabilir.

Bisiklet kullanımının yaygınlaşması ile bisiklet için ayrılmış park yerlerine ve bilgilendirme yönlendirme tasarımı prensibiyle oluşturulmuş tabela tasarımları gerekmektedir. Bu noktada tasarımcıların amacı, bilgiyi kolay anlaşılır, hızlı ve net bir biçimde insanlara aktarmak olup park noktasına ulaşmalarını sağlamaktır.

Park Yerlerindeki Bilgilendirme ve Yönlendirme Tasarımlarının İncelenmesi

Bilgilendirme ve yönlendirme tasarımı; karmaşık ve düzensiz olan bilgiyi planlı ve anlaşılır biçime dönüştürme amacı taşımaktadır. Modern dünyada artan bilgi akışının doğru aktarılma ve yönlendirme gereksinimi artmaktadır (U. Dur, 2011: 159, 176). Doğru bilginin istenildiği anda ulaşılır olması ve zaman kaybının önüne geçilmesi insanlar için önem taşımaktadır.

Park yerlerinde kullanıcılara verilmesi gereken bilgiler, tasarımcılar tarafından hiyerarşik bir biçimde oluşturulmalıdır. Bilgilendirme tasarımında

öncelikli bilgi girişi ve çıkışı yönlerinin sürücülere verilmesidir. Doğru konumlara yerleştirilmiş giriş-çıkış bilgileri park alanında yaşanacak olası karmaşanın önüne geçilmesini sağlayacaktır.

Yönlendirme bir ekip çalışmasıdır ve projeye bağlı olarak mimarlar, mühendisler ve grafik tasarımcılar bir arada çalışırlar. Burada çalışacak ekip kullanıcının davranışlarını önceden tahmin edilebilmeli ve buna yönelik olarak yapılacak hatalar, sapılabilecek farklı yolları, ilk görülmesi gereken tabelalar gibi unsurları doğru olarak planlayabilmelidir (Taşçıoğlu ve E. Aydın, 2015: 232). Farklı uzmanların bir araya gelerek ortaya çıkarılan otopark tasarımlarında işlevsel ve estetik tasarım uygulanmaktadır. Tasarımcı, yönlendirme sistemlerini ekip arkadaşlarıyla tasarlarken kullanıcı odaklı düşünüp bu yönde tasarımlar yapmalıdır. Doğru ve etkili bir bilgilendirme tasarımı için doğru bir mekân tasarımına ve doğru bir görsel iletişime, dolayısıyla disiplinlerarası tasarım işbirliğine ihtiyaç vardır (Aybay, 2017: 458).

Bilgilendirme tasarımının ve grafik tasarımının temel amaçları arasında görsellerden ve metinden yararlanarak hedef kitleye bilgi aktarmak ve bunu anlaşılır yollarla iletmeye çabası yer alır (Karaalioğlu, 2015: 89). Tasarımcı park yerlerinde tipografiden piktogramlara, çeşitli renk kullanımlarından mekânda yerleşime kadar pek çok tasarım unsurundan yararlanır.

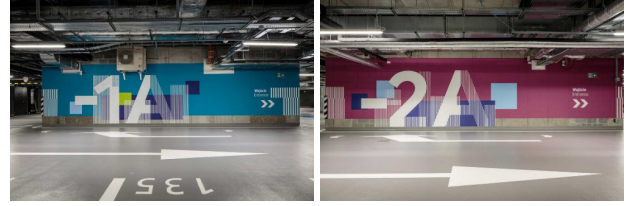
Bilgilendirme ve yönlendirme tasarımında, grafik öğelerin, tamamen kullanıldıkları mekânda birlikte ele alınması gerekmektedir. Bu da alana özel çözümler anlamına gelir (Taşçıoğlu ve E. Aydın, 2015: 229). Park yerleri çoğunlukla dikdörtgen yapılar olarak görülse de otomobil ve bisiklet park yerleri için farklı çözümler geliştirilebilir. Bununla birlikte açık ve kapalı park yerlerinde de, mekânın getirdiği özel ihtiyaçlar doğrultusunda tasarım yapılmalıdır. Hedef kitlenin ihtiyaçları ve işverenin talepleri doğrultusunda tasarım farklılıkları gösterebilir. Bu talep ve ihtiyaçlar, tasarımcının yaratıcı önerileriyle ve tasarım ilkeleri bağlı kalınarak geliştirildiğinde, dünyanın farklı ülkelerinde birçok park yerinde olduğu gibi, çeşitli tasarım örnekleri karşımıza çıkar.

Tasarımcı bilgilendirme ve yönlendirme tasarımlarını görsel algı kuramlarından yararlanarak oluşturup insanlara verilmek istenilen mesajı doğru bir şekilde iletmelidir. Görsel algı ilkeleri; figür-arka plan ilişkisi, denge, eşbucukluk, uygunluk, algısal gruplama, ve benzeşme-ayırışma ilkelerinden oluşmaktadır. Bununla birlikte grafik tasarımcı, tasarım unsurlarından nokta, çizgi, şekil, renk ve dokulardan yararlanarak alana uygun park yeri tasarımları geliştirmekle yükümlüdür. Gestalt felsefine uygun piktogram tasarımları kullanarak tasarımını güçlendirebilir.



Görsel 1a ve 1b. Sumit Patel ve Sandeep Ozarde'in yürüttüğü Edelweiss House otopark tasarımı (Görsel kaynak: [behance.net/gallery/20553423/Edelweiss-House](https://www.behance.net/gallery/20553423/Edelweiss-House) Erişim Tarihi: 25.04.20)

Görsel 1'deki otopark tasarımında renk ön planda tutulup duvar yüzeylerinin tamamında turuncu ve yeşil renklerinin hâkimiyeti bulunmaktadır. Tek başına renk, bir mesaj verebilir, davranışları yönlendirebilir; insan fizyolojisi üzerinde de etkiye sahiptir. Bu fizyolojik etki rengin bir sembol olarak oluşumu ve kullanımında sanatçı ve tasarımcıların yararlandığı bir öge olmuştur (Uçar, 2019: 103). Tasarımda renk, bir elemanın vurgulanmasını sağlar, çeşitlilik yaratır ve hiyerarşi oluşturulmasını sağlar (Yücebaş, 2006: 78). Tasarımcının buradaki amacı; kontrast renkleri kullanarak insanların zihinlerinde park ettikleri konumu rahatlıkla bulmalarını sağlamaktır.



Görsel 2a ve 2b. Varşova 2018'de Kolektif tarafından tasarlanan Generation Park Otoparkı (Görsel kaynak: <https://www.behance.net/gallery/73152685/Generation-Park> Erişim Tarihi: 28.04.20)

Görsel 2'deki otopark tasarımında dikkat çeken tasarım unsuru, kat bilgilerinin verildiği rakamlara tipografik bir yorum getirilmiş olmasıdır. Kat numaraları çizgisel üslupla ve büyük boyutlarda duvara uygulanmış olup mavi ve bordo renkleriyle park eden kişilerin akıllarında yer etmesi amaçlanmıştır. Çizgi dekoratif amaçlı olarak kullanılabilirdiği gibi izleyende bir ruh durumu oluşturmak amacıyla ya da elemanları birbirleriyle ilişkilendirmek veya birbirlerinden ayırmak için de kullanılabilir (Yücebaş, 2006: 76). Bu tasarımın tipografisinde çizgi kullanımı, dekoratif bir amaçla tasarımcının tercihi doğrultusunda uygulanmıştır.



Görsel 3a ve 3b. Polonya 2016'da Kolektif tarafından tasarlanan Skanska binasının otopark tasarımı (Görsel kaynak: <https://www.behance.net/gallery/61529143/AXIS-SKANSKA> Erişim Tarihi: 25.04.20)

Çizgi tek başına veya diğer çizgilerle ya da yüzeylerle kombinasyonlar oluşturarak organize olup dokunabilir (URL-1). Görsel 3'te binanın genelinde uygulanan tasarıma sadık kalınarak park yeri tasarlanmıştır. Kurumsal kimlikte kullanılan renklerin dışına çıkmayıp tasarımda bütünlük sağlanmıştır.

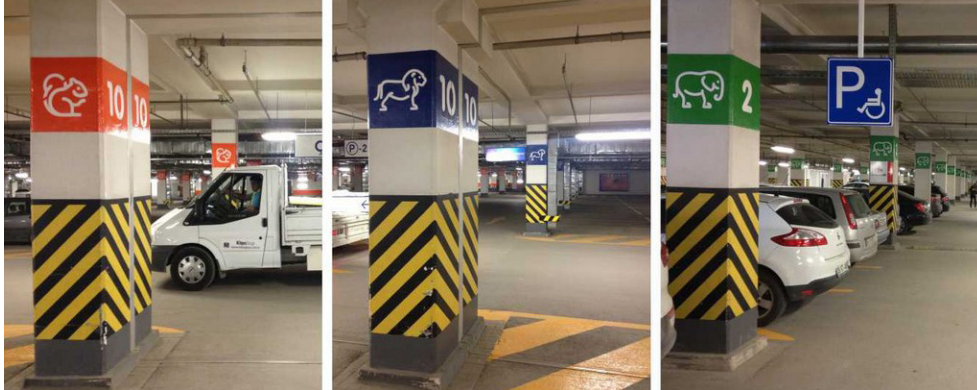
Yukarıda bahsi geçen üç örnek karşılaştırılacak olunursa, kimi tasarımcılar renk kullanımını kimi tasarımcılar ise tipografiyi ön plana çıkarmıştır. Görsel 2'deki çizgiler kat bilgilerinin tipografisinde uygulanmışken Görsel 3'teki çizgiler kurumsal kimliğin devamlılığını sağlayan tasarımsal bir öge olmuştur.



Görsel 4a, 4b ve 4c. Şili 2013'te Camila González Benöhr tarafından bir AVM için otopark tasarımı (Görsel kaynak: <https://cargocollective.com/CGB/Wayfinding-Systems/Estacionamientos-Parque-Arauco> Erişim Tarihi: 22.04.20)

Şili'deki bu otopark tasarımında dikkat çeken unsur kolonlarda kat bilgisinin yanında hayvan silüetlerinin kullanılmasıdır (Görsel 4). Park yeri kolonlarında kullanılan farklı renk uygulamaları ve hayvan sembolleriyle

insanların araçlarını park ettikleri yeri saatler sonrasında bile hatırlamalarını sağlamak amaçlanmıştır. Görsel düzenlemeler, sembol ve piktogramlar mesajın çabuk ve kolay algılanmasını sağlar (Uçar, 2019:132).



Görsel 5. Eskişehir Neo AVM için C Ajans tarafından tasarlanan otopark tasarımı (Görsel kaynak: www.cajans.com.tr/referanslar/neo-plus-avm-eskisehir/ Erişim Tarihi: 21.04.20)

Eskişehir'de bir AVM için tasarlanmış olan otopark yönlendirmelerinde (Görsel 5) kolonlara grafik öğeler yerleştirilmiştir. Kolonların alt bölümleri sarı ve siyah renge boyanarak sürücülere dikkat edilmesi gereken alan olduğuna dair standart uyarı mesajı verilmiştir. Uyarı niteliği taşıyan bu renklerin kullanımıyla, park esnasında sürücülerin kolonu daha kolay görmesi sağlanarak, araçlarını kolona çarpma olasılığını düşürmek hedeflenmiştir. Bu örnekte Gestalt kuramına uygun piktogram tasarımları ile konum bilgisi verilmiştir. Gestalt felsefesini bilmek, grafik tasarımcıya hedef kitlenin algı boyutuna göre tasarımı üretebilmek açısından değerli veriler sunar. İnsan gözü biçimleri ve formları gruplandırma ve ilişkilendirme özelliğine sahiptir (Uçar, 2019: 139). Kolonların üst bölümlerinde ise sincap, aslan ve fil piktogramları kullanılarak insanların park ettikleri yeri Görsel 4'teki gibi görsel hafıza ile hatırlamaları amaçlanmıştır.



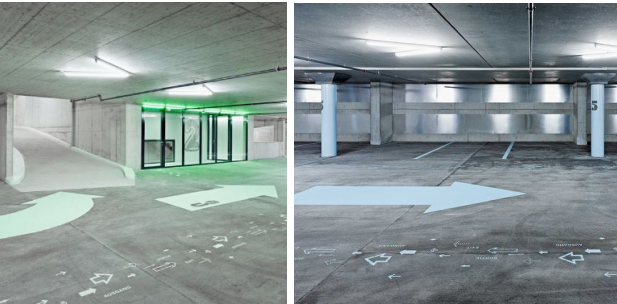
Görsel 6a ve 6b. Litvanya'da DO Mimarlık tarafından tasarlanan açık otopark yeri (Görsel kaynak: <https://www.archdaily.com/921226/ogmios-city-public-space-do-architects> Erişim Tarihi:26.04.20)

Park alanlarında kullanılan zemin çizgileri, araçların belli aralıklarla nizami bir biçimde park etmelerini sağlayan otopark tasarım unsurlarındandır. Tasarımcılar yer çizgilerini de grafik bir öge olarak kullanarak, Görsel 6 örneğinde olduğu gibi tasarımlarına dâhil edebilirler. DO Mimarlık'ın ortaya koyduğu park yeri tasarımında, zemin çizgilerine farklı bir yorum getirilip tasarımlarında doku kullanılmıştır. Bu örnekte doku, görsel dinamizm ve hareket yaratmıştır. Yatay ve dikey çizgilerden oluşan bloklar kullanılıp tasarıma sıradışı ve eğlenceli bir yaklaşımla tasarıma çeşitlilik kazandırılmıştır.



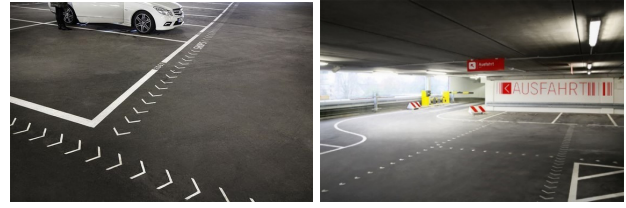
Görsel 7. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Meşelik kampüsünde bir otopark (Görsel kaynak: İlayda Çelik Arşivi Tarihi:16.09.20)

Görsel 7'de, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Meşelik Kampüsü'nde bulunan stadyuma ait otopark bulunmaktadır. Bu otoparkta, araçların belli aralıklarla park etmelerini sağlayacak olan zemin çizgileri sadece engelli park yeri için çizilmiş olup maalesef ki gerekli özen gösterilmeyerek bir park alanı oluşturulmuştur. Bu durum stadyumun kalabalık olduğu zaman diliminde araç kullanıcılarında bir karmaşaya neden olacaktır. Üniversite gibi çeşitli sosyal ve kültürel çevrede yetişen insanların bir arada olduğu yerlerde evrensel bir dilde tasarımların uygulanması bu noktada büyük önem taşımaktadır.



Görsel 8a ve 8b. İsviçre'de Superbuero tarafından tasarlanan iki katlı otopark yeri (Görsel kaynak: superbuero.com/de/work/signaletik-way-finding.53/signaletik-parking-obere-schusspromenade.75.html Erişim Tarihi: 22.04.20)

Yönlendirme tasarımı sadece tabelalardan ibaret olmamakla birlikte duvarlar ve zemin de tasarımların uygulanabileceği alanlar arasındadır. Görsel 8'de net ve açık bir tasarım üslubu kullanan Superbuero ekibi, otopark zeminine uyguladıkları devasa yön oklarının yanında farklı biçimlerde ve daha küçük oklar uygulayarak tasarımlarında zıtlık ilişkilerinden faydalanmıştır. Tasarım ekibi otoparkı ziyaret eden kişilerde farklı boyutlardaki oklar aracılığıyla görsel ilgi yaratıp doğru yönlendirmeyi amaçlamıştır. İyi bir tasarım, bütünlük ve farklılığın dengesiyle oluşur. Görsel algı açısından "benzeşme-ayırışma" ilkesi aslında değişiklik ve değişimin algıdaki çekiciliğine dayanır (Uçar, 2019: 142).



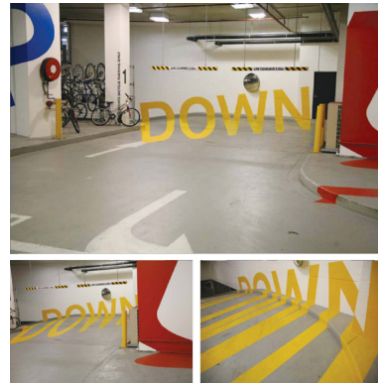
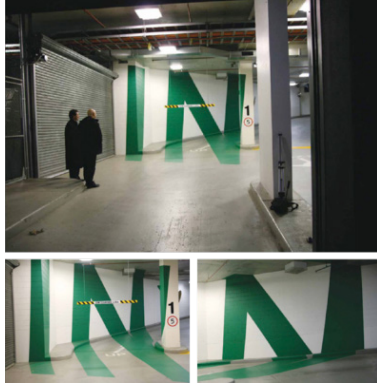
Görsel 9a ve 9b. Almanya'da Nowakteufelknyrim Mimarlık tarafından tasarlanan bir AVM otoparkı (Görsel kaynak: <https://www.n-t-k.de/forum-w-1-wandsbek/> Erişim Tarihi: 16.04.20)

Görsel 9'daki otopark tasarımında zemine belirli aralıklarla tekrarlanan oklar sayesinde park yeri ararken alan içerisinde birçok tur atan sürücü aracından indikten sonra AVM girişini bulmasında yardımcı olacaktır. Okların devamlılığı sayesinde insanlar mekânda yönlerini kolaylıkla bulabileceklerdir.



Görsel 10a ve 10b. Belçika 2017'de VK Studio tarafından tasarlanan otopark yeri (Görsel kaynak: studiomda.com.br/projeto/az-sint-maarten Erişim Tarihi: 22.04.20)

Otopark tasarımda duvarlar ve kolonlar kadar mekânın önemli bir parçası olan tavan da grafik tasarım öğelerini barındıran alanlar arasında yer alabilir. Belçika'da uygulanmış olan bu otopark tasarımı örneği (Görsel 10), kat bilgilerini mekânın tavanına uygulanan grafik öğeler aracılığıyla vererek sürücülere farklı bir yön bulma deneyimi yaşatmaktadır. Araç içerisinde sürüş halindeyken yönlendirmelerin sürücüler tarafından algılanabilmesi için ayrıışan renklerle birlikte büyük ölçekli tipografi uygulamalarından yararlanılmıştır. VK Studio'nun tasarım tercihi ve mekân tavanının elverişli olması doğrultusunda yaratıcı bir uygulama gerçekleştirilmiştir.

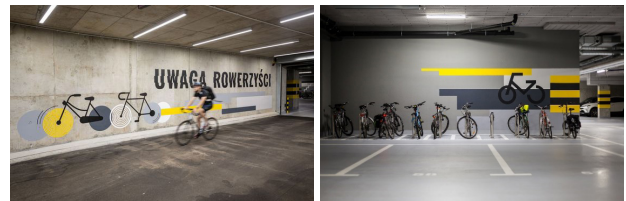


Görsel 11a, 11b, 11c ve 11d. Avustralya'da Axel Peemoeller tarafından tasarlanan sıradışı otopark yönlendirmeleri (Görsel kaynak: <https://www.behance.net/gallery/399570/Eureka-Carpark> Erişim Tarihi: 25.04.20)

Park yerlerinde bilgilendirme ve yönlendirme tasarımı açısından Axel Peemoeller'in tasarımı sıradışı bir yorumdur. Alanı manipüle ederek perspektif bozulmalar sağlamıştır. Süper boyutlu harf formlarını projeksiyon yardımıyla duvarlara ve zemine yansıtarak anamorfik bir tasarım uygulaması yapılmıştır (URL 2). Optik yanılsamalar her zaman ilgi çer ve kendine baktırır. Belli teknik ilkeler ve optik kurallara ihtiyaç duyan Op-Art, fiziksel ve psikolojik etkiler yaratarak izleyiciyi etkisi altına alır (Uğur, 2019: 231). Avustralya'da bulunan otopark tasarımı, bu yaklaşımla oldukça dikkat çekici bir tasarım üslubunu hayata geçirmiştir (Görsel 11).

Araç kullanıcılarının ihtiyaçları doğrultusunda; otopark alanına giriş-çıkış bilgisi, yön bilgisi, kat bilgisi, zemin çizgilerinin uygulanması, park yerlerinin sayı, renk ve sembollerle sınıflandırılması bilgilendirme ve yönlendirme tasarımı öğelerindedir. Tasarımcı mekâna uygun tasarımları bu bilgileri kullanarak oluşturur. Görsel örneklerle anlatılmaya çalışıldığı üzere otoparklardaki bilgilendirme ve yönlendirme tasarımları, tasarımcıların tasarım tercihi ve tasarım kararları sonucunda çeşitlilik göstermektedir. Bu çeşitlilikler; görsel algı kuramlarından renk, benzeşme-ayırışma, bütünlük, farklılık gibi maddeler göz önünde bulundurularak tasarlandığında park yeri kullanıcıları açısından işlevsel bir tasarım çözümleri gerçekleştirilmiş olur.

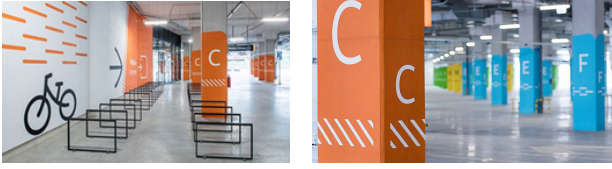
Bisiklet park yeri tasarımında da otomobil park yeri tasarımında olduğu gibi alana özel park yeri tasarımları uygulanmaktadır. Bisikletler, park edildiğinde diğer taşıtlardan çok daha az miktarda alana ihtiyaç duyarlar. Bu durum tasarımcıların küçük alanlara uygun tasarım çözümleri geliştirmeleri gerektiğini göstermektedir.



Görsel 12a ve 12b. Polonya 2018'de Kolektif tarafından Graffit ofis binası için bisiklet park yeri tasarımı (Görsel kaynak: [behance.net/gallery/73346027/GRAFFIT](https://www.behance.net/gallery/73346027/GRAFFIT) Erişim Tarihi: 25.04.2020)

Görsel 12'deki örnekte kapalı otopark alanının içerisinde konumlandırılmış bisiklet park yeri örneği bulunmaktadır. Çevresel tasarım farklı alan ve boyutlarda çalışmayı gerektirir (Ambrose ve Harris, 2012: 126). Graffit Ofis binasına bisikletiyle giren sürücülerin otopark duvarlarına uygulanan bisiklet piktogramlarını takip ederek park noktasına ulaşabilmeleri sağlanmıştır.

Bisikletlerin kapladığı alan bazında zemin çizgileri uygulanmış olup bisikletlerin belirli aralıklarla paralel bir biçimde park etmeleri sağlanmıştır.



Görsel 13a ve 13b. Blank Studio tarafından Gemini Park için tasarlanan bisiklet park yeri tasarımı (Görsel kaynak: <https://www.behance.net/gallery/66176515/Wayfinding-system-in-Gemini-Park-Tychy-mall> Erişim Tarihi: 28.02.20

Görsel 13'deki bisiklet park yeri de Görsel 12'deki gibi otopark alanının içerisine konumlandırılmıştır. Farklılaştıkları nokta ise turuncu renkle belirtilen C bölümünün bisikletlere ayrılmış olduğu bilgisinin verilmiş olmasıdır. Blank Studio tasarımı hakkında birçok yaşta insanlar için açıkça okunabilir bir sistem tasarladıklarını ve keyifli bir deneyim yaratmayı mümkün kıldıklarından bahsetmiştir (URL 3).

İtalya'da halkın kullanabileceği açık bir bisiklet park yeri (Görsel 14) tasarlanmıştır. Bu tasarım için park yeri tabelası kullanılmayıp, onun yerine alanda bisiklet park yeri için paravan görevi gören betonlar kullanılmıştır. Büyük boyutta uygulanan bu piktogramlar bisikletlilere park yeri bilgisini vermektedir.



Görsel 14a, 14b, 14c ve 14d. İtalya'da Stradivarie Associated Mimarlık tarafından tasarlanan açık bisiklet park alanı (Görsel kaynak: landezine.com/index.php/2013/02/parkeing-by-stradivarie-associated-architects/ Erişim Tarihi:25.04.20)



Görsel 15. Amerika'da RSM Design'nın bisiklet park yeri tabela tasarımı (Görsel kaynak: <https://rsmdesign.com/portfolio/monet-avenue-rancho-cucamonga-ca/> Erişim Tarihi: 28.04.20)

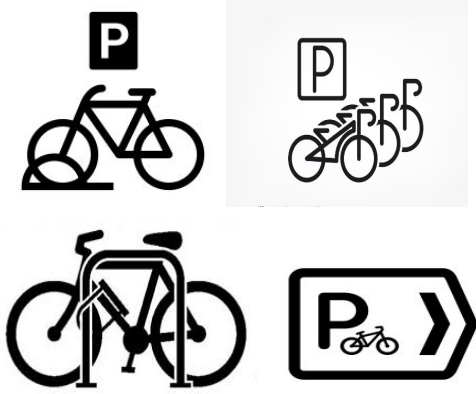
Görsel 15'de RSM Design, park yerini ve park tabelasını bisiklet formunda uygulayarak kullanıcıların dikkatlerini çekmeyi amaçlamıştır. Canlı renk seçimiyle de park yerinin çevreden ayrışması sağlanmıştır. Bisiklet park edilmesi için gerekli olan platform, klasik görünümünden uzak bir biçimde bisiklet formunda tasarlanmıştır. Grafik tasarımcıların ve endüstriyel tasarımcıların iş birliğiyle, bisiklet sürücülerine farklı bir park yeri deneyimi yaşatılmıştır.

Bisiklet park yerleri de otomobil park yerlerine uygulanan tasarımlarda olduğu gibi çeşitlilik göstermektedir. Tasarımcılar mekânın özelliklerine göre çözümler geliştirip bilgilendirme ve yönlendirme tasarımı çerçevesinde tasarım kararlarını uygulamaktadır.

Bisiklet Park Yeri Tabela Tasarımlarının Özellikleri

Bilgilendirme ve yönlendirme elemanlarından tabelalar, insanların dikkatini çekmek, gerekli bilgiyi kullanıcıya vermek, iç veya dış ortamda kitlelerin yönlendirilmesini sağlamak amacı ile tercih edilen, yardımcı görsel elemanlar olarak tanımlanabilir (Bulut ve Uslu, 2017: 2562).

Tasarımcı, her kültürden ve sosyal tabakadan insanın bisiklet kullanabileceğini göz önünde bulundurarak evrensel bir dil geliştirmelidir. Yanlış anlaşılmalara veya zorlukla anlaşılacak tasarımlardan kaçınılmalıdır. Tabela tasarımında kavramları temsil etme gücü bulunan piktogramlar, bisiklet kullanıcılarına park yeri bilgisi vermede başvurulan temel yollardan birisidir.



Görsel 16: Bisiklet park yeri için tasarlanmış farklı piktogram tasarımları (Görsel kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/281.686.151674180722/> Erişim Tarihi: 13.05.20)

Bilgilendirici grafikler bir bakıma toplumsal ilişkileri düzenleyen ve insanların ulaşmak istedikleri yere kolayca varmalarına olanak sağlayan sistemlerdir (Karaalioğlu, 2015: 88). Görsel 16'daki piktogram tasarımlarıyla farklı kültürlerden insanların bisiklet park yerini algılayarak ulaşmaları sağlanmış olacaktır.

Bisiklet park tabelasının önceliği, uzaktaki bisiklet sürücüsüne o alanın park yeri olduğunun bilgisini vermektir. Tabela uzunluğu insan boyuna ve etkili görüş açısına göre oranlandıktan sonra çevreden renk ve biçimle ayrışacak şekilde tasarlanmalıdır.

Tasarımcıların bisiklet park tabelasında renk ve biçim çeşitliliği, park yeri tasarımlarında olduğu gibi tasarım tercihlerine göre farklılıklar göstermektedir.



Görsel 17. Dikdörtgen formundan bisiklet park yeri tabelası (Görsel kaynak: <https://www.pinterest.cl/pin/410.672.059774525049/> Erişim Tarihi: 22.04.20)

Görsel 17'deki park tabelası iki renkten oluşan dikdörtgen plakalar birleştirilerek oluşturulmuştur. İnsan boyuna göre yerden yüksekliği belirlenmiş olup tabela tasarımında kullanılan malzemeye uyum sağlaması için "PARKING" yazısı dikey biçimde uygulanmıştır. Tabelada kullanılan bisiklet piktogramı ise sağ alt köşede küçük boyutta uygulanmıştır. Tasarımcı tabelada odak noktasının bisiklet piktogramından çok yazıda olmasını tercih etmiştir.



Görsel 18. Dikdörtgen formundan ve piktogram kullanılmayan bisiklet park yeri tabelası (Görsel kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/508.203.139203389015/> Erişim Tarihi: 13.04.20)

Görsel 18'deki tabela örneğinde ise bisiklet piktogramı kullanımı tercih edilmemiş olup yazı kullanılarak park yeri bilgisi çevredeki insanlara verilmmiştir.



Görsel 19. Lazer kesim uygulanarak oluşturulan bisiklet park yeri tabelası (Görsel kaynak: <https://www.pinterest.cl/pin/328.059.154097206302/> Erişim Tarihi:28.02.20)

Görsel 19'da tasarımcı lazer kesim ile oluşturulan tabela tasarlamayı tercih etmiştir. İlk bakışta insanlarda sempatik ve eğlenceli bir tabela algısı yaratmış olsa da bu tip tabela tasarımları konum değiştiğinde farklı açılardan algılanmada hatalara sebep olabilir. Önden ve arkadan bakıldığında anlaşılırken sağdan ve soldan bakıldığında parkın P harfi yerine "I" harfi algılanabilir. Bu nedenle kullanıcının tabelaya hangi açıdan yaklaşacağı mutlaka hesaba alınmalıdır.

Bilgilendirme ve yönlendirme tasarımı elemanlarından olan tabelaların, yanlış anlaşılma olasılığını ortadan kaldırması gerekmektedir. Tasarımcı kendisini kullanıcının yerine koyarak hata payını sıfıra indirmeyi amaçlamalıdır.



Görsel 20a ve 20b. Anadolu Üniversitesi Yunus Emre Kampüsünde bisiklet park yeri ve tabelası (Görsel kaynak: İlayda Çelik Arşivi Erişim Tarihi:19.02.20)

Bilgilendirme tasarımları, iyi tasarlandığında yaşamımızı kolaylaştırdığı gibi kötü tasarlandığında da yaşamımızı bir kabaşa dönüştürebilirler (Aybay, 2017: 455). Görsel 20'deki fotoğraflar şubat ayında çekilmiş

olup Anadolu Üniversitesi Yunus Emre Kampüsü İktisadi İdari Bilimler Fakültesin'de bulunan bir bisiklet park yerine aittir. "Bisiklet – Motosiklet Park Yeri" tabelasının tasarımından uzak üslubu ile şarmaşıklar tarafından sarılmış durumda olup kış aylarında kısmen okunabilir durumda olsa da ilkbahar mevsiminin gelmesiyle yaprakların yeşermesi sonucu yazının okunmamasına sebep olacaktır. Öğrencilerin, öğretim görevlilerinin ve ziyaretçilerin ihtiyaç duyacakları park yeri bilgisi doğru bir iletişim yoluyla verilememektedir. Bir park tabelasına gerekli özen gösterilip tasarım ilkeleri doğrultusunda uygulandığında kurum içerisindeki araç kullanıcılarının park noktasına ulaşmalarında kolaylık sağlanır.

Sonuç ve Öneriler

Park yerlerinde bilgilendirme ve yönlendirme tasarımları gerekli temel bilgileri kolay anlaşılır, hızlı ve net bir biçimde insanlara aktarmayı amaçlar. Park alanında verilmek istenilen mesajların insanlar tarafından okunur olmasını sağlar. Evrensel bir dille tasarlanan park yerleri farklı kültürlerden gelen araç sahiplerini doğru yönlendirmelerle güvenli bir şekilde park etmelerine yardımcı olur.

Kentsel ulaşım planlamalarının; kullanıcı odaklı çözümler geliştiren, yaratıcı tasarımlar üreten, yeterli bilgi ve deneyime sahip tasarım ekipleriyle birlikte çalışılarak uygulanması büyük önem taşımaktadır. Yeni gelişen ve hızla büyüyen şehirlerde park konusunda doğru bilgilerin insanlara ulaşması ancak bu şekilde sağlanır.

Bilgilendirme sistemleri yaşamımızı kolaylaştıran önemli bir gerekliliktir. İyi tasarım kent yaşamının her alanına katkı sağlayacağı gibi park konusundaki sorunlara da çözüm getirir. Görsel tasarım ilkeleri ve görsel algı kuramları dikkate alınarak hazırlanmış tasarımlar, amaçladıkları bilgi ve mesajı çok daha kolay, etkili ve akılda kalıcı şekilde verir. Tasarım elemanlarının görsel bütünlük sağlayacak şekilde bir araya getirilmesi gerekir. Başarılı tasarımların ortaya konulabilmesi için disiplinlerarası işbirliğine ve bu işbirliği içerisinde tasarımlara şekil ve yön verecek grafik tasarım disiplinine ihtiyaç vardır (Aybay, 2017: 454).

Bu makalede, park yerlerindeki bilgilendirme ve yönlendirme tasarımları incelenmiş olup tasarımcıların farklı mekânlarda alana özel park yeri ve tabela çözümleri görsellerle aktararak olumlu-olumsuz örnekler verilmiştir. Mevcut bilgiyi hedef alıcıya doğru ve hızlı bir şekilde aktararak bu bilgi yoğunluğunun neden olduğu karmaşadan insanları kurtarmak için bilgiyi sistemli bir biçimde sunmayı amaçlayan bilgilendirme tasarımının gerekliliği önem kazanmıştır (Aybay, 2017: 454). Günümüzde yeni oluşturulacak park yerlerinde yaşamı kolaylaştıracak şekilde tasarlanmasının önemine değinilmiştir.

Yapılan araştırmalar sonucunda çeşitli park yeri tasarımlarının derlenip incelendiği bu makalede, örnekler üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır. Sonraki yapılacak araştırmalarda, farklı mekânlarda bulunan park yerlerini kullanan araç kullanıcıları üzerinde anket ve deneyler gerçekleştirilebilir. Bu şekilde çevresel grafik tasarım prensiplerine göre uygulanmış park yerlerinin işlevselliği araştırılabilir.

*İlayda ÇELİK

E-Posta: ilaydacelik81@gmail.com

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü

**Doç. Melike TAŞÇIOĞLU

E-Posta: meliketascioglu@gmail.com

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü

Kaynaklar

- Ambrose, G. ve Harris, P. (2012). *Grafik Tasarımın Temelleri*. İstanbul: Literarür Yayınları, s. 126.
- Aybay, C. (2017). Bilgilendirme Tasarımında Disiplinlerarası Tasarım İşbirliği ve Grafik Tasarımın Bu İşbirliğindeki Yeri. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, Haziran 2017 Cilt: 7, Sayı: 3, s. 454-462.
- Bulut, D. ve Uslu, Ö. (2017). Mekan Tasarımında Bilgilendirme ve Yönlendirme Elemanlarının İncelenmesi Forum Mersin Örneği. *İdil Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 37, s. 2557-2566.
- Karaaioğlu, S. (2015). Görsel Kültürde Bilgilendirme Tasarımı Ürünleri: Üniversite Kam-püsleri. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, Cilt:5, Sayı:4, s. 87-91.
- Taşçioğlu, M. ve Erdoğan Aydın, D. (2015). Grafik Tasarımın Bilgilendirme ve Yönlendirme Tasarımındaki Rolü ve Londra-Eskişehir Örneklemini Üzerinden Bir İnceleme. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt: 5, Sayı:2, s.227-232.
- Uçar F. (2019). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılâp Yayınları s. 131-142.
- Uğur E. (2019). Op-Art (Optik Sanat) Akımının Görsel Algı ve Grafik Tasarım Kavramları Açısından Tanımlanması. *İğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 17, s. 231-258.
- Uyan Dur, B. (2011). Çevresel Grafik Tasarım'ın Uygulama Alanları. *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt:1, Sayı:7, s. 159-177.
- Uz, V. ve Kardeşahin, M. (2004). Kentiçi Ulaşımında Bisiklet. *Türkiye Mühendislik Haberleri*, Sayı 429, s.42.
- Yıldırım, H. (2019). Otopark Alanlarının Tasarım İlkeleri ve Kullanıcı Talepleri: Süleyman Demirel Üniversitesi Yerleşkesi Örneği. *Mehmet Akif Ersay Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 10(2): 176-188, s. 182-184.
- Yücebaş Ç. (2006). Grafik Tasarımda Görsel Bütünlük Oluşturmada Tipografi ile Görselleştirme Arasındaki İlişki ve Sanat Eğitimindeki Yeri. *Yayınlanmış Doktora Tezi* (Tez Danışmanı: Doç. Arif Ziya Tunç), İzmir (Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Programı) s. 74-80.
- URL-1: <https://emresanli.net/grafik-tasarimin-temel-ilkeleri/> (Erişim Tarihi:10.09.2020)
- URL-2: http://archityperreview.com/project/eureka-tower-car-park-signage/?issue_id=1314 (Erişim Tarihi: 28.04.2020)
- URL-3: <https://www.behance.net/gallery/66176515/Wayfinding-system-in-Gemini-Park-Tychy-mall> (Erişim Tarihi: 14.05.2020)

DİĞER AÇIDAN BAKMAK “SOUND OF SILENCE”

LOOKING FROM ANOTHER POINT OF VIEW “SOUND OF SILENCE”

Selda ÖZTURAN*^{ID}, Hanife Neris YÜKSEL**^{ID}

Sanat-Tasarım Dergisi 2020, Sayı: 11 ISSN: 2529-007X ss.21-30 DOI: 10.35333/Sanat.2020.258

Öz

Sanatçılar yapıtlarını sadece izleyicide hayranlık uyandırmak için yaratmazlar. Çoğu zaman da yapıtları aracılığıyla derin sevgi ve acılar ile ifade edilen duyguları da sunmak için zemin hazırlamak üzere çalışırlar. Hem Batı hem de Doğu sanat tarihi benzer şekilde duygusal ifadeleri içeren örnekleri barındırır. Sanat yapıtı, sanatçının duygularının, kültürel geçmişinin ve kişisel tecrübelerinin bir ürünüdür. Öte yandan sanat yapıtı, sanatçının evrensel bakış açısını çevreleyen bir tarihi olay ya da metinlerden de beslenebilir. Dolayısıyla bu tür evrensel bakış açısını yansıtan sanat yapıtları hem Doğu'ya hem Batı'ya dair benzer görsel ifadeler içerir. Sanat yapıtına zemin oluşturan metinler ve hikayeler, yapıt kadar önem taşıyabilir. Bağlam metini yapıt ile izleyici arasında algısal ve psikolojik etkileşime zemin oluşturur. Öte yandan, bağlamı taşıyan metin olmadan, seyirci sanat yapıtına kendi kendine bir anlam vermek üzere yalnız bırakılmış olur. Bu makalenin amacı izleyici ile Alfredo Jarr'ın The Sound of Silence yapıtı arasındaki duygusal ve algısal etkileşimi araştırmak üzerinedir. Jarr'ın yapıtı sessizdir ama derinden gelen tarihi olaylara, acılara ve pek çok duyguya dayanır.

Anahtar Kelimeler: Alfredo Jaar, yapıt, izleyici, iletişim, etkileşim, video enstalasyon

Abstract

Artists not only creates works in order to indulge astonishment for the viewer. Most often they are also working to establish grief and deep emotions through their works. Art history covers similar examples of emotional expressions, may it be Western or Eastern art. Art is a product of emotions, cultural histories, personal experiences of the artist. But the artwork can as well be driven from another event or text from history surrounding the artist's universal point of view. Thus, artists' works brings a similarity of both Western and Eastern visual expressions.

Texts and stories building a base for the artwork can be as important as the work itself. The context triggers the perceptual and psychological involvement of the viewer with the artwork. On the other hand, without a given context the viewer is left alone to give a meaning of its own to the artwork. The aim of this article is to investigate the emotional and perceptive interaction of the viewer and the work of Alfredo Jaar *The Sound of Silence* which is a silent work but which is also based on historical events, grief and further emotions.

Keywords: Alfredo Jaar, artwork, viewer, involvement, interaction, video installation

Giriş

Alfredo Jaar, sanayileşmiş ve gelişmekte olan ülkeler arasındaki savaş, siyasi yolsuzluk ve iktidar dengesizliği gibi olaylara odaklanan siyasi olarak yaptığı çalışmalar ile anılmaktadır. Sanatı ile genel olarak izleyiciyi görmek istemedikleri ile karşı karşıya bırakır. Soykırım, salgın ve kıtlık gibi olayları temsil etmek için ürettiği yapıtlarını fotoğraflar, filmler ve topluluk temelli projeleri ile halkın görüntülere duyarsızlığını yansıtmak için sanatın sınırlarını araştırır.

The Sound of Silence (Sessizliğin Sesi), çarpıcı ve tetikleyici gerçek bir olayı fotoğraflayan Güney Afrikalı fotoğrafçı Kevin Carter'ın hikâyesi üzerine kurulmuştur. Alfredo Jaar'ın tiyatro olarak tanımladığı şeyi yaratması için çıkış noktası olan bu hikâye de tek bir görüntü için inşa edilmiştir. Sunduğu anlatı yapısı, görüntünün gücünü ve politikasını sorgular. Başkalarının acılarına karşı izleyicinin tepkisi, görgü tanıklarının sorumlulukları ve görüntülerin mülkiyeti ile ilgili sorular hakkında daha derin düşünmeye sevk eden yoğun bir algı deneyimi sunar.

Jaar çalışmasında Sudanlı kızın hikâyesini anlatmak yerine, ünlü görüntünün arkasındaki adam ve çerçevenin arkasında ne olduğuna odaklanır. Fotoğraf karesi ile kayıt altına alınan kıtlık olayı artık 'bilgi' dünyasına ait kıtlığın ikonik bir görüntüsü değil, muhabir olarak Kevin Carter ile karmaşık ve radikal bir karşılaşmadır. Carter'ın varlığı görüntüye yansımaya da, kendisi karşılaşmadan en fazla etkilenen kişidir.

Jaar'ın çoğu çalışmasında olduğu gibi burada da izleyici öncelikle bir okuyucudur. İzleyicinin söz konusu yerleştirmeye nasıl baktığı değil, foto muhabirliğine karşı izleyicinin kendi endişesini nasıl sorguladığıdır. The Sound of Silence'in incelenen teması ise görüntünün batı toplumundaki rolü ve etkisidir.

Afrika'ya gitmeden bir yıl önce Mart 1993'te, New York Times'da yayınlanan bir fotoğraf Jaar'ın dikkatini çekmiştir. Fotoğrafın arka planındaki akbaba ile Sudanlı zayıf bir çocuğun fotoğrafı on üç yıl sonra "The Sound of Silence" (2006) adlı yapıtın konusu olur. The Sound of Silence büyük bir küpün içinde görüntünün alanını kurar. Çalışma ana karakteristiğini ve yapısını şekillendiren, izleyiciyi içeri girmeye zorlayan bu alüminyum küpün içinde geçmektedir. Kübik yapının dış taraflarından biri, küpün karanlık içiyle şiddetle zıt olarak bir dizi kör edici beyaz floresan tüp ışıkları ile tamamen kaplıdır ve bu ışıklar galeri alanına girerken izleyicinin görüşünü

bozmaktadır. Mekan Brian O'Doherty'nin Beyaz Küp anlatımına benzer. İzleyici ile ideolojik bir etkileşime girer. "Beyaz küp ortaya çıkmayan varsayımlara dayanan zihinsel izdüşümleri barındırır." Aynı zamanda "sanatçının toplumdan uzaklaşmasına dair bir semboldür" (Jacob, O'Doherty, 1986, s.80).

İzleyici kutunun etrafında yürürken, diğer karanlık tarafta yeşil bir çizgi ile içeride karşılanıp kırmızı alanda bekletilip, içeride ki ve dışarıda ki hareketleri kısıtlanmaktadır. Oda küçük bir tiyatro sahnesi gibidir ve izleyicinin hikâyesinin içerisine girmesinin yanı sıra onların süreklilik deneyimini bozmaktadır. Yüzeye yansıtılan metin ritmik olarak görünür ve sekiz dakikalık yanıp sönme ile kaybolur. Sekiz dakika süren akışta, izleyici sürekli olarak görüntüyle karşılaşmaz. Fotoğraf belirli aralıklarla yansır perdeye: belirme ve yok olma. Kevin Carter'ın fotoğrafının hikâyesi çoklu ve iç içe geçmiş trajedilerini anlama/deneyimleme üzerine kuruludur ve ekranda yazılı olarak sessizlik de ortaya çıkar. Bir anda hareket eden zarif ve kışkırtıcı The Sound of Silence yerleştirilmesi, Jaar'ın uzun zamandır siyasi adaletsizlikler üzerine olan incelemesinde ve bunların imgelem yoluyla gösteriminin sınırlamalarında güçlü bir tanıklıktır. Korkunç eylemlerin fotoğraflarının sıradan ve değişebilir hale geldiği bir çağda, Jaar tüketiciliği, duygudaşlık ve bireysel sorumluluk hakkında eleştirel sorular sorup, müşterek sessizliği eleştirmektedir.

The Sound of Silence, Kevin Carter'ın kasvetli yaşamı ve Sudan'da çektiği fotoğrafın hikâyesi sessiz bir anlatı şeklinde sunulur. Carter, Sudanlı kızın fotoğrafı ile Pulitzer ödülünü almıştır fakat The Sound of Silence, gazete okuyucularının Carter kınamaları ve onun intiharı ile ilgilidir. Okuyucuların asıl merakı fotoğrafta ki çocuğa ne olduğudur. Carter ona yardım etmiş midir? Bu tepkilerin hepsi anlaşılabilir niteliktedir, ancak fotoğraflar söz konusu olduğunda herkes bir alt metin yazma eğilimindedir. Okuyucu, Carter'ın geçmiş ve psikolojik sorunları hakkında hiçbir şey bilmemektedir. Aslında kendisi ve bu çocuk için çaresizdir. Carter'ın dramatik kompozisyonu, Afrika'daki açlığa gazete okuyucularının dikkat çekmesi bağlamında oldukça etkili olur. Jaar, okuyucuların foto muhabirinin davranışını etik dışı bulmaya mahkûm etmeden önce daha dikkatli olabileceğini ima eder. Gazete aracılığıyla dünyaya bakış hiçbir zaman gerçek bir tanıklıkle tamamen aynı olmayacaktır. İzleyici sadece fotoğrafının sorumluluklarını merak etmekle kalmaz, aynı zamanda kendi başına da düşünmeye teşvik edilir. Yerleştirmede Jaar'ın tüm bu gerçek bilgileri kendi görüşünü dayatmadan sunduğu görülür. Ancak hikâyeleme, izleyicinin belirli bağlantılar kurabileceği şekilde inşa edilmiştir. Alfredo Jaar, dikkat çekici bir güç, zarafet ve derlemeler kullanmıştır.

The Sound of Silence başlığı Jaar'ın parodisi ve sunumu konusunda çelişkili bir iddianame gibi görünür ve sessizliğin imkânsız olduğunu ima eder. Başka bir bakış açısıyla, gerçek sessizliğin edilgenliği, ölümlülerin insanlık dışılığına karşı gelmesine eşit olması ya da sessizliğin küçük kız olması ya da öykünün merkezinde olmaması olabilir. Bu bağlamda John Cage, "Sessizlik diye bir şey yoktur. Her zaman ses çıkartan bir şeyler oluyor" demektedir. (Jones,1994, s.66)

Veri toplama aracı olarak; sanat eseri inceleme, literatür tarama yöntemlerinin kullanıldığı bu çalışmada insanın yarattığı durumun yine insana

sunulduğunda ortaya çıkan gidişatın yeni bir söylemle üstelik evrensel boyuttaki ezberinin de başka bir anlatı dili yapısı ve etkisi vurgulanmıştır. Yapıta dair çözümleme ve yorumlama ayrı ayrı değerlendirilerek gerçekleştirilmiştir. Sound of Silence için yapılan çözümlemeler sayesinde sanatçının yarattığı dilin yeni bir anlam ve algı ile varlık buluşu incelenmiş, elde edilen bulgulara da sonuç kısmında yer verilmiştir.

