MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

GSF

Marmara Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

MARMARA UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS
5th INTERNATIONAL
STUDENT TRIENNIAL
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
5. ULUSLARARASI
ÖĞRENCİ TRİENALİ

5

ULUSLARARASI SEMPOZYUM

BATI'NIN DOĞUSU - DOĞU'NUN BATISI; SANAT VE TASARIMDA YENİ YAKLAŞIMLAR

8-9 HAZİRAN 2010, İSTANBUL

INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON

EAST OF THE WEST - WEST OF THE EAST; NEW APPROACHES IN ART AND DESIGN

JUNE 8TH-9TH 2010, İSTANBUL

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

İstanbul 2010
AVRUPA KÜLTÜR BAŞKENTİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ



MARMARA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
5inci ULUSLARARASI ÖĞRENCİ TRİENALİ
7 - 9 Haziran 2010, İstanbul

Trienale katılacak olan ülke ve kurumlar:

Arnavutluk Tiran Devlet Güzel Sanatlar Akademisi **Amerika Birleşik Devletleri** Virginia Common Wealth University, University of Cincinnati **Avusturya** The Academy of Fine Arts, Webster Üniversitesi **Avustralya** National Art School of Fine Arts, Sidney **Azerbeycan** Milli Elmler Akademisi, Medeniyet ve İncesanat Üniversitesi, Bakü **Belarus** State University **Belçika** Academy of Fine Arts, Hasselt: Royal Academy of Fine Arts - Artesis University College; Academie Haspengouwse Beeld; Provincale Hogeschool Limburg; Unisv La Cambre; Katholike Hogeschool Mechelen, Belgium **Bosna Hersek** International University of Sarajevo **Bulgaristan** National Academy of Arts, Sofya **Çin** TAFA, Tianjin Academy of Fine Arts; Hangzhou Normal University **Çek Cumhuriyeti** FAMU Film and TV School, Prag **Mısır,** Alexandria University **İngiltere** Newcastle University; University of Leeds; Manchester Metropolitan University **Finlandiya** University of Design, Helsinki **Fransa** Ensad, Ecole Nationale Superieure des Arts Decoratifs, ENSB A, Ecole Nationale Superieure Des Beaux Arts de Paris **Almanya** Berlin-Weissensee School of Art; University of Essen, Duisburg; Film Akademie Baden Wirtemberg; Burg Giebichenstein Hochschule Für Kunst und Design, Halle **Macaristan** Academy of Drama and Film in Budapest **Hindistan** Kala Bhavana, Visva Bharati University, Santiniketan **İran** University of Art, Tehran Islamic Azad University of Tabriz **İsrail** Israel Holon Institute of Technology, The Nani Bloomfield of Design **İtalya** Accademia di Belle Arti L'aquila; Accademia Albertina Delle Belle Arti, Torino; Accademia di Belle Arti Firenze, Floransa; Accademia di Belle Arti di Roma **Ürdün** University of Jordan **Kazakistan** Kazakhstan State University **Kosova** University of Prishtina **Letonya** Art Academy of Latvia **Makedonya** The State University of Tetovo **Malezya** University Sains Malaysia **Moritus** MGI Faculty of Visual Arts **Meksika** National School of Plastic Arts, ENAP **Hollanda** Sandberg Institute, AKI ArTEZ Institute of the Arts **Peru** Pontificia Universidad Catolica Del Peru **Polonya** Wroclaw Sztuk Pieknych Academia Ifrigeniusz Geppert; Academy of Fine Arts in Gdansk **Portekiz** Douro Bienniel **Özbekistan** Uzbekistan University, Academy of Arts **Slovenya** University of Nova Gorica, School of Art, **Güney Kore** Dankook University **İspanya** EASD, Escola de Arte Superior de Deseno de Ourense; EASD Escola de Arte e Superior de Deseno de Valencia **İsviçre** Haute Ecole de Arte, Design Geneve (Haute), **Afyon Kocatepe** Üniversitesi GSF, **Ankara** Gazi Üniversitesi GSF, Hacettepe Üniversitesi GSF, Başkent Üniversitesi GSF Bilkent Üniversitesi GSF, **Çankırı** Karatekin Üniversitesi GSF, Akdeniz Üniversitesi GSF **Antalya; Balıkesir** Üniversitesi GSF; **Eskişehir** Anadolu Üniversitesi GSF, **Erzurum** Atatürk Üniversitesi GSF, **Isparta** Süleyman Demirel Üniversitesi GSF; **İstanbul** Mimar Sinan Üniversitesi GSF, Işık Üniversitesi GSF, Maltepe Üniversitesi GSF, Beykent Üniversitesi GSF, **İzmir** Dokuz Eylül Üniversitesi GSF, İzmir Ekonomi Üniversitesi GSF, Kadir Has Üniversitesi GSF, Yıldız Teknik Üniversitesi GSF; **Kayseri** Erciyes Üniversitesi GSF, **Kocaeli** Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, **Konya** Selçuk Üniversitesi GSF, **Sakarya** Üniversitesi GSF, **Uşak** Üniversitesi GSF **Van** Yüzüncü Yıl üniversitesi, **Kıbrıs** Turkish Republic of Northern Cyprus Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, **Ukrayna** Crimean Engineering and Pedagogy University, **United Arab Emirates Birleşik Arap Emirlikleri** Higher Colleges of Technology, Zayed University

MARMARA UNIVERSITY FACULTY OF FINE ARTS
5TH INTERNATIONAL ART AND DESIGN TRIENNIAL
7-9th June 2010, Istanbul

Countries, Art and Design Institutions participating in the Triennial :

Albania, Tiran National Fine Arts Academy **USA** Virginia Common Wealth University, University of Cincinnati **Austria** The Academy of Fine Arts,Vienna; Webster University **Australia** National Art School, Sidney **Azerbaijan** Milli Elmler Akademiyası, Bakü, Medeniyet ve İncesanat Üniversitesi, Bakü **Belarus** State University **Belgium** Academy of Fine Arts, Hasselt; Royal Academy of Fine Arts - Artesis University College; Academie Haspengouwse Beeld; Provincale Hogeschool Limburg; Unisv La Cambre; Katholike Hogeschool Mechelen, Belgium **Bosnia Herzegovina** International University of Sarajevo **Bulgaria** National Academy of Arts, Sofia; **China** TAFA, Tianjin Academy of Fine Arts; Hangzhou Normal University **Czech Republic** FAMU Film and TV School, Prague **Egypt,** Alexandria University **England** Newcastle University, University of Leeds; Manchester Metropolitan University **Finland** University of Design, Helsinki **France** Ensad, Ecole Nationale Superieure des Arts Decoratifs, ENSB-A, Ecole Nationale Superieure Des Beaux Arts de Paris **Germany** Berlin-Weissensee School of Art; University of Essen, Duisburg; Film Akademie Baden-Wurttemberg; Burg Giebichenstein Hochschule Für Kunst und Design, Halle **Hungary** Academy of Drama and Film in Budapest **India** Kala Bhavana, Visva Bharati University, Santiniketan **Iran** University of Art, Tehran; Islamic Azad University of Tabriz **Israel** Israel Holon Institute of Technology; The Nani Bloomfield of Design **Italy** Accademia di Belle Arti L'aquila; Accademia Albertina Delle Belle Arti, Torino; Accademia di Belle Arti Firenze, Florence; Accademia di Belle Arti di Roma **Jordan** University of Jordan, **Kazakhstan** Kazakhstan State University, **Kosova** University of Prishtina **Latvia** Art Academy of Latvia **Macedonia** The State University of Tetovo **Malaysia** University Sains Malaysia **Mauritius** MGI Faculty of Visual Arts **Mexico** National School of Plastic Arts, ENAP **Holland** Netherlands - Sandberg Institute; AKI ArTEZ Institute of the Arts **Peru** Pontificia Universidad Catolica Del Peru **Poland** Wroclaw Sztuk Pieknych Academia Ifrigeniusz Geppert; Academy of Fine Arts in Gdansk **Portugal** Douro Bienniel **South Korea** Dankook University **Spain** EASD, Escola de Arte Superior de Deseno de Ourense; EASD Escola de Arte e Superior de Deseno de Valencia **Switzerland** Haute Ecole D'Art et Design, Geneve (Haute) **Turkey Afyon Kocatepe** Univ. FFA , Turkey Bilkent Univ. FFA , **Çankırı** Karatekin Univ. FFA ,Gazi Univ. FAA, Hacettepe Univ. FFA, Başkent Univ. FFA **Ankara;** Akdeniz Univ. FFA **Antalya; Balıkesir** Univ. FFA; **Eskişehir** Anadolu Univ. FFA ; **Erzurum** Atatürk Univ. FFA; **Isparta** Süleyman Demirel Univ. FFA; **İstanbul** Mimar Sinan Univ. FFA, Işık Univ. FFA, Maltepe Univ. FFA, Beykent Univ. FFA, Kadir Has Univ. FFA, Yıldız Technical Univ. FFA; **İzmir** Dokuz Eylül Univ. FFA, İzmir Economy Univ. FFA **Kayseri** Erciyes Univ. FFA; **Kocaeli** Univ FFA, **Konya** Selçuk Univ. FFA; **Sakarya** Univ FFA, **Uşak** Univ. FFA **Van** Yüzüncü Yıl Univ. FFA, **Turkish Republic of Northern Cyprus** International Cyprus Univ., **Ukraine** Crimean Engineering and Pedagogy University, **United Arab Emirates Birleşik Arap Emirlikleri** Higher Colleges of Technology, Zayed University **Uzbekistan** Uzbekistan University, Academy of Arts, Slovenia University of Nova Gorica, School of Art

Katkılarınız için teşekkür ederiz...
Thank you for your contribution...

İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti / Istanbul 2010 European Culture Capital
Capitol Alışveriş Merkezi / Capitol Shopping Mall
İstanbul Valiliği / Istanbul Governorship
İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı / Istanbul Metropolitan Municipality
İstanbul Tourizm Atölyesi / Istanbul Tourism Atelier
Beşiktaş Belediye Başkanlığı / Beşiktaş Municipality
Kadıköy Belediye Başkanlığı / Kadıköy Municipality
Kadıköy Kaymakamlığı / Kadıköy District Head Office
PERA Müzesi Suna İnan Kıraç Vakfı / PERA Museum Suna İnan Kıraç Foundation
Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dekanlığı / Marmara University Dean of Faculty of Communications
Vehbi Koç Vakfı / Vehbi Koç Foundation
Akbank
GÖRSAV Görsel Sanatlar Vakfı / GÖRSAV The Foundation of Visual Arts
aps Tekstil / aps Textile
Green Park Otel / Green Park Hotel
ANEL Group
SENKO Tekstil / SENKO Textile
Devlet Su İşleri Başkanlığı Genel Müdürlüğü / General Directorate of State Hydraulic Works
NEŞE Ajans / Neşe Agency
Bağış Turizm / Bağış Tourism
Art Grup / Art Group
Zübeyde Hanım Öğretmenevi / Zübeyde Hanım Guesthouse
Petek Pansiyon / Petek Pension
LC Waikiki
Başboğa Çadır Branda Ticaret Sanayi A.Ş.
Doğan Egmonds Yayınevi / Doğan Egmonds Publishing House
Efes Pilsen
Osman Benzeş
Esaali Çavuşoğlu
Ahu Antmen
Kadir Topraklaya
Abbas Güçlü
VIP Diplomat
Gizem Tekstil
Mustafa Küçük
Fatih Empirme / Fatih Empirme Textile
Neşe Taner
Aydemir Yur
Motto PC
Renk Grafik
Ali İhsan Bilgin
beyaz Sosyal Sorumluluk ve İletişimDanışmanlığı

MARMARA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ 5. ULUSLARARASI ÖĞRENCİ TRİENALİ

ULUSLARARASI SEMPOZYUM

BATI'NIN DOĞUSU - DOĞU'NUN BATISI; SANAT VE TASARIMDA YENİ YAKLAŞIMLAR

8-9 HAZİRAN 2010, M.Ü.G.S.F. ACIBADEM KAMPÜSÜ, İSTANBUL

MARMARA UNIVERSITY, FACULTY OF FINE ARTS 5TH INTERNATIONAL STUDENT TRIENNIAL

INTERNATIONAL SYMPOSIUM

EAST OF THE WEST - WEST OF THE EAST; NEW APPROACHES IN ART AND DESIGN

JUNE 8TH-9TH 2010, M.U.G.S.F. ACIBADEM CAMPUS, ISTANBUL

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
5. Uluslararası Öğrenci Trienali
Uluslararası Sempozyum
**"Batı'nın Doğusu - Doğu'nun Batısı:
Sanat ve Tasarımda Yeni Yaklaşımlar"**
8-9 Haziran 2010, İstanbul

"East of the West - West of the East:
New Approaches in Art and Design"

Sempozyum Danışma Kurulu
Symposium Advisory Committee

Prof. Nazan Erkmen, Dekan /
Prof. Dr. Recep Karadağ, Sempozyum Başkanı /
Yrd. Doç. Cemile Tuna, Dekan Yardımcısı /

Sempozyum Düzenleme Kurulu
Symposium Organization Committee

Prof. Dr. Recep Karadağ, Sempozyum Başkanı /
Yrd. Doç. Cemile Tuna, Dekan Yardımcısı /
Arş. Gör. Fatma Cizelioğlu Karaer, Sempozyum Asistanı /

Sempozyum Yürütme Kurulu
Symposium Administration Committee

Prof. Dr. Recep Karadağ, Sempozyum Başkanı /
Yrd. Doç. Cemile Tuna, Dekan Yardımcısı /
Arş. Gör. Fatma Cizelioğlu Karaer, Sempozyum Asistanı /

Editör
Editor

Prof. Dr. Recep Karadağ, Sempozyum Başkanı /

Grafik Tasarım
Graphic Design

Öğr. Gör. Cem Kara

Baskı
Martı Matbaa Ajans Sän. ve Tic. Ltd. Sti.

ISBN-
2010, İstanbul

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

Sayfadan Kopan Yazı
The Writing Without a Paper
ECE AKAY ŞUMNU 15

"Globaleziz" Tasarım
"Globaluscious" Design
RAHŞAN F. AKGÜL 31

Asya'da ve Ortadoğu'da Sanatsal Form ve İmgeleri Kodlamak: Cgi Video veCgi Ortamı Bağlamında Deneysel Sanat
Coding Art Forms and Images in the Asia, Middle East: Cgi Video and Experimental Art About Cgi Environment
AHMET ALBAYRAK 47

Sosyal ve Kültürel Değişimin Mekan Tasarımına Etkileri: İstanbul Kahvehaneleri ve Cafe'leri
Impacts of Social and Cultural Changes on the Interior Design: Istanbul's Coffee Houses & Cafés
BANU APAYDIN BAŞA 57

19.Yüzyıl Sonu ve Evrensel Kültürün Oluşum Süreci Bağlamında Uzakdoğu - Batı Yakınlaşması
Far East-West Convergence in the Context of the End of 19th Century and Development Period of Universal Culture
ÖMER YİĞİT ARAL 71

Küreselleşmenin Doğu, Batı Tekstil Sanatlarına Etkileri ve Yeni Yaklaşımlar
Effects of Globalization on Eastern and Western Textile Arts and Individual New Approaches
CAFER ARSLAN 89

Katılımcı Kadın Sanatçıların Gözünden Uluslararası İstanbul Bienali'nde Doğu Batı Sorunsalının Görselleştirilmesi
Visualizations on the East West International Istanbul Biennial from the Eye of the Participating Female Artists
BURCU AYAN ERGEN 101

Küreşelleşen Dünyada Türk Dokuma Sanatında Çağlar Boyu Süren İkonoğrafiye Dair
About the Iconography Lasting Through the Ages at the Art of Turkish Woven in the Globalizing World
AHMET AYTAÇ / AHMET DALKIRAN 121

İstanbul Between Two Books: Introducing a Design Seminer in Istanbul
AMOS BAR-ELI 143

Doğu'nun Sanat ve Tasarımında Batı Yansımaları, Sanat ve Tasarımda Doğu-Batı Etkileşiminin Yansımaları Nelerdir?
Reflections in The West of Eastern Art and Design, Art and Design of the East-West Interaction What Are the Implications?
EKREM ÇETİN BİGAT 149

Kültürel Farklılıklar - Algılama ve Yaratım Süreci
Cultural Differences - Perception and the Process of Creation
NİLGÜN BİLGE 159

Cumhuriyet'in Kuruluş Aşamasında Batı'nın Model Alınması İle Oluşturulan Türk Heykel Sanatı
Turkish Art of Sculpture Created by Taking Western as a Model Under the Republic's Institution
SEZER ÖHANER KESER 175

Doğuda ve Batıda Üretim Odaklı Eğitim : Köy Enstitüleri ve Bauhaus
Production-Oriented Education in the East and West: Village Institutes and Bauhaus
FATMA CİZRELİOĞLU KARAER 187

Clothing as Interface, a Collaborative Participatory Project.
ANNET COUWENBERG 205

Toplumsal Gelişme İçin Grafik Tasarım
Graphic Design for Social Development
DİDEM DAYI TİREK 207

Sanatçıların Endüstriyel Üretim Sürecine Etkisi
Artists' Effects on Industrial Production Process
BETÜL DEMİR KARAKAYA / CEMALETTİN SEVİM 219

Grafik Tasarım Eğitiminde Sorgulayabilen Öğrenci Üzerine Değiniler
Touch on Student Who Can Question in Graphic Design Education
SALİH DENLİ 229

Çizgi Film Sanatında Stüdyo Sistemi ve Türkiye Üzerindeki Etkileri
Studio System in the Art of Animation and Its Impacts on Turkey
NURŞEN DİNÇ / İLKAY ALTUNOZ 237

Dijital (Sayısal) Teknolojilerin Tekstil Baskı Tasarımında Estetik Anlayışa Olan Etkileri ve Yeni Yaklaşımlar
Influences of Digital Technologies on Aesthetic Understanding on Textile Printing Design and New Approaches
ÖZLENEN ERDEM İŞMAL / LEYLA YILDIRIM 255

Sentetik Kübizm ve Fütürizm Bağlamında Panoramik Fotoğraf; Masumi Hayashi ve Jook Leung Örneği
Panoramic Photography in the Context of Synthetic Cubism and Futurism; "The examples of Masumi Hayashi and Jook Leung"
ÇETİN ERGANDİ 271

Tasarımda İntihal "Plagiarism"
Plagiarism in Design
ERKUT ERYAVAR 281

Kültürler Arasındaki Farklılığın Mutfak Tasarımına Etkileri
The Effects of Discrepancies Among Cultures at Kitchen Designs
MÜGE GÖKER 293

Modernden Çağdaşa Doğu Ve Batının Sınırları
Boundries of East and West From Modern to Contemporary
ŞEHNAZ HARE GÜNERİ 307

Motif Tekrar Sistemlerinin Sanat,Tasarım ve Mimarlıkta Kullanımı
The Application of Repeated Motifs in Art, Architecture and Design
MUSTAFA GÖRGÜLER 321

Sanat ve Tasarım Alanlarında Doğu-Batı Yansımaları
Eastern-Western Reflections in the Disciplines of Art and Design
SELÇUK GÜRİŞİK 337

Cultural Interaction and Exchange, Expressed Through the Geometry of Inter-Locking Key Patterns
MICHAEL A. HANN / ALICE HUMPHREY / SO RA LEE 353

"Oneing" West and East: Potential of 17th Century Chinese Art Theory in Modern Art Education
HU JUN 366

Oyaların Isparta ve Afyon Örneğinde Değerlendirilmesi
Laces in the Isparta and Afyon Examples Evaluation
AYŞEN KARAKOÇ 371

Doğu ve Batının Ötesinde: Ürün Tasarımında Evrensel Tasarım ve Değerlendirme Kriterleri
Beyond East and West: Universal Design and Assessment Criteria in Product Design
ZEYNEP KAYAALP BİNGEL 383

Günümüz Sanatında Antropolojik ve Etnografik Etkiler
Anthropological and Ethnographical Influences in Contemporary Art
RABİA ÖZGÜL KILINÇARSLAN SAPAKUŞ 397

Doğu-Batı İkileminde Sanatta Yeni Yönelimler
New Directions in Art in The East & West Dilemma
DİDİBİYE KOZLU 407

Hospitalitas : From Hospes to Hostis
ELIE LEVY 421

Concepts ""East"" and ""West"" for Belarus: The Culturological Aspect
VIACHASLAU MENKOUSKI 423

Doğu'nun Batısı, Batı'nın Doğusu: Sanatta Yeni Etkileşimlerin Eski İzdüşümleri
West of East, East of West: Old Projections of New Interactions in Art
İBRAHİM SERDAR MİLLİ 429

How Can We Serve Our Community? Case Study of Zayed University Graphic Design
MARIA NAVARRO 455

Greewich'e Göre Endüstriyel Tasarım: Periferide Tasarım Eğitimi ve Küresel Yansımaları
Industrial Design With Reference to Greewich: Design Education in the Periphery and Its Global Reflections
AYŞE COŞKUN ORLANDI / BURCU UYANÇ ATAROL / YAĞIZ / ÇINAR NARTER 461

The Ilyijy-Rug – a Traditional Textile with New Expression
JARNO PELTONEN 473

Küreselleşme Bağlamında İKSV VE UPSD
IKSV AND AIAP in the Context of Globalisation
LEBRIZ RONA 477

Seramik Yüzeylerde Geleneksel Türk Motiflerinin Çağdaş Bir Biçimde Yorumlanması
Modern Interpretation of Traditional Turkish Motifs on Ceramic Surfaces
SİBEL SEVİM / DUYGU KAHRAMAN 493

Why Margins Always Are the Centre: Shifting Places
PETER SONDEREN 509

Hekimoğlu Ali Paşa Camii Haziresi'ndeki Mezar Taşlarında Batı Sanatı ... leri
West Art Effects on Tombstones at Cemetery of Hekimoğlu Ali Paşa Mosque
MESUDE HÜLYA ŞANES DOĞRU 515

Kimlik Üzerine Görsel Sorular: Yinka Shonibare
Visual Questions on Identity: Yinka Shonibare
SEVAL ŞENER 529

Fotoğraf Sanatında Doğu ve Batı Ekseninde Yeniden Yaratım Süreci
Re-Creation Process in the Art of Photography in the East and West
SEÇİN TERCAN 537

Türk Hamam Kültürünün Batı Kökenli Banyo Tasarımı Üzerine Etkileri
Influences of Turkish Bath Culture on Western-Origin Bath Design
TONGUÇ TOKOL 547

Hokusai ve Batı Sanatına Yansımaları
Hokusai and Reflection on Western Art
SEZİN TÜRK KAYA 557

Design Follows Technology
ALEXANDER UHLIG 565

Develop a designer and artist What Are the Recent Trends in Today's Art and Design Education?
MAGDALENA WOSIK 571

Tasarım Eğitiminde Deneysel Yaklaşımlar
Experimental Approaches in Design Education
DENİZ AYŞE YAZICIOĞLU 577

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Anasanat Dalı Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlik Tezlerinde Çağdaş Yaklaşım
Modern Approach in Hacettepe University Faculty of Fine Arts Department of Graphic Design Post Graduate and Proficiency in Art Theses
İNCİLAY YURDAKUL 593

Azərbaycan Zərgərlik Sənətinin Qonşu Xalqlarının Mədəniyyəti İlə Qarşılıqlı Əlaqəsi
SEVİL SADIXOVA 609

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

Dünyanın dört bir yanından gelen sanat ve tasarım öğrencilerini buluşturan Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Uluslararası Öğrenci Trienali, bu yıl beşinci kez gerçekleştiriliyor. Kurumumuzun dünyaya, hayata, insan yaratıcılığının her alanına yönelen eğitim anlayışının bir uzantısı olarak 1997'de ilk trienali düzenlediğimiz günlerden bu yana, her üç yılda bir dünya üniversite gençliğini bir araya getiriyoruz. Yola çıkarken hedefimiz, sanat ve tasarım alanında eğitim gören öğrencilerimize dünyadaki farklı eğitim biçimlerini, farklı yaratıcılıkları, dünyanın renklerini ve çeşitliliğini gösterebilmek, dünyaya da Türkiye'yi, yaratıcı gençler aracılığıyla tanıtabilmekti. Her trienalde ülke ve okul sayısı arttı, trienale gösterilen yoğun ilgi hedefimize ulaştığımızı bize hissettirdi. Dünyanın dört bir yanında çeşitli sanat ve tasarım bienalleri gerçekleştirilirken, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin alanındaki öncü etkinliklerden biri olan Uluslararası Öğrenci Trienali, sanat ve tasarım alanlarındaki yaratıcı potansiyeli ve geleceğin görüntüsünü gözler önüne serdi.

Uluslararası Öğrenci Trienali sanat ve tasarım alanındaki görsel birikimi sergilerle gözler önüne sererken, görselliğin ardındaki kuramsal temeller, etkinliklerimiz kapsamında yer alan trienal sempozyumuyla bütünleşir her yıl. Beşinci trienale gelene kadar, sanat ve tasarım alanındaki farklı yönelimleri, bu alanların küresel dünyayla etkileşimini, teknolojinin gelişimi ve sanal ortamların sanat ve tasarıma etkilerini tartıştık. Bu yılki sempozyum başlığımız, ***"Batı'nın Doğusu, Doğu'nun Batısı: Sanat ve Tasarımda Yeni Yaklaşımlar"***

Günümüzde, sanat ve tasarım eğitiminde ön plana çıkan eğilimler nedir? Batı'da ve Doğu'da sanat ve tasarım eğitimi anlamında ne gibi farklar vardır? Dahası, bugün "Batı", ya da "Doğu" olarak tanımladığımız kavramlar ne anlama gelmektedir, nasıl bir değişime uğramaktadır ve bu değişimler görselliğe nasıl yansımaktadır? Küreselleşmenin etkileri dünyanın farklı bölgelerinde nasıl hissedilmektedir, olumlu ve olumsuz yanları nedir, sanatçılar ve tasarımcılar küresel dönüşüme nasıl yanıt vermektedir? Sempozyum katılımcılarımız, küresel dünyada hepimizin merak ettiği bu gibi çeşitli sorulara değinerek, bugünün görsel kültürüne ilişkin önemli ipuçları vereceklerdir.

Bu büyük çaplı uluslararası etkinliği 2010 yılında, İstanbul'un dünya kültür başkenti olduğu bir süreçte gerçekleştirmek ayrıca önem taşımaktadır: İstanbul sonuçta, gerçek anlamda, Batı'nın Doğu'su, Doğu'nun Batı'sı değil midir?

Uluslararası Öğrenci Trienali'nin ve Sempozyumu'nun gerçekleştirilmesine destek sağlayan tüm kurum ve kişilere, tüm katılımcılara ve uluslararası danışmanlarımıza, ayrıca uluslararası çaptaki bu büyük etkinliği düzenlemek için yoğun bir çabayla çalışan tüm ekibime candan teşekkür ederim.

Prof. Nazan Erkmen
Dekan

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

Marmara University welcoming students of art and design to meet in Istanbul, is organizing the International Student Triennial this year for the 5th time. We are succeeding in bringing together the young artists and designers once in three years since 1957 as a reflection of our understanding of education of art which reaches in all areas of creativity, life and the whole world. Our aim is to show our students and the world students the different methods of teaching in the world of art and design, differences in creativity, the different colours of the world and varieties, and in the meantime present our faculty to the world through the creative work of our students. Adding to our happiness, in each triennial the number of participants attending the triennial is growing bigger and there are more students each year.. The interest shown to the triennial proved that we had reached our aim. While art and design biennials are taking place all over the world, the International Student Triennial of Marmara University Faculty of Fine Arts, proved to be the means to put forth the great potential of the creative young artists of future in art and design by presenting their work.

While International Student Triennial introducing the great capacity of art creativity to the society, the theoretical basis behind the visual creativity always unites the exhibitions to the symposiums. Coming to the 5th international triennial, we always tried to discuss the different trends in art and design, the advance of technology in art and design and its influences on art and design and also the effects of the virtual media on art and design. This year we chose to discuss ***"West of the East and East of the West: New Approaches in Art and Design".***

The new trends of our day in art and design; the differences of education systems in the West and East ... And furthermore, what is "West" and what is "East". What are the concepts of the "East" and the "West." What influences the changes in art and design and on what basis these changes depend on and its effects on visual creativity. How are the influences of globalization is reflected in different parts of the world, what are the negative and the positive results of globalization ? How do the artists and designers react to globalization ?

Participators of the symposium will react to these different questions which we are always curious of and will give the hints of the visual culture of our day. To organize this huge international activity in 2010 in Istanbul and Istanbul to be chosen as the European Capital of Culture has even a greater importance. Isn't Istanbul in real sense, the West of the East, and East of the West ?

I would like to thank and congratulate all my faculty members and friends who worked so hard to realize this very important event, and our sponsors and all those who had contributed so much to the event giving us courage to realize this enormous organization and very important meeting in our magnificent city of Istanbul. I would like thank all the participators of the Triennial, our precious advisors who came abroad and cheering once more our creative international students of art and design!

Thank you all. Sincerely,

Prof. Nazan Erkmen

Marmara University, Faculty of Fine Arts, Dean

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

SAYFADAN KOPAN YAZI

ECE AKAY ŞUMNU

Anahtar Kelimeler: Yazı, Kavram, bağlam

Özet

Yazmamak olanaklı mıdır? Neden kimi kültürler ya da sanatçılar yazıyı, imajın yerine tercih ederler? Yazı edebi bir anlatım oluşunun yanı sıra sanatsal bir araç haline geldiğinde izleyiciye ne türden bir paylaşım sunar? Yazının, sanatsal kullanımı geçmişte ve bugün nasıl değişimler göstermiştir? Yazı gerçekte sadece kağıda mı yazılır? Bu sorulardan hareketle, çalışma bir sanat yapıtı olarak yazıya odaklanma amacındadır.

Uzak Doğu ve İslam kültürlerindeki kaligrafi ve hat sanatlarıyla karşılaştırıldığında, Batı sanatı içinde yazı, sanatsal bir nesne olarak, ancak 20.yüzyılın başlarında ortaya çıkmaktadır. Bu döneme kadar Batı'nın görsel dünyasında yazının kullanımı bir taraftan Van Eyck'in "Arnolfini'nin Düğünü" tablosundaki gibi yapıda ve yapana dair bilgiler aktarmak için, diğer taraftan da Henri de Toulouse-Lautrec'in poster tasarımlarındaki gibi resmi tamamlayan dekoratif bir öğe olarak karşımıza çıkmaktadır. 1900'lerin başındaki avangarde akımların yazıyı propagandaya hizmet eden ideolojik bir araca dönüştürmesi aslında yazının resimden kopuşuna ve tek başına bir sanat yapıtı olarak ele alınmasına işaret etmektedir. Bu anlayış belki de en açık şekilde bir başka avangarde ressam olan Rene Magritte'in "Bu bir Pipo değildir" adlı tablosunda açığa çıkar; "Bu bir pipo değildir" önermesi bir anlamda resimsel gerçekliği sorgulayan, ve bu gerçekliğin ötesindeki bir alanı açığa çıkarmaktadır. 1960'ların Kavramsal Sanatı, Magritte'in araladığı kapıyı daha da açarak imge ile metnin yani yazının mutlak birlikteliğini savunmaktadır. Joseph Kosuth, Bruce Nauman, Barbara Kruger, Hans Haake gibi sanatçılar için sanat fikri ile sanat yapıtı arasında her hangi bir fark kalmamaktadır.

Metinlerin hayatımızı çepeçevre sardığı günümüz ortamında, herhangi bir yazının kendisini bir sanat yapıtı olarak ortaya koyması ve diğer yazılardan bu anlamda ayrışması için, imlediği anlam kadar anlamın yaratıldığı mekan da önem kazanmaktadır. Başka bir deyişle, artık yazının ne söylediğinden çok nerede, ne söylediği aranmaktadır.

Yazmamak olanaklı mıdır? Neden kimi kültürler ya da sanatçılar yazıyı, imajın yerine tercih ederler? Yazı edebi bir anlatım oluşunun yanı sıra, sanatsal bir araç haline geldiğinde izleyiciye ne türden bir paylaşım sunar? Yazının, sanatsal kullanımı geçmişte ve bugün nasıl değişimler göstermiştir? Yazı gerçekte sadece kağıda mı yazılır? Bu sorulardan hareketle, çalışma bir sanat yapıtı olarak yazıya odaklanma amacındadır.

Yazının sanatın içine dahil edilmesi, yazının biçimsel kaygılarından öte, dille ve dolayısıyla kavramlarla girdiği ilişkiden kaynaklanır. Dilin birleşimi olan sesler yan yana gelirken, kavramın imgeleri de zihnimizde belirir. Etimolojik anlamda incelendiğinde kavram; "Türkçemizin ***yakalamak*** ve içermek anlamlarını dile

getiren kavramak kökünden türetilmiştir, kavranılmış olanı dile getirir. Batı dillerindeki ***concept*** deyimi ise Hint-Avrupa dil grubunun almak anlamındaki kap kökünden türemiştir [1]. İngilizcedeki kap sözcüğünün ***container***'la olan görsel ilişkisi, Türkçe deki ***yakalamak*** ve ***tutmak*** anlamlarının görme merkezci yaklaşımını içerir.

Kavramlar sözcüklerle dile gelseler de sözcük değildirler, kavramlar sözcüklerin anlamlarıdır. Bu nedenle dil, bir kavramsallaştırma pratiğini, yazıyla sabitlerken, anlam, algıyla dönüşüme açmaktadır. Bir başka deyişle, yazıyla nesneleşen kavram zihnimize yansır. Osmanlıcada, ***tasavvur, mefhum, idrak*** [2] anlamlarına gelen kavram kelimesi, bilimsel bir bilginin gerçekliğinden öte, tasavvur edilen, sabitlenemeyen bir bilginin ancak zihnimizdeki yansımasını dile getirir. Uzak Doğu ve İslam kültürlerindeki karşılaştığımız kaligrafi ve hat sanatlarında, yazının aklın yarattığı ve edindiği bir bilgiden doğan kavramı değil, aşkınsal olanı, zihnin kavrayamayacağı bir kavrayışı okuttuğunu görüyoruz. Bu nedenle, resim-yazı olarak tanımlayabileceğimiz hat sanatı, kağıt yüzeyinde bıraktığı boşluklar ve çizginin sürekliliğiyle yazıyı ve imlediği kavramı aşkınsal bir alanda açığa çıkarır.

Resimsel temsili 'gerçeğin yansıması' olarak gören Batı toplumları uzun yıllar sanatsal ifadenin içerisine yazıyı, dolayısıyla kavramı ve kavramsal uzamı sokma ihtiyacı duymamışlardır. Batı sanatında temsil edilen aşkınsal ifadeler (örneğin tanrı düşüncesi) uzun yıllar kavramsal uzamlardan çok reel-fiziksel uzamlarda ortaya çıkmışlardır. Batı toplumlarında yazının sanatın nesnesi haline gelmesi ancak 20.yy başlarında, sanatsal temsilin gerçekliğin bir aynası olduğu görüşünden vazgeçildiği noktada başlamaktadır. Bu döneme kadar Batı'nın görsel dünyasında yazının kullanımı bir taraftan Van Eyck'in "Arnolfini'nin Düğünü" tablosundaki gibi yapıta ve yapana dair bilgiler aktarmak için, diğer taraftan da Henri de Toulouse-Lautrec'in poster tasarımlarındaki gibi resmi tamamlayan dekoratif bir öğe olarak karşımıza çıkmaktadır. 1900'lerin başındaki avangarde akımların yazıyı propagandaya hizmet eden ideolojik bir araca dönüştürmesi aslında yazının resimden koptuğuna ve tek başına bir sanat yapıtı olarak ele alınmasına işaret eder. İsviçre'de I. Dünya Savaşı dolaylarında ortaya çıkan Dada akımı kısa bir süre içinde Avrupa ve Amerika'ya yayılır. Dada hareketi, etkisini uzun yıllar sürdürerek ilerleyen tarihlerde ortaya çıkacak pek çok akımın öncüsü olur. Dadaizm sanat ile yaşam arasına mesafe koyan geleneksel leşmiş estetik temsilleri ortadan kaldırmaya ve sanatı gündelik-hayatın içine sokmayı amaçlamıştı. Bu süreçte eşzamanlı olarak İtalya'da ortaya çıkan Fütürizm, Kübizm'den devraldığı biçimi başarı, kinetik kompozisyonları kendi bünyesinde ileriye taşımıştır. Gelişen montaj, tipografik kolaj teknikleri, hazır nesne kullanımı ve politik kara mizah özellikle poster, afiş, bildiri hazırlamada geleneksel yöntemleri değiştirmişti. Kullanılan özgür tipografik anlayış ve kompozisyon denemeleri, edebiyata da yansımıştı. Tipografik özgürleşmenin özündeki değişim arzusu, şiir ve metinlerde kullanılan kelimelerin bir aradalıklarında geleneksel anlam ve biçim kaygılarını, koşullanmaları kaldırmıştı.

Dadaistlerin kelimelerle yaptığını Marcel Duchamp, Man Ray gibi sanatçılar üçüncü boyuta taşır. Bu sanatçılar gündelik nesneleri kendi işlevsel bağlamlarından çıkarıp, başka bir zemine taşıyarak, onları sanat nesnesi olma özelliğine büründürüyorlardı. Örneğin, Duchamp' ın 1917 yılında bir pisuarı 'Çeşme' adıyla galeri mekanına taşıması ya da Man Ray' in 1921 yılında sergilediği 'Cadeau '[3] (Türkçe çevirisini, hediye ya da övgü olarak yapabilirsiniz) adlı çivili ütüsünde, görmenin kendisinin, nesneye yeni işlevler katabileceğine dair çalışmalardır. Hazır nesnenin sanata dahil edilmesi, nesnenin işlevinin, nesne üzerindeki dayatmasına karşı koymuş, bir anlamın kendisinden yola çıkarak, kendisini çoğaltmasına fırsat vermiştir. Hazır nesnenin kullanımı bu anlamda, Dadistlerin sözcükleri bağlamından koparmasına eşdeğer bir tutum olarak görülebilir.

Dadaistlerden sonra yazının kavramsal olarak ele alınması, sanatçı Rene Magritte tarafından olmuştur. Batı resim sanatının geleneksel ifade biçimlerine yakın duran bir teknikle çalışan Magritte resimsel ger-

çeklikle, 'gerçeklik kavramını' sorgular.

Sürrealistler de tıpkı Dadaistler gibi metnin görsel anlamda farklı kurgularını araştırmışlardır. 1918 yılında Apollinare tarafından kaligram adı verilen teknik, düzyazı ve şiirlerde, kelime veya dizelerin anlatılan konunun biçimini anlatacak şekilde dizilmesiyle ortaya çıkmıştır .[4] Otomatik yazı/ resim ve kaligram bu uygulamalar sonucu ortaya çıkmış denemelerdir. Ancak Magritte' nin yazı kullandığı resimleri, bu uygulamaları da bir adım öteye taşımıştır. Kaligramlar, gösterdiği dışında bir önerme sunmazken, Magritte' de kavramsal bir süreç devreye girmiştir. Sanatçının 1929 yılında yaptığı "Bu Bir Pipo Değildir" adlı resmi, imgenin, metnin, benzeyişin, ilen- sürüşün ve bunların ortak zemininin zamandaş olarak yer aldığı bir kaligram kurar .[5] Sanatçının bu resminde yazının ve resmedilen nesnenin birbirini doğrulama ihtiyacı yoktur. Buna rağmen birbirlerinden koparmayan bir mecburiyet içerisindedirler. Tarih boyunca alışılagelmiş resimsel geleneğin sınırları içerisinde kalan Magritte, pipoyu son derece ağırbaşlı bir desenle ortaya koymasına rağmen, altına kendi el yazısı ile yazdığı önerme (ki bu önerme, bir pipodan bahsederken bile onu olumsuzlamaktadır...), ci nesnenin olduğu kadar sanatın, izleyicinin ve sanatçının rolünü de değiştirmiştir. Sözcük, imge ve nesne birbiri içinde eriyerek, izleyiciye ne görmesi gerektiğini değil, nasıl görebileceği hakkında önermede bulunur.

Magritte' den yıllar sonra Dadaist akımın etkisi altında 1960'lı yıllarda Fluxus, Oluşumlar, Performans gibi içinde aynı zamanda eylemide barındıran sanatsal oluşımlar, nesne odaklı sanat anlayışına karşı bir anlayış geliştirmiş ve çalışmalarına yazıyı da dahil etmişlerdir. Özellikle Fluxus, bir çok dergi, afiş ve bildirinin yanı sıra ***Posta- Sanatı*** adı verilen ve tüm dünyaya yayılmayı amaçlayan yeni sanatsal bir form ortaya koymuştur. En temelde, sanatçı kontrolünü, galeri mekanını, sanat piyasasını reddeden bu sanat akımları için amaç, izleyiciyi sanatın içine dahil ederek, sanatsal etkinliğin birbirinden uzakta hareket eden mekanlara dağıtmaktı. Bu yayılmacı anlayış ister istemez yazıya ihtiyaç duymaktadır. Özellikle Alman sanatçı Joseph Beuys için sanatın kitlelere yayılması, sanatçı ve izleyicinin bir araya gelmesi ile mümkündü. İlk defa toplantılarda kullanılan kara tahta, alınan notlar ve düşünce akışının aktarıldığı her türden yazılı belge, izleyici ve sanatçının birarayа geldiğini belgeleyen sanat nesnesi olarak değerlendirilmekteydi. Sanatsal eylemi çizimleriyle olduğu kadar, yazıyla kayıt altına alan Beuys, "yazının anlatım aracı olma işlevinden yararlansa da onu bir yapıt olarak sunmuş olması yazıyı bir kavram olarak sunduğunu gösterir" [6]

Aynı yıllarda Amerika' da Pop- Art, çağının reklamı kültürü içinden doğan, tüketim toplumunun gelip geçici arzularını yansıtan pek çok çalışma da yazıyı kullanmıştır. Roy Lichtenstein büyütülmüş çizgi romanları, Andy Warhol markalaşmış tüketim nesnelerini serigrafi ile çoğalttılar. Bu sanatçılar kitle tüketim kültürünün gündelik nesnelere duyduğu bağımlılığı, alışkanlıkları sergileyerek eleştirirler. Warhol 1962 yılında açtığı serçide, Campbell marka çorba konservesinin 32 adet resmini sergilemişti. Warhol'un amacını Foucault "Bir gün gelecek ve o zaman, bir dizi boyunca sonsuz olarak iletilen andırışla, görüntünün kendisi, taşıdığı adla birlikte, kimliğini kaybedecektir. Campbell, Campbell, Campbell" [7] şeklinde doğrular. Dolayısıyla 'Campbell sözü ve imajı bu tekrarlar sonunda anlamını hiçlemiş olur, ki bu da Pop-art'ın kendi kendini değilleme fikrinin bir sonucu gerçekleşir.

1960'lı yılların sonlarında ortaya çıkan Kavramsal Sanat, sanatın yazıyla girdiği ilişkiyi hem kuramsal hem de uygulama bağlamında tümüyle değiştirdi. Sanatın kavramla girdiği ilişki düşünüldüğünde, temellerinin Dada ve hazır- nesne kullanımı ile 19. yüzyıl başlarında atıldığını biliyoruz. Ancak o tarihten, Kavramsal Sanat' ın ortaya çıktığı döneme kadar ki süreçte kavramı, nesnenin, performansın, enstelasyonun beraberliğinde sunulmaktaydı. "1961' de Henry Flynt "malzemesi kavram olan bir sanat" tan söz ederek "Kavramsal Sanat terimini kullanmış, 1967 yılında "Paragraphs on Conceptual Art" ve 1969'da "Sentences on Conceptual Art" adlı yazıları yayımlanan Sol Le Witt, "Düşünceler sanat yapıtları olabilir, bunlar birbirlerine eklenir ve somutlaşırlar, maddeye dönüşürler ancak tüm düşüncelerin maddeye dönüşme

zorunluluğu yoktur",[8] diyerek bu konudaki görüşünü açıklamıştı.

Wittgenstein, Saussure, Claude Levi- Strauss ve Roland Barthes'in dilbilimsel çözümlemelerinden ve göstergebilim kuramlarından yararlanarak, Kavramsal Sanat üzerine yoğunlaşan İngiliz sanatçılar, 1967-1973 yılları arasında faaliyet gösteren Art&Language (Sanat ve Dil) grubunu kurmuşlardır. Kısa bir süre sonra Avrupa'nın bir çok yerinde ve Amerika'da etkisini gösteren Kavramsal Sanat düşünceleri bir araya gelerek içeriği zenginleştiriyordu. "İlk kez 1969'da Fransızca olarak hazırlanan 'Bir Dilden Ötekine Çeviri' deyimi, resimden sözcüğe, algılamadan resme, düşünceden sözcüğe, ve bir dilden öbürüne geçişte yorumun gerekli olduğuna dikkat çeker" [9] Bu durumda çeviri "bir durum değişikliği ile bir nesnenin, bir malzemenin ya da bir düşüncenin bir durumdan öbürüne dönüşümünde orta çıkan sonuç" [10] olarak tanımlanır. Örneğin, İngilizcede "quite" kelimesinin Türkçe çevirisi "sakin" anlamına gelirken, sakin kelimesinin bir başka anlamı da, bir mekanın sahibi ve orada yaşan kişi anlamına gelmektedir. Dilbilimsel anlamda metinsel çeviri, bir kelimenin içine birden fazla anlam ve imge yükleyebilmeyi sağlar ve ucu açık, farklı kavramlar üreterek farklı kültürlere adapte olabilen, kolayca şekil alan bir süreçtir. Çünkü insan gördüğünü dile, dile geleni ise kendi imgeleminden yansıtmaktadır.

Kavramsal sanatçı Douglas Huebler'ın "Dünya az ya da çok ilginç objelerle dolu; Ben bunlara daha fazla eklemek istemiyorum" [11]sözünün izinden giden, Lawrence Weiner, ekolojiye ve çevreyi kirletmeyen sanat yapıtlarına olan ilgisiyle 1960'larda fiziksel sanat nesneleri yapmaktan vazgeçmişti. "Yapıtlarının var olması gerekmediğine ve etkisinin varolma önerilerinde yattığına inanan sanatçı, tıpkı sanatla ilgili konular üzerine kurgusal nesneler ve durumlardan yararlanan Sanat ve Dil grubu üyeleri gibi sanat çalışmalarını, öneriler olarak kağıtta bırakmıştır" [12]. Sanatçı 1969'da New York'ta düzenlediği sergide şu satırları yazmıştı:

1. Sanatçı yapıtını inşa edebilir.
2. Yapıt imal edilebilir.
3. Yapıt inşa edilmek zorunda değildir . [13]

Dolayısıyla sergiye katılan izleyiciler Weiner'in çalışmalarını zihinlerinde taşıyabilir, yeniden yazabilirlerdi. Tek yapmaları gereken akıllarında bu cümleleri tutmaktı.

Kavramsal sanat içinde en çok dikkati çeken sanatçıların başında Sanat ve Dil grubunun dergisinin Amerika editörlüğünü yapan Joseph Kosuth gelmektedir. Resim kökenli bir sanatçı olmasına rağmen, bireyselliği, dışavurumu, insan görüntülerini, simgeleri yadsıyan işler üretmekteyi tercih ediyordu. Soyut, minimal ve monochrome resmin ustası Ad Reinhart'ın 1.5x1.5 m lik siyah karelerinden etkilenen Kosuth , [14] kısa bir süre sonra tuvalden bütünüyle koptu ve şu açıklamayı yaptı;

"Eğer resim yapıyorsanız sanatın doğasını kabul ediyorsunuz (sorgulamıyorsunuz) demektir. O zaman sanatın doğasının, Avrupa resim, heykel ikiliği geleneği olduğunu kabul ediyorsunuz. Ancak son yıllarda, en yeni çalışmalar ne resim, ne de heykel olmuştur ve sayısı giderek artan genç sanatçıların eserleri ikisi de değil. Sözcükler anlamlarını yitirdiklerinde artık sözcük değildir. Kendi zamanımız ve kendi gerçeğimize sahibiz, bunu haklı çıkartmak için Avrupa sanat tarihine tutunmaya ihtiyacımız yok" [15]

Doğaçlamayı ve estetik kriterleri elimine eden Kosuth'un fotostat çalışmaları siyah kareler üzerine beyaz yazıların olduğu fotoğrafik baskılardır. Fotostatların sadeliği ve bir tür seri üretim mantığı içermesi onların Minimalizm'e hatta Pop Sanatı'na olan yakın duruşunu gözler önüne sermekteydi. Kosuth, Warhol gibi, kitle iletişim araçlarını kendi lehine kullanmanın önemini biliyordu. Faydacı olmayan nesnenin

sorgulanması, kitle kültürü beğenisini, estetik nesnenin statüsünü sorgulayan tavrı bir yandan galeri mekanına ihtiyaç duymaktadır, bir yandan da yarattığı spekülasyonlarla bu kültürün dikkatini çekerek piyasayı ele geçirmekteydi. Kosuth'un uygulamasındaki mekanik anonimliğin Warhol'la olan yakınlığının bir göstergesi olduğu, 1968 yılında tek başına açtığı ilk sergide gözlemlenebilir. Warhol'un Campbell adlı çorba konservelerini resmettiği 32 aynı nitelikte tabloyu sergilemesi gibi Kosuth'da sergisinde "Hiçbir Şey"in farklı tanımlarını sergilemekteydi. Böylelikle Kosuth, Ad Reinhardt'ın sade ve siyah monokrom resimlerini, Warhol'un açıkça ticari imgeleriyle birleştirerek yeni bir anlam keşfetmişti. Ancak 60'lı yılların sonlarına doğru Pop sanat ürünlerinin bir tür basitlik olarak algılanmasından dolayı, Joseph Kosuth tamamıyla Kavramsal sanata, sanatın sadece zihne etki etme durumuna yöneldi.

Kosuth'un dilin yapısını kullanarak, sanatı bir tür analatik düşünce biçimiyle sorgulayış tarzı, tasarı fikri ve öznel bakışı kaldıran saf ve arı biçim arayışı, onu Minimalizm'le paralel bir çizgiye taşıyordu. Öyle ki, çalışmaların çoğunda, yazının tipografik değeri biçimci bir anlayış olarak kullanılmakta, sanatçının kendi el yazısı bile tercih edilmemekteydi. Kosuth'un kelimelerden oluşan soyut ve metinsel biçim arayışı, duyguyu ve güzelliği gözle değil, zihnin kavrama gücüne bırakması, özellikle Minimalist sanatçı Donald Judd ile yakınlık kurmasını sağlamıştır. Ancak Judd'ın sunduğu nesnellik, üçüncü boyutta ve heykelle ilişki içinde kalan, heykelin tarihsel geçmişiyle yüzleşmekteydi.

Kendini sürekli olarak ikinci boyutta tutan 60 ve 70'lerin kavramsal sanatçıları çoğunlukla galeri mekanı gerektiren metot ve uygulamaları vardı. 1980'li yıllarla beraber dili, sanatsal iletişimin birincil aracı olarak seçen sanatçıların eserlerindeki önermelerde ve kullandıkları tekniklerde değişimi gözlenmeye başlandı. Başlangıçta okuyucu/ seyirciye sunulan önermeler öznellikten uzak, sanatın kendi içindeki tartışmalarıyla ilgiliydi. 80'lerle birlikte kavramsal sanatın merkeze aldığı önermeler, toplumsal veya özsel mesajlara dönüşmeye başladı. Seçilen metinler şiir, edebiyat, gazetecilik gibi alanlara kaymayan yalın ama düşündürücüydüler. Birincil amacı sanat üzerine düşündürmeyi amaçlayan yazıların yerini, çoğunlukla günlük kullanım diliyle yazılmış metinler aldı. Çünkü, günlük hayatta kullanılan dil, bir ideolojinin de göstergesidir. Dilin içinde saklı olan ideoloji, özneyi dönüştürür ve tanımlar. Bu gerçekten yola çıkan sanatçılar, didaktik olmayan ancak okuyanı izleyen durumunda, mesaj karşısında çivilenmektedir.

1960 ve 70'li yılların yazı sanatıyla ilgilenen sanatçıları, yazıyı iki boyutlu kağıt yüzeyinde bırakıyorlar, mimariyle ya da mekan-yapıt ilişkisiyle ilgilenmiyorlardı. Kavramsal sanat kendini her zaman Minimalizm'e yakın bir yere konumlandırıyor ve yazının mekansallaşmasından çok, yazının seri üretim nesnesi olma hali, puritan ve el değmemiş yapısı, yüzey üzerindeki kompozisyonuyla ilgileniyorlardı. 1980'li yıllarla birlikte Kavramsal Sanat'ta yazı biçim bakımından, Minimalizmin boş, yansız- tarafsız ve bireysellikten uzak tavrını korusa da, mimariyle girdiği etkileşim onu üçüncü boyuta taşıdı. Mekan ve bağlam anlamında girdiği bu ilişki, kullanılan yazıya anlam bakımından farklı katmanlar eklemesine yol açtı; yazı bireysellik kazandı; yapıtın karşısındakine sadece bir okuyucu değil, aynı zamanda izleyici olma fırsatı da tanındı. Bu noktada Minimalizm'in Modernizm'e dayandığı yerde kalmış olduğunu, ve kavramsal sanatın ise, yazıyı bağlamsallaştırarak, varlığını bugüne taşıdığını söyleyebiliriz. Ahu Antmen'in O'Doherty'nin kitabından yaptığı alıntıda belirttiği gibi "Modernizm eskidikçe, bağlam içerik halini almaya başlamıştır" [16]Başka bir deyişle, bağlamsal gerçekliği hiçbir şekilde kabul etmeyen Minimalist sanatın aksine Kavramsal sanat kendini galeri mekanının dışında aramıştır.

Sanatı nesnesizleştirerek bir düşünce akışı kurmaya çalışan Kavramsal Sanat, galeri ortamından çıkıp, kendini dış dünyaya açtığında, sayfadan kopararak bağlamını da değiştirmiş oldu. Kamusal alanlardaki geleneksel sanat ve anıt anlayışının sorgulandığı 80 ve 90'lı yıllarda sanat eserinde "süreç" ve "etkileşimli" olma durumu ön plana çıkmaya başlamıştır. Özellikle grafiti ve stencil kültürü Amerika ve Avrupa'da hızla yayılmıştır. Kent yaşamında sanat eserinin görünürlüğüne dair geleneksel beğeninin sorgulanması,

kavramsal sanat için yazının mekanla anlamsal bir ilişki kurmasının gerekliliğine işaret eder. Kentsel mekanlar, galeri ortamında olduğu gibi bir sterillik ve nötrlük içermezler. Kent, sunduğu potansiyellerle pek çok olumlu faktörü barındırdığı gibi, bir çırpıda deneyimlenen ve karmaşıklığı içinde sanatsal çalışmayı yutabilecek bir alandır.

Politik, sosyal ve kültürel konularda ürettiği sloganları sokağa taşıyan Jenny Holzer, 1970'lerden bu yana dili sayfadan koparıp dünyaya yansıtmıştır. Yazıyı bastırdığı t-shirt, şapka vb. giysilere dolaşıma sokmak dışında, şehrin önemli meydanlarındaki bina cephelerinin ışıklı panolarını da kullanmıştır. 1988 yılında "Protect Me From What I Want" (Beni Arzuladığım Şeyden Koru) adlı yazıyı Londra Piccadilly Circus'daki bir bina cephesine asılmış reklam panosunun üzerine yazar. Son derece kişisel bir duyguyu sosyal bir mesaj haline getiren bu tavır, şehrin en kalabalık ve merkezi yerine yazılarak, geleneksel resmin kamusal alanlarda yapamadığı ve ancak sanat nesnesinin üretebileceği bir şoku deneyimlenmesini sağlamıştır. Holzer'in mesajının düşünsel ve duygusal yoğunluğunun yanı sıra uygulama biçimi olarak reklam panosunu kullanması; bu panoların insan üzerinde sürekli yeni arzular yaratma potansiyeli bakımından mesajla doğru bir ilişki içine girmesi hem de reklam panosunun işlevini değiştirerek gündelik nesneyi yeni bir bağlamda kullanılması açısından önemlidir. Çünkü nesneler gibi yazının da dönüşümü bağlamsaldır, yer değiştirmeyle ilgilidir.

Gelişen projeksiyon sistemleri, gündüz vakti görülebilen ekranlar, cep telefonları, şehrin sokaklarına yerleştirilmiş kameralar sanat, elektronik medyayı kamusal alanlarda, maddi olan ve olmayan (nesne ve nesnesizlik) arasında bir etkileşim ortamı yaratmasına neden olur. Kamusal alanlarındaki bu melez yapı özellikle Tokyo, New York gibi şehirlerde modern yaşamın önemli bir özelliği olmuştur. Son yirmi yıldır, evlerimizdeki televizyon yayınları, dışarıda geniş ölçekli ekranlarda mimarinin bir parçası olmuştur. Dünya çapında yayılabilen bilgi akışı sayesinde mimari ölçekteki dev ekranlarda canlı yayınlar bir şehrin ve bireyin sınırlarının, zaman algısının değişmesine neden olmuştur.

1998 yılında Holzer'in projeksiyon çalışması Roma'daki bir meydanda bulanı bina ve onun çevresine yansıtılmıştır. İnsana özgü her türden gizli kalmış duygunun toplumsal anlamda yüzeye çıktığı cinsellik, feminizm, şiddet, güç, savaş ve ölüm temalarındaki bu mesajlar ışıklı reklam panolarından daha büyük bir alanda etki gösterebilmiştir.

Kavramsal Sanat'ta yazı panolar, ışıklı reklam panoları ve projeksiyonlar gibi kamusal alanlarda insanların baktığı ve ilgilerini çekebilecek yerlerde kullanılmanın dışında, insanların bir şekilde fark edemeyeceği mekanlarda da ortaya çıkmaktadırlar. Bu durum yapıta (yazıya) dışarıdan bakmak yerine, onun içerisine girebilmek; yapıtı, mekanda sergilenen özerk bir nesne olmaksızın, onu deneyime açmıştır.

Hollandalı sanatçı Job Koelewijn 2001 yılında yaptığı yere-özgü çalışmasında, Rotterdam şehrinin ortasından geçen bir ırmağın sularına hava kabarcıklarıyla "No matter - try again - fail again - fail better" (Her ne olursa olsun- yeniden dene- yeniden kaybet- daha iyi kaybet) yazmıştır. Çalışma Rotterdam Belediyesi tarafından süresiz durması için satın alınmıştır. Çalışmadaki şiirsel sözlerin anlamı ve seçilen mekan öylesine başarılıdır ki, suyun akıntısına rağmen okunabilen bu yazı yaşadığımız yüzyılın anlık anlayışını sergiler.

Hollandalı bir başka sanatçı Martijn Sandberg 2008 yılında yaptığı yere-özgü "I Will Survive" (Hayatta Kalacağım) adlı bahçe çiti, birbirlerinin bağlantısız, kendi başına ayrı ayrı durabilen her biri 3 metre yükseklikte altın rengine boyanmış demir çubuklardan oluşmaktadır. Toplamda 25 metre olan bu çit eski bir mezarlıkla hemen yanında bulunan ve yeni inşa edilmiş binaların arasında bulunmaktadır. Yüzyıllar öncesinden bu yana orada bulunan bu mezarlık, çevresindeki yeni yapılanmaların içerisinde varolmaya, görünür olmaya, anılarını hayatta tutabilmeye çalışmaktadır. Hayatta olan ve olmayan arasına bir sınır çeken çitler, içeri girmeyi yasaklamadan mezarlığın alanını tanımlar.

Bir dönemin galeri duvarlarına yazılar yazan ve Kavramsal Sanat'ın öncülerinden olan Amerikalı Lawr-

rence Weiner, bugün yere-özgü çalışmalarında yazıyı kullanmaktadır. 2006'da Ideal City-Invisible Cities projesi kapsamında Avrupa'da bir kütüphane binasının alt kolonlarının sadece tek bir yüzeyini kırmızıya boyamış ve beyaz harflerle her kolona farklı yazılar yazmıştır. Her hangi bir nesne eklemeksizin varolan mimari elemanlara eklemlenmiş ve neredeyse yazı-heykel diyebileceğimiz kompozisyon, gözün ilk önce yazıyı değil, oluşan yeni mekanı görmesini sağlamıştır. Mekandaki değişim nedeniyle, izleyici yazıları, yaratılan bu yeni mekan algısıyla birlikte okumuştur.

İskoçyalı Martin Creed yazıyla çalışan sanatçılardandır ve çalışmalarında neon ışıkları kullanır. Kırsal arazinin ortasındaki bir bankın, şehirde, eski bina cephelerine, yaşlılar yurdu, şehrin varoşlarındaki duvarlara neon ışıklarıyla "Everything Is Going To Be Alright" (Her şey Düzelecek) yazmaktadır. Her defasında aynı cümleyi seçmesi onu diğer sanatçıların tutumlarından ayırır. Bu son derece mütevazı cümlenin insanlara verdiği umut öylesine güçlüdür ki, yazı oradan kalksa bile varlığını sürdürmeyi başarır. Sanatçının seçtiği mesajın olumlu duygusundan etkilenen bina sahibi, Kanada'da yapılacak 2010 yılı Olimpiyat Oyunları öncesinde şehirde yapılan yoğun hazırlıklardan bunalmış halk için, restore edilmekte olan binasının cephesi için Creed'in çalışmasını satın almıştır.

Sonuç olarak, bugün geldiğimiz noktada, Kavramsal Sanat'ın yazıyı mekanla algılamanızı sağlayan kavrayışı, görsel sanatlarda yazının sadece grafik tasarımını ilgilendiren bir alan olarak değil, aynı zamanda mimari, heykel, resim gibi pek çok alanı da içine almasını sağlamıştır. Günümüzde yazı, mimari bir yapıya eklemlenebilir; tarihsel bir olgu heykelsi bir biçimle antisallaştırabilir; ve bizlere yaşadığımız fiziksel gerçekliğin içinden yeni bir gerçekliğin alanını açabilir. Metnin geçirdiği bu evrim, kavramsal sanatın kendini bağlamsal bir düşünceye açmasıyla gerçekleşmiştir.

Doğudaki uzun yazılı geleneğin aksine, Batı toplumlarında yazının sanatsal bir nesne olarak kullanılmaya başlaması ancak 20.yy'da başlasa da geçirdiği evrim onu Doğu'lu temsillerinden ayıştırır. Doğudaki yazıyı kullanan sanatsal temsiller, daha önce belirtildiği gibi bizleri yaşadığımız gerçeklikten koparan ve aşkınsal bir alana sürükleyen nitelikteydi. Kavramsal sanatın Avrupa'da ilk ortaya çıktığı şekil aslında bir anlamda Doğu'da süregiden bu geleneğe bağlıydı. Yazı mekansızdı. Nereye yazıldığından çok ne yazdığı önemliydi. Yazının uzamı yaşamın uzamından tamamen başka bir uzamdı. Kavramsal sanatın bir anlamda Minimalizm'in zamansız-mekansız kavrayışından kopup zamana ve mekana kök salan bir anlayışla yeniden ele alınması yazıyı ne söylediğinin ötesinde nerede ne söylediği noktasında tartışılır kıldı. Artık yazının imlediği aşkınsal bir uzam değil, tersine yaşadığımız uzamın kendisidir. Yazı sanatı bizlere yaşadığımız gerçeklikleri yaşadığımız mekanlarda kalarak farklı şekillerde duyumsamamızı sağlayan önermeler haline gelir.

Kaynaklar

1. O. Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitapevi, s. 209, (2006).
2. O. Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitapevi, s. 208, (2006).
3. http://www.hurriyetsozluk.gen.tr/sozluk.php?word=cadisiu
4. http://www.nuvoyluk.com/goster.php/kelgisim
5. M. Foucault, Bu Bir Pipo Değildir, (Çev. Selahattin Hilav), Yapı Kredi Yayınları, s. 50, (2008).
6. C. Özpınar, Yeni Olarak Sanat Yapıtı, Sanat Dünyamız, Sayı 110, Yapı Kredi Yayınları, s. 2, (2009).
7. M. Foucault, Bu Bir Pipo Değildir, (Çev. Selahattin Hilav), Yapı Kredi Yayınları, s. 51, (2008).
8. S. Germaner, 1960 Sonrası Sanat, Kabalcı Yayınevi, s. 48., (1997).
9-10. N. Atakan, Arayışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar, Yapı Kredi Yayınları, s. 50, (1998).
11. "The world is full of objects, more or less interesting, I do not which so add any more" Douglas Huebler(blog.sellportret.nes/.../01/douglas-huebler.jpg)
12-13. N. Atakan, Arayışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar, Yapı Kredi Yayınları, s. 49, (1998).
14. A. Alberro, Düşünce Olarak Sanat, Sanat Dünyamız, "Text Art", Sayı 110, Yapı Kredi Yayınları, s. 80, (2009).
15. A. Alberro, Düşünce Olarak Sanat, Sanat Dünyamız, "Text Art", Sayı 110, Yapı Kredi Yayınları, s. 77, (2009).
16. Brian O' Doherty, Inside the White Cube-The Ideology of the Gallery Space (1976) (Berkeley&Los Angeles&London: University of California Press, 1999), s. 86.

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

THE WRITING WITHOUT A PAPER

ECE AKAY ŞUMNU

Keywords: Text-Art, Text and Image, Conceptual Art, Contextual Art

Abstract

Is it possible not to write? Why some cultures or artists use text instead of image? When writing becomes an artistic medium as well as being a literary expression, what kind of relation does it form with the spectator? What sort of changes has taken place with respect to the artistic employment of writing in the past and in our era. Does writing can only be written on a paper. By grounding itself on these questions, the work as an artwork aims to focus on writing.

In contrast to the use of calligraphy and Hat in Eastern cultures, using writing as an art form in Western cultures can be dated to the beginning of 20th century. Since 20th century, within Western artistic imaginary, the use of writing appeared either as an informative way, to give knowledge about the artist or as a decorative scheme. The first intention can best examplified through Arnolfini's Wedding by Jan Van Eyck, and the latter can be seen through Henri de Toulouse-Lautrec's posters. At the beginning of the 1900's, with the Avangarde movements of these days, when writing became a political-ideological appianatus, it at the same time started to seperate from the pictorial representations and present itself as an artistic expression.This line of thought can well be surfaced through the work of an avangarde painter Rene Magritte, named as "This is not a pipe". Magritte's statement, "this is not a pipe", questions the the regime of representation, its relation with reality, and also presents us a field beyond that realm. In 1960's, following theoretical discussions of Magritte, the Conceptual Art Movement realised various artworks concentrating on the mutually correspondent relation between image and text, between image and writing. The works of Joseph Kosuth, Bruce Nauman, Barbara Kruger and Hans Haacke declared that there is no difference between an artistic though and an artistic work. In his 1969 dated show in New York, Lawrence Weiner wrote a manifesto, and declared that:

1.The artist is able to construct the work.

2. The work can be manufactured.

3. The building of the work is not necessary.

Today's conception of textual art offers us an interdisciplinary field, where the graphic design, architecture, sculpture and painting comes together. Today, architecture, rather than being a passive-space for an art-work, is the active-participant of an artistic production. The most crucial factor behind this contextual attitude can be read over the evolution of conceptual art through time. The departure of conceptual art from minimalism, and its timeless-spaceless perception, open new ways to artist to realize site specific works. Now, in conceptual-textual art, the text rather than referring to a transcendental space, has an intimate connection with our lived space, and with our everyday experiences.

Is it possible not to write? Why some cultures or artists use text instead of image? When writing becomes an artistic medium as well as being a literary expression, what kind of relation does it form with the spectator? What sort of changes has taken place with respect to the artistic employment of writing in the past and in our era. Does writing can only be written on a paper. By grounding itself on these questions, the work as an artwork aims to focus on writing.

Beyond the formal concerns of writing, the act of including writing into art springs from the relation of writing with language and therefore with concepts.While the sounds, the components of language, come together, the images of concept appears in our mind. When it is taken etymologically, the concept means to capture, to contain in Turkish language. In English, the word concept corresponds to the meaning of container. [1]

Although the concepts come into appearance with words, the concepts in reality are the meaning of these words. For that reason, while the language stabilize itself with the act of writing, it at the same time opens up the meaning with mind-perception. In other words, the concept objectified with language reflect itself to the mind. In Ottoman-Turkish language, the words tasavvur, mefhum, idrak [2], which are the one-to-one correspondents of the word concept, refer to the reflection of an unstable meaning in our mind. In Eastern cultures, in their artistic expressions of Calligraphy and Hat, what we have recognize in these acts of writings is a conception that escapes from the rational knowledge and transcends itself into an another realm. For that reason, one can say that both Calligraphy and Hat works with a transcendental realm rather than a physical reality.

In contrast with the Eastern cultures, the Western cultures for a long time does not showw any attention to bring writing into the artistic expressions; rather than refering any transcendental realm, the artistic expressions of West tries to see representation as a reflection of reality. Even the representations of God in Western art were portrayed within a domestic setting. In Western cultures, using writing as an art form can be dated to the beginning of 20th century. Since 20th century, within Western artistic imaginary, the use of writing appeared either as an informative way, to give knowledge about the artist or as a decorative scheme. The first intention can best exemplified through Arnolfini's Wedding by Jan Van Eyck, and the latter can be seen through Henri de Toulouse-Lautrec's posters. At the beginning of the 1900's, with the Avangarde movements of these days, when writing became a political-ideological apparatus, it at the same time started to seperate from the pictoral representations and present itself as an artistic expression. The Avangarde movements, oftenly originated to Switzerland, within a short time period started to spread out to whole Europe, and also America. Moreover, the Avangarde became the initiator of many artistic styles later appeared. Dadaism and Futurism, in means of bringing life and art together, eliminates any kind of representation that refers to past. This attitude of equating life with art, also liberated the use of writing as an art-form. Here one can remember the literary use of words in Dadaist poems.

The artists such as Marcel Duchamp and Man Ray followed the ideals of Avangarde movement; they concentrated on language in a 3 dimensional way. The ready-made is the symbolic expression of liberating objects from their original settings and meanings. Duchamp's 1917 dated work, the Fountain and Ray's 1921 dated work Cadeau [3] can be considered as the most potential examples of ready-mades. Both works realised a resistance against the imposition of function on object. In that respect, similar to the Dadaist approach that tried to liberate words from their context, the ready-mades can be seen as a similar act of deterritorialization.

After Dadaist movements, the most intriguing examples that uses writing as an art-form appeared in Rene

Magritte's works. Although working with the familiar forms of Western tradition, Magritte paintings highlights the problem of representation, the gap between the painting and reality.

Surrealist approach also looked for creating new meanings within the 2 dimensional representation. The Caligram technique, relaised by Apollinaire in 1918, is structured around the idea of bringing the words together to create a form of an idea. [4] Caligram, or the so-called Automatic-writing, underlies the intimate relation between image and text. However, different from the Surrealists, Magritte tried to open up a more conceptual level in painting. The Caligrams stayed in a visual level, and did not offer any statement. Magritte's 1929 dated work, ***this is not a pipe****, surface a new understanding of Caligram that in addition to its visual layer also present a conceptual line of thought. The writing and the painting does not need to correct each other. However, the writing and the painting are at the same time mutually correspondent together. [5] The writing under the painting while on one hand affirms the object, the image, it is at the same time negates the object. By this way, by the use of this paradox, Magritte found a fertile soil to extend beyond the frame.*

30 years later than Magritte, Fluxus, Happenings and Performance Art of 1960's introduced the term event to the art scene. These artistic expressions, that also follow the ideals of Dada movement, tried to escape from the object-oriented art and also used writing as a non-objective reality. Especially, Fluxus movement, beside its poster and banner designs, also introduced a new artistic expression called Post-Art. In order to break with the traditional role of the artist and with the traditional exhibition types, the artists of the Fluxus movement tried to realise an artistic expression beyond the white cube. In that respect, to combine several different location in the world, the artists of the Fluxus movement inevitable used writing as an essential tool. Especially for German Artist Joseph Beuys, disseminating art to the crowds is only possible by bringing the artist and the viewer together. His famous black-boards, the notes and conceptual formulation, can be considered as the symbolic expression of Beuys desire to create an unmediated art between the artist and the spectator. In that respect, it is important to note that although the writings on these blackboards were formed by an affirmative discussion between the artist and the viewer, by the incomplete ideas and thoughts, they were used by Beuys as a complete art work. This line of though can show us Beuy's intention to show text and an image. [6]

Around the same time, a good number of Pop-art works in USA, has used writing that reflects ephemeral desires of consumer culture growing out of the advertisement culture of its time. Roy Lichtenstein reproduced enlarged familiar comic strips through painting and Andy Warhol reproduced objects of consumer culture through printmaking. These artists criticised the addiction of the mass consumption objects through exhibiting that phenomenon. Warhol exhibited in a 1962 dated show 32 paintings of Campbell brand soup. Foucault confirms the purpose of Warhol in this way: "A day will come when, by means of similitude relayed indefinitely along the length of a series, the image itself, along with the name it bears, will lose its identity. Campbell, Campbell, Campbell." [7] Thus, the word and image of Campbell nullifies its meaning, which is an outcome of Pop-art's idea of self negation.

Conceptual art emerging at the end of sixties has changed the relation between art and writing both in terms of theory and practice. The relation of art and concept has its bases in the Dada and in the use of readymade of the early twentieth century. Yet from that time, till the emergence of Conceptual Art, the concept was presented alongside object, performance and installation. In 1961 Henry Flynt has employed the term conceptual art when he mentioned about "an art using concept as material", In 1967 dated ***Paragraphs on Conceptual Art*** *and 1969 dated* ***Sentences on Conceptual Art*** *Sol Le Witt commented that "Ideas can be*

works of art; they add to each other and get concretized, yet not all the ideas needs to be materialized". [8]

Drawing from linguistic analysis and semiological hypothesis of Wittgenstein, Saussure, Claude Levi-Strauss and Roland Barthes, the British artists focusing on Conceptual Art established Art and Language group that were active between 1967 and 1973. After a short while Conceptual Art in effect in most of Europe and USA and the different takes of this situation in those different geographies has come together and enriched its content. The saying "translation from one language into another" was produced first in 1969 in French, underlines the necessity of interpretation at the transition from painting to word, from perception to painting, from thought to word, and from one language into another .[9] In this case, translation is defined as "an outcome of the transformation of a material or an idea through a change of state."[10] For example, the Turkish word **sakin**, the translation of English word **quite**, means also owner of a place, someone leaving in that place. The linguistic textual translation provides the means to load more than a singular image on a word and thus, it is a process producing open ended and different concepts that can be adapted to different cultures, easily. Since man reflects what he has seen into the language, and what was verbalized into his own imagination.

Following Conceptual artist Douglas Huebler's saying "The world is full of interesting objects; I don't want to add to those mass anymore" ,[11] Lawrence Weiner, gave up doing physical art objects in 1960's related to his interest in ecology and its relation to art. "Similar to the Art and Language group members enjoying the fictional objects and situations in art, he believed that his work does not need to exist and their impact lied in their propositional existence, and thus he left his works as propositions on paper" .[12] In his 1969 dated show in New York, he wrote:

1. The artist is able to construct the work.
2. The work can be manufactured.
3. The building of the work is not necessary. [13]

Consequently, the audience can carry the works of Weiner in their minds, re-write it, the only thing they need to do is to keep those sentences in their minds.

One of the most salient artists of the Conceptual Art was the American editor of the Art and Language group's journal, Joseph Kosuth,. Though his background was painting, the artist preferred producing works neglecting individuality, expressionism, the image of man, symbols .[14] Influenced by the1.5x1.5 meter black squares of Ad Reinhardt , the master of Abstract, minimal and monochrome painting, Kosuth broke out of the canvas totally after a short while, and said;

"If you make paintings you are already accepting (not questioning) the nature of art. One is then accepting the nature of art to be the European tradition of a painting-sculpture dichotomy. Yet the newest works have been neither painting nor sculpture in the last few years and the works of young artists are neither one nor the other. When words lose their meanings they are not words anymore. We have our own time and own reality, to justify this, we don't need to hold on to European art history."[15]

Eliminating improvisation and aesthetical criteria, Kosuth's photostates are photographic prints of white writings on black squares. The simplicity and the mass production logic seen in those works revealed their close stance to Minimalism and even to Pop Art. Kosuth was aware of the importance of using mass communication devices for his own benefit. The questioning of non-profit object, the taste of mass culture, the questioning

of aesthetic object, on one hand needs the gallery space and on the other, it was conquering the market through creating speculations, which draws the attention. It is possible to observe the mechanical anonymity in Kosuth, in his first solo show in 1968, which was a sign of his closeness to Warhol. Similar to the Warhol's exhibiting of 32 pictures of Campbell soup can, depicted in the same manner, Kosuth was exhibiting different meanings of Nothing. In this sense, Kosuth discovered a new meaning in the combination of Ad Reinhardt's simple and black monochrome paintings and Warhol's explicitly commercial imagery. Yet, towards the end of 60's Joseph Kosuth directed his inclination solely towards the Conceptual Art's effect on the mind, as a result of Pop-art's works being perceived as a kind of vulgarity.

Kosuth's usage of the structure of language and questioning art in an analytical way, idea of design and search of pure form that abolishes the subjective view made him close to the line of Minimalism. Even, he did not use his hand writing in his oeuvre, because of its typographic quality and his formalist understanding of art. His search for abstract textual form which is constructed by words, leaving emotion and beauty for cognitive faculty instead of sight resulted in the close relation with Minimalist artist, especially Donald Judd. However, subjectivity which was being limited within three dimensionality and related with sculpture represented by Judd was facing with the history of sculpture.

1960's and 70's conceptual artists were producing almost always two dimensional works and their method and application usually required gallery space. By 1980s a change in the proposals and methods of the artists, who choose the language as a primary medium of artistic communication started to be seen. At first, proposal offered to the reader/viewer were far away from subjectivity and their contexts were about the dynamics of art itself. Proposals, taken to the center by conceptual art, started to turn into social or subjective messages. Selected texts were simple but thought- provoking, without completely belonging to poetry, literature and media. Texts written in daily language were covered the place of writings which aimed to make one to think on art. Since daily language is the sign of an ideology also. Ideology hidden in daily life defines and transforms subject. Artists ,whose drive is this truth, nailed the reader as viewer in front of the message.

1960 and 70 artists who deal with the art of writing were leaving the writing on the surface of paper as two dimensionally and were not concerned about architecture or space-related issues. Conceptual artist were evaluating themselves in somewhere close to the minimalism and more than making the writing spatial they were interested in writing's state, as mass production object, its puritan and intact structure and its composition on surface. Even Conceptual Art kept its attitude toward writing as vein, away from objectivity and being impartial as it is in Minimalist behavior, its interaction with architecture carried it to third dimension. This relation in the sense of space and context resulted with adding new levels in terms of meaning to writing. Writing could get objectivity and reader could get the chance of being viewer in front of the art work. In this point we can argue that Minimalism stayed at the point of Modernism and could not be challenging, however Conceptual Art could carry its presence today thanks to its contextualization of writing. As Ahu Antmen points by referring to Brian O`Doherty's book, "While Modernism is getting old, contexts started to turn into content "[16] In other words contrary to Minimalism that does not see contextual reality as a primary problem, Conceptual Art have searched itself outside of the gallery space.

Conceptual Art went out from gallery space and opened itself to the outside world by trying to construct a thinking flow dematerializing art, changed its context by leaving the page. In 1980's and 90' while questioning the understanding of traditional art and monument in public space, process and interactivity became

important. Especially graffiti and stencil culture spread in Europe widely. Examination of traditional taste about the visibility of art work in city life points the necessity for contextual relation between writing and space for Conceptual Art. Since, contrary to gallery spaces city spaces are not sterile and neutral. City provides lots of positive factors with its facilities ,on the other hand, it has the capacity of making the art work invisible. And also it can be captured immediately.

Jenny Holzer who carries her slogans about political, social and cultural issues to streets, made the language independent from page and has reflected to the world since 1970s. Except giving the writings exchange value by her t-shirts, hats and clothes, she also uses illuminated panels on the facade of buildings in important squares of cities. In 1988 she wrote ' Protect Me From What I Want' on an illuminated panel in a building facade in London Piccadilly Circus. This attitude made the extensively objective feeling, a social message can manage something that can not be managed by traditional planning. While writing it at the most central and the most crowded point of the city, people were able to experience a shock which can be produced by only an art work. This work is important in couple of points such as its mental and emotional density, its application on advertisement panel. The potential of advertisement panels for creating new desires continuously is related in a right direction with the message and also using an ordinary daily object while changing the function of advertisement panel is also important. Because just like objects, transformation of writing is also contextual and is related to exchange.

Developed projection systems, displays for day time, mobile phones, cameras placed on the streets of city carry virtual, electronic media to public space by providing an interactive environment between material beings and immaterial beings (objects and with out objects). This hybrid quality of public space is important feature of modern life especially in the cities such as Tokyo, New York. During last two decades TV cast in our homes became a part of outside architecture via big scaled screens. Thanks to the flow of information in world wide, live broadcast in architectural sized screens are the reason for the change in limits of individuals and cities and perception of time.

In 1998 a work of Holzer was projected on a building and its environment in Rome. While every kind of hidden emotions of human beings such as sexuality, feminism, violence, power, war and death rising to the surface on social level, these messages became more effective and widespread thanks to the illuminated advertisement panels.

Text panels, illuminated panels and projections in Conceptual Art are used not only in public space that people stare at them or places which are attractive for people's gaze and also they are used in the places that can not be captured at one glance. This situation opens the work(writing) to experience without fixing it as a represented autonomous art work in a place, and instead of staring it from outside through entering it.

Dutch artist Job Koelewijn, in his 2001 dated site specific work, wrote **No Matter-Try Again-Fail Again-Fail Better** on a river in Rotterdam by using air bubbles. This temporary installation was later commissioned by the city of Rotterdam. Koelewijn's work, by its successful choice of the site and also by its meaning, somehow represents our recent understanding of monument.

Another artist from Holland, Martijn Sandberg, in his 2008 dated site-specific work, wrote **I Will Survive** by using the fence of a graveyard. In his work, there is a dual sense of irony; the phrase **I Will Survive** both refers to the survival of the memories of the people buried in the graveyard and the graveyard itself. The hundred-years-old graveyard is now surrounded (and invaded) by high-rise buildings, and it is a moment of time to carry the

grave yard to another place. So Sandberg's message can be read as a resistance against the new development of the city.

American artist Lawrence Weiner, who can be considered as one of the forerunning voices of Conceptual Art Movement and who used to realize artworks on gallery walls by using text, is now also creating site-specific works. In 2006, Weiner used the structural columns of a library building; he painted only one surface of each column with red color and place his text over these surfaces. Without inserting any material from the outside, by using the already-existing architectural elements, Weiner tried to liberate a mutually correspondent relation between the space and the text.

Scottish artist Martin Creed is another artist using text in his works. By using neon-lights, Creed wrote **Everything Is Going To Be Alright** to several spaces like benches in community parks, facades of old buildings, the walls in the ghettos. The use of the same phrase in all of his works somehow differ him from the rest of the artists.

To conclude, one can say that today's conception of textual art offers us an interdisciplinary field, where the graphic design, architecture, sculpture and painting comes together. Today, architecture, rather than being a passive-space for an art-work, is the active-participant of an artistic production. The most crucial factor behind this contextual attitude can be read over the evolution of conceptual art through time. As pointed out earlier, in contrast to the traditional Eastern representations, the use of the text as an art-form appeared in Western cultures only at the end of the 20th century. The materiality of the text in Eastern representations, rather than referring to every-day practices, always refers to a transcendental field. And, in that respect, it is important to note that, the first appearance of Conceptual Art in Europe carries similarities with above-mentioned Eastern representations. Like the examples of the East, the texts created by artist in 1960's are also spaceless; 'what to write' was always more important than 'where to write'; the space of the text did not have any connection with the space of the life. But, as mentioned above, the departure of conceptual art from minimalism, and its timeless-spaceless perception, gave way to artist to realize site specific works. Now, in conceptual-textual art, the text rather than referring to a transcendental space, has an intimate connection with our lived space, and with our everyday experiences.

References

1. O. Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü, Remzi Publications, p. 209, (2006).
2. O. Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü, Remzi Publications, p. 208, (2006).
3. http://www.hursozluk.gen.tr/sozluk.php?kword=coklesu
4. http://www.hursozluk.com/gosterge/yukluyarn
5. M. Foucault, Bu Bir Pipo Değildir, (Trans. Sekibanın Hikayi), Yapı Kredi Publications, p. 50, (2008).
6. C. Öğenler, Yeni Olanak Sanat Yapıtı, Sanat Dünyamız, No 110, Yapı Kredi Publications, p. 62, (2009).
7. M. Foucault, Bu Bir Pipo Değildir, (Trans. Sekibanın Hikayi), Yapı Kredi Publications, s. 31, (2008).
8. S. Germaner, 1960 Sonrası Sanat, Kabalcı Publications, p. 48, (1996).
9-10. N. Atakan, Arayışlar Arasında ve Heykelde Alternatif Akımlar, Yapı Kredi Publications, p. 50, (1998).
11. The phrase "The world is full of objects, more or less interesting, I do not wish to add any more" by Douglas Huebler was taken from a blog (blog.tellpeternot.net/.../01/douglas-huebler.jpg)
12-13. N. Atakan, Arayışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar, Yapı Kredi Publications, p. 49, (1998).
14. A. Alberro, Düşünce Olarak Sanat, Sanat Dünyamız, "Text Art", No 110, Yapı Kredi Publications, p. 80, (2009).
15. A. Alberro, Düşünce Olarak Sanat, Sanat Dünyamız, "Text Art", No 110, Yapı Kredi Publications, p. 77, (2009).
16. Brian O' Doherty, Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space (1976) (Berkeley&Los Angeles&London: University of California Pres, 1999), p. 96.

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

"GLOBALEZİZ" TASARIM

RAHŞAN FAİ'MA AKGÜL

rahsan.7@hotmail.com

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Küreselleşme

Özet

Küreselleşme kavramı, kişilere ve durumlara göre farklılık gösteren bir kavramdır. Küreselleşme çağında grafik tasarımcısı ile tasarımın her şey ile hiçbir şey arasında giden yolculuğu, Goethe' nin "En zor şey gözlerinizin önünde ne olduğunu görmektir" sözünü doğrulamaktadır. Bu çalkantılı yolculuk zamanla grafik tasarımcıları küresel olmanın negatif yanları ile yüzleştirmiştir. Günümüz tasarımcılarının küresel bir yapılarına içerisinde var olmaya çalıştığı göz önüne alınırsa, ortaya çıkan yeni pazarlar doğrultusunda zamana karşı yarıştıkları bir gerçektir. Söz konusu yarış başka etkenlerle birleşerek beraberinde, kültürel özelliğini kaybetmiş tasarımları ortaya çıkararak, tasarım ve tasarımcıları kimliksizleştirmektedir. Bu durumda -bir tasarımcı ve eğitimci olan - Denise Gonzales' in deyimiyle "Globaleziz" bir tasarım anlayışına işaret etmektedir.

Günümüzde en fazla tartışılan konulardan biri olan küreselleşme, belirsizliklerle dolu bir kavram olmasının yanında, bazılarına göre var olup olmadığı tartışılan bir olgudur. Üzerinde en fazla tartışılan konulardan biri olmasının sebebi, bir noktada içeriği farklı tutularak, birbirinden farklı bireylerce değişik amaçlara yönelik kullanılmasıdır. Bu yönü ile küreselleşme olgusu, bu kavrama hangi açıdan bakıldığı ile de farklılık gösterir. Dolayısıyla bu olguya yönelik yapılabilecek en doğru tanımlama, onun çelişkili süreçlerini göz önüne alarak bu süreçlerin altında yatan dinamikleri anlamaya çalışmaktan geçmektedir.

Küreselleşme, dört yüz yılı aşan bir tarihi olması ile beraber, 1980'lerden itibaren kullanımı sıklaşmış bir terimdir. Bazı kaynaklara göre, M. McLuhan' ın "Medyayı Anlamak" eserinden sonra meşhur olan bu kavram (1) birçok farklı disiplinin perspektifinden anlamlandırılmıştır. Türkçemizdeki ifadesiyle 'küreselleşme' veya İngilizcedeki ifadesiyle 'Globalization' Latince 'globus' tan türemiştir ve ilk kez Globalization kavramı 1961 yılında yayımlanan Webster's Third New International Dictionary of English Language Unabridgedde yer almaktadır. (2)

"Küreselleşme kavramının analizinde sosyolog Ulrich Beck, globalleşme, globalite ve globalizm gibi üç kavramı ayırt eder. Buna göre globalleşme çok boyutlu, ulus aşırı bir süreçtir. Bu süreç ekoloji, kültür, ekonomi, politika ve sivil toplum alanlarındaki oluşumları yan yana, ancak birbirine indirgenemeyen bir şekilde içerir ve artık ulus-devletlerin değil, ulus aşırı aktörlerin ön planda olduğunu gösterir. Globalite kavramı ise bir "dünya toplumu" anlayışı çerçevesinde ülkelerin birbirlerine çok boyutlu ilişkiler ağı içinde bağlı hale gelmelerini anlatır. Globalizm ile kastedilen ise; globalleşme olgusunun içeriğini dünya pazar ekonomisi çerçevesi dâhilinde idrak edilmesini sağlamaya yönelik

bir dayatma olarak değerlendirir." (3)

Küreselleşme kavramı Keyman ve Sarıbay'ın anlatımına göre, toplulukların ve toplumların kendi farklılıklarını tanımlama ve ifade etme süreci olmasının yanında, dünya toplumlarının birbirine benzeme ve buna bağlı olarak da tek bir küresel kültürün ortaya çıkma süreci olarak da kullanılmaktadır. (4) Bu açıdan bakıldığında ifade edilen bu iki durum, toplumsal yaşamda yeni bir süreç olan küreselleşmenin ta kendisidir. Sonuç olarak, toplumsal yaşamda küreselleşme ve yerelleşme süreçlerinin etkileşimi ewensellikle yerelliğin karşıtlığından ziyade eş zamanlı ve birlikte hareket tarzını nitelemektedir. (5)

Bununla birlikte Robert J. Samuelson küreselleşmeyi; ***"Küreselleşme iki yanı keskin bir kılıçtır: Bir yanda ekonomik büyümenin artışını, yeni teknolojilerin yayılmasını ve fakir zengin ülkelerdeki hayat standartlarının yükseltilmesini ifade ederken; öbür yanda milli egemenliği zayıflatan, yerel kültür ve gelenekleri törpüleyen, ekonomik ve sosyal istikrarı tehdit eden dinamikleri güçlendirmektedir."*** şeklinde tanımlamaktadır. Bütün bunların ışığında, küreselleşmenin kültürel boyutu da gözden kaçırılmaması gereken bir husustur. Küreselleşmenin en belirgin alanlarından biri olan kültür konusunda çalışan teorisyenler ve uygulamacılar arasında farklı iki yaklaşımdan bahsedilebilir. Bunlardan ilki; küreselleşmeyi homojen bir süreç olarak tanımlayan ve bu tanımlamaya başlangıcı ve sonu belli olan bir nitelik ekleyen düşüncedir. Giddens'ın yaklaşımı küreselleşmeyi homojen bir süreç olarak gören ve bunu zaman ve mekandaki dönüşümlere bağlayan bir değerlendirmedir. (6) Bununla birlikte, Giddens'a göre, ***"geleneklerin kalıntıları silindikçe toplumlar ne kadar çok sanayileşirse birbirlerine o kadar çok benzemektedir." (7)***

Küreselleşmeye ilişkin bir diğer yaklaşım ise; bu olgunun kültürler arası etkileşim sonucunda oluştuğu ve heterojen bir yönelim sergilediği yönündedir. Küreselleşmeyi heterojeni bir süreç olarak değerlendirenler bu olguyu yalnızca Batı modernitesinin bir sonucu olarak görmenin Batı dışında kalanları edilgin ve Batıya bağlı olarak düşünme yanılışına yol açacağına işaret etmektedir. (8)

Bütün bu söylemler bir yana küreselleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan küresel kültür, yaygınlaşabilme adına kendine giderek yeni açılımlar ve yaşam alanları bulmaktadır. Yerel kültürlere sızarak, yeni yapılanmalar içine girmesi, melez oluşumların ve kimliklerin doğmasını yol açarken, kuşkusuz bu noktada ona en çok yardımcı olan kitle iletişim araçlarıdır. Bu süreç beraberinde kültürel üretimin modern araçları yardımı ile hakim kültürün diğer kültürler üzerinde dominant bir eğilim göstermesine olanak sağlar.

Kitle iletişim araçlarının yaygınlığının fazlalaşması uluslararası ilişkileri arttıran bir ortamı doğurmuştur. Bu ortam, beraberinde 20. yy' ın son çeyreğinden itibaren, kültürler arası etkileşimi gündeme getirmiştir. Homojen olduğu kadar heterojen bir bağlamda artan bir yoğunlukla kendini iç içe geçmiş bir görüntüde sergileyen bu etkileşimin, bazı kaynaklarda gerçekte farklılıkları özümseyerek bir batı tarzı içine yerleştirdiği düşüncesi egemendir. Bu düşünce biçimi, küresel kültürü batı merkezli bir platforma koyarak, heterojen bir yapı içerisinde batı ile yarış halinde olan merkezlerin etkisine dikkati çekmektedir.

Örneğin ***"Japonya küresel anlamda giderek öne çıkan bir ülkedir. Japonya' nın etkisi, Amerikan kültürünün yayılmasında olduğu gibi hayat tarzının içinde yayılmaz ancak küresel olanla yerel olanın ilişkisi biçiminde ortaya çıkar."(9)***

Burada gözden kaçırılmaması gereken unsur, kitle iletişim araçlarının küreselleşme yolunda önemli bir itici güç olduğu gerçeğidir. Bu itici güç, kendisi için önemli başka bir güçten, yani teknolojiden destek almaktadır. Bu güçlü destek, ulusal sınırları ortadan kaldırarak, ülkeleri birbirileri ile daha fazla iletişime ve etkileşime sokmuştur.

Küresel medya olgusunu oluşturan yazılı, görsel ve işitsel kitle iletişim araçlarının en önemli özelliği ticari bir yapı sergilemesidir. İlk olarak, kendisini uluslararası haber ajansları ile ortaya koyan küresel medya, sonrasında medya kuruluşlarının ortaya çıkması ile yaygın bir oluşum halini almıştır. Gelişen iletişim

teknolojileri ve internet sayesinde görüntüler ve fikirler dünyanın birçok yerinde kolay ve hızlı erişim olanağı bulmuştur.(10) Bu küresel iletişim ağı toplumların her alanını kuşatarak, yerel medyaları da kendisine bağlamıştır. Akış niteliğine zenginlik katma amacı ile yerelle birleşen küresel mesajlar, aynı zamanda yerel kültürleri ve onların özelliklerini de etkilemekte ve kendi menfaati doğrultusunda küresel kültüre katkıda bulunmaktadır.(11) Bir anlamda Thomas McPhail'in sözünü ettiği elektronik sömürgecilik Üçüncü Dünya Ülkelerindeki insanların yaşam biçimlerini etki altına almayı hedeflemekte bir anlamda elektronik anlamda sömürüye maruz bırakmaktadır.(12) Bu sömürü ulusal kültürler ve benlikler açısından çoklukların birliği ya da Gürsoy Akça'nın özetlediği üzere(13), "kültürel aynılaşma" yı sadece homojen bir yapıda değil aynı zamanda heterojen bir yapıda ortaya koymaktadır. Bu heterojen yapı, küresel kültürün -yayılım politikası gereği- yeni pazarlara ihtiyaç duyduğundan, yerel kültürleri köklerinden bağımsızlaştırıp içlerini boşaltarak kendisine yamaması şeklinde göstermektedir. İşte bu çalkantılı oluşum içinde grafik tasarım ve tasarımcıları küresel olmanın negatif yanları ile yüzleştirmiştir. Sonuçta, küresel süreçlerin birbirleri ile olan etkileşimlerinde grafik tasarımın da önemli bir rolü vardır. Bu anlamda birçok grafik tasarımcı bu küresel oluşumun beraberinde getirdiği sorumlulukları hoş karşılamış, ajans tanımlamalarına "küresel erişim" ibaresini eklemiştir.

"Örneğin Londra' da ve Sydney' de tasarım atölyeleri olan ve şu anda Londra, Pekin, Dubai ve Hong Kong' da müşterilerle çalışan küresel tasarımcı Vince Frost' un Sydney'den sanat yönetmenliğini yaptığı edebiyat dergisi Zembla, Londra' da basılıp tüm dünyaya dağıtılmaktadır. "Bugün dünya üzerinde herhangi bir yerde olup, tasarım yapıyor olabilirsiniz" der Frost. " Sadece birkaç yıl önce, büyük şirketler kendi şehirlerindeki büyük tasarım firmalarına giderdi. Artık öyle yapmıyorlar. Küçük kuruluşların işlerle çok daha ilgili ve düşünce yapılarının da eşsiz olduğunu öğrendiler ve iyi bir e- posta iletişimi kurulduğunda proje ile aynı ülke de olmaya gerek kalmadığını fark ettiler." (14)

Göze başta hoş görünen bu küresel oluşum, grafik tasarımını, çok fazla erişilebilir ve uyum sağlayabilir olduğunda yerelliğini kaybederek artlığına yönelik özellikten yitirme tehlikesi ile karşı karşıya bırakmıştır. Çünkü kar amacı ile hareket eden küresel tasarım atölyelerinin en önemli amacı, dünyanın her yanına ulaşabilmektir. Onlar, bu amaç doğrultusunda küresel medya olgusuna katkıda bulunmaktadırlar. Bu olguya hizmet eden tasarımcı da kültürel özelliğini kaybetmiş tasarımların altına imza atmaktadır. Örneğin, Emigre dergisinin kurucusu, yayıncısı ve editörü olan Rudy Vanderlans, çevresinden bağımsız yaratılan grafik tasarımlarını bir anlamda "kültürün fakirleşmesi" olarak görmekte ve günümüzde her şeyi birbirinin aynı kılan küreselleşme güçlerine karşı kültürel özellikleri korumanın herkesin sorumluluğu olduğunu dile getirmektedir.

Ama küresel bir ekonominin içinde çalışan tasarımcı için, R. Vanderlans' ın bahsetmiş olduğu güçleri geçerek daha otantik tasarımlar üretmek kolay değildir. Çünkü küresel şirketler söz konusu olduğunda, göze çarpan en belirgin özellik onların, dünya uluslarının birbirlerinden farklılaşma noktalarına duyarsız kalıp benzeşme noktalarını belirginleştirme çabalarıdır. (15) Bu çaba grafik tasarımına indirgendiğinde, ortaya konan tasarımları ortak küresel bir tarza dönüştürecek şekilde, tek biçimli hale getirmektedir. Böyle bir standartlaştırmaya uymayan tasarımları sistemin yardımı ile kendi bünyesinde kural dışı olarak tanımlamaktadır.

İşte bu aşama da konunun başlığına dönülecek olunursa, tasarımcı ve eğitimci Denise Gonzales Crips'in rahatsızlığını dile getirdiği üzere baskın tasarımın dilinin ilkesiz ve politikasız görünmesi yani tek kelime ile "globaleziz" olduğu gerçeği ile karşı karşıya kalınmaktadır.(16)

Bütün bunların ışığında grafik tasarımcısının küresel akıl, yine de kendini dengede tutma çabası ile tasarımın yerini yeniden sorgulama cesaretini gösterip, tasarımcının kimliğine yönelik normları sorguya açık hale getirebilmektedir. Bu sorgulama ona, otantik ve yerel olana özlemine yönelik başkaldırılarını

ifade etme özgürlüğü tanımaktadır.

Küreselleşme ile beraber gelen kültürel özelliğini kaybetmiş tasarımlar, tasarım ve tasarımcıları kimliksizleştirmektedir. Özellikle grafik tasarımcı üzerindeki bu kimliksizleştirme kendisini doğu batı kavramlarının ayrımında daha da belirginleştirir. Çünkü küreselleşme, dünyayı ikiye bölen bu iki kavramın ortak bir kimlikte buluşturmayı bu buluşmadan da yine ortak bir dünya kimliği elde etmeyi hedeflemektedir. Bu hedefe ulaşabilmek içinde, sürece uygun bir kültür modelini merkeze yerleştirmeyi denemektedir.

Bütün bunların ötesinde, ülkelerin kültürleri arasındaki farklılaşma (gelenek, görenek, alışkanlık ve davranışları nüfusun dil, din, ırk, sosyal değerler ve normları) tasarımcıların tasarım faaliyetlerini değiştirebilme etkisine de sahiptir. Örneğin; mor renk Brezilya'da ölümü çağrıştırmaktayken, beyaz renk Hong Kong'ta cenaze merasimlerinde kullanılmaktadır. Mısır'da yeşilin kutsal sayılması nedeniyle, ambalaj tasarımları üzerinde bu rengin kullanılması hoş karşılanmamaktadır. Beyaz renk, Brezilyalıların tercih ettikleri bir renk olmadığından bir deterjan tanıtımı için orijini "beyazlık" olan yaklaşım, doğal olarak istenilen etkiyi yaratmayacaktır. (17) İşte kısaca sözü edilmiş olan bu örneklerin ışığında yerel kültürlerin farklı özelliklerini bilmek zorunda olan grafik tasarımcısı, uygun kavramları, görselleri ve kültürel kodları kullanmakta ve yeni pazarlar ortaya çıktıkça bir markayı ve ürünü yeni kültürlere uyarlamak zorunda kalmaktadır. Bu gereklilik, böylelikle yerel kültürlerin küresel tasarım üzerindeki etkisine belirgin bir örnek teşkil etmektedir.

Bütün bu söylemlerin ışığında günümüz grafik tasarımının, küresel doğanın çağdaş uygulamalarına bir referans olduğu gerçektir. Bu gerçeğe karşı, çağdaş grafik tasarım yayınlarının, dünyada ulusal ve etnik hatlar üzerinde daha önce hiç bir şekilde birbiriyle iletişimi olmayan ulusları ve etnik çizgileri buluşturan iletişim teknolojisini yaratmasıdır.

Ancak bu yaratım, sadece Batı'nın harici ndeki yerel kültürler üzerinde etkili değildir aynı zamanda Avrupa ve Amerika'nın sahiplendiği Batı tasarım geleneklerini de değiştirmiştir. Bu noktada sorulması gereken en önemli soru; Grafik tasarımda gerçekten küreselleşmeyi esas alan bir "Batılılaşma" nın olup olmadığı, olmuşsa da bu "Batılılaşma" nın sayesinde, Amerika ve Avrupa uygulamalarının küresel bir standardı yakalayıp yakalamadığıdır.

Batı kültürü ile Batılı olmayan kültürlerin işbirliğinden doğan unsurlar tartışılabilir. Örneğin; Japon Manga çizgi romanları son birkaç yıldır batı tasarımcıları için son derece popüler bir malzemedir ve gerçekte küreselleşmenin bir temsilcisi olmayan batılı sanatçılar, uzun zamandır devam eden "egzotik" görünümlü trendleri benimsemişlerdir. Oysa, Avrupa'da on dokuzuncu yüzyıl tasarımcılarının Japon baskı kalıbını tutarlı bir şekilde kullandıkları yıllar içerisinde, hiç kimse bunun küresel hareketi temsil ettiğine dair bir şey söylememiştir. (18)

Grafik tasarımın küresel yolculuğu, tasarımcıların Asya, Afrika ve Latin Amerika'ya gidişleri sırasında, Amerika ve Avrupa'da bir kişinin dahi okuyamayacağını önemsemeksizin, bu ülkelerden hoşlarına giden sofistike grafik stillerini almaları ile başlamıştır. Batı grafik tasarımının tüm dünya da ihraç edilmiş bir yapı sergilemesi bu gelişimin altında yatan önemli bir etmendir. Diğer yandan, Amerika'yı büyük şirketlerin ev sahibi yapmak ve bu şirketleri küreselliğe ulaştırma isteği de, grafik tasarımı "Batılılaşma" nın yayılmasına neden olan başlıca itici güç haline getirmiştir.

Bu isteğe verilecek en doğru örnek, belge hizmetleri şirketi Fedex'dir. Şirket, diğerleri arasında yükselmiş ve Batı kurumsal kimliğine temiz bir bakış açısı getirerek tüm dünyada nam salmıştır. Dijital teknoloji, dünyadaki Batı kaynaklı grafik tasarımın homojenliğini destekleyen diğer bir faktördür. Dünyada masaüstü platformlarda çalışan tasarımcıların çoğu, orijinal olmasını umursamayarak Amerikan versiyonlarından adapte edilmiş yazılımları kullanmaktadırlar. (19)

Farklı kültürel gelenekleri Batı tarzı ile harmanlamak, küresel erişime sahip şirketler için çalışan tasarımcıların karşılaştığı en klasik zorluklardan biridir. Bu zorluk kendisini farklı alfabelerin getirdiği farklı

stiller arasında denge kurmaya yönelik bir tasarım problemi olarak gösterir. Örneğin, Arap yazısının Latin alfabesinin aksine, sağdan sola doğru bir akış sergilemesi gibi...

Günümüzde daha fazla insan farklı yerlere gitmekte ve hareket özgürlüğüne bağlı bir devinim sergilemektedir. Medya, mekan ve zamana yönelik algılar üzerinde oynamalar yapmakta, sermaye ise teknolojik gelişmelere bağlı olarak uluslar arası biçimde sınırları tanımaksızın yer değiştirmektedir. Bütün bu hareket içinde bilgi, haber, görüntüler farklı mekan ve zaman içersinde yine farklı deneyimlere maruz kalarak üstü üste binerek bir yığın oluşturmaktadır. Tüm bu küresel akışın yoğunluğu, değişimleri ve devinimleri taşıyan parçalanmalar ve birleşmelerin meydana gelmesi ile kültürel karışımları doğurmakta ve bu kültürel karışımlarda kültürel melezlerin oluşmasını sağlamaktadır.

"Melezlik kavramı kültürel dinamikler nedeniyle geçmişte olduğu gibi günümüzde de saf ve otantik hiçbir şeyin olmayacağı, saf olandan söz etmenin saf ve bozulmuş arasındaki hiyerarşiyi yeniden üretmek anlamında olacağına işaret etmektedir. Melez kültürler, insanların etkin bir biçimde kendi sentezlerini oluşturmaya çalışmalarının bir sonucu olarak değerlendirilmektedir. Kültür, sınıf, ulus, cinsiyet, etnik vb. alanlarındaki melez formlar alanlar arasındaki sınırları ortadan kaldırmakta, bunları tersine çevirmektedir."(20)

Bu kültürel melezleşmenin en güzel örneği Hindistan'ın grafik sanatında oldukça belirgin bir şekilde görülmektedir. Bir milyarın üzerinde nüfusa sahip bir Asya ülkesi olan Hindistan'da son on yıl içinde muazzam bir ekonomik büyüme olmuştur. Akaryakıt ticareti sayesinde büyüyen bilgi ve teknoloji endüstrisi ile Hindistan, birçok Avrupa ülkesi ve ABD ile yakın ilişkiler içine girmiştir.

Geliştirdiği bu yakın ilişki, 20 milyonu aşkın insanın yaşadığı Mumbai gibi şehirlerin sokaklarında açık bir şekilde görülmektedir. Grafik tasarım ve buna bağlı olarak reklamcılık, göz kamaştırıcı billboardlar, afiş-poster panoları ve duvar resimleriyle kendini tatmine ulaşmıştır. Hint film endüstrisinde yer alan takma adıyla Bollywood, Mumbaideki ticari grafik şirketlerinin en önemli alıcısıdır. Bollywood film afişlerinin önemli bir kısmı, zanaatçılar tarafından yapılmaktadır. Bu ürünler Hintçe- İngilizce bir terim olarak "graphicswallah" şeklinde adlandırılmaktadır ve oldukça düşük bir profesyonel statüye sahiplerdir. Geleneksel boyalı illüstrasyonlar kademeli olarak Batı tasarım stilleri tabanlıdır. Daha fazlası, film stüdyoları Adobe Photoshop ve InDesign gibi basılı medya programları yardımıyla tasarlanan fotoğraf tabanlı işleri kullanmaktadır. Aslında, çok dilli olma özelliğine sahip bu yazılımların önemli bir bölümü, yalnızca Hindistan'da değil, dünya çapında bir başarı elde etmiştir.

Küresel grafik tasarımının gerçek örnekleri, sadece bir ulusun geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olmayan ülkelerin çoğunda bulunabilir. Örneğin, Phunk Stüdyo'nun kurucularından Singapurlu tasarımcı Jackson Tan, Sidney Üniversitesi Çalışmaları Tasarım profesörü Geoffrey Caban'a verdiği kişisel deneyimlerini anlatan beyanında Singapur kültürünü bir melez olarak ifade etmiştir: " Atalarımız Çin'den göç etmişlerdi. Konuştuğumuz dil İngilizce, yediğimiz yemek Asya yemeği, okuduğumuz Amerikan dergileri, izlediğimiz Hong Kong'dan gelen Kung Fu filmleri ve Japon animeleri."(21)

Sonuç olarak, günümüz küresel dünyasının her kesitinde kullanılan kitle iletişim araçları, kültürü yalnızca yaymak ve yerleştirmekle kalmamış, onun üretimini de gerçekleştirme noktasına gelmiştir. Kitle iletişim araçlarından biri olan grafik tasarım da, kültür ve iletişim arasındaki karşılıklı meydana getirme ve beslenme işleminin çağdaş sanatı halini almıştır. Ortaya çıkan yeni ticari ortamlarda zamanla yarış içersinde olan grafik tasarımcısı, bu hızlı yapılanma içersinde kendisini karmaşık bir kültür ortamında bulmuştur. Günümüz dünyasında bu karmaşık kültür ortamı, grafik tasarımı ve tasarımcısını temel öğelerden biri haline gelmiştir.

Zaman içersinde insanların, kendilerine ait çeşitli yaşam kesitlerinde ortaya koydukları kültürel ürünler, günümüzde başkaları tarafından farklı mekanlarda üretilmekte ve onlara tekrar sunulmaktadır. Dola-

yesiyle da dıştan dayatması ve yapay bir kültür tüketime sunulmaktadır.

Ticari kapitalizmin piyasa ortamında üretilen grafik tasarım aracılığıyla sunulan bu küresel kültürün, onun alıcısı konumunda bulunan insanların ruh, duygu ve düşün dünyasını yansıtmak yerine başkalarının, tasarım-üretim süreçlerine egemen olanların dünyasını yansıttığı bir gerçektir. Burada sorulması gereken asıl soru, söz konusu kültürel üretimi kimlerin, neden, hangi amaçla yaptıklarıdır. Böyle bir soru söz konusu olduğunda, çağımızda iki önemli sektör işleyiş bakımından önem kazanır. Bunlardan biri kitle iletişim araçlarının işleyiş gösterdikleri iletişim sektörü, diğeri ise kültürel üretimin gerçekleştiği kültür endüstrisi ya da kültür sektörüdür. Her iki sektör de çağın kapitalist dünyasının açıkça görünmeyen, soyut kesitini ayakta tutan bir görev edinmişlerdir. Bu edinim çağımızda, gerek kültür gerekse iletişim sektörünün sınırlarını uluslararası boyutta genişleterek küreselleşme sürecinin iki önemli etmeni haline getirmiştir. Küreselleşme içerisinde şekillenen kültürel göstergelerin yaygınlık kazanması ve küreselleşme bilincinin akıllara yerleşmesinin temel zeminini popüler kültür oluşturmaktadır. İşte bu kültür ortamından güç alarak oluşturulan değerler, bilinç biçimleri, tavırlar ve göstergeler kitle iletişim araçları ile tüm dünyaya yayılmaktadır. Bu yayılımda da grafik tasarımın ve tasarımcıların rolünün ne denli önemli olduğu aşikardır. (22)

Batılı tasarımcıların, kültürel fonksiyonlarına baktığımızda, günümüz dünyasındaki mevcut işleyiş açısından durumları son derece açıktır. Kültür endüstrisi ortamında üretilen tasarımlar, toplumların yerel yaşamları içerisinde yeri olmayan birtakım kültürel ürünlere dönüşmekte, büyük sermaye sahiplerinin mülkiyetindeki kitle iletişim araçlarının aktarım ve sunum alanında kişilere ulaşmakta ve toplumların yaşamlarına kanalize edilmektedir.

Gerek ekonomik gerekse teknolojik olarak gelişmelerini henüz tamamlayamamış, dolayısıyla da dışa bağımlı ülkeler, tasarım aracılığıyla kültürel açıdan batılı ülkelerin bombardımanına maruz kalmakta, diğer yandan da grafik tasarımın da içinde bulunduğu kitle iletişim kuramlarıyla dış etkilere açık bulunmaktadırlar.

Bu konuda Jonathan Barnbrook şu sözleri ile grafik tasarımcıların gelmiş oldukları noktaya açıklık getirerek yukarı da anlatılan soruya ilişkin ufak bir pencere açmaktadır:

"Bir zamanlar tasarımın toplumda önemli bir rol oynadığı düşünülüyordu. Tasarım insanlara anlamlı bilgi verebiliyor, yaşam biçimlerini olumlu yönde etkileyebiliyordu. Bugün, sanki tasarımın böyle bir fonksiyonu olduğunu unutmuş gibiyiz. Tasarımcıların aradığı işler, toplumu en çok etkileyecek ya da kültüre en çok katkısı olacak işler değil, en gösterişli spor markalarına yapılanlar oluyor. Artık tasarımcıların tasarımın sadece gösterişli, para ile ilgili bir şey olmadığını anlaması gerekiyor. Biz tasarımcıların mesleğimizi ciddiye alıp ne yaptığımız ve neyi hedeflediğimizle ilgili kültürel ve eleştirel bir tartışmaya girmemiz gerekiyor. Tasarımcıların, kendi fikirleri olmayan transparan haberciler oldukları şeklindeki modernist düşünce artık geçerli değildir. Umursamadan işimizi yaparak, ahlak dışı iş uygulamaları gibi konuların bizi ilgilendirmediğini ifade edemeyiz. Tasarımda anlamlı bir içeriğin olmayışının, sorun yaratmadığını söyleyemeyiz. Eğer işlerimiz için hak ettiğini düşündüğümüz ilgi ve saygıyı bekliyorsak, toplum içerisinde görüldüklerinde ne olduklarını ve gerçekte ne tür işlerle uğraşmak istediğimizi bir daha düşünmemiz gerekiyor. Tasarım hala toplumu değiştirme potansiyeline sahiptir, bunu tekrar hatırlamaya başlamalıyız." (23)

Kaynaklar

1. M. S. Aydın, Küreselleşme: Siyasi, Ekonomik ve Kültürel Boyutlarıyla, Ufuk Kitapları, (2002).
2. İ. Sarıtaş, Ed. Tevfik Erdem, "Küreselleşme Kavramı", Feodaliteden Küreselleşmeye Temel Kavram ve Süreçler., Lotus Yay. (2006).
3. U. Şimşek, S. Ilgaz, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 9 Sayı 1 (2007).
Erişim: http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/SBED

4. A. Sarıbay, F. Kayman, Global Ekseride Türkiye, Alfa Yay., (2000).
5. G. İçli, C. Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, Aralık, (2003).
Erişim: fenedebiyat.cumhuriyet.edu.tr/dergi_sayi/aralik_bilimler/25_2/97.pdf
6. A. Giddens, Modernliğin Sonuçları, Ayrıntı Yay., (1998).
7. A. Giddens, Sosyoloji, Birey Yay., (1994).
8. G. İçli, a.g.e., 163-172.
9. G. İçli, a.g.e., 163-172.
10. C.İ. Büyükbaykal, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı:31,(2008) Erişim: http://www.istanbul.edu.tr/iletisim/
11. H.H. Taylan, Ö. Arıkan, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Cilt X Sayı: 1, (2008).
Erişim: http://www.sosbil.aku.edu.tr/dergi/c10s1.htm
12. T.L. MCPHAIL, "Yeni Uluslararası Enformasyon ve İletişim
Düzeni", Enformasyon Devrimi Efsanesi: Modernleşme Kuram ve
Uygulamalarının Eleştirisi, Rey Yayıncılık, (1991).
13. G. Akça, "Küreselleşme ve Ulus-Devlet", Selçuk İletişim Dergisi, Sayı: 1, Syf: 74-81, (2003).
14. A. Twemlow, Grafik Tasarım'da İçgörü 1, Yem Yayınları, (2008).
15. D. Morley, K. Robins, Kimlik Mekanları Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar,Ayrıntı Yay., (1997).
16. A. Twemlow, a.g.e.,15.
17. R. Saydan, H. Kambe, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Güz-2007
Erişim: http://www.e-sosder.com/dergi/2274-89.pdf
20. G. İçli, a.g.e.,168-169.
21. S.J. Eskilson, Graphic Design a New History, Laurence King Publishing,(2007)
22. N. Güngör, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi 7 Haziran 2008 tarihinde verilen "kültürel yozlaşma ve medya" konulu seminer
Erişim: http://bgc.org.tr/seminer/kulturel-yozlasma-ve-medya.html.
23. J. Bambrook, Grafiti Tasarım, Sayı: 2, (2000).

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

"GLOBALUSCIOUS" DESIGN

RAHŞAN FATMA AKGÜL

rahsan_7@hotmail.com

Keywords: Graphic Design, Globalization

Abstract

The concept of globalization changes from person to person and situation to situation. In the age of globalization, the voyage of graphic design and design between everything and nothing verifies the saying of Goethe "The most difficult thing is to see what is in front of his eyes. This turbulent voyage exposes graphic designers face to face the negative sides of being global. If it is bethought that today's designers try to exist in a global structuring, it is true that they race against time in accordance with the new markets appearing. The said race reveals the designs which lose their cultural characters by associating with other factors and makes designs and designers unidentified. In this situation, with the statement of Denise Gonzales who is a a designer and an educater, "Globaluscious" indicates a design understanding.

Today, globalization which is one of the most debated question is a fact that it's existance is debated according to some people, besides being a concept fulled with ambiguities. The reason why it is one of the most debated question on is used for different targets by different individuals to keep its content. At this point, globalization fact shows disparity in terms of the view to this concept. Therefore, the truer definition for this fact transcends trying to understand the dynamics which lie beneath these process by bethinking its paradoxical process.

Besides it has an over four hundred year date, globalization is a term usage of which has become frequent since 1980s. According to some sources, the concept which becomes famous after M. McLuhan's work by name "Understanding Media"(1) is explained by the perspectives of several different disciplines. The expression in our language, Turkish 'Küreselleşme' or in English expression 'globalization' derives from Latin 'globus' and the Globalization concept firstly takes place in Webster's Third New International Dictionary of English Language Unabriged which was published in 1961. (2)

"Sociologist Ulrich Beck discriminates three concepts as globalization, globality and globalism in the analysis of globalization concept. According to this, globalization is a multi-faceted and transnational process. This process collaterally includes the formations in the fields of ecology, culture, economy, policy and civil society, but not in a way reducing to each other, and it shows that transnational actors stand in the forefront, not national states. And the globality concept indicates countries getting dependence on each other in a multi-faceted relation webin the framework of a "world

society", implied with Globalism; globalization assesses its fact's content as a imposition which provides to be cognized in the framework of world marketing economy."(3)

According to Keyman and Sonbay's explanations, the concept of globalization, in addition to the definition process of communities and societies' own disparities and expression process, it is also used as the emergence process of a unique global culture as a result of the resemblance of world societies to each other.(4) When looked in terms of this view, these two said situations are a picture of globalization which is a new process in communal life. Consequently, the interaction between globalization and localization process in communal life qualifies concurrency and cum movement styles of universal localization except from its contrast.(5)

Notwithstanding Robert J. Samuelson defines globalization as, ***"Globalization is a double edged sword : On one hand it connotes the increase of economic growth, the contribution of new technologies and promoting the life standards in poor-rich countries; on the other hand it solidifies the dynamics which lower national sovereignty, rasp local culture and traditions, threat economic and social stability."*** *In the light of these, the cultural dimension of globalization is a matter that should not to be ignored. Two different approaches between theorists and pragmatists who study on the culture subject which is one of the clearist area of globalization can be mentioned. The first of them is the thought which defines globalization as a homogeneous process, and adds a qualification origin and end of which is certain. Giddens' view is an assessment which looks globalization as a homogeneous process and binds it to the transforms in place and time.(6) Notwithstanding according to Giddens,* ***"the more traces of traditionals vanish the more societies look like each other as they industrialize."(7)***

Another approach related to globalization is in the direction of this fact occuring as a result of the interaction between cultures and displaying a heterogeneous affinity. Those asses globalization as a heterogeneous process designate that thinking of this fact as a result of West modernity makes those out West passive, and causes the wrong about a kind of thinking dependance on West..(8)

Apart from all these sayings, the global culture occuring as a result of globalization is getting to find new expansions and living quarters in the name of contribution. By leaking into local cultures, its attempts to enter new structurings engender hibrit formations and identities and definately the means helping it at this point is means of mass communication. This process along with the help of modern means of cultural production provides that dominant culture trends on the other cultures.

The increasing of means of mass communication distribution causes to arise an atmosphere that grows international relations. This atmosphere has brought up the intercultural interactions since the last quarter of the 20th century. With an increasing intensity in a heterogeneous context as homogeneous as, the thought that this interaction displaying itself in a telescoping image put in a western style by assimilating the differences in some sources is dominant. This thought style attracts attention the effect of centers which is competition with West in a heterogeneous structure by putting globalization culture in a west-centered platform.

"For instance Japan is a sticking out country in terms of global. Japon's effect can not spread in lifestyle as the contribution of American culture, but it can emerge in the shape of global and local ones."(9)

The factor that shouldn't be ignored is the fact of means of mass communication being a significant impulsive force on the way of globalization. This impulsive force receives support from another significant power for itself, that's to say from technology. This powerful support gears up countries in more communication and

interaction to each other by abrogating national bareders.

The most important aspect of written, visual and auditory mass communication media which forms global media fact is its displaying a commercial structure. Global media which introduced itself at first hand with international news agencies, has become a common constitution with the appearance of media institutions. Thanks to advanced communication technologies and internet, images and ideas have found an easy and swift access facility in a lot of parts of the world. (10) This global communication net has tied local medias to itself by invading every aspect of communities. With the aim of adding productiveness to its flowing quality global messages unifying with local, influence also local cultures and their features and contribute to global culture in accordance with its interest.(11) The electronic colonization about which Thomas McPhail has mentioned aims to influence the life of people in the Third World Countries and in sense it exposes them exploitation in terms of electronic. (12) This exploitation displays the unity of mass in terms of national cultures and individualism or as Gürsoy Akça sums up(13) "cultural dedifferentiation" not only in a homogenic structure but also in a heterogenic structure. As this heterogenic structure needs new markets as a result of global cultures spreading politics, it shows

As this heterogenic structure –due to spreading politics- needs new markets, it displays local cultures as patching to itself by freeing them from their roots and scooping. Now in this unsteady formation graphic design and designers have faced with adverse sides of being globalized. In conclusion in the interactions of global processes graphic design has an important role, too.

In this sense a lot of graphic designers have welcomed these responsibilities that global formation has brought with itself, and have added the inscription "global access" to their agency definitions.

For example the literature journal Zembla art editor of which is made by the global designer Vince Frost having design workshops in London and Sydney and currently working with customers in London,Beijing, Dubai and Hong Kong is published in London and distributed to all around the world. She says "Today you can be making design by being any place on the world, only a few years ago big companies would g oto the big design firms in their own cities. They do not do so any more. They found that small institutions are much more interested in works and their frame of mind are unique, and they also recognized that when setting a good e-mail communication it is not necessary to be at the same country with the project." (14)

This global formation at first seen amiable to eye has lead to graphic design to face with the danger of losing the features about its belonging by failing to keep its localness as it becomes accessable too much and harmonized. Because the most important aim of global design workshops which act with the aim of profit is to reach all around the world. In accordance with this object they contribute to the fact of global media. So the designer who is under the service of this fact signs the designs which have lost their cultural characteristics. For example Rudy Vanderlans the founder, publisher and editor of the journal called Emigre regards graphic designs created independent from their environment as "culture impoverishment" and says that protecting cultural characteristics against globalization which makes everything same is the responsibility of everybody.

But for the designer who works in a global economy producing more authentic designs by not taking into consideration the powers R. Vanderlans has mentioned about. As global companies become the case the clearest outstanding feature of them is their insensibility towards the points that world nations differ from each other and their efforts to make clear their similar points. (15) When this effort is reduced to graphic design, it

makes them uniform by turning them into a common global style. It defines the designs which do not adapt to such a standardization as outlaw in its structure with the aid of the system.

Now if turned to the title of the subject in this phase, we are faced with the fact that the language of dominant design seems unprincipled and without politics, that is with only one word "globaluscious" as designer and educator Denise Gonzales Crips has expressed her disturb. (16)

In the light of all of these the global reason of graphic designer makes the norms towards the identity of the designer open to inquiry by showing the courage to reinquiry the place of design with his/her effort to keep herself in balance. This inquiry provides herself with the independence to express her rebellion towards her nostalgia of authentic and local things.

The designs having lost their cultural characteristics as a result of globalization cause designs and designers to lose their identities. This situation of assimilation especially over the graphic designer makes itself much clear in the seperation of east west concepts. Because globalization aims to meet these two concepts which seperate the world into two in a common identity and from this meeting it aims to obtain a common world identity. And in order to be able to reach this aim it carries it out by trying to put a culture model suitable to the process into the centre.

Beyond all of these the difference between states\cultures (tradition, custom, habit, and behaviours, language, religion, social values and norms of population) has the influence of changing design activities of the designers. For example, while purple is associated with death in Brazil, white is used in funerals in Hong Kong. Because gren is regarded as holy in Egypt, using this color on package designs is not welcomed. Since white is not a color Brazilian prefer, for an introduction of a detergent the approach origin of which is "whiteness" not surprisingly will not create the desired effect.(17) Now in the light of the examples mentioned shortly the graphic designer who must know about different characteristics of local cultures has to use convenient concepts, visuals, and cultural codes and as new markets appear he/she has to adapt a brand and product to the new cultures. So, this necessity stands for a clear example fort he effect of new cultures upon global design.

In the light of all of these expressions it is a fact that today's graphic design is a reference for contemporary applications of global nature. The evident for this reality is that contemporary graphic design publications has created the communication technology which has brought together the nations and ethnic lines who have not any communication with each other on the world and ethnic lines.

However this creation not only has influence upon the local cultures except West but it has also changed West design traditions Europe and America have also embraced. The most important question that has to be asked at this point is that; whether there is a "Westernization" which is really predicated on globalization in graphic design, and if it has happened then whether America and Europe practices have catched a global standard thanks to "Westernization".

The elements rising from the cooperation of West culture and cultures which are not Western can be discussed. For example; manga has been a highly popular material for west designers fort he last years and the western artists who are not indeed a representative of globalization have accepted the exotic-looking trends which continues for a long time. However within the years when 19th century designers were using Japan woodblock in a consistent way, nobody said anything that this stands for the global movement.(18)

The global journey of graphic design began with designers taking the sophisticated graphic styles which they liked during their travel to Asia, Africa and Latin America without caring that nobody in America and

Europe would read them.West graphic design exhibiting an exported structure is a significant factor that lies beneath this developement. On the other hand, making The U.S.A owner of big companies and the desire of reaching these companies to globalisity has maden graphic design a major impulsive power that causes "Westernisation" to spread.

The truest sample given to this demand is a document service company, Fedex. The company rose among the others and it has brought a clear perspective to west corporate identity, thus it has become famous all over the world. Digital technology is another factor supporting the homogeneous of west sourced-graphic design in the world. Most of the designers who work on desktop platforms use the softwares adapted from American versions without minding whether it is original or not. (19)

Blending different culturel traditionals with western style is one of the most classical difficulties that the working designers face to face fort he companies having global access. This difficulty shows itself as a design problem devoted to harden among the different styles that different alphabets brought such as Arabic writing displays an afflux from right to left on the contrary of Latin alphabet.

Today, much more people go to different places and display a motion depending on freedom of action. The media bends on the perceptions devoted to place and time and the capital changes place depending on technological developments without knowing borders internationally. In all these actions, information, news, images compose a heap in different places and times by exposing to different experiences and overlapping. All this density of global afflux engenders the fractures carrying the density, changes and motions, and culturel divesities with the occurence of consolidations.

"The concept of hibryd indicates the impassibility of pure and authentic things' existence, talking about the pure meaning that reproducts the hierarchy between the pure and the ruined in today like in past due to culturel dynamics.Hibryd cultures are assessed as a result of people's efforts to form their synthesis efficiently. Hibryd forms in fields of culture, class, nation, gender, ethnic, etc.. abolish the borders among the fields and invert them."(20)

The best sample of this culturel hibrydization is clearly seen in the graphic art of India. In India, an Asia country that has an over one billion population, a huge economic growth has come about in the last decade. With the increasing information and technology thanks to fuel commerce, India affiliates with many European contries and the USA.

His progressing close relations is clearly seen in the streets of cities as Mumbai which a twenty million people live. Graphic design and advertising depending on it have played with themselves with glaring billboards, bills-poster panels and wall pictures. Bollywood which takes place with its nickname in Indian film industry is the most significant receiver of commercial graphic companies in Mumbai. An important part of Bollywood film bills is made by crafts. These products is called "graphicswallah" as an Indian- English term and they have a fairly low professional statute. Traditional dyed illustrations is gradually based on west design styles. Most of film studios use the photograph-based works which are designed by printed media programmes such as Adobe Photoshop and Indesign. Indeed, a major part of these softwares having the characteristic of multilanguage has gained a success all over the world, not only in India.

The real samples of global graphic design can merely appear in most countries that do not anchor in the traditionals of a nation. For instance, Jackson Tan from Singapore who is the founder of Phunk Studio expresses the culture of Singapore as a hybrid culture in the declaration he gave design professor of Sydney University

Studies, Geoffrey Caban, which he explained his personal experiences: "Our ancestors emigrated from China. The language we speak is English, the meals we eat is Asian meals, the things we read are American magazines, the films we watch are Kung-Fu from Hong Kong and Japanese animations."(21)

Consequently, the means of mass communication used in all sections of today global world not only spread and dispose culture but also come to the point to realize its production. Graphic design, one of the means of mass communication has become the mutual formation between culture and communication and the modern art of feeding process. The graphic designer who races with time in commercial environments appearing has found himself in a complex culture athmosphere in this fast structuring. In today's world, this complex culture athmosphere becomes one of the major elements of graphic design and designer.

In time, the cultural products which people create in the various life sections belonging to them are producted in deifferent places by other people and are presented to them again. Therefore an external imposing and artificial culture are presented to consumption.

It is a fact that this global culture which is producted in the market environment of commercial capitalism and is presented by graphic design reflects the world of those are dominant the design-production process instead of the soul, feeling and thought world of people in the buyer positionorian. The question that should be asked here is by whom, why, for what the said cultural production is done. When such a question is discussed, two important sectors in our age gains important in terms of running. One of them is the communication sector that the means of mass communication run, the other is the culture industry or culture sector that cultural production comes about. Both sectors undertake a post that they keep the concrete section of the capitalist world of the age. In our age, this acquisition has become two important factors of globalization process by expanding the borders of both culture and communication internationally. Popular culture composes the basic of gaining wide currency of cultural indications shaping in globalization and locating the conscious of globalization into minds. Now these values, conscious styles, attitutes and indications which are formed by taking power from this culture environment are spreading to all over the world with mass communication media. And it is explicit that in this spread the role of graphic design and designers is very imporatant. (22)

When we look to the cultural functions of Western designers their situation is highly obvious in terms of existent operation. The designs produced in culture industry environment turn into a set of productions which have not a place in communities' local life, they reacts to persons in the area of transfer and presentation of mass communication media which is under the ownership of big capital owners and are channelized to societies' lifes.

Countries who have not completed their development both economically and technologically and as a result becoming foreign-dependent are exposed to the bombardment of western countries in terms of culture, on the other hand they are open to ourside influences with mass communication institutions in which graphic design too is in it.(23)

Jonathan Bambrook throws up a small window about the question which is told above by explaining the point graphic designers have come to:

"Once it was thought that design plays an important role on society. Design was providing people with meaningful information, and was effecting their life in a positive way. Today it seems as if we have forgotten that design has such a function. The Works that designers are looking for are not those that would effect society much or those that would contribute more to culture but are those

which are made for the most flourish sport brands. Now designers have to understand that design is not only a thing about flourish, and money. As designers we have to enter into a cultural and critical controversy about what we are doing and what we aim by taking into consideration our profession. The modernist thought that designers are transparent messengers without their own opinion is not valid any more. We can not express that subjects as amoral work practices do not interest us by ignoring this and doing our work. We can not say that not being a meaningful content in design do not create a problem. If we expect the care and respect that we think is deserved for our works we must think again what they are and with what kind of Works we want to deal with when they are seen in society.Design stil has the potantial of changing the society, we have to begin to remember this again." (21)

References

1. M. S. Aydın, Küreselleşme: Sayısı, Ekonomik ve Kültürel Boyutlarıyla, Ufuk Kitapları, (2002)
2. İ. Sönmez, Ed. Sevilay Erdem, "Küreselleşme Kavramı," Ansiklopedik Küreselleşmeye Temel Kavram ve Süreçler, , Zafer Yay. (2008)
3. Ü. Şimşek, S. Ilgaz, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 9 Sayı 1 (2007)
Erişim: http://e-dergi.anadolu.edu.tr/makale.php/SBED
4. A. Sarıbay, F. Kayman, Global Ekonomi Türkiye, Alfa Yay., (2003)
5. G. İçli, C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, Aralık, (2001).
Erişim: fenedebiyat.cumhuriyet.edu.tr/dergi_sayi/aso_sayi/makale/25_2/47.pdf
6. A. Giddens, Modernliğin Sonuçları, Ayrıntı Yay., (1998)
7. A. Giddens, Sosyoloji, Birey Yay., (1994)
8. G. İçli, a.g.e.,163-172
9. G. İçli, a.g.e.,163-172
10. C.İ. Büyükbaykal, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı:31,(2008) Erişim: http://www.istanbul.edu.tr/iletisim/
11. H.İ. Taşkın, Ü. Arıkan, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Cilt X Sayı: 1, (2008)
Erişim: http://www.sosbil.aku.edu.tr/dergi/10(1).htm
12. İ.İ. MOYHAN, "Yeni Uluslararası Enformasyon ve İletişim
Düzeni: Enformasyon Devrimi Paradigması Modernleşme Kuramı ve
Uygulamalarının Eleştirisi, Rey Yayıncılık, (1991).
13. G. Akça, "Küreselleşme ve Ulus Devlet", Selçuk İletişim Dergisi, Sayı: 1, Syf: 74-81, (2003).
14. A. İlleminov, Grafik Tasarım Ne İçindir?, Hm Yayınları, (2008)
15. D. Mirzoff, E. Robins, Kimlik Mekanları Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar, Ayrıntı Yay., (1997).
16. A. İlleminov, a.g.e.,13.
17. B. Saydan, H. Karabıç, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Güz 2002
Erişim: http://www.e-sosder.com/dergi/2274-89.pdf
20. G. İçli, a.g.e.,168-169
21. S.J. Eskilson, Graphic Design a New History, Laurence King Publishing,(2007)
22. N. Gürsoy, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi 7 Haziran 2008 tarihinde verilen "kültürel yaklaşımlar ve medya" konulu seminer.
Erişim: http://bgc.org.tr/seminer/kulturel-yaklasimlar-ve-medya.html
23. J. Brandstock, Grafik Tasarım, Sayı: 2, (2006)

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

ASYA'DA VE ORTADOĞU'DA SANATSAL FORM VE İMGELERİ KODLAMAK: CGI VIDEO VE CGI ORTAMI BAĞLAMINDA DENEYSEL SANAT

AHMET ALBAYRAK

Erciyes Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü
KAYSERİ

aalbayrak@erciyes.edu.tr

Anahtar Kelimeler: cgi, etkileşim, form, imge, melezlik

Özet

Günümüz sanatının en yeni biçimlerinden "cgi environments" ve "yeni-medya" etkileşimli bir sanatsal deneyim sürecini gözler önüne sermektedir. Sayısal tabanlı teknolojinin yer aldığı dijital bilgi çağının, çağdaş sanatın günümüzün çok ötesindeki durumlarını işaret eden ütopyalar barındırdığı kesindir. Söz gelimi sanatsal sayısal videonun ve ortamın tanımlanamaz biçimdeki "cgi" formunu anlamak ancak yazılım olarak imgenin sanatsal sayısal kimliğini okuyabilmekten ve tekrar sanatsal olarak kodlayabilmekten geçer. Geleneksel algının, kültürün ve üretim biçimlerinin yeniden adlandırıldığı bir sanatsal kültürel manzarada farklı bir arayüzle karşı karşıyayız ve bu arayüz deneysel bir algı tecrübesini bize yaşatan bir ortam, garip bir dijital gerçeklik sunmaktadır. Bu gerçeklik, özellikle Asya, Ortadoğu gibi coğrafyalardan sanat ortamına giren sanatçıların işlerinde, -önemli etkinliklerden biri olan Ars Electronica'ya katılan sanatçılarda görüleceği üzere- melezleşmiş bir kültürün sıradışı olan bir sayısallıkla vurgulandığı örnekleri barındırır. Çağdaş sanatın bu eksendeki durumu, adlandırılamayan yeni biçimleri ortaya koymuştur. İkon video, cgi sound, cgi video, fps video, web art, cgi video performans, interaktif nesne gibi sanatsal arayışlar son derece ilginç bir sürece işaret etmektedirler.

Cgi [1], terim olarak, bilgisayar tarafından üretilen sayısal temelli imge anlamına gelmektedir. Bu sayısal üretim veya uygulama yöntemi, sayısal tabanlı grafiğin, 3 boyutlu modellemelerin, efektlerin, simülasyonlar aracılığıyla kullanıldığı, reklam sektörünü tamamen elinde tutan, yeni teknikleri barındığı farklı bir ortam yaratmaktadır. Genellikle video oyunları ve yeni nesil sinema estetiğinin yaratılmasında kullanılan cgi uygulamaları, bambaşka bir estetik deneyim başlatmış ve etkileşimli algı sistemi yaratmıştır.

Cgi ortamı ve uygulamaları, geniş bir sektörü ve ağı elinde tutarken, özellikle çağdaş sanat için şimdiye dek alışıldığın tamamen dışında olan, disiplin dışı (transdisipliner) sanat formları meydana getirmektedir. İmge ve formların fotoğraf, video, resim ve sinema pratiklerinin tamamen dışında siber ortamda tasarlanabilir olması "yeniden yazılabilir" olma özelliğini imgenin doğasına sokmuştur. İmgenin yeniden üretilebilirliği, günümüzde daha doğru bir deyimle yeniden yazılabilir karaktere sahip olması, kuşkusuz hem Walter Benjamin'in, hem de Donna Haraway'in manifestolarında vurgulanan durumların dışına

çıkıldığının göstergesidir. İmge ve form kopyalarımanın dışında sayısal olarak yeniden yazılır, yeniden kodlanır, kısaca yeniden programlanabilir. Kuşkusuz bu durum kurgulama mantığının meta-kurgu ya da üst-kurgu olarak anlamlandırıldığı, Linda Hutcheon'ın da belirttiği üst-anlatı olgusunun siber uzamı sayılabilir. Bu bağlamdan bakıldığında, günümüz sanatına etki eden sosyolojik, politik, etnik, kültürel durumlar ekseninde cgi uygulamaları sanatçılar için oldukça farklı deneyim alanları oluşturmaktadır ve bu deneyimler köklü bienaller ve elektronik festivallerde baş döndürücü yeniliklere imza atmaktadır. Özellikle cgi uygulamalarının Asya, Uzak Doğu gibi kökenlere sahip olan sanatçıların yapıtlarında daha keskin bir dönüşüm içinde olduğu söylenebilir. Batı merkezli etkinliklerde artan biçimde varlık göstermeleri, yeni uygulamaları farklılaşmış kültür göstergeleriyle birleştirerek sunmalarıyla ve cgi mantığını farklı bir düzleme taşımaları ile sonuçlanmaktadır. Bu da kolay kolay adlandırılamayan yeni formları izleyici ile karşı karşıya getirmektedir. Bu formlar için Larry Cuba'nın vurguladığı nokta çok önemlidir: bilgisayar kodu yazmak model yaratan bir model yaratmaktır; matematiksel bir yapıdan önceden kestirilemez bir görsel bileşim çıkar. [2]

Günümüz sanatının bah merkezli eksende kültür endüstrisi üzerinden paketlenebilir sürüm olarak işleyişi, merkez dışı kökene sahip olan sanatçı yaratımının dışındadır. Bu dış eksendeki yaratım süreci, öznelerarasılığı ve kültürel durumları cereyanlı bir coğrafyanın göstergeleriyle harmanlamaktadır. Dolayısıyla bu çerçevede iş üreten sanatçıların programlama stratejisinin irdelenmesi çağdaş sanat için önemli verilere odaklanmayı sağlamaktadır.

Seul kökenli sanatçı grubu Young-Hae Chang Heavy Industries, tipografiyi programlanabilir katmanlara dönüştüren bir çalışma prensibi kullanır. Flash animasyonları, çevrimiçi ve çevrimdışı kullanarak interaktif bir ağ yapısını da devreye sokan üretim biçimi, müziğin de etkisiyle izleyicinin didaktif kiplerle pasif bırakıldığı bir arayüz sunar.



Şekil 1. Young-Hae Chang Heavy Industries, Beyaz üzerine Siyah, 2007, Videoya dönüştürülmüş falaş animasyonu, her biri 11.36 dakikalık 7 kanallı sistem.

Deneysel animasyonlarıyla öne çıkan, Pekin'de çalışmalarını sürdüren ve yaşayan genç sanatçı Cao Fei son derece ilginç render video biçimleri ortaya koymaktadır. Bir yaşam simülasyonu olan oyun yazılımı "Second Life"ı kendi gelenekleri ve kültürel göstergeleriyle harmanlayıp, 3 boyutlu biçimlere dönüştüren, bunu da yeni bir videoloji diliyle kullanan sanatçı, aynı zamanda ağ üzerinde süreçe bağlı sanat formu biçimlendirme fikri açısından özgün bir konumda durmaktadır. "RMB Şehri" adlı render animasyon videosu, Second Life ağında kurulan bir şehir olarak göze çarpar. Günümüz Çin şehirlerinin yoğunlaştırılmış bir sureti olan bu şehir, kendileriyle fazlasıyla çelişen, ironi ve şüpheyle yüklü, çok eğlenceli ve farklı siyasetleri birleştireren bir dizi fantezi Çin diyarıdır. [3]

New York'da yaşayan Hong Kong kökenli genç sanatçı Paul Chan ise, interaktivite kavramını video ile birleştiren ve mekanik bir biçimde ışığı kullanarak melez yerleştirmeler oluşturan bir dizi üretim prensibine sahip. Işığın ve ulviliğin doğu için olan kadim önemi ve sonsuzluk fikri sanatçıda önemli bir konumdadır. Işık, Chan'ın kendi ifadesiyle, tam olarak "ışık ve silinmiş ışık hakkında". [4] Mekanlarda oluşturduğu sayısal ama mekanik izdüşümler adeta yerçekimi üzerine yerleştirilmiş birer sayısal yitiriliş sürecine işaret etmekte ve imgeler için yeni bir video yerleştirme dili ortaya koymaktadır.



Şekil 2. Cao Fei, RMB Şehri, 2007, Multimedia Enstalasyonu, 6 dakika



Şekil 3. Paul Chan, Işık, 2005, Video Enstalasyon

Cgi uygulamalarının başını çeken sayısal tonlama ve kaplama pratikleri, yazılımsal olarak program sürümleri içermektedir. Renderman programlama dili ve Maya yazılımı kullanan Ching Clara Chan'ın animasyon videoları, klip mantığını elde tutmakla birlikte, Asya'ya özgün olan fırça resmi geleneğini kullanması açısından da özgün bir boyut yakalamaktadır.



Şekil 4. Ching Clara Chan, Autumn Bamboo, 2000, bilgisayar animasyonu

Hint kökenli sanatçı Nalini Malani, geleneksel form ve imgeleri resim ve desen mantığı içerisinde ele almakta ve bunları dijital alanda tekrar render etmeye dayanan bir videoya dönüştürmektedir. Bu dönüşüm mekanik nesnelerle mekanda tekrar bir enstalasyona dönüştürülerek video yerleştirme açısından farklı bir nesne düzenlemeye de dayanmaktadır. Bu durum aynı zamanda gündelik yaşam nesnelerinin de sayısal biçimlerle ilişki kurması açısından farklı bir düzlem oluşturmaktadır. Dolayısıyla sanatçının işleri, sayısal ve analog mekan arasında bir ara önerme olarak da durmaktadır. Anlatı olgusunu kurguya sokması da sinematografik bir estetik süreç yaratmaktadır.



Şekil 5. Nalini Malani, Bellek Kayıtları Silinir, 1996, animasyon, 10 dakika

Kuşkusuz çağdaş sanatın sayısal düzlemler üzerinden işleyişe ve pratiğe dökülme süreci gelecekte daha siber bir uzama işaret etmektedir. Katılım açısından şimdiye dek birincilik kendisi arasında sınır çizen batı merkezli ortam dışında kalan izleyici hiç olmadığı kadar istekli bir interaktif bir yeni yapıyla iç içedir. Jaffe'nin vurguladığı gibi gelişmiş teknoloji ile çalışan ama silikon tabanlı gelecek düşüncesiyle esrik halde kendinden geçmeyen birçok insan bunun kaçınılmazlığını kabul etmektedir.[5] Kültürel açıdan sayısal dünya yeni biçimleri ve yeni türleri kodlama mantığı ve yazılımla sarmalamaktadır. Galloway'in bu konuda belirttiği düşünce can alıcıdır. Benim gördüğüm en büyük kültürel etki, yazılımın bir aksiyon aracı olmasıdır, yazılım bir hüner sergiler, bu, edebiyattan, sinemadan ya da diğer eski araçlardan tamamen farklıdır. Friedrich A. Kittler bu noktayı, 'Kod'un, söylediği şeyi yapan ilk dil türü olduğunu söyleyerek özetlemiştir. [6]

Kaynaklar

1. Çiğ: Computer-generated imagery
2. B. Wands, Dijital Çağın Sanatı, Akbank Sanat Yayınları, (2006), 148
3. 10. Uluslararası Istanbul Bienali Kataloğu, IKSV Yayınları, (2007), 108
4. 10. Uluslararası Istanbul Bienali Kataloğu, IKSV Yayınları, (2007), 422
5. H. Jaffe, Tekno-Mağaraların Ötesi, Metis Kitap, (2008), 170
6. B. Wands, Dijital Çağın Sanatı, Akbank Sanat Yayınları, (2006), 168

CODING ART FORMS AND IMAGES IN THE ASIA, MIDDLE EAST: CGI VIDEO AND EXPERIMENTAL ART ABOUT CGI ENVIRONMENT

AHMET ALBAYRAK

Erciyes University
Faculty of Fine Arts
Department of Painting
KAYSERI

aalbayrak@erciyes.edu.tr

Keywords: cgi, interactivity, form, image, hybrid

Abstract

The new forms of contemporary art from the "cgi-environments" and "new-media" offers an interactive artistic experience. It is certain that digital-based technology where the digital information age far beyond the situation in the contemporary art of today is pointing to the utopia. For example digital video and media art forms can not be defined in the "cgi" to understand the form, but the image of the art digital identity software able to read and re-encoding able to pass as art. Traditional perception of culture and artistic production forms the cultural landscape has been renamed the interfaces are dealing with a different perception and experience of this interface, an experimental environment that gives life to us, a strange digital reality offers. This reality, particularly in Asia, the Middle East, such as geography, art from media into artists contracts, and important activity of the Ars Electronica artists participating in can be seen hybrid become a culture of exceptional a digital highlighted examples contains. Axis of contemporary art in this situation, new forms of names that can not be revealed. Icon video, sound cgi, cgi video fps video, web art, cgi video performance art, such as interactive objects, as long quest points are extremely interesting.

Cgi means literally producing of numerical based images by the function of computers. This numerical production and management method create a different medium that numerical based graphic, 3d modeling, effects are used with simulation technics and new methods are formed. The cgi applications that have been generally used in video games and new generation cinema initiated a quite different experience and created an interactive cognition system.

Cgi environment and applications reveal transdisciplinar art forms that are extraordinary for contemporary art while managing a widespread sector and network. The capability of designing of images,forms, photos, videos, pictures and cinema practiceses has bringing the rewritable specification into the nature of image. The property of reproducing of image or the characteristic feature of rewriting with today's approach is the

indication that is out of the emphasised situation of both Walter Benjamin's and Donna Haraway's manifests. Image and formsa can be rewriten and recorded outside of copying processes so briefly they can be reprogrammed. Certainly this situation can be evaluated like ciber extention of Linda Hutcheon that the editing logic gain meaning as meta-fiction and up-fiction. In terms of this context the cgi applications in the axes of sociologic, politic, ethnic, cultural conditions that influence today's art create different kind of experience regions for artists and these experiences appear in fundamental bienals and electronic festivals .

Especially, the artists that have cgi applications of Asia,Middle Asia are in a more sharpen transformation in their work of art. The appearance of these artists in the west centered faculties resulted with the presentations that uniting the different cultures and carrying of the logic of cgi to various levels. And this confrontate the audiences with the forms that can not be named easily. For these forms, the point that Lorry Cuba emphasize is very important:the writing of computer codes is creating a model that create a model; a mathmetical structure create an unpredictable visual composition.[2]

Contemporary art in the western central axis through the cultural industry can release the package as a functioning, decentralized creation of artists who have origins outside. The creation process of the external axis, a drafty intersubjectiveness and cultural conditions of geography is a mix of indicators. In this context, therefore producing work of contemporary artists exploring the art of programming strategies to provide critical data to focus on.

Seoul based artists group Yhung-Hae Chang Heavy Industries uses typography as programming into the layer uses an operating principle. Flash animation, interactive online and offline, using a network structure that activates the production format, with the impact of music with the passive viewer is left didactive mode provides an interface.



Picture 1. *Ryung-Hae Chang Heavy Industries, Black on White, 2007, flash animation, translated video, 7 pieces each 11:36 min.*

Prominent in experimental animation, working and living in Beijing, Cao Fei extremely interesting young artist reveals rendering video formats . A life simulation of game software "Second Life" is harmonised by the artist with his own traditions and cultural indications, and three-dimensional forms that converts it to a new videology language used for the artist, but also on the network while connected to the art form markup idea for an original position stands. "RMB City" is his rendering, animation, video, network, established in Second Life as a city stand out. A copy of Chinese cities today is concentrated in this city, contrasting greatly with them, laden with irony and suspicion, and a lot of fun by combining a number of different policies is a fantasy land of China. [3]

Hong Kong based who live in New York, the young artist Paul Chan, the concept of interactivity with the video in a format that combines light, and mechanical installations by using a series of hybrid production with principle. To the east of the light and lofty importance and the ancient idea of eternity is an important position in the lineup. Light, with Chan's own words, exactly "light on the light, and deleted." [4] In spaces created by

gravitational placed on quantitative, but merely a mechanical numerical projections point to lose process and placement of a video image for the new language is revealed.



Picture 2. *Cao Fei, RMB City, 2007, Multimedia Installation, 6 min.*



Picture 3. *Paul Chan, Light, 2005, Video Installation*

Cgi applications at the forefront of the digital scale and covering practice, as software includes versions of the program, Renderman and Maya software, a programming language that Ching Ciata Chan's animated video, while retaining the logic of videos, original to Asia in terms of using the brush painting tradition that captures a unique dimension.



Picture 4. *Ching Ciata Chan, Autumn Bamboo, 2003, computer animation*

The Indian artist Nalini Malani origin, traditional forms and images and files within the logic design and discussed them again in the digital domain to a video-based rendering to convert. This conversion of mechanical objects in space are transformed again enstalasyona placement in video editing as well is based on a different subject. In this case also objects of everyday life in terms of their relationship with the digital format creates a different plane. Thus the work of artists, digital and analog space between the stands as a proposition. Described a case of fiction into the process that creates an aesthetic cinematographic.



Picture 5. *Nalini Malani, Memory Record-Erase, 1996, animation, 10 min.*

Of course, to the functioning of contemporary art and digital platforms through the process of being put into practice in the future growth suggests a cyber. In terms of participation so far only the western boundary between the self-centered media outside a willing audience interactive than ever intertwined with a new structure. Jaffe emphasizes working with advanced technologies such as in the case of silicon-based ecstatic rapture at the thought of the future, but many people accept the inevitability.[5] New forms of cultural world and the new types of digital logic and software coding is enveloping. Galloway on this issue indicate the idea that the crucial is: I've seen the biggest cultural impact as Software writing when an action means is that the software trick shows that, from literature, cinema or any other old vehicles is completely different. Friedrich A. Kitt summarize this as code is one of the first language kind 'that make everything which is said.

Sources

1. Cgi: Computer-generated imagery
2. B. Wands, Dijital Çağın Sanatı, Akbank Sanat Yayınları, (2006), 148
3. 10. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, IKSV Yayınları, (2007), 108
4. 10. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, IKSV Yayınları, (2007), 422
5. H. Jaffe, Tekno-Mağaraların Ötesi, Metis Kitap, (2008), 170
6. B. Wands, Dijital Çağın Sanatı, Akbank Sanat Yayınları, (2006), 168

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL VE KÜLTÜREL DEĞİŞİMİN MEKAN TASARIMINA ETKİLERİ: İSTANBUL KAHVEHANELERİ VE CAFE'LERİ

BANU APAYDIN BAŞA

Okan Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
İçmimarlık Bölümü
İSTANBUL

banubasa@okan.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Mekan Tasarımı, Kahve Kültürü, Kahvehane, Cafe

Özet

Konukseverlik simgesi olan kahve Türk kültüründe günlük ve sosyal yaşamın yerleşmiş bir geleneğidir. Yaşamlarını belirli mekanlar arasında sürdüren Türklerin sosyalleşmesinin yolunu açan ilk mekanlar kahvehanelerdir. Bu mekanlarda insanlar kahve bahanesiyle iletişim kurmaya başlamışlardır. Geleneksel toplumlarda kültür ve bilgi sohbetle üretilir. Türklerde bu kültür üretimini sağlayan mekanlardan biri kahvehane olmuştur. 20. yüzyıla kadar kahvehaneler "işlevleri" açısından "bireysel ve toplumsal" mekanlar olarak değerlendirilmiştir. 20. yüzyıldan itibaren ise kahvehaneler düşünce üretilen, sanatçıların, bilim adamlarının, yazar ve gazetecilerin bir araya gelip etkileşim sağladıkları, topluma olumlu biçimde yön verdikleri mekanlar olmuştur. 21 yüzyılda ise batının kültürel, toplumsal ve teknolojik olarak hızlı gelişimi Türk yaşam kültürünü etkilediği gibi kahvehane kültürünü de etkilemiştir. Söz konusu mekanlar artık farklılaşmış, geçmişin kahvehanelerinin yerini "cafe"ler almıştır.

Bu bağlamda doğu ile batıyı birbirine bağlayan İstanbul şehrinde geçmişten günümüze çok sayıda kahvehane ve "cafe" örneklerine rastlamak mümkündür. Bildiride sosyal ve kültürel değişimin mekan tasarımına etkileri kahvehane-cafe özelinde genel olarak İstanbul şehri üzerinden incelenmiştir.

Giriş

Geçmişten günümüze toplumdaki sosyal ve kültürel değişimler ve bunlara bağlı arayışlar mekansal yapının yeni biçim ve düzenlemelere yönelmesine neden olmaktadır. İnsanın sosyal ve kültürel birikimi ile biçimlenen değişim karşısında zaman-mekan kavramlarının bilinen yapısında ve anlamında da pek çok değişiklik gerçekleşmiştir. Bu nedenle sosyal ve kültürel anlamda mekanlar arasında doğudan batıya gelişen kahve kültürü mekan açısından birbirine geçişi farklı fonksiyonların da eklendiği kahvehanelerden cafe'lere dönüşerek yeni mekansal kurgular ortaya çıkmıştır.

1. Kahvehanenin Öyküsü

Kahvehane, kahve (Arapça) ve hane (Farsça) kelimelerinden meydana gelmektedir. Birçok kaynakta kahve sözcüğünün başlangıçta şarap anlamına gelen 'kava' sözcüğüyle ve kahvenin anavatanı olan Etiyopya'nın 'Kaffa' şehriyle benzeşmesinin bir ilgisi olmadığı vurgulansa da, Yıldız [1] tarafından bazı eski

kitaplarda kahvenin bade yani içki, hatta şarap anlamına geldiği ifade edilmektedir.

Kahvenin şarabın, damıtılmış içkilerin aksine sarhoş etmeyen ama yine de keyif veren özellikleri sayesinde olağanüstü bir uyarıcı olduğu kanıtlanmıştır. Düşünme süreçlerini hızlandırmakta çağrışım bağlantı kurma ve tepki verme yetilerini arttırmakta, düşüncenin canlılığını jestlere de yansıtmakta uyanıklık durumunun daha da yoğun yaşanmasını sağlamakta ve süresini arttırabilmektedir. Kafein içeren çekirdeğin 15. yüzyılın ortasından itibaren önce İslam dünyasının, daha sonra palazlanan burjuva toplumunun ekonomik, toplumsal ve politik gelişimindeki tüm iniş çıkışlara eşlik etmesinin nedeni bu fizyolojik etkilerdir. Doğu'nun Batı'ya mimarlık sanatı, matematik, tıp, baharat ve barıttan sonra "son kültür hediyesi olan" bu çekirdek günümüzde dünya ticaretinin petrolden sonra ki ikinci büyük kalemidir.[2]

1.1. Kahvehanelerin Gelişim Süreci

Kahvehanenin ortaya çıkış tarihi olarak 1511 yılı verilmektedir. İlk kahvehanenin, Mekke de bir caminin yanında açıldığı söylenmektedir.

Buna göre camilerin kahvelerin dağılımında başlangıç çerçevelerini oluşturdukları ifade edilebilmektedir.[3] İstanbul'da ilk kahvehaneler de 1555 yılında biri Halep'ten diğeri Şam'dan gelen Hakim ve Şems isimli kişiler tarafından Tahtakale'de açılmıştır. Tahtakale o devirde İstanbul'da uluslararası ve yerel ticaretin merkezidir. İyi kar getiren kahve ticareti o yıllarda şehrin birçok yerinde ardı ardına pek çok kahvehane açılmasına neden olmuştur. Bu dönemde kahvehaneye aşırı ilgi imamları, hocaları ve devlet otoritelerini rahatsız etmiş, halkı kışkırttığına inanılan bu mekanlar 3. Murat döneminde yasaklanmasına rağmen kahve tüketimi ve kaçak kahvehanelerin yaygınlaşması engellenememiştir. 1830'dan sonra ise kahvehanelerin sürekli denetimde tutulmasına karar verilmiştir.

Avrupa'daki birçok gezgin Osmanlıdaki kahvehaneleri şarapsız meyhaneler olarak adlandırmaktadır. Birçok tarihçi 16. yüzyılın ikinci yarısından sonra yaygınlaşmaya başlayan kahvehanelerle, yine aynı tarihlerde getirilen meyhane ve şarap yasağı arasında önemli bir bağ görmektedir.[4]

Avrupa'nın kahvehanelerle tanışması Osmanlı, Venedikli ve Marsilyalı tacirler sayesinde olmuştur. Avrupa'da ilk kahvehane 1615 yılında Venedik'te açılmıştır. Fransa'da ise kahve Türk elçisi Süleyman Ağa ile keşfedilir. 1683'te Café de Procope isimiyle Paris'in ilk gerçek kahvehanesi açılır. Birkaç yıl sonra bir başka Türk elçisi Mehmet Ağa onu Viyana'ya kabul ettirir. Oradan bütün Avrupa'ya yayılır. Avrupa için yeni olan kahve tüketimi yeni mekanların doğmasına neden olur. "Cafe" olarak tanımlanan bu mekanlar kısa zamanda yaygınlaşır ve en ateşli politik tartışmaların mekanı haline gelir. Hatta Fransız İhtilali'nin zeminini hazırlayan mekanlar olduğu ifade edilmektedir.

1.2. Kahvehanelerin Sosyal ve Kültürel Etkileri

Ülkemizin yaklaşık son iki yüz yıldır etkisi altında olduğu hızlı sosyal ve kültürel değişim son yüzyıl içinde mekansal değişiminde etkilenmesi ile toplumsal yapıda köklü dönüşümlere neden olmuştur. Batılılaşma adı altında başlayan bu dönüşüm Cumhuriyet'le birlikte çağdaşlaşma olarak değişmiştir. Günümüzde yaşanan üretim ulaşım ve iletişim teknolojisindeki gelişmeler küreselleşme olarak adlandırılan süreci başlatmıştır. Dünya'da hızla etkisini arttıran küreselleşme süreci, toplumların ekonomik, sosyal ve kültürel yaşamlarını biçimlendirmeye yönelik etkisi mekanlarımızı ve mimarimizi, dolayısıyla da kentlerimizin kimliklerini etkilemektedir.

Ülkemizde kentlerimizin kimlik altyapısını, Anadolu yarımadasındaki yaklaşık 5 bin yılı bulan sivil yaşamın oluşturduğu farklı ve zengin kültürlerin karşılıklı etkileşimleri ile birlikte özellikle son sekiz yüz yılı aşan Osmanlı dönemi oluşturmaktadır. Tarih boyunca, ülkemizde kentsel mekan oluşumunda, sosyal yaşam ile bütünleşen, toplumun kısıtlı olanaklarına akılcı, yaratıcı çözümler içeren, ancak yaşam biçim-

leri ve teknolojiden yararlanma açısından, zaman içerisindeki dönüşümleri ağır seyreden, köklü olmayan uygulamalar süregelmiştir. Özellikle dönemin üretim mekanizmalarına ayak uyduramayan Osmanlı İmparatorluğu'nun 20. yüzyılın başlarında çökmesinin yanı sıra sanayi devrimini yaşamamış olan Türk toplumu, kültürel aydınlanmayı da gerçekleştirememiştir. Bu dönemden sonra Atatürk'ün topluma biçtiği çağdaş kimlik anlayışı 1923- 1945 yılları arasında toplum tarafından bir yaşam biçimi olarak benimsenmiştir. Ancak ülkemizde İkinci dünya savaşından sonra kentin ve kente dair her objenin talan edildiği dönemin başlamasıyla birlikte ulusal kimlik anlayışı ve arayışı sona ermiştir. Günümüzde de kentleri etkisi altına alan bu süreç devam etmektedir.[5]

Toplumumuzu, ekonomik, siyasal, sosyal, kültürel alanlarda etkileyen ve köklü yapısal değişikliklere neden olan bu sürecin altında yatan en önemli faktör, artık teknoloji olmaktadır.

Sanayileşme sürecine bağlı olarak kentsel üretim tarihin, nüfus artışına paralel biçimde, iş bölümüne dayalı olarak gerçekleşmesi, tüketim mallarının çeşitliliğindeki artışa sebep olmuş ve teknolojik gelişmeye koşut olarak üretilen bu ürünlerin hızlı dağıtımı, yayılımı ve kitleselleşmesi (mass production) sonucunda insanların üretilen bu ürünlere ihtiyaç duyar hale getirilmesi sağlanmıştır. Bu ise insanlara yeni toplumsal koşullara uyum sağlamaları halinde daha yüksek standarda sahip bir yaşama kavuşacakları umudunun aşılanması ile birlikte olanaklı hale gelmiştir. Yavaş yavaş oluşturulan bu tüketim ideolojisinde metaların ömrünü kısaltmak artık moda yoluyla gerçekleşir hale gelmiştir.[6]

Bunların en güzel örnekleri alışveriş merkezleri, cafe'ler, kamusal alandan dönüştürülmüş eğlence merkezleri, güvenlikli konut yerleşimleri ve benzeridir.

Kahvehaneler, kamusal alanın minör kurumlarından birisi olarak ele alınmaktadır. Kahvehanelerde öncelikli amaç kahve içmek gibi görünse de asıl amaç sohbet etme, iyi vakit geçirme anlayışının öne çıktığıdır. Sohbet, kahvehanenin en önemli işlevidir. Gerçekten de kahvehaneler, her tür haberin yayıldığı, dedikodunun yapıldığı, siyaset tartışılan bir mekân olagelmiştir.

Güncel olayların gündem edilmesi kadar toplumun kolektif belleğini oluşturan bilginin aktarımı da yine kahvehanede gerçekleşir. Kahvehanelerden önce meyhane, han veya hamamda gerçekleşen bu etkinlikler, kahvehanenin oluşturduğu doğal iletişim ağına eklemlenerek bu düğümü daha da güçlendirir.[7]

Önce şairlerin, yazarların ve zamanın entelektüellerinin buluştukları, memleket meselelerini konuştukları, tartıştıkları yerler olan kahveler, dönem dönem yasaklansa da giderek sosyal hayatın ayrılmaz bir parçası olarak toplumdaki yerlerini alırlar. Mahalle kahveleri, esnaf kahveleri, yeniçeri kahveleri, tulumbacı kahveleri, aşık kahveleri, semaver kahveleri, meddah kahveleri, esrarkeş kahveleri gibi türlü türlü kahveler açılır.[8].

Kahvehaneler ortaya çıktıkları dönemden itibaren çok çeşitli fonksiyonlar yerine getirmişlerdir. Enformel bir eğitim kurumu rolünü üstlenmesi, iletişim, eğlence, kültür-sanat faaliyetlerinin merkezi olması, sözlü kültür unsurlarının devam etmesini sağlayan bir mekan olan özelliği taşıması, boş zamanların değerlendirilme ve iş bulma mekanı olması gibi özellikler ilk akla gelen fonksiyonlardır.

Kahvehanenin, yan yana getirici ve zihin açıcı yanı, iktidar ile kahvehaneyi hiçbir zaman birleştirememiştir. Dinsel otoriteler ile siyasal iktidar, 16. yüzyılda Mekke'de başlamak üzere, 18. yüzyıl Osmanlı'sından 19. yüzyıl Fransa'sına, 20. yüzyılda Almanya'dan, St. Domingo'ya kadar pek çok yerde kahvehaneler dönem dönem kapatılmıştır. Siyasal dinamikleri tetikleme potansiyeli olması nedeniyle, kahvehane birçok kere iktidarla karşı karşıya gelmiştir.[9]

2.Kahvehanenin Mekansal Özellikleri

Kahvehanelerin mekansal özelliklerini belirleyen en önemli etken içinde bulundukları binaların fiziksel yapısıdır. Geçmişte kahvehanelerin üç tip mekan olarak ortaya çıktığı söz edilmektedir. Kahve ocağı, kahve dükkanı, geleneksel kahvehane.

Kahve ocağı çarşıda iş yapanlara kolaylık sağlamak için çoğunlukla bir alışveriş alanında yer alan "ayaküstü satış" yapılan dükkanlardır.[10] Bir odacık biçiminde olan bu mekanlar günümüzdeki çay ocakları ile eşdeğerdedir diyebiliriz.

Kahve ocağıyla aynı özellikleri taşıyan kahve dükkanları da müşterilerin oturup kahve içebildikleri bir yer de bulunurdu. Bu oturma yerleri genellikle tezgaha dayanan yüksek bir sedirden (mastaba) ya da dükkanın dar mekanı içindeki birkaç peykeden oluşurdu.[11]

Geleneksel kahvehaneler büyüklüklerine göre kategorize edilmekteydi. Genelde büyük kahvehaneler İstanbul'un en önemli ve mekansal olarak daha çok öne çıkan anlatımları olan yerlerinde bulunmaktaydı. Kahve ocağı ve kahve dükkanı olarak nitelendirilen küçük kahvehaneler ise mahallelerde bulunurdu. Bunlar genellikle camilerin yanında yer alırdı.

Geleneksel kahvehaneler genel olarak "orta meydanı" olarak adlandırılan bir avludan oluşmaktadır. Bu mekanın üç ya da dört tarafı, bir metreye yakın oturma yerleriyle çevrelenmiştir. Bir kısmında ise ayakkabıların çıkarıldığı "kunduralık" bulunmaktadır. Oturulan mekan yerden 20–30 cm. yüksektedir. Orta yerde şadırvan ya da benzeri bir havuz bulunmaktadır. Kahve ocağının hemen karşısında, 20–25 kişinin sığabileceği büyüklükte "kerevetli baş sedir" bulunmaktadır. Buraya daha çok nüfuzlu kimseler otururlar. Tiryakiler ise, baş sedirin yanında, önünde post bulunan yerde oturmaktadırlar. Kahvenin en hakim yerinde ocak bulunmaktadır. Burada çeşitli raflar bulunur.[12] (Resim 1).



Resim 1: Depiction of a coffeehouse on the hills of Tophane
Kaynak: Antoine Melling, Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, (İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık Sanayii, 1969).

İç mekan dış mekan ayrımının mimariyle aşıldığı (kilitlenebilir pencere kanatları, duvarlarda büyük açıklıklar, dışarıya taşan çatıların altında peykelerin bulunduğu sütunlu revaklar, birden fazla yöne bakan ahşap kemeriyeler) her yerde geçerli bir standart gelişmiştir. İşletmecinin kesesine göre, sıralar, paravanlar nargile sehpaları, meşalelik ve mumluklar, müzisyenler platformu, aynalar ya da fıskiyeler yer alır. Basit bir kahve dükkanında çıplak taşların üzerine atılmış kötü bir kilimin üzerinde oturulur.[13]

3.Modernleşme Sürecindeki Kahvehaneler-Cafe'ler

Türkiye'de yaşanan sosyal ve kültürel değişimin etkilerinin görüldüğü mekanlardan biri cafe'lerdir. Cafe'ler özellikle 1980'li yıllarla birlikte artan şehirleşme, liberalleşme ve değişen sosyal yapının etkisiyle artmıştır.

Cafe sözcüğü 19. yüzyılda Fransa'da yaygınlık kazanmıştır. Günümüzde cafe kavramı modern iletişimin ve iletişim topluluklarının simgesi haline gelmiştir. Artık cafe kavramı buluşma, eğlenme, bilgi alışveriş mekanı olarak anılmaktadır. Kahvehaneler birbirinden farklı birçok ana kola ayrılmıştır.

Fransa'da 1800'den sonra restoranların ortaya çıkması ile kahvehanelerle lokantaların karışımı olan mekanlar ortaya çıkmıştır. Kahvehanelerin ayrılmaz bir parçası olan bu mekanlar otelciliğin yaygınlaşması ile farklı kültürel ve mekansal kahvehane kavramlarını doğurmuştur. İlk başlarda Avrupa'daki kahvehaneler iç mimari özellikleri açısından ve konum olarak hem ortaçağ meyhanelerine benzer hem de doğu etkisine sahip mekanlardır.

19 yüzyılın ikinci yarısında kahvehanelerin iç mimarisini etkileyen en önemli unsurlardan biri Thonet sandalyesi olmuştur. Kahve içen tüm uluslarda Thonet sandalyesi mekansal açıdan kamusal bir tasarım haline gelmiştir.[14] Ahşabı ilk kez bükerek kullanan Micheal Thonet rahat, taşınması kolay ve estetik sandalye tasarımıyla kahvehane mekanlarının gelişiminde önemli rol oynamıştır (Resim 2). Günümüzde Avrupa'da birçok cafe'de bu sandalyelere rastlamak mümkündür. Ayrıca 19 yüzyılda "cafe"ler burjuva mekanları olmaya başlamış ve aristokratik gösteriş simgesi olan aynalarla donatılmışlardır.



Resim 2: 19 yüzyıl bir halk kahvehanesinde Thonet Sandalye
Kaynak: A.S.Unver, Türkiye'de Kahve ve Kahvehaneler, Türk Etnografya Dergisi S.5., 105, 1962

Modernleşme sürecinde ise kahvehaneler batının etkisiyle fiziksel ve psikolojik konforun ön planda tutulduğu mekanlar haline gelmiştir. Artık kahvehanelerden "cafe"lere dönüşüm başlamıştır. Bu süreçte kişilerin uzun süre ve sıkılmadan zaman geçirebilecekleri hem görsel hem de teknolojik açıdan donanımlı mekanlar olmuştur. Temel bir plan düzeni olmamasına karşın "cafe"ler geleneksel kahvehane, kahve ocağı ve kahve dükkanlarının mekansal özelliklerini barındırmaktadırlar.

Cafe'ler toplumsal yaşantının özgünlükleri doğrultusunda "dekor"unu oluşturan sahne gibi biçimlenmektedir.[15] Mekansal açıdan en önemli özellikleri zincir cafe'lerin dünyanın neresine giderseniz gidin aynı iç mekan özelliklerine sahip olmasıdır. Bu cafe'lerde genelde bir satış bankosu, satış bankosunun hemen arkasında kahvelerin ve diğer içecek-yiyeceklerin hazırlandığı bir tezgah bulunmaktadır. Oturma

düzeni uzun süreli vakit geçirecekler için çok konforlu, ev gibi mekan hissi veren koltuk, masa ve sandalye düzenindedir. Ayrıca bu mekanlarda kısa süreli zaman geçirecekler için ise bar düzeninde köşeler bulunmaktadır.

Sonuç

Ülkemizde Cumhuriyet dönemi ile başlayan çağdaşlaşma sürecinin ulusal kimlik anlayışı ve arayışının sona ermesine neden olan batılılaşma süreci ile devam etmesi sosyal ve kültürel değişimin en önemli etkeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde ise üretim ulaşım ve iletişim teknolojisinde yaşanan gelişmeler söz konusudur. Toplumların ekonomik, sosyal ve kültürel yaşamlarını biçimlendirmeye yönelik gelişen küreselleşme süreci mekanlarımızı ve mimarimizi, dolayısıyla da kentlerimizin kimliklerini de etkilemektedir. Bu nedenle farklı kültürlerin kullanımına göre tasarlanan ve biçimlenen zaman-mekan kavramlarının bilinen yapısında ve anlamında da bir çok değişiklik gerçekleşmiştir.

Kahvehane tüm mekan ve zaman farklılıklarına karşın başlangıçtaki özelliğini daima korumuş ya da bu duruma göre bu özelliği hep yeni baştan ortaya çıkmıştır. Fiziksel açıdan çokça değişmesine rağmen, fonksiyonları pek değişmemiştir. Günümüzde her kentte bulunan ve cafe diye tanımlanan kahvehanelerin çok çeşitli türleri, ulusal özellikleri ve işlevsel özellikleri bulunmaktadır. Geçmişten günümüze yeme, içme, eğlence ve eğitimden oluşan bir karışımı sunan bu mekanlar sosyal ve kültürel döngünün içerisinde mekansal açıdan değişmeye ve gelişmeye devam edecektir. Cafelerin sosyal ve kültürel açıdan yeni kimliklerin ve imgelerin oluşmasında ve buna bağlı olarak mekansal uygulamaların gerçekleşmesinde öncü rol oynayacağı öngörülmektedir.

Kaynaklar

1. M.C.Yıldız, Kahvehane Kültürü, Beyan Yayınları, 22, 2007
2. Ü. Heise, Kahve ve Kahvehane, Dost Yayınları, 12, 2001
3. M.C.Yıldız, Kahvehane Kültürü, Beyan Yayınları, 34, 2007
4. M.C.Yıldız, Kahvehane Kültürü, Beyan Yayınları, 36'dan A.Saraçgil, Kahvenin İstanbul'a Girişi (16. ve 17. Yüzyıllar), Yapı Kredi Yayınları, 1999
5. A. Ulu ve İ. Karakoç, Kentsel Değişimin Kent Kimliğine Etkisi, http://webcache.googleusercontent.com, 60
6. M.C. Şahin, Türkiye'de Gençliğin Toplumsal Kimliği ve Popüler Tüketim Kültürü, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 25,S. 2, 159, 2005
7. http://www.kahveciler.com.tr/index.php?option=com_content&task=view&id=98&Itemid=2 (Erişim tarihi: 21.04.2010)
8. http://www.kahvecilerfederasyonu.com/Kahvehanelerimizintarihcesi-34.html (Erişim Tarihi: 19 Nisan 2010
9. a.g.e (Erişim tarihi: 21.04.2010)
10. B.S. Hattox, Kahve ve Kahvehaneler: Bir Toplumsal İçeceğin Yakındoğu'daki Kökenleri, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 70, 1988
11. a.g.e., 71
12. M.C.Yıldız, Kahvehane Kültürü, Beyan Yayınları, 47, 2007
13. Ü. Heise, Kahve ve Kahvehane, Dost Yayınları, 25, 2001
14. a.g.e., 126
15. http://www.kahveciler.com.tr/index.php?option=com_content&task=view&id=98&Itemid=2 (Erişim tarihi: 21.04.2010)

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

IMPACTS OF SOCIAL AND CULTURAL CHANGES ON THE INTERIOR DESIGN: ISTANBUL'S COFFEE HOUSES & CAFÉS

BANU APAYDIN BAŞA

Okan University
Faculty of Fine Arts
Department of Interior Design
İSTANBUL

banubas@okan.edu.tr

Key Words: Interior Design, Coffee Culture, Turkish Coffee House, "Café"

Abstract

Coffee as a symbol of hospitality is a well established tradition in the daily and social life in Turkey. The first places to enable Turks to socialize who spend their lives in certain places were coffeehouses. Using coffee as an excuse, people started communicating in coffeehouses. In traditional societies, culture and knowledge come into being through pleasant chatting. Coffeehouses for Turks were one of theses places that made "culture production" possible. Until the 20th century, the coffee houses in terms of their "function" were considered as "individual and social" places. Beginning from the 20th century, however, they became places where new thoughts arose, artists, scientists, writers and journalists came together and interacted shaping the community in a positive way. In 21st century, however, Turkish living style and the coffee houses could not escape the impact of the rapid cultural, social and technological developments in western countries. These places have now been alienated and the coffee houses of the past have been substituted with "cafés".

In this context, one can encounter in the city of Istanbul, the crossing point of east and west, a great number of old and new coffee houses and cafés. In this speech, the impacts of social and cultural changes on the interior design were examined focusing on coffee houses and cafés in Istanbul.

Introduction

Today as in times past, social and cultural changes in the society lead to a search for new things. This results in new shapes and arrangements in interior structures. The change driven by the social and cultural knowledge of human beings caused many changes in the known structure and the meaning of the concepts of time and place. Therefore, in social and cultural terms, the coffee culture, which developed from east to west between spaces, turned from coffee houses to "cafés" and suggested new spatial plots, where in different functions have also been added into the spatial inter-transition.

1. The History of Coffee Houses

"Kahvehane", the Turkish word for coffee house, is the combination of Arabic word "kahve", meaning coffee,

and the Persian "hane", meaning house. Although it is emphasized in many resources that the word "kahve" is related with the resemblance of the word 'kava' that means wine and "Kaffa" the capital city of Ethiopia, Yıldız [1] indicates that in certain old books, "kahve" means "bade" which is "liquor", or even "wine".

It has been proven that coffee is a miraculous stimulant due to its pleasing properties, but unlike the distilled liquors which make drunk it accelerates the processes of thinking, increases the abilities of making connotations and connections and giving reactions, it reflects the liveliness of mind to gestures, enables living a denser situation of being awake and can increase the time of staying awake.The reason why the seed which contains caffeine escorted to first the islamic world beginning from the mid-15th century, and then to all ups and downs of the flourished bourgeois society's economic, social and political development is these physiological factors. This seed, which is the "last cultural gift" of the East to the West after the art of architecture, mathematics, medicine, spices and gun powder, is the second largest item of the global trade after oil.[2]

1.1. The Development Process of Coffee Houses

The beginning date of coffee houses is shown as the year 1511. It is claimed that the first coffee house was opened next to a mosque in Mecca.

Accordingly, it is possible to say that mosques created the beginning milieu for the spread of coffee houses[3]. The first two coffee houses in Istanbul were opened in 1555 in Tahtakale; one by Hakim who came from Aleppo, and the other one by Şems, who came from Damascus. At that time, Tahtakale was the center of international and local trade in Istanbul. Coffee trade, which yields good profit, caused to opening many coffee houses one after the other in many parts of the city during those years. In that period, the extreme interest in coffee houses disturbed imams, hodjas and government authorities, and these places, and although these places were prohibited during the reign of Murat III claiming that they were provoking the public, the coffee consumption and widespread of illegal coffee houses could not be prevented. After 1830, decision was taken to keep coffee houses under control all the time.

Many travelers in Europe define the coffee houses in the Ottomans as the taverns without wine. Many historiographers see an important connection between the coffee houses which began to be widespread from the second half of the 16th century, and the prohibition of taverns and wine which also coincides on the same dates.[4]

The introduction of coffee houses to Europe was due to the Ottoman, Venetian and Marseillais merchants. The first coffee house in Europe was opened in Venice in 1615. In France, coffee was discovered by virtue of Turkish ambassador Suleyman Aga. In 1683, the first real coffee house of Paris was opened with the name Café de Procope. After a few years, another Turkish ambassador Mehmet Ağa makes it accepted in Vienna. And from there, it spreads in entire Europe. Coffee consumption, which was new for Europe, caused to the birth of new places. These places, which were named as "Café" become widespread in a short time and turn into the places where the most feverish political discussions are held. Even they are described as the places that set the ground for the French Revolution.

1.2.Social and Cultural Impacts of Coffee Houses

The rapid social and cultural change that our country has been passing through for the last two hundred years and the addition of spatial change in the last century have caused to massive transformations in the

social structure. This transformation, which began under the name Westernization, changed as becoming contemporary together with the foundation of the Republic. The developments currently experienced in the transportation and communication technology have started the process defined as globalization. The globalization process, which rapidly increased its effect in the world, its impact on shaping the economic, social and cultural lives of the societies has also influenced our spaces and architecture, and therefore the identities of our cities.

In our country, especially the Ottoman period, which exceeds the last eight hundred years in addition to the mutual interaction of different and rich cultures created by the civilized life on the Anatolian peninsula with a history of nearly 5 thousand years create the identity infrastructure of our cities in Turkey. Throughout the history, the urban and spatial formation of our country included the practices which integrated with the social life, brought smart and creative solutions to the restricted means of the society, but which had a slow course of transformation in terms of life styles and benefiting from technology, and which were not deeply established. Especially in addition to the collapse of the Ottoman Empire in the beginning of the 20th century as it failed to keep pace with the production mechanisms of the time, also because of not experiencing the industrial revolution, the Turkish society could not realize the cultural enlightenment, either. The contemporary identity approach outlined by Ataturk for the society from that period onwards, was adopted as a lifestyle by the society between the years 1923 and 1945. However, following the World War Two, with the beginning of the period when the city and any kind of object related with the city was plundered, our understanding and search for national identity also ended. This process, which dominates the cities, is still on going at present.[5]

The most important factor under this process, which influences our society in economic, political, social and cultural fields and causes to comprehensive structural changes is now technology.

The realization of the urban production style in parallel to the population increase as based on the division of labor as a result of the industrialization process caused to an increase in the diversity of consumer goods, and the rapid distribution, spread and mass production of these products, which were produced in accordance with the technological development rendered people to need these products. And it became possible together with the imposition of a hope that people would obtain a life with higher standards if they accommodated with the new social conditions. In this consumption ideology, which was created slowly, reducing the lifetime of commodities is now realized by means of fashion.[6] The best examples in this regard are shopping centers, cafés, entertainment centers converted from public areas, housing estates with securities, and so on.

Coffee houses are considered as one of the minor institutions of the public area. Although the preliminary purpose at the coffee houses seems drinking coffee, the actual purpose is chatting and spending time. Chatting is the most important function of the coffee house. Indeed, coffee houses have been the spaces where any news is spread, gossips are made and politics is discussed.

As much as making the current events the subject of the agenda, the transfer of the knowledge which creates the collective memory of the society is also realized at the coffee house. These activities, which were realized at taverns, caravanserais and baths before the coffee houses, are added into the natural communication network created by the coffee house and they further strengthen this node.[7] Coffee houses, which were initially the places where poets, authors and the intelligentsia of the time met and discussed the national issues, gradually took their places in the society as an integrated part of the social life despite being prohibited from time to time. Various coffee houses were opened such as quarter coffee houses, tradesmen's coffee houses,

janissary coffee houses, firemen's coffee houses, poets' coffee houses, dervish coffee houses, storyteller coffee houses, and pot smoker coffee houses.[8]

Coffee houses have realized many various functions since the first time they emerged. Undertaking the role of an informative training institution, being the center of communication, entertainment, culture & art activities, possessing the characteristics of being a place that enables maintaining oral cultural elements, and being a place to spend spare time and find a job are among the functions of the coffee house that are first remembered.

The collective and enlightening aspect of the coffee house always caused to a controversy between the government and the coffee house. Religious authorities and the political rule shut down coffee houses at many places at times, beginning from Mecca in the 16th century, to the Ottomans in the 18th century, France in the 19th century and Germany and St. Domingo in the 20th century. As it had the potential of triggering political dynamics, the coffee house has many times come across the government.[9]

2.Spatial Characteristics of Coffee Houses

The most important factor that determines the spatial characteristics of coffee houses is the physical structure of the buildings in which they are located. It is said that the coffee houses in history arose from three types of spaces: Coffee kiosk, coffee shop, and the traditional coffee house.

Coffee kiosk, is usually a "shop and go" kiosk mostly in the shopping areas in order to facilitate the activities of those working at the market place.[10] We can say that these shops, in the form of a cubicle, are identical to the current coffee kiosks.

The coffee shops, which bear the same properties with the coffee kiosks, additionally had some seats for the customers to sit and drink their coffees. These seats generally consisted of a high sofa (mastaba) adjacent to the bench or some benches (peyke) in the narrow shop space.[11]

The traditional coffee houses were categorized according to their sizes. In general, big coffee houses were located at the most important places that came forth with higher spatial narrations in Istanbul. Small coffee houses, which were defined as coffee kiosk or coffee shop were mostly found in the sub-streets of quarters.They were generally located next to mosques.

Traditional coffee houses generally" include a yard, which is called "orta meydanı" (the central yard). Three or four sides of this place are surrounded by seating benches which are nearly one meter high. And a section of the coffee house is spared as "kunduralık", where the shoes are taken off. The place of seating is 20-30 cm higher than the ground. In the middle, there is a "şadırvan" or a similar fountain. "Hereveli baş sedir" (main sofa with a rostrum) where 20 to 25 people can sit is located immediately opposite to the coffee kitchen. Mostly influential people would sit there. Meanwhile, the addicts (tiryakiler) would sit on the place covered with an animal skin next to the main sofa. The coffee kitchen is located at the place from where the entire coffee house can be controlled. This kitchen contains various shelves.[12] (Figure 1)

A valid standard was developed everywhere to overcome the separation of indoors from outdoors (with lockable window sashes, big clearances on walls, porches with columns with benches under the roofs that project outwards, and one or more wooden pergolas which face multiple directions). According to the budget of the entrepreneur, there are also folding screens, hookah tables, torch and candle holders, musician platform, mirrors or water jets. In a simple coffee shop, people sit on a bad rug thrown on the bare stones.[13]

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ



Figure 1: Depiction of a coffeehouse on the hills of Tophane
Source: Antoine Melling, Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, (Istanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık Sanayi, 1969).

3.Coffee Houses – Cafés During the Modernization Period

One of the places where the effects of the social and cultural changes in Turkey have been seen is cafés. Cafés increased as a result of urbanization, liberalization and changing social structure especially together with 1980's.

The word "café" gained popularity in France in the 19th century. At present, the concept "café" has become the symbol of modern communication and the communication societies. Now, the concept "café" is perceived as the place of meeting, entertaining, and exchanging information. Coffee houses have been spread into many different branches.

Together with the emergence of restaurants in France after 1800, the places which mix coffee houses with restaurants also emerged. These places, which cannot be considered as irrelevant to coffee houses, arose different cultural and spatial coffee house concepts together with the expansion of hotel management. At the beginning, the coffee houses in Europe were both resembling to the taverns of the middle age and had the influences of the east in terms of their interior design and location characteristics.

One of the most important elements that affected the interior design of the coffee houses in the second half of the 19th century became the Thonet chair. Thonet chair turned into a public design from the spatial point at all nations which drink coffee.[14] Michael Thonet, who used the wood by twisting for the first time, played an important role in the development of coffee house spaces by designing an easy to move and aesthetic chair (Figure 2). At present, it is possible to see these chairs at many cafés in Europe. Besides, the "cafés" in the 19th century began to be the places of bourgeois, and they were furnished with mirrors, which were the symbols of aristocratic show off.

Meanwhile, in the modernization period, the coffee houses turned into the places where the physical and psychological comfort was primarily considered together with the influence of the west. And then conversion from coffee houses to "cafés" began. During that period, the spaces where people can spend long time without getting board, which are both visually and technologically equipped, have been created. Although there is not a common fundamental plot design, "cafés" include the spatial characteristics of the traditional coffee houses, coffee kiosks and coffee shops.



Figure 2: Thonet Chair in a public coffee house in the 19th century
Source: A.S. Levetl, Türkiye'de Kahve ve Kahvehaneler, Türk Etnografya Dergisi 5, 5., 105, 1962

Cafés are shaped like a stage which creates the "decor" of the social life in accordance with its peculiarities. [15] From the spatial point, their most important characteristic is that the chain cafés have the same interior design properties regardless of the part of the world you are in. These coffees general contain a shopping counter, and a bench just behind the shopping counter to prepare the coffees and other drinks and food. The seating order includes homelike armchairs, tables and chairs for the individuals who are to spend long time. In addition, these places include bar-like corners for those who are to spend short time.

Conclusion

The westernization process that terminated the understanding and search for national identity after the process of contemporization, which began with the foundation of Republic in our country, appears as the most important cause of social and cultural change. At present, certain developments have been experienced in the production, transportation and communication technology. The developing globalization process, which acts towards shaping the economic, social and cultural lives of societies, has also influenced our spaces and architecture, and therefore the identities of our cities. Therefore, many changes have also occurred in the known structure and meaning of time & space concepts which are designed and shaped according to the uses of different cultures.

Coffee house has always maintained its initial characteristic despite all space and time differences, or its mentioned characteristic has always re-emerged according to the situation. Although coffee houses have changed a lot in physical terms, their functions rather have not changed. The coffee houses, which are found in every city and called café at present, have many various types, national characteristics and functional attributes. These spaces, which blend eating, drinking, entertainment and education from past to the present will spatially continue changing and evolving within the social and cultural cycle. It is foreseen that cafés will play a lead role in the formation of new social and cultural identities and images, and in the formation of new spatial practices accordingly.

Sources

1. M.C. Yıldız, Kahvehane Kültürü, Beşiktaş Publishing Paris, 22, 2007
2. O. Hanlı, Kahve ve Kahvehane, Dost Publishing Paris, 11, 2003

3. M.C.Yıldız, *Kahvehane Kültürü*, Beyan Publishing Firm, 34, 2007
4. I.w., *Bilinen A.Sanatçıgil, Kahvenin Istanbul'a Girişi (16. ve 17. Yüzyıllar)*, Yapı Kredi Publishing Firm, 1999
5. A. Oğuz ve İ. Karakoç, *Kimsel Değişimin Kent Kimliğine Etkisi*, http://webcache.googleusercontent.com, 60
6. M.C. Şahin, *Türkiye'de Gençliğin Toplumsal Kimliği ve Popüler Tüketim Kültürü*, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 25, S. 2, 193, 2005
7. http://www.kahveciler.com.tr/index.php?option=com_content&task=view&id=98&Itemid=2 (Access date: 04.21.2010)
8. http://www.kahvecilerfederasyonu.com/kahvehanelerinmaceratarihi.com-34.html (Erişim Tarihi: 19 Nisan 2010
9. a.g.e (Access date:04.21.2010)
10. R.S. Hattox, *Kahve ve Kahvehaneler Bir Toplumsal İçeceğin Yakındoğu'daki Kökenleri*, Tarih Vakfı Yurt Publishing Firm, 70, 1988
11. I.w., 73
12. M.C.Yıldız, *Kahvehane Kültürü*, Beyan Publishing Firm, 47, 2007
13. U. Heise, *Kahve ve Kahvehane*, Dost Publishing Firm, 25, 2001
14. I.w., 126
15. http://www.kahveciler.com.tr/index.php?option=com_content&task=view&id=98&Itemid=2 (Access date: 04.21.2010)

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

19.YÜZYIL SONU VE EVRENSEL KÜLTÜRÜN OLUŞUM SÜRECİ BAĞLAMINDA UZAKDOĞU - BATI YAKINLAŞMASI

ÖMER YİĞİT ARAL

Yıldız Teknik Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi
İSTANBUL

yigitaral@gmail.com

Anahtar kelimeler: Japonizm, Ukiyo-e, Edo dönemi, batı sanatı

Özet

19.yüzyılın son çeyreğinde batı sanatının merkezi Paris'yan bir bilinç düzeyinde tetiklenen bir kültürel değiş tokuşun başlama mekânı olmuştur. Ticari yönden hızla gelişen doğu-batı ilişkileri hem batıyı, hem de Çin ve Japonya'yı derinden etkilemiştir. Ticari ilişkilerin gelişimi sayesinde doğu sanatı tam bir rastlantısal karşılaşma ile yeni arayışlar içerisindeki batı sanatına modernizm yolunu açan bir ışık etkisi yaratmıştır. Japonyadan gelen dekoratif süs eşyalarının paketlenmesinde kullanılan yalın ağaçbaskı resimleri (ukiyo-e) batılı sanatçıları bir "japonizm" modası peşinde doğu'ya sürüklerken, geleneksel olandan uzaklaşmaya çalışan uzak doğulu sanatçılar ise batıyı resimde modernleşme ekseninde idealleştirir. Japon sanatçılar için resim sanatının geleceği batı resim sanatının her yönden irdelenmesinde yatmaktadır. Paris'teki sanat okullarının benzerlerini ülkelerine taşıyan o dönem Japon sanatçıları 20. yüzyılın başında batı sanatını etkileyen EDO döneminden batı etkisi altındaki MEIJI dönemine geçişin baş aktörleri olmuşlardır. Bu metin bahsi geçen süreçler bağlamında, 19.yüzyılın son çeyreğindeki batı-doğu yakınlaşmasının ve dönemsel yansımalarının irdelenmesi üzerine oluşturulacaktır.

19.yüzyılın başkenti Paris; tüm bir batı uygarlığının binlerce yıllık çekemli geçmişinin ağırlığını üstlenmiş, hızla ivme kazanan küreselleşmenin, her alanında, özellikle sanatta kaynağı konumuna gelmişti. Kral XIV. Louis'in Avrupa sanatının merkezini Rönesans'ın Roma'sından Paris'e taşıma rüyası yaklaşık 200 yüzyıl sonunda kendisinin dahi hayal edemeyeceği bir biçimde gerçekleşmiş, Fransız Devriminin uluslaıcı gücüyle sadece Avrupa'nın değil tüm dünyanın kültür ve sanat mabedi haline gelmiştir. Kral XIV. Louis'in döneminden itibaren onun emriyle Roma'da kurulmuş olan Roma Okulu'nda çok katı bir disiplin ile İtalyan ve İspanyol sanatçıların üsluplarını öğrenen Fransız sanatçılar daha sonraları ülkelerine geri dönerek batı sanatının merkezinin hızla Roma'dan Paris'e kaymasına vesile olmuşlardır. Fransız Devrimi ile de sonuna kadar desteklenen Fransız sanatçıları dolayısı ile Fransız sanatı tüm dünyadaki uygarlaşma hareketinin en önemli ayaklarından biri olmuştur.

Paris 18. ve 19. yüzyılda, oluşan tüm sanatsal hareketlerin merkezi konumunda dünya sanatına yön vermekle beraber büyük kent olma özelliği ile endüstri çağının getirileri sayesinde bir ticaret merkezine

de dönüşmüştür aynı zamanda. Endüstri çağı düşüncesinin egemen olduğu bu dönem sadece bilim insanlarının değil yeni bir hümanizmanın çağa etkisini ve evrensel bir hal almasını sağlayan Fransız sanatçılarının da eseridir. Sürekli bir devinim içinde olan Fransız sanatçılar dünya sanatının mutlak yönlendiricisi konumuna tam anlamı ile kavuşmuş, diğer ulusların sanatçıları ise onların bu dominant duruşlarına saygı duymuşlardır. Paris bahsi geçen bu sanatçılar için sanatın, kültürün dolayısı ile uygarlığın beşiğidir ve mutlaka yaşanarak özümsenmesi gereken bir kutsal şehirdir. Yolu Paris'ten geçmeyen ve Fransız ustalardan eğitim almamış hiçbir sanatçının çağı yakalaması olanaksız gibidir ve bu edilgen düşünce kendisini sanata adamış tüm genç sanatçı adaylarının ortak fikridir. Bu düşünce sadece kişisel bağlamda oluşmamış, batı uygarlığına kapısını açan ve çağa ayak uydurmanın en önemli unsurlarından bir olan sanatın toplumun gelişmesinde en önemli etkenlerin başında geldiğini kavrayan ülkelerin politikalarına yansımıştır. Dönemin neredeyse tüm Avrupa ülkelerinden sanatçı adayları kimi zaman kendi imkânları kimi zaman ise devletlerinin himayesi ve destekleri ile eğitimi için Paris'e gitmişler veya gönderilmişlerdir. Özellikle 19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren Paris sadece Avrupalı değil aynı zamanda Amerikalı sanatçı ve sanat öğrencilerinin de akın ettiği ve bu nedenle nüfusu giderek artan bir şehir olmuştur. Fransız sanatına yön veren en önemli kurumların başında gelen ve geleneksel eğitim yöntemlerine sıkı sıkıya bağlı olan ünlü "Ecole des Beaux-art" bu artan aşırı dış talep sonucunda kapılarını bu yüzyılın sonuna doğru yabancı öğrencilere kapatmak durumuna gelmiş, yalnızca Fransız öğrencileri kabul etmişlerdir. Bu duruma rağmen şehre gelen sanatçı adayı sayısında bir eksilme olmamıştır. Bu yükselen talep sonucu Ecole des Beaux-art dışında başta Julian Akademisi olmak üzere birçok girişi ücretli sanat okulu açılır ve sanat eğitiminde tekelleşme son bulur.

Paris'in dünya kültürünün başkenti olma özelliği ile birlikte sanat eğitimin merkezi olmasının yarattığı çekim gücü, evrensel kültürün gelişim sürecine ayak uydurmaya çalışan ve aydınlanmayı batılılaşma ile özdeşleştiren Doğu ve Uzak- Doğu ülkelerini de etkisi altına almıştır. Bu ülkeler arasında özellikle Çin ve Japonya batıya açılmanın uygarlaşmanın bir gerekliliği olarak görmüş ve devlet politikası haline getirmişlerdir. Uzakdoğulu sanatçıların gözünde uygarlık inancı ile idealleştirilmiş batı sanatı mutlaka öğrenilmesi ve ülkelerinin gelecek nesillerine aktarılması gereken bir değerdi. Yüzyılın ortalarında batılı meslektaşlarından daha ulusçu ve idealist düşüncelerle Paris'e gönderilen özellikle Japon sanatçı adayları ilk önce Ecole des Beaux-art' da eğitim görmeye başlamış, batının ilk pratik edinimlerini ülkelerine taşımış ve bununla da kalmamış devlet desteği ile kendi geleneksel yöntemlerinin de harmanlandığı sanat okulları ve kurumları kurmuşlardır.

Yüzyılın son çeyreğinde Fransız sanatının değişim sürecinin hızlanması geleneklere bağlı Ecole des Beaux-art dışındaki sanat okullarında kendini hissettirmeye başlamış, dolayısı ile bu okullarda çalışan öğrencilerin sanatsal üsluplarına yansımıştır. İlk önceleri Beaux-art'a kayıt olan batılı diğer öğrencilerin akıbeti sonradan Paris'e gelen Japon öğrencilerinin de başına gelmiş sadece Fransızlara açık olan bu okul yerine Académie Julian'ın yolunu tutmuşlardır. Neredeyse gelen her yabancı öğrenciyi bünyesine katan bu okul bir süre sonra tıpkı Amerikalı öğrenciler gibi Japon öğrencilerin de asıl okulu haline gelmiştir. Bu durum Paris'i Uzakdoğulu öğrenciler için daha da cazip duruma getirmiş dolayısı ile Japon resim sanatı modernleşme adına akın akın bu şehre gelen sanatçılar nedeni ile kısa sürede değişime uğramıştır. Julian Akademisi öğrencilerinden Iwamura Toru'nun 1902'de yayınlanan ***Paris'in Sanat Öğrencileri*** başlıklı anıları, ardı ardına gelecek Japon öğrencilerin el kitabı olur [1]. Paris'ten dönen Japon sanatçılar devletin yardımı ile Paris'teki okulların müfredatı ve üslubuna uygun olarak kurdukları okullarda gelecek nesillere bilgi ve deneyimlerini aktarmışlar kimi zaman ise bu okullara bizzat Fransız eğitmenleri davet etmişlerdir. Bu süreç içerisinde Japon sanatçıların aldıkları sıkı akademik eğitim Japon resim sanatında etkilerini göstermiş, geleneklerine oldukça bağlı olan Japon sanatına perspektif ve gölge girmiştir. Japonya'daki

okullar bir dönem sonra neredeyse Fransa'daki okulların bir şubesi haline dönmüştür. Japon sanatçılardan sonra Fransız sanatının etkisine giren bir başka uzak doğu ülkesi Çin'de sanat öğrencilerini Paris'e göndermiş, gönderemediklerini ise batı sanatı konusunda uzmanlaşmış Japon sanat okullarında okutmuşlardır. Fransa'ya aslında Japonlardan uzun zaman önce 1800'lerde giden Çinliler bu sefer neredeyse yüzyıl sonra farklı bir misyonla gittikleri bu ülkede sanat eğitimlerinin yanı sıra bilim alanında da eğitim almışlardır. Sanat eğitimlerini önceleri akademik resim üsluplan üzerine alan Çinli sanatçılar tıpkı Japon meslektaşlarının eserlerindeki gibi resimlerine gölge ve perspektif sokarak geleneksel resimlerinde eksik olarak gördükleri natüralist etkileri oluşturmaya başlamışlardır. Çin'de de Japonya'daki gibi batılı sanat eğitimi müfredatına uygun olarak kurulmuş, sanat okullarında eğitimlerini Fransa'da ve Japonya'da tamamlamış sanatçılar görevlendirilmiş, Çin resim sanatı yeni bir modernleşme hareketine girmiştir. Üstelik bu süreç 1930'lu yılların ortalarına dek değişmeden sürmüştür. Çinliler bu topyekûn batılılaşma hareketini sadece sanatta değil asker ve mühendislik alanlarında da göstermişlerdir.

Japon sanatçıların batı sanatından aldıkları ilhamla ürettikleri yeni resim türü Japonya'da yeni bir dönemin ilk somut göstergesidir. 17.yüzyıl başlarında Tokugawa Şogunluğu ile başlayan EDO dönemi (1603-1868) artık yerini ülkedeki batılılaşma hareketini başlatan MEIJI (1868-1912) dönemine bırakmak üzereydi. Bu batılılaşma hareketi sadece politik ve toplumsal yapıların değişimi ile değil aynı zamanda batı uygarlığının kültürü ile yoğrulmuş bir sanat anlayışı ile anlamlı bir bütünlük kazanabilirdi. Bu anlayışla Japonya tüm kapılarını batıya açtı. Oysaki Edo döneminde Japonya'da bunun tam tersi bir anlayış söz konusu idi. Yaklaşık 250 süren bu dönemde Japonya dışarıya kapılarını tamamen kapatmıştı diyebiliriz. Bu kapanış sadece batıya karşı değil yakın komşuları Kore ve Çin'e yönelikti aynı zamanda. Bu dönem içerisinde sadece bir süre Portekizliler ve bir süre de Hollandalılarla ticaret yapmalarına rağmen bu ilişkiler oldukça kısa sürmüştür. (Edo dönemi, ismini bugünkü adı Tokyo olan dönemin başkentinin adından almıştır) Edo şehri başlarda sıradan bir yerleşim yeri iken ülkenin başkenti olması ve şogunların bu kente yerleşmesi ile ekonomik gücü oldukça gelişmiş bir konuma gelmişti. Zenginlerin ve soyluların yaşam standartlarının giderek yükselmesi şehrin ülkenin kültür merkezlerinden biri olmasını dolayısı ile eğlence hayatının da gelişmesini sağlamıştı. Şehrin ileri gelenleri, kent soyluları ve alım gücü yüksek, çoğunluğu tüccarlardan oluşan halk da özellikle Kabuki tiyatrosu'na ve Ukiyo-e denilen ahşap baskı resimlere büyük ilgi göstermeye başlamıştı. Dönemin en popüler eğlencesi olan Kabuki, oyuncularının ünlenmesini büyük ölçüde Ukiyo-e'lere borçludur. Bu dönemde ressamlar Kabuki Tiyatrosundaki oyunların ve bu tiyatronun ünlü oyuncularının resimlerini ve afişlerini ahşap baskılarla çoğaltarak herkesin evine girmesini sağladılar. Dönemin en yaygın resim sanatı olan bu ahşap baskı yöntemi konularını sadece tiyatro ve sanatçılardan edinmiyor, günlük yaşama, insana dair her şeyi ele alıyordu.

"Yüzen Dünyanın resimleri" denilen Ukiyo-e'lere dönemin genre resim türü de denebilir. Halkın Kentli Ressamları dediği sanatçılar tarafından üretilen bu baskıların başlıca konularını tiyatrolar dışında güzel kadınlar (bijin), geyşalar, güzel manzaralar (meisho), sumo güreşleri, kuş ve çiçek (kacho) resimleri, Fuji dağı gibi doğa manzaraları (meisho), erotik resimler (shunga), düğünler, eğlenceler bazen de mitolojik hikâyeler (abura-e) oluşturuyordu. Yapılan eserler estamp denilen ağaç baskı yöntemi kullanılarak ilk önce sanatçısı tarafından siyah-beyaz üretilip sonra sanatçının isteği doğrultusunda belirlenen ve kalıpçılar tarafından hazırlanan ağaç kalıplar ile renklendiriliyordu. Tekniğin gelişmesi ile seri üretimi oldukça hızlanan Ukiyo-e tam bir halk sanatına dönüşmüş bununla beraber okulları da açılmıştır. Çinli keşişleri tam bin yıl önceden ülkelerinden kaçarak getirdikleri ve ilk önceleri sadece dini temaları işleyen bu yöntem, yıllar içinde Japonya'yı ve halkını anlatan ve kendi geleneğini yaratan bir hal almıştır.

Edo döneminin hemen başlarına kadar dini kitaplardaki metinleri resimlemek için yapılan bu baskılarda Çin etkisi oldukça belirgindir. Bu etki 16. Yüzyılda gücünü yitirmeye başlamış ve Edo döneminde

Ukiyo-e tam bir Japon üslubu oluşmuştur. Bu dönemin ilk bilinen sanatçısı, Ukiyo-e'yi kitap resminden ve din dışı konulara çeken Hishikawa Moronobu'dur (1615–1694).

Moronobu'nun siyah-beyaz bastığı ve sonradan el ile renklendirdiği baskıları Edo döneminin ilk yetkin Ukiyo-e'leri sayılır. Yıllar geçtikçe baskı yöntemleri oldukça gelişir ve 6-7 kalıpla basılan estampalar üretilmeye başlanır. 17.yüzyıl başlarında tam bir şirsel etki sağlayan baskılar Koryusai, Şunşo, , İpputsusai Bunço, Torii Kiyonaga, Utamaro, Hosoda (Çabunsai) Eişi (1756–1826) ve Toşusai Şaraku gibi sanatçıları ile en üst düzeye ulaşmıştır. Bu sanatçılar arasında Kitagawa Utamaro (1753–1806) Ukiyo-e'ye altın çağını yaşatmış büyük bir usta idi. Kitaplar ve afişler de üreten sanatçı özellikle kadın ve doğa temasını çalışmalarında işliyordu. Utamaro'nun çağdaşı Torii Kiyonaga (1752–1815) ise çalışmalarına kendinden önceki sanatçılardan farklı olarak resimlerinde fon –form ilişkisi bağlamında mekân olarak tüm yüzeyi kaplayacak bir biçimde manzara kullanmıştır. Pastoral çalışmalarının yanı sıra Edo şehrinin kalabalık sokaklarını da konularına dâhil eden sanatçı bazı baskılarında iki-üç sahneyi kompozisyonunda birleştirmeye yaracak kadar mekânsal etkiye önem vermiştir. Kiyogana'nın manzaralarında o zaman kadar alışılmadık bir biçimde batılı perspektif kurallarının varlığını sezinleriz. Sanatçı kompozisyonlarında kullandığı ufuk çizgisi ve yarattığı derinlemesine kurgu nedeni ile 19.yüzyıl Ukiyo-e estampalarının öncüllerinden sayılır.

Edo dış etkilere karşı yaklaşık olarak 250 yıl boyunca kapalılığını korumuştu. Togukawa hanedanlığı öncesi için ise aynı durum pek söz konusu değildi. Batıyla yakınlaşma ilk olarak Edo dönemi sonrası değil, öncesinde olmuştur ve Muromachi (1339-1573)ve Azuchi- Momoyama (1568-1603) dönemleri bu temasın en etkin olduğu zamanlardır. Batılılar ilk baskı yöntemlerini 1200'lerin ortalarında Hindistan'daki Budist keşişlerden öğrenirler. Sonraları İtalya'da ilk olarak uygulanmaya başlanan bu yöntem kısa sürede tüm Avrupa'da bir çoğaltma yöntemi olarak rağbet görür. Aynı zamanda batılı kâşifler ve sonralarında hem tüccarlar hem de misyonerlerin uzak doğuya sürekli gidip gelmeleri ile Japonya'da batılılaşma izlenimi görülmeye başlanmıştır. Bu durum giderek Budizm'e karşı bir soğuma ve Hıristiyanlığa karşı bir eğilimi de beraberinde getirmiştir. Hatta bir dönem Budist okullarının kapatılmasına ve Budist rahiplerin sürülmesine kadar varan bir süreç yaşanmıştır. Japonya batı ile ilişkisi sayesinde hızla hem zenginleşiyor hem de batının bilimsel öğretilerinden oldukça çok şey öğreniyordu. Bu dönemde Çin ahşap baskılarının izini süren Japon sanatçılar batılıların getirdikleri sanat eserlerinden oldukça esinlenmeye ve Çin etkisinden uzaklaşmaya başlamıştı. O dönem batı resmindeki derinlik ve düzlem ilişkisi ve perspektif görünüm, henüz kendini bulamamış estampalarda etkisini göstermeye başlamıştı. (Torii Kiyonaga'nın çalışmaları bu etkilerin bir geç uzantısı sayılabilir). Ama Edo döneminin başlaması ile tüm ülke tek bir hanedanın altında toplanmış, savaşlar sona ermiş, Hıristiyanlık yasaklanmış, Japon halkı geleneklerine daha bağlı bir toplum haline dönüşmeye başlamıştı. Bu dönemde kaynaklarını kullanma, batılı ziyaretçilerle yaptıkları ticaret ve kazandıkları tüm bilimsel değerler ile Edo dönemine güçlü ve rahat bir biçimde giren Japonya'nın kilitli kapıları 250 yıl sonra bu sefer Avrupalı olmayan ama batılı bir ziyaretçi tarafından açılacaktır.

Ünlü Amerikalı Amiral Matthew Perry'nin Japonya'yı 1852-54 yılları arasında iki defa ziyaret edişi ve bunda da oldukça ısrarcı oluşu, 17.yüzyıldan bu yana kapalı olan tüm kanalların açılmasına neden olmuştur. Japonya-Avrupa-Amerika üçgeni hem ticari, hem diplomatik hem de kültürel bir değiş dokuşun ekseni haline gelmiştir. Amiral Perry'nin Japonya ile temasa geçmesinden kısa bir süre sonra Edo dönemi sona ermiş, kalıplarını yıkmaya çalışan yeni bir neslin batıya yönelişi ve modernleşme hareketi yani Meiji (aydınlık yönetim) dönemi başlamıştır. Meiji döneminin başlamasını takiben özellikle Japon kültürüne ait herşey batının ilgisini çekmeye başlamıştı. Avrupanın neredeyse tüm kültür ve sanat yönünden gelişmiş şehirlerinin hediyelik eşya dükkanlarında Japon mali seramikler, biblolar ve ahşap baskı resimler satılamakta ve halk tam bir çılgınlık içinde bunları almaktaydı. İlk önceleri Japonya'dan gelen ufak hediyelik eşyaları bazende çayları paketlemek için kullanılan estampalar gittikçe halkın çoğunlukla da sanatçıların

ilgi odağı haline gelmiş bir süre sonra sadece bu estampların satışına yönelik yerler açılmıştır. Tam bir fenomene dönüşen bu durum dolayısı ile bir kültür transferine neden olmuş ve Fransızların "Japonisme" dediği bir Japon sanatı hayranlığı başlamıştır. Bu aşırı ilgiye maruz kalmış işlerin başında Edo döneminin sonlarına doğru yaşamış iki Japon sanatçının Ukiyo-e'leri gelir. Bu sanatçılar Japon baskı sanatının en popüler isimleri Katsushika Hokusai (1760-1849) ve Utagawa Hiroshige (1797–1858)'dir.

Bir özgün baskı sanatçısı olan Fransız Félix Bracquemond koltuğunun altında son anda hediyelik eşya paketi olmaktan kurtardığı bir tomar Ukiyo-e ile atölyesine geldiğinde tarih 1856'yı henüz Japonizm teriminin oluşmadığı bir zamanı gösteriyordu. Bu Ukiyo-e'ler Edo döneminin "Deli İhtiyar" lakaplı en çılgın ve ünlü sanatçısı Katsushika Hokusai'nin "Manga"larıydı. Hokusai her türlü yeniliğe açık ve inanılmaz düş gücüne sahip bir sanatçıydı.

Kendine has üslubu içinde ürettiği baskılarının konuları çoğunlukla manzara resimleri ve Japon halkının geleneksel yaşam biçimine dayalıdır. Dağlar, denizler, köprüler gibi daha önceleri binlerce kez kullanılmış konular onun eşsiz hayal gücü ve daha öncesi hiç bir sanatçının kullanmadığı farklı kompozisyon anlayışı ile hem mistik hem de anıtsal bir görünüm kazanıyordu. İçinde ünlü "Kanagawa'nın Büyük Dalgası"nın da bulunduğu "Fuji-Yama Dağının 36 Farklı Görüntüsü" en ünlü baskı serisidir. Amiral Matthew Perry'nin Japonya'nın kapılarını açmadan kısa bir süre önce ölen usta, 19.yüzyılın ikinci yarısında Fransız sanatçıları en çok etkileyen eserlerin yaratıcısıdır.

Utagawa Hiroshige, Edo döneminin en önemli okulunda, daha sonraları da batı sanatından en fazla etkilenen Utawaçsa'da eğitim almıştır. İnsan figürleri ve manzaralar üzerine uzmandı. Şu gerçeği de özellikle belirtmek gerekir ki Edo döneminin sonlarına doğru Ukiyo-elerin ele aldığı konulara çok ciddi sınırlamalar getirilmiş, sanatçıların hayal güçlerine sadece şehir veya kır manzaraları ve Japon halkının günlük yaşamlarından sahneler bırakılmıştı. Hiroshige'nin manzaraları betimlemesi oldukça farklı idi. O ufuk düzlemini aşağıya yerleştirerek daha derinlemesine bir izlenim sağlamış, bunu yaparken de çizgi değerlerini oldukça çeşitli kullanmaya özen göstermiştir. Özellikle doğanın çeşitli görünümlerini ve atmosferik değişiklikleri, kullandığı hassas ve incelikli çizgileri ile ustaca yansıtmıştır. Farklı bakış açıları, düzlemler arasında kurduğu derinlemesine etkiler ve kullandığı vurucu renk alanlarına sahip olan eserleri ile Hiroshige usta ilende Van Gogh'un kendisini ustası seçecek ve iki baskısından kopya çalışacak kadar önemli ve ünlü bir sanatçıdır. Utagawa Hiroshige'nin en önemli çalışması "Edo'nun 100 görüntüsü" adlı manzara serisidir ve ilende empresyonist ve post-empresyonist sanatçıları en etkileyen baskılar arasındadırlar.

1868 yılında Edo döneminin bitmesi ve Meiji döneminin başlaması ile bir kültür şoku yaşayan Japonya her alanda batılılaşma sürecine girmiştir. 1877 yılında başlayan reform hareketi sonrası Geleneksel Japon Resim Sanatı gerileme sürecine girmiştir. Ukiyo-e'lerde kullanılan doğal kök boyalar yerini daha zahmetsiz Almanya'dan getirilen kimyasal anilin tipi boyalara bırakmış ve baskı süreci ticari kaygılarla birlikte hızlanmıştı. Batı etkisi en çok Utagawa okulunda hissedilmiş ve takip eden yıllar boyunca bu etki giderek daha da belirginleşmiştir.

Bu hızlı değişime rağmen Meiji dönemi yöneticileri Ulusal değerleri korumuş, batının sadece pratik düşünce biçiminden yararlanma yoluru seçmişlerdir. Yeni arayışlar içinde kıvranan batı sanatının Japon estemplarından yoğun bir biçimde etkilenmesi ve buna karşı olarak ise Japon sanatçıların Fransız kökenli batı resim anlayışını benimsemeleri tam da bu döneme rastlar. Bu ilginç alışveriş özellikle akademik sanatın geleneksel kalıplarından sıyrılmak isteyen batılı sanatçılarda resim sanatının yeniden kendini keşfi için çok önemli bir fırsattı.

Fransa merkezli batı sanatının yeni bir akım olan İzlenimcilik ile çalkalandığı dönem, aynı zamanda uzak doğu'da Meiji dönemine rastlar. Resmin elemanlarının da rollerinin değiştiği, ışığın ve dolayısı ile rengin sanatçıların elinde farklı bir güce kavuştuğu bir sanat anlayışı hâkimdir. Duyguların değil duyula-

ın, bildiğimizin değil gördüğümüzün resmini yapma eğilimi başta Manet gibi sanatçıların kompozisyonlarında belirir. Yıllarca kapalı alanlarda yapılan resim açık havada gerçek güneş ışığı ile farklı bir görünüme bürünür. Bilimsel çalışmalardan ışık ve renk de nasibini almış ve sanatçılar güneşin renginin etkilerini duyumsayarak paletlerini yeni baştan oluşturmuşlardır. Atölyelerde üretilen geleneksel kompozisyonlarda renk, konum olarak ağır bir ışık-gölge tekniği altında hep ikinci durumda iken izlenimciler ile birlikte resmin baş aktörü oluvermiştir. Cisimlerin açık havada, gün ışığı altında yarattığı etki onların kimi zaman basit renk alanları halinde görünmesini ve neredeyse yassı, boyutsuz algılanmasını sağlar. İşte Manet'de tam da bu izlenimi resimlerinde vurgulama çabası içinde idi. Onun bu devrimsel sayılabilecek çabası sanatçının uzak doğudan gelen estampları görmesinden sonra sanatına tamamen yansımıştır.

Manet, etkisi altına girdiği bu baskıların koleksiyonunu yapmaya başlar ve Fransız resmindeki ilk uzak doğu etkileri, sonraki kuşaklara da ışık tutacak bir biçimde onun eserlerinde kendisini gösterir.

Gombrich, 19. Yüzyıl sanatçısının dünyayı yeni bir gözle görmesini iki ana nedene bağlar;birincisi fotoğrafın keşfi ikincisi ise Japon baskı sanatıdır. Fotoğrafın gelişmesi ile sanatçıların üzerindeki belgeselci tavrın son bulduğundan ve onları daha farklı arayışlara sürüklediğinden söz eder. Bu gelişme resim sanatındaki birçok kalıbın kırılmasına, sanatçının kendi varlık nedenini sorgulamasına yol açmıştır. Japonizm ise bu kalıpların biçimsel olarak nasıl kırılacağı ve daha sonra yeniden nasıl biçimleneceği konusunda yardımcı ve itici bir güç olmuştur. Sanatçıların karşılaştıkları bu estampar o güne kadar ne müzelerde gördükleri eserlere ne de ağır bir biçimde eğitimini aldıkları akademik kuralların çerçevesinde oluşturdukları işlere benziyordu. Sanatçı hem fotoğraf hem de Ukiyo-e'ler sayesinde o güne kadar ne kadar ağır bir yükün altında olduğunu anladı. Bu yükten sıyrılmak yeni arayışlara yönelmek arzusundaki sanatçılar için hiç de zor olmadı. Dönemsel olarak geleneklere dayalı akademik anlayışa karşı verilen mücadele sağlam temeller üzerinde yükselmeye başlayınca sanatçı ve yaratıcılık kavramları da beraber anılmaya başlandı.

Hokusai ve Hiroshige ustaların manzara gibi batıda iyice kısırlaşmış ve yüzlerce benzeri yapılmış bir temada dahi sergilediği özgür ve özgün tavır tüm bu yeni arayışlara ışık tuttu. Degas'ın açık kompozisyonlarında sergilediği farklı bakış açıları, Manet'in gün ışığını ve ışıltısının titreşimini keşfedişi, Whistler'ın resimlerindeki açık-koyu leke düzenindeki sadelik, düzen ve uyum (Wabi-Sabi) bu uzak doğulu ustaların verdiği ilhamdandır. Monet'in tablolarında tıpkı Ukiyo-elerdeki gibi doğanın yüceltilişini ve insanı doğanın bir parçası olarak izleriz. Yine Monet'in eserlerinde yansıttığı doğa koşullarının manzaralar üzerindeki etkileri bize Hokusai'nin mistik Fuji dağının 36 farklı görünümdeki betimlemelerini anımsatır. Bu baskıların neredeyse tümünde Fuji dağı hava şartlarına bağlı olarak farklı renklerle tasvir edilmiştir. Doğa'ya sadakat ve duyulara dayanan bakış bu estampların izlerini taşır. Seurat'in pointilist eserlerindeki boyutsuz öğelerin oluşturduğu sade ve düzgün ahenk, siluetleşmiş figürlerin dingin doğa içindeki konumu Utagawa Hiroshige'nin etkilerini taşır. Yine Usta Hiroshige'nin "Yağmur Yağarken Köprü" adlı baskısının kopyasını kendi tuşeleri ile oluşturan Van Gogh'un belki de tüm bu bahsi geçen batılı sanatçılar içinde Ukiyo-e estampalarından en fazla haz duyan sanatçı olduğunu söyleyebiliriz. Baskılardaki renklerin safiği ve bu renk etkilerinin sonuna kadar korunması adına ışık ve gölgenin minimum düzeyde kullanılması Van Gogh'un paletine birebir yansımıştır. Japon resminde gölgeler yerine ışığın kullanılması ve nesnelerin belirgin iç ve dış konturlarla tasvirini sadece Van Gogh'un değil post-empresyonistler içinde en aykırı tabiatlı sanatçı Gauguin'nin de eserlerinde görürüz. Van Gogh'un işlerinde renkler parçalanarak gölgelerden arınırken Gaugin'in işlerinde ise şekiller sadece renkleri vurgulamak için, hiçbir parçalanmaya uğramadan resmin yüzeyine yayılırlar. Gaugin'e göre Şekiller ve Renkler ne kadar yalın ve ne kadar belirgin olursa, duygular ve duyumlar bir o kadar güçlü hissedilir[2]. Çizgi ve renk resmin salt gerçekliğini oluşturmada en öncelikli öğe konumda olmalıydı, tıpkı Japon resimlerinde olduğu gibi. O da tıpkı arkadaşı Van Gogh gibi, resimlerinde duyguları ilham aldıkları estampalarda ki tarihlerde yoğun ve katışıksız olarak vermek

istiyordu. Japonizmi sadece eşsiz albenili eserlerinde belirgin bir biçimde yansıtmanın dışında bir hayat biçimine dönüştüren Gustave Klimt ise başka bir çizgide ilerlemiştir. Sanatçı Japon resimlerinin özellikle figüratif olanlarından oldukça esinlemiş ve bu ilhamla yarattığı kompozisyonlarda boyutsuz biçimleri oluştururken yine Japon dekoratif ve tekstil motiflerini birebir kullanmıştır. Japonizm'i sanatının temeline oturtan bir başka sanatçı ise Henri de Toulouse- Lautrec'dir. Japonism dalgasının onun doğduğu yıllara denk gelmesi sanatçının tüm sanat yaşamı boyunca uzak doğu eserleri ile yoğrulmasına olanak vermiştir. Belki de bahsedilen bütün sanatçılar içinde Japon sanatı ile doğrudan özdeşleşen ve her eserinde en net izleri taşıyan sanatçıdır. Ondan önceki sanatçıların dolaylı ve dolaysız olarak Japon baskı sanatının belli etkilerini taşıdıkları aşikârdır. Lautrec'in sanatı ise Japon sanatının Fransa'daki en katışıksız uzantısıdır. Çizgi-Renk-Leke öğeleri onun yalın kompozisyon dilini oluşturmada en baş etmenlerdir. Konuya dair her şeyin en gerektiği kadar ekonomik kullanımı bu tavrın en belirgi göstergesidir. Lautrec, hacimlendirmeyi ve başka öteki ayrıntıları yalınlaştırma uğruna feda edince sanatın inandırıcılık gücünün arttığını Japon baskılarından öğrenmişti [3]. Resimde ekonomi kavramı onun sanatıyla belirgin bir nitelik kazanır. Lautrec, esinlendiği Japon sanatçılar gibi ağaç baskı yapmamış, Avrupa'da afiş ve bunun benzeri amaçlar için kullanılan başka bir baskı yöntemini, litografiyi kullanmıştır. Avrupa sanatında uzun yıllardır kullanılan baskı yöntemleri arasında yer alan gravür ve litografinin yeniden gündeme gelmesinde de Japon estampalarının etkisi olmuştur. Buna karşın estetik ve biçimsel olarak her ne kadar estampaların kendisi çok sevilse de pratik uygulamada 20. yüzyıla kadar tercih edilmemiştir.

Japon sanatı Avrupa'da sadece resim sanatını derinden etkilememiş, binlerce yıllık bir geleneğin izinden giden mimariyi de sarsmıştır. Yunan ve Roma mimarisinin 19.yüzyıla kadar farklı çehrelere bürünerek oluşturduğu Avrupa mimarisi tıpkı döneminin resim sanatı gibi yeni açılımlara susamışken Doğu sanatı onlara gereken kaynağı sunmaya gelmişti. Belçikalı mimar Victor Horta, simetriye önem vermemeyi ve Doğu sanatına özgü eğik çizgilerin kıvrım kıvrım dönüşünden ilham almayı Japonyadan öğrenmişti [4]. Horta malzeme olarak metal ve ahşabı ön plana çıkarır ve bu üslup tüm Avrupa'da yenilikçi bir hareket olarak görülür. Mimari yapılarda ki bu yenilik dekoratif sanatlara da etki eder ve Amerika dâhil tüm batılı ülkeler bu yeni sanatın yanı "Art Nouveau" akımının çekiciliğine kapılır.

Sonuç olarak yeni bir yüzyılın sanatını şekillendiren birçok etmenden biri olan Japonizm fenomeni, Akademik resim geleneğinin girdabında seyreden Avrupa sanatını girdiği kısır döngüden çekip almıştır diyebiliriz. Bununla beraber Japon sanatının modernleşme sürecinde batının etkisi de oldukça kesindir. Her iki taraf içinde 19.yüzyılda başlayan karşılıklı bir zincirleme etkileşimin süreci günümüzde de devam etmektedir. 20.yüzyıl sanatında ortaya çıkan birçok eğilimin yansımasını tüm dünyada olduğu gibi Japon sanatında da görmekteyiz. Modernleşmeyi salt batılılaşma olarak görmeyen yeni nesil Japon sanatçılar batıdan edindikleri ve edinmeye devam ettikleri pratik bilgi ve deneyimleri kendi kültür-sanat gelenekleri ile daha bilinçli olarak yoğurmayı başarmışlar ve bu sağlam duruşları ile tüm dünyada her türlü sanat alanında belirginleşen kendi üsluplarını benimsetmişlerdir. Bugün bir Japon sanatından bahsediyorsak eğer bunun en önemli nedeni geçmişlerini yadsımadan gelecekleri oluşturmada yaralanabilecekleri her şeyi deneyimlemeleri, yeniliklere bilinçli yaklaşımları ve tüm bunları yaparken saygılı ve önyargısız olmalarıdır.

Kaynaklar

1. O. Aslan, Paris'ten Modernlik Tercümeleri, İletişim Yayınları, (2007).
2. S.Eyüboğlu, M.Ş. İpşiroğlu, Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, (1989).
3. E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, İlknur Kitabevi, (1986).
4. E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, İlknur Kitabevi, (1986).

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

FAR EAST-WEST CONVERGENCE IN THE CONTEXT OF THE END OF 19TH CENTURY AND DEVELOPMENT PERIOD OF UNIVERSAL CULTURE

ÖMER YİĞİT ARAL

Yıldız Technical University
Faculty Art and Design
İSTANBUL

yigitaral@gmail.com

Keywords: Japonism, Ukiyo-e, Edo period, Western art

Abstract

In the last quarter of the 19th century, the center of the western art, Paris, became a place where a cultural exchange began that was triggered on a half-conscious level. East-West relations developing rapidly in commercial terms influenced both the West and also China and Japan. Owing to the development of trade relations, the Eastern art made an enlightening influence and coincidentally gave rise to modernism in Western art which was in a pursuit of novelties. Simple woodcut paintings (Ukiyo-e) used in the packaging of the decorative ornaments coming from Japan dragged western artists to East in search of "Japonism" fashion, while artists of the Far East, who were trying to diverge from the traditional ways, idealized the West in the context of modernizing in painting. For Japanese artists, future of the art of painting was in the study of the Western art of painting in every respect. Japanese artists of that period, who created art schools in their own countries similar to those in Paris, became pioneer players for the transition from the EDO period, which influenced the Western art in the beginning of the 20th century, to the MEIJI period under a Western influence. This text will focus, in the context of the mentioned periods, on the examining of the West-East convergence in the last quarter of the 19th century and on the periodic reflections.

Capital of the 19th century, Paris, was carrying the weight of the entire Western civilization's splendid past of thousands of years and became the source of the accelerating globalism in every field, especially in art. The dream of Louis XIV to move the center of European art from Renaissance Rome to Paris came true nearly 200 years later in a manner even he could not have imagined and through the nationalist power of the French Revolution, Paris became the cultural and artistic temple of not only Europe but of the entire world. Following the period of Louis XIV, French artists, who were learning the styles of Italian and Spanish artists under a very harsh discipline in the Roman School established in Rome by the order of Louis, went back then to their countries and headed towards the rapid moving of the Western art center from Rome to Paris. With the workings of French artists supported by the French Revolution, the French art became one of the most significant elements of the

civilizing movement in the entire world.

In the 18th and 19th centuries, Paris was also transformed into a trade center thanks to the yields of the age of industry with its feature of being a large city while leading the world art with its centrality of all artistic movements. This era, when the thought of industrial age was dominating, is the product of not just the science people but also of the French artists who enabled a new humanism to influence the age and gain a universal status. Constantly being in a state of mobility, French artists definitely attained the position of the absolute director of the world art, and artists of other nations respected their dominant standing. To the mentioned artists, Paris was the cradle of art, culture and thus civilization and was a holy city that was needed to be absorbed by direct experience. It was almost impossible for any artist who did not come by Paris and received training from French masters to catch the era, and this passive thought was the common idea of all young artist candidates committed to art. This though did not formed just in a personal context but was reflected in the politics of countries which opened their doors to the Western civilization and comprehended that art is the primary factor in the social development as one of the most important elements of keeping up with the times. Almost all the artist candidates of the era from all European countries went or were sent to Paris for having education sometimes through their own means and sometimes by the sponsorship and support of their governments. Especially from the second half of the 19th century, Paris became a city which was flooded not just by European but also American artists and art students with a progressively increasing population. "Ecole des Beaux-art", which is an organization leading the French art and rigidly committed to traditional education methods, had to close its doors to the foreign students towards the end of this century as a result of this ever increasing external demand and accepted only French students. In spite of this fact, there was no decrease in the number of artist candidates coming to the city. And as a result of this escalating demand, many new art schools including primarily the Julian Academy were opened which were charging admission fees, and thus the monopolization ended.

The gravity force of Paris as being the capital of world culture and the center of art education also made a great influence on the Eastern and Far Eastern countries which were trying to keep pace with the developmental process of universal culture and identifying illumination with Westernization. Especially China and Japan among these countries considered opening towards the West as a necessity for civilization and made this a state policy. Being idealized through the belief in civilization in the eyes of Far Eastern artists, the Western art was something that must absolutely be learnt and transmitted to the future generations of their countries. In the middle of the century, particularly the Japanese artist candidates who were sent to Paris and who had more nationalist and idealist thoughts compared to their Western counterparts began to receive education firstly in Ecole des Beaux-art, carried their first practical acquisitions to their countries and, with the support of their states, they also founded art schools and organizations where conventional methods were also blended.

In the last quarter of the century, speeding in the process of change of French art began to be felt in the art schools other than Ecole des Beaux-art, and this was reflected in the artistic styles of students studying in these schools. Ultimately the Japanese students in Paris experienced the same consequence as the other Western students, who initially were being registered to the Beaux-art, and then turned instead to the Academie Julian when the Beaux-art limited its admissions to the French. Including almost every foreign student in its scope, this school progressively became the primary school for Japanese students just like American students. Con-

sequently, Paris was now even more appealing to the Far Eastern students, and the Japanese art of painting therefore underwent a fast transformation with the influence of artists flowing into this city in crowds for the sake of modernization. Published in 1902, the memoir titled **Art Students of Paris** by Imamura Toru, one of the students of Julian Academy, became handbooks for Japanese students coming in succession[1]. Japanese artists returning from Paris transmitted their knowledge and experiences to the future generations in the schools they founded in accordance with the curriculums and styles of the schools of Paris and sometimes directly invited French trainers to these schools. In this process, the hard academic training attained by Japanese artists made an influence on the Japanese art of painting and the Japanese art, which is conservatively faithful to the tradition, adopted perspective and shadow. Some time later, schools in Japan were almost converted into branches of the schools in France. Following the Japanese students, another Far Eastern country coming under the influence of the French art also sent art students to Paris and educated those who they could not send in the specialized Japanese art schools. Actually arriving to France long time before than Japanese, in 1800s, Chinese also received scientific education beside art education in this country where, this time, they came with a different mission after almost a century. Beginning their art education initially with academic styles of painting, Chinese artists, just like their Japanese counterparts, included shadow and perspective to their paintings and thus began to form naturalist effects which they considered lacking in the traditional paintings. In China, artists appointed to the art schools were those who completed their educations in France and Japan, and the Chinese art of painting went into a new modernization movement. This process continued unchangingly to the middle of 1930s. Chinese adopted this full scale westernization movement not just in art but also in the fields of military and engineering.

The new type of painting produced by the Japanese artists with the inspiration gained from the Western art was the first concrete indication of a new era. In the beginning of the 17th century, the EDO period (1603-1868) beginning with the Tokugawa Shogunate was about to be superseded by the MEIJI period (1868-1912) which started the westernization movement in the country. For the westernization movement to be meaningfully integrated, it needed to have adopted an artistic understanding blended with the culture of the Western civilization other than the changes in the political and social structures. With this understanding, Japan opened all its doors to the West, whereas in the Edo period an opposite understanding was dominant. In that period lasting nearly 250 years, it could be said that Japan had closed its doors completely to the outside. This closure was not just against the West but also against its proximate neighbors, Korea and China. Although within this period they made trade for a while with the Portuguese and for another while with the Dutch, these relations were short-lived. (Edo period was named after the capital city which is now called Tokyo) While the city of Edo was initially an ordinary settlement, its economical power increased significantly after it became the capital of the country and shoguns settled there. Progressive escalation of the living standards of the rich and the noble enabled the city to become a cultural center of the country and its entertainment aspect to develop. City nobles, notables and the public community with a high purchasing power, the majority of which consisted of merchants, had begun to show great interest especially in the Kabuki Theater and the wood-print paintings called Ukiyo-e. Kabuki, the most popular entertainment of the period, owes the popularity of its players to Ukiyo-es to a great extent. In this period, artists multiplied with wood-prints the pictures of the plays and the famous players of the Kabuki Theater and enabled these to enter every house. This wood-print method, which was the most widespread art of painting of the period, took its subjects not just from theater and artists, but it

also dealt with daily life and everything about human beings.

Called "pictures of the floating world", Ukiyo-es can also be described as the genre of its period in painting. Produced by the artists called Urban Artists by the public community, subjects of these prints other than theaters were beautiful women (bijin), geishas, beautiful sceneries (meisho), sumo wrestling, birds and flowers (kacho), natural sceneries like Mount Fuji (meisho), erotic pictures (shunga), weddings, entertainments and sometimes mythological stories (abuna-e). Pieces produced were initially being produced in black and white by its artist using wood-print method called estampe and then they were colored with wooden moulds produced by molders in accordance to the demand of the artist. With the development of the technique, mass production of Ukiyo-e was accelerated. It became a folk art and its schools were opened. Brought first a thousand years ago by the Chinese monks running away from their countries, this method was initially just about religious themes but by time it attained a feature of describing Japan and its people, creating its own tradition.

The Chinese influence is seen in the prints which were made to illustrate the texts of religious books until beginnings of the Edo period. This influence began to lose its power in the 16th century and Ukiyo-e became completely a Japanese style in the Edo period. First known artist of this period is Hishikawa Moronobu (1615-1694) who moved Ukiyo-e from book illustrations to non-religious subjects.

Prints produced in black and white and then colored manually by Moronobu are considered to be the first competent Ukiyo-es of the Edo period. As years passed by, prior methods developed greatly and stamps were produced which were printed with 6 or 7 moulds. In the beginnings of the 17th century, prints yielding a complete poetic effect came to a climax by the works of artists such as Koryusai, Shunsho, Isyoutsusai Buncho, Torii Kiyonaga, Utamaro, Hosoda (Chabunsai) Eishi (1756–1826) and Toshusai Sharaku. Among these artists, Kitagawa Utamaro (1753–1806) was a great master who carried Ukiyo-e to its golden age. Also producing books and posters, the artist was dealing especially with the theme of woman and nature in his works. A contemporary of Utamaro, Torii Kiyonaga (1752–1815), unlike the preceding artists, used the scenery by covering the whole surface as the space in its paintings in the context of background and form. Dealing also with the crowded streets of the city of Edo apart from his pastoral works, the artist placed so much emphasis on the spatial effect as to combine two-three scenes in his composition in some of his prints. In Kiyonaga's sceneries, we feel the existence of Western perspective rules in an extent unexpected until that time. The artist is considered as one of the pioneers of Ukiyo-e stamps due to the horizon line the artist used in his compositions and to the profound constructions he created.

Edo had preserved its resistance to external influences for nearly 250 years. Before the Togukawa dynasty, however, the situation was different. The first convergence with the West happened not after but before the Edo period and the Muromachi (1339-1573) and Azuchi- Momoyama (1568-1603) periods were when this contact was most active. Westerners learnt their first print methods from the Buddhist monks in India in the middle of 1,200s. Later the method began to be implemented firstly in Italy and then it was in demand in all Europe as a multiplication method. Continual travels to the Far East by the Western explorers and then merchants and missionaries also influenced the westernization process in Japan and along came the gradual alienation from Buddhism and a tendency towards Christianity. In fact, during a period, a process was experienced when Buddhist schools were closed and Buddhist monks were driven out. Japan was getting richer and learning many things from the scientific teachings of the West owing to its relation with the West. In this period, the Japanese artists tracing Chinese wood-prints began to be inspired by the artworks brought by Westerners and

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

draw away from the Chinese influence. The depth and plane relation and the perspective look in the Western paintings of the era began to make an influence on the stamps yet unsettled. (Works of Toni Kiyonaga could be considered as a late extension of these influences). However, with the beginning of the Edo period, all the country was integrated under one dynasty, all wars were ended, Christianity was forbidden and the Japanese begun to be more connected to their traditions. Entering the Edo period powerfully and comfortably by using its sources, also with the power of commerce with the Western visitors and all the scientific values gained, the locked doors of Japan would be opened again 250 years later, this time by another Western but non-European visitor.

The two determined visits to Japan between 1852-54 by the famous American Admiral Matthew Perry caused the opening of all the channels having been closed since the 17th century. The Japan-Europe-America triangle became the axis of a both commercial and diplomatic and also cultural exchange. Shortly before Admiral Perry's contact with Japan, Edo period had ended and turning to the West and the modernization movement, that is the Meiji (enlightened rule) period, began with a new generation trying to destroy its old patterns. Following the beginning of the Meiji period, everything relating to the Japanese culture began to draw the attention of the West. In all the souvenir shops of almost all the cities of Europe which are developed in terms of culture and art, Japanese ceramics, bibelots and wood-print paintings were being sold and public community were in a frenzy to buy these. Stamps initially used to package small souvenirs and sometimes tea coming from Japan became an attraction for people and especially for artists, then some time later shops were opened just for the sale of these stamps. This situation, which turned into a profound phenomenon, resulted in a cultural transfer and the beginning of an admiration towards Japanese art, called "Japonisme" by the French. Primary works that were exposed to this extreme interest were the Ukiyo-es of two Japan artists, who lived towards the end of the Edo period. These artists are Katsushika Hokusai (1760-1849) and Utagawa Hiroshige (1797–1858) who are the most popular names of the Japanese print art.

When the French Félix Bracquemond, a genuine print artist, came to his workshop with a roll of Ukiyo-e under his armpit that he saved at the last moment from being a souvenir package, the date was 1856 and the term Japonism did not exist yet. These Ukiyo-es were the "Mangas" produced by Katsushika Hokusai, nicknamed "Crazy Old Man", the craziest and most famous artist of the Edo period. Hokusai was an artist open to any kind of novelty and having an incredible imagination.

Subjects of his prints that he produced with his unique style were often scenery pictures and they are based on the traditional lifestyle of the Japanese people. Items used thousands times before such as mountains, seas and bridges gained a both mystic and monumental outlook with his unmatched imagination and his different and unprecedented understanding of composition. "36 Views of Mount Fuji" including the famous "Great Wave of Kanagawa" is his most famous print series. Deceased soon before Admiral Matthew Perry opened Japan's doors, the master is the creator of the works which the French artists were influenced most in the second half of the 19th century.

Utagawa Hiroshige had his education in the most important school of the Edo period, the Utawaga school, which later was most influenced from the Western art. He was an expert on human figures and sceneries. It should especially be noted that towards the end of the Edo period, very serious restrictions were imposed on the subjects dealt in Ukiyo-es and what left for the imagination world of artists were only urban or pastoral sceneries and scenes from the daily life of the Japanese people. Hiroshige's scenery portrayal was very different.

He placed the horizon plane lower and yielded a more in depth impression and took care of using line values with variety while doing this. He especially reflected various looks of nature and atmospheric changes skillfully with the sensitive and refined lines he used. He is such a significant and famous artist with his works featuring different perspectives, in depth effects he formed between planes and the striking color fields he used, that later Van Gogh would choose him to be his master and work for copying two of his prints. The most important work of Utagawa Hiroshige is a scenery series named "100 views of Edo" and is among the prints that later impressionist and post-impressionist artists were most influenced by.

Experiencing a cultural shock with the ending of Edo period and beginning of Meiji period in 1868, Japan got into a westernization process in every field. Following the reform movement beginning in 1877, Traditional Japanese Art of Painting entered an era of decline. Natural madders used in Ukiyo-es were replaced with the effortless aniline-type chemical paints brought from Germany and the process of printing was accelerated with commercial concerns. The Western impact was felt most in the Utagawa school and in the following years this impact was gradually became more evident.

In spite of this change, rulers of the Meiji period protected the national values and chose to utilize only the practical thought of the West. It is in this very period that the Western art in agony after new pursuits was influenced intensely from the Japanese stamps and the Japanese artists, on the other hand, adopted the painting understanding of French origin. For the Western artists who especially wanted to pull away from the traditional patterns of the academic art, this interesting exchange was a very important opportunity for the re-exploration of the art of painting.

The era when the France-centered Western art was shaken with the new current, Impressionism, coincides with the Meiji period in the Far East. An understanding of art was now dominant in which the roles of the painting elements changed and in which light and therefore color gained a different power in the hands of artists. The tendency of painting not emotions but senses and not what we know but what we see appears in the composition of artists such as Monet primarily. After being rendered within indoor areas, painting now gains a different look under sunlight in the outdoor.

Light and color also had their shares from scientific studies, and artists, sensing the effects of the color of sun, formed their palettes anew. While in the traditional compositions produced in workshops color was always secondary in status after a grave technique of light and shadow, it became the essential actor of the painting along with the impressionists. The effect created by the objects under sunlight in the outdoor cause them sometimes to be perceived as simple fields of color, almost flattened and dimensionless. This impression was exactly what Monet was trying to emphasize in his paintings. This effort, which could be considered as revolutionary, was completely reflected in his art after he saw the stamps coming from the Far East.

He began to collect these prints which he had been highly influenced by, and thus the first Far Eastern influences in the French painting showed themselves in his works in a way that shed light to the future generations.

Gombrich explains why the 19th century artist saw the earth with new eyes based on two reasons: The first is the discovery of photography and the second is the Japanese art of print. He suggests that along with the development of photography, documentarian imposition on artists ended and this led them to different pursuits. This development caused many patterns in the art of painting to break and the artist to question his/her reason of existence. Japonism was an assistive and driving force in the subject of how these patterns would

be broken stylistically and how then they would be reshaped. These stamps that artists came across resembled neither the works they had seen in museums to that day, nor the works they created within the frame of academic rules that they were gravely trained for. Owing to both photography and Ukiyo-es, the artist now understood how heavy a load he/she had been under till that day. Getting out of this load was not difficult at all for the artists who desired heading towards new pursuits. When the struggle against the traditionally based academic understanding began to rise over firm foundations, concepts of artist and creativity began to be mentioned together.

These new pursuits was shed light by the free and unique attitude displayed by Hokusai and Hiroshige even in a theme like scenery which got more and more unfruitful in the West and of which hundreds of duplicates were produced. Different perspectives displayed by Degas in his open compositions, exploration of sun light and the vibration of glow by Monet, plainness of the light-dark stains in Whistler's paintings, order and harmony (Wabi-Sabi) are among the inspirations given by these Far Eastern masters. In Monet's paintings we observe the dignification of nature and human as a part of nature just like in Ukiyo-es. Again, the effects of natural conditions on sceneries reflected in Monet's works remind the portrayals in Hokusai's mystic "36 Views of Mount Fuji". In almost each one of these prints, Mount Fuji was described with different colors depending on the weather conditions. Fidelity to nature and the perspective based on senses carry the traces of these stamps. Plain and smooth harmony created by the dimensionless elements, and the positioning of silhouette-like figures in the calm nature in the pointilist works of Seurat carry the influences of Utagawa Hiroshige. Again, we could say that Van Gogh, who created a copy of Hiroshige's print named "Bridge in the Rain" with his own touches, is the artist who felt the greatest pleasure in the Ukiyo-e stamps among Western artists. Purity of the colors in the prints and usage of light-shadow in the minimum in order to preserve of these color effects to the end were directly reflected in Gogh's palette. Usage of light in place of shadows in the Japanese painting and description of objects with distinctive inner and outer contours could be seen not only in the works of Van Gogh, but also in the works of Gaugin, who is the most contradictory natured artist among post-impressionists. While in Van Gogh's works colors break into pieces to be purified from shadows, in Gaugin's works shapes are distributed to the surface of the painting without any break, just to emphasize the colors. According to Gaugin, the more plain and distinctive the Shapes and Colors are, the more powerfully the emotions and senses are felt. Line and color needed to be the primary element in forming the pure reality of the painting, as in the Japanese paintings. And just like his friend Van Gogh, he wanted to reflect the emotions intensely and purely in his paintings just like the tastes of the stamps he was inspired by. Transforming Japonism into a life style besides distinctively reflecting it in his unique and attractive works, Gustave Klimt progressed on a different line. The artist was inspired especially by the figurative ones among Japanese paintings and used Japanese decorative and textile motifs directly when creating dimensionless forms in his compositions. Another artist who placed Japonism to the foundation of his art is Henri de Toulouse-Lautrec. Beginning of the wave of Japonism during the years he was born enabled him to be heavily influenced by the Far Eastern works all along his art life. He was probably the one among all the artists mentioned who was most directly identified with the Japanese art and reflected the most distinctive traces in his works. It is evident that artists before him carried some certain influences of the Japanese print art directly or indirectly. Lautrec's art on the other hand is the purest extension of the Japanese art in France. Line-Color-Stain elements are the primary factors in the formation of his plain language of composition. Economic utilization of everything relating to the subject is the clearest indication

of this attitude. Lautrec had learnt from the Japanese prints that when he sacrificed the volume-rendering and other details for the sake of simplification, the demonstrativeness of art increased (4). The concept of economy in painting gains a distinctive quality with his art. Lautrec has not made wood print as the Japanese artist he was inspired but used another print method, lithography, used in Europe for posters and similar purposes. The Japanese stamps also made an influence in the re-arising of engraving and lithography, which were used in the European art for long years. On the other hand, although stamps were liked very much esthetically and formally, it was not preferred until the 20th century in the practical application.

The Japanese art affected in the Europe not only the art of painting, but also shook architecture which followed a tradition of thousands of years. Having been created by the Greek and Roman architecture assuming different appearances until the 19th century, when the European architecture needed new expansions just like the art of painting of the period, the Eastern art came to give them the necessary source. Belgian architecture, Victor Horta, had learnt in Japan not to attribute importance to symmetry but to take pleasure from the perpetual turnings of the oblique lines typical of the Eastern art(5). He emphasized metal and wood as materials and this style was considered as an innovative movement in all the Europe. This novelty in the architectural structures influenced the decorative arts as well and all Western countries including America were attracted to this new art, that is "Art Nouveau".

Consequently, we could conclude that as one of the various factors shaping the art of a new century, the phenomenon of Japonism pulled out the European art, which was steering through the vortex of the academic painting tradition, from the vicious circle it was stuck in. On the other hand, the influence of the West on the modernization process of the Japanese art is prominent. The constant interaction process beginning for both sides in the 19th century continues to this day. We see the reflections of many tendencies appearing in the art of the 20th century in the Japanese art as well. New generation of Japanese artists, who do not perceive modernization as just westernization, have succeeded to blend the practical knowledge and experiences with their own tradition of culture and art more consciously and have had their styles adopted in all the world in all fields of art by their firm standing. If today we are talking about a Japanese art, the most important reason of this is the fact that they experience everything that they can utilize in creating their future without denying their pasts, being consciously open to novelties and being patient and unprejudiced while doing this.

Sources

1. Cl. Artus, Hamilton Modernlik Tartışmaları, Metiş Yayınları, (2003)
2. S.Eyüboğlu, M.Ş. Uçmaoğlu, Avrupa Resminde Çinçik Duygusu, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, (1989)
3. E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, (1986)
4. E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, (1986)

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

KÜRESELLEŞMENİN DOĞU, BATI TEKSTİL SANATLARINA ETKİLERİ VE YENİ YAKLAŞIMLAR

CAFER ARSLAN

Beşkent Üniversitesi
Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü
İSTANBUL

caferarslan@beskent.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Küreselleşme, Tekstil sanatları, Kamusal alan

Özet

Küreselleşmenin tekstil sanatlarına etkilerine baktığımızda, Doğu ve Batı etkileşimin zamanla hangi yönlerde olduğunu dikkatli incelemek gereklidir. Doğu ve Batı kültürleri tarih sürecinde, tekstil sanatlarında sürekli etkileşim içinde bulunmuşlardır. Her kültür kendi geleneklerinden gelen kurallar ile yaratı sınırlarını oluşturmuştur. Etkileşimin unsurlarını incelediğimizde; fikir, anlayış, estetik, materyal, gelenek, ve teknoloji ile tekstil sanatlarının nasıl etkilendiğini, etkileşim rüzgarının zaman zaman farklı yönlere nasıl değiştiğini irdelemek yararlı olacaktır. Etkileşim kimi zaman geleneksel ile modern arasında kendi yerini bulmaya çalışmış, kimi zaman fikir ve anlayış farklılıkları arasında köprüler kurulmuştur.

Günümüzde bilimsel gelişmeler insan yaşamını doğrudan etkilemektedir. Tekstil lif sanatları, bilimsel gelişmelerin ve teknolojilerin nesnel yansımalarını uygulandığı lif özlü yapıtlar ile günümüz sanatta sunulmaktadır. Disiplinler arası sınırların kalktığı günümüz sanatında, tekstil lif özlü yapıtlar sanatta güncel olmaya devam etmektedir. Tekstil lif sanatları küreselleşen günümüz teknolojik olanakları ile birlikte çağdaş modern sanat uygulamaları arasında yerini almaktadır. Tekstil sanatlarında yeni arayışlar gelişen yeni teknolojiler ile mümkün olmaktadır. Günümüzde bilinen geleneksel üretim yöntemlerine göre, yüksek teknoloji ürünümü daha çarpıcı etkileri daha kuvvetli yapıtlar gerçekleştirilmektedir. Günümüzde tekstil sanatlarında, görsel düşünebildiğimiz fikirler uygulanabilir yapıtlara dönüşebilir seviyeye gelmektedir. Yirmi yıl önce hayal bile edemeyeceğimiz uygulamaların günümüzde uygulanabilirliğini görmekteyiz.

Küreselleşmenin tekstil sanatlarına etkileri

Küreselleşmenin farklı yönlü etkileri ve tepkileri ile güncelliğinin devam ettiği izlenmektedir. Küreselleşme hareketliliğinin son 50 yıl içinde, teknolojik yenilikler ve iletişim teknolojilerinin ileri derece hızlandığı görülmektedir. Küreselleşmenin etkilerini, tekstil sanatları disiplini açısından konuyu inceleyelim. Dünyanın farklı coğrafyalarında, geleneksel el sanatlarından, çağdaş güncel tekstil sanatlarına kadar uzanan çok geniş kapsamlı içermektedir. Etkileşimi belirleyen unsurları incelediğimizde; fikir, düşünce, anlayış, materyal, gelenek, form, biçim, tasarım, bilim, teknik, teknoloji ile tekstil sanatlarının yerelden küresele nasıl etkin belirleyici olduklarını görülmektedir. Tarihsel süreçte belirli dönem ve zaman dilimlerinde, güçlü olan sanat hareketlerinin etkili yansımaları dünya geneline yayılmıştır. Küresel etkileşimi yön-

lendiren sanat hareketlerinin odak merkezleri yön değiştirdikçe, etkileşim rüzgarları zaman zaman yön değiştirerek varlığını sürekli hissettirmiştir. Sanatçılar etkileşimle kimi zaman yerel gelenekler ile küresel bireysellikler arası, kimi zaman geleneksel ile modern arasında kendi yerlerini bulmaya çalışmaktadırlar.



Şekil 1. Issey Miyake, Japonya [5]

"Yaratmak, İnsanın doğa varlığına insansal bir katkisidir. Diğer canlılar doğa varlığını, empirik dünyayı aynen aynen benimsedikleri, ona uyum sağladıkları halde, insanı doğaya bir insansal dünya katarak doğayı insansal bir doğa varlığı haline getirir. Empirik dünyanın, doğa dünyasının, bir oluşum ve yok oluş dünyası olmasına karşılık, insanın yaratma etkiyle meydana getirdiği, en geniş anlamda sanat ürünleri dünyası, sürekllik kazanmış bir varlık dünyasıdır. [6]



Şekil 2. Yapıt : Kyoko Ikumi, Japonya, dokuma teknik, 13. Lozan bienali [8]

Doğu - Batı Tekstil sanatları etkileşimleri

1919'da Almanya da kurulan Bauhaus okulları kapsamında dokuma atölyelerinde; üretilen tekstiller; estetik değerleri fonksiyonel üründe bütünleştirilerek üretilmiş olan tekstiller tekstil sanatı ve tasarımı açısından önemli tarihsel niteliğe sahiptir. [2]

Almanya da başlayan tasarım hareketleri okulun kapatılmasından sonra doğuyu ve batıya etkileri devam etmiştir.



Şekil 3. Assadour Makarov Mürkov Çin, 15. Lozan Bienali [7]

"İki yılda bir düzenlenen Uluslararası Lozan Tapestry Bienali tüm tekstil dokuma sanatçıları için toparlayıcı ve canlandırıcı bir odak noktası olur ve gelişimin değerlendirilmesinde devamlılık sağlayarak fikir alışverişlerinin arenası olma görevini üstlenir. [3]Avrupa'da 1966' da düzenlenmeye başlayan Lozan tapestry bienalleri, tekstil sanatları disiplininde yapılmıştır. 30 yıllık sürede 15 bienal düzenlenmiştir. Dünyanın farklı bölgelerinde yerel tekstil sanatı üreten sanatçıların ürettikleri yapıtlar küreselleşen nitelikte sergiler ile sanat ortamına sunulmuştur. Lozan bienallerinde batı'dan ve doğu'dan birçok tekstil sanatçısının ürettikleri yapıtları ve sanatçıları bir araya getirdi. Tekstil sanatlarının kavramsal sınırlarını, jürinin sergilenmesine onay verdiği doğu'dan ve batı'dan gelen yapıtlar belirlemiştir.

Uzak doğu Japonya'nın geleneksel yerel el sanatları arasında yeri olan "Shibori" tekniği; kumaşın katlanarak dikişle veya bağlanarak boyamaya karşı rezervlenmesi ile yapılmaktadır. Küreselleşme ile Avrupa'nın birçok ülkesinde, A.B.D. Türkiye ve neredeyse tüm Dünya'da yaygın kullanılır hale gelmiştir. Shibori tekniği "rezervli bağlama batik" olarak bilinen batik uygulamadan çok farklı değildir. Küreselleşme ile "shibori" sözcüğü tekstil sanatıyla uğraşan sanatçılar arasında popüler olmuştur. Bir çok batik sanatçı, hatta yerel sanatçılarımız sanatsal nitelikte çalışmalarında, teknik tanımlama olarak "shibori" sözcüğünü kullanmaktadır. Şekil 4



Şekil 4. Hellen Boland, İngiltere, Shibori [8]

Diğer bir örnek, Japon kültüründe özel anlam ve yeri olan "kimono" giysi modeli; küreselleşme ile yerel sınırlarının dışında pek çok sanatçı tarafından kullanıla gelmektedir. Sanatsal yaratıda sembolik form olarak batılı ve yerel sanatçılarımız tarafından kullanılmıştır. Küreselleşme Sanatsal disiplinler arası pek çok benzer örneği içermektedir. Örneğin Osmanlı padişahlarının kullandıkları "Kaftan" giysi modelli yine plastik sanatlarla uğraşan sanatçılar tarafından sembolik form olarak kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 5. Małgorzata Siłuch , Polonya [9]

Yeni yaklaşımlar

Tekstil sanatlarında yeni yaklaşımlar, bilinen geleneksel leşmiş sanatsal üretimlere karşın daha yaratıcı deneysel araştırmalara yönelen sanatçıların oluşturdukları eğilimlerdir. Tekstil sanatları sergilerinde; izleyicinin sergilenen yapıta dahil olduğu interaktif yapıtlara güncel sergilerde rastlanmaktadır. Günümüzde bilimsel gelişmeler insan yaşamını doğrudan etkilemektedir. Küreselleşmenin güncel enstrümanları, yüksek teknolojik ürünlerin yeni yaratıya olanak sağlayan arayışlarla devem etmektedir. Sergileme pratiklerinin gelenekselleştiği galeri mekanlarına karşın, kamusal alanların tekstil sanatçıları tarafından güncel kullanımı yeni arayışlarla yaygınlaşmaktadır.



Şekil 6.
Orsay Maroun,
ABD [10]



Şekil 7.
Barbara Layne, ABD [11]

Kamusal alanda sanatsal tekstil

Kamusal alan; Kamunun hiç bir sınıf farklılıkları ve ayrıcalıkları gözetilmeden, meydan, park, yeşil alanlar, sokak, cadde, müze, üniversite, toplu taşıma açık olan gar, metro, liman, iskele vb. alanların toplumdaki bireylerin ortak kullanımına açık olan tüm kamusal alanların kullanımıdır. " Kamusal alanlar, bir kentin tümünün hem fiziksel, hem sosyo – kültürel hem de siyasi yapısı hakkında bilgi alınabilecek yerlerdir. Geleneksel kamusal alanlar; tarihi, pedagojik kullanım ve estetik değerleriyle kolektif belleğin oluşumuna katkısı olan en önemli kentsel alanlardır. (10)Şekil 8-11





Şekil 8-9. Cafer Arslan, " Doğum Sergisi" Beykent Üniversitesi, Ekim 2008



Şekil 10. Gül Bolulu,"Dokunmuş Ağaçlar Sergisi"



Şekil 11. Göztepe Özgürlük parkı , Nisan 2008

Sonuç

Tekstil lif sanatları, bilimsel gelişmelerin ve teknolojilerin nesnel yansımaların uygulandığı lif özlü yapıtlar ile günümüz sanatta sunulmaktadır. Disiplinler arası sınırların kalktığı günümüz sanatında, tekstil lif özlü yapıtlar sanatta güncel olmaya devam etmektedir. Tekstil lif sanatları küreselleşen günümüz teknolojik olanakları ile birlikte çağdaş modern sanat uygulamaları arasında yerini almaktadır. Tekstil sanatlarında yeni arayışlar gelişen yeni teknolojiler ile mümkün olmaktadır. Günümüzde bilinen geleneksel üretim yöntemlerine göre, yüksek teknoloji ürününü daha çarpıcı etkileri daha kuvvetli yapıtlar gerçekleştirilmektedir. Günümüzde tekstil sanatlarında, görsel düşünebildiğimiz fikirler uygulanabilir yapıtlara dönüşebilir seviyeye gelmektedir. Yirmi yıl önce hayal bile edemeyeceğimiz uygulamaların günümüzde uygulanabilirliğini görmekteyiz.

Kaynaklar

1. İ.Tunalı, Tasarım Felsefesine Giriş, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, s.51,2004
2. W.S. Wortman, Bauhaus textiles and theweaving workshop,Thames and Hudson, s.15,16,1993
3. S. Özay, Dünden bu güne dokuma kesin sanat, T.C.Kültür ve Turizm B yayınları, s.49,200
4. P.Sackgur, Kentsel Mekanda Kamusal Alanın Yeri, Bağlam yayınları 295, s.53,2008
5. S.E.Braddock Clarke, M.O'Hamony,Tekno Textiles 2, Thames and Hudson, s.122,2007
6. 13e Biennale internationale de la tapisserie, Lausanne,p.1, 1987
7. 15e Biennale internationale de la tapisserie, Lausanne,p.95, 1992
8. C. Drusilla,Textiles Now, Laurence King publishing,p.155,2008
9. S.E.Braddock Clarke, M.O'Hamony,Tekno Textiles 2, Thames and Hudson, s.164,2007
10. Kaunas Art Biennial TEXTILE 07, p. 240, Kaunas 2007
11. S.E.Braddock Clarke, M.O'Hamony,Tekno Textiles 2, Thames and Hudson, s.27,2007

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

EFFECTS OF GLOBALIZATION ON EASTERN AND WESTERN TEXTILE ARTS AND INDIVIDUAL NEW APPROACHES

CAFER ARSLAN

Beykent University
Department of Textile and Fashion Design
ISTANBUL

cuferarslan@beykent.edu.tr

Keywords : Globalization, Textile Arts, Public space

Abstract

When we look at the effects of globalization on textile arts, it is necessary to carefully examine in which directions the east and west interaction is in time. In history, eastern and western cultures have become in continuous interaction in textile arts. Every culture has formed its creation boundaries through rules coming from its own traditions. When we examine instances of the interaction, investigating how textile arts are affected with opinion, understanding, aesthetics, material, tradition and technology and how the interaction wind turns to different directions from time to time will be useful. The interaction sometimes tried to find its own place between tradition and modern and sometimes bridged between opinion and understanding differences.

Today scientific developments directly affect human life. Textile fibre arts together with fibre based works on which objective reflections of scientific developments and technologies are applied are presented in today's art. In today's art in which interdisciplinary boundaries are removed, textile fibre based works continue to keep up to date. Textile fibre arts have been taking their place among contemporary modern art applications together with today's globalizing technologic facilities. New seeking becomes possible with new developing technologies. According to conventional production methods known today, stronger works, which are new technology products and have more striking effects, are realized. Today in textile arts, opinions we can think visually come to the level of transforming into applicable works. We see that applications, which we can't even imagine before twenty years, can be applied today.

The effects of globalization on textile art

Different way the effects of globalization and the reaction was monitored with a current resume. Globalization movement in the last 50 years, technological innovations and advanced communications technologies that are accelerating. Effects of globalization, textile art, let's review the issue in terms of discipline. In different regions of the world, from traditional handicrafts, ranging from modern contemporary textile art includes a wide range. When we examine the factors that determine the interaction, ideas, thoughts, understanding, materials, traditions, form, shape, design, science, technology, technology of textile art from local to global in

determining how effective they are. Certain period of time in the historical process and a strong reflection effect of the art movement has spread worldwide. Global interaction directs the focus of the art movement centers change their direction, the interaction of the wind direction changed from time to time have felt the continuous presence. Artists sometimes local traditions and global interaction between individuality, sometimes to find their place between traditional and modern work.



Image1. By Issey Miyake ,Japan [5]

"Creating, pertain to the existence of human nature is a contribution. Existence of other creatures of nature, exactly as they adopt the same empirical world, though they're adapting to it, adding a world that pertain to human nature, nature makes the presence of a nature pertain. Empirical world, the nature of the world, one that corresponds to the formation and destruction of the world, people with the power to bring about the creation of that world of art in its broadest sense, sustainability is a world of winning presence.[1]



Image2. By Kyoko Kuma ,Japon, weaving, 19th Lausanne Biennale [6]

East - West Textile Arts interactions

Founded in 1919 in Germany Bauhaus weaving workshop in the context of schools, produced textiles, aesthetic values, functional products which are all making the art of textiles and textile design has a significant historical properties. [2]

The design movement began in Germany after the closure of the school to the east and west has continued to impact.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ



Image 3. By Asadbai Makarov Markov, China, 15th Lausanne Biennale [7]

"Two years at the International Lausanne Tapestry Biennial, all textile weaving artists to gather user and invigorating the focus will be development and evaluation of continuity by enabling the exchange of ideas of the arena to be undertaken will" [3] Europe in 1966 to be held regularly starting the Lausanne Tapestry Biennale, textile in arts disciplines have been. 15th Biennale was held in 30 years time. In different parts of the world produced by local textile artists to produce art works on display in the globalized nature and art and the present. From the west and east from Lausanne Biennale produced many works of textile artists and artists brought together. Conceptual boundaries of textile art, the jury has given its consent to be exhibited from the east and west have been identified from work.

Far East between Japan's traditional local handicrafts in the "Shibori" technique, by folding the fabric with stitches or be connected with the reserves against staining yapılamaktadır. With globalization, many countries in Europe, the U.S. Turkey and have become widely used in almost all the world. Shibori technique "Connecting batik reserves" is not very different from the application known as batik. Globalization and "Shibori" word textile art has become popular among artists dealing with. Many Western artists, even in the work of local artists in the artistic quality, technical description as "Shibori" is a word. Image 4



Image 4. By Hellen Boland, UK, Shibori[8]

Another example, in Japanese culture and the special meaning of "kimono" dress pattern, with the local limits of globalization than has been used by many artists. Artistic creation as a symbolic form is used by Western and local artists. Globalization, interdisciplinary art contains many similar examples. For example the Ottoman sultans used the "Kaftan" model with clothes still in plastic art by the artists involved is seen as a symbolic form.



Image 5. By Małgorzata Skuza , Poland [9]

New approaches

Textile art, new approaches, known artistic production than a traditional creative artists have created a trend toward experimental research are. Textile arts exhibitions, the audience for works in the interactive exhibits, including works to be found in current exhibitions. Today, scientific advances are directly affecting human life. Contemporary globalization instruments, high-technology products that enable new creative resume is to search for. Although the traditional practice of displaying the gallery space becomes the public space by the current use of the textile artists in search of a new widespread.



Image 6.
By Cristy
Marson, USA [10]



Image 7.
By Barbara Layne, USA [11]

Textile art in public spaces

Public sphere, the public's respect without any class distinctions and privileges, squares, parks, green spaces, streets, roads, museums, universities, public transportation is on the station, subway, port, dock, etc., areas open to common use in society of individuals is the use of all public areas. "Public spaces, all of a city both physically and socio - cultural and political structures that can be taken about the places. Traditional public spaces, historical, educational use and aesthetic value of their contribution to the formation of collective memory, the most important urban areas. [4]Image 8-11



Image 8-9. By Cafer Arslan, "Knot" Exhibition, Beykent University, October 2008



Image 10. By Gül Bolulu" Woven wood exhibition"

Image 11. Göztepe Özgürlük parkı , April 2008

Result

Textile fibre arts together with fibre based works on which objective reflections of scientific developments and technologies are applied are presented in today's art. In today's art in which interdisciplinary boundaries are removed, textile fibre based works continue to keep up to date. Textile fibre arts have been taking their place among contemporary modern art applications together with today's globalizing technologic facilities. New seeking becomes possible with new developing technologies. According to conventional production methods known today, stronger works, which are new technology products and have more striking effects, are realized. Today in textile arts, opinions we can think visually come to the level of transforming into applicable works. We see that applications, which we can't even imagine before twenty years, can be applied today.

References

1. Ünsalı, Tasarım Felsefesine Giriş, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, s.51,2004

2. W.S. Wortman, Bauhaus textiles and threweaving workshop, Thames and Hudson, s.15,16,1993

3. S. Özay, Dünden bu güne dokuma resim sanatı, T.C. Kültür ve Turizm B.yayınları, s.49,200

4. N.Gökşin, Kentsel Mekanda Kamusal Alanın Yeri, Beşiktaş yayınları 295, s.53,2008

5. S.E.Braddock Clarke, M.O.Harmony,Tekno Tekstiller 2, Thames and Hudson, s.122,2007

6. 15e Biennale internationale de la tapisserie, Lausanne,p. 1, 1987

7. 15e Biennale internationale de la tapisserie, Lausanne,p.95, 1992

8. C. Drysdale,Textiles Now, Laurence King publishing,p.155,2008

9. S.E.Braddock Clarke, M.O.Harmony,Tekno Textiles 2, Thames and Hudson, s.164,2007

10. Kaunas Art Biennial TEXTILE 07, p. 340, Kaunas 2007

11. S.E.Braddock Clarke, M.O.Harmony,Tekno Textiles 2, Thames and Hudson, s.27,2007

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

KATILIMCI KADIN SANATÇILARIN GÖZÜNDEN ULUSLAR ARASI İSTANBUL BİENALİ'NDE DOĞU BATI SORUNSALININ GÖRSELLEŞTİRİLMESİ

BURCU AYAN ERGEN

burcuayan@yahoo.com

Anahtar Kelimeler: Kadın, Sanatçı, Uluslararası, Bienal

Özet

"Batı'nın Doğu'su, Doğu'nun Batı'sı; Sanat ve Tasarımda Yeni Yaklaşımlar" konusuna, Türkiye'yi dünya sanat ortamıyla buluşturarak konum olarak da yüzyıllardır Doğu ile Batı arasında köprü görevi gören İstanbul kentinde yapılan Uluslar arası İstanbul Bienali üzerinden yaklaşmak doğru olacaktır. "Katılımcı Kadın Sanatçıların Gözünden Uluslar arası İstanbul Bienali'nde Doğu Batı Sorunsalının Görselleştirilmesi" konulu bildirinin amacı, Uluslar arası İstanbul Bienali'ne katılan, seçilmiş bazı kadın sanatçıların yapıtları üzerinden doğu-batı ilişkisinin sanat ve tasarımla bağının irdelenmesidir. Eserlerine değinilecek kadın sanatçılar iki farklı çıkış noktasından dolayı bildiride yer alacaklardır. Bunlardan ilki sanatçıların doğdukları ve yaşadıkları ülkenin sanatlarına etkisi doğrultusunda doğu ile batı arasında bağ kurulabilmesidir. Diğeri ise bu kadın sanatçıların, Bienallerde yer alan yapıtlarının sergilendikleri mekanın, doğu ile batı arasında önemli bir konumda yer almasıdır.

Yeni sanat üretimlerinin gözlemlenebildiği; Uluslar arası İstanbul Bienali, başlatıldığı yıldan bu yana doğu ve batı sanatları arasında bir buluşma noktasıdır. Dolayısıyla gerek Bienaller için seçilen mekanların kullanım amacı ve tarih içerisindeki yeri, gerekse sanatçının kendi kimliği ve kimliğinin eserine yansıması sonucunda izleyicide oluşturduğu etki bu bildiride büyük bir önem taşıyacaktır.

Bildiride "Sanat ve tasarımda Doğu-Batı etkileşiminin yansımaları nelerdir?" sempozyumu alt başlığına Uluslar arası İstanbul Bienallerinden tespit edilen yabancı ve/veya Türk kadın sanatçıların yapıtları incelenerek cevap aranacaktır. Günümüze kadar yapılan on bir Uluslar arası İstanbul Bienali'ne katılmış kadın sanatçılar arasından, Anne Poirier, Zuzanna Baranowska, Hale Tenger, Arnish Kapoor, Shirin Neshat, Soo-Ja Kim, Dorothy Cross, Maaria Wirkkala, Emily Jacir, Jennifer Steinkamp, Monica Bonvicini, Dora Garcia'nın yapıtlarına yer verilecektir.

1- Giriş

Uluslar arası İstanbul Bienali'nde doğu-batı etkileşimi, farklı kesimlerden sanatçıların yapıtlarının bir arada sergilenerek herkes tarafından paylaşılmasına olanak tanımaktadır. Bienallerde sergilenen yapıtların, doğu ve batı ayrımına ya da birlikteliğine gönderme yapmasının yanı sıra, örneğin Filistin doğumlu bir sanatçının batıda büyümesi ve yaşamasının sanatında farklı açılımlara olanak vermesi de doğu-batı etkileşiminin farklı kollarını oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu bildiride, dünyanın farklı noktalarından gelmiş sanatçıların yapıtları, gerek mekanla gerekse doğu-batı etkileşimi ile ilişkilendirilerek incelenecektir.

2- Anne Poirier

Anne Poirier 8. Uluslararası İstanbul Bienali'nde eşiyle birlikte Aya İrini'nin büyük kubbe altı mekanına bir yerleştirme hazırlamıştır. Arkeolojiyi kendilerine kaynak seçmiş olan Anne ve Patrick Poirier çifti, üç kez Venedik Bienali'ne ve Documenta Kassel'e katılmıştır. Anne Poirier, daha önce Türkiye'ye gelmiş olmasına karşın 2. İstanbul Bienali sayesinde ilk kez İstanbul'da bulunmuştur. Türkiye'de Batı Anadolu Bölgesi örenlerini gezen Poirer çifti Beral Madra'yla yaptıkları söyleşide İstanbul ve kendi çalışmaları üzerine şunlara değinmektedir: "İstanbul'da geçmiş ve bugün bir arada yaşıyor. Siz (Türk insanı) geçmişe ait ipuçlarını yitirmemiştir. Oysa Batı'da geçmiş ölmüştür. Burada (İstanbul'da) günlük yaşamın içinde yaşamaktadır. [...] Çağdaş insanın yaşadığı ortamlarda ve özellikle İstanbul gibi tarihsel kentlerde geçmişi, kalıntıları gözlemliyoruz. Başka insanların göremedikleri şeyleri bulup çıkarmaya çalışıyoruz. Bu bakımdan ilk örnekler (archetype) üstünde çalışıyoruz diyebiliriz. Yapıtlarımızın başka bir yönü de, sanatta yitirilmeye yüz tutan duyarlığın ve şirselliğin geri getirilmesidir. [...]Bizim yapıtlarımızdan kavramsal ve anlaksal olarak söz edilir, oysa biz yapıtımızın herkese seslenmesini istediğimizden, şirsel ve duygusal olmaya çalışıyoruz.

Yapıtlarımızda boyut çok önemlidir; ya küçük yaparız, ya da çok büyük! Her ikisi de izleyicinin dikkatini yoğunlaştırmaya yöneliktir. ...Önce Arkeolojik yerlerdeki değişik ve olağanüstü ortamları algılamaya çalışırız. Sürekli notlar alır, belgeler toplar küçük maketler yaparız. [...]Bu aşamadan sonra ikinci yapıtı üretiriz; bu çoğu kez özel bir kent maketidir. Üçüncü yapıt ise bu maket içinden seçilen ve bizce çok önemli olan bir simgedir. İstanbul Bienali için de böyle bir yöntem uygulanmıştır"(1).

Böylece Anne Poirier, doğuda bulduğu Batıya ait tarihi simgelerle, batıdan topladığı doğuya ait simge ve/veya imgeleri, İstanbul gibi doğu ile batının buluştuğu bir kentte sergileme fırsatına erişmiştir. Sanatçının yukarıda ifade ettiği gibi, bu yerleştirmenin batıya ait olduğu düşünülen bazı imgelerin, doğu olarak nitelendirilen Anadolu topraklarından bulup çıkarılması hem şirseldir hem de doğu ve batı aynmının sorgulanmasına yol açmaktadır.



Resim 1. Anne ve Patrick Poirier, "Geçmiş kültür yalnız uluslararası turizmin malı olmuş", 1989

3- Zuzanna Baranowska

İlk kişisel sergisini 1988'de açmıştır. Sanatçı, eserlerinde kadın olma halini (dişilik değil), ipek, dokuma, iğne ve iplik gibi kadınsı malzemeleri kullanmaktadır. O'na göre ipek de kadın kadar hassas ve aynı zamanda güçlü bir malzemedir. Bir ara zemin üzerine çalışan sanatçı sonradan kendisine, farklı bir uygulama yöntemi geliştirmiştir.

Zuzanna Baranowska, "1990'da mekanla bir diyaloğa girmiştir. Önceleri ürkek olan bilinçli bir diyaloğa... sanatçı mekana, çoğu kez duvar kenarına yerleştirilmiş mobilya parçalarını anımsatan nerdeyse geometrik, ipekten yapılmış, görünmeyen ipliklerle birbirine bağlanmış düzenlemeler yapmaktadır. Dikiş dikmek, 20 yüzyılda sanat tarafından unutulmuş ve hem erkek hem de kadın sanatçılarca reddedilmiş bir

eylemdir. Baranowska için ise dikiş dikmek, doğal bir eylem, cinsiyetine uygun ve neredeyse doğuştandır.

Bu üç sanatçının hiç birinin kendi çevreleri dışına ulaşma çabaları olmadığı gerçeğidir. Ve her biri kendi evrensel değerlerini, kendilerine göre orada bulmuşlardır."(2)

4- Hale Tenger

"Tenger, bu panoda iki simge kullanıyor; toplumun tepkisizliğini ve edilgenliğini simgeleyen üç maymun ve erkegemen toplumu simgelediği anlaşılan antik bereket tanrısı figürü. Küçük figürlerin oluşturduğu büyük motif Türk bayrağını çağrıştırıyor. Tenger'in kolaj, söylemek istediği şeyi –belki bu bir feminist ya da siyasal manifesto– betimleme ve simgeleme yoluyla söylüyor. Buradaki iki boyutlu betimleme geleneksel imge envanterine ve süsleme sanatına gönderme yapıyor."(3)



Resim 2. Hale Tenger, "Böyle Tanıdıklarımız Var II" (ayrıntı), 1992, pano

5- Annish Kapoor

İngiliz vatandaşı olan Annish Kapoor, aynı zamanda Bombay/Hindistan doğumludur. Hintli bir kadının, İngiltere'de yaşayarak, sanat üretmesi ile ortaya çıkan yapıtlardan birisi de 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde de sergilenen,"1000 Ad" (1979-80) isimli bir yerleştirmedir. Kapoor, 1970'lerin ortasından itibaren boya pigmentlerini araştırmakta ve onlarla çalışmaktadır. İlerleyen zamanlarda bu pigment gruplarını, boşluk içerisinde objelerle birlikte kullanan sanatçı, el işini yadsıyan ve imalat izlerinin ötesine geçmek isteyen bir tutum izlemektedir. Burada imalat izlerinden kastedilen, evrim üretim aşamasında sanatçının kendisine ait izlerinin bilinçli olarak bırakılmasıdır. Kapoor, bu şekilde kendi üslubunu oluşturmuştur.

Seçtiği renkler, bunların biraraya gelerek oluşturduğu armoni ve yerleştirmede gösterilen özen, minimalizmin sadeliğine de işaret etmektedir. Kapoor'un yapıtlarındaki en önemli nokta, nesnelerin bir şeyler anlatması yerine, izleyicide ruhsal bir etki bırakmasıdır. Hindistan'da sıkça karşılaşılan, doğal malzemelerden pigmentler elde edilerek bunların çuvallar içerisinde fotoğraflanması durumu, Kapoor'un yaptığı kavramsal sanatı temelden etkilