



ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI No: 3117
Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları No: 09

sanat & tasarım art & design

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL of ART & DESIGN

CİLT / VOLUME 6 - SAYI / NUMBER 6 - HAZİRAN / JUNE 2014

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN

Sahibi: Anadolu Üniversitesi adına, **Rektör Prof. Dr. Naci GÜNDOĞAN**

Owner: On behalf of Anadolu University, **Rector Prof. Dr. Naci GÜNDOĞAN**

Yayın Yönetmeni: (Sorumlu Müdür) / **Publications Directör:** Nida **ERKAL**

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

Dizgi / Typest: Mert Can **MERAL**

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

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

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

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

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

Yazışma Adresi / Adress:

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

e-mail: sanattasarim@anadolu.edu.tr

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

ISSN: 2146-7692

Baskı Tarihi: AĞUSTOS 2014

Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesislerinde 500 Adet Basılmıştır.

MERHABA

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü olarak “Sanat ve Tasarım Dergisi” nin altıncı sayısını uygulama alanlarının öncelikle teoride yer edinip ardından sanata aktığını, bilimin ışığında ortaya konan yeniliklerin estetikle şekillenerek izleyicisiyle buluştuğu eser/eserlerle olan bağlantılarının kurulduğu makalelerle yayımlamanın mutluluğunu yaşamaktayız.

Gelişen dünyada bugünkü gelinen noktada ortak disiplinler arası çalışmanın çok önemli rolü olduğu açıktır. Farklı disiplinler birbirini beslediği sürece hedeflenen noktaya ulaşıldığı gözlemlenmektedir. Bu bağlamda sanatın da bilimden ayrı bir yerde durması söz konusu değildir. Yapılan her bilimsel çalışma iç güdüsel de olsa içinde sanatı barındırır ya da tam tersi üretilen her sanat eseri içinde mutlaka bilimi de barındırır. Bu noktadan hareketle bilim ve sanatın birlikteliğinin önemini vurgulamak adına dergimizin altıncı sayısında bilim-sanat ilişkisini irdeleyen makalelere de yer verdik. Güzel Sanatlar Enstitüsü olarak bu noktadaki hedefimiz; dergimizin bu sayısını daha anlamlı kılarak yüksek öğretim kurumlarının gereksinim duyduğu, kuramsal anlamda oluşan birikimlerin paylaşılacağı, düzeyli ve nitelikli bir sayıyı sizlerle buluşturmaktır. Bu özel sayıda sanat, tasarım ve bilim ilişkisine dair konularla dergimizi daha da zenginleştirerek, sanat, kültür ve bilim camiasına hizmet etme düşüncesiyle elimizden gelen çabayı göstermeye çalıştık. Bugün içinde yaşadığımız koşullarda Türkiye’nin dünya çapında ön sıralarda yer alması, kültüre sanata ve bilime verdiği değerlerle ilintilidir. Bu düşünce doğrultusunda yaratıcı, nitelikli sanatçı, tasarımcı ve bilim insanları yetiştirmek çağdaş ulusların öncelikli hedefleri arasındadır. Gerek sanatçılar, gerek se bilim insanları, küreselleşen dünyada iletişim içinde olarak gündemi ve gelişmeleri takip etmelidir. Bizlere düşen görev bu bağlantıyı sağlamaktır. Sizlerin dergimizde yayınlanmak üzere gönderdiği makaleler sanatın bilimsel boyutunun akademik camia ve toplumla paylaşılması noktasında önemli bir yer tutmaktadır. Bu nitelikteki dergiler sayesinde sanatçıların, tasarımcıların, akademisyenlerin bilgi ve birikimlerinin okuyucuya sunulması sağlanmakta ve yeni yapılacak çalışmalara ışık tutmaktadır. Her zaman olduğu gibi önümüzdeki sayılarda da sanat ve tasarımla ilgili yapmış olduğunuz araştırma ve yazılarınıza hem basılı ortamda hem de elektronik ortamda ev sahipliği yapmaya devam edeceğiz.

Dergimizin bu sayısında da diğer sayılarda olduğu gibi başta editörler ve hakemler olmak üzere emeği geçen herkese en içten teşekkürlerimi sunarım.

Prof. S. Sibel SEVİM

Baş Editör

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

FOREWORD

We are glad to publish 6th issue of Anadolu University Fine Arts Institute's "Art and Design Journal" with articles primarily focused on application fields which are first taken a place in theory then flow into the work of art; and correlations on piece/pieces influenced by new improvements of science then being shaped esthetically and received by their spectators.

It is quite explicit that shared inter disciplinary works have considerably significant role in improving World. It is observable that targeted aim is quite achievable when different disciplines fortify each other. In this concept, it is not likely to place art far away from science. All scientific works -whether if it is instinctual- incorporate with works of art; or vice versa, all works of art incorporate with science. With referencing this point, in this 6th issue of our journal we give place to articles which are studying art-science relations to emphasize art and science collaborations. As Graduate School of Fine Arts, our goal is to render more eloquent aims with this issue, such as serving the purpose of sharing theoretical background knowledge between high education institutions, and to bring together you with a comprehensive and qualified selection. In this special edition, we enriched the subjects on art, design and science more; and wanted to contribute art, culture and science society. In today's era Turkey's level in the world is related with appreciation level of art, culture and science works. In parallel with this, one of the main goal of contemporary nations is to disciplining creative and eloquent artists, designers and scientists. Therefore, both artists and scientists should be in interaction in globalization process and should follow what is on the agenda and what is in the progress. Our assignment is to support that connections. The articles send by you to publish are taking a very important place about bringing together scientific dimensions of art with academic circle and society. Knowledge and experience of artist's, designer's and scientist's could reach to the reader through such qualified journals, and shed light on to new works. As always before, we will continue to hosting your researches and articles on art and design both as printed media and in electronic environment.

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

With my best regards

Director of Graduate School of Fine Arts

Prof. S. Sibel SEVİM

Editor in Chief

Director of the Fine Arts Institute

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN

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

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

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü 26470 Eskişehir-Turkey

Tel/Phone: +90 222 335 05 80 dahili / ext: 4178

Faks/Fax: +90 222 335 79 43

e-posta/e-mail: gzsens@anadolu.edu.tr

EDİTÖRLER / EDITORS

Prof. Dr. Meral NALÇAKAN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Hasan ERKEK / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Candan DİZDAR TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Ozan TUNCA / Anadolu Üniversitesi

Prof. S. Sibel SEVİM / Anadolu Üniversitesi

Prof. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi

Prof. Hikmet SOFUOĞLU / Anadolu Üniversitesi

Prof. Hayri ESMER / Anadolu Üniversitesi

Prof. Gülbin KOÇAK / Anadolu Üniversitesi

Prof. Bülent ALANER / Anadolu Üniversitesi

Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi

Prof. Nazan SÖNMEZ / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Hasip PEKTAŞ / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Emel ŞÖLENAY / Anadolu Üniversitesi

Prof. Fatma AKYÜREK / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Sevim SELAMET / Anadolu Üniversitesi

Prof. T. Fikret UÇAR / Anadolu Üniversitesi

Prof. Saim DÖNMEZER / Anadolu Üniversitesi

Prof. Zeliha AKÇAOĞLU TETİK / Anadolu Üniversitesi

Prof. Soner GENÇ / Anadolu Üniversitesi

Prof. Tansel TÜRKDOĞAN / Gazi Üniversitesi

Prof. Gülen EGE SERTER / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Münevver ÇAKI / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Hüseyin ERYILMAZ / Anadolu Üniversitesi

Doç. Burak KAPTAN / Anadolu Üniversitesi

Doç. Ayşe Gülriz GERMEN / Anadolu Üniversitesi

Doç. Namık Kemal SARIKAVAK / Hacettepe Üniversitesi

Doç. Kemal ULUDAĞ / Anadolu Üniversitesi

Doç. Mustafa AĞATEKİN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Rahmi ATALAY / Anadolu Üniversitesi
Doç. Şenol AYDIN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burak BASMACIOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Doç. Rıdvan COŞKUN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Oytun EREN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Erol İPEKLİ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Fethi KABA / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burcu Evren TUNCA / Anadolu Üniversitesi
Doç. Lillian TONELLA TÜZÜN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ezgi Hakan MARTINEZ / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özlem MUMCU UÇAR / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Ekrem KULA / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Hasan Sami YAYGINGÖL / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Kemal TİZGÖL / Akdeniz Üniversitesi
Yrd. Doç. Şenol KUBAT / Bilecik Üniversitesi
Yrd. Doç. Oya UZUNER / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Sadettin AYGÜN / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Cemalettin SEVİM / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Füsün CURAOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Nurbiye UZ / Anadolu Üniversitesi

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ SANAT VE TASARIM DERGİSİ HAKEM LİSTESİ

- Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR / Kültür Üniversitesi*
Prof. Dr. Ahmet Şinasi İŞLER / Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Nilay KAN BÜYÜKİŞLEYEN / Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Ruşen YAMAÇLI / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe Müge BOZDAYI / TOBB ETÜ Üniversitesi
Prof. Dr. Berika İPEKBAYRAK / Mersin Üniversitesi
Prof. Dr. Türev BERKİ / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Lale ALTINKURT / Muğlu Sıtkı Koçman Üniversitesi
Prof. Dr. Şeyda ÇİLDEN / Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Salih OFLUOĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Rıfat ŞAHİNER / Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Levend KILIÇ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Özer KAMBUROĞLU / Kocaeli Üniversitesi
Prof. Dr. Ozan TUNCA / Anadolu Üniversitesi
Prof. S. Sibel SEVİM / Anadolu Üniversitesi
Prof. Gül ÖZTURANLI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Meltem KAYA ERTL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Bülent ALANER / Anadolu Üniversitesi
Prof. Çetin AYDAR / Ankara Üniversitesi
Prof. Hayri ESMER / Anadolu Üniversitesi
Prof. Cevat DEMİR / Okan Üniversitesi
Prof. Zeynur ERENGÖNÜL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Tayfun ERDOĞMUŞ / Marmara Üniversitesi
Prof. Tansel TÜRKDOĞAN / Gazi Üniversitesi
Prof. Hande KURA / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Halil YOLERİ / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Sevim ÇİZER / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Mehmet ÖZER / Marmara Üniversitesi
Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi
Prof. Gülbin KOÇAK / Anadolu Üniversitesi
Prof. Gülen EGE SERTER / Anadolu Üniversitesi
Prof. M. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL / Başkent Üniversitesi
Prof. Pelin HALKACI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Emel ŞÖLENAY / Anadolu Üniversitesi
Prof. Hüsamettin KOÇAN / Okan Üniversitesi
Prof. Aydın AYAN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Mümtaz SAĞLAM / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Hasan PEKMEZCİ / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Candan DİZDAR TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Bilgehan UZUNER / Anadolu Üniversitesi
Prof. Hasip PEKTAŞ / Işık Üniversitesi

Prof. Mehmet **YILMAZ** / Gazi Üniversitesi
Prof. Hatice **BENGİSU** / Balıkesir Üniversitesi
Prof. Pelin **HALKAÇI** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Sevim **SELAMET** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Pınar **GENÇ** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Saime **DÖNMEZER** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Cebrail **ÖTGÜN** / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Uğurcan **AKYÜZ** / Yakın Doğu Üniversitesi
Prof. Soner **GENÇ** / Anadolu Üniversitesi
Prof. Canan **ATALAY AKTUĞ** / Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. E. Yıldız **DOYRAN** / Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. Münevver **ÇAKI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Orhan **AHISKAL** / Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Görkem **ÇALGAN** / Uludağ Üniversitesi
Doç. Dr. Ertuğrul **ALGAN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ali **OSMAN KURT** / Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Lale **ALTINKURT** / Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan **KIRAN** / Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Dr. Ferhat **SATICI** / Mardin Artuklu Üniversitesi
Doç. Dr. Cem **GİRGİN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Çetin **ERGAND** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Zuhale **ARDA** / Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem **ÖMÜR** / Ankara Üniversitesi
Doç. Mümtaz **DEMİRKALP** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Hale **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Kemal **ULUDAĞ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Metin **İNCE** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ufuk Tolga **SAVAŞ** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Beste Tıknaz **MODİRİ** / İstanbul Üniversitesi
Doç. İzzet **NAZLIKA** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Gülay **YAŞAYANLAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Rıdvan **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Şemsettin **EDEER** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Rahmi **ATALAY** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ayşe Sibel **KEDİK** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. İsmail **YARDIMCI** / Uşak Üniversitesi
Doç. Mustafa **AĞATEKİN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. B. Bediz **KINIKLI** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Kamerhan **TURAN** / Başkent Üniversitesi
Doç. Hakan **ERTEP** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Canan **ATALAY AKTUĞ** / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Melihat **TÜZÜN** / Kocaeli Üniversitesi
Doç. Rifat **ŞAHİNER** / Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Kaan **CANDURAN** / Erciyes Üniversitesi
Doç. Sinan **DİZMEN** / Ankara Üniversitesi
Doç. Emre **FEYZOĞLU** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Rahmi **ATALAY** / Anadolu Üniversitesi

Doç. Neslihan **PALA** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Necla **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Meltem **SÖYLEMEZ** / Adnan Menderes Üniversitesi
Doç. Özgür **SOĞANCI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ahmet **ALBAYRAK** / Erciyes Üniversitesi
Doç. Necla **RÜZGAR** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Oytun **EREN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ezgi Gönülüm **YALÇIN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Mehmet Emin **GÖKTEPE** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Jülide **GÜNDÜZ** / İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Kıvılcım **YILDIZ ŞENÜRKMEZ** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Ezgi Hakan **MARTİNEZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Güldane **ARAZ AY** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ayşe Dilek **KIRATLI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. A. Feyza **ÖZGÜNDOĞDU** / Ondokuzmayıs Üniversitesi
Doç. Müjde **AYAN** / Marmara Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Nevzat **ATALAY** / Kocaeli Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Filiz **TAVŞAN** / Karadeniz Teknik Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Osman **DEMİRBAŞ** / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özlem **MUMCU UÇAR** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Feyyaz **BODUR** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Sezer Cihaner **KESER** / Yüzüncüyıl Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Saadet **AYTIS** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Ayfer **UZ** / Trakya Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Nilay **ERTÜRK** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Mehmet Ali **ALTIN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Sezin **TÜRKKAYA** / Uludağ Üniversitesi
Yrd. Doç. Cemalettin **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Meryem **UZUNOĞLU** / Uludağ Üniversitesi
Yrd. Doç. Oya **UZUNER** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Ekrem **KULA** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Bülent **ÇINAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Ersoy **YILMAZ** / Çankırı Üniversitesi
Yrd. Doç. Nurbiye **UZ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Sadettin **AYGÜN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Kadir **SEVİM** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Yrd. Doç. Vedat **KAÇAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Alp **ÇAM** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Zühal **ÖZEL SAĞLAMTİMUR** / Ege Üniversitesi
Yrd. Doç. Selçuk **YILMAZ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Mete **AĞYAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Devabil **KARA** / Marmara Üniversitesi
Yrd. Doç. Kemal **TİZGÖL** / Akdeniz Üniversitesi
Yrd. Doç. Şenol **KUBAT** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Yrd. Doç. Hüseyin **ÖZÇELİK** / Hacettepe Üniversitesi
Yrd. Doç. Gülgün **ELİTEZ** / Sakarya Üniversitesi
Yrd. Doç. Emre **ZEYTİNOĞLU** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Yrd. Doç. Ömer Emre **YAVUZ** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Yıldız **GÜNER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Güler **BEK** / Süleyman Demirel Üniversitesi
Yrd. Doç. Ahu **ANTMEN** / Marmara Üniversitesi
Yrd. Doç. Pelin **AVŞAR** / Dumlupınar Üniversitesi
Yrd. Doç. İhsan **ENVEROGLU** / Selçuk Üniversitesi
Yrd. Doç. Semih **KAPLAN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Candan **GÜNGÖR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Özge **KANDEMİR** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Deniz **ONUR ERMAN** / Gazi Üniversitesi
Öğr. Gör. Murat **GERMEN** / Sabancı Üniversitesi
Öğr. Gör. Hasan **BAŞKIRKAN** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Leyla **KUBAT** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Öğr. Gör. Erdem **ÇETİNTAŞ** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Cemalettin **YILDIZ** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Nilgün **SALUR** / Anadolu Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

Sayfa / Page

" ÇAĞDAŞ AMERİKAN YERLİ SANATINDA KIZILDERİLİ BİR BELLEK: NORMAN AKERS VE RESİMLERİNDEKİ POSTMODERN ALEGORİ VE SEMBOLLER " " THE INDIAN MEMORY IN CONTEMPORARY NATIVE AMERICAN ART: NORMAN AKERS AND POSTMODERN ALLEGORY AND SYMBOLS IN HIS PAINTINGS "	1-18
" PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİNDE ÇEVRESEL SANAT UYGULAMALARI " " ENVIRONMENTAL ART PRACTICES IN PLASTIC ARTS EDUCATION "	20-40
" GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE SERAMİK SANATINDA 'BAYKUŞ' FİGÜRÜ " " FROM PAST TO PRESENT THE 'OWL' FIGURE IN CERAMIC ART "	42-59
" TEKİNSİZ VE İĞRENÇ: HİPERREAL FİGÜR HEYKELLERİ VE ALIŞILMADIK VÜCUTLAR İÇİN BİR OKUMA ÖNERİSİ " " UNCANNY AND ABJECT: A PROPOSAL IN ORDER TO READ HYPERREAL FIGURE SCULPTURES AND WEIRD BODIES "	61-74
" TEKNOLOJİNİN OLANAKLARI İLE DEĞİŞEN SANAT ALANI " " FIELD OF ART AS CHANGED WITH TECHNOLOGICAL OPPORTUNITIES "	76-88
" İNSAN ETKİNLİĞİ OLARAK BİLİM VE SANAT " " SCIENCE AND ART AS HUMAN ACTIVITY "	90-98
" LUDWIG van BEETHOVEN / 5. Piyano Konçertosu (İmparator) " " LUDWIG van BEETHOVEN / 5. Piano Concerto (Emperor) "	100-111
" BİLİMSEL SEMBOLLERİN VE DENKLEMLERİN GRAFİK TASARIMDA KULLANILMASI " " THE USE OF SCIENTIFIC SYMBOLS AND EQUATIONS IN GRAPHIC DESIGN "	113-126
" KOLEKTİFLİĞİN VAROLUŞSAL MİMARLIĞI: DESSAU DÖRTEN KONUTLARINA GÖRÜNGÜBİLİMSEL BİR YAKLAŞIM " " EXISTENTIAL ARCHITECTURE OF COLLECTIVITY: A PHENOMENOLOGICAL APPROACH TO THE DESSAU DÖRTEN HOUSING "	128-154
" SERAMİK SANATINDA KULLANILAN TORNALAR " " POTTERY WHEELS IN CERAMIC ART "	156-166 168-178
" 20 - 21.YY.DA SANATTA MALZEME OLARAK BEDEN; PERFORMANS SANATI " " BODY AS A MATERIAL IN ART IN THE 20 TH -21 ST CENTURIES: PERFORMANCE ART "	180-200
" METEPEC SERAMİK HAYAT AĞAÇLARI VE ÇAĞDAŞ YORUMLARI " " METEPEC CERAMICS TREES OF LIFE AND CONTEMPORARY INTERPRETATIONS "	202-210

" SANAT VE BİLİMİN KESİŞİMİNDE BİR YERLEŞTİRME SANATÇISI: JAMES TURRELL "

" JAMES TURELL: AN INSTALLATION ARTIST AT THE INTERSECTION OF ART AND SCIENCE "

Ayşegül POROY

212-222

" KÜRESEL İKLİM DEĞİŞİKLİĞİNİN TOPLUMSAL ALGISINDA GÖRSEL SANATLARIN ROLÜ "

" THE ROLE OF VISUAL ARTS ON SOCIAL PERCEPTION ABOUT GLOBAL CLIMATE CHANGE "

Prof. Dr. Cengiz TÜRE

224-237

“ ÇAĞDAŞ AMERİKAN YERLİ SANATINDA KIZILDERİLİ BİR BELLEK: NORMAN AKERS VE RESİMLERİNDEKİ POSTMODERN ALEGORİ VE SEMBOLLER ”

Doç. Dr. Cemile Arzu AYTEKİN*

ÖZET

İnsan belleği, sadece geçmiş değil, içinde bulunulan anın da etkisindedir. Bellek içeriği, sürekli yenilenmektedir. Mitler, mitoloji ve kültürel semboller, eski kültürlerde sözlü ve yazılı olarak, kültürel belleği oluştururlar. Amerika’da Old Western (Eski Batı) kültürünün en önemli mistik, bilgelikle dolu halkası olarak Kızılderililer, kovboylarla birlikte Vahşi Batı’nın sembolleridir.

Araştırmada amaç; Çağdaş Amerikan Yerli Sanatında, Kızılderili ressam/akademisyen/müzeci Akers’in yaşamından, belleğinden yansıyan kültür sembollerini, Postmodern alegori ve kişisel imgelerini incelemektir. Araştırma Amerika-Oklahoma eyaletindeki müzelerdeki ve Oklahoma State Üniversitesi’ndeki kişisel deneyim ve gözlemlerden kaynaklanmaktadır.

Sonuç olarak, Amerika ve Avrupa’ da, Pop Sanat ve 1960 sonrası, eski kültürlerle dair kimlik göstergelerinin günlük yaşamdaki dönüşümlerinin, Postmodern alegorik yansıması görülür. Özellikle 1960-70’ lerde Yeni Yerli Sanatı ile Amerika’ da, Kızılderili insan ve sanatı yeniden bir popülerlik kazanır. Günümüz sanatçısı Akers’in resimleri, ‘yüce barbarlar’ın eski ruhlarının, çağdaş dönüşümü kavramının görselleştirilmesidir. Norman Akers, resimlerinde Çağdaş Amerikan Sanatı ve kültüründeki ikiliği ve çelişkiyi ortaya koyan ve diğer Çağdaş Kızılderili Sanatı ressamları gibi sadece Kızılderili bir ressam olarak değil, aynı zamanda Çağdaş Amerikan ve Uluslararası Sanatı’nın bir parçası olarak kabul edilen bir sanatçıdır. Araştırma, özellikle Amerikan kültüründe fazlasıyla bilinen ancak bizim kültürümüzde fazla ele alınmayan bir konunun incelenmesi bakımından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Amerikan Yerli Sanatı, Norman Akers, Semboller, Postmodern Alegori, Kültürel Bellek.

* Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Buca-İZMİR, arzu.aytekin@deu.edu.tr.

“ THE INDIAN MEMORY IN CONTEMPORARY NATIVE AMERICAN ART: NORMAN AKERS AND POSTMODERN ALLEGORY AND SYMBOLS IN HIS PAINTINGS”

Assist. Dr. Cemile Arzu AYTEKİN

ABSTRACT

Human memory is not only under the influence of ancient time, but also current time. The concept of memory renews continually. Myths, mythology and cultural symbols compose cultural memory by written and verbally in ancient cultures. Indians, the most important, full of wisdom ring of Old Western culture in America are symbols of Wild West with cowboys.

The aim of research is to examine personal images and Postmodern allegory, culture symbols reflected from Native American artist/academics/curator, Akers's life, memory. First, the article resulted from personal experience and observations in America-Museums of Oklahoma State and Oklahoma State University.

As a result, Art of painting is radically a mixture of different life paths such as art and history of America after World War II. After 1960 and Pop Art in America and Europe, transformation identity indicators of ancient cultures in daily life is seen in reflected Postmodern allegory. Especially in 1960-70's with The New Native Art, Indian man and arts again gain popularity in America. Today's artist, Akers's paintings are visualization of contemporary transformation concept of 'great barbarians's' old soul. Norman Akers is an artist who displays duality and contradiction of Contemporary American Art and culture in his paintings and like other Contemporary Native American Art artists not only as an Indian painter but also considered as a part of Contemporary American and International Art. Research is important in point of examination an issue that is especially known too much in American culture but not known too much in our culture.

Keywords: Contemporary Native American Art, Norman Akers, Symbols, Postmodern Allegory, Cultural Memory.

GİRİŞ

“Neyi unutmamamız gerekir?” sorusu, her grubun sorduğu bir sorudur. Aslında en büyük insan grubu olan, toplumları oluşturan bireylerin de kendilerine sorduğu bir soru (Asmann, 2001). En çok da belleğini yitiren, ya da yitirme tehlikesi içindeki grupların, geçmişlerini hatırlama biçimlerini, kimlik sorunu ile ilişkilendirebileceğimiz sanatçıların eserlerinde olduğu gibi. Ancak bellek, sadece yaşanmış, geçmişte kalmış olayların yeniden zihinde canlandırılması da değildir (Connerton, 1999). Çünkü bellek, içinde bulunulan anın da etkisindedir. Değişken bir süreç olarak, bellek içeriği de, zamanın akışında hep sürekli bir yenilenme içindedir. Mitler, mitoloji ve kültürel semboller, eski kültürlerde sözlü ve yazılı bellek olarak, toplumsal ya da kültürel belleği oluştururlar.

Amerika kıtasında kültürel belleği oluşturan ve Western denildiğinde, Eski Batı’ya doğru göç ile başlayan olaylar, yaşam stili ve kültür akla gelir. Günümüzde de, küresel dünyada ister istemez dönüşüme uğrasa da, Amerika Birleşik Devletleri’nde yaşayanların giyim, sanat ve politikasına yön veren bir yaşam tarzıdır Western. Bu kültürün en önemli mistik, bilgelikle dolu halkasını oluşturan Kızılderililer ve de kovboyar yan yanadırlar. Ancak Kızılderililere ait kültürü, 19. Yüzyılın sonlarından bugüne dek, modern dönemde hatırlamayı somutlaştıran yerler, onlara ayrılan az sayıda bazı bölgeler ve müzeler haline gelmiştir. Aşağıdaki haritada (Resim 1) olduğu gibi, Kızılderili kavimlerin (örneğin; Cherokee , Cheyenne, Comanche, Chickasaw, Creek, Choctaw, Pawnee, Osage) bulunduğu bugünkü Oklahoma eyaleti sınırları içinde kalan bölge, henüz 1884’den önce organize edilmemiştir. Bu bölge sınırları içinde kalan ve haritada kırmızı olarak uçta yeralan yer; tarafsız bölge ya da diğer adı ile No Man’s Land (kimseye ait olmayan toprak) ‘tır. Diğer küçük kırmızı renkle belirtilen toprak parçası ise dava konusu bölgedir.



Resim 1: Amerika Birleşik Devletleri, 17 Mayıs 1884-2 Kasım 1889 (www.wikipedia.org(american frontier)) (ert.26.06.2013)



Resim 2: "Oklahoma Kolonisi!", D.L.Payne tarafından kurulan koloninin el ilanı, Gilcrease Müzesi Kütüphanesi Koleksiyonu Basılı Belge.(Erwin, 2003:171)

Gilcrease Müzesi kütüphanesi Arşivinde bulunan belgede (Resim 2) de görüldüğü gibi, bu bölgedeki Kızılderililer kendi topraklarının kullanım hakkını alan hükümet tarafından bir göçmen topluluğu ya da başka uyruklu kişiler topluluğu gibi kabul edilerek, kendilerine kendi evlerini korumak için ilk ve tek şans olarak sunulan hakkı almak için çağrılmaktadır.

Resim 2'de yeralan belgede şöyle denilmektedir:

Oklahoma Kolonisi!

Kansas Eyaleti'nin güneyine uzanan bu güzel ülkeyi açmak ve yerleşmek için koloni organize edildi. Bu koloni 25 Haziran 1883'de bu ülke için başlayacak, bu ünlü ve verimli ülke üzerine yerleşecek ve oturacak. Şimdiye kadar Kızılderililerin hükümet toprakları üzerinde sahip olduğu kendi evlerini korumaları için son ve tek şanstır. Bu ülke hükümete aittir ve hükümet tarafından ölçümlenir ve bölümlere ayrılır. Ünlü Oklahoma eylemcisi D.L.Payne bu konu üzerine konuşma yapacak.

Bu -Gece!

Bu ülkeye yapılan daha önceki uzun yolculuklar ile tamamen bağlantılı gelişme ve onun dinleyicilerine ülkenin doğru bir betimlemesini ve koloninin mevcut durumunu verecek. Mükemmel bir evi korumak isteyen herkes, konuşmaya katılmamazlık etmemelidir (Erwin, 2003: 171)

Burada geçen Koloni kelimesinin sözlük anlamı; 1. Göçmen topluluğu ya da böyle bir topluluğun yerleştiği yer, 2. Bir ülkede bulunan bir başka ülke uyruklu kişiler topluluğu olarak verilmektedir (Püsküllüoğlu, 2004: 597).

Wilderness (Issız Bölge) Batı göçü, geleneksel olarak, Amerika'nın boş ıssız bölgesi içerisindeki doğulu yerleşimciler tarafından çaresiz, zorunlu bir genişletme, olarak görülmüştür. Eski hacılar ve öncüler için, vahşi Amerika'yı evcilleştirecek, Tanrı ile bir akite, sözleşmeye sahip olduklarına inanma, Batı'yı ıssız bölge olarak görmeyi çok önemli kılmaktaydı. Fakat ıssız bölgeye yerleşenler, saf, bozulmamış, ne vahşi ne de boş, milyonlarca yerli insanlardı. Bu ıssız bölge onların evi idi ve rituel, kültürel bir değer barındırıyordu. Sanatçılar evcilleşmemiş ıssız bölge mitini sürdürmede önemli bir rol üstlendiler. Görkemli arazilerin, egzotik yerleşik kimselerin ve vahşi hayvanların erken romantik dönem resimleri, Batı Amerika'nın, macera için gidilecek

bir yer olarak algılanmasında güçlü bir şekilde etki etmişti (<http://www.rockwellmuseum.org>).

...II. Dünya Savaşı ve Büyük Buhran sonrası, toplumun her kesiminden Amerika'lılar Batı Amerika'yı yeniden keşfediyorlardı. Turistler bölgeye akın ediyorlardı ve Western (Batılı) tarzda giyinmek ve şarkı söyleyen kovboylar moda idi ve sinemada Western temalı filmler ağırlıktaydı. Eski Batı'yı (Old West) resmeden sanat eserleri hem yüksek fiyat ediyordu ve hem de başyapıtlar için yoğun bir yarış olduğu için çok sayıda koleksiyoner pazara giriş yaptı (Price, B.,2003:9).

20. Yüzyılın başında eski Kızılderili ovalarını ve insanlarını resmeden Amerikalı ressam Russell gibi, diğer Amerikalı ressamlar da, Plain Indians (Ova Kızılderilileri)' ni resmetmiştir. Tüm Kızılderililerin bugüne kalanlarının en efsanevi olanları ova Kızılderilileri olarak sayılmaktadır. Bunlar bufaloları (manda) avlayan, beyaz yerleşimciler ile savaşan Kızılderili yerlilerdir. Sanatçıların hayalgüçlerini harekete geçirmektedirler. Ancak çoğu Amerikalı için Kızılderililer avcı değil, cahil köylü idiler. Ayrıca ova kültürü denen şey de, Kızılderililere evcilleştirilmiş at ve tüfek getiren Avrupalılar gelmeden önce yoktu (Hobbs,1991: 293). Russell'in resimlerinde de Kızılderililer avcı değil, cahil köylüdürler. Ancak kendisi aslında bunun böyle olmadığını şahsen onlar ile yaşayarak deneyimlemiş biridir ve bu nedenle resimlerinde Kızılderilileri mitsel bir olgu olarak ele alır. Büyük Eski Batı (Old West) miti ve onun parçası olan ova Kızılderilileri ve kovboylar (sığır sürücüler) onun resimlerinde hatıralardan üretilirler. Russell'in aşağıdaki resmi (Resim 3), 17 yaşında bir gençken, göç edip, yerleştikleri Montana bölgesindeki anılarına dairdir.



Resim 3: Charles M. Russell, "The Toll Collectors", "Giriş Parası Toplayıcıları", 1913, Tuval Üzerine Yağlı Boya (Hobbs, 1991: 293).

Yellowstone nehrini arkadaşları ile geçtikten sonra, ilk sığır sürücülüğünde, yerli Kızılderililere ayrılmış bölgede (Crow Reservation)'da (Crow kelimesinin İngilizcede karşılığı zenci ve karga olarak geçmektedir) onların bir üyesine rastlamaları resmedilmiştir. Bu karşılaşma ressam için sıradan bir karşılaşma değil, iki kültür için epik bir çekişme imgesidir. Hobbs'un da belirttiği gibi, " Bu çekişmede Kızılderililer, karışık bir rol üstlenir; kaderi açıkça gösteren, 'nefret edilen engeller' ve destansı 'yüce barbarlar' olarak rol alır. Russell bütün bir kış Blackfoot Indian kabilesi ile geçirir ve onlara tüm yaşamı boyunca süren bir saygı duyar" (A.g.e, 1991: 294).

Amerikan Kızılderili Sanatı (Native American Art)

Başlangıçtan itibaren, Batı Amerika Sanatı, müzelerde de görüleceği gibi, Kızılderililerin yaşamları ile ilintilidir. Batı'da, Amerika Yerlilerinin bulunması, eski ressamaları, muhteşem ormanların, ovaların ve çöllerin içine çekmiştir. Amerika Yerlileri, Batı'nın beyaz adamının algı konusu ya da ilgi alanı olmuştur. Aynı zamanda, geride kalabilmeyi başaran, Amerika Yerli sanatçıları da, kendi topraklarını, kültürlerini, Kızılderililerin kendi görüşlerini yansıtan çeşitli ve zengin el işleri üretmeye bugün de devam etmektedir. Batı'da, Amerika Yerli sanatçıları ve tüm Kızılderililerin kendi yaşamlarını yeniden oluşturmaları ve oluşturdıkları el sanatları işler, gerçekte oldukça farklı bir Amerika kültürünü yansıtmakta ve ilgi çekmektedir.



Resim 4 : Adı bilinmeyen , Amerika Navajo Kızılderili sanatçı, dokuma örneği -1915-1925, New York. (Zindell, 1999:67)

Oklahoma Eyaletine bağlı Tulsa şehrinde bulunan Gilcrease Müzesi 'nde 10.000' in üzerinde, ustalara ait resim, desen, heykel ve Amerika Kızılderili resim koleksiyonu bulunmaktadır.

Müze kurucusu'nun Amerika Kızılderililerine temel ilgisi, onun Creek Kızılderili atalarından kaynaklanmaktadır. Onun bu ilgisinin kanıtı, çok miktarda Amerikalı Kızılderili Sanatı ve el sanatlarını toplamasıdır. Gilcrease bu eylemin değerini bilmesinin yanında, aynı zamanda Çağdaş Amerika Kızılderili Sanatının koleksiyonunun önemini de biliyordu. Zamanının pek çok Amerikan Kızılderili sanatçısının patronu idi ve tek başına 20. Yüzyıl Amerikan Yerli Sanatı sanatçılarının 500'ün üzerinde resmini satın aldı. Sonuç olarak müze, binlerce yıllık objeleri sergilenmesinin yanında, modern yerli resim ve heykelleri sergileme yoluyla, Yerli Amerika'nın hikayesini anlatır(Smith,2003: 95).

“ Thomas Gilcrease, sanat aracılığı ile, Batı'nın tarihine ve Amerika Kızılderili kültürü üzerine vurgu ile Amerika'nın hikayesini anlatmaya çabalar” (Smith,2003:95). Thomas Gilcrease'ın kendi adını taşıyan ve kendisinin kurduğu müze, Amerika Yerli Sanatının eski ve yeni en önemli eserlerini içermektedir.

II. Dünya Savaşı Sonrası Amerika'da Öncü Sanat

Amerika'da 19.yüzyıl sonu ve 20. Yüzyıl başında sanat alanında sürekli devam eden ve sorun olarak görülen şey, Avrupa'daki gelişmelere yetişmek ya da sadece yerel konular üzerine odaklanma idi. Diğer bir deyişle vurgu, ya 'sanat' kelimesi ya da 'yerli' kelimesi üzerine yapılıyordu (Hobbs,1991:307). Bugün ise Avrupa sanatı halen çok önemli görülse de, Avrupa'yı takip etmek, modern sanat ve yerel sanat kelimelerinin karşıtlığı ve soyut sanat, figüratif sanat karşıtlığı, çoğu Amerikalı sanatçı için ölü bir sorun olarak görülmektedir.

Amerika'da II. Dünya Savaşı sonrası, 1945 'ler ve 1950'lerin başlarında, Bölgeselcilik (Regionalism) önemini kaybeder ve Modernizm geri gelir. Ancak bu sefer Amerikalı sanatçılar Avrupalı sanatçılara göre ikinci derece rol oynamazlar. Amerikalı öncü sanatçıların kendi stilleri, Soyut Ekspresyonizm, Amerika'nın ilk yerel stili, Avrupa sanat dünyasını da etkiler ve etkisi bu yönde artmaya başlar. Amerikalı köklerine rağmen, bu yeni stil, sadece Amerikan yaşam biçimini öne sürmemektedir. Öncelikle soyut dışavurumcular ve onları destekleyen kuruluş da, gerçekçi stilleri eleştirmektedir. Elbette tüm sanatlarda olduğu gibi, alışıldık dünyadan bahsedenden realizmden tamamen sakınamazlardı. Bu sanatçılar Amerikan kültürünü ellerinde tutma eğiliminde idiler. Bilhassa da bu kültürün hor görülen yanlarını. 1800 'lü yıllardan beri ayrılmış bölgelerde toplanılan ve çoğunlukla sadece kumarhanelerde para kazanabilen yerliler gibi. II. Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda genç Kızılderili ressamalar zamanın malzeme ve fikirleri ile çalışmaya başlarlar. Savaş sayesinde onlar da dünya ile irtibata geçebilmiş, haberleşme araçları ile dünyayı tanımaya başlamışlardır. Kızılderililer, dünya ile temasa geçip, dönüşüme uğrasa da, kendileri de sanat dünyasında yarı mistik ilham kaynağı olmaya başlamıştır. Özellikle de 1960 ve 70' lerde Amerika'da Kızılderili kültürü merak edilen ve incelenen, bu nedenle de çok popüler olan bir konudur.

Çağdaş Amerikan Kızılderili Yeni Yerli Sanatı

Amerika'da çağdaş öncü sanatçılar ve Soyut Dışavurumcu sanat sonrası, 1950' lerde realistlik stiller moda olmasa da, yine de bazı önemli gerçekçi ressamalar görülmektedir. Özellikle Andrew Wyeth, David Hockney, Gilbert Lujan gibi ressamaların resimleri o dönemde dikkat çekmiştir. Andrew Wyeth, kariyerinde Kuzeydoğu Amerika'daki kırsal kesim insanları ve manzaraları üzerine odaklanmıştır. Amerikan toplumunda savaş sonrası dönemde, Wyeth ve David Hockney gibi sanatçılar da oldukça ilgi çekmiştir. Bu ressamaların resimlerindeki azlık, sadelik ile karşılaştırıldığında, sanki bir şenlik havası estiren, karmaşık, renkli bir kültürü yansıtan, post-modern, etnik kimliklerini ortaya koyan, içinde bulundukları çağı yansıtan resimleriyle, bazı çağdaş Kızılderili ressamalar da 1960 - 1970' lerde öne çıkmakta idi.

1960 ların başında Tucson'daki Arizona Üniversitesi'nde ele alınan önemli Rockefeller Projesi için bir grup kabiliyetli ve genç sanatkar bir araya getirilmişti. Bu proje, Kızılderili geleneklerinin, zamanın ifade ve teknikleri ile birleştirilebileceği tezinin araştırmasını içeriyordu ve 1962'de Kızılderili Sorunları Bürosu tarafından Santa Fe'de bir Kızılderili Sanat Enstitüsü kurulmasına yol açtı (Ewing, 1973: 6).

Araştırma kapsamında, Norman Akers'in resimlerindeki sembolizm, teknik ve anlatımdan önce, Çağdaş Amerikan Yeni Kızılderili Sanatı içinde yeralan, Santa Fe, Kızılderili Sanat Enstitüsü'nde eğitim almış, bazı yerli ressamı ve resimlerini incelemek yerinde olacaktır. Hem modern kültür sembollerini, mitlerini, hem de eski yerel kültür sembolleri ve mitsel dilini resimlerinde birarada kullanan, Akers'dan yaş olarak çok büyük olmasa da, öncülü sayılabilecek ressamı 1950 sonrası dönemde ün kazanırlar. Bu sanatçılardan en tipik olanı, 1940 doğumlu sanatçı Gilbert Lujan, 1937 doğumlu Fritz Scholder ve onun öğrencisi, 1946 doğumlu T.C.Cannon örnek olarak verilebilir. Fakat Latin Amerika'lı Lujan da, Scholder gibi postmodern Kızılderili mitleri serileri resmetmiş olsa da, Kızılderili kökenli Scholder'ın ve Cannon'un sembolik figürleri, Çağdaş Amerikan Kızılderili- Yerli Sanatı kapsamında ele alındığı için farklılıklar göstermektedir. Lujan'ın, ileriki yıllarda da sürdürdüğü ve kendi tarzını oluşturan, resimlerinin arka planındaki kültürel belleğin izlerinin dışavurumu olan, "Cruising Turtle Island" ("Kaplumbağa Adasını Dolaşma") isimli resmi (Resim 5), Güneybatı Kızılderilileri mitlerine ilişkin serisinde yer almaktadır. Bu resimde semboller ve imgelerin bolluğu göze çarpmaktadır. Lujan'ın sanatının etnik karışımı, onun arka planındaki Latin Amerikalı atalarından kaynaklanmaktadır.



Resim 5:Lujan, "Cruising Turtle Island", "Kaplumbağa Adasını Dolaşma", 1986 (Hobbs,1991:307)

Kaliforniya Kızılderili mitinde, Amerika kıtası büyük bir kaplumbağa olarak kabul edilir. Lujan, Latin Amerika kültürünü hayalinde tekrar günümüz gerçekliği içinde göstermektedir. Modern kültür işaretleri yanında, Pueblo spiritual (ruhsal) varlıkları, Kachinalar¹, mimari unsurlar bir arada görülebilmektedir. Bu resimde olduğu gibi, 60 sonrası Pop Sanat, Yeni Yerli Sanatı ve Postmodern sanat kapsamında, yeni figüratif eğilimler ve farklı etnik kimlikler öne çıkmıştır.

Amerika'nın Güneybatı bölümü, ikna edici bir şekilde "yerin ruhu"na sahip ve Batı'daki diğer bölgelerden farklı olarak, sık sık gizemli ya da spiritual, büyüleyici olarak nitelendirilmektedir. Birleşmiş Devletler ordusu 1846'da New Mexico'dan toprak talep ettikten sonra, sanatçılar bu yeni "keşfedilen" eski yeri belgelemeye başlarlar. Sanatçılar burada, Yerli sanatçıların yarattıkları güzel tekstilleri, seramikleri, ağaç oymacılık işlerini ve resimleri, genellikle de Pueblo duvar resimlerini bulurlar. 1890 'larda, Taos, New Mexico'da sanatçı kolonisi ortaya çıkar ve bu daha

¹ Kachinalar; insan ve Tanrı arasında aracı görevini yapan, Pueblo yerlilerinin dinsel, geleneksel uygulamalarında görülen, maskeli, tüylerle ve çeşitli semboller içeren giysilerle tasvir edilen, tahta oyuncakları da bulunan, mistik varlıklar.

sonra Taos Sanatçılar Topluluğu olarak adlandırılır. Bu topluluk, diğer sanatçıları da bu enfes manzaralara ve egzotik yerlere çeker. Norman Akers da, bu bölgede uzun bir süre, New Mexico-Santa Fe’de, ilk ve tek Amerikan Kızılderili Sanatları Enstitüsü’nde bulunmuştur.

Çağdaş yerli sanatı denildiğinde öncelikle pek çok kaynakta resimleri ile yeralan, başarılı çağdaş ressam, Fritz Scholder’dır. Scholder ve öğrencisi Cannon’un bazı eserlerinden oluşan, Türkiye’de 1973’de, Ankara ve İstanbul’da, Amerika Birleşik Devletleri Büyük Elçiliği’nin düzenlediği ve o tarihlerde Amerikan sanatının başlıca akımlarından “ Yeni Kızılderili Sanatı” nı yansıtan sergiyi izleyiciler görme fırsatı bulmuştur. Sergi kitapçığında, New Mexico Müzesi Güzel Sanatlar Müdürü Robert A. Ewing’in bir tanıtım yazısı bulunmaktadır. Ewing’e göre, “Kızılderililer, bu kıtanın ruhunu kendisinde toplayan ve Amerikan kültür karışımının en zorlayıcı ve en etken elemanlarından biridir. Avrupa’dan gelip yerleşenler tarafından merhametsizce istismar edilmiş ve neredeyse yok edilmiş olan Kızılderililer, toprakla temasta bulunan insanlardaki iyiliğin bir sembolü olarak kalmışlardır” (Ewing, 1973: 5).

Scholder’ın resimlerinde diğer Amerikalı sanatçılardan farklı olarak, ‘sanat’ ve ‘yerli’ karşıtlığı birincil öneme sahiptir. Scholder, konularını çeşitli kaynaklardan resmetmesi nedeni ile sadece etnik bir ressam olarak da görülmemektedir. Ancak bir dönem, eski ova Kızılderilileri konuları ile bağlantılı eserleri çağdaş ve postmodern ironik bir anlayışla resmedilmiştir. Giriş bölümünde bahsedilen, Amerikalı beyaz ressam Russell’ın yüce barbar imgesi, Scholder’da çağdaş bir işleme uğrar. Aslında bu Kızılderililerin günümüzde, içinde bulundukları gerçek durumu ortaya koyar.



Resim 6: Fritz Scholder, “Super Indian”, “Süper Kızılderili”, 1971, Tuval Üzerine Yağlıboya, New York.(Hobbs,1991: 308).

Scholder, yüce barbar imgesine alaylı bir dönüştürme uygular. Süper Kızılderili isimli resminde figür, iddialı, büyük, cesurca, önden, kahverengi, düşünceli, zengin renklerle çevrili, gözlerini dikmiş izleyenlere bakmaktadır. Aslında kendisi de Kızılderili kökenli olan sanatçı, kendi imgesinin derinliklerinden bize bakar gibidir. Amerikalı ressamlar Wyeth ve Hopper'ın resimlerindeki trajik figürler gibi, fakat bu figür başka nedenlerle trajik olanı yansıtmaktadır. Figür, kimliğini tanımlayan, seremonik Kızılderili kostümü içindedir. Fakat artık bu kostüm de, bozulan bir kültürün töreleri gibi bir kostüme dönüşmüştür. Figür elinde bir dondurma külâhı tutmaktadır ve adeta tüketici, ilerleyici, modern kültürün halk objesi külâh, onun kültürünü ezmektedir. Acıma, mizah, geçmiş- gelecek karışımı bir durum söz konusudur.

Çağdaş Amerikan Yerli Sanatı içinde eserleri yeralan diğer bir ressam Rick Bartow, Amerika-Oregon eyaleti, Newport'ta, 1946 da doğmuş, Kızılderili kökenli bir sanatçıdır. Ataları kuzey California topraklarındadır. Bartow, Wiyot mirası, Kızılderili Amerika Yerlisidir. Bu kültürel temel, onun sanatında, hayalgücünde ve hikayelerinde geniş rol oynamıştır. Buna ek olarak Bartow, Fritz Scholder, Joe Feddersen, Lillian Pitt ve James Lavadour gibi ünlü ve Çağdaş Amerikan Yerli Sanatçıları'na çok şey borçlu olduğunu belirtmektedir (<http://www.missoulaartmuseum.org>). Bartow'un sanat eserlerinin çoğunluğu şekil değiştirme ve animizm konuları kökenlidir. Onun eserlerinin düşsel niteliği, geçmişinden kaynaklanan, şahin, köpek, karga ve Amerika çakalı gibi insan özelliklerine adapte olan hayvanlar ve uçkağıtçı imajlarını içermektedir (<http://www.missoulaartmuseum.org>)(er.tr.07.2013).



Resim 7 : Rick Bartow , "Dog, Deer, and Me"(Köpek, Geyik ve Ben),1996,Pastel, Karakalem Tekniği, (<http://www.missoulaartmuseum.org>) (er.tr.07.2013).

Sanatçı Rick Bartow, “Köpek, Geyik ve Ben” isimli resminde (Resim 7) olduğu gibi, pastel ve karakalem tekniğinde ifadeci, provoke edici- düşünce imgeleri yaratır. “Köpek, Geyik ve Ben” isimli resmi onun bir oto-portresidir. Bu resimde, sanatçının vücudu, fiziksel ve ruhsal ilişkiyi akla getirecek şekilde köpek ve geyiğe dönüşmüş ve birbirine karışmıştır.



Resim 8: Rick Bartow, “Elk Man” (Kanada Geyiği Adam)
(<http://www.missoulaartmuseum.org/er.tr.07.2013>).

Avrupa ve Asya kökenli Amerika’lı sanatçıların eserleri ile birlikte çağdaş sanat müzelerinde, kendilerine ayrılan bölümlerde eserleri sergilenen, Amerika’nın pek çok eyaletindeki farklı kavimlerden, Kızılderili kökenli çağdaş sanatçılar bulunmaktadır. Bu sanatçılar, diğer Amerikalı sanatçılar kadar desteklenmeseler de, eğitimleri ve deneyimleri ile öne çıkanlar, belleklerinde kalan hatıraları, kendi kültürlerinin izlerini, Çağdaş Batı Sanatı’nın plastik değerleri ve anlayışı ile birleştirerek, çağdaş formlara dönüştürme çabası içindedirler. Bu sanatçılardan biri de Norman Akers’dir. F.Scholder, Cannon, Bartow ve sonrasında Akers gibi ressamlardan sadece Kızılderili ressamlar diye bahsetmek doğru olmayacaktır. Çünkü günümüzde onlar, Çağdaş Amerikan ve Uluslararası Sanatı’nın bir parçası olarak kabul edilmektedirler.

Norman Akers’in Yaşamı

Kızılderili sanatçı, Amerika - Oklahoma Eyaleti’ne bağlı küçük bir kasaba olan Fairfax’da, 1958’ de doğmuştur. Fairfax kasabası, Amerika’da Oklahoma Eyaleti sınırlarında, 1903’de kurulan ve Osage ilçesine bağlı bir yerleşim yeridir. Buranın en belirgin özelliği, bu bölgenin Kızılderililer için ayrılmış bölge (Indian Reservation²) olmasıdır (<http://www.fairfaxchamber.com/er.tr.26.06.2013>). Osage ilçesi olarak günümüzde bilinen yer, Amerika’nın güneybatı bölümündedir. Akers, Oklahoma’nın kuzeydoğusunda Osage’nin kırsal kesiminde çocukluğunu geçirmiştir. 2007 yılında, Kansas’da kişisel sergisi için hazırladığı bildirisinde Akers şöyle demektedir; “Ben Oklahoma’da doğdum ve Osage benim evimdir. Santa Fe’de yaşıyor olmama rağmen, halen burasının benim evim olduğunu düşünmüyorum”. Şu anda Kansas’da yaşayan sanatçı, önceleri uzun bir süre Santa Fe, New Mexico’da bulunmuştur.

² Reservation(İng.): Kızılderililer için ayrılmış arazi (RedHouse İngilizce-Türkçe Büyük El Sözlüğü, 2000:365)

Norman Akers'in sanatçı kişiliğinin yanında, eğitimci ve müzeci kimliği de bulunmaktadır. Akers 1977-1982 yıllarında Kansas Sanat Enstitüsü'nde resim alanında lisans eğitimini tamamlar. 1983-84'de ise New Mexico Santa Fe Amerikan Kızılderili Sanatları Enstitüsü'nde müze eğitimi sertifikası alır. 1991-98 yıllarında, Illinois Üniversitesi resim alanında yüksek lisans eğitimi sırasında, aynı üniversitede 1991-93'de, Sanat ve Tasarım Bölümü'nde konuk profesör olarak çalışır. 1998'de Oklahoma State Üniversitesi Stillwater'da konuk profesör olarak görev yaptıktan sonra, 1999-2008 yıllarında kadrolu olarak New Mexico Amerikan Kızılderili Sanatları Enstitüsü'nde çalışmaya başlar. 2009 yılından günümüze kadar da Kansas Üniversitesi, Görsel Sanat Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır(www.normanakers.com) (er.tr.06.2013).

Norman Akers'in Çağdaş Resimlerinde Kültürel Bellek İzleri – Postmodern Alegori ve Semboller

Norman Akers öncelikle büyük tuvaler üzerine yağlıboya tekniğinde çalışmaları ile tanınmaktadır. Akers, 1982' den 1984' e kadar Santa Fe 'deki Amerikan Kızılderili Sanatları Enstitüsü'ne devam etmiştir. 1988' de Illinois Urbana'ya MFA (Master) yapmak için hareket etmiş, orada çok kişisel "hayal manzaraları"(dream scapes) nı yaratmaya başlamıştır. Morand'ın (2003:120) da belirttiği gibi, Akers, bu çalışmalarında kişisel ve kültürel deneyimlerini, Osage ve Western (Batı) dünya görüşünü, eski ve yeni arasındaki ayrılıkları, bölünmeleri, ayrımları yorumlamaya çalışır. Resimleri ifadeci ve soyut, figüratif ve de sürreal karışımıdır.

Akers, kendi resimleri hakkında aşağıda yeralan açıklamalarda bulunmaktadır.

Benim sanatım önemli sorunlara insanların ilgisini çekmeye çalışır. Kişisel ve kültürel kayıp ana başlıklarını adres gösteririm. Sesli konuşma yerine, görsel diyalogun peşinden giderim. Renk, çizgi ve görsel form yolu ile ayırım, yerinden etme, sıkıntı ile bağlantılı derinden hissettiğim ilgile-rimi ve kültürel bağlamın yeniden iadesi talebi çabamı ifade ederim.

Amerika Yerlisi bir sanatçı olarak, Osage mitoslarını,

kişisel ve kültürel dönüştürme dinamikleri ve mekanı içeren kimlik ve kültür sorunlarını keşfe çıkarım. Yıllardır çağdaş kültürden ve kişisel yaşam deneyimlerimden, kültürümün mirasından süzülen imgeleri ve sembollerden oluşan görsel bir sözlük kullandım. Sanatıma şekil veren, altında yatan prensipler kabileye ait sözlü hikayeler, haritalar, sanat tarihsel kaynaklar ve doğayı içermektedir. Görsel anlatı yolu ile, bakış açımın çağdaş toplumda tarihsel, politik ve kültürel yer duygusuna nasıl ait olduğunu keşfe çıkarım. Çalışmamda anlatımı kullanmam. Amerika Yerlisi, hikaye anlatma geleneğini sürdürmek üzere rol almaktadır. Atalara ait kavim hikayeleri ve atasözleri yaşadığımız dünyayı açıklamaya hizmet etmiştir. Ortaya çıkan yeni hikayeler değişen dünyada dönüşümün alegorileri olarak hizmet görmektedir(www.normanakers.com/home.html) (er.tr.06.2013).

Norman Akers, bir Osage'lı ve Pawnee Kızılderili sanatçı olarak, kendi anılarını ve geleneksel inançlarını resimlerinde yorumlayan bir sanatçıdır. "Geyik Haykırması" isimli resmindeki (Resim 9) dramatik geyik, kendi doğal ortamında ve çevresinde Akers'in kişisel ve kültürel sembolleri ile resmedilmiştir. Akers'in da belirttiği gibi, onun sanatına şekil veren prensiplerden biri de 'doğadır'. "Doğa ile kültür arasında bir ayrım vardır ve uygarlaşmayanlar birincisini, yani doğayı seçmişlerdir" (Zerzan, 2009:40). Akers bir seçim yapmadan, hem kültürünün mirasından süzülen imgeleri, hem de doğayı kullanmaktadır. Akers, kırlık arazi manzaraları ile tanınmıştır. Ancak bu doğa artık belleğinde kalan anılardan ibarettir. Avrupalı'lar kıta ortasına girmeye başladığında, Avrupalı'ların uygar olarak kabul etmedikleri yerliler, Osage'lılar ise Missouri ve Arkansas nehirleri arasındaki toprakları ellerinde tutmaktaydılar. Bu nedenle de Osage Kızılderilileri bugün bile "orta suların insanları" olarak bilinmektedir. Resimdeki geyik, yüzyıllarca şiddet içermeyen bir yaşam süren orta suların insanının canlanışını ve yağmacı uygarlıkla karşılaşmasından sonra, isyan eden ve haykıran yerlileri sembolize eder niteliktedir.



Resim 9: Norman Akers, "Elk Calling" "Geyik Haykırması", 1999, Tuval Üzerine Yağlı boya (<http://www.rockwellmuseum.org/collections/Indians.html>)(er.tr.18.07.2013).



Resim 10: Norman Akers, "Okesa II", 2010, panel üzerine yağlıboya (http://normanakers.com/artwork/2074859_Okesa_II.html)(er.tr.26.06.2013).

Norman Akers'in resimlerindeki bakış açısı, tarihi, politik ve kültürel yer duygusuna sahip bir yerlinin keşfe çıkışıdır. Okesa II resmindeki (Resim 10) manzara ve resmin tüm yüzeyini kaplayan harita çizimleri, yazılar, doğal yaşam imgeleri, Oklahoma'daki en geniş Osage ilçesini gösterir. Coğrafyası ve jeolojik olarak bol yaban hayatı ve bitki örtüsü, zengin tarihi ile burası mistik bir yerdir. Eski Kızılderilileri bu coğrafyadaki petrol ve verimli otlaklar nedeni ile dünyanın en zengini yapan yer olan Okesa, Pawhuska ve Bartlesville (Tulsa) arasında, Osage'in ortası bir bölgededir. Norman Akers'in resminde insan figürü bulunmasa da, merkezde yeralan geyik, geçmişin destansı, gururlu, yüce barbarının alegorik canlandırılması, kişileştirilmesidir. Canlı, izleyiciye bakan geyik sanki hala orada görülebilecekmiş hissi uyandırmaktadır. Ancak artık bu tür büyük, yaban hayvanları ender görülmekte, ya da sadece restoranlarda ölü ve içi doldurulmuş olarak sergilenmektedir.



Resim 11: Norman Akers, "Power Chords to the Past", "Geçmişin Enerji Akordları", 2004
(<http://www.iaia.edu/museum/vision-project/artists/norman-akers/>)(18.07.2013).

Geçmişe ait ve uyumu sağlayan seslerin, enerjilerin, ruhların birleşmesi yani akordu konulu, "Geçmişin Enerji Akordları" isimli resimde (Resim 11) çeşitli imgeler resim düzleminde üst üste çizgisel ve gerçekçi bir anlatımla birleştirilmiş ve görselleştirilmiştir. Resim, Akers'in belleğinde bilinçaltına yerleşmiş mitsel ve kozmik güçlere ait görüntüler (üst kısımda yer alan dört yön işaretleri), yaşanmışlıklar (Kızılderili kavimlerin cenaze törenlerinde kullanılan sandık ya da kutu, törenlerde ve günlük hayatta kullanılan elektrik akımı değişimlerini ses titreşimlerine çeviren, duymayı sağlayan cihaz) ve yine diğer resimlerinde de görülen, doğal yaşama göndermeler (kutsal geyikler, kutsal bir ağaç olan meşenin meyvesi ve bitkisel tılsım olan meşe palamudu) içermektedir. Gerçek bir mekan ve nesnelerin görüntüsü olmasına karşın, bu sembolik biçimlerin kompozisyonu, gerçeküstü ve geçmişe dair hayali bir kurgu şeklinde sunulmaktadır.



Resim 12: Norman Akers, "Reconstructing an Arrival", "Bir Varış Yeniden İnşa Etme", 2011, Monoprint
(http://www.interbangpress.com/akers_norman/akers_norman.html)(er.tr.06.2013).

New York Modern Sanat Müzesi'nde resimleri sergilenen, anlatımcı resim serileri bulunan ve özellikle de göç serisinde, dışlanan zencileri ve çağdaş zenci tarihine ışık tutan, Amerika'lı ressam Jacob Lawrence'ın anlatımından etkilenmiş olan Norman Akers, baskı resimlerinde ve yağlıboya sürreal manzara resimlerinde, kişisel deneyimlerini, kabileye ait kozmoloji ile birleştirmektedir. Yukarıdaki baskı resminde (Resim 12) olduğu gibi, yerinden etme, yaşamı devam ettirme, barış içinde birlikte yaşama üzerine yorumları içeren sembolik anlatımlarında, çizgisel haritalar, yazılar, bölgeye özgü hayvanlar (Örneğin; Oklahoma'da yaşayan scissor tail bird-makas kuyruklu kuş) ve diğer soyutlanmış doğal formlar ile gerçek mekanlara, tarihsel kişiliklere göndermeleri birleştirir (www.gardeneredge.com/news/2012) (erişim tarihi.06.2013).



Resim 13: Norman Akers, "St. Eustace's New Suit", (" Aziz Eustace'in Yeni Takım Elbisesi"),
(http://www2.ljworld.com/news/2007/sep/06/painter_pushes_boundaries_native_art/)(er.tr.26.06.2013)

Akers'ın 2007'de belirttiği gibi, "birbirinden farklı imgelerin kullanılması, bugün Kızılderili insanların birlikte yaşama, yerinden edilme ve değerlerin hayatta kalması hakkında mecazi konuşmadır" (www.normanakers.com)(er.tr.06.2013). Bu tür bir mecazi konuşma yukarıdaki resimde de görülmektedir. Sanatçı kutsal bir kişilik olan Aziz Eustace'in efsanevi hikayesini günümüze taşımıştır. Ancak burada Aziz Eustace ve efsane sembolü geyik (yarı geyik yarı insan, hayali varlık), modern zamanlara ait bir takım elbise içindedir (Resim 13). Hemen burada, Fritz Scholder'ın Süper Kızılderili serisindeki ironik, Postmodern anlatımı akla gelmektedir. Aynı zamanda bu varlık, Rick Bartow'un resimlerindeki gibi, fiziksel ve spiritual ilişkiyi akla getirecek şekilde, yarı insan ve geyiğe dönüşmüş ve birbirine karışmıştır. Buradaki Postmodern alegorik anlatımda, kutsal ve kültürel (Kutsal Haç ve Kızılderili kabilesi büyücü hekim ya da Şaman davulu) semboller kullanılmıştır. Resimdeki dönüşüm, hem eski kutsal bir imajla, 2. Yüzyılda yaşamış, Roma İmparatorluğu subayı ve din için kendini adanmış bir Hristiyan olan Aziz Eustace'in, efsanede anlatıldığı gibi, avlanırken, boynuzları arasında çarmıha gerilmiş İsa olan bir geyiği görüp, kutsanması, azize dönüşmesi, hem de sanatçının kendi etnik kimliğine dair Şaman-Medicine Man (Trans halinde, ruhsal yolculuğunda dönüşüm sırasında, bir hayvanın bedenine giren) kutsal imajı ile verilir. Resmin kompozisyonu, Soyut Dışavurumculuğa yakın boyasallığı, rastlantısal, akışkan anlatımı, ya da davulun yırtık olması, sonsuzluğa giden bir yol çizimi, sanatçının ruhsal durumunu ve hissettiği kültürel bunalımları ve çağa özgü paradoksal durumu ortaya çıkarmaktadır.



Resim14: Norman Akers, "Collision of Heavenly Structures"
"Göğe İlişkin Yapıların Çarpışması"
Tuval Üzerine Yağlıboya (Morand,2003: 120).

...Akers, Illinois'de öğrenci iken, Oklahoma'da yaşamının bir bölümünü oluşturan kişisel deneyimlerinden ve insanlardan, çevreden bağlantısının kesilmesi ile başa çıkmasına yardım eden, kendi kişisel "semboloji" sini geliştirdi. Resimlerinin otobiyografik özellikleri bu sürecin kesin ve kaçınılmaz sonuçlarıdır. Kişisel imajları, kaotik, hatta koreografik kompozisyonları içinde, onun geleneksel kabile inançları ve çevresi, ailesi ile bağlantı kurma ihtiyacını yansıtır görünür. Bu im-geler onun sembolizmini oluşturan ikonlardır. İkonlar sık sık kültürel geleneklerden üstü kapalı olarak bahsetmektedir. Bu resimde ve diğer çalışmalarında görünen öğle yemeği kutusu, Osage cenaze töreni geleneğine gönderme yapar. Bazı semboller kavimsel geleneklere gönderme yaparken, diğerleri tamamen kişisel deneyimlere gönderme yapar. Bilinçaltını yaratıcı inceleme, sürrealist ressamlar için yaşamsal temel sağlar. Akers için bilinçaltını araştırma, kişisel kimlik ve dünyagörüşünü keşfetmenin bir yoludur (Morand,2003:120).

Resim 13'deki gibi bir anlatım Resim 14'deki resimde de görülmektedir. "Göğe İlişkin Yapıların Çarpışması" isimli resminde Akers'ın çalışmalarının sürrealistik yönünü, tanınır objelerin diğerleri ile sıra dışı ilişkisini bulabiliriz. Onun resimleri otobiyografik yani özyaşam öyküsel nitelik taşır.

SONUÇ

Sonuç olarak, Amerika'da 1940 yılından sonra, NewYork'un dünyanın yeni sanat merkezi olarak ilan edilmesi ile NewYork Okulu, "Avant-garde" (Öncü) sanatı desteklemiştir. 1942 tarihinden itibaren Sürrealizmin ana figürleri ressamlar NewYork'a giderler. Buna ek olarak, büyük

kübistler, soyut sanatçılar ve diğer Paris Okulu sanatçıları da Amerika'ya göç ederler. Fakat 21. Yüzyılda, global dünyada sanatın tek bir merkezi yoktur (Fineberg, 2011 :21). II. Dünya Savaşı ve sonrasında öncü sanat ve Amerika tarihi gibi, resim radikal bir biçimde hayatın değişik yollarının bir karışımı haline gelmiştir.

Amerika sanatında hep bir ikilik, bölünme konusu göze çarpar. Lirik- coşkun'a karşı dramatik-gerilim, çatışmaya karşı durgunluk, iyimserliğe karşı kötümserlik, güzele karşı çirkin, yüksek kültüre karşı alçak kültür, soyutlamaya karşı realizm, duygusala karşı objektif gibi. 1960 sonrası Pop Sanat ve sonrası Postmodern dönem, ilerici, gelişmiş Amerikan toplumunda artık iyice beliren, kurgunun gerçekliğin yerini aldığı bilincinin yerleştiği ve sanatın da buna göre oluştuğu, devam eden bir süreçtir. Yaşanıyormuş gibi kurulan, ancak gerçek anlamından uzaklaşan, insanların ilkel dönemlerine has görülen eski anlamı artık aramaktan vazgeçen ya da artık anlamı olmayan ya da anlamı kolayca çözümlenemeyen resimler. Postmodern dönem eklektizmi ve sanattaki eski kültürlere dair kimlik göstergeleri ve 1960-70'lerin Yeni Yerli Sanatı, Amerikadaki günlük yaşamdaki dönüşümlerin, Postmodern Alegorik yansımasıdır.

Amerika - Oklahoma Eyaleti'ne bağlı Tulsa'da bulunan Gilcrease Müzesi'nde, sürekli resim koleksiyonunda gördüğüm Norman Akers'in eseri ile ilk karşılaşmamda ilk önce öne çıkan unsur, çağdaş resimsel anlatım, spontan boya kullanımı olmuştur. Ancak bu karşılaşmamda daha sonra hemen gözüme çarpan şey, yerli bir sanatçı olan Norman Akers'in otobiyografik özellikleri idi. Şehirde yaşayan, üniversitede Güzel Sanatlar Eğitimi almış, Amerika'lı bir ressam/egitimci ve müzecinin, nostaljik yaklaşımın ötesinde, geleneksel çevresinin, kabilesinin işaretleri. Kızılderili bilgeliğinin ve içerdiği tinsel anlamların, doğanın yitirilişini haykırmasının somut ve çağdaş göstergeleri. Bana çelişkili bir durum gibi görünse de aslında çoğu Amerikalı için olağan karşılanan şey, Amerika'da müzelerde, özellikle Oklahoma-Western Heritage Museum'da, Kızılderili adamın kendisi, ritüel dansları, müzikleri ve yarattığı muhteşem el işlerinin iki kültür için hala epik bir çekişme imgesi olmaya devam etmesi ve eski Kızılderili fotoğraflarındaki yüzlerde bunun sezilmesidir. Bir tarafta Amerikan Yerli sanatı diğer tarafta ise pek çok bölümde sergilenen, Old Western, çok gerçekçi kovboy ve kavgirl heykelleri ve eşyaları, arabaları ve de ordu askerlerinin heykelleri ve silahları. Amerika tarihinin ve kültürünün en önemli unsuru olarak da, bu müzenin girişinde, devasa boyutlarda Kızılderili savaşçının, at üstünde, elinde oku ve yayı ile fakat beyaz adam tarafından öldürülmüş olarak bir heykeli sergilenmekte. Tüm dünyada bilinçaltına filmlerle ve resimlerle yerleşen çekişme bu heykelde de görülmektedir. Heykelin bü-

KAYNAKÇA

- Asmann, J. (2001). *Kültürel Bellek*. (Çev. Ayşe Tekin). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Connerton, P. (1999). *Toplumlar nasıl anımsar?*. (Çev. Alaeddin Şenel). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Erwin, S. (2003). "The Library Collection", "Oklahoma Kolonisi!", D.L. Payne tarafından kurulan koloninin el ilanı, *Treasures of Gilcrease*. Editing: Carol Haralson. Tulsa-Oklahoma Gilcrease Museum Publication, Permanent collection book, Printed in Hong Kong.
- Ewing, R.A. (1973). "Yeni Kızılderili Sanatı". Sergi tanıtım yazısı. İki Amerikan Sanatçısı Fritz Scholder, T.C. Cannon. A.B.D Büyükelçiliği yayını, resim-litograf (taş baskı) ve baskılar sergisi kataloğu, İstanbul.
- Fineberg, J. (2011). *Art Since 1940. Strategies of Being*. Pearson Education Inc. Prentice Hall Publishing: New Jersey.
- Hobbs, J. (1991). *Art in Context*. Harcourt Brace Jovanovich College Publishers. Printed U.S.A.
- Morand, A. (2003). "The Fine Arts Collection". *Treasures of Gilcrease*. Editing: Carol Haralson. Tulsa-Oklahoma Gilcrease Museum Publication, Selections from the permanent collection book, Printed in Hong Kong.
- Püsküllüoğlu, A. (2004). *Arkadaş Türkçe Sözlük*. Arkadaş Yayınevi. Ankara.
- Price, B. (2003). "Thomas Gilcrease's Treasures of Gilcrease", *Treasures of Gilcrease*. Editing: Carol Haralson. Tulsa-Oklahoma Gilcrease Museum Publication, Permanent collection book, Printed in Hong Kong.
- Smith, K. (2003). "The Native American Collection", *Treasures of Gilcrease*. Editing: Carol Haralson. Tulsa-Oklahoma Gilcrease Museum Publication, Selections from the permanent collection book, Printed in Hong Kong.
- Zerzan, J. (2009). *Gelecekteki İlkel*. (Çev. Cemal Atila). Kaos Yayınları: İstanbul.
- Zindell, D. (Ed.) (1999). *America's Traditional Crafts*, Hugh Lauter evin Associates, Inc., Printed in Hong Kong.
- (2000). *Red House İngilizce-Türkçe Büyük El Sözlüğü*. Ayhan Matbaası: İstanbul.
- İnternet Kaynakçası
- Akers, N. 2007 "Artist's Statement," *Unlimited Boundaries: The Dichotomy of Place in Contemporary Native American Art* (Albuquerque, NM: Albuquerque Museum of Art and History. <http://www.normanakers.com> (erişim tarihi. 06. 2013)
- Akers, N. 2009. "Artist's Statement," *Here & There: Seeing New Ground*, <http://www.iaia.edu/museum/vision-project/artists/norman-akers/>. (erişim tarihi. 18.07.2013).
- "Indian Reservation"-Osage <http://www.fairfaxchamber.com> (erişim tarihi. 26.06.2013).
- MindieP. 2007. *Painter pushes boundaries of native art*, http://www.2ljworld.com/news/2007/sep/06/painter_pushes_boundaries_native_art/. (erişim tarihi. 26.06.2013).
- Rick Bartow~Dogs Journey: A 20 Year Survey, November 04, 2011 January 31, 2012 <http://www.missoulaartmuseum.org> (erişim tarihi. 07.2013)
- "Wilderness" Collections, Rockwell Museum of Western Art <http://www.rockwellmuseum.org>. (erişim tarihi. 18.07.2013).
- <http://www.gardenedge.com/news/2012> (erişim tarihi. 06.2013)
- Amerika Birleşik Devletleri (american frontier). 17 Mayıs 1884-2 Kasım 1889, www.wikipedia.org. (erişim tarihi. 26.06.2013)
- Norman Akers, "Elk Calling" <http://www.rockwellmuseum.org/collections/Indians.html> (erişim tarihi. 18.07.2013)
- Norman Akers, "Okesa II" http://normanakers.com/artwork/2074859_Okesa_II.html. (erişim tarihi. 26.06.2013)
- Norman Akers, "Reconstructing an Arrival" http://www.interbangpress.com/akers_norman/akers_norman.html. (erişim tarihi. 06.2013).

“ PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİNDE ÇEVRESEL SANAT UYGULAMALARI ”

Doç. Ayşe BİLİR *

ÖZET

İnsanın doğayla doğrudan ilişkisinin kesilmekte olduğu çağımızda, plastik sanatlar ve eğitime her alanda gereksinim vardır. Bu araştırmada, sanat alanı dışındaki üniversite öğrencilerinin doğa-insan uyumuna dikkat çeken çevresel sanat uygulamaları incelenmektedir. Uygulamalar, geleneksel malzemelerle plastik elemanları sezdirmeyi ve uygulamayı içeren atölye çalışmalarıyla başlatılmıştır. Öğrenciler çevresel sanatın ortaya çıkışı ve dünyadaki örnekleri üzerine bilgilendirilmiştir. Çalışmalar, haftada 3 ders saati ile 14 hafta süren seçmeli plastik sanatlar dersi kapsamında, 35 öğrenciyle gerçekleştirilmiştir. Doğal gereçlerle, doğada yapılan çevresel sanat uygulamaları fotoğraflanarak kaydedilmiştir. Öğrencilerin edindikleri temel düzeydeki bilgilerle, estetik bir bütünlüğe ulaşabilen ve çevresel sanatın amaçlarıyla örtüşen sanatsal işler ortaya koyabildikleri gözlemlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Çevresel Sanat, Plastik Sanatlar, Sanat Eğitimi, Doğa ve Sanat

“ ENVIRONMENTAL ART PRACTICES IN PLASTIC ARTS EDUCATION ”

Assoc. Prof. Ayşe BİLİR

ABSTRACT

In this age, in which a direct relationship between human being and nature have gradually being cut, plastic arts and its education are required in all areas. In this study, environmental art practices which draw attention to the harmony of nature and human being are analyzed, these practices were those of the university students from different fields-excluding the art department. Practices started with the workshops, plastic elements and traditional materials were adumbrated and practiced. Studies conducted with 35 students within 14 weeks of elective plastic arts course and 3 hours per week. Environmental art practices made in nature were photographed and saved with natural materials. After they have acquired the basic knowledge, the students are observed to be able to reveal artistic works which can reach an aesthetic integrity and can be consistent with the goals of environmental art.

Keywords Environmental Art, Plastic Arts, Art Education, Nature and Art

GİRİŞ

Yaratıcılığın ortaya çıkarılması olduğu kadar kişilik ve duyarlık eğitimi olarak da tanımlanabilen sanat eğitimi, temelde gözle düşünebilmeyi ya da estetik görmeyi amaçlayan plastik sanatlar eğitimini de içerir. İnsanın maddeyle doğrudan ilişkisinin giderek kesilmekte olduğu günümüz teknoloji toplumunda, maddeye biçim veren sanatlar olarak plastik sanatlar eğitimi-ne, her zamankinden daha fazla gereksinim vardır. Bu gereksinim üniversitelerde öğrenim alan-larını seçmiş (sanat alanı dışındaki) gençlerin plastik sanatlarla ilişkilerini de kapsamaktadır.

Mesleki bilgiye yönelik öğrenimin yanı sıra gelişmiş bir kişilik, toplumsal sorumluluk bi-lincine sahip ve estetik eğitimi almış yaratıcı bireylerin yetiştirilebilmesinde sanat eğitiminin katkıları yadsınamaz. Çünkü günümüzde her alanda yalnızca teknolojiyi kullanma becerisine bağımlı hale gelmiş insan tipi yaratılmıştır. Öğrenme salt mesleki bir bilgi birikimi olarak düşü-nülmektedir. Bugün eğitim alanları teknolojiyi kullanma ve teknolojik verileri okuma becerisi-ne sahip bireyler yetiştirmeyi amaçlamaktadır. Bu nedenle tek yönlü bir alan eğitiminin yerine sanat eğitimi ile birlikte zenginleştirilmiş çok yönlü bir eğitim, özellikle görmeye dayalı bir es-tetik eğitimin verilmesi bireylerin hem düşünsel, hem de duygusal gelişimlerine katkı sağlaya-caktır. “Güzelliği keşfetmek, sonunda, sevginin, eğer gerçekse, hiçbir zaman hayal kırıklığına uğratmayacak olan, düşünceye dalmış boyutunu keşfetmektir” (De Koninck, 2003:152).

Sanatla, etkili bir algısal düşünme eğitimi verilebilir. Bilim ya da felsefe ya da dil alanında yalnızca sözcüklerle çalışmak, insanın görsel bir örüntüyü nasıl örgütlediği konusunda yetkin olan sanatçıların düşüncelerinden, yapıtlarından ve sanat kültüründen uzak olmak, üretken dü-şünmek olan algısal düşünmeyi olanaksız kılar. Düşüncelerimiz gördüklerimizi, gördüklerimiz de düşüncelerimizi etkiler. Algı ve düşünme birbiriyle ilgilidir ve görsel yetiye sahip olmak her alanda üretken düşünebilmek için kaçınılmazdır. Düşünme ve algılama, akıl ve duyular birlikte ele alındığında ancak bireyin öğrenmesi ve gelişimi sağlanabilir. Gözün estetik eğitimi olmaksızın hiç bir alanda tam bir başarı söz konusu değildir (Arnheim, 2007: 15-17).

Görsel algı eğitimi yalnızca sanat eğitimine ilişkin bir olgu değil, yaşamın bütünselliği açısin-dan, doğa, bilim, teknoloji ve eğitim alanlarını da içermektedir. Çünkü Estetik amaçlı görmeyi öğrenme süreci gözlem, deneyim ve dikkat yoğunluğuna dayanır. “Sanat alanında verilebilecek tek eğitim doğayı görmeyi, onun göstergelerini gözlemlemeyi, bu göstergeleri karşılaştırmayı ve onlar arasında bağ kurmayı öğreten eğitimidir” (Rodin, 152). Gözlem, bilimde olduğu gibi doğayı yorumlama ve algılamada estetik görmenin de temelini oluşturur.

Estetik amaçlı görmeyi ve gözle düşünebilmeyi sağlayan plastik sanatlar eğitimiyle, nesnelere ilişkin sınırsız zenginlikte bilgiler sağlama yolları kazandırılabilir. Bu yüzden diğer duyulardan farklı olarak görme duyusu, başlangıçtan beri düşünebilme yetisinin en temel kaynağı olarak bilinir. Hem bilim adamı, hem sanatçı, hem de filozof kimliğiyle Rönesans’ın büyük ustası Le-onardo da Vinci de duyular arasında birinci sırada göze yer verir ve “gözü ruhun penceresi” (2006: 137) olarak kabul eder.

“Sanatla zekâdan ayrı düşmüş yaşantı yabancıdır, duyarsızdır...” (Edman, 1977: 8). Yaşadığı-

mız dünyada bu duyarsızlığın bir bedeli olduğu gerek bireysel, gerekse toplumsal ilişkilerde de hissedilmektedir. Doğaya ve içinde bulunduğumuz çevreye karşı duyarlı olabilmek, güzelliklerin farkına varabilmek bilinçli bir çaba gerektirir. Eksikliklerin giderilmesinde gerçek anlamda bir duyarlılık ve yaratıcılık eğitimi anlamına gelen sanat eğitime ve maddeyle doğrudan temasa dayanan plastik sanatlar eğitime gereksinim olduğu açıktır. Sanat eğitiminin kazandırmayı amaçladığı özgür düşünebilen, bağımsız karar verebilen, öz güvenli, kendi yetilerini tanıyan, gelişmeye açık, kültürel birikimi önemseyen, duyarlı, yaratıcı bireyler yaşamın her alanında yer alabilmelidir.

Duyuların estetik hazla beslenmesi bağlamında “Kendi biyografisinde Darwin, otuz yaşına dek müzik, şiir ve sanattan büyük zevk aldığını, ama sonraki yıllarda bu yeteneğinden yoksun kaldığını anlatır ve şöyle yazar:

‘Aklım, büyük bir bilgi birikimi arasından habire yeni yasalar filtre eden koca bir makineye dönüşmüştü sanki... Sevdiğim şeylerin artık bana tat vermez oluşları ve onlardan uzaklaşmam, mutluluğu yitirmeme yol açmıştı. Bu durum zihnim açısından tehlikeli olduğu kadar, karakterimin ahlâki özünün de zayıflaması sonucunu doğurmuştu. Çünkü doğal yapımızın en önemli yanını ve bize özgü olan duygularımı yitirmiştim’ (From, 1997: 257).

Her alanın kendine özgü eğitim yöntemi vardır, ancak bakmak ve görmek arasındaki ayrımın farkındalığı ve duyuların estetik eğitimi, kişinin yalnızca mesleki gelişimi ile sınırlı olmadığı gibi, aynı zamanda duygu varlığı olarak insan doğasının da bir gereksinimidir. İş bölümü ve uzmanlaşmanın giderek arttığı, iletişim teknolojileri ve sanal ağ atmosferinin dört bir yanımızı kuşatmakta olduğu çağımız teknoloji toplumunda bireylerin doğayla ve sanatla kuracakları düşünsel ve duygusal bağa her zamankinden daha fazla gereksinim olduğu açıktır. Çünkü sanat yeni gözlem yolları yaratır ve bu yenilikler, farklılıklar sanat eğitime katıldığında bireylerde çok yönlü gelişimin önünü açabilir.

Sanat tarihine bakıldığında her çağın kendine özgü bakış açılarını, gözlem yollarını da beraberinde getirdiği görülmektedir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren aralarında Robert Smithson, Eva Hesse, Walter De Maria, Robert Morris, Nancy Holt, Richard Serra, Michael Heizer, Christo, Richard Long, Andy Goldsworthy gibi isimlerin bulunduğu bir grup sanatçı bakışlarını endüstri ve çevre ikilemine yöneltmişlerdir. Örneğin Andy Goldsworthy doğayla doğrudan kurduğu işbirliği ile kar, buz, çamur, taş, ağaç dalları, kozalak, yaprak, çiçek gibi doğal gereçlerle işlerini gerçekleştirir. Bu sanatçılar teknoloji-insan-doğa ilişkisini yeniden sorgulamaya başlayarak gözlerini alışılmışın dışında yeni bir bilinçle, yeni bir bakışla doğaya çevirmişlerdir.

Sanatın özgür doğası gereği doğanın figüratif görünümleri ile yetinmeyerek geleneksele muhalif olan yaklaşımlar ‘Arazi Sanatı’, ‘Yeryüzü Sanatı’, ‘Çevre Sanatı’, ‘Toprak Sanatı’, ‘Çevresel Sanat’ gibi benzer kavramlarla adlandırılırlar. Plastik sanatlardaki bu yaklaşımların ortak amacının geleneksel sergi, galeri, sanat yapıtı algısını değiştirmelerinin yanı sıra çevre sorunlarına, doğaya ilişkin bir bilinç oluşturma, insan- doğa ilişkisinin geldiği noktaya dikkat çekme eylemlerini de kapsadığı görülür. 1960’lı yıllarda ABD’ de başlayan ve 1970’li yıllarda Avrupa’da

da görülen anlayış teknolojinin dünya üzerindeki tahribatlarının giderek artmasından duyulan endişeleri de içerir. Örneğin endüstrinin zarar verdiği yerleri çalışma alanı olarak seçen, bir çeşit doğa-insan uyumu konusuna dikkat çeken Robert Smithson'a göre; "Ekonomi dünyadan soyutlandığında, doğal süreçlere kördür. Sanat, çevreciyle endüstrici arasındaki iletişimi sağlayan bir kaynağa dönüştürülebilir. Çevre bilinci ve endüstri iki ayrı çıkmaz yol gibi değil, birbirleriyle bir noktada kesişen yollar gibi düşünülmelidir. Sanat ikisi arasında gerekli diyalektik ilişkiyi sağlayabilir" (Antmen, 2009: 259).

Çevresel sanat yoluyla sanatçıların sanat yapıtı ve izleyici algısının sınırlarını zorladıkları görülmüştür. Resim ve heykelin sınırlarını aşan çalışmalar yapmayı amaçlayan bu sanatçılar galeri mekanının dışına çıkarak hem doğaya müdahale ederler hem de toprak, su, kar, taş, buz, ot gibi doğal gereçleri ya da yerçekimi, rüzgar ve çoğalma, büyüme gibi doğal oluşumları kullanarak yapıtlarını gerçekleştirirler.

Çevresel sanatın hem geleneksel sanat algısında, hem de doğaya ve çevreye ilişkin bilincin, duyarlığın gelişimine katkıda bulunduğu görülmektedir. Zamanının ruhunu yansıtan sanat anlayışlarına plastik sanatlar eğitiminde yer verilmesiyle ülkemizde yeterli düzeyde sanat eğitimi alamamış gençlerin de çağın sanatı ile bağ kurabilecekleri donanımına sahip olmaları hem gençlerin estetik yönden birer kültürel varlık olarak gelişimleri, hem de toplumsal gelişim açısından önem taşımaktadır. Plastik sanatların temelini oluşturan estetik amaçlı görme, algılama ve gözle düşünebilme yetisi kazanmış bireylerin çevreye, doğaya, insana bakışları, kendilerini anlama ve anlatabilme olanakları açısından yaşadığımız topluma ve sorunlarına çözümsel yaklaşımlarda sağlayacağı katkılar göz ardı edilmemelidir.

Bu bağlamda üniversitelerde uygulamada olan Güzel Sanatlar Eğitimi kapsamında yer alan Plastik Sanatlar dersi ve ders içeriğinin düzenlenmesi, uygulama yapabilme olanaklarının sağlanması, estetik duyarlığı gelişmiş gençlerin yetiştirilmesinde dolayısıyla toplumsal duyarlığın artırılmasında etkili olacağı düşünülmektedir.

Plastik sanatlar eğitimi yoluyla sınırları zorlayarak, yeni düşünme yollarını keşfetmek ve cesaretlendirmek amacıyla, ders gereçlerindeki çeşitlilik açısından çevresel sanat uygulamalarına, sanat yoluyla kazanılacak estetik deneyimler ve çağdaş sanata ilişkin bilgiler kazandırma aracı olarak bakılabilir. Bu uygulamalar hem sanat eğitiminin temel sorunlarını tanımak hem de çevre duyarlığını ve farkındalığını geliştirmek açısından önem taşır. Doğaya yeni bir bilinç ve farkındalıkla bakabilme yetisi yalnızca sanat alanı eğitimini değil, diğer eğitim alanlarını da kapsayabilmelidir.

Problem

Sanatın zengin ifade olanaklarının tanıtılması ve uygulama fırsatlarının yaratılması açısından ortam, zaman ve maddi olanaklar amaca uygun düzeyde olamamaktadır. Özellikle bu olanaklar sanat alanı dışında öğrenim gören ancak plastik sanatlara da ilgi duyan ve bu alanda kendilerini geliştirmek isteyen öğrenciler söz konusu olduğunda yetersiz olduğu daha da açıktır. Plastik sanatlar eğitiminin salt beceriye ve yeteneğe dayalı olduğu gibi yaygın bir düşüncenin

yanı sıra yalnızca sanatçı olacakların sanat eğitimi alması gerektiği inancı bugün de hala kabul görmektedir. 1988- 1989 öğretim yılında uygulamaya başlanmasından buyana üniversitelerde seçmeli olarak verilen plastik sanatlar derslerindeki uygulamaların sonuçlarına ya da geliştirilmesine ilişkin yeterli araştırma bulunmamaktadır.

Ülkemizde, üniversite öncesi eğitim sürecinde yer alan sanat eğitimi derslerinin programlarına ve ders saatlerine bakıldığında, gençlerin yaratıcılık özelliklerini ortaya çıkarabilecek ölçüde duyuların eğitimi ve estetik amaçlı gözle düşünebilme yetisini geliştirebilecek uygulamaların eksikliği görülmektedir. Artistik yaratıcılığın desteklenmesi gereken çağlarında gençlerin, yaygın olarak temel eğitimi ve özellikle de lise dönemi yoğunlukla üniversite sınavını kazanma hedefine yönelik geçirilmektedir. Üniversiteye gelen gençler ise üniversitede çoğunlukla kendi alan bilgisi ile yetinmek durumunda kalmaktadırlar. Öğrenim alanlarının dışında sanat kültürü kazanmaları, sanat yapıtı izleyicisi olabilmeleri ve çağdaş sanatın anlatım olanaklarını tanımaları için yeterli ortam oluşturulamadığı gözlenmektedir.

Öğrencilerin kendilerini plastik sanatlar yoluyla ifade edebilme olanağı bulamamaları nedeniyle çağdaş sanat anlayışlarını algılamaktan ve sanat yapıtlarını izlemekten çekindikleri ve uzak durdukları gözlenmektedir. Bu nedenlerle üniversitelerde lisans düzeyinde sanat alanı dışındaki öğrencilerin alabildikleri seçmeli plastik sanatlar dersi kapsamında, plastik sanatlardaki yaklaşımlara ilişkin olarak sanatçı, sanat yapıtı, izleyici ve sanat algısındaki değişimleri çevresel sanat uygulamaları aracılığı deneyimlemelerine ortam hazırlanmıştır.

Bu çalışma sanat alanı dışında öğrenim gören farklı fakültelerden gelen 35 öğrencinin doğada gerçekleştirdikleri çevresel sanat uygulamaları ve uygulama sürecine ilişkin gözlemlerini incelemeyi amaçlamıştır. Öğrenciler; Psikoloji, Biyoloji, Matematik, Spor Bilimleri, Hemşirelik bölümlerinin yanı sıra İngiliz, Amerikan ve Fransız Dili Bölümleri ile Eğitim ve Mühendislik (Bilgisayar, Fizik, Kimya, Nükleer Enerji) Fakültelerinden katılmışlardır.

Araştırma, 2011-2012 ile 2012-2013 öğretim yılları güz ve bahar dönemlerinde Hacettepe Üniversitesi Güzel sanatlar fakültesi Seçmeli Dersler Birimi bünyesinde yer alan seçmeli plastik sanatlar dersi kapsamında yerleşke içerisinde gerçekleştirilen çevresel sanat uygulamalarının bir değerlendirmesini içermektedir. Seçmeli plastik sanatlar dersi 1 saat kuramsal, 2 saat uygulama olmak üzere haftada 3 ders saati ile 14 hafta sürmektedir.

Araştırmada incelenen çevresel sanat çalışmaları temel plastik sanatlar eğitiminin başlangıç düzeyine göre değerlendirilmiştir. Çalışmalar tamamlandıkça fotoğraflarla kaydedilmiş ve yapıldıkları yerde yok olmaya bırakılmıştır. İsteyen öğrencilere çalışma sürecinde deneyimledikleri duygu ve düşüncelerini yazılı olarak ifade etmeleri belirtilmiş ve değerlendirmede bu ifadelerden de yararlanılmıştır.

Kullanılan Yöntem ve Teknikler

Öğrencilerin farklı disiplinlerde öğrenim gördükleri ve üniversite öncesi yeterli düzeyde sanat eğitiminden yararlanamadıkları göz önünde bulundurularak atölye ortamında temel düzeyde uygulamalar yapılmıştır. Sanat alanı dışındaki alanlarda öğrenim gören gençlerin estetik

imgelerle karşılaşma ve uygulama çalışmalarıyla sanata ve sanat tarihine ilişkin kuramsal genel bilgilerin yanında, nesnelere estetik amaçla bakma ve görmeyi sezdirmeyi amaçlayan bir program izlenmiştir. Araştırmada konu olan çevresel sanat uygulamaları atölye ortamında gerçekleştirilen hazırlık çalışmaları ile başlatılmıştır. Öğrencilere kalem, kâğıt, boya, fırça, tuval gibi geleneksel malzemelerle yapılan uygulamalı çalışmalar sırasında boyasal, çizgisel, lekese değerlerin sezdirilmesine çalışılmıştır. Çizgi, ışık-gölge, koyu-açık, ritim, doku, kompozisyon, renk gibi plastik elemanları tanımaya ve uygulamaya ilişkin ikiboyutlu yüzey çalışmaları ile nesnelerin hem kendi içinde hem de diğer nesnelerle olan ilişkilerini görmeyi amaçlayan oran-orantı, benzerlik, farklılık gibi özelliklerine dikkat çekilmiştir. Sanat yapıtı incelemeleri yapılmış ve sanat tarihine ilişkin genel bilgiler verilmiştir. Slayt gösterimi ile sanat akımları, sanat, sanatçı ve sanat yapıtı algısındaki değişimlere yer verilmiştir. Haftada 3 ders saati ile 8 haftalık bir sürede atölye ortamında verilen temel düzeyde bilgiler ile yapılan temel düzeyde uygulama çalışmaları galeri ve müze gezileriyle de desteklenmiştir. 10. haftadan itibaren yine atölye ortamında çevresel sanatı tanıtan bilgiler ile bu alanda çalışan sanatçılar ve yapıtları tanıtılarak konuya ilişkin hazırlıklara başlanmıştır. Program kapsamında, yaşadığımız çağın sorunlarını, özellikle de doğa-insan-teknoloji ilişkileri ve sanat, sanat yapıtı, izleyici, galeri mekânı, sanat toplum ilişkisi bağlamında sanatçıların sorgulamalarını içeren Arazi Sanatı (Land Art), Yeryüzü Sanatı (Earth Art), Çevresel Sanat (Environmental Art) örnekleri üzerinden bilgi verilmiştir. Renk, doku, ritim, kompozisyon gibi plastik elemanları tanımaya yönelik inceleme ve uygulama denemelerinden sonra atölye dışına çıkılarak yerleşke içerisinde gözlem, inceleme ve araştırma ile ön çalışmalar yapılmıştır.

Dünyanın başka birçok ülkesinde olduğu gibi ülkemizde de çevre sorunlarının ve doğanın tahrip edilmesinin giderek artıyor olmasına dikkat çekilerek yakın çevremizde, yerleşke içinde de tanık oldukları duyarsızlıklara ilişkin gözlemlerin paylaşılması ile çevresel sanat çalışmalarına başlamak için öğrenciler motive edilmiştir. Geleneksel malzemenin dışında doğal malzemelerle, açık alanlarda, doğada çalışma fikri ile öğrencilerde çalışma heyecanı yaratılarak yerleşke içindeki yakın çevreden araştırma ve incelemeler yapılmıştır. Doğal gereçlerin renk, biçim, büyük-küçük, kalın-ince, sert-yumuşak, düz veya dokulu gibi madde özellikleri ile görsel etkileri açısından nasıl ele alınabilecekleri konusunda araştırma ve inceleme çalışmalarına başlanmıştır. Çalışmaların hiçbir kesici, delici, alet ve yapıştırmacı vb. hiçbir kimyasal madde kullanılmadan, doğaya zarar verilmeden gerçekleştirilmesi konusunda gereken uyarılar yapılmıştır. Bu süreçte öğrenciler yerleşke arazisinde bulunan çam kozalağı, çiçek, yabani meyve, taş, toprak, kurumuş ot, kurumuş ağaç dalları, kabukları ve çam yaprakları gibi nesnelerle çizgi, ritim, denge, kompozisyon, doku, armoni, koyu-açık gibi plastik öğeleri kullanarak kendilerine özgü düzenleme oluşturma yollarını araştırmışlardır. Her öğrenci doğada dağınık, düzensiz halde bulunan doğal gereçler içerisinden amacına uygun olanı nasıl seçebileceğine ilişkin araştırma, gözlem ve inceleme süresini değerlendirmeye çalışmıştır.

Yapılan çalışmalarda yalnızca buluntu doğal nesneler kullanılmış ve çalışmalar program yürütücüsü olarak tarafımdan fotoğraflandıktan sonra yine doğada, yağmur, kar, rüzgâr gibi doğal koşullarda yok olmak üzere oldukları yerde bırakılmışlardır. Fotoğraflanan işler ve uygulama

sürecine ilişkin öğrencilerin yazılı görüşlerini de içeren metinler bir katalogda toplanarak basılmıştır. Katalog yoluyla kalıcı olması sağlanan işlerin sonraki dönemlerde gelecek öğrenciler için bir yardımcı ders dokümanı olması sağlanmıştır. Ayrıca işlerin 30x40 cm. ve 50x70 cm. boyutunda renkli basılmış görselleri bir galeri mekânında sergilenerek iki hafta boyunca izleyicilerle buluşturulmuştur.

Bulgular ve Yorum

Bu çalışma kendi isteğiyle plastik sanatlar dersini seçen ve daha önce (ortaöğretimde resim dersleri dışında) sanat eğitimi almamış olan öğrencilerin gerçekleştirdikleri çevresel sanat uygulamaları üzerinedir. Öğrenciler farklı fakültelerden ve farklı sınıflardan gelmelerine rağmen ortak noktaları üniversite öncesi dönemde sanat alanında yeterince kendilerini geliştirememiş olduklarını düşünmeleri ve çevresel sanat kavramını ilk kez duymuş olduklarını belirtmeleridir.

Öğrencilerin isteğe bağlı olarak kendi çalışmaları konusunda gerek çalışma sürecinde gerekse çalışma sonunda ortaya çıkan işlere ilişkin duygu ve düşüncelerini yazılı olarak da ifade edebilecekleri söylenmiştir. Çünkü sanat eğitiminde sonuçtan çok sonuca giden süreçte sezilen, hissedilen, farkına varılan duygu ve düşünce zenginliğini geliştiren kazanımlar olmaktadır. Bu nedenle ortaya çıkan işlerin incelenmesinde öğrencilerin düşüncelerini belirttikleri yazılı metinlerinden alıntılara da yer verilmiştir.

Bireysel çalışmaların yanı sıra isteyen öğrenciler ortaklaşa çalışmalar da gerçekleştirmiştir. İş bölümünün, dayanışmanın ve sorumluluğu paylaşmanın yarattığı duygu ve düşünce birlikteliğinden duyulan hazzı yaşamalarına izin verilmiştir.

Öğrencilere atölye çalışmaları içinde, sanatsal çalışmaların bir düzen sorunu olduğu ve bu düzenin plastik elemanlarla oluşturulması gerektiği bilgisi sezdirilmeye çalışılmıştır. Bu bilgiler ışığında öğrenciler doğal gereçlerin seçiminde ve düzenlenmesinde sanatın temel ilişkilerine dayanarak çoğunlukla daire, kare, dikdörtgen gibi geometrik biçimlerden oluşan düzenlemeler gerçekleştirmiştir. Basit tekrarlar, düz ve ters konumda tekrarlar, karşıt ikili tekrarların yanı sıra renk, biçim, hareket, yön tekrarı ile bir birimin değişikliklerinin neden olduğu ritmik düzenin yakalanabildiği çalışmalar ortaya çıkmıştır.

Tekrarların neden olduğu uyumu yakalamada öğrencilerin her birinin bireysel yaklaşımlarının olduğu gözlenmiştir. Gerek doğal gereçlerin seçiminde gerekse gereçleri bir araya getirerek oluşturdukları düzen arayışlarında bireysel farklılıkları gözlenmiştir. Bireysel farklılıkların ortaya çıkarılabilmesi için öğrencilerin bireysel algılarını özgürce ifade edebilecekleri belirtilmiş ve birbirlerinin etkisinde kalmadan, bağımsız olarak çalışmalarını ele aldıkları görülmüştür. Çalışmalar sırasında öğrencilerin kendileriyle baş başa kalarak gereçlerin ve doğanın çekiciliğini yoğun olarak yaşadıklarına tanık olunmuştur.

Ortaya çıkan işlerin görsel etkilerine bakıldığında rölyef etkisinde olan işlerin (Resim 1, 2, 3, 10, 11, 12, 13, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31) yanı sıra mekanla birlikte düşünülerek düzenlenen işler (Resim 4, 5, 6, 7, 8, 9, 14, 15, 17, 19, 24, 25) ve üç boyut arayışlarına dayanan işlerin ortaya çıktığı gözlenmiştir.



Resim 1. Alev Toros



Resim 2. Aslı Canısız



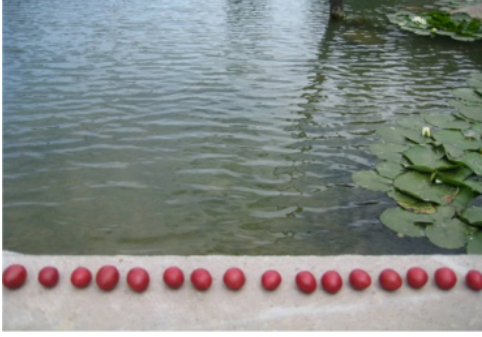
Resim 3. Buket Hakbilen

Dağınık halde bulunan çam yapraklarının, dikey ve yatay örgü dokusuyla (Resim 1) veya merkezden dışa doğru renk değişimleri göz önüne alınarak yerleştirilen (Resim 11, 26, 27) ve içinde bulunduğu doğal ortamda, doğal ışık altında düzenlenmiş görünümleriyle plastik bir içerik kazandığı görülmektedir. Tek başına pek bir şey ifade etmeyen çam yaprakları, toprağa rastgele karışmış meyveler bir düzen içinde tekrar edildiğinde nasıl estetik bir biçime dönüştürülebildiği görülmektedir. Resim 4, 5, 6'daki işler ise bulundukları mekanla da ilişkilendirilmişlerdir. Resim 3 ve 34'e ilişkin olarak öğrenci, sıradan bir bakışın ötesine geçerek nesnelerin ayrıntılarını, ayrıntıların nesneyle, çevresiyle ve kendisiyle olan ilişkilerini farkedişine yazılı anlatımında da yer vermiştir;

“Biyoloji okuyan bir öğrenci olarak her gün çeşitli özelliklerini incelediğim bitkilerin ve toprağın, kısacası doğanın çok farklı yönlerini öğreniyordum. Doğada küçük bir çiçeğin bile kusursuz yapısı ve hayatta kalma mücadelesini fark edemediğimi, her geçen gün çevreme daha da duyarısızlaştığımı ve doğaya yalnızca renkli ekranlardan ya da kitap resimlerinden, fotoğraflardan baktığımı anladım. Her gün karşılaştığım ağaçların ve diğer canlıların benim için sıradanlaşması ve dikkatimi çekmemesi bana endişe verdi.

Kitaplarda anlatılanlardan çok daha fazlasını doğada doğrudan taş, toprağa, ağaca dokunarak hissetme olanağı buldum. Ateş diken, beyaz inci ve mahlep bitkilerinin renkli meyveleri ve çam kozalakları ile biyoloji bilgimden yararlanarak doğanın doğal döngüsünü renk, biçim, doku gibi plastik elemanlarla ifade etmeyi denedim. Şimdiye kadar plastik elemanların yalnızca boya, fırça kalem gibi malzemelerle yapılabildiğini düşünüyordum. Bu çalışmaların kağıt, kalem ve boyanın ötesine geçmesi heyecan vericiydi. Günlük hayatta sıklıkla karşılaştığım nesnelere farklı bir gözle bakmamı sağladı” (B. Hakbilen Biyoloji Bölümü).

Bu tür deneyimlerin yapılmasının isabetli olduğu öğrencilerin kendi ifadelerinden de anlaşılmaktadır. Derste öğrendiklerinin bilinç üstüne çağrılmasında ne kadar yararlı olduğunu ortaya çıkarmakta ve aynı zamanda sanat eğitiminin amaçlarıyla örtüştüğünü de göstermektedir.



Resim 4. Christina Koch



Resim 5. Christina Koch



Resim 6. Cenk Umur



Resim 6'dan detay

Resim 6, sonbahar mevsimi nedeniyle yerleşke içinde kış çiçeklerinin dikilmesi için yaz çiçeklerinin sökülerek atılmak üzere işçiler tarafından toplandığını gören bir öğrencinin bu çiçeklerle yaptığı iş görülmektedir. Öğrenci, yapay gölün kenarında bulunan ve kökleri fazla su aldığı için kurumuş olan çam ağaçlarının durumuna dikkat çekmek istemiştir. Öğrencinin bu tavrı hem çevreye duyarlı bakışın, hem de amaca uygun yer ve gereç seçiminin çevresel sanatın amacıyla örtüştüğünü göstermektedir.



Resim 7. A. T. Muhammed Ameen



Resim 8. Aybıçe Akdoğan

Sanat eğitiminde, yaratıcı güçlerin ortaya çıkarılabilmesi için doğanın sonsuz olanaklarından yararlanmak mümkündür. Öğrencilere doğanın bu olanaklarını kendi amaçlarına uygun olarak araştırmaları için zaman zaman doğal gereçlerin bulundukları mekanla olan ilişkilerine dikkatleri çekilmiştir. Kurumuş ağaç dalları, taş, yaprak, çam kozalağını tercih eden öğrencilerin bazıları bu gereçleri düzenlerken geniş bir mekanı da işin içine katmayı başaramışlardır (Resim 7, 8, 9, 14, 17, 24, 25).



Resim 9. Cenk Umur

Geleneksel malzemelerle çalışmanın ötesinde yeni bir yaklaşımla, yeni gereçlerle karşılaşmanın verdiği heyecanı “Doğaya çıktığımda hem tuvalin sonsuz olması hem de materyalin çeşitliliği beni büyüledi” diyen Psikoloji öğrencisi C. Umur, Nesne ve mekan ilişkisinin etkileşimlerini araştırdığı (Resim 9) çalışması üzerine şöyle yazmıştır:

“Doğaya ait olup doğada olmayan bir şey koyuyorsunuz ortaya. Bu ‘doğal şeklin’ kafanızdaki imgesini değiştiriyor. Ayrıca yapılan şey doğaya ait olduğundan ister istemez bulunduğu mekânı etkiliyor ve ondan etkileniyor. Ortaya koyduğunuzun size ait olması ve doğayla bütünlük göstermesi; doğayla bütünleştiğinizi ve özgün olduğunuzu hissettiriyor”.

Resim 18’de Cenk Umur’un “SYZYGY” adını verdiği çalışmasında estetik deneyimine hem kendi alan bilgisini, hem de entelektüel birikimini katmış olduğu anlaşılmaktadır:

“İnsanlar; tahrip ettikleri, kullanılmaz hale getirdikleri bir yerden başka bir yere göç etmeyi kurtuluş olarak görüyorlar. Bu göç, döngü haline gelmiş durumda. Artık dünyada (bozulacak) yer kalmadığı için gezegenlere seyahat etmeye çalışılıyor; sanki evrenin bir denge içinde olduğu unutulmuş. Bu denge Carl Gustav Jung’un, “syzygy” terimini çağrıştırmaktadır. Terim, karşıtlıkların bir araya gelip bütünleşerek dengeyi oluşturmasını ifade eder. Bu denge bağlamında, dünyada yerinden oynatılan bir taş sadece bulunduğu yeri değil tüm dünyayı, hatta evreni etkileyecektir. İnsanlar, ya bunun farkında değil ya da bunu göz ardı ediyorlar. Peki, göç mümkün olmadığında ne olacak? Belki de insan bu durumla karşılaşma fırsatını bile bulamayacaktır” (C. Umur, Psikoloji Böl.).

Görmenin aslında bir düşünme eylemi olduğu göz önüne alındığında öğrencilerin gördükleri üzerinde nasıl düşünmeye başladıklarını ve düşüncelerini nasıl bir bilinçle yansıttıkları ortaya çıkan işlerde görülebilmektedir. Bu yalnız sanatsal deneyimlerini, estetik duyarlıklarını değil, entelektüel birikimlerini de işin içine katarak yeni sentezlere varmada çıkış noktası oluşturabildiklerini göstermektedir.

Çalışmalarda büyüklük açısından da farklılıklar vardır. Geniş alanlara yayılan işler olduğu gibi, değişik bitkilerin yaprakları ile hem renk ilişkileri, hem de birim tekrarı ile küçük boyutta düzenlemeler de (Resim 10, 11, 12, 26, 27, 28, 29, 31) görülmektedir. Bu farklılıklarda öğrencilerin çoğu yalnızca ders saatleri içerisinde işleri tamamlamışken bir kısmı kendi isteğiyle ders dışındaki zamanlarını da değerlendirmek açısından daha çok zaman ayırmışlar ve bu konuda öğrencilere bir sınırlama getirilmemiştir. Yalnızca her öğrenciden en az bir çalışma yapmaları istenmiş ancak daha fazlası için sınır konmamıştır.



Resim 10. Aşegül Aydın



Resim 11. Buket Menekşe



Resim 12. İzgi Biçer

Resim 14'de öğrenci kalınlı incele kurumuş dalları bir ağacın düşen gölgesi ve patika ile ilişkilendirerek yol kavramına göndermede bulunmuştur.



Resim 13. Alper Duyşak



Resim 14. Barçın Köroğlu



Resim 15. Christina Koch,

Resim 14'de, kırılarak aynı uzunlukta olmaları sağlanmış kurumuş ağaç dalları bir patika üzerine döşenmiş ve sanki gökyüzüne doğru uzanmakta olan bir yol izlenimiyle doğada yolculuk gibi bir anlam yaratılmaya çalışılmıştır.

Resim 15'de dağınık haldeki çiçeklerin pembeden beyaza geçişle sıralanması ile yeşil otlar üzerinde oluşturduğu karşıtlık, yoğun bir renk çizgisine dönüşür. Doğaya, doğa nesnesinin kendisiyle yeni bir anlam kazandırılır.



Resim 16. E. Behsat Beşir



Resim 17. A. Aydın - C. Umur - B. E. Aydoğan



Resim 18. Cenk Umur, "SYZGY"

Öğrencilerin tercih ettiği doğal gereçlerden biri de farklı renk ve boyuttaki taşlar olmuştur. Taşların büyük - küçük (Resim 16), açık- koyu (Resim 18,37) etkilerinden yararlanılmıştır. Resim 17'de (Ayşegül Aydın- Cenk Umur- Büşra Aydoğan) taşlar ve çam kozalaklarının koyu-açık karışıklığının kullanılmasıyla giderek uzaklaşan yilankavi bir biçim verildiği görülmektedir. Bu biçim arayışında doğanın doğal döngüsüne bir gönderme de bulunma çabası sezilebilmektedir. Doğal gereçleri sanatsal bir anlatım aracına dönüştürebilmek için öğrencilerin çevresel sanata ilişkin edindikleri bilgilerden yararlanabildikleri gözlenmektedir.



Resim 19. Christina Koch



Resim 20. Aylin Gültekinoglu



Resim 21. Günce Işınak

Çam kozalakları yerleşkede mevsim nedeniyle çokça bulunan ve en çok tercih edilen gereçlerden biri olmuştur. Bir birim olarak ele alınan kozalakların renk farklılıklarından (Resim 20) yararlanıldığı gibi, ters yüz olarak (Resim 2, 13, 21) kullanıldığında bıraktığı doku ve renk etkisini fark eden öğrenciler olmuştur.



Resim 22. Deniz Biçer



Resim 23. Mehtap Çamlıbel



Resim 24. Züleyha Özcan



Resim 25. Ayşegül Aydın, "Rüzgar"

Yerleşkenin doğal yapısı ve bitki örtüsünün elverdiği ölçüde doğal gereçlerin seçiminde çiçek, yaprak, taş gibi birimlerle geniş mekanlar (Resim 6, 9, 17, 25) değerlendirildiği gibi küçük çaplı işlerde, gereçlerin ayrıntılarındaki ilişkilerin fark edildiği ve bu ilişkilerin kullanıldığı (Resim 12, 30, 34) etkili işler de ortaya çıkmıştır.



Resim 26. Günce Işınak



Resim 27. Şule Uğur

Doğada dikkatinin o ana odaklanması ile duyuların nasıl harekete geçmiş olduğunu örnekleyen öğrenci (Resim 25) çalışma anını şöyle tanımlar: “Ben sarı rengi ve esen rüzgarı düşünürken duyduğularım kuşların ve arıların sesleri, bana eşlik ediyorlar. Doğanın karşılık beklemeden verdiği huzur insanı mutlu ediyor” (A. Aydın, Sanat Tarihi).



Resim 28. Görkem Esirgen



Resim 29. Zeki İlmen

Doğal gereçlerle çalışmak amacıyla doğayı gözlemlemek, yalnızca estetik duyarlık kazandırması açısından değil, doğal güzelliklerin gizini keşfetme açısından da sanat eğitiminde etkisi olabilmektedir.



Resim 30. Recep Güleç

Endüstri mühendisliği öğrencisi R. Güleç (Resim 30) çalışmasını, bir karınca yuvası çevresine çam kozalağı parçalarını kendince bir düzen içinde dizerek gerçekleştirmiştir. Bu çalışmasında öğrenci doğanın gizemini ve bir düzen içindeki tekrarın yarattığı uyumun farkına varışını şöyle ifade etmiştir;

“İnsanoğlunun sahip olduğu en büyük ayrıcalıklarındır biridir düşünme ve sorgulama yeteneği. Bu yetilerini kullanan herkesin bakış açıları diğer insanların arasından hemen sıyrılır ve farkını hissettirir. Bir objeye bakan kişilerin çoğu aynı şeyi görürken bu insanlar her şeyden önce neden baktığını sorgularlar. Kemikleşmiş kalıplardan sıyrılanlar doğaya daha farklı bakarlar. Kendi içinde tekrarları olan her nesne dikkat çeker. En basitinden kar yağışını ele alalım. Ardarda düşen kar taneleri kimin dikkati çekmez ki? Ya da ayçiçek tarlaları. Sıralı bir biçimde ekilmiş ayçiçeklerin görüntüsünden kim etkilenmez? Tıpkı benim bu çalışmamı yapmamdaki amaç gibi. Tekrardaki gizem ve disiplin beni kendine çekti. Bir karınca yuvası deliği etrafında konuşlanan kozalak tohumları...”



Resim 31. Yasemin Camgöz



Resim 32. B. E. Aydoğan- C. Umur, “Kaçış”

Resim 32’de, iki öğrencinin ortaklaşa çalışarak gerçekleştirdikleri ve “Kaçış” adını verdikleri işleri görülmektedir. İnsanın doğaya yabancılaşması, çevreye duyarsızlığı ve verdiği zararları sorgulaması gerektiği konusundaki kaygılarını yansıtmaya çalışmışlardır. Öğrenciler mesajlarını yazılı ifadeleriyle de vermeyi denemişlerdir :

“İnsanlık tarihimizde önemli bir yere sahiptir medeniyet. Önceleri doğanın içinde kendimize bir yer edinmek için geliştirdik bu kavramı. Sonra kendimizde edindiğimiz yeri kalıcılaştırma çabasıyla biraz değiştirdik medeniyeti. Ama doğadan kendimizi soyutladıkça medeniyetin “niyet”i daha da farklılaştı; doğaya hâkim olma çabasına girdik. Bu niyet farklılaşması, sonunda bizi doğadan o kadar uzaklaştırdı ki yolumuzu bulamaz olduk. Şimdi ise kaybettiğimiz yolu yeniden bulmaya çalışıyoruz. Biz yolumuzu bulmaya çalışırken bile doğaya zarar veriyoruz fark ederek ya da etmeden. Doğa da bize bir tepki verme yoluna gitti ve ona verdiğimiz zararlardan sıyrılmak ve yaptıklarımızın bedelini ödetmek için bizi uzaklaştırmayı denedi; fakat biz bu bedelleri, doğaya pek uygun olmayan yöntemlerle yamayarak, telafi etmeye çalıştık ve çalışıyoruz. Telafi çabasının sonuçları da verdiğimiz zararlardan farklı değil. Şimdiyse doğaya bizden kaçmaktan başka bir tepki seçeneği bırakmadık” (B.E.Aydoğan, C. Umur, Psikoloji Böl.).

Çevresel sanatın amaçlarına uygun olarak doğa, insan ve teknoloji ilişkilerini sorgulayan öğrenciler olduğu gibi, doğaya yeni bir bilinçle, doğadaki ayrıntıların, güzelliklerin ve ilişkilerin farkına vararak bakmaya başlayan öğrencilerin olduğu da gözlemlenmiştir.



Resim 33. A. Aydın- A. Kaloğlu, "Gölge"



Resim 34. Buket Hakkı, "Buket Hakkı"

"Gölgeler" adını verdikleri çalışmada (Resim 33) bir ağacın gölgesini renk geçişlerini kullanarak gerçekleştiren öğrencilerden Amerikan Dili ve Edebiyatı öğrencisi A. Kaloğlu "Doğa bizim tuvalimiz, doğanın ürünleri de boyalarımız" diyerek çalışma sürecini şöyle tanımlamaktadır;

"...çeşitli tonlardan bir yığın yaprak topladık. Renkler kendi başlarına o kadar güzel ve uyumlu ki, bunları hevesle ve kalp atışlarıyla, bir düzene oturtarak bir form yaratmaya çalıştık. Doğanın kendi formu belki birkaç dakika önce ağacın üstünden yere gölge veren yapraklar, şimdi onun kendi gölgesini, onun aidiyetinin formunu, onun geçmişinin izlerini oluşturabilirdi, neden olmasın?"

Çalışma kapsamında taş, toprak, su, yaprak, çiçek, yabani meyve, kozalak gibi doğal gereçlerle doğada uygulama yapma fırsatı verilen gençler sanatın dili ile kendilerini ifade edebilme deneyimlerini yaşayabilmişlerdir. Doğada, doğanın sunduğu gereçlerle doğrudan kurulan ilişkinin doğaya ve çevre sorunlarına karşı duyarsızlığa dikkat çekebilmenin olumlu etkileri gözlemlenmiştir.

Düşüncelerin çıkış noktası duyular yoluyla edinilen izlenimler oluşturmaktadır. Öğrenciler doğadan izlenimleriyle doğa gerçeklerine uygun düşünsel sonuçlara varabilmektedirler. Bu doğadaki nesnelerin kendi içinde ve çevresiyle olan ilişkilerin bağlı olduğu ilkeleri sezdirmeye dönük çalışmalar olarak da yalnız sanat eğitiminin değil bilimsel düşünceyle de örtüşmektedir.



Resim 35. Seda Arık



Resim 36. Christina Koch



Resim 37. Özden Öz

Çevresel sanat uygulamaları sürecinde öğrencilerin görmeye odaklanabilmeleri için bakmak ve görmek arasındaki ayrıma sıklıkla dikkat çekilmiştir. Görsel algıyı ve estetik bakışı geliştirmede, doğal gereçlerle çalışmanın zengin seçenekler sunduğu ve bu seçeneklerin ise ancak dikkatin yoğunlaştırılmasıyla görünür olabileceği uyarıları yapılmıştır. Bu uyarıların öğrencilerin bireysel farklılıklarını açığa çıkarmada etkili olabildiği izlenmiştir. Zemin ve mekanı değerlendiren öğrencilerin yanı sıra bireysel algı ve ifade farklılıklarını özgürce ifade edebilmeleri açısından (Resim 19, 35, 36, 37) bazı öğrencilerin işlerini ağaç dallarına asarak düzenledikleri görülmüştür.

Resim 38, iki öğrencinin doğal gereçlerin ve mekanın çağrışımlarını bir oyuna dönüştürerek gerçekleştirdikleri işi göstermektedir. İşe ilişkin ifadeleri ise şöyledir:

“Mevsimi geldiğinde ağaçlardan kendini yere bırakan; birçok yapıta konu olmuş, ağaçların en güzel süslerinden biri olan kozalaklardan bir de kaplumbağa nasıl olur dedik ve denedik. İnsanoğlunun topraktan geldiği fikrine inanıldığı gibi, bu kaplumbağa da topraktan geldi, üstü kozalaklarla süslendi ve sabit olan kafa taşı dışında elleri ve ayakları için taşlar kullanıldı. Sonra doğanın içine olduğu gibi bırakıldı. Bir ruh verdik ona, ismi BAĞUKAPLU olsun dedik; doğadan kopan insanın yeniden doğa ile bağı oldu, bizim kaplumbağamız oldu, ağaçlarla uyum sağladı, doğaya uyum sağladı ve yine doğal düzenin parçası oldu” (A. Kaloğlu, Amerikan Dili ve Edebiyatı).

Doğal gereçlerle çalışırken hem zihinsel, hem de duyuşsal algının işin içine katılmasına olanak tanıyan çevresel sanat uygulamalarının aynı zamanda zevkli bir oyuna da dönüştürülebildiği gözlenmiştir.



Resim 38. A. Aydın- A. Kaloğlu, "Bağıkaplı"



Resim 39. Büşra Aydoğan, "U Dönüşü"

Ortaya çıkan işlerin nasıl bir sergi adıyla tanımlanabilir arayışının sonucunda ise öğrencilerin önerileri alındı ve öneriler arasından yine öğrencilerin tercihi ile "U DÖNÜŞÜ" adına karar verildi. Serginin adının saptanmasında Psikoloji öğrencisi B. Aydoğan'ın yaptığı işi (Resim 39) ve işi üzerine yazdığı metin etkili olmuştur:

"İnsan sadece düşünsel hayatında yaşamaz bu U dönüşünü. İçinde yer aldığı her ortamı etkilediğinden, kendi dönüşüne/dönüşümüne ortamları da dahil etmek ister. Sanki doğa hep yokmuş, insan çok sonra gelmemiş gibi doğayı değiştirme, ona hakim olma çabası içindedir. Şimdiyse yaramazlığının farkına varıp annesi anlamadan ortalığı toplamaya çalışan küçük bir çocuk gibi kendi yol açtığı çöküşü toparlamaya çalışıyor insan. Doğayı nasıl mahvettiğini fark ettiğini sanarak bu kötülüğü geri almaya çalışıyor. Ama aslında bunda da yaptığına yalnızca bir U dönüşünden ibaret olduğunun farkında değil. Ne kendisi yola çıkan insanla aynı ne de tüm çabasına rağmen ulaşabileceği yol."

Öğrencilerin ilgileri yalnızca duyuşsal algıya ya da sanatsal uygulamaya değil, konuya ilişkin entelektüel birikimlerini de kullanabileceği bir zemin yaratılarak iyi motive edildiklerinde çok yönlü gelişimlerine katkılar sağlanabileceği gözlenmektedir.

SONUÇ

Lisans düzeyinde öğrenim görmekte olan ve sanat alanı dışındaki fakültelerden gelerek seçmeli plastik sanatlar dersine katılan öğrencilerin çevresel sanat uygulamaları, bu öğrencilerin estetik amaçlı görme ve düşünme süreçlerini gözlemleme olanağı sunmuştur. Atölye ortamında hazırlık süreci sonunda gerçekleştirilen çalışmalar ile öğrencilerin belirlenen sürede, sanatsal bilgi ve deneyimlerini çevresel sanat uygulamaları aracılığıyla başarıyla yansıtabildikleri görülmüştür.

Plastik sanatlar eğitimi yoluyla sanat alanı dışındaki üniversite öğrencilerine gereken sanatsal bilgiler ile yeterli ortam ve fırsat verildiğinde öğrenciler gelişen estetik algıları ile entelektüel birikimlerini de ilişkilendirebilmişlerdir. Duyuların eğitiminde, özellikle görsel algının öneminin sezdirilmesiyle uygulamalardaki estetik kazanımlar açıkça gözlenebilmiştir.

Çalışmaların doğası, gençler arasında yardımlaşma, dayanışma, iş bölümü ve sorumluluğu paylaşabilme yollarını da açığa çıkarmıştır. Sanatsal deneyimler, öğrencilerde zihinsel yetilerle birlikte duygu yanını da geliştirebilmektedir. Doğanın sonsuz zenginliklerini keşfetme olanağı sunan çevresel sanat uygulamaları sırasında öğrencilerin kendilerini özgürce ifade edebildikleri görülmüştür. Bireysel algılarına ve bireysel farklılıklarına uygun çalışma olanağı bulabilmişler ve doğada doğal gereçlerle kurdukları sanatsal ilişkiler yoluyla yeni anlatım olanaklarını deneyimleme fırsatı bulmuşlardır.

Seçmeli plastik sanatlar dersi kapsamında gerçekleştirilmiş olan çevresel sanat uygulamaları sürecinde gençlere, sanat yapıtları, sanatçılar ve çağın farklı sanat anlayışları ile olduğu kadar hem kendisi ve çevresiyle, hem de doğayla doğrudan bağ kurabilme olanağı sağlanabilmektedir.

Sanat eğitiminin bir kişilik ve duyarlık eğitimi olduğu göz önüne alındığında üniversitelerde meslek eğitimlerinin yanı sıra öğrencilere plastik sanatlar alanında kendilerini geliştirme ve ifade edebilme olanakları tanınabilmelidir. Yeterli ve nitelikli bir sanat eğitimi alamadan üniversiteye gelmiş olan gençlerin, çevresel sanat uygulamaları aracılığıyla, güzeli tanımalarına, aramalarına ortam hazırlamak, estetik kaygı yaratmak, hem bireysel hem de toplumsal duyarlığın artırılmasına katkılar sağlayabilir.

KAYNAKÇA

ANTMEN Ahu (2009). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık: İstanbul

ARNHEİM Rudolf (2007). Görsel Düşünme, (Çev. Rahmi Ögdül) Metis Yayınları:

DA VINCI LEONARDO (2006). Da Vinci'nin Not Defteri, (Çev. Kasım Doğan), Lacivert Yayıncılık: İstanbul

DE KONINCK Thomas (2003), Yeni Cehalet ve Kültür Problemi, (Çev. İnci Malak Uysal), Epos Yayınları: Ankara

EDMAN Irwin (1977). Sanat ve İnsan, (Çev. Turhan Oğuzkan), İnkılap ve Aka Yayınları: İstanbul

FROMM Eric (1997). Sahip Olmak ya da Olmak, (Çev. Aydın Arıtan), Arıtan Yayınları: 1997

RODİN Auguste (2006). Düşünce Kivılcımları (Çev. Ayşegül Sönmezay), Alkım Yayınları: İstanbul

“ GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE SERAMİK SANATINDA 'BAYKUŞ' FİĞÜRÜ ”

Öğr. Gör. Hasan BAŞKIRKAN*

ÖZET

İnsanoğlunun varoluşundan günümüze kadar neredeyse her kültürde “baykuş” figürüne rastlamak mümkündür. Belki de paradoks ve gizin; yaşam ve ölümün, dinlenmenin, dişiliğin, karanlığın ve bilinmeyenin öğretmeni olduğu için “baykuş” figürü tarihsel süreçten günümüze kadar seramik alanında da çokça kullanılmıştır. Geçmişte baykuş figürü insanoğlunun yaşamında, bazen ana tanrıça formuna dönüşmüş, bazen de kullanım eşyası olarak yer almıştır. Baykuş, kimi kültürlerde sanatın ve bilgeliğin sembolü sayılırken, kimi kültürlerde de kötülüğün simgesi haline gelmiştir. Fakat geçmişten günümüze zanaatkâr ve sanatçıların baykuşlara olan ilgisi hiç azalmamıştır. Bu araştırma, insan-baykuş ilişkisine malzemesi kil olan seramik sanatı aracılığı ile yaklaşmayı amaçlamış ve bu doğrultuda sanat ve baykuş hakkında geçmiş uygarlıklardan günümüze kadar olan süreç incelenmiştir. Çalışma; müzelerde, özel koleksiyonlarda bulunan baykuş figürünün konu edildiği; seramik tabak, heykel, form, tablet vb. ürünleri içermekte, geçmişte ve günümüzde seramik sanatçılarının ürettiği ve üretmekte olduğu seçilmiş seramik eserleri kapsamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Seramik, Baykuş, Bilgelik, Sanat.

* Anadolu Üniversitesi, Yunus Emre Kampüsü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik-Cam Bölümü, 26470 Tepebaşı / Eskişehir / TÜRKİYE – E-posta: hbaskirkan@anadolu.edu.tr

“ FROM PAST TO PRESENT THE ‘OWL’ FIGURE IN CERAMIC ART ”

Lect. Hasan BAŞKIRKAN

ABSTRACT

From the existence of human being to the present day, it's possible to come across “owl” figure almost in every culture. From past to present, in the historical period “owl” figure has been used in ceramic field, since probably it is the teacher of paradox and mystery; life and death, relaxation, femininity, also darkness and unknown. At past, in human life, owl figure was sometimes turned into a goddess and sometimes into an everyday object. Owl, in certain cultures is accepted as the symbol of art and wisdom but in others has become the sign of malignity. Though from past to present the interest of artists and craftsmen to owls has never decreased. This research aims to focus on the relationship between human and owl by means of ceramic art which is made up of clay and in this direction the process of art and owl from past civilizations to present was examined. The study includes the products such as ceramic plate, sculpture, form, panel and etc. from private collections, museums which have owl subject matter and also contains ceramic pieces that have been produced and still being produced by ceramic artists at past and today.

Key Words: Ceramic, Owl, Wisdom, Art.

GİRİŞ

'Aanhin mo ang palasyo, kung ang nakatira ay kuwago. Mabuti pa ang bahay kubo, ang nakatira ay tao'.

Bu Filipin Atasözü; Baykuşlar tarafından inşa edilmiş bir sarayda yaşamaktansa, insanlar tarafından inşa edilen saman bir kulübede yaşamının daha iyi olacağını vurgulamaktadır.

Bir çok toplum ve kültürde buna benzer atasözleri ve deyimler mevcuttur.

Türk Atasözü ve deyimlerinde; *'Misafirin iyisi gelir geçer kuş gibi, kötüsüye oturur daima baykuş gibi', 'Baykuşun kismet ayağına gelir', 'Baykuş gibi', 'Baykuşu çok olmak' ve 'Baykuş viraneyi gülistana değişmez'* gibi örnekler bulunmaktadır.

Bir Guatemala atasözü der ki; *'Baykuşlar güneşe bakamaz'*.

'Eulen nach Athen tragen', deymi, *'Atina'ya baykuş taşımak'* şeklinde Türkçe'ye çevrilebilecek, anlamı *'Tereciye tere satmak'* olan Almanca bir deyiştir. Yararsız, boşu boşuna zaman kaybı yaratan işlerle uğraşmak anlamına gelmektedir.

'If there are no nightingales one must settle for owls' Danimarka atasözü ise; *'Eğer bülbül yoksa baykuşla idare edilmeli'* şeklinde çevrilebilmektedir.

Örneklerde de görüldüğü gibi pek çok atasözünde bahsi geçen Baykuş; kuşlar sınıfının, gece yırtıcıları takımının, baykuşlar familyasındaki türlere verilen genel adıdır. Boyları türlere göre 19-70 cm arasında değişmektedir. Bedenleri tıknaz, başları büyük, kanatları uzun ve kuyrukları kısadır. Gagaları kısa ve dipten itibaren çengel gibi kıvrıktır. Tüylerin göz çevresinde çelenk gibi sıralanmasından meydana gelmiş bir peçe bulunur. Renkleri çoğunlukla yaşadıkları çevreye uygundur. Gözleri çok büyük ve ön tarafa dönüktür. Büyük bir kısmı gece yaşar, gündüzleri iyi görmezler, fakat geceleri en ufak bir hayvanı bile iyi seçebilirler. Genellikle et, özellikle küçük omurgalıları (fare, tavşan, kertenkele, kaplumbağa gibi), solucan ve böcekleri yiyerek geçinirler. Avlarını görme ve iştme duyularıyla bulur, pençeleriyle yakalarlar. Tüm dünyaya yayılmışlardır. Türkiye`de alaca baykuş, puhu kuşu, bataklık baykuşu, kukumav, cüce baykuş gibi dokuz kadar türü bulunur. Kayalıklarda, ormanlarda, çöllerde, evlerin çatılarında ve insanların oturdukları yerlerde yaşarlar. Geceleri acı acı öttükleri için insanlara uğursuzluk getirdiğine inananlar vardır. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Baykuş>)

Afrika Kenya'da, baykuşun ölüm habercisi olduğuna inanılırdı. Bir baykuş görüldüğünde ya da öttüğü duyulduğunda, etraftan birisinin öleceğine inanılırdı. Genel olarak, baykuş, kötü şans, hastalık veya ölüm müjdeleyicisi olarak görüliyordu. Bu inanç bugün bile hala yaygındır.

Amerika Aztek kabile kültüründe, baykuşun tabu, büyü ve diğer kötülükler ile ilişkili olduğuna inanılırdı. Aztek ve Maya yerlileri arasında baykuş ölüm ve yıkımın bir sembolü idi ve Aztek ölüm tanrısı Mictlantecuhtli, baykuş ile tasvir edilmiştir (Resim 1).



Resim 1. Ölüm ile ilişkilendirilen Aztek Mictlantecuhtli Tanrısının, çoğu zaman başlığında baykuş tüyleri ile tasvir edilmiş heykeli. (<http://www.mexican-folk-art-guide.com/day-of-the-dead-history.html#UrFgPI3WG7g>)

Orta Asya Arap mitolojisinde, baykuş kötü alamet olarak görülürdü.

Batı kültüründe, baykuş genellikle bilgelik ile modern batı bağlantısını kurmaktadır. Bu bağlantı, tanrıça Athena'ya dayanmaktadır. Bilgelik tanrıçası Athena, genellikle bir sembol olarak baykuş ile simgelenmekteydi.

Yunan Mitolojisinde, zeka, sanat, strateji, barış ve savaşın tanrıçası olarak bilinen Athena'nın sembolleri; mızrak, zeytin dalı ve baykuş'tur. Mızrak; savaşı, zeytin dalı; barışı, baykuş ise; akıl ve bilgeliği temsil eder. Athena'nın babası Tanrıların Tanrısı Zeus, annesi ise Hikmet Tanrıçası Metis'tir. Athena Yunan kentlerini koruyan, barış, akıl, strateji tanrıçası olarak ün yapmış, Roma dönemlerinde ise minerva isminde aynı ilgiyi görmüştür. Louvre Müzesinde, M.S. 2. Yüzyıl'a ait, yaldızlı oniks ve beyaz mermerden üretilmiş, Minerva isimli Baykuşlu Tanrıça Athena heykeli bulunmaktadır (Resim 2).



Resim 2. Baykuşlu Tanrıça Athena, Louvre Müzesi.

Mitolojide önemli bir yer kaplayan, Atina şehrinin koruyucu tanrıçası olan Athena adına bir çok yerde tapınaklar inşa edilmiş, paralar ve heykeller yapılmıştır. Bu kentin paraları üzerine baykuş resimleri basılmıştır (Resim 3).



Resim 3. Eski Yunan'da Atina kentinde basılan madeni paralar ve Attika sikkelerinin önyüzlerinde Tanrıça Athena'nın kabartma resmi, arka yüzlerinde ise baykuş kabartma resmi bulunmaktadır.

Baykuşlar, harabelerde yaşadığı ve sadece geceleri ortaya çıkıp bir hayalet gibi sessizce uçtuğu için halk kültürlerinde genellikle uğursuz bir kuş olarak kabul edilmiştir. "Altan Türe (2004)"

Baykuş, günümüz sanatında antik çağlarda simgesel niteliğine bağlı olarak sanat ve düşünür-lüğün sembolü olarak kabul edilmektedir. Bir çok masalda isimi geçer, eski zamanlardan beri insanları etkilemiştir.

Neredeyse her toplumda baykuş figürünü görmek mümkündür.

Üst Neolitik ve Kalkolitik dönemde yapılmış olan kuş betimli ana tanrıça örneklerinde üzerinde "zik-zak" ve "V" şeklinde kazımların bulunduğu, kilden ve taştan yapılmış baykuş biçimli heykelcikler ve boyalı seramikler dikkat çekicidir. Bu zik-zak şekillerinin yaşamın kaynağı olan suyu, V biçimindeki şekillerin de doğurganlığı ve kadın üreme organının şeklini belirtmek amaçlı yapılmış olabileceği düşünülmektedir. Özellikle Tessalyan'da (Thessalian; tanrılar dağı Olympos'u da içine alan kuzey doğu Yunanistan'da bir bölge) Sesklo kültürüne ait üretimlerde, Balkanlar'da Starcevo ve Karanovo kültürlerinde bu tarz ürünlere sıkça rastlanılmaktadır (Resim 4). Malta Adası'nda M.Ö. 3000'lere ait olduğu düşünülen bir mezarlıkta, bu tarzda kuş tanrıça figürinleriyle birlikte yüzlerce kuş kemiğine rastlanmıştır. "Deniz Onur Eрман (2009)"



Resim 4. Kalkolitik Döneme ait olduğu düşünülen Tessalyan Sesklo kültürüne ait üzeri "Zik-Zak" ve "V" şeklinde kazınmış baykuş ana tanrıça betimlemeli figürinlerin önden ve arkadan görünümü.
(<http://uts.cc.utexas.edu/~gloria/Goddess.html>)

M.Ö. 206 - M.S. 220'ye tarihlenen Çin Han Hanedanlığı döneminde üretilmiş, bir çift beyaz ve gri pişmiş toprak baykuş, Paris, Guimet Müzesi (Musée National des Arts Asiatiques-Guimet), koleksiyonunda bulunmaktadır. Her biri alçak rölyef ile şekillendirilmiş kanatlara ve oval vücudunun üzerinde hareketli bir kafaya sahiptir, iki ayakları ve kuyrukları üzerinde durmaktadır (Resim 5).



Resim 5. Beyaz ve gri renkli seramik baykuşlar, Yükseklik: 20.3 x Genişlik: 8.9 x Derinlik: 10.2 cm., M.Ö. 206-220, Han Hanedanlığı / Çin.
(<http://www.hmluther.com/productpage2.php?subcategory=SCULPTURE&parent=ART&item=7333>)

İon seramik sanatından bahsederken üzerinde durulması gereken en önemli merkezlerden biri Khios'dur. Khios yani bugünkü adıyla Sakız Adası, Ege Denizi'nde bulunan bir İon kentidir. Burada başlıca Yunan çömlek stillerinden 'vahşi boğa stilinde' (wild goat style), 'hayvanlı kadeh stilinde' (the animal chalice style) ve 'siyah figür stilinde' (the black figure style) geometrik bezemelerle süslenmiş, hayvan ve insan betimlemeli özgün seramik vazolar yapılmaktadır. Yunan vazo resim sanatının önemli stillerinden biri olan siyah figür tekniği ilk kez M.Ö. 7. ve 6. Yüzyılın ilk yarısında Akdeniz seramik pazarını ele geçiren Korintli ustalar tarafından uygulanmıştır. Büyük beğeni toplayan bu teknik kısa zamanda hızla yayılmıştır. Boğa, geyik, koç, aslan, at gibi hayvanların ve ata binen savaşçı, miğferli kahraman, asker gibi insan figürleri çizgisel bir anlatımla vazolar üzerine uygulanmaktadır. Bunların arasında kartal, horoz, tavuk, kaz, baykuş (Resim 6), güvercin gibi çok sayıda kuş betimlemeleri ve stilize edilmiş mitolojik uçar varlıkların sıklıkla kullanımı da dikkat çekmektedir "Deniz Onur Erman (2009)".



Resim 6. İon vazo üstü bezemelerinde kullanılan baykuş figürü. "Anna A. Lemos (1991)"

Yunan Seramiklerinde baykuş figürünün sıkça kullanıldığı bilinmektedir. Özellikle Attika (Yunanistan'da Atina, Doğu Attika, Batı Attika ve Pire illerinin içinde bulunduğu, Yunanistan'ı oluşturan 13 idari bölgeden biri olan, Ege Denizi'nde bir yarımada ve klasik dönem sonrası, antik dünyanın en önemli şehirlerinden biri olmuştur) kültüründe Kırmızı-Siyah pişmiş toprak örnekler çoktur "Beth Cohen (2006)". İngiltere, Metropolitan Müzesi arşivinde klasik döneme ait, 5.8 cm yüksekliğinde, 12.1 cm genişliğinde ve 7.2 çapında pişmiş toprak skyphos (derin içki kabı), M.Ö. 5. Yüzyıl'a tarihlenmiştir ve Yunan Attika kültürüne aittir (Resim 7).



Resim 7. Attika, Yunanistan Kulplu Pişmiş Toprak Vazo, M.Ö. 5. Yüzyıl, Metropolitan Müzesi, İngiltere.

Yunan kırmızı-siyah seramiklerinde “baykuş” figürü farklı formlar üzerinde uygulanmıştır “Anna A. Lemos (1991)”. Bazen bir vazo, bazen bir tabak, bazen de bir saklama kabı, hydria (Antik Yunanda kullanılan, biri dökmek için dik, ikisi kaldırmak için yatay, üç kulba sahip su testisi), kalpis (hydria’ya benzer fakat boynu hydria’dan daha dar olan üç kulplu bir kap formu), lekythos (tek kulplu, dar boyunlu, kapalı bir tür Antik Yunan kap formudur, zaman içinde boyu uzamış ve gövdesi daralmış, sürahi, testi benzeri bir kullanımı/formu vardır) yada skyphos (ayaksız, iki kulplu, küçük, antik yunan seramik içki kupası) üzerinde baykuş figürü ile karşılaşılabilmektedir (Resim 8).



Resim 8. Antik Yunan Baykuşlu Form, Antikensammlungen Müzesi, Münih, Almanya.

Hydria’ya benzer üç kulplu bir kap formu olan kırmızı-siyah kalpis üzerindeki baykuş figürü, ayakta durmaktadır ve her biri zeytin meyvesi taşıyan, zeytin dalları tarafından çerçevelenmiş olarak resmedilmiştir. Bu dekorasyon kalpis için alışılmadık bir formdur, ancak herhangi bir Atinalı için bu durum o dönemde tanınmış görünebilirdi. Çünkü zeytin dalı ile resmedilen baykuş, M.Ö. 600’lerin sonlarından beri Atina metal paralarının ön veya arka yüzeyinde zaten mevcuttu. Zeytin dalları arasında resmedilmiş baykuş deseni, daha sonra skyphoslar yada M.Ö. 475’ten 425’e kadar olan yaklaşık dönemde üretilen Atina seramikleri üzerinde oldukça popüler olmaya başlamıştır (Resim 9).



Resim 9. Attika kırmızı figürlü, yaklaşık 35 cm yüksekliğinde pişmiş toprak form, M.Ö. 480-470.

Yunanlı çömlekçiler, hydria'nın bir farklı türü olan kalpis'i, göz yaşlarını biriktirmek için üretmişlerdir. Taşıma ve boşaltmaya yardımcı olması için üç kulplu tasarlanmış bu hydria, Getty Villa, Malibu, California koleksiyonuna aittir (Resim 10).



Resim 10. Baykuş formunda bir alabastron (parfüm şişesi), Doğu Yunan, Arkaik dönem, M.Ö. 6. Yüzyıl, Museum of

M.Ö. 6. - 7. Yüzyıl'da üretilmiş olan, Louvre Müzesi, Yunan Bölümü, Etruscan ve Roman Antikaları: Arkaik Yunan Sanatı bölümünde bulunan, bir minyatür silitize Baykuş formunda Korint Aryballos'un (küçük, dar boyunlu, yuvarlak ya da damla biçimli, genellikle esans ve yağ şişesi olarak kullanılan Eski Yunan vazosu) yüzü bir maske gibi olağanüstü anlamlı betimlenmiştir. Sadece beş cm boyunda olan aryballos, döneminde parfüm şişesi olarak görev yapmıştır. Bu minyatür baykuş formunun çekiciliği; mükemmel formu, siyah çizgili dekoru, renkli astarı ve dekoratif unsurların mükemmel ustalığından kaynaklanmaktadır (Resim 11).



Resim 11. "Minyatür Baykuş", İkel Korint Dönem, Oryantalist Dönem, M.Ö. 725-600. Uzunluk 5 cm, siyah, beyaz ve pişmiş toprak renk, Louvre Müzesi.

Antik Roma Kuzey Afrika seramik sanatının nadir örneklerinden bir tanesi olan, olağanüstü bir şekilde tüylerin kazıma tekniği ile şekillendirildiği, oturmuş, yandan bakan, muhtemelen kozmetik veya diğer değerli merhemleri saklamak için üretilmiş minyatür pişmiş toprak kap örneği, M.S. 300'lere tarihlenmektedir (Resim 12).

Aslında, hayvan formlu seramikler Korint'ten (Gördüs / Gördös, Mora Yarımadası'nı Yunanistan anakarasına bağlayan Korint Kıstağı'nın üstünde yer alan bir şehir devletiydi) Atina'ya gelmiş olmasına rağmen, altıncı yüzyıla doğru yol alındıkça, Attika üretim özellikleri Korint bölgesindeki seramik üretim gelişmelerini etkilemiştir. New York Metropolitan Sanat Müzesi koleksiyonunda olan aşağıdaki ağızlıklı baykuş şişe bu duruma örnek bir Attika eserdir (Resim 13).



Resim 12. Antik Roma Kuzey Afrika Baykuş Figürlü Kap, Yükseklik yaklaşık 17 cm, M.S. 300.



Resim 13. Ağızlıklı Baykuş Şişe, 2. - 3. Yüzyıl, Peru bölgesi, Moche kültürü, yükseklik 24.1 cm, genişlik 11.7 cm.

Lagos Ulusal Müzesi koleksiyonunda bulunan, sırsız, pişmiş topraktan yapılmış, yüksekliği yaklaşık 12.5 cm boyutunda olan baykuş örnek, Afrika kıtasında bulunan Nijerya'nın İfe Krallığı döneminde, Yoruba topluluğu tarafından 12. - 15. Yüzyıl'da üretilmiştir (Resim 14).



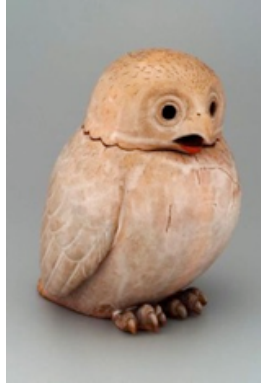
Resim 14. "Pişmiş Toprak Baykuş", Lagos Ulusal Müzesi.

İngiltere Nelson-Atkins Müzesi koleksiyonu olan, turuncu Earthenware ,“Baykuş Sürahi”, Staffordshire bölgesi üretimidir. İngiltere'deki bu bölgede; 17. Yüzyılın başlarından beri earthenware pişmiş toprak bünyeli ve kurşunlu sırlı ürünler üretilmekteydi ve aşağıdaki örneğe benzer üretimlere rastlamak mümkündür (Resim 15).



Resim 15. "Baykuş Sürahi", Staffordshire, İngiltere, 17. Yüzyıl, (1690-1710), Earthenware Bünye, Kurşunlu Sır, 23.5 x 15.24 x 15.24 cm, Nelson-Atkins Müzesi, İngiltere.

Japon seramik kültüründe de baykuş figürünü görmek mümkündür. Boston Güzel Sanatlar Müzesi koleksiyonunda yer alan iki farklı örnekten ilki olan, 19. Yüzyıl Baykuş figürü türünün en çekici örneklerindendir, Japonya'nın, Imbé - Bizen bölgesinde üretilmiştir (Resim 16). İkincisi ise Japonya Shiga - Tsushima bölgesi, 1820 yılı üretimi olan sırlı stoneware baykuş formudur (Resim 17).



Resim 16. Bizen seramiği baykuş.



Resim 17. Tsushima seramiği baykuş.

Kaliforniya Bilim Akademisinin Antropoloji Koleksiyonda bulunan, Kuzey Amerika, Zuni Pueblo kültürüne ait, 1940-1960 yıllarına tarihlenen, Küresel vücuduna modellenmiş kanadı, kuyruğu, kulakları, gagası ve ayakları ile ayakta duran 17.2 cm yüksekliğinde, 9.3 cm genişliğinde ve 9.1 cm derinliğinde olan baykuş heykelciğinin, kuyruk altında büyük yuvarlak bir deliği vardır. Beyaz astarlıdır ve dış yüzeyine pürüzsüz bir kazıma dekoru uygulanmıştır. Bünye üzerine tüy deseni koyu kahverengi boya ile boyanarak verilmiştir. Açık pozisyonda olan gagası, ayakları ve bakışını tam anlatabilmek için göz etrafı kırmızı boya ile dekorlanmış, imzasız bir heykelciktir (Resim 18).



Resim 18. "Pişmiş Toprak Baykuşlar", Lagos Ulusal Müzesi.

Türkiye’de, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihçisi, Arkeolog, Müzeci, Ressam Osman Hamdi Bey tarafından 1882’de Sanayi-i Nefise Mektebi adıyla kurulmuş ve 2 Mart 1883’de öğretime başlamıştır. 1928’de Güzel Sanatlar Akademisi adını almış, 2004’te ise Güzel Sanatlar Üniversitesi olmuştur. Bu üniversitenin logosunda stilize edilmiş bir baykuş yer alır. Bir rivayete göre firavunun atasında bulunan baykuş, insanoğlunun ilk sanat eserlerinden sayıldığı için üniversitenin logosu olarak seçilmiştir (Resim 19).



Resim 19. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinin Logosu.

Baykuş temasını yurtdışından ve Türkiye’den birçok seramik sanatçısı üretmiş olduğu eserlerine konu olarak seçmiştir. Baykuş figürü kimi zaman bir tabak yada plaka üzerinde resimsel olarak, kimi zamansa üç boyutlu olarak karşımıza çıkar. Sanatçılar, baykuş figürünü, kendi üretim yöntemlerine göre farklı malzemeler ve farklı tekniklerle yorumlarlar.

Pablo Picasso (İspanya)

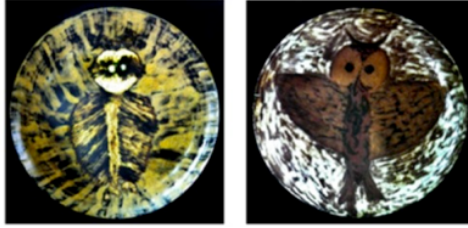
İspanyol sanatçı Picasso, sırlar üzerine yapmış olduğu deneyimler sayesinde bir ressam ve bir heykeltıraş olarak, kendi formlarını modelleyerek seramik ve heykel arasındaki sınırları kaldırmıştır. Bir ressam olmasının yanı sıra iyi bir seramikçidir, çok miktarda seramik eserler üretmiştir “Marilyn McCully (1998)”. Bu nadide seramik eserler dünyanın pek çok farklı müzesinde ve özel koleksiyonlarda bulunmaktadır. Baykuş imgesini seramiklerinde de kullanmış olan sanatçının, üç boyutlu formları ve duvar tabaklarının yanı sıra duvar elemanları da bulunmaktadır (Resim 20).



Resim 20. a) Baykuş desenli tabak, Vallauris, 1947-1948, Beyaz earthenware bünye, tornada şekillendirilmiş, kazıma yapılarak oksitler ve astarlarla dekorlanmış, saydam sırlı pişirilmiştir. 37 x 37 x 4.8 cm. b) Baykuş desenli tabak, 1957, Kırmızı earthenware bünye, tornada şekillendirilmiş, kazıma yapılarak oksitler ve astarlarla sigraffito tekniği ile dekorlanmış, siyah patine uygulanarak, saydam sırlı pişirilmiştir. 43.8 x 43.8 x 6.3 cm. c) Baykuş desenli form, 1961, Beyaz earthenware bünye, tornada şekillendirilmiş, kazıma yapılarak, kırmızı ve siyah astarlarla dekorlanmıştır. 21.8 x 21.8 x 47 cm, Picasso Müzesi, Barselona, İspanya, Fotoğraflar: Hasan Başkırkan d) Kızgın Baykuş, 1953, Sırlı earthenware bünye, 34.29 x 35.56 x 15.7 cm, Milwaukee Sanat Müzesi, ABD.

Füreyâ Koral (Türkiye)

Türkiye Cumhuriyetinin ilk kadın seramik sanatçısı olan Füreyâ Koral'ın figüratif anlayıştaki çalışmalarında insan figürünün yanısıra hayvan figürlerini de sıklıkla kullandığı görülmektedir. Sanatçının form ve seramik yüzey çalışmalarında özellikle kuş figürleri büyük yer tutmaktadır. İstanbul'da Divan Pastanesi için yaptığı kuşlu duvar panosu, baykuşlu seramik tabakları, ikili kuş formu gibi çalışmaları örnek gösterilebilir (Resim 21). "Deniz Onur Erman (2009)"



Resim 21. Füreyâ Koral'ın 1969'da yaptığı baykuş betimli seramik tabak çalışmaları.

Jale Yılmazbaşar (Türkiye)

Kuşlar, Jale Yılmazbaşar'ın en sık kullandığı konular arasında yer alır. Sanatçının naif bir yaklaşımla yapmaya doyamadığı horozları, tavukları, serçeleri, civcivleri, güvercinleri ve baykuşları kimi zaman seramik formlarda, kimi zaman panolarda hayat bulur (Resim 22). Bazen çay takımlarının üzerini kaplar bazen figürlerle birlikte içiçe kompozisyonlarda yerini alır. "Deniz Onur Erman (2009)"



Resim 22. Jale Yılmazbaşar'a ait baykuş temalı eskiz ve baykuşlu seramik çalışmasından örnek. "Jale Yılmazbaşar (1982)"

Jack Kabat (Amerika Birleşik Devletleri)

Jack Kabat California'da yaşamakta olan bir seramik sanatçısıdır. Zamanının büyük bir kısmını çevresindeki kuşları izleyerek ve onları inceleyerek geçiren Kabat, bu gözlemlerinden yola çıkarak ahşaptan ve seramikten çeşitli türlerde kuş figürleri ve totemler yapmaktadır. Başta baykuşlar olmak üzere yırtıcı ve avcı kuşlar sanatçının en fazla ilham aldığı türlerdendir. Kabat, kuş figürlerini renklendirmede mat astarlar, fırça dekorları, ince kazımalar veya yarı- mat sırlar, is pişirimi, raku, tuz pişirimi gibi çeşitli teknikler kullanmaktadır (Resim 23). “Deniz Onur Erman (2009)”



Resim 23. Jack Kabat seramik baykuşlarıyla Laguna Woods, California'daki atölyesinde. (Ceramics Monthly)

David Burnham Smith (Birleşik Krallık)

David Burnham Smith'in, seramik sanatında olan başarıları, dünya çapında birçok kişi tarafından kabul edilmektedir. Sanatçının eserleri; ABD, Hollanda, Kanada, Japonya, İspanya, Rusya ve Birleşik Krallık gibi ülkelerin koleksiyonlarında yer almaktadır. Smith'in eserlerine, baykuş formlarının üzerindeki sabırla işlenmiş çizgiler ile oluşturulmuş detayları yakalamak için, genellikle yakından ve çıplak gözle bakmak gerektiği önerilmektedir. Sanatçı, eserlerinde çizgisel olarak oluşturulmuş dekorasyonun genel etkiyi arttırdığını savunmaktadır. David, eşsiz güzellikteki seramik baykuş üretiminin yanı sıra, bronz ile de çalışmaktadır (Resim 24).



Resim 24. David Burnham Smith'in Seramik Baykuş Heykelleri. (http://www.ceramic-artist.co.uk/)

David Cooke (Birleşik Krallık)

David Cooke gerçekçi hayvan figürlü seramikler çalışan bir sanatçıdır. Cooke, 1992’de Leeds Metropolitan Üniversitesi 3 Boyutlu Tasarım Bölümü’nden mezun olduğundan beri profesyonel olarak vahşi yaşam modelleme sanatçısı olarak çalışmaktadır. Büyük boyutlarda çalıştığı kabuklu deniz hayvanları, dinazorlar ve goriller gibi hayvanların yanı sıra asıl konusunu sürüngenler ve kuşlar oluşturmaktadır. Sanatçının çalışmaları müzelerde sergilenmekte ve özel koleksiyonlarda yer almaktadır. Doğal bir etki elde etmek amacıyla mat sırlar ve astarlar kullanan sanatçı isli pişirim tekniklerini de sıklıkla kullanmaktadır (Resim 25). “Deniz Onur Erman (2009)”



Resim 25. David Cooke'e ait baykuş formunda seramik eserler.

Emel Şölenay (Türkiye)

Sanatçı, doğadaki Kuş, Baykuş, Tavus Kuşları, Lale, Ağaç ve Yapraklardan esinlenerek hazırladığı form ve birimler üzerine Redüksiyonlu Lüsterli sırlar, farklı rezinatlar ve sinter astarları uygulamaktadır. Redüksiyonlu Lüsterli Sırlar, Dumanlı pişirim sonucunda sır içindeki metal oksitlerin sihirli bir el değmişçesine kıymetli metal ışıltılarına dönüşen sırlardır. Metalik pırıltılar ve gök kuşağı renklerini içinde bulunduran Lüster, renk ve doku yönünden seramik eserlere farklı bir etki vermektedir. Sanatçı, baykuş formlarını sıriçi lüster pişirim tekniği ile oluşturmaktadır. Genellikle üç boyutlu olan formlar, bisküvi pişirimlerinin ardından, sanatçının uzun yıllar çalışarak edinmiş olduğu tecrübeleri ile hazırlamış olduğu lüsterli sırlar ile sırlanarak, fırın içerisinde yapılan redüksiyon ile son halini almaktadır (Resim 26).



Resim 26. Emel Şölenay'a ait üç boyutlu lüster sırlı baykuş formlar ve duvar elemanları.

Deniz Onur Erman (Türkiye)

Deniz Onur Erman, baykuşun gözlerini, bakişlarını, pençelerini, duruşunu, hareketlerini, ifadesini kil ile birleştirerek stilize edilmiş seramik formlara, yüzey uygulamalarına, çoklu düzenlemelere ve tekli figüratif çalışmalara dönüştürür. Seramik uygulamalar yaparken farklı türde killeri kullanır, değişik pişirim yöntemleri dener, kimi çalışmalarında ise kille birlikte yan malzemeler kullanır. Sanatçı, yüzey uygulamaları seramik duvar karoları ve duvar tabakları şeklinde çalışır, form çalışmalarında baykuş soyutlamaları, stilize baykuş yorumları, tekli ya da grup halinde sergilenen formlar dikkat çekmektedir (Resim 27-28).



Resim 27. "Üzüm I".



Resim 28. "Üç Baykuşlar"

Özgür Kaptan (Türkiye)

Çoğu zaman şamotlu çamuru tercih eden sanatçı, belki de sayısı binlere ulaşan bir baykuş biblo koleksiyonuna sahip olduğundan, çalışmalarında kendisine baykuşu konu etmektedir. Yalın ama bir o kadar da sabırla, iğne deliği şeklinde oluşturulmuş dokular, baykuş formlarında ve duvar elemanlarında ön plana çıkmaktadır. Kaptan, çok az sır kullanımı ile çamurun yalınlığını vurgulayarak çalışmalarını sonlandırır (Resim 29).



Resim 29. Özgür Kaptan'a ait Baykuş Heykeller ve Duvar Elamanı.

Hasan Başkırkan (Türkiye)

Çamura farklı anlamlar, yorumlar katan Füreya Koral'ın eserlerinde ve yaşamında kuşa ve kuş evlerine olan sevgisi hep ön planda olmuştur. Füreya Koral'ın kuş evlerine olan sevgisi, 2010 yılında sanatçının doğumunun 100. yılında açılan seramik sergisinin konusunu belirlemiştir. Türkiye'nin farklı illerinden pek çok seramik sanatçısının kuş evlerini anlattığı yapıtları sergilenmiştir. Başkırkan, sergi için baykuş formunda bir kuş evi tasarlamıştır. Baykuş formunun göbek kısmına bir giriş kapısı açarak, kuşların bu kapıdan girip çıkmasını istemiştir. Baykuş formundaki kuş evinin iç kısmı sırlıdır. Tasarım modüler birimlerden oluşmaktadır, bisküvi pişiriminden sonra sagar pişirim tekniği uygulanmıştır (Resim 30).



Resim 30. Hasan Başkırkan, Baykuş Formunda Seramik Kuş Evi, 2010.

SONUÇ

İnsanoğlunun varoluşundan günümüze kadar hemen hemen her kültürde “baykuş” figürü karşımıza çıkmaktadır. Baykuşlar heykel, resim, seramik, edebiyat, sahne, sinema gibi bir çok sanat dalında üretilen sanat eserlerine, büyüleyici gözleri, renkleri, gagaları, tüyleri, kanatları vb. estetik görüntüleri sebebi ile konu olmayı başarmıştır. Eski dönemlerden beri “baykuş” figürü muhtemelen; dişiğin, çelişki ve gizemin, ölüm ve yaşamın, karanlığın, bilgeliğin, sanatın ve bilinmeyenin öğreticisi olduğu için seramik alanında da çokça kullanılmıştır. Bazı kültür inanışlarında bilgeliğin ve sanatın sembolü olmayı başarırken, diğer kültür inanışlarında ise kötülüğün simgesi haline dönüşmüştür. Yapılan araştırmada eski dönem İslam ve Türk kültüründe, muhtemelen uğursuz sayıldığı için, baykuş figürüne rastlanamamıştır. Buna rağmen geçmişten içinde bulunduğumuz zamana kadar baykuş figürüne zanaatkâr ve sanatçıların ilgisi hiç azalmadan devam etmiştir. Baykuşlar, farklı dönemlerde ve farklı sanat dallarında bazen konu olarak, bazen plastik bir öge olarak ya da bir soyutlama, anlık bir görüntü veya stilize bir şekil olarak işlenmiş, bir başka söylemle sanatta baykuş figürü daima var olmuş ama sürekli şekil değiştirmiş ve süreç içerisinde yenilenmiştir. Bu söylemden yola çıkarak baykuş figürünün gerek günümüz sanatında, gerekse gelecekte sanat içerisinde yerini korumaya devam edeceğini düşünmek yerinde bir saptama olacaktır. Bu araştırma, basılı, yazılı kaynaklar, kitaplar, dergiler, internet araştırmaları ve makalede yer verilen bazı sanatçılar ile iletişime geçilerek oluşturulmuştur. Yapılan araştırmalar sonucunda, özellikle seramik sanatında hem geçmişte zanaatkârlar ve sanatçılar tarafından hem de günümüz seramik sanatçıları tarafından çok başarılı örnekler ortaya konduğu gözlemlenmiştir. Her kültürün ya da her bir sanatçının kendine özgü seramik üretim yöntemleri ile ortaya koyduğu bu nadide eserlerin dünya seramik sanatına büyük katkıda bulunduğu ve geleceğe aktarılacak değerli sanat nesneleri olduğuna inanılmaktadır.

KAYNAKLAR

- COHEN, Beth (2006), *The colors of clay, special techniques in Athenian Vases*, Getty Publications, California.
- LEMOS, Anna A. (1991), *Archaic Pottery of Chios: The Decorated Styles*, Oxford University Committee for Oxford, U.K.
- McCULLY, Marilyn (1998), *Picasso: Painter and Sculptor in Clay*, Harry N. Abrams, Inc., New York.
- ONUR ERMAN, Deniz (2009), *Seramik Sanatında Kuş Figürü Üzerine Kişisel Uygulamalar, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı, Ankara.
- TÜRE, Altan (2004), *Takılar ve süs taşlarında sembollerin dili. Arkeoloji, antropoloji ve folklor açısından.*, Goldaş Yayınları, İstanbul.
- YILMABAŞAR, Jale (1980), *Jale Yılmazbaşar: Seramikleri, Yöntemleri*, T.T.K. Basımevi, Ankara.
- YILMABAŞAR, Jale (1982), *Jale Yılmazbaşar: My Ceramics*.
- Ceramics Monthly, (2000), Professional Publications, Columbus, Ohio, Issue 8.
- <http://www.metmuseum.org/en> (erişim tarihi: 01 Şubat 2014)
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Bayku%C5%9F> (erişim tarihi: 14 Kasım 2013)
- http://en.wikipedia.org/wiki/Nigerian_National_Museum (erişim tarihi: 6 Şubat 2014)
- <http://www.mexican-folk-art-guide.com/day-of-the-dead-history.html#.UrFgPI3WG7g> (erişim tarihi: 30 Haziran 2013)
- <http://uts.cc.utexas.edu/~gloria/Goddess.html> (erişim tarihi: 24.05.2013)
- <http://www.hmluther.com/productpage2.php?subcategory=SCULPTURE&parent=ART&item=7333> (erişim tarihi: 19 Ekim 2013)
- <http://www.louvre.fr/en> (erişim tarihi: 24 Mayıs 2013)
- <http://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/> (erişim tarihi: 25 Mayıs 2013)
- <http://www.mfa.org/> (erişim tarihi: 4 Şubat 2014)
- <http://www.nelson-atkins.org/> (erişim tarihi: 5 Şubat 2014)
- <http://collection.mam.org/details.php?id=148> (erişim tarihi: 1 Şubat 2014)
- <http://www.ceramic-artist.co.uk/> (erişim tarihi: 26 Mayıs 2013)
- <http://www.sculpturelounge.com/pages/dave/portfolio.htm> (erişim tarihi: 26 Mayıs 2013)

“ TEKİNSİZ VE İĞRENÇ: HİPERREAL FİGÜR HEYKELLERİ VE ALIŞILMADIK VÜCUTLAR İÇİN BİR OKUMA ÖNERİSİ ”

Araş. Gör. Seval ŞENER *

ÖZET

Bu makalede son dönem heykelinde yeniden doğuşuna şahit olduğumuz figürün hangi kavramlarla okunabileceği üzerinde durulmuştur. Metinde figürden kastedilen insan bedenidir. Günümüzde figür heykelinde farklı tutum ve eğilimler bir arada görülmektedir ancak metinde hiperreal ve vücudun alışılmadık hallerde sunulduğu heykeller ele alınmıştır. Örnek olarak 2014 yılına yakın zamanlara tarihlenen heykel çalışmaları incelenmiştir. Varılan sonuç şudur: Figürün yerini malzemesiyle, dokusuyla, ölçeğiyle, insan bedenine neredeyse gözle ayıramayacak derecede yakın bir görünüm almıştır, diğer bir deyişle heykelde figür vücutlaşmıştır. Son dönem heykelinde vücudun aşırı gerçekçi ve tuhaf hallerde tasviri iki kavramı beraberinde getirmektedir. Bu kavramlardan birincisi Sigmund Freud'un tekinsiz –the uncanny- kavramı, ikincisi Julia Kristeva'nın iğrenç –the abject- kavramıdır. Yazı kapsamında güncel heykelde figürün, seçilen örnekler üzerinden bahsedilen iki kavramla okuma denemeleri yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Figür, Beden, Tekinsiz, İğrenç, Güncel Heykel

* Seval Şener Hacettepe Üniversite Güzel Sanatlar fakültesi Heykel Bölümü 06800 Beytepe/Ankara
03122978775-125 Fax: 03122992059 sevals@hacettepe.edu.tr

“ UNCANNY AND ABJECT: A PROPOSAL IN ORDER TO READ HYPER- REAL FIGURE SCULPTURES AND WEIRD BODIES ”

Res. Assit. Seval ŞENER

ABSTRACT

This article is based on the concepts along with we can interpret reinvented figure sculpture of today. In the text figure means human body. In recent sculpture art there are different tendencies seen together yet within the lense of the article hiperreal sculptures and human bodies depicted in strange conditions were discussed. Examples were chosen between the works dated nearby 2013. The result is this: Figure is replaced by a very close appearance to human body with its material, texture, scale. In other words figure in sculpture is becoming body. Hyperrealist depiction of human body in recent period's sculpture connotes two concepts. The first one is Freud's concept of "Uncanny" and the second one is Julia Kristeva's concept of "Abject". Within the scope of this article it is tried to be interpreted figure in contemporary sculpture by these two above mentioned concepts.

Keywords: Figure, Body, Uncanny, Abject, Contemporary Sculpture

GİRİŞ

Heykel nedir sorusuna basitçe “üç boyutlu, etrafında dönülebilir bir form” (Apa, 2002: 133) diyebilirken soru “bugün heykel nedir?” biçiminde küçültüldüğünde parametrelerin değiştiği görülmektedir ve ortaya çıkarılan ürünleri sadece heykel kelimesi ile nitelemek zorlaşmaktadır. Bu nedenle eser -sanat eseri, yapıt, resim, heykel - kelimesinin yerini “iş” kelimesi almaktadır. “İş” heykelin arazi sanatına, süreç sanatına döndüğü durumlarda sorunsuzca kullanılabilirken, figürün geçirdiği değişimin nedenini, nasılını, sonucunu anlamak açısından yetersiz kalmaktadır. (Adamson: 2007, 165) Figürün geldiği noktayı görmek ve figürü okuyabilmek için “iş” türünden kolaylaştırıcı kelimelerden ve biçimsel analizden çok daha fazlasına ihtiyacımız vardır. Sanat 1980’lerden sonra bağlam temeline oturduğu ve biçimsel olarak ne ürettiğinden çok bağlamının ne olduğu önem kazandığı için “iş” ya da “heykel” olarak adlandırılıyor olmasından bağımsız olarak günümüz heykelinde figüre bakabilmek için bazı kavramlar gerekmektedir. Yazı kapsamında önerilen “tekinsiz” ve “iğrenç” kavramlarına yegâne iki anahtar kavram olarak değil, hiperreal heykel ve vücudu garip hallerde tasvir eden heykeller için mümkün olan başka kavramlar arasından önerilen iki kavram olarak bakılmalıdır.

“Uzun tarihine bakıldığında heykelin temel kaygısı insan figürünün gerçekçi temsidir” (Collins, 2007: 14). Ancak bu demek değildir ki heykel sanatında figür temsilleri her zaman gerçekçi olmuştur. Figür de dönemin sanat anlayışı ve akımlarına göre biçimlenmiş, zaman zaman önemini kaybetmiştir. “1970’lerin sonları ve 1980’lerin başlarına bakıldığında resimde olsun, heykelde olsun figürün geri dönüşü görülür” (Collins, 2007:14). Bu aynı zamanda insan bedeninin geri dönüşüne denk gelmektedir. 1970’lerden günümüze uzanan bu geri dönüşte figür türlü çeşitli biçimler alır, üsluplar takınır. 1970’lerde figüre dönüşün öncüleri olarak Georges Baselitz, Markus Lüpertz ve Anselm Kiefer yüzlerini geçmişe dönerek, Yeni-Dışavurumcu bir üslupla çalışmışlar. Mimmo Palladino, Francesco Clemente ve Enzo Cucchi arkaik nitelikler taşıyan figürler yapmışlardır. 1980’lerin başlarında kısa bir süre için mistik, romantik ve dışavurumcu bir figür eğilimi görülürken, AIDS salgınının ardından vücudun zavallı, yaralı ve kurban olarak tasvir edildiği figürler görülür. Bu konuda Louise Bourgeois, Kiki Smith ve Robert Gober başı çekmektedirler. 1990’ların sonlarında figürasyonun ikinci büyük dalgası ortaya çıkar. Bu defa Stephan Balkenhol gibi sanatçılar geçmişe bakıp romantik, mistik ya da dışavurumcu anlatımlar geliştirmek yerine figüre konular arasından bir konu olarak yaklaşmaktadır ancak heykelin geleneksel malzemeleri yerine kurşun, lastik, alçı, mum, çimento, çuval bezi gibi yeni malzemeler kullanmaktadırlar. 1990’ların sonlarından günümüze heykelde figürün Abigail Lane’in “Uygunsuz” (Misfit) (Resim 1) adlı çalışmasında olduğu gibi sosyal eleştiri amaçlı kullanılması, Gavin Türk’ün Che’nin Ölümü “Death of Che” (Resim 2) adlı çalışmasında olduğu gibi popüler kültür konularının ya da kahramanların heykelde ele alınması, Zhang Dali’nin Çin Dölü No:15 “Chinese Offspring No:15” adlı çalışmasında olduğu gibi Avrupalı olmayan sanatçıların kültürel eleştiri barındıran çalışmalar yapması, Anthony Gormley’in herhangi biri olabilecek bedenleri (Resim 3), Katsura Funakoshi’nin Boynuzları Olmadan “With no Horns” adlı çalışmasındaki gibi ruhani etkiler taşıyan çalışmaları göstermektedir ki bir çok farklı eğilim bir arada var

olmaktadır. Bütün bunların yanında ister canlı modelden kalıp alınarak yapılmış olsun ister yontarak ya da modelajla yapılmış olsun Hiperreal heykel son dönem sanatında büyük bir alan kaplamaktadır. (Collins, 2007: 14-53) Yazı kapsamında anahtar bir kavram olarak önerilen tekinsiz kavramı HiperReal heykeller için önerilmektedir.



Resim 1. Abigail Lane, "Uygunsuz" (Misfit), 1994, Balmumu, yağlı boya, insan saçı, giysi, cam gözler, 60 x 85 x 192 cm.



Resim 2. Gavin Turk, "Che'nin Ölümü" (Death of Che), 2000, Balmumu, karışık malzeme, 130 x 255 x 120 cm.



Resim 3. Anthony Gormley, "Resimlemek III" (LIMN III), 2012, Demir-Döküm, 168 x 57 x 48 cm.

HİPERREAL VÜCUTLAR VE TEKİNSİZLİK

İnsan bedeninin olabildiğince gerçekçi işlenmiş bir biçim olarak karşımıza çıktığı Hiperreal çalışmalar insan algısına dair, tekinsiz kavramına köprü oluşturan bir sorunu ortaya çıkarmaktadır. Peki nedir bu insan algısına dair sorun? Alex Potts, Erkek Fantazisi ve Modern Heykel “Male Phantasy and Modern Sculpture” adlı makalesinde Görsel sanatların etrafındaki psikolojik ve kültürel yığın içerisinde heykelin özellikle problematik hale geldiğini yazmaktadır. “Heykel, algı açısından bakıldığında resme göre daha karmaşık bir durum yaratmaktadır çünkü heykelin çerçevesi yoktur. Çerçevenin yokluğu sonsuz bakış açısı olanağı sağlar. Heykel izleyicisi ile aynı mekânı paylaşır” (1992: 38). Bu sorunu resimle kıyaslayarak açıklayacak olursak; Hiperreal resim tuval yüzeyinde kendi mekanını kurup kullanırken, heykelin figürü izleyici ile aynı mekânı paylaşmaktadır ve gerçeklik hissi doğrudan yakalanmaktadır. Heykel ve izleyicisi aynı fiziksel mekânın içindedir. Bu da izleyicinin heykelle girdiği ilişkinin psikolojik boyutunu karmaşıktırmaktadır, psikanalitik açıdan heykel oyuncak bebek ve fetiş nesneleri ile özdeşleşmektedir. (s.39) Burada bahsedilen heykel, figürdür.

Görüntüde gerçeğe çok benzeyen figürler yapmak günümüzde ortaya çıkmış bir durum değildir. Roma sanatında, yaşayan bir insana çok benzeyen heykeller yapmak ya da sanatçı tarafından hiç görmediği birinin karakter özelliklerini yansıtan heykeller yapmak popüler bir sanat biçimidir. Yunanlı öncüler olan Perikles’in heykelleriyle ya da Sokrat ve ya İskender tasvirleriyle kıyaslandığında, Roma portrelerinin fiziksel ve psikolojik gerçekçiliğe daha eğilimli oldukları görülür. Bunda Roma sosyal ve politik yaşamında büst ve heykellerin çok önemli rol oynamasının da payı vardır. Büstler ya yaşayan birini ululamak ya da bir ölüyü anmak amacıyla yapılmaktadır. Cenaze törenleri için yapılanlar aynı zamanda belge niteliği de taşımaktadırlar. Bu da heykellerin gerçekçiliğini artırmaktadır. Roma heykeline bu gerçekçiliği kazandıran özelliklerden biri de materyal ve renk kullanımı konusunda da ustalaşmış olmalarıdır. (Dubby, 2006: 181-194) Etrüsk ve Hellenistik etki altında gelişen Roma heykelini diğerlerinden ayıran husus onlardan daha gerçekçi bir üslupla ele alınmış olmalarıdır. Adnan Turani’nin anlatısına göre İ.Ö. IV. Yüzyıldan itibaren Grek heykel sanatında portre unsurlarını içeren rölyeflerle karşılaşmaktayız. Ayrıca Doğu etkileri, hikayecilik ve historism etkisi de belirmeye başlamış bulunmaktadır. Bunun sonucunda sanat Tanrıya özgü tapınak heykelinden, eve ve kişiye yönelmiştir. Ve bu özellikler Helenistik sanatın bir özelliği olarak Roma’ya gelmiş ve Roma sanatında portre önemli bir unsur olmuştur. Roma heykeli sosyal statüsüne bakmadan bir kralı da bir vatandaşı da üstün göstermeye çalışmadan, karakterini yansıtmaya, yüzün bütün kusurlarını, zekâsını ve saflığını göstermeye önem veriyor. Romalılar, Yunanlıların ideal insan tipi yerine normal günlük yaşantı içerisindeki yüz ve vücut hareketlerini, yüz kırışıklıklarını, iri çirkin burunlarını ve iç dünyalarını tasvir etmiştir.² (Turani, 1979:177-179) (Resim 4) “Romalıların sanatçıların, Yunanlılar arasında görülmedik bir biçimde, kendilerinin daha gerçekçi ve daha az yaltakçı portrelerini yapmakta özgür bırakmaları şaşırtıcıdır. Sanatçılar bazen belki ölünün yüzünden çıkarttıkları kalıpları kullanmışlar, böylece insan başının yapısı ve çizgilerine değin olağanüstü detaylar elde etmişlerdir” (Gombrich, 1997: 121).

2 Yukarıda bahsedilen heykellerin dışında ideal ifade taşıyan ve form olarak idealize edilmiş heykeller de yapılmıştır ancak bunlar yazı kapsamının dışında tutulmuştur.

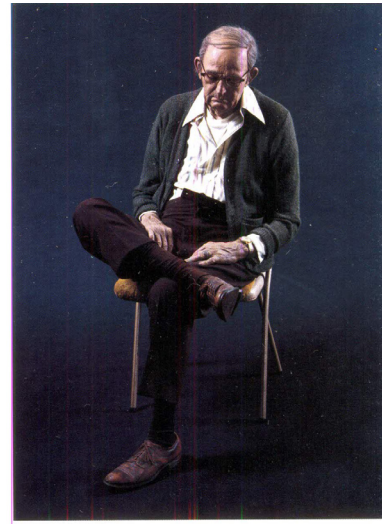


Resim 4. Kayzer Caracalla. İ.S. 211-217. Mermer

Veristik olarak da adlandırılan Roma heykelleri günümüz Hiperreal heykellerini okumak için bir referans oluşturabilir. Sadece görüntü açısından değil aynı zamanda gündelik hayatla bağları ve oynadıkları sosyal rol açısından da günümüz heykelleri ile ortaklaşmaktadırlar. Aynı zamanda insan psikolojisini de yansıtan betimlemeler de bu ortaklığı kuvvetlendirmektedir. Materyal ve boya kullanımındaki ustalıkları gerçekçilik açısından günümüzle yarışabilmekle beraber, Hiperreal heykelticilerin kullandıkları kıl, saç gibi malzemeler, materyal kullanımında bir fark yaratmaktadır. Hiperreal heykelticiler öykündükleri formun yani insan bedeninin malzemelerini kullanmaktadır, saç formu verilmiş ve saç gibi boyanmış bir malzeme yerine saç telini kullanmaktadırlar. Aynı şekilde taştan ya da ahşaptan yontarak kumaş görüntüsü elde etmek yerine elbiseler doğrudan heykellere giydirilmektedir. (Resim 5-6)



Resim 5. Jan Van Oost, "Köşedeki Siyah Figür" (Black Figür on Corner), 1993, Alçı, Siyah Kadife Elbise, Saç, Yükseklik 128 cm.



Resim 6. Duane Hanson, "Old Man Dozing" (Uykulayan Yaşlı Adam), 1976, Polivinil, Yağ içersinde renklendirme, karışık malzeme, Birebir Ölçek.

Klasik heykelde, Rönesans heykelinde ya da Dışavurumcu heykelde beden ne kadar büyük bir hünerle yapılmış olursa olsun gündelik bedenlerle karışmamaktadır. Çünkü bedenin ait olduğu kimlik bir kahraman, bir tanrı-tanrıça ya da mitolojik bir karakterdir ve malzeme insan tenine his ve plastik etki olarak yaklaşıp bile renk, doku ve görüntü olarak uzaktır, beyazdır, soğuktur. Söz konusu olan figür Michelangelo tarafından sonsuz bir hünerle yapılmış *Pieta* bile olsa, Meryem'in giysi kıvrımlarını, İsa'nın damarlarını gerçek sanmak zordur, tasvir edilenlerin kim olduğu ve heykelin malzemesi olan mermer bakan ve bakılan arasına set çeker dolayısıyla muğlaklıktan kaynaklanan bir yanılsama oluşmaz. (Resim 7)



Resim 7. Michelangelo, "Pieta", 1498-1499, Mermer, 174-195 cm.

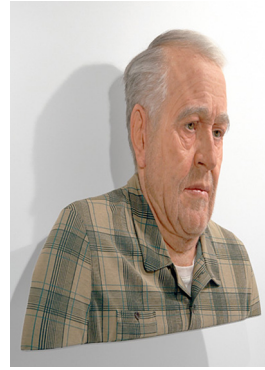
Öte yandan hiperreal bir heykel bu kesinlikte bizden uzak değildir. Örneğin; Hiperrealist heykelin başlıca isimlerinden Evan Penny'nin ³ "Hiç Kimse-Özel Birisi Değil" çalışmasında son derece gerçekçi bir görüntü ile karşı karşıyayız. (Resim 8,9) Görüntüdeki bu gerçek gibiden ziyade gerçek kadar gerçek durumu bizi fetiş nesnesinden alıp "tekinsizliğin" sınırlarına yaklaştırmaktadır. Penny'nin heykellerinin yarattığı tuhaf rahatsızlık durumu tekinsiz kelimesi ile karşılanmaktadır. " Bu kelime sanat-eleştiri çevrelerinde 1980'lerde realist figüratif heykelin dönüşüyle ilişkilendirilerek kullanılmaktadır. "Tekinsiz kelimesi Freud'un 1919 yılında yazdığı İngilizce'ye 1959 yılında çevrilen aynı adlı makalesinden gelmektedir. Makalede Freud canlı görünen bir şeyin cansız olup olmadığı ya da cansız görünen bir şeyin aslında canlı olup olmadığı üzerinden üreyen bir paradokstan bahseder"(Colins, 2007: 22). Freud'un "Tekinsiz"-The "Uncanny"- makalesinde belirttiği üzere "Bilinmek istenen şey "tekinsiz" olanı "korkutucu" olanın sınırından kesin olarak ayırmamızı sağlayanın ne olduğudur" (1919:1). İşte korkutucu olan ile tekinsiz olan arasındaki bu sınırı hiperreal heykelde görmek mümkündür. Freud estetik alanında özenle hazırlanmış yazıların kendilerini rahatsızlık veren ve antipatik olan yerine güzel olan, çekici olan, yüce olan gibi hep pozitifle ilişkilendirildiğini söyler. (1919:2) Halbuki hiperreal heykellerin üzerimizde bıraktığı etki sadece güzellikten kaynaklanmaz, bunun yerine tekinsizliğin verdiği bir rahatsız edicilik söz konusudur. Böyle bakıldığında, Freud'un makalesinde değindiği, kendisinden önce bu konu üzerinde çalışan ve tekinsizliği tanımlayan kişi olan Ernst Jentsch'in örnekleri de şaşırtıcı olmaktan çıkıp, bir bağlama oturur: "balmumu heykeller, yapma bebekler, otomatlar" (1919: 4). Bu örnekler hep bizi Jentsch'in bahsettiği "entelektüel belirsizlik" noktasına çekerler. *Pieta*'ya bakan izleyici karşısındakinin heykel olduğunu unutmazken, bir balmumu heykele ve onun bir adım daha ötesinde duran hiperreal heykele bakan kişi bahsedilen entelektüel belirsizliği yaşar. "Bu belirsizlikleri çözmek için gözlemlenebilecek bir şey şudur: hipotezimizle çelişen hemen hemen bütün örnekler kurgu ya da yazınsal alandan alınmıştır. Bu gerçekten deneyimlenen bir tekinsizlikle sadece okuduğumuz ya da hayal ettiğimiz tekinsizlik arasında olası bir farklılığı gösterebilir" (Freud, 1919:16). Hiperreal heykelle ne

³ Makale kapsamında Evan Penny'nin belirli dönemleri üzerinde durulmaktadır, sanatçının son dönem çalışmalarında insan formunu bozduğu, esnettiği, uzattığı görülmektedir. Sonuç olarak deforme edilmiş insan formunda "tekinsiz" kavramından bahsetmek örnek verilen çalışmalara kıyasla zorlaşmaktadır.

yazının ne de kurgunun parçasıdır, burada fiziksel mekanda deneyimlenen bir durum söz konusudur, canlıdan cansıza ve cansızdan yeniden canlıya dönen bir deneyim. Dolayısıyla hiperreal heykelin yarattığı tekinsizlik gerçekten deneyimlenen bir tekinsizliktir. Bahsedilen durum tıpkı Freud'un kavramına temel oluşturan, hiçbir dilde kelimenin alındığı Almanca'da olduğu haliyle bulunmayan ve bir noktada anlamı tersine dönen bir kelime olan Unheimlich kelimesinde olduğu gibi bir durumdur. (Quinodoz, 2004: 166) Kelime İngilizce'ye uncanny, Türkçe'ye tekinsiz olarak çevrilmiştir ancak bu dillerde Unheimlich ve Heimlich kelimesinde olan anlamca zıddına dönüşme durumu yoktur.



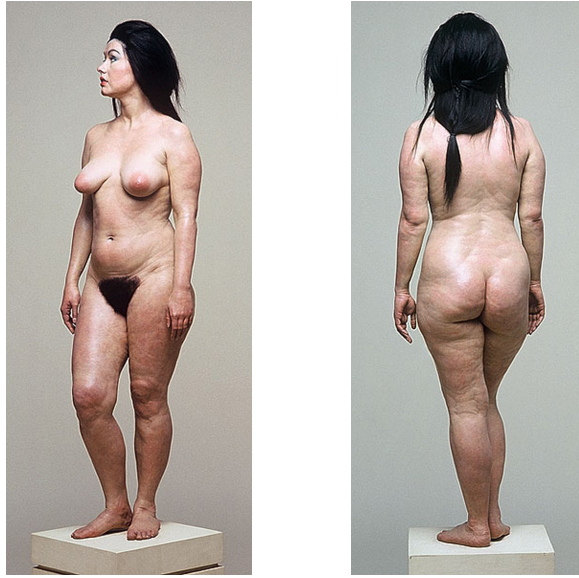
Resim 8. Evan Penny, "Hiç Kimse- Özel Birisi Değil#", (No One - In Particular #5), 2005, Silikon, pigment, saç, kumaş, alüminyum, 102 x 81 x 19 cm.



Resim 9. Evan Penny, "Hiç Kimse- Özel Birisi Değil#5", (No One - In Particular #5), 2005, Silikon, pigment, saç, kumaş, alüminyum, 102 x 81 x 19 cm.

Evan Penny 1979-1999 yılları arasında çıplak figürler yapmıştır, bu figürler Murray, Norma, Camile, Ali, Janet gibi insan isimleri taşırlar. (Resim 10, 11) Muhtemelen modellerin isimleri olan bu isimler isimler bizlere bir yerde bir asıl olduğunu ima etmektedirler. Çırılçıplak bir insanı galeri mekanında görme ihtimalimiz çok yüksek olmadığından, ele alınışları hiper gerçekçi olsa bile bu erken dönem çalışmaları halen tekinsizlik yerine psikoanalitik açıdan fetiş, oyuncak bebek kavramlarıyla okunmaktadır. Ancak yukarıda bahsedilen "Hiç Kimse-Özel Birisi Değil" serisi tekinsizlik kavramıyla okunmaya açıktır. (Resim 8, 9) Mesele artık mermere ten dokusu vermek değil, tıpkı ten gibi bir ten yaratmaktır. Görünen odur ki hiperreal heykellerin malzemesi yaratılmak istenen etki için biçilmiş kaftandır. Burada söz konusu olan sanatın gerçekçilik yarışının fiziksel mekanda fiziksel malzemelerle devam eden varyasyonudur. Bu yarış kazanılacak bir yarış değildir ancak etkiyi değiştirebilecek bir yarıştır. Heykelin figürü artık tekinsizleşmektedir. Bu karşısına geçilip uzun uzun, hayranlıkla seyredilen bir nesneden çok, gerçek mi sorusu üzerinden ilerleyen bir anlık bir etki, bir yakalanma hissi yaratan bir figürdür. "Tekinsiz -the uncanny- gerçek olmayan bir şeyin gerçek gibi gösterilmesidir, örneğin sinema da kurmaca olanın gerçek gibi gösterilmesidir" (Evrenol, 2009). Bunun heykeldeki yansıması bir heykeli bir vücut, bir kişi gibi sunmaktadır. Kısa süreli bu yakalanma hissi son dönem heykellerinde ağırlıklı bir yer kaplayan hiperreal heykele yaklaşmak için ve neden etkileyici olduğunu anlamak için önemli bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Tekinsiz kavramının öne çıkmasında diğer bir neden de heykeli yapılan kişilerin artık sıradan kişiler olmasıdır, bu onlara rastlama olasılığını yükseltirken bizim bir an heykel-vücutları gerçek vücutlar sanma-

mızı sağlar. George Segal⁴’in kalıp alarak başlatıp beyaz bıraktığı için kendimizle, babamızla, amcamızla karıştırmayacağımız heykeller söz konusu John Deandrea ya da gündelik giysileri içinde, sıradan bir Amerikalı’nın sıradan bir anını anlatan Duane Hanson’ın heykelleri (Resim 6) olduğunda bizi tuzağa düşürmektedir. Tanrılar, tanrıçalar, kahramanlarla karşılaşma olasılığımız ne kadar düşükse bu kişilerle karşılaşma olasılığımız o kadar yüksektir. Ancak tedirginliği yaratan bizi tedirgin eden karşılaşma ihtimali değil karşılaştığımızı sandığımız o kısa anda düşmüş olduğumuz tuzaktır. John Ahearn, Charles Ray da farklı konu ve bağlamlar içerisinde hiperreal heykeller üreterek “canlı mı?” sorusunu başarıyla sorduran isimler arasındadır.



Resim 10-11. Evan Penny, “Ali”,1984, Reçine, Pigment, Saç, İnsan ölçeğinden 4/5 oranında küçültülmüş, 133 cm.

TUHAF HALLERDE VÜCUTLAR: İĞRENÇ

“Ölümlü, acı çeken, yaralı ve grotesk bedenler izleyicede ilk kez bir Fransız filozof ve psikanalist olan Julia Kristeva tarafından formüle edilmiş olan “iğrenç- abject” kavramıyla ilişkilendirilebilecek bir tiksinti uyandırmaktadır. “İğrençlik-abjection” kişide bütünden kopmuş bir uzuv, kan, sperm, saç, kusmuk ya da vücudun dışında olup artık onun parçası olmayan dışkı gördüğünde uyanan abartılı korku ve zafiyet hissine denk gelir. Travmatik bir biçimde bize ölümlüğümüzü hatırlatır ve tiksinti yaratır” (Robertson, 2010: 95). Günümüz heykelinde tuhaf hallerde sunulan vücut heykellerini okumak için önerilen diğer bir anahtar kavram olan iğrençlik –abject- kavramı 90ların başlarında sanat ve eleştiri çevrelerinde büyük bir geçerlilik kazanır. Julia Kristeva’nın kanonik tanımına göre “fiziksel olarak “iğrenç” yüklü bir özdür genellikle bir özne (kişi) ve bir nesne (şey) arasında yer aldığı düşünülür. Bu, sosyal yapıya direnen bir durumdur” (Bois, 2004: 648). Yazı kapsamında “iğrenç” kavramı yine heykelde fiğrünün dünyevileşip, bir vücut olmasıyla ilintilendirilmeye çalışılacaktır. Bu dünyevileşmenin

⁴Hiperreal heykellere üretim açısından bakıldığında iki temel yapma biçimi ile karşılaşılır. Bunlardan birincisi Evan Penny, Antonio Lopez Garcia gibi heykellerini yontarak ya da kille modelleyerek çalışanlarken, George Segal, John De Andrea gibi isimleri barındıran ikinci grup canlı modelden kalıp alarak çalışanlardan oluşmaktadır. Yazı kapsamında bu iki üretim tarzının yaratabileceği muhtemel farklar üzerinde durulmamıştır.

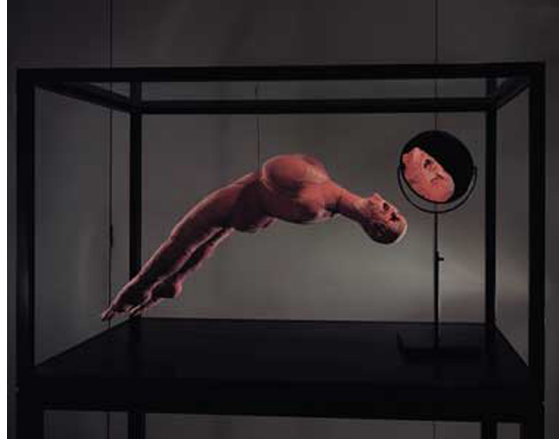
sonucu olarak tasvir edilen artık bir tanrının, kahramanın vücudu olmadığından yaralanabilir, incinir, kırılır hale gelmiştir. Vücudun bu yeni kırılabilir hali heykeldeki konumu kahramanın heykelinden kurbanın heykelidir. Bu kırılabilirlik ve dünyevileşme özellikle feminist sanatçılar tarafından kullanılmıştır. Vücut artık herhangi bir nesne gibi kırılır, dökülür, incinir olmuştur. Melanie Klein (1882-1971) gibi bazı psikanalistler, Freud sonrası psikoanaliz çerçevesinde kalmakla beraber Freud eleştirisi üzerinden ilerleyerek çerçeveyi çocuğun geçirdiği evreden (anal, oral, fallik, genital) yetişkine çevirmişlerdir. Klein'e göre bu aşamalar çocuğun kendine özgü fantezileri tarafından domine edilir.

Bazı eleştirmenlere göre psikoanaliz 90larda bir cinsel arzunun sosyal yapıyla bağlantısı ve vücudun hayat ve ölümle olan bağlantısı üzerinden bir dönüş yaşar ve bu sanatta yankı bulur. 1970'ler ve 1980'lerden sonra bazı feminist çalışmalarda görülen kadın imajının ortadan kalkmasından sonra Kleinyan görüş zarar görmüş bir halde yeniden beliren vücudun okunması için bir yol önerir. Kişisel ve toplumsal düzlemde travma ile büyümüş olmak "iğrenç" vücut üzerindeki bu etkiyi kuvvetlendirir. Bu durum sanatçılar ve Fransız psikanalist Julia Kristeva'nın geç dönem yazıları üzerinde etkili olur. Dönemin yas tutan ve melankolik estetik anlatışı üzerinde AIDS salgınının da büyük etkisi olur. (Bois, 2004:14) Judith Colins'in anlatısına göre erken 1980'ler, kısa bir dönem için özellikle Avrupa dışı kültürlerden esinlenilerek romantik, gizemli ve dışavurumcu bir heykel anlayışı gelişmiştir. Ancak AIDS salgını, insan vücudunu dünyayı fetheden bir kahraman, bilgeliğin vücut bulmuş hali olmaktan çıkarıp küresel tehdit ve hastalıkların kurbanı haline getirmiştir. 1982 yılında Julia Kristeva tarafından Powers of Horror: An Essay on Abjection ⁵ adlı bir yayın sanat dünyasında 1980'lerden 1990'lara kadar etkili olacak ve kurban olarak görülen vücudun okunmasını sağlayacak bir kelimeyi sanat dünyasına katmıştır: İğrençlik-the abject. Kristeva iğrençlik kavramını vücudun kişisel ve içsel yönleri olarak tanımlar, bunlar toplum içinde uygunsuz sayılan hakir görülen unsurlardır; vücut fonksiyonları ve salgıları gibi. Sanat çevrelerinde çok popüler olan bu kitabın ardından 1993 yılında Whitney Museum'da, Abject Art: Repulsion and Desire in Amerikan Art-İğrençlik Sanatı: Amerikan Sanatında Tiksinti ve Arzu- adlı bir sergi açılır. Bu sergide vücut zarar görmüş, yaralı, acı çeken, perişan ve düzeni bozulmuş olarak yer alır. Aynı zamanda bu vücutlar üzerinden cinsiyet, cinsellik, etnik kimlik gibi politik yönlerde aktarılmaktadır. Vücutlara genellikle kan, sperm, dışkı, kusmuk gibi sıvı ve salgılar da eşlik eder. Ter, gözyaşı ve kanıyla acı çeken İsa önemli bir ikon halini alır. (2007:14) Vücudun saklanan gizlenen yönlerini gösterirken aynı zamanda ensest, homoseksüellik gibi kavramları da gözler önüne seren vücut politikası ⁶ üretilen heykelleri doğrudan politikleştirmektedir. Kiki Simithè ait "Kuyruk" adlı heykel ya da Louis Bourgeois'ingeriye doğru bükülmüş kadın figürü (Resim 12) hakir görülen ya da acı çeken dünyalı vücutlara örnektir. "Ama iğrenç hoyrat bir acıdır, yücelmiş ve harap olmuş bir "özne-ben" in kabullenmek zorunda kalındığı bir acıdır..." (Kristeva, 2004:14). Bu vücutlarla Eski Yunan'ın ya da Rönesans'ın ideal güzelliğinden pay almış vücutlarının alakası yoktur. Heykelde vücut yüceden alçağa inmiştir. Zaten dışlanan, horlanan ve erkek bedenine oranla daha zayıf olan kadın bedeni de iğrenç kavramı çerçevesinde ele alınmaya uygun hale gelmiştir.

⁵ Kitap 2004 yılında Ayrıntı yayıncıları tarafından Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme adıyla Türkçe'de yayınlanmıştır.

⁶ Body politics

“İğrenç karşımda duran, adlandırdığım ve ya tahayyül ettiğim bir nesne (object) değildir. Sistematik arzu arayışında “küçük öteki nesnesi” bir türlü yakalanmadığından, karşımda duran bir oyun nesnesi (ob-jeu) de değildir. İğrenç nesnenin niteliklerinden yalnızca özne-ben’in (je) karşıtı olma niteliğine sahiptir. Nesne özne-bene karşıtlığıyla beni bir anlam arzusunun kırılğan yapısında dengeye kavuşturur; bu anlam arzusu beni nesneyle belirsizce ve sonsuzcasına türdeşleştiren bir anlam arzusudur. Tam tersine, iğrenç olan –iğrenç-, düşmüş nesne ise radikal olarak bir dışlanmış-tır, beni anlamın çöktüğü yere doğru sürükler” (Kristeva, 2004:14).



Resim 12. Louise Bourgeois, “Kavisli Figür” (Arched Figure), 1999, Kumaş, Ayna, Cam, Ahşap, 190.5 x 152.4 x 99cm.

Kiki Smith’in adeta vücudun bir salgısı, uzvu gibi tasarladığı kuyruk iğrençlik kavramının özellikle kadın sanatçılar tarafından daha belirgin şekilde ele alınma nedenini görünür kılmaktadır. (Resim 13) Örneğin; sadece kadına ait bir atık diyebileceğimiz adet kanı saklanan, gizlenen bir şey olarak kadının ötekileştirilmesi, dışlanmasını gösterir. Bu tüm cinsiyetler için geçerli olan dışkı ve akıntılardan da farklı bir yerdedir.

“Dışkılar-akıntılar ve dışkıya-akıntıya benzeyen şeyler (çürüme, enfeksiyon, hastalık, ceset, vb.) kimliğin dışından gelen tehlikeyi temsil ederler: ben-olmayanın tehdit ettiği ben; dışı tarafından tehdit edilen toplum; ölümün tehdit ettiği yaşam. Oysa aybaşı kanı (toplumsal ya da cinsel) kimliğin içinden gelen tehlikeyi temsil eder. Bu kan bir yandan toplumsal bir bütündeki cinsler arası ilişkiyi tehdit eder; öte yandan her cinsin kimliğini içselleştirme yoluyla cinsel farklılık açısından tehdit eder” (Kristeva, 2004:102).



Resim 13. Kiki Smith, “Kuyruk” (Tale), 1992, Bal Mumu, 160 x 23 x 23 cm.

SONUÇ: TEKİNSİZ, İGRENÇ VE KIRILGAN

Figürün vücutlaşma süreci hiperreal heykel ve tekinsizlik kavramı ile açıkça görülür hale gelmiş, iğrençlik kavramı ve vücut politikası bağlamında çalışmalar üreten sanatçıların figür-vücutları kırılanlaşmış ve dünyevileşmiştir. Vücutlaşan figür içerisinde bir zamanlar ruhun evi olan vücut boşaltılmıştır, ruhsuzdur. “Postmodern görünüşe göre ruh yoktur sadece vücut vardır” (Robertson, 2010: 75). Mike Kelley, Juan Munoz, Jeff Koons bu içi boşalmışlık durumu ile ilgilenmekte ve vücudu içi boş bir kapmışçasına ele almaktadırlar. (Robertson, 2010: 75) Hiperreal heykellerin yanında dış kalıp alarak yapılmış figür çalışmaları bunu işaret etmektedir. Bu türden çalışmalarda var olan boşluk aynı zamanda deriden, tenden sonrasında geriye kalan boşluğa da tekabül etmektedir. (Resim 14)



Resim 14. Huan Monuz, “Bir Çok Kez” (Many Times), 1999, Polyester ve Reçine, Ölçek Değişken.

İncelenen çalışmalar sonucunda bazı çıkarımlarda bulunmak mümkündür. Öncelikle beden politikleşerek ön plana çıkması ve Barbara Kruger’in 1989 tarihli “Bedenin Savaş Alanıdır” “Your Body is a Battleground” (Resim 15) adlı çalışmasında dile getirdiği üzere bedenlerimiz bir savaş alanına dönmüş, heykelde figür de giderek vücutlaşmıştır. Bu vücutlaşma heykelin aşırı gerçekçi bir tutum içerisinde olması sonucu figür heykellerini fetiş veya oyuncak bebek kavramlarındansa tekinsizlikle okunur hale getirmiştir. Vücutlaşan figür aynı zamanda dünyevileşmiş,

kırılğanlaşmış, acı çeken bir kurbanın vücuduna dönüşmüştür. Artık figür Olimpos tanrılarına değil, acı çeken herhangi bir insana ait bir vücutta biçimlenmekte ve sıradanlaşmaktadır.



Resim 15. Barbara Kruger , “Bedenin Savaş Alanıdır” (Your Body Is a Battleground), 1989, Vinil Üzerine Fotografik Sergirafi, 284 x 309 cm.

Sanat nesnesi ve gündelik nesne arasında belirsizlik, sanat nesnesinin metalaşma hatta “şeyleşme” tehlikesini artırmaktadır. İnsan vücudu yüceliğinden arınmış, şeyleşmiş öte yandan sıradanlaşmıştır. Figür heykelleri gerçeğine ne kadar benzediğine dair şaşkınlığımızın yarattığı yanılsama anı geçtikten sonra sıradanlığına döner. Potts’a göre kapitalist toplumda sanat nesnesinin alışılmışın dışındaki durumu heykel üzerinden daha belirginleşir. “Özel bir şey olan sanat eseri cınlayan bir varlığın aurası ile donanmıştır ve daima sadece bir materyal obje, bir başka meta gibi olduğundan başka bir şey olarak görülmemenin hayal kırıklığının tehlikesi altındadır” (1992: 45) yani “şeyleşme” tehlikesi altındadır. Heykelin malzemedeki gerçekliği şeyleşme kavramının bir altına koyabileceğimiz vücutlaşma durumunu destekler. Diğer bir deyişle bu tehlike artık heykel ya da sanat nesnesi olarak görülmek yerine malzemenin kendisi olarak görülmek tehlikesidir. Heykel alanının temel ve klasikleşmiş malzemelerinden olan mermer saç yumuşaklığında bir görüntü oluşturmaya çalışırken, hiperreal heykelin saç gerçekten saç, iğrençlik kavramı etrafında dönen bir sanatçının malzemesi gerçekten adet kanı, sperm olabilmektedir.

“Çok sayıda güncel sanatçıya göre insanlık durumunu tamamiyle kavrayabilmek için insan bedenini bütün fiziksel gerçekliğiyle, bütün değişen halleri ve durumlarıyla görmemiz gerekir. Özellikle ölümlü olduğumuzu hatırlatan yaşlanma, fiziksel yetersizlik, acı, hastalık ve ölüm gizlenmemelidir” (Robertson, 2010:94). Son dönem sanatında figür süregelen kaslı yapı, ağırlık, hareketlilik gibi sıfatları taşıyan vücut imajı ve formu üzerindeki kontrolünü kaybetmiştir. Vücutlar çökmüştür, damlar, sızar, kanar, tuhaf yerlerden kıllar çıkar, uzuvları tuhaf yerlerinden bükülmüştür, yüzeyler kanı ya da iç organları gösterebilmek için yırtılır. (Robertson, 2010: 95) Bunun sonucunda malzemenin seçimi, kullanımı ve tasvirin biçimi göz önüne alındığında, son dönem hiperreal figürlerinin ve gündelik hayatta görmeye alışkın olmadığımız hallerde gösterilen vücutların tekinsizleşmiş, kırılğanlaşmış, dünyevileşmiş vücut-figürler olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

ADAMSON Glenn. (2007) *Thinking Through Craft*. Berg Publishers: Oxford-New York.

APA Melih (KIŞ:2002). “Üzerinde Konuşulan, Okunan ve Görülen Bir Heykel”, *Sanat Dünyamız*. Sayı:82, YKY, İstanbul, Sayfa:133-137

BOIS, Y., BUCHLOCH, Benjamin., FOSTER, H., KRAUSS, R. (2004) *Art Since 1900 Modernism Antimodernism Postmodernism*. Thames&Hudson: London.

COLLINS Judith. (ed.) (2007) *Sculpture Today*. Paidon Press: New York.

EVRENOL Can. *Fantastik Sinemada Psikoanalitik Kavramlar*.

<http://www.otekisinema.com/fantastik-sinemada-psikoanalitik-kavramlar/> (erişim tarihi: 27 mart 2013)

GOMBRICH, E. H. (1997) *Sanatın Öyküsü* (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitabevi:İstanbul.

KRISTEVA Julia. (2004) *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. (Çev. Nilgün Tütal), Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

PENNY Evan.

<http://evanpenny.com/contact.php> (erişim tarihi 5 Mart 2014)

POTTS Alex. (1992) “Male Phantasy and Modern Sculpture”. *Oxford Art Journal*, Vol. 15, No. 2 Sayfa:38-47

<http://www.jsot.org/stable/1360499> (erişim tarihi 15 Mart 2013)

QUINODOZO, Jean Michel. (2004) *Reading Freud A Chronological Exploration of Freud's Writings*. Routledge: London.

ROBERTSON J., McDANIEL C. (2010) *Themes of Contemporary Art: Visual Art After 1980*. Oxford University Pres: New York.

Sculpture From Antiquity to the Middle Ages 1 (2006) Hazırlayan: Georges Duby ve Jean-Luc Daval, Taschen, London.

SIGMUND Freud. *Uncanny*, 1919.

<http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf> (erişim tarihi 22 Nisan 2013)

TURANİ, Adnan. (1979) *Dünya Sanat Tarihi*. Türkiye İş Bankası Yayınları: Ankara.

“TEKNOLOJİNİN OLANAKLARI İLE DEĞİŞEN SANAT ALANI”

Doç. Rıdvan COŞKUN *

ÖZET

Endüstrileşmeyle birlikte gelişen ve değişen dünyamızda teknolojinin sınırları doğal olarak insan zekasının da sınırlarını zorlamaktadır. İnsanlığın kültürel, sosyal ve teknolojik her alandaki gelişimi dünyamızı olumlu ve olumsuz değişimlere de sürüklemektedir. Gelişmeler ışığında olumlu yönde ilerleme kaydeden teknolojik ve bilimsel araştırmalar bir taraftan insanın yaşamını kolaylaştırırken diğer taraftan da binlerce insanın yaşamının yine insan eli ve aklı ile sonlandırılmasında kullanılmaktadır. 20 yy. ile birlikte değişen dünya ve ilerleyen teknoloji, doğal olarak çağın araç-gereçlerini ve beraberinde getirdiklerini, sanatında araç gereçleri olması konusunda sanatçıyı etkilemiştir. Sanatın teknolojik gelişmelerden etkilenmesi ise hıza dayalı toplumsal yaşamın dinamikleri ile üretim aşamasında sanatçının da el becerisinin önüne geçerek düşünsel ve tematik bir etkinin zaman ile ilişkisinin kurulduğu yeni çağdaş ifade biçimlerinin de doğmasına yol açmıştır.

Basılı fotoğraf, televizyon, video görüntüsü, projeksiyon yansıması, digital fotoğraf, neon ışıklar, led aydınlatmalar, 3D görüntüleme, simülasyon, hologram, nano teknolojik boyalar gibi teknolojik gelişmeler başta resim sanatı olmak üzere diğer sanat disiplinlerini de dönüştüren en önemli üretim araçları halini almıştır. Bu araştırma yakın gelecekte ihtimaller doğrultusunda karşılaştığımız teknolojik gelişmeler ve değişimlerin tahminlerini 20. Y.y. sanatına bakarak sanat adına bizleri nelerin beklediği ve yapının biçimsel varlığının yanı sıra sunuşunun da nasıl bir alt yapı ve zemin üzerinde yükselebileceği düşüncesiyle sanata nasıl etki edeceğini, eldeki verilerin ışığında tespit etmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda varılmak istenen sonuç 21. Y.y. sanatının nasıl bir alanı ve görüngüsü olabileceği ihtimalleridir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Teknoloji, Dijital, Sanal, Fragman

* Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Fax: 0222 3351290 ridvanc@anadolu.edu.tr

“ FIELD OF ART AS CHANGED WITH TECHNOLOGICAL OPPORTUNITIES ”

Assoc. Prof. Rıdvan COŞKUN

ABSTRACT

The frontiers of technology, in an ever changing and developing world along with industrialization, naturally push the envelope of human intelligence as well. Development of humanity in all the cultural, social, and technological fields leads our world to both positive and negative alterations. While the technological and scientific research, which made progress in positive direction in the light of advancements, on the one hand facilitate human life, yet the same have also been used to end the lives of thousands of people by human hands and minds, on the other. The world as changed and the technology as advanced with the 20th Century naturally influenced artists in such a way that the tools and equipment of the time and the ‘things’ that were brought apart by the new age have become the tools and equipment of art as well. Impact of technological advancements on art took precedence also over the manual dexterity of the artist during the production phase with the speed-based dynamics of social life and gave a life to new contemporary forms of expression, in which a relationship between an ideational and thematic effect, and time.

Such technological advancements as printed photographs, television, video display, projection reflex, digital photography, neon lights, led illumination, 3D imaging, simulation, hologram, and nano technological paints have become the most prominent means of production that transformed primarily the art of painting and also the other disciplines of art. This study aims to determine, in the light of available data, what lies ahead for art, taking into consideration the predictions regarding the prospective technological advancements and changes in a near future, with a comparative overview of 20th century art, on which infrastructure and ground the formal existence of artwork will rise along with its presentation, and how art will be influenced therefrom. In the context thereof, the intended goal of this study is to come up with probable fields and phenomena of 21st Century art.

Keywords: Art, Technology, Digital, Virtual, Fragment

GİRİŞ

İnsan zekası teknolojinin sınırlarını zorladığı gibi teknoloji de insanın yaratıcılığını hem zorlamakta hem de zenginleştirmektedir. Akıl ve teknolojinin günümüzde birbirine bağımlı hale gelmiş kültürel, sosyal ve endüstriyel evrimi dünyamızı olumlu ve olumsuz değişimlere sürüklemiştir. Hastalıklarla mücadele, ulaşım, iletişim ve daha birçok alanda teknoloji çağımıza hız kazandırırken olumlu anlamda yaşam kalitesinin artmasına neden olurken doğa ile uyumlu bir yaşam modelinin bozulmasıyla da olumsuz sonuçlara neden olmuştur. Gelişmeler ışığında olumlu yönde yapılan yeni bilimsel araştırmalar ve keşifler aynı zamanda binlerce insanın da yok edilmesinde büyük roller üstlenmiştir. Sadece insan değil insanlığın binlerce yıllık kültürü de bu teknolojik savaşların ve yok edişlerin etkisi altında kalarak tahrip edilmiştir. Yaşamı kolaylaştıran teknoloji, bir düğme ile insanları yok eden silahların yapımında kullanıldığında kültürel yozlaşmanın da doğmasına neden olmuştur.



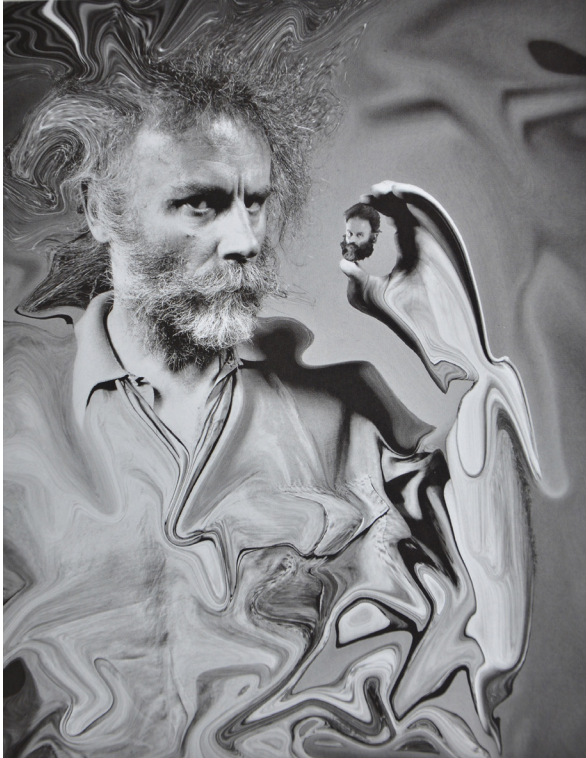
Resim 1 : Andy Warhol, Kafatasları 1976. Elek Baskı, Tual üzerine sentetik polimer boya, iki tuval, 38.1 x 48.3 cm



Resim 2: Wendy McMurdo, Helen, Sahne Arkası, Merlin Tiyatrosu (Bakış), 1995, Laser Baskı

Teknolojinin sınırları doğal olarak insan zekasının da sınırlarını zorlamaktadır. Binlerce yıllık sanatsal ve kültürel birikimden beslenen ve tasarlayan bir makineye dönüşen sanatçının algısı, günümüzde teknoloji ile ulaşılan yapay bir yaratım ile sanal ve dijital yaratımın görme biçimlerini de ortaya koymuştur. Doğal olarak gelişen dünya ve endüstri bu noktada çağın araç gereçlerini sanatında araç gereçleri haline getirmiştir. Sanatsal yaratım sürecindeki sanatçı ise bugün, sonsuz gelecek tasarlayan teknoloji devleri ile de iş birliği yapmak durumunda kalmaktan kendini kurtaramadığı gibi isterse bir düğmeye basıp, teknolojinin olanakları ile izleyiciyi çok daha fazla şaşırtabilecek duruma da gelmiştir. Teknoloji, sanatsal yaratım sürecindeki sanatçıya kuşkusuz sonsuz imgeler ve anlamlar yakalamasında yardımcı olmaktadır. Wendy McMurdo'nun 'Bakış' isimli lazer baskısı eserinde de olduğu gibi (Resim2) gerçekliğin yansımaları zeminden arka mekana kadar hiçbir ip ucu vermeden bir figürün kendini çoğaltan aynaya odaklanması, bu sahnenin fotoğraflanması ve dijital olarak çoğaltılması, zihinsel görmenin retinal görmeyi değiştirdiği ve sanatçının teknolojiyi sanatsal üretimde kullandığını açıklamaktadır.

Büyük uygarlıklar, kültürel değerlerini ve düşünsel imgelerini zamana meydan okuyan bir anlayışta yaparak günümüze ulaştırmışlardır. Günümüz sanat anlayışının böyle bir hedefi olmadığı gibi anlık vur kaç teknikleri ile ilişkili sıradan imgenin yüceltilmesi, tıpkı bir kuyruklu yıldız gibi ortaya çıkıp, yok olup gitmesi ve bıraktığı etkinin de dijital bellek kayıtlarında depolanarak dolaşıma girmesi üzerine kurulu bir sanat ortamı yaratmıştır. Sanatın teknolojik gelişmelerden etkilenmesi üretim aşamasında hıza dayalı toplumsal yaşamın dinamikleri, sanatçının da el becerisinin önüne geçmiş, düşünsel tematik bir etkinin, gün ile ilişkisinin kurulduğu yeni çağdaş ifade biçimlerinin doğmasını sağlamıştır.



Bugünün teknoloji anlayışının insanlığı ne tür bir geleceğe taşıyacağını bilemeyiz ve her an kaybolabilecek bir hafıza ile yüz yüze olduğumuzu da unutmamamız gerekmektedir. Bu durum hem eskiyen hem de yenilenen teknoloji ile zamana direnmenin ötesinde sanat ve sanatçıyı da olumlu olumsuz nasıl etkileyecektir? sorusu da çağın bir problematiği olarak karşımıza çıkmaktadır. Teknolojinin tüm olanaklarından yararlanmanın asıl hedef olmadığı, teknolojinin sanatsal yaratımın sadece bir aracı olabileceği görüşlerinin yanı sıra sanata zengin anlatım dilleri ve olanaklar

Resim 3: Lucas Samaras Kafa Göğüs Sıvı, 2002 Kağıt Üzerine Saf pigment 71.4 x 57.8 cm

sağlayan katkılarını da unutmamamız gerekir. Bu durum günümüz sanatsal ifade araçları açısından oldukça problemli bir durum da yaratmaktadır. Sanat eğitimi veren kurumların tutucu ve güncellenmeyen akademik ortamı ve sanat pazarının galerici ve koleksiyonerlerinin romantik ve çağı yakalayamayan görsel algıları ile eskimiş estetik hazlar peşinde koşmaları, teknoloji ve sanat ilişkisinin doğru bir bağlamda ele alınmasını güçleştirmektedir.



Resim 4: Cai Guo-Qiang, Fotoğraf Hiro Ihara, Mantar Bulutlarının Yüzyılı – XX. Yüzyıl için projeler, 1996, Nevada Nükleer Test Alanında etkinlik.

Klasik geleneğin temsile dayalı yansıtmacı üslubu, modernizmin temsile ve klasik olana karşı tasarlanabilir tek odaklı mutlak doğruları, postmodernizmin mutlak olana karşı kavramsal ve düşünsel olanı yaratma süreci sanatın yakın tarihi açısından oldukça önemlidir.

Cai Guo-Qiang'un (Resim 4) , Mantar Bulutlarının Yüzyılı – XX. Yüzyıl için projeler adlı eserinde Nevada Nükleer Test Alanında yaptığı performans; yerin adının bizde uyandırdığı anlam, nükleer enerji hakkındaki bilgimiz, bulut ve figürün kesiştiği nokta ve fotoğraf kaydının dijital bir bellek aracılığı ile klasik müzelerin ve hoş aydınlatma ışıkları ile dekore edilmiş bir salondan bize ulaşmaması, sanatçının fikrinin daha görünür hale gelmesine neden olmaktadır.

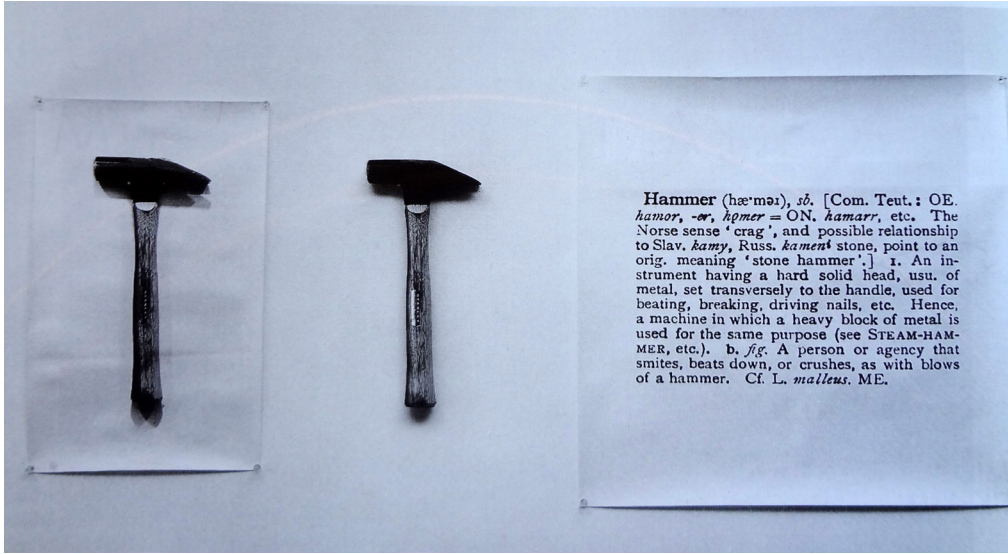
Bilimsel gelişmeler ışığında sanal dünyalar yaratan sanatçıların, teknolojik gelişmeleri takip etmeleri, sanatlarının merkezine bilgiyi koymaları takip edilen yeni bir toplumsal gerçeklik alanı yaratmıştır. Öyleki bu sıralama orijinal görüntüden orijinal olmayan görüntüye; gerçekte ısı- rıp yediğimiz elmadan dijital elmaya, görüntüler dünyasının sanal yeni anlamlarını ve biçimlerini üretmemizi sağlar. Yüzeyde derinlik etkilerinden ve yassılaştıran bir mekan algısından fiziksel ve kimyasal perspektiften, foton ve ışıma teknolojilerinin yaratacağı yeni algılama biçimleri ile yeni görme biçimlerinin doğmasına kadar ki süreç, bilim ve teknolojiye yeni yaklaşımlarla ilgilidir. Fotografik görüntü, televizyon, projektörle yansıtma, dijital fotoğraf, neon ışık, video, led aydınlatma, 3D görüntü, simülasyon ve hologram, nano boyalar gibi teknolojik gelişmeler, resim sanatı ve bütün sanat disiplinlerini etkileyen en önemli üretim araçları olmuşlardır. İletişimi temel alan bu yeni sanat anlayışları retinal, natüralist anlatımı terk etmiş gibi gözükse de retinayı şa-

şırtan teknolojik olanaklar ile natüralizmin bozulan temsili betimlemelerinin manüplasyonları, klasik ve modernin biriciklik ilkesini bozarak yeni görmeyi de işaret etmektedir. Kameranın ya da fotoğraf makinasının teknik olanaklarının etkisi ile resim sanatı üzerinde tarihsel bir değişim yaratması, görme alışkanlıklarımızı devrimci bir biçimde değiştirmiştir. Bilimsel ve teknolojik devrimler, sanatçının gelenekten kopuşu ve yeniyi aramasının en önemli destekçileridir. Geleceğin ve klasik olanın ancak bize o dönem hakkındaki sanatın nasıl olabildiği üzerine bilgi verebileceğini söyleyebiliriz. Bu gün sanat ve sanat eserinin oluşum sürecinin aşamaları kısalmış, teknolojinin veya bilimin paralelinde gelişen toplumsal algı ve etkiler ile birlikte ortaya çıktığını söyleyebiliriz.



Resim5: Mariko Mori, Benimle Oyna, 1994 Fuji, süper parlak (duraflex) baskı, ahşap, kalay-kurşun alaşımı çerçeve, 3.66x3.05x0.91 m. Üç numaralı edisyon

Bilgisayar ve bilişim teknolojilerinin tasarımcıları, toplumları eşitlemeye çalıştığı iletişim çağının en önemli sanal iktidarları, Facebook, Twitter ya da Youtube, vb. üzerinden ortak kitlesel beğeniler oluştururken ideolojik bakma biçimlerini de örgütlemektedirler. Sanatçının veya sanat yapıtının klasik bir galeride elli-yüz kişi tarafından görülmesinin ötesinde milyonlarca insan tarafından dijital salonlarda sanatçının eserlerinin ve fikirlerinin görülme olasılığının artması sanat ortamlarını etkilemiş ve bütün çeşitliliğin aynı anda eş zamanlı görülmesini sağlamıştır. Oysa sanat eserinin biricikliği modern zamanların en önemli bakış açısıyken bir eserin dijital tıpkı basım baskılarının orijinali ile yer değiştirmesi de bu biricikliği bozmuş, görme alışkanlıklarımızı ve bakış açılarımızı bir kez daha değiştirmiştir.



Resim 6: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Çekiç, 1965, Çekiç Çekiç Fotoğrafı, Çekicinin Tanımının fotokopisi 61 x 135.6 cm

Sanat eserinde imgenin temsilinin yeniden temsili olan bu tavır (Resim 6), klasik geleneğin betim gerçekçi anlayışı ile paralellik gösterecek şekilde eserin çoğaltılarak geniş kitlelere yayılmasını sağlamaktadır. Klasik gelenekte, bir elmanın resmi, elmayı iki boyutlu bir yüzeyde üç boyutlu yapılmasını yaparak temsil etmektedir. Temsilini yaptığımız elma ortada olmasa bile resmi yapılmış olan elma artık gerçekte var olan elmanın yerine geçmiştir. Dijital resimlerdeki biçimler ve imgeler de gerçekte çoğaltılan orijinal yapının yerini almakta ve dijital görme biçimleri havuzunda eşitlemeciler bir bakış açısının algısında kendi gerçekliğine öykünen ancak bağlamından kopuk olma ihtimali ile çağdaş bir ikonaya dönüşmektedir. Günümüzde örnekleri çok olmamakla birlikte makinenin kolaycılığına kapılmış zihinsel görmeyi unutmamış retinal hazlar ve rüştünü ispatlama peşinde koşan sanatçıları ve galericileri için bu teknolojik durum siteril bir dünya da yaratmıştır. Ancak bu demek değildir ki sanat; bilim ve teknoloji ile bağlantısız olabilir. Kuşkusuz insanın hayal gücü teknoloji ile birlikte sanatta devrim niteliğinde yeniliklerin ortaya çıkmasını da sağlamıştır sağlamaktadır da.

Rollo May'in ifadesi ile " Batı uygarlığı Rönesans'tan bu yana teknik ve düzeneklerde önemle yoğunlaştı. Bu yüzden, ta Rönesans'tan beri gerek atalarımızın ve gerekse bizim, yaratıcı dürtüleri, teknik şeyler yapmaya yönlendirilmiş olmamız anlaşılabilir bir şey – yaratıcılık bilimin uygulama ve ilerlemesine doğru yöneldi. Yaratıcılığın böylesi bir teknik kovalamacaya yönlendirilmesi bir düzeyde uygundur, ama daha derin bir düzeyde psikolojik savunma olarak hizmet eder. Bu, usdışı görüngülerin bizde uyandırdığı korkuya karşı bir savunma olarak hizmet verebilecek olan teknolojiye, kendi geçerli alanının çok ötesinde



Resim 7 : Zhang Xiaogang, Bellek Yitimi ve Bellek, 2006, Tual Üzerine Yağlıboya, 2.00 x 2.60 m

sarılacağımız, inanacağımız ve dayanacağımız anlamına gelir. Bu yüzden, teknolojik yaratıcılığın tam da başarısı ki bu başarının görkemini benim tarafımdan bildirilmesine hiç gerek yok – kendi varoluşuna bir tehdittir. Çünkü eğer yaratıcılığın bilinçdışı, usdışı ve usötesi yüzlerine açık olmazsak, o zaman bilimimiz ve teknolojimiz “tinin yaratıcılığı” diye isimlendireceğim alandan kopup uzaklaşmamıza yardım eder. Bununla, teknik kullanımla hiç ilgisi olmayan bir yaratıcılığı kastediyorum; yaratıcılığı, para kazanmak ya da teknik gücü arttırmak için kullanılan halinden çok, sanatta, müzikte ve zevkimiz için varolan diğer alanlarda yaşamlarımızın anlamını derinleştirmek ve genişletmekteki haliyle alıyorum.” der . (May, 2008, S.89)

Tarihten günümüze artan bir ivme ile hızlanarak geçen zaman, saatlerin bile uyum sağlamak ta zorlandığı toplumsal ve sosyal yeni gerçeklikleri yakalamamızı zorlaştırmaktadır. Doğal olarak bu zaman kavramı içerisinde sanatçı, teknolojik gelişmeler ve toplumun bunlar ile çatışkısından veya uyumundan doğan yeni gerçekliklerin ve imgelerin içinde yüzen bir haldedir. Burada en önemli mevzu sanatçının yaratıcılığıdır, teknik olanaklar ve teknolojinin sınır tanımayan gelişimine karşı, yaratıcı bir benin anlık ta olsa durdurabildiği ve odaklayabildiği noktada durmaktadır sanatçı. Ancak ne Baudelaire’in modernizmin tanımı ile ilişkilendirdiği kahraman bir sanatçı imgesi, ne de fikirlerin irade gücü ile harekete geçirilmesi sonucu harcanan çabanın tadımlık olması, günümüz değerleri açısından bir tanımlama yapıldığında artık yeterli bir ipucu vermemektedir. İzleyicinin gözleri ile içebileceği bir kıvamda olan modernist estetik ve hazlar, akıp giden zamana karşı yetersiz önermelerde bulunmaktadır günümüzde. Teknolojinin ve bilimin olanakları ile dönüşen toplumsal ve sosyal hayat, hızlanmış odaksız bir odaklanma ile harekete karşı durmayı örgütleyen bir sanat üretimine yönelmektedir. Teknolojinin ele geçirilemez iktidarı, birey ve toplum arasındaki gerilim ve bunun sonucu ortaya çıkan yabancılaşma, sanatçının elinde dünyaya bırakılmayı bekleyen fikirler, imgeler ve bunların görselleri, bomba etkisi yaratacak biçimde toplumları etkilemektedir.

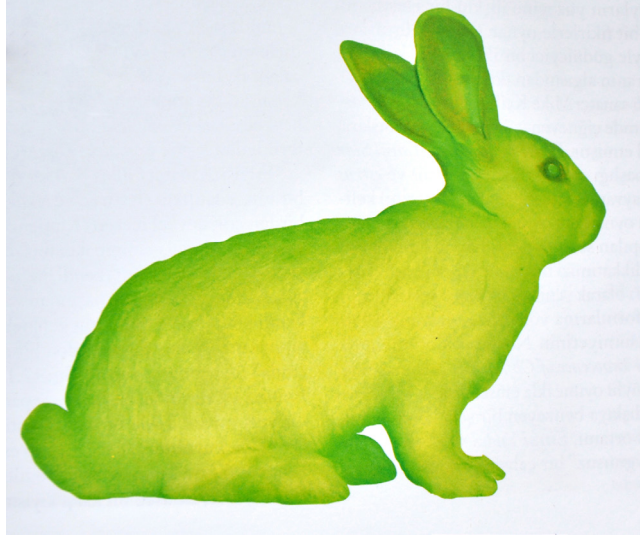


Resim 8 : Roxy Paine, Ekin, 1997-1998,
Epoksi, PVC, Çelik, Ahşap, PETG, Lake vernik, Yağlıboya, Toprak, 147.3 x 243.8 x 182.8 cm.

Örnek olarak “Roxy Paine’in çalışmaları da doğaya karşı bir huşu hissi uyandırır, fakat bizi Paine’in çalışmalarında bu noktaya getiren doğanın sistemlerinin karmaşıklığı ve bunları özümsemeye çalışan insan zihninin mücadelesidir. “Şeyleri hoş, sıkı, küçük kategoriler ve sınıflandırmalar içine yerleştirmeyi arzular ve buna gereksinim duyarız,” diye açıklamıştır sanatçı. “Bu rahatlatıcı birşeydir ve bizim etrafımızdaki onca çılgınlığa anlam kazandırma yolumuzdur ve bu da kontrolden çıkar.” Dolayısıyla kaos bizi hem doğanın hemde doğadan bir düzen üretmeye dair kendi çabalarımızın girdabına çeker. 1990’ların başlarından beri, Paine insan işleri gibi görünen şeyler uygulayan oldukça detaylı sistemler makineler olarak ayrıştırılmış bir doğa simulakrı yaratarak, doğanın görünürde içkin yapılarıyla mantığını ve insan zihninin istikrarsız kesinliklerini araştır-
dı.” (Fineberg, 2013, S.496)

Sanat üretimini besleyen araç gereçler ve modern ötesi dünya algısı, gelecekçilik, sanatın bir anlatı aracı olarak sonunun geldiği düşüncesi, teknoloji ve bilimin olanaklarını da kullanarak oluşturulan bitmek tükenmek bilmeyen anlam katmanlarının yaratılmasına neden olmuştur.

“Bütün araç, ortam, teknik ve yöntem hiyerarşileri, hareket, milliyet, konu ya da içeriği “kendine mal etmenin” bütün kuralları dolayısıyla oluşan kategoriler boyunca sanatın içinde parçalarına ayrıldı. Eduardo Kac karanlıkta gerçekten parlayan “genetik yapısı değiştirilmiş” fosforlu bir tavşan üretmek için genetik modifikasyonu kullandı. Sanatçı Larry Miller 1989’da, hayvanların patentinin alınmasına izin veren bir Yüksek Mahkeme kararının ardından, kendi DNA’sının telif hakkını aldı.” (Fineberg, 2013, S.477)



Resim 9 : Eduardo Kac, GBF Tavşancığı Floresan Tavşan, 2000

Herzaman ve her yerde ortaya çıkarılmayı bekleyen kavramlar dünyası, bilim ve teknolojinin sanatı ve sanatçıyı etkileyen durumu, toplumsal çeşitlilik ve tüketim araçları, kendi iktidarını sanatçının zihnine yerleştirebilmekte ve dile yeni söylem eklentileri de getirebilmektedir.

“Foucault, iktidarı/gücü elinde bulunduranların sözümona kendi başlarına anlama yeteneği olmayanlar ve kendileri adına konuşmalarına izin verilmeyenler adına aklı savunma ve hakikati gösterme görevlerini üstlendikleri konusunda uyarıda bulunur. Dil; betimleyici, açıklayıcı denetleyici, meşrulaştırıcı, kural koyucu ve birleştirici olabilir. Tartışmalar ve akıl başkalarını sessizleştirmek ve kontrol etmek için kullanılagelmıştır ve rasyonel söylemde inatla ısrar edilmesi farklı düşünenleri sessizleştirebilir ya da azaltabilir.” (Barrett, 2012, S. 84)



Resim 10 : Matthew Barney, Kramester 4: Loughton Adayı, 1994, Renkli Fotoğraf, plastik çerçeve, 30.5 x 35.5 cm.

Toplumsal çeşitlilik ve üretim tüketim ilişkisi sanatçının içinde bulunduğu çağ ve coğrafya anlatım dili olarak sanatı eylemsel ve kamusal iktidar alanına taşımıştır. Bireyin öznelde yaşadığı içselleştirdiği kavramlar ortaya çıkmaya başladığında sanatın neyle yapıldığından çok sanatta ne yapıldığı üzerine bizi yönlendiren bir algı da gelişmiştir günümüzde. Yanılgı ya da yanılsama yaratan optik imgenin tarihi, fotoğraf makinasının icadı ile başlamış olsa da günümüzde sürekli değişime uğrayan teknolojik gelişmeler ile de dijital ve sanal olan ancak nesnel olmayan kavramsal görüntü katmanlarında saklı olan anlamları zihinde görünür kılan bir teknofobi de yaratmıştır. Dijital mağaralara yerleşmiş dijital göçmenlerin hikayesi günümüzde bitmek üzereyken, ikinci neslin fikirlerinin ve eylemlerinin görselleştiği, çağdaş sanatın ikonalarının, geçmişin idealizminden tamamen farklı olarak tasarlandığı, sanal gerçeklikler dünyasının simülasyonları, yeni gerçeklikler olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 11 : Romera Bearden, Ritüelin Egemenliği: Vaftiz, 1964. Mukavva üzerine fotomekanik röprodüksiyonlar, boya ve grafit, 23.4 x 30.5 cm

“Kabul etmek zorundayız, geleneksel anlamda resim ya da heykel yapmasını becersin becermesin, çağın ruhunu kavrayan ve görüntülerle oynamayı seven gencinden yaşlısına bir sürü insan, teknolojinin olanaklarından yararlanarak sanat yapıtı üretebilmekte, meramlarını anlatabilmektedir bugün. Çağdaş araçlar, bugünün düşüncelerini iletebilmekte; hatta bununla da kalmayıp daha önceden hiç akılda olmayan düşüncelere yol açabilmekte, insanların yaratıcılıklarını kışkırtabilmektedir. Tabi bu yeni ortam kolay üretilen ve tüketilen bir sanatı beraberinde getirmiştir” (Yılmaz, 2006, S. 437). Dolayısıyla da sanatın hareket alanı büyürken etki süresi kısalmış çok odaklı çok parçalı fragmanların detaylarında anlam ile anlamsızlık çiftleşerek yeni melez kavramsal düşüncelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

SONUÇ

Yeni bir çağa adım atarken küreselleşme altında toplanan tüm değişen mekanizmalar ve insana dair değerler ki burada din, dil, ırk, siyaset ve ekonomi gibi kavramların hepsinden söz edebiliriz, tümünün toplumlar üzerindeki yansımaları sanatın genetik kodlarının da değişmesine yol açmıştır. 21. Yy. sanatçısı teknolojinin olanakları ile güçlü sermayelerin doymak bilmez enerji ihtiyaçlarını ve genetiği ile oynanmış doğal yaşam alanının formlarını gelecekte nasıl yansıtacaklar? 2000'li yılların sanatçısını gelecekte bir varoluş korkusu nasıl etkileyecek? Bireyin özgür ifadesinden beslenen bu yüzyılın sanatçısı, yeni çağın duvarlarında nelere odaklanacak, kendi aforizmalarını mı, toplumsal ve sosyal eleştirinin görsellerini mi aktaracak? Sanatçının ürettikleri ile sermayenin reklam afişleri, fetiş nesneleri ve bulunduğu çağın görselleriyle yan yana mı duracak. Yeni çağın sanatçısı; ilkel insanın duyuları ile duyumsamalarını aktardığı elit estetikten ve steril galeri duvarlarından uzak, bağımsızlığını ilan edip, ilkel toplumların doğa ile uyumunun duyumsamasına ulaşp, bulabildiği teknolojik kayalara ve dijital mağaralara her an silinebilecek fikirlerinin görsellerini nasıl aktaracak? Bütün bu sorular, sanatçının sınır tanımaz bir bedensel varoluşun izlerini ararken, kendisiyle ve yaşam alanı arasında kurduğu bağa ve bedeller ödemeyi göze aldığı, özgür deneyimlerle cevap bulabildiği bir önermenin izlerinin peşinden gitmesi gerektiğini bize göstermektedir.

KAYNAKÇA

Atakan Nancy, (2008), Sanatta Alternatif Arayışlar, (Çeviren: Zeynep Rona), Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir.

Barnard, Malcolm (2002) Sanat Tasarım ve Görsel Kültür, (Çeviren: Güliz Korkmaz) Ütopya Yayınevi, Ankara.

Barrett Terry, (2012). Sanatı Eleştirmek, (Çeviren: Gökçe Metin), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Benjamin Walter, (1995), Pasajlar, (Çeviren: Ahmet Cemal), Yapıkredi Yayınları, İstanbul

Bourdieu, Pierre, (2006) Sanatın Kuralları . (Çeviren: Necmettin Kâmil Sevil), YKY Yayınları,. İstanbul:

Crary Jonathan, (2004), Gözlemcinin Teknikleri (Çeviren: Elif Daldeniz), Metis Yayınları, İstanbul.

Danto C. Arthur, (2010), Sanatın Sonundan Sonra (Çeviren: Zeynep Demirsü), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Fineberg Jonathan, (2013). 1940'tan Günümüze Sanat Varlık stratejileri, (Çeviren: Simber Atay, Göral Erinç Yılmaz), Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir.

May Rollo, (2008), Yaratma Cesareti (Çeviren: Alper Oysal), Metis Yayınları, İstanbul.

Wolf Sylvia, (2010), The Digital Eye, Prestel, Henry Art Gallery, Printed in China

Yılmaz Mehmet, (2006). Modernizimden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınevi, Ankara.

“ İNSAN ETKİNLİĞİ OLARAK BİLİM VE SANAT ”

Arş. Gör. Suzan TEPE YILMAZ*

ÖZET

Bilimsel çalışmaların fayda sağlaması, işlevinin olması genellikle toplum tarafından yüce bir çalışma olarak görülmüştür. Diğer taraftan sanatsal çalışmalar daha çok eğlendirici, hoş a giden, zevk veren, ustaca yapılan uğraşlar olarak nitelendirilmiştir. Tarihsel sürece bakıldığında sanatın, insanlığın ilk yıllarından bugüne kadar insanın kendini alamadığı bir edim olduğunu, güzel ve hoş a giden olmasından daha çok bir amaç için yapılmış olduklarını görebiliriz. Bu da sanatın; özünde, düşünülerek, planlanarak yapılan ve bir söylemi olan eylem olduğunu göstermektedir.

Bu makalede, sanat-bilim arasındaki farklılıklar ve etkilenimler ele alınarak, sanatsal üretimin tüketim nesnesi, dekoratif nesne olmadığı, süjede değişiklik oluşturacak bir bilgi objesi olduğu hatırlatılarak sanat eserine bakış değerlerine katkıda bulunulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Bilim, Sanat, Meta, Tüketim

* Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı Araştırma Görevlisi
suzantepeyilmaz@anadolu.edu.tr

“ SCIENCE AND ART AS HUMAN ACTIVITY ”

Res. Assit. Suzan TEPE YILMAZ

ABSTRACT

Generally, science studies have been seen as sublime work by society due to its concerns and functions. On the other hand, artistic works have been qualified as entertaining, pleasing, pleasurable and skillful occupations. Considering the historical process, from the beginning of the humanity we can see that art is a kind of work made for a purpose rather than giving pleasure and man can't get rid of art work. This suggests that art, in its substance, is an action that is made by thinking and planning and has a discourse.

In this article, the differences between art and science and impressions will be handled, it will be reminded that artistic production is not a consumption object or decorative object, but it is a knowledge object that makes variation on subject and it will be tried to contribute to the values of views to artwork

Keywords: Science, Art, Property, Consumption.

GİRİŞ

Özüne baktığımızda sanat ve bilim birbirinden ayrı düşünülmeyen insan etkinliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Birini diğerinden üstün tutamayacağımız bu iki etkinliğin her ne kadar Rönesansla birlikte aklın öne çıkması noktasında ayrıldığı ifade edilse de tarihsel süreçte Apollon (aklın temsili) ve Diyonisos (zevkin, duygunun temsili) ayrımı sanat ve bilim ayrımını temsil ediyor görünmektedir. İnsanlığı ileriye götürecek olan aklın bilim yoluyla gerçekleşeceği inancı zanaat/sanata, duygulara hitap eden ve beğeni oluşturan estetik obje olarak yer verilmesi yönünde etki etmiş görünmektedir. Her ne kadar sanatçılar hem sanatın kendi sorunuyla hem de akıl yoluyla üretim sağladıkları üzerine çalışmalar gerçekleştirmiş olsalar da insan etkinliği olarak geri planda kalmış gibi görünmektedir.

Postmodern dönemin bir özelliği olarak bilinenlerin yapıbozuma uğratılmasında bilimsel çalışmaların da kesinlik içermediği ve aynı şekilde sanatın da kavramsallaşması noktasında yönelimler mevcuttur. Bu doğrultuda okuyabileceğimiz sanat ve bilimin birbiriyle bağlantılı olduğu, üretimde benzer yöntemleri ve aşamaları bulunduğu, sanatın ve bilimin etkileşim içinde olduğu konusunda çalışmalar mevcuttur. Sommerer (1998) “Art & Science” isimli kitabında uzun zamandır birbirinden ayrı düşünülen sanat ve bilimin, gelişen dijital teknolojiyle tekrar işbirliği içinde olacağı ve çağın teknolojisinin sanatsal fikirler üzerindeki etkisine dayalıdır. Eisner ve Powell’in, (2002) “Art in Science? isimli çalışması deneyimsel/deneysel olarak sanat ve bilimin benzer bir süreçte sahip oldukları üzerine yapılmıştır. Oğuz Özdemir (2012) “Bilim Eğitiminde Estetik Süreçler: Sanat Destekli Bilim Eğitimi” makalesinde imgesel düşünmeyi geliştirmenin bilimsel yaratıcılığı geliştirmesi noktasında sanat destekli eğitimin önemi üzerinde durmaktadır.

Bilim ve sanat üzerine yapılan çalışmaları göz önünde bulundurduğumuzda yaratma-yaratıcılık, öznellik-nesnellik, teknoloji ürünlerinin sanata etkisi, gerçeklik kavramının bilim ve sanatta irdelenmesi gibi konular bilimsel ve sanatsal üretimler arasındaki farklılıkların, benzerliklerin gösterilmesi ve gelişen teknolojinin sanatsal tasarım, uygulama ve sergileme olanakları açısından önemlidir. Bu makalede, bilimsel ve sanatsal özellikler karşılaştırılarak yerleşmiş olan sanata bakış açısının (estetik/dekoratif objeden bilgi objesine dönüşümü) değişimine katkıda bulunmaya çalışılacaktır.

Toplumsal bir varlık olan insan, diğer canlılarda olduğu gibi öncelikle hayatta kalmaya çalışır ve sonsuz olmak ister. Bu süreç ancak fizyolojik ihtiyaçlarının karşılanmasıyla mümkündür. Yemek-içmek, boşaltım, üreme. İnsanoğlu temel ihtiyacı olan yeme ve içmeyi sağlamak için avlanmak zorundadır, fakat kendisinin de av olma ihtimali çok yüksektir. İnsan yaşadıkları, gözlemleri, taklit ve deneme-yanılma yöntemi sonucu bilgiler elde etmiştir ve hayatta kalması için sistematik davranmalı ya da sihir yapmalıdır. Bu bağlamda insanın düşünüş şeklinin ilk aşaması olarak kabul edilen sihirsel düşünüş¹ evresinde yaptığı totemler, resimler, heykel/heykelciklerin oluşturulmasıyla doğa olaylarını algılama, anlamlandırma biçimleri örtüşüyor gibi görünmektedir. Onlar, duyuşal olarak insanın kendini korumaya ya da bir olay, durum karşısında üstesinden gelebilmek için kendilerine güç veren simgeler veya iletişim kurmak için kullandıkları araçlar olarak nitelendirilmektedir.

¹ Alâeddin Şenel, 2009, *Kemirgenlerden Sömürgenlere İnsanlık Tarihi*, Ankara: İmge.

Bilme isteği insanın etrafında olup bitenleri gözlemleyerek taklit etmesi zamanla elde ettiği veriler arasında bağ kurarak anlamlı bir bütüne ulaşmasıyla devam etmiştir. Elbette sanat anlamlı bütüne ulaşmak için yapılmamış ve yapılmamaktadır. Sanat bu anlamlandırma içinde öncelikle toplulukların aynı düşünüşünün temsili olarak ortaya çıkarken, soyut olan duygu ve düşüncelerin somutlaştırılması olarak kendini sürdürmektedir. Diğer taraftan, bilim ve teknoloji içinde değerlendirebileceğimiz gökyüzünün, güneş, ay ve yıldızların gözlenmesiyle zaman kavramının somutlaştırılması (gün, ay, yıl vb.), doğa olaylarının tahmin edilmesiyle ne zaman ne yapması gerektiğini belirleyen bilgiler elde etmesi ve alet üretebilmesi insan yaşamını fiziksel olarak kolaylaştırmaktadır, kısaca sanat ve bilim ilk zamanlardan bugüne kadar var olmuş gibi görünmektedir.

Bilim; gözlem, deney, düşünceler, uygulamalar aracılığıyla insanın ve yaşadığı - etkileşimde bulunduğu çevrenin anlaşılabilir olmasını, yaşamı kolaylaştırmayı amaçlayan sistematik çalışmalar bütünüdür. Bilim; gözlem ve deneye dayalı, genel, nesneldir, gerçekleri verilerle açıklar. Bilim insanı varsayımlar üzerinden hareket ederek ispata yönelir.

Duyumlarımız yardımıyla deney ve gözleme dayanan (pozitif) sistemli bilgi anlamındaki bilim, nesnel dünyaya ve bu dünyadaki olgulara ilişkin nedensel bağlantıların dile getirildiği bir etkinlik alanıdır. Yansız gözlem ve sistemli deneye dayalı olarak doğal ilişkileri açıklayan zihinsel etkinliklerin ortak adı anlamındaki bütün bilimlerin amacı kesinlik yüzdesi yüksek ve genel/geçer doğruların ya da temel yasaların bilgisine ulaşmaktır.(Bozkurt,2009,s.105-106)

Bilimsel çalışmalar zamanla sadece doğayı çözmemiş veriler üzerinden yeni üretimler gerçekleştirmiştir. Bilimsel veriler sonucu elde edilen bilgilerin pratik yaşamda uygulanabilmesi noktasında teknoloji önemli bir yer tutmaktadır. Bilim ve teknoloji, insanın yaşadığı evreni ve kendisini tanımlamak, yaşamı kolaylaştırmak ve fayda sağlamak amacıyla ilerlerken bunu yasalarla açıklayıp, ispat eder ve bilimsel veriler ışığında insanın yararına/faydalanabileceği şekilde nesneleştirir. Bilimsel bilgi ve teknoloji ürünleri, ihtiyaç duyulduğunda ulaşılabilir ve faydalanılabildir. İnsanoğlu bu bilgi ve ürünlerin sorgulamasını yapmaz ya da buna ihtiyaç da duymaz.

Sanat ise; öznel ve nitelikselidir. Sanatçı, verileri kendi bakış açısına göre ele alır ve imgeleştirir. Fakat sanatçının yaptığı eserlerin alt metni ve nasıl yapacağının araştırma süreci yaşamında vardır. Yaşamın aktarılması olarak da tanımlayabileceğimiz sanat, sanatçıya göre değişen okumaların/alt okumaların imgeleştirilmesidir. Sanat; yaşamın, doğanın yansımasıdır. Burada taklitten bahsedilmez. Rodin için doğa, “ Romantizmden miras alınan bir anlayışa göre, basitçe kopya edilebilecek bir veri değildir: tersine, üzerini örten perdenin kaldırılması, ortaya çıkarılması gerekir”(Lenoir,2005,s.80). İçinde bulunduğu ortamdan elde ettiği verileri içselleştirerek duygu ve düşüncelerini dışa vuran sanatçı, sosyolojik değişimleri, bu değişimlerin tarihsel bağlantılarını, insan ve sanat üzerine etkilerini yorumlayarak şimdi ve gelecek üstüne toplumsal ve sanatsal söylemlerde bulunur ve “perde” nin altını gösterir.

Öyle ki, çalışan erkek ya da kadın tiyatroya “(...) geçimini sağlaması gereken korkunç, sonu gelmeyen uğraşmalarını görüp eğlenmek ve kendi sürekli değişiminin şaşırtıcı acısına dayanmak için gelsin. Burada, en kolay yoldan kendini yaratabileceğini görsün: çünkü en kolay varoluş yolu sanattır.”(Fischer,2005,s.13)

Sanatsal gösterme, dolaylamadır. Her bireyin okuyamadığı bir gösterme. Sanat nesnesi ihtiyaç karşılamadığı gibi (tüketim nesnesi) izleyici/dinleyici/okuyucudan belli bir birikim ister. Sanat eserinin alımlanması onunla sürekli ilişki içinde olmayı, ilgilenmeyi, farkındalığı, görmenin ötesinde bilmeyi gerektirmektedir. Einstein (2012), insanlara yapılacak en büyük hizmetin kendilerini yücelten şeylerle uğraşmalarını sağlamak ve böylece dolaylı olarak kendilerini zenginleştirmelerini mümkün kılmak olduğunu, bu görevin büyük ölçüde önemli sanatçılara ve daha az bir payla da olsa bilim insanlarına düştüğünü, insanı yücelten ve onun doğasını zenginleştiren şeyin bilimsel araştırmaların ürünleri değil, entelektüel bir eseri yaratıcı ve sezgisel bir şekilde anlama gayreti olduğunu ifade etmektedir.

Sanat ve bilimin her zaman etkileşim içinde olduğunu tarihsel okumalarda görmekteyiz. Sanatçının yeni bir dünya tasavvuru, düş gücü, duygu ve düşüncelerini imgeleştirme gücü geleceğe yönelik ipuçları vermiştir. Bu imgeleştirmelerden biri “robot”² kelimesidir. Çekoslovak Karel Čapek, robot sözcüğünü ilk olarak kullanan yazardır. Robot kelimesi, Çek diline göre esir anlamını taşımaktadır. Čapek, 1921’de yazdığı Rossum’un Evrensel Robotları adlı oyunda robotların insanlar gibi işe gideceklerini, fabrikalarda çalışacaklarını ve bir süre sonra dünyayı yöneteceklerini anlatmıştır. Örneğin “Jules Verne’in 1865’de yazdığı “Aya Yolculuk” tan bir asır sonra bunun gerçekleşmesi bu edebi fantezinin bilimsel çalışmalar için teşvik edici bir rolünün olduğunu gösterir” (Ömerustaoğlu,2007,s.20). Diğer taraftan bilimsel ve teknolojik gelişmelerin sanat üzerindeki etkisi de göz ardı edilemeyecek kadar çoktur. Fotoğraf makinasının icat edilmesi doğa ve portre resimlerin önüne geçmiş, ressamlar yeni arayışlara girmişlerdir. Bu noktada doğayı lekesel resmeden Cézanne, “gerçekliği bütünüyle yadsınamakla birlikte, onu gözden geçirerek, nesneleri algılayışımızın “kesinsizlik”, “belirlenemezlik” içerdiğini savun”muş, diğer taraftan fizikçiler kuantum fiziğinin bir sonucu olarak 1927 yılında belirlenemezlik ilkesini formüle etmişlerdir” (Bozkurt, 2009, s.121). Sanatçı, bilimi ve teknoloji ürünlerini sanat üretimi aşamasında bir araç olarak kullanır. Çağı yansıtan bir alan olan sanatın, gelişen teknolojiden faydalanmaması mümkün görünmemektedir. Teknolojik ilerlemeler, sanatsal yaratımın son evresi olarak tanımladığımız gerçekleştirme evresinde iş gücü ve zamandan tasarrufu sağlamakla birlikte tasarımı şekillendirebilmektedir. Örneğin; heykel tasarımında mevcut tekniklerle uygulanabilecek şekilde tasarım yapılırken dijital gelişmeler, daha özgün ve özgür tasarımlar yapma olanağı tanımaktadır.

İşleyiş ya da oluş bakımından bilim ve sanat bir eksikliğin, bir ihtiyacın giderilmesi noktasında kavramsal olarak benzer ve bilim de sanat da yaratım aşamasında imgeye başvurur. Bu iki alanda imge kullanımı farklıdır. Kagan (1993,s.282) “Sanatta hayal gücü, düşünceyle birlikte etkinliği içinde, yaratıcı imgeler ortaya koyar, daha önce bilinmeyen, yeniyi yaratır. Bilimde ise, soyut düşünce, hayal gücünün yardımıyla, varlığın yasalarını açığa çıkarır” şeklinde ifade etmektedir. “İmgeler arası kurduğu farklı ilişkileri; bilim adamı kanıtlamaya, sanatçı görselleştirmeye çalışır” (Işıldak,2008,68). Plehanov’a göre (aktaran San,2004,s.60), “sanat yapıtını bilimsel yapıttan ayıran, onun gerçekleri mantık yoluyla değil, imgeler diliyle dile getirmesidir. Bir yazar imgeler yerine mantıksal kanıtlarla bir konuyu açıklamaya çalışırsa bu bir sanat ürünü değil, olsa olsa bir makale olur”.

² <http://www.inovax.net/inovax/2010/03/akinsoft-genel-merkez/robotlarin-tarihcesi/>

Sanat; yüzeysel bir betimleme değil derinlemesine bir inceleme, anlamlandırma süreciyle ortaya çıkmaktadır ve uygulayıcısından başka bir kişi tarafından gerçekleştirilememesi noktasında bilimden ayrılır.

Ünlü biolog Jean Rostand, bilimsel bilgide bir sürekliliğin olduğunu, buluşların birbirine dayandığını; oysa sanat alanında özgür yaratımın biricik niteliğiyle söz konusu olduğunu Mendel örneğini vererek şöyle vurgular: “Eğer bu bilim adamı ünlü buluşunu yapmamış olsaydı bir başkası onu daha sonra yapacaktı. Mendel, soyaçekim yasalarını bulmuş olmasına karşın, ünlü bir kişi olarak tanınmadan öldü; otuzbeş yıl sonra bu yasaları üç bilim adamı buldu. Oysa bir sanat yapıtı yazılmamış olsaydı, onun daha sonra yazılmasını hiç beklemeyecektik. Bir büyük bilim adamının erken ölümü insanlığın ilerlemesini geciktirebilir; ama büyük bir sanatçının kaybı insanlığı pek çok şeyden yoksun bırakır” (Bozkurt, 2009, s.128).

Sanatın, uygulayıcısından başka bir kişi tarafından gerçekleştirilememesi söyleminde çağımız teknolojiyle sağlanabilen uygulamalar noktasında bir çelişki varmış gibi görünmektedir. Ancak sanatsal üretimin aşamalarını göz önünde bulundurduğumuzda; hazırlık aşaması, kuluçka aşaması, aydınlanma aşaması ve gerçekleştirme aşaması, sanatsal bir çalışmanın tasarımını yapmak uygulamayla sonuçlanır ve tasarım yoksa uygulama da yoktur. Örneğin, problem aşaması bireyseldir ve gerçekleştirme aşamasına kadar geçen her aşama da bireyseldir. Dolayısıyla bu aşamalar tamamlanmadığında uygulama gerçekleşemez. Tasarımı yapılmış bir çalışma bugünkü teknoloji ile (CNC makinaları gibi) istenilen malzemeye, istenilen boyutta aktarılabilir ya da var olan bir eser çoğaltılabilir. Ancak bu çoğaltma veya reproduksiyonlar sanatsal bir yaratım değil sadece aktarımdır. Bu bağlamda sanatçının tasarım aşamasında yarım kalan bir çalışma başkası tarafından tamamlanamaz ya da artık o başka birine ait başka bir tasarım/yaratım olarak karşımıza çıkar.

Bilimi geliştirilebilen bir alan olarak nitelediğimiz gibi sanatı da çağa, topluma, mekana ve sanatçıya göre değişen bir alan olarak nitelemek daha doğru olacaktır. San ve Adıgüzel'e göre (aktaran Bender,2013,s.113), “bilimsel yaratıcılıkta insanın gereksinimleri ön plandadır ve çoğunlukla bu gereksinimlerin hareket noktası belirlidir. Sanatsal yaratmada ise, çok genel bir deyişle, duygular ve öznel düşünceler ön plandadır. Bilim alanındaki yaratıcılık için bir gelişme, bir evrimden söz edilebilir. Oysa sanat için “gelişme” yanlış bir ifadedir. Doğrusu “değişim” olabilir”.

Bilim ve sanat arasındaki farklardan biri neden bilim ve neden sanat sorusunun içinde olup, neden bilim sorusuna verilen yanıtlar evreni ve kendimizi tanımlamak, keşfetmek ve fayda sağlamak üzere icatlar yapmaktır. Neden sanat sorusuna böyle bir cevap verilemez çünkü sadece bir dile getiriliş, bir söylemdir. Sanatsal söylem, kavramların yetmediği ya da tam olarak duygu ve düşünceyi yansıtmadığı ifadeden ayrılarak daha etkili bir dile getirme olarak varlık bulur. Diğer taraftan bir nesne ya da kavram ya da olay sanatçının yaşanmışlığı, algısı, bakış açısına göre çok çeşitli şekilde ifade edilebilir. Fakat bilimsel alanda böyle bir durum söz konusu değildir.

Bir sanat eserine (tabloya, mimari yapıta, heykele veya müzik yapıtına) baktığımızda ona objektif değil sübjektif bir anlam yükleriz. Ancak bir bilimsel teori, hipotez ya da yasa için aranan öncelikle doğruluktur. Bilimsel bilgiyi güçlü kılan onu üst bir statüye taşıyan ya onun doğrulanabilir özelliği ya da Popper'cı bir yaklaşımla yanlışlanabilir özelliğidir. Bilimsellik yanlışlanabilirliği

veya doğrulanabilirliğe bunlar ise, teorinin test edilebilme özelliğine bağlıdır. Aynı ölçütü estetik yargılarda arayabilir miyiz? Hiç şüphesiz estetik yargılarda objektiflik yerine sübjektiflik söz konusu olduğu için yanlışlanabilirlik veya doğrulanabilirlik gibi ölçütler söz konusu bile edilmez (Ömerustaoğlu, 2004,s.105).

Özüne bakıldığında yaşadığı dünyayı ve kendisini tanımaya, tanımlamaya çalışan insan bilinçli ya da bilinçsiz bilim ve sanatla uğraşmıştır. Burada önemle durulması gereken, merkezi insan olan bilim ve sanatın insanlığa fayda sağlaması – hem maddi hem ruhsal- noktasında başka boyuta evrilmesi, ekonomi politikalarına katılmasıdır. Başka bir söylemle doğayı tanımlama, kavrama (bilimsel çalışmalarda) doğaya egemen olma, insana egemen olma şeklinde bağlantılarla farklı aşamalara gelmiştir. Aydınlanma döneminin bilim insanlarının ve sanatçıların kurduğu ütopya distopyaya dönüşmüştür. Bilimsel çalışmalar bilinçli ya da bilinçsiz sadece yararlı, faydalı olana değil zararlı olanın geliştirilmesine de sebep olmuştur. Ekolojik - iklimsel değişimler, doğal seleksiyona müdahale, genetik çalışmalar faydalı gibi görünmesine rağmen olabilecek zararların çok fazla düşünülmediği ya da göz ardı edildiği düşüncesi oluşturmaktadır. Diğer bir bakış açısı, bilimsel çalışmalar sonucu elde edilen bilgiler ve bunun insanlığın faydasına kullanılması sorunudur. Bu bilgiler, teknoloji üretimi ile belli bir bedel karşılığında insanın kullanımına ya da faydasına sunulmaktadır.

Benzer bir şekilde sanat da, medeniyet öncesi topluluklar haricinde iktidar göstergesi sayıldığı için egemen olunan ve kar amacı güdülen bir alan olarak yaşamını sürdürmektedir. Bir şeyin üretim sayılabilmesi için piyasası ya da bir pazarı olması gerektiği düşüncesiyle hareket edilen bir düzende sanatsal üretim de sanat galerileri, koleksiyonerler, bienaller gibi araçlarla tüketiciye sunulmakta ve dolayısıyla “özgür sanat” yapma söylemi de boşa çıkmaktadır. Bu bağlamda Gombrich’in (2004,s.502) 19.yy için “...sanat, bireyselliği ifade etmek için mükemmel bir araç olarak ortaya çıktı, yeter ki sanatçının ifade edebilecek bir bireyselliği olsun” söylemi bugün için uygun görünmemektedir. Başka bir sorun, sanatsal üretimin belirli kitlelere yapılmış olması ve herkesle buluşamamasıdır. Elbette sanat galerilerini gezmek masraflı bir eylem değildir ancak ilgisi olan ya da olmayan herkesin sanat eserleriyle buluşması da söz konusu değildir.

İnsanlığın bilim ve sanattan yararlanması genel olarak karşılaştırıldığında, sanat eserleriyle karşılaşma süjeye maliyeti olmayan bir durumdur. Eğitim sistemindeki yetersizlikler ve aksaklıklar, ekonomik ve sosyolojik politikaların etkisi özellikle plastik sanatları, “gereksiz harcama” ya da zengin sınıf için yapılan “lüks” bir alan olarak göstermektedir.

Sonuç olarak hem bilimsel çalışmalar sonucu elde edilen bilgiler hem de sanatsal çalışmalar kültür endüstrisine dönüşmüş ve metalaşmıştır. Yatırım aracı olarak görülen sanat eserlerine bakış açısı değişmemekle birlikte metanın sanatsallaşması noktasında, sanat eseri üretiminden, tasarım (tüketim nesnesi olarak) nesnelerinin yaptığı işlev beklenmekte ve tüketimden başka bir söylemi olması gerekmemektedir. Sanat ve toplum ilişkisini artırma noktasında her ne kadar galeriler, bienaller ve farklı sanatsal organizasyonların yapılması önemli görünse de sanat - piyasa ilişkisi içinde ele alınması gereken farklı sorunlar içermektedir. Ülkemizde Vehbi Koç Vakfı projesi olan ARTER, çağdaş sanatın desteklenmesi ve sanatçılara gerekli çalışma ve sergileme

alanı sunması, uluslararası temaslar noktasında farklı sanat alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer taraftan 8 sanatçının 2009 yılında bir araya gelerek kurduğu “Sanatorium” sanat alternatifi, çalışma ve sergileme imkanını kendileri oluşturmuşlardır ve grup dışından yerli ve yabancı sanatçılara da sergiler düzenlemektedirler. Ancak belli merkezlerde yapılan sanatsal etkinlikler sınırlı sayıda insanla buluşuyor gibi görünmektedir. Bu noktada 2005 yılında açılan Under Construction İstanbul için konteynırlardan oluşan gezici sergi alanı oluşturmaktadır. Konteynır fikrini Marcus Graf, “Sanatçılar sergi yapıp efor sergiliyor ama kimse gelmiyor. İnsanlar galeriye girmekten çekiniyor. ‘İnsanlar sanata gelmiyorsa ben insanlara giderim’ fikrinden yola çıktım.” şeklinde ifade ediyor (Yazıcı,2005).

Sanatçı olarak, her şeyin sisteme kazandırıldığı bir süreçte sanatsal açıdan yapılabilecek çok fazla bir şey olmamakla birlikte; galeri kirası, galeri sahibine verilen komisyonların verilmediği, sergi alanlarının kullanılmasının bir kurul onayıyla gerçekleşmediği alternatif sergi alanlarının da oluşturulması gerekmektedir. Bu bağlamda, sanat yapmanın da bir iktidar mücadelesi olduğu göz önüne alındığında, sanatsal çalışmaların süje ile teması noktasında sayısız sorun ortaya çıkmaktadır. Sanat merkezlerinin gönüllüler aracılığıyla dünyanın her yerinde yaygınlaştırılması, her şehrin bir sanat merkezi haline getirilmesi hem bütün sanatçıların çalışmalarını toplumla paylaşması hem de toplumun sanat ve sanatçılarla buluşması noktasında projeler geliştirilmesi önemlidir. Diğer taraftan da sanat eğitiminin desteklenmesi ve sanatsal konferansların artırılması da sanat eserlerine yaklaşımları değiştirebilecek önemli adımlar olarak görünmektedir.

KAYNAKÇA

BENDER, T. M. (2013). *Duyguların İzinde Sanatsal Yaratma*. Nobel: Ankara.

BOZKURT, N. (2009). *Felsefeyle Yaşamak. Yorum: İstanbul*.

EINSTEIN, A. (2012). *Benim Gözümde Dünya*. (Çev. Demet Evrenosoğlu). Alfa: İstanbul.

EISNER, E., & POWELL, K. (2002). *Art in science?*. *Curriculum Inquiry*, 32(2), 131-159.

FISCHER, E. (2005). *Sanatın Gerekliği*. (Çev. Cevat Çapan). Payel: İstanbul.

GOMBRICH, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. Erol Erduran-Ömer Erduran). Remzi: İstanbul.

IŞILDAK, R. SUAT. (2008). *Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem*. Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi (EFMED). Cilt 2, Sayı 1, Haziran, s:64-69.

İNOVAX. *Robotların Tarihçesi*.

<http://www.inovax.net/inovax/2010/03/akinsoft-genel-merkez/robotlarin-tarihcesi/> (Erişim Tarihi: 23.10.2013)

KAGAN, M. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*. (Çev. Aziz Çalışlar). İmge Kitabevi: Ankara.

LENOİR, B. (2005). *Sanat Yapıtı*. (Çev. Aykut Derman). YKY: İstanbul.

ÖMERUSTAOĞLU, A. (2004). *Bir Bilgi Etkinliği Olarak Bilim ve Sanat*. *Felsefe Dünyası*. 1/39.s.99-110.

ÖMERUSTAOĞLU, A. (2007). *Bir İnsani Fenomen Olarak Estetik Bilinç*. *KKEFD*. Sayı:15. s.18-26.

ÖZDEMİR, O. (2012). *Aesthetic processes in science education: art based science education*. *Ankara University, Journal of Faculty of Educational Sciences*, 45(1), 269-284.

SAN, İ. (2004). *Sanat ve Eğitim. Ütopya*: Ankara.

SOMMERER, C. (1998). *Art Science*.

ŞENEL, A. (2009). *Kemirgenlerden Sömürönlere İnsanlık Tarihi*. İmge: Ankara.

YAŞAR, Ş. (1998). *Çağdaş Bilim Anlayışı. Çağdaş Yaşam Çağdaş İnsan*, 154-162.

YAZICI, M. (2005). *Konteynırda Gezici Galeri*. *Radikal İnternet Baskısı*, 20 Aralık.

“ LUDWIG van BEETHOVEN

5. Piyano Konçertosu (İmparator) ”

Doç. Oytun EREN*

ÖZET

Beethoven, Klasik Batı müziği tarihinin en sarsıcı figürlerinden birisidir. İlerici anlatımıyla, geçmişe ait tüm biçimleri altüst ederek romantizmin kapılarının ardına kadar açılmasını sağlamış ve 19. yüzyıldaki tüm bestecilerin önemli bir referans noktası olmuştur. Gerek orkestra, gerek solo piyano, ve gerekse oda müziği alanında yazdığı eserlerle müzik tarihinde ciddi bir kırılmaya yol açmış olan Beethoven, müzik sanatının geleceğine yön vererek dönüştürücü bir rol oynamıştır. Piyano için yazmış olduğu 32 sonat ve 5 konçerto, müzik tarihinin en önemli eserleri arasında yer alarak piyanistlerin vazgeçilmez parçaları haline gelmiştir. Orkestra ve piyano arasında kurduğu senfonik ilişkiyle olağanüstü bir bütünlüğe ulaşmış olan Beethoven, “1. Piyano Konçertosu”ndan itibaren geleneksel anlatım biçimlerini birer birer kırarak kendine özgü, yeni bir ifade türü geliştirmiştir. Bu ifade türünün zirve noktalarından biri “5. Piyano Konçertosu”dur. Eser, anlatım ve teknik açıdan ortaya koyduğu özelliklerle romantik piyano okulunu ciddi biçimde etkisi altına almıştır. Beethoven daha önceki konçertolarının hiçbirinde piyano tekniğinin sınırlarını bu denli zorlamamış ve kural tanımaz tavrıyla 19. yüzyıl müziğine damgasını vurmayı başarmıştır.

Bu makalede Beethoven’ın “5. Piyano Konçertosu”nun geleneğe aykırı olan sıradışı özellikleri ele alınmıştır. Önce konçertonun müzik tarihindeki konumu üzerinde durulmuş, daha sonra da bölümler ayrı ayrı incelenerek analiz edilmiştir. Yapılan analizler, eserin klasik üsluba sığmayan kural dışı tavrını ortaya koymuş ve bu bağlamda Beethoven’ın ne denli ilerici bir kişiliğe sahip olduğu gözler önüne serilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Beethoven, piyano, konçerto, teknik, anlatım.

* Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, Piyano Anasanat Dalı

“ LUDWIG van BEETHOVEN

5. Piano Concerto (Emperor) ”

Assoc. Prof. Oytun EREN

ABSTRACT

Beethoven is one the staggering figures in the western music history. He subverted all the forms belong to the past with his avant-garde expression, opened the doors to romanticism, and became an important reference point for the all composers in the 19th century. Beethoven, caused a serious breaking point in the music history with his orchestral, piano solo and chamber music works, had a transformative role as dominating the future of the art of music. His 32 sonatas and 5 concertos for piano became the essential pieces for pianists, among the most important works of the music history. He achieved an extraordinary integrity through building a symphonic relationship between orchestra and piano, developed a new and distinctive way to express by breaking the traditional manners of telling one by one since his “1st Piano Concerto”. Beethoven’s “5th Piano Concerto” is one of the peak points of this kind of expression. This work has been one of the most affected piano concerto for the 19th century piano school for its technical and expressive perspective. In none of the earlier piano concertos of Beethoven, the technical limitations of the piano was ever used as extensively as seen in the 5th piano concerto. This piece captured all the attention and the influence of the romantic composers at his time.

In this article, Beethoven’s 5th piano concerto is discussed for its unusual and contrary features against tradition. First the paper emphasises the concerto’s position in the music history, then the movements are analysed individually. The analyse exposes the works contrary aspects to the classical style and Beethoven’s prospective personality.

Keywords: : Beethoven, piano, concerto, technique, expression.

GİRİŞ

“5. Piyano Konçertosu”, Ludwig van Beethoven’in (1770-1827) 1809 yılında bestelemiş olduğu son piyano konçertosudur. Büyük ton ve teknik anlayışıyla, 19. yüzyıl romantik virtü-öz piyanistliğin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bunun yanı sıra Mozart’ın piyano ile orkestra arasında kurduğu ilişki en yüksek seviyeye getirilerek, piyanolu bir senfonik biçim oluşturulmuştur. Artık orkestranın görevi yalnızca piyano partisine eşlik etmek değil, müziğin ana unsuru olarak piyano partisini tamamlamaktır. Yani piyano nasıl bir solist olarak başrolde oynuyorsa, orkestra da aynı derecede önem kazanarak anlatım gücüne katkıda bulunur. İleride Liszt, Brahms ve Çaykovski’de görülecek olan piyanolu senfoni biçiminin en ciddi örneği olması ve ifade açısından yüzünü romantiklere çevirmesi sebebiyle, müzik tarihinde öncü bir başyapıt olarak kabul edilir (Schonberg: 2013, s. 115-116).

“5. Piyano Konçertosu”, Fransız işgali altındaki Viyana’da yazılmıştır. Fransızlar kenti kuşattıklarında bombardımandan, yıkıntılardan, askerlerden ve davul seslerinden yaşamının çok kötü etkilendiğini günlüğüne not eden Beethoven, bu olumsuz şartlar altında yazmış olduğu eseri Arşidük Rudolph’a ithaf etmiştir. Beethoven’in sağırlığı nedeniyle çalamadığı konçerto, ilk kez Leipzig’de, 28 Kasım 1811’de piyanist Friedrich Schneider ve Johann Philipp Christian Schulz yönetimindeki Gewandhaus Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. 12 Şubat 1812’de Viyana’daki ilk seslendirilişinde, işgalci Napolyon askerlerinin de yer aldığı Karntnertör Tiyatrosunda, ilk bölümün görkemli akorlarıyla şaşkınlaşarak ayağa fırlayan bir Fransızın “Yaşasın İmparator!” diye bağırıldığı anlatılır. Temaların bir zafer havasında olması, Eroika (Kahramanlık) Senfonisi ile aynı tonda yazılıp görkemli bir yapı sergilemesi, eserin Beethoven’in hiç düşünmediği şekilde Napolyon’u simgeleyen “İmparator” olarak anılmasını sağlamıştır (Aktüze: 2002. C. 1, s.288-289).

Eser Analizi

Diğer iki bölümün toplam süresini aşarak yirmi dakikayı geçen birinci bölüm, ağır ve görkemli havasıyla sarsıcı bir etki yaratmıştır. Birinci bölümün daha önceden hiçbir konçerto formunda görülmeeyen oldukça ilginç bir giriş kesiti vardır. Bilindiği üzere geçmişin tüm konçerto örneklerinde solist, orkestranın uzun giriş müziğini çalmasının ardından müziğe dahil olur ve partisini çalmaya başlardı. “5. Piyano Konçertosu” ise bu geleneği altüst ederek bambaşka bir yapı sergilemiştir. Girişte piyano, orkestra ile karşılıklı üç defa olmak üzere, bir kadans yapısı içinde paslaşmış; orkestranın ana temayı sunduğu giriş müziği, ancak bu alışılmamış girişten sonra kendini göstermiştir.

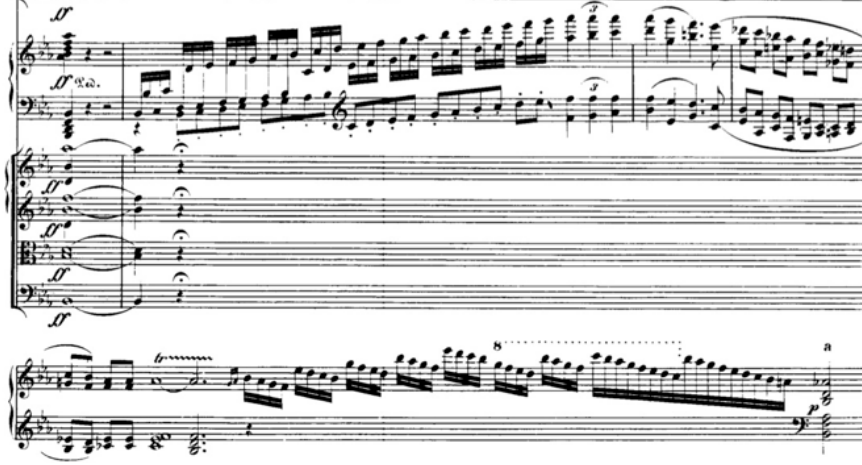
İlk giriş, orkestranın birinci derece akorunda kalışıyla başlar ve ardından piyano partisi kendini duyurur.

The image displays the first system of a musical score for the first movement of the 5th Piano Concerto. The tempo is marked 'Allegro.' The piano part is written for 'Pianoforte.' and the orchestra parts are for Violino I., Violino II., Viola., Violoncello., and Basso. The piano part begins with a series of chords and a melodic line, while the orchestra parts provide a harmonic foundation. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/2 time signature.

Daha sonra orkestrayla piyano arasındaki karşılıklı atışma, dördüncü derecede devam eder.

The image displays the second system of the musical score for the first movement of the 5th Piano Concerto. The piano part continues with a series of chords and a melodic line, while the orchestra parts provide a harmonic foundation. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/2 time signature.

Son olarak, orkestra beşinci derecede bir kalış sergiledikten sonra kadans sonlanır ve gerçek anlamda sergi bölümüne geçilir.



Beethoven, daha eserin başında, geleneksel biçimi altüst ederek, klasik anlatımın bir hayli dışına çıkmıştır. Piyano partisi, alışılmadık yapısıyla romantik çalışın habercisi olan bir teknik oluşturmuş ve ardından orkestranın sunduğu ana tema da, savaşçı ve kahraman kimliğiyle klasik dışı bir tınısallık sergilemiştir.



İkinci tema, duyum açısından birinci tema ile tam bir zıtlık içindedir. Güç ve ihtişam yerini minör tonları içinde yer alan hüzünlü bir zarafete bırakmıştır. Melodiler arasındaki bu karakter farkı, Beethoven'in en önemli stilistik özelliklerinden biri olup, aşağı yukarı yazmış olduğu tüm eserlerde görülen bir durumdur.





Beethoven, ilginç bir şekilde kırılğan ve naif olan ikinci temayı, duyurduktan hemen sonra majör haline çevirmiş ve müziğin ilerleyen sayfalarında bu tema Napolyon'un kahraman tarafını andıran bir karaktere dönüşmüştür. Beethoven'ın birinci temanın dışında, ikinci temayı da değiştirerek bu temaya güçlü bir görünüm kazandırması, önceki müzikleriyle kıyaslandığında eşine az rastlanır bir durumdur.



Birinci bölümün farklı olan diğer bir özelliği, kadansın her zaman olduğu gibi bölümün sonunda değil de beklenmedik şekilde biraz daha geride yer alarak kendini duyurmasıdır. Üstelik diğer konçertolarla kıyaslandığında oldukça kısa kalan kadans, ilk defa solistin kendi maharetini gösterebileceği bir virtüözüte içinde yazılmamıştır. Kadans, müziğin ayrı bir öğesi olarak değil de yapıyı tamamlamak üzere bütünlüğü sağlayan bir kesit olarak düşünülmüştür.





Bölümün en dikkat çeken tarafı ise, büyük bir ton anlayışını gerektiren piyano tekniğidir. Piyano partisi bazı yerlerde adeta orkestrayla boy ölçüşürcesine bir tınısallık sergilemiştir. Oldukça güçlü bir tınıyı hedefleyen Beethoven, piyano partisini orkestranın altında ezilmeyen ve sonuna kadar mücadele ederek dinamizmini koruyan bir yapı içinde oluşturmuştur. İleride Listz, Brahms, Çaykovski ve Rahmaninov gibi önemli romantik bestecilerin piyano konçertolarında görülecek olan bu yapının ortaya çıkmasında, kuşkusuz “5. Piyano Konçertosu”nun önemli bir etkisi vardır. Birinci bölümün ortalarına doğru piyano ile orkestranın karşılıklı paslaştıkları kesit, yukarıda anlatılan savaşçı ruhu en güzel şekilde ortaya koyar. Burada piyano, her defasında güçlü bir ton çıkararak adeta orkestra tınısıyla bir yarış içine girmiş ve üstünlüğünü ısrarla vurgulamak istemiştir.



İkinci bölüm, tüm eserleri içinde Beethoven'in en fazla romantik anlatım sergilediği bölümlerden biridir. Daha ilk girişteki orkestrada duyulan koral yapıdaki hüznü tema ve ardından Chopin'in melankolik tınlarını çağrıştıran bol pedallı piyano yazısı, eşi benzeri olmayan bir atmosfer yaratmıştır.



Müziğin ortalarına doğru piyano yazısı kromatik trillerle yükselmeye başlar. Beethoven, çağdaşlarınca bir teknik gösteri aracı olarak kullanılan trillerin klasik işlevini, müzikal anlatımı destekleyen bir tamamlayıcı unsur olarak değiştirmiştir. Beethoven hayatının hiçbir döneminde teknik bir öğeyi gösteriş amaçlı kullanmamıştır. Virtüözüte, asla müzik düşüncesinin önüne geçmeyerek her zaman müziğin hizmetinde bir araç olarak kalmıştır. Bu bağlamda özellikle son sonatlarında görülen trillerin alışılmadık kullanımı ve içerdiği anlam, boş bir gösteriş içinde yazan bravura piyanist-besteciler açısından ciddi bir dönüm noktası oluşturmuştur.



İkinci bölümde Beethoven, belki de hiç bir bestecinin cesaret edemeyeceği bir işe kalkışarak, ne denli usta bir besteci olduğunu gözler önüne sermiştir. Bilindiği üzere klasik dönemde Domenico Alberti (1710-1740) ile anılan, genelde piyano yazısında yer alan ana temaya eşlik etmek üzere sol elde devinen müzikal yapı anlamına gelen “Alberti Bass”, besteciler tarafından sürekli bir biçimde kullanılmıştır. Yüzyılı geçen bir süre içinde bir türlü alternatifi bulunamayan ve aşılamayan bu teknik, ilk defa Beethoven ile beraber kırılmıştır. Beethoven ilk sonatlarından itibaren eşlik partilerini, özellikle “Alberti Bass” tekniğinden kaçınarak oluşturmuştur. Beethoven’dan sonra gelen Chopin ve Liszt’in yazdığı inanılmaz donanımlı eşlik partileri sayesinde bu teknik, 19. yüzyıl ortalarına doğru neredeyse tamamen ortadan kaybolmuştur.

Eşlik partilerinde “Alberti bass” tekniğini kıran Beethoven, ikinci bölümün ortalarından sonuna kadar olan kesiti, ilginç bir şekilde bu tekniği kullanarak oluşturmayı tercih etmiştir.



Geçmişle hesaplaşma içine giren bir besteci, genellikle eleştirdiği bir tekniği ya kendi yazısında hiç kullanmayarak ya da o tekniği alaylı bir şekilde ele alarak göndermede bulunur. Beethoven bu yolların ikisini de tercih etmemiştir. Onun yerine çok daha zor bir yola başvurmuştur. Beethoven'ın yazdığı bu kesitin dili olsaydı şunları söyleyecekti: “Öyle bir besteciyim ki, elimde her şey değer kazanır. Alberti Bass tekniği bile benim sayemde öyle bir seviyeye ulaşır ki, herkes gerçekten “Alberti Bass”ın çok değerli bir anlatım aracı olduğu izlenimine kapılır”. Beethoven, başka bestecilerin belki de hiç üzerinde durmayacağı temalarla inanılmaz müzik yapıları oluşturmuştur. Onun için önemli olan temaların güzelliği değil, temalarla oluşacak olan yapının arz ettiği bütünlüktür. İkinci bölümün bu kesiti, Beethoven'ın bizzat vasat bir teknik olarak gördüğü “Alberti Bass” ile ne derece usta bir anlatım ve mükemmel bir yapı oluşturabildiğinin en açık göstergesidir.

Üçüncü bölümdeki Napolyon'u simgelediği düşünülen efsanevi temanın birinci kısmı, hiç alışılmadık bir şekilde ikinci bölümün sonunda belirir.



Sonra temanın tamamı, tüm ihtişamıyla piyano tarafından duyurulur. Rondo formunda yazılmış olan üçüncü bölüm, bu temanın piyano ve orkestra arasında gidip gelen karşılıklı ilişkiden ibarettir. Bu tema da tıpkı birinci bölümün temasında görüldüğü üzere, klasik tema anlayışının tamamen dışına çıkan bir yapı sergilemiş, coşkusu ve içerdiği kromatizmle tüm romantikleri etkisi altına almayı başarmıştır.



Yapısal anlamda temanın öne çıkan özelliği, üçerli bir bölünme içindeyken ilk ölçüde ikili gruplamalar halinde örgütlenmesidir. Beethoven 3+3'ten oluşan altı sekizlik bir ölçünün içinde, 2+2+2'lik bir gruplama oluşturarak bir hemiola gerçekleştirmiş ve ritmik anlamda bir algı yanılsamasına yol açmıştır.



Bölümün sonunda yer alan piyano-timpani eşleşmesi daha önceden hiçbir eserde bu denli güçlü bir şekilde kendini hissettirmemiştir. Bu, Beethoven'ın vurmalı çalgılara ne derece önem verdiğinin göstergesidir. İki çalgının gittikçe yavaşlayarak oluşturduğu meditatif bir suskunluğun ardından müzik, büyük bir patlamayla sona erer.



Finaldeki sessizlik ve ardından gerçekleşen patlama, Beethoven'in eserlerindeki kontrast anlayışını en güzel şekilde ortaya koymuştur. Bu bağlamda Beethoven, dinamikler arasında büyük tını farklılıkları oluşturarak kendine özgü bir anlatım oluşturmuş ve zıtlıkları öne çıkaran yapısıyla kendinden sonra gelen tüm romantik bestecileri etkileyerek, 19. yüzyıl müziği üzerinde ciddi bir hakimiyet kurmuştur.

SONUÇ

Beethoven'in yazmış olduğu beş piyano konçerto arasında, beşincisinin özel bir konuma sahip olduğunu belirtmek gerekir. 1. ve 2. konçertolar, klasik bir teknik ve anlatım içinde yer alırken, ilk defa 3. Konçerto'da Beethoven, kendi sesini duyurarak ileriye dönük bir anlatım ortaya koymuştur. 4. Konçerto, belki de Beethoven'in eserleri arasındaki en şiirsel olanıdır. Tekniğin ve gösterişin tamamen bir tarafa bırakılarak, saf müzik düşüncesinin ön planda olduğu nadir eserlerden biridir. "5. Piyano Konçertosu" ise önceki konçertolardan farklı olarak, özellikle o dönemin piyanolarının yapısını zorlayan büyük bir teknik ve ton anlayışı ile romantik piyano okulunun referans gösterdiği en önemli eserlerden biri olmuştur. Diğer konçertoların hiçbirinde piyano çalmanın sınırları bu denli ileriye götürülerek zorlanmamış, dolayısıyla klasik dışı anlatımının ötesinde, ortaya koyduğu piyano tekniğiyle de romantiklerin bir hayli ilgisini çekmiştir. Bunun yanı sıra piyano ile orkestranın oluşturduğu bütünlük açısından, konçertolar arasında bir başyapıt olarak kabul edilmiş ve Beethoven'in tutkulu iç dünyasını en fazla ortaya koyan eserlerden biri olarak, müzik tarihine ismini yazdırmıştır.

KAYNAKÇA

Aktüze, İrkin. *Müziği Okumak. Birinci Basım. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003*

Claudon, Francis. *Romantizm Sanat Ansiklopedisi. Çev.: Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1994.*

Erten A. - Özkılıç, O. F.- Unan, C. *Büyük Kompozitörler. İstanbul: Varlık Yayınevi, 1963.*

Fenmen, Mithat. *Piyanistin Kitabı. Ankara: Akba Kitabevi, 1947.*

Gerig, Reginald R. *Famous Pianists and Their Technique. Üçüncü Baskı. Music Book Club Edition, 1990*

Mach, Elyse. *Great Contemporary Pianists Speak for Themselves. New York: Dover Edition, 1988.*

Mimaroglu, İlhan. *Müzik Tarihi. Beşinci Basım. İstanbul: Varlık Yayınları, 1995.*

Pamir, Leyla. *Müzikte Geniş Soluklar. İstanbul: Ada yayınları, 1989.*

Say, Ahmet. *Müzik Ansiklopedisi, C. 2. Ankara: Sanem Matbaası.*

Schonberg, Harold C. *Büyük Besteciler. Çev.: Ahmed Fethi Yıldırım. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık, 2013.*

Sözer, Vural. *Müzik, Ansiklopedik Sözlük. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.*

Yener, Faruk. *Müzik Kılavuzu. Beşinci Basım. Ankara: Bilgi Yayınları, 1991.*

Yener, Faruk. *Müzik. İstanbul: Beyaz Köşk Yayınları.*

“ BİLİMSEL SEMBOLLERİN VE DENKLEMLERİN GRAFİK TASARIMDA KULLANILMASI ”

Yrd. Doç. Çağlar OKUR*

ÖZET

Algılama sayesinde içinde yaşadığımız çevreyi anlamlandırıyor ve yorumluyoruz. Algıladığımız iletileri anlaşılır bilgilere dönüştürmek için de birçok yöntem kullanmaktayız. Örneğin bilimsel denklemler ve semboller sayesinde gerçekliğin görsel yansımalarını veya neyi ifade ettiklerini rasyonel biçimde anlıyoruz. Ancak bizler duyguları ve sezgileri olan varlıklarız. Çevremizde olup bitenleri yenilikçi ve yaratıcı olabilmek adına farklı bir bakış açısıyla da algılama ihtiyacı duyabiliriz. Bu makale, bilimsel sembollerin ve denklemlerin algılanmasına farklı bir bakış açısı getirip, onların grafik tasarımda çeşitli kavramları ifade etmek için nasıl kullanıldıklarına odaklanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Görsel İletişim, Sembol, Denklem, Algı, Yaratıcılık.

“ THE USE OF SCIENTIFIC SYMBOLS AND EQUATIONS IN GRAPHIC DESIGN ”

Assist. Prof. Çağlar OKUR

ABSTRACT

We can recognize and interpret the environment that we live in by perception. In order to turn the percept environment into meaningful information we use various methods. Such as, we use scientific equations and symbols to get a visual representation or an identification of reality in a rational way. However as human beings we have emotions and intuitions thus we also need to perceive the environment with an alternate or enhanced point of view rather than rational in order to be creative and innovative. This essay focuses on how to use scientific symbols and equations to convey concepts in graphic design.

Keywords: *Graphic Design, Visual Communication, Symbol, Equation, Perception, Creativity.*

GİRİŞ

Duyu organlarımız tarafından kaydedilen uyarıcıların, beynimiz tarafından işlenmesi, anlamlandırılarak yorumlanması sürecine algılama denir “Kılıç (2013)”. Algılama etrafımızı nasıl gördüğümüzle ilgilidir. Algılama, etrafımızda olup bitenleri duyularımız (görme, koklama, duyma, tatma, dokunma) yoluyla anlamaktır. Bizler, çevremizin farkına varmak, onun yapısını ve sürekliliğini anlamak kısacası toplum içinde var olmak için algılamak zorundayız. Algılama sürecinde gerçeklikle ilişki kurmak, onu anlamlandırmak ve yorumlamak için de çeşitli semboller ve yöntemler kullanıyoruz. Örneğin, denklemler ve rakamlar. Kullandığımız sabun, ilaç, gazoz gibi maddelerin içeriklerinde, zamanın hesaplanmasında, market alışverişlerinde, nabzımızı ölçerken ve benzeri birçok durumda rakamlarla, denklemlerle meşgul olduğumuzun farkında bile olmuyoruz. Aslında konusu doğal gerçeklik olan evren ile ilgili nedenleri ve nasılları inceleyen fizik, maddeyi inceleyen kimya, canlıyı inceleyen biyoloji gibi temel alt başlıklardan meydana gelen doğa bilimleri ile sayıları, şekilleri ilmi olarak tanımlayan matematik bilimi sayesinde etrafımızda olan bitenleri bilinçli olarak algılıyoruz.

Söz konusu olan bu bilinçli algılar kesin yasalara ve doğrulara bağlıdır. Oysa ki hayatı her zaman bu bilinçli algılara göre yaşamıyoruz. İnsan, duyguları ve sezgileri olan canlılardır. Çevremizde olup bitenlere verdiğimiz tepkiler, duygusal ve manevi hisler gerçek varlığımızı tamamlar. İnsan bilgiye ulaşma yolunda duyularından ve aklından da yararlanabilir ancak sezgi yoluyla onları yorumlayabilir ve/veya kişiselleştirebilir. Yaratıcı ve yenilikçi olabilmek ve bir fark yaratılabilmek için olup biteni farklı algılamak, düşünmek ve görebilmek gerekir. Farklı algılama ve düşünme biçimine en sık karşılaştığımız alan da grafik tasarımıdır. Grafik tasarım, etrafımızda olup biten olayları, kavramları veya içeriği farklı bir gözle görüp, onların içine bir yorum ve düşünce katarak izleyiciye görsel olarak tekrar iletmektir. Tasarımda, ele alınan konu içinde bulunan kavramlar, iletinin algılanmasında tamamlayıcı rol oynamaktadır “Turgut (2013)”. Örneğin matematikte $2+2=4$ iken bu durum grafik açısından oldukça farklı yorumlanabilir, kavramların toplanıp çıkarılmasından ya da belli kavramlarla birlikte kullanılmasından yeni kavramlar ve anlamlar çıkarılabilir (Resim-1). Özetle matematikte kesin doğrular veya yanlışlar var iken grafik tasarımda bu durum tamamen tasarımcının ifadesi ile ilgilidir ve doğru yanlış kavramları görecelidir.

$$2+2=\heartsuit$$

Resim-1: Çağlar Okur, “2+2” Çağlar Okur tarafından bu makale için özel olarak tasarlanan grafik.

Karşılıklı bilgi alışverişi amacına yönelik etkinlikleri kapsayan ve bu amaçla kullanılan araçları tanımlayan iletişim, grafik tasarımı bünyesinde barındırmaktadır. Grafik tasarım ya da diğer bir deyişle iletişim tasarımı, temel olarak iletişim sorunlarına görsel çözümler sağlamaya dayalıdır. Grafik tasarım, başka disiplinlerden kaynaklanan ifade şekillerinin ve yaklaşımların, çok boyutlu ve karışık bir görsel kabiliyet içerisinde, giderek daha çok birleştiği bir meslek haline gelmiştir “Basmacı (2011)”.

Grafik tasarım, teorik olmamakla birlikte hayatın ve kültürün içindedir; uygulamada kendini gösterir. Ayrıca yaratıcı bir uğraş gerektiren, geniş kapsamlı bir faaliyettir ve içeriği bakımından bütün bilimsel ve sanatsal alanlardan beslenir. Yaratım süreci açısından sanatsal bir düşünme biçimi gerektirir. Bu bağlamda grafik tasarım ile doğa bilimleri ve matematik bilimi birbirlerine oldukça uzak görünseler de aslında birçok noktada farkında bile olmadığımız şekilde kesişirler. Bu makalede matematik ve doğa bilimlerinde kullanılan denklemlerin, sembollerin ve rakamların bir grafik tasarım aracına nasıl dönüştürüldüğünü inceleyeceğiz.

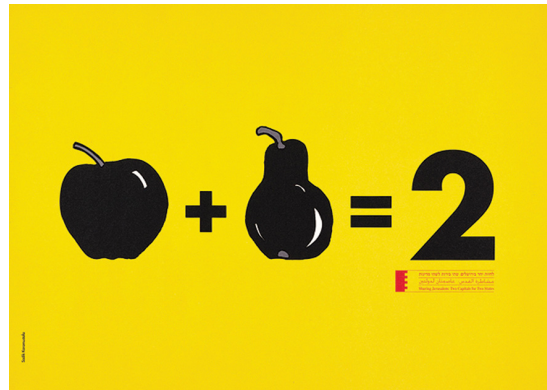
Günlük hayatımızda kendimizi ifade ederken sadece dil bilgisi terimlerini mi kullanıyoruz? Aslında pek çok farklı dala ilişkin terimi, olayları ve düşüncelerimizi ifade ederken kullanmaktayız. Örneğin bir şeyin gayet açık olduğunu belirtmek için “iki iki daha dört eder” veya “ $2+2=4$ kadar açık, net.” ifadelerini kullanırız. Ya da bir kişinin pasifliğini anlatmak için “sıfır gibi etkisiz elemandır” ifadesini kullanırız. Bu bizim güncel olayları ifade etmek isterken daha anlaşılır olmak adına matematik terimlerini kullandığımızın sadece birkaç örneğidir. Yine aynı şekilde ünlü fizikçi Albert Einstein bile kendini ifade ederken denklemlerden yani matematik terimlerinden yola çıkarak başarının tanımını şöyle yapar: “ $A=X+Y+Z$ yani $A=$ Başarı, $X=$ Çalışma, $Y=$ Oyun ve $Z=$ Çeneni Kapa!”

Grafik tasarımda amaç okuyucuya ya da izleyiciye bir kavramı ya da düşünceyi en iyi şekilde anlatmaktır. Onda ifade edilmek istenen kavram ile ilgili bir fikir uyandırmaktır. Bilindiği üzere grafik tasarımcılar, duygusal tepkiler doğuran ürünler ve mesajlar tasarlayabilirler. Genel beğeni, anlaşılabilirlik, okunurluk gibi kavramlar bir grafik ürününün değerlendirme kriterlerinden olabilir. Grafik tasarımda her ne yapılıyorsa yapılsın eğer içerik izleyici tarafından anlaşılmıyorsa, hiç bir işe yaramaz “Vignelli (2010)”. Bu aynı zamanda iletişimin temel kuralıdır. İletiler, iletişime dönüşmedikçe hiç bir anlam ifade etmezler. Grafik tasarımın çoğulcu ve sürdürülebilir olması açısından disiplinler arası işbirliğinin sağlanması şarttır. Bu noktada tasarımcılar da matematik, fizik, kimya gibi bilimlerden ilham ve yardım alarak etrafımızdaki olup biten olayları anlamamıza yardımcı olurlar. Öyle ki tasarımcıların tasarımlarında kullandıkları bu tür semboller (örneğin; ∞ , π , $+$, $-$, x , $\div$, H_2O , O_2 , vb.) bazen çeşitli kavramları daha rahat anlamamızda bize yardımcı olurlar. Örneğin iki farklı kavramı toplamak ve bir eşitlik olarak ifade etmek mümkün olabilir (Resim-2).



Resim-2: Savaş Çekiç, "Dikkat, Alkollü Araba Kullanmak Ölüme Neden Olabilir!"

Sözcüklerle ifade etmek yerine bu şekilde görseller ve semboller kullanarak hedeflediğimiz anlatımın daha dikkat çekici olarak iletilmesini sağlayabilir. Bu konuda verilebilecek bir başka örnek de Sadık Karamustafa'nın siyasi içerikli ve konu başlığı "Kudüs'ü Paylaşmak: İki Devlet İçin İki Başkent" olan bir afiş çalışmasıdır (Resim-3). İlkokula başladığımızda öğretmenlerimizin bize öğrettiği ilk şeydir, belki de matematik adına öğrendiğimiz en somut bilgilerdendir: "Elma ile armut toplanmaz!" Ancak işte tasarımcının bu çalışmasında işler değişmiştir. İşin içine tasarımın sınır tanımazlığı da girerek elma ile armudun toplanabilir olduğu ve sonucun yine iki olacağı yani iki farklı toplumun birlikte var olabileceği vurgulanmaya çalışılmıştır.



Resim-3: Sadık Karamustafa, "Kudüs'ü Paylaşmak: İki Devlet İçin İki Başkent" Grafist 7. Uluslararası Grafik Tasarım Günleri, 2003.

Yine eşitlik sembolüyle ilgili verilebilecek örneklerle devam edersek bunlardan birisi de "Embracing Our Differences (Farklılıklarımızı Kucaklamak)" başlıklı bir sanat etkinliği olan ve her yıl California Sarasota'da düzenlenen bir etkinliğin "All Equal (Her Şey Eşittir.)" başlıklı çalışmasında, eşitlik (=) işaretine nasıl bir anlam kazandırıldığına ve çok basit bir anlatımla içeriğin nasıl güçlendirildiğine ilişkin verilen bir örnektir (Resim-4). Bu tasarımı gerçekleştiren Stephen Sidelinger çalışmasını şöyle açıklar: "All Equal (Her Şey Eşittir.) Herkesin eşit olduğunu herkesin fark etmesidir." Eşitlik fikri oldukça basit ve direkt olarak ifade edilmiştir.



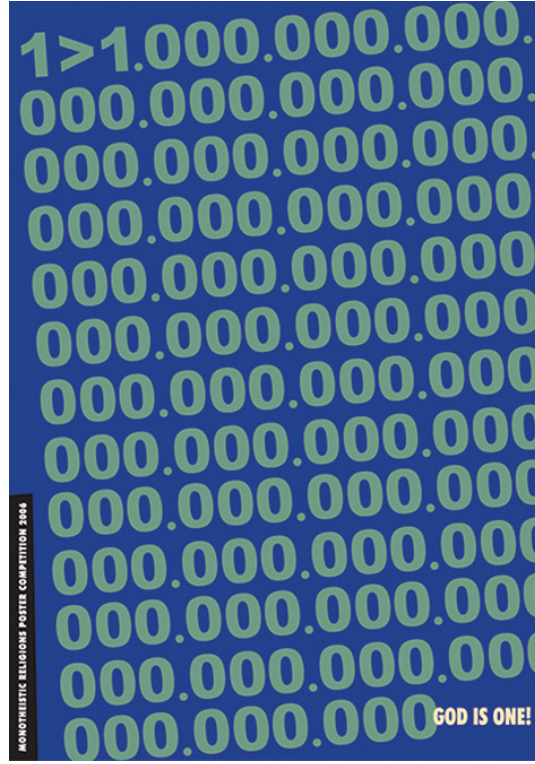
Resim-4: Stephen Sidelinger, "All Equal (Her Şey Eşittir.)" <http://www.embracingourdifferences.org/eod0918> (8.04.2014)

Bütün bunların yanı sıra matematikte toplama (+) ve çarpma (x) işaretlerini birbirinin üstüne yerleştirerek kullanamayız ancak görsel iletişim tasarımında bu mümkündür. Örneğin Finansbank logosu artı ve çarpı işaretlerinin üst üste yerleştirilmesinden elde edilmiştir. Büyümeyi temsil eden bu işaretler, Finansbank'ın dokunduğu herkesin ve her kuruluşun büyümesine katkısını belirtirken diğer yandan da kendisinin kısa dönemde gerçekleştirdiği hızlı gelişimini ifade etmektedir (Resim-5).



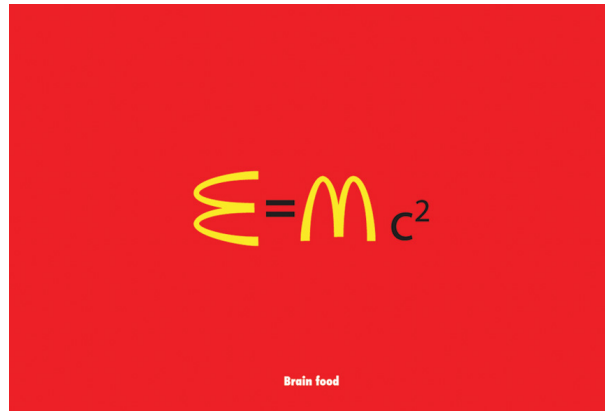
Resim-5: <http://www.finansbank.com.tr/finansbanki-taniyin/galeri.aspx> (25.03.14)4

2006 yılında İran'da İmam Ali Dini Sanatları Müzesi tarafından düzenlenen "Tek Tanrılı Dinlerin Kardeşliği" konulu uluslararası yarışmada en iyi 40 afiş arasına seçilen afiş tasarımında, tasarımcı Kemal Molu, matematikte kullanılan "büyüktür" sembolünü işlevinin tam tersi bir anlamda kullanarak Tanrının tek olduğunu vurgulamaya çalışmıştır (Resim-6).



Resim-6: Kemal Molu, “God is one (Tanrı tektir!)” Tek Tanrılı Dinlerin Kardeşliği Afiş Yarışması Sergisi, 2006”

Ya da Albert Einstein’ın 1905 yılında bulduğu ve çok meşhur denklemi olan “ $E=mc^2$ ”, ünlü bir ayaküstü yemek yeme restoranının reklamında tamamen farklı bir formda kullanılmıştır (Resim-7). Hintli bir reklam ajansının 1998 yılında yapmış olduğu bu ilanın markayı ne kadar doğru yansıttığı tartışılır.



Resim-7: Mudra Communications, “Brain Food (Beyin Yemeği)”
<http://copyranter.blogspot.com.tr/2012/01/dumbest-mcdonalds-ad-ever.html> (08.04.2014)

Görsel iletişim tasarımcılarının sıkça kullandıkları sembollerden bir tanesi de sonsuzluk (∞) işaretidir. Bu işaretten yola çıkarak oluşturulmuş olan aşağıdaki örnek bize yine görsel iletişim tasarımcısının nesnelere, kavramlara kısacası hayattaki her şeye farklı gözle baktığında elde edilecek olan çağrışımın etkili bir örneğidir (Resim-8). 1881-1938 rakamlarını gördüğümüzde çoğu Türkiye Cumhuriyeti vatandaşının hisleri aynıdır. Türkiye'nin en büyük firmalarından biri olan Koç Holding'in, 10 Kasım Atatürk'ü Anma Günü'ne özel hazırladığı reklam filminde 8 rakamı yan yatırılarak elde edilmiş olan sonsuzluk " ∞ " sembolüyle, Atatürk'ü sonsuza kadar anmak, sonsuza dek yaşatmak, sonsuza kadar ona bağlı kalmak, fikirlerini sonsuza dek var etmek gibi... anlamların da çağrıştırılmak istendiği ortadadır.



Resim-8: "Fikirler Ölmez 1881-193 ∞ " <http://1938.koc.com.tr/fikirler-olmez-ilan.png> (08.04.2014)

Görsel iletişim farklı bir gözle bakmayı gerektirir. Bunun yanı sıra farklı bir şekilde ifade etmeyi ve algılamayı da gerektirir. 8 rakamına farklı bir gözle bakıp sonsuzluk sembolünü (∞) çıkarabilmek de yine bütün bunların aslında bir sonucudur.

Yine farklı bir gözle bakmak konusuyla ilgili olarak bir örnek daha verecek olursak, Pi (π) sayısı matematikte yaklaşık olarak 3.14... sayısını ifade ederken, bir görsel iletişim aracı olarak kullanıldığında bu sayıya bambaşka bir anlam ya da anlamlar yüklemek mümkün olabilir. İşte bu örnekten de kolayca anlaşılabileceği gibi grafik tasarımcının hayal dünyası o kadar geniştir ki sayılarla kelimeler dahi oluşturabilir (Resim-9).



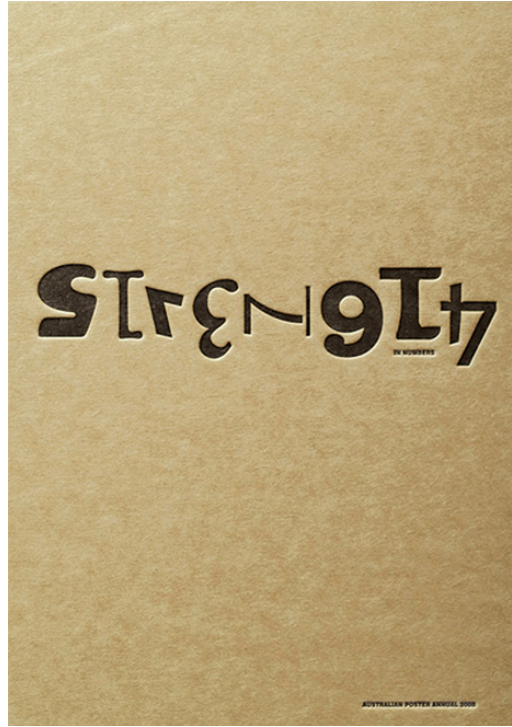
Resim-9: Robert Deupree Jr, "Reflections on Pi" <http://laughingsquid.com/reflections-on-pi/> (08.04.2014)

Bir örnek daha vermek gerekirse, AMC'nin (kablolu TV kanalı) gerilim türündeki dizisi olan "Walking Dead (Yürüyen Ölüler)"in, "Indifference (Kayıtsızlık)" başlıklı bölümünde, sahnenin etkisini arttırmak için motorin fiyatı (4.377) ters yazılarak "Hell (Cehennem)" kelimesi elde edilmiş, böylece rakamlar bir görsel iletişim elemanı olarak kullanılmış ve izleyiciye bilinçaltı mesajı verilmeye çalışılmıştır (Resim-10). Hayal gücü ve sayılarla ilgili neler yapılabileceği konusunda iyi bir örnektir.



Resim-10: <http://comicbook.com/blog/2013/11/03/the-walking-deads-secret-hidden-message-revealed-on-talking-dead/> (08.04.2014)

Rakamlara farklı bir biçimde bakmak, onları kimi zaman tersten okumak matematik gibi kesin ifadelerin olmasının beklendiği bilimlerde pek kullanılan yöntemlerden olmasa da görsel iletişimde önemli olan bu sınırsız ve özgür bakış açısını yakalayabilmek ve onu sezdirebilmektir. 4. Avustralya Poster Bienali'nin "Strength in Numbers (Rakamlardaki Güç)" başlıklı konusu için, Neil Keighley tarafından tasarlanan çalışma da yine bununla ilgili olarak verilebilecek bir örneği barındırır. Rakamlar aracılığıyla "strength (güç)" kelimesi yazılmıştır (Resim-11). Kullanılan yazı karakterlerinin çeşitliliği ve aynı zamanda hem rakamların hem de harflerin okunurluğu oldukça iyi bir işin çıkarmasını sağlamıştır. Bu oldukça basit ancak bir o kadar da etkilidir.



Resim-11: Neil Keighley, "Strength in Numbers (Rakamlardaki Güç)"
<http://thedesigntfiles.net/2008/07/midf-4th-australian-poster-annual/> (08.04.2014)

Kimya ile ilgili denklemler de görsel iletişim elemanı olarak kullanıldıklarında izleyicide farklı hisler ve düşünceler uyandırabilir. Bu tamamen tasarımcının ne ifade etmek istediğine, yaratıcılığına bağlıdır. Zaten yaratıcılık dediğimiz kavram da herkesin bildiği, haberdar olduğu bir şeyi farklı bir biçimde yorumlayıp izleyiciye ya da kullanıcıya tekrar sunmak değil midir? Örneğin periyodik tablodaki elementler bir kimyager için kimyasal tepkimelere yol açan araçlar olarak değerlendirilirken bu elementler bir görsel iletişimci için bir şeylerin farklı yorumlanmasına yarayan araçlar olarak kullanılabilir. Yine AMC'nin "Breaking Bad (Zıvanadan Çıkmak)" isimli dizisinin başlık yazısında dizinin içeriğine uygun olarak periyodik tablodan yola çıkılmıştır ve dizinin başlığındaki harfler "Br (Brom) ve Ba (Baryum)" tıpkı bir periyodik tablo elementi gibi kullanılarak dizideki kimya öğretmeni olan başrol oyuncusunun mesleğine bir gönderme yapılmıştır (Resim-12).



Resim-12: <http://peacecorpspassport.files.wordpress.com/2013/12/pcvgift8.jpg> (08.04.2014)

Bu tür denklemler bir şehrin marka kimliğinde bile karşımıza çıkabiliyor. Oksijen sembolü “O₂” Ordu ilini tanıtan, onun yemyeşil yaylalarını ifade eden ve marka olarak katkı sağlayan bir logo çalışmasında kullanılmıştır. Bir kimyager için “O₂” sembolü saf oksijen anlamına gelirken oksijenle ilgili genel geçer kanı oksijenin temiz havayı çağrıştırmasıdır. Dolayısıyla bu logo tasarımında “Oksijenin Yurdu” çağrışımı izleyiciye verilmek istenmiştir (Resim-13).



Ya da PepsiCo'nun meyve özlü içeceği için yaratılan "H2OH!" markasının, ünlü reklamcı George Lois tarafından 1960'lı yıllarda tasarladığı logosunda bir kimya denkleminin ötesinde evrensel olarak da bilinen "H2O (Su)" formülü, hem içeriğin ne olduğu konusunda hem de ürünün içildikten sonra uyandıracağı ferahlatıcı his konusunda izleyicinin önceden fikir sahibi olmasını sağlamaktadır (Resim-14). "H2OH!"; 100% kaynak suyuna (H2O), ferahlatıcı bir "OH!" hissi katmak amacıyla içine biraz meyve aroması eklenmiş bir üründür. Logo çalışmasında kullanılan mavi renk "su ve serinlik" kavramlarını güçlendirirken, kırmızı-mor renkler ise içeceğin içerisindeki bğürtlen aromasını ifade etmek için kullanılmıştır. Bu logo çalışması daha sonra Raison Pure isimli reklam ajansı tarafından günümüzde tekrardan tasarlanarak ambalaj üzerindeki son halini almıştır (Resim-15).

H₂Oh!

Resim-14: George Lois, "H2OH" <http://www.georgelois.com/pages/Logos/logos1.html> (05.06.2014)



Resim-15: Raison Pure, "H2OH" <http://www.h2oh.com.br> (08.04.2014)

Ünlü fizikçi Albert Einstein şöyle demiştir “Hayal gücü bilgidен daha önemlidir.”¹ Günümüz teknoloji çağında sadece kuru bilgiye dayalı iletişim kurmak yeterli değildir. Sahip olduğumuz bilgiyi hayal gücüyle harmanlayıp izleyiciye tekrar sunarak, izleyicinin dikkatini çekmek, zihinlerine girmek ve en önemlisi onları harekete geçirmek gereklidir. Analitik düşünce biçimi tabi ki hayatımızın vazgeçilmezidir ve birçok problemimizi çözmemizde yardımcıdır. Ancak farklı, sıradışı ve özgün çözümler üretebilen zihinlerin gelişmesi için analitik düşünsel yaklaşımın yanı sıra yaratıcı düşünceye de gerek vardır. Bu yüzden grafik tasarımcılar, farklı disiplinleri incelemeli, yeni anlatım ve ifade biçimleri araştırmalıdır.

Kısacası bu makalede, aşına olunan çeşitli bilimsel semboller ve denklemlerin farklı bir algıyla nasıl yorumlandığına dair örnekler verilerek, disiplinler arası işbirliği yaklaşımına bir pencere açılmaya çalışılmıştır. Tabi ki bu örnekler çoğaltılabilir, ancak bilimsel sembollerin ve denklemlerin analitik olarak ne ifade ettiği değil, tasarımcının yorumuyla izleyicide hangi hisleri uyandırdıkları vurgulanmaya çalışılmıştır. Rasyonel olarak algılandığında bizlere gerçekliğin yansımasını sunan bilimsel semboller ve denklemlerin farklı bir bakış açısıyla ve görsel olarak çeşitli benzeştirmelerle bambaşka kavramları da yansıtabilecekleri ifade edilmeye çalışılmıştır. Sıradan bir görsel iletişim problemini alıp farklı disiplinlere ait olan bu sembolleri kullanarak özgün bir grafik çözüme çevirmenin yollarına örnekler verilmiştir. İyi bir grafik tasarım ürününün, çizgilerin ve şekillerin estetik kaygılar güdölerek düzenlenmesinden öte, bir fikri barındırmasının gerekliliği, dahası bu fikrin unutulmaz kılınmasının gerekliliğine dikkat çekilmek istenmiştir. Bunu yaparken de tasarımcıların farklı disiplinlerden yararlanmasının özgün sonuçlara ulaşmasında yardımcı olabileceği vurgulanmaya çalışılmıştır.

¹ ÖZMEN, İ. *Dünya Düşünce Antolojisi*, Saypa, 1994, S.170

KAYNAKÇA

Kitaplar

BECER, Emre (1997). *İletişim ve Grafik Tasarım Dost Yayınları*: Ankara.

BOWERS, John (2011). *Introduction To Graphic Design Methodologies and Processes* (Çev.Çağlar Okur), John Wiley & Sons: Kanada

JEAN, Georges (1999). *Signs, Symbols and Chiphers* Thames Hudson: İngiltere.

Kılıç, L., Altunay A., Savaş H., Durmaz B. ve (2013). *Görsel Estetik Anadolu Üniversitesi Yayınları*: Eskişehir.

ÖZMEN, İsmail (1994). *Dünya Düşünce Antolojisi Saypa*: Ankara. S: 170

TURGUT, Erol (2013). *Grafik Dil ve Anlatım Biçimleri Anı Yayıncılık*: Ankara.

TWEMLOW, Alice (2008). *Grafik Tasarım Ne İçindir?* (Çev.Çağlar Okur), Yem Yayın: İstanbul.

UÇAR, Tevfik Fikret (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım İnkılap Yayınevi*: İstanbul.

VIGNELLI, Massimo (2010). *The Vignelli Canon* (Çev.Çağlar Okur), Lars Müller: Baden, İsviçre.

Wheeler, A., Katz, J. ve (2011). *Brand Atlas* (Çev.Çağlar Okur), John Wiley & Sons: Kanada.

Karamustafa Sadık (2003). "Sadık Karamustafa", *Grafist 7. Uluslararası Grafik Tasarım Günleri*, Hazırlayan: Ebru Aytoğ, Dilek Bektaş, Burcu DüNDAR, Ayşegül İzer Drağın, Leyla Ersin Ekmekçiler, Melih Görgün, Sadık Karamustafa, Sinan Niyazioğlu, Canan Suner, Umut Südüak, Ofset Yayınevi: İstanbul.

İcograda (Çev.Leyla Tonguç Basmacı), (Temmuz: 2012) "İcograda 2011 Tasarım Eğitimi Manifestosu", *Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar*. Sayı: 118, A4 Ofset: İstanbul, Sayfa: 1

Elmasoğlu Adnan, (Haziran: 2013) "Olmasaydın Olmazdık", *Marketing Türkiye İle En Yaratıcı Reklamlar*. Sayı: 2, Tor Ofset: İstanbul, Sayfa: 40

Kaynak İnternet Siteleri

Sidelinger, Stephen, All Equal, 2009 <http://www.embracingourdifferences.org/gallery2009/eod0918.html> (erişim tarihi: 5 Haziran 2014)

H2OH, <http://www.h2oh.com.br> (erişim tarihi: 5 Haziran 2014)

Lois, George, H2OH, <http://www.georgelois.com/pages/Logos/logos1.html> (erişim tarihi: 5 Haziran 2014)

Oksijenin Yurdu Ordu, 2006 <http://www.logomuz.com/vektorel-logo/oksijenin-yurdu-ordu> (erişim tarihi: 5 Haziran 2014)

Keighley, Neil, Numbers, 2008 <http://thedesigntiles.net/2008/07/midf-4th-australian-poster-annual> (erişim tarihi: 5 Haziran 2014)

Brock, Tricia, 2013 <http://comicbook.com/blog/2013/11/03/the-walking-deads-secret-hidden-message-revealed-on-talking-dead> (erişim tarihi: 5 Haziran 2014)

Deupree, Robert, 2011 <http://laughingsquid.com/reflections-on-pi> (erişim tarihi: 5 Haziran 2014)

Fikirler Ölmez, <http://1938.koc.com.tr/fikirler-olmez-ilan.png> (erişim tarihi: 5 Haziran 2014)

Mudra Communications, Brain Food, 1998 <http://copyranter.blogspot.com.tr/2012/01/dumbest-mcdonalds-ad-ever.html> (erişim tarihi: 5 Haziran 2014)

Kurumsal Logo, (2008-2014) <http://www.finansbank.com.tr/finansbanki-taniyin/galeri.aspx> (erişim tarihi: 5 Haziran 2014)

“ KOLEKTİFLİĞİN VAROLUŞSAL MİMARLIĞI: DESSAU TÖRTEN KONUTLARINA GÖRÜNGÜBİLİMSEL BİR YAKLAŞIM* ”

Havva SARGIN**

ÖZET

Dessau Törten yerleşimi, mimar Walter Gropius tarafından 20. yüzyılın başlarında tasarlanıp uygulanmış Bauhaus'un ilk sosyal konut denemesidir; organik mimarisiyle ve yapıldığı dönem için bir hayli yeni olan farklı mekânsal düzenlemeleriyle konut sorununa çözüm getirilmeye çalışılmıştır. Bunu yaparken ortaklaşa yaşam anlayışının doğallığı yalın mimari tasarım yoluyla vurgulanmıştır. Geleneksel olanla yeni olanın birlikte harmanlandığı bu konutlar, bu özellikleriyle 21. yüzyılın konut anlayışına ışık tutmaktadır. Bu bağlamda, Dessau Törten yerleşimini, kendine özgü içerik ve ortam içerisinde değerlendirmek, geçmişin öyküsünü bugünün gerçeklerinin satır aralarında okumak bakımından önemlidir. Bu makale, yerleşimin kendi varoluş sürecini yeniden yorumlanan formu ve yeni mekânsal ilişkileriyle çözümlemeye ve anlamaya yönelik hazırlanmıştır. Bu çalışmada araştırma alanı olarak seçilen Dessau Törten konut yerleşimi, varoluşsal mekân bağlamında görüngübilimsel yaklaşımla bütüncül olarak ele alınmıştır. Buna göre, nitel araştırma yöntemi kullanılarak alanyazın taraması yapılmış, yazılı ve görsel belgeler incelenmiş ve yorum-bilgisi tekniğiyle yorumlanmıştır. Sonuç olarak, elde edilen veriler, mekân tasarımı ve tasarımcı-kullanıcı ilişkisi yönünden değerlendirilmiş ve öneriler getirilmiştir. Bu çalışmanın amacı, Dessau Törten konut yerleşimi üzerinden bugünün kullanıcı-mekân-yapılı çevre etkileşimine açıklık getirmektir. Bu çalışmanın, konut yerleşimlerine yönelik farklı bir bakış açısı sunmasından dolayı alanyazına katkı yapacağı ve araştırmacılara, bu yönde yapacakları araştırmalarda ve tasarımcılara, bu çevreler için yapacakları tasarımlarında yol gösterici olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Dessau Törten, Yerleşim, Sosyal konut, Modernite, Varoluşsal mekân, Ortak Yaşam, Görüngübilimsel.

* Bu makale, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı kapsamında Mimarlık Doktora Programından seçmeli ders olarak seçilen ve Yrd. Doç. Dr. Özlem MUMCU UÇAR tarafından yürütülen “MİM616 Konutun Sınırları ve Modernite” dersinde hazırlanmıştır.

** Yazarın yazışma adresi havvasargin@gmail.com

“ EXISTENTIAL ARCHITECTURE OF COLLECTIVITY: A PHENOMENOLOGICAL APPROACH TO THE DESSAU TÖRTEN HOUSING ”

Havva SARGIN

ABSTRACT

Dessau Törten settlement is the first social housing experiment of Bauhaus, which was designed and implemented at the beginning of the 20th century by architect Walter Gropius. With its organic architecture, juxtaposed cubic clusters of a variety of buildings and structures for that period many new different spatial arrangements, which have tried to give a solution to the housing problem. In doing so, the naturalness of the concept of common life is emphasized through simple architectural design. Customary and new is blended together with this housing design and sheds light on understanding the housing of 21st century at the same time. In this context, to peruse the settlement of Dessau Törten within its own content and ambit is important on account of reading the story of history between the lines of today's facts. This article is intended for analyzing and understanding its own existence within the reinterpreted form and new spatial relations of the settlement that has occurred in its duration. Dessau Törten housing settlement, which was selected as a field of this research, was studied in the context of existential space as a phenomenological approach in a holistic view. Accordingly, the settlement was analyzed by using qualitative research methods. Hence, after a literature review, written and visual documentation was examined and interpreted in hermeneutics. As a result, the obtained data has been evaluated in terms of spatial design and the designer-user relationship and proposes was made on that subject. The aim of this study is to clarify the interaction between today's user-space-built environments through Dessau Törten housing settlement. This study will contribute to the literature with its different view and may guide researchers and designers in their research and design in that respect.

Keywords: Middle Ages, Pictorial Art, Grotesque, Mehmed Siyah Kalem

GİRİŞ

1926-28 yılları arasında inşa edilmiş ve toplam 314 konuttan oluşan Almanya'daki Dessau Törten konut yerleşimi, "İkinci Dünya Savaşından sonra yaşanan konut sorununa bir çözüm olarak"¹ inşa edilmekle birlikte, modern mimarlığın ilk örneklerinden olması bakımından dikkat çekicidir. Dessau Törten konutları hakkında araştırma yapan Schwarting (2011), bu konutların "geleneksel anlayışla yenilikçi tasarımın buluştuğu bir ilk deneme" olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda, Bauhaus'un kurucusu Alman mimar Walter Gropius'un geleceğe yönelik ütöpik² bir bakış açısıyla "yeni"yi ve "şimdi"yi görmüş olması çok açıktır. Ne ki, Bauhaus'un 1919 tarihinde açıkladığı manifestosunda da bu düşüncesini "geleceğe yönelik yaygın ütöpik strüktürel tasarımların -kamusal binalar ve ibadet amaçlı binalar- ortaklaşa planlanmasını"³ öngörerek ortaya koymuştur. Böylece mimarın düşüncesinde var olan yeni mekânsal imgeler, varlık sahnesinde kullanıcısı tarafından deneyimlenen gerçek yerleşimlere dönüşmüş, somutlaşmıştır. Bu yeni anlayış, Dessau Törten konutlarında görüldüğü gibi, yalın form ve farklı mekânsal boyutların birbiriyle olan ilişkisiyle gerçekleşmiştir. Bununla birlikte Dessau Törten konutlarında, kendi varoluş süreci içinde yeniden yorumlanan form ve yeni mekânsal ilişkilerle kendini gösteren yeni bir anlam dikkati çekmektedir. Artık geçmiş hatasıyla sevabıyla geçmişte kalmıştır. Şimdi gerçeklikle uyumlu olan ve ifade edilmesi gereken yeni bir anlam vardır.

Sorun ve Amaç

Yerleşim, insanın varoluşsal bir gerçeğidir. Bu gerçeğin olduğu haliyle anlaşılması ve anlamlandırılması, tanımların ve kavramların ötesinde bütüncül düşünmeyi de beraberinde getirmektedir. Bu nedenle, bu gerçeği ifade etmek için kullanılan "yerleşme", "mesken tutma", "kır-sal", "kent" ya da "mahalle" gibi sözcükler, fiziksel çevreye ilişkin tek bir tanımın olmadığını göstermektedir. Bu durum, yerleşimle ilgili gerçekliğin çok boyutlu olmasının doğal bir sonucu olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, Dessau Törten konutlarının da içinde bulunduğu yerleşim yerlerini tanımlamak için kullanılan Almanca Siedlung (İng. settlement) sözcüğü, "insanların oturmak ve çalışmak için binalarda ya da geçici yapılarda ikamet ettikleri ve bir arada yaşadıkları coğrafi bir yer" (Albrecht, 1983) olarak tanımlanmaktadır. Bu yerler, Dessau Törten örneğinde olduğu gibi, çoğu zaman kendi adlarıyla anılmaktadır. Bununla birlikte sözcük, binaların belli bir plan çerçevesinde gruplandırılarak inşa edilmesi anlamına gelmektedir ve çoğunlukla kentlerin artan nüfusuna koşut olarak genişletilmesi çalışmalarını kapsamaktadır. Ancak, yerleşimleri yalnızca bu tanımlarla sınırlı tutmak, onların çok daha derin anlamını göz ardı etmek demektir.

Bu çalışmada, yerleşim konusu, Dessau Törten konutları üzerinden ele alınmakta ve insanın mekânla etkileşimi sonucu ortaya çıkan anlamlar ve kendine özgü bağlam temelindeki iç dinamikler araştırılmaktadır. Buna göre Dessau Törten konutları, yapıldığı dönem için yenilikçi bir modeldir. Bununla birlikte, yapıldığından bu yana, halen varlığını koruması, süreç içinde

¹ <http://dessaubauhaus.wordpress.com/project-sites/> (ErişimTarihi:17.03.2013).

² Ütöpia kökensel anlamıyla eu (güzel, hiçbir) ve topia (yer) sözcüklerinden oluşan ve Türkçeye "güzel yer" olarak çevrilebilecek bir sözcüktür; ancak yaygın olarak "olmayan, hayali yer" anlamında kullanılmaktadır (Polat ve Bilse,2006:64).

³ <http://bauhaus-online.de/en/atlas/das-bauhaus/idee/manifest> (ErişimTarihi:17.03.2013).

geçirdiği değişimler, bu konutların ve bir bütün olarak bu yerleşimin yaşayan bir mekân olduğunu göstermektedir. Dessau Törten konutları, bu gerçeği vurgulayan bir örneklem sunduğu için araştırma alanı olarak seçilmiştir. Bu yerleşimi, olduğu haliyle okumak, dününü ve bugününü karşılaştırmalı olarak ele almak ve çözümlemek, aynı zamanda varoluşsal mekân bağlamında bir ele alışı gerektirmektedir. “Varoluşsal mekân” konusu, çok daha derin ve kapsamlı bir araştırma konusunu gerektirmekle birlikte, yalnızca bu çalışmanın araştırma alanını değerlendirmek bakımından bir önerme niteliği taşımaktadır.

Bu makalede, Dessau Törten konutları, genelden özele doğru, yapıldıkları dönem göz önünde bulundurularak, öncelikle modernite bağlamında incelenmiştir. Konunun devamında, bu çalışmanın temel çıkış noktasını oluşturan ve varoluşsal mekânın düşünsel dayanağı olan Varoluşçuluk (Eksistansiyalizm) felsefesine değinilmiş ve bu felsefe mekân ile ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda Dessau Törten konutları, belli başlı mekânsal özellikleri üzerinden yerleşimin tarihsel gelişim süreci içindeki evrimsel değişimine, burada yaşayanların sosyal etkileşimlerinin ve paylaşımlarının ortak deneyimine dayalı görüngüleri anlamak için, varoluşsal anlayışın da temelini oluşturan görüngübilimsel (fenomenolojik) yaklaşımla ele alınmıştır. Bu yaklaşım, gerçeklik oluşturma, çalışılan durumun esas alınması ve genelleme yapılmaması, yorumlama ve öznel bakış açısı gibi özellikleri nedeniyle seçilmiştir. Nitel araştırma yöntemi çerçevesinde seçilen bu yaklaşım, genel olarak insan etkinliği gibi her türlü toplumsal görüngüyü kapsamakta ve araştırılan konuda “işin özü” aranmaktadır. Neuman (2012:260), nitel araştırmayı Toplumsal Araştırma Yöntemleri adlı kitabında şöyle açıklamıştır: “...Nitel araştırmacılar doğrusal olmayan bir yol izler ve doğal ortamın veya belirli bir kültürel-tarihsel bağlamın ayrıntılarıyla içli dışlı olmayı vurgular.” Buna göre görüngübilimsel yaklaşım, daha gözleme dayalı, daha derinlikli, yargılamadan olaylara dayalı verilerle gerçekliğe yaklaşır denebilir. Böylece, yalnızca sayısal verilerle açıklanamayan ya da genellenemeyen toplumsal olaylar, çeşitli kültürler, kendine özgü yaşantılar, imgeler, vb. gibi görüngüler, elde edilen nitel verilerle yorumlanabilir olmaktadır. Bu yaklaşımla amaçlanan, Dessau Törten konutlarını ve bu konutlarda yaşayanların bu konutlarla olan ilişkisini kendi içinde derinlikli ve bütüncül bir bakışla kavramak ve yorumlamaktır. Bunu yaparken, erişilebildiği ölçüde konuya ilişkin alanyazın taranmış; belge analizi yöntemiyle yazılı kaynaklar, konut planları, tasarım görselleri ve fotoğraflar incelenerek veriler toplanmıştır. Belge analizinde, konuya ilişkin birincil ve ikincil kaynaklardan (belge, plan, görsel ve çizim materyalleri) yararlanılmıştır. Araştırma sonucu elde edilen veriler, nitel araştırma yönteminin, çalışmanın içeriğine de uygun düşen, yorumbilgisi (hermenötik) tekniği ile yorumlanmış ve değerlendirilmiştir. Yorumbilgisini temel alan görüngübilimsel araştırma, görüngü dünyasındaki yerleşik anlamı açığa çıkarmak için araştırmacının kendi öznel deneyimini de katarak bir tür “okuma” gerçekleştirmesidir. Bu bağlamda, “bir anlam kuramı olan hermenötik (yorumbilgisi)” (Neuman, 2012, s. 130) “...araştırmacı/okuyucu bir bütün olarak sunduğu bakış açısını özümsemeye ya da onun içine girmeye ve sonra parçalarının bütünle nasıl ilişkilendiğine dair derin bir anlayış geliştirmeye çalışır.” Bu nedenle yapılabilecek herhangi bir genel çıkarım, kuramsal çerçevede bir önerme niteliğinde olduğundan tümevarım bir anlayışa sahiptir.

Sonuç olarak, Dessau Törten örneği üzerinden kullanıcı-yapılı çevre ilişkisi çerçevesinde nitelikli mekân tasarımları bağlamında genel bir değerlendirme yapılmıştır. Böylece, ortak yaşam temelinde yaşam alanlarının yaratılması anlayışının geçmişten bugüne olan yansımasını ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu çalışmanın araştırmacı, tasarımcı ve uygulamacılara, konuya ilişkin gelecekte yapacakları araştırmalarda ve tasarım uygulamalarında yol gösterici olması, aynı zamanda halen var olan ve korunan yerleşimlerin doğru okunması, yorumlanması ve belirleyicilerin izlenmesine yönelik farklı bakış açıları sunması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

MODERNİTE VE DESSAU TÖRTEN SOSYAL KONUTLARI

Modernite sözcüğü, Introductory Sociology adlı kitabın “Living in Modernity” bölümünde “18. ve 19. yüzyıllarda yayılan ve geleneksel yaşam biçiminden kesin bir kopuşu niteleyen toplumsal süreçlerin ayırt edici özelliklerini ve dinamizmini tanımlamak için türetilmiş bir terim” (Bilton vd.,2004:24) olarak açıklanmıştır. Özetle bu görüngünün, geleneksel “eski”nin atılması ve “yeni”nin devreye girmesi anlamına geldiği görülmektedir. Elbette bu süreç bir anda olmayıp dönemin ruhuna (zeitgeist) uygun bir biçimde, bilim ve sanat alanındaki gelişmelere koşut olarak aşamalı ve etkileşimli olarak gerçekleşmiştir. 18. yüzyıldaki felsefi yaklaşımlarla, nedensellik ve akılcılık uygulamaları görüşüne dayanan bir ilerleme öngören Aydınlanma Çağı ve beraberinde yaşanan Endüstri Devrimi sonrasında, insanların algısını, davranışlarını ve diğer insanlarla olan ilişkilerini biçimlendiren, dolayısıyla toplumsal yaşantıyı da etkileyen önemli bir dönüşüm süreci yaşanmıştır. Buna göre modern toplumda yaşamak, modern düşünce biçimleri ve toplumsal düzenin bir parçası olmak demektir. Bununla birlikte “Batı uygarlığının dünyanın dört bir tarafına doğru genişlemesi, modern toplumların biçimlenmesinde çok önemli bir etken olmuştur” (Bilton vd., 2004:25). Bu genişleme, yeni ham maddeler ve yeni pazarlarla birlikte Batının ekonomik açıdan büyümesine yol açarken, diğer taraftan bazı bölgelerdeki toplumların ve kültürlerin de değişmesine, hatta yok olmasına neden olmuştur. Her ne kadar modernite, diğer pek çok özelliğinin yanı sıra endüstrileşme ve beraberinde gelen kentleşme, standartlaşma, kamusal ve özel alanların birbirinden ayrılması konularıyla özdeş olsa da, zaman ve mekânda yaşanan kesin bir dönüşümün, kısaca modernleşmenin kültürü olmuştur. Artık gündelik yaşamı da içine alan her alanda “yeni” bir kültürün devreye girmesiyle, modern yaşamın kendisine ve zamanına uygun modern gereksinimleri de ortaya çıkmıştır.

Modernleşmeyle birlikte insanlık tarihi, başta Batı uygarlığı olmak üzere bilimsel, teknolojik, siyasi, ekonomik ve düşünsel alanlarda büyük bir değişim geçirmiştir. Bu değişimin, aynı zamanda kültürel eğilimler ve sanatsal hareketlerle de yaşandığı görülmektedir. Endüstrinin gelişmesiyle birlikte egemen güç olarak ortaya çıkan Kapitalizm ve bunun sonucu olarak gelişen kişisellikten uzak ilişkiler, modern sınıfsal yapıyı oluşturmuştur. Sınıfsal ayrımlar, ayrıca ev ve işyerinin de birbirinden ayrılmasını gerektirmiştir. Aynı zamanda yoğun göç alan kentlerde yaşam ve barınma koşullarını zorlaştırmıştır. Bu nedenle, yapılan konut reformlarıyla birlikte “20. yüzyılın ilk yarısında devletler, sosyal koşulları iyileştirmek amacıyla sorumluluk almış ve işçi sınıfına yönelik sosyal konutlar için ilk kamusal teşvikler verilmeye başlanmıştır” (Harloe,

1995). Böylece, 19. yüzyılda tüccarlar, kiliseler, hayır kurumları vs.'nin inisiyatifinde olan özel konutların dışında sosyal konutların sayısı da gittikçe artış göstermiştir.

Mimarlık ve modernite kavramlarını eleştirel bir yaklaşımla ele aldığı Mimarlık ve Modernite-Bir Eleştiri adlı kitabında Heynen (2011:23), modernitenin, modern zamanların tipik özelliklerine ve bu özelliklerin birey tarafından deneyimlenme biçimine atıfta bulunduğunu belirterek, moderniteyi “sürekli evrim ve dönüşüm içinde, geçmişten ve bugünden farklı olacak bir geleceğe yönelen bir yaşam tavrı anlamındadır” biçiminde anlatmıştır. Gropius’un da moderniteyi evrimsel bir tarz olarak gördüğü anlaşılmaktadır. 1926 yılında Dessau’da yayınladığı Bauhaus Üretim İlkeleri adlı manifestosunda “artık geçmişin giysilerini değil modern giysileri giyen modern insan, modern gündelik kullanım araçlarıyla donatılmış, kendisine ve zamanına uygun modern bir eve de gereksinim duymaktadır” (Conrads,1970:95) biçiminde açıklamıştır. Bu bakımdan modernite, yalnızca “bugün” değildir ve yaşanan geçişlerle birlikte aynı zamanda “gelecek”tir. Böylece mimarlıkta da yeni bir anlayış belirmiş ve önce düşünsel boyutta kendini göstermiştir. Bu bağlamda Gropius, içinde bulunduğu ve formun yeniden ele alınmasını gerektiren dönemin bir geçiş dönemi olduğunun farkındadır. Özellikle yaşadığı dönemde gereksinim olarak görülen konuların yarın toplumun isteği haline geleceğini tahmin ettiği anlaşılmaktadır. Bu anlayışın izleri, temel gereksinimlerin yeni yaşama alanı temelinde ele alındığı Dessau Törten sosyal konutlarının tasarımında görülmektedir (bkz. Görsel 1). Roth’a (2006:616) göre “Gropius’un iki kaygısı -endüstrileşmiş bir mimari geliştirilmesi ve konut ihtiyaçlarına toplumsal duyarlılık“ onun mimariyi kolektif bir sanat olarak görmesine yol açmıştır. Böylece Gropius, geleneksel yapım sistemlerinden farklı olarak hazır yapım ve endüstriyel ürünlerle toplu konut projeleri geliştirerek konut sorununa çözümler üretmeye çalışmıştır. Bu konuya Melvin (2009:106) şöyle açıklık getirmektedir:

Sosyal koşulları iyileştirmek için tasarlanan mimari örnekler 19. yüzyılın ortalarından beri mevcuttu. Yeni teknolojinin yeni mimari biçimler gerektirip gerektirmediği tartışması ise oldukça eskiydi. I. Dünya Savaşı’nın ardından bütün Avrupa’ya yayılan sosyal kargaşa, bu iki eğilimin Akılcılık çatısı altında birleşmesini sağladı.



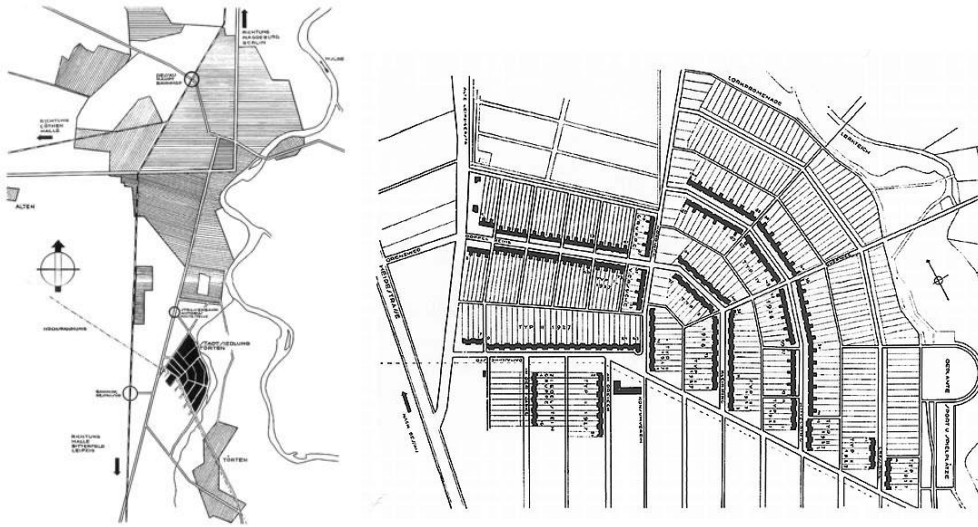
Görsel 1. (solda) Dessau Törten Konutları, (sağda) Danışma Merkezi olan eski Kooperatif Binası
Kaynak: www.bauhaus-dessau.de

Buna göre, toplumsal yaşamın herkes için geçerli olabilecek akılcı bir düzenlemesinin olanaklı olabileceğine ilişkin anlayış, özellikle Modernizm, doğayı kontrol altına almanın yollarını keşfederken, toplum yaşamının kontrol edilemez hale geldiği Birinci Dünya Savaşı'nın ardından her alanda daha çok belirgin hale gelmiştir. Böylece bilim ve teknolojinin getirdiği, örneğin seri üretim, standartlaşma vs. gibi yeni olanaklarla sosyal koşulların iyileştirileceği düşünülmüştür. Bu dönemde Gropius (1965:90), teknoloji ve tasarımı buluşturan Bauhaus Okulu'nu kurmuş ve bu konuya yaklaşımını "Yaşamın pratik mekanizmalarının standartlaşması, bireylerin robotlaşması anlamına gelmemektedir. Aksine varlığını gereksiz yüklerden hafifletmek ve böylece bireyin daha yüksek düzeyde gelişmesi için özgür bırakmak demektir" biçiminde ortaya koymuştur. Diğer taraftan Törten konutlarının, Gropius'un Dessau'daki Bauhaus binası gibi, biçimsel açıdan etkileyici, mimara özgü yapıtlar olarak öne çıktıkları görülmektedir. Bu yapılar, yapıldıkları dönemde kendini daha ilk bakışta fark ettiren yeni imgelerle fark yaratmış, büyük ilgi uyandırmış ve tartışmalara yol açmıştır. Buna göre, örneğin geniş pencerelerin kullanılması, iç ve dış ya da ön ve arka arasındaki geleneksel ayrımların belirsizleştirilmesi, balkon ve düz çatı uygulaması gibi temel özellikleri ve akılcı tasarımları modern mimarlıkla özdeşleşmiştir.

Konutlar, "1920'lerin başında Alman Havayolları ve uçak endüstrisinin merkezi olarak gelişen Dessau kentinde, işçilere yeni yaşam alanları yaratmak amacıyla yeni bir tarzda ve büyük bir hızla tek aileli toplu yerleşimler temelinde kurulmuştur" (Schwartzing, 2011). Bu konutlar, Almanya'da 1920 yılında çıkarılan konut mülkiyeti yasasına⁴ dayanarak, dönemin Dessau Valiliğinin talimatıyla, 1926-1928 arası dönemde üç evrede inşa edilmiştir. Böylece konut sorunu, konut gereksinimi olan büyük kitlelere ucuz konut üreterek çözülmek istenmiştir. Bunun için "Bauhaus, Aralık 1926'da, Dessau'daki Bauhaus binasının açılışına denk düşürülerek Törten'de endüstriyel üretilmiş ve çelikten yapılmış konutların yerinde monte edilerek kurulmasına aracı olmuştur" (Lane, 2006:244-245). Böylece "1926 yılındaki birinci evrede 56 konut, 1927 yılındaki ikinci evrede 100 konut, 1928 yılındaki üçüncü evrede 156 konut ile merkezde yer alan ve Dessau Kenti Gıda Kooperatifi için tasarlanan Kooperatif Binası inşa edilmiştir" (Schwartzing, 2001). Bu projeye birlikte, Bauhaus Üretim İlkeleri doğrultusunda "aynı türden çok sayıda konut birimlerinin iş makinelerinin yardımıyla tek bir şantiyede seri halde ve aynı anda" (Stahr, 1987:241) gerçekleşen yapımında, halen geçerli, ancak o dönem için yeni olan üretim teknikleri denenmiştir. Dessau Törten konutlarının, yapıldığı dönem içinde ele alındığında, projenin arkasında yatan "yeşil alan, temiz hava ve güneş" düşüncesinden yola çıkılarak "yarı kırsal" tasarlandığı görülmektedir. Yerleşim yeri, Dessau kent merkezinden uzak, kentin güneyinde ve adını aldığı Törten köyü arasında yer alan geniş bir alanda, Dessau'ya giden kara yolunun kıyısında kurulmuştur (bkz. Görsel 2). Kentin morfolojisi açısından bakıldığında, bina ile zemin arasındaki sıkı ilişkiye dayanan organik bir tasarım modeli ile finansal ve işlevsel önceliklere dayanan bir tasarım anlayışının söz konusu olduğu görülmektedir. Bu anlayışa göre, işlevsel önceliklerle "konut, iş, ticaret ve trafikten oluşan ve geleneksel kent anlayışında iç içe geçmiş bir halde bulunan dört işlev" (Heynen, 2011:79) birbirinden ayrıştırılmıştır. Böylece, konutlar yerleşim yerinde, iş yerleri kent yakınında, kültür ve eğitim ise kent merkezindedir. Bununla birlikte alışveriş

⁴ Bu yasa 1993 yılında iptal edilmiştir (<http://de.wikipedia.org/wiki/Reichsheimstätte> (Erişim Tarihi: 26.05.2013)).

yeri, yerleşimin kent merkezinden uzaklığı göz önünde bulundurulduğunda, Kooperatif Binası olarak yerleşimin hemen kıyısında yer almaktadır. Schwarting'in belirttiğine göre, "yerleşim yeri, Dessau kentinin kenar bölgesinde yer aldığından bina, bölgede oturanlar için bir alışveriş yeri olarak kurulmuştur" (2001). Böylece yerleşimin sakinlerine, uzak kent merkezine gitmek yerine, konut kullanıcılarının arka bahçelerinde yetiştirdikleri ürünleri getirip satışa sunmaları ve diğerlerinin de ürünlerden satın almaları için olanak yaratılmıştır. Bu bağlamda farklı faaliyetler orijinal bağlamlarından koparılmış ve birbirleriyle farklı bir ilişki içinde yeniden düzenlenmiştir. Montaj ve organik tasarım, sıradüzen ve merkezîyetçiliğin damgasını taşıyan bir kavrayışta birleşirken, kentin bölümleri, farklı içerikleri nedeniyle birbirlerinden bağımsızlaşmıştır. Böylece kentin uzağında düz bir araziye kurulan Dessau Törten yerleşiminin kentle bir bütün olarak okunması zorlaşmaktadır (bkz. Görsel 2).

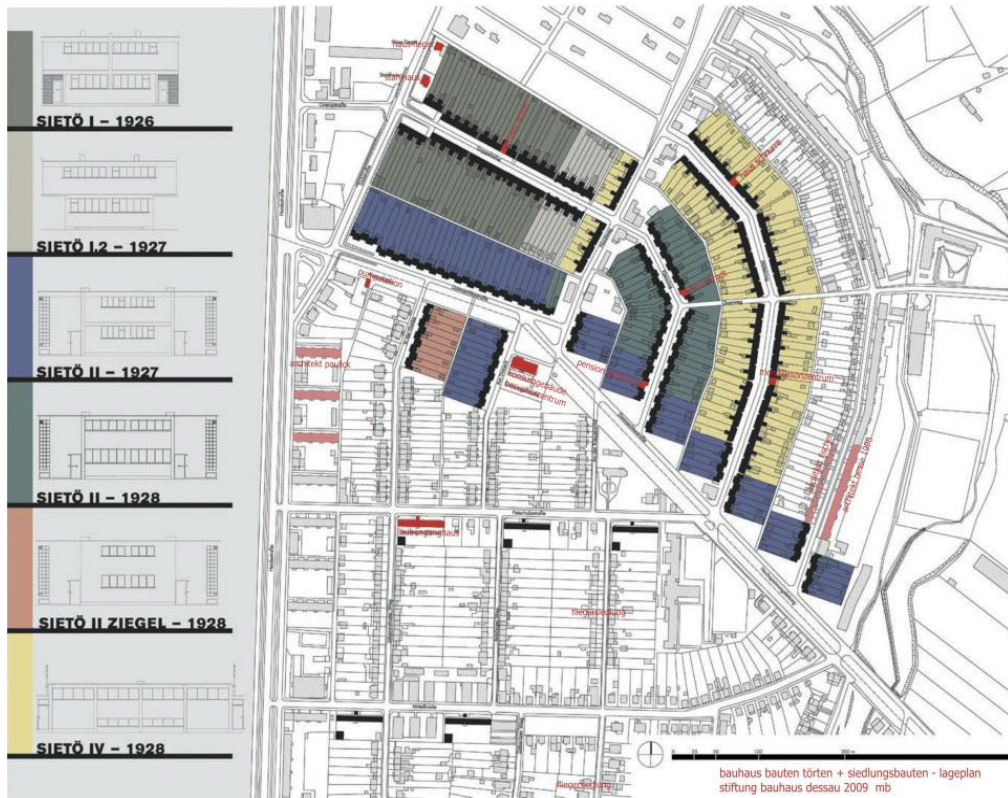


Görsel 2. (Solda) Dessau Törten Haritası (siyah alan), 1926 - (Sağda) Yerleşime ait Vaziyet Planı, 1930 Kaynak: Myrta Köhler, 2011 ve www.baufachinformation.de

Dessau kent merkezine giden karayolunun kenarında yer alan yerleşim yerinde, meskûn sokaklar ve konutların arka bahçeleri arasındaki patikalardan oluşan bir hiyerarşi vardır. Mimari tasarım ise hiyerarşik değildir. Yerleşim biriminin genel görünümü, alçak binaların bir araya gelerek bitişik nizam ve yüz yüze bakacak biçimde oluşturdukları ve hacimle vurgulanan sıradüzen mantığı ile dizisellik ve simetri anlayışına dayanmaktadır. Bununla birlikte farklı konut grupları yapıları bakımından asimetriktir, fakat alması biçimde birbirlerini yansıtan genel bir görünüme sahiptir. Binaların hacimleri kapalıdır ve sınırları açık bir biçimde belirlenmiştir. İlk bakışta tekdüze görüne de, farklı konut tiplerinin geniş pencerelerle vurgulanan farklı cephe tasarımları ve farklı bina girişleriyle aynılığın giderilmeye çalışıldığı görülmektedir. Bu durum, konutların ön cephesindeki ortak alanla arka cephesindeki özel alan ve yoldan geçenlerin içeriyi görmelerini engelleyecek pencere düzenlemeleriyle çarpıcı bir biçimde vurgulanmıştır. Bununla birlikte uzun, dümdüz sokaklar boyunca sıralanan konut birimleri, her yerden görülebilecek biçimde açıktır. Bir sokağın kenarına gruplandırılmış konutlar, birbirinin aynı planlar, yan yana

duran konut girişleri gibi öğeler, Gropius'un tasarım ilkelerinin açık damgasını taşımaktadır. Ona göre (1965:100):

Kentte oturanlar için taşranın ve taşrada oturanlar için kentte oturmanın özlemi, daha derinlerde olan ve gittikçe büyüyen ve tatmin edilmeyi bekleyen bir arzunun ifadesidir. Teknik gelişmeler, kentsel nüfusu kırsal bölgelere kaydırmakta ve kentin kalbindeki havayı da doğal hale getirmektedir. Artık daha açık ve hepsinden öte daha yeşil ve güneşli kentlere olan gereksinim artmaktadır. Bunun doğal sonucu olarak yaşam alanlarının uygun bir biçimde koordine edilmiş ulaşım hizmetleri sağlanarak endüstriyel ve ticari bölgelerden ayrı tutulmasıdır. Bu nedenle modern kent planlamacısının hedefi, kent ile taşrayı birbirine yakınlılaştırarak birbirleriyle daha yakın ilişkide bulunmasını sağlamak olmalıdır.



Görsel 3. Dessau Törten Vaziyet Planı, 2009

Kaynak: www.dessaubauhaus.wordpress.com

Konut birimleri, farklı görünümelerde ve farklı tiplerde tasarlanmıştır. Buna göre konutlar, yaklaşık 75 m2 (Konut Tipi (Sietö)⁵ I), 70 m2 (Konut Tipi (Sietö) II) ve 57 m2 (Konut Tipi (Sietö) IV), büyüklüğünde üç ayrı yerleşim planına göre inşa edilmiştir. 1926 yılında ilk yapılan Konut Tipi I ve onun hafifçe değiştirilmiş planına sahip olan 16 adet Tip I.2 konutları, dik açı oluşturacak biçimde Doppelreihe (Çift Sıra) sokağına açılmaktadır (bkz. Görsel 3'teki koyu ve açık gri alanlar ve Görsel 4). Sokak boyunca devam eden konutlar, Dessau Törten'in karayolu tarafındaki cephesini oluşturarak, diğer konutların bulunduğu eğri açılı sokaklara Nordweg (Kuzey Yolu) sokağı aracılığıyla ve dik açıyla bağlanmaktadır (bkz. Görsel 4). Dessau Törten

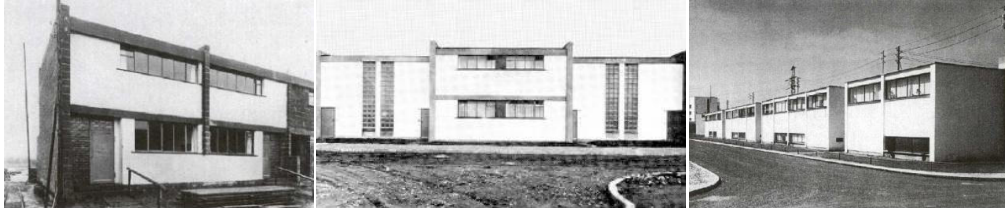
⁵ Dessau Törten konut tiplerinin Alman alanyazındaki kısaltılmış tanımıdır (Siedlung Törten=Sietö).

konutlarının sonraki inşaat evrelerinin mekânı olan ve bir yelpazeyi andıran eğri açılı sokaklar, sahip oldukları eğrisel biçimlerin boyutuna göre Kleinring (küçük daire), Mittelring (orta daire) ve Großring (büyük daire) biçiminde adlandırılarak karakterlerindeki farklılığa işaret edilmiştir (bkz. Görsel 4). 1927 yılında yapılan Konut Tipi II'nin bir bölümü, çoğunluğu Doppelreihe'nin güneyinde sıralanan konutlarla sırt sırta vermiş olarak, Damaschkestraße'nin her iki yakasında yer almaktadır (bkz. Görsel 3'teki koyu mavi alanlar ve Görsel 4). Aynı zamanda eğri açılı sokakların güneyine, Nordweg sokağından başlayarak Großring'e kadar "terasvari" sıralandığı görülmektedir. Aynı konut tipinin yapımına 1928 yılında da devam edilmiş ve konutlar, bir önceki yıl yapılan konutların devamında Kleinring sokağı çevresinde sıralanmıştır (bkz. Görsel 3'teki koyu yeşil alanlar ve bkz. Görsel 4). Bundan başka, Schwarting'in (2001) belirttiğine göre, dönemin Alman Devlet Araştırma Topluluğunun talebi üzerine, dış görünüşleri diğerleriyle aynı olan, ama bu kez tuğla kullanılarak 10 adet örnek konut inşa edilmiştir (bkz. Görsel 3'teki turuncu alanlar). Diğer taraftan bir Konut Tipi III'ün inşa edilmediği görülmektedir. 1928 yılında yapılan Konut Tipi IV'ün küçük bir bölümü, Doppelreihe'de sıralanan konutların yanında, Nordweg sokağı kıyısında yer almakta, diğer büyük bölümü ise eğri bir açıyla Mittelring sokağına açılmaktadır (bkz. Görsel 3'teki sarı alanlar). Konut sıralarına, sokakların yanı sıra konutların arkasında yer alan bahçelerin arasındaki ara yollardan da ulaşılmaktadır. Dessau Törten yerleşiminin, genel olarak çevresiyle arasında belli sınırlarla tanımlanmamış açık bir ilişki içinde olduğu görülmektedir. Bununla birlikte yerleşim, konutların doğrusal, eğrisel ve çapraz dizilişleriyle gruplara ayrılmış izlenimi verse de, farklı konut tiplerinin yer yer biraradalığı (bkz. Konut Tipi I ve I.2'nin sağında, onları dik açıyla kesen Konut Tipi IV, Görsel 3) kendi içinde bir bütünlük oluşturmaktadır. Diğer taraftan yerleşim, içinde dükkanların, lokantaların, okulun vs. bulunduğu belli bir merkez etrafında düzenlenmemiştir. Yerleşim yerine merkezi karakterini vermekten çok bir nirengi noktası görevini gören tek merkezi yapı, Kooperatif Binası'dır. Fakat bu yapı da yerleşim yerinin merkezinde değil, güney kıyısında yer almaktadır (bkz. Görsel 4).



Görsel 4. Dessau Törten'de Restore Edilmiş Konutlarla Kooperatif Binasının Bulunduğu Yerler
Kaynak: Google Haritalar ve www.dessaubauhaus.wordpress.com

Yerleşimdeki sokaklar, patikalar, özel ve kamusal yeşil alanlar gibi kentsel mekânlar, ritim ve orantının karşılıklı etkileşimi sayesinde nitelik kazanmıştır. Bu mekânların boyutları, konut dizileri arasındaki mesafe, dizilerin ve blokların uzunluğu, kaldırımların genişliği, sokaklar ve çimenlik şeritlerin düşünülerek özenle tasarlandığı görülmektedir. Mekânlar, işlevsel biçimde eklenmiş, konut birimlerinin arasında destekleyici duvarlar kullanılmıştır. Konut birimleri, düz çatı uygulaması ve bununla ilişkili mimari öğelerdeki dikdörtgen biçimlerin uyumlu birlikteliği gibi o dönem için bir hayli yeni olan özelliklere sahiptir. Yine konutların yapıldığı dönemde bir yenilik olan hazır betonarme kirişler, çimento mozaikli pencere eşikleri ve cam tuğlalar, endüstri üretimi çelik pencereler ile işlenmemiş cürufu beton taşlar birbiriyle karşıtlık oluşturmaktadır. Cephe tasarımları içe yönelik gereklilikler temel alınarak sadelik ve simetri ilkeleri temelinde düzenlenmiştir. Yerleşimin egemen rengi uzaktan bakınca beyaz olarak gözükmemektedir. Binaların “dışarı”ya bakan yüzeylerinde beyaz, “içeri”ye bakan yüzeylerde sarı, pembe, mavi-gri ya da mavi-yeşil gibi güçlü renk tonlarının kullanılmış olması dikkat çekicidir. Küçük ön bahçeler, büyük arka bahçeler, alçak çitler ve yan yana konut girişleri sayesinde özel, yarı özel ve ortak alanlar arasındaki geçişler akıllıca yaratılmıştır. Her konut biriminin arkasında, oturanların geçimini sağlamasına yönelik sebze ekimi ve küçükbaş hayvan yetiştirilmesi için küçük bir ahırla birlikte 350-400 m2 büyüklüğünde bahçeler öngörülmüştür (bkz. Görsel 5 ve 6).



Görsel 5. (solda) Konut Tipi I, (ortada) Konut Tipi II ve (sağda) Konut Tipi IV, 1926-28.

Kaynak: www.harvardartmuseums.org

Yerleşim planları, “1920’li yıllarda çok sayıda mimarın savunduğu ve konutun insanların temel gereksinimlerine yanıt vermesi gerektiğine ilişkin görüşe dayanmaktadır” (Schwartzing, 2011). Bu görüşe uygun olarak, konut iç mekânları, her biri yüksek işlevselliğe sahip iyi orantlanmış mekânlar olarak ortaya çıkmaktadır. İç mekânlardaki her bir oda, belli bir mekânsal organizasyon gözetilerek oluşturulmuş ve amaçlanan işlevine uyacak biçimde tasarlanmıştır. Bununla birlikte, dönemin geleneksel mekân kullanımı anlayışı da korunmuştur. Örneğin mutfak, işlevine göre iki ayrı mekâna bölünmüş olması dikkat çekicidir: Burası, yemek hazırlama, pişirme ve çeşitli ev işlerinin yapıldığı bir oda anlayışıyla kullanılan bölüm (Wohnküche) ile bulaşık yıkama ve yıkanma yeri olarak kullanılan diğer bölümden (Spülküche) oluşmaktadır (bkz. Görsel 7, 8, 9 ve 10). Konutlardaki yaşam alanları küçük ve sınırlı mekânsal olanaklara sahiptir. Ancak, iç mekânın işlevsel bir biçimde organize edilmiş olması ve yüksek standartta donatılar kullanılması, mekânsal bölünmelerde mahremiyetin gözetilmesi, aynı zamanda çevreyle ilişki kurulmasını sağlayan bahçe ve balkon gibi özel dış mekânların planlanması, konutların kullanımının her türden gereksinimine yanıt verebileceğini göstermektedir. Bununla birlikte geniş pencere açıklıklarıyla, doğal ışığın içeriye bolca girmesi ve küçük mekânların optik yanılsaması sayesinde görece daha büyük görünmeleri sağlanmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla konutların mi-

marisiyle vurgulanan sistematik sıralılık, eşitlik, özgürlük ve sakinlerin devingenliği için temel oluşturan bir tekdüzelik ve kullanışlılık iç mekânda da devam etmektedir.



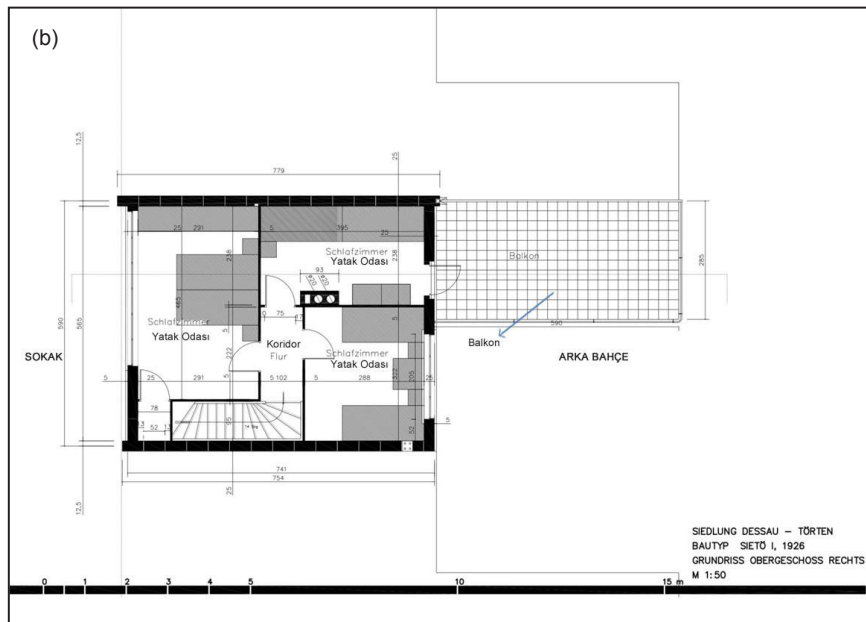
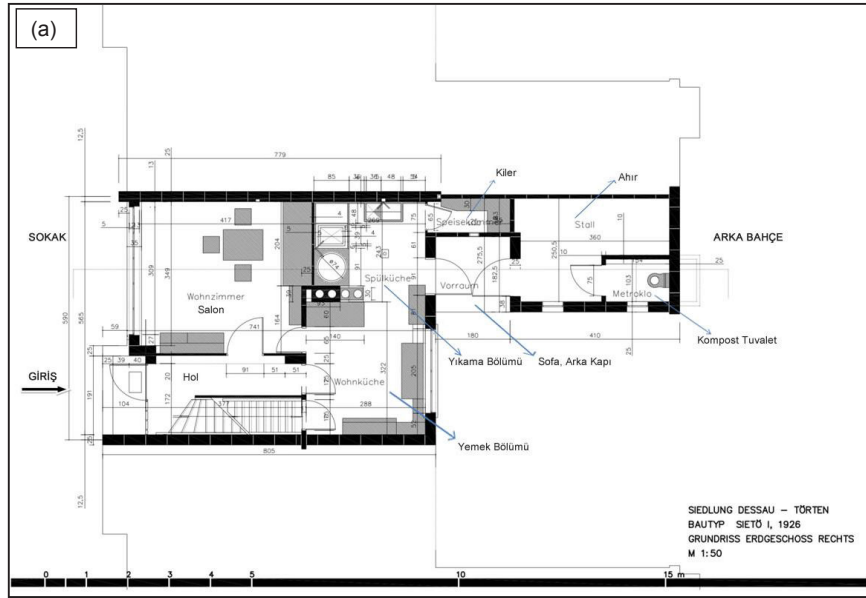
Görsel 6. (solda) Konut Tipi II, (ortada) Konut Tipi IV, (sağda) Arka Bahçeler, 1930'lar
Kaynak: Myrta Köhler, 2011 ve www.harvardartmuseums.org

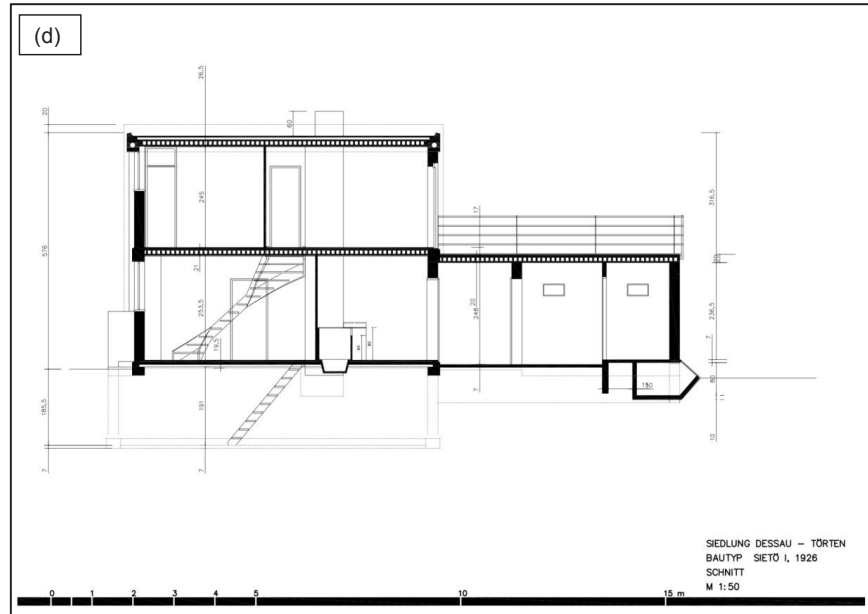
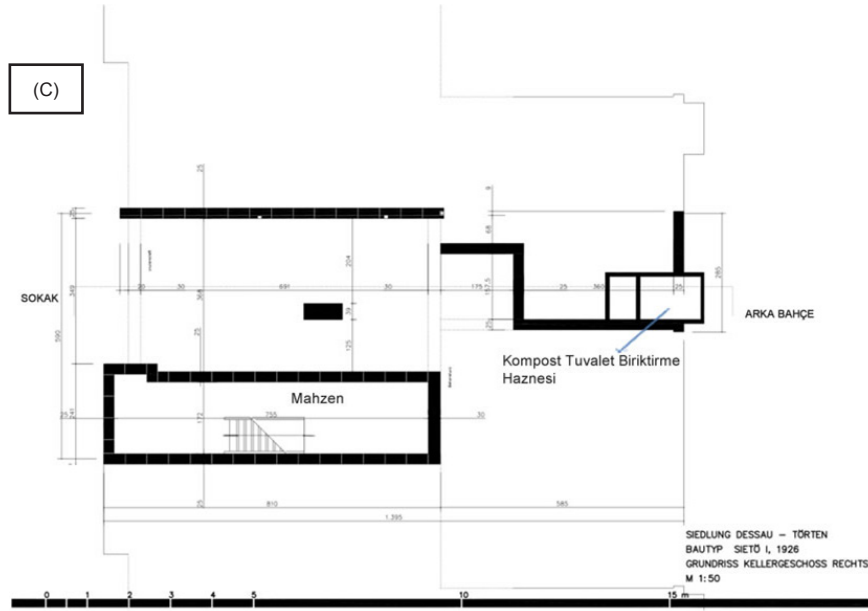
Konut Tipi I, üç farklı büyüklükteki alanlara bölünerek L formunda tasarlanmıştır (bkz. Görsel 8). İki katlı olan konutun zemin katındaki salon sokağa, oda olarak kullanılan mutfakla birlikte yıkama yeri olan ve aynı zamanda banyo olarak kullanılan mutfak arka bahçeye bakmaktadır. Yemek hazırlamak için kullanılan bölüm, hem bodrum kata hem salona açılmaktadır. Yıkama alanı olarak kullanılan bölümde ise gıda amaçlı saklama yeri olan bir kiler bulunmaktadır (bkz. Görsel 7 ve 8). Aynı zamanda bu alandan bir sofa aracılığıyla ahıra ve ahır içinde ayrı bir bölümde yer alan kompost tuvalete (Metro-Klo) ulaşılmakta, oradan da arka bahçeye çıkılmaktadır (bkz. Görsel 8a). Kompost tuvalet ile organik materyaller bodrum kattaki haznede biriktirilerek bahçede doğal gübre olarak kullanılmıştır. Konutun üst katında ise üç yatak odası ve ahırın üzerinde bir balkon bulunmaktadır (bkz. Görsel 8b). Bodrum katı bulunan konutun buradaki kullanım alanı küçük bir mahzenle sınırlı tutulmuştur (bkz. Görsel 8c). Yerleşimde, bu plan tipinde büyük oranda orijinal haliyle kalan tek bina Anton Evi'dir (bkz. Görsel 4). Konutun ilk mekânsal bölümlerinde -ahırlar ve mutfaktaki küvet dâhil- hiçbir değişiklik yapılmamıştır.

Konut Tipi II'de, yine iki katlı olmakla beraber, plan ve form dilinde değişikliğe gidilmiştir (bkz. Görsel 9). Binanın dış görünüşünde belirgin bir sadeleşme olmuş, tamamı beyaz sıvalı dış cephe ile çoğunlukla sokağa bakan ön cephelerde dikey olarak yerleştirilmiş küçük pencere grupları tasarlanmıştır. İç mekânda ise zemin kattaki salon yine sokağa, oda olarak kullanılan mutfakla birlikte yıkama yeri ve aynı zamanda banyo olarak kullanılan mutfak ise arka bahçeye bakmaktadır. Giriş holü aracılığıyla penceresi olmayan bir depoya erişilmektedir. Yemek odası olarak kullanılan bölüm, yalnızca oturma odasına açılmaktadır. Yıkama alanı olarak kullanılan bölüme ise holden geçiş yapılabilmekte ve buradan da yine doğrudan ahıra, orada ayrı bir bölümde yer alan tuvalete ulaşılmakta ve yine arka bahçeye çıkılmaktadır. (bkz. Görsel 9a). Üst katta ise üç yatak odası ve ahırın üzerinde bir balkon bulunmaktadır. Bu kez banyo, ayrı bir mekân olarak üst katta planlanmıştır (bkz. Görsel 9b). Bodrum katın kullanım alanı ise yine küçük bir mahzenle sınırlı tutulmuştur (bkz. Görsel 9c). Kleinring 5'deki konut bu plan tipine örnektir (bkz. Görsel 4). Eichhorn Evi olarak da bilinen konut, orijinal pencerelere sahip olmakla birlikte orijinal iç mekân renklerine uygun olarak restore edilmiş olup halen Törtten Bed and Breakfast pansiyonu olarak işletilmektedir.



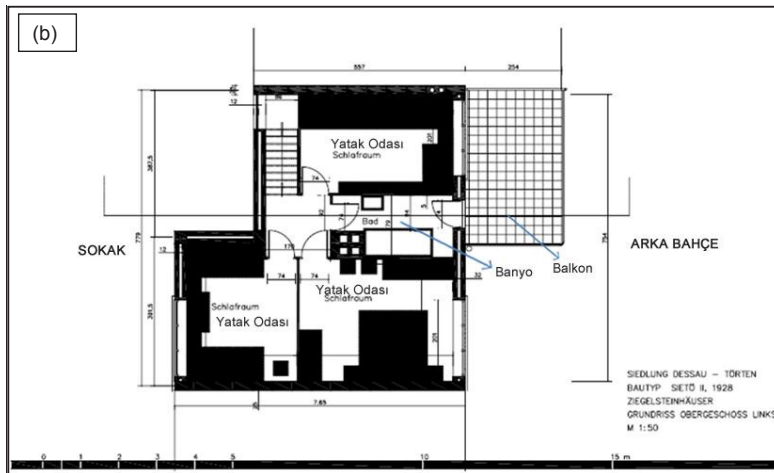
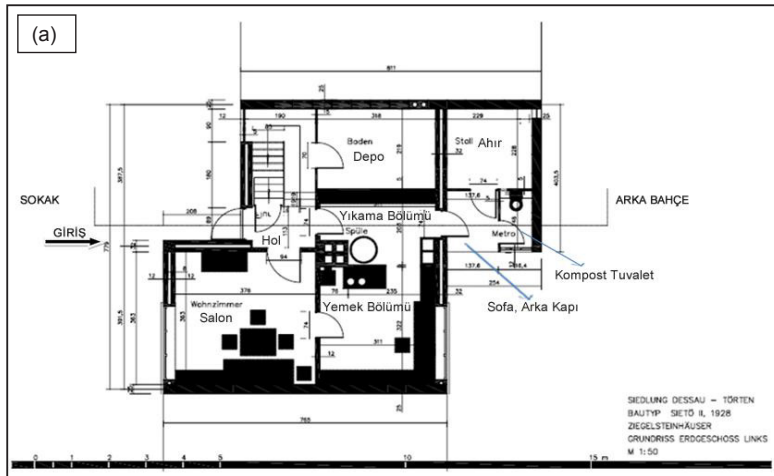
Görsel 7. (solda) Pişirme Bölümü, (ortada) Yıkama Bölümü ve (sağda) Salon, 1926
Kaynak: www.dessaubauhaus.wordpress.com ve Andreas Schwarting, 2001

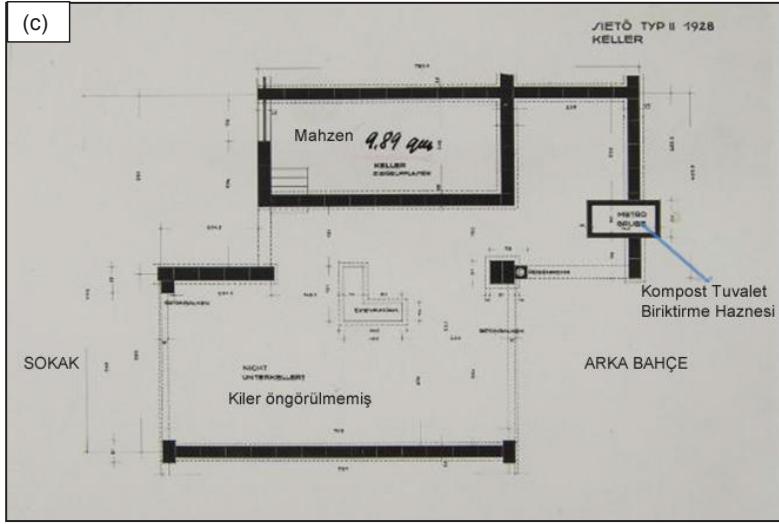




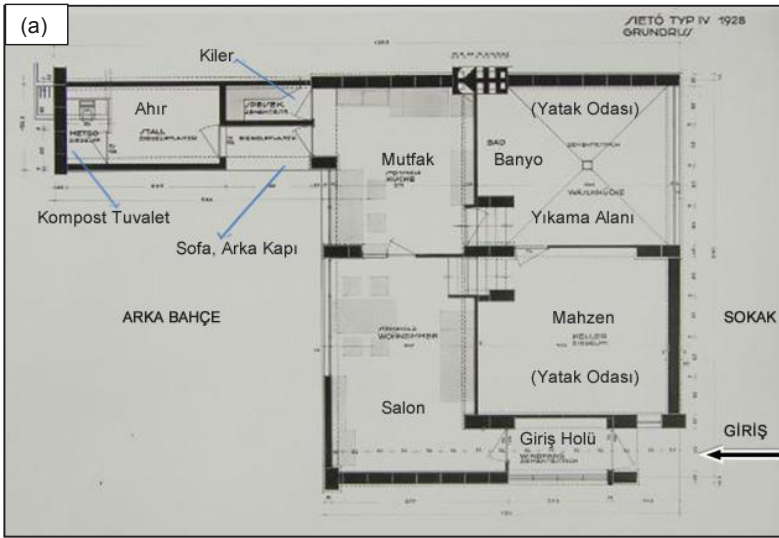
Görsel 8. Konut Tipi I Yerleşim Planları (a, b ve c) ve Kesit (d)
Kaynak: Myrta Köhler, 2011 ve www.dessaubauhaus.wordpress.com

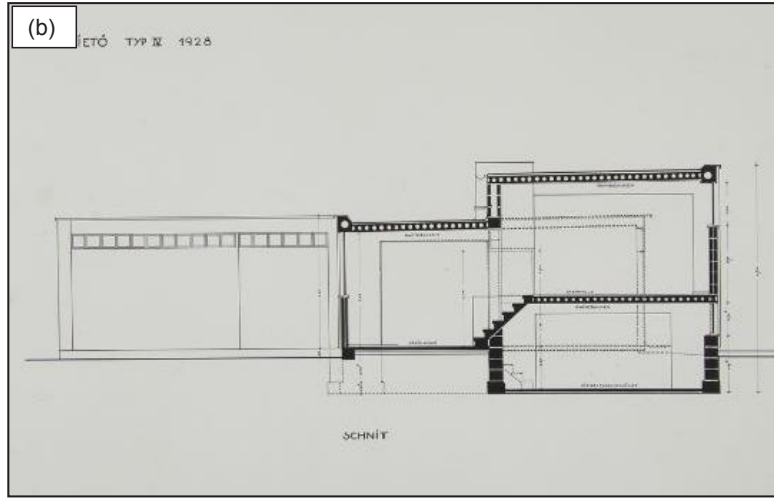
Son olarak maliyetten tasarruf etmek ve konutu ucuz inşa edebilmek amacıyla planlanan Konut Tipi IV, 57 m2 kullanım alanıyla o dönem için yeni küçük konut tipini temsil etmektedir (bkz. Görsel 10). Bu konut tipi, indirgenmiş form dili, artırılmış bina genişliği ve bir buçuk kat yüksekliği, yatay ve uzun pencere grupları ve gizlenmiş bina girişleri gibi özellikleriyle diğerlerinden ayrılmaktadır. İç mekânda, merdivenden tasarruf etmek amacıyla zemin, farklı yüksekliklerde uygulanarak (spilt-level) mekânın farklılaşması sağlanmıştır. Böylece, zeminde yer alan mutfaktan, birkaç basamak aşağıda yer alan banyoya ve yıkama bölümüne inilerek oradan da mahzene geçiş yapılabilir. Aynı zamanda bu mekândan ahıra, tualete ve arka bahçeye ulaşılabilir. Merdiven sahanlığı olmaması nedeniyle, salona uzun bir giriş holü aracılığıyla doğrudan geçilebilmektedir (bkz. Görsel 10a). Salondan altı basamakla üst kattaki iki yatak odasına çıkılmaktadır (bkz. Görsel 10b). Bu plan tipinde tasarlanmış Mittelteling 38'deki konut (bkz. Görsel 4), 1992'de Dessau Belediyesi tarafından aslına uygun olarak restore edilen ilk konuttur. Halen Moses Mendelssohn Derneği tarafından kullanılmaktadır ve diğer evler gibi halka açıktır.





Görsel 9. Konut Tipi II Yerleşim Planları (a, b ve c), 1928
Kaynak: Myrta Köhler, 2011 ve www.harvardartmuseums.org





Görsel 10. Konut Tipi IV Yerleşim Planı (a) ve Kesit (b)
Kaynak: www.harvardartmuseums.org

Dessau Törten’de yaşayanlarla ve aralarında çocukluğunu orada geçirmiş olanların da bulunduğu kişilerle yüz yüze görüşmeler yapan Köhler’in (2011) aktardığına göre, Gropius’un Dessau’ya veda etmesinden hemen sonra yerleşimde yenileme çalışmaları başlamış ve zaman içinde çeşitli konutlarda çeşitli biçimlerde devam etmiştir. Buna göre, konutların dış cepheleri tuğlalarla örülerek güçlendirilmiş, geniş çelik pencereler yerine daha küçük ahşap pencereler takılmış ve bina girişlerine sundurmalar eklenmiştir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra hasar gören binaları onarmak için tesisatlar yenilenmiş, örneğin kompost tuvalet WC’ye dönüştürülmüş, ayrıca çok sayıda konuta ek bina ve garaj eklenmiştir. Sakinlerin çoğu, bazı duvarları yıkmış ya da yerini değiştirmiş, balkonları ek bir yatak odasına dönüştürmüş, kış bahçeleri inşa etmiş ve böylece küçük adımlarla yaşama alanlarını kendi yaşam koşullarına uygun hale getirmiştir.

Sonuç olarak, bir geçiş döneminde ortaya çıkan ve “lüks gereksinim yerine halkın gereksinimi”⁶ düşüncesi altında tasarlanan ve asgari olsa da modern rahatlığı sağlayan Dessau Törten sosyal konutları, mutlak ve evrensel gerçekliğe doğru ilerlemek adına önemli bir adım olmuştur. Bunun en iyi göstergesi, evrimsel bağlamda, hem yapım evrelerinde hem de yapıldığı günden bugüne değin geçirdiği yenileme aşamalarıdır. Kent merkezinde doğa ile uyumlu bu yalın ve gösterişsiz konutlar, sosyal ve işlevsel amaçlı tasarımın özüne uygun olarak toplumsal dayanışma çerçevesinde, ancak bireyselliği de gözetken ortak yaşam anlayışını simgelemektedir. “Aynı biçimde tasarımlar ve evlerin birbirine yaslanması, dönemin mimari avangardının kent anlayışına göre doğal olan bir çabayı ifade etmektedir: Beraberliğe olan özlem. ...Kültürel ve sosyal amaçlı toplu yerleşimler, umut edilen ortak yaşamın omurgasını oluşturuyordu.”⁷ Bu açıdan bakıldığında, yan yana dizilerek birbirine yaslanan beyaz kübik evler, adeta birliği ve dayanışmayı vurgulamaktadır.

⁶ <http://www.bauhaus-dessau.de/index.php?Die-Siedlung-DessauTorten-von-Walter-Gropius> (Erişim Tarihi: 17.03.2013).
⁷ http://www.reihenhaus.de/fileadmin/user_upload/Presse/IdR_Essay_Haeussermann.pdf (Erişim Tarihi: 15.04.2013).

3. VAROLUŞSAL MEKÂN VE DESSAU TÖRTEN KONUTLARI

Dessau Törtten konutları, öncelikle görüngübilim ve ondan alımlama yaparak kendine özgü bir tavırla ortaya çıkan Varoluşçuluk temelinde incelenmiştir. Görüngübilimin düşünsel arka planında, yaşayan öznelere ilişkin ortak bir varoluş anlayışının egemen olduğu görülmektedir. Bu yöntemle dünyaya bağlı olmayan (aşkın), ancak dünya olmadan da oluşamayan (içkin) bir “ben olma” bilincine ulaşma söz konusudur. Görüngübilimin yöntembilimsel olarak temelini atan Husserl (1954/1970:13), “olaylara dayanarak yaşanmış [erlebte] dünyanın, gerçek deneyimin [Erfahrung] geçerliliği üzerinde durarak” dünyaya anlam ve birlik kazandıranın yaşayan öznellik olduğunu ileri sürmüştür. Waldenfels’in (2010) görüngübilimi ana hatlarıyla anlattığı Fenomenoloji’ye Giriş adlı kitabında, “görüngübilimin gerçekliği bir görüngü (fenomen) olarak ele aldığını, genel olarak olayları ve(ya) görüneni ortaya çıktığı haliyle, olduğu gibi algılamak için şeylerin örtük olan özünün açığa çıkarılmasını öngördüğünü” belirtmektedir. Öyle anlaşıyor ki, buradaki şeyler, bir kavram olduğu kadar bilinç, algılama, imge, duygu, çağrışım ve anı da olabilmektedir. Bu nedenle öz, betimlenebilen, açıklanabilen, iletilebilen duyular bütünü olarak görünmektedir. Gerçeklik, görüngü dünyasıdır ve göze görünen biçimi olduğu haliyle algılamak ve “özel” olanı sezinleyip anlamaktır denebilir. Böylece somut görüngülere tümevarımsal olarak yaklaşıırken, onların özünü açığa çıkaran genel örüntüler de vurgulanabilir olmaktadır. Bu bağlamda, bu yaklaşımın, özellikle gündelik yaşam içinde merkezi öneme sahip “yerleşim” ve “konut” kavramlarıyla da ilgili olduğu görülmektedir. Bu bakımdan görüngübilim, insan yaşamının yer ile olan ilişkisini öncelikle varoluşsal temelde değerlendiren bütüncül bir bakış açısı sunabilmektedir.

Modernitenin, Birinci Dünya Savaşı ve ardından yaşanan İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra hayal kırıklığı yaratması ve sorgulanmaya başlanması, yeni hareketlerle birlikte modern olan her şeye karşı eleştirel yaklaşılmasına yol açmıştır. Varoluşçuluk, bu hareketler arasında yer almıştır. Bu hareketin öncülerinden Sartre, “Fenomenolojiyi ontolojileştirmesi” (Waldenfels, 2010:73) ile birlikte görüngülere yalın bir gerçeklik kazandırmış ve var olanın (insanın) özgürlüğünü merkeze almıştır. Ona göre “Varoluş özden önce gelmektedir” (Kaufmann, 1956:289). Bu anlayışa göre, insan önce dünyaya gelerek var olur, ondan sonra belirlenir ve özünü ortaya çıkarır. İnsanın, kendi eylemleriyle kendini gerçekleştirerek, kendi varlığının gerçek kökenini açığa çıkarma ve gösterme özgürlüğü vardır. Kısaca insan, özgür iradesiyle yaptığı seçimlerle insan, “gerçek özünü” dışa vuracak ve kendisini yaratacaktır. Ancak, bunun için insanın sorumluluk alması ve bir takım düşünce ve inanç kalıplarından, doğal olmayan ve sonradan edinilmiş alışkanlıklardan arındırılmış bir “var olma” bilincinde olması gerekmektedir. Varoluşçu görüşe göre, insan varoluş nedenini asla bilemez. Ancak yine de bunu bilme isteği ile yaşamını sürekli kılma ve anlamlandırmaya yönelik yaşantılar içine girmektedir. İnsan, bu dünyada boşluğa atılmıştır ve bulunduğu çevre belirsizlik içindedir. Bununla birlikte insan, doğanın belirsizliğine karşın kendini güvende hissetmek ve bir yere ait olmak adına kendine özgü değerler üreterek bir yol belirleme çabası içinde olmaktadır. Bu çaba, insanın bu dünyada kendine bir yer edinmesini, yerleşmesini sağlamaktadır. İnsan, ölüm denen son noktaya gelene kadar yaşamak ve seçmek zorundadır. Bu seçimler doğrultusunda da yaşadığı yeri ve çevreyi biçimlendirmektedir. Bu

bağlamda mimarlığın, bunun en somut yansımalarından biri olduğu görülmektedir. İnsan eliyle oluşturulmuş yaşam alanları, yine insan tarafından, bireyin kendi varoluşu içerisinde diğerlerinden farklılığını ve biricikliğini ortaya koyan öznel yorumlar katılarak yaşanmaktadır.

Husserl'in ardılı olan Heidegger'in, varlık (Dasein) ve var olma (Sein) gibi konuları çözümleyerek, görüngübilimsel yöntemi yeniden ele aldığı görülmektedir. Heidegger'in felsefi görüşlerinin kavramsal düzeyde mimarlığa yansımaları olan "yerleşme" kavramı, varoluşsal anlamda bir yer yapma süreci olarak tanımlanmıştır. Heidegger'e göre (2001/1971:141-161) konut, salt inşa etmekten kaynaklanmamakta, aksine gerçek inşa etme, konutun gerçek deneyiminde yatmaktadır. Konuya kökenbilimsel bir açıklık getirmek için Eski İngilizce ve Yüksek Almanca bir sözcük olan ve "yerleşme" ya da "mesken tutma" anlamına gelen buan (Alm. bauen, İng. dwelling) sözcüğünü ele almaktadır. Bu sözcüğün gerçek anlamının "yakında oturan" anlamına gelen Almanca Nachbar (Tr: komşu, İng. neighbour) sözcüğünde yattığını ve inşa etmekten çok yerleşilen yere işaret ettiğini anlatmaktadır. Diğer taraftan gerçek anlamı unutulmuş olan konut ve inşa etme kavramları bir son anlamla ilişkilidir. Buna göre son anlam, koruyup gözetmek ve şeylerin kendi doğal halleriyle varolmalarına izin vermektir. Gözetilip korunması gereken şey ise yerleşenlerin yeryüzü-gökyüzü-ölümsüzler-ölümlülerden oluşan "dört kat" ile olan ilişkisidir. Bu bağlamda, yeryüzü yaşam verendir. Varlık burada kendini göstermekte ya da gizlemektedir. İnsanlar ölebilmek yetisine sahip oldukları için ölümlüler olarak adlandırılmaktadır. Bu dört kat bir bütündür ve insan, bu temel varlık boyutlarına mesken tutarak dâhil olmaktadır. Böylece farklılaşmış bir mekânda insan, kendine bir yer inşa ederek oraya varlık kazandırmaktadır. Bu bağlamdan bakıldığında Dessau Törten yerleşimi, Dörtlünün birliğinin yeni bir anlayışla yeniden yorumlanmasının somut görüngüsü olarak görülebilir. Tasarımcı açısından bakıldığında, yerleşimin dört katı bir araya getirmesi ve eski, otantik yerleşim tarzı ile yeni mesken tarzı arasında bir köprü kurması nedeniyle birleştirici bir görüngüdür. Kullanıcı açısından bakıldığında, toprakla kurulan ilişki bahçe aracılığıyla gerçekleşmekte; geleneksel anlamda çatının ortadan kaldırılmasıyla birlikte konut, kendini gökyüzüne doğrudan açmaktadır. Bir bütün olarak yerleşim, hem tasarımcı hem kullanıcı için merkezi bir varlık olmakta ve kendi varlık konumunda, hem form ile hem formun ötesinde bir anlamlar bütünü yaratmaktadır. Sonuçta "ölümlü" insan, bu anlamları mekânla kurduğu ilişkiler ve yaşantılar yoluyla sürekli kılmaktadır.

Norberg-Schulz (1971), mimarlıkla ilgili görüngübilimsel araştırmalarda öne çıkan "yer" kavramını, Existence, Space and Architecture adlı kitabında, çeşitli kuramlar temelinde "fiziksel", "algısal", "varoluşsal", "bilişsel" ve "soyut geometrik" olmak üzere beş ayrı mekân kavramıyla açıklamıştır. Bununla birlikte yerleşimi, coğrafi olarak varoluşsal mekân bağlamında ele almıştır. Ona göre mekânın algısından ayrı olarak mekânın yaratımında anlatımcı bir tavır söz konusudur. Yaratım, genellikle mimar tarafından gerçekleştirilmekte ve mimari mekânda anlatımını bulmaktadır. Burada mekânı yaratan mimar, aynı zamanda kendi için de mesken tutandır. Mimari mekân, yarar sağlaması amacıyla biçimlendirilebilmekte, bir algı yaratmakla birlikte somut malzemelerle Kartezyen⁸ bir düzenleme temelinde inşa edildiğinde bilişsel bir yönelim sağlayabilmektedir (1971:11-12). Ancak varoluşsal mekânın doğru bir biçimde ifade

⁸ Kartezyen: Batı felsefesinde, Fransız matematikçi ve fizikçi René Descartes'a (1596-1650) dayanan bilgi bilim (epistemoloji) temelli felsefi bir kuramdır. Bu anlayışa göre, bilginin kaynağı akıl ve düşünme yeteneğidir.

edilmemesi durumunda niteliğinden kaybedebilmektedir. Bu durumda mimari mekân, ona göre varoluşsal mekânın somutlaşmış halidir ya da olmalıdır. Bunun anlamı, insan varlığının yaratılan mimari mekânın “içinde” yer alması, onu algılaması ve deneyimlemesidir. Yine Norberg-Schulz’a göre (1971:27-28) “varoluşsal mekânın herkes için merkezi bir yer olması, adı konmuş yönlerden ya da bölgelerden oluşması gibi “yakınlık”, “süreklilik” ve “kapsama” ilişkin öğeleri”, Heidegger’in varoluşsal mekân kavramıyla da örtüşmektedir. Bununla birlikte mekânı tanımlayan öğeler, çeşitli düzeylerden oluşmaktadır. Bu düzeyler;

Doğayla olan etkileşimden doğan, yalnızca düşüncede var olan coğrafya ve insana özdeşlik sunan peyzaj;

Dışarı ile anlamlı açıklıklar sayesinde ilişki kurulan ve sosyal etkileşimden doğan kent,

İçinde insanın kendi kimliğini bulduğu özel bölge olan konut,

Formun ileri düzeyde işlevsel hali olan nesneler, mobilyalar (örneğin hem ısınma hem pişirme amaçlı kullanılan ocak, açılır-kapanır özelliğiyle saklama ve açığa çıkarma eylemine olanak tanıyan dolaplar gibi).

İnsanın fiziksel ve toplumsal dünyada kendini hâlihazırda iç içe ve yerleşik bulunduğunu belirten Merleau-Ponty’e (1962:360-362) göre “Doğal dünyadan sonra toplumsal dünyayı, bir nesne ya da nesnelerin toplamı olarak değil, varoluşun daimi bir alanı ya da boyutu olarak yeniden keşfetmemiz gerekmektedir. ...Toplumsal olanla ilişkimiz, dünyayla olan ilişkimiz gibidir, her türlü algıdan ya da yargıdan çok daha derindir.” Buna göre, mekân insanla birlikte varlık kazanmakta, canlanmakta ve dinamik olmaktadır. Bireysel algının yarattığı yerleşim isimsiz, anonim çok kişi tarafından paylaşılan bir mekân olmaktan çıkıp kolektif bir algıda yeniden var olmaktadır. Bu bağlamda, bir bütün olarak varoluşsal mekân bölge, kültür, toplum, çağ, inanç, aile, komşuluk ilişkileri vs. ile ilişkili olmakta ve yaşayan mekân halini almaktadır.

Tin bilimi ve estetiğin sorunlarıyla ilgilenmiş olan Bachelard (1958/1994) tinsel ve şiirsel açıdan mekânı yorumladığı The Poetics of Space adlı kitabında, mekânın doğrudan varoluşa gönderme yapan bir varlık olduğunu ve kendi içinde bir takım dinamikleri barındırdığını anlatmıştır. Ona göre imgeler her zaman betimleyici değil, esinleyici de olabilmektedir. İnsanla birlikte yaşayan yer halini alan mekân, türlü imgeleri ve ilişkileri içinde barındırmaktadır. Buna göre, örneğin “iç” ve “dış” kavramları, insanlar için bir mekânın parçası olma duygusunun ayırt edici ifadesi olmaktadır.

Bütün bu yaklaşımların ışığında, Dessau Törten yerleşimi, mimarlığın toplumsal boyutunun ve varoluşsal öneminin öne çıktığı bir yapı sergilemektedir. Bununla birlikte yerleşimin, süreç içinde ortak bir kültür arayışı çerçevesinde geliştirildiği görülmektedir. Bu bağlamda, konutların hiyerarşik olmayan türdeş tasarımı, bireylerin özgürleşmesiyle herkesin ayrıcalıksız bir biçimde konut gereksiniminin karşılanması gibi toplumsal bir anlayışa dayandığını vurgular niteliktedir. Aynı biçimde Gropius (1965), “kendi yeni mimarlığının etik açıdan gerekli olduğunu” düşünmüştür. İşçiler için inşa ettiği konutlarda, her şeyden önce ideal yaşam alanı yaratma çabasının yattığı görülmektedir. Dessau Törten’deki akılcı ve pratik bina tasarımlarında bunu

görmek olanaklıdır. Bu minyatür aile evlerinde yaşanan gerçeklik, mimari planlamanın dönemin kullanıcılarının gereksinimlerine odaklandığını göstermektedir. Bununla birlikte konutlar, form diliyle yeni bir söz söyleme biçimi olmuştur. Bu söz, yeni malzemelerin keşfi, yeni gelişen teknikler ve nesneleri bir araya getirmenin yeni yöntemleriyle söylenmiştir. Böylece kendi içinde karşıtlıkları barındıran bir anlamlar bütünü ortaya çıkmıştır. Mimar, yaşamsal ilişkilere dönüşen nesneleri gelenekle yeniden buluşturarak, tasarım yönünden yeni bir sürecin yönlendiricisi değil, tetikleyicisi olmuştur. O andan itibaren süreç artık “domino taşları benzeri” işlemektedir. Süreç içinde mimari ifade, kullanıcılar tarafından yeniden yorumlanmıştır. Geçmişten günümüze uzanan kentsel gelişim süreçlerinde yarı kırsal oluşumdan kentsel uygarlığa geçişte, kentlerin yapılı çevreleri ve mekânsal bütünlükleriyle sundukları kültürel kimlik ve özgün dilin bu türden yatayda ve dikeyde yan yana, iç içe, üst üste karşıtlıklar ve etkileşimler sonucu ortaya çıktığını belirten Polat ve Bilse’le göre (2006:57), “...mekânsal değişim ve dönüşümün gerçekte, toplumsal değişim-dönüşüm ve başkalaşım süreçlerinin varlığı ile de sorgulanması gerekir.” 21. yüzyılın ilk on yılının çoktan geride bırakıldığı bu dönemde, yerleşimin yamalı bir bohçayı andıran görünümü, orada halen diyalektik bir sürecin yaşandığını göstermektedir. Bu süreç, Dessau Törten’in tarihsel gelişiminde, mimarın planlayıp uyguladığı “biçimsel oluşum” ile kullanıcıların düzenleme amacıyla yaptığı müdahaleler sonucu yaşanan “kendiliğinden oluşum” arasında izlenmektedir. Sonuçta yerleşim, bir bütün olarak kendi varlığını kendi iç dinamikleriyle ortaya koymaktadır.



Görsel 11. Dessau Törten Havadan Görünüm, 2013
Kaynak: www.architekturtourismus.de

Dessau Törten yerleşimi, artık kentin ortasında kalmış ve içinde barındırdığı tüm eski ve yeni öğelerle birlikte kentle organik bir bağ kurmuştur. Kentin de onunla bütünleşmiş olması, etrafında onu gölgeleyen ya da ona egemen olan herhangi bir yüksek yapının olmamasıyla ve yeşil alanın zenginliğiyle kendini belli etmektedir (bkz. Görsel 11). Bu bağlamda değerlendirildiğinde, durağan bir görüngü olarak kent ve onun bileşenleri olan yapılar ve mekânlar, varlığı oluşturan bir birlik içindedir: Konut, sokağın; sokak, yerleşimin; yerleşim, kentin bir parçasıdır. Ancak insan, bu parçaları bir arada

algılayan, yaşayan ve onu canlı kılandır. Sıralar halindeki konut bloklarının ilk yapıldıklarında yalın, ama basit ve yavan olmayan tekdüze mimarisi, artık çok renkli bir görünüme sahiptir. Artık “1977 yılında çıkarılan bir yasayla koruma altına alınmış” (Schwartzing, 2001); vakıflar ve kullanıcılar tarafından restore edilen ve turistler tarafından ilgi gören bir yer olmuştur. Bir zamanlar buradaki sosyal yaşam, “ağırlıklı olarak arka bahçelerde yaşanırken, çeşitli oyunların oynandığı ve çocuk seslerinin yankılandığı sokaklar” (Köhler, 2011), bugün araba sesleri ve ziyaretçilerin renkli görüntülerine sahne olmaktadır. Artık bina girişleri farklılaştırılarak, değişik ağaçlar dikilerek, her bir sokağın farklı karaktere sahip olması sağlanmıştır. Aynı zamanda bazı

konutların hemen önüne garajın, arkasına prefabrik bir yapının eklendiği ve giriş kapılarının önünde çitlerle çevrili özel alanların yaratıldığı görülmektedir. Ayrıca konut girişlerinin, bir sundurmayla birlikte öne çekilerek sokakla daha yakın ilişki içinde olması sağlanmıştır. Oturanların çevresiyle kurduğu ilişki, yere ilişkin bağlılığı, güvenlik duygusu ve bunun sonucunda üstlenilen sorumluluk anlayışı, çevrenin görünümünden, bahçe ve kaldırımların temiz olmasından anlaşılmaktadır.

Yerleşimde, dış mekândan iç mekâna geçilirken, ortak bilinç alanından özel bilinç alanına geçişin varoluşsal durumu yaşanmaktadır. Bachelard'ın (1958/1994:211) belirttiği gibi “Dış ve iç, gözümüzü kamaştıran açık geometriyi mecazi çevrelerle ilişkilendirdiğimizde bölünmenin diyalektiğini yaratmaktadır.” Bu diyalektik bölünme, her konutun kapısının, içe ve dışa başka türlü açılmasına yol açmaktadır. Bununla birlikte her kapı, dış dünyadan farklı iç dünyalara açılmaktadır. Bunun anlamı, konutun kendisini açarak, kapının ardındaki gizini açığa çıkarmasıdır. Konutlar, kendilerini iç mekânlara açtıkça dışarıyla bütünleşmektedir (bkz. Görsel 12). İç-dış ilişkisinin kurulduğu giriş kapısından itibaren küçük bir hol aracılığıyla diğer mekânlara geçişler sağlanmıştır. Burası, bir tarafı sonlandırırken diğer tarafı başlatan sınırın ara mekânıdır. Bir mekândan diğer mekâna geçişlerle her bir parçası ayrı, ama birbirine bağlı mekân içinde mekânlar, tek bir mekâna sığamayacak birden çok öykü anlatmaktadır. Bu öykü yaşanmışlıklara tanıklık eden duvarların diliyle ve kokusuyla anlatılmaktadır. Dış dünya konuta, her şeyden önce pencere açıklıklarından girmektedir. Aynı zamanda pencere, dışarıya açılan bir farkındalıktır. Dessau Törten konutlarının yatay pencere açıklıkları gökyüzünün, yazın sıcağın, kışın soğğun, gündüz güneşin, gece ise ay ve yıldızların içeri girmesini sağlayacak genişliktedir. İlk yapıldığı dönemlerde binaların yalıtımının eksik olması ve kuzey ülkelerinde kış mevsimin soğuk geçmesi, kullanıcıları, kendi çözümlerini üretmeye itmiştir. Örneğin “kadınlar, kapı ve pencere kollarını soğuktan korumak için kılıflar örmüştür” (Köhler, 2011). Bununla birlikte, “kapalılık”ta iç-dış arasında saydamlığın ince sınırı vardır; “açıklık” ise her iki alanı birbirine kavuşturur. Diğer taraftan pencereler, bir hayli yüksektir ve bazı özel durumlarda “ancak el yapımı bir merdivenle dışarı bakabilmek olanaklı olmuştur” (Köhler, 2011). Ancak pencerelerin denizlik seviyelerinin yüksek oluşu, konut ile dış mekân arasında bağ kurmaktan çok onun bir koruma görevi üstlendiğini göstermektedir. Böylece birbirini karşılıklı seyreden konut gruplarının içlerindeki gizli yanlarını saklamakta; sokaktan ya da diğer konutlardan gözetlenme çekincesini ortadan kaldırmaktadır (bkz. Görsel 13). Herkesin kendi algısıyla sınırlı olan bu çekince, zaman içinde farklı konutlarda farklı pencere düzenlemeleri yapılarak giderilmiştir.



Görsel 12. Dessau Törten Konutları, Sokak ve Girişleri, 2011
Kaynak: Myrta Köhler, 2011 ve WAM

Başlangıçta, modern yaşamla ortaya çıkan kamusal alan ve özel alanın ayırdığı bir yaşam; iş zamanı-boş zaman, çalışma zamanı-oyun zamanı ya da ev yaşamı-ev dışı yaşam gibi bölünmüşlükler yoktur. Süreç içinde gereksinimlerden doğan bu ayırım, mekânlar arasındaki geçişlerle sağlanmış, bağlantılar kurulmuştur. Bu nedenle zemin kat, ortak duyguların toplandığı yerdir. Her an dışarı açılmaya ve yabancılarla ilişki kurmaya hazırdır. Burada insanlar sürekli bir şeylerle meşguldür. Zemin katta yer alan mutfak, ateş ile suyun diyalektik birlikteliği içindedir. İlk yapıldığında ev yaşamının odak noktasını oluşturan “pişirme yeri” olan mutfak ile “yıkama yeri” ve içinde üzeri kapaklı bir küvet bulunan “yıkılan yer” olan mutfak birbirinden ayrıdır (bkz. Görsel 13). Ancak zaman içinde işlevler değişmiş, “yıkılan yer” ayrılırken bu kez diğerleri birleşmiştir. Bu yer, aynı zamanda ahıra ve bahçeye, başka bir deyişle dışarıya, toprağa geçişin de bir aracıdır. Geçişin ve yükselişin somutlaştığı merdiven, katlar arasında kurulmuş, kutsal olanla ölümlü olanı yeryüzünün ve gökyüzünün arasında birleştirmektedir. Bodrumun merdiveni, genel olarak evi karanlık ve sıkıntı dolu bir mekâna bağlarken, “Birinci Dünya Savaşı’nda bodrum katları sığınak olarak kullanılmış ve binaları ayıran duvar arasında boşluk açılarak geçitler yaratılmıştır” (Schwartzing, 2001). Böylece ayırıcı duvar, dayanışmanın ve paylaşımın insanları birleştiren niteliğinin açığa çıktığı bir kullanıma dönüşmüştür. Merdiven ise, her ne kadar bodrumunki yeraltına inmek, üst katın gökyüzüne ulaşmak için olsa da, yüksek pencerelere erişmek için de bağlantı görevi görmüştür. Üst katlara çıkan ve oradan balkona “uzanan” merdiven, bir yandan mahremiyetin korunaklı mekânına varırken, diğer yandan balkon aracılığıyla içi ve dışı bağlayan bir köprü kurmaktadır. Mekânlar, hem bedenleri hem zihinleri yakınlaştırırken balkon onları gökyüzüne taşımaktadır. Diğer taraftan “bazı konutlarda balkon odaya dönüştürülerek” (Schwartzing, 2001), buranın dışarıyla olan bağının kesilmesi ve mahrem bir alana dönüştürülmesi sağlanmıştır.



Görsel 13. (solda ve ortada) Orijinal Haliyle Korunan Anton Evi Mutfağı, (sağda) Konut Tipi IV İç Mekân
Kaynak: www.dessaubauhaus.wordpress.com ve www.archinform.net

Sonuç olarak, Dessau Törten yerleşimi, yapıldığı dönemde büyük ilgi uyandırmasının ve etki yaratmasının devamında kullanıcı tarafından benimsenmekte ve halen tercih edilmektedir. Bu yerleşim, insanın yaşamını sürekli kılma ve anlamlandırmaya yönelik yaşantılar içine girdiğinin somut yansımalarından birini sunmaktadır. Döneminin eşitlikçi, özgür ve türdeş bir toplumsal yapı anlayışının bir yansıması olan yerleşim, 21. yüzyılın çağdaş toplumunda, yine eşitlik ve özgürlük temelinde, fakat türdeş olmayan, çok kültürlü ve çok renkli anlayışın varoluşsal bir ifadesi olmaktadır. Bu haliyle yerleşim, birliktelik ve dayanışma duygusu uyandıran görünümüyle eylemde açığa çıkan bütünlüğe işaret etmektedir. Böylece, hem toplumun kendisi, hem toplumun bir parçası, aynı zamanda da toplumun öğelerini, özellikle bütün bakış ve bilinçleri bir araya getiren birleştirici bir görüngü olarak görünmektedir.

SONUÇ

20. yüzyıl, yaşam ve inşa konularında teknik ve doğa bilimlerine dayalı bir ilerleme anlayışının egemen olduğu bir yüzyıl olmuştur. Modern mimari, her şeyden önce toplumsal değişimin mimarisi olmakla birlikte, zaman içinde kendisi de bir gelenek halini almıştır. Bu geleneği temsil eden Dessau Törten yerleşimi, “eski” ile “yeni” arasında kurduğu köprüyle, yaşam biçimlerinin sürekli olarak yeni formlarla ifade edildiği çağdaş toplum yaşamında, varoluş üzerine düşünme ve dünyayı değiştirme olanağının insanın özgürleşmesinde ve toplumsal yaşamın kolektifliğinde yattığını göstermektedir. Yerleşimdeki kolektif yaşamın içinde her bir konut, kullanıcılarının öznel yorumlarıyla yeni anlatımların yaratılması sürecine etkin bir biçimde katıldığının göstergesidir. Bu bağlamda yerleşimlerin, onları var eden insanlarla organik bir bağ kurduğu ve birbirini etkileyen dinamiklerle birlikte sürekli bir “oluş” içinde varlıklarını sürdürdükleri görülmektedir. Bu sayede yerleşimler, bulundukları bölgeye ve büyüklüklerine göre değişen görüngülerle birlikte, var olmanın bir simgesi olan yaşayan mekânı, kısaca varoluşsal mekânı temsil etmektedir. Bu bağlamda Dessau Törten yerleşiminin, tasarım yönünden varoluşsal bir yaklaşımla okunması gereken bir “miras” niteliği taşıdığı ve bu yönde gerçekleşen yeni tasarımlara ilişkin yeni açılımlar sunduğu anlaşılmaktadır. Bu bakımdan yerleşim, geleneksel olanla ve(ya) insanın varoluşsal gereksinimiyle bugünün talepleri arasında bir uzlaşma sağlaması ve kent merkezinde yarı kırsal bir yaşama olanağı sunması bakımından özel bir örnektir. Büyük olasılıkla bu uzlaşma, yeni kullanıcılar için bu yerleşimi cazip kılmış ve var olan kullanıcıların da evlerinde kalmalarını sağlamıştır.

Mimarlık, insanın tasarımcı kimliğine bürünerek kendine bir yer yapmasıyla kendini gösterdiği; kullanıcı kimliğiyle onu öznel yorumlarla deneyimlediği, böylece birbirinden beslenerek birbirini sürekli var ettiği ve yenilediği bir görüngüdür. İnsan, var olma bilincini öznel deneyimlerle ve bunun bir devamı olan ortak yaşamla somutlaştırırken, kendini mekânla kurduğu ilişkiler yoluyla ifade etmektedir. Mimarın çıkış noktası, tasarım fikri her ne olursa olsun, öncelikle mekânı yaşatan insanın/kullanıcısının içsel ve öznel dinamikleridir. Bu dinamikler, bir araya gelerek kolektifliği/bütünlüğü açığa çıkarmaktadır. Ne de olsa insan, bir birey olmakla birlikte, biraradalık içinde kendi varlığını anlamlandırmaktadır. Bu nedenle tasarımcı için;

1. Bir fikirle başlayan tasarımın, uygulamalar yoluyla çeşitli yaşantıların tetikleyicisi olduğu,
2. Mekânı yaşatan ve ona anlam veren kullanıcısıdır. Bu nedenle “özne olmadan nesne olmaz” farkındalığıyla hareket edilmesi,
3. İnsanların günlük yaşamlarında kullandıkları anlamların, değerlerin, yaşadıkları yeri yorumlama biçimlerinin sezgisel bir kavrayışla okunması,
4. Yaşanan gerçeklik akıcıdır ve bir anlam sisteminin içine gömülüdür. Bu nedenle olaylar, durumlar ve mekânlar değer yüklüdür. Bu değerlerin anlaşılması ve zaman içinde değişebileceğinin ve yeni değerlerin ortaya çıkabileceğinin göz önünde bulundurulması,
5. “Karşıtlıkların birliği” anlayışıyla yaşantılardaki ikiliklerin fark edilmesi ve tasarımda bütünlenmesi,

6. İnsan deneyiminin çeşitliliğini ve değerini anlayarak “çokluk içinde teklik” anlayışıyla, farklı yaşantıların bütünlük içinde ele alınıp yorumlanması,

7. İnsanların anlam dünyası farklılıklar içermekle birlikte, yaşantıları belli düzen ve önkabul-ler içinde gerçekleşebilmektedir. Bunların yasalardan çok belli örf, adet ve geleneklerle birlikte sağduyu bilgilerine dayalı olduğunun anımsanması,

8. Kendine özgü bir anlam dünyası içerisinde hareket eden kullanıcıya, mekâna ilişkin öznel deneyimlerine olanak tanıyacak, ona mekânla ilişki kurmasında özgürlük sağlayacak esnek bir tasarım anlayışının benimsenmesi önemli olmaktadır.

Bilinçli tasarım, güncel eğilimler ve yönelimler dışında nitelikli çevrelerin oluşmasında, yaşanabilir mekânların yaratılmasında ve uzun soluklu ideallerin yapısal form aracılığıyla süreklilik kazanmasında başlıca etkindir. Bu sayede ister bekâr, çocuksuz çift ya da çekirdek aile olsun, kentin göbeğinde doğal bir yaşama alanı bulan kullanıcıların, oturdukları evle, bahçeleriyle ve de yaşadıkları çevreyle özdeşleşmeleri, daha çok sorumluluk almaları ve tatmin duygusu yaşamalarıyla olanaklı olmaktadır. Dolayısıyla, esnek çözümlerle insanların alışkanlıklarını sürdürebileceği, aynı zamanda mahremiyetlerini koruyacak, kendilerini ait hissettirecek ve sosyal ilişkilerini de geliştirecek, yaşamı kolaylaştırıcı ve doğa ile uyumlu ortamların yaratılması öne çıkmaktadır. Bunun için, örneğin ortak pişirme alanları, ortak bahçeler, bina içinde sohbet edilebilecek ortak alanlar, çamaşırhane ve çamaşır asma yerleri gibi birlikte paylaşılan ve etkinlik içinde iş gördükten sonra kendi özel mekânlarına çekilebilecekleri ortak mekânların tasarlanması söz konusu olabilmektedir. Bununla birlikte, iç mekânların, örneğin mutfak gibi, yerel-kültürel ve bireysel alışkanlık ve gereksinimlere göre tasarlanıp uygulanması, atık sistemlerinin doğaya ve insanın kullanıma uygun bir biçimde yeniden ele alınması, tasarımcı ve kullanıcı arasında kurulacak uzlaşa temelli ilişkide önemli rol oynayacağı düşünülmektedir.

Sonuç olarak, çağın hareketli yaşamı ve teknolojiye yaşanan gelişmeler, insanın bu dünyada varlık bulmasıyla ortaya çıkan ve biraradalıkla kurulan ilişkiler sonucu gelişen varoluşsal mekânın gittikçe kaybedilmesine yol açmaktadır. Bunun sonucunda mekân deneyimi, varoluşsal mekân ile hâlihazırda kullanılan mekân arasındaki karşıt ilişkiler sonucunda yaşanmaktadır.

Dessau Törten konutlarının varlığı ve yalın tasarımı, bu durumun her zaman geçerli olmadığına bir kanıttır. Burada kendinde bütünlük ve kendini yenileyerek, sürekli bir var olma haliyle özün açığa çıkması söz konusudur. Bu öz, doğal olan, gerçek olan, saf olandır. Bu nedenle tinsel bir anlam ve derinlikle kendini var eden, gerçek toplumsal ve mekânsal ilişkiler kurmak için tasarımcıya önemli görevler düşmektedir. Böylece tasarımcı, geleneklerin, yaşam biçimlerinin ve inşaat yöntemlerinin çeşitliliğine yanıt vererek, toplumsal ve mekânsal anlamda farklılıkların birlikteliğinden yararlanarak, insanın çevresini bütünlük içinde ve daha nitelikli biçimlendirebilecektir.

KAYNAKÇA

Albrecht, W. R. (1983). "Stadt oder Siedlung? Zum Raumbegriff sozialwissenschaftlicher Studien über städtische Siedlungseinheiten und zu seiner Planungsrelevanz", Österreichische Zeitschrift für Soziologie, Sayı: 8 (3), ÖZS, Avusturya, Sayfa: 57-78.

Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space*. (İng. Çev. M. Jolas), Beacon: Boston. (Özgün eser 1958 tarihli dir).

Bilton, T., Bonnett, K., Jones, P., Skinner, D., Stanworth, M., & Webster, A. (2004). *Introductory sociology*, Sayfa: 24, Palgrave MacMillan: Hampshire, ENG.

Conrads, U. (1971). *Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture*, Sayfa: 95-97, The MIT Press: Cambridge.

Folscheid, D. (2009). *Felsefe Akımları*, (Çev. M. Cedden), Sayfa: 139-153, 2. Baskı, Dost: Ankara.

Gropius, W. (1965). *The new Architecture and the Bauhaus* (Vol. 21), The MIT Press: Cambridge.

Harloe, M. (1995). *The People's Home: Social Rented Housing in Europe and America*, Blackwell: Oxford.

Heidegger, M. (2001). *Poetry, Language, Thought*. (Alm. Çev. A. Hofstadter), Harper Perennial Modern Classics: New York. (İlk baskı 1971).

Heynen, H. (2011). *Mimarlık ve Modernite, Bir Eleştiri*. (Çev. N. Bahçekapılı ve R. Ögdül), Versus: İstanbul.

Husserl, E. G. (1970). *The crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy*, Northwestern University Press: Evanston, IL. (İlk baskı 1954).

Kaufmann, W. (1956). *Existentialism: From Dostoevsky to Sartre*, Meridian Books: New York.

Lane, B. M. (Ed.). (2006). *Housing and Dwelling: Perspectives on Modern Domestic Architecture*, Sayfa: 244-245, Routledge: New York.

Lupfer, G., & Sigel, P. (2004). *Gropius*, Sayfa: 56, Taschen: Köln.

Melvin, J. (2009). *...İzmler Mimarlığı Anlamak* (Çev. M. Şahin), Sayfa: 106, 2. Baskı, YEM: İstanbul.

Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*. (Fr. Çev. C. Smith), 8. Baskı, Routledge & Kegan Paul: London (İlk baskı 1962).

Neuman, L. (2012). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri*. (Çev. S. Özge), Sayfa: 117-160, 5. Baskı. Cilt 1, Yayınodası: Ankara.

Norberg-Schulz, C. (1971). *Existence, Space and Architecture*, Praeger: New York.

Polat, E., & Bilsel, S. G. (2006). "Mimarinin ve Kentin Birlikte Planlanması'nda Farklılaşan Kavramlar Üzerine...", *Planlama*, Sayı: (4), 38, TMMOB Şehir Plancıları Odası Yayını, İstanbul, Sayfa: 57-69.

Roth, L. M. (2006). *Mimarlığın Öyküsü* (Çev. E. Akça), 3. Baskı, Kabalcı: İstanbul.

Schwartz, A. (2008). "Making a Home of Modernism". *The challenge of Change: Dealing with the Legacy of the Modern Movement*, Sayfa: 412-414, Derleyen: D. van den Heuvel, M. Mesman, W. Quist, & B. Lemmens, Delft University Press: Amsterdam.

Waldenfels, B. (2010). *Fenomenolojiye Giriş*. (Çev. M. Keskin), Avesta: İstanbul. İnternet Kaynakları

Archinform.net. (t.y.) <http://eng.archinform.net/projekte/3080.htm> (Erişim Tarihi: 14.04.2013).

Architekturtourismus.de (t.y.). http://www.architekturtourismus.de/fileadmin/pic/Architekturtourismus/architektouren/Broschueren/PDFs/de_siedlung_toerten.pdf (Erişim Tarihi: 16.03.2013).

Bauhaus Dessau Project (t.y.) *Törten Estate and Anton House*. <http://dessaubauhaus.wordpress.com/project-sites/> (Erişim Tarihi: 17.03.2013).

Bauhaus Dessau Stiftung. (t.y.) *Haus Anton*. http://www.bauhaus-dessau.de/index.php?aktuell&newsdetail=20120217-248_haus-anton (Erişim Tarihi: 17.03.2013).

Bauhaus Dessau Stiftung (t.y.) *Die Bauhaussiedlung Dessau-Törten von Walter Gropius*. <http://www.bauhaus-dessau.de/index.php?Die-Siedlung-Dessau-Torten-von-Walter-Gropius> (Erişim Tarihi: 08.04.2013).

Google Haritalar. (2014). [https://maps.google.com/maps?q=dessau+t%C3%B6rten+siedlung&hl=tr&ie=UTF8&ll=51.80551,12.247782&spn=0.005148,0.016512&sl=37.0625,-95.677068&ssp=53.432436,135.263672&t=m&hq=dessau+t%](https://maps.google.com/maps?q=dessau+t%C3%B6rten+siedlung&hl=tr&ie=UTF8&ll=51.80551,12.247782&spn=0.005148,0.016512&sl=37.0625,-95.677068&ssp=53.432436,135.263672&t=m&hq=dessau+t%3)

C3%B6rten+siedlung&radius=15000&z=17 (Erişim Tarihi: 12.06.2014).

Harvard Art Museums. (t.y.). <http://www.harvardartmuseums.org/> (Erişim Tarihi: 01.02.2013).

Häuřermann, H. (t.y.) Das Reihenhause. Vom reformmodell zum townhouse. Deutsche Reihenhause:http://www.reihenhaus.de/fileadmin/user_upload/Presse/IdR_Essay_Haeussermann.pdf (Erişim Tarihi: 15.04.2013).

Köhler, M. (2011). Baunetzwoche'232 - Törten revisited: http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-BAUNETZ-WOCHE_232_2143471.html (Erişim Tarihi: 16.03.2013).

Schwarting, A. (2001). Die Architektur der Siedlung Dessau-Törten. [baufachinformation.de: https://www.baufachinformation.de/denkmalpflege/Die-Siedlung-Dessau-Törten/2001127125430](https://www.baufachinformation.de/denkmalpflege/Die-Siedlung-Dessau-Törten/2001127125430), <https://www.baufachinformation.de/denkmalpflege/Die-Architektur-der-Siedlung-Dessau-T%C3%B6rten/2001127125431> (Erişim Tarihi: 17.03.2013)

Stahr, J. (1987). Industrielles oder handwerkliches Bauen. UB Weimar Publikationssystem: <http://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/996/> (Erişim Tarihi: 04.04.2013).

WAM (t.y). <http://www.worldarchitecturemap.org/buildings/haus-anton-torten> (Erişim Tarihi: 16.05.2013).

www.wikiarquitectura.com

“ SERAMİK SANATINDA KULLANILAN TORNALAR ”

Prof. Zehra ÇOBANLI

Ayşe CANBOLAT*

ÖZET

Seramik sanatında bir dönüm noktası olarak nitelendirebileceğimiz seramik tornaların kullanımıyla seramik üretimi hız kazanmış ve üretilen ürünlerin kalitesi artmıştır. Bu artış ve gelişim uzun bir sürece yayılmaktadır. Bu süreçte tornanın gelişimi teknik ve teknolojik olanaklardan beslenmiş ve seramik tornaları daha işlevsel daha yaygın bir kullanım alanı bulmuştur.

Geleneksel ve endüstriyel üretimin temel aracı olan tornanın ilkel ve gelişmiş türlerinin günümüzde de kullanılmakta olduğu görülmektedir. Bu durum gelenek, alışkanlık ve kültürle yakından ilişkilidir. Bu bildiri kapsamında seramik şekillendirmede kullanılan tornalar (el, ayak, pedal ve elektrikle) çalışma prensibine göre dört ana başlık altında ele alınacak, biçimsel ve kültürler arası farklılıklara ve günümüzde kullanılan tornalar hakkında da bilgi verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Gelenek, Çömlekçilik, Seramik, Sanat, Torna.

*Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Bölümü, Eskişehir.
Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Eskişehir.

GİRİŞ

Geçmişten bu yana geleneksel seramiklerin şekillendirilmesinde kullanılan torna; ahşap, taş, kil veya metalden yapılan ve kendi eksenini etrafında dönen bir şekillendirme aracıdır. Elle şekillendirme yöntemine kolaylık sağlaması bakımından yerde oturularak kullanılan el tornaları genellikle düz bir plaka, seramik kırığı, iç veya dış bükey disklerden oluşmaktadır. İlk örnekleri Kalkolitik dönem kültürleri olan Halaf, Obeyd, Uruk dönemlerinde ve Çin'de de kullanılmıştır.

Kalkolitik dönemden bu yana kullanılan torna kendi içinde gelişim gösterse de; kullanımı büyük ölçüde gelenek, alışkanlık ve kültüre bağlıdır. Örneğin Mısır'da tornanın kullanımı gelenek ve alışkanlıklar çerçevesinde uzun yıllar değişmeden devam etmiştir. Tornanın gelişmiş bir türü olan ayak tornasının yaygın kullanımı Tunç Çağı'nda Hitit seramiklerinde kendini göstermektedir. Ayakla hız verilen ayak tornalarından sonra torna hızının pedal ile kontrol edildiği pedallı tornalar ilk olarak İngiltere'de kullanılmıştır. 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren teknik ve teknolojik olanakların hızlı gelişimi ile de elektrikle çalışan tornalar kullanıma girmiştir.

Türkçe de çömlekçi çarkı, çömlekçi tezgâhı, torna, seramik tornası ve çamur tornası gibi isimlendirmeler bu aracı tanımlamada kullanılmaktadır. Dünyanın çeşitli bölgelerinde yaygın olarak kullanılan tornalar, Anadolu'da da geniş bir kullanım alanına sahiptir. Geleneksel çömlekçiliğin araştırıldığı kaynaklarda çok ayrıntılı olmasa da bahsedilen tornalarla ilgili Anadolu'da ilk araştırmayı yapan Prof. Güngör Güner'dir. Güner araştırması (1972-77) sonucunda yayımladığı "Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik" adlı kitabında Anadolu'da yapılan geleneksel çömlekçiliğin durumu ve kullanımında olan yedi farklı torna türünü tespit etmiştir. Bu konuda yayınlanan diğer kaynaklar ve Güner'in kitabı incelendiğinde, seramik tornaları işlevselliği, biçimleri ve kullanım şekline göre farklı biçimlerde sınıflandırmak mümkündür. Güner'in yapmış olduğu tespitte tornalar; elle hız verilen el tornaları, ayakla hız verilen ayak tornaları ve bir çırağın hız verdiği torna türlerini kapsamaktadır. Fakat bu sınıflandırma tarihsel sürece veya kültür-lere göre ele alındığında kronolojik bir sıra izlemek mümkün değildir. Çünkü her bir uygarlıkta yaşanan gelişmeler eş zamanlı gerçekleşmemiştir. Bunun dışında günümüzde de bu dört farklı torna türünün dünyanın çeşitli bölgelerinde halen kullanılmakta olduğu görülmektedir. Daha genel bir sınıflama ile tornalar kullanım şekline göre ;

1. El Tornaları (Hand Wheel)
2. Ayak Tornaları (Kick Wheel)
3. Pedallı Tornalar (Treadle Wheel)
4. Elektrikli Tornalar (Electric Wheel)

...olmak üzere dört ayrı başlık altında ele alınmıştır.

1.1. El Tornası (Hand Wheel)

Elle hız verilerek kullanıldığı için bu şekilde isimlendirilen ve sucukla şekillendirme yönteminin uygulanmasına kolaylık sağlaması bakımından kullanılmaya başlayan el tornaları; taştan, kilden veya ahşaptan yapılan düz bir plaka veya disk biçimindeki ilkel tornalardır. Türkçede ve çeşitli dillerde farklı biçimlerde isimlendirilen el tornasının bazı dillerdeki karşılıkları şu şekildedir;

Türkçe: Ağır Döner Çömlekçi Çarkı, Döner Tabla, El Çarkı,

İngilizce: Turn-table, Slow Wheel, Tournette,

Almanca: Drehplatte, Formplatte, Langsam Drehende Scheibe,

Fransızca: Tournette, Tour Lent,

Japonca: Terokuro

Sürekli elle döndürülerek şekillendirmeye olanak sağlayan el tornalarına; Çin, Japonya, İran, Fas, Tunus, Cezayir, Meksika, Kenya, Somali ve Afrika ülkeleri gibi dünyanın birçok bölgesinde rastlamak mümkündür. Örneğin Oaxaca/Meksika ve Anadolu'nun Ege Bölgesi'nde bulunan Manisa ili, Salihli ilçesi Gökeyüp köyünde kullanılan el tornası ile benzerlik göstermektedir.

Meksika - Oaxaca'da yaygın olarak kullanılan geleneksel bir döner tezgâh kullanılmaktadır. “Volteador”; yuvarlak ters çevrilmiş bir tasın üzerine yapılacak işin büyüklüğüne göre değişen boyutlarda tahta veya toprak bir tablanın konulmasıyla oluşur. (Resim 1-2) Gökeyüp köyünde ise; çamurdan yapılan diskler iç içe oturtularak kullanılmaktadır. Bu el tornası köyde “dönek” olarak isimlendirilmektedir. “Dönek üzerine konularak, çömleğin üzerinde şekillendirildiği yine çömlek çamurundan yapılmış pişirilmiş bir başka araç da kalıptır.



Resim 1-2: Meksika/ Oaxaca'da Şekillendirme Yapan Çömlekçi, (Fotoğraf: Zehra Çobanlı Arşivi.)

Uzak Doğu'da kullanılan el tornası; ahşaptan yapılan, yere oturularak kullanılan kısa bir mil üzerinde dönen ve tornanın kenarlarında yer alan deliklere geçirilen bir sopa ile hız verilmektedir. Hindistan ve Nepal gibi ülkelerde kullanılan el tornası ise ; ahşap, taş veya betondan yapılan geniş bir disk biçiminde olup yere yakındır.

Ayrıca Hindistan'a özgü bir torna türü olarak bilinen ve ahşap araba tekerleğinden yapılan torna ; yere sabitlenen kısa bir mil üzerine oturtulan ve elde tutulan sopa ile hız verilen bu tornada yere çömelmiş pozisyonda veya ayakta çalışmak mümkündür.



Resim 3: Bhaktapur/Nepal'de Kullanılan Torna, 1985.



Resim 4: Hindistan'da Kullanılan El Tornası.

El tornası sınıfına dahil edebileceğimiz turnet veya kısa milli torna olarak isimlendirilen bu tür bugün ; İç Anadolu'da Eskişehir ili, Mihallıççık ilçesi, Sorkun köyünde şekillendirme işleminde kullanılmaktadır. Aynı zamanda turnetler seramik atölyelerinde kullanılan şekillendirmeye yardımcı araçlardır.

1.2. Ayak Tornası (Kick Wheel)

El tornalarının geliştirilmiş şekli olan ayak tornaları ; ahşap, taş veya metalden yapılan torna tablasının uzun bir mülle altta yer alan geniş çarka bağlanmasından oluşmaktadır. Zeminde yer alan geniş çarka ayaklarla hız verilmekte ve bir mülle üst tablasının dönmesiyle şekillendirmeye olanak sağlamaktadır. Ayak tornası veya hızlı dönen çömlekçi çarkı olarak bilinen tornanın çeşitli dillerdeki karşılıkları ise şu şekildedir ;

Türkçe: Hızlı Dönen Çömlekçi Çarkı, Torna,

İngilizce: Wheel, Potter' s Wheel, Fast Wheel,

Almanca: Drehscheibe, Töpferscheibe, Schnelldrehende Scheibe,

Fransızca: Tour, Tour Rapide,

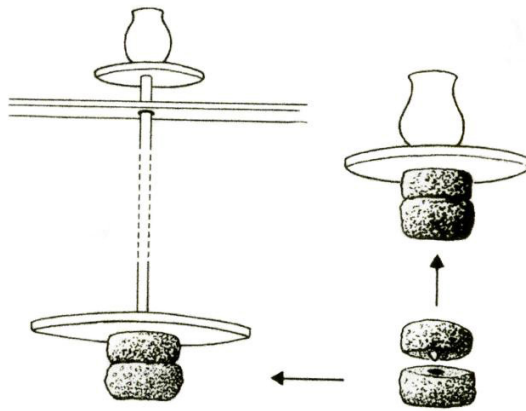
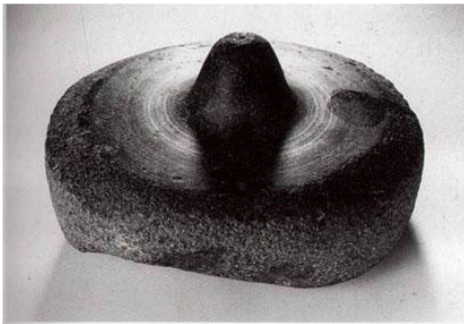
Japonca: Kerokuro,

El tornasının gelişmiş formu olan ve seramik alanında önemli bir gelişme olarak nitelendirilen ayak tornasının kullanımı ile seramik üretimi büyük ölçüde hız kazanmıştır. El tornasına göre daha hızlı dönen ayak tornasına yani en eski çömlekçi çarkına ait ilk buluntu Güney Mezopotamya'da ki Uruk-Warka yerleşmesinde bulunmuştur. (Yaklaşık M.Ö. 3500) Sazcı'ya göre ; bir seramik fırının yanında bulunan 75 cm çapında, 5,6-7,0 cm kalınlığında ve 44 kg. ağırlığındaki büyük disk ayak tornasının çarkıdır. Bu çarkın ortasında yer alan deliğe ise mil görevi gören ve torna tablası ile çark arasındaki bağlantıyı sağlayan nesnenin geçirildiği düşünülmektedir. (Resim 5)



Resim 5: M.Ö. 3000'de Uruk'da Bulunan Kilden Çark.

Filistin'de ele geçen bir başka buluntu ise ; üst üste oturabilen bir çift bazalt taş buluntusudur. Bu buluntunun el tornası veya mil takılarak ayakla hız verilen torna biçiminde kullanımına dair çizimler Resim 7'de görülebilmektedir.



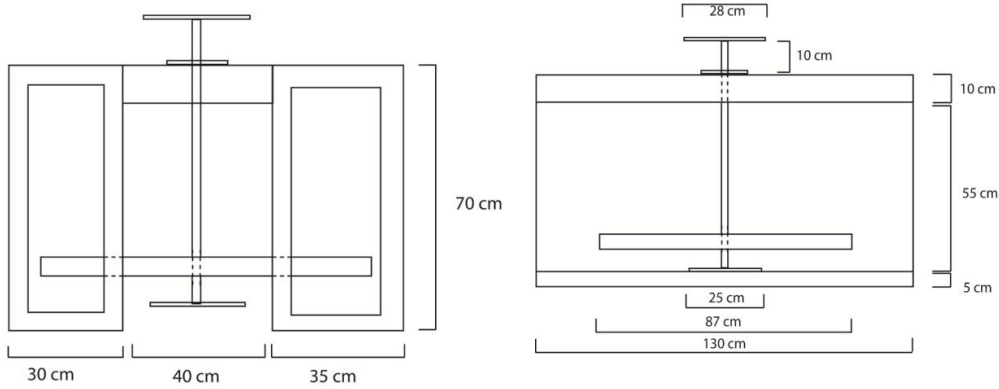
Resim 6: Filistin'de Ele Geçen Bazalt Taş, M.Ö. 1200-1150. Resim 7: Bazalt Taş Buluntusunun Kullanımına Dair Çizimler.

Ayak tornasının farklı biçimlerine Anadolu, Almanya, Fransa, İtalya, Amerika, Japonya, Güney Kore ve Çin'de rastlamak mümkündür. Güney Kore'de kullanılan ayak tornaları ise metal, ahşap gibi malzemelerden yapılan küçük boyutlu tornalardır. (Resim 8-9)



Resim 8: Güney Kore'de Kullanılan Ahşap Ayak Tornası, Resim 9: G. Kore'de Kullanılan Metal Ayak Tornası.

Yaklaşık 30 yıl öncesinde Anadolu'da çoğu geleneksel çömlekçi merkezinde kullanılan ayak tornası (Çizim 1) Anadolu Üniversitesi'nde kullanılmakta olan bir tornadır. Anadolu Üniversitesi'nin yanı sıra özellikle Dokuz Eylül Üniversitesi, G.S.F. Seramik Bölümü'nde de geleneksel çömlekçi merkezlerinde kullanılmış olan ayak tornaları (ahşap- metal) veya elektrikli tornalar kullanılmaktadır.



Çizim 1: Anadolu Üniversitesi, G.S.F. Seramik Bölümü'nde Kullanılan Ayak Tornası,

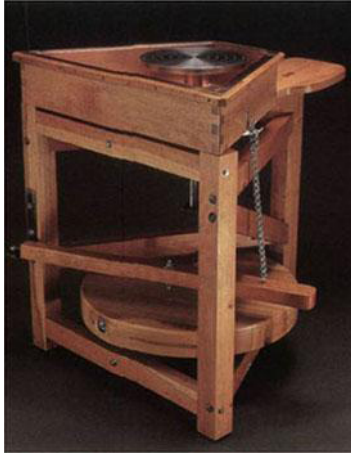
Ayakla hız verilen tornaların bugün çok fazla kullanılmadığı Anadolu'da Nevşehir ili, Avanos ilçesinde tamamen seramik birimlerden oluşturulan torna ; yörede “tepme tezgâh” olarak isimlendirilmektedir. Günümüzde bu tornada seri üretim yapılmamaktadır. Anadolu'nun birçok merkezine elektriğin gelmesi ile tornalara bir motor ilave edilerek, elektrikli tornalar kullanılmaya başlanmıştır. Tepme tezgâh ise Avanos da turistlere gösteri yapmak amacıyla kullanılmaktadır. (Resim 10)



Resim 10: Avanos da Kullanılan Geleneksel “Tepme Tezgâh”

1.3. Pedallı Torna (Treadle Wheel)

Genellikle ahşap veya metal bir düzenek içinde yer alan pedallı torna ; torna tablası, mil ve çarktan oluşmaktadır. Ayak tornası ile benzerlik gösterse de tornaya pedalla hız verilmesi ve çarkın ayak tornasına göre daha hafif olması gibi yönleriyle ayak tornasından ayrılmaktadır.



Resim 11: Bernard Leach'in Adı Altında Satışa Sunulan Pedallı Torna



Resim 12: Kenya'da Kullanılan Pedallı Torna
Fotoğraf: Zehra Çobanlı Arşivi.

Pedallı torna ; 20. yüzyıl seramik sanatının öncü isimlerinden olan ve Atölye Çömlekçiliği (Studio Pottery) ile ön plana çıkan İngiliz seramik sanatçısı Bernard Leach'in kendi adı ile anılan Bernard Leach Style Wheels torna olarak da bilinmektedir. Pedallı tornanın çeşitlerine Amerika, İspanya, Kenya, Türkiye gibi ülkelerde rastlanmaktadır.

1.4. Elektrikli Torna (Electric Wheel)

El tornası, ayak tornası ve pedallı tornanın en gelişmiş ve teknolojik hali olan elektrikli tornalar; endüstri ve teknoloji alanlarında yaşanan gelişmelerin bir getirisi olarak insan yaşamındaki yerini almıştır. Ayakla hız verilen tornalara motor takılarak kullanılan veya endüstriyel olarak üretilen elektrikli tornalar günümüzde Üniversitelerde, sanat atölyelerinde küçük veya büyük çaplı işletmelerde, sanatçıların kişisel atölyelerinde, hobi merkezlerinde yaygın olarak kullanılmaktadır. En bilinen torna markalarının başında Japon torna markası Shimpo gelmektedir. Bunu; Rayefco Ltd., Alsager, kırk yılı aşkın bir süredir üretim yapan Brent marka tornalar, Paul Soldner'in kendi adı altında satışa sunduğu Paul Soldner Wheels, Roderveld, Skutt ve Speedball gibi markalar sayılabilmektedir.

Shimpo 1952 yılında Kyoto'da üretime başlamış ve dünyanın birçok bölgesinde kullanılan bir torna markası haline gelmiştir.



Resim 13: Shimpo Marka Elektrikli Torna,



Resim 14: Brent Marka Elektrikli Torna,

Saat yönünde veya saat yönünün tersi yönde dönme özelliğine sahip olan Shimpo tornaların bir diğer özelliği de oldukça sessiz çalışmasıdır. Shimpo tornalar da motor gücü; 100-300-400 W, Devir Hızı; 0-210/230/250, 23-44-60 kilo gibi değişen ağırlıklarda ve 640 - 1250 € fiyat aralığında satışa sunulmaktadır. Portatif Shimpo tornalar 12-18 kg ağırlığında, 450-575 € fiyat aralığında satılmaktadır. Brent marka tornalar da motor gücü; 120-230 V, Devir hızı 0-240 ve 930-1695 \$ fiyat aralığında satışa yapılmaktadır.

Endüstrinin hızlı gelişimi ile daha farklı boyutlarda ve tasarımlarla tüketiciye sunulan seramik tornalar çeşitlilik göstermekle beraber daha hafif, takılıp çıkarılabilen çamur hazneleri ve ek aparatlarla kullanımı kolay, neredeyse hiç ses çıkarmayan türleri üretilmektedir. Endüstriyel üretilen tornaların ebatları daha küçük, taşınması ve kullanımı kolay olmasının yanında Shimpo gibi küçük boyutlu elektrikli tornalarda sürekli çalışma durumunda bel ağrısına neden olabilmektedir. Anadolu'daki geleneksel merkezlerde kullanılan tornalar da normal oturma pozisyonunda çalışılabildiği için bu durum söz konusu değildir. Elektrikli tornaların en avantajlı yanı ise hız kontrolünün isteğe göre çok rahat ve ani değişikliklerle ayarlanabilmesidir.



Resim 15: Japonya da Kullanılan Elektrikli Torna ve Çalışma Düzenegi.

Uzak doğu ülkelerinden özellikle Japonya ve Çin'de el tornaları ve elektrikli tornalar, diğer ülke ve kültürlerden farklı olarak ahşap bir çalışma düzeneği içinde yer almaktadır.

Ustanın kullanacağı çamur, su kabı, kullandığı aletler ve şekillendirdiği formları koyabileceği alanlara sahip olması ustaya büyük kolaylık sağlamaktadır. (Resim 15)



Resim 16: Nevşehir İli Avanos İlçesinde Kullanılan Elektrikli Torna, Mustafa Yazıcı Atölyesi,



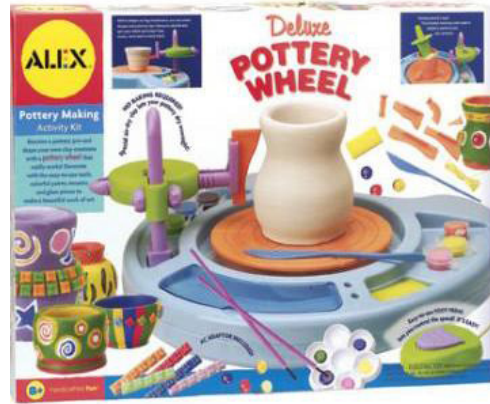
Resim 17: Bilecik İli, Kınık Köyünde Kullanılan Elektrikli Torna, Salim Yaşar Atölyesi.

Teknoloji ve endüstrinin hızlı gelişimi neticesinde günümüzde üretilen elektrikli veya çocuklara yönelik bataryalı oyuncak şeklinde tasarlanmış tornalar ve engellilerinde kullanabileceği tornalar üretilmektedir. Sanat eğitiminin çocuk gelişimi açısından öneminin bilinmesi ile özellikle Amerika, Güney Kore ve Japonya gibi belli başlı ülkelere anaokulu ve ilköğretim öğrencileri için seramiği tanımayı ve şekillendirmeyi hedef alan projeler yapılmakta ve kitaplar hazırlanmaktadır. Bu doğrultuda çocuklara yönelik oyuncak şeklinde tornalar Amerika, G. Kore ve Japonya gibi ülkelere hızla yaygınlaşmaktadır. (Resim 19)

Çocuklara yönelik üretilen çocuk tornalarının belli başlı faydaları arasında ; çocukların el ve göz uyumu ile çalışmasını sağlamak, yaratıcılıklarını geliştirmek, kendilerini ifade etmelerine yardımcı olmak, el becerisini geliştirmek ve gayret etme, sebat etme becerisi kazandırmak sayılabilmektedir. Ayrıca arkadaşları ve ailesi ile eğlenceli vakit geçirmek de öğrenme sürecinin sosyal yanını oluşturmaktadır.



Resim 18: Engelliler için Tasarlanmış Brent Marka Torna



Resim 19: Çocuklara Yönelik Şekillendirme Tornası
Alex Deluxe Pottery Wheel

Çocuklara yönelik tasarlanan bu oyuncak tornalar; genellikle plastik veya benzeri malzemelerden Kids Crafts, Alex Toys ve Do Arts gibi firmalar tarafından üretilerek, 60-70 dolara satışa sunulmaktadır. (Resim 19) Junior Potters Wheel olarak satılan tornalar ise ; 8 kg ağırlığında, 44 kg çamur taşıma kapasitesine sahip, 20 cm torna tablası, hız ayarı elle veya ayakla yapılabilen, Ø: 40 cm h:15 cm ebatlarındadır ve 360 dolara satılmaktadır.

SONUÇ

Seramik sanatında önemli bir şekillendirme aracı olan tornanın geçmişten günümüze büyük gelişme göstermediği görülmektedir. En ilkelinden en gelişmişine kadar kullanılan tornalar ele alındığında en uygun sınıflandırmanın kullanım şekline göre yapılması olmuştur. El, ayak, pedal ve elektrikler çalışan tornaların her bir türünün dünyanın pek çok ülkesinde halen kullanılmakta olduğu görülmektedir. Bu durum toplumların kültür, gelenek ve alışkanlıklar ile doğrudan bağlantılıdır.

Elektrikli tornaların çok çeşitli özelliklere sahip olan türleri arasında portatif tornalar da bulunmaktadır. Kullanım ve taşıma kolaylığı sağlayan bu torna türlerinin engelliler için olanı ve çocuklara yönelik oyuncak tornalar da önemli bir grubu oluşturmaktadır. Oyuncak tornaların çocuklara çok küçük yaşlarda eğlenerek öğrendikleri bir oyun halinde sunulması ile çocuk gelişimine ve sanatın küçük yaşta aşılması gibi çift yönlü bir misyona sahiptir.

KAYNAKÇA

CANBOLAT, A., *Seramik Şekillendirme Yöntemlerinde Tornanın Kullanımı ve Keramik Tornalar*, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2011.

ÇOBANLI, Z., GENÇ, P., "Meksika Kültür Mozağında Bir Keramik Merkez Santa Maria Atzompa Irma Garcia Blanco Atölyesi", *SERES'07 Bildiriler Kitabı II.*, s. 1036-1043.

ÇOBANLI, Z., AK, K., "Meksika Kültür Mozağında Bir Keramik Merkez Santa Maria Atzompa Irma Garcia Blanco Atölyesi", *SERES'07 Bildiriler Kitabı II.*, s. 1036-1043.

GÜNER, Güngör, *Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik*, İstanbul: Ak Yayınları, 1988.

Kodansha Encyclopedia of Japan, Cilt 1, 1985.

ÖKSE, T., *Ön Asya Arkeolojisi Seramik Terimleri, Arkeoloji ve Sanat Yayınları*, İstanbul, 1993.

"Troya, Efsane ile Gerçek Arası Bir Kente Yolculuk", *Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul, 2002.

TÜREDİ ÖZEN, A., *Geleneksel Çömlek Sanatı*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, No: 1277, Eskişehir, 2001.

<http://www.shimpoceramics.com/wheels.html>

www.amaco.com

<http://www.skuttwheels.com>

<http://roderveld.com/main.php>

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1-2: Oaxaca/Meksika'da Şekillendirme Yapan Çömlekçi, Zehra Çobanlı Fotoğraf Arşivi.

Resim 3: Bhaktapur/Nepal'de Kullanılan Torna

<http://pro.corbis.com/Enlargement/Enlargement.aspx?id=SP010882&caller=search>, (Erişim Tarihi: 30.05.09)

Resim 4: Hindistan'da Kullanılan Torna, *Traditional Pottery of India*, Jane Perryman, A&C Black London, 1. Baskı, 2000, s. 29.

Resim 5: M.Ö. 3000'de Uruk'da bulunan Kilden Çark.

Freestone, Ian ve Gaimster, David; *Pottery in The Making*, The British Museum Press, 1997, s. 50.

Resim 6: Filistin'de Ele geçen Bazalt Taş, M.Ö. 1200-1150, Freestone ve Gaimster, s. 73.

Resim 7: Bazalt Taş Buluntusunun Kullanımına Dair Çizimler, Freestone ve Gaimster, s. 73.

Resim 8: Güney Kore'de Kullanılan Ahşap Torna, Fotoğraf: Ayşe Canbolat Arşivi.

Resim 9: Güney Kore'de Kullanılan Metal Torna, Fotoğraf: Ayşe Canbolat Arşivi.

Resim 10: Nevşehir/Avanos'da Kullanılan Geleneksel Torna, Fotoğraf: Ayşe Canbolat Arşivi.

Resim 11: Bernard Leach'in Kullandığı Torna, Don Davis, *Wheel Thrown Ceramics*, Ashville, Lark Books, 1998, s. 15.

Resim 12: Kenya'da Kullanılan Pedallı Torna, Fotoğraf: Zehra Çobanlı Arşivi.

Resim13: Shimo Elektrikli Torna, <http://potterhk.com/Equipment-WheelShimo.htm> (Erişim Tarihi: 23.05.2009)

Resim 14: Brent, Elektrikli Torna, <http://www.rayefco.co.uk/>, (Erişim Tarihi: 01.03.2010)

Resim 15: Japonya'da Kullanılan Elektrikli Torna Ve Çalışma Düzenegi, Fotoğraf: Rick Mahaffey.

Resim 16: Nevşehir İli Avanos İlçesinde Kullanılan Elektrikli Torna, Mustafa Yazıcı Atölyesi, Fotoğraf: Ayşe Canbolat.

Resim 17: Bilecik İli, Kınık Köyünde Kullanılan Elektrikli Torna, Salim Yaşar Atölyesi, Fotoğraf: Ayşe Canbolat.

Resim 18: Engelliler için Tasarlanmış Brent Marka Torna, http://www.clay-king.com/pottery_wheels/brent_pottery_wheels/brent_16_pottery_wheel.html, (Erişim Tarihi: 26.01.2013)

Resim 19: Çocuklara Yönelik Şekillendirme Tornası, Alex Deluxe Pottery Wheel, <http://www.amazon.com/Alex-Toys-168N-Pottery-Wheel>, (Erişim Tarihi: 26.01.2013)

“ POTTERY WHEELS IN CERAMIC ART ”

Prof. Zehra ÇOBANLI

Ayşe CANBOLAT*

ABSTRACT

With the use of pottery wheel which is a turning point in Ceramic Art, the speed of ceramic production and also the quality of the products is increased. This increase and the development has been taken long period. In this period the development of pottery wheel is nourished from the technic and technologic opportunities and it became more functional and prevalent.

The primitive and developed types of pottery wheel could be seen also today, which is the basic tool of traditional and industrial production. This situation is closely related with the tradition, habit and also the culture. In the extent of this study the pottery wheels which are used in ceramic shaping (with hand, foot, treadle, and electric) according to the working principles will be discussed with the view of formal and intercultural distinctions. And also pottery wheels which are in use today will be discussed.

Keywords: Tradition, Pottery, Ceramic, Art, Pottery Wheel.

*Anadolu University, Fine Arts Institute, Department of Ceramics, Eskişehir.
Anadolu University, Fine Arts Faculty, Department of Ceramics, Eskişehir.

INTRODUCTION

The pottery wheel which is a tool used in the shaping of traditional pots are made of wood, Stone, clay or metal and it turns on the pivot. The primitive wheels which are used by sitting on the floor for the facilities to hand shaping method. They are generally flat disks, shards, convex or concave disks. First samples could be seen with the Halaf, Obeyd, Uruk cultures of Chalcolithic Period, and also used in China. Even the difference could be seen on the pottery wheels which are used from Chalcolithic Period to present day; its substantially related with tradition, habit, and also the culture. As seen in Egypt, the usage of pottery Wheel has continued to be used for many years without any change even it had seen. Kick Wheel which is the developed type of pottery Wheel's common usage could be seen in Bronze Age in Hittite culture's ceramics. Treadle wheels the speed of which is controlled with a pedal, first has been used in England. After the second half of the 20th century with the technic and technologic developments, electric wheels became prevalent.

In Turkish as the “çömlekçi çarkı, çömlekçi tezgâhı, torna, seramik tornası ve çamur tornası” terms are used to define this tool. The pottery wheels which are used all around the world commonly used in Anatolia prevalently also. In the sources of which is the traditional pottery is searched are not discussed so much about the pottery wheels. First research made in Anatolia is made by Prof. Güngör Güner. After her research she published the (1972-77) “Anadolu’da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik”. With this research she determined the situation of traditional pottery in Anatolia and classified the pottery wheels used in Anatolia. When all the sources and the book of Güner are analyzed, it's possible to classify the pottery wheels to the function, form, and the using ways of it.

In the determination of Güner, the wheels are classified as hand wheels, which are fastened by hand. Kick wheels which are kicked by foot and also the wheels operated by an apprentice. But the classification according to the historical period or to the cultures, that is not possible to follow the chronology. Because the developments which had seen in each culture are synchronous. Except all today four types of wheels still have been in use in different parts of the world. In a general classification pottery wheels according to the using principles;

1. Hand Wheels
2. Kick Wheels
3. Treadle Wheels
4. Electric Wheels
- 1.1. Hand Wheels

...will be discussed in four capital headings.

1.1. Hand Wheels

It is called as hand wheels because of the using way of it, and also it is started to be used for simplifying the coiling method. Hand wheels amde of stone, clay or wood flat disks. In Turkish and some other languages its called in different ways which are below;

Turkish: Ağır Döner Çömlekçi Çarkı, Döner Tabla, El Çarkı,

English: Turn-table, Slow Wheel, Tournette,

German: Drehplate, Formplatte, Langsam Drehende Scheibe,

French: Tournette, Tour Lent,

Japanese: Terokuro

It is possible to see the usage of hand wheels in China, Japan, Iran, Morrocco, Tunusia, Algeria, Mexico, Kenya, Somali, and also countries of Africa. Hand wheel gives opportunity for constant spinning with hands. The hand wheel which is used in Oaxaca/ Mexico, has similarities with the hand wheel which is used in the Aegean region of Anatolia, in the province of Manisa is Salihli's village of Gökeyüp.

In Oaxaca Mexico a traditional hand wheel is commonly used which is called as “Volteador”. It's made of clay or wooden round inverted onto a bowl and the size of it is same with the form which is going to be shaped. (Picture 1-2) But in Gökeyüp village convex disks are put one inside other. This hand wheel called in Gökeyüp as “dönek”. The other which is put inside is dönek is called as “kalıp”.



Picture 1-2: Pottery Making in Mexico/Oaxaca, (Photo: Archieve Of Zehra Çobanlı.)

The hand wheel used in Far East wooden hand wheel gives opportunity to use it on the floor, and also it spins on a short axle. The spinning is possible with a stick which is hold in right hand, it loactes into the holes that are on the edges of the wheel. The hand wheels used in India and Nepal are made of wood, stone or concrete, with a wide wheel close to the ground. (Picture 3-4)

And also the wheel which is known as the peculiar traditional wheel of India is wooden cart-wheel. It is connected to a short axle on the floor. With the stick hold in the hand, provide the wheel speeden up. It is possible to work on this wheel while standing or squat down position.



Picture 3: Hand Wheel Used in Bhaktapur/Nepal, 1985.



Picture 4: Pottery Wheel Used in India.

The tournette which can be classified in the hand wheels is called as short axled wheel today. In Middle Anatolia, in the province of Mihaliçcık, the village of Sorkun, is stil in use. And also the tournette is a tool which is used in ceramic studios.

1.2. Kick Wheels

Kick wheels which are the developed type of hand wheel are made of wood, stone or metal. Kick wheel concisit of a small wheel head which takes place up and it is connected to the large wheel that takes place below. The large wheel which is below operated with foot, and while its connected to the wheel head upside, and by this it spins. Because wheel head and the large wheel blow are connected to each of them. Kick wheel which is the developed type of hand wheels called and accepted as an important development in ceramic art. Also it is provide to ceramic production equally increase. Turning more fast than hand wheel's different names are in different languages are below;

Turkish: Hızlı Döner Çömlekçi Çarkı, Torna,

English: Wheel, Potter's Wheel, Fast Wheel,

German: Drehscheibe, Töpferscheibe, Schnelldrehende Scheibe,

French: Tour, Tour Rapide,

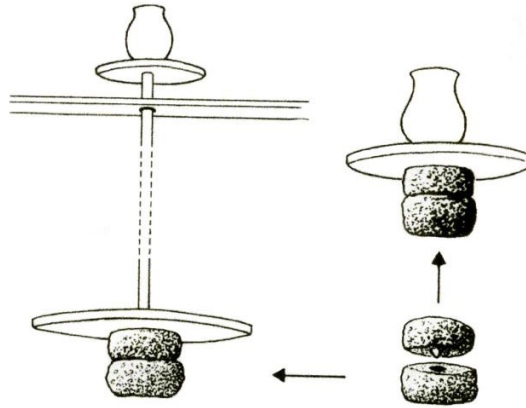
Japanese: Kerokuro,

The oldest foundlings for the pottery wheel is found in South Mesopotamia's Uruk-Warka settlement. (almost M.Ö. 3500) According to the Sazcı;; its found close to the ceramic kiln and it's 75 cm diameter, 5,6-7.0 cm thickness and 44 kg. weigh. It is possible to be the large wheel of kick wheel. The foundling wheel has a hole in the center of it. It is thought to connected to the long axle which provides connection with the wheel head and wheel. (Picture 5)



Picture 5: Earthenware Wheel Found in Uruk 3000 BC.

Another foundling is a pair of overlapped basalt. It is used as kick wheel that is thought to be used as hand wheel or with an axle it is possible to be used as kick wheel drawings for these possibilities can be seen on the Picture 7 below.



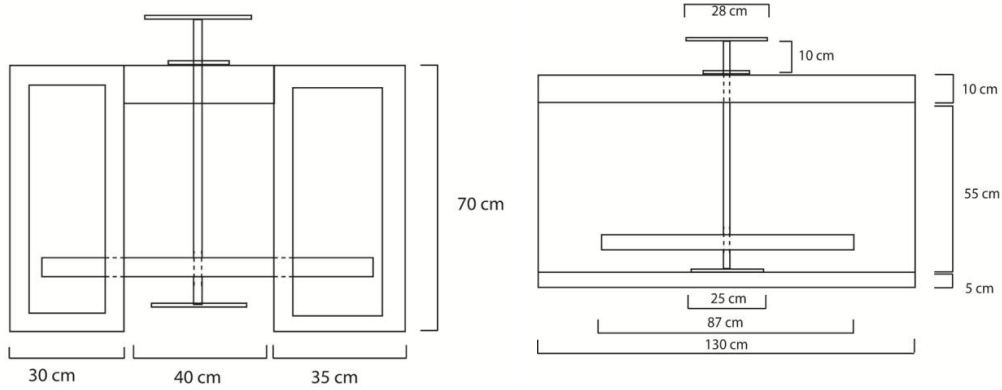
Picture 6: Basalt Excavated in Palestine, 1200-1150 BC. Picture 7: Drawings For The Usage Of Basalt As Hand Wheel Or Kick Wheel.

Different types of kick wheels can be seen in Anatolia, German, France, Italy, U.S.A., Japan, South Korea and China. Kick wheels used in S. Korea are made of metal or wood and they are small in size. (Picture 8-9)



Picture 8: Wooden Kick Wheel Used in S. Korea. Picture 9: Metal Kick Wheel Used in S. Korea.

The kick wheel (wooden or metal) was in use in Anatolia's most pottery centers almost 30 years ago. And it is also in use today at Anadolu University. (Drawing 1) Beside the Anadolu University kick wheels (wooden or metal) and also electric wheels are in use at Dokuz Eylül University, Fine Arts Faculty, Department of Ceramics (in İzmir) as in many traditional pottery centers in the past.



Drawing 1: The Kick Wheel Used at Anadolu University, Fine Arts Faculty, Department of Ceramics

Kick wheels which are not in common use in Anatolia today, in the province of Nevşehir in Avanos, the kick wheel used in the region made of ceramic modules is called as “tepme tezgâh”. Today this traditional kick wheel is not in use in Anatolia. With the widespread of electric to the region, masters connecting motor to the kick wheel they made electric wheel. And electric wheels started to be in common use.

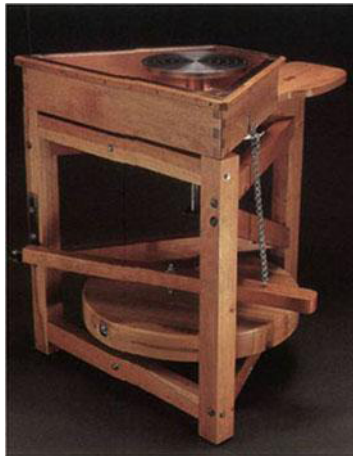
Tepme Tezgâh; is used in Cappadoccia which takes place in a touristic region. But this usage is just to make show to the tourists. (Picture 10)



Picture 10: Traditional Kick Wheel Of Avanos/Nevşehir, (Tepme Tezgâh)

1.3. Treadle Wheels

Generally it takes place in a wooden or metal construction. It consists of wheel head, axle and wide wheel. It has some similarities with kick wheels, and it differs from the kick wheel with being more light wheel and speeding up is with a pedal.



Picture 11: Bernard Leach Style Treadle Wheel



Picture 12: Treadle Wheel Used in Kenya

Treadle wheel is also known as Bernard Leach Style Wheels, because Bernard Leach is pioneer English ceramic artist of 20th century, and he is known also with Studio Pottery. The types of treadle wheel can be seen in U.S.A., Spain, Kenya and Turkiye.

1.4. Electric Wheels

Electric wheels which are developed type of hand wheel, kick wheel and treadle wheel, is also the technologic type of all. With the living developments in industry and technology, it took place in human life. Electric wheels which are the developed types of of kick Wheel by connecting motor to the kick Wheel, are now being produced industrially. Today it is used in Universities, art studios, small or big establishments, artist's studios, hobi centers. Japanese Shimpo pottery wheel brand is the best known pottery wheel. And also Rayefco Ltd., Alsager, over 40 years Brent wheels and Paul Soldner wheels Roderveld, Skutt, and as the Speedball brands could be discussed. Shimpo started to production in 1952 and became a commonly used pottery wheel brand all around the world.



Picture 13: Shimpo Electric Wheel,



Picture 14: Brent Electric Wheel.

Shimpo has the feature of clockwise or counterclockwise spinning feature and its an important advantage of it. Shimpo electric wheels with 100-300-400 W motor speed, 0-210-230-250 RPM speed control, and the price varies 450 to 575 €. For Brent wheels; 120-130 V motor speed, 0-240 RPM speed control, and the price varies 930 to 1695 \$.

Developments in industry give possibility to produce different size of wheels and designs for consumer. Produced wheels are in large variety and also light, it has plug or unplug clay reservoirs, and additional aparates so easy to use and silent types are available. The size of industrial pottery wheels, easy to transport and easy use, but Shimpo wheels which has a small size can cause the backache when you work on the wheel too much. The pottery wheels which are used in Anatolia, can be workable on sitting position that's why it doesn't cause the backache.



Picture 15: Electric Wheel Used in Japan and Special Working Area For Throwing.

Far East countries like China and Japan, hand wheels and electric wheels take place in a wooden construction and this provides the master extra spaces for clay, tools, water pot, and shaped forms to put. All this provide the master big advance while working. (Picture 15)



Picture 16: Electric Wheel Used in Avanos Province Of Nevşehir, Studio Of Mustafa Yazıcı.

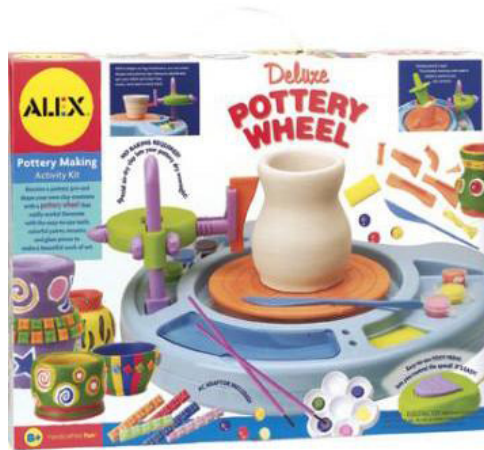


Picture 17: Electric Wheel Used in Kınık Village Of Bilecik Province, Studio Of Salim Yaşar.

With the developments in technology and industry, electric wheels and wheels for children with battery designed as a toy and also for disabled people. With the understanding of arts importance on children's development, especially in U.S.A., South Korea and in Japan. These definite countries make projects and prepare books with the aim of understanding and introducing the nursery school and primary school students with clay. Accordingly toy wheels for children in U.S.A., South Korea and as Japan its growing up quickly. Toy wheels are produced for children has some advantages like; provide the child use his eye and hand coordinated, develop his creativity, assist to express himself, develop his handicraft, try and keep on could be nume-
rable. Also have a good time with friends and family is the social part of the teaching process.



Picture 18: Brent Brand Pottery Wheel For Disabled



Picture 19: Pottery Wheel For Children, Alex Deluxe Pottery Wheel,

Toy wheels which are designed for children are generally made of plastic or other materials. Kids Craft, Alex Toys, and as Do Arts brands. Produced by these brands and sold 60 to 70 \$. (Picture 19) Pottery wheels which are sold as Junior Potters Wheel, weighs 8 kg, can affordable 44 kg clay, speed control with hand or foot, 20 cm diameter wheel head, Ø: 40 cm, h:15 cm dimensions and sold 360 \$.

CONCLUSION

Pottery Wheel which is an important shaping tool, hasn't developed too much past to present. When the pottery wheels classified it is better to classify according to the usage principles. Hand, foot, treadle, and electric operated wheels are still in use and also it could be seen all around the world today. This situation is related with the society's culture, tradition and habits.

There are also portative electric wheels which have different specialities. Easy to use and carrying advantages of it and it is for disabled people, and has different types for children as toy wheels are the important groups of it. With presenting the toy wheels to the children, it provides children's development and introducing them with early ages has dual mission. When the pottery wheels used in ceramic art and ceramic craft are searched, it could be seen that is used all around the world. Developing during thousands of years, it has been used in different shapes and specialities as an indispensable shaping tool.

BIBLIOGRAPHY

CANBOLAT, A., *Seramik Şekillendirme Yöntemlerinde Tornanın Kullanımı ve Keramik Tornalar*, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2011.

ÇOBANLI, Z., GENÇ, P., “Meksika Kültür Mozağında Bir Keramik Merkez Santa Maria Atzompa Irma Garcia Blanco Atölyesi”, *SERES’07 Bildiriler Kitabı II.*, s. 1036-1043.

ÇOBANLI, Z., AK, K., “Meksika Kültür Mozayığında Bir Keramik Merkez Santa Maria Atzompa Irma Garcia Blanco Atölyesi”, *SERES’07 Bildiriler Kitabı II.*, s. 1036-1043.

GÜNER, Güngör, *Anadolu’da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik*, İstanbul: Ak Yayınları, 1988.

Kodansha Encyclopedia of Japan, Cilt 1, 1985.

ÖKSE, T., *Ön Asya Arkeolojisi Seramik Terimleri*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1993.

“Troya, Efsane ile Gerçek Arası Bir Kente Yolculuk”, *Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul, 2002.

TÜREDİ ÖZEN, A., *Geleneksel Çömlek Sanatı*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, No: 1277, Eskişehir, 2001.

<http://www.shimpoceramics.com/wheels.html>

www.amaco.com

<http://www.skuttwheels.com>

<http://roderveld.com/main.php>

List Of Pictures

Picture 1-2: Pottery Making in Mexico/Oaxaca, (Photo: Archieve Of Zehra Çobanlı.) Picture 3: Hand Wheel Used in Bhaktapur/Nepal, 1985.

Picture 4: Pottery Wheel Used in India.

Picture 5: Earthenware Wheel Found in Uruk 3000 BC.

Picture 6: Basalt Excavated in Palestine, 1200-1150 BC.

Picture 7: Drawings For The Usage Of Basalt As Hand Wheel or Kick Wheel.

Picture 8: Wooden Kick Wheel Used in S. Korea.

Picture 9: Metal Kick Wheel Used in S. Korea.

Picture 10: Traditional Kick Wheel of Avanos/Nevşehir, (Tepme Tezgâh)

Picture 11: Bernard Leach Style Treadle Wheel,

Picture 12: Treadle Wheel Used in Kenya.

Picture 13: Shimpo Electric Wheel,

Picture 14: Brent Electric Wheel.

Picture 15: Electric Wheel Used in Japan and Special Working Area For Throwing.

Picture: 16: Electric Wheel Used in Avanos Province Of Nevşehir, Studio Of Mustafa Yazıcı. Picture 17: Electric Wheel Used in Kınık Village Of Bilecik Province, Studio Of Salim Yaşar.

Picture 18: Brent Brand Pottery Wheel For Disabled,

Picture 19: Pottery Wheel For Children, Alex Deluxe Pottery Wheel,

“ 20. ve 21. YY. DA SANATTA MALZEME OLARAK BEDEN; PERFORMANS SANATI ”

Doç. Ezgi Hakan Verdu MARTINEZ *

Akın DEMİRAL**

ÖZET

Performans sanatı, ilk adımları 1920'lerdeki sanat ortamında atılmış bir sanat yapma biçimidir. Avant garde sanat akımlarındaki biçimciliğe karşı çıkan ve kendinden önceki sanat anlayışını sorgulayarak sanatın sınırlarını ortadan kaldırma amacı güden sanatçılar, sanatta alternatif malzeme ve yöntemler geliştirmeye başlamıştır. Böylece bedeni ve akla gelebilecek her türden nesneyi sanata dahil ederek, klasik sanat yapma anlayışını yıkmışlardır. Performans sanatında malzeme olarak bedenin seçilmesi 20. yy. sanat anlayışını kökten sarsarak, sanat eserinin taşınabilir ve satılabilirliğine karşı çıkmıştır. Türkçe'de beden sanatı ve gösteri sanatı olarak da adlandırılan performans sanatı aslında kültür kavramına tepkisel olarak doğmuş, 1960'lı yıllardan sonra kendisine tamamen bağımsız bir alan oluşturmuştur. Günümüzde görsel sanatlara da büyük etkileri olan performans sanatının en önemli temsilci grubu Fluxus'tur. Bu makalede performans sanatı, ortaya çıkışı, gelişimi ve sanat akımlarıyla etkileşimi bağlamında ele alınmış; Fluxus ve diğer temsilcileri üzerinden görsel örneklerle incelenmiştir. Sanatçının bedeni ve eser arasındaki sınırların değişmesiyle ve sanatın galerilerden dışarı çıkması amacıyla ortaya çıkan performans sanatının 20. yy. sonu ve 21. yy. sanatına etkisi kaynaklar ışığında irdelenmiş ve ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Performans, Performans Sanatı, Fluxus, Beden Sanatı, Gösteri Sanatı.

* ehakan@anadolu.edu.tr

** akindemiral@windowslive.com

“ BODY AS A MATERIAL IN ART IN THE 20TH-21ST CENTURIES: PERFORMANCE ART ”

Assoc. Prof. Ezgi Hakan Verdu MARTINEZ

Akın DEMİRAL

ABSTRACT

Performance art is a kind of performing art style which has started in art environment of 1920's. Performance artists who were opposed to the formalism in avant-garde art movements and aiming at removing the art limits questioning the mentality of prior art began developing new methods and alternative materials in art. In this way, they destroyed the mentality of performing classic art integrating body or every object that comes to mind. Choosing the body as a material in performance art shook foundation of art and objected to portability and salability of art works in the twentieth century. Actually, performance art which is named as “body art” and “show art” in Turkish was born as a reaction to “culture” notion and created a completely independent area for itself after 1960s. Nowadays, the most important representative group of performance art, which has vital significant effects to visual arts, is Fluxus. In this article, performance art is handled within the context of performance art with its origin, improvement and relation to other art movements and is analyzed by way of illustration from Fluxus and other representatives with visual examples. Performance art was emerged with the change of boundaries between the work and the body of the artist and with the aim of taking art out of galleries and its effect on the end of 20th and 21th century art is analyzed in the light of resources.

Keywords: Performance, Performance art, Fluxus, Body art, Show art.

GİRİŞ

“Performans” 1960’ların sonunda ortaya çıkmış ve günümüz sanatının gelişimini oldukça etkilemiş olan bir sanat yaklaşımıdır. Bir akım olmadığı için, performans sanatçıları kendi içlerinde yapılanmış olsa da, bir kurumsallaşma veya bir bağlayıcı grup oluşturmamışlardır. Bu dönemde biçimciliğe karşı çıkan ve kendinden önceki sanat anlayışını sorgulayarak sanatın sınırlarını ortadan kaldırma amacı güden sanatçılar, sanatta alternatif malzeme ve yöntemler geliştirmeyi hedeflemişlerdir. Böylece bedeni ve akla gelebilecek her türden nesneyi sanata dahil ederek, klasik sanat yapma anlayışını yıkmışlardır. Performans, izleyiciye canlı olarak sunulan eylemdir. Bunu yaparken sanatçıların izledikleri yollar farklı ve agresif bir hal almıştır. Çünkü yaptıkları bir bakıma bir ifşa, bir saldırı, dışa vurum, iğneleme ve başkaldırı olarak başlamıştır. İzleyici ve sanatçı, yani toplum ve sanat arasındaki sınırlar yok edilmiştir. Dönemin Dadaist ve Fütürist sanatçıları, Pollock’un aksiyon resimleri, Duchamp’ın pisuardan yapma “Çeşme” isimli eserine kadar birçok sanatsal hareket Performans Sanatı için etkin ve itici bir güç olmuştur. Döneminin asi ruhu ile beslenen performans sanatçıları, galerilere, alınıp-satılır sanat anlayışına ve kuralları konmuş sanat yapma biçimine başkaldırmışlardır. Dönemin sanat akımları ve yaklaşımlarından izler taşıyan ama hiçbirine bağlı olmaksızın ortaya çıkan ve gelişen performans sanatı, bugünün sanat anlayışı üzerinde de oldukça önemli etkiler yaratmıştır.

1.1. Performans’ın Tanımı

“Performans” kelimesi, Türkçeye “Gösteri” olarak çevrilmektedir. Kelimenin köken anlamına bakıldığında bir işi göstererek yapmak, izleyiciye bir şeyler göstermek anlamına gelmektedir (Türk Dil Kurumu Terimler Sözlüğü). Performans, içerisinde bir amaç, hikâye, etkileşim, performans gerçekleştiren kişi veya kişileri barındıran ve bu kişilerin haricinde izleyiciye ihtiyaç duyulan bir eylem, bir süreçtir. Çünkü bir işin performans niteliği taşıması için gerçekleştiren ve bu gerçekleşen olaya tanıklık eden kişiler olması gereklidir. Bu yüzden performansta izleyici ve izlenen kişi birbirine bağımlı hale gelir.

1.2. Performans Sanatının Ortaya Çıkışı, Gelişimi

Birinci Dünya savaşı sırasında ortaya çıkan, kültürel ve sanatsal bir akım olan Dadaizm; mantıksızlık ve sanatın her türlü düzeninin reddedilmesini temel görüş olarak benimsemiştir. Dadaist sanatçıların başında gelen Marcel Duchamp Fountain, 1917 (Görsel 1) adlı eserini yaptığı zaman, sanata büyük bir yenilik getirmiştir. “Readymade” denilen bu eser türü, herhangi bir obje ya da objeleri alıp düzenlemek, üzerine yazı yazmak ya da imzalamak suretiyle sergilenir hale getirilmesi ve sonuçta bir sanat eserine dönüşmesiyle meydana gelmektedir. Duchamp hazır bir objenin yerini ve duruşunu değiştirerek de sanat eylemi yapılabileceğini kanıtlamış, bu pisuar ile Kavramsal Sanatın ilk adımlarını atmıştır. Böylece sanatçı rastgele seçtiği nesneye yeni bir konum ve bunun sonucunda da yeni bir anlam kazandırmıştır (Lynton, 1982, :134)



Görsel 1. Marcel Duchamp, Fountain (1917)
(Dada L'exposition Centre Pompidou, 2006, 13)

Boya, fırça, tuval, ahşap, metal gibi akla gelebilecek her türden plastik sanatlar malzemesinin bir kenara bırakıldığı bu sanat hareketiyle, resim ve heykelin ötesinde “sanat nasıl olur” endişesi doğmuştur. Klasik sanat bakışının içerisinde biraz çılgınca ya da aşırı hayali bir yaklaşım olarak görülen bu düşünce, 20 yy. başlarında Dadaist ve Fütürist akımların temellerinin atılmasına sebep olmuştur. İşte Performans sanatının kökleri de Dadaizmin anarşist performanslarına, 1920 ve 30’lu yılların Sürrealist sergileri ve Fütürist gösterilerine kadar dayanmaktadır.

...Fütüristlerin düzenlediği tartışmalı akşam toplantıları ya da Zürich’li Dadacıların kültürel kabarelerine kıyasla, bu sürrealist sergilerden bazıları kişisel bir bakış açısını yansıtan özel gösteri öğeleri ortaya koymuşlardır. ...Allan Kaprow’un 1959’da düzenlediği Happening bir başlangıç noktası olmuş ve olay hızla yayılmıştır. Happeninglerin ve öteki gösteri türlerinin tüm Batı dünyasında bu denli hızlı yayılması bu sanat biçiminin sunduğu kendine özgü teşvik edici yanlarına bağlanabilir. Eskiden olduğu gibi, bir galeride sergilenmek üzere eserlerini düzenleyip, sonra bir adım geriden izleyicilerin onlara gösterdikleri ilgiyi seyretme gibi soğuk bir işleminden kurtulan sanatçı, seyirciyle kişisel olarak yakın bir bağ kurmuş oluyordu....(Lynton, 1989,330)

Performans sanatının “action painting” denilen canlı bir eylemin gerçekleştirildiği sanatsal aksiyon resmiyle de bağı bulunmaktadır. Bu bağın en önemli örneği 20. yüzyılın önemli sanatçılarından Jackson Pollock’tur. Sanatçı fırça kullanımı gibi alışılmış uygulamaları bir kenara bırakmış, yere serdiği devasa boyutlardaki tuval bezi üzerinde hareket ederek boyayı dökmek, damlatmak, fırlatmak suretiyle sonradan eylem resmi adı verilen resimler yapmıştır. Pollock’un (Görsel 2) alışılmışın dışındaki ritüele dönüşen bu resim yapma tarzı, tepki toplamış, ancak farklı yaklaşımı performans sanatı için önemli adımlardan biri olmuştur.



Görsel 2. Jackson Pollock, soyut dışavurumcu ressamın performansı
<http://ikono.org/2012/01/pollock-painting-1951/> (erişim; 25.08.2013)

Klasik sanat yapma anlayışını yıkmaya başlayan sanatçılar, zamanla plastik sanatların sınırlarını da zorlayarak farklı yönlerle doğru kaymasına sebep olmuştur. Performans Sanatı ilk başlarda Kavramsal Sanat (Conceptual Art) içerisinde yer alarak doğmuştur. Sanat akımlarından ve ideolojilerden beslenmiş ama hiçbirine dahil olmayan bir hareket olarak icra edilmiştir.

“20. Yüzyılın ikinci yarısında disiplinlerarası özelliğiyle dikkat çeken ve ancak 1970’lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan Performans Sanatı, ‘Bedensanartı’, ‘Happening’, ‘Aksiyon’ gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dâhilinde de uygulanmıştır.” (Antmen, 2008:219)

Performans sanatçılarının en belirgin özelliği bedenlerini sanat dili olarak kullanıp, sanatın alışılmış dilini yıkmaya çalışmalarıdır. Bu bir başkaldırı, bir ifşa şekli ve bir direnme yöntemi gibidir; bu, sanatın yerleşmiş kurallarına karşı bir saldırı olarak bile görülebilir. Sanat eseri artık bir heykel ya da tuval resmi olmaktan çıkmaya başlamıştır. Bu doğrultuda performans sanatçılarının en önemli gayeleri kurulu olan düzeni; ölümsüz, eşsiz ve paha biçilmez olan geleneksel sanat yapıtlarının yöntem ve malzemelerini ve bu malzemenin satıldığı, sergilendiği, korunduğu mekânları terk etmek istemeleridir (Giderer,1995:51).

Avrupa’da savaş sonrası sanatın öncülerinden olan Fransız ressam Yves Klein da kavramsal sanat ve performans sanatının gelişimine katkıda bulunan sanatçılardandır. İnsan bedenini, boyayı tuvale aktaran bir araç olarak kullandığı çalışmaları ve ateş püskürterek yaptığı resimleri ile tanınmaktadır. Sanatçı modelleri canlı fırçalar gibi yerdeki kâğıtlar üzerinde sürükleyip dolaştırarak ya da yüzey üzerine boyalı bedenleri bastırarak ve şablon gibi kullanıp etrafına boya püskürterek desenler oluşturmuştur (Görsel 3). Anthropometrie adını verdiği bu çalışmalarında boyanın bedenlere sürüldüğü ve kanvaslar üzerine aktarıldığı performanslar, müzik eşliğinde ve seyirci önünde gerçekleştirilmektedir (Görsel 3) (http://en.wikipedia.org/wiki/Yves_Klein).



Görsel 3. Yves Klein, *Anthropometrie Serisinden*, 1960
<http://www.aandhmag.com/yves-klein-international-klein-blue/>
<http://thestorybehindthefaces.com/>

1.3. Performans Sanatının Karakteristik Özellikleri ve Performans Sanatında Beden

Artık sanat malzemesi değişmeye başlamış ve “insan bedeni” sanat eserinin içerisinde yer alırken, beden sanatı gündeme gelmiş ve beden, sanat eserinin kendisi haline gelmiştir. Bu da sanatın halkın içine, sokaklara, alışveriş merkezlerine, meydanlara ve daha birçok kamu alanına taşınmasını sağlamıştır. İnsanlar sanatla daha iç içe olurken, sanatçının daha çok insana ulaşması ve kendini daha iyi ifade etmesi olanağı doğmuştur.

Burada bedenin sanat içerisine dâhil olduğu söylenirken akla tiyatro ve benzeri gösteri sanatları da gelmektedir. Her ne kadar performansın seyirci önünde sergilenmesi ve bir şeyleri anlatmaya çalışması gerekli olsa da, performans sanatı, plastik sanatlardan ayrı durduğu gibi, tiyatro, dans gibi gösteri sanatlarından da o kadar ayrıdır. Performans sanatının temel malzemesi bedendir. Bu yüzden performans sanatında beden, ‘kendini gerçekleştiren bir metin’ olarak gündeme gelmiş; tiyatro sahnesindeki kullanımının dışına çıkmıştır (Antmen, 2008, 222). Tiyatroda da bazı yönetmenler ya da yazarlar oyuncuların performansından çok edimsel bedene dikkat çekmiştir. Bu bakış açısı günümüz performanslarının habercisi olmuştur.

Performansta sanatçı bedenini kullanırken toplumsal normlardan sıyrılmış halde olan be-

den, tam bir doğallık içerisinde sunulur. Akıl ve beden ikilemi arasında akla hiyerarşik olarak yaklaşmaktansa, bedenın deneyimlenmesi, bedenın öne çıktığı performansların en belirgin özelliklerinden biridir. Bedenin bu şekilde kullanımı insanlara cinsiyetlerle oynama veya onlara verilen belirlenmiş kimliklerin ötesine geçip aslında bedenlerinin çok daha farklı eğilimlerde olduğunu ortaya koyma şansı verdiği için performans sanatı, feminist ve eşcinsel kimliklerin sorgulandığı ve gösterildiği sanatsal etkinlikler içerisinde de oldukça etkili olmuştur.

Performans Sanatı, “Toplum” ve “Birey” arasındaki sınırların sorgulanması ve gösterilmesini kapsayan, kültürel ve iktidar karşıtı olarak yankı uyandıran bir sanat yapma biçimidir; bu bağlamda sanatın aslında hayatın içerisine daha fazla temas etmesini sağlamıştır. Artık sanat, hayattan kopuk değildir. Sanat edimsel hale geldiğinde hayatın içerisine daha fazla inmeye başlamış ve insanlara bedenın üzerine vurulan etiketlerin ne kadar yanlış olduğu vurgulanmıştır. Böylece bedenın üzerinde var olan şeyler daha net ortaya konmuş ve insanların anlaması çok daha kolay hale gelmiştir. Beden malzeme olmaya başladığında ırk, din, kimlik ve cinsel eğilimler gibi toplumsal kodlara yönelik önyargılar sanatçılar tarafından çok daha net sorgulanabilir olmuştur.



Görsel 4. George Maciunas'ın 1963 tarihli Fluxus Manifestosu, Düsseldorf, Almanya <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Gmaciunas-manifesto.jpg> (erişim; 25.08.2013)

2.1. Performans Sanatının Fluxus İle İlişkisi Ve Performans Sanatında Öne Çıkan Eserler

Fluxus tam olarak bir akım olarak nitelendirilmese de anlamı “akış” olan, birçok kaynağa göre Almanya’da ortaya çıkmış ve yayılmış olan harekettir. Fluxus, döneminin kültürel ve toplumsal muhalif yapısından beslenmiş ve buna tutunmuş olan sanatçıların ortak tavrıdır. 1963’te bu muhalif tavrı Fluxus Grubu öncüsü Maciunas, Fluxus manifestosunu yayınlamıştır. Burada fluxus “Sanatı burjuva hastalıklarından, entelektüel, profesyonel ve ticarileştirilmiş kültürden arındırmak, ölü sanattan, taklitten, yapay sanattan, soyut sanattan, illüzyon sanatından, matematiksel sanattan arındırmak” olarak açıklamıştır. Fluxus hareketiyle birçok sanatçıyı ilişkilendirmek mümkündür. John Cage (1912-92), Joseph Beuys (1921-86), Nam Jun Paik (1932-2006), Robert Morris (1932-) vb. sanatçılar tek bir akım içerisine sokulamayan sanatçılardır. Fluxus hareketini benimsemişler ve daha birçok

akım içerisinde de yer almış ve eserler üretmişlerdir.

1960’larda alışılmışın dışında sanat yapma şekli olan Fluxus ve Performans hızla yayılıyordu. Joseph Beuys’un 1965’te, Düsseldorf’ta gerçekleştirdiği “Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır” (Görsel 5) performansı sanat yapma şeklinin yeni bir hal aldığını ortaya koyan performanslardan biridir.



Görsel 4, George Maciunas’ın 1963 tarihli Fluxus Manifestosu, Düsseldorf, Almanya
<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Gmaciunas-manifesto.jpg> (erişim; 25.08.2013)

Alman sanatçı bu performansında modern insana dert anlatmaktansa ölü bir tavşana sanat anlatmanın daha kolay olduğunu ima etmiştir. Beuys, insanın devrim düşüncesine sahip olduğunu, ilk olarak devrimin insanın içinde yer aldığını savunmuştur. Onun için bir insan ne zaman gerçekten özgür, yaratıcı, yenilikçi ve özgün ise o zaman devrimci demektir. (Goldberg,1988;149)

Beuys eserleri için sosyal heykeller demektedir. Dünyanın kötü bir yer olduğunu ve kendisinin de bunun bir parçası olduğunu söylemektedir. Bu fikir yaşadığı anıların etkisinde doğmuştur, çünkü Beuys sanat sevgisine rağmen tıp okumuştur. Sonrasında savaşa katılmış ve uçağı Kırım’da düşmüştür. Kırım köylüleri Beuys’u bulduklarında keçe ve yağa sararak iyileşmesini sağlamıştır.

Bu olaydan sonra Beuys’un işlerinin ana maddesi keçe ve yağ olmuştur.



Görsel 6, Coyote (Kır kurdu); Amerika’yı seviyorum ve Amerika beni seviyor. Beuys, 1974, New York
<http://pdnphotooftheday.com/2009/02/423> (erişim; 10.02.2013)

Beuys’un “Coyote (Kırkurdu); Amerika’yı seviyorum ve Amerika beni seviyor” (1974, New York) (Görsel 6) performansında da ana malzemeler; keçe, el feneri, baston, eldiven ve günlük basılan Wall Street Gazetesidir. Beuys evinden ambulansla alınıp, sedye ile uçağı götürülmüş ve Amerika’ya uçmuştur.

Yine ambulansla alınıp sedyeyle René Block Galerisine getirilmiş ve burada çölde yakalanmış bir kurtla beş gün geçirmiştir. Sonunda yeniden sedyeyle alınıp evine geri

gönderilmiş olan Beuys bu performansı hakkında; “Sadece Coyote’ye odaklanmak istedim. Kendimi yalnız bırakmak ve izole etmek, Amerika’ya dair sadece Coyote’yi¹ görmek... ve onunla rolleri değişmek istedim.” Beuys’a göre, bu performans aynı zamanda özgürlük fikrine doğru bir ideoloji değişimini temsil etmektedir. (Goldberg,1988;151)

Beuys’un eserleri klasik sanat anlayışının temel ayrımlarına karşı çıkmaktadır. Klasik sanat anlayışı “sanat yapma eylemi” ile “sanat eserini” birbirinden ayırdığı gibi “konu-malzeme” ayrımı da yapmaktadır. Yani bir resim ya da heykel, resim, heykel yapma işleminin yani sanatsal bir sürecin ürünleridir ama sonuçta ortaya çıkan şey sanattan ayrı tek başına bir varlık kazanır. Modern sanat bu ayrımları korurken, performans sanatını icra eden sanatçılar aslında bu ayrı-

¹ Coyote; Türkçeye Kır Kurdu olarak çevrilmiştir (bkz; Türk Dil Kurumu sözlüğü).

mı ortadan kaldırır. Sanat eseri aslında sanatçının eylemidir. Beuys'a göre bu eylemden sonra geriye kalan şeyler ise tortudan başka bir şey değildir.

1960'larda Performans Sanatı hızla yayılıyordu ve izleyici kısa şokların ardından bu performanslara adapte oluyordu. Bunun en güzel örneklerinden biri ise Yoko Ono'nun "Kesme Bıçme İşi"dir. (1964) (Görsel 7) İzleyicinin önüne çıkan Ono, seyircilerden kendi üzerindeki kıyafetleri makasla kesmesini ister. Seyirciler ilk başta yaşadıkları şoku atlattıktan sonra Ono'nun üzerindeki kıyafetleri makasla kesmekten çekinmezler. İzleyici ve sanatçı, sanat eseri ve izleyici, hepsinin arasındaki sınırlar artık kalkmıştır. Sanat objesi sadece izlenebilir, taşınabilir ve satılabilir olmak zorunda değildir. Objektif olanın ve sübjektif olanın ilişkisi gibi sanat objesi ve izleyici arasındaki ilişki yeniden şekillendirilmekteydi. Ono izleyicilerinde içerisinde olduğu saldırgan bir eylemle pasif vücudun açıklanmasını sunmuştur. "İnsanlar bende beğenmedikleri parçaları kesiyorlardı. Sonuç olarak beni temsil eden sadece benim içimde olan taş kalmıştı ama onlar hala tatmin olmuyorlardı ve taşın içinde olmanın ne demek olduğunu bilmek istediler" -Yoko Ono. 1971 (Warr ve Jones, 2000;74)



Görsel 7, Kesme Bıçme İşi, Yoko Ono (1964) Kyoto
<http://imaginepeace.com/archives/2680> (erişim;
25.05.2013)

Ono kendini istismara maruz kalan ya da kendisine hakaret olarak algılanabilecek durumların çelişkisini sunmuştur. Sadomazoşist yaklaşımın içerisindeki gücü sorgulamıştır; bu, pasiflik ya da saldırganlık ile ilgili bir söylev olarak görülebilir.

Aslında burada önemli olan kıyafetler değil sanatçının bedenidir. Kıyafetlerden arındığı zaman ortaya çıkan şey sanatçının bedeninden başka bir şey değildir. Kendisini bir taş gibi hissetmesi ya da öyle durması ise "yaşayan heykel" "living sculpture" söylemiyle eşleştirilebilir. Elbette kendini karşı koymaksızın bir şeye teslim etme yaklaşımı da dikkat çekmektedir.

Değişen bu sanat anlayışıyla performans sanatçıları sanatın sınırlarına ya da kabullenilmiş sanat algısına saldırmaktan hiçbir zaman vazgeçmez. Nam Jun Paik, Kore asıllı Amerikalı sanatçı, performansında bu sınırların kim tarafından ya da nasıl konduğu sorgulanmıştır.

Robert Morris'e adanmış bu performans (Görsel 8) "Düz bir çizgi çiz ve onu takip et"tir. Bu performans La Monte Young'ın "composition 1960 No;10" adlı eserin yorumlanmasıdır. Paik kafasını, ellerini ve kravatını bir kova mürekkeple karıştırılmış domates suyuna batırır ve uzun bir rulo yapılmış kağıdı yere sererek bir çizgi çizer. Bu hareketi, sanatın nasıl yapıldığı, sunulduğu, geçerli olduğu ve nasıl ve kim tarafından sınırlarının konduğuna dair, obje ve hareket arasındaki ilişki hakkındaki sorular serisini başlatmıştır. (Osborne,2002;64).



Görsel 8, La Monte Young's score composition 1960
No:10 Robert Morris için performans,
Nam June Paik (1962) Wiesbaden
<http://www.studyblue.com/notes/note/n/midterm-monuments-71-634-art-since-1945-fall-2011/deck/1143776> (erişim; 01.02.2013)

Fluxus Grubunun öncüsü Maciunas'ın "Fluxus Sokak Tiyatrosu" performansı, sanatın sınırlarının zorlandığı anlayışının habercisi niteliğinde bir başka eylemdir. Bu performans "Fauxhall at Fluxus Festivali" kapsamında New York'ta gerçekleştirilmiştir. (Görsel 9) Arkada görülen afişte "ücretsiz" yazısı alınır satılır sanat malzemesine karşı olduklarının da bir göstergesi niteliğindedir.



Görsel 9, Fluxus Sokak Tiyatrosu, George Maciunas (1964 mayıs 24)
Fluxus Festivali, Fauxhall, New York
<http://www.karenegren.com/blog/wp-content/uploads/2012/02/fluxus.jpg> (erişim; 25.08.2013)

Lacy, New Genre Public Art isimli kitabında belirttiği üzere sanatçılar sınırlara saldırarak, yeni tür kamu sanatı oluştururken, yenilikçi formlardan oluşan düşünceleri kullanır. (Lacey,1995'den aktaran Denzin,2003,20)



Görsel 10, 2. Gutai Sanat Sergisi, Kazuo Shiraga (1956) Tokyo
[http://www.terminartors.com/artistprofile/Shiraga_Kazuo\(erişim;05.11.2012\)](http://www.terminartors.com/artistprofile/Shiraga_Kazuo(erişim;05.11.2012))

Sınırlara saldırmak! Yenilikçi bir tarz! Performans sanatçıların gerçekleştirdiği şeyler tam olarak bunlardır. Sanat eserlerine birer tortu olarak bakmak geçmişten günümüze gelen sanat anlayışının temellerini sarsmakla kalmayıp, sanat yapma eyleminin önemini sanat eserinin önüne çıkarmıştır. Bu tam da Paik'in ortaya çıkardığı sorular serisi gibi bir yaklaşımdır. Sanat kim tarafından ne şekilde yapılabilir ve nasıl olmalıdır? Bu yönleriyle Dada'ya benzetilmesi muhtemel olan Fluxus tavrı Maciunas'ın da belirttiği gibi aslında bir Dada eylemi ya da yaklaşımı değildir.

Tarihsel gelişimi içinde performans sanatı bazı grupların etkisinde de gelişimini sürdürmüştür. 1954 yılında Osaka'da kurulmuş olan Gutai, aksiyon resim ve performans arası gösterileriyle bilinen bir gruptur. Kurucusu Yoshihara olan Gutai'nin sanatçıları geleneksel sanatın malzemelerini sorgularken sanatsal yaratıcılık içinde oldukları sürece bir kısıtlama getirmemektedir.

Ölü, yanılısamanın ta kendisi, sadece birer nesne! Kendisine anlamlar yüklenmiş kendisinden uzaklaştırılmış, başkalaştırılmış ve gereğinden fazla önem atfedilmiş yığınla nesne. Sahte önemler yüklenmiş sanat eserleri. Sanatın sınırları içerisinde orta ya çıkmış, vitrinleri ve galerileri süsleyen birer nesne. Cesetler! Sanatın sınırlarına ya pılan saldırıların açık ve net göstergelerinden biri; Gutai Manifestosu, kabul gören sanat eserlerinin birer ceset olduğunu ve bu cesetlerin artık mezarlarına kaldırılması gerektiğini söyler (Jiro Yoshihara, Gutai Manifestosu)

Görsel 10'da görülen performans Gutai gurubundan Shiraga'ya aittir. Yoshihara, Shiraga'nın performanslarıyla ilgili şunları söylemiştir;

“Kazuo Shiraga, büyük bir kağıt üzerine bir topak boya koymuş, ayağıyla şid detli bir biçimde dağıtmıştır. Sanat gazetecileri, daha önce görmedikleri bu yöntemi, “benliğin beden aracılığıyla adanması sanatı” olarak tanımlamışlardır. Kazuo Shiraga, sanat yaparken kullandığı bu yöntemi aslında izleyici önünde sahnelemek üzere tasarlamamıştır. Onun esas meselesi, malzemeyi kendi ruhsal dinamikleriyle birleştirebileceği bir yöntem bulmaktır. Böylece tam anlamıyla inandırıcı bir yapıt üretmiştir.” (Aktaran Antmen,2008;228)

Performans Sanatı var olan her şeyin malzeme olabileceğini savunmaktadır. Bu anlayışla Otto Mühl bedenle malzemenin birleşmesine ve bedenin de bir malzeme haline gelmesine dikkat çekmiştir. Otto Mühl, yumurtanın bile bir vücudun bir salgısına benzeyen madde olduğunu söylemektedir. Bu yaklaşım günlük anlayışımız içerisinde karşılaştığımız bütün maddelerin algılanması ile ilgili durumları farklılaştırmaktadır. Kanı simgelemek için kırmızı boya kullanmaya gerek yoktur. Bu bir reçel ya da kırmızı renkteki başka bir malzemeyle de verilebilir. Malzeme klasik sanat yapma yöntemlerindeki gibi olmak zorunda değildir. Her şey olduğu şeyin dışında başka bir şeyi simgeleyen bir hal alabilir. Beden de buna dahildir. Çoğu zaman beden, canlı bir özne olmaktan çok, durağan, sabit ya da hareketli bir nesne konumuna girmektedir. Örneğin bir erkek bedeni erkeği simgelemek zorunda değildir; bir kadın imgesi haline bile dönüşebilir. Görsel 11’de görülen performans “Sailor’s Meat” buna güzel bir örnektir. Döneminin bir soft-porn kadın imgesinden esinlenilmiş bu performansta McCharty kendisini sarı bir peruk, mavi bir far



Görsel 11 Sailor’s Meat, Paul McCharty (1975) Los Angeles
<http://sites.moca.org/blacksun/2011/09/27/paul-mccarthy-sailors-meat-1975/>
(erişim; 25.08.2013)

ve siyah bir bikini altıyla sergilemiştir. Et, ketçap, un ve mayonez vs. besin ürünleriyle agresif cinsel davranışlar göstermiştir. Besin maddeleri ve bedenin üzerinden toplumun tüketim ve tabularına saldırmıştır.

Her performans bedenin kendisini orda olmaya zorlayan bir yaklaşım içerisinde değildir. Bir grup sanatçı bedenin izleri üzerinden ruhsal olan veya bilinçsizlik ve bedenin belirtisi arasındaki zıtlığı ortaya koymak için performanslar gerçekleştirmişlerdir.

Warr ve Jones bu tarz performansları

Sanatçı’nın Bedeni (2000) adlı kitaplarında Absent Body, (Olmayan beden ya da yok beden) başlığı altında toplamışlardır.

Bir yönüyle varoluşu, mekan ve metne bağlı olmaması nedeniyle tiyatrodan ayrılan performans sanatı tiyatro opera dans sinema müzik edebiyat gibi sanat dallarından yararlanırken, ilerleyen teknolojik gelişmelerle de dijital çalışmalar, video ve fotoğraf devreye girmiş, böylece performans medyaya da girmiştir. Böylece performans sanatçıları performanslarını birçok şekilde seyirciye ulaştırabilmeye başlamıştır. Bu sanatçılara örnek vermek gerekirse; Marina Abramovic’in “Balkan Barok” performansı seyirciye video kaydı şeklinde sunulmuştur. Paul Mccharty “Sailor’s Meat” çalışmasını izleyiciye performansını fotoğraflayarak ve bu fotoğrafları sergileyerek ulaştırmıştır. Ses, video, fotoğraf, anlık gösteriler şeklinde sunulan performanslar her şeyin her türlü sorgulanabilir veya gösterilebilir hale geldiğinin göstergesidir.

Günümüzde beden, tuval üzerindeki veya heykel olarak temsilinden sıyrılıp kendisine direkt olarak yer edindiği alana sahip olmuştur. Beden birçok şekilde performansa ait bir elemandır.

İzlerini bırakır, sınırları aşar, teknolojik ya da ilkel olabilir. Performans sanatında, sanatçı hem özne hem de nesne olma durumunu aynı anda gerçekleştirmek zorunda kalmıştır, çünkü hem eserin bir parçası hem de bir özne olarak sanat yapma eylemi içerisinde kendini konumlandırmıştır. Beden farklı şekillerde konumlanarak Antmen'in, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar adlı kitabında bahsettiği üzere; ele alınmaya başlanmıştır.

“‘Sanatçının Bedeni’ adlı kitapta Tracey Warr ve Amelia Jones, yoğun bir çeşitlilik gösteren Performans Sanatı örneklerini belli eğilimlere göre gruplandırarak yedi başlık halinde ele almışlardır. Bu sınıflandırmaya göre 1960’lardan itibaren gerçekleştirilen performanslar, 1- Tuval Bedenler 2- Eylemci Beden 3- Ritüalistik ve Aşkinci Beden 4- Sınırları Aşan Beden 5- Kimliği Sahneleyen Beden 6- Yok Beden 7-Teknolojik Beden gibi başlıklar altında irdelenmiştir.” (Antmen, 2008;225)



Görsel 12. Marina Abramovic, Balkan Baroque (1997) Venice Biennale
<http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist> (erişim; 28.10.2012)

Tracey Warr ve Amelia Jones'un The Artist's Body (2000) kitabında konumlandırmasına göre Marina Abramovic'in Balkan Savaşları hakkındaki performansı Ritüalistik ve Aşkinci Beden'e bir örnektir. Sanatçı Balkanlardaki yaşanan iç savaşa karşı hazırladığı performansının bu kesitinde (Görsel 12) 1500 adet kemiğin üzerinde oturmaktadır. 5 gün 6 saat boyunca, kemikleri tek tek temizlemekte aynı zamanda çocukluğunu hatırlatan türküler söylemektedir. Abramovic bu performansını oldukça travmatik olarak tasvir eder. (Warr ve Jones, 2000;112) Abramovic performansları hakkında o an deneyimlenen ve sonrasında sadece anısı kalan bir olay olarak değerlendirmektedir. Aslında olay tamamen o an ki bedenin durumu ve yaşanılardan arta kalanları yansıtmaktadır (Antmen,2008;238). Bu performans bedeni her şekilde deneyimleme, hayatta yaşanan ikilemler üzerinden bedenin ancak yaşayarak kavranabileceği gerçeğini de gözler önüne sermektedir. Bu ikilemler yaşam ve ölüm içgüdüğü, sadizm ve mazoşizm ve izleme ve izlenme gibi sıralanabilir. Sanat artık her şeyi daha açık seçik sorgulama şeklini değiştirmiş ve çok daha çarpıcı deneyimlerle seyirciyi de kendisinin bir parçası haline getirmiştir. Yaşanılan "o an"ın canlı bir beden üzerinde gösterilmesi, seyirciyi daha büyük bir gerçekliğin içine çeken en başarılı yollardan biri olmuştur.

Ana Mendieta, Warr ve Jones'a göre "yok beden" içerisinde sınıflandırılan bir sanatçıdır. Yaptığı performanslar Mendieta'nın ruhani ve maddesel olan arasında kalmışlığın bir dışa vurumu gibidir. Onun dünyasındaki, dünya evreleriyle, ölü bir bedenin ya da değişen, bozulan bir bedenin geçirdiği evreler aynıdır. Mandieta, Doğum'u da yeni baştan bir yapılanma olarak algılamaktadır. Bunu da dünyanın maddesel yapısından kaynaklı olarak böyle düşünmektedir. "Ben evrenle, kadın vücudunun dışında olan bir diyalogun dışına taşındım" diyor Mendieta. "Ve ben ergenlik zamanımda Küba'dan koparıldığım için böyle hissediyor olabilirim...ben doğanın rahminden koparılmış gibi hissediyorum. Vücut heykellerimle dünyanın bir parçası oluyorum. Sanatım benim var olma susuzluğumun göstergesidir" diye ekliyor. (Görsel 13)



Görsel 13, Silüet serisinden isimsiz bir eseri, Ana Mendieta (1976)
<http://www.virginiamiller.com/exhibitions/1990s/AnaMendieta.html> (erişim; 25.08.2013)

Ana Mendieta, Warr ve Jones'a göre "yok beden" içerisinde sınıflandırılan bir sanatçıdır. Yaptığı performanslar Mendieta'nın ruhani ve maddesel olan arasında kalmışlığın bir dışa vurumu gibidir. Onun dünyasındaki, dünya evreleriyle, ölü bir bedenin ya da değişen, bozulan bir bedenin geçirdiği evreler aynıdır. Mandieta, Doğum'u da yeni baştan bir yapılanma olarak algılamaktadır. Bunu da dünyanın maddesel yapısından kaynaklı olarak böyle düşünmektedir. "Ben evrenle, kadın vücudunun dışında olan bir diyalogun dışına taşındım" diyor Mendieta. "Ve ben ergenlik zamanımda Küba'dan koparıldığım için böyle hissediyor olabilirim...ben doğanın rahminden koparılmış gibi hissediyorum. Vücut heykellerimle dünyanın bir parçası oluyorum. Sanatım benim var olma susuzluğumun göstergesidir" diye ekliyor. (Görsel 13)



Görsel 14, Nexus Architecture x 50, Lucy Orta (2001) Köln
<http://58-12.org/blog/2011/01/agency-potentials-of-soft-architecture/> (erişim; 25.08.2013)

Orta, (2003;20) global bir estetik olma gerekmediğini söyler ya da mutlak güzellik aramamalıyız der. Her kültür ve her insanın bireysel değerleri, inançları ve bilgileri vardır; işte o yüzden mutlak bir güzellik yoktur. Orta, evrenselliğin farkındalığını yaratmayı amaçlamaktadır. “Kesinlikle şunu tartışmak ve belirtmek gerekir ki, diğer kültürlerle açılan pencereler, bizim hayatımızda ruhumuzun gücünün farkındalığını artırır ve bizi diğerlerini etkilemenin güzelliğiyle eğitir.” (2003;20)

Performans içerisinde “Beden” nesneleştiğinde bir başka şeyin simgesi olmak için daha elverişli hal almaktadır. İzleyiciye toplumların veya bireylerin yaşadığı hayatın içerisinde alıntılarla bir şeyler göstermek istediğinde, beden bir malzeme olarak biçilmiş kaftandır. Mona Hatoum tam da buradan hareketle toplumda, onu ötekileştirenleri vurgulamak üzere bedeninin hareket alanını sınırlayan duvarlar arasında yeri gazete kâğıtlarıyla kaplar. Gazeteler bilgilerin derlenmesi ve yayılmasını simgeler. Fakat medya her zaman iktidarın sansürlemesi altındadır. Kafasına geçirdiği siyah opak çorap onu anonim bir beden olarak var eder.



Görsel 15, Variations Discord and Division, Hatoum (1984), Vancouver
<http://www.e-flux.com/announcements/the-gesture-a-visual-library-in-progress/> (erişim; 25.08.2013)

Sanatçı bir kovanın içindeki kırmızı renkli suyla yerleri ve duvarları temizlemeye çalışır fakat temizleyemeyeceğini anlar. Sonra bir sandalyeye oturmak için kalkar ama oturamaz ve düşer. Kıyafetinin altından çıkardığı böbrekleri keserek seyirciye dağıtır. Daha sonra kendi yüzündeki siyah çorabı keserek (Görsel 16) bunu bir özgürleşme isteği arzusu olarak gösterir. Bu performans aracılığıyla, sanatçı sürgün, savaş ve zulüm kavramları üzerinde durur.



Görsel 16, Variation Discord and Division, Hatoum (1984) Vancouver
<http://lormiguel.tumblr.com/post/42756098169/on-women-still-from-mona-hatoums-performance> (erişim; 09.12.2012)

Kendisi Beyrut doğumlu olmasına rağmen, aslen Filistinlidir ve doğduğu günden beri savaşsız bir yıl geçirmediğini söylemektedir. Batının Lübnan'ı 3.Dünya ülkesi olarak göstermesinin onların söylemi olduğunu belirtmektedir. Yaptığı çalışmada iki yön vardır. Bir tanesi hareketi gösteren diğeri ise bunun yorumu; Batının bunu nasıl yorumladığıdır.

Hatoum yaptığı bu performansı Lübnan'da olan savaşa dair en açık çalışma olarak değerlendirmektedir. (Archer,Brett ve Zegher, 1997) Bu, İsrail'deki katliam kamplarında yapılanlardan hemen sonra üretilen bir çalışmadır. Ama genel itibariyle bu çalışma onun Batıda 3. Dünya ülkesi temsilcisi bir ülkeden olarak yaşamasıyla alakalı yani öteki olmasıyla ve dışlanmasıyla ilişkilidir. Hatoum, Londra'da siyahi gruplarla çalışmaktadır. Kolonileşme, emperyalizm, ırkçılık, kalıp yargılar ile diğer kültürden olan insanları yargılamak çalışmalarının ana konularıdır. "Hiçbir sanatçı oraya ordu gönderemez ama çalışmalar bazı konularda farkındalık yaratmalı. Ben bir sanatsal çalışmanın siyasi bir provokasyon yaratabileceğine inanmıyorum. Ben sadece insanları etkileyebileceğimizi ve onların harekete geçmelerini sağlayabileceğimize inanıyorum. Eğer insanlar bu konudan etkileniyorlarsa yani içerisindeler ise o zaman harekete geçerler." (1997;127)

Performans sanatının içerisinde hareketin yakalanması ve anın gözün normalde göremediği şekillerde ortaya konabilmesi için videonun ya da fotoğrafın kullanımı da günümüzde gelişen teknolojiyle yaygınlaşmıştır. En iyi örneklerden biri olarak güncel sanat içerisinde ki fotoğrafçı Nir Arieli gösterilebilir.

Nir Arieli kariyerine askeri fotoğrafçı olarak İsrail dergisi Bamachane'de başladı. New York

Görsel Sanatlar okulundan onur öğrencisi olarak mezun oldu. Arieli'nin fotoğrafları hareketin bir kaç fotoğrafını çekip katmanları birleştirerek yeni oluşmuş soyut düşünme şeklini görselleştirmektedir. Normalde gözün göremeyeceği soyut formları ortaya koymaktadır. Bunu yaparken Arieli, birçok hareketin bir araya gelmesiyle fotoğraflanan dansçı veya dansçıların, kendisi ile sözlü diyalogu sonucu ortaya çıkan yeni bir dil ortaya çıkardığını söylemektedir Böylelikle Arieli kendisinin de fotoğrafladığı bedenlerle orada olduğunu vurgulamıştır.



Nir Arieli , Tansiyon
(<http://www.ignant.de/2013/08/09/tension-by-nir-arieli/> erişim; 17.06.2014)

Amerikalı sanatçı Spencer Tunick de günümüz performans sanatında önemli bir yer etmeyi başarmıştır. Tunick performans sanatçısı ve fotoğrafçısıdır. Sanatçı 90'lı yıllarda yaptığı performanslar sırasında günümüze kadar beş kez tutuklanmıştır. 1999'da en son tutuklanmasının ardından, New York sokaklarında tekrar tutuklanabilecekleri gerçeğine karşı, kendisini ve katılımcılarını korumak için Federal Sivil Haklar Kanunu Suit'ini kurmuştur.

Tunick çeşitli arka planlarda tüketilen kültüre karşı doğanın savaşındaki manzaraları kentsel merkezden çöldeki kum fırtınasına, kadın ve erkeğin endüstri öncesi, varoluşun her şeyden önceki durumuna iadesi gerektiğini sergilemiştir (<http://spencertunick.com/biography>). Tunick dünyayı dolaşmış ve performanslarının birçok videosunu ve fotoğrafını çekmiştir. İnsanları organize etmek ve ulaşımın zorluklarıyla karşılaşmıştır. Çektiği son görüntülere doğru sıradan kategorileri aşmaya ve yeni bir tür heykel ve performansı birleştirmeye yönelik olmuştur. Tunick çalışmalarında insan bedenini, kamusal alanda sanatı çevreleyen sosyal, siyasi ve hukuki meseleleri sorgular.



Mexico city – Zocalo Plaza, Tunick,
(<http://www.maroon.com.tr/galeri/Spencer-Tunick/spencer-tunick-9> erişim; 17.06.2014)

3. Performans Sanatının 21.yy Sanat Anlayışına Etkisi

Beden, bilimin, psikolojinin, sosyolojinin olduğu gibi sanatın da her zaman vazgeçilmez ilgi odaklarından birisi olmuştur. Performans sanatına kadar bedenin irdelendiği sanat yapma şekli kalıplaşmış hallerde ve belirlenmiş güzel sanatlar algısı içerisinde gelişmiştir. Görsel sanatlarda beden her zaman temsili olarak ele alınmıştır. 1960'larda beden tuvalerden ve heykellerden taşarak, anlatmaya çalıştığı kendisini, tam da kendisi üzerinden ifade etmeye başlamış, bir özne olarak var olan "sanatçı" da "nesne" yani eser ve "toplum" ile arasındaki sınırları performans sanatı aracılığıyla yıkmıştır. Beden, önceden temsilleriyle yer aldığı yerde artık bire bir kendisini ortaya koymuş ve özne iken, kendisini hem nesne hem de özne konumuna oturtmuştur. Seyirci ise kendisini performanslarla doğrudan etkileşim halinde bulmuş, sanat eseri ve sanatçının bedeni ile olan sınırları ortadan kaldırmıştır. Böylece sanat, toplum ikilisi arasındaki tüm sınırlar yok edilmiştir.

Feminizm, homoseksüellik, heteroseksüellik, a-seksüellik, teknolojik birey, toplum, bedenin deneyimleri, savaşlar, bedenin yaşamdaki ikilemi ve daha birçok konuda bedenin üzerinden, bedenin düşürüldüğü durumlar ortaya konmuştur. Seyirci artık bir tabloda cansız duran ya da taştan bir bedenle değil, o an orada olan ve bir şeyler ortaya koyan aktif bir bedenle karşı karşıyadır. Durağan ve bedenin bir anlık durumunu ortaya koyan çalışmaların dışında, edimsel beden oturmuş olan beden algısını değiştirmiştir.

1960'larda değişen bu sanat yapma anlayışı, günümüz sanatının oluşumunu da değiştirmiştir. Sanat sınırları ve kuralları konmuş bir alan içerisinde yapılmak zorunda değildir artık. Galeriler ya da plastik nesne veya malzemelerle sınırlandırılmış bir sanat yapma şekli ortadan kalkmıştır. Hazır giyim, gıda, fabrikasyon olan akla gelebilecek her şey sanat için birer malzemeye dönüşüp kendi yapısının ve oturtulduğu konumun dışında bedenle etkileşim içinde yeni anlamlar kazanmaya başlamıştır. Teknolojik gelişmelere paralel olarak günümüzde izleyiciye video, fotoğraf, ses kayıt cihazları vs. yöntemlerle de aktarılmaya başlanan performanslar bulunmaktadır.

Sanatın ortaya konulan değil de sanatın yapılışının aslında bir sanat olduğunu söyleyen per-

formans sanatçıları, performansları aracılığıyla görsel sanatlarda ifade ve malzeme kullanımına da farklı bir bakış açısı getirmişlerdir. Artık sanatçıların ürettikleri eserler farklı sunum teknikleri ile birleşerek zenginleşmeye ve kalıpların dışında ifadeler taşımaya başlamıştır. Bu yeni sanat yapma şekli, günümüz sanatı ve sanatçıların büyük ölçüde etkilemiştir. Beden hala günümüz sanatı içerisinde kendisini en iyi kendisiyle ortaya koymaktadır. Sanat sadece güzeli ortaya koyan değil, her şekilde bedenin tüm deneyimlerini sergileyen bir eylem biçimine dönüşmüştür. Bedenin harekete geçmesine vurgu yapan bir eylemsellik içerisinde olan sanatçı, hayata karşı onu değiştirebilecek derecede eylemsellik içerir.

Beuys'un söylediği üzere sabit ve klasik sanat eserleri aslında sanat yapıldıktan sonra arta kalan tozudur. Aslanan onun sergilendiği anda verdiği mesaj ve uyandırdığı etkidir.

Kuşkusuz, gelişen, değişen her ne varsa bunların içerisinde aynı kalan yegâne şey bedendir. Beden algısı hep vardır ve onu adlandıran imge yüzyıllarca onun algılanmasını sağlamıştır. Bu algı performans sanatçıları tarafından tamamen yıkılmıştır ve bedenin sadece özne değil bir nesne de olduğu ortaya konmuştur. Teknoloji, mimari, medya, iktidar, vb. her şey değişebilir ama insan üzerinde değişmeyen tek iktidar bedendir. Beden değişen sanat algısıyla birlikte bir direniş formuna dönüşmüştür. Öznelliğinin dışında kendisinin de aslında dünyaya ait olduğu, yaşamın ve evrenin bir parçası olan bir nesne olduğu gerçeğini göstermiştir.

Beden fiziksel olarak hayata, içgüdülerine ve kendisine hapsolmuş durumdadır. Her insan kendi bedeninin içerisinde hapsedilmiş şekilde yaşamaktadır. Dış dünyayla etkileşime geçebilmemizi sağlayan birincil şey ise bedenin kendisidir. Yaşanan her şeyi de bedenin üzerinden anlatmak kadar açık bir yol yoktur.

Beden etten, kandan, idrardan, kıldan, tükürükten ibaret, bakterilerle kaplı, şişirilip inceltilebilen, yiyen, dışkılayan, şehvet duyan, kin tutan, ağlayan, gülen, çürümeye doğduğu gün başlayan bir canlı, aslında ölü bir organizmadır. Beden sadece güzel olana sahip olmadığı gerçeğiyle karşı karşıyadır. Sanat bedene ait olan olacaksa bu tamda bedenin her şeyiyle olmalıdır. Kötü ve güzel olan arasına konan sanat anlayışı her zaman olması gerektiği gibi sadece güzeli gerçekleştirmek ve güzeli göstermek zorunda olmadığını, bunu yaptığında kendisini ve benliğini kandırdığını keşfetmiştir. Sanat artık olması gerektiği yoldaydı. güzel sanatların burjuvazi anlayışıyla oturan güzel olanın sanatı anlayışı yıkılarak kötü olanın da sanat olabileceği ortaya konmuştur.

SONUÇ

Performans sanatı bir akım değildir. Her şeyden önce bir sanat yapma biçimi, klasik sanata karşı bir tutumdur. Performans sanatının en büyük amacı sanatın özgürlüğüdür. Bu nedenle sınırlandırılmış, kuralları olan bir sanat tutumu olarak nitelendirilmemelidir. Performanslar ortaya çıkışından bu yana savaş, politika, şiddet, baskı gibi karşı olunan durumları eleştiren eylemler olarak dikkat çekmektedir. O nedenle de genelde radikal bir anlayış olarak kabul görmüş

ve sanatçıları da protestocu ya da eylemci olarak görülmüştür. Klasik anlayışta sanat malzemele-
rinin dışında protesto amaçlı ifade edilmek istenen fikri yansıtacak her türlü malzeme bu alanda
kullanılmaktadır. Bunun için galeri gibi belirli ve kapalı mekanlara da ihtiyaç duyulmazken,
izleyiciye, yapıldığı anda doğrudan ulaşan performanslar farklı disiplin ve her türlü malzeme-
den de faydalanmaktadır. Sanat malzemesi olarak canlı bir bedeni kullanmak; verilmek istenen
mesajın daha anlamlı ve daha sorgulanabilir olmasını sağlamış ve aslında bedene uzun zaman-
dır biçilmiş kodlamalar ve adlandırmalara karşı büyük bir karşı çıkış gösterilmiştir.

Bedeni olduğu gibi ve sahip olduğu iyi veya kötü herhaliyle ortaya koyan performans sanatı,
bedenin her türlü açıdan en doğal ve gerçek haliyle gösterilmesini sağlamıştır. Hayattaki beden
ne ise sanattaki de onunla bütünleşmektedir artık. Elbette beden sadece orada kendisi olarak
değil bir başka şeyin imgesi haline gelmiş şekilde de konumlanabilir. Ama yine öncelikle kendi
üzerinden kendi yaşadığı şeyler üzerinden konumlanmaktadır.

Christopher Hitchens “I dont have a body, I am a body ”, aslında bedenin yaşayan ama son-
suz olmayan varlığını vurguladığı sözü, insanın bedeniyle olan ilişkisini sorgulaması gerektiği
21. yy.’a güzel bir göndermedir. Acı çeken, zevk alan hareket eden, yenilenen, çürüyen, değişen
ve özgün olan beden sanat yaparken sonsuz bilgi içeren ve kaynak sağlayan, insanın kullanabi-
leceği yegane varlığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Performans sanatı sanat yapma anlayışının
1960’lardan günümüze geliş sürecinde büyük etkiler yaratmış olup, bundan sonraki evrim süre-
cinde de önemli yer tutacak bir alan olarak önemini korumaktadır.

KAYNAKÇA

ANTMEN Ahu (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayınları: İstanbul.

DENZİN Norman K. (2003) *Performance Ethnography: Cirritical Pedagogy and The Politics of Culture*, Sage Yayınları: Thousand Oaks, CA.

FARFAN Penny. (2004) *Women, Modernism and Performance*, Cambridge University Press: United Kingdom.

GİDERER, H. E. (Nisan:1995) "60'lı Yıllar ve Kavramsal Sanat" , Sayı: 3, *Anadolu Sanat*, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sayfa: 51-64.

GOLDBERG, RoseLee.(1988) *Performance Art: From Futurism to the Present*, C.S. Graphics: Singapore.

LYNTON, Norbert. (1989) *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çevirenler: Cevat Çapan Sadi Öziş) Remzi Kitabevi: İstanbul

MICHEAL, Archer. (1997) *Mona Hatoum*, Phaidon: London.

OSBORNE, Peter. (Ed.) (2002) *Conceptual Art*, Phaidon: London.

PINTO, Roberto. (2003) *Lucy Orta*, Phaidon: London.

SHELLMANN, Jörg. (1997) *Joseph Beuys, The Multiples: Catalogue Raisonné Of Multiples And Prints*, Busch-Reisings Museum, Harvard University Museum: Cambridge, Mass.

WARR, T. , Jones, A. (Ed.) (2000) *The Artist's Body* (1. Baskı) Phaidon: London.

Türk Dil Kurumu Sözlüğü, <http://www.tdk.gov.tr/> (10.01.2012)

<http://spencertunick.com/> (15.06.2014)

<http://www.nirarieli.com/> (17.06.2014)

“ METEPEC SERAMİK HAYAT AĞAÇLARI VE ÇAĞDAŞ YORUMLARI ”

Prof. S. Sibel SEVİM*

Araş. Gör. Duygu Kahraman* Araş. Gör. Gökçe Özer**

ÖZET

Geleneksel üslup ve biçimle kurulan organik bağ, sanat ve sanatçı açısından eserlere yansımada büyük önem taşımaktadır. Geçmiş eserleriyle günümüze taşıyan sanatçı, izleyiciye tarihe tanıklık etme olanağı da sunmaktadır. Geleneksel anlatım ile etkileşim içerisinde olan resim, heykel ve seramik gibi plastik sanatlar alanında verilen çağdaş eserler günümüzü anlamak adına da birer araç olarak görev yapmaktadır. Geçmişten günümüze gerek simgesel anlatımda gerekse dekoratif amaçla kullanılan hayat ağacı motifi, çağdaş eserlerde kullanılan geleneksel figürlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu makalede hayat ağacı motifinin Meksika seramiklerinde kullanımına ve çağdaş seramikler üzerine nasıl yansıdığına değinilmiştir. Araştırmamız kapsamında hayat ağacı figürünün simgesel anlamları ve biçimleri incelendikçe kültürlere göre çeşitlilik gösterdiği gözlemlenmiştir. Bu çeşitlilik içerisinde Meksika geleneksel seramik sanatında yer alan Metepec seramik hayat ağaçları, hem biçimsel hem de kavramsal yönleriyle ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda, Metepec seramik merkezinde üretime devam eden çağdaş seramik sanatçıları kendi üsluplarıyla üretmekte oldukları seramik hayat ağacı heykelleri ile geleneksel sanatlarına sahip çıkmakta ve bu sanat alanını çağdaş bir boyuta taşımaktadırlar.

Anahtar Kelimeler: Hayat Ağacı, Metepec, Seramik

*Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü, Eskişehir/Türkiye

** Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı,

“ METEPEC CERAMICS TREES OF LIFE AND CONTEMPORARY INTERPRETATIONS ”

Prof. S. Sibel SEVİM*

Res. Asst. Duygu Kahraman* Res. Asst. Gökçe Özer**

ABSTRACT

Organic connection established by traditional style and form has a great importance of its reflection on works in terms of art and artist. The artist who brings past into the present offers a chance to the viewer to be the witness of history. Contemporary works which have been produced in plastic arts such as painting, sculpture and ceramics and that have an interaction with traditional expression play roles as means of understanding today. The pattern of tree of life which has been used both symbolically and decoratively from past to present appears a traditional figure in contemporary works. Within the extent of our research, when the symbolic meanings and forms of the tree of life are observed it is seen that it varies from culture to culture. In this variety, the tree of life in Metepec ceramics in Mexico comes to the foreground. In this context, the contemporary ceramics artists that produce in Metepec ceramics centre claim their traditional art with the trees of life that they form with their own styles and carry this field of art one step further to a contemporary dimension. In our research which is supported as a scientific research project by Anadolu University, the examples of ceramics trees of life produced in Metepec ceramics centre are analyzed stylistically and conceptually..

Keywords: Tree of Life, Metepec, Ceramics.

*Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department of Ceramic and Glass Arts, Eskisehir

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

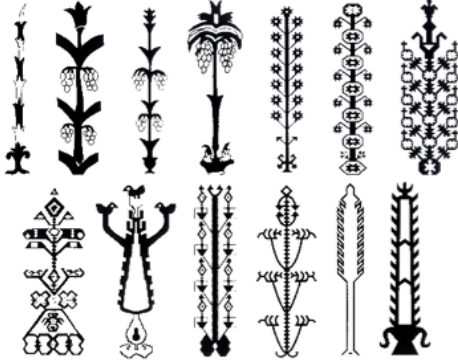
GİRİŞ

İnsanoğlu yüzyıllar boyunca nesneleri ve kavramları sembolleştirerek hem iletişim kurmuş hem de bu semboller aracılığıyla duygu ve düşüncelerini aktaran sanat eserleri oluşturmuşlardır. Bu sembolik anlatım sonucunda ortaya çıkan somut değerler geçmişi günümüze taşımakta ve insanoğlunun tarihine de ışık tutmaktadır.

Olayları yorumlamaya ve inançları anlatmaya yarayan semboller sistemi, simgecilik olarak da bilinmektedir. Sembolik anlatımında sıklıkla kullanılan figürlerden bir tanesi de ağaçtır. Ağacın sembolik anlatımında önemli bir yere sahip olmasının nedeni barınma, beslenme ve inanç gibi insanların temel ihtiyaçlarını karşılamada kullandığı bir varlık olmasıdır. “Ağaçlar hakkında ilk devirlerden bu yana hemen hemen bütün toplumlar çok sayıda mit ve inanç geliştirmişlerdir; öyle ki ağaç, insanoğlu için ruhsal, fiziksel ve öteki dünyanın sürekli kutsallığını ve hayatı simgeleyen doğal bir form olmuştur ve genellikle tanrısallığı ya da dinsel bir oluşumu simgelemiştir” (Yılmaz (2012). Bu bağlamda ağaçlar hem inançlar sisteminde hem de sanat eserlerinde önemli figürlerden biri haline gelmiştir.

Hayat ağacı farklı inançların ve kültürlerin ortak bir simgesi olarak yer almaktadır. Ağaç figürünü kutsal bir sembol olarak ele aldığımızda Üçer (2007:13)’in belirttiği gibi inanç ve düşünce sistemleri içinde önemli bir yere sahip olan ‘Dünya Ağacı’ ya da ‘Hayat Ağacı’ Totemizm, Animizm ve Natürizm gibi kurucuları olmayan ilk dinler ve kültürlerde, Budizm, Manihaizm, Şamanizm ve kitabi dinlerde (İslâmiyet, Musevilik, Hristiyanlık) karşımıza çıkmaktadır. Bu ortak simge önceleri belli bir ağacı işaret etmemiş, sonradan kültürlerin farklı özellikleri sayesinde çınar, kayın, tuba, servi, elma ve şeftali ağacı gibi pek çok ağaç türü de kutsal olarak kabul edilmiştir. Öztekin(2008)’ in belirttiği gibi hayat ağacı olgusu; kadim dinlerde mitoloji ve efsanelerde yer almış, eski Avrupa dinlerinde bir tapınma figürü olarak kullanılmıştır. Budizm’de kozmos/kozmik ağaç olarak biçimlendirilmiş, Şamanizm’de yer-su inancı içerisinde kutsal ağaç figürü olarak tasvir edilmiş; Yahudilikte ve Hristiyanlıkta kutsal değerinin dışında yasak ağaç ve noel ağacı olarak da betimlenirken, İslamiyet’te kutsal bir simge olarak çınar, selvi gibi pek çok ağaç türü ile tasvir edilmiştir. (Görsel 1-2)

Ağaç figürünün kutsal sayılmasının bir diğer sebebi ise yaşayan bir varlık olarak, yapraklarını döküp, sonra tekrar çiçek açması, şifalı meyve vermesi sayesinde dinamik hayatın sembolü olmasıdır. Ağacın kutsal olmasının göstergeleri arasında ağaçlara adak adanması, yemek sunulması, mezarların veya türbelerin yanına dikilmesi, eski inançlarda şeytan ya da kötü ruhları kovma törenlerinde ağaç kullanılması, evi inşa etmeden önce ağaç dikilmesi ve ağacın soyun başlangıcı olduğuna inanılması yer almaktadır.



Görsel 1: Türk Kilimlerinde yer alan hayat ağacı motiflerinden örnekler
(<http://semrabayraktar.blogspot.com/2013/01/turk-tarihinin-ve-kulturunun-kaynagi.html> Erişim tarihi: 14 Mart 2014)



Görsel 2: Ulusal Washington Katedralinde yer alan hayat ağacı motifi
(http://www.winged-heart.com/acatalog/USA_Customers_-_Washington_National_Cathedral_Stained_Glass.html Erişim tarihi: 14 Mart 2014)

Toprağa bağlanan kökleri ve göğe doğru yükselen gövdesiyle yaşamla ölüm arasında bağ kurduğuna inanılan ağaç figürünün günümüzde de kutsal olma durumu devam etmektedir. Öyle ki, heybetli ve yaşlı ağaçlar; onları izleyen insanlar tarafından yücelik duygusu uyandırmakta, saygıyla izlemektedir ve bu yaşlı ağaçlar anıt ağaç olarak da korunmaktadır. (Görsel 3) Diğer bir açıdan ise yaşlı bir ağaç geçirmiş olduğu zamana karşı halen canlı olarak dimdik durmaktadır ve izleyicide ölümsüzlük duygusu uyandırmaktadır. Bu bağlamda ağaç, insanoğlunun sonsuza kadar var olma, ölümsüz olma gibi içgüdüsel duygularının da somut varlığı haline dönüşmektedir.



Görsel 1: Türk Kilimlerinde yer alan hayat ağacı motiflerinden örnekler
(<http://semrabayraktar.blogspot.com/2013/01/turk-tarihinin-ve-kulturunun-kaynagi.html> Erişim tarihi: 14 Mart 2014)



Görsel 4: 4841 yaşındaki bu çam ağacı Ulusal Kaliforniya Ormanı'nda bulunan dünya çapında bilinen en eski organizmadır. (<http://www.mnn.com/earth-matters/wilderness-resources/photos/the-worlds-10-oldest-living-trees/methuselah> Erişim tarihi: 16 Mart 2014)

Yukarıda bahsetmiş olduğumuz gerekçeler doğrultusunda ağaç, insanoğlunun duygu ve düşüncelerini aktarmakta araç olarak kullandığı hem biçimsel hem de içerik bağlamında sanatın konusu olmuştur. Farklı inanışlarda ve kültürlerde değişik formlarda bulunan 'hayat ağacı' tasvir edildiği kültürün dokumacılık, çinicilik, minyatür, çömlekçilik, oymacılık gibi geleneksel el sanatlarının ve resim, heykel, seramik gibi plastik sanatlarının da önemli motifleri arasında yer almaktadır. Bu kapsamda seramik malzeme, kolay şekil alması, plastikliği sayesinde hem iki boyutlu hem de üç boyutlu anlatımlarda 'hayat ağacı figürünün' tasvir edilmesinde sıklıkla kullanılmıştır. Seramik sanatında hayat ağacı figürünün iki boyutlu anlatımlarına genellikle mimari öğeler ve mutfak eşyaları gibi işlevsel formların yüzeylerinde rastlarken, üç boyutlu anlatımları yaygın değildir bu nedenle sıklıkla görülmemektedir. Bu bağlamda günümüzde üretime devam eden Metepec seramik merkezinde üretilen üç boyutlu seramik hayat ağacı heykelleri seramik sanatı açısından önem taşımaktadır.

Geleneksel Metepec Seramik Hayat Ağaçları

Metepec şehri Meksiko'nun 50km batısında yer alan ve 19.yüzyıldan itibaren günümüze kadar seramik üretimine devam eden bir seramik merkezidir. Metepec seramikleri nesilden nesile aktarılan teknik ve bilgilerle günümüzde de özgünlüğü ile Meksika'nın yerel sanatları arasında önemli bir yere sahiptir. Metepec çömlekçiliğinde mutfak gereçleri gibi işlevsel kapların yanı sıra hayat ağacı heykelleri simgesel anlamlarıyla dekoratif amaçla üretilmeye devam edilmektedir. Metepec hayat ağacı heykellerini geleneksel ve çağdaş olmak üzere iki farklı açıdan değerlendirmek mümkündür. Geleneksel üslupta şekillendirilmiş hayat ağacı heykellerinde genellikle İncil'de yer alan sahneler tasvir edilmektedir. Dini törenlerde kullanılan geleneksel hayat ağaçlarının tepesinde Tanrı'nın bir simgesi yer almakta ve Tanrı imajının altında ise güneş, ay, hayvanlar, Adem ve Havva gibi figürler kullanılarak yaratılış hikayesi anlatılmaktadır.(Görsel 5)



*Görsel 5: Tavuskuşu Hayat ağacı, Meksika Antropoloji Müzesi,
(Fotoğraf: Duygu Kahraman)*

Metepec seramik hayat ağaçlarını biçimsel olarak ele aldığımızda ise üç boyutlu bir anlatım görülmektedir. Hayat ağaçlarının üzerinde Tanrı'ya duyulan şükran duygusunu belirtmek amacıyla yiyecek, içecek ve meyve tasvirleri bulunmaktadır. Geleneksel üslupta renk skalası çok geniş değildir ancak çağdaş örneklerde renk skalasının oldukça geniş olduğu gözlemlenmektedir. Geleneksel seramik hayat ağacı yorumuyla çağdaş üslup arasında yer alan bir diğer fark ise çağdaş Metepec seramik ağaçlarının dinsel anlatımlar dışında kişiye özel olarak da tasarlanabiliyor olmasıdır. Bu farklılıklar doğrultusunda çağdaş Meksikalı seramik sanatçıları tarafından özgün yorumlarla üretilmeye devam edilen ve geleneksel birikimi bugüne taşıyan Metepec seramik hayat ağaçları geçmişten günümüze kadar üretilmeye devam edilmiştir.

Çağdaş Metepec Seramik Hayat Ağaçları

Metepec seramik merkezinde üretim genellikle usta çırak ilişkisi içerisinde, bir miras olarak nesilden nesile aktarılarak devam etmektedir. Bu seramik mirasını günümüze taşıyan önemli ailelerden biri Soteno ailesidir. Soteno aile üyelerinden Tiburcio ve Oscar Soteno devrıldıkları 40 yıllık mirası ustaca devam ettirmektedirler ve dini ritüellerde kullanılmak amacıyla ürettikleri geleneksel seramik hayat ağaçlarının yanı sıra kişilerin hayatlarını anlatan tasarımlar da yapmaktadırlar. (Görsel 6-7)



Görsel 6: Juan Quezada'nın hayatını Tiburcio Soteno tarafından yapılmış seramik hayat ağacı
(<http://www.mataortiz.com/arbol/arboljuan.htm> Erişim Tarihi: 20 Mart 2014)

Sanatçı Oscar Soteno elle şekillendirilmiş olduğu, detaylarla dolu seramik hayat ağaçlarında küçük figürleri ve bitkisel öğeleri bir arada kullanmaktadır. 'Day of the Dead Wedding' adlı seramik hayat ağacı sanatçının önemli eserleri arasında yer almaktadır. Soteno'nun toplumsal bir eleştiri ile oluşturduğu eserin merkezinde iskelet figürlerinden oluşan bir düğün seremonisi bulunmaktadır. Figürlerin etrafı ise parlak renklerle Meksika'ya özgü geleneksel çiçek, şeker kamışı gibi bitkisel motifler donatılmıştır.



Görsel 7: Oscar Soteno'ya ait 'Ölülerin düğünü' adlı seramik hayat ağacı
(<http://www.ddfolkart.com/folkart/folkart2/oscarsoteno/daydead.htm> Erişim Tarihi: 20 Mart 2014)

Metepec seramik merkezinde çağdaş sanatçılardan bir diğeri ise Adrian Luis Gonzalez'dir. Sanatçı seramik hayat ağacı heykellerinde yaşam, ölüm ve doğayı konu almaktadır. Gonzalez'in eserlerinde melek, müzisyen ve güneş gibi figürlere sıklıkla rastlanmaktadır. Sanatçı heykellerinde çok renkli bir anlatım yerine pişmiş toprağın rengini ve doğal renk tonlarını kullanmaktadır. (Görsel 8)



Görsel 8: Adrian Luis Gonzalez'e ait seramik hayat ağacı
(<http://www.ddfolkart.com/folkart/adrianluisgonzalez/tree.htm> Erişim Tarihi: 20 Mart 2014)

Sanatçı Juan Hernandez Arzaluz ve eşi Metepec seramik merkezinde çalışmalarına devam eden sanatçılar arasında yer almaktadır. Yedi yaşındayken babasının atölyesinde çalışarak seramik ile tanışan sanatçı ilk ödülünü on iki yaşında kazanmıştır. Arzaluz'un seramik hayat ağaçları çok büyük olmamalarına rağmen oldukça fazla detaya sahiptir. (Görsel 9)



Görsel 9: Juan Hernandez Arzaluz'a ait seramik hayat ağacı, yükseklik 19 cm x14 cm
(<http://www.worldnativity.com/collection/?id=3.4.11> Erişim tarihi 20 mart 2014)

DEĞERLENDİRME

Bu araştırma Anadolu Üniversitesi Yayın Teşvik projeleri desteğiyle “Anadolu ve Orta Amerika Ülkelerindeki Çağdaş Seramik Dekorlarının İncelenmesi (No :1306E211)” başlığı altında yapılmıştır. Araştırmamız kapsamında yapılan incelemede hayat ağacı figürünün gerek simgesel gerekse biçimsel özellikleri ile pek çok kültürde dinsel ve sanatsal bir motif olarak kullanıldığı görülmektedir. Böylelikle el sanatlarından inançlara kadar farklı alanlarda karşımıza çıkan hayat ağacı figürü önemli bir kültürel motif haline gelmiştir. Seramik sanatı da hayat ağacı figürünün hem iki boyutlu hem de üç boyutlu anlatımları ile önemli bir çeşitliliğe sahiptir. Meksika’da bulunan Metepec seramik merkezinde üretilen seramik hayat ağacı heykelleri de bu çeşitlilik arasında büyük bir önem taşımaktadır. Metepec seramik merkezinde üretilen seramik hayat ağacı heykelleri Meksika kültürüne ve sanatına dair büyük izler taşımaktadır. Bu bağlamda Meksika toplumunun, inanç ve geleneklerine ışık tutan seramik hayat ağacı heykellerinin günümüz seramik sanatı açısından da önemi tartışılmaz bir gerçektir. Bu noktada, Metepec seramik merkezinde üretime devam eden çağdaş seramik sanatçıların nesilden nesile kendilerine aktarılan mirası ustalıkla devam ettirmeleri, kendi kültürlerine ve geleneksel sanatlarına duydukları saygının ve önemin somut bir kanıtı olarak karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

Bayram, S. (1990). Hayat Ağacı, Kültürümüzdeki Yeri, Önemi Ve Mitlerin Ardındaki Gerçek. <http://www.sadibayram.com/?page=makaleler&mid=170&id=3> Erişim Tarihi: 16.11.2013

Hünerel Z., Er B.(2012). Halk Kültürünün Tanıtılmasında El Sanatlarının Yeri ve Önemi. *Batman University Journal of Life Sciences*, Volume 1, Number 1 p: 179-190

Çobanlı Z.,Özdemir D. (2007). “Talavera Seramikleri” *Seramik Türkiye Dergisi*, No:21 sy: 108-113

Çobanlı Z., Genç P. (2009). “Yirminci Yüzyılda Geleneksel Meksika Seramikleri” *Seramik Türkiye Dergisi* No: 29 sy:134-139

Gallo, R.(2010). *Mexican modernity : the avant-garde and the technological revolution*. Cambridge, Mass. : MIT Press

Levick, M. (1998). *Mexicolor : The spirit of Mexican design*. San Francisco : Chronicle Books

MEGEP(2008), *Seramik Ve Cam Teknolojisi, Ağaç Motifleri*, http://hbogm.meb.gov.tr/modulerprogramlar/kursprogramlari/seramik/moduller/agac_motifleri.pdf

Mulryan, L. H. (2003). *Ceramic trees of life : popular art from Mexico*. Los Angeles : Ucla Fowler Museum of Cultural History

Öztekin, S.(2008). *Dinlerde Hayat Ağacı. Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Ve Din Bilimleri (Dinler Tarihi) Anabilim Dalı

Thompson, A. (2001). *Cerámica : Mexican pottery of the 20th century*. Atglen, Pa. : Schiffer

Üçer, Y. (2007). *Metropol-Anlam-Nesne Bağlamında Ağaç. Yüksek Lisans Eser Metni*. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Programı, İstanbul

Yılmaz, D. (2012). *Protohistorik Dönemde Anadolu’da Hayat Ağacı Motifi*. 3.International Archeology Student Symposium, Antalya

İnternet Kaynakları

http://www.vivaoxacafolkart.com/trees_life/tree_pages/trees_history.html (Erişim tarihi 14 Mart 2014)

<http://www.arts.ucla.edu/magazine/2003s/trees01.htm>(Erişim tarihi 10 Mart 2014)

<http://www.mexican-folk-art-guide.com/tree-of-life.html#UoE-ahbPPa4>(Erişim tarihi 14 Mart 2014)

http://dipnotkitap.net/DENEME/Anadolu_Motifleri.htm(Erişim tarihi 20 Mart 2014)

<http://www.agacler.net/forum/yasantimizda-ve-sanatta-bitkiler/10714.htm>(Erişim tarihi 14 Mart 2014)

“ SANAT VE BİLİMİN KESİŞİMİNDE BİR YERLEŞTİRME SANATÇISI: JAMES TURRELL ”

Ayşegül POROY

ÖZET

Bilim ve sanat, bilinmeyen ve yeni olanı keşfetmek için önemli iki konudur. Her iki konunun da en önemli özelliği öncelikle hayal edebilme temeline dayalı olmalarıdır. Günümüzde çağdaş bilim anlayışı, çağdaş sanat anlayışında olduğu gibi, yaratıcılıkla beslenmektedir. İnsanın doğal yapısında olan merak, inceleme ve gözlem gibi özellikler sayesinde bilim ve sanat varlığını sürdürmeye devam edecektir.

Turrell'in çalışmalarındaki ayrıntılı bilimsel hesaplar, duygusal derinliklerle birleştiğinde ortaya çıkan eserler, sanatın ve bilimin birbirinden ayrı düşünülemeyeceğinin en güzel örneklerindendir. Kurguladığı enstalasyonlarında yarattığı çarpıcı etki, bilimin ve sanatın dengeli birlikteliğinin bir ifadesidir.

Bu yazıda, yaşamdaki bir denge unsuru olan sanat ve bilim konusu, sanatçı James Turrell'in çalışmalarından seçme örneklerle ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Algı, James Turrell, Sanat, Bilim

“ JAMES TURELL: AN INSTALLATION ARTIST AT THE INTERSECTION OF ART AND SCIENCE ”

Ayşegül POROY

ABSTRACT

Art and science, two important subjects to discover the unknown and the new. Most significant common characteristic of both topics is that they rely on the basic of the ability to dream. Contemporary science understanding of today, as in the contemporary understanding of art, is being fed by creativity. As long as curiosity, examination and observation exist as the natural properties of human beings, art and science will continue to exist.

The art pieces where depths of emotions combining with detailed scientific calculations in Turrell's works, are the best examples to show art and science could not be thought separately. The striking effect of his installations, is the expression of the balanced cooperation of science and art. In this text, the subjects of art and science as a balancing factor in life is written with the samples of artist James Turrell's works.

Keywords: Perception, James Turrell, Art, Sciences

GİRİŞ

Yüzyıllardır plastik sanatın çeşitli dallarındaki teknik ilerlemeler, bilim dallarıyla olan yakın etkileşimlerin sonucunda olmuştur. İnsanın merakı, öğrenme isteği ve özellikle gözlem yeteneği, biyoloji, anatomi, fizik ve matematik gibi alanlardaki bilimsel dayanaklarla birleşince ve duygusal ifadeler eklenince yeniliklerin yolu açılır. Sanat ve bilim hem tek başına hem de birlikte sonsuz etkileşimlere ve yaratıcılıklara temel oluştururlar. Sanat ve bilim dayanağında oluşturulmuş çalışmaların daha iyi özümsebilmesi amacıyla, sanat ve bilim sözcük anlamları günümüzde kabul edilmiş şekliyle değerlendirilmiştir.

Sanat, Türk Dil Kurumu sözlük anlamına göre “*Bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık*” olarak tanımlanmaktadır. Yaratıcılık ve hayalgücünün ifadeleridir. Tarih boyunca tanımları nedeniyle en çok tartışma konusu olmuş kelimelerden biri olan sanat, insanoğlunun çeşitliliği kadar farklı ifade güçlerinin oluşturduğu bir zenginliktir. Farklı ifade ihtiyaçları doğal olarak farklı sanat dallarının oluşmasında etkili olmuştur. Günümüzde sanat, değişen yaşam koşullarının ve teknolojinin yarattığı yeni sanat dallarıyla birlikte kendini yenilemeye ve çeşitlendirmeye devam eden bir oluşumdur.

“İnsan, içinde yaşadığı ortama uygun olan sanatı, tasarımı, biçimi üretmektedir.” (Savaş 2008)

Bilim açısından bakıldığında ise, insanlık geçirdiği her dönemde, duygularını ifade ederken sahip olduğu bilgilerden faydalananarak sanatsal ifadeler oluşturmuştur. Bu konuda, bilim öğretileri ona ışık tutmuştur. TDK’da yer alan sözlük anlamı olarak “bilim” sözcüğüne bakıldığında ise “Evrenin veya olayların bir bölümünü konu olarak seçen, deneye dayanan yöntemler ve gerçeklikten yararlanarak sonuç çıkarmaya çalışan düzenli bilgi, ilim” tanımı yapılır. Tarih boyunca özellikle, fen ve matematik alanlarında yapılan çalışmaların sanat ve bilim alanlarının birbirlerini destekledikleri ve tamamladıkları görülür.

Avrupa’da, çizim gücünün metin açıklamalarında ve bilimsel verileri destekleyici tarzda kullanıldığını görüyoruz. İtalyan sanatçı, Leonardo da Vinci insan vücudu üzerindeki bir dizi bilimsel araştırma ve çalışma gerçekleştirirken, Vinci’nin anatomik çalışmalarının verilerini resimlediği ayrıntılı çalışmaları bilim için yenilik ve dayanak olmuştur. Benzer şekilde, Osmanlı’da 1466 yılında, “Cerrahiyye-i İlhaniyye” adlı tıp kitabı bilimsel bulguların ilk defa resimlendiği bir eserdir. Anadolu’daki hekimlerin o dönemde kullandıkları dilin Türkçe oluşu kitabın metninin farklı dillerde olmasından dolayı, kitaptaki bilgilerin anlaşılabilmesi için tıbbi malzemeyi tasvir eden basit çizimler yapılmıştır. “... Çizimlerin yapılma nedeni hekimlerin aktarılan bilgiyi kullanmalarını kolaylaştırmak olmalıdır.” (Uzel 1992)

Matematik ve sanatın kesişimi olarak, Altın Oran hesaplamalarının, insanlık boyunca bilim ve sanat tarihindeki rolü önemlidir. Bu hesaplamalar, sanatın ilerlemesini sağlayan büyük adımlar olarak kabul edilir. Fransız ressam Paul Cezanne’nın doğanın ifade edilmesinde dile getirdiği başlıca dört geometrik şekil sanat tarihini etkileyen önemli bir bakış açısı olmuştur.

“Doğayı silindir, küre ve koni gibi şekillerle, her bir nesnenin ve yüzeyin merkezi bir noktada

buluşacak şekilde doğru perspektifle ele alınmasına dikkat etmeli.” (Antmen 2008)

Sanat tarihinin her döneminde, bilim dallarına ışık tutan sanatçılar ortaya çıkmış ya da bilim dallarının etkileriyle sanatta yeniliklere yol açan eserler yaratılmıştır. Bu etkileşimin insanın varlığını sürdürdüğü sürece devam edeceği düşünülmektedir.

James Turrell Üzerine

Günümüzde eserlerinde sanatı ve bilimi hem dengede hem de kendilerine has özelliklerini zaman zaman öne çıkartarak kullanmakta olan Amerikalı çağdaş sanatçı James Turrell, bu yazının ana konusunu oluşturmaktadır.

Turrell, 1943 Los Angeles doğumludur. Babası havacılık mühendisi ve annesi tıp doktoru olan sanatçı bilimle içiçe bir aile ortamında büyümüştür. Henüz on altı yaşındayken pilot ehliyeti alır. 1965 yılında, Pomona Koleji’nde algı psikolojisi dersleri alır. Bir seri eserine verdiği isim olan “Ganzfeld Etkisi” adlı konuyla, algı psikolojisi dersleri aldığı sırada ilgilenir. Claremont Graduate Üniversitesinden sanat derecesini alır. Robert Irwin gibi sanatçıların da içinde bulunduğu bir arkadaş grubu ile ABD’nin Los Angeles şehrinde “Işık ve Uzay / Light and Space” hareketini 1966 yılında hayata geçirir.

James Turrell, Enstalasyon/Yerleştirme sanatının öncü isimlerindendir. Enstalasyon, en sade anlatımıyla, nesnenin ya da nesnelerin mekanda yer alarak yerlerinin belirtilmesi durumudur. Yerleştirme sanatında öne çıkan en önemli farklılık ise, çevreden bağımsız olarak açık ya da kapalı mekanlarda uygulanabilir oluşudur ve izleyiciyle bütünleşen bir yapıya sahiptir. Bu katılım bu sanatın temelini oluşturur. Mekan nitelikleri kullanılarak, izleyicinin katılımı ile ifade bulan bir sanattır. Yerleştirme sanatının kökleri Kurt Schwitters ve Marcel Duchamp’a kadar uzanır ve farklı sanat disiplinlerinden etkileşimlerle ortaya çıktığı düşünülür.

Fiziksel bir mekânın var olma özellikleri mekânın kendisini vurgulamak üzere kullanıldığı gibi bu özellikler hayali bir mekân yaratmak üzere de kullanılmıştır. (Sarıkartal, 2007: 141)

Dönemin toplumsal değişimlerinin de etkisiyle, 1960’lı yıllardan başlayan ve 1980’li yıllara kadar çok aktif olan yeni bir sanat hareketi olarak “Arazi Sanatı” kendinden söz ettirir. Doğayı görünür kılmak ve klasik galericilik anlayışına karşı bir tutum olarak da değerlendirilen bu sanatın öncüleri arasında bu dönemde James Turrell’in yanı sıra; Robert Smithson, Michael Singer, Alan Sonfist gibi sanatçılar sayılabilir. Turrell’in “Roden Crater” çalışması Arazi Sanatı kapsamına girer ve bitmemiş bir resim olarak tanımladığı ünlü çalışmasıdır. Bu eser Turrell’in hayatı boyunca üzerinde yoğun bir şekilde çalıştığı en büyük projesidir. Bu çalışması 1972 yılından günümüze kadar uzun bir uğraş gerektirmiş ve Turrell gerçek bir volkanik krateri bir sanat eserine dönüştürmüştür. Roden krateri bölümlerden, tünellerden ve gökyüzüne açılan alanlardan oluşmaktadır. Sanatçı, bu sanat eserini tamamen doğaya ait elementlerden meydana getirmiştir.

Turrell, kurguladığı büyük ölçekteki yerleştirme çalışmalarını ve bilimin birçok dalından faydalanarak yarattığı sanat eserlerini estetik bir anlayışla gerçekleştirir. Çağdaş sanatın farklı ifade yollarıyla ortaya çıkarttığı eserlerinde, aynı zamanda beklenmedik ve yeni bakış açısını zaman

ve mekandan soyutlayarak sunduğu görülür. 1960 yılından bugüne kadar yaptığı çalışmalarında sanatçının en önemli malzemelerinin aydınlık ve karanlığı kullanım biçimleri olduğu görülmektedir ve bunun için bazen doğal bazen de yapay ortamlardan faydalanır. Zaman ve mekandan adeta soyutlanmış olarak hazırlanmış ve planlanmış ortamlar, izleyici için bilinmeyenlerle doludur. Bu eserlerde izleyiciyi yönlendiren aydınlık alanlar aslında, üretilmiş olan eserin bazen kendisi, bazen yönlendirme elemanı ya da ana ögesi durumundadır. Matematiksel hesaplamalar ve ince ölçümler ile yerleştirme yapılan mekanlarda ortamda oluşan minimalist yaklaşımla, suni yerleştirmeleri de çoğu zaman doğal bir atmosfer havasında sunar.

“Size aynı efekti yapmıyor mu? Kendimi görmediğim zaman, kendimi yokluyorum, acaba gerçekten var mıyım diye soruyorum kendime” (Estelle: Jean-Paul Sartre, Huis-Clos) (Behnke,2012).

Turrell’in eserlerine bakıldığında tek ve büyük alan çalışmaları yanında, seri olarak adlandırıldığı grup çalışmaları bulunmaktadır. Eserlerin çeşitliliği ve yüksek sayısı göz önünde bulundurularak bu yazıda James Turrell’in seçme bazı eserlerinden örnekler verilecek ve yarattığı bilimsel etkileri üzerinde durulacaktır.

James Turrell / Ganzfeld Serisi ve 2011 Venedik Bienali Eser Yorumu



Görsel 1: Wide Out, 1998. Ganzfeld Serisi. James Turrell

James Turrell’in Ganzfeld serisi aynı zamanda, “Total Visual Fields/Yoğun Görsel Alanlar” adını da almaktadır. Tek renkte ve yoğun bir ışık kaynağının belli bir geometrik şekil çerçevesinde eserin bir duvara yansıtılmasıdır. Ganzfeld kelimesi Almanca bir kelime olup, derin algıda tamamen kaybolma anlamına gelir. Bu seride sanatçı, Ganzfeld kelime anlamından yola çıkarak, eserlerinde sınır hissini silerek yoğun ışık ile insan algısına yönelik çalışmalar tasarlamıştır.

James Turrell’in çalışmaları üzerine incelemeler yapan Patrick Beveridge, James Turrell’in çalışmalarını şöyle tanımlamaktadır: “İzleyiciler Ganzfeld Parçalarını incelerken kendilerini öyle bir tecrübenin içinde bulurlar ki, sanki kendi gözüne dayalı bir fenomen ya da dış görüntüye dayalı bir fenomen...” (Beveridge 2000).

Bu serinin ilk çalışmalarını 1976 yılında Amsterdam’da Stedelijk Müzesi’nde ve 1980 yıllarında Whitney Müzesi New York’ta sergilemiştir.

Yoğun aydınlatma altında belirsiz sınırlar ve boşluk hissi nedeniyle, ezberlenmiş ve bilinen bir mekân dışında bir bölmede ilerlemek ziyaretçilerin algılarında karmaşa yaratmıştır. Bu karmaşık ve tanımlanması zor ortamda ayakta durmak ve ilerlemek kişileri zorlamıştır. Amsterdam'da 1976 yılında ilk sergilendiğinde, birçok ziyaretçinin dizleri üzerine çöktüğü ve elleriyle destek alarak ilerlemeye çalıştıkları gözlemlenmiştir. Turrell'in eserleri ziyaretçiler üzerinde tıp dilinde "Intense Disequilibrium/Şiddetli Dengesizlik" olarak adlandırılan hissi yaratmıştır. Turrell, bu durumun kişiden kişiye farklılık gösterdiğini, herkesin duyuları nasıl farklı hassasiyette ise, bu sanatsal tecrübenin algılanmasının kişiden kişiye değiştiğini öne sürmektedir. Ayrıca, "Feeling of Infinity" olarak tanımlanan "Sonsuzluk Hissi" insan beyni tarafından verilen uyarılar sonucunda insanda oluşan duygulardır. 2009 yılında, Almanya Kunstmuseum Wolfsburg'de Ganzfeld serisinin en büyük örneği sergilendi. Bu örnek eser, 700 metre kare alanda ve on bir metre yüksekliğinde hazırlandı.

2011 Venedik Bienali, James Turrell'in Ganzfeld serisinden bir örnek çalışmayı izleyicilerle buluşturur. Bu eser, bienalin diğer eserlerinden farklı ve ayrı bir alanda izleyiciye sunulur. İzleyici tarafından sanat bilgisi gerekmeden yaklaşıldığında öncelikle yerleştirmenin bilimsel olarak en ince ayrıntısına kadar hesaplanmış bir mekânda olduğu görülüyor. Perspektif hesapları o kadar etkili düşünülmüş ki, duvara yansıtılan ışık yoğunluğu ancak belli bir mesafeye yaklaşıldıktan sonra derinlik hissi yaratmaktadır. Bu matematiksel araştırma ve incelemeler eserin çarpıcılığını arttırmıştır. İzleyici, uzaktan ve konuyu bilmeyen biri olarak baktığında duvardaki renkli yapı sadece duvara yansıyan bir projeksiyon olarak gözükmektedir. Eserdeki derinlik, yoğun olarak aydınlatılmış bir noktada sabitleştirilmiş ve kesin sınırlarla çizilmiş geometrik bir şekildedir.

Turrell'in eserleriyle yakın yaklaşımlara sahip olan, Danimarkalı enstalasyon sanatçısı Olafur Eliasson'nun çalışmalarında da görülen, izleyici eserin bir parçası haline gelerek karşılıklı bir etkileşim ile eserin tamamlanmasına yardım etmektedir. Bu nedenle, izleyicinin her bir bölmedeki duruşu ve etkileşimi bu çalışmanın her bir evresinin izleyiciyle birlikte canlanmasını sağlamaktadır. Olafur Eliasson'un çalışmalarından en çok ses getirenlerden biri olan "The Weather Project/ Hava Projesi" ve 2003 yılında 50. Venedik Bienalinde Danimarka'yı temsil eden eseridir. Bu eser Venedik'ten sonra Londra, Tate Modern'de 2003 yılında sergilenmiştir. Altı ayda iki milyon kişi ziyaret etmiştir.

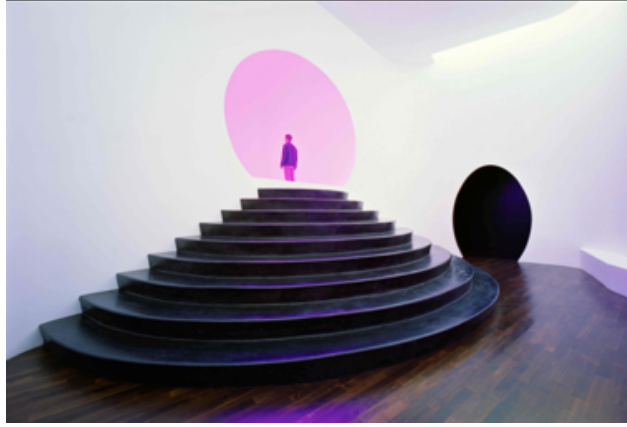
Hava Projesi olarak adlandırılan çalışmada, kapalı bir alanın tavanını kaplayacak şekilde yerleştirilmiş büyük bir ayna yerleştirilmiştir. Tavana yakın bir yükseklikte, sarı ışık veren yüzlerce monokromatik lambalarla kaplı büyük bir daire bulunur. Ortam sarı ışık dışında alacakaranlık etkisindedir. Ziyaretçilerin yansıma ve sarı ışık altındaki etkileşimleri izlenir. (Görsel 2)



Görsel 2: Olafur Eliasson, Turbine Hall, Tate Modern, Londra, 2003

Eserlerin tamamlayıcısı ve belki de ana ögesi olarak ziyaretçiler, esere büyük renk kattıkları gözlemlenir. 2003 yılında Tate’de sergilenmekteyken Frieze Dergisinin yorumuna göre, insanlar sosyalleşebilecekleri farklı bir ortam bulmuşlardı.

Turrell’in tek başına olan yerleştirmeleri yanında bir seri olarak ürettiği çalışmalarından “Ganzfeld” serisine ait bir örnekte, ziyaretçiler yerleştirme alanına yakını bir alanda bekletilir ve sırayla yerleştirmenin olduğu bölüme alınırlar. Bu ortak bir alanda oluşturulan etkileşim ile Eliasson’un yerleştirmesinden ayrılan bir noktadır ve beklenmedik ya da sürpriz bir yaklaşım yoktur. Turrell’in izleyicileri ise, eseri henüz görmeden ön hazırlık aşamalarıyla konsantre durumuna girerler. Çalışmanın olduğu yere gelindiğinde de izleyici bir süre bekletilir. İzleyici önce bir süre oturarak bekler ve karşısındaki duvarda büyük bir geometrik şekildeki aydınlatmaya bakar. Bir süre sonra önünde bulunan platformdan ilerlemesi istenir. İzleyici ilerlediğinde, duvarın farklı renkle hafif aydınlatılmış bölümün bir derinliğe sahip olan bir bölmeye açıldığını kavrayabilir. Tek renk ile aydınlatılmış yoğun ışık alanından içeri girilir.



Görsel 3: Ganzfeld serisi. James Turrell.

Artık ziyaretçi, renkli suni bir sis ortamındadır. Eserin içine giren ziyaretçi bastığı yeri bile görmekte zorluk çektiği bir ortamda bulunmaktadır. Sınırlarını göremediği yoğun renkli sis ortamı ile baş başa kalan ziyaretçi için burası, tanımadığı ve tanımlamakta güçlük çektiği bir bilinmeyendir. James Turrell’in diğer çalışmalarında da, aynı sürpriz etkiler bulunur ve insan üzerinde adeta fizik kanunları karşısında başka bir boyut etkisi yaratır.

James Turrell’in “Skyspace/ Gökyüzü alanları” Serisi Üzerine

“Yüzeyler, gün ışığı gibi türsüz/rengsiz ışıklar altında gerçek renklerinde, türlü/rengli ışıklar altında değişik renklerde görünmektedir. Yüzey dokularının özellikleri mat-parlak, pürüzlü-düz olması durumu, malzeme özellikleri, malzemenin renginin uyandırdığı izlenimler hep birlikte mekan algılamada etkili olmaktadır.” (Manav 2000)

“Skyspace” adlı seri çalışmaları, Turrell’in gökyüzüne açılan kapılarıdır. Bu serisinde, geometrik şekiller aracılığıyla gökyüzü ile birlikte bir bağ kurularak yapılan yerleştirme sanatına ait eserler görülür. Işık kaynağı doğaldır. Kare, dikdörtgen, oval veya yuvarlak alanlar kullanılmıştır. Mimari alanlar özel seçilerek, yapı ile bağlantılı eserler kurgulanmıştır. Büyük mimarilerin iç alanlarında veya bölmelerinde barok esintili gökyüzüne açılan pencereler kurgulanmıştır. Bu iç mekân ya da dış mekânda mimari özelliklere göre yansıma etkiyi arttıracak açılarda düşünülmüştür. Çevre ile ilişkisi tamamen sıradışı bir görüntü oluştururken bir yandan da çevreyi tamamlayan bir element olarak bütünleyicidir.

Skyspaces/Gökyüzü alanları adlı serisinde, sanatçının mistik konulara ve değişik kültürlere olan merakının yansımaları bulunur. Roma’da bulunan tarihi Pantheon yapısı nasıl tanrılar için yapılmış ve kubbe kısmından gökyüzüne açılmışsa, Turrell’in eserlerinde de gökyüzü adeta aşağıya indirilip insanlara ulaşır. Bu serideki eserlerde, gökyüzüne açılan bölümün günün çeşitli saatlarında değişiklik göstermesi, çevreyle olan bağı ve uyumunu göstermektedir. Çalışmalarda, güneşin doğuşunda veya batışında ışığın en etkili açıları birleşerek yerleştirme sanatının etkisini arttırmaktadır. Eserin izleyiciye anlatmak istediği ve yaşatmak istediği macerayı daha iyi kavrayabilmek için, güneşin batışından ya da doğuşundan bir süre önce bölmedeki yere yerleşerek

gün ışığının yaptığı geçit törenini Turrell'in penceresinden izlemek gerekir. Bu geçit sırasında, etkinin arttığı, zenginleştiği görülür. Gökyüzü bir süre sonra yavaşca kararmaya başlarken, görüntü kadifemsi bir etkiyle adeta dokunabilecek kadar yakın bir etki oluşturur. İzleyici, bölme-sinden geçişleri sessizce seyrederken, baktığı noktada bireysel bir tecrübe içinde olduğunu idrak eder. Turrell'in saf formlar içinde, zamansız bölmelerde ortaya çıkarttığı çalışmalar, izleyiciler için benzersizdir.



Görsel 4: Stone Sky, 2005, Kaliforniya/ABD. James Turrell.

Sanatçının on altı yaşında pilotluk yaparken edindiği gökyüzü tecrübeleri ona bu alanda esin kaynağı olmuştur. Geometri ve matematiğe olan merakı ile hesaplanan yerleştirmeler ve kusursuz iç ve dış alan mimari yapılarla olan uyumlarıyla fark yaratan çalışmalar olarak ortaya çıkar.

Sanatçının, önemli seri çalışmalarından bazıları;

Projection/Projeksiyon serisi, bir iç mekân bölümünün köşesinde üç boyutlu ışık kaynağı kullanarak yaptığı çalışmalardır.

Shallow/Yüzeysel adını verdiği serisinde, izleyicide derinlik hissi yaratacak şekilde ince bir hat olarak ışık kullanılmaktadır.

Corner Shallow/Köşelerde Yüzeysel Çalışmalar adını alan bu seride, iç mekânda tek renkli ve üç boyutlu geometrik şekilde ışık kullanımı görülmektedir.

Wedgeworks/Sıkıştırma İşler serisinde, ilüzyon olarak ışıktan yaratılmış ve aslında olmayan duvar veya engellerden oluşan çalışmalar vardır.

Sanatçının, eserlerinde belli başlıklar altında seri çalışmalar yaptığı görülmektedir. Bu serilerde tasarlanan iş, farklı renkteki ışıklarla uygulanır. Bazen bu işler farklı mekanlarda da uygulanır. Olmayan aslında varmış gibi yapılarak, kütlenin olmadığı ama var hissi yaratılarak insanda duyularının algıladığı her şeyi yanıltabilme veya yönlendirebilme becerisini içeren bu çalışmalarıyla James Turrell, günümüzde siyaset bilimi, işletme gibi birçok diğer bilim dalının öncelikli konusu olan algıyı sorgulamaktadır. Bu sanat eserlerinin bizlere göstermek istediği

ipuçlarından yola çıkılarak farklı bilim dalları üzerindeki etkileşimler acaba nasıl olur? Gerçek ne kadar gerçektir ve algılandığı sürece mi görünmekte, aslında görünmez midir?

SONUÇ

Bu yazıda, sanat ve bilim konularının insanoğlu varolduğu sürece devam edecek iki değerli ve vazgeçilmez konu olduğu noktasıyla yola çıkılmıştır. İki konunun da birbirleriyle etkileşim yarattığı çarpıcı bir örnek olarak çağdaş sanatçı James Turrell'in bakış açısı birkaç eser örneğiyle ele alınmıştır.

Bu çalışmalar, insanın yaşarken ihtiyacı olan uzaydaki koordinat bilgisi; nerede olduğu, ne yöne gittiği ya da derinlik, sınır gibi bilgilerimizi sınamakta ve algı üzerine yönlendirmeler yapmaktadır. Görsel algının, parametreleri üzerine seri çalışmalar yapmıştır. Etkiyi yönlendirmek için, doğal ve yapay ışık kaynakları kullanmış ve geometrik şekiller kullanarak mekansal algıda da etkiler yaratan eserler ortaya çıkartmıştır.

Turrell'in çalışmaları, somut bilim dalları kullanılarak ulaşılan eserlerin yarattığı soyutluktur. Eserleri, görünenin gizemli yapısı ve yarattığı duyguların yanı sıra, insan duyularını kendi kontrolüne alabilen bir beceridedir.

Turrell'in çalışmaları, adeta bir ilüzyon gibi anlık etki yaratır. Ancak, arkasında büyük hesaplamalar içeren ve yıllarca ön çalışmaları yapılan bilimsel dayanakları olan eserlerdir.

Dünyayı, bir sanat eserinin penceresinden bakarak algılamaya çalışan izleyicilerin yaşadıkları farklı tecrübe ile ele alındığında, Turrell, olamayanı sunan, tasarlayan bir sanatçıdır.

Sanat ve Bilim konusunun ancak bir arada yaratabileceği Turrell'in eserlerindeki teknik hesaplamalar, renklerin aydınlatılarak veya karartılarak uygulanmış etkileri, tasarlanmış olan mekânlarla birleştiğinde izleyici üzerinde benzersiz bir tecrübe yaratır. Bu eserlerin bir tanesinin birebir incelenmesinden sonra, görünürlük ve görünmeyen, bilinçli olarak algının bir süre referans noktalarından uzaklaşması gibi tecrübeler edinilir. Ancak bu deneyim, her zaman her sanat eseriyle yaşanabilecek bir özellik değildir.

Turrell, monoton ve kalıplaşmış bakış açılarının ötesinde, var olması mümkün bir yaşam alanı fikrini doğadan aldığı renklerle anlatmaktadır. "Monokrom" tek renk kullanımı ve minimal anlayışı içeren eserlerinde, mekan algısı ile insanın farklı olana alışma süreci gözlemlenirken, eserlerini daima tamamlayan, eseri gezmekte olan insan olmuştur. Bir sanat eseri yoluyla insana farklı bir yaşama biçimi olabileceğinin ip uçlarını parlak dünyasıyla anlatmaktadır. Turrell, eserlerinde, yaşamın aslında ne kadar renkli ve doğayla yakın olabileceğinin örneklerini sanatsal ve matematiksel kurgularla bize göstermektedir.

İnsanoğlunda merak, gözlem ve inceleme özellikleri gibi ilerlemesine yol açan özellikler olduğu sürece bilim ve sanatta görülen süreklilik içindeki yeni ve bilinmeyene olan yönelim de devam edecektir. Sanat teknolojinin bir süreklilik içinde ilerlemeye devam etmesinden beslenmeye devam ederek, bu yazıda ele alınan sanatçı Turrell örneğinde olduğu gibi kendini farklı ifade yollarıyla yenilemeyi sürdürecektir.

KAYNAKÇA

Antmen Ahu (2008). 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık:İstanbul.

Behnke Milena (2012). "Space and the Visible", Gent Üniversitesi Araştırma Tezi. Gent Üniversitesi :Gent, Belçika.

Berger John (1995). Görme Biçimleri (Çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınları: İstanbul

Beveridge Patric (2000). "Renk algısı ve James Turrell'in Sanatı", Leonardo Vol.33, No.4, MIT Yayınları. www.jstor.org/stable/1576905 (erişim: 2 Temmuz 2014)

Fraser T.Banks A. (1994). The Ultimate Book for the Colour Conscious:The Complete Guide to Colour, Itex Yayınları: Çin.

Germaner Semra (1996). 1960 Sonrasında Sanat, Kabalcı Yayınevi:İstanbul.

İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. ve (1993). Sanatta Devrim, Remzi Kitap Evi: İstanbul.

Manav Banu (2011). "Hacimde Bir Tasarım Parametresi Olarak Renk", Gazi Üniversitesi GSF Sanat ve Tasarım Dergisi, sayı:8,Ankara, Sayfa: 93-102.

Sarıkartal, Zekiye (Bahar: 2007). Sanat Alanının Küresel Kurumsallaşması veYerleşirmenin (Enstalasyon) Gelişimi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları,sayı:16, Hacettepe Üniversitesi Hastaneleri Basımevi, Ankara,Sayfa:141

Savaş, U.Tolga (Güz:2008)."Siber Kültür, Siber Sanat", Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi, sayı:19, Hacettepe Üniversitesi Hastaneleri Basımevi, Ankara,Sayfa:98

Uzel, İ., Sabuncuoğlu Ş. ve (1992). Cerrahiyetü'l-Haniyye 2 cilt, Türk Tarih Kurumu Yayınları: Ankara

Brasseur, Eric, 2008, <http://www.4p8.com/eric.brasseur/lumomb.html> (erişim:2 Temmuz 2014)

Cohen, Walter ,Kromatik Ganzfeld 'de Renk Algısı, Buffalo Üniversitesi, (Haz.1958) www.patricbeveridge.com (erişim:2 Temmuz 2014)

İnternet Ansiklopedisi. http://en.wikipedia.org/wiki/James_Turrell#Background

Görseller

www.jamesturrell.com (erişim:2 Temmuz 2014)

http://www.olafurelsson.net/works/the_weather_project_1.html (erişim: 2 Temmuz 2014)

“ KÜRESEL İKLİM DEĞİŞİKLİĞİNİN TOPLUMSAL ALGISINDA GÖRSEL SANATLARIN ROLÜ ”

Prof. Dr. Cengiz TÜRE*

ÖZET

Küresel ısınma ve iklim değişikliği ile mücadelenin kazanılması toplumların farkındalık düzeyinin artmasıyla doğru orantılıdır. İnsanlığın hiçbir döneminde güvenilir bilgilere ve onları açıklama gücüne bilim dışında erişilememesine rağmen, iklim değişikliğinin olumsuz etkileri konusunda insanların farkındalık seviyelerinin yeterince arttığını söylemek oldukça güçtür. Bu çalışmada, güzel sanatlar alanında küresel iklim değişikliği konusunda yapılan bazı eserlerin toplumsal farkındalık üzerindeki rolü ve bilimsel bilgilere göre algılanması arasındaki farklılıklar örneklerle araştırılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bilim, Ekoloji, Küresel İklim Değişikliği, Küresel Isınma, Görsel Sanatlar

*Anadolu Üniversitesi Fen Fakültesi Biyoloji Bölümü Ekoloji Anabilim Dalı, Eskişehir - Türkiye. e-mail:cture@anadolu.edu.tr

“ THE ROLE OF VISUAL ARTS ON SOCIAL PERCEPTION ABOUT GLOBAL CLIMATE CHANGE ”

Prof. Dr. Cengiz TÜRE

ABSTRACT

Increasing the awareness level of individuals and the society are closely related to fight with global warming and climate change. Although reliable information can only be obtained by scientific way in any period of humanity, it is hard to say that awareness level of the people about the climate changes increased enough. In this study, it was tried to investigate some visual art works that focusing on global climate change and their influence on the social awareness.

Keywords: Science, Ecology, Global Climate Change, Global Warming, Visual Arts,

GİRİŞ

“Şu anda dünya üzerinde iklim değişikliğinden daha önemli bir sorunun olmadığını düşünüyoruz. Bu yüzden sanatın insanların duygu dünyası üzerindeki etkisini kullanarak bu konuya dikkat çekmeyi amaçlıyoruz”

“The Cool Climate Art Contest”

Modern insan ile doğa arasında ortaya çıkan olumsuz ilişkiler yerel ya da bölgesel olarak kalmayıp, küresel ısınma ve iklim değişikliği gibi sorunlar olarak bütün toplumların karşısına çıkmaktadır. Bir insan ömrüne sığacak kısa bir sürede yaşanması söz konusu olan bu olumsuz etkiler, tüm dünyada yakından hissedilmeye başlanmıştır (Türe, 2009; 2012). Gerçeği bulma, anlama, doğrulama yöntemi olan bilim, insanoğlunun entelektüel gelişiminde ulaştığı son adım olarak kabul edilmektedir (Armağan, 2013). Bilimin geldiği bu noktada; iklim değişikliği nedeniyle buzulların erimesi, kuraklık, sel, gıda yetersizliği, biyolojik çeşitliliğin azalması, türlerin yok olması, kitlesel göçler ve sosyal patlamaların ortaya çıkması kaçınılmaz görülmektedir. Artık çevresel bozulma sonucunda büyümenin ekolojik sınırlarla karşılaşacağı ve mevcut durumun sürdürülemez olduğu bir ütopya değildir (Luke, 1992).

Ekoloji bilgisi teknik anlamda küresel sorunlarının giderilmesi amacıyla kullanılırken, bu konuda toplumsal bir bilincinin oluşturulması da büyük önem taşımaktadır (Türe, 2013). Küresel ısınma ve iklim değişikliği ile mücadelenin kazanılması; önce bireylerin, sonrada toplumların farkındalık düzeyinin artmasıyla doğru orantılıdır. Çünkü tüm doğal varlıklar kendi başlarına evrensel bir değere sahip oldukları için saygıyı hak etmektedirler (Barrow, 1997; Türe, 2010).

İnsanlığın hiçbir döneminde güvenilir bilgilere ve onları açıklama gücüne bilim dışında erişilememiştir (Armağan, 2013). Ancak, bilim adamları ve uzmanlar tarafından bu konuda yapılan binlerce çalışma ve etkinlik bulunmasına rağmen, sosyo-ekolojik boyutlara ulaşan iklim değişikliği konusunda insanların farkındalıklarının yeterince arttığını söylemek ise oldukça güçtür. O halde bilimsel olarak kanıtlanmış ve etkileri giderek artan iklim değişikliği konusundaki bilgiler ve çabalar neden yeterince etkili bir toplumsal algı yaratamıyor? Bu algının yaratılmasında sanat daha etkili bir rol üstlenebilir mi? İşte bu sorulara verilecek olan yanıtların araştırılması ve tartışılması çalışmamızın amacını oluşturmaktadır.

Bilim ve Sanatın Algılanma Özellikleri

Hayal gücü, bilim insanları ile sanatçılar arasındaki en önemli ortak yönü oluşturmaktadır. Bilim, sanatı anlaşılabilir hale getiren ve sanatı akla yakınlaştıran bir ihtiyaçtır. Sanatın başarısı, bilime olan yakınlığı ile ilgilidir. Aradığı özellikleri bulan ve inanan izleyici, sanatın kendisine yüklediği yüksek motivasyonu alacak ve bunu başkalarına da taşıyacaktır (Tolstoy, 1996). Bu nedenledir ki; doğada bulunan yapısal biçim ya da örüntülere bilimin yüklediği anlam ile sanat eserleri arasında bir paralellik olması kaçınılmazdır. Ancak, bilim yarar ölçütünü sağlamaya çalışırken, sanat estetik doyum ve duyguya süreklilik sağlamaya yöneliktir (Williams, 2001; Kavuran, 2003). Varlıkları ve olayları anlamaya çalışırken sanat, doğayı ve olayları yansıtmada konusunda bilimden farklı bir anlatım eğilimindedir.

İlk çağlardan beri sanatçılar, duyularıyla elde ettiği bilgiyi yeni bir bakış açısıyla yorumlayarak eserlerine aktaran insanlardır. Sanat gerçekliği betimler ve sergiler, ilişkileri estetik imgelerle anlatmaya çalışır ve doğaya ait gizleri izleyicisine sezdirir. Dolayısıyla beyinde hiçbir işlem yapmadan doğrudan algılanır ve herhangi bir süreci yoktur. Böylece sezginin önü açılarak düşünce ortamından elde edilen bilginin insanın içsel dünyasındaki seyahatinde klasik diyalektik mantık geçerliliğini yitirerek, günümüz bilim çevrelerinde “fuzzy logic” olarak tanımlanan bir örtülü mantığın devreye sokulması sağlanmaktadır. Bilimsel mantık ise tartışır ve bir sonuca ulaşmak için muhakeme denen bir süreci yaşamak zorundadır (Williams, 2001). Çünkü bilimsel mantığın ikna edici bir yönü olmasına karşın, sanatın toplumun güzellik duygusu ve sezilerine dayalı algılarını yönlendirebilen motive edici bir güce sahip olduğu kabul edilmektedir (Welch, 2011).

Bu nedenle küresel ısınma ve iklim değişikliğinin dünyadaki tüm canlıların yaşamını yakından ilgilendirdiği bilimsel gerçeğinin, gerekli toplumsal farkındalığı yaratmada yeterince etkili olduğunu söylemek oldukça güçtür (Miles, 2010). Olayları kendine özgü bir diyalektik içinde ele alan sanatın oluşturduğu algı biçiminin, yaşanan bu sorun bağlamında bilgilenmeyi ve bilinçlenmeyi tetikleyebileceği ileri sürülmektedir (Feibleman, 1945; Feldman ve Robert, 1996). Çünkü her insan doğuştan doğaya dair evrimsel bir bilince sahip olduğu için zihnin temelinde ekolojik bilinç altı yatmaktadır (Ross, 2008). Günümüzde ortaya çıkan ekolojik sanat uygulamalarının temelinde de, dünyanın ekolojik ve çevresel bütünselliğinin korunması algısı bulunmaktadır. Sanatçının etkilendiği bu sürecin sonucunda ortaya çıkan sanat eserleri, hem duygusal anlamda hem de zihinsel anlamda izleyicisini etkileyerek birçok konuda beklenen farkındalığı doğurabilmektedir (Harrison ve Harrison, 1993; Kagan ve Kirchberg, 2008). İnsan beyninin biyolojik evrimleşmesi sonucunda oluşan şeylere yönelik algılama ve kavrama yetisindeki değişim milyonlarca yıl sürerken, toplumlarda kültürel evrimin ise bir insan ömrü içinde birkaç kez değişim gösterebildiği izlenebilmektedir. Bu durum kültürün en önemli bileşenlerinden olan sanatın, toplumsal algı değişiminde daha hızlı gerçekleşebilmesiyle açıklanmaktadır (Gormley, 2010).

Günümüzde bireylerin bilim ve sanat konusunda belirli oranda okur/yazar olmaları toplumların gelişiminde büyük önem taşımaktadır. Çünkü yaşadığımız süreçte hemen her türlü bilgi, konuşma, haber, açıklama ve yorum belli oranda bilimsel, teknolojik ve sanatsal içeriğe sahip olduğu için algılanabilmesi de belirli oranda birikimi gerektirmektedir (Sevgi ve İnce, 2004). Çeşitli kaynaklardan bireye ve topluma ulaştırılan ileti kodlarının doğru açılabilmesi, iletinin içerdiği bilgilerin, fikirlerin, duyguların ve değerlerin doğru algılanarak zihinde anlaşılır bir hale getirilebilmesiyle doğru orantılıdır (RTÜK, 2007).

Bilim iletişim açısından daha çok dilsel anlatımı kullanmaktadır. Sanat ise dil dışı yani görsel anlatım ağırlıklıdır. Görsel anlatımın, bilginin doğrudan iletilmesinin yanı sıra çoğunlukla imgeye dayanan ayrıcalıklı yanları da vardır. İnsanların biyolojik ve sosyal evrimi sonucu ortaya çıkan genetik kodlarında var olan; % 1 tadarak, %1,5 dokunarak, %3,5 koklayarak, %11 duyarak ve % 83 görerek öğrenme özelliği görsel anlatımın en büyük avantajını oluşturmaktadır. Doğası gereği sanat, iletisini doğrudan göstergeler yerine farklı yorumlar ve çağrışımlar oluşturarak

imgenin kendisini bir iletiye dönüştürebilmektedir. Böylece kendine özgü bu işleviyle izleyicisini ikna etmeye, bilgi vermeye ve onu bir şeye yönlendirmeye ya da vazgeçirmeye yardımcı olabilmektedir (Günay, 2008).

Görsel Sanatların Küresel İklim Değişikliği Algısı Üzerine Etkisi

Toplum üzerinde iklim değişikliği temalı yapılan sanatsal ve kültürel etkinliklerin bilimsel, ekonomik ve politik anlamda yapılan tartışmalara göre daha etkili olduğu kanısı giderek daha çok ağırlık kazanmaktadır (Gormley, 2010). Son yıllarda sanat ile bilim arasındaki sinerjiden yararlanarak düzenlenen sempozyumlarda, iklim değişikliği konusunda toplumsal algısının nasıl arttırılabileceğinin tartışıldığı platformlar yaratılmaktadır. Çünkü insanlar, görsel sanat eserlerinde bilimsel olarak ifade edilenlerin çok ötesinde bir şeyler bulabilmektedir (Future Climate Dialogues, 2013). Bu etkinliklere bakıldığında ise dünyanın her yerinden sanat severlerinin büyük ilgiyle ziyaret ettiği Venedik Bienali, ilk kez sanatta bu kadar aşırı dozda bir iklim değişikliği vurgusu yapılan en yakın örneklerinden biri olmuştur (Venezia Art Biennale, 2013).

Bienaldeki Tuvalu Pavyonunda dikkati çeken ve uluslararası alanda büyük ilgi uyandıran çalışma ise Vincent J.F. Huang tarafından sergilenen “Uygarlık Uğruna” adlı eserdir. Tuvalu dünyadaki karbon salımı en düşük olduğu halde, küresel ısınmadan en çok etkilenecek ülkelerden birisidir. At başı şeklindeki petrol pompasının bir ucunda Tuvalu’nun sembolü olan ölü bir deniz kaplumbağası, öteki ucunda bacağından asılmış Wall Street’ in bir sığır tasarımıyla, petrol elde etmek için kaybettiklerimizin farkındalığını oluşturmaya çalışmaktadır (Görsel 1).



Görsel 1. Uygarlık Uğruna - Vincent J.F. Huang (55. Venedik Bienali 2013), (URL 1).

Brezilyalı sanatçı Nele Azevedo, küresel iklim değişikliğine dikkati çekmek için arktik bölgelerden getirdiği buzlardan yaptığı 1000 adet eriyen adam figürü 2009 yılında Berlin Konser Salonunu ve Gendarmenmarkt meydanı merdivenlerinde sergileyerek 30 dakikada nasıl eridiklerinin yarattığı algı, tüm dünyada büyük ilgi görmüştür (Görsel 2). Herkesin gözleri önünde damla damla eriyen buzdağından yapılan heykelcikler, bu çevre felaketine en çok dikkati çeken eserlerden biri olmuştur. Bu nedenle sergi dünyanın bir çok ülkesinde yapılan farklı etkinliklerde defalarca tekrarlanmıştır.



Görsel 2. Eriyen Adam - Nele Azevedo (Berlin 2009), (URL 2).

Steve Lawler (Mojoko) ve Eric Foenander tarafından Singapur Sanat Müzesinde 2012 yılında sergilenen “Eriyen Süpermen” isimli heykel tasarımı yetişkinlerin yanı sıra özellikle çocuklarda küresel ısınma iklim değişikliği algısı ve farkındalığı konusunda oldukça etkili olduğu görülmüştür (Görsel 3).



Görsel 3. “Eriyen Süpermen” Steve Lawler (Mojoko) ve Eric Foenander (Singapur Sanat Müzesinde 2012), (URL 3).

Wolfgang Stiller in 2012 yılında düzenlenen *Uluslararası Kathmandu Sanat Festivalinde* sergilediği “*Kibrit Çöpü Adamlar*” isimli ahşap malzeme ağırlıklı heykelleri de iklim değişikliği üzerinde insan etkisinin algılanmasına önemli katkı yapan eserlerdendir.



Görsel 4. “Kibrit Çöpü Adamlar” 2012 Uluslararası Kathmandu Sanat Festivali- Wolfgang Stiller, (URL 4).

Aynı çabalara ilişkin ülkemizden örnekler bulunmaktadır. 24. Aydın Doğan Uluslararası Karikatür Yarışması’nda yıllardır karikatürcüler savaş ve adalet gibi dünyanın belli başlı sorunları özgün çizgileriyle izleyicisine ulaştırırken, son yıllarda küresel ısınmanın da çizerlerin gündeminde ağırlıklı yer aldığı dereceye giren eserlerden görülebilmektedir (Görsel 5, 6), (Milliyet, 2007).



Görsel 5. A. B. Corbo (Küba) (URL 5).



Görsel 6. C.B. Shibu (Hindistan) (URL 5).

22-31 Ağustos 2008 tarihleri arasında 77. kez yapılmış olan İzmir Enternasyonal Fuarı'nın teması, Küresel Isınma ve İklim Değişikliği oluşturmıştır. İsmet İnönü Sanat Merkezi'nde gerçekleştirilecek Küresel Isınma Sergileri'nde ise fotoğraf ve karikatür sanatçılarının küresel ısınma ve iklim değişikliğine ilişkin özgün yorumları sergilenmiştir (Birgün, 2007).

David Buckland ve Yasmine Ostendorf küresel ısınmaya karşı bilim adamları ve sanatçıların birlikte kültürel değişimi nasıl yapabileceklerini göstermek için, buzullar üzerine devasa büyüklükte bir kutup ayısının resimlenmesi dünya medyasının ilgi odağı olmuştur. Böylece acil olarak çözüm bekleyen küresel ısınma konusunda sanatın toplumsal bilinç oluşumunu hızlandıran en önemli katalizörü olabileceği gözler önüne serilmek istenmiştir (Görsel 6).



Görsel 6. David Buckland ve Yasmine Ostendorf "Buzullar Üzerinde Kutup Ayısı" (The Guardian 2013), (URL 6).

Singapurlu resim sanatçısı Yin Lum tarafından yapılan resimler ise küresel ısınma ve iklim değişikliğinde yaşanan doğa olaylarını sanatçının dünyasından farklı bir izlenimle yansıtmaktadır (Görsel 7,8).



Görsel 7. Eriyen Buzul (92cm x122cm) - Yin Lum, (URL 7).



Görsel 8. Orman Yangını (60cm x120cm) Yin Lum, (URL 7).

Her göstergenin zorunlu olarak bir düzanlamı vardır. Ama sanat yapıtından söz etmek için ilgili göstergenin yoruma açık bir yanının da olması, her izleyicinin kendisinin dolduracağı bir kısmının olması gerekmektedir. Yin Lum eserlerinde izleyicisine bu fırsatı olağan üstü güzellikte sunmaktadır.

Fotoğraf görsel santlar içerisinde önemli bir unsurdur. Evrende var olan nesnelerin anlık görüntülerinin ışığın etkisi kullanılmak suretiyle ve bir cihaz aracılığı ile kayda alınmış halidir. Fotoğraf örneksemeci yapısı nedeniyle görsel bir kod kullanarak iletisini oluşturur. Fotoğraf sanatçısı konusunu, sınırını ve bakış açısını seçer ama, seçtiği imgenin içine giremede, objeler üzerine düşen ışıkla oynamak, ışığa hükmetmek ve bunu en güzel haliyle anlamlandırma çabası içindedir. Bu ayrıntı ise fotoğrafçılıkla ile fotoğraf sanatı arasındaki en önemli çizgiyi oluşturmaktadır. Küresel ısınma ve iklim değişikliği konusunda en fazla örnekler fotoğraf ve grafik sanatçıları tarafından işlendiğini söyleyebiliriz. Bostonda Ocak 2014 ayında açılan “Climate Change in Our World” isimli renkli fotoğraf sanatı sergisi buna en iyi örneklerden biridir. Bu serginin fotoğraf sanatçısı ise Gary Braasch dır (Görsel 9).



Görsel 9. Buzullara Seyahat (Kuzey Bellingshausen Denizi) Gary Braasch (URL 8).

Kely Cheng ise bir çok platformda paylaştığı küresel ısınmayla birlikte son 20 yılda popülasyonlarının 1/3 ü yok olan *chinstrap penguenleri* üzerinden çektiği fotoğraflarıyla dikkatleri çekmeye çalışmaktadır (Görsel 10).



Görsel 10. Chinstrap pengueni - Keely Cheng, (URL 9).

Christopher Furlong ise küresel ısınmada en yüksek paya sahip olan kömür yakıtlı termik elektrik santrallerinin fotoğraf sanatı estetiği içinde olumsuz etkileri izleyicisinin yorumuna sunmaktadır (Görsel 11).



Görsel 11. Fiddlers Ferry Termik Elektrik Santrali – Warrington / Christopher Furlong, (URL 10).

Bulunduğumuz her ortamda ve yararlandığımız her şeyde grafik sanatının uygulamalarını görebiliriz. Çünkü halkın günlük yaşamında yakından tanıdığı afiş, illüstrasyon, animasyon, çizgi filmler, endüstri grafiği ve çevre düzenlemeleri tasarımlarıyla bu sanat dalı, halkın eğitiminde büyük etkiye sahiptir (Armstrong, 2012). Söze dayalı anlatım gücünü aşan özelliğiyle grafik sanatı; aynı dili konuşamayan, yazamayan, hatta okuma-yazma bilmeyen insanlar için bile iletişim aracı olarak hayatımızda önemlibir bir yere sahiptir (Uçar, 2004). Bu nedenle, grafik sanatları her konuda olduğu gibi küresel ısınmanın toplum gündemine aktarılmasında da en yaygın kullanılan ve etkili olan sanat dallarının başında gelmektedir (Görsel 12-14).



Görsel 12. Christine Daniloff (URL 11).



Görsel 13. Dünya Doğa Koruma Fonu (The World Wide Fund for Nature (WWF)) Tarafından Kullanılan Grafik Tasarımlarından Bir Örnek (URL 12).



Görsel 14. Noah Libotte (URL 13).

SONUÇ

Doğanın nesneleri, evrensel boyutu ile, öteden beri sanata konu olmuştur. İlk çağlardan beri sanatçılar da duyuları ile elde ettiği bilgiyi yeni bir bakış açısıyla yorumlayarak eserlerine aktaran insanlardır. Sanat insan bilincine kazandırılan bilgilerin, algılar dünyasından duyular dünyasına taşınma sürecidir (Mateas, 2001). Bu nedenle eğer bilimin belirlediği yol yanlışsa, sanatın belirlediği duyular da yanlış olacaktır. Sanat genel anlamda her türlü duygunun iletimiyken, bilim her türlü bilginin iletimidir. Çünkü sanat, bilimin oluşturduğu bilinç düzeyini duygulara dökmektedir (Tolstoy, 1996). Bu yaklaşımıyla sanatçı, doğada var olan ekolojik ve çevresel değeri kelime ve sözlerin sınırlılığından sınırsız algılanabilirlik seviyesine transfer edebilme gücüyle,

insanların ve toplumun farkındalıklarını arttırabilmektedir (Cady, 2013). Sanat, doğanın aynen yansıtılması değildir; nasıl bilim varlıkları ve olayları çözmeye ve formüle etmeye çalışıyorsa, sanat da varlıkları ve olayları anlamaya ve bilimden farklı bir şekilde anlatmaya yönelmiştir (Ergün, 2014). Bu etki gücüyle sanat, küresel anlamda doğayla uzlaşma arayışlarının en önemli göstergelerindendir (Luke, 1992). Sanatta ekoloji algısı sadece yaratılan eserlerde kalmamış, sanatçıya entelektüel bir derinlik kazandıracak bilgi birikimi yaratan sanat felsefesi ve eğitimi alanında da önemli bir fenomen olmuştur (Husserl, 2003).

Doğa temasının çağdaş ve sanatsal görselliğin altında, teknik - ekonomik, fakat yoğun olmayan bir olguyu gizlediği konusu tartışılmaktadır. Fakat gerçekte teknik gelişmenin ve endüstri toplumunun çevresini bozma gerçekliğini, kendini yineleyen, aldatıcı, yıldırıcı ve sürekli artan yıkıcılığını gündeme getirilmektedir. Gezegenimizi anlamamıza aracılık eden ekoloji gibi, ekolojik sanat olarak da tanımlayabileceğimiz çevresel sanatta da başlıca amaç; insanın çevresindeki organik yaşamla bütünleşmesidir. Doğaya yönelik sanat, materyalist toplum olarak mantığımızın mizacına ters gelen doğal değerlere yeniden yönelen ilgiyi besleyerek, bozulabilir denge içindeki bitki, hayvan ve insanı kapsayan bir ekolojinin farkına vardırmaya ve çevre için saygıyı aşılama yardımı olabilmektedir. Böylece kentin her hangi bir yerinde sergilenen bir heykel, resim ya da grafik tasarımı bile, yaşamında hiç sanat galerisini dolaşmamış olan insanlar üzerinde yeni ve sağlıklı bir ilgi oluşturacak işleve sahip olabilmektedir (Karavit, 2008).

Yapılan araştırmalar bir mesajın bilgiden çok estetiğe dayalı olan sezi yoluyla algılanma hızının daha yüksek olduğunu ortaya koymaktadır (Gormley, 2010). Doğası gereği mantık yolunu kullanan bilimsel bilginin iletimi sezgi iletimi kadar kolay ya da kendiliğinden olan bir eylem değildir (Karaçay, 2013). Sezgi insanların doğasında olan mantık yürütmeden tamamen farklı türden bir yetenektir ve gerekli şartlar sağlandığında neticeye sıçramalarla ulaşır. Tüm bu araştırmalarımız ortaya koymaktadır ki; dünyamızın sürdürülebilirliğini etkileyen küresel iklim değişikliği olgusunun toplumsal olarak anlaşılması ve bu sürecin etkilerinin azaltılması için gerekli farkındalığın oluşturulmasında görsel sanatların etkinliği bilimin önüne geçebilmektedir.

KAYNAKLAR

Armağan İ. Toplumsal Yapı -Bilim ve Sanat

<http://www.xn--edebiyatgretmeni-tw.net/bilim-ve-guzel-sanatlar-arasindaki-farklar.htm> (Erişim : 01.05.2014).

Armstrong H. (2012), (Çeviri : Mehmet Emir Uslu) Grafik Tasarım Kuramı, 152 s. Espas Kuram Sanat Yayınları, İstanbul.

Aydın R. (2011). Bilim, Sanat ve Toplum, Atılım Üniversitesi İz Dergisi, Sayısı: 12.

Barrow C. J. (1997) *Environmental and Social Impact Assessment: An Introduction*, John Wiley and Sons Inc., Switzerland.

Birgün Gazetesi (2007).

http://www.birgunabone.net/life_index.php?news_code=1219271658&year=2008&month=08&day=21 (Erişim : 01.05.2014).

Caddy J. (2013). *The Confluence of Art and Ecology* <http://www.morning-earth.org/Graphic-E/BIOSPHERE/Bios-Sp-EcoFunctionArt.ht> (Erişim Tarihi: 14.01.2013).

Ergün M.(2014). *Estetik (Sanat Felsefesi), Felsefeye Giriş Kitabı*.

<http://www.egitim.aku.edu.tr/sanatfelsefesi.pdf> (Erişim : 01.05.2014).

Feldman, S. Robert (1996). *Understanding Psychology*, 4 th Ed. Mc Graw-Hill Inc. New York.

Feibleman, J. K. (1945). "The Psychology of the Artist", *The Journal of Psychology Interdisciplinary and Applied*, Volume 19, Issue 2.

Future Climate Dialogues (2013). <http://www.aber.ac.uk/en/art/news-events/future-climate-dialogues/> (Erişim : 01.05.2014).

Gormley A. (2010). *Art in the Time of Global Warming, Long Horizons: an Exploration of aArt + Climate Change*, British Consil, London, UK.

Günay V. D. (2008) "Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması", Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E -01.

Harrison, H. and Harrison M. N. (1993). "Positions toward the Earth: Art and Environmental Awareness", *Leonardo*, (Art and Social Consciousness: Special Issue): Vol. 26, No. 5.

Husserl, E. (2003) *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, (Çev: H. Tepe), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, Syf: 93.

Kagan, S. and Kirchberg V. (editors), (2008). *Sustainability: a new frontier for the arts and cultures*, Verlag fur Akademische Schriften, Frankfurt, Germany.

Karaçay T. (2014). *Bilim ve Sanat* http://www.baskent.edu.tr/~tkaracay/etudio/agora/sanat/BilimVe_Sanat.htm (Erişim:01.05.2014)

Karavit C. (2008). *Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı*, Telos Yayıncılık, İstanbul.

Kavuran T. (2003). "Sanat ve Bilimde Gerçek Kavramı", *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 15, No:2, 225-237 s.

Luke T. W. (1992). "Art and the Environmental Crisis: From Commodity Aesthetics to Ecology Aesthetics", *Art Journal*, Vol. 51, No. 2, *Art and Ecology*, Summer.

Ross W. (2008). "The greening of art: ecology, community and the public domain", *Sajah*, Volume 23, Number 1.

Sevgi L. ve İnce N. (2004). "Bilimde Okur/Yazarlık: Bilim, Teknoloji, Toplumsal Algılama ve Etik", *Cumhuriyet Bilim Teknik Dergisi*, CBT 897.

Mateas M. (2001). "Expressive AI: A Hybrid Art and Science Practice", *Leonardo*, Vol. 34, No. 2 pp. 147-153.

Miles M. (2010). "Representing Nature: Art and Climate Change", *Cultural Geographies*, 17 (1) : 19-35.

T.C. Radyo ve Televizyon Üstkurulu (2007). *İlköğretim Medya Okur Yazarlığı Dersi Öğretmen El Kitabı*, Ankara.

Tolstoy L. (1996). *What is Art?* Hackett Publishing, 213p.

Türe C. ve Türe C. (2009). "Ekonomik Büyümenin Yeryüzündeki Gölgesi: Ekolojik Ayak İzi", *ESO-Eskişehir Sanayi Odası Dergisi*, Sayı:1, Sayfa:64-68.

Türe C. (2012). "Küresel İklim Değişikliğinin Girişimcilik İklimine Etkisi", *Girişimcilik İklimi Dergisi*, Sayı:3 Sf: 30,

Türe C. (2013). "A methodology to analyse the relations of ecological footprint corresponding with human development index: eco-sustainable human development index" *Int. J. Sust. Develop.t & World Ecology*, Vol. 20, No. 1, 9-19.

Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*, İnkılap Kitapevi 200 sf.

Venezia Art Bienalle (2013). www.labiennale.org/en/art/ (Erişim : 01.05.2014).

Williams, J. (2001). "Using art to communicate science", *Bulletin of the Ecological Society of Australia*, Vol: 31(3):2-3.

Welch, A. (2011). "Criticism: An artist's perspective", *Ceramics Art and Perception*, No. 84,

Görseller İçin URL Erişimler

1.http://www.unesco.org/new/en/venice/about-this-office/single-view/news/tuvalu_pavilion_at_the_2013_venice_biennale_raising_awareness_on_the_global_climate_change_issues_faced_by_small_islands/#.UyMRm_l_t8E (Görsel 1), (Erişim: 07.04.2014).

2.<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1210783/Melting-men-Thousand-ice-sculptures-left-thaw-sun-highlight-climate-change-Arctic.html>, (Görsel 2), (Erişim: 07.04.2014).

3.<http://mattfraction.com/post/59947637613/actegratuit-nobody-can-save-us-by-steve>, (Görsel 3), (Erişim: 07.04.2014).

4.<http://www.ornotmagazine.com/project/climate-change-art/>, (Görsel 4), (Erişim: 07.04.2014)

5.http://www.birgunabone.net/life_index.php?news_code=1219271658&year=2008&month=08&day=21 (Görsel 5), (Erişim: 07.04.2014)

6.<http://www.theguardian.com/global-development-professionals-network/2013/sep/23/climate-is-culture-global-warming-art>, (Görsel 6), (Erişim: 07.04.2014)

7.<http://www.yinart.com/new-contemporary-art-global-warming-art.htm>, (Görsel 7,8), (Erişim: 07.04.2014).

8.<http://www.worldviewofglobalwarming.org/pages/exhibit.php>, (Görsel 9), (Erişim: 07.04.2014)

9.<http://www.nydailynews.com/news/world/penguin-populations-plummet-climate-change-blamed-article-1.1099337>, (Görsel 10), (Erişim: 07.04.2014)

10.<http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2009/nov/16/science-museum-climate-change> (Görsel 11), (Erişim: 07.04.2014)

11.<http://newsoffice.mit.edu/2011/communicating-climate-change-1027>, (Görsel 12), (Erişim: 07.04.2014).

12. Dünya Doğa Koruma Fonu (The World Wide Fund for Nature (WWF)) Tarafından Kullanılan Grafik Tasarımlarından Bir Örnek. (Görsel 13), (Erişim: 07.04.2014).

13.<http://graphicdesignjunction.com/2010/12/brilliantly-creative-photos-60-beautiful-photo-manipulation-art/>, (Görsel 14), (Erişim: 07.04.2014).