Yapıt-izleyici ilişkisi

The Sound of Silence da izleyiciler ile kurulan ilişki, onlarla yapılan tüketim kaydedilerek yeni görüntüler yolu ile verilmektedir. İzleyicinin yapıt ile girdiği ilişkide ki amaç sanat eserleri ya da sanatçılar yerine anlam verme eylemidir (Barbatsis, 2005, s.271-275). Bu şekilde Jaar, belirli bir olayı çoklu bakış açılarıyla görünür kılmaya çalışarak, etkileşim düzleminde bakarak körlüğü ve anlayışı araştırır. Bunu yaparken sadece temsil edilemeyen sınırları değil, aynı zamanda foto muhabirliğini, görüntülerin dağıtımını ve dolaşımını kontrol eden tüketim endüstri görüntüleri karşısında sorumluluk sorununu yeniden dolaşıma sokar.



Resim 1. Kevin Carter, "Starvation in Sudan" (Görsel kaynak: <https://static01.nyt.com/images/2009/04/15/arts/jaar.large.jpg>)

The Sound of Silence, izleyicinin 1994 yılında intihar eden Güney Afrikalı fotoğrafçının biyografik anlatımı ve empati kurulmasına olanak tanıyan başarısızlık ve travma anlatısıdır. Kurulumdaki metin dört şiddetli ve kör edici yanıp sönme ile yalnızca bir kez kesilir. İzlenme alanının flaş tarafından şiddetli bir şekilde ihlal edilmesi ve izleyicinin/röntgencinin konumunu tersine çevirir. Carter'ın fotoğrafı daha sonra ekranda gizlice belirerek anlatı fotoğrafçının kaderi ve intiharıyla sona erer. Görüntü sadece bir saniyenin bir kısmı – görüntünün kaydedilmesi için geçen gerçek zaman – için görünür fakat acımasız tarih tanıklığı ve kaderin çerçevesi ziyaretin geri kalanında izleyiciyi rahatsız eder. Sanatın yaratılmasının, genellikle stüdyoda tek başına çalışan sanatçı ile başladığı ve dünyaya yerleştirilip başkaları tarafından görülene kadar tamamlanmadığı söylenir. Duchamp'ın 1957'de

söylediği gibi, “Sonuçta, yaratıcı eylem sadece sanatçı tarafından gerçekleştirilmez; seyirci işi dış dünyayla temasa geçirir(...)”. Sanat sanatçı ile başlar, ancak izleyiciyle buluşana kadar tamamlanmış değildir. Fiziksel olduğu kadar sanal ve mümkün olduğunca etkileşimli olmalıdır. (Alt_ atölye: 2020)



Resim 2. The Sound of Silence, Alfredo Jaar, 2006 (Görsel kaynak: <https://mcchicago.org/Collection/Items/2006/Alfredo-Jaar-The-Sound-Of-Silence-2006>)

The Sound of Silence, Stanley Cohen'in 'vahşet üçgeni' adını verdiği şeyi sahnelemeyi başarmıştır. Bir köşede kurbanlar, ikincisinde bunları yapan failer; üçüncüsü, neler olduğunu gören ve bilen gözlemciler (Cohen, 2001, s.14). Stanley Cohen'in de belirttiği gibi, bu roller sabit değildir, aksine “vahşet üçgeni” katılımcıları arasında sıklıkla takas edilir ve dönüşüme uğrarlar. The Sound of Silence vahşet üçgeninin üç figürü arasındaki ayrımları daraltır. Tanık olarak fotoğrafçı bir fail (akbaba gibi saldırmak için doğru anı bekleyen bir yırtıcı) ama aynı zamanda küçük kıza yardım etmediği için kendini asla affetmeyen kendi fotoğrafının kurbanı. Küçük Sudanlı kurbanın hayaleti, ölümüne kadar Kevin Carter'ın anısına musallat olmuş, böylece bir tür 'anımsatıcı canavara' dönüşmüştür. Tanık olarak röntgençilik bakışı sürdüren zulüm, şiddetli bir şekilde ters çevrilir ve izleyiciye geri atılır ve onu aniden gözetleme deliğinin alıcı ucunda anlar ve ekrandan yansıtılan kendi röntgençilik bakışı tarafından lekelenir. The Sound of Silence'in sesi travma sonrası bakış için bir tuzak olarak, 'vahşet üçgeni' içindeki mekanizmaları aşamalandırarak devre dışı bırakır. Dolayısıyla Jaar'daki görüntü, öznenin koruyucu kalkanını şiddetli bir şekilde ihlal etmesi ve psikik düzeni bozan ve 'sosyal, politik ile izleyicinin ara yüzünün çerçevesini sağlayan kırılğan ağları kıran, uyarıcıların olağanüstü artışıyla bir travma bölgesidir. “İçinde faaliyet gösterilen kültürel ve duygusal âlemler” (Bradley, Brown, & Nairne, 2001, s.6) travmatik olayın aşırı görsel uyarımları Jaar'ın çalışmasında asla temsil edilmez, kör edici neon ışıkları veya flaşlar kullanılarak soyut biçimde dizin haline dönüşür.



Resim 3. The Sound of Silence, Alfredo Jaar, 2006 (Görsel kaynak: <https://mcchicago.org/Collection/Items/2006/Alfredo-Jaar-The-Sound-Of-Silence-2006>)

“The Sound of Silence, gölgelerin didaktik anlatımından ayrılarak, bunun yerine soyut bir eylem ile analitik zihni atlatarak daha derin bir şeyi ortaya çıkarır. Onun dolaysızlığı dilin ötesinde bir sarsıntı seviyesiyle konuşur. Teorisyen Elaine Scarry'nin ağrının ifade edilemezliği olarak tanımladığı gibi sadece dile direnmekle kalmayıp, onu aktif olarak yok eder.” (McClure)



Resim 4. The Sound of Silence, Alfredo Jaar, 2006 (Görsel kaynak: https://universes.art/fileadmin/media/images/magazine/2012/alfredo_jaar/berlinische/14/1628874-1-eng-GB/14.jpg)

Jaar ilgilenme, acı, diğerleri ve imgenin siyasetini aynı şekilde düşünmüş ve seyirciyi kendi bakışları hakkında eğitmek istemiştir. Jaar'ın bu çalışması, izleyiciyi kendi izleme alışkanlıklarıyla yüzleştirdiği için göz açıcı olarak da adlandırılabilir. Sudan'daki yokluğa ve yoksunluğa dikkat

çekmek yerine bir foto muhabirinin acısına dikkat çeker. Her iki tarafta da acı vardır. Fakat Jaar, bir fotoğrafın arkasında ki gerçekliğin ne olduğu hakkında daha fazla bilgi edinmek için önce Carter'ın hikayesinin dikkate alınması gerektiğini gösterir. Bu anlamda sanatçı, acının ne olduğu ve ne ölçüde yayıldığı tartışılmasında bir adım daha ileri gider. Acının yer değiştirmesi diğerininki ile birlikte eş zamanlıdır. Jaar foto muhabirlerini aradaki insanlar olarak görür ve onlar insanlar arasındaki arabuluculardır.

Jaar, The Sound of Silence da özellikle başkalarının acılarının daha hümanist bir temsilini amaçlamaktadır. Ezilen bir toplumdandır geldiğinden, özgülüğün çok farkındadır, aynı zamanda söz konusu acıya da duyarlıdır ve bu amacına ulaşmak onun için de bir mücadeledir. Onun yapıtına çözüm önerisi sunmaz sadece günlük haberlerde sunulmayan düşünce modelleri vererek seyirciyi acıyı yeni bir şekilde değerlendirmeye yönlendirir. Jaar, alçakgönüllülük içeren sunumu ile, şok etkisi yerine izleyiciyi düşünmeyi tetikler, ikna etmeye çalışmaz, anlatıları sadece olgusal bilgiler olarak verir. Sistemi içindeki akıllı kombinasyonlar sayesinde anlatılar, izleyiciyi herhangi bir açık basın görüntüsüne göre daha uzun sürebilen bir hatırlamaya yönlendirir.

Yerleştirmede acı, dram ve yoksunluk farklı seviyelerde bulunur. Tabii ki Carter'ın korkunç bir şekilde fotoğrafladığı Sudanda'ki açlık kurbanının acısı çalışmanın özünü ve çıkış noktasını oluşturmaktadır. Fotoğraf karesinde korkutucu bir akbaba ile bir yemek merkezine giderken yaşam için mücadele eden çocuk ölümün kendisini almasını beklemektedir. Bu ikon olan karede Carter çoğu insanın görmezden geldiği şeyi yapmış ve acıya yakından tanık olmuştur. Ancak tanık olarak Carter'ın konumu, Jaar'ın çalışmasında ikinci ancak daha merkezi bir acı olan başka bir acı düzeyine gelmektedir. Bu da foto muhabirinin önce kendisinin, sonra da başka insanların ortaya çıkardığı psikolojik acıdır. Savaş muhabiri olarak Carter çok fazla cinayet, çok fazla yaralı çocuk görmüştür. Foto muhabirinin bu psikolojik acısını da merkezine yerleştirerek sunan Jaar, Carter'ın acıyı nasıl deneyimlendiği konusunun bir adım ötesine geçer. Bu nedenle yapıtın anlama ve yanıt bağından ayrı olarak canlanmamaktadır. Gretchen Barbatsis'e göre, sanatın kavramsallaştırmasında, anlamın önemli bir yeri vardır. Canlı görsel tefsir anlayışı, sanat eserleri ve görüntüleyen kişi birbirlerine bir şeyler katar (Barbatsis, 2005, s.271-275).

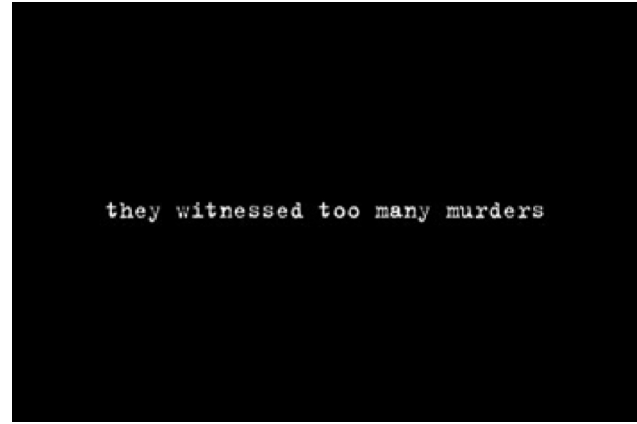
Jaar The Sound of Silence da üzerinde durduğu gerçek bir yaklaşım ile ruh halini yansıtır hem duyguları hem de eylemleri motive ederek, izleyiciyi durum ve kişi için canlı bir diyaloga dahil eder. Kıtık kurbanının trajedisi, foto muhabirinin psikolojik acısı ile yer değiştirmiştir. Geniş bir bakış açısı ile Carter'ın 'herkes gibi biri' olduğu söylenebilir fakat bu bir yanlış anlama yol açabilir. Güney Afrika bir batı ülkesi olarak görünse de, Carter, batılıların çoğunun hiç yaşamadıkları yoğun şiddet altında büyümüştür. Carter söz konusu fotoğraftan çok önce de gerçekliğin dehşetine birincil elden tanıklık etmiş olsa da diğerleri hala izleyicidir. Birçok insan onu sadece işini yaptığı için eleştirirken o, izleyici için fotoğrafı sağlamıştır. Jaar'ın doğrudan müdahalesinin olmamasına rağmen, çalışmaları toplumsaldır; izleyiciye ortak noktaları ve ortak sorumluluklarının ne olabileceğini hatırlatır (Jacob, 1979, s. 9). Nancy Princenthal ve Mary Jane Jacob, bunu Jaar'ın kendini 'anamlı kontrol hiyerarşisine' ayarladığını tanımlar. Jaar, hem izleyici hem de özne arasında bir arabulucu ve kolaylaştırıcıdır

ve bu rolde nasıl ve neden işlediğini vurgulamak için öz referansı kullanır (Jacob, Princenthal, 2005, s.19).

Birçok kişi için sanat-izleyici ilişkisi görme, yorumlama, etki ve / veya zaman gibi dışsal faktörlere bağlıdır. Bazıları için bunun sonucun sanatta içsel kalite ve ayrıca sürekli gelişen bir yaşam süreci olarak sembolik görüntüler için gösterge olarak görünmektedir. Sanattaki anlam verme süreci izleyiciyi içerir. Bu işlemde duygusal ifade ortaya çıkar ve artar. Bu bağlamda bakıldığında ise insanların büyük çoğunluğu için, yapıtın biçimine olan ilgi, estetiği ve ifade ettiği şeyden daha az endişe yarattığı görülür.

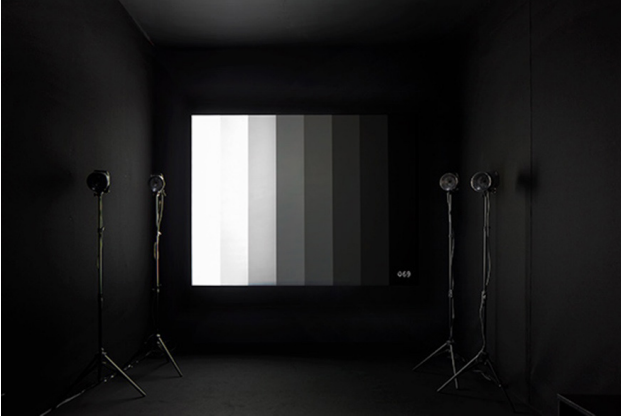
Görsel Sanatta Duygusal Katılım

Sanat yapıtları için izleyicinin duygusunu yeniden hareket geçirme kapasitesinin mükemmel bir şekilde doğal ve sorunsuz bir gerçek olduğu düşünülür. Gerçek ya da farazi karakterler için üzüntü ya da acıma hissedilmesi, gerçek olmadığı bilinen varlıkların temsilinden korkulması ve neşeli, mutlu sahnelere tanıklık ederken sevinç duyabileceği verilebilecek açık tepkilerdendir. Bu açıdan bakıldığında bir anlamda herkes ilk etapta sanat tüketicisidir.



Resim 5. The Sound of Silence, Alfredo Jaar, 2006 (Görsel kaynak: http://magazine.art21.org/wp-content/uploads/2007/09/jaar_the-sound-of-silence.gif)

Nitelikli sanat yapıtları da pek çok kişiyi düşünmeye eğimli kılar. Bu ortak düşünceler, ne kadar doğal olsalar da, hem duygu hem de sanat eserleri ile ilişki hakkında açık başka fikirler üretilmeye başlandığında sorun haline gelirler. Bazı duygular, aslında olmasa da duygu nesnesinin var olduğuna inanılmasını gerektirmektedir. Bunun çoğu, genellikle negatif veya hatıta acı verici olarak saydığımız duygusal durumları (korku, üzüntü, öfke vb.) içerse de, sanat eserleriyle duygusal bir ilişki kurmaya ve değer bulmaya motive olunur. Bu duyguları gerçek hayatta hissetmekten kaçınırken, izleyici olarak dahil olunan benzer duyguları uyandırabilen yapıtlar üzerinde sanatla ilgili duyguların sadece sahip olmak için iyi bir şey olmadığı düşüncesinin çözümlenmesi gerekir.



Resim 6. The Sound of Silence, Alfredo Jaar, 2006, Detay (Görsel kaynak: http://www.theglassmagazine.com/wp/wp-content/uploads/2013/12/Alfredo-Jaar_The-Sound-of-Silence_2006_Galerie-Thomas-Schulte-Berlin_3.jpg)

Duygu, tüm sanat formlarında hayati bir güçtür. Mutluluk, aşk, memnuniyet, hayranlık, nefret, keder, üzüntü gibi duygular, saygı, depresyon, kırılma, öğrenme, korku, kaygı, sürpriz, tehdit vb. olumlu ve olumsuz deneyimler ile farklı değerlendirmelerle ayırt edilir. Normal duygusal performans saklı bir duygusal öneme sahip olmak gibi bazı duygusal tepkiler zevk ve hoşnutsuzluk, korku ve sevinç karışımı motivasyon sınıflandırmasına ihtiyaç duyar. Tam olarak duyguyu yaratan nedir? Etkili olarak nasıl değerlendirilir ve kavramsallaştırılır? Robinson'a göre bu soru da psikoloji ile biyolojik organizmanın tercihi ve isteksizlik vardır (Robinson, 2005, s.57-58). Hissetmek benzer geçmiş deneyimlerden öğrenme yoluyla ilişkili uygun değişimdir. Değerlendirmede doğal olarak aşına olunan ya da olunmayan şeylere sadece duygusal olarak yanıt verilir. (Damasio 1999, s.213). Duyguda meydana gelen olayların çeşitliliği ilerleme "bir dereceye kadar bağımsız olarak ortaya çıkan bir süreçtir (James, W.). İzleyici sanat eseri üzerinde ki bir şeyi doğru görerek üzerinde doğru karar verdiğinde fizyolojik aktiviteler olduğu için duygusal olarak tepki vermez (Robinson 2005). Her duygu için farklı belirgin istemsiz faaliyetler, yüz ifadeleri, vokal ifadeleri vb. fizyolojik profiller vardır. Duygu bir cevap, koşul veya mizaç değildir; bu bir süreç ve olaylar dizisidir (Ledoux 1998). İzleyici için bireysel ifadenin lehine tanıdık duyguları temsil eden sanat ortaya çıktığında, sadece onların görsel ifadeleri izleyicinin görmeyi beklediği şeydir (Kloos 2009, s.98).

Duygunun, sanat eserleri ile ilişkilerin merkezi bir parçası olduğu reddedilemez. Toplu olarak alınan duygu hakkındaki doğal düşünceler, böyle bir varsayımın neden doğru olması gerektiğini de görmeyi zorlaştırır. Yapıtlar ne anlam oluşturu izleyici için zihinsel bir hazırlıktır ne de anlayış bağlamlarından ayrılır. Bir sanat eseri, bir eylemin veya bir iletişim sürecinin geri bildirimidir (Freud, 1987, s.142). Duygu hakkındaki içgüdüsel yaklaşım göz önünde bulundurulduğunda, The Sound of Silence'a karşı gerçek duygunun nasıl hissedilebileceği net değildir. Gerçekliği ve kabullenilebilirliği kişiden kişiye farklılaşan duygu için sunulan yapıta karşı gerçek bir duygu yaşandığı iddiasını haklı çıkaracak makul bir duygu teorisi bulmak mümkün olsaydı, pek çok kişinin neden sanat eserlerine katılmaya

motive edildiğine, özellikle de olumsuz duygular üretme eğiliminde olduğuna dair sorular ortaya çıkabilirdi. Bir görüntüdeki anlam ne görsel işaretinde ne de izleyicinin sosyolojik konumları ve kimliklerdedir. Görüntüleyici ve görüntülenenin gücü ile izleyicinin anlamı yorumlama kapasitesidir" (Evans; Hall 1999, s.537).



Resim 7. The Sound of Silence, Alfredo Jaar, 2006, Detay (Görsel kaynak: https://s3.amazonaws.com/files.collageplatform.com.prod/image_cache/2020x1160_fit/57eac8ed87aa2c6e4b7d0574/9d2d228cb21cc5003f0a60bef6e5f177.jpeg)

The Sound of Silence da sunulan duygu Carter üzerinden ölçülü olarak gerçekleştirilir ve duygusal tepkilerin doğru anlaşılacak değerine ışık tutmaya çalışılır. İzleyici yapıtın anlamını ve tanımını kendi gerçek estetik deneyime göre adapte eder ve etkili bir şekilde değiştirir (Jones, 1997s. 207). Bazen aynı sanat eserleri tarafından aynı izleyici veya diğer izleyiciler için izleyici-imge-anlamı üçgeni çok karmaşıktır ve bu sadece bir sebep-sonuç ilişkisi değildir. Sanat izleyicisi, kültürel, politik, dini geçmişine bakılmaksızın anlam verme sürecine katılır. O'Donnell'e göre, sanat eserlerine dahil olduğunda oluşan farklılıklar, izleyicinin sanat eserlerini görmesinde de farklı anlayış ve algılama yollarına sahiptir. Bakma ve görme kültürü ve kültürel uygulamalarına" bağlı olan sonuca götüren etkileşen birçok unsur vardır (O'Donnell, 2005s.524). İzleyici anlamlandırma sürecinden geçer onları anlamak bireysel faktörlere bağlıdır.

The Sound of Silence da Jaar, Carter'ın, 'Ölüm ve cesetlerin canlı anıları ile aklıktan ölen ve yaralanan çocukların öfkesi ve ağrısından korkuyorum ...' intihar notunun bazı bölümlerini de gösterir. Jaar, Carter'ı işini çok ciddiye alan bir foto muhabiri olarak sunar. Karşılığı Carter'ın hayatı olsa bile, batının çoğunlukla görmezden geldiği dehşeti göstermek istemiştir.

Anlamlandırma Süreci

Yapıtı yorumlamak onu izlemek kadar önemlidir çünkü izleyicinin algılama sürecine yardımcı olur ve yapılandırır. Öte yandan Susan Sontag yorumun yalnızca içeriği ilgilendirdiği için sanat eserini öldürdüğüne inanır. Ona göre, sanat değil anlamlar ve fikirler kendilerini oluşturur (Sontag 1966,

s.8). Jaar The Sound of Silence da eleştiriyi teşvik eder ve görsel formları tanımlamak için doğru kelime dağarcığının geliştirilmesi ve içeriğin derinlemesine incelemeyi yargıya varılmasını sorgular. O görsel formları ifade etme ve duyguları çağırma yeteneğine sahip bir dil arar. Görsel yorumlamaya rağmen sanat estetik biçimleri deneyimlemeye kıyasla küçük bir süreç olabilir; sanat eseri ve onu açıklamak için kullanılan dil arasındaki ilişki bir dinamik anlayıştır (Holly 2007s. 448). Sanattaki gerçek her zaman onun tarzına bağlıdır ve buna göre yorumlanır (Heidegger 1975, s.35). Yorum, ortak bir süreçtir. Sanat eseri ve izleyici birbirlerine bir şeyler katar (Jones 1997, s. 207).

Jaar'ın kelime dağarcığı genellikle tersine çevirme stratejilerine dayanır ve çalışmalarını yazarlığını aydınlatan bu taktiklerdir. Onun kullandığı yöntem, Kevin Carter ile izleyici arasındaki fotoğrafın gerçekte kimin sorumluluğuna sahip olduğu konusundaki ayrımı bulanıklaştırır. Alfredo Jaar şiddet üreten failden çok şiddetin yeniden üretilmesi ve buna bağlı olarak izleyicinin duyarlılığının artmaması üzerinde durmaktadır. Acıyı tüm dehisyle üreten şiddet temsilleri karşısında izleyici geçici olarak körük yaşamaktadır. Jaar bu durumu mekânı soyut formlara dönüştürerek şiddet temsilinin şiddetini yeniden sunmaktadır. Chaw sanatçının travma mekanizmalarını evirip çevirdiğini, travmanın şok dinamiklerini yeniden programlayarak küresel bilgi politikalarını aşan ve karşısında olan görüntülerle yaraya yol açan olayı birleştirerek kavramlaştırıp yaranın estetiğini, "belge" niteliğine dönüştürdüğünü söylemektedir. (Chaw 2008). Chaw'a göre Jaar yerleştirmelerinde vahşete bakışımızla olan ilişkinin altında yatan dikizleyici bakışı kıskırtmakta ve etkisiz hale getirmektedir. Jaar yaranın yerini alan belgede travma sonrası görüneni hem gizler hem de canlandırır; bilgiye ulaşılırken yas tutulmasını da sağlar. Yaşanan şok ve uygulanan politika ile vahşeti yok sayma, sunulan belgenin zaman ve uzamında silinir; izleyici sonunda travmatik olaydaki kaçırılan karşılaşma anında olur ve onunla ilişkiye geçer.

Yerleştirmeler, izleyiciyi sanat eseri ile canlı bir diyaloga sokarlar. Bu süreç izleyiciye sanatçının ne yaptığını inceleyerek daha fazla düşünmeye ihtiyacı varsa eseri anlamlandırma zamanı verir. Sanatın yorumlanmasında zaman kritik unsurdur; yapının oluşmasına neden olan durumların zamanı ve izleyici tarafından algılandığı an birleşir (Jauss,1982, s.20-21). Bu iyi bilinen üçgeni ifade eder: sanatçı, sanat eseri ve izleyici; üç faktör aktif olmalı ve birbirlerinin rolünün farkında olmalıdırlar. Culler sanat eserinin varlığının katkılarını inanır, olağan anlamından ziyade okuyucuların sorularına cevap verir (Culler,1981, s.55). Yapıtın anlamın bir açıklaması olarak diğer birçok form sosyal yapı, anlayış ve davranışlar üzerinden yorumlamak karışıktır (Endicott 1994, s. 455). Yorumlamanın doğasında üç yaklaşım bulunur: birincisi, yorumlama nesnelere aydınlatmak için elinden geleni yapar; ikinci olarak türlerle bağlıdır ve üçüncüsü, belirli bir nesneye bağlı olarak kısıtlanır ve sınırlandırılır (Dworkin. 1986, s.21). Jaar'ın The Sound of Silence yerleştirmesi izleyiciyi bir yandan diyaloga çağırır ve bir yandan yorumu sessiz bırakır.

Sonuç

The Sound of Silence izleyiciye hem görünürlük hem de görüntüde görülebilecekleri ve görünmezlik gibi eksik ipuçları ile meydan okumaktadır. Bunlar izleyicinin başkalarının acılarını tanıdığı ya da tanımadığı işaretler olarak kabul edilebilir. Çalışmada verilen mesaj, izleyicinin Kevin Carter'a bir tür ahlaki öfke uygulaması ve Afrika trajedisindeki suçluluğunu reddetmemesi gerektiği anlamını taşımaktadır. Bunun yerine Jaar, gazeteleri okuyarak ve görüntüleri tüketerek izleyicinin karmaşık olduğunu ima eder, çünkü görüntülerin tüketilmesi görüntülerin üretilmesine neden olur veya bunun tersi de geçerlidir. Jaar, diyalektik bir fotoğrafa bakıldığında bir şeyin daha gerçek hale geldiğini araştırır fakat onun yaptığı gibi tekrar tekrar pozlama yapılırsa görüntüler daha az gerçek olur. The Sound of Silence, Sudan'daki acı fotoğrafının dikkatlice kontrol edilen bir yönünü Kevin Carter'ın çektiği şekilde sunarak izleyiciyle yüzleşir. Kurulum, Carter'ın fotoğraftaki çocuğu sadece akbabaya terk etmekle kalmayıp, intihar etmenin bir sonucu olarak, bir yıl sonra kendi çocuğunu terk ettiğini ima etmektedir. Jaar'ın elde ettiği şey, hem bir görüntünün bağlamlaştırılması hem de bir etkinlik ki bu gerçeğe aykırıdır. Gazeteciler tarafından anlatıldığı gibi gerçek, çocuğun terk edilmemesi değil, merkeze doğru yol almasıdır. Fotoğrafi çektikten sonra Carter kuşu kovalamıştır. Benzer şekilde Carter'ın intiharı, fotoğrafa yönelik tepkinin doğrudan bir sonucu değildir. Carter bir süredir yaşadıklarından bunalmış ve sadece birkaç hafta önce yakın bir meslektaşının çatışmada öldüğünü öğrenmiştir. Bu, Carter'ın kendisini suçladığı bir ölümdür. Jaar'ın yoksulluk imgelerinin derlemesine ilişkin mesajı, imgenin siyaseti konusundaki kaygısından kaynaklanıyor gibi görünmektedir. Bu, güçlü düzenleme araçlarını göstererek görme eylemini sorgulama olarak sunulur. Jaar'a göre, görüntünün sunumundaki bu düzenleme, medya tarafından sunulan izleyicinin gerçeklik algısını sürdürür. İzleyici, görüntünün siyasi dokusunda sıkışıp kalır. Jaar'ın amacı, yerleştirmenin fotoğraf gazeteciliğine değil, dezenformasyona bir örnek olarak görülmesidir. Jaar tanımlayıcı dezenformasyon, belgesel haberler ve sanat arasındaki boşluğu uygun bir şekilde kapatıyor gibi görünmektedir. Jaar'ın 'The Sound of Silence', Kevin Carter tarafından çekilen yetersiz beslenen Sudanlı bir çocuğa avın ikonik bir görüntüsünü ile insanların yoksulluğa ve sanat kavramına duyarsızlığını yansıtarak izleyicinin görüntüye duyarsızlaşmasını sunmuştur. Jaar'ın Kevin Carter fotoğrafını bir sanat yerleştirmesinde kullanma amacı, Kevin Carter'ın çektiği görüntüyü seçerek fotoğrafçı olarak insanın çektiği acı ve izleyici arasındaki ilişkiyi araştırmak için merkeze koymaktadır. Jaar, kurulumu hem katılım, duygudaşlık ve tüketicilik hakkında eleştirel sorular oluşturmak ve 'kolektif sessizliği' kınamak için kullanmıştır. 'The Sound of Silence' gerçeklere yapışır ancak fotoğrafçılığın aşırılık yanlısı insan yaşamını hem belgeleme hem de etkilene gücünü son derece basit bir şekilde gösterilmiştir.

The Sound of Silence değerlendirildiğinde görsel kültür hızla genişlemektedir ve değişmektedir. Bu yüzden söz konusu durum izleyici için büyük ölçüde kültüre ve onun görme biçimlerine bağlı olması gereken ilişki de dönüşmektedir. Görsel yorumlamanın dinamik anlayışı karşılıklı bir süreçtir, burada sanat eseri ve izleyici birbirlerine bir şeyler ekler. İzleyici duygusal anlam verme sürecine dâhil olur. Sanatla eserleri, kültürel farklılıklarına bakılmaksızın izleyicileri yapılandırır, anlamlandırılmasına ve takdir

etmelerine yardımcı olur ve izleyiciden ince bir istekte bulunulduğu görülür.

***Dr. Öğr. Üyesi Selda ÖZTURAN**

E-Posta: sldozturan@gmail.com

Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü

****Doç. Hanife Neris YÜKSEL**

E-Posta: hanifyuksel@gmail.com

Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü

Ek-1

Alfredo Jaar'ın, 8 dakikalık bir videonun da yer aldığı "The Sound of Silence" (2006) adlı eseri için 1995'te yazdığı metin.¹

kevin
kevin
kevin carter
kevin carter was born in south africa in 1960
1960 was the year of the sharpville massacre
south african police opened fire
on peaceful demonstrators
they were protesting apartheid
69 people were killed
more than 300 were wounded
the african national congress was banned
and armed resistance to apartheid began
kevin
kevin carter
after dropping from his pharmacy studies
he was conscripted into
the south african defense forces
which he despised
one day he shielded a black waiter
against other soldiers
they called him a kaffir-boetie
(nigger lover)
they struck him severely
in 1980, he went absent without leave
he rode a motorcycle to durban
and became a dj
but he lost his job
he tried to kill himself swallowing rat poison
he survived
and returned to the army to finish
his service in pretoria
in 1983, while on guard duty, he was injured
by a bomb that killed 19 people
he survived
and finished his servicekevin

kevin carter
he found a job at a camera repair shop
he slowly drifted into photojournalism
he started working for
the johannesburg star in 1984
he exposed the brutality of apartheid
he documented many of the riots sweeping
the black townships
he became well-known with
three other white photographers
they took many risks
they were arrested many times
they were called the bang-bang club
they witnessed too many murders
they survived too many murders
kevin
on march 1, 1993, kevin carter
travelled north to sudan
his objective was to document
the rebel movement
sudan is one of the most impoverished
countries in the world
sudan is suffering a devastating famine
80% of the population depends on food aid
kevin carter flew to the village of ayod,
the epicenter of the famine
as soon as his plane landed, he started
photographing famine victims
he witnessed masses of people starving to death
he took dozens of photographs
exhausted, he wandered into the open bush
he heard a soft murmur
he saw a tiny girl trying to make her way
to a feeding center
he crouched to photograph her
but a vulture landed in view
he was careful not to disturb the bird
he positioned himself for
the best possible image
he waited 20 minutes
he was hoping the vulture would spread its wings
but it did not
he took his photographs
and chased the bird away
he watched as the little girl
resumed her struggle
he sat under a tree and lit a cigarette
talked to god
and cried
kevin

¹ https://alfredojaar.net/sos/images/downloads/the_sound_of_silence.pdf

kevin
the new york times purchased this photograph
and ran it on march 26, 1993
magazines and newspapers from around the world
reproduced the image
thousands of people wrote
they called asking what had happened
to the child
why didn't he help the little girl, they asked
"the man adjusting his lens to take
just the right frame of her suffering
might just as well be a predator,
another vulture on the scene", a critic wrote
in april 1994, kevin carter received
the pulitzer prize for this photograph
kevin carter committed suicide
in the month of july 1994
he connected a green hose to
the exhaust pipe of his red pickup truck
and gassed himself to death
"I am really, really sorry", he wrote
"I am haunted by the vivid memories of killings
and corpses
and anger
and pain...
of starving
or wounded children..."
"the pain of life
overrides the joy
to the point that joy does not exist".
kevin
kevin
kevin carter is survived by his daughter megan
this photograph is owned by
the megan patricia carter trust
the rights of this photograph
are managed by corbis
corbis is owned by bill gates
corbis is the largest photo agency in the world
corbis controls close to 100 million photographs
the reference number of this photograph
is corbis 000.029.5711-001
no one knows what happened to the child
the end

Ek-2

Alfredo Jaar'ın, "The Sound of Silence" adlı eseri için yazdığı metnin Türkçe çevirisi ²

kevin carter 1960'ta güney afrika'da doğdu

1960 sharpville katliamının yılıydı
güney afrika polisi
barışçıl göstericilere ateş açmıştı
apartheid'ı protesto ediyorlardı
69 kişi öldürüldü
300'den fazla insan yaralandı
afrika ulusal kongresi yasaklandı
ve apartheid'a karşı silahlı direniş başladı
kevin
kevin carter
eczacılık eğitimini yarıda bıraktıktan sonra
nefret ettiği
güney afrika savunma kuvvetlerinde
askere alındı
bir gün siyahi bir garsonu
diğer askerlere karşı savununca
ona kaffir-boetie (zenci sever) dediler
ve onu dövdüler
1980'de firar etti
motosikletle durban'a gitti
ve DJ'liğe başladı
ama işini kaybetti
fare zehiri içerek kendini öldürmeye kalktı
ama ölmedi
teslim olup, pretoria'da
askerliğini tamamladı
1983'te, nöbetteyken, 19 kişinin
ölümüne sebep olan bir bomba yüzünden yaralandı
ölmedi
ve askerliğini bitirdi
kevin
kevin carter
bir fotoğraf makinesi tamir atölyesinde iş buldu
yavaş yavaş foto-muhabirliğe yöneldi
1984'te johannesburg star için
çalışmaya başladı
apartheid'ın vahşetini teşhir etti
siyah kasabalarına yayılan
çok sayıdaki isyanı belgeledi
üç başka beyaz fotoğrafçıyla birlikte
ismi yayılıp tanındı
nice tehlikelere atıldılar
defalarca tutuklandılar
bang-bang club diye anılıyorlardı
çok fazla cinayete tanık oldular
çok fazla cinayetten sağ çıktılar
kevin
1 Mart 1993'te kevin carter
kuzeye, sudan'a gitti
isyan hareketini
belgelemek istiyordu

2 Çeviri: Elçin Gen, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sessizligin-sesi/5300>

sudan dünyanın en
yoksul ülkelerinden biri
sudan korkunç bir kıtlık içinde
nüfusun %80'i gıda yardımıyla yaşıyor
kevin carter kıtlığın merkezine
ayod köyüne gitti
uçacağı iner inmez
kıtlık mağdurlarının fotoğrafını çekmeye başladı
insan yığınlarının açlıktan ölümüne tanıklık etti
onlarca fotoğraf çekti
perişan halde, kendini çalılıklara attı
hafif bir mırıltı işitti
gıda merkezine varmaya çalıştı
ufacık bir kız gördü
fotoğrafını çekmek için çömeldi
ama yere inen bir akbaba görüş alanına girdi
kuşu ürkütmemeye dikkat etti
en iyi görüntüyü yakalayacağı
konumu aldı
20 dakika bekledi
akbabanın kanatlarını açmasını umuyordu
ama açmadı
kevin fotoğraflarını çekti
ve kuşu kovaladı
küçük kızın zar zor yürümeye çalışmasını
seyretti
bir ağacın altına oturup sigara yaktı
tanrıyla konuştu
ve ağladı
kevin
kevin
new york times bu fotoğrafı satın aldı
ve 26 mart 1993'te yayınladı
tüm dünyada gazete ve dergiler
resmi yeniden bastı
binlerce kişi kevin'e mektup yazdı
çocuğa
ne olduğunu soruyorlardı
neden küçük kıza yardım etmedin, diye soruyorlardı
"kızın kıvranışını en iyi şekilde kadraja almak için
merceğini ayarlayan adam
o da başka bir yarıcı olabilir pekâlâ,
sahnedeki bir diğer akbaba,"
diye yazdı bir eleştirmen
nisan 1994'te kevin carter
bu fotoğrafla pulitzer ödülü aldı
temmuz 1994'te
kevin carter intihar etti
kırmızı kamyonentinin egzoz borusuna
yeşil bir hortum bağladı
ve gazla kendini öldürdü
"Çok ama çok üzgünüm," diye yazmıştı
"Hafızama kazınan cinayet görüntülerini kafamdan atamıyorum

cesetleri
öfkeyi
acıyı...
açlıktan ölen
ya da yaralanmış çocukları..."
"hayatın acısı
sevincine ağır basıyor
sevinç hiç kalmayacağı..."
kevin
kevin
kevin carter'in megan adında bir kızı var
bu fotoğrafın mülkiyeti
megan patricia carter vakfı'na ait
bu fotoğrafın haklarının yönetimi
corbis şirketine ait
corbis'in sahibi bill gates
corbis dünyanın en büyük fotoğraf ajansı
corbis 100 milyona yakın fotoğrafın kontrolünü elinde tutuyor
bu fotoğrafın referans numarası
corbis 000.029.5711-001
çocuğa ne olduğunu hiç kimse bilmiyor
son

Kaynaklar

- Alt atölye: 2020/Interactive Virtual Museum: Alt_lab kod: Tasarım: İletişim: Sanat . (n.d.). Retrieved June 28, 2020, from <https://alt.bilgi.edu.tr/tr/etkinlikler/altatolye-2020interactive-virtual-museum/>
- Barbatsis, G. "Reception Theory" in Kenneth Louis Smith (ed.) *Handbook of Visual Communication: Theory, Methods, and Media*, Routledge, 2005
- Bradley, F., Brown, K., & Nairne, A. (2001). *Trauma*. National Touring Exhibitions., Hayward Gallery., & Arts Council of England. London: Hayward Gallery Publishing.
- Chow, O., *Alfredo Jaar and the Post-Traumatic Gaze* – Tate Papers. Erişim tarihi: 28 Haziran, 2020, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/09/alfredo-jaar-and-the-post-traumatic-gaze>
- Cohen, S., *States of Denial*, Cambridge: Polity, 2001
- Culler, J., *On Deconstruction: Theory and criticism after Structuralism*, Cornell University Press, 1981
- Damasio, A., *The Feeling of What Happens: Body, Emotion and the Making of Consciousness*. Heinemann: London, 1999
- Dworkin, R., "The Original Position," in N. Daniels (ed.) *Reading Rawls*, Blackwell, Oxford, 1986
- Elizabeth, F., *The Return of the Reader: Reader-Response Criticism*, Princeton University press, 1987
- Endicott, T., "Putting Interpretation in its Place" 13 *Law and Philosophy* 1994
- Victoria O'Donnell, "Cultural Studies Theory," in Kenneth Louis Smith (ed.) *Handbook of Visual Communication: Theory, Methods, and Media*, Routledge, 2005
- Evans, J., & Hall, S. (2007). *Visual culture: The reader*. London: Sage in association with The Open University.
- H. G. Jauss, "Theses on the Transition from the Aesthetics of Literary Works to Theory of Aesthetic Experience." In M. J. Valdes and O. J. Miller (eds). *Interpretation of Narrative*, University of Toronto Press, 1982)
- Heidegger, M., & Hofstadter, A. (1975). *Poetry, language, thought*. (Works.) New York: Harper & Row.
- Jaar, A., Ligniti, E., Belloni, E., Jacob, M. J., Moscatelli, F., Nason, G., & Princenthal, N. (2005). *Alfredo Jaar: The fire this time: Public interventions 1979-2005*. Milano: Edizioni Charta.
- Jones, A. 1994 *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge University Press
- Jones, E. "The Case Against Objectifying Art," *Creativity Research Journal*, Vol. 10, No. 2, 1997
- James, W., *Classics in the History of Psychology: What is an Emotion? 1884* (York Uni-

- versity, Toronto, Ontario, 2008). Erişim tarihi: 28 Eylül, 2020, <http://psychclassics.yorku.ca/James/emotion.htm>
- Kloos, W., "Encyclopædia Britannica Online (8 Mar. 2020).
 - LeDoux, J. E. (1999). *The emotional brain: The mysterious underpinnings of emotional life*. London: Phoenix.
 - Mary Jane Jacob, 'Letter to the Artist on the Tenth Anniversary of the Rwandan Genocide' in A. Jaar, *The Fire this Time, Public Interventions 1979 – 2005*
 - Michael Ann Holly, "Reciprocity and Reception," In Paul Smith and Carolyn Wilde (eds), *A Companion to Art Theory in Blackwell Companions Cultural Studies Series*, Wiley-Blackwell, 2007
 - McClure, F. Alfredo Jaar: *Between Seeing and Believing*. Retrieved September 28, 2020, from <https://burnaway.org/review/shadows-alfredo-jaar/>
 - Robinson, J. (2005). *Deeper Than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford University Press.
 - Sontag, S. (1966). *Against interpretation, and other essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
 - O'Doherty, B. (1986). *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*. Santa Monica: Lapis Press.

THE EFFECTS OF HISTORICAL TEXTILES ON TURKISH SERIES: AN EXAMPLE OF “THE MAGNIFICENT CENTURY” TARİHİ TEKSTİLLERİN TÜRK DİZİLERİNDE ETKİLERİ: “MUHTEŞEM YÜZYIL ÖRNEĞİ”

Tülay GÜMÜŞER* 

Sanat-Tasarım Dergisi 2020, Sayı: 11 ISSN: 2529-007X ss.28-32 DOI: 10.35333/Sanat.2020.259

Abstract

Interior textiles and costumes are important design tools in TV series about a historical era for fictionalizing the realism. Textile, which was used for covering and keeping away from cold, was a symbol of status representing the political and economic power in the 16th Century Ottoman Empire. The combination of textile and TV series has served for the popular culture in the course of time. In this study, how the orientalist expression was reflected via the textiles has been tried to be explained over the TV series “*Muhteşem Yüzyıl*” (*The Magnificent Century*) in 2011-2014, which was about Suleyman the Magnificent, one of the most important Sultans of the Ottoman Empire, and which appealed to a wide audience. The era at issue has been tried to be explained via the visual samples of the textile objects and their design.

Keywords: The Magnificent Century, Historical Textiles, Textile Design

Öz

Tarihi dönemi konu edinen televizyon dizilerinde, iç mekan tekstilleri ve kostümler, gerçekliği kurgulamada önemli tasarım araçlarıdır. Başlangıçta örtünme ve soğuktan korunma amacıyla kullanılan tekstil, on altıncı yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda siyasi ve ekonomik gücü temsil eden statü sembolüydü. Aynı çark içinde olan tekstil ve dizi birlikteliği, zaman içerisinde popüler kültüre hizmet etmişlerdir. Çalışmada, 2011-2014 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu'nun en önemli padişahlarından Kanuni Sultan Süleyman'ı konu alan ve geniş bir izleyici kitlesine hitap eden *Muhteşem Yüzyıl* Dizisi üzerinden oryantalist söylemin tekstil aracılığıyla nasıl yansıtıldığı araştırılmıştır. Söz konusu dönem, tekstil nesnelерinin görsel örnekleriyle tasarım düzleminde açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Muhteşem Yüzyıl, Tarihi Tekstiller, Tekstil Tasarım

Introduction

Since the second half of the 20th Century, the great tradition of handicrafts has started to be seen as a branch of arts, influenced by the modern approaches of arts and the technological means. Textile is a material with a dynamic feature, which has many variables and components in it. As textiles have come to be seen in different fields and disciplines of art, it has gained more and more importance. Television is only one of the disciplines related to textile by its nature and the semantic and technical

components within it. Textiles with a high value in terms of the cultural continuity are important materials in the design of interiors and costumes used in the historical TV series. In recent years, textile objects with the combination of material, style and a creative approach have become the primary factors in historical TV series with the meaning they give to the place and they have become visible at that place. The Ottoman textile, which has gained a place in history scene with the richest examples of its color, pattern and material, has attracted more attention in recent years. During the literature review of this study, it has been found that there are many other studies about the Ottoman Textiles, however the relationship between the TV series and textiles of the era has not been mentioned enough. In this article, whether the pattern design of the Ottoman textiles is compatible with the reality has been studied within the sample of TV series “*Muhteşem Yüzyıl*” (*The Magnificent Century*).

Method

In the study in which qualitative research method is used, the effect of a TV series on historical conscience has been examined in terms of arts and aesthetics in reference to 16th century textiles; the mentioned textiles have been discussed on the basis of literature. The events, individuals or the objects in the TV series, *The Magnificent Century* have been tried to be defined according to historical facts. Here, it has been examined whether the textile objects used in designing the indoor setting are compatible with the reality or not. Because each episode of the series was in accordance with the aim of the article, the sampling has been chosen randomly. The visual samplings have been interpreted about the 12th episode by taking the screenshots of costume cloths and textile objects in the palace.

Findings

In this study, it has been found out that the TV series *The Magnificent Century*, a popular example of historical TV series, has affected the historical process in a meaningful way though not in a chronological way. This effect has had a reflection on the ideological approaches in social life. It is possible to say that the textile patterns used in the indoor settings, the costumes of the historical characters, curtains, pillows, rugs, carpets and covers were compatible with the era. However, the costume designer's explanation that “they wanted to reflect a stylized modern Ottoman era rather than the classical one” shows that they did not consciously abide by the historical fact. When the selections have been taken into account, it

is understood that the designer applied to a modern way of interpretation. It is possible to say that this may be caused by the wish to act accordingly to the popular language used on the TVs.

The Effects of Historical Textiles on Interior Design

Interior textiles are important in terms of the visual effect and the narration of a TV series. If the mentioned textiles are included in a TV series which is about a historical era, they should comply with the characters and the places. The objects, materials and interior textiles to be used are selected in a way to reflect the sense of reality for that period. Thus, the TV series can easily reach the audience. History tells the past events with concrete evidence. TV series, on the other hand, is a field of popular culture that reproduces and presents cultural values and events. Since the cinema and TV series industry found a way to record the past with technological tools, TV series has become one of the most important memory devices for cultural life. What the historical TV series deals with is the past events. They are the reflector and the reminder of the period for which they were produced (Demir and Çencen, 2015:16). The TV series industry, one of the biggest industries of our age, is in a close relationship with the history and the past depending on the necessity for remembering and narrating (Erkılıç, 2005:74). It is a common case for TV industries to get popular by telling a historical era. *The Magnificent Century*, which deals with the era of Suleiman the Magnificent, is one of the best examples of it.

When the 16th Century Ottoman textile surface designs discussed in the article are considered, it is observed that the traditional Turkish motifs were used in a rich variety. These textiles, which are also at the forefront in the political and economic fields, have become a status symbol that reflect the power and might of the sultan as well as providing a great income for the state treasury. The idea of eternity is the basis in all of the composition schemes used on the cloths. Among the cloth patterns, those made with printing on plain cloths have a special place. These patterns include the lines, moons, three spots and flower motifs. Oval and round medallions are among the mostly used compositions, and they are generally filled with spring branches. In the ateliers of the court, the designs were drawn by the miniature artists and developed by Sernakkaş Karamemi (Çağman, 1981:11). Ornaments in court cloths mean the transmission of a tradition. Therefore, it is necessary to stick to the originality as much as possible because recreation is not possible. The TV series *The Magnificent Century*, which has a semantic narration, is shaped on the life in the court. As such, all the objects in the court and all the costumes worn by the characters play an important role in narrating the past.

The relationship between textile and place can be explained as the textiles affecting the place, the textiles affected by the place, the textiles designing the place, and the textiles included/exhibited in the place (Tok Dereci, 2014: 55). Because the attention was generally given to the indoor settings in *The Magnificent Century*, the textiles mentioned in this article can be classified as the textiles affecting the place and the ones designing the place. Among the places in the court, the harem, the chamber of Hurrem Sultan, the chamber of Suleiman the Magnificent and the bath are in the forefront. The interior textiles are composed of the upholstery

fabrics used for the pillows, carpets, curtains, armchairs and chairs. The fabrics used in the court, which are called Kemha, Çatma, Serenk, Zerbaf, Kutnu, Hatayi, Atlas and Seraser, vary depending on their weave types and field of use. The most important feature of these fabrics is that they were weaved with gold and silver threads. These fabrics, which are a symbol of status and glory, attract attention with their being rich in variety of motifs. Considering the indoor settings of *The Magnificent Century*, it is understood at first that the events, general matters and design elements of the era were analyzed before. History is a comprehensive language, however the works in television and cinema are open to the interpretation of the artist (Stoddard et al.,2010: 83). It is possible to say that this statement is valid for the TV series as well.



Figure 1. The chamber of Sultan Hürrem. 12th Episode. (Screenshot by author. 2019.)

It is possible to see that there is a couch, a pillow and a curtain as the interior textiles of the chamber of Hurrem Sultan. *Saz Üslubu* (*Saz Style*) which is an ornamental style used in the Ottoman era, was used for the pattern design of the couch fabric. While the ground of the original Kemha fabric was preferred to be made mostly in green or red color, the ground of the example is in powder color, the floral motifs are red, yellow and blue, and the leaves were in green color. The patterns are composed of dagger leaves, penç (a stylized shape obtained by drawing a bird's eye view of a flower) and semi-stylized flowers, and they match with the historical fabric. The pillow is green and it reminds the atlas (satin) fabric of the time. The curtain is made up of a horizontal-striped organza fabric, however it does not match with the curtains of the era. (Figure 1).

The semi-stylized flowers, which still resembles the original ones although they were stylized, were also used together with the classical motifs such as hatayi, penç and rumi as well as keeping their compositions on their own. The composition scheme varies depending on the field of use of fabrics.

1. "Saz Üslubu (Saz Style) is ornaments are known as the motif which are formed by curvy, long, notched leaves. And the ornaments are attributed to the creation of Sah Kulu who was the Ottoman Palace painter in the 16th century". Mizuno Yamanlar, M. 2000. The formation of the Saz Style ornaments: From Taihu-Rocks to saz leaf Ornaments. J-STAGE Home / Bulletin of the Society for Near Eastern Studies in Japan. Vol:43. Issue:1 Pages:71. See also: Mahir, B. "Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu", Hat ve Tezhip Sanatı, T.C Kültür Ve Turizm Bakanlığı, Edi.Ali Rıza Özcan, Ankara.s.379-399

For example, the patterns of Uşak carpets were used on the rugs; the flower-bordered patterns were used on the prayer rugs and the court carpets. There is a large carpet with oval medallions on it in front of the Suleiman the Magnificent's (performed by Halit Ergenç) throne in a scene, who is known as one of the most powerful Sultans of the Ottoman Era. Large-sized hand-woven carpets were used in the Ottoman Era. The inside of the medallions on the carpet with a red ground were filled with floral motifs and leaves. On the edges of the carpet, there are sequential motifs in the thick and thin borders. The whole ground of the carpet was adorned with green curved branches. Crème, brown, and yellow colors were preferred to be used in the details and the borders. The lines, which are the most basic element of design, are straight, thick and curved, and the colors were mainly red and green in this example, which represents the Turkish culture. The motifs were distributed equally, symmetrically and regularly. There is a contrast with the red and green colors on this carpet, which was designed in compliance with the repetition principle. As mentioned before, carpets are important textiles of a place.

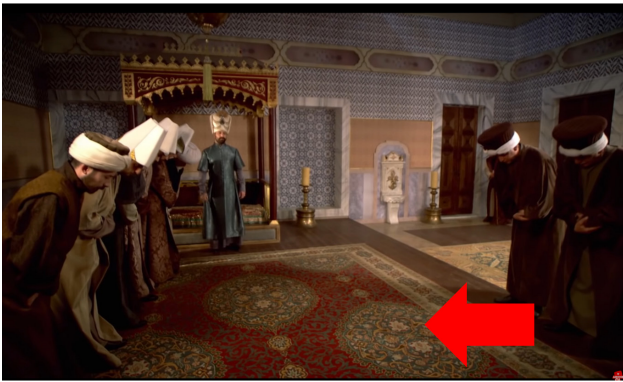


Figure 2. The Imperial Hall (Hünkar Sofası) 12th Episode. (Screenshot by author. 2019)



Figure 3 The chamber of Sultan Valide. 12th Episode. (Screenshot by author. 2019)

There is a large carpet again in the forefront, which is in the chamber of Valide Sultan (The Queen Mother performed by Nebahat Çehre), the

mother of Suleiman the Magnificent. There are intertwined medallions on a blue ground, and plant motifs inside of these medallions. The carpet ground in tan color is composed of the plant leaves and flower motifs in yellow and crème colors, and both its ground and border ornaments reflect the 16th century Uşak carpets. The upholstery fabric of couches/ sofas, which are very long as an indoor furniture, are in maroon color, and on the surface design of the seating part, there are *Hatayi*, *Penç* and *Rumi* motifs in golden yellow color on a brown ground. In addition, on the surface are the dagger leaves ornamented with small flowers in them, which can often be seen on the *Zerbaft* fabrics (Figure 4). Because these fabrics are woven with gold threads, they are so valuable. The image of gold in the TV series was created with the fabrics woven with golden yellow or silvery threads. The curtains are made of a golden yellow fabric, which represents the wealth and power of the Empire. As for the costume designs, it is seen that the most possibly satin fabrics were used in one color.

One of the costumes are made of the fabric with horizontal stripes on it like the two-colored *kutnu* fabric, which consists of horizontal yellow and green stripes. Another costume, which is mostly in green color, has little flowers in green tones. The other two costumes are made of one-colored fabrics. Considering the fabrics of the clothes, it is understood that the atlas-like fabrics were mostly preferred to be used. "Atlas fabrics are generally solid-colored, tough, stiff and lustrous fabrics woven densely of silk. Because the weft threads are hidden in weaving, the warp yarns become side by side and give a sparkle peculiar to itself" (Tezcan, 1984; Gümüşer, 2011: 26).



Figure 4. The Detail from the chamber of Sultan Valide. 12th Episode. (Screenshot by author. 2019.)

It has been observed that while the colors were limited for the costumes, the patterns and motifs were given more importance. It is understood from the examples in the museums of many different cities, especially in the large museums such as Topkapı and Dolmabahçe Palaces. The designs and motifs are original and various, which reflects the Turkish values (Gürsu, 1988:57). Although the patterns and motifs come to the forefront on the court fabrics, it is obvious that the colors used were not selected coincidentally and they give some messages. For instance, the red color on the ground of the carpets and fabrics symbolizes sovereignty, supremacy and power in Turkish tradition. From this point of view, the

red color used in the 16th century, when the Ottoman Empire was at the top in political, economic and artistic terms, forms a wholeness with its meanings in the former periods. The dominant colors after red were yellow, blue and different tones of green (Gümüſer and Aşar, 2018:241).



Figure 5. The chamber of Cafer Ağa. 12th Episode. (Screenshot by author. 2019.)

“The fabric *kutnus* and its wefts are made of cotton while the warps of it are silk. Weft yarns are pulled by the help of shed as a double. It was one of the oldest specimen of the lustrous fabrics. It was mostly woven in colored lines. The warp yarns look bright like in the atlas fabrics because they were woven through the use of cotton or silk” (Önlü, 1992; Gümüſer, 2011:27). In the last example, there is the kutnu fabric seen on the sofa. The sofa was combined with the pillows, which are made of green and yellow satin fabrics. There are thin red borders on blue ground and crème-colored motifs on the floor, which were often used on the carpets. In the room all the floor of which the carpet covers, the caftan with plant-motifs of the character sitting near the floor table was in two colors. As stated by Pramaggiore and Wallis, “the costume of a character has powerful meanings about his/her culture” (2011:106). The character was wearing a caftan made of a fabric with bright silver color. There was an embroidered pillow with stylized flowers on the sofa. The embroideries both on the costumes and on the textile objects attract attention in many episodes of the series.

Considering the relationship between the interior textiles and the historical TV series tried to be explained with limited examples, it is understood that the designed textiles comply with the style in that period and what was mostly preferred in pattern compositions is the Turkish motifs. Visual language of television, which is shaped with the values of the popular culture, has caused the development of the narrations which do not depend on the holistic perception of the historical theories brought about by modernism (Bilis, 2013:20).

Conclusion

In this study, which analyzes the 16th century Ottoman court fabrics depending on the examples of the interior textiles in a popular TV series, it has been found out that the modern interpretations are dominant although there are some historical examples encountered. In other words, today’s popular life was also integrated with the TV series *The Magnificent Century*. It is possible to say that the colors of red, yellow, blue and green were often used on the fabrics, and the TV series comply with the period with the use of these selected colors. These colors, which belong to the Turkish culture, have symbolic meanings. It is possible to say that they were preferred in the series because of the meaning they have. On the other side, the Ottoman fabrics with many patterns and motifs were less seen in the series while the single-colored atlas fabrics and the two-colored kutnus were mostly preferred. Some of the traditional motifs were used on the sofa upholstery and pillows while some of them were used on the costumes of the Sultan and his family. As it is seen in the visual examples, there are penç, rumi, hatayi, dagger leaves, clouds and floral flowers, which are the motifs representing the period. The fabrics used were with less motifs and this may be caused by the fact that there is a wish to create a modern image or the fact that the cost was avoided since the weaving such fabrics is hard and costly. It is clear that a television is a device to access to a larger audience in terms of the fact that the past should be introduced to the next generations.

Thanks to the televisions, the textiles representing a nation’s culture and shedding light to history are going beyond just being included in some sources and displayed in some museums. In conclusion, the above-mentioned textiles can be seen as a sign of the importance given to the colors by the high state officials. These textiles, in the example of *The Magnificent Century*, have strengthened the meaning and aesthetic dimension of the place and reflected the glory of an era on the screen.

* Assist. Prof. Dr. Tülay GÜMÜŞER

Email: tulaygumuser@gmail.com

Selçuk University, Faculty of Architecture and Design, Alaeddin Keykubat Campus Konya/Turkey

References

- Adıgüzel Toprak, F. and Özkavruk Adanır, E. 2007. An Instigative Attitude: ‘Conspicuous Consumption’ at the Ottoman Court by the Patrons during Suleyman II’s Reign. *YEDİ Dergisi*. Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları. Sayı:4 S:9-15
- Bilis, A. E. 2013. Televizyon Dizilerinden Muhteşem Yüzyıl Dizisi Örneğinde Tarihîni Yapısökümü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. Sayı:2 No:45 S.19-38
- Çağman, F. 1998. Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref, *Türkiyemiz, Dergisi*. S. 54. P. 11. İstanbul: İş Bankası Yayınları. p.11
- Demir, Ö. and Çencen, N. 2015. Tarih Sinema Etkileşiminin Popüler Kültürdeki Yeri. *Kalkas Araştırmaları Dergisi*. Sayı:2 No:1 S.13-18
- Erkılıç, S. A. D. 2005. Kurmaca Filmler Üzerinden Sinema ve Tarih İlişikine Bakış. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*. Sayı:2 S. 71-87
- Gümüſer, T. 2011. Motifs in Contemporary Turkish Textile Design influenced by Ottoman Court Fabrics in 16th Century. İzmir University of Economics. The Graduate School of Social Sciences. Dept. of Design Studies. *Unpublished Master Thesis*.

- Gümüşer, T. and Avřar, L. 2018. Mevlana Müzesi Tekstil Örneklerinde Türklere Renk Algısı. 3rd International Mediterranean Art Symposium. Protection and Survival of Cultural Heritage. April, 24-25. Akdeniz University, Faculty of Fine Arts. (Proceedings book: 238-243). Antalya-Turkey.
- Gürsu, N. 1988. *Art of Turkish Weaving: Designs Through The Ages*. İstanbul: Redhouse Publishing
- Kuyucu, M. 2014. Evaluation of the Economic and cultural Effects of the Turkish Soap Operas and tv Series Exported to World TVs in the Example of "Muhteşem Yüzyıl" and Greece. *SOCIOINT 14 – International Conference on Social Sciences and Humanities*. 8-10 September. İstanbul, Turkey. P.103-122. ISBN:978.605.64453-1-6
- Önlü, N. 1992. Geleneksel Dokumalarımızda Çizgili Desenli Kumařlar ve Günümüzdeki Durumu. *Kamu ve Özel Kuruluşlarda Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri*. 18-20 Kasım. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi. S.332-333
- Pramaggiore, M. and Wallis, T. 2011. *Film A Critical Introduction. 3rd Edition*. Laurance King Publishing
- Tezcan, H. 1984. Specimens of Old Turkish Fabrics. *Sanat Dünyamız*. Vol.31 pp.58
- Tok Dereci, V. 2014. Doku'nuşlar Tekstil Sergisi Üzerinden Tekstil Sanatında Mekan, Malzeme, Biçim İlişkisi. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. Sayı:12. S:53-63

SAVAŞ ŞİDDETİNİ KONU EDİNER ÇAĞDAŞ SANAT YAPITLARINDA ATAERKİL FAİLİN İMGESİ

THE IMAGE OF PATRIARCHAL PERPETRATOR IN CONTEMPORARY ART IN THE CONTEXT OF VIOLENCE IN WAR

Ayşe Tülay İNCE* 

Sanat-Tasarım Dergisi 2020, Sayı: 11 ISSN: 2529-007X ss.33-40 DOI: 10.35333/Sanat.2020.260

Öz

İmgenin sanatsal bir dille aktarımının başladığı tarih öncesi çağlardan günümüze kadar devam eden savaş betimlemelerinde yer alan figürler savaş karşıtı yapıtların artmaya başladığı son yüzyıla kadar çoğunlukla bir kahramanlık anının ölümsüzlüğünü ve düşmanın yenilgisini ifade etmiştir. Bu makalede çağdaş sanat yapıtlarında eril utkuyu yücelten anlayışın eleştirildiği ve ardında yatan ataerkil failin özelliklerinin biraz daha açığa çıktığı örnekler yer almaktadır. Topulukların yönetim biçimleri içinde öteden beri tartışılan ataerkil yapı belki de mücadele edilmesi, görünür kılınması, eleştirilmesi, tersyüz edilmesi gereken; ayrımcılığa, hiyerarşiye, eşitsizliğe yol açan en büyük etkenlerden birisidir. Devletin yapısında tamamen açık ve görünür olmayan bu ataerkil yapıyı uygulayan ve sürdüren fail ise sanat dahil çeşitli alanlarda eleştirilmektedir. Şiddetin fail üzerinden betimlenmesi çoğunlukla pasif ve ezilen konumundaki kurbanla izleyicinin özdeşleşmesini azaltır ve failin şiddetinin nasıl engellenebileceğine yönelik kendi konumunu sorgulamasına işaret eder.

Anahtar Kelimeler: Fail, ataerkillik, erkeklik, şiddet, savaş.

Abstract

The figures in war depictions starting from prehistoric times when the transfer of the image began in an artistic language to the present day, mostly expressed the immortality of a heroic moment and the defeat of the enemy until the last century that anti-war works started to increase. In the given contemporary artworks examples, the understanding that glorifies the masculine victory is criticized and the characteristics of the patriarchal agent behind it are revealed a little more. The patriarchal structure which is one of the biggest factors leading to discrimination, hierarchy and inequality, which has been discussed for a long time within the governance forms of the communities, perhaps should be struggled, made visible, criticized, turned inside out. The perpetrator who implements and maintains this closed and invisible patriarchal structure in the structure of the state is criticized in various fields, including art. The depiction of violence through the perpetrator often reduces the identification of the audience with the victim in the passive and oppressed position and points to the questioning the perpetrator through his own position on how to prevent violence.

Keywords: Perpetrator, patriarchy, masculinity, violence, war.

Sanat bir şeyin yeniden üretilmesini, temsilini içerdiğinden ve temelinde kurguyu barındırdığından kullandığı medyumlar aracılığıyla imgeyi

iletirken karmaşık bir iletişim biçimine dönüştürür. Sanatın yarattığı imgesel dil zaman, mekân ve bağlam açısından da değişkendir. Bu sayede sanat yapıtlarının farklı açılardan irdelenmesi ve yeni sonuçlar çıkarılması mümkündür. Çağdaş sanattaki çağdaş kavramı ise baskın olarak şimdiyi vurgularken, kelimenin anlamını geçmişten ve gelecekte ayırır (Harris, 2006:67). İngilizce karşılığı *contemporary*'de bulunan *con* – ön eki Terry Smith'in de belirttiği gibi (2013:18) farklı düşüncelerin aynı zamanda birlikte var oluşu ve herkesin katılımını sağlayacak yaygın yön gösterici bir anlatımın olmaması anlamında birlikteliğe vurgu yapar. Bu bağlamda sanattaki çağdaş kavramı zamanların birbirine etkisi ve birlikteliğiyle imgenin etkileşimli yolculuğunu ifade eder. Ataerkil failin betimlemeleri de ele aldığı konu, kavram ve onları sunuş biçimiyle çoğu zaman toplumsal yapıyı etkileyen erk konularına da değinen günümüzdeki sanat yapıtlarına ulaşırken böyle imgesel bir yolculuk geçirmektedir.

Ataerki sözcüğü ata, baba, dede anlamına gelen “ata” ile iktidar anlamındaki “erk” kelimesinin birleşmesinden oluşur. Ataerki babanın veya en yaşlı erkeğin ailenin başı olduğu, soyun erkek dizisinde hesaplandığı, erkeklerin gücü elinde tuttuğu ve kadınları önemli ölçüde dışladığı toplum veya devlet sistemi olarak tanımlanmaktadır (www.lexico.com). Ataerki ilk kez avcı-toplayıcı kültürden tarım kültürüne geçişte ortaya çıkmıştır (Berktaş, 1996:39). MÖ 3. binyılda kanunların yazılmaya başlanmasıyla hukuksal, toplumsal, ekonomik ve politik sistemlerde erkek egemenliğinin geçerli olması ve kabul edilmesiyle derinleşmiştir (Ruether, 2007:1105). Erkek egemenliği ve ataerkillik toplum bireylerinin üzerinde cinsiyet, sınıf, ırk gibi konularda ayrımcılık yaratan, hiyerarşik olarak baskı kuran ve toplumun ekonomik, siyasi, kültürel kurumları vasıtasıyla bu baskıyı bireyler tarafından görünür kılan bir anlayıştır. “Fail” ise Arapçadan Türkçeye girmiştir. Genel olarak “bir fiili bir eylemi bir edimi yapan, eden, eyleyen” anlamına gelmektedir. Dil bilgisinde ise “eylemi yapan kişi” yani “özne” anlamına gelir. Bu anlamdaki İngilizce karşılığı “*actor*”dır. Hukukta “hukuksal bir sonuç doğuracak bir eylemi gerçekleştiren suçlu işleyen” anlamına gelen “fail”in İngilizce karşılığı *perpetrator*’dır. Latince *perpetratus* kelimesinden İngilizce diline girmiş; “yoluyla” anlamındaki *per* önekinin “üstesinden gelmek” anlamındaki kökeni *pater* yani “baba” olan *patra-* ile birleşmesinden oluşmuştur (www.etymonline.com).

Yapılan araştırmalara göre ataerki belirli bir cinsiyeti, ismen erkeği, diğer cinsiyetlere göre üstün görmekte ve o cinsiyete ayrıcalık sağlamak- tır (Kandiyoti, 2013:10). Ataerkilliğin eril hegemonik sistemi sürdürmeyi hedefleyen bu anlayışı onu erkeklik meselesiyle de çok yakınlaştırır.

Devlet yapısındaki politik ve etik birçok anlayış gibi ataerkillik de uygulanan politikalar aracılığıyla kurumların iş yapış tarzlarında etkilidir (Walby, 1990:202). Askeri erkekliklerle ilgili eleştirel çalışmalar da savaşın ve askeri örgütün hegemonik erkeklik uygulamaları olduğu yönünde görüş bildirmektedir. Savaş ağırlıklı olarak askerlerden yaşamlarını yöneten elitlere kadar erkeklerin işidir. Bir grup olarak erkekler, yapısal ve çoğu zaman bireysel anlamda hem devlet hem de toplumsal onaylı şiddetin başlıca ataları olarak nitelendirilmektedir (Christensen ve Rasmussen, 2015:1899). Devletin asayışı sağlayan silahlandırılmış yapıları kapsamındaki ordu, devlet onaylı şiddetin başlıca faillerinden biri olarak görülmektedir. Çağdaş ordular bir yandan medeniyet, hoşgörü ve eşitlik idealini göstermeye diğer yandan ise birincil işlevi öldürmek ve sömürgeleştirmek olan bir örgütü korumaya çalışırken ilginç bir çelişki içinde yer alır (Wadham, 2007:25). Askeri kurumlar belirgin bir şekilde yaşam, ölüm ve savaş ile ilgilenmektedir. Temel işlevleri meşru şiddeti organize etmek ve kullanımını denetlemektir (Gerth ve Mills, 1954:26). Bu yükümlülüğü yerine getirirken askeri kurumlar, dış tehditleri püskürtmek veya iç tehditlere karşı güç kullanarak devleti korumaktadır. Akıl, düzen, disiplin ve rasyonel bir kurallın ifadesini temsil eden ordular demokrasinin koruyucuları, yeni toprakların sömürgecileri, kamu yararı savunucularıdır. Mülkiyet, hukuk, yönetim ve toplum; birçok yolla oluşan düzensizlik ve kaosa karşı son engel olarak anlaşılan ordu aracılığıyla kurulmaktadır. Böylece ordular insanın kutsal alanı, disiplinli koruyucunun evi, aklın somutlaştırılmasıyla birlikte sivil, politik, teknolojik ilerleme ve aydınlanma vizyonudur.

Orduların bünyesinde askeri güç olarak yer alan erkekleri ötekine karşı şiddet kullanmaya ikna etmek için vatansızlık güçlü bir araç olmuştur. Geleneksel toplumda savaşan erkek imgesi, çağdaş toplumlarda milliyetçilik kavramıyla birleştirilmiştir. Çiğdem Akgül milliyetçilik konusunda araştırma yapan Anne McClintock gibi kuramcıların “milliyetçi söylemde ulusun bir aile benzetildiğini ve bu ailede kadın ve erkeğin ataerkil sistemin özdeşleştirdiği geleneksel rollerini oynadıklarını” belirttiğini aktarmaktadır (Akgül, 2010:13). Cinsiyetlendirilmiş anlamların oluşumunda milliyetçilik, erkeği kadına göre üstün konumlandıran ataerkil geleneklerden yararlanmaktadır. 20. yüzyılda imparatorlukları bir kenara bırakan antikolonyal ve milliyetçi hareketler, bu sömürgeci ekonomik ve politik ilişkilerin bazı yönlerini bozmuş, ancak ulusal cinsiyet düzenlerinin yapısı ve işleyişinde çok az değişiklik yaratmıştır. Sömürge sonrası patriarkiler, sömürgeci ataerkil yapıların yerini almış ve erkeklik günümüz devletlerinde örgütleyici bir ilke olarak yerleşmeye devam etmiştir. Cynthia Enloe de milliyetçi hareketlerin erkek gururu ve ayrıcalığına dayandığı ölçüde, küresel sistemdeki devlet sayısındaki artışın sistemin veya onu çoğaltan devletlerin dönüşümü ile sonuçlanmayacağını belirtmektedir (Enloe, 1990:64).

Erkeklik ve savaş arasındaki kesişme, sadece erkekler tarafından işgal edilmeyen bir alandır. Tarihsel olarak savaş alanında aktif görev alanlar da kadınlar, destekleyici rollerde, erkekliğin askeri üretimlerinde yaşamsal karakterleri oluşturmaktadır. Evdeki kadınlar, erkeklerin anneleri, kız kardeşleri, kızları, sevgilileri ve işgücündeki geçici yedekleri olarak hizmet ederler; savaş alanında ise kadınlar tehdit edilecek ve ihlal edilecek düşman erkeklerin mülkiyeti, fahişeleri, yardım ve konfor sağlayıcıları olarak sığınakları arasında yer almaktadır. Hem kadınlar hem de erkekler savaşın izleyicileri ve tüketicileridir. Savaşlar kahramanlık, vatansızlık,

gurur ve sadakat sergilemek; görev ve fedakârlık yapmak için sağlanan fırsat olarak değerlendirilmektedir (Nagel, 2007:626-9).

Erkekler, savaş zamanlarında erkekliğin yürürlüğe girmesinde ortak olarak sadece kadınlara değil hemcinslerine de bağımlıdır. Diğer erkeklerle hem arkadaş hem de düşman olarak iş birliği yapar. Erkekler, dostlar olarak iyi bir dövüşle savaşmak için birbirine bağlandıkça, arkadaşlarla güçlerini kardeşler ve silahlı erkekler grubu olarak birleştirmektedir. Ayrıca, güvenilir ve başarılarıyla övünen düşmanlar olarak hizmet etmek için düşman erkeklere güvenmektedir. Rakiplerini çatışmanın ölümcül kucağına katılmaya davet ederek düşmanlarını yakın tutmak için savaş hatlarına uzanırlar. Erkekler savaş tiyatrolarındaki hem mütefiklere hem de muhaliflere güvenirken dövüş sanatlarındaki takım arkadaşları, erkekliğin askeri gösterilerindeki ortak yıldızlardır (Nagel, 2007:628).

Savaşta şiddet konu ve kavram olarak sanat yapıtlarında yer alırken etkilenen öznelere de görünür kılar. Şiddet temsillerinde çoğunlukla şiddete maruz kalanın deşifre edilerek betimlenmesi, vahşetin failer üzerinden değil de kurbanlar üzerinden kurulan ilişkiyle algılanmasını sağlamaktadır. Bu temsillerde fail imgesinin nasıl tasvir edildiği, gerçek failerin görünür olup olmadığı, nasıl yorumlandıkları ve bunların ardında yatan sebeplerin tartışılması gerekmektedir. Şiddet içeren olgularda, tek zarar gören taraf kurbanlar gibi algılanmakla beraber failerin uğradığı manipülasyonların anlaşılması da şiddeti onarma açısından olumlu katkı sağlayacaktır. Sanat yapıtlarının güç ilişkilerine dair anlam yüklenen imgeleri içermeleri, yapıtlardaki fail ve kurban imgelerinin yanı sıra sanatçının kendisinin bulunduğu pozisyonu da tartışmalı duruma getirmektedir. Stanley Cohen (2001:14) “vahşet üçgeni” olarak adlandırdığı sac ayağının bir köşesine kurbanları, ikinci köşesine faileri, üçüncüsüne ise bu vahşeti gören ve ne olduğunu bilen tanıkları yerleştirir. Fail, kurban ve tanık olarak imlenen bu üç kimliğin birbirine geçişli bir yapı oluşturduğunu belirtir. Sanatçının bu üçgenin tam olarak neresinde konumlandığı ise şiddeti yeniden üreten rolüyle muğlaktır.



Resim 1. Jacques-Louis David, The Oath of the Horatii, 1784. (Görsel Kaynak: https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_images/images/louvre-serment-des-horaces.jpg)

Savaşın, terörün, nükleer tehditlerin, etnik temizliğin, sivil huzursuzluğun ve ekonomik çöküşün yaşandığı çağımızda, şiddetin çerçevesizleşmesi,

aracılık etme ve temsil stratejileri yoluyla düzenlenme biçimlerini eleştirmek önem kazanmıştır (Matthews ve Goodman, 2013:1). İmgenin sanatsal bir dille aktarımının başladığı tarih öncesi çağlardan günümüze kadar devam eden savaş betimlemelerinde yer alan figürler savaş karşıtı yapıtların artmaya başladığı son yüzyıla kadar çoğunlukla bir kahramanlık anının ölümsüzlüğünü ve düşmanın yenilgisini ifade etmiştir. Devlet, ordu ve savaş ekseninde şiddet konusunu ele alan ve savaşın yıkıcı etkisinden çok kahramanın utkusunun betimlendiği bu sanat yapıtları birçok temsilin yanı sıra failin ataerkil özelliklerini yansıtan temsilleri de içerir. Savaşın ve savaşa bağlı şiddetin temsil yoluyla aktarılması ve ideolojik bir malzeme olarak kullanılması bu temsillerin ötesinde yatan dehşetin algılanmasını ise karmaşık bir zemine oturtur. Jacques-Louis David'in 1784 yılında yaptığı *The Oath of the Horatii* (Resim 1) (Horatilerin Yemini) tablosu veya Antoine-Jean Gros'un 1806 tarihli *The Battle of Abukir* (Resim 2) (Abu Qir Muharebesi) yapıtı da ataerkil bir anlayışla eril utkunun betimlendiği savaşın erkeklik, kahramanlık, zafer olarak sunulduğu örneklerdendir.

The Oath of Horatii erkek silahşörleri bir ant anında cesur ve insanüstü güce sahip mitsel bir anlatımla yüceltirken (Becker ve Eagly, 2004: 163-178) kadınları güçsüz, korunacak figürler olarak betimler. Bu yapıtta güçlü ve savaşçı erkekler dikey pozisyonda, parlak renklere bürünmüş olarak kompozisyonun merkezine yerleştirilmiştir. Dinamik görünümleri sağdaki birbirine sokulmuş yaslı kadın figürlerle tezat oluşturur (Solomon-Godeau, 1997). Kahramanlık fiziksel güç, zekâ ve cesaret gibi özellikleri barındıran erkeklikle özdeşleştirilirken kadınların görünümleri de savunmasızlık, güçsüzlük, boyun eğme gibi tanımlamalarla eşleşmektedir. Üreme faaliyetlerinin birçok ortamda hareketlerine getirdiği kısıtlamalardan dolayı (bu kısıt olmasaydı "vah dünyanın haline!" derirtecek bir nedensellik) insanlık tarihinde özellikle savaş alanlarında elde edilen kahramanlık kadınlara uygun olmayan bir erkeklik kavramı olmuştur (Wood ve Eagly, 2002:704). Thomas Carlyle'e göre dünya tarihi de işte bu kahraman, erkek, büyük insanların biyografisinden başka bir şey değildir (1841:12). Savaş ise elden ele ganimet olarak dolaşan kadınlar adına yapılmaktadır. Bu anlayışla bugün vatana ait sınırların kadın bedeniyle özdeşleştirilmesi arasında benzerlik bulunmaktadır.



Resim 2. Antoine-Jean Gros, *The Battle of Abukir*, 1806. (Görsel Kaynak: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Bataille_d%27Aboukir_\(1799\)#/media/Fichier:Antoine-Jean_Gros_-_Bataille_d'Aboukir,_25_juillet_1799_-_Google_Art_Project.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bataille_d%27Aboukir_(1799)#/media/Fichier:Antoine-Jean_Gros_-_Bataille_d'Aboukir,_25_juillet_1799_-_Google_Art_Project.jpg))

Gros'un tablosunda da onca vahşetin içindeki komutan beyaz atının üstünde tüm asaleti ve ihtişamıyla endamını gösterir. Savaş dehşeti içinde neredeyse ona hiç kan değmemiş, asaletinden bir şey kaybetmemiş hatta kutsallık atfedilmiş şekilde betimlenir. At üzerinde savaş kahramanları günümüzde halen anıtsal heykeller olarak hemen hemen tüm şehirlerde bulunmaktadır. Bu heykeller savaşçı, cesur, yenilmez, kahraman erkeklik olgusunun altını çizer. Zeynep Yasa Yaman da "meydana yukarıdan bakan yüksek bir kaide üzerinde, erkekliklerini, gençliklerini, atletik oluşlarını vurgulayan, muzaffer ve mesafeli bir duruşta, askeri, törensel ya da özenle seçilmiş giysiler içinde, heykelleştirilmiş ve idealleştirilmiş olarak kamuya sunulurlar" sözleriyle bu anlayışı ifade etmiştir (2011:70). Yaman'a göre bu heykeller "ülkelerin kendi geçmişlerini kutlamanın ve yaratmanın bir aracı olarak ulus devletlerin takıntısı haline" gelmiştir (2011:76). Heykeli dikilen liderler ulusal idealleri, özgürlüğü ve bağımsızlığı temsil ederler. Kaidenin boşluğundaki at ve atın üzerindeki kahraman figür ise heybetini iki kat yükseklikten sergileme fırsatını bulur. Aralarındaki fiziksel uyumun yarattığı hareket, şahlı, yükseliş, başarı, sınırları aşma ve yücelme at bedeniyle kahraman erkek figürünü neredeyse ayrılmaz bir ikili olarak birleştirir.



Resim 3. Hans Haacke, *Gift Horse*, 2013. (Görsel Kaynak: https://news.artnet.com/app/news-upload/2015/03/Hans-Haacke-Gift-Horse_2.jpg)

At geçmişten bugüne savaş ve zafer temsillerinin merkezinde yer almaktadır. Kahramanlık ise hala kitleleri harekete geçiren, aynı hisleri duyumsatan bir meseledir. Hans Haacke Londra Trafalgar Meydanı'nda boş kaide üzerine yerleştirdiği *Gift Horse* (Resim 3) (Hediye At) yapıtıyla savaşta başarı göstermiş liderlerin meydanlarda konumlandırılan heykellerini kendine has diliyle zamanlar ve kurumlar arası bağlar kurarak eleştirmektedir. Kültürel, toplumsal ve ekonomik güçler arasında kurulan bu bağlantılar; Haacke'nin araştırmalarında öne çıkan sanat dünyasının saklı ekonomi ve politikalarıyla mekânların hikayelerini birleştirir.

Gift Horse hisse senedi fiyatlarındaki değişimi yansıtan finansal bağlantılar ve sanat eserlerine yaptığı açık referanslarla, başka bir hediye olan "Truva Atı"ndan başlayan uzun bir tarihsel yolculuktan gelmektedir. Haacke'nin yapıtında temsil edilen kahramanlık kavramı iskelet at bedeninin içinin tamamen boşaltılmış haliyle savaşçılarla doldurularak hediye edildiği ulusun yıkımına yol açan "Truva Atı"nın kahramanlık düşünceleriyle ilişki kurmaktadır. Aynı zamanda İngiliz sanatçısı George Stubbs'un 1766 tarihinde yaptığı meydana müzede sergilenmekte olan *Whistlejacket* (Resim 4) isimli tabloya da atıf yapar. Ekonomi piyasasının borsada atan nabzına

yaptığı göndermeyle de İngiltere'nin büyük ekonomisti Adam Smith'in *Wealth of Nations* (Ulusların Zenginliği) kitabını hatırlatır.



Resim 4. George Stubbs, Whistlejacket, 1766. (Görsel Kaynak: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/george-stubbs-whistlejacket>)

Stubbs Leonardo'nun insan anatomisi üzerindeki çalışmaları gibi at anatomisini detaylı araştırmış ve bu konuda Delacroix, Gericault, Degas ve

Picasso dahil olmak üzere o dönemin ve sonrasının birçok sanatçısını etkileyen kalın, detaylı bir desen kitabı hazırlamıştır (Hughes:1984). Stubbs'ın bütün bağlamlarından kopararak bir kral portresinin yapılmasına layık görülen tuval üzerine tek başına bir atı resmettiği tablosundaki figür, aynı meydana bulunan *National Art Gallery*'nin kapısından Erika Longmuir'in aktardığı biçimde (2016) "korku dolu gözlerle" meydana bakmaktadır. Haacke de ölmüş at bedenini tüm ona eklenen dizgin, yular, eyer gibi aksesuarlardan sıyrıp; savaş alanı, yarış alanları, asker kahramanlardan yalınlaştırarak Kral IV. William'in vaktinde mali yetersizliklerden dolayı dikilemeyen heykelinin boş kaidesine *Gift Horse*'u konumlandırmıştır (Hood:2005). Sürücüsü olmayan atın iskelet bedeni üzerinde taşınması gereken kahramanın yokluğunu vurgulayarak erkek egemen anıt dilini eleştirmektedir. Atın eti sıyrılmış röntgen imgesi, tüm belleği arındırır ve yürüyen aksami ortaya çıkarır. İskeleti oluşturan kemiklerin boşluklarından örülü bu paradigma aynı zamanda bedenini geçiciliğini vurgular. Zamansal bağlamda kurduğu ilişki, hediyein paketlenmiş kurdele şeritten akan Londra Menkul Değerler Borsasının eşzamanlı hisse fiyatlarıyla (Kavcar, 2015:770) güçlenerek paranın zamansal değerini çağırıştırır. Kurban kavramıyla ilintili açık çağrışımlar içeren hediye kavramı böylece çarpıcı olarak öne çıkmaktadır. Görmenin belleğinden yararlanarak at imgesinin taşıdığı yükü bugüne aktarır. Piyasanın nabzını yansıtan bu hediye kurdele failin paranın hâkim olduğu piyasada gizli olduğunu işaret eder.



Resim 5a ve 5b: Martha Rosler, Savaş Eve Taşımak, 1967-72. (Görsel Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/martha-rosler-savasi-eve-getirmek-1967-2004/3674>)

"Savaş Eve Taşımak" isimli kolaj serisiyle (Resim 5a ve 5b) Martha Rosler ise piyasanın savaşa olan etkisini izleyicinin bizzat kendisinin yaptığı tercihleri öne çıkararak vurgular. Rosler bu kolajlarda savaşın çok uzaktan olduğunu düşünen, onu televizyondan izleyen, olaylara seyirci kalan,

tüketim konforu içinde kendi rahatına kapılmış izleyicinin ev özel yaşamına hem savaş kurbanlarını hem de savaş şiddetinin görünen faillerini dahil ederek şiddetin izleyicinin kendi özel yaşam şartlarında başlamış olabileceğine dair bir görüntü yaratır. Mahremiyeti çağırıştıran evin

içinde kişiye sağlanan konforun dışarıda bir bozulmaya yol açabileceğini vurgular.

Günümüzde savaşın yol açtığı en büyük felaketlerden biri yurtlarını, evlerini, topraklarını terk etmek zorunda kalan insanların varlığıdır. Her canlının yaşamını sürdürmeye hakkı olduğu dünyada, savaş nedeniyle insanlar sülürler halinde yer değiştirmek zorunda kalmaktadır. Rosler'in içinde küresel çapta yaşanan bir vahşet bireylerin sınırlarının içine, evlerine, bedenlerine nüfuz eder. Kişinin kendine ait bedeninin sınırı evin sınırına ve giderek özel mülkiyet sınırını aşmış ülkenin sınırına ulaştıkça bazı bedenlerin mahremiyetine dayanan hak ihlalleri de yaşanmaktadır. Bu ihlaller genellikle tüketimin körüklendiği, mülkiyetin korunduğu, barındırdığı şiddetin gizli hareket ettiği, failin ise pek görünür olmadığı sistemler içinde gerçekleşmektedir. Rosler günümüzde sınır kapılarına yığılmış milyonlarca mültecinin canhıraş sınırı geçmek için verdiği mücadeleyi; sanatsal bir müdahaleyle, vahşeti yaşatan failin görünen imgesiyle birlikte sınırdan geçirip evin içinde konumlandırır.



Resim 6. Jumana Emil Abboud, *Smuggling Lemons*, 2006. (Görsel Kaynak: <https://trap.no/en/project/smuggling-lemons>)

Ev içinde elde edilen konforun bu imkânlardan yoksun olana ne kadar açılabilirliğini, evini geride bırakarak kaçmak zorunda kalan Jumana Emil Abboud "Limon Kaçakçılığı" video yapıtında (Resim 6) sorgulamaktadır. Bu videoda sanatçı geride bıraktığı evinin bahçesinde yetiştirdiği limon ağacının meyvesini yanında taşır. Böylece limon da yaşanan acının ve geride bırakılanla yanında götürülebilenin bir simgesi olarak sınırların geçildiği bir yolculuğa çıkar. Abboud'un meyveyle birlikte yaptığı yolculuğun hangi evin sınırlarını geçip leziz bir salataya veya daha iyisi ağaca dönüşebileceği mültecilerin yaşam şartlarının oluşturulup oluşturulamayacağına yönelik önemli bir eleştiridir.



Resim 7. Rabih Mroué, *Grandfather, Father and Son*, 2010. (Görsel Kaynak: https://www.metropolism.com/nl/reviews/22441_rabih_rabih)

Kavramsal işlerin içine girmek izleyicinin kendi sorumluluğundadır. Kavramsal sanat izlenirken bir anda büyüleyici bir aydınlanma yaşanmaz. İzleyicinin bakması, görmesi, anlaması, bilmesi gerekmektedir. Kavramsal Sanatın izleyiciden aşırı çaba isteyen formal özellikleri, failin ve onun ataerkil özelliklerinin gizliliğinin ancak izleyicinin kendi çabasıyla ortadan kalkabileceğine dair perspektifler oluşturur. Rabih Mroué'nin yaşamı kesintiye uğrayan ailesinin bilimsel çalışmalarını sergilediği yerleşmesi de bilme arzusuna değinmektedir. Rabih Mroué'un, 2010 tarihli *Grandfather, Father and Son* (Büyükbaba, Baba ve Oğul) yapıtı (Resim 7) izlenebilecek politikaların seçiminin önemine doğrudan dikkat çekmektedir. Bu enstalasyonda sanatçı büyükbabasının kütüphanesi için oluşturduğu indeks kartlarını sergiler. Artık anlamsız olan bu indeks kartları, sadece eskimiş bir sistemin işaretleridir. *Dialectics in Islam* kitabının yazarı olan büyükbabası önceleri dini bir akademisyenken sonra komünist olmuştur. Kitabın üçüncü cildini yazmaya başladığı sırada suikaste kurban edilir. Enstalasyon aynı zamanda sanatçının matematikçi olan babasının Fibonacci dizileri üzerine yazılmış hiç yayınlanmamış tezini içermektedir. Bu tezin yazıldığı 1982 yılında Lübnan İsrail tarafından işgal edilmiş ve sivil savaş en üst seviyeye ulaşmıştır. Savaş yıllarında babasının soyut matematik çözümlerini üzerine yaptığı yoğun çalışma Mroué'nin de bilinçlenmesinin önünü açar. Bombaların yarattığı terör, tam da kendi evinin üstüne düşmüştür. Sanat eserinin şiddetin yıkıcılığını göstermesi görünenin sadece görüldüğü kadar kalmasıdır. Halbuki eşeledikçe aslında alternatif olarak kaybolan birçok şeyi açığa çıkarır. Mroué'nin yerleşmesi de savaş kurbanları üzerinden anlatılan bir şiddet eylemiyen izleyiciyi soktuğu ikircikli konuyla, kavramsal sanatın imkânlarını kullanarak izleyicinin kendisinin rolünü sorgulatr. Yerleşme failin görünürlüğünü yarım kalmış kitap ve matematik çözümlerleriyle açığa çıkarır. İzleyici de kavramsal sanatı anlamak için harcaacağı zamana bağlı bilme edimini yarım

bırakmaya hevesli olduğu ölçüde kurbanlardan biri olma konumundadır. Savaş şiddetinden uzaklaştıran alternatifleri anlamak ve değerini nesilden nesile genetik dizinsel olarak kavramak failin şiddet edimine karşıt yeni yapıcı bir failliğin yeşermesini de olanaklı kılacaktır.



Resim 8. Anselm Kiefer, *Occupations*, 1969. (Görsel Kaynak: <https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-420/public/images/fig1occupationsinterfuktionen1975-openingpage.jpg>)

Failin görünürlüğünü tartışan bir diğer yapıt da Anselm Kiefer'in *Occupations* (Resim 8) (Meslekler/İşgaller) adlı çalışmasıdır. Kiefer failin belleklerdeki kalıcılığını kendini Adolf Hitler'in imgesiyle özdeşleştirerek sunar. Sağ elini kaldırarak kendini takip etmesi beklenen halkının olmadığı boş manzaranın önünde durur. Kiefer'in bu eylemi kitlelerin karşısında değil manzaranın karşısında yapıyor oluşu ve çalışmasına verdiği isimle, bir ele geçirme olgusunu sunması failin yaşıyor olduğuna dair açık çağrışımlar içermektedir. Hitler'in karşısındaki topluluğun da aynı hareketi yaptığı göz önüne alındığında Kiefer'in hareketin tekrarlanma ve yayılma eylemine işaret ettiği bir işgal eyleminin söz konusu olduğu düşünülebilir. Bu eylem, Hitlerin arzusundan topluluğun arzusuna dönüşen, failden faille-re geçen, düşünsel bir işgaldir. Kiefer'in yapıtındaki belleğe yönelik imge de bu düşünsel eylemi işgalden hatırlamaya çevirmektedir. Manzaradaki boşluğu dolduracak olanlar ise failler değil tanıklıklardır. Bir diğer deyişle izleyicilerdir. Hasan Özgür Top ise bu boş manzarayı failin figürünü ve yaydığı dehşeti çıkararak oluşturur. Top *Iraq or Syria* (Resim 9) (Irak veya Suriye) isimli video yapıtta gerçekleştirdikleri katliamı kaydederek yayan İşid propaganda kasetlerinde görüntülenen şiddeti tamamen ortadan kaldırıp arka plandaki manzaraları birleştirerek yeni bir yeryüzü kolajı oluşturur. Kiefer'in boş manzarasından Top'un boşaltılmış manzaralarına geçildiğinde, insan figüründen oluşan fail imgesinin varlığı ve yokluğunun

bilme eylemiyle de düşünsel yolculuktan geçeceği söylenebilir. Bilinci yapılandıran doğru bilgi, kaosun içinde, belki de izleyicinin boş bir manzara karşısında sanat sorgulaması sırasında görünür olabilir.



Resim 9. Hasan Özgür Top, *Iraq or Syria*, 2018. (Görsel Kaynak: <http://hasanozгурtop.com/portfolio/landscape-studies/>)

Devlet yönetiminin başındaki kişilerin sanat yapıtlarında yer alması oldukça uzun bir geçmişe sahiptir. Belki de sanatın ve devletin var olduğu ilk zamanlara kadar uzanır. Devleti yönetenler kendi imgelerini sanatçıları görevlendirerek oluşturmalarının yanı sıra iradeleri haricinde de sanat yapıtlarının konusu olmuşlardır. Jorge Galindo ve Santiago Sierra'nın *Los Encargados* (Resim10) (Sorumlular) yapıtı da açıkça gösterilse dahi sorumluların tam olarak görünemeyeceklerini vurgulayan bir çalışmadır. Galindo ve Sierra yönetiminde olan politikacıların bizzat kendi imgelerini resmi geçit gibi devlete ait törensel bir medyuma sunarlar.



Resim 10. Jorge Galindo ve Santiago Sierra, *Los Encargados*, 2012. (Görsel Kaynak: https://www.peramuzesi.org.tr/Repo/FilmProgram/Images/20151204_8cb26749-4f20-4cd9-b91d-e432fe867c1e.jpg)

2012 yılında çekilen bu videoda birincisi “İspanya Kralı I. Juan Carlos’a ait, diğerleri ise kronolojik sırayla İspanya’nın Franco sonrası dönemde görev yapan başbakanları; Adolfo Suárez, Leopoldo Calvo-Sotelo, Felipe González, José María Aznar, Jose Luis Rodriguez Zapatero ve Mariano Rajoy”a ait olan (Amado, 2010:159) beyaz gömlek ve kravatlarıyla söz konusu şahısların resmi pozisyonunda oldukları dönemi imleyen siyah beyaz portreleri; siyah sedan arabaların üzerinde baş aşağı geçit yapmaktadır. Bu yapıtla sanatçılar Madrid’in ünlü *Grand-Via* Bulvarında gerçekleştirilen bir kamusal alan müdahalesini kurgulayarak video yapıta dönüştürdüler. Normal bir Madrid gününde caddedeki arabaların arasında devam eden geçit töreni etrafındaki yayalar, taşıtlar, binalar, çeşitli reklamlar, şehrin simgeleri ile gündelik hayatın sesleri içinde ilişki kurar. Kapitalist dünyayı inşa eden gizli saklı iktidar güçlerini araştıran sanatçılar için “bir ‘karşı-propaganda’ filmi olarak tanımlanan bu kamusal alan müdahalesi, sanatçıların ülkenin bugünkü trajik ekonomik çöküşünden sorumlu tuttukları, İspanyol devletinin başındakilere yönelik keskin ve doğrudan bir itham niteliği” taşımaktadır (Amado, 2010:159). Portreler bankaların, Pentagon’un, Roma’nın, arazi sahiplerinin, ordunun çıkarlarını temsil eden rejimin görünen yüzleridir. Kötülüğün bir başlangıcı vardır ve sanatçılar bu başlangıcın günümüze kadar gelen Franco rejiminin siyasi elitleri tarafından yönetilen “Geçiş Dönemi” dolandırıcılığı olduğunu söylemekte, yapıtı “sorumlular” olarak adlandırmakta, büyük sahtekârlığın sorumlularını işaret etmektedir (www.peramuzesi.org.tr).

Sanat yapıtının ekrana yansıyan lensinden izlenen törene eklenen müzik 1905 yılında Polonyalı işçilerin marşı olan Sovyet marşı *Varsoviana Soviética*’dır. Marşın ahenkli temposu ve hareketli görüntüdeki motorize konvoyun ihtişamlı ciddiyeti, yirminci yüzyıl rejimlerindeki devlet iktidarının gözlüklerini çağrıştıran estetiğinin otoritesine katkıda bulunmaktadır. Yoksullukla yeterince mücadele edemediği düşünülen yönetimlere karşı ayaklanan işçilerin marşı tam da onların işaret ettiği geçiş dönemi liderleriyle birlikte sunulmaktadır. Portrelerin büyük boy ölçeği, kamusal gösterilerinin törenselliği ve yaya trafiğinden belirgin bir şekilde ayrılması, geçit töreninin seyirlik karakterini izleyicilerle mesafe koyarak yapılandırılan bir devlet gücü simülasyonunu temsil etmektedir. Bazen iki ve üç kanallı görüntüye dönüşen videoda baş aşağı gelen devlet adamları tersine çevrilirken dünyanın düzeni tersten görünmeye başlamaktadır. Normal akıştaki olağanlıkla yönetim arasında zıtlık törenin izlendiği kurgu göz üzerinden iktidarın baş aşağı konumuna dayalı yeni bir hiyerarşi önermektedir.

Videoda yayaların ve diğer sürücülerin bu geçişten pek etkilenmediği görülür. Bayram ve özel günlerde yapılan resmigeçit töreni eylemleri zaten devletin gösterisidir. Sanatçılar kanıksanan bir eylemin kendi medyumunu tekrar kullanarak devlet yöneticilerini ifşa etmektedir. Geçit töreni günlük hayatı kesintiye uğratması (belki de bir sürpriz gibi), ciddi politik söylemi açık eden yapısı ve mesajı izleyicinin gözüne sokan iletişim yoluyla mizahi özellikler taşır. Yapıt, devletin otoritesini simgeleyen portreleri onların diktatör güçleriyle karşılaştırılmayacak şekilde tersine çevirerek bu mizahın saygısızlık dozunu da arttırmaktadır.

Los Encargados videosunun farklı mekânlara taşınarak tekrar gösterilmesi, kurduğu yeni ilişkilerle sergilenen kültürel ve tarihsel olguya yeni eklemeleri olanaklı kılmaktadır. Her zaman olduğu gibi bu video yapıtıyla

karşılaşan izleyici sanat yapıtına ayırdığı zaman dilimiyle de Madrid’deki geçit törenini canlı gören izleyicilerle davranışları açısından bağlantı kurabilecektir. Canlı ve interaktif olarak izlenmesi kayda alınan görüntüde olağan bir durum olgusu gibi görünse de o zaman diliminde göze takılan görüntü izleyici için daha derin sorgulamaları doğurabilir. Video izleyicilerinin gerçek olayı izleyenlere göre kurduğu bağlantılarda değişkenlik gösteren sonuçlar olabilir. Bu bağlamda sanat yapıtının küresel değişebilirliği veya sabitliği de video sanatının sunduğu olanaklardan biridir. Yapıtın sunulduğu şehir veya ülke gibi izleyici de değişmektedir. Belki de değişmeyen ve evrensel olarak değer kaybetmeyen olgu yönetimler ve yönetimden sorumlu olanların benzerliğidir.

Bilinen fakat söylenmeyen bir sır, ancak kamunun görgü kurallarını aşması, alışkanlıklarını delmesi ile kamusal alanda konuşulmaya ve görülmeğe başlanabilecektir. Bu anlamda videonun sunduğu performans sadece bir temsil değil; şehir hayatında akan trafik ve yaya ritminin kesintiye uğratılması, kamusal alanda konuşulmayan ve söylenmeyen bir şeyin seyirliğe dönüştürüldüğü bir durumdur (Synder, 2015:117-118). “Sorumlular” bir cenaze veya kutlamaya ait törensel bir gösteriye dönüşmüş, bir araya getirilerek görünür hale getirilmiş, birbirlerine benzeştirilmiş, birbirlerine yaklaştırılmış, birbiri ardına dizilmiş, hepsi ters çevrilmiş, aynı hiyaya çekilmiştir.

Bir ülkenin yönetimi yasama, yargı ve yürütme yetkisi altında geliştirdikleri sistemler aracılığıyla gerçekleşir. Bu sistemler de belirli kurumsal yapılar oluşturarak belirlenen politikaları ve yönetim biçimlerini uygulurlar. Toplumsal yaşayışın ekonomik, politik, sosyolojik boyutlarını belirleyen ve etkileyen yönetim anlayışı çoğu kez demokratik yollarla seçilmiş kişilerin iradesini de temsil ederler. Byung-Chul Han’a göre “Bir şiddet eyleminin gerçekleştiği durum sıklıkla sisteme, sisteme içkin bir dokuya gömülüdür. Şiddetin gözle görünür, dışı vuran biçimleri de bir iktidar düzenini pekiştiren ve sürekli kılan, fakat göze görünmekten kaçınan örtük yapılara bağlıdır... Sosyal sisteme içkin olan yapılar, adaletsiz koşulların süregitmesini sağlar. Eşitsiz iktidar şartlarını ve onların sonucu olan eşitsiz hayat imkânlarını, göstermeksizin, örtük bir biçimde yerlerine mihlarlar. Şiddet kurbanları, bu yapılar görünmez olduğu için, iktidar ilişkilerini hemen kavrayamaz. Zaten iktidarın gücü de buradan gelir.” (Han, 2016:83)

Çağdaş sanat yapıtları çoğunlukla fail üzerinden şiddeti betimlerken hem iktidarın bu görünmez yapısına hem de izleyicinin bu faili ortaya çıkarabilmesi için duyması gereken sorumluluğa vurgu yapar. Failin ataerkil yapısı ise daha gizlidir. Hem olayların ardında yatan belleği hem de sanatsal içeriğin yaptığı göndermeleri anlamak için izleyicinin biraz daha çaba harcaması gerekecektir. Sanat yapıtlarının eskinin üstüne inşa ederek görünür kıldığı yeni paradigmlar da bu çabanın izleğine katkı yapar. Sanatçıların kullandığı medyumlar da bu bağlamda farklı çerçeveler sunarak izleyiciye alışık oldukları yöntemlerin dışına çıkarak failin ataerkil yapısını da açığa çıkaracak niteliklerinin algılanmasında sorumluluk yükler. Ataerkil failin nitelikleri çoğunlukla konu edilen eril hegemonik sistemin savaş şiddetine bağlı olarak yansıttığı baskın eril figürlerle karakterize edilmiştir. Ordu gibi kurumların faileri kimi zaman doğrudan deşifre edilerek sunulur. Toplumun görme alışkanlıklarını değiştirmek izleyicinin görme alışkanlıklarını değiştirmekle özdeşleştirilmiştir.

*Ayşe Tülay İNCE

E-posta: aysetulayince@gmail.com

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı,
Sanatta Yeterlik Öğrencisi

Not

Bu makale “Çağdaş Sanatta Ataerkil Failin İmgesi” isimli yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezinden üretilmiştir.

Kaynaklar

- Akgül, Ç. (2010). “Cinsiyet ve Militarizm”, *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Ankara Üniversitesi SBE, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Ankara.
- Amado, L. E. (2010). *Anne Ben Barbar mıyım?* (13. İstanbul Bienali Rehberi). İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Becker, S. W. ve Eagly, A. H. (2004). “The Heroism of Women and Men”, *American Psychologist* içinde (163-178), Vol.59, No.3.
- Berkay, F. (1996). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Carlyle, T. (1841). *Heroes, Hero Worship, and the Heroic in History*. London: James Fraser.
- Christensen, A. ve Rasmussen, P. (2015). “War, Violence and Masculinities: Introduction and Perspectives”, *NORMA: International Journal for Masculinity Studies* içinde (189-202), Vol. 10, No. 3-4.
- Cohen, S. (2001). *States of Denial*. Cambridge: Polity.
- Connell, R. W. (1985). “Masculinity, Violence and War”, Patton, P. ve Poole, R. (Ed.), *War/Masculinity* içinde (4-10). Sidney: Intervention.
- Enloe, C. (1990). *Bananas, Beaches, and Bases*. Berkeley: University of California Press.
- Galtung, J. (1969). “Violence, Peace, and Peace Research”, *Journal of Peace Research* içinde (167-191), Vol.6, No.3.
- Gerth, H. H. ve Mills, C. W. (1954). *Character and Social Structure*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Han, B. (2016). *Şiddetin Topolojisi*. İstanbul: Metis.
- Harris, J. (2006). *Art History: The Key Concepts*. Londra ve New York: Routledge.
- Hood, J. (2005). *Trafalgar Square*. London: Batsford.
- Hughes, R. (1984). “George Stubbs: A Vision of Four-legged Order”, *Time*, Vol.124, No.21.
- Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar*. İstanbul: Metis.
- Kavcar, E. (2015). “Dördüncü Kaide Programı: Boş Kaidenin Güncel Anıtları”, *Route Educational and Social Science Journal* içinde (755-771), Volume.2, No.2, April 2015.
- Lexico, (t.y.) <https://www.lexico.com/definition/patriarchy> (31 Aralık 2019).
- Longmuir, E. (2016). *The National Gallery Companion Guide*, London: National Gallery Company.
- Matthews, G. ve Goodman, S. (2013). “Introduction: Violence and Limits of Representation”, Matthews, G. ve Goodman, S. (Ed.), *Violence and the Limits of Representation* içinde (1-11). Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Nagel, J. (2007). “War”, Flood, M., Gardiner, J. K., Pease B. ve Pringle, K. (Ed.), *International Encyclopedia of Men and Masculinities* içinde (626-629), Londra ve NewYork: Routledge.
- Online Etymology Dictionary, (t.y.) https://www.etymonline.com/word/perpetrate?ref=etymonline_crossreference (03 Temmuz 2019).
- Pera Müzesi (2015). “Bu Bir Müzik Videosu Değil Jorge Galindo ve Santiago Sierra”. <https://www.peramuzesi.org.tr/Film/Jorge-Galindo-ve-Santiago-Sierra/798/144> (14 Nisan 2018).
- Ruether, R.R. (2007). “Patriarchy”, *Encyclopedia of Sex and Gender*. Detroit: Thomson Gale, Volume:3.
- Smith, T. (2013). “Our Contemporaneity”, Dumbadze, A. ve Hudson, S. P. *Contemporary Art* içinde (17-27). Wiley and Blackwell, Singapur.
- Solomon-Godeau, A. (1997). *Male Trouble*. New York: Thames and Hudson.
- Snyder, J. (2015). *Poetics of Opposition in Contemporary Spain*, New York: Palgrave Macmillan.
- Yaman, Z. Y. (2011). ““Siyasi/Estetik Gösterge” Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel”, *METU JFA*, Cilt.28, Sayı.1.
- Wadham, B. (2007). “Armies”, Flood, M., Gardiner, J. K., Pease, B. ve Pringle K. (Eds.), *International Encyclopedia of Men and Masculinities* içinde (24-26). Londra ve NewYork: Routledge.
- Walby, S. (1990). *Theorizing Patriarchy*. Oxford: Basil Blackwell.
- Wood, W. ve Eagly, A. (2002). “A Cross-cultural Analysis of the Behavior of Women and Men: Implications for the Origins of Sex Differences”, *Psychological Bulletin* içinde (699-727), Vol.128, No.5.

SANATTA ANA TANRIÇA İMGESİ VE GÜNÜMÜZDEKİ DÖNÜŞÜMÜ: BİR İMGENİN EVRİMİ

THE IMAGE OF MOTHER GODDESS IN ART AND BODY UNDERSTANDING

Berna OKAN* 

Sanat-Tasarım Dergisi 2020, Sayı: 11 ISSN: 2529-007X ss.41-51 DOI: 10.35333/Sanat.2020.261

Öz

İmgelerle düşünmenin tarihi insanlık tarihiyle başlar. Neolitik dönem insanının ana tanrıça merkezli yaşamının bir yaratımıdır büyü içerikli imgeler. Tek tanrılı dinler ile birlikte büyü'nün doğayı egemenlik altına alma anlayışının yön değiştirerek, 'bir güce sığınmaya' dönüştüğü; ortaçağda ise tanrının yansıması olarak kabul edilen doğada, kadın imgesi de tanrı iradesinin taşıyıcısı ve aktarıcısı rolündedir.

Günümüze gelindikçe, geçmişte iktidarın kendisi olan kadın imgesinin zamanla hegemonyanın aracı olan bir kadın imgesine dönüştüğünü görürüz. Tanrının cinsiyet değiştirmesinin bir sonucu olan bu değişim, iktidarın kendisi tanrı iken bile kadını, onsuz olunmaz bir 'araç' haline getirmiştir. Günümüzde kadının tanrıça olmaktan çıkıp hegemonyanın aracı haline gelişinin görsel alandaki örneklenişi, görsel alanda ne gibi fenomenlere dönüştüğü ve bu sosyolojik eksenin karşılayan bir biçim dilini yaratan birçok sanatçı vardır. Sanatçılar, yöneldikleri ve seçtikleri nesnelere yorumlayarak onun özüne ulaşırlar. Ancak bu öz, değiştirildikten ve dönüştürüldükten sonra aynı kalmayacaktır. Sanatçılar, nesnenin içerdiği düşünsel ögeyi biçime dönüştürürken imge ve simgelerden yararlanarak kendi pencerelelerinden yansıyan gizemli dünyalara göndermeler yaparlar.

Anahtar Kelimeler: İmge, Simge, Cinsiyet, Kadın, Ana Tanrıça

Abstract

The history of thinking in images is as old as the history of mankind. The images with the magic content are the creation of a main faith – based life of the people of Neolithic Age. In the Middle Age When the understanding of the magic to take nature under control together with the monotheistic religions changed into 'taking shelter in a power'; nature used to be regarded as the reflection of god. In such a nature, the image of woman took the role as the carrier and passer of the god's will.

Coming to the present day, we observe that the image of woman, which had been the power itself, changed into the image of woman, which was the means of power. This change, a result of the god's becoming the opposite sex, made the woman an indispensable means, even while the power itself was the god.

Nowadays, woman is no longer a goddess; she is now a means of power. There are many artists who create a stylistic language describing the visual examples of this fact and how these have changed into phenomena in the visual field and corresponding to this sociologic axis. The artist chooses the object and then interpret it to its core. But the core is not the

same old one. Artist's imaginary element in the object transformed by artist used image and symbol so They reach mysterious World.

Keywords: Imagery, Symbol, Gender, Woman, Mother Goddess

Giriş

Her türlü sanat yaratımı, sanatçı ve onun yöneldiği nesne arasında yaşanan, nesnenin sanatçı tarafından kavranması ve yorumlanması ile sonuçlanan bir süreçtir. Nesnenin bilgisine ve özüne ulaşan sanatçı aynı zamanda onu keşfeder. Bu keşif, dış dünyaya ait olanın, sanatçı tarafından içsel olarak iç varlığıyla kavranması ve buna bağlı olarak özün değiştirilmesi ve dönüştürülmesidir. Sanatın sezgisel ve öznel yasalara göre, dış gerçekliğin değiştirilmesi olduğunu Felsefeci Şahin Yenişehirlioğlu şöyle ifade ediyor; "Sanat, insan adı verilen varlığın öznel ve nesnel, bireysel ve toplumsal boyutlarda, dış nesnel gerçeklikten algıladıklarını kendi süzgecinden geçirerek yeniden dışarıya bir başka boyutta yansımasıdır" (Yenişehirlioğlu, 1993: 19).

Sanat üretimi, kendi gerçeğini seçerek, düzenleyerek, değiştirerek, alıcılığı daha üstün bir varlığa götürürken o nesnenin çıplak gözle görülemeyecek olan, derindeki anlamını, özünü açığa çıkarması üzerine temellenmiştir. Bir sanat yapıtının zenginliğine kolayca ulaşılamaz. Yaratıcısının ona yüklediği anlamı keşfetmek, dolaylı bulmak yapıtın derinliklerine, giline ulaşmakla mümkündür.

Dış dünyanın edilgin bir yansıması olmayan sanat eylemi, taklit duygusunun uzağındadır. Yeniden yaratmaya, ortaya yeni bir ürün koymaya dönüktür. Yaratıldıktan sonra yaratıcısından bağımsızlaşarak kendi başına bir var olandır sanat yapıtı.

Toplumsal ve düşünsel yaşamda işlenmiş herhangi bir öge, estetik müdahale ile yeni bir biçime dönüştürülürken bir anlamda "dolaylı" bir biçim haline gelir. Böylelikle gerçekliğin olduğu gibi değil fakat bir başka düzeyde yeniden kurulması gereği sanat yapıtını oluşturmanın bir ön koşulu olarak kabul edilebilir. Gerçekliğin bu şekilde dönüştürülmesi ve değiştirilmesi bir anlamda sanat yapıtının gerçeklik dışı bir şey olduğu anlamına da gelebilir. M. Doğan'ın '100 Soruda Estetik' kitabında yazar, Lefebvre bunu "dolaysız" ögenin genelleştirme, yüceltme, tipleştirme gibi yeni bir işlenişle estetik faaliyet tarafından "dolaylı" hale getirilmesi olarak tanımlar (Doğan, 1998: 190).

Sanat yapıtı, yaşamın içinden çıkan ancak onun aynısı olmayan, ondan ayrı, onu bütünleyen, gerçekliğin özünü daha derinden kavrayarak yeni bir dünyanın kuruluşuna katkıda bulunan bir oluşumdur. Dünyada olmaya-na gözlerini açmak gerçekliği, ortadan kaldırmakla değil, başka bir düzeyde yeniden kurmakla mümkün olabilir. Sanatçılar kendi düşlerini, hikâyelerini, dünyalarını somutlaştırıp biçime dönüştürdüklerinde gerçek dünyaya kendi dünyalarını eklerler. Bu, sanatçıyı diğer insanlardan ayıran en özel yetisidir. Bütün insanlar imgeleme sahiptir; sanatçının farkı, imgeleri biçime dönüştürebilmesidir. İmgeler gerçek olayların bir yansıması olabileceği gibi, insanın iç yaşamındaki olayların da bir anlatımı olabilir. Ancak sanat, bu yansımaları aynen göstermek yerine, yeniden üretir ve yorumlar. İmgeler ise, yaratıda büyük rol oynayan gerçek yaşam olgularını değiştirip biçimlere sokan, yaratma gücü ve düşünme yetisidir. Sanatçı seçtiği nesneyi kendi yorumlayış şekli ile dönüştürürken imgelem dünyası aktif durumdadır. Bu eylemde, süreçte bilinçaltı, duyum ve izlenimler nesnenin içerdiği düşünce ögeyi biçime dönüştürürken imge ve simge-den yararlanarak gizemli dünyalara göndermeler yapar.

Sanatçılar çalışmalarında bilinçaltındaki kadın imgelerini simgelerle bir araya getirme, çabası içerisindeylerdir. Bunu yaparken kullanılan nesnelere, kişisel simgeleri haline gelmiştir. Plastik elemana dönüştürülen öğeler, birer “simge”dir.

Dolaylı ve örtülü biçimde ifade edilen tanrıça imgesinin biçime dönüştürülme eylemi yoğunlukla kadın vücudunun sosyolojik söylemine dayanmaktadır. Bu söylemin dili tamamiyle uygulayıcının kendi düşleri, yorumları, bilinçaltındaki kadına dair olan düşüncelerin açılımlarıdır. Geçmişte baktığımızda Kibebe'nin üstünlüğünün biyolojik anlamda olduğunu söyleyebiliriz. Bunu da Kibebe'nin doğurma gücüne bağlayabiliriz. Kibebe'nin cinselliği ile doğurganlık ve bereket kadın üzerinden dışsallaştırılır. Her dönem olduğu gibi bugünün cinsellik anlayışı ve beklentisi farklıdır. Doğurma gücünün öneminin vurgulanması abartılı vücut hatlarında ve çoğaltılmış göğüslerinde kendini gösterir. Tanrıçanın kutsanmasının ve toplumsal değerinin öncelikle doğurma gücü ile bağlantılı olduğunu söyleyebiliriz. Ancak Tanrıçanın böyle bir kabiliyete sahip olması, onun siyasal ve sosyal düzende de iktidar olduğunu göstermez. Hatta cinsel iktidarın bir anlamda “ana”laşırın biyolojik ve iktidar ile kaybedildiğini de söyleyebiliriz.

Sanatçıların eserlerinde yer alan işaretel öğeler, imler, farklı bir biçimde sezilen biçimler yer alır. Söz konusu nesnelere, biçimlerin temel özelliği tamamiyle bugüne özgü olmaları, yani çağdaş olmalarıdır. İmgelerin betimlenmesi bir yandan bedenın bireyleşmesi etrafındaki örgütlenmiş, bir yandan da kendi merkezi bakış açısının perspektiflerine göre hiyerarşik olarak farklılaşmıştır.

Eserler, iç yaşantıya ait psikik imgeler, üç boyutlu tasarımlarla birlikte bir ifade ve etkiye ulaşırlar. Her bir önerinin yorumu, gözlemler ve yaşantılarla yakından ilgilidir. Eserlerde “simge” etkin bir güce sahiptir. Simge, içerisinde gerçek anlamı barındıran konumdadır. Detaylı bir “anne”, “tanrıça” imgesinin anlamının giderek genişlemesi ve derinleşmesi ile imge, birçok açıdan tüm çeşitlendirmeleriyle bir kadın simgesine dönüşmesine kadar devam eder.

Sanatta İmge /Simge Kavramları ve Ana Tanrıça İmgesi

İmgelerle düşünmenin tarihi insanlığın tarihi ile başlar. Neolitik dönem insanının ana tanrıça merkezli yaşamının yaratımıdır büyü içerikli imgeler. Tek tanrılı dinler ile birlikte büyüün doğayı egemenlik altına alma anlayışının yön değiştirerek, “bir güce sığınmaya” dönüştüğü; ortaçağda ise tanrının yansıması olarak kabul edilen doğada, kadın imgesi de tanrı iradesinin taşıyıcısı ve aktarıcısı rolündedir.

Günümüze geldikçe, geçmişte iktidarın kendisi olan kadın imgesinin zamanla iktidarın aracı olan bir kadın imgesine dönüştüğünü görürüz. Tanrının cinsiyet değiştirmesinin bir sonucu olan bu değişim, iktidarın kendisi tanrı iken bile kadını, onsuş olunmaz bir “araç” haline getirmiştir. Günümüzde kadının tanrıça olmaktan çıkıp iktidar aracı haline gelişinin görsel alandaki örneklenişi ile görsel alanda ne gibi fenomenlere dönüştüğünü izleyicilerine sunan birçok sanatçı vardır.

Her türlü sanat yaratımı, sanatçı ve onun yöneldiği nesne arasında yaşanan, nesnenin sanatçı tarafından kavranması ve yorumlanması ile sonuçlanan bir süreçtir. Nesnenin bilgisine ve özüne ulaşan sanatçı aynı zamanda onu keşfeder. Bu keşif, dış dünyaya ait olanın, sanatçı tarafından içsel olarak iç varlığıyla kavranması ve buna bağlı olarak özün değiştirilmesi ve dönüştürülmesidir.

Bir resim, bir heykel yaparken ya da bir şiir yazarken anlamı belirli bir biçime oturtma isteği sanatçıyı imgelemede yeni anlamlar araştırmaya iter. Sanatçı, bu anlamı belli yollardan söylemekten kaçınarak, resmi, heykeli, şiiri hep yeniden biçimlendirmeye uğraşır ve başka yollar seçer. Bu biçim verme süreci onu, düşünüy bile kurmadığı yeni ve derin anlamlara götürür. Görünenin, gizli kalmış sayısız gerçeklerinin yer aldığı evrenin tümündeki örneklerden yalnızca bir tanesi olduğunu keşfeder. Yorum çeşitliliğinin temelinde, birey olarak yorumcunun kendi kişisel bakış açısı ve yorumlanacak yapıtın yapısı önem taşır.

Sanatın sezgisel ve öznal yasalara göre, dış gerçekliğin değiştirilmesi olduğunu Şahin Yenişehirlioğlu şöyle ifade ediyor; “Sanat, insan adı verilen varlığın öznal ve nesnel, bireysel ve toplumsal boyutlarda, dış nesnel gerçeklikten algıladıkları kendi iç süzgecinden geçirerek yeniden dışarıya bir başka boyutta yansımasıdır” (Yenişehirlioğlu, 1993: 19).

Sanat üretimi, kendi gerçeğini seçerek, düzenleyerek, değiştirerek, alıcıyı daha üstün bir varlığa götürürken o nesnenin çıplak gözle görülemeyecek olan, derindeki anlamını, özünü açığa çıkarması üzerine temellenmiştir. Bir sanat yapıtının zenginliğine kolay ulaşamaz. Yaratıcısının ona yüklediği anlamı keşfetmek, dolaylı bulmak yapıtın derinliklerine, gize ulaşmakla mümkündür.

Dış dünyanın edilgin yansıması olmayan sanat eylemi, taklit duygusunun uzağındadır. Yeniden yaratmaya, ortaya yeni bir ürün koymaya dönüktür. Yaratıldıktan sonra yaratıcısından bağımsızlaşarak kendi başına bir var olandır sanat yapıtı.

Toplumsal ve düşünsel yaşamda işlenmiş herhangi bir öge, estetik müdahale ile yeni bir biçime dönüştürülürken bir anlamda “dolaylı” bir biçim haline gelir. Böylelikle gerçekliğin olduğu gibi değil fakat bir başka düzeye yeniden kurulması gereği sanat yapıtını oluşturmanın bir ön koşulu olarak kabul edilebilir. Gerçekliğin bu şekilde dönüştürülmesi ve değiştirilmesi bir anlamda sanat yapıtının gerçeklik dışı bir şey olduğu anlamına gelir. Sanatçılar kendi düşlerini, hikâyelerini, dünyalarını somutlaştırıp biçime dönüştürdüklerinde gerçek dünyaya kendi dünyalarını eklerler. Bu sanatçıyı diğer insanlardan ayıran en özel yetisidir. Bütün insanlar imgeleme sahiptir; sanatçının farkı, imgeleri biçime dönüştürebilmesidir. İmgeler gerçek olayların bir yansıması olabileceği gibi, insanın iç yaşamındaki olayların da bir anlatımı olabilir. Ancak sanat, bu yansımaları aynen göstermek yerine, yeniden üretir ve yorumlar. İmgeler ise, yaratıda büyük rol oynayan gerçek yaşam olgularını değiştirip biçimlere sokan, yaratma gücü ve düşünme yetisidir. Sanatçı seçtiği nesneyi kendi yorumlayış şekli ile dönüştürürken imgelem dünyası aktif durumdadır. Bu eylemde, süreçte, bilinçaltı, duyum ve izlenimler nesnenin imgesini özgün bir biçime sokmak için yeniden kurulur. Sanatçı nesnenin içerdiği düşünsel ögeyi biçime dönüştürürken imge ve simgeden yararlanarak gizemli dünyalara göndermeler yapar.

Dolaylı ve örtülü biçimde sanatçıların eserlerinde ifade edilen tanrıça imgesinin biçime dönüştürülme eylemi yoğunlukla kadın vücudunun sosyolojik söylemine dayanmaktadır. Bu söylemin dili tamamıyla uygulayıcının kendi düşleri, yorumları, bilinçaltındaki kadına dair olan düşüncelerin açılımlarıdır. Geçmişe baktığımızda Kibele'nin üstünlüğünün biyolojik anlamda olduğunu söyleyebiliriz. Bunu da Kibele'nin doğurma gücüne bağlayabiliriz. Doğurganlık ve bereket kadın üzerinden dışsallaştırılıyor. Her dönem olduğu gibi bugünün cinsellik anlayışı ve beklentisi farklıdır. O dönem için doğurma gücünün önemini vurgulaması abartılı vücut hatlarında ve çoğaltılmış göğüslerinde kendini gösterir. Tanrıçanın kutsanmasının ve toplumsal değerinin öncelikle doğurma gücü ile bağlantılı olduğunu söyleyebiliriz. Ancak Tanrıçanın böyle bir kabiliyete sahip olması, onun siyasal ve sosyal düzende de iktidar olduğunu göstermez.

İmge Kavramı, Sanatta İmge

Sanat dilinin imge dili olduğu ve bu dilin sanatçının iç duyumu kendinden, dış duyumu doğadan ve dünyadan getirdiği, özel bir biçime sokularak özgünleştirilmiş biçimlerden oluşturduğunu söyleyebiliriz. Felsefeci Orhan Hançerlioğlu bu konu ile ilgili olarak, “Nesnel gerçekliğin insan zihnindeki yansımaları” (Hançerlioğlu, 1982: 94) olarak tanımlanan imge, herhangi bir duyumun algıda kendini gösteren izlenimdir. Buna göre imge, duyulur bir nesnenin zihnimizdeki sunumudur.

Duyumsal veri algıda kendini gösterir ve imge olarak belirir. İmge, dünya ile temasta benliğin elde ettiği ilk üründür. İmge buna göre nesnellüğün öznelliğe, öznelüğün nesnellığe kavuştuğu yerdir. Dışsallığın koşullarıyla, içselliğin koşullarını birleştiren, kavramsal birliğin de ilk oluşumudur. Aynı konuyla ilgili olarak yazar, Hasan Bülent Kahraman, iki kavramın birbirinin içine geçtiği ya da birbirinden türediği kanısında olmadığını ve simgenin ancak somutlaşmış ve aşkın bir anlam kazanmış imge olduğunu, bir başka

deyişle her simgenin bir imge içermekte olduğunu, ancak her imgenin simgeye dönüşmediğini söyler (Kahraman, 1982: 38).

İmge ile simge arasındaki bu geçişli durumda simgenin gücünün asıl olarak imgenin gücünden ileri geldiği ve imge ne kadar güçlüyse simgenin de o kadar güçlü olduğunu söyleyebiliriz. Simge, imge üzerinden metafor yaratmaktır. Simge, anlatım açısından yetkin, içerik açısından karmaşıklaşmış imgedir. O, bir ilişkide bir başka şeyi açıklar. Simgenin karmaşık yapısı, dışlaştırmak zorunda olduğu anlamdan ileri gelir.

Simge Kavramı, Sanatta Simge

İnsanlar bir simgeler evreninin içinde yaşamaktadır. Çevremizi kuşatan her şey; sayılar, renkler, şekiller birer simgedir. İnsanoğlu tarih boyunca her şeyi kendi kimliğinden soymuş, birer simgeye dönüştürmüştür. Doğal, tarihsel her bir olguyu insanoğlu simgelerle kavrar. Simgeler insanın her çağda, her toplumda, her koşul içinde yarattığı iletişim biçimlerinin ilk anahtarlarıdır. Toplumlar, geniş boyutlu düşünce ve inançları benimsemek, sevmek, savunmak için simgeler yaratırlar. İnsanoğlu yazıyı bulmadan önce simgeyi bulmuştur. Suyu, ağacı, bereketi, gücü nasıl bir simgeyle anlatabileceğini düşünmüştür.

Simge kavramını, Yazar Necmettin Ersoy şöyle tanımlıyor:

“Belirli bir insan, nesne, gurup ya da düşüncüyü veya bunların birleşimi temsil eden, ya da bunların yerine geçen iletişim ögesidir. Osmanlıcası remiz, alamet, bir başka deyişle, bir nesnenin imajı olan veya soyut bir şeyi göz önüne seren bir nesne veya canlıdır. Örneğin köpek sadakatini, terazi adaletini simgesidir” (Ersoy, 2007: 12).

Sanatta simge kavramına gelince sanatçı nesneyi kendine göre yeniden biçimler ve yorumlarken belirlediği nesneyi parantez içine alarak diğer nesnelere ayırır. Bir eşyanın, bir kavramın, bir olayın, bir iç duyumun, bir anının özel olarak sanatçının ilgisini çekmesini onu diğer nesnelere daha farklı ve anlamlı kılar. Bu sunum simgelerle gösterilmiş olabilir. Bu nedenle simge kullanmak sanat yapma yöntemlerinden biri olarak kabul edilir ve uygulanır.

Simge aslında bir başka şeyi ifade eden kişisel bir işaretir. Simge, aynı zamanda bir tür yakıştırma, benzetme olarak da tanımlanabilir. En önemli unsur ise Simge'nin iletmek istediği mesajdır. Öznenin simge içinde gizlediği anlamı, tek tek ele alınan imgesel öğelerin analizi ortaya çıkarabilir. Simgeler açık ve net olmaktan öte kapalı ve örtülüdürler. Simge, gerçekliğe ilişkin, yoğun duygu ve ussallığı kapsayan, anlam ilişkilendirmeleriyle anlamlandıran bir nesne, bir biçimdir. Bu biçim, bilmecesi öğelerle, görünmezliğin, gizemin kendisi haline dönüşmüş olabilir. Felsefeci Eric Fromm, ‘Bir simgenin özel anlamı, ancak kullanıldığı olay ve kişinin tecrübesi ışığında anlaşılabilir’ (Fromm, 2017: 28). Kişisel bağlam yorumunda egemen unsur olduğunda simgenin bireysel açıdan değerlendirilmesi ve yorumlanması gerekir. Örneğin, güneşin doğuşu, doğanın somut ve sürekli olarak kendini yenileyişini temsil ederken; bireysel yaklaşımda benzer bir şekilde düzenli olan başka bir süreci temsil edebilir. Dolayısıyla simgeyi iç dünyanın yansıtılmasında en etkin ifade haline

getiren, kompleks ve karşıt psişik durumları ifade edebilen bu iki yönlü doğasıdır.

Bilinçli olarak kendi bilinçdışının derinlerinden çıkan imgeleri sürekli sabitleyen ve biçimlendiren sanatçıdır. Bir simgenin bu şekilde sabitlenmesi bir çeşit nesnelleştirir; aksi takdirde ifade edilemez. Sanatçı, onun gerçek anlamına sızarken, onu özümserken bir yandan da onu kendi bilinçle bütünleştirir.

Ana Tanrıça Simgesi

Genel anlamda çalışmada, simge üreten insanların tarihi evrelerini, bunları ne amaçla yaptıklarını, Ana Tanrıça kültüyle tarih sahnesine çıkan kadının tarihteki rolü izlenmeye çalışılmaktadır. Üst Paleolitik dönemlerde ortaya çıkan, doğum, üreme sembolleri ile özdeşleşen Ana Tanrıça asıl olarak belli fikirlerin ve olguların bir göstergesi olmuştur.

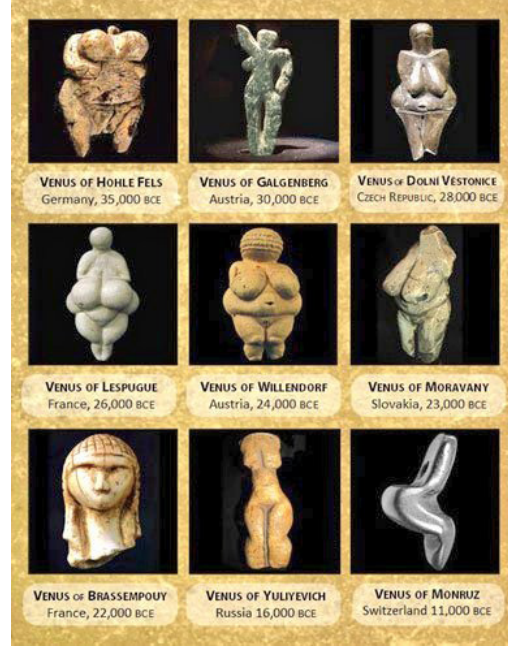
Tarih öncesi insanı tarafından kutsanan olay ve olguların resim ve heykellerinin yapılma amaçlarının, kullanılan simgelerle gizli güçleri etkileyerek, hedeflenen sonuca ulaşmak olduğu düşünülmektedir. O dönemlerin tamamıyla işlevsel bir anlama yönelik olan sanatsal üretimlerinin, etkileme amacına yönelik olduğu görülür. Ancak günümüze ulaşmaya kadar tarihi anlamları birer dekoratif öğeye dönüşerek, içeriklerini kaybeden simgelerin zamanla tarih sahnesindeki işlevlerini kaybettikleri söylenebilir.

Dünyanın değişik yerlerinde benzer şekillerde ortaya çıkan simgelerin insanlığın ortak iletileri olduğu ve söz konusu biçimlerin evrensel bir boyuta sahip olduğunu söyleyebiliriz. Analitik Psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung'a göre bilinçdışı insanlığın en eski çağlarından beri geçirdiği deneyimlerin ve düşünsel süreçlerin dil, din, ırk vs. gözetmeden ortak olan kolektif bir birikimidir. Böylece Jung, bu imajların insanların ortak malları olduğunu söyleyerek her türlü sembolik düşünceyi psişik kalıtımla ilişkilendirmektedir. Freud ise simge'yi bilinci bilinçdışından kaynaklı ipuçları gibi görür. Sanatçı, bilinçli bir yaklaşım ile kendi bilinçdışının derinliklerinden çıkan imgeleri, simgelere dönüştürerek onları kalıcı bir konuma sokar. Modern psikolojinin kurucusu J. Lacan da semboller için ne anlatmak istediklerini çözmek gerekir der.

Descartes ve Sartre'a karşı çıkan yapısalcılığın kurucusu C. Levi-Strauss da yapısal anlamda dışarıdan görünen değil görünmeyen, altta kalan biçimin doğru çözümlenmesi gerektiğini çünkü tüm kültürlerde ortak bulunan unsurların esas burada var olduğunu ve çözümlenme doğru yapıldığında esas mesajla ulaşacağımızı söyler.

Dünyanın birçok yerinde gördüğümüz Ana Tanrıça mitlerinin ve simgelerinin üst paleolitik dönemlerde ortaya çıkan bir inancın ürünü olduğu düşünülmektedir. Ana Tanrıçanın doğurgan gücünün yansıtıldığı ve bu gücü içinde taşıdığına inanılan tanrıça heykelcikleri, özellikle kutsal törenlerde ve ritüellerde kullanılmaktaydı. Tören esnasında birer simge haline gelen heykelciklerdeki büyüselsel gücün kadınlara geçtiğine inanılırdı. Yeniden doğma isteği ile bu heykelcikler mezarlara ölülerle birlikte gömülmüştür. Bereketi artırması için tahılların içine konmuş, ana rahmini simgeleyen mağaranın en gizli noktalarında tapınım için kullanılmışlardır. Bu

heykelcikler biçimsel anlamda çeşitlilik gösterebilir de üreme organlarının abartılı görünüşleri hepsinde ortaktır. Doğal olarak bu tanrıça simgelerinin hepsinin belli hikâyeleri vardı ve ayinler sırasında mitsel simgeyle anlatılmaktaydılar.



Resim 1. Paleolitik Çağdan Venüs Heykelcikleri (Görsel Kaynak: <https://dreamcyaiian.files.wordpress.com/2017/12/venus-europe.jpg>)

İnsanın doğumunu temel alan, doğurgan kadın teması özellikle de rahim ve vulvayı ön plana çıkaran göstergelerle özdeşleştirecek simgelerle anlatılmıştır. Ana tanrıça simgeciliği Asya'da Umay adıyla anılırken Sibirya'dan Malta'ya, doğudan batıya yayılım göstermiş, Avusturya'da Willendorf adıyla bilinip oradan Fransa, İtalya, İspanya, Güney Amerika'ya kadar dünyanın her bir bölgesinde tapınım görmüştür. Anadolu'da Artemis, Kibele, Kubaba olarak adlandırılan tanrıçalar da, ana tanrıçanın birer örnekleriydiler. Yazar Mehmet Ateş'in araştırmalarına göre;

Tarih öncesi dönem insanların en önemli tutkularından olan "doğum", "üreme", "kadın" temaları o dönemlerde inci, ağaç, kuş, spiral, yılan, Ay, geyik... gibi varlıklar ve şekillerle simgeleştirilmiştir. Bu simgeleştirilmiş biçimlerle yapılan kompozisyonlar ise ilk çağların mitik-sembolik kurgularının birer yansıması olarak görülebilir. Döllenme, üreme, doğurma, olgularının mitolojik anlatımları onlara eş düşecek bir imaj kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle çoğunlukla doğadan seçilen bir imaj bu olguların mitik anlatımının hayata geçirilmesidir. Örneğin, spermanın simge olarak bu çağlardan beri yılanla özdeşleştirilmesi gibi (Ateş, 2001: 65-70).

Mitolojik temalar aynı zamanda insanoğlunun evrensel tarihine kök salmış simgelerdir. Jung bu motif ve simgeler için "başlangıçtan beri var olan imgeler" veya "kolektif bilinçdışının hâkimleri" (Jacobi, 2002: 62) olarak

bahseder ve bunlara 'arketipler' adını verir. Arketipler, imgelere dönüşen ruhsal süreçlerdir. Arketip, bir şeyin ilk ve tipik örneğidir. Bir fiziksel görünümlü olması gerekir.

Dişinin en derinde, özünü oluşturan, biçim bulduğu ilk imgeye kadar indigimizde karşımıza çıkan ilk imge "Ana Tanrıça" imgesidir. Daha sonrakiler ise onun değişik ifadeleridir. Dolayısıyla arketip kendi varoluşunu yalnızca statik bir biçimde, örneğin ilksel bir imge olarak değil, aynı zamanda dinamik bir süreç olarak ortaya koyar. Dişinin arketipini, dişil karakter taşıyan nesnelere, hayvanlar ve bitkilerde de görürüz: gece, deniz, su, dünya, dağ, orman, vadi, mağara, örümcek, cadı, peri, kutsal bakire, kutu, kedi, gül... v.b. birer arketipsel imgedir. Arketip aynı zamanda imgeye yönelişimizi tam karşıt bir ifadeye de çevirerek yeni imgeler yaratmamıza olanak sağlar. Tıpkı rüyalarımız gibi; örneğin idealize ettiğimiz bir figürü, rüyalarımızda yarı hayvan, yarı insan olarak ya da ezik ve yalnız bir insan olarak görebiliriz. Arketipler, kişileştirilerek sembolik biçimlere de dönüştürülebilirler. Buna Jung, arketipsel içerik der ve arketipsel içeriğin kendisini öncelikle benzetmelerle ifade ettiğini belirtir. Örneğin 'güç' ten bahsetmek isterken onu kral, kraliçe ya da tanrıça imgeleri ve onların sahip olduğu güç ile özdeşleştirebiliriz.

Ana Tanrıça, kutsal figürler ya da kral, kraliçe gibi imgeler her bireysel bakış açısında yeni hayat bulan imgelerdendir. Bu bakış açıları, içsel algıların; önzeler, rüyalar, vizyonlar, öngörüler, geçmişteki, şimdiki ve gelecekteki dışsal olaylarla rastlaşması sonucu oluşabilir. İçsel imgenin dışsal bir olayla anlamlı rastlantısı arketipin spirüel olduğu kadar maddesel ve fiziksel açılarını da ortaya çıkarır.

Rüyalarındaki, fantezilerdeki, hayallerdeki, psişik imgeler, resim, heykel v.b. plastiklerde, belli bir biçime sokulduklarında bir ifade ve etkiye kavuşurlar. Resmin ya da üç boyutlu bir plastiğin analizi, anılar ve deneyimlerle de yakından ilişkilidir. Ancak analiz, derinlere indikçe arketiplerin etkileri de daha açık şekilde belirlemeye başlar, sembol giderek egemenleşir. Çünkü içerisinde bir arketipi ve anlam çekirdeğini barındırır. "Anne" imgesinin, anlamının giderek genişlemesi ve derinleşmesi ile imge, birçok kadın simgesine, kadına ilişkin imgelere dönüşebilir. Bir peri, ejderha, karanlık bir mağara ya da bir kutu olabilir. Buna rağmen, kişisel bağlamın, herhangi bir plastik çözümleme de ortaya çıkan simgenin, hem kolektif hem de bireysel açıdan değerlendirilmesi ve yorumlanması gerekmektedir.

Ortaçağdan Günümüze Kadın Simgesi

Tek tanrılı dinler ile birlikte toplumların kültürlerinde ve inanç sistemlerinde ataerkil hâkimiyetin ortaya çıktığını açıklayan kuramlar vardır. Yüzyıllardır anneliğin temsilcisi olarak Neolitik dönemden bu yana süregelen "ana tanrıça" olgusu, tek tanrılı dinler ile birlikte biçim değiştirmiştir. Ana Tanrıçanın Ortaçağ ve Rönesans sanatında biçim ve anlama yansıması "Meryem Kültü" ile devam etmiştir. Yalnızca mistik özellikleri ile ayırt edilen, fiziksel görüntüsü ile diğer kadınlarla aynı görünüme sahip olan "Meryem", Ana Tanrıçanın yüzyıllardır süregelen geleneğinin bir devamı sayılabilir. Ortaçağ da genellikle kadın imgesi Meryem imgesi ile özdeşleşmiştir. Meryem, yüceltilen varlık imajını korumaktadır. Meryem'i konu alan resimler

genellikle 'çocuk İsa' ile birlikte kompozite edildiği saflığı ve arınmışlığı vurgulayan resimlerdir.

Rönesans sanatı ile birlikte Ortaçağ sanatının her şeyi tanrıya adayan, tanrıya dayandıran, onun mutlak doğru ve nesnel gerçeklik olduğunu kabul eden görüşü yıkılmıştır. Sanatçı, artık kendi öznel görüşünü sanatına yansıtabilmektedir.

Rönesans sanatı, içerik açısından yine dinsel ağırlıklı olmakla birlikte, biçim olarak gerçek dünyaya yöneldiğinden, dinsel konuların özellikle simgelerle anlatıldığı Ortaçağ sanatından çok farklıdır. Meryem imgesi, 14.yy. da da sanatın öncelikli konularındadır. Bu dönemde hem dünyevi, hem de kutsal bir niteliğe bürünen bir kadın imgesi oluşmuştur. Kadın imgesi bu dönemde ölümsüzlük, saflık, kutsallık, şefkat ve koruyuculuk özelliklerinin yanı sıra Venüs ile özdeşleştirilip çıplak kadın figürleri ile ifade edilmeye başlanmıştır. Venüs figürleri de bir anlamda "Doğa Ana" imgesinin devamı sayılır. Konu ile ilgili olarak akademisyen, Engin Beksaç ve Akkaya şöyle der;

Boticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" adlı tablosunda sanatçı, Venüs'ü Neolitik dönemdeki çıplaklığı ile betimlenmiştir. Ancak tanrıça burda geçmişteki kutsallığını yansıtmamaktadır. Erotik bir kadın şekline bürünmüştür. Resim, iffet ve şehvet temaları ile bu dünyaya özgü ve yaşamsal bir nitelik kazanmıştır. Rönesans'ta başlayan 'birey' olma anlayışı ile dinden kopuş, insana ilişkin dünyasal sorunların irdelendiği sanat olgusu ile kendini göstermiştir. Rönesans felsefesinin başlıca konusu insandır: İnsanın bu dünyadaki yerini, anlamını, konumunu ve varoluşunu irdeler. Bu felsefeye koşut olarak sanatta da tanrının yerini alan insan olgusu ile birlikte "Meryem" imgesine kadar süregelen "Ana Tanrıça" kavramı da artık yerini birey olarak kadın imgesine bırakmıştır. Sanatta artık insani bir varlık olan kadın, bireyselliği ve cinselliği ile tanımlanmaktadır (Akkaya ve Beksaç, 1991).

Yüksek Rönesans'ın önemli sanatçılarından Tiziano'nun 1518 tarihli "Urbino Venüsü" adlı yapıtı bu dönemde yapılan dini mitolojik konulu kadın resimleri yanında siparişe göre yapılan tamamıyla erotik nitelikli resimlerin varlığına da işaret etmektedir.

Avrupa resim geleneğinde hiç bıkmadan yüzyıllar boyu tekrar edilen en önemli konulardan biri, "çıplak kadın resimleri"dir. Doğuran, Yaratan'ın artık şekil ve en önemlisi cinsiyet değiştirmesi sonucu, insanın kökenini, onu meydana getiren canlıyı tanımlayan kadın imgesi, Rönesans ile birlikte tapınılan bir varlık olmaktan çıkan, seyirlik bir nesne olgusuna dönüşmeye başlamıştır. Kadın'ı seyirlik bir nesne olarak ele alan çıplak kadın resimlerinin yapılmasının en önemli sebebi onu bir haz nesnesi olarak görüp, ona bakmaktan zevk alma duygusunu tatmin etmektir.

Çıplaklık kadının duygularından çok resmin sahibinin, ressamın duygularının dışavurumudur. Özellikle "erkek" in cinsel beğenisinin öne çıktığı bu dönem, din, inanç sistemleri, sosyal, toplumsal yapının sanata yansımalarının birer örnekleridir. Çıplaklık, göğüsler, kalçalar. Artık kökeni açıklayan bir ifade olmaktan çıkmıştır. (Berger, 1993).



Resim 2. Jean Cousin, Eva Prima Pandora, yağlıboya, XVI. yy., Louvre Museum (Görsel kaynak: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/eva-prima-pandora>)

Ünlü araştırmacı Marilyn Yalom provokatif, öncü ve her yönüyle düşündürücü bu kültür tarihi çalışmasıyla kadın memesine ilişkin inanışların, tasvir ve anlayışların yirmi beş bin yılını keşfe çıkarıyor. Dinde, psikolojide, siyasette, toplumda ve sanatta memenin izini sürüyor. Amacının kadın memesi üzerine daha önce hiç denenmemiş biçimde düşünmeyi kıskırtmak olduğunu söylüyor ve kuşkusuz bunu başarıyor. Yalom;

XVII. yy.' da aydınlanma düşünürleri, kadın imgesini "ulus" görüşüyle birleştirdiler. Fransız Devrimi ile birlikte, kadın imgesi yeni Cumhuriyetin yaygın sembelleri arasına girmişti. İki göğsü çıplak gösterilen kadınlar bazen savaşçı bir kadın kimliğine, bazen başında "Athena" benzeri bir miğfer, mızrak ya da başlıkla mitolojik bir kahramana dönüştürülmekteydi. Kimi zaman da doğa ve adalet gibi popüler idealeri birlikte temsil etmek amacıyla çok göğüslü Artemis'e öykünmekteydiler. (Yalom ,2002: 117)

XX. Yüzyıl boyunca kadın imgesi farklı rejimler tarafından da kullanılmıştır. I. Dünya Savaşında İtalya'da, propaganda aracı olarak cinsellik ve iktidar saçan dolgun göğüslü kadınlar kullanılırken, Avusturyalılar, çıplaklığı mitolojik motiflerle birleştirilmiş kadın halk kahramanlarına yer vermişler. İngilizler birer savaşçıya dönüşmüş zırlı, Kalkanlı figürleri, Ruslar ise gerçek silah taşıyan kadınları resimlemiştir. (Yalom ,2002: 128 – 134)

II. Dünya Savaşı'nda kullanılan renkli poster ve fotoğraflardaki kadın imgeleleri askerlere cesaret ve moral vermeye yönelikti. Bu dönem, aynı zamanda dişilikleri ile öne çıkan Marilyn Monroe, Jane Mansfield, Anita Ekberg gibi yıldız oyuncuların da ortaya çıktığı bir dönemdir.

Tiziano'nun yarattığı çıplak kadın figürlerinden bu yana kadın imgesinin ve kadın çıplaklığının en kar getiren sermaye araçlarından biri olduğu kesindir. Bu konu ile ilgili en önemli nokta Amerikalı sanat tarihçisi, küratör, yazar ve kadın hakları savunucusu Linda Nochlin, New York Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde Modern Sanatlarda Emerita Profesörü olarak çalıştı. Ayrıca bir deneme yazarıydı. Linda Nochlin şöyle der: " Bu çalışmaların hiçbiri kadınların erotik ihtiyaçlarını temel almıyordu. Göğüsler ya da kalçalar veya ayakkabılar ya da korseler. Erotik obje ne olursa olsun cinsel haz ya da tahrik tasviri, daima erkekler tarafından erkeklerin zevki için kadınlar üzerine yapıyordu" (Nochlin, 1988: 138). Böylelikle seks,

XX. Yüzyılda Freud'un cinsel enerji kuramının sonradan popülermiş haline ve aynı zamanda kişiyi yaşamdan zevk almaya götüren en muhteşem yöneme dönüşmüştür. Tarihçi John d'Emilio ve Estelle Freedman'a göre:" Amerikan cinselliği son üç buçuk yüzyıl içinde, koloniyal dönemdeki aile temelli sistemden, XIX. Yüzyıldaki romantik – annelik ideolojisine ve daha sonra da modern dönemdeki ticarileşmiş endüstriye doğru bir değişim geçirdi" (d'Emilio ve Freedman, 1988: xi,xii).

Kadının çıplaklığına, tarih boyunca meta anlamına gelecek şekilde bir anlam yüklenmiştir. Son yüzyılda ise kapitalizm çıplaklığı, en geniş anlamda kar sağlayan bir meta 'ya dönüştürmüştür. Uzuvarların yapay birer nesne haline getirilerek alınıp satılır olması, bir sektör olarak ortaya çıkan pornografi, cinsel tatmini, gelişmiş teknolojilerde arayan interaktif seks, yeni dünyanın haz nesnelere haline gelmiştir.

Günümüz Sanatında Kadın İmgesi ve Tanrıça Simgesi

1960'larda Amerika, İngiltere ve Fransa' da toplumsal ve siyasal bir savaşı olarak sanatın birçok alanında beliren kadın duyarlılığı, ataerkil düzenin kadına yönelik tutumuna karşı tepki koymak amacıyla başlamıştır. Erkek yazar ve sanatçıların yapıtlarında açıkça sergiledikleri cinsel ideoloji, klişe kadın tiplerini, kadının bu kültürün içinde dışlanmasını, politik ve ekonomik alanda ezilmesini yansıtmaktaydı. Erkek sanatçıların ataerkil kadın tipini yansıtan görüşleri, erdemleri arasında namus, alçakgönüllülük, itaatkârlık, masumiyet ve uysallık gibi kavramlara sahip bir kadın olduğuna ve Ortaçağdaki Bakire Meryem'in saflık imgesinin bir dönüşümü olduğunu söyleyebiliriz. Kadına dair bu olumlu imge karşıt uçta, bağımsızlığına düşkün, erkeklerin kendisine biçtiği kişiliği kabullenmeyen, bundan ötürü erkekleri ürküten olumsuz bir kadın imgesinin varlığından da söz edilebilirdi.

Kadınların yüzyıllar boyunca sanatın nesnesi ve konusu olmaları ve birtakım sınıflandırmalarla kategorize edilmeleri birçok sanatçıyı bu imgeleri düzeltmeye yöneltmiştir. Bir nesne olmaktan çıkıp 'sanatçı' konumuna gelen kadın, artık kendi imgesini de üretebilir hale gelmiştir. Artık yalnızca bu imgenin muhatabı değildir.

Yazar ve edebiyat eleştirmeni Berna Moran'a göre, kadınların kendi cinsiyetlerine, kimliklerine dönük yaklaşımı, kadınlara dair önyargılı tavırların sergilenmesi yönünde olmuştur. Ataerkil baskı, Toril Moi'nin de ifade ettiği gibi "birtakım toplumsal örgütlerin, tüm dişiler için geçerli olduğunu söylemekle sağlanır" (Moran, 1999: 254). Böylece seçilen kadınlık ölçütlerinin doğal olduğuna inanmamız gerekecektir.

Kadın sanatçıların erkeklerden ayrı, kendilerine özgü yaklaşımları olduğundan söz edilebilir. Birçok kadın sanatçıda ortak tema, olay örgüsü ve karakterler bakımından ortak özellikler saptanabilir. Virginia Woolf, Ellen Moeis, Elanie Showalter, Gilbert and Gubar vb. gibi sanatçılara göre tarihte bütün kadınlar aynı türden baskılara maruz kalmışlardır. Bu durumda kadın yazarların dünyayı ve yaşamı, erkeklerden farklı bir şekilde algılamaları doğaldır.

Kadın sanatçıların, kadın imgesine yaklaşımı erkek sanatçılara göre kadına dair olan imgenin iyileştirilmesi, düzeltilmesi yönündedir. Bu imgenin saptanması yalnızca kadın sanatçılara özel bir veri değildir. Bunu

erkek sanatçılar da saptar. Ancak kadının doğası gereği bu imge ile aynı cinsten olması ve sezgi gücü, onu bu konuda daha baskın kılar. Kadının amacı, yeni konumu ile erkeğin düşüncesini değiştirirken varoluşsal insancıl konumunu yeniden elde etmeye yöneliktir. Sanatın araştırma konularından biri olabilecek, kadın imgesinin olumsuz anlamının düzeltilmesine dair çabalar, günümüzde düşünsel planda irdelenmekte ve bunlar sanata yansımaktadır.

Cindy Sherman, Jo Spence/ Terry Denet, Debra Sherwood, L. Bourgeois, Betsy Damon, Suzanne Wenger gibi sanatçılar bakış açılarını kadınca duyarlılıkları ile yansıtan bazı sanatçılardır. Konu başlığı ile ilgili olarak ortak tema ve nesneyi irdelenmişler, birbirlerine benzer bir bağlam oluşturmuşlardır.

İrdelenen konulardan biri de “tanrıça” kavramıdır. Günümüzde tekrar gizli bir güç niteliğinde beliren tanrıçayı, kadının tinsellik hareketinin öncülerinden biri olan tanrıbilim uzmanı Carol Christ, tanrıça kavramını ‘akılcı, iyilikten yana bağımsız bir unsur olarak kadının gücü’ olarak tanımlar. Christ aynı zamanda, ‘ilahi erkek simgelerine odaklanan dinsel simge sistemlerinin, kadının gücünün hiçbir zaman meşru ya da hayırlı olmayacağı izlenimini yarattığını’ (Gadon, 1990: 260) belirtir ve Christ için tanrıça simgesi anlamını, ataerkil tanrı simgesinin gücünü azaltmasından alır.

Günümüz sanatçıların eserlerinde yeniden gündeme gelen tanrıça, bir metafor, simge ve ilahi bir güç, gizli – dişil bir varlık anlamıyla, batının ideal olarak benimsediği “anne” modelinden çok daha güçlüdür. O artık biyolojik anne olmanın ötesinde evrenin annesidir. Her şeyi yaratan, yaşatan, koruyan yaşam gücüdür. Fransız feminist düşünür Julia Kristeva’ya göre de, kadınların adet kanamaları ve gebelik gibi ritmik vücut değişimlerinden dolayı evren ile ayrıcalıklı bağlantıları vardır; çünkü yeryüzü hareketli formlardan değil, hareket halindeki formlardan oluşmuştur ve bir enerjiye sahiptir. Bu düşünceden hareketle kadını dağlar, yeryüzü ve evrenin içindeki gizli güçle, aynı zamanda dişil güçle özdeşiren sanatçılar vardır. Alman sanatçı Suzanne Wenger bu sanatçılardan biridir. Sanatçı, Batı Afrika’da “Irmak Tanrıçası” olarak kabul edilen ‘Oshun’un tapınağı yanına Oshun’un çamurdan heykellerini yapmıştır. Oshun heykeli o bölgenin insanları için dişil bir güç olarak vücudunda o bölgenin ruhunu ve tarım arazilerini besleyen suları barındırır. Kadınlar, tapınağa özellikle çocuk doğurabilmek ve hastalıklardan kurtulabilmek için gelirler.



Resim 3. Susanne Wenger, *The Mysteries Behind Osun*, mud, Osogbo River (Görsel kaynak: https://www.nairaland.com/attachments/5459968_oshunoshogbo03_jpeg9588822ecb712696a545b02ab8967b10)

Günümüzde farklı kültürlere ait mitolojik ve efsanevi karakterler, simgeler, çağdaş bir kadının (sanatçının) bakış açısıyla günümüzde yeniden sosyal konum, hiyerarşi ve toplum değerleri ile sorgulanabilmektedir. Bazılarına göre tanrıçanın bünyesinde barındırdığı yücelik, ulaşılmazlık kavramları günümüzde sıradan, gündelik, kolay elde edilebilir kavramların yanına konulmuştur ya da günümüzün tanrıçaları, anlaşılabilir gizler ve karanlık güçlerin hüküm sürdüğü bir çeşit cehennemden çıkmış gibidirler, olağanüstü, tuhaf ve yabancıdır. Bu tanrıçalar, dünyada var olan dengesizliği dile getirirler, ataerkil düzenin aksayan yönlerini ortaya koyarlar.

Tanrıçanın kutsal tasvirlerini yeniden gündeme getiren sanatçılardan Betsy Damon, tarih öncesi çağların tanrıçasını, geçmişte taşıdığı anlamı zihinlere telkin eden çağdaş bir dinsel ayin ile New York caddelerine taşımıştır. Betsy Damon, Efes’in yavrularını emziren çok göğüslü bakire annesini, performansı ile yeniden yorumlamıştır. Sanatçının vücuduna astığı un çuvalları, kadın vücudundaki boşluğu ve rahmi simgeler. Damon, sınırları tebeşir ile çizilmiş olan daire şeklindeki kutsal alan içerisinde, doğurma eyleminde bulunacak gibi çömelmiştir ve un çuvallarını tek tek keserek bir insan olarak çıplaklığını gözler önüne serer.



Resim 4. Betsy Damon, “The 7000 Year Old Woman”, performance (Görsel kaynak: <https://deappel.nl/wp-content/uploads/2018/03/197843.3a.jpg>)

Bazı sanatçıların eserlerinde (Betsy Damon gibi) karşımıza çıkan bu çok göğüslü formlar Artemis’in yeni yorumları olarak değerlendirilebilirler. Tarihteki “Artemis”, günümüzde geçmişteki anlamını artık yitirmiştir. Günümüze doğru geldikçe kadın artık kendisinden tanrı olabilecek bir varlık olarak düşünülmemektedir. Dolayısıyla bugün artık kadını, tanrıçayı, onun karmaşık konumunu bizlere anlatmayı sağlayacak yeni imgelere ihtiyaç vardır. Kadının tanrıçalıktan uzaklaşması, kadının günümüzdeki konumu, güncel kadının Artemis olduğu, onun egemen sayıldığı dönemlerden farklıdır. Kadının toplumsal rolü ile ilgili değerinin artık ondan tanrıça olamayacak bir düzeye inmesi bir başka açıdan bakılacak olursa, tanrılığın cinsiyet değiştirmesi, böylece de kadının, deyim yerindeyse, tanrı kadında hiçbir şekilde temsil edilecek kadar değere sahip olmaması, Artemis’in sonsuz bir emzirme referansı taşıması artık güncelliğini yitirmiştir. O tarihe ait bir simge ve değer olarak geçmişte kalmıştır. Günümüzde onun

emzirme potansiyelinin yeniden gündeme getirilmesi ona ayrıcalıklı statüsünü iade etmez.

Günümüzde kadın, artık Artemis gibi bütün toplumu, simgesel olarak da olsa beslemesi, doyurması söz konusu olan bir varlık değil, olsa olsa sadece kendi çocuklarını emzirip beslemesi söz konusu olan, hatta bazı dünyaya görüşlerine göre, sadece bunu yapması ya da toplumsal alana çıkması gereken bir varlıktır.

Fransız-Amerika asıllı, heykeltıraş Louise Bourgeois'in dünyasına hâkim olan insan vücudu genellikle bir çift göz, eller, kollar, ayaklar ve sayısız meme biçimlerinden oluşmaktadır. Kadın ve annelik kavramlarını da sıkça irdeleyen sanatçı "Ev Kadın" adlı tablosunda sunduğu olumsuz kadın imgesini şöyle betimler;

"Kadın" kimliğinin en belirgin işareti olan yüzünün yerini bir ev almıştır. Bu kadınların anlatabilecek en önemli yönleri evcil olmalarıdır: zira konuşabilecekleri başka bir dil yoktur. Eve hapsolmuş bu mahkûmlar, evin kendilerine sunduğu peçenin arkasına sığınarak tabi tutuldukları, bu bir tür sınav ile bir bütün olma kararlılıklarının yanı sıra, kimliklerini de hem inkâr etmiş hem de yeniden tanımlamış olurlar' (Gadon, 1990: 329).



Görsel 5. Louise Bourgeois, 'Femme Maison', Marble (Görsel kaynak: <https://www.artforum.com/print/previews/200601/louise-bourgeois-10140>)

Sanatçının kadın göğüsleri ile ilgili çalışmaları, 1940'larda başlayan çizimleri, 1970'lerdeki lateks vücut kalıpları, 1980'ler ve 90'larda yaptığı anıtsal heykellerde ifadesini bulmuştur. 1985 tarihli "Dişi Tilki" adlı siyah mermer çalışması, başsız ve kolsuz bir şekilde ifadelendirilmiş olmakla birlikte, süt dolu göğüsleri ile etrafında sevecenlik, besleyicilik hissi yayan bir varlığa dönüşmüştür. Bourgeois burada kendini de göğüslerinden medet uman bir yavru gibi yorumlamıştır. Bourgeois'in anne tutkusuna vücut kazandıran bu çalışması tüm gücü ve gizemi ile dişi bir hayvanın karşı koyulmaz cazibesini ortaya koyar. Dişi tilki, olumlu bir imgedir. Buradaki göğüsler "iyi göğüslerdir". Sevecenlik ve besleyicilik sunarlar.



Resim 6. Louise Bourgeois, 'Nature Study', 1996, Marble (Görsel kaynak: <https://www.fluorodigital.com/2014/10/louise-bourgeois-cheim-read/>)

Günümüzde birçok sanatçı (Louise Bourgeois, Cindy Sherman, Niki de Saint Phalle) mesajlarını sosyolojik bir söylemle ve dolaylı bir söylemle vermektedirler. Amaçları yeni bir kurmaca düzeni ile toplumsal, estetik, antropolojik obje üzerinden yeni, taze iletiler verebilmektir. Güzellik ve cinsellik kavramları dışında kalan kadın da artık estetik referanslarla anlatılamayacaktır. Sherman, erkek egemen toplumda, erkeğin görmek istediği şekilde biçimlendirilen, daima güzel, sevişmeye hazır, kimliğinde seks ve aşk duygularını yaşatan ve bu kimlikler dışında da bir yaşantısı, düşüncesi, çirkinlikleri vardır. Sherman, tüm bu yaşantıları sanatının malzemesi yapar ve bir karşı duruşta da güzellik olarak, estetik olarak gösterilebilecek bir şey yoktur.

Birçok düşünce ve yaklaşımı sorunlu olsa da, Feminist görüş, güzel biçimlerin ardında kalan gerçek hayatları, yaşantıları deşmek, irdelemek ve kendince düzeltmeler getirmek ister. Bütün bu temaları betimlerken bunu kadınca, kadına özgü bir duyarlılıkla yapar. Burada öne çıkan şey, kadınca duyarlıktır. Sosyolojik ve antropolojik geçmişini yakalamaya çalışan birçok kadın sanatçı, estetize edilmiş olanın dışında kalan, kadının göz ardı edilen, bilinçli bir şekilde saklanan, kasıtlı olarak görülmeyen yönlerini, yaşantılarını karşı estetik referanslarla vermeye çalışırlar. Amaçları, fiziksel güzelliği ya da cinselliğinin ötesinde düşünen, duyarlı bir varlık olmasının yanında kadının psikolojik ve fiziksel duygularını görünür kılmaya çalışmaktır.

Amerikalı fotoğraf sanatçısı Cindy Sherman'ın (1988-1990) yılları arasında yaptığı "Tarih Portreleri" adlı serisi, tarihte yer etmiş temaları

yeniden yorumlamaya yöneliktir. Sherman'ın emziren Meryem Ana taklitleri, mizah, şaşkınlık, korku türü duygulanımlara esin kaynaklığı etmektedir. Örnekteki çalışmasında Sherman, kendi vücuduna protezden bir göğüs iliştirmiştir ve eli, ucundan bir damla süt akan sahte memeyi tutmaktadır.



Resim 7. Cindy Sherman, Agne's Sorel, (1988-1990) (Görsel kaynak: http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2011/02/cindy-sherman-untitled-film-stills/)

Sanatçı bir diğer emziren anne kompozisyonunda, Rönesans'ın ünlü simalarından, imparatorun metresi Agne's Sorel'i karakterize ederken kadının tahrik edici göğsü yerine resme sahte bir küre konurmuştur. Tüm bu eklenmiş memeler ile amaçlanan, farklı duygular, farklı bedenler ve her şeyden önce de farklı duygular, farklı bedenler ve her şeyden önce de farklı tarihi duyarlıklar arasında bir köprü kurmaktadır.

“Sherman'ın duyarlılığı postmodern bir öze sahip. O, tarihsel olarak onurlandırılmış ünlü eserleri, taşıdıkları iddiaları ortadan kaldırmak ve aynen günümüzün kitle üretim toplumunda olduğu gibi, geçmişin yüksek kültüründe de hâkim olan kadın vücudunun metalaştırılması olgusunu teşhir etmek amacıyla ele alıyor. Yine de Sherman'ın teşhir etmeyi amaçladığı bu istismanın dışında kalmayı başarıp, başaramadığı şüpheli” (Yalom, 2002: 271).

Heykeltıraş Debra Sherwood'un 6 metre yüksekliğindeki kilden yapılmış tanrıçaları, sütun şeklinde ve oldukça büyük boyutta biçimlendirilmiştir. Heykellerin ellerinde güç simgesi olarak yılan vardır. Tanrıçanın yüzleri yana çevrili, ağızları sımsıkı kapalı ve küçüktür. Yüzleri tamamen siyahtır. Vücutlarının üzeri harfler ve şekiller ile süslenmiştir. Sherwood'un yapıtlarının çoğunda kara mizah unsuru vardır. Tanrıçalar dinsel bir kutlama ve şölen için bir araya gelmiş gibi görünseler de, aslında kötü bir şeyler olacağını haber veren bir his yayarlar.

Günümüzde bazı kadın fotoğraf sanatçıları da tıpkı hemcinsleri olan kadın ressam ve heykeltıraşlar gibi, kadın imgesi üzerine değişik denemeler yapmaktadırlar. İngiliz fotoğraf sanatçısı Jo Spence, yarattığı şok edici kadın imajları ile fotoğraf sanatı tarihinde yerini almıştır.



Resim 8. Jo Spence / Tery Dennett, Sömürgecilik, 1982 (Görsel kaynak: https://static4.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD06160_0.jpg)

“Sömürgecilik” ismini taşıyan fotoğrafta Spence, adeta günümüzün ana tanrıçasını sunmaktadır. Eski bir apartman dairesi önünde, yarı çıplak vücudu ile erkeğin kamerasına gururla poz veren kadının sarkık göğüsleri ile ayaklarının dibinde duran süt şişeleri arasında ustaca düzenlenmiş bir yan birliktelik, mizahi bir ilişki ima edilmektedir. Burada kadın, kadının konumu ve tüketim ilişkileri arasındaki üstü örtülü bağlara dikkat çekilmektedir.

Spence bir başka fotoğrafında Bakire Meryem ve Çocuk temasından hareketle, yetişkin bir erkeği emzirir. Kadının saçının çevresi haleyı andıran bir ışıkla parlar. Günümüzün figürlerinin yer aldığı dinsel tema, bizlere süt veren memelerin sadece bebeklerin kullanımı ile sınırlı kalmadığını ima etmektedir.



Resim 9. Jo Spence / Tery Dennett (Görsel kaynak: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/spence-jo-dennett-tery/remodelling-photo-history>)

Kadın sanatçılar olumsuz koşulların doğurduğu öfke içinde yazdılar, çizdiler, ataerkil düşüncenin kendilerine uygun gördüğü rolü reddederek kadınlara özgü bir bakış açısı geliştirdiler. Ve çoğu kez yapıtın tanıdık olan ve dışardan algılanan anlamının altında, kadına özgü daha derin bir anlamı sakladılar. Ataerkil düzene duyulan isyan bu şekilde örtük ya da yarı örtük bir biçimde verilirken kadın sanatçılarda ortak temalar, ortak örüntüler gözlemlenir.

Helene Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Monique Wittig v.b kuramlarını psikanaliz, dilbilim ve biyoloji gibi bilim dallarına temellendiren kuramcılar gibi birçok kadın sanatçının amacı kadını cinsel bir nesne olarak değil, kadınlığın (biyolojik anlamda) kadın söylemiyle bağlantısını, kadına özgü söylemin özelliklerini belirlemektir.

“Yapıtın biçiminin o yapıtın içeriğini nesneleştirdiğini söyleyebiliriz. Bu biçim, sanat yapıtının insanlara iletmek istediği söylemi de içinde barındırır. Biçim, sanatçının dünyayı şiirsel olarak algılayışını yansıttığı gibi, sanatçının insanlığa söylemek istediklerini ilemesinin de bir aracı olmaktadır. ‘Sanatçının söyleyeceği bir şey olmalı; çünkü amacı, forma hâkim olmak değil, onu içsel anlamına uyarlamaktır’ (Kandinsky, 2001: 135).

Sonuç

1960'larda Amerika, İngiltere ve Fransa'da toplumsal ve siyasal bir savaş olarak sanatın birçok alanında beliren kadın duyarlılığı, ataerkil düzenin kadına yönelik tutumuna karşı tepki vermek amacıyla başlamıştır. Erkek yazar ve sanatçıların yapıtlarında açıkça sergiledikleri cinsel ideoloji yanlı bir ideolojidir. Kadının yüzyıllar boyunca sanatın nesnesi olması ve bu fikri savaş sonrası günümüzde kadının bir nesne olmaktan çıkıp eserinin sahibi olması bu olumsuz imgeleri düzeltmeye ve kendi imgesini kendisinin üretebilir hale gelmesine olanak tanımıştır.

Kadın sanatçıların, erkeklerden ayrı kendilerine özgü yaklaşımları olduğundan söz edilebilir. Birçok kadın sanatçı da ortak tema kullanımını tarihte bütün kadınların aynı türden baskılara maruz kalmasından kaynaklanmaktadır. Kadın sanatçıların, kadın imgesine yaklaşımı bu imgenin iyileştirilmesi ve düzeltilmesi yönündedir. Kadın sanatçılardan irdelediği konulardan biri de tanrıça kavramıdır.

Günümüz sanatçıların eserlerinde yeniden gündeme gelen 'tanrıça', bir metafor, simge olarak çağdaş kadının bakış açısı ile yeniden sorgulanmaktadır. Sanatçılar tarafından verilen mesajlar, dolaylı bir söylem ile verilmektedir. Yapıtlarında, çoğu kez tanıdık olan ve dışarıdan algılanan anlamının altında, kadına özgü daha derin bir anlamı sakladılar.

Kendi bilinçdışının derinliklerinden çıkan imgeleri, rüyaları, ideleri, fantezileri, deneyim ve yaşantıları biçimlendiren sanatçı için tüm bu imgeler birer simgedir aslında. Ve bir şeyin simge olup olmadığı öncelikle onu tasarlayan bilincin tutumuyla ilgilidir. Sanatçının herhangi bir nesneyi yalnızca somut bir olgu olarak değil, aynı zamanda az çok bilinmeyen, gizemlerle dolu bir simge olarak irdeleyişi, gerçekleri sadece gerçek olarak görme eğiliminden çok onlara sembolik açıdan bir duyguyla ve görme biçimi ile yaklaşmanın bir ifadesidir.

'Tanrıça' imgesinin farklı sanatçılar tarafından farklı farklı yorumlandığı günümüz sanatında, anlatıların ön düzleminde sanatçıların kullandığı simgeler bilinen gerçeklikten uzaklaştırılmıştır. Tanrıçayı ifade etmekte kullanılan simgeler, nesnel fiziksel dünyaya ilişkin, nesnel gerçeklikle örtüşen simgeler değildir. Bu simgeler farklı bir gerçekliğe gönderme yapan ya da gerçekliğe farklı açılardan yaklaşmayı öneren imgelerdir. İmgeler birebir gerçekliğe gönderme yapmadıklarından, bu düzlemin arkasında görünmeyen, ama ayırmsanmayı bekleyen başka bir düzlem vardır. Belirsiz kılınan arka düzlem, bilinçli olarak gizlenen ve izleyiciden bir özne olarak bulması beklenen düzlemdir ve düzlem, anlamın oluştuğu düzlem. Ön düzlemdeki imgeler, bilinçli bir müdahale ile bozularak gerçeklikten koparıldığı için olmayan bir Tanrıça 'ya gönderir bizi. Sanatçının simgelerini anlamlandırarak tanrıça kavramına ulaşan izleyici, müdahalelerle işlevsiz ve gerçekdışı kılınmış olan simgelerin, var olan, gerçekliği ile örtüşmediği çıkarımında bulunur. Hasan Bülent Kahraman'ında belirttiği gibi (1995); 'insan bir nesneyi bilincinde ona ait bir gerçekle olduğu kadar ona yönelik bir imgeyle de birlikte yaşar'. Bunu sanatçı için uyarladığımızda sanatçı da bir nesneyi bilincinde ona ait bir gerçekle ve ona yönelik bir imge ile birlikte yaşar. Sanatçı, bilinçaltında nesnelere dair bir birikime ve arşive sahiptir. Bu imgeler onunla ilgili olan fikir, düşünce, duygu ve yaşantıların bireyin daha önceden sahip olduğu başka birikimler ve görüntülerle birlikte değerlendirilmesi, yeni anlamlar kazanmasıdır. Sanatçının kendine göre seçilmiş bazı nesnelere yönelmesi, onlarda kendine ait imgeleri aramasından kaynaklıdır. Günümüz sanatında Tanrıça'nın altta yatan biçimlerini bulma isteği giderek ötelere, kadın imgesinin altında yatan anlamlara ulaşır. İmgeleri, simgelerle bir araya getirme, buluşturma söz konusudur. Bunu yaparken kullanılan nesnelere, sanatçının kişisel simgeleri haline gelmiştir. Plastik elemana dönüştürülen öğeler, birer 'simge'dir. Tüm simgeler ve işaretel öğeler uygulamalardaki imgesel tasarımları oluşturmaktadır. Tanrıçanın öz benliği olan kadını daha önce görülmemiş şekillerde görmek ve onun birçok özelliği, yaşanan görümlerin birer parçası

olarak yorumlanmıştır. Bu görümler, ele alınan olgunun bazı yönlerine daha fazla vurgu getirilmesini içerirler ve her ne kadar özgün ve tekrarlanamaz olsalar da onlara ait yaşam imgelerinin birer görüsüdürler.

Anne'nin en eski imgesi olan 'Ana Tanrıça', mitsel dönemlerde olduğu kadar, bugün de insanları etkileme gücüne sahiptir. İmgelerin dili olan bilinçdışı dilinde arketipler kişileştirilmiş ve simgesel biçimlerde görülürler. Mitler, masallar, ruhsal süreçleri sembolik imgelerle temsil ederler. Rüyalardaki, fantezilerdeki vb. psişik imgeler psişik enerjinin ürünleri ve ifade biçimleridir. Simgeler, resim ve heykel gibi sanat ürünlerinde belli bir biçim aldıklarında, imgeye dönüştüklerinde bir etki alanı oluştururlar. Ana Tanrıça imgesinin belirebileceği formların çeşitliliği tükenemeyecek kadar çoktur.

***Doç. Berna OKAN**

E-Posta: kaya_okan@yahoo.com


Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Heykeltıraş

Kaynaklar

- Akkaya, T. ve Beksaç, E. (1991). *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Ateş, M. (2001). *Mitolojiler ve Semboller*. İstanbul: Aksiseda Matbaası.
- Berger, J. (1993). *Görme Biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- D'emilio, J., Freedman, B., Estelle. (1998). *Intimate Matters: A History of Sexuality in America*. New York: Harper and Row.
- Doğan, M. (1998). *100 Soruda Estetik*. İzmir: Dokuz Eylül Yay.
- Ersoy, N. (2007). *Semboller ve Yorumları*. İstanbul: Dönence Matbaası
- Fromm, E. (2017). *Rüyalar, Masallar, Mitler: Sembol Dilinin Çözümlemesi*. (Çev. Kaan H. Ökten, Aydın Arıtan). İstanbul: Say Yay.
- Gadon, W. E. (1990). *The Once and Future Goddess (A Symbol for our Time)*. Wellingborough, Northants: Aquarian Press.
- Haçerlioğlu, O. (1982). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Jacobi, J. (2002). *C.G Jung Psikolojisi*. (Çev. Mehmet Arap), İstanbul: İlhan Yayınevi.
- Kahraman, H. B. (1982). "Bir Sergi Dolayısıyla İmge, Simgelence Kavramları Üstüne". *Hürriyet Sanat*, Sayı: 139.
- Kahraman, H. B. (1995). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, İstanbul: Y.K.Y
- Kandinsky, W. (2001). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. İstanbul: Altıkırkbeş Yay.
- Moran, B. (1999). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yay.
- Nochlin, L. (1988). *Women, Art and Power and Other Essays*. New York: Harper and Row.
- Yalom, M. (2002). *Memenin Tarihi*. (Çev. Ayşe Gün). İstanbul: Çitlenbik Yay.
- Yenişehirlioğlu, Ş. (1993). *İmgelerin Sisi*. Ankara: Alkım Kitapçılık Yay.

AMBALAJ TASARIMLARINDAKİ YEŞİL REKLAM UYGULAMALARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

AN INVESTIGATION ON GREEN ADVERTISING APPLICATIONS IN PACKAGING DESIGNS

Ece ERSOY YILAN* 

Sanat-Tasarım Dergisi 2020, Sayı: 11 ISSN: 2529-007X ss.52-56 DOI: 10.35333/Sanat.2020.262

Öz

Çevre kirliliğindeki artış ile birlikte tüketicilerin de çevre ile ilgili bilinçli davranışları artmıştır. Tüketicilerin satın alma davranışlarında doğaya zarar vermeyen ürünleri satın almaya teşvik eden reklamlar yeşil reklam uygulamaları olarak adlandırılmaktadır. Üreticilerin ambalaj tasarımlarında yeşil reklam kullanmaları hem doğa dostu olduklarını hem de bilinçli tüketicilerin dikkatini çekmeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın amacı; ambalaj tasarımlarında kullanılan yeşil reklam uygulamalarını kapsamaktadır. Markalara ait ürünlerin yeşil reklam uygulamalarından önceki ambalaj tasarımları ile yeşil reklam uygulamaları kullanılan ambalaj tasarımları incelenmiştir. Bu incelemeler, ambalaj tasarımlarında karşılaştırma yöntemi kullanılarak yapılmıştır. Karşılaştırmalar tablolaştırılarak yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ambalaj tasarımı, yeşil reklam, yeşil ürün

Abstract

Along with the increase in environmental pollution, the conscious behaviors of consumers about the environment increased. Advertisements that encourage consumers to purchase products that do not harm the nature of their purchasing behavior are called green advertising practices. The use of green advertising by the manufacturers in packaging design aims to attract both the attention of the conscious consumers and the fact that they are environmentally friendly. The aim of the study; Green advertising applications used in packaging design. The packaging designs of the products belonging to the brands before the green advertisement applications and the packaging designs using green advertisement applications were examined. This study was conducted by using comparison method in packaging designs. Comparisons were interpreted by tabulating.

Keywords: Package design, greenmarketing, green product

Giriş

Hızlı sanayileşme sonrasında üretim ve tüketim faaliyetleri çevreyi yok sayarcasına artmıştır. Bu artış son yıllarda çevre ile ilgili ciddi sonuçlara sebep olmuştur. Özellikle tüketicilerin kullan-at ürünleri tercih etmelerinin artması ile birlikte üreticiler ambalaj tasarımlarında değişikliğe gitmiştir. Üreticiler, pazar içerisinde ürün ambalajlarının hem doğayı daha az kirlenmesi hem de bilinçli tüketicilerin ürünlerine satın alma davranışı oluşturmaları için yeşil reklam uygulamalarını desteklemiştir.

Yeşil ve çevre dostu ürünler, doğayı en az kirlüten, doğal kaynakları ise tüketmeyen ambalaj tasarımlarından oluşmaktadır. Geri dönüşebilen ya da yenilenebilen bu ambalaj tasarımları pazar içerisinde bilinçli tüketici için tercih sebebi olmaktadır. Fakat markalar ürünlerinin satışlarını arttırmak için geçerliliği olmayan yeşil ürün reklamı yaptıkları da görülmüştür.

Ambalaj Tasarımı

Ambalaj ve Ambalaj Tasarımı

Ambalaj, ürünü koruyan ve farklı malzemeden üretilen taşıyıcılar, bu taşıyıcıların bir araya konulduğu kutular ve bu kutuları bir arada tutarak tek bir birim haline getiren daha büyük kutu, paket veya sandıkları kapsayan genel bir terimdir (Becer, 2014:15). Ambalajın birincil görevi ürünü korumaktadır. Bu nedenle her ürünün bir ambalaj içinde sunulması gerekmektedir.

Ambalaj tasarımı ise, bir ürünü pazarlamaya elverişli hale getirmek için form, yapı, malzeme, tipografi, renk ve imge gibi ürün hakkında bilgi veren tasarım unsurlarını bir araya getiren yaratıcı çalışma alanıdır. Başka bir deyişle, bir ambalaj tasarımının ana hedefi, ürünün kimliğini ve işlevini ayırt edici bir yöntem aracılığıyla ileterek, ürüne ilişkin pazarlama problemlerine çözüm bulmaktır (Becer, 2014:18).

1990 yıllarına kadar ambalaj tasarımı ürünü koruma görevi görmüştür. Fakat bakkalların yerini süpermarketlere bırakması ve bunu takiben ürün çeşitliliğinin çoğalması ambalajda tasarımın önemini artmıştır. Pazar karmaşası içerisinde tüketicinin dikkatini yakalayabilmek, ambalaj tasarımının sıralamasında öncelikli yer almıştır.

Ambalaj tasarımı çekici olan ürünler tüketicileri satın almaya sevk ederken, tasarımı zayıf olan ürünler satın alma davranışını olumsuz etkilemiştir. Ürünün tüketici ile iletişimini sağlayan en önemli etken ambalajın tasarımı olmuştur (Kılıç, 2016:29-30).

Ambalaj Tasarımı Özellikleri

Ambalaj tasarımı içinde bulunduğu ürün hakkında vermelidir. Tasarımın üzerindeki görsel, tüketicinin ürünü satın alma kararında çok önemlidir. Ambalaj tasarımı hem üreticiyi hem de tüketiciyi memnun etmelidir. Aktarmak istediği mesajı doğru, açık ve anlaşılır biçimde iletmelidir. Ambalaj tasarımının özellikleri şunlardır:

1. Ürünün ambalaj tasarımı, satış sırasında diğer ürünler arasından ayırt edici olmalıdır.
2. Ürünün ambalaj tasarımı, özgün olmalıdır.
3. Ürünün ambalaj tasarımında kullanılan öğeler, ürün hakkında yeterli bilgi vermelidir.
4. Ürünün ambalaj tasarımı ürün hakkında tam, doğru ve hızlı bilgi aktarmalıdır.
5. Ürünün ambalaj tasarımında kullanılan tasarım elemanları marka bilinirliği sağlamalıdır.
6. Ürünün ambalaj tasarımı, tüketicide sağlıklı ve kaliteli ürün algısı yaratmalıdır (Erdal, 2009:57).

Ambalaj tasarımı, tüketici ile hem bilgi hem de duygu iletişimi kurmaktadır. Tasarım, tüketiciye sadece saf bilgi vermesinin ötesinde daha çok bilinçaltına yöneliktir. Logo stili, metin stili, semboller, ikonlar, renkler, dokular, fotoğraf ve illüstrasyon gibi farklı grafik öğelerin biçimlenmesi ile oluşmaktadır. Ambalaj tasarımının üzerinde olması gereken, tüketiciye aktardığı bilgi özellikleri ise şunlardır:

- Marka kimliği,
- Ürün adı,
- Ürün tanımı,
- Tat ve çeşit özellikleri,
- Fayda cümlesi,
- Satış metni,
- Promosyon mesajı,
- Kullanma tarifleri,
- Başka ürün veya çeşitlere atıf,
- Gıda ürünlerinde beslenme değerleri,
- İlaç ve kimyasal ürünlerde uyarılar,
- Ebat ve içerik (Meyers ve Lubnier, 2004:27-29).

Ambalaj tasarımının başarısı, ürünün satın alınmasını etkilemektedir. Fakat satın alma davranışının oluşması ürünün başarısıdır. Başarılı ambalaj tasarımı, tüketiciyi ilk satın almaya yönlendirir ve ürünün başarılı olması durumunda satın alma davranışı oluşmasını sağlamaktadır. Fakat ambalaj tasarımının başarısı, ürünü beğenmeyen tüketicinin ürünü tekrar satın almaya ikna etmesi mümkün değildir.

Yeşil Reklam Uygulamaları

Yeşil Reklam ve Özellikleri

Yeşil reklam; yeşil ürün, çevre ve şirket imajına ilişkin tüketicilerin dikkatini çekmenin ve bilgilendirmenin etkili ve basit yoludur. Çevreye zarar veren etkileri azaltmak için ürünleri/hizmetleri tanıtmaktadır. Tüketicinin yeşil ürün satın almasına etkisi olduğu gibi ayrıca yeşil ekonomiyi, yeşil yaşam tarzını da desteklemekte ve teşvik etmektedir (Djurdjevac, 2019, s. 84). Yeşil reklam uygulamaları kullanan işletmeler pazarlama stratejilerini temelde şu unsurlara yönelik belirlemektedirler (Elden, 2016:572).

1. Geri dönüşümlü, tekrar kullanılmalı, doğaya zarar vermeyecek nitelikte ambalaj ve hammadde kullanımı.

2. Çevre kirliliğine neden olmayan üretim süreçleri.
3. İlaçlı tarım uygulamalarının yapılmaması.
4. Yiyeceklerin korunmasında anti-kimyasal yöntemlerin belirlenmesi.
5. Ambalaj olarak daha küçük paketlerin kullanılması.
6. Tarımda suni gübre yerine doğal gübre kullanımı vb.

Yeşil reklam sadece denetleyiciler tarafından değil, tüketiciler tarafından da dikkatlice incelenmektedir. Tüketici bakış açısına göre yeşil reklamların üç farklı özelliği şunlardır:

- Yeşil reklam, faydalı ve detaylı bilgiler sağlamalıdır. Yeşil reklamda en önemli nokta tüketiciye oldukça bilgi aktarmasıdır. Tüketici, ürünün çevreyle ilgili detaylı, anlaşılır, destekleyici ve faydalı bilgilerini aramaktadır. Bu nedenle yeşil reklam çalışmalarında detaylı fakat abartısız, faydalı fakat gerçek bilgilendirici bilgiler olmalıdır.
- Yeşil reklam var olan faydaları göstermektedir. Reklamlarda yaygın olarak üstünlük vurgulanmaktadır. Bir ürün diğeriyle aynı performansı gösteriyorsa, bu bir üstünlük olarak gösterilmektedir. Bu durum işletmelerin bakış açısıyla kabul edilebilir iken, tüketici açısından kabul edilmeyecektir. Bu durumda işletmenin yeşil imajına olumsuz etki yapacaktır.
- Yeşil reklam anlaşılabilir faydalar sağlamaktadır. Bir ürünün çevre için daha iyi olduğu ile ilgili duyurulması tüketicinin bu ürünü aramasını sağlayacaktır. Bir ürünün benzerlerinden daha az zararlı olması o ürünü aranan ürün yapmaktadır. Eğer ürün az fayda sunuyor ise tüketici bu ürünü kabul etmeyecektir. Bu nedenle yeşil reklamcılar yeşil ürünlerin var olan faydaları üzerinde durmalıdır. Tüketiciler güvendikleri ve faydalı buldukları yeşil reklamlara olumlu tepki vermektedir (Akdeniz Ar, 2011:137-138).

Yeşil Tüketici

Tüketiciler için 1960'lı yıllar "bilinçlenme" dönemi, 1970'li yıllar "harekete geçme" dönemi, 1980'li yıllar "sorumluluk" kazandıkları dönem, 1990'lı yıllar ise "pazar içerisindeki güç" oldukları dönem olarak tanımlanabilir. 1980'li yılların sonlarına doğru kendilerini çevreci olarak tanımlayan tüketicilerin sayısında artış olmuştur. Bu dönemde tüketicilerin doğal kaynaklarının kısıtlı olduğunun ve çevre ile ilgili daha kaygılı oldukları görülmüştür. Bu kaygılarını ise çevre dostu ürünleri talep ederek ve satın alarak göstermişlerdir (Akdeniz Ar, 2011:67).

Yeşil tüketici, insanlığın geleceğine ve dünyanın sürdürülebilirliğine zarar vermeyen, sağlıklı ve güvenli bir yaşam sürmeye çalışmaktadır. Ayrıca yeşil tüketiciler organik, en az atığa sebep olan ve geri dönüşüm içeren ürün ve hizmetleri satın almaktadır.

Yeşil tüketiciler, "Roper Starch Worldwide'a (1990)" göre sağlıklı yaşam tarzı ve temiz çevre için dileklerini, yeşil davranışa ve hareketlere gösteren yeşil tüketiciler beş gruba ayrılmaktadır (Djurdjevac, 2019:106-107).

- *Sadık Yeşiller (True Blue Greens)* – Çevreyi düşünen ve aktif olarak olumlu değişikliği arzulayan tüketicilerdir. Ekolojik sorunların

çözülmesi için zaman ve enerjilerini vermeye hazırlardır. Bu gruptaki tüketicilerin yüksek seviyede geliri ve eğitimi vardır.

- *Dolar Yeşili Yeşiller (Greenback Greens)* – Ekolojik sorunları pek umursamaz olmalarına rağmen, ortalama tüketiciden daha yüksek oranda ekolojik ürün satın alan ve ekonomik programları destekleyen tüketici grubudur. Bu gruptaki tüketicilerin de yüksek seviyede geliri ve eğitimi vardır, ancak sadık yeşiller grubu kadar değildir.
- *Yeni Filizlenenler (Sprouts)* – Bu tüketici grubundakiler nadir olarak yeşil ürün satın alırlar. Ürün özellik ve fiyat bakımından uygun ise ekolojik buyrukları desteklerler.
- *Şikayetçiler (Grouzers)* – Bu tüketici grubu ekolojik sorunlar hakkında bilinçlendirilmemiştir ve ekolojik sorular ve çözümleri hakkında ilgisiz olarak belirlenmişlerdir. Yeşil ürünlerin fiyatını çok yüksek görürler, abartılmış olduklarını düşünürler ve nadiren satın alırlar.
- *Kahverengi (Basic Brown)* – Bu grup daha düşük eğitim ve gelir seviyesine sahip müşterilerden oluşur. Günlük yaşantının sıkıntılarından düşünmekten ekolojik sorunlara ilgi göstermezler ve çözülmesi gereken daha önemli sorunların olduğunu düşünürler.

Yeşil Ambalajlama

Yeşil ambalajlama, kullanılan materyallerin ve üretim yöntemlerinin enerji tüketimi ve çevreye olan olumlu etkisi sayesinde, sürdürülebilir ambalaj olarak tanınmaktadır. Sürdürülebilir ambalajlama, doğada parçalanıp yenilenebilen ve enerji tasarruflu materyallerin kullanıldığı ekolojik bir süreç sonrası ortaya çıkmıştır. Yeşil ambalajlamada, ağaç, elyaf ve tarım ürünlerinden elde edilen yenilenebilir materyallerin kullanılıp, fosil yakıtlardan ve petrolden elde edilen plastik ve strafor gibi materyallerden kaçınılması son derece önemlidir. Ambalajlama için önemli unsurlar; devamlılığı, satış başarısı ve ürünün fiyatıdır. Aynı zamanda ürünün ambalajlamasının estetik ilkelere göre şekillendirilmesi, tüketicinin ürünü satın almaya çekmek için önemlidir (Djurđjevac, 2019:42-43).

Yeşil ambalajlama, ambalaj tasarımının bazı temel gereklilikleri içerecek reklam yapmasıdır. Bu gerekliliklerden ilki, ürün ve çevrenin arasında olumlu bir ilişki olmasıdır. Ayrıca, çevresel sorumluluk işletmelerin kurumsal imajı olarak sunulmalıdır. Ambalaj tasarımında, ürünün ya da temsil ettiği işletmenin yeşil dostu olduğunu tüketicilere iletecek unsurlar bulunmaktadır. Bu unsurlar Tablo 1'de gösterilmiştir (Elden, 2016:574-575).

Tablo 1. Yeşil Reklam Tasarımlarında Kullanılabilen Unsurlar

Reklam Amaçları	Çevre dostu bir işletme olarak kurumsal imajın tanıtılması: Çevreye yönelik kurumsal ilgi. Çevresel hareketlerin gerçekleştirilmesi. Ekolojik etiket/ambalajın ödüllendirilmesi. Yasalar nedeniyle çevresel hareketlerin gerçekleştirilmesi. Yeşil ürün ya da yeşil ürün hattının tanıtımı.
------------------------	--

Uygulama Çatısı	<i>Kurum logosu:</i> Yeşil renkleri içerir, hayvan ya da bitki ismi ya da resmi kullanır. <i>Marka logosu:</i> Yeşil renkleri içerir, hayvan ya da bitki ismi ya da resmi kullanır. <i>Görseller:</i> Yeşil renkler ve doğa görselleri kullanılır. <i>Yapı:</i> Metnin nasıl düzenleneceğini ve sunulacağını tanımlar. <i>Kanun Hükmü:</i> Yasal otoriteler tarafından belirlenen düzenlemeler ve yükümlülüklerle reklamın uyuşup uyuşmadığının tespit edilmesi.
Mesaj Unsurları	<i>Hammadde:</i> Yenilenebilir hammadde bahsedilmesi. <i>Üretim süreci:</i> Ham maddenin minimum kullanımdan söz etmesi. <i>Tekrar kullanım:</i> Geri dönüşüm/kullanıp-atılabilirlik ya da dayanıklılığın vurgulanması.
Tüketici Yararı	<i>İhtiyaç tahmini:</i> Bahsedilmeli. <i>Yüksek kalite:</i> Bahsedilmeli. <i>Düşük fiyat:</i> Finansal açıdan dikkat çekici şekilde bu özelliğin vurgulanması.
Harekete Geçirici Güçler	<i>Duygusal çekicilik:</i> Çevre bilinci vb. ile ilgili haz duygusu ve doğayla uyum. <i>Rasyonel çekicilik:</i> Teknik çevresel performans vb. <i>Ahlaki/Moral çekicilik:</i> Daha iyiye ulaşmak, gelecek kuşaklara sağlıklı bir dünya bırakmak ve doğayı korumak gibi çevreyi korumak adına doğru olanın ne olduğunu tanımlamak.

Yeşil Yıkama

1970'li yıllarda çevresel hareketlerin artması nedeniyle oluşan ekolojik zararların halka duyurulmasıyla birlikte ortaya çıkmıştır. Buna paralel olarak, çevreci iddiaların yer aldığı yeşil pazarlama stratejilerinin artmasına neden olmuştur. Bu yeşil pazarlama stratejilerindeki artış ile birlikte yanlış ve yanıltıcı çevresel iddialarda bulunan işletmelerin sayısında ciddi bir artış yaşanmıştır (Tezcan Bodur, 2019:36-37).

'Greenwash' (yeşil boyama/yeşil aklama) terimi 1999 yılında resmi olarak Oxford İngilizce Sözlüğü'ne eklenmiştir. Çevreye karşı sorumlu bir toplumsal imaj çizmek için bir kurum tarafından yanlış bilgilendirme olarak tanımlanmaktadır. Diğer bir deyişle, bir birey, şirket ya da ürünün çevreciymiş gibi sunulması, asılsız ve dikkat dağıtıcı unsurlar içeren çevresel iddiaların reklamlarda, halkla ilişkilerde veya ambalajlarda yer alması olarak tanımlanmaktadır (Kayaalp & Toprak, 2014:15).

Ambalaj Tasarımında Kullanılan Yeşil Reklamın İncelenmesi

Yeşil reklamda kullanılan yeşil ürün, ürünün ve ambalajının çevreye en az zarar veren doğallıkta olması ile ilgilidir. Bu çalışmada, yeşil ürünlerin ambalaj tasarımları ile yeşil reklam uygulamalarından önce satışa sunulan ambalajları karşılaştırma yapılarak incelenmiştir. Üç farklı markaya ait ambalaj tasarımlarının incelenmesi, tasarımda kullanılan öğelere göre sınıflandırılmıştır. Markalara ait reklamlar, ürünün yeşil yıkama ya da yeşil ürün olduğuna bakılmaksızın seçilmiştir.



Resim 1. Bic Markası Ambalaj Tasarımları

Bic markasına ait yeşil ürün ambalajı ile yeşil ürün ambalajı öncesi kullanılan satış ambalajının incelemesi Tablo 2'de gösterilmiştir.

Tablo 2 Bic Markası Ambalaj Tasarımları İncelemesi

	Yeşil Ambalaj Öncesi Tasarım	Yeşil Ambalaj Tasarımı
Malzeme	Plastik ambalaj	Kağıt ambalaj
Renk	Turuncu ve tonları	Beyaz, yeşil ve tonları
Görsel öge	Permatik bıçağı görseli	Sapından yaprak çıkan permatik bıçağı görseli ve bio-plastik açıklaması
Fon	-	Dünya vektörü
Ürün Adı	-	Eko elüsyon
Ürün Açıklaması	Hassas cilt	Hassas cilt ve duyarlı



Resim 2. Carlsberg Markası Altılı Ürün Birleştirici Ambalajları

Carlsberg markasına ait altılı ürün birleştirici ambalajı ile yeşil ürün ambalajı incelemesi Tablo 3'de gösterilmiştir.

Tablo 3. Carlsberg Markası Altılı Ürün Birleştirici Ambalajları

	Yeşil Ambalaj Öncesi Tasarım	Yeşil Ambalaj Tasarımı
Malzeme	Plastik ambalaj	Ambalaj kullanılmamıştır. Ürünler birbirine yapıştırılmıştır.
Görsel öge	Ürünün görseli kullanılmıştır.	Ürünün kendisi kullanılmıştır.
Logo	Plastik ambalaj üzerinde kullanılmıştır.	Ürünler açılır ayarlanarak logonun okunacağı şekilde birleştirilmiştir.
Ürün Açıklaması	Ürünün adeti belirtilmiştir.	Ürünün kendisi kullanılarak açıklama eklenmemiştir.
Taşıma Malzemesi	Plastik ambalaj	Kağıt ambalaj (Yeşil ürün ile ilgili açıklama bulunmaktadır.)



Resim 3. Ajax Markası Ambalaj Tasarımları

Ajax markasına ait yeşil ürün ambalajı ile yeşil ürün ambalajı öncesi kullanılan satış ambalajının incelemesi Tablo 4'de gösterilmiştir.

Tablo 4 Ajax Markası Ambalaj Tasarımları İncelemesi

	Yeşil Ambalaj Öncesi Tasarım	Yeşil Ambalaj Tasarımı
Renk	Mavi	Yeşil
Görsel öge	Mavi tonlamalı fon	Yeşil tonlamalı dünya sembolü daire üzerindeki ağaç ve gökyüzü
Ürün Açıklaması	-	"Natura verde" Yeşil doğa
Barkod	Ön yüzde	Arka yüz

Sonuç

Yeşil reklam uygulamaları ile ilgili üç farklı markanın ambalaj tasarımları incelenmiştir. Bu inceleme karşılaştırma yöntemi ile yapılmıştır. Markalara ait ürünlerin yeşil reklam uygulaması yapılmadan önceki ambalaj tasarımları ile yeşil reklam uygulaması yapılmış ambalaj tasarımları karşılaştırılmıştır.

Bic markasına ait ambalaj tasarımları incelemesinde, markanın ambalaj tasarımında yeşil reklam uygulama sebebinin ürünün yeşil ürün olmasından kaynaklanmaktadır. Organik plastikten üretilen ürünün ambalajında bu vurgu yapılmak istenmiştir. Ürünün ambalajında plastik malzemeden kâğıt malzemeye geçiş görülmüştür. Ürünün rengindeki yeşil renk değişikliği ambalaj tasarımında da kullanılmıştır. Görsel öğede yeşil yaprak ve açıklama kısımlarındaki ekolojik faydalı açıklamalar tüketicilere yeşil ürün vurgusu yapmaktadır.

Carlsberg markası yeşil reklam ile ilgili tüketiciyi şaşırtan bir uygulama kullanmıştır. Marka altılı ürün birleştirici plastik ambalajını kullanmamıştır. Bunun yerine ürünleri birbirine yapıştırarak taşınmasını sağlamıştır. Bu sayede ürünün görselini, sayısını gibi açıklamalarda bulunmak zorunda kalmamıştır. Ayrıca birbirine logo okunacak şekilde yapıştırılan ürünler sayesinde, ürünün görsel tasarımını markanın logosu oluşturmuştur. Taşıma malzemesi için kullandığı plastik yerine de kâğıt malzeme tercih eden marka, aynı zamanda bu malzeme üzerinde yeşil ürün açıklamasını tüketiciye aktarmıştır.

Ajax markasına ait ambalaj tasarımları incelemesinde ise en belirgin özellik renk değişikliğidir. Mavi renk tonlamasından yeşil renk tonlamasına geçen marka aynı zamanda görsel öğesiyle de tüketiciye yeşil ürün vurgusu yapmaktadır. Ürün açıklamasında yer alan “yeşil doğa” açıklaması ise bu vurguyu desteklemektedir.

İnceleme sonucunda, tüm markalara ait ürün ambalajları tasarımında öncelik, tüketicinin dikkatini çekmek olmuştur. Ambalajların tasarımlarında

en etkili vurgu olan renk değişikliğine başvurulmuştur. Ayrıca temel prensip olan plastik kullanımını azaltmaya yönelik değişiklikler görülmüştür. Plastik ambalaj malzemesi yerine kâğıt ambalaj malzemesi kullanılmıştır. Görsel öğe ve sloganlar ile tüketiciye yeşil ürün vurgulaması yapılmıştır. Açıklamalar ile de bu vurgu desteklemiştir.

Markaların ürünlerinin satış politikalarında yeşil ürün kullanımına yönelik reklamları, tüketicilerin ürün seçiminde ve satın alma davranışında etkili olmaktadır. Yeşil reklam uygulamaları ile tüketicilere yeşil ürünlerin önemi aktarılmaktadır. Duyarlı markalar ve ürünler sayesinde tüketiciler daha çok bilinçlenerek gelecek nesillere daha iyi bir dünya bırakacaktır.

*Öğr. Gör. Ece ERSOY YILAN

E-Posta: ecersoy@beykent.edu.tr

Beykent Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Basım ve Yayın Teknolojileri Programı

Kaynaklar

- Akdeniz Ar, A. (2011). *Yeşil Pazarlama: Tekstil Sektöründen Örneklerle*. İstanbul: Beta Basım.
- Becer, E. (2014). *Ambalaj Tasarımı*. Ankara: Dost Kitapevi.
- Djurdjevac, M. (2019). Yeşil Pazarlama: Tüketici Satın Alma Davranışı Üzerinde Yeşil Reklam ve Ambalajlamanın Etkisi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Elden, M. (2016). *Reklam ve Reklamcılık*. İstanbul: Say Yayınları.
- Erdal, G. (2009). *Etkili Ambalaj Tasarımı*. Bursa: Dora Yayınları.
- Kılıç, S. (2016). Ambalaj Tasarımının Tüketici Tercih ve Satın Alma Niyetine Olan Etkisi: Organik Sabun Ambalajı Üzerine Bir Uygulama. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Okan Üniversitesi.
- Kayaalp, T., & Toprak, D. (2014). Sürdürülebilirlik için iletişim. *Sürdürülebilir Üretim ve Tüketim Yayınları (VIII)*.
- Meyers, H. M., & Lubnier, M. J. (2004). *Başarılı Ambalaj Başarılı Pazarlama (The Marker's Guide to Successful Package Design)*. (Z. Üsdiken, Çev.) Rota Yayın Yapım.
- Tezcan Bodur, İ. (2019). Yeşil Göz Boyama Sonucunda Oluşan Şüpheciliğin Turistlerin Davranışsal Niyetlerine Etkisi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi.

VAPORWAVE ESTETİĞİ ÜZERİNDEN NOSTALJİ OLGUSUNU DÜŞÜNMEK

CONSIDERING THE PHENOMENON OF NOSTALGIA THROUGH THE AESTHETICS OF VAPORWAVE

Kadir KAYSERİLİOĞLU* 

Sanat-Tasarım Dergisi 2020, Sayı: 11 ISSN: 2529-007X ss.57-68 DOI: 10.35333/Sanat.2020.263

Öz

Bu makalede internet çıkışlı bir alt kültür estetik akımı olan Vaporwave ve bu akımın geçmiş zaman ile olan yakın ilişkisi çeşitli açılardan araştırılacak, sosyoloji, psikanaliz ve sanat tarihi felsefesinden referanslarla temellendirilecektir. Bu araştırma nostalji ve benlik üzerine çalışmış teorisyenler ile popüler kültür ve kapitalizm eleştirileri gibi geniş bir skala üzerinden ilerleyecektir. Nostalji durumunun yaratıcı etkileri saptanacak ve Vaporwave estetiğinin bu yönleri nasıl benzersiz bir form altında toplandığı netleştirilecektir. Vaporwave'in geçmiş zamana yönelik yaratıcı bakışı, benzer pratiklerin kullanıldığı çağdaş sanat alanından iş örnekleri ile karşılaştırılacak, böylece ortak bir estetik yorumlamanın özellikleri saptanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Vaporwave, nostalji, popüler kültür, internet sanatı, estetik, dijital sanat, sosyal medya, musallat-bilim

Abstract

In this article, Vaporwave, a subcultural aesthetic wave that emerged on the internet, and it's close relationship with the past, are going to be examined from various directions, and will be grounded by references from sociology, psychoanalysis and the philosophy of the history of art. This research will proceed through a wide scale, such as theoretician studies on nostalgia and selfness, and critiques against popular culture and capitalism. The creative effects drawn from nostalgia will be determined, and how Vaporwave aesthetics collect these effects under an unique form will be clarified. Vaporwave's creative vision towards the past will be compared with work examples from the contemporary art field where similar practices are used, and thus qualities of a common aesthetic exposition will be determined.

Keywords: Vaporwave, nostalgia, popular culture, internet art, aesthetics, digital art, social media, hauntology

Giriş

Günümüzün sosyal medya platformlarında ortak zevk ve beklentiler etrafında toplanan birçok internet kullanıcısı, kolektif bir biçimde içerik oluşturabilmek açısından oldukça üretken bir tablo çizmektedir. Böylece birçok mikro sosyal grup ve alt kültür doğmakta, buradan çıkan kimi hareketler ana akım popüler kültür alanlarına da dâhil olabilmektedirler. Bu makalenin konusu olan Vaporwave estetiği de bu şekilde ortaya çıkmış bir estetik

türdür. Vaporwave'in doğum yeri internet olarak bilinmektedir. Kendinden önce gelen başka alt kültür estetik akımlarından türeyerek ortaya çıkmıştır. Herhangi bilinen bir sanatçının başlattığı bir akım ya da iş üzerinden ilerlememiştir. Tamamen ortak estetik beklentileri olan internet kullanıcıları tarafından karşılık beklemeden tasarlanıp, paylaşılarak çoğalmıştır. Kısa sürede bilinirliği artmış, ünlü pop yıldızlarının kliplerine, şarkılara, çeşitli bilgisayar oyunu ve filmlere estetik bir tema olarak dâhil olmuştur. Vaporwave sıradan bir estetik akım olarak görülse de, onu oluşturan dinamikler ve karakteristik unsurları incelendiğinde çok katmanlı bir tartışma tabanı yarattığı söylenebilir. Bu makalede bu dinamik ve unsurlar bağlantılı oldukları kavramsal olgular yönünden tartışılacak ve bu estetik akımın çağdaş sanat teorileri ile kurduğu yakınlık halleri incelenecektir.

Makalede öncelikle Vaporwave'in oluşumu ve onu belirgin kılan özellikler detaylıca açıklanacaktır. Nostalji ve toplayıcılık olan bu temel özellikler örnekler üzerinden incelenecektir. Böylece Vaporwave estetiğinin kronolojik ve estetik yönünden somut bir tanımı oluşturulacaktır. Sıradaki bölümde ise Vaporwave akımında göze çarpan geçmişe yönelik yoğun ilginin kültürel karşılıkları alt başlıklar aracılığıyla incelenip, farklı katmanlar halinde temellendirilecektir. Bu bölüm nostalji kavramını hem öznel hem de sosyolojik bir güncel sorunsal olarak ele alarak, olgunun temelinde yatan çok yönlü potansiyellere odaklanacaktır. Bölümün alt başlıkları, nostaljinin tarihselliği ve düşünsel boyutları, nesnelere kurduğu yaratıcı ilişkiler ve psikanalizdeki bastırma ilkesinden hareketle ilişkilendiği sosyo-politik yorumlar olarak üç alt başlık altında incelenecektir. Bu şekilde Vaporwave'de kullanılan geçmişe ait imge ve seslerin, nasıl bir nostalji türünü oluşturduğu sorusu yanıtlanmaya çalışılacaktır. Geçmişe dönük bir saplantı mı yoksa yeni bir takım ifade ve eleştirelilik biçimlerinin arayışı mı olduğu tartışılacaktır.

Son bölümde ise Vaporwave nostaljisi hakkında toparlanan bilgilerden edinilenlerin benzer karşılıkları çağdaş sanatçıların işlerinde aranacaktır. Genel itibarı ile nostalji olgusunun sahiplendiği eylemler olan unutulmuş olanın yeniden keşfedilme durumu ve geçmişin yeniden yorumlanması, sanat tarihinde hazır nesne kullanımından, arşiv çalışmalarına kadar sık sık benimsenmiş bir yöntemdir. Bu yüzden Vaporwave estetiğinde geçmişe yöneltilecek bakışın, kültür ve güncel siyaset dinamiklerini analiz eden bir alan olarak çağdaş sanat dünyasındaki benzeşim pratikleri sanatçılardan iş örnekleriyle değerlendirilecektir.

Bu makalede özellikle merkezde tutulmuş nostalji konusu her ne kadar Vaporwave estetiğinin temel bir unsuru olarak yer alsada, bunun dışındakendi tarihselliği olan, çağdaş sanatın, sosyolojinin ve psikanalizin de ortak konularından biri olan güncel bir mefhumdur. Makalenin hedefinde olan amaç, bu mefhumun kavramsal ve tarihsel alt yapısını açarak Vaporwave'in beslendiği alanın genişliğine dikkat çekebilmek, nostaljik duyguların sanata dahil edildiğinde nasıl bir estetik direnişe dönüştüğünü örneklerle ortaya koyabilmektir.

Vaporwave Tanımı ve Belirleyici Unsurları

Zaman nedir diye düşünürüm ve düşünebildiğim tek şey...
"Bir varmış bir yokmuş" olur.¹
Andy Warhol

Vaporwave, 2010'lu yılların başında sosyal medya platformlarında ortaya çıkmış, kısa sürede popülerleşerek günümüz kitle kültürünün içine yerleşmiş müzikal ve görsel bir estetik akımının adıdır. (Nowak, 2018) İngilizce bir kelime olarak, Türkçe'ye "buhar dalgası" ya da "buhar akımı" şeklinde çevrilebilir. Ayrıca bir bilgisayar endüstrisi terimi olan *vaporware*² ile benzer fonetiğe sahiptir. İlk olarak kim tarafından başlatıldığı bilinmeyen Vaporwave akımı, yine başka bir internet çıkışlı estetik türü olarak benimsenmiş olan Seapunk akımından türemiştir. Seapunk, bir Twitter fenomeni olan Julian Foxworth'un gördüğü bir rüyayı internet ortamında anlatması ve bunun takipçileri tarafından benimsenerek görsel ve işitsel betimlemelerinin üretilmesiyle ortaya çıkmış, ardından bir varyasyonu sayılabilecek olan Vaporwave estetiğe ilham kaynağı olmuştur. (Aktaran: Uslu, 2016) Vaporwave özellikle Tumblr gibi görsel paylaşım sitelerinde görülmeye başlanmış, ardından tüm sosyal medya platformlarına ulaşmıştır. Özellikle 2013 yılında ise popüleritesi oldukça yükselmiştir. (Giitsos, 2017)

Bu estetik tarzın görsel yönünü incelemek gerekirse Vaporwave'in tamamen dijital kolaj ve montaj yöntemleriyle kendini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Vaporwave, yönetsel olarak Dadaizm, Arte Povera ve Pop Art gibi modern sanat akımlarına yakınlık gösterir. Sıradan internet kullanıcıları tarafından benimsenmiş bir akım olduğu için genellikle yapılan çoğu işin sahibi belirsizdir.³ Bu anonim işler farklı alanlardan toplanılan imgelerin yeni bir kompozisyonda bir araya getirilmesiyle oluşur. Bu kompozisyonlar genellikle belli bir konuyu temsil etmek yerine, Vaporwave'in kendi estetik kimliğinden kaynaklanan görsel doyumu yaratabilmek amacıyla oluşturulurlar. Kolajlanan imgeler ağırlıklı olarak 1980 ve 90'lı yılların popüler ve dijital kültüründen seçilen imgelerdir. (Tanner, 2016) Bu zaman aralığı bilinçli bir tercihtir. Yirminci yüzyılın son on yıllarından kalma televizyon reklamları, fastfood yiyecekler, moda kıyafetleri ve ev içi dekor nesnelere, düşük çözünürlüklü görseller, dönemin grafik teknolojileri ile oluşturulmuş üç boyutlu modeller, eski bilgisayar oyunlarına ait imgeler, atari salonlarından ve alışveriş merkezlerinden enstantaneler, internet ve yazılım ortamına ait semiyotikler, işaretler ve grafikler... Bunların yanı sıra torso

modeller ve Antik Yunan heykelleri gibi imgeler de popüler kültür nesnelere tezat oluşturacak şekilde kompozisyonlara sık sık dahil edilir. Ağırlıklı olarak gün batımını çağrıştıracak şekilde mor, turuncu, pembe gibi renkler tercih edilir. Genele yayılan bu renk skalası hüzünlü bir atmosfer oluşturur. Tüm bunlar Vaporwave'in birçok internet kullanıcısı tarafından benimsenmiş estetik formunu oluşturan vazgeçilmez unsurlardır.



Resim 1. Üreticisi bilinmeyen tipik bir Vaporwave tasarımı örneği (Görsel kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/400.750.066828387109/>)

Vaporwave, müzik dünyasında da kendine bir yer bulmuştur. Youtube ve Bandcamp gibi paylaşım platformlarında bugün sayısız Vaporwave tarzı müzik örneğine rastlanmaktadır. Bu projeler genellikle tek kişi tarafından oluşturulan, büyük bilinirlik sağlama gayretinde olmayan bağımsız projelerdir. Görsel alanda olduğu gibi işitsel alanda da hazır nesne kullanımı ön plandadır. Vaporwave şarkılar genellikle 90'ların pop şarkılarının ya da reklam müziklerinin *remixlenmesi* (şarkı altyapılarına müdahale edilmesi) ile oluşturulur. Orijinal şarkılardan kısa bir bölümün kesilip yavaşlatılması ya da tersine çevrilmesiyle yeni bir şarkı üretilmektedir. Bu durum gizlenmez, böylece hazır nesne kullanımı ve internet kaynaklı özgür üretim modelleri kendiliğinden teşvik edilmiş olur. Vaporwave müzisyenleri oluşturdukları şarkılara klipler de üretirler. Ancak bu klipler büyük prodüksiyon gerektiren yapımlar değildir. Yine internette bulunan başka videoların montajlanması ile oluşturulurlar. 1980 ve 90'larda üretilmiş her türlü popüler ve dijital kültür imgesi malzeme olarak kullanılabilir. Bazen şarkı ismi seçimlerinde anime ve manga kültürüne dikkat çekmek amacıyla Japonca başlıklar tercih edilir. Bu tercih aynı zamanda "Batılı" dinleyiciler üzerinde yabancılaştırıcı bir etki de yaratır.

1 (Andy Warhol Felsefesi, s. 121)

2 Vaporware: Kamuoyuna tanıtımı yapılmış, ancak sonradan piyasaya sürülmemiş, üretilmemiş ya da iptal edilmiş yazılım ve donanım ürünlerine verilen ad. Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/Vaporware>

3 Bu makalede kullanılacak bazı görseller de sosyal medyadan bulunmuş, anonim çalışmalar olacaktır.



Resim 2. Macintosh Plus, *Floral Shoppe*, 2011 (Görsel kaynak: <https://www.alldayrecords.com/products/macintosh-plus-floral-shoppe-lp-olde-english-spelling-bee-oesb-92>)

Bir örnek vermek gerekirse Macintosh Plus adlı müzik projesinin, *Floral Shoppe* albümü hem kapak tasarımı hem de müzikal açıdan klasik bir Vaporwave örneğidir. Albümdeki bir şarkı, bugün ikonikleşmiş bir Vaporwave şarkısına dönüşmüştür.⁴ Bu şarkı aslında Diana Ross'un seslendirdiği, 1984 yapımı *It's Your Move* şarkısının yavaşlatılmış halidir. Bu yavaşlatma işlemiyle orijinal şarkıya göre farklı bir atmosfer yaratılmış, durgun ve melankolik, trans niteliği olan bir düzenleme oluşturulmuştur. Bu proje aynı zamanda albüm kapağın-daki tasarımla da Vaporwave'in gerekli unsurlarını tamamen karşılamaktadır.

İnternet kullanıcıları arasında oldukça küçük bir mikro kültürün içinden türeyen bir estetik tarz olan Vaporwave, ilerleyen yıllar içinde yayılarak bilinirliğini arttırmış, müzik kliplerinden çağdaş sanatçıların işlerine kadar geniş bir alan içerisinde etkileri görülebilir hale gelmiştir. Amerikalı pop yıldızı Rihanna canlı katıldığı bir televizyon programında *Diamonds* adlı şarkısını söylerken sahnenin arka planında Seapunk ve Vaporwave tarzda yapılmış bir animasyon kullanmıştır.⁵ Aynı şekilde Azealia Banks adlı ünlü Rap şarkıcısının *Atlantis* klipi de benzer imgeler kullanılarak üretilmiştir.



Resim 3. Azealia Banks, *Atlantis* (Görsel kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=yj-xBpQOC10>)

⁴ Bahsedilen şarkının yapımcısı Vektroid adıyla da bilinen, Ramona Andra Xavier isimi Amerikalı bir müzisyendir. Xavier müzikal projelerinde birçok takma isim kullanmaktadır. Makalede bahsedilen Macintosh Plus onlardan biridir. Ayrıntılı bilgi için; <https://en.wikipedia.org/wiki/Vektroid>

⁵ Kaynak; <https://www.youtube.com/watch?v=2LT23ixDaJo>

Oyun sektörü ve bilişim alanında da Vaporwave etkileri görülmektedir. Bugün Vaporwave temalı akıllı telefonlar için üretilen eklentiler mevcuttur. *Mall Quest* adlı bağımsız bir bilgisayar oyunu 90'ların bilgisayar grafiklerini andırarak şekilde tasarlanmış bir alışveriş merkezi içerisinde oyunculara sanal bir alışveriş deneyimi sunmaktadır. Alışveriş merkezinde satılan ürünler *Mortal Kombat III*, *Home Alone 2*, *Yachtzee* gibi 90'lı yıllara ait filmler, bilgisayar oyunları ve masaüstü oyunları gibi dönemin popüler ürünleridir. Oyunun benimsediği görsel tarz, modası geçmiş sayılan 90'ların grafik teknolojisine çok benzemektedir. Kullanılan renkler ise anonim Vaporwave kompozisyonlarından aşına olduğumuz renk skalasını korumaktadır. Sinema alanında ise Nicolas Winding Refn'in yönettiği 2011 yapımlı *Drive* adlı film, Vaporwave'in işitsel ve görsel tarzından etkilenimler taşımaktadır.

Geçmiş Bağlı Olmadan Geçmiş Düşünmek

Vaporwave estetiğini oluşturan iki önemli yönetsel tercih vardır. Bunlardan biri toplayıcılık (kolaj ve montaj), diğeri ise açık bir şekilde hissedilmesi amaçlanan, 1980 ve 90'ların tüketim kültürü imgeleri vasıtasıyla kurulan nostalji olgusudur. Popüler kültür ve tüketim pazarına ait sıradan sayılabilecek imgelerin sanatın estetiği içerisinde değerlendirilmesi 1950'lerin Pop Art akımını anımsatabilir. Ancak Pop Art sanatçılarının tüketim nesnelere bakış açısı daha farklıdır. İngiliz sanatçı Richard Hamilton, Pop Art sanatçıların eylemini 1950'li yılların değişen toplumsal değerlerine yönelik bir olumlama olarak değerlendirir. (Hamilton, 2013) Dolayısıyla Pop Art sanatçıların kendi gördüklerini imgeleştirme süreçleri yaşadıkları dönemin dinamikleri ile etkileşim halindedir. Vaporwave estetiğinde ise açıkça zamansal bir kayma görülür. 2010'lu yıllarda ortaya çıkan bir estetik olmasına karşın seçilen malzemelerin özellikle 80'li ve 90'lı yıllardan kalma olması, melankolik bir atmosfer tercih edilmesi, Vaporwave'i asıl tanımlayan öğenin nostalji hissiyatı olduğunu göstermektedir. Bu zamansal kayma sıradan bir popüler kültür güzelleşmesinden fazlasına işaret eder.

Enformasyon teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla kitle kültüründe ve bireylerin günlük hayatı değerlendirme biçimlerinde değişiklikler meydana gelmiştir. Bugün toplumsal yabancılaşmanın yeni bir boyutu yaşanmaktadır. Enformasyon teknolojilerinde yapılan yatırımların beklenen sonuçları gerçekleştirilmemesi, sosyal medyadaki şeffaflaşmanın özgür ifade ve toplumsal temaslar gibi beklentilerde hayal kırıklığı yarattığı yönünde düşünceler mevcuttur. Christian Marazzi, *Sermaye ve Duygular Çorapların Yeri* adlı kitabında enformasyon çağının yarattığı yabancılaşmanın temelini 90'lı yıllarda da mevcut olan bilgi ve imge kaynaklarındaki bolluğun sebep olduğu anlam kaybına bağlar.

Hepimizin istediği imajları, sembolleri ve mitleri "özürcü" kendine mal edebildiği gerçek bir "anlam panayırı"nda yaşıyoruz. Asıl yoksun olduğumuz şey, yaşamlarımızın dağınık parçalarını yapılandırıp birleştirebilecek bir "sembolik düzen"dir. (Marazzi, 2017, s. 74)

İleri kapitalist düzende yaşanan anlam kaybı bireylerin olayların kendileriyle değil doğrudan temsilleriyle iletişime geçmelerinden kaynaklanmaktadır. Bu şartlarda emek, doğa, sermaye ve iktidar ilişkilerinin ortaklaşa

yapılandırdığı öznenin kimliğine karşı bir yabancılaşma başlar. Enformasyon teknolojilerinin hızla yaygınlaşması ve 2010'lu yıllardan sonra adeta tüm dünyada bilgiye erişim kaynaklarındaki diğer alternatifleri sahne arkasına itmesi ile bu süreç hızlanmıştır. Mark Fisher bu durumun yeni kuşaklardaki etkisini kendi öğrencilerini gözlemleyerek şöyle örneklemektedir;

Karşılaştığım yeniyetme öğrencilerin birçoğu, depresif bir haz olarak adlandırabileceğim bir duygu durumu içindeydi. Depresyon genellikle bir haz yitimi olarak nitelendirilir, fakat bahsettiğim duygu durumu, yalnız zevk alma yetersizliğiyle kalmayıp zevkin peşine düşmek dışında herhangi bir şey yapamamakla da birlikte yürüyor. “Bir şeylerin kaçırılmış olduğu” hissi var – ama bu gizemli, eksik eğlencenin ancak zevk ilkesinin ötesinde erişilebileceği anlayışı yok. (Fisher, s. 32)



Resim 4. Grace Casas, *Everglades*, 2018 (Görsel kaynak: <https://casasgrace.myportfolio.com/everglades>)

Vaporwave'in ortaya koyduğu tuhaf ve melankolik estetiğin yukarıda bahsedilen bu tür hisler üzerine kurulu olduğu düşünülebilir. Vaporwave'in kolaj çalışmalarında kullanılan kitle kültürüne ait nostaljik nesnelere dağınık bir şekilde adeta havada durur gibi oldukları yerde salınmaktadır. Oluşturulan kompozisyonlar – genellikle – herhangi bir durumu anlatmazlar. Her imgenin bir araya gelmesiyle kurulan estetik yapı, melankolik bir atmosferden izleyicinin yalnızca “depresif bir haz” edinmesi için oluşturulmuştur. Vaporwave bu hazı kendi yarattığı karakteristik dünya ile sağlar. Bu dünya modası geçmiş nesnelere, çocuklukta hatıralarda kalmış eski filmlerin ve reklamların, henüz ilkel düzeydeki Web 1.0 internetin, kısaca “geçmişin” kitle kültür kodlarıyla oluşturulmuş bir dünyadır. Ancak Vaporwave üretimleri için yalnızca geçmişe yönelik naif bir özlemin dışavurumu

olduğunu söylemek oldukça sığ kalacaktır. Vaporwave nostaljiyi kullanarak farklı bir zaman algısı yaratıp, bugünün gerçekliğine alternatif bir geçmiş tahayyülü oluşturmaktadır. Hatta bu konuda Vaporwave'in doğum yeri olan paylaşım sitelerinden biri olan Reddit sitesindeki bir kullanıcı Vaporwave'in “hiç var olmamış bir şey için nostalji duyan garip eski bir his ortaya çıkardığını” yazmaktadır. (Glitsos, s. 105) Bu durumu daha iyi anlayabilmek için öncelikle nostalji kavramını detaylıca incelemekte fayda var.

Nostaljinin Farklı Türleri

Svetlana Boym, *Nostaljinin Geleceği* adlı kitabında nostalji olgusunu artık var olmayan ya da hiç var olmamış bir eve duyulan özlem olarak tanımlar. Nostalji, etimolojik olarak *nostos* (eve dönüş) ve *algia* (özlem) anlamına gelen iki kelimenin birleşimidir. (Boym, s. 14) Sanıldığı gibi aksine Yunanca kökenli bir kelime değildir. İsviçre Almancasından gelen bir kelime ve 17. yüzyılda 14. Louis taraftarı olan paralı askerlerin sürekli olarak yaşadığı dayanılmaz sıla hasretini tarif etmek için literatüre eklenmiş bir tanımlamadır. (Cassin, 2018) Kelime kökeni olarak dönüş ve eziyeti bir araya getirdiği için arzulanan bir yerden uzaktan olma fikrini taşır. Askerlerin sıla hasretini tanımlamak için kullanılması da bu duruma oldukça uygundur.

Tarihsel anlamının yanında, nostalji hissiyatının bilinç yönünden mekanizmasını anlayabilmemiz için melankoli ve yas kavramlarını incelemek gerekir. Freud, yas olgusunu “sevilen bir kişi ya da kaybedilen kişinin yerine konan soyut bir kavramın yitirilmesine verilen tepki” olarak açıklar. (Freud, s. 18) Yas, bir kişi veya nesne ile soyut bir kavram arasında kurulan bağın sarsılmasıyla ortaya çıkmaktadır. Bu demek oluyor ki, kişi arzuladığı bir nesne veya kişinin yitimi kadar, soyut bir kavramın, bir değer, aidiyet kurulan bir kurum veya zamansal evrenin yitimine karşılık da yas tutabilir. Ancak yas geçicidir ve gerçekliğe olan saygının geri kazanılmasıyla yerini kabullenmeye bırakır. Freud'un yas olgusundan ayırdığı melankoli ise daha farklı işler. Melankoli başlangıçta yasta yaşanan sürece benzerlik gösterir. Arzulanan nesne herhangi bir sebepten yitirilince libido geri çekilir, ancak gerçekliğin kabullenilmesiyle farklı bir nesneye yönelmez. Libido nesne tarafından terk edilmiş olarak Ben'e geri döner. Benlik sanki kaybedilen nesnenin kendisiymişçesine kişi nesneye olan kırgınlığını kendi benliğine yöneltir. Kendini suçlama, sebepsiz üzüntü ve hayal kırıklığı baş gösterir. (Freud, 2015)

Vaporwave'de teşhir edilen hüznün, yas ve melankoli arasında bir yerde durmaktadır. Yitirilen bir şeyler vardır, böylece – Freud'un tanımla – libido nereye döneceğini bilemeyerek, geçmişten izler arıyor gibidir. Melankoli olgusunda hissedilen, yitirilmiş arzu nesnesine yönelik kırgınlık, sanki şimdiki zamana, 90'lar sonrası enformasyon çağına yönelik bir kırgınlık şeklinde kendini göstermektedir. Dolayısıyla Vaporwave nostaljisi ne gerçekliğin kabullenilmesiyle tedavi edilebilecek bir yas süreci, ne de benliğin suçlandığı bir rahatsızlık halidir. Vaporwave nostaljisi enformasyon çağına yönelik hissedilen bir takım kolektif hoşnutsuzlukları teşhir etmektedir.



Resim 5. Üreticisi bilinmeyen tipik bir Vaporwave tasarım örneği. (Görsel kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/749.497.562969539993/>)

Barbara Cassin, nostalji ve kimlik arasındaki bağı detaylıca incelediği *Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir?* kitabında nostaljinin iki farklı yüzü olduğunu söyler ve bu yüzleri iki Almanca kelime ile tanımlar. (Cassin, s. 46) Birincisi dairesel döngüdeki bir nostaljiyi tarif eden *heimweh*'dir. *Heimweh* saplantılı bir geri dönüş arzusudur. Geçmiş zamana karşı direnmek, bitmiş olanı kabullenmemek, tüm zorluklara ya da hayal kırıklığına uğrama riskine karşın özlem duyulan yere ulaşma isteğidir. Bu nostalji biçimi yalın geri dönme isteğinden ibarettir, geçmişteki yere, kimliğin kurulduğu güvenli alana yönelik retro bir arzudur. Cassin ikinci nostalji biçimini *sehnsucht* olarak tanımlar. Bu nostalji biçimi ise geriye dönük olmayan, kendini asla tekrar etmeyen, doğrusal bir düzlemde ilerlemeyen açık uçlu, henüz “var olmayan” zamanlara ve mekanlara duyulan özlemdir. Bu nostalji biçiminde özlem içinde savrulan öznenin sahip olduğu kimlik kolayca tanımlanamaz. Çünkü öznenin kendi kimliğine bakış açısı sabit değildir, kimliği örgütleyen kültürel etkiler gibi bu etkilere duyulan inanç ve arzu da sürekli olarak dönüşüm halindedir. Yani nostaljik hisseden kişi neyi özlediğini, nereye ait olmak istediğini bilememektedir. Cassin bu durumu Odysseus destanı üzerinden güzel bir şekilde örnekler. Zira Odysseus uzun bir yolculuktan sonra nihayet özlemini çektiği evine dönmüş, fakat bir gece kaldıktan sonra tekrar yola koyulmuştur.

Yeniden ayrıldığındaysa ne zamana kadar ayrılır? Tamamıyla yabancı olsa bile iyisiyle kötüsüyle deniz, denizin fırtınaları, sirenleri, kazaları, skifleri, adaları tarafından *biçimlenmiş* bir yere varana kadar mı? Ama

o zaman bu onun, bu olanak dışı başka yer dışında her yerde evinde olduğu anlamına gelmez mi? Evi Akdeniz'dir. Kimliği, “benliği” ve “evi” bilinen dünyanın sınırlarına yayılmıştır. (Cassin, 2018, s. 46)

Svetlana Boym da Cassin'den önce benzer bir nostalji ikiliğine dikkat çekmiştir. Boym, yeniden kurucu nostalji ve düşünsel nostalji olarak bu olguyu ikiye ayırır. Yeniden kurucu nostalji *nostos*'a vurgu yaparak, yitirilmiş evi yeniden kurmaya çalışır. (Boym, 2009) Yitirilen nesnenin gerçekten yitirildiği kabul edilemez, bir şekilde yeniden bulunmaya ya da koşulları örgütleyerek nesnenin yeniden inşa edilmesine yönelik bir gayret oluşturulur. Burada gerçekleşen şey, arzunun geçmişe yönelik intaçı bir tutum takınmasıdır. Düşünsel nostalji ise eve dönüşü sürekli olarak erteler. Yitirilmiş ya da hiç elde edilmemiş nesne üzerinden kurulan haz ilişkisi, düşünsel nostaljinin hareket motoru gibidir. Yeniden kurucu nostalji gibi nesneye karşı şiddetli bir arzu duymaz, bunun yerine nesneye ulaşma sırasında edinecek mikro anlatılara, kişisel deneyime ve benliğin kurduğu öznel nostalji biçimlerine yönelir.

Vaporwave'de ortaya çıkan nostaljinin, bu söylemler doğrultusunda incelendiğinde *sehnsucht* ve düşünsel nostalji biçimlerine yakın olduğu düşünülebilir. Vaporwave'in imgeleri ele alış biçimi imgelerin temsil ettiği yalın kapital iradenin ötesine geçer. Mesela Vaporwave kompozisyonlarında, bir kola markasının temsil ettiği şirket ile ilgili bir şey söylenmemektedir. Yalnızca imgeler üzerinden, o imgelerin yaşamın içinde olduğu zamanlara ait kolektif çağrışımlar harekete geçirilmektedir. Bu harekete geçişin ardındaki asıl arzulanan nesne ise belirsizdir. Vaporwave estetik, geçmişti romantikleştiriyor ve tüketim nesnelere yüceltiyor gibi görünse de aslında yaptığı şey toplumun kolektif hafızasına ait imgeleri kullanarak, hatırlanan geçmişti yeniden farklı biçimlerde yorumlamaktır. Bu şekilde geçmiş denilen soyut uzam, yitirilmişliği kabul edilmeyen, ne olursa olsun bugün içinde tekrar kurulması gereken bir düzen olmaktan çıkar. Farklı okumalara açılmış, öznel deneyimlerle yeniden yorumlanmış, gerçekleşmemiş geçmiş varyasyonları olarak, yaratıcı bir biçimde yeniden üretilir. Vaporwave'in de benimsediği bu türden bir nostalji, henüz nemevcut olana yönelik, farklı bir zamana, farklı bir ortak alana duyulan türden bir özlem çeşididir.

Bu biçimdeki bir özlem mefhumuna Lacan'cı açıdan bakarsak Vaporwave nostaljisini daha iyi temellendirebiliriz. Jacques Lacan'ın *nesne* a kuramına göre arzunun nesnesi yoktur. Arzu duyulan, ancak sembolik düzen içerisinde dil ile isimlendirilen, ancak gerçek (biyolojik ve fiziksel) yaşamda karşılığı bulunmayan, kaynağı belirsiz kalan şey ya da olaydır. Dolayısıyla arzu duyulan nesneye aslında hiçbir zaman ulaşılamaz. Arzunun doğasında hedefi ıskalamak ve sürekli olarak arayışta olmak vardır. (Castanet, 2017) Bülent Somay arzunun bu devingen yapısını bilme eylemi ile eş tutar. Cinsel arzunun ve dürtünün temelinde bilme arzusu yatıyordu.

Arzu'yu çoğu kez cinsel arzunun ötesinde bir anlamda düşünmüyoruz. Oysa arzu, aynı zamanda ve her zaman bilme arzusudur da. O yüzden arzunun nesnesi her zaman karanlık ve belirsiz olmak zorundadır. Aydınlık ve belirli bir şeyi ne diye arzulayalım ki? Onu zaten biliyoruz. (Somay, 2015, s. 72)



Resim 6. Saint Pepsi, *Cherry Pepsi* (Görsel kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=OrR1TGQY20Y>)

Toparlamak gerekirse, Vaporwave'in geçmiş zaman ve popüler kültür ile kurduğu ilişkinin, kâr sistemindeki imgelerin eski hallerine karşı duyulan naif bir arzuya dayanmadığını söyleyebiliriz. Bir örnek ile durumu temellendirebilmek adına, Saint Pepsi adlı Vaporwave müzik projesinin *Cherry Pepsi* şarkısına yaptığı klibi inceleyelim. Şarkının klibi tamamen eski Pepsi reklamlarının derlenmesi ve montajlanması ile oluşturulmuştur. Sürekli gülümseyen ve eğlenen insanların görüntüleri hızlı ve abartılı bir biçimde arka arkaya getirilmiş, böylece videonun genelinde oluşan yüksek enerji, reklamlarda sunulan arzu nesnesi ürününün (kola) ötesine geçmiştir. Burada seyir nesnesi olarak hazırlanan şey kesinlikle Pepsi markası adına yapılmış bir nostaljik arşiv çalışması değil, geçmişe ait imgelerin bugüne uzanan pozlarıdır. Bu pozlar montajın gücü kullanılarak reklamlarda sunuldukları içerikten arınmış, marka temsilinin ötesine geçerek yalınlaşmışlardır. Ayrıca videoda, eğlenen ve dans eden insan görüntüleri son derece öforik olsalar da, üzerlerinde taşıdıkları "geçmişten kalmalık" durumu yüzünden, izleyen için yaşam ve ölüm arasında karmaşık bir eşiklik deneyimi yaşanmaktadır. Eski nesnelere incelemekten haz alan bakış, geçmiş ve şimdi arasındaki sınırı bulanıklaştıran Vaporwave estetiği etkisinde kalarak, baktığı şeyi sembolik düzende tanımlayamamaktadır. Yaratılan bu farklı deneyim çizgisel tarih anlayışı ve tüketime dayalı çağdaş yapının bilgi mekanizması içinde yer bulamayan özel bir deneyimdir.

Yeniden Toparlanan Nesnelere ve Kimliksiz Zaman

Vaporwave estetik belirli bir zamana ait nesnelere toplayıcılığını yapar. Bu toplayıcılık nesnelere hakkında arşivsel bir bilgiye hâkim olmayı gerektirir. Vaporwave üretimi yapan kişi 90'ların popüler kültür imgelerini muhtemelen başarılı bir şekilde halen hafızasında tutmaktadır. Bellekteki bu imgeler yeniden ortaya çıkarılır, sanat alanına dahil edilir, onları oluşturan endüstri içindeki bağlamlardan koparılır ve yeniden deneyimlenmek için bir araya getirilirler. Hem Vaporwave kolajlarda hem de eski şarkıların dönüştürülmesiyle oluşturulan Vaporwave müzik için durum aynıdır. Bu estetik türünün nesnelere ile kurduğu ilişki 20. yüzyıl Batı sanatının kimi avangard hareketlerinde kullanılan yöntemlere yakınlık gösterir. Sürrealistler "gerçeküstücü nesnelere" olarak adlandırdıkları nesnelere üretirlerdi.

Telefon, kahve fincanı, şapka gibi günlük hayatın sıradan nesnelere başka formlara çevirerek ticarete ve rasyonel yaşamda ele alınan basit işlevlerinden uzaklaştırıp, bilinçdışıdaki tekabüllerini ifşa etmeye çalışırlardı. 1960'ların Arte Povera akımı sanatçıları ise doğrudan nesnelere yeni bağlantılar keşfetmeye çalışırlardı. Bu hareketin ikonik bir eseri olan Michelangelo Pistoletto'nun *Paçavralar İçinde Venüs* yerleştirmesi hem biçimsel kurgu hem de kullanılan imgelerin benzerliği açısından Vaporwave estetiğe oldukça yakın durmaktadır.



Resim 7. Michelangelo Pistoletto, *Paçavralar İçinde Venüs*, 1967 (Görsel kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/pistoletto-venus-of-the-rags-t12200>)

Vaporwave'deki gibi bir toplayıcılık eylemi, yani kişisel tercihe göre biriktirilen ve farklı bağlamlarda yeniden bir araya getirilen nesnelere, kendi başlarına bireysel bir arşiv niteliği taşırlar. Bu bireysel arşivler, olayları ve tarihi imgeleri belli bir ideolojik norm için toparlayıp sunan kurumsal arşivlerden farklıdır. Bireysel arşiv ya da toplama eylemleri, toparlanan nesnelere üzerinden herhangi bir tarihi gerçeği aktarma zorunluluğu gütmeyen, daha esnek ve oldukça kişisel bağlar kurar. Vaporwave'de toparlanan nesnelere de salt popüler kültür imgeleri olmaktan çıkmış, güncel zamana ait bir hoşnutsuzluğun, daha farklı bir zamana duyulan özlem ve arzunun ifadesini taşıyan imgelerdir. Hal Foster *Yeni Kötü Günler* adlı kitabında, bireysel arşivler ve güncel zaman arasındaki mevcut ilişkiyi uyarıcı bir paranoyalık olarak tanımlar;

Öyle ya, paranoyalık kendi kişisel arşivimden, kendi yeraltından notlarımdan zorlama bağlantıları sergileme pratiği değil de nedir? Bu kişisel arşivler bir yandan kamusal arşivleri sorgular: Genel olarak simgesel düzeni (azıcık da olsa) sekteye uğratan sapkın tasarımlar olarak görülebilirler.(...) Freud'a göre paranoyaklar tam da dünya endişe verici bir şekilde her türlü anlamdan boşalmış gördüğü için kendi anlamlarını dünyaya yansıtırlar. (...) Arşiv sanatı kültürel bellekteki benzer bir başarısızlık hissinden, üretim geleneklerinde sorun olduğu hissinden çıkıyor olabilir mi? (Foster, 2017, s. 67)

Vaporwave estetiği de modası geçmiş nesnelere kişisel bir yakınlığı ön plana almasından dolayı, nesnelere tarihsel anlatısına öznel deneyimler üzerinden yaklaşır. Bir nevi nesnelere tarihini yeniden yazar. Hal Foster'ın sorusunda olduğu gibi, bireysel arşivleri değerlendirerek, üretim geleneklerinde mevcut makro düzeyde bir soruna dikkat çeker. Vaporwave estetiği günümüz imgelerini neredeyse dışlayarak, geçmişe yönelik toparlayabildiği imgeler üzerinden oluşturduğu dünya ile günümüz zamanındaki anlam kaybına yönelik bir alternatif üretmektedir. Bu hareketi kitle kültürüne yönelik eleştirel bir dille değil, kişisel arşivler ve sosyal arşivler arasında yaratıcı ve farklı bir ilişki kurarak gerçekleştirir. Anlamından yoksun bırakılmış zamanı nostaljik bir arayışla, sıradan imgelerin mistikleştirilmesiyse, ironik ve melankolik bir dille anlamlandırmaya çalışır.



Resim 8. Haydiroket, *W I Z A R D W A V E*, 2012 (Görsel kaynak: https://haydiroket.tumblr.com/post/921.512.83885?fbclid=IwAR0xMZTP0RnH4DNq-q91C3Tv38SzTgpTBtsZ2a6f6t7s1dy3RWgoi0B1_QM)

Gerçekten de Vaporwave'in hızlı bir şekilde popülerleşmesi ve her sınıftan tüketicinin bir şekilde bu estetik ile özdeşleşebilmesinin altında bu ortak hissedilen anlamdan yoksunluk fenomeni yatıyor olabilir. Vaporwave'in depresif ve absürt tarzı enformasyona dayalı kültür endüstrisinin geldiği son noktanın bir taşlaması niteliğindedir. Vaporwave internet paylaşım platformlarında doğmuştur ve kullanıcılar tarafından kolektif bir şekilde, karşılık beklemeden üretilmiştir. Bu yüzden Vaporwave üreticileri sosyal medya kültürüne, kitle kültür imgelerine, internetin geçmişi ve mevcut

durumuna aşinadır. 90'lı yılların internet modeli olan Web 1.0, 2000'li yıllardan sonra gelişerek Web 2.0'a geçmiştir. Web 1.0 kullanıcıları şirketlerin sunduğu içerikleri tüketmeye bağlı kılarken, Web 2.0 ise kullanıcıları üretime dahil ederek, paylaşımı, açıklığı ve mahremiyet sonrası (*post-privacy*) olan yeni bir tüketim ve etkileşim anlayışını oluşturmuştur. (Ritzer, 2017) Enformasyon teknolojilerinin gelişimine paralel ilerleyen bu süreç, tüketim alışkanlıklarından günlük yaşamın algılanma biçimine ve hatta politik alana kadar birçok şeyi etkilemiş, kitlesel ölçekte gerçekliği anlamlandırma konusunda yeni tartışmaların açılmasına sebep olmuştur. Filozof ve kültür teorisyeni Byung-Chul Han, *Şeffaflık Toplumu* ve *Zamanın Kokusu* kitaplarında bu güncel mefhumları detaylıca incelemektedir. Byung-Chul Han, günümüz toplumlarını olumlama eylemine dayalı toplumlar olarak görür. Bu toplumlarda bireylerin tüm tüketim ve eylemsellikleri karşılıklı aydınlatmaya yöneliktir. Enformasyonun gücü ve paylaşım alışkanlıkları ile hiçbir şey saklı kalmaz, her şey açıklanır ve olumlanarak metaya dönüştürülür. Han'ın deyişimiyle bu toplumlar ayınının cehennemidir. (Han, 2017, s. 16) Vaporwave sanatı ise ayrılan imgeler arasından eski ve modası geçmiş olanları seçerek onları kendilerine yabancılaştırır. Bilinen sıradan anlamlarından kopararak gizem unsuruyla başka bir alana dahil eder. Bu alan tanımlanamayan bilginin, nesnel olmayan arzunun dünyasıdır ve hedeflerden ziyade arayışlar ön plandadır. Bu arayış hali güncel zamanın anlamsızlığına bir alternatif oluşturur. Han, *Zamanın Kokusu* kitabında enformasyon çağında deneyimlenen zamanı şöyle tarif eder;

Zaman yatay bir anlatı yolunda uzanmak yerine dikeylemesine derinleşir. Anlatı zamanı sürekli bir zamandır. Bir olay kendinden yola çıkarak bir sonraki olayı duyurur. Olaylar birbirini takip eder ve bir anlam doğurur. İşte bu anlatsal devamlılık kopmuştur. Süreksiz, çatlaklarla dolu bir zaman ortaya çıkar. Bir olay, devam edeceğine, kendinden sonra başka bir olayın gerçekleşeceğine dair tek bir emare bulundurmaz içinde. Kendi anlık mevcudiyeti ötesinde tek bir şey vaat etmez. Hatırlaması ve beklentisi olmayan bir zaman çıkar ortaya. Bütün içeriği çıplak bir Orada içinde tüketilir. (Han, 2019, s. 62)

Zamana anlam kazandırabilmek, Vaporwave için imgeleri kendi bağlamlarından farklı olarak yeniden bir araya getirerek gerçekleştirilir. Bu şekilde Vaporwave estetiğin deneyimlenmesi, kitlesel olarak yaşanan zaman ve kültür deneyimine karşı, farklı bir geçmiş ve gelecek tahayyül etmeye olanak verir. Yeni fikir ve duygulanımların oluşması için fırsat oluşturur.

Bastırılanın Geri Dönüşü

Vaporwave estetik, temel yapısını oluşturan bağlamların zenginliği neticesinde bizi psikolojik kuramlardan hareketle bir takım sosyo-politik olguları da düşünmeye sevk eder. Freud'un bilinçdışına yönelik önemli kuramlarından biri, bastırılan güdülerin geri dönme ilkesidir. Freud'a göre başarılı bastırılma durumları dışında, güdüler ya niteliksel bir duygu şeklinde ya da kaygıya dönüşmüş bir biçimde geri dönerler. (Freud, 2016) Derrida, Freud'un bastırılanın geri dönüşü ilkesinden yola çıkarak, tarihsel söylemde bastırılmış şeylerin, kültür, günlük yaşam ve siyasetin her alanında hayaletleri bir biçimde yüzeye çıktığını iddia eder. Bugün kitle kültüründe hâkim olan en yaygın söylemler, genellikle tarihin sonu ile ilişkili

söylemlerdir. Bu söylemlere göre, kapitalizm nihai zaferini elde ederek sol düşüncüyü tarihe gömmüştür. Derrida için ise, bugün komünizmin hayaleti, Marxist teoriler ve komünist bir toplum ihtimaline dair çağrışımları etkileyecek şekilde kapitalist sistemdeki işlemeyen noktaları görünür kılan etkileşimler yaratmaktadır. Derrida bu durumu *hantologie* (musallat-bilim) olarak tanımlar. (Derrida, 2019) *Hantologie*, tıpkı hayaletler gibi, gerçek ile ölküsellüğün sınırlarını aşarak, geçmiş ve gelecek arası tanımsız bir zamansallığa sahiptir. Ontoloji teriminden devşirilerek oluşturulmuş *hantologie*, tıpkı varlık bilimi gibi, varlığı sembolik düzende tanımlanamayan oluşum ve etkileşimlerin izini sürer, onları analiz ederek potansiyellerini değerlendirir. Derrida aynı zamanda, yaşadığımız çağın zamanını “mentşesinden çıkmış” (*out of joint*) olarak yorumlar. (Derrida, s. 41) Zaman kendini var eden bilinci yitirmiş, teknik bir aksaklık yaşar gibi kendi içinde dolup taşarak, onu oluşturan temellerden yoksun kalmıştır.

Mark Fisher, *Ghosts Of My Life: Writings On Depression, Hauntology and Lost Futures* adlı kitabında, Derrida'nın izinden giderek, zamandaki aksaklık ve *hantologie* olgularını yakın tarihin popüler kültürü üzerinden inceler. Fisher için günümüz popüler kültürü tıkanmış durumdadır. Popüler kültürdeki üretim çağın zamanını tanımlayamıyor, dolayısıyla da sürekli olarak geçmişe yönelerek, eskide kalmış üretimleri yineliyordu. Ayrıca 20. yy modernitesi vaatlerini yerine getirmemiş, geleceğin bilim ve teknolojisine duyulan heyecan ve güven beklenildiği şekilde gerçekleşmemiştir. Fisher bu yüzden kendisinin de sanki 21. yüzyıl hala başlamamış gibi hissettiğini söyler. (Fisher, 2014, s. 18) Bu duruma ek olarak Fisher, 20. yüzyıla ait gelecek tahayyüllerinin hepsinin iptal edildiğini, neoliberalizm temelli tüm refah planlarının çökmesiyle toplumların bir gelecek imgesinden mahrum bırakıldıklarını savunur. Günümüz popüler kültürü iptal edilmiş bu geleceğin kalıntıları üzerinden kendini var etmeye çalışmaktadır. Fisher yine de duruma umutsuz bakılmamasını tavsiye eder. Derrida'nın çıkarımı doğrudur ve geçmişin hayaletleri, şimdinin yerleşik yapısına ait oluşumlara (kitle kültürü, siyaset, yeni medya teknolojileri, moda akımları) musallat olmakta, her fırsatta yüzeye çıkarak kendini belli etmektedir. Ancak tıpkı Boym ve Cassin'in nostaljiyi çift taraflı düşünmeleri gibi, *hantologie* olgusu da iki farklı değerlendirme biçimi arasında duran, ikircikli bir niteliğe sahiptir. *Hantologie* durumları geçmiş ve gelecek arasında bir hissiyat yaratır. Hissedilen şey, ne geçmişin yaşanmışlığına ne de geleceğin tahayyüllerine ait gibidir. Günlük hayatta ve kitle kültüründeki üretimlerde gerçekleşen, çeşitli topluluklar tarafından da hissedilen her türlü *hantologie* mefhumu, “artık değil” (*no longer*) ile “henüz değil” (*not yet*) şeklinde dildeki iki zaman tanımlaması arasında kalırlar. *Hantologie*'nin yarattığı hissiyat budur. (Derrida, 2019) Fisher, bu durumda musallat olan şeyin “henüz değil” diye tanımlanan alandan geldiğini düşünmemiz gerektiğini söyler. (Fisher, 2014, s. 35) Bu şekilde düşünmek bizi geçmişe saplanmış bağıllıktan kurtaracak, gelecek hakkında denenmemiş yöntemler oluşturma konusunda ise ilham yaratacaktır. Kültürel ve politik tıkanma daha da göz önüne çıkarak tartışılacak, kısır döngüye girmiş kültürü eleştirmenin, yeni üretim ve stratejiler geliştirmenin önü açılacaktır.



Resim 9. Windows96, *One Hundred Mornings*, 2018 (Görsel kaynak: <https://windows96.bandcamp.com/album/one-hundred-mornings>)

Vaporwave üretimler kendilerini, Fisher ve Derrida'nın yorumladığı gibi “henüz değil” ile “artık değil” arasında, melez bir zamana öykünen bir estetik ile kurgular. Vaporwave'in nostalji duyduğu zamansal evre, ne geçmişte ne de gelecektedir. Vaporwave daha çok bir duygu durumunu öne sürerek, zamandaki aksaklığı ve öngörüldüğü gibi gerçekleşmemiş modernite anlatılarını teşhir eder. Nostalji duygusunu oyunsu ve yaratıcı bir şekilde kullanır. Geçmişe takıntılı kalmak yerine özlem halinin haz tarafına yoğunlaşarak, yeni üretimler oluşturabileceği, sonuç noktası olmayan bir gezinti ve araştırma halini tercih eder. Son bir örnek vermek gerekirse, Windows96 adlı Vaporwave müzik projesinin yalnızca ismi bile bu fikirleri görünür kılmaktadır. Windows96 ismi, kapitalist sermayenin en büyük kaynaklarından biri olan Bill Gates'in Windows işletim sistemi markasına yönelik bir gönderme içerir. Windows ürününün genellikle her sene çıkan sürümleri arasında Windows96 adında bir sürüm yoktur. Windows96 hiçbir zaman piyasaya sürülmemiş bir ürünün adı, dolayısıyla iptal edilmiş geleceğin göstergesi ve zamansal bütünlüğünü yitirmiş kapitalist gerçeğin sembolü niteliğindedir. Vaporwave estetiği gibi alt kültür akımları, sosyal medyanın görünen tarafı altında, Derrida ve Fisher'in deyimiyle “hayaletler” gibi varlıklarını sürdürerek, buldukları kültürel uzama tezat üretimler oluştururlar.

Çağdaş Sanatta Düşünsel Nostalji Örnekleri

Bu makede Vaporwave nostaljisinin takıntılı bir geçmişe dönme hırsı olmadığını, çok daha kapsamlı noktalara işaret ettiğini çeşitli açılardan göstermeye çalıştık. Elde ettiğimiz sonuç şu ki, Svetlana Boym'un düşünsel nostalji tanımı ile Barbara Cassin'in *sehnsucht* nostaljisi Vaporwave'in

nostaljiyi kullanma biçimiyle oldukça yakından örtüşen tanımlamalardır. Dolayısıyla, kısa bir cümleyle özetlemek gerekirse, Vaporwave'deki nostalji yaklaşımı aslında geçmişin geçmişte kaldığını kabullenen bir yaklaşımdır. Özlem duyulan imgeleri, arzu nesnelerini, zamana yenik düşmüş soyut değerler ya da yok olmuş kurum ve olguları yeniden canlandırma-ya çalışmaz. Bunun yerine karşı konulamaz özlemi, benlikte oluşan hayal kırıklığını ve arayış halini sürdürmeye gayret eder. Dolayısıyla nostaljiyi ideolojik bir harekete çevirme, pazarlama ve buradan bir iktidar kurma beklentisi de yoktur. Aksine, kendi beklentilerini norm haline getirmeden, özcü bir bakıştan muaf, araştırmacı, teşhir edici, tatmin olması zor, kurumsal anlatılardansa kişisel hikayelerle yakınlık kuran, her daim kolektif bir zemin arayışında, bakışlarını geçmişe çevirse de aslında şimdiki görmeye çalışan bir geçmiş algısını benimser.

Geçmişin bu yöntemlerle değerlendirilme biçimlerini, bu bölümde çağdaş sanat örnekleri üzerinden inceleyeceğiz. Çünkü çağdaş sanat, geniş bir kültür alanından beslenen, sosyoloji ile yolları sık sık kesişen bir eleştiri alanı olarak, üretim biçimini tamamen çağın dinamik gerçekliklerine göre kurgulamaktadır. Bu bakımdan, belirli olguları Vaporwave gibi bir alt kültür estetik akımı çerçevesinde inceledikten sonra, benzer durumlara çağdaş sanat adı verilen estetiğin daha geniş bir kültür örgütlenmesini teşkil eden taraftan bakmakta fayda var. Bu bölümde incelenecek örnekler, geçmişten kalan çeşitli nesne ve imgeleri genel temsillerinin ötesinde taşıyarak, daha geniş bir tartışmanın parçası haline getirmeye gayret gösteren sanatçıların işleri olacaktır. Ayrıca sanatçıların her biri aktif olarak üretmeye devam eden, hemen hemen aynı yaşlarda olan sanatçılardır ve bu yönden her biri kapitalist gerçekliğin, modernite sonrası zamanın – Derrida'nın deyişiyle "mentşesinden çıkmış zamanın" – tanıklığını yapmaktadırlar. Çağdaş sanat gibi küresel bir kültürel faaliyetle kıyaslanırsa Vaporwave oldukça mikro bir alanı ve tarihi işgal eder gibi görünür. Bu yüzden sanatın mikro ve makro ölçekleri arasında yetişen benzer pratiklerini tespit edebilmek, estetik üzerine olan düşüncelerimizin gidişatını genişletebilir.



Resim 10. Tacita Dean, *Girl Stowaway*, 1994 (Görsel kaynak: <https://carolinekelley.wordpress.com/2009/10/23/girl-stowawaytacita-dean/>)

İngiliz film yapımcısı ve sanatçı Tacita Dean rastlantı eseri eski bir fotoğrafı karşılaştı. Bu fotoğraf 1928 yılında İngiltere'ye gemiyle kaçak yolculuk yapan Jen Jeinnie adlı Avusturyalı genç bir kadının fotoğrafıdır. Kadının kullandığı gemi daha sonra Starehole Körfezi'nde karaya oturmuştur. Dean bulduğu fotoğraftan çok etkilenir ve fotoğraftaki kadının izini sürer. Sanatçının araştırmaları sonucu elde ettiği bulgular ve yaşadığı tesadüflerden edindiği izlenimler ile *Girl Stowaway* adını verdiği arşiv çalışmasını oluşturur. Sanatçının bu süreçte yaşadığı tesadüfler gerçekten ilginçtir; öncelikle sanatçı yola koyulduğunda havaalanında çantası bir başkasının-kiyle karışır ve fotoğraf kaybolur. Böylece fotoğraf Dublin'e kadar gider. Sonra sanatçı araştırmaları sırasında Jen Jeinnie adına benzer adlarla her yerde karşılaşmaya başlar. Gemi kazasını araştırdığı sıralarda ise, konakladığı yerde bir cinayet işlenir. Öldürülen bir kızdır. (Foster, 2017) Tacita Dean bu şekilde, geçmişten kalma bir nesneden yola çıkarak zamanda çizgisel bir rota izlemeden, karmaşık ve döngüsel bir yolculuk oluşturur. Kültürel bir belleğe dahil edilmemiş yaşamlar ile rasyonel düzende değeri olmayan tesadüflerin derlemesini yapar. Dean bu şekilde tarih ile öznenin kuracağı ilişkilerde kurumsal arşivlerin rehberliğini değil, mikro anlatıların ve öznel deneyimlerin, tesadüf sonucu şekillenen yolculukların yol göstericiliğini öne çıkarır. Eski resimlere bakmaktan alınan nostaljik haz çok farklı bir yolculuğa, çoğulcu tarih anlatılarına yönlendirilmiştir.



Resim 11. Leyla Gediz, *Karşılaşma I*, 2017-2018 (Görsel kaynak: <https://www.leylagediz.com/anagram/>)

Nesneler üzerinden kurulan nostalji hissini düşünsel boyutlara çeken başka bir sanatçı da Leyla Gediz'dir. Leyla Gediz, bu yöntemi yabancılara ait, geçmişten kalma nesnelere üzerinden kurduğu gibi geçmişin popüler şarkıları ve çocukluk imgeleri üzerinden de gerçekleştirir. Türkiye'de yaşamış, sonradan ise Lisbon'a taşınmış olan Gediz, Lisbon'da yerleştiği evin balkonunda önceki ev sahiplerinden kalan bir heykelcik bulur. Afrika kültürüne ait yontma bir figürdür bu. Leyla Gediz, eski ev sahiplerinin de tıpkı kendisi gibi ülkelerinden uzaklara taşınmış kişiler olduklarını düşünerek

bu yontma figüre karşı özne bir ilgi duyar. Bu ilgi Gediz'in –çeşitli kişisel sergilerinde – dolaylı yollardan incelediği, farklı yöntemlerle yeniden üzerinden geçtiği bir araştırma, hayal etme ve yoldaşlık kurma hallerine dönüşür. Bulduğu figürden yola çıkarak yağlı boya resimler serisi üretir. Bu seriye ait olan *Karşılaşma I* adlı resimde bulunduğu heykelticikteki kadın, Photoshop programındaki boş pixellerden oluşan bir fonda durmaktadır. Sanatında sık sık günlük hayatın sıradan ve işlevsel eşyalarını tuvallere aktaran bir sanatçı olarak Leyla Gediz, bu işinde de buluntu bir nesneyi yeni bir düzlemde, farklı bir deneyim altında tekrardan oluşturmaktadır. Gediz, bir süs eşyasını, göçebelik ve köksüzlük bağlamlarında yeniden imgeleştirir. Fondaki boş pixel kareleri birleşerek kolektif bir zemin oluşturan, üzerinden yeni varoluşların türeyebileceği, arkasında durduğu figürün taşıyıcılığını yapan bir zemin olarak kullanılır. Ayrıca Leyla Gediz, bu resmin sergilendiği *Anagram* sergisinde, galeri mekanındaki pencereleri esmer küp şekerlerle donatmıştır. Önceki sergilerinde de küp şeker kullanan sanatçı, misafirlere ikram edilen şeker imgesi üzerinden, misafirlik, ikram ve yabancılarla birlikte yaşama durumlarını irdelemektedir.

Leyla Gediz'in *Parabéns* isimli video sanatı projesinde ise, düşünsel nostalji yoluyla yabancılarla kurulan yakınlığı 1970'lerden ünlü bir şarkıyı kullanarak gerçekleştirebilir. Kendisi de siyahi bir göçmen olan Esmeray tarafından seslendirilmiş, 1974 yapımı *Unutama Beni* adlı şarkıdır bu. Videonun fonunda *Unutama Beni* çalarken, görüntüde Esmeray'ın yer aldığı eski fotoğraflar geçmektedir. Ancak Esmeray bulunduğu karelerden kesilerek çıkartılmış, yerini kimi zaman tek renkte zeminlere, kimi zamansa boş pixelere bırakmıştır. Ayrıca videoda dağılıp birleşen küp şekerlerin yanı sıra, aynı Afrika heykeltiği Leyla Gediz'in ellerinde taşınırken ve gezdirilirken de görülür. Buluntu heykelticiklerin Leyla Gediz'in sanatıyla beraber sürdürdüğü yolculuk, sanatçının 2019 yılında açtığı kişisel sergisi *Denizens*'e de uzanmıştır. Bu sefer Leyla Gediz, Lisbon'daki değil, 70'lerde ailesiyle yaşadığı Türkiye'deki evine ait nesnelere odaklanır. Bu nesnelere, Leyla Gediz'in babası tarafından alınmış Afrika figürleridir. Dünyanın başka yerlerinde üretilmiş heykelticikler, sergideki bir çok işin yanı sıra, hem kendi mevcudiyetleri hem de tuvaldeki imgeleriyle yeniden Gediz'in sanatına dahil olmuşlardır. Çocukluğa ait heykelticiklerin 2019 yılında yeniden sergiye dahil edilmesi bir uyanışın simgesidir. Leyla Gediz bu uyanışı, kolonyalizmin etkilerinin aslında çocukluktan itibaren çevremizde görülebilir olduğunun fark edilme hali olarak değerlendirir.

Leyla Gediz yıllar öncesinden kalma eşyaları, şarkıları ve yabancılarla ait unutulmuş, terk edilmiş nesnelere inceler. İlgisini çeken nostaljik etkileşimleri sıradan bir içsel deneyim olarak bırakmaktansa, hislerinin peşine düşerek, kendi öznesi ve yabancı özneler arasında yoldaşlıklar kurmaya yönelir. Bu noktada, seçilen imgelerin siyahi kültürene ait oluşundan ötürü diaspora gerçekliğine de vurgu yapılmaktadır. Leyla Gediz, kendi evden uzak olma deneyimini, başkalarının göçebelik halleriyle ilişkilendirir, zamanlar ve kimlikler arası duygudaşlıklar kurar. Böylece, geçmişe ait nesnelere edinilen nostalji, Gediz'in sanatında ayrımcılığa karşı bir direniş, aidiyetsizliğe karşı bir dayanışmaya dönüşür. Svetlana Boym bu türden bir dayanışmayı diaspora mahremiyeti olarak tanımlar. Yabancılarla ait nesnelere çağrıştırdığı hisler üzerinden kurulan bu ortak mahremiyeti tanımlamak için, Boym'un şu sözlerini alıntılanmakta fayda var;

Diaspora mahremiyeti, dünyanın farklı bölgelerinden iki göçmenin karşılıklı çekiciliği olarak ya da yabancı bir evin güvenilmez sıcaklık hissi olarak görülebilir. İnsanın yabancılaşmayla yaşamayı öğrenip çevresindeki dünyayla ve insan elinin dokunuşunun tuhaflığıyla barınması gibi, bir sürpriz, mahrem bir tanıma ıstırabı, dışarıdaki günlük yaşamın alışıldık yadırgatıcılığının ortasında arka kapıdan süzülen bir umut çıkagelir. (Boym, s. 361)



Resim 12. Gülçin Aksoy, *Berber ve Solo Şarkılar*, 2014 (Görsel kaynak: <https://vimeo.com/93013032>)

Son bir örnek olarak, sanatçı ve akademisyen Gülçin Aksoy'un, sanatçı Gökçe Erhan ile birlikte gerçekleştirdiği *Berber ve Solo Şarkılar* adlı performansı gösterilebilir. Çocukluk hatıralarının, yeniden düşünülerek, farklı bir içerikte toparlanması ve canlandırılmasıyla oluşturulmuş bu proje, bireysel hafızanın politik alana çekilmesine dair başarılı bir örnektir. Gülçin Aksoy'un bu projesine geçmişinden hatırladığı televizyonların Türk Sanat Müziği koroları ilham olmuştur. Bu korolar yayımlandıkları dönem ailelerin hep birlikte izlediği, akşam vakitlerinde devlet televizyonları tarafından yayınlanan korolardır. Aksoy, korolara ait hatırladıklarını performans aracılığıyla yeniden canlandırarak, ulus bilincinin inşası ve ataerkillik konularının merkezine çeker. Performans sırasında üzerinde gül desenleri olan *kitsch* bir duvar kağıdı önünde, yüzleri beyaza boyanmış bir koro durmaktadır. Erkeklerden oluşan koroya en önde yalnızca tek bir kadın (Gökçe Erhan) eşlik etmektedir. Bu durum geleneksel korolarda önde kadın, arkada erkek sanatçıların yerleştirilmesi durumuna eleştirel bir vurguyla dikkat çeker. Koro bu proje için Gökçe Erhan'ın özel olarak bestelediği şarkıları seslendirir. Bu esnada Gülçin Aksoy önlerinde bir koltuğa oturmuş, portakal soyarak sert bakışlarla onları izlemektedir. Şarkılar boyunca soyulan portakalların kabukları Aksoy'un koltuğu yanında bir sehpa üzerine, duvardaki gül desenlerini andırarak şekilde dizilir. Aksoy, burada televizyon karşısında yerini almış, bulunduğu pozisyonu besleyen ve süsleyen, hem baba hem anne olarak orta sınıf aile olgusunu tek başına canlandırmaktadır. Böylece, çocukluk hatıraları ve eski televizyon yayınlarından duyulan nostalji bambaşka boyutlarda ele alınmış, adeta kendi kendine karşı bir pozisyona yerleştirilmiş olur. Gülçin Aksoy'un sanatında anılar yeni varyasyonlar yaratılarak canlandırılır, somutlaştırılır ve analiz edilebilir hale gelir. Kendilerini meydana getirmiş sosyolojik kodlar yüzeye çıkarılarak, incelenmeye açık bir form oluştururlar.

Makalenin bu bölümünde incelenmiş üç sanatçı da nostaljiyi herhangi bir iktidar ya da sömürü unsuruna dönüşmesine izin vermeden, özne biçimleriyle kullanmışlardır. Bu konuyu çeşitli şekillerde değerlendiren sayısız sanatçı ve iş örneği olsa da, makalenin konusundan çok da uzaklaşmamak adına burada sadece üç sanatçı üzerinden kısa bir tablo oluşturulmuştur. Tacita Dean eski fotoğraflara bakmaktan alınan hazdan hareket ederek, nostaljiyi tarihte adı geçmeyenleri görünür kılan, mikro anlatıları da tarih yazımına dahil eden bir potansiyel güç olarak kullanmıştır. Leyla Gediz ise diaspora imgeleri üzerinden giderek, göçebeleri, evinden edilmişleri ve azınlıkları yakınlaştıran, ayrımcı politikalara karşı direnen ortak bir dil geliştirmiştir. Gülçin Aksoy ise geçmişin tiyatral bir canlandırmasını yaparak, kolektif nostaljiyi içerdiği kültürel kodlar bakımından tartışmaya açmıştır. Tüm bu gayretler, Vaporwave'in nostaljiye bakışına benzeyen, arayışı ve deneyimselliği, kolektif bir alan arayışını betimleyen ortak nostalji değerlendirmelerinin sonuçlarıdır.

Sonuç

Bugün, internet kullanıcılarına yaratıcı olabilecekleri ve üretimlerini paylaşarak çeşitli ifade yollarını geliştirebilecekleri bir serbestlik alanı sunmaktadır. Böyle bir alanda çeşitli gruplaşmaların, ortak fikirler ve amaçlar için bir araya gelişlerin oluşması, mikro topluluklar ve alt kültür hareketleri türemesi de çok normaldir. Vaporwave işte böyle bir alt kültürün üretimi olarak ortaya çıkmış, ilk önce çeşitli forum ve bloglarda paylaşılarak büyümüş, sonradan kitle kültüründe müzikal ve görsel olarak kabul görmüş bir estetik türü haline gelmiştir. Hala birçok insan tarafından üretilerek kendi halinde bir akım olarak melankolinin, nereye ait olduğu bilinmeyen bir öğe ve arzunun ifadesi olarak kullanılmaya devam edilmektedir.

Hannah Arendt için, özne kimliğini yönlendiren kuvvetleri dönüştüremiyorsa, onlar üzerinde söz söyleme ve etkileşimde bulunma hak veya kapasitesine sahip değilse, kimlik esarete dönüşmektedir. Öznenin dili ezber kalıpların tekrar edildiği bir monolog halini alır, toplumsal iletişim ortadan kalkar ve böylece yaşam denilen olgu kendini tam olarak gerçekleştirmez. Bu noktada arzulamak tek yönlü bir tüketime, geçmiş bilinci saplantılı bir ruh haline, kültür ise propagandaya dönüşür. İletişim ve anlamın kaybolduğu böyle bir zamanda, yaşam da aslında kaybolmaktadır. (Arendt, 2018) Geçmiş ve kültür ile olan ilişkimizi temsilci okumalardan uzaklaştırıp, özne deneyimlere yönelen her etki, her estetik pratik, her kolektif arayış oldukça değerlidir ve kendi içinde önem taşır. Bu etkiler arasında sanat şüphesiz büyük yer tutar.

Bu makalede Vaporwave'in henüz genç sayılabilecek tarihi araştırılmış, görsel ve işitsel sanatlar arasındaki biricik yeri özetlenmiştir. Araştırmalar Vaporwave'in özellikle nostaljik tarafı üzerine yoğunlaşmıştır. Nostalji olgusu kendi tekilliğiyle mercek altına alınarak, özneleşme ve enformasyon çağında metalaşma süreçleri bağlantısında değerlendirilmiş, melankoli ve özlem duygusunun estetik alanında nasıl eleştirel ve direnişçi biçimlerde yeniden dönüşüme geçebildiği gösterilmiştir. Tüm veriler ışığında artık rahatça söylenebilir ki, Vaporwave izleyicisi ve dinleyicisiyle olan

iletişimini nostaljinin bütünleştirici duygu yoğunluğu üzerinden kurmakta ve yeni bir kolektif zemin arayışını kutsamaktadır.

Vaporwave geçmişi değiştirmekte, olduğundan farklı göstermektedir. Bu zaten – Cassin ve Boym gibi düşünürlerin de tanımladıkları gibi – hasretin direnişe evrildiği özel bir süreçtir. Düşünsel nostalji ve *sehnsucht* nostaljisinin geçmişi oyunlaştırması, bitmeyen bir arayışı, eleştirel ve olumlayıcı gelecek tahayyüllerine dönüştürmesidir. Önceki bölümde örneklandırılmış çağdaş sanatçıların işlerindeki arayışlar gibi, kolektif bir ruhla kendilerini var eden anonim Vaporwave kolajları ve şarkıları da aynı arayışı fısıldar. Geçmiş baştan kurgulamak bir nevi özneyi yapılandırmış olan tüm süreçleri sorgulamak ve iflah etmektir. Öyleyse, Vaporwave estetiği geçmişe dönme arzusunun değil, geçmişten yola çıkarak şimdiye ve geleceğe yönelik yeni tüketim ve yaşam biçimleri geliştirme arayışının somutlaşmış halidir. Bu yaşam tahayyüllerinin büyük olasılıkla alışılmış, kapitalist üretim biçimlerinin ortaya koyduğu deneyimlerden farklı olması arzulanmaktadır. En azından Vaporwave estetiği, ortaya koyduğu estetik algıda böyle bir beklentiye dikkat çekmektedir. Bunun ötesinde daima nostalji mefhumunu sorunsallaştırma biçimiyle ilerlemeci düşüncenin karşısında yer alır. Vaporwave estetikte geçmiş deneyimler tarih karşısında silinmemekte, Derrida'nın deyişiyle hayaletlere dönüşerek onları tarihin ötesine fırlatan kuvvetlere musallat olmaktadır. Geçmişte kalana yönelik arzu her zaman bir hayalet gibi geri gelip, kendi temsil edilemez mevcudiyetiyle günümüze ekmelelenecek, yerleşik ideolojilerin ön göremediği biçimlerde, alternatif gelecek düşlerine ilham kaynağı olacaktır. Vaporwave'in peşinden koştuğu kolektif zemin arayışı işte budur. Denenmemiş, planlanmamış, herkes için ortak bir gelecek tasarısı.

*Kadir KAYSERİLİOĞLU

E-Posta: kkayserilioglu@gmail.com

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Öğrencisi

Kaynaklar

- Arendt, H. (2018). Konuşma Ve Eylemde Failin İşa Olması. Editör: Bora, T. içinde, *İnsanlık Durumu* (s. 259). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Cassin, B. (2018). *Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Castanet, H. (2017). *Lacan'ı Anlamak*. İstanbul: Encore Yayınları.
- Derrida, J. (2019). *Marx'ın Hayaletleri Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fisher, M. (2010). *Kapitalist Gerçeklik Başka Alternatif Yok Mu?* İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Fisher, M. (2014). *Ghosts Of My Life: Writings On Depression, Hauntology and Lost Futures*. Hampshire: Zero Books.
- Foster, H. (2017). *Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Freud, S. (2015). *Yas ve Melankoli*. İstanbul: Telos Yayınevi.
- Freud, S. (2016). *Bastırma ve Bastırılanın Geri Dönüşü*. İstanbul: Telos Yayınevi.
- Genel Yayın Yönetmeni: Sancı, İ. (2011). *Andy Warhol Felsefesi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Glitsos, L. (2017). Vaporwave, or music optimised for abandoned malls. *Cambridge University Press*, Cambridge.
- Hamilton, R. (2013). Richard Hamilton – En Güzel Sanat İçin Pop'u Deneyin. Antmen, A. içinde, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (s. 165). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Han, B. (2017). *Şeffaflık Toplumu*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Han, B. (2019). *Zamanın Kokusu Bulunma Sanatı Üzerine Felsefi Bir Deneme*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Marazzi, C. (2017). *Sermaye ve Duygular Çorapların Yeri*. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Nowak, R., Whelan, A. (2018). "Vaporwave Is (Not) a Critique of Capitalism": Genre Work in An Online Music Scene. *Open Cultural Studies*, 451–462.
- Ritzer, G. (2017). *Toplumun McDonaldlaştırılması: Çağdaş Toplum Yaşamının Değişen Karakteri Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Somay, B. (2015). *Bir Şeyler Eksik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tanner, G. (2016). *Babbling Corpse Vaporwave and the Commodification of Ghosts*. Hampshire: Zero Books.
- Uslu, D. (2016). *Interactive Music Wunderkammer*. Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent University.

BAUHAUS TASARIM OKULU VE İKİ KADIN GRAFİK TASARIMCI: IRMGARD SÖRENSEN-POPITZ VE IVANA TOMLJENOVIC-MELLER

THE BAUHAUS DESIGN SCHOOL AND TWO WOMEN GRAPHIC DESIGNERS: IRMGARD SÖRENSEN-POPITZ AND IVANA TOMLJENOVIC-MELLER

Seyit Mehmet BUÇUKOĞLU* 

Sanat-Tasarım Dergisi 2020, Sayı: 11 ISSN: 2529-007X ss.69-78 DOI: 10.35333/Sanat.2020.264

Öz

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında yoğunlaşan sanatsal tartışmalar, beraberinde geleneksellikten uzaklaşan, bununla birlikte belirli kalıpların kırılmasına neden olan yeni tarz arayışlarını başlatmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrasında büyük yenilgiye uğrayan Almanya’da, Bauhaus Tasarım Okulu’nda sanat ve zanaat yeniden ele alınmış, 20. yüzyılın sanat akımı olarak dünyanın pek çok ülkesinde etkisini güçlü kılmıştır. Bauhaus Tasarım Okulu, alanındaki yenilikçi eğitim anlayışını da endüstriyel tasarım, mimarlık ve grafik tasarım üzerinde yoğunlaştırmıştır. Öte yandan modern sanatın ünlü isimleri Bauhaus okulunun önemli figürleridir. Ancak Bauhaus eğitimi içinde erkek öğrencilerin sayılarının kadın öğrencilere oranla daha fazla olması, okulun eğitim sistemi içinde cinsiyetçi bir tutumun da var olduğunu göstermektedir. Bauhaus’ta eğitim görmüş pek çok erkek öğrenci ünlü isimlere dönüşürken, kadın öğrenciler ise daha az değer görmüş ve hep gölgede kalmışlardır. Bu bağlamda Bauhaus Tasarım Okulu’nda grafik tasarım eğitimi alan Irmgard Sörensen-Popitz ve Ivana Tomljenovic-Meller, araştırmancının odak noktası olarak Bauhaus Tasarım Okulu’ndaki eğitimleri ve tasarımları ekseninde değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Bauhaus, Bauhaus Tasarım Okulu, Almaya, Grafik Tasarım, Tasarımcı, Irmgard Sörensen-Popitz, Ivana Tomljenovic-Meller

Abstract

The artistic debates which intensified at the end of the 19th and beginning of the 20th century led to the search for a new style which moved away from traditionalism and caused certain patterns to be broken. Germany, which suffered a great defeat in the First World War, re-embraced art and crafts at the Bauhaus Design School, and as the art movement of the 20th century, Bauhaus had a strong influence in many countries around the world. The Bauhaus Design School concentrated its innovative approach to education on fields such as industrial design, architecture and graphic design. At the same time, many famous names in modern art are important figures of the Bauhaus school. However, the fact that the number of male students in Bauhaus education is higher than that of female students shows that there is also a sexist attitude in the education system of the school. While many male students who were educated at the Bauhaus school turned made famous names for themselves, female students saw less value and were always overshadowed. In this context, Irmgard Sörensen-Popitz and Ivana Tomljenovic-Meller, who studied graphic design at

the Bauhaus Design School, are considered as the focus of the research in terms of their design and education at the Bauhaus Design School.

Keywords: Bauhaus, Bauhaus Design School, Germany, Graphic Design, Designer, Irmgard Sörensen-Popitz, Ivana Tomljenovic-Meller

Giriş

Sanatın toplumsal gerekliliği ya da işlevsel yönünün sorgulanması gibi temel sorunlarla 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında yoğunlaşan sanatsal tartışmalar, beraberinde geleneksellikten uzaklaşan, bununla birlikte belirli kalıpların kırılmasına neden olan yeni tarz arayışlarını başlatmıştır. Öte yandan, Lynton’un da belirttiği gibi; “19. yüzyılın sonları 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan hızlı teknolojik gelişmeler, savaşların ortaya çıkardığı yıkımlar, sanat ve düşünce alanlarını etkilemiş yeni estetiksel arayışların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır” (Lynton, 1982: 10). Bu nedenle sanat alanındaki pek çok gelişme bilim alanını etkilediği kadar, ortaya çıkan teknolojik yapılmalar da sanat alanına sağladığı katkı bakımından oldukça önemlidir.

Diğer bir açıdan bakıldığında, 20. yüzyılın ilk çeyreği, yaşanan toplumsal olaylar ile farklı sanat akımlarının doğmasına da öncülük etmiştir. Kültürel değişimlerin etkisiyle estetik kaygıların biçimlendirdiği sanatsal yaklaşımlar, endüstri ve teknolojik gelişmeleri şekillendiren bir özellik de taşımaktadırlar.

Öte yandan Almanya, büyük yenilgiye uğradığı Birinci Dünya Savaşı sonrasında, ekonomik, politik ve kültürel alanlarda sarsılmış, bu dönemde başlayan yeni sosyal düzen arayışları ile sanat ve tasarım alanında yenilikçi bir eğitim anlayışı gerekliliği doğmuştur. Bunun sonucunda Bauhaus Tasarım Okulu çatısı altında sanat ve zanaat yeniden ele alınmış ve 20. yüzyılın sanat akımı olarak dünyanın pek çok ülkesinde etkisini güçlü kılmıştır.

Bauhaus Tasarım Okulu’nda verilen grafik tasarım eğitimi, özellikle tipografik alanındaki yenilikçi yaklaşımı ile bugünün grafik tasarım disiplinine, eğitimine ve üretimlerine de öncülük etmiştir. Eğitim anlayışı, amacı ve felsefesi bakımından Bauhaus Tasarım Okulu’ndaki grafik tasarım eğitimi bir ekol olarak, gerek gelişimi gerekse de içeriği gibi alt başlıklarla ele alınmıştır.

Öte yandan araştırmanın amacını, Bauhaus Tasarım Okulu çatısı altında grafik tasarım eğitimi ve bu eğitimi almış kadın grafik tasarımcıların incelenmesi oluştururken, bu ekolünün devamlılığını sağlayan Irmgard Sörensen-Popitz ve Ivana Tomljenovic-Meller'in yaşamları ve tasarım üretimleri de, araştırmanın genel kapsamını şekillendirmiştir.

Nitel araştırma yöntemi ile hazırlanan bu çalışmada kitap, ansiklopedi, tez, dergi ve internet kaynaklı literatür taraması yapılmıştır. Ulaşılan bilgi ve verilerin gerek doğruluk gerekse de çözüm odaklı yönleri incelenmiştir. Elde edilen bulgular ve sonuçlar konuyu desteklemeleri bakımından irdelenmiş, kuramsal çerçevede Bauhaus felsefesinin ilke ve hedefleri, grafik tasarımı eğitiminde durum belirleyici özellikleri bakımından değerlendirilmiştir.

Bauhaus Tasarım Okulu

"Art Nouveau döneminin ünlü mimarı Henri van de Velde, 1914'te "Weimar Arts and Crafts" okulundaki yöneticilik görevinden ayrılırken, yerine geçebilecek kişiler arasında genç mimar Walter Gropius'u (1883-1969) da önermişti. Savaş yıllarında kapalı kalan okul, savaştan sonra, Gropius'un yönetici olarak atanmasıyla eğitime başladı. Uygulamalı sanatlara yönelik eğitim vermekte olan "Weimar Arts and Crafts" okulu, bir güzel sanatlar okulu ile birleştirilerek, "Weimar Sanat Akademisi"ne dönüştürüldükten sonra, Gropius, yeni bir eğitim biçimi getirmek üzere akademiye "Das Staatliche Bauhaus" (Devlet Bauhaus Okulu) ismini verdi. Okul 12 Nisan 1919'da, Almanya büyük bir karışıklık içindeyken açıldı" (Bektaş, 1991: 69).

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından sanat eğitimi oldukça etkilenmiş ve Weimar'da faaliyet gösteren Bauhaus Okulu da bu etkiye zemin hazırlamıştır. Çünkü "Bauhaus, endüstrileşmenin ayrıştırdığı sanatsal, teknik ve üretimsel bölümlerin birlikteliğini yeniden oluşturma uğraşlarının önemli bir noktasında 1919 yılında Almanya'da kurulmuştur" (Celbiş, 2009: 169). Aynı zamanda Bauhaus, yeni fikirlere de öncülük etmiş ve felsefesi ni bu fikirler üzerinden şekillendirmiştir.

"Bauhaus düşüncesi, bir stilin, bir eğitim hareketinin ötesinde, 1850'lerden beri Avrupa'da yürürlükte olan kültürel, ekonomik ve toplumsal bir modernleşme programını ifade eder. "Yeni" bir hayatın tasarlanabileceği inancını temsil eder" (Aliçavuşoğlu ve Artun, 2019). Bu bağlamda Gropius'un, gerek kültürel ve ekonomik, gerekse de toplumsal bakış açısıyla bir modernleşme çabası içinde hayata geçirdiği Bauhaus, tasarımı hayatın merkezine konumlandırmakta ve okulun kuruluş amacını da bu merkez üzerinde yüceltmektedir. "Gropius, güzel sanatlar ve tasarım sanatlarının ortak köklerini görerek, bu okulda, sanatçı, mimar, zanaatkar ve endüstri arasındaki bağları yeniden kurmayı ve böylece sanatla endüstriyi birleştirmeyi amaçlamaktaydı. Bauhaus, yirminci yüzyılın başında, bir endüstri toplumu olan Almanya'daki tasarımın niteliğini yükseltmek üzere 1907 yılında kurulan "Der Deutsche Werkbund" hareketinin mantıksal bir sonucudur. Bilindiği gibi Werkbund, sanat ve zanaat endüstriyle birleştirerek, seri üretimin ve özellikle ucuz tüketim ürünlerinin, işlevsel ve estetik niteliğini yükseltmek için tasarımı desteklemeyi amaçlamıştı" (Bektaş, a.g.e., 69).

Öte yandan, çözüm merkezi görevi taşıyan ve sanat kitlelerinin sorunları üzerine yoğunlaşan okul, sanatçıların var oldukları toplumun meydana getirdiği sosyal konular için de bir bilinçlendirme amacı üstlenmiştir. Öyle ki; "Okulun kurulma amacı sanatçıyı içinde yaşadığı toplum, sosyal konular üzerinde bilinçlendirmek ve ona sorumluluk yüklemektir. Aynı zamanda okul sanatçı kitlelerinin sorunlarını dile getireceği gibi, sanatın kitlelerin sorunlarına çözüm getirmesini de hedefliyordu" (Erkmen, a.g.e., 18-19).

Okulun açılmasından kısa bir süre sonra, tek bir sanatçının ya da tasarımcının eğitmen olarak başında durduğu atölyeler oluşturulmuş ve bu eğitmenler Bauhaus mezunları arasından, özgün sanatçı-zanaatçı-tasarımcı idealini özümsemiş kişilerden seçilmişlerdir. Eğitmen kadrosuyla birlikte Bauhaus'un temel ilkeleri de güçlenmiş ve eğitim konusunda yenilikçi adımlar atılmıştır. Bu adımlar, belirlenen temel ilkeler doğrultusunda aşağıdaki şekilde belirlenmiştir;

"Sanat bütün yöntemlerin üzerinde oluşur; sanat aslında öğretilemez, ama el işçiliği pekâlâ öğretilir. Mimarlar, ressam, heykeltıraşlar kelimenin en öz anlamıyla el sanatçılarıdır, bu nedenle bütün öğrencilerin atölyelerde, deneme ve çalışma yerlerinde, bütün plastik yaratmalara temel oluşturmak üzere, esaslı bir biçimde eğitilmesine ağırlık verilir. Bauhaus'un kendi atölyeleri yavaş yavaş kurulmalı, yabancı atölyelerle ders sözleşmeleri yapılmalıdır. Okul atölyenin hizmetindedir, günün birinde atölyenin içinde eriyecektir. Bunun için Bauhaus'ta öğretmenler, öğrenciler yok, ustalar, kalfalar, çıraklar vardır. Çıraklığın biçimi atölye çalışmasının özüne uygun düşer: El becerisinden yola çıkarak geliştirilen organik biçimlendirim. Katı olan her şeyden kaçınma; yaratıcılığı yeğ tutma; bireyselliğin özgürlüğü, ama sıkı bir öğrenim. Bauhaus'un ustalar kurulu ya da yabancı ustalar önünde, lonca geleneğine uygun biçimde usta ve kalfa sınavları. Öğrenenlerin, ustaların işlerine katılarak çalışması – Walter Gropius" (Aktaran: Batur, 2015: 292-293).

Bu bağlamda; eğitim ve öğretimin uygulama esasına dayalı atölye sistemi de kişisel becerilerin geliştirilerek ortaya çıkarılması ve sağlayacağı katkı bakımından önemli bir noktadadır. "Atölyeler araştırma laboratuvarları gibi kullanılmış, endüstrinin gereksinimi olan modüller, bu atölyelerde hazırlanmıştır. Bauhaus'ta ilk defa endüstrinin gereksinimlerini karşılama amacıyla tasarımlar hazırlanarak, tekstil, cam, metal, baskı ve seramik atölyelerinde prototipler yapılmış, fabrikalarda üretimler gerçekleştirilmiştir. Toplum, ilk kez sanatçılar tarafından hayata geçirilen bu tasarımları günlük yaşamda kullanma fırsatını bulmuşlardır" (Bulat, vd., 2014: 106).

Bauhaus, bu gelişmeler paralelinde her ne kadar karşı sanat hareketi olarak nitelendirilse de, geleneksellikten kopamayan sanatçılar ve siyasal muhafazakârlar tarafından gündeme taşınan aykırı düşüncelere de çoğu kez maruz kalmıştır. Bu doğrultuda Shiner'in altını çizdiği; "(...) Bauhaus mimarlık, sanat ve zanaat okulu (1919-1932) da, sanatla zanaatı yeniden birleştirmeye ve sanatın toplumsal amacını yeniden tesisine çalışarak, yerleşik güzel sanat sistemine karşı direniyordu. (...) Almanya'nın Birinci Dünya Savaşı'ndaki yenilgisinden sonraki siyasal ve ekonomik keşmekeş sırasında kurulan Bauhaus'un düşünce ve uygulamaları, hem geleneksel sanatçılar hem de siyasal muhafazakârlar nezdinde hep kuşkuyla karşılanan şeyler olarak kalmıştı" (Shiner, 2013: 343).

Gropius, tüm kuşklara ve karşı çıkışlara rağmen okulun manifestosunda, sanat ve tasarım eğitimin nasıl olması gerektiğinin ve sanatçı ile zanaatçı arasında bilinenin aksine hiçbir fark olmadığını altını çizmiştir. “Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar, hepimiz zanaatlara dönmeliyiz. (...) Sanatçıyla zanaatçı arasında öзде hiçbir fark yoktur. Sanatçı yüce bir zanaatçıdır. İradesinin denetleyemediği zamanlar olan nadir esinlenme anlarında tanrının lütfuyla çalışması sanat şekline bürünebilir. Fakat her sanatçı zanaatında ehil olmalıdır. Yaratıcı hayal gücünün kaynaklarından biri de burasıdır. Gelin, zanaatçıyla sanatçı arasında küstah bir engel oluşturan sanat ayırmalarının olmadığı yeni bir zanaatçılar loncası kuralım. El ele vererek yeni bir gelecek bina edelim” (Naylor, 1968: 50).

Bu manifesto ile Gropius, tüm yenilikçi fikirlerini, usta zanaatçılar yetiştirmekten öteye geçirerek, tasarım ve mimarlık eğitiminde sanat, zanaat ve teknoloji birlikteliğini ön planda tutmuştur. Bir ekol olarak varlığını sürdüreceği Bauhaus'un, tüm dünyada etkisini önceden tahmin etmiş ve tasarımın standartlarını da bu doğrultuda şekillendirmiştir. “Almanya'nın Bauhaus ekolünün hedefi ilerlemeci bir bütünlük oluşturmaktır. Ekol, tüm dünyada taklit edilebilecek, sınırları belirli, ergonomik olarak verimli bir tasarımın standartlarını belirledi” (Bell, 2009: 392).

Ortaya çıkan her tasarım, yaratıcı olduğu kadar ergonomik ve işlevsel de olmalıydı. Bu bakımdan yaratıcı bir tasarım algısının hâkim olduğu nitelikli üretimler ortaya çıkarmak gerekliydi. “Bitmiş ürünün bir hüner gösterisi mi sanat yapıtı mı olduğu onu yaratan kişinin yeteneğine bağlıdır. Bu nitelik öğretilemez ve öğrenilemez. Öte yandan her türlü yaratıcı çaba için gerekli olan el becerisi ve eksiksiz bilgi, gerek işçiye, gerek sanatçıya öğretilebilir ve öğrenilebilir – Walter Gropius (1923)” (Aktaran: Antmen, 2008: 117).

1920'li yıllar, yenilikçi hareketleri destekleyen ve sanatsal açıdan taşıyıcı bir güç özelliği barındıran Bauhaus Okulu için, politik baskıların yoğun bir şekilde etkisini gösterdiği yıllar olmuştur. Modern ve yenilikçi sanat akımlarını her zaman destekleyen Okul, bu akımlara karşı olan Nazi taraftarları tarafından kapanmaya zorlanmıştır. “Bu nedenle Weimar'da ancak dört yıl varlık gösteren Bauhaus, 1925 yılında Dessau'ya taşınarak burada yeniden eğitime ve öğretime başlamıştır” (Whitfort, 1984: 203). Dessau'da faaliyetlerini devam ettirdiği 1925-1932 yılları, Bauhaus Okulu'nun kimliğini bulduğu ve felsefesini olgunluğa ulaştırdığı yıllardır. “Gropius'un Dessau'da çalışanlar ve öğrenciler için tasarladığı dershaneler, dükkânlar, bürolar ve evler içeren yapılar topluluğu, Bauhaus'un simgesi haline geldi. Gropius'un birçok kez amacının bir Bauhaus üslup ya da öğretisini sistemleştirmek olmadığını belirtmiş olmasına karşın, teknoloji çağına uygun bir mimarlığa duyulan gereksinme, Bauhaus'un çok geçmeden uluslararası üsluba ya da modern mimarlığa model olarak uyarlanmasına yol açtı” (Bauhaus, 1993: 117).

Hümanist yaklaşım ile yenilikçi bir çevre yaratmada, sanatçının sorumluluk aldığı ve görev üstlendiği, bununla birlikte de “endüstrinin sorunlarına çözüm aradığı bir dönemde ortaya çıkan Bauhaus, her şeyden önce 19. yüzyılda kentlerimizi ve evlerimizi dolduran bir sürü gereksizliklerden ve kötü beğeniden kurtulmamıza da yardım ediyordu” (Gombrich, 1986: 445).

Bauhaus Okulu'nun mimarlık eğitimi tam da bu noktada başlamıştır. “Rasyonalist-pürist formlar, işlevselcilik ve teknolojiyi vurgulamak gibi bakışlardan hareketle, 1930'larda Bauhaus mimarlıkta, uluslararası üslubunun ortaya çıkışında önemli bir rol oynamıştır” (Özgül, 1988: 103).



Resim 1. Bauhaus Tasarım Okulu, Dessau. Photo by Nate Robert, via Flickr (Görsel kaynak: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-the-influence-of-the-bauhaus-is-alive-in-your-living-room> Erişim Tarihi: 31.07.2020)

Benimsediği “Sanat Toplum İçindir” düşüncesi, diğer pek çok sanat okulunu ve akademilerini rahatsız ederek, Bauhaus yönetimini ve öğretmenlerini Nazi Partisi'ne şikâyet etmelerine neden olmuştur. Ulusal Sosyalist tehditlerin etkisi ile dokuz yılı tamamladıktan hemen sonra, 1932 yılında Berlin'e taşınan Bauhaus Tasarım Okulu, Nazilerin etkisiyle 1933 yılında tamamen kapatılmıştır. “Bunun sonucu olarak tüm Avrupa'yı saran Nazi tehdidi, Bauhaus hocalarının, bütün bilim adamlarının, yazarların, mimarların, sanatçıların ve tasarımcıların, 1933'ten itibaren Nazilerin artan baskıları sonucu olarak, diğer entelektüeller ve sanatçılar ile birlikte Almanya dışına ve Amerika'ya göç etmesine neden olmuştur. Böylelikle yüzyılın en önemli tasarım okulu olan Bauhaus ortadan kaldırılmıştır” (Bektaş, a.g.e., 81). Ekolün devamlılığını, Bauhaus Okulu'nun kapanmasıyla birlikte okuldan ayrılan, Avrupa'nın çeşitli ülkelerine ve Amerika'ya giden sanatçılar sağlamıştır. Bauhaus ekolü artık bu ülkelerde etkisini devam ettirmiş ve yayılmıştır. “Van Der Rohe, Illinois Teknoloji Enstitüsü'ne gitmiş ve uzun yıllar orada çalışmıştır. Gropius Harvard, Albers ise Yale Üniversitelerinde kürsü almışlardır” (Eti, 1971: 70). Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesini takiben 1954 yılında Almanya'nın Ulm şehrinde kurulan “Biçimlendirme Yüksek Okulu” (*Hochschule für Gestaltung*), endüstriyel tasarım eğitimine yoğunlaşmıştır. “Bu okulun yönetimine eski Bauhaus'un öğretim üyelerinden olan, Max Bill getirilmiştir” (Eti, a.g.e., 72).

Bauhaus, sayısız yeni fikir ile 20. yüzyılın yaşamını ve tasarımlarını işlevsellik ile bütünlendirmiş, ürün tasarımları, çelik mobilya, mimari ve tipografik alanında büyük etkiler ve yenilikler yaratmıştır. Aynı zamanda Bauhaus Tasarım Okulu'nun yeniliklerinden birisi de okulda görev alan öğretmenlere profesör ünvanı verilmesi ve kökeni Ortaçağa dayalı usta-kalfa-çırak sisteminin son bulmasıdır.

Bauhaus Tasarım Okulu'nda Grafik Tasarım Eğitimi

Bauhaus Tasarım Okulu'nda grafik tasarım eğitimi, Werkbund Hareketi ve Arts and Crafts akımının sonucu olarak şekillenmiş ve özellikle tipografi alanında etkili olmuştur. Alman hükümetinin logo, afiş, broşür vb. tasarımlarını yapan Sanatçı Peter Behrens'in, endüstri ve sanatın birlikteliğini öngörerek başlattığı Werkbund Hareketi ve destekçileri, fikirleri ile kapitalizme karşı çıkmışlardır. Çünkü kapitalizm, insanları işlevsiz ürünler üretmeye ve bunları kullanmaya zorlamıştır. Hareketin öncüleri, eksik tarafları bakımından bu yaklaşımı değerlendirirken, eksikliklerin giderilmesi için tek çözüm yolunun Arts and Crafts akımı olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu akımda olduğu gibi, zanaatkarları desteklemenin ötesinde endüstriyi sanat ve tasarıma dâhil etme gerekliliği, çözüme ulaşmada etkili bir yöntem olarak görülmüştür. Öte yandan, 12 firmanın ve 12 sanatçınının 1907 yılında bir araya gelerek, üretime dayalı sorunları ve tüketici açısından ilişkileri incelediği, sanatı ve endüstriyi birleştirmeye yönelik yaklaşımı benimseydiği Werkbund Hareketi ortaya çıkmıştır.

Walter Gropius, Peter Behrens'in üç yıl asistanlığını yapmış, güzel sanatlar ve tasarımın her zaman ve her koşulda birlikte düşünülmesi gerektiğinin altını çizmiştir. Buna bağlı olarak 1919 yılında Almanya'da Bauhaus Okulu'nu hayata geçirmiştir. "Dolayısıyla, Gropius'un Bauhaus'u oluştururken sıfırdan başlamadığı ve öncüllerinin çabalarından yararlandığı söylenebilir" (Sözen ve Tanyeli, 2011: 48).

Bauhaus Tasarım Okulu, alanındaki yenilikçi eğitim anlayışını da endüstriyel tasarım, mimarlık ve grafik tasarım üzerinde yoğunlaştırmıştır. Bu bağlamda grafik tasarım alanında yapılan yenilikler içinde tipografinin ön plana çıktığı görülmüştür. Tipografi, önceki dönemlerde olduğu gibi bu dönemde de süslü kalıpların içine sığdırılmıştır. Uygulama şekli bakımından estetik kaygıları ön planda tutan, net, açık, okunabilir ve iletişimi güçlü kılan bir biçim kazanmıştır. Özellikle yazı karakterlerinde yeni fikirler ve tasarımlar dönemin grafik anlayışını şekillendirmiş, Bayer'in kurmuş olduğu basımevi de Bauhaus bütçesini dengelemek amacıyla hayata geçirilmiştir. Werkstätte (*çalışma atölyesi*) tipografik tasarımların getirdiği yenilikleri işlevsellik ve konstrüktivist doğrultuda ele almıştır. Yazılarda serifsiz yazı karakterlerinin ve özellikle Grotesk harflerin tercih edilmesi gündeme gelmiştir. "Tipografide ise sözcüklerin birbirlerine olan önem derecesine göre harf boyu ve harf kalınlığında farklılıklar yaratmış olan; bölmek, farklı elemanları birleştirmek ve önemli elemanlara dikkat çekmek için, çizgi, şerit, nokta ve kare elemanlar kullanılmıştır" (Bektaş, a.g.e., 75). Bu anlayış içindeki tasarımcılar, kullandıkları sözcükleri ve dolayısıyla iletmeye çalıştıkları mesajları doğru bir tasarım yaklaşımıyla ve fonksiyonel gereksinimler doğrultusunda ele almışlardır.

Bauhaus Tipografisi, günümüzde etkisini devam ettiren "Yeni Tipografi" yaklaşımına zemin oluşturmuş, günümüz grafik tasarım anlayışı bakımından da önemli bir yer tutmuştur. Dönemin önemli grafik tasarımcılarından

Moholy-Nagy, 1923 yılında eğitimci olarak Bauhaus'a gelmiş ve okulun grafik tasarım eğitimi içinde tipografiye yenilikler kazandırmıştır. "Bauhaus programının temelini oluşturacak sanat-sanayi, sanat-teknoloji birliğini ilk işleyen odur" (Artun, 2016: 176). Öte yandan, tipografi onun için her zaman bir iletişim aracı olmuştur ve bu düşünce ile günümüz grafik tasarımının da bir bakıma temellerini atmıştır. "Bauhaus'ta gerçek anlamda ilk grafik tasarım projelerinin Laszlo Moholy-Nagy'nin (1895-1946) 1923 yılında okula katılmasıyla uygulanmaya başladığını söylemek mümkündür. (...) Moholy-Nagy, Bauhaus kitapları için hazırladığı basın ilanlarında Konstrüktivizm ve De Stijl'in tasarım ilkelerini bir araya getiriyordu. Bu çalışmalarda; çizgi, nokta, yazı sütunu, renk ve boşluk gibi sayfa unsurları çizgisel bir yapı doğrultusunda ve orta eksenden bloklamayı esas alan geleneksel yaklaşıma zıt olarak asimetrik, ama modüler bir grid yapısı içinde düzenlenmiştir. (...) Moholy-Nagy'nin çalışmalarında tipografiyi, konuyu açıklamaya yönelik başka illüstratif unsura ihtiyaç duymadan, başlı başına bir görsel anlatım unsuru olarak var olur" (Becer, 2010: 195-200).

Bugünün grafik tasarım yaklaşımlarını, tasarım prensipleri içinde değerlendirdiğimizde Bauhaus'un tipografi alanına kazandırdığı prensiplerin devam ettiğini söylemek de mümkündür. "(...) tasarım dünyasının yeni olduğu söylenemez: Art Nouveau tarafından tahayyül edilmiş, Bauhaus tarafından uygun araçlarla donatılmış, o zamandan bu yana da kurumsal klonlar ve ticari taklitler aracılığıyla yayılmıştır – ama ancak günümüzün pan-kapitalist ortamında tam anlamıyla hayata geçmiştir" (Foster, 2012: 35).

Bauhaus Tasarım Okulu'ndan Kadın Grafik Tasarımcılar

Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Paul Klee ve Josef Albers gibi Modern sanatın ünlü isimleri Bauhaus okulunun önemli figürleridir. Ancak Bauhaus eğitimi içinde erkek öğrencilerin sayılarının kadın öğrencilere oranla daha fazla olması, okulun eğitim sistemi içinde cinsiyetçi bir tutumun da var olduğunu göstermektedir.

Ulrike Müller, cinsiyet politikasına yönelik aktarımlarda bulunduğu 'Bauhaus Kadınları' isimli kitabında şunları dile getirmektedir; "Alman kadınları özel öğretmenlerle evde sanat eğitimi alırken, Bauhaus'ta derslere katılmak bedavaydı. Ve bu görünürde özgürlüklerine kavuşmuş kadınların fotoğrafları en iyi haliyle gerçeğin sadece yarısını yansıtıyordu. Evet, dünyanın en ünlü çağdaş sanat okulu kadınları kabul ediyordu. Ancak pek azı tanındı. Bauhaus erkekleri (Gropius, Paul Klee, Wassily Kandinsky, László Moholy – Nagy ve Ludwig Mies van der Rohe) ünlü olurken, Gunta Stözl (bir dokumacı), Benita Otte (başka bir dokumacı), Marguerite Friedlaender-Wildenhain (seramikçi), Ilhan Fehling (heykeltıraş ve set tasarımcısı) veya Alma Siedhoff-Buscher (oyuncak yapımcısı) gibi isimler daha az değer gördü" (URL-1).



Resim 2. Bauhaus Tasarım Okulu'nun Kadın Öğrencileri, Ulrike Müller'in 'Bauhaus Kadınları' Kitabından. (Görsel Kaynak: <https://www.arkitera.com/haber/bauhausun-kadinlari/> Erişim Tarihi: 03.08.2020)

Resim 3. Bauhaus Tasarım Okulu Öğrencileri, Ulrike Müller'in 'Bauhaus Kadınları' Kitabından. Cinsiyetler Arası Eşitliği Tanımlayan Bir Fotoğraf. (Görsel Kaynak: <https://www.arkitera.com/haber/bauhausun-kadinlari/> Erişim Tarihi: 03.08.2020)

Görünürde “eğitim içinde özgür kadınlar” imajı veren ancak gerçeği tam olarak yansıtmayan yukarıdaki fotoğrafta, okuldaki kadın öğrenci sayısı görülmektedir (Bkz. Resim 2). Okulun manifestosu da bu imajı destekler niteliktedir ve “cinsiyetler arası eşitlik” gibi gerek yazılı gerekse de görsel mesajlar vermektedir (Bkz. Resim 3). Ancak eğitim disiplinleri içinde öğrenci sayıları karşılaştırıldığında bu sürecin çok daha farklı işlediği anlaşılmaktadır. “Kadınlar okula alınsa da o zamanlar manifestosu “cinsiyet ve yaşa bakmadan düzgün itibara sahip herkese kapılarını açan kurum” olan Bauhaus, oldukça güçlü cinsiyet önyargılarını yapısında barındıran bir eğitim içindeydi. Kadınların erkeklerin gidebildiği ressamlık, oymacılık ve mimarlık atölyeleri yerine dokumacılığa devam etmesi teşvik ediliyordu. Bauhaus'un kurucusu Walter Gropius'un savunduğu bu ayrımcılığın sebebi (...) ‘erkeklerin üç boyutlu düşünebilme yeteneğinin yanında kadınların yalnızca iki boyutta düşünebilmesi’ düşüncesi” (URL-2) olmuştur.

“1919 yılında okula erkeklerden çok kadınlar başvurdu ve Gropius “güzel ve güçlü cins arasında fark olmayacağını” vurguladı, ama bu kelimeler onun gerçek görüşlerine karşı bir ihanetti. Bu “güçlü cins” aslında boyama, oyma ve 1927’den sonra okulun yeni Mimarlık Bölümü için ayrılmıştı. “Güzel cins” çoğunlukla dokuma ile hoşnut olmak zorundaydı. Okul öğrencileri radikal işler üretti, ancak Gropius'un vizyonu kalben, ortaçağa aitti, modern gibi görüldüğü halde, öncelikle

moda evleri ve sanayi üretimi için modern kumaş dokunan tezgâhlar gibi yerlerde kadınları tutmaya meraklıydı. (...) Mies van der Rohe 1930 yılında yönetici olarak atandığı zaman, aslında Bauhaus bir mimarlık okulu olmuştu ve giderek kadınların parlaması için küçük bir yer ayrılıyordu. Anni Albers gibi kadınlar ancak Bauhaus'u terk ettikten sonra başarılı oldular” (URL-3). Kadın öğrencilerin karşılaştıkları tüm zorluklar, Walter Gropius'un cinsiyetlere eşit davranılacağı sözünü vermiş olmasına karşın devamlılığını sürdürmüştür. Örneğin; “Biz hiçbir şey öğrenmedik, sadece karakterimizi sağlamaştırdık” sözleriyle söyleniyordu kadın mimar Katt Bott Dessau Bauhaus'da okuduğu zamanlar hakkında” (URL-4).

Irmgard Sörensen-Popitz (Söre Popitz) (1896-1993)

1896 yılında Kiel'de dünyaya gelen Irmgard Sörensen, sanat alanında ki eşsiz yeteneğini çocukluk döneminden itibaren belirgin kılmıştır. 1917 yılında Akademie für Graphische Künste ve Buchgewerbe Leipzig'e kayıt olan Popitz, ilerici ve reform odaklı akademide kitap tasarımı ve tipografi derslerine katılmış ve reklam grafiği konusunda uzmanlaşmış çok az sayıda kadından biridir. 1920 yılında açılan ve yeni bir imaj kavramına işaret eden poster yarışmasında ödül almıştır. Aynı yıl aldığı eğitim sertifikasında, gelecekteki faaliyet alanının ‘yenilikçi estetik anlayışta iyi tasarlanmış basılı reklamlar’ olması önerilmiştir.



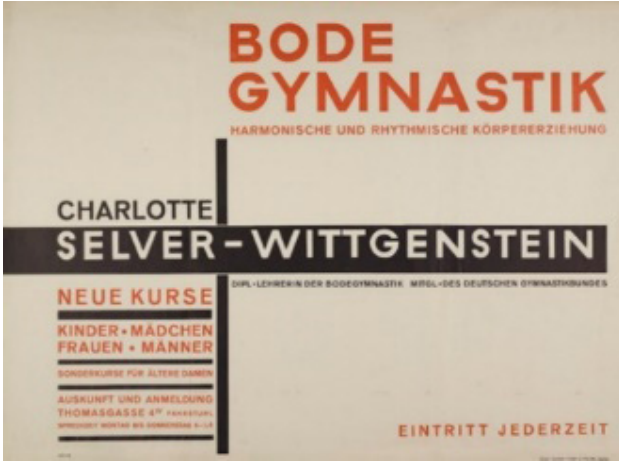
Resim 4. Irmgard Sörensen-Popitz (Söre Popitz) – (1924) (Görsel Kaynak: <https://www.bauhauskooperation.com/the-bauhaus/people/students/irmgard-soerenzen-popitz-soere-popitz/> Erişim Tarihi: 16.08.2020)

Eğitimi 1924 yılında tamamladığında, doktor ve antroposofist Friedrich Popitz ile evlenmiş ve bundan sonra Söre Popitz ismiyle anılmıştır.

Okulun, kadınları dokuma bölümüne teşvik etmesi ve yine kadınların kademeli olarak sınıflara girmesine izin vermesi, Popitz'in kendisiyle benzer düşünen insanlarla tanışma amacına olanak yaratmıştır. Ekim 1924'te Bauhaus Weimar'a giden Popitz okula kayıt olmuş ve tüm öğrenciler için zorunlu olan ön kursa başlamıştır. İlk yıl, László Moholy-Nagy ve Josef Albers tarafından verilen hazırlık kursuna katılmış ve yine László

Moholy-Nagy, Paul Klee ve Wassily Kandinsky'nin doğrusal ve renk kompozisyonunun temel sorunlarının ele alındığı derslere devam etmiştir. Bu dönemde ürettiği çalışmalarda eğitmenlerinin etkisi açıkça görülmektedir. Özellikle Popitz'in Weimar'da ve sonraki yaşamında ürettiği soyut resimleri, Klee'nin sanatsal hassasiyetinin belirgin etkisini taşımaktadır. Ayrıca akademideki çalışmaları sırasında Popitz, Tschichold ile tanışmış ve derslerine de katılmıştır. 1923'teki ilk Weimar Bauhaus sergisini ziyaret ettikten sonra Tschichold, modernist tasarım için bir savunucu haline gelmiş ve Popitz'in modernist düşünce ile ilk kez temas etmesini sağlamıştır.

Bauhaus'un Dessau'ya yerleşmesi, Söre Popitz için bir yol ayrımı olmuştur. 1925 yılından itibaren Leipzig'de serbest grafik tasarımcı olarak çalışmış, yerel şirketler için tasarladığı reklamlarda konstrüktivist tasarım anlayışını sürdürmüştür. Popitz bu dönemde kendisine, "reklam tasarımı" konusunda uzman olduğunu tanımlayan kartvizitler bastırmıştır. Aldığı ilk işlerden birisi de yakın arkadaşı Charlotte Selver-Wittgenstein tarafından yönetilen yerel bir jimnastik stüdyosu için tasarladığı posterdir. Posterin net, geometrik bir ızgara üzerindeki özlü yazıları, Tschichold'un tipografiye yaklaşımını ve László Moholy-Nagy'nin Bauhaus iletişiminde kullandığı formları birleştirmektedir.



Resim 5. Söre Popitz'in Jimnastik Stüdyosu İçin Tasarladığı Reklam Poster (Görsel Kaynak: <https://www.arkitera.com/haber/bauhausun-bilinen-tek-kadin-grafik-tasarimcisi-sore-popitz/> Erişim Tarihi: 31.07.2020)

Verlag Otto Beyer için yaptığı tasarımlar arasında reklamlar ve bir toplum dergisi olan 'die neue linie'ye ("yeni çizgiye" anlamına gelir) hazırladığı kapak tasarımı yer almaktadır. 1931 yılında tasarladığı bu kapakta, fotomontaj tekniğini László Moholy-Nagy'nin dağlık arka planı için kullanmıştır. Karlı tepelerden oluşan manzara önünde şık giyimli kadının, bir platform üzerinde ve üç ince yatay çizgisi olan beyaz duvarlı balkonda durması, Dessau'daki Bauhaus binasının beyaz duvarlı öğrenci yurtlarını anımsatmaktadır. Tasarıma, bu belirgin modern mimari detayların dâhil edilmesi özellikle Bauhaus'un kendi direktörü ve Dessau bina mimarı Walter Gropius tarafından kaleme alınan bir makalede de yer bulmuştur. 20 yıl boyunca devam edeceği bir işbirliği olan 'die neue linie', yayıncı için teknik açıdan en etkileyici reklam broşürü tasarımlarından biridir. Fotomontaj

tekniki kullanılan bu tasarımda László Moholy-Nagy'nin etkileri de görülmüştür. Bu tasarım, hafif bir kâğıda damgalı gümüş folyo, kesilmiş harfler ve ince, kabartmalı figürler kullanılan yanılmalı bir üründür.



Resim 6. Söre Popitz'in "die neue linie" Dergisi Kapak Tasarımı (1931) (Solda) ve Bauhaus'un Kurucusu ve Yöneticisi Walter Gropius'un Tasarladığı Dessau'daki Bauhaus Binası Balkon (Sağda) (Görsel Kaynak: <https://www.arkitera.com/haber/bauhausun-bilinen-tek-kadin-grafik-tasarimcisi-sore-popitz/> Erişim Tarihi: 31.07.2020)



Resim 7. Söre Popitz'in Tasarladığı Reklam Broşürü (Görsel Kaynak: <https://www.arkitera.com/haber/bauhausun-bilinen-tek-kadin-grafik-tasarimcisi-sore-popitz/> Erişim Tarihi: 31.07.2020)

Thüngia reklam tasarımlarında olduğu gibi, hassas bir şekilde işlenmiş her kadın figürü, okullu kızların eteklerinden şık bir gece elbisesine kadar farklı kıyafetlerle kullanılmıştır. Popitz'in, özellikle Bauhaus'ta süren kısa eğitimine baktığımızda reklamları ele alış şeklinin ne denli biçimlendirilmiş olduğu da açıkça görülmektedir. Thüngia adlı ev aletleri firması için tasarladığı, lavaboların veya sobaların yanında duran farklı figürler, çöp adam doktor, karı koca, bir grup kız gibi çubuk figürleri andıran soyutlamalardan oluşmaktadır. Diğer reklam tasarımları, desenli elbiseler içindeki kızları,

önlüklü ev kadınlarını ya da şık fraglar, tüylü şapkalar ve göz alıcı küpeler takmış farklı kadın figürlerini içermektedir.



Resim 8. Söre Popitz'in Thüginga'nın Mutfak Aletleri İçin Tasarladığı Reklam Afişleri (Görsel Kaynak: <https://www.arkitera.com/haber/bauhausun-bilinen-tek-kadin-grafik-tasarimcisi-sore-popitz/> Erişim Tarihi: 31.07.2020)

Bu eğlenceli, geometrik çubuk figürler, Bauhaus profesörü Oskar Schlemmer'in Triadisches Ballet'teki kostümlerini hatırlatmaktadır. Posterlerdeki ev aletleri zarif, ince, siyah çizgilerle çizilmiştir. Bu çizimler tipografi ile birlikte temizlik ve verimliliği ifade etmektedirler. Aynı zamanda bu tasarımlarda modernlik, işlevsellik ve sadelik vurgulanmaktadır. Popitz'in soyut ama detaylı kıyafetlerle şık çubuk kadınları, gelenekselden moderne, ev hanımlarına ve çalışan kadınlara çekici gelmiştir.

1933'ten sonraki yıllar, Söre Popitz'i iç göç dönemine sürüklemiştir. Bu süreç içinde Popitz, Verlag Otto Beyer için reklam grafiği tasarımlarına devam etmiş ve kendisi için çok sayıda çiçek resmi üretmiştir. Ancak savaş yılları Leipzig'de devam ederken, hava baskınları sonucu işlerinin pek çoğu yok edilmiştir. Savaşın sona ermesinden iki yıl sonra Frankfurt am Main'e taşınan Popitz, yayıncı Insel Verlag için kitap kapakları tasarlamaya başlamış ve oldukça aktif bir tasarım süreci yaşamıştır.

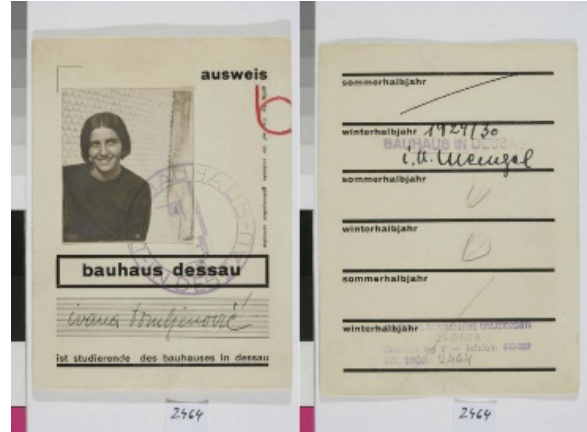
1956 yılı itibarıyla resme geri dönen Popitz, soyut kompozisyonlarıyla konstrüktivist ve geometrik soyutlamaların hâkim olduğu sanatsal üretimlerde bulunmuştur. Çalışmaları çok sayıda galeride sergilenmiş, 1968'de Stuttgart'taki '50 Jahre bauhaus' yıldönümü sergisinde László Moholy-Nagy'nin dersinde ürettiği bir çalışması yer almıştır.

Söre Popitz 1993 yılında 97 yaşında ölmüş ve hayatı neredeyse 20. yüzyılın tamamını kapsamıştır. Tüm mülkü, Wuppertal merkezli galeri sahibi Wilma Stöhr'e geçmiştir. 2011 yılında koleksiyonu, eserlerinin envanterinin yapıldığı Bauhaus Dessau Vakfı'na ödünç verilmiştir.

Ivana Tomljenovic-Meller (1906-1988)

Özellikle poster tasarımı ve fotoğraf üzerine yoğunlaşan Tomljenovic, fotomontaj tekniği ile ürettiği pek çok tasarımıyla tanınmaktadır. Karşı

sosyal ve ekonomik eşitlik talepleriyle isyan etmeye başlayan varlıklı bir orta sınıftan gelmiştir. 1924-1928 yılları arasında Zagreb Kraliyet Sanat Akademisi'nde ressam ve pedagog Ljubo Babic atölyesinde öğrenim görmüştür. Mezun olduktan sonra Viyana'daki sanat ve el sanatları okuluna gitmiş, 1929'da ise Bauhaus'a kayıt olmak için Dessau'ya yerleşerek Viyana'daki okulu terk etmiştir. Bauhaus'a kayıt olduktan sonra Josef Albers'in zorunlu ön hazırlık kursuna başlamış ve Walter Peterhans'dan fotoğraf eğitimi almıştır.



Resim 9. Ivana Tomljenovic-Meller. (Görsel Kaynak: <https://alchetron.com/Ivana-Tomljenovic-Meller> Erişim Tarihi: 01.08.2020)

Resim 10. Ivana Tomljenovic'in Öğrenci Kartı. Bauhaus Tasarım Okulu, Dessau. (Görsel Kaynak: <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/bauhausovski-duh-preuzet-ce-zagreb-201-50507/slika-8e76c-f0860e0ee169e10ca2538df396e> Erişim Tarihi: 01.08.2020)

Genç tasarımcı kısa süre sonra Alman Komünist Partisi'ne üye olmuş, yenilikçi güçlerin ve Bauhaus'taki "yeni" görüntülerin etkisi altında özgürleşerek politik açıdan solcu bir entelektüel haline gelmiştir. Bauhaus yıllarında yarattığı fotoğraf ve fotomontajlar, zamanın duyarlılığını ve görsel kültürün tüm özelliklerini yansıtmaktadır. Dikey perspektif, alt açı, bazen tuhaf temalar, ışık-gölge karşıtlıkları, çift pozlama, negatifler ve fotoğraf deneyleri onun tasarımlarında en çok kullandığı fotografik detaylardır.



Resim 11a ve 11b. Ivana Tomljenovic, "Vitrin" (1929), s/b Fotoğraf, 23.6x18.1 cm (Solda) ve "Tuğlalar" (1930), s/b Fotoğraf, 18x13.4 cm (Sağda) (Görsel Kaynak: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/projects/bauhaus-by-ivana-tomljenovic-meller> Erişim Tarihi: 01.08.2020)

Ayrıca Tomljenovic, kamerasyyla Bauhaus Dessau'nun dinamik ve heyecanlı atmosferini çoğu kez yakalamış ve fotoğrafın kalıcılığı ile ölümsüzleştirmiştir. Fotoğrafları Bauhaus öğrencilerinin, arkadaşlarının ve tanıdıklarının günlük yaşamını ve aynı zamanda fotoğraf görüntüsünün yeni estetiğine doğru tartışılmaz yönelimini temsil etmektedir.

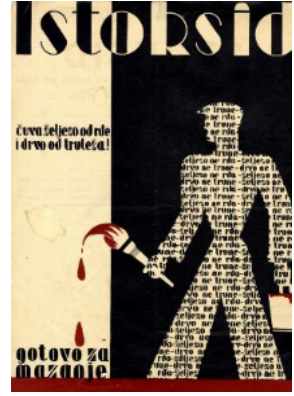
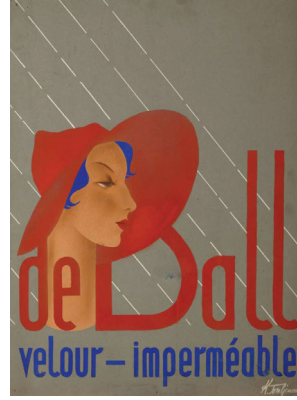
"Yugoslavya'da Terör" isimli sergiyi Berlin'de düzenleyen bir Yugoslav Komünist Grubu, "Diktatur in Jugoslawien / Yugoslavya'da Diktatörlük" (1930) adlı yayınının kapağını tasarlamak için Tomljenovic'i işe almıştır. "Diktatur in Jugoslawien / Yugoslavya'da Diktatörlük" onun en önemli tasarımı olarak kabul edilmektedir. Ayrıca Bauhaus'ta o yıllarda öğretilen yeni estetik ve biçimsel çözümün mükemmel bir örneği olmuştur.



Resim 12. Ivana Tomljenovic, "Diktatur in Jugoslawien / Yugoslavya'da Diktatörlük" Broşürü Kapak Sayfası Tasarımı (1930), 20.9x15 cm (Görsel Kaynak: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authorsivana-tomljenovic-meller~pe4529> Erişim Tarihi: 01.08.2020)

Hans Meyer, 1930'da Bauhaus müdürlüğü görevinden alındığında, Ivana Tomljenovic'in de aralarında olduğu pek çok Bauhaus öğrencisi okulu bırakmıştır.

Tomljenovic, başlangıçta Berlin'de, sahne tasarımcısı ve poster tasarımcısı olarak çalışmış, 1931'de Paris'e yerleşmiş ve burada Sorbonne'da edebiyat okumuştur. Bir yıl sonra Tomljenovic Prag'a yerleşmiş ve ROTA Reklam Şirketi'nin sahibi ve başmühendisi Alfred Meller ile evlenmiştir. Birlikte şirket için Lümino-kinetik pencere süslemeleri yapmışlardır.



Resim 13a ve 13b. Ivana Tomljenovic, "De Ball" Poster Tasarımı (1933), Zamlı Boya, 59.6x44.8 cm (Solda) ve "Tuğla" Poster (Sağda) (Görsel Kaynak: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authorsivana-tomljenovic-meller~pe4529/> Erişim Tarihi: 01.08.2020)

Tomljenovic, kariyerini büyük ölçüde fotoğraf üzerinden şekillendirmiş olsa da Bauhaus tasarım ilkeleriyle grafik tasarıma sağladığı katkı göz ardı edilmemektedir. Reklamcılık endüstrisinin yanı sıra işlevsellik, çizgilerin sadeliği, kontrast, keskin hatlar, geometrilik form ve kolaj kullanımı ile karakterize edilen posterler, kitap kapakları, proje ve planlar üretmiştir.

Alman Metal İşçileri Sendikası için yaptığı poster tasarımı, yalın ve sembolik anlatımlar içeren önemli poster tasarımları arasında sayılmaktadır. Mehulic'e göre; "Alman Metal İşçileri Sendikası, 1891'den 1933'e kadar ülkedeki sosyalist fikirlerin dayanak noktasıydı. Bu da Tomljenovic-Meller'in bu eseri üretme konusundaki ideolojik nedenlerini açıklayabiliyor ve Alman Komünist çevrelerine devam ettiğini gösteriyordu. Bu çalışma sanatçının Rus grafik tasarım farkındalığını ve bu etkileri kendi grafik tasarımında benimsemesini açıklıyor. Alman Metal İşçileri Sendikası için dikdörtgen poster tasarımı, görüntüleri birleştirme, kalem ile çizim ve kolaj teknikleri kullanılarak yapılmış. Posterin en güçlü kısmı, herhangi bir makine yapısının temel küçük parçasına benzeyen mavi yuvarlak bir şekildir. Daire içindeki boş alandan, kesilmiş bir bina görüntüsü çıkar. Sadece, bu binanın Alman Metal İşçileri Sendikası, belki de ana merkezleri ya da toplantı ve faaliyet için kullanılan bir alan olduğunu tahmin edebiliriz. Mavi dairenin üstünde bir fabrika çizimi görülmektedir. Siyah, kalın duman üreten, üretkenliği ve gücü bir metafor olarak birkaç bacası ile sunan bir fabrika. Sağ üst köşede ve posterin altında Deutscher Metalarbeiter Verband yazmaktadır. Ama posterin altında uzun bir metinde: Er gewährt Unterstützung bei Arbeitslosigkeit, Krankheit, Todesfälle, auf der

Wanderschaft, bei Invalidität, beim Umzug, bei Aussperung! yazmaktadır. Bunun anlamı: Birlik, işsizlik, hastalık, ölüm, sersemletme, engellilik, evlerin taşınması ya da sona erdirilmesi durumunda destek verir! dir” (Ivic, 2016: 44). Bu posterin, Alman Metal İşçileri Sendikası'nın potansiyel üyesi olan ve Birliğin avantajları ile ayrıcalıklarını iletmesi gereken işçiler için yapıldığı açıktır. Tomljenovic, bu mesajı poster tasarımında somutlaştırırken, posterin söylemi için, Alman Metal İşçileri Sendikası ile ilgili basit ve tanıdık semboller kullanmış ve güçlü mesajlar iletmeyi amaçlamıştır.



Resim 14. Ivana Tomljenovic, “Alman Metal İşçileri Birliği İçin Poster Tasarımı” (1930-31), Kalem, Kâğıt ve Kolaj, 33.7x24.7 cm (Görsel Kaynak: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authorsivana-tomljenovic-meller~pe4529/> Erişim Tarihi: 01.08.2020)

Tomljenovic'in basit ama etkili grafik tasarımının pek çok örneği, mesajı doğrudan izleyene aktaran güçlü özelliklere sahiptir.

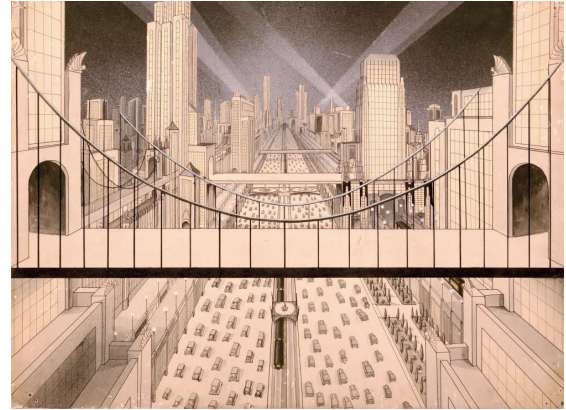


Resim 15. Ivana Tomljenovic, “Meinl Şirketi İçin Poster Tasarımı” (1930), Kâğıt ve Guaj, 28x621.6 cm (Görsel Kaynak: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/projects/bauhaus-by-ivana-tomljenovic-meller/> Erişim Tarihi: 01.08.2020)



Resim 16. Ivana Tomljenovic, “Malygin Poster Tasarımı” (1933), 93.5x60.3 cm (Görsel Kaynak: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors-ivana-tomljenovic-meller~pe4529/> Erişim Tarihi: 01.08.2020)

Resim 17. Ivana Tomljenovic, “Rogozarsky İçin Poster Tasarımı” (1936), 77x158 cm (Görsel Kaynak: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authorsivana-tomljenovic-meller~pe4529/> Erişim Tarihi: 01.08.2020)



Resim 18. Ivana Tomljenovic, “Prag'in Kentsel Vizyonu” (1933), Mürekkep, Guaj ve Kolaj, 44x59.8 cm (Görsel Kaynak: <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authorsivana-tomljenovic-meller~pe4529/> Erişim Tarihi: 01.08.2020)

Eşi Alfred Meller'in 1935'te ölümünden sonra tekrar Zagreb'de yaşamaya başlayan Tomljenovic, Üçüncü Devlet Kız Lisesi'nde öğretmen olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sona erdiğinde 1962 yılına kadar sanat öğretmeye devam etmiş ve 1988 yılında Zagreb'de ölmüştür.

Ölümünden çok önce, ciddi şekilde hasta olan Ivana Tomljenovic-Meller, hayatındaki önemli kişilere ve olaylara adanan bir albüm hazırlamış, bu albümü yorum ve illüstrasyonlarla desteklemiştir. Ölümünden haberdar bir arkadaşı olmadan, bu duygusal otobiyografiyi okuyucu bulacağı ümidiyle

yazmıştır. Albümün sonuna ilıstirdiği; “Bu albümlerde hayatımın tamamı yatıyor. Bu yüzden mirasçılara onları atmamalarını rica ediyorum” (URL-5) cümleleri, Ivana Tomljenovic-Meller’in hayatının sadece pitoresk olmadığını, aynı zamanda 20. yüzyılın neredeyse tüm önemli sosyal ve politik değişikliklerini açıkça yansıttığını göstermektedir.

Sonuç

Bauhaus Tasarım Okulu, alanındaki yenilikçi eğitim anlayışında sanat ve zanaatı yeniden ele almış ve 20. yüzyılın sanat-tasarım alanına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Aynı zamanda okuldan yetişmiş pek çok isim modern sanatın ünlü isimleri olarak kendilerini ve sanatlarını dünyaya tanıtmış, bugünün sanat ve tasarım alanında da önemli isimlere dönüşmüşlerdir. Mimari, ürün tasarımı ve bununla birlikte görsel iletişimi etkisi altına alan Bauhaus, modern tasarım üslubunun da oluşmasına etki etmiştir. Modernist tavrın, özgün yöntemler ile tasarım eğitimine yansımaları, yaşamları da sanat ve tasarım ile yakın ilişki içine sokmayı amaçlamış, kültürel ve sosyal canlanmaya katkıda bulunmuştur. Bauhaus Tasarım Okulu, eğitim yapılıncasından her ne kadar yenilikçi bir bakış açısına sahip olsa da, eğitim alan öğrenciler arasındaki kadın-erkek oranlarında gözlemlenen eşitsizlik ya da belirli disiplinlerde kadın öğrencilere tanınmayan haklar, okulun modern yapısına tezatlık oluşturmuştur. Öte yandan Bauhaus Tasarım Okulu’nun oldukça az sayıdaki kadın öğrencileri, özellikle mimari alanda başarılı işlere imza atmış olsalar da yalnızca belirli kesimler tarafından tanınmışlardır. Bu bağlamda Irmgard Sörensens-Popitz ve Ivana Tomljenovic-Meller, Bauhaus Tasarım Okulu’nda grafik tasarımı eğitimi almış ve bu alanda işler üretmiş sadece iki kadın grafik tasarımcı olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Okulun ve eğitimcilerin etkisi ile Bauhaus ekolünü devam ettirerek bugünün grafik tasarım alanı için örnek oluşturan bir misyon da üstlenmişlerdir. Araştırmada, diğer tüm disiplinlerde olduğu gibi grafik tasarım eğitimi alan kadın tasarımcıların ve tasarımlarının günümüze ulaşmadan silindiği, yalnızca Irmgard Sörensens-Popitz ve Ivana Tomljenovic-Meller’in grafik tasarım alanındaki üretimleri ile ekolü devam ettirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

*Dr. Öğr. Üyesi Seyit Mehmet BUÇUKOĞLU

E-Posta: seytibucukoglu@maltepe.edu.tr

Maltepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü

Kaynaklar

- Aliçavuşoğlu, E. & Artun, A. (2019). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı. Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2010). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. Walter Gropius *Bauhaus Düşüncesi*. İstanbul: Sel Yayıncılık: 399.
- Artun, A. (2016). Sanatın İktidarı, 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik. *Kızıl Bauhaus*. Sanat Hayat 37. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Batur, E. (2015). Modernizmin Serüveni. Bir “Temel Metinler” Seçkisi. Walter Gropius *Weimar Devlet Yapıevi (Bauhaus) Programı*. İstanbul: Sel Yayıncılık: 477.
- Bauhaus. (1993). *Grolier International Americana Encyclopedia* içinde. (Cilt. 3, s. 117). İstanbul: Grolier Incorporated – SABAŞ, Danbury, Connecticut.
- Becer, E. (2016). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Bektaş, D. (1991). *Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*. Çev. U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri ve Rana Gürtuna. İstanbul: NTV Yayınları.
- Bulat, S., Bulat, M., & Aydın, B. (2014). “Bauhaus Tasarım Okulu”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Sayı 18 (Cilt:1): s.106.
- Erkmen, N. (2009). “Bauhaus ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi”.
- Eti, S. (1971). *Çağdaş Sanat*. İstanbul: Karaca Ofset.
- Feierabend, J. & Fiedler, P. (2000). *Bauhaus*. Berlin.
- Foster, H. (2012). Tasarım ve Suç. Müze-Mimarlık-Tasarım. *Sanat Hayat* 4. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gombrich, E. (1986). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ivic, A. (2016). *Ivana Tomljenovic-Meller: Ideological Strands in Photo-Collage and Graphic Design*. University of St Andrews School of Art History Master of Letters.
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul.
- Naylor, G. (1968). The Bauhaus, Londra: Studio Vista.
- Özgüven, B. (1998). “Bauhaus”. *Gergedan Dergisi*, İstanbul.
- Shiner, L. (2013). *Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi*. Çev: İsmail Türkmen. Sanat ve Kuram Dizisi:7. İstanbul: Ayrıntı:408.
- Sözen, M. & Tanyeli, U. (2011). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İdil Önemli (Ed.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Whitfort, F. (1984). *Bauhaus*. London: Thames and Hundson.
- URL-1: <http://v3.arkitera.com/arsgratiartis.php?action=displayNewsItem&ID=47253> (Erişim Tarihi: 09.10.2020).
- URL-2: <https://www.arkitektuel.com/bauhaus-kadinlari/> (Erişim Tarihi: 03.08.2020).
- URL-3: <https://www.arkitera.com/haber/bauhausun-kadinlari/> (Erişim Tarihi: 02.08. 2020).
- URL-4: <https://www.deutschland.de/tr/topic/kultur/bauhaus-kadinlari> (Erişim Tarihi: 02.08.2020).
- URL-5: <https://www.culturenet.hr/default.aspx?id=34429> (Erişim Tarihi: 02.08.2020).

Sanat – Tasarım Dergisi Makale Yazım Kuralları:

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

Sayfa Özellikleri

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

Atıf ve Kaynaklar

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

İletişim:

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

Adres:

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

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

Art – Design Journal Manuscript Formatting:

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

Page Format

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

References and Bibliography

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

Contact:

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

Address:

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

MARMARA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SANAT -TASARIM DERGİSİ BAŞVURU FORMU

MAKALENİZİN BAŞLIĞI

Türkçe:

İngilizce:

GEREKLİ BİLGİLER

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

Yazışmaların Yapılacağı Adres

Cep Telefonunuz

Ofis Telefonunuz (Dahili Telefonunuz)

E-Mail Adresiniz

Akademik İlgil Alanlarınız

Makalenizle İlgili İngilizce ve Türkçe Anahtar Kelimeler

Ana Bilim Dalınız

Makalenizin Veriliş Tarihi:

Hakem Veritabanımıza Konunuzla İlgili Önerilebileceğiniz İsimler

1)

2)

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

İMZA

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

TITLE of the ARTICLE

Turkish:

English:

INFORMATION

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

Address

Mobile Phone Number

Office Phone Number (Ext.)

E-mail address

Areas of Academic Interest

Keywords for Your Article, both in Turkish and English

Department

Date

Referee Suggestions for the Subject of Your Article

1)

2)

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

SIGNATURE



Güzel Sanatlar Fakültesi

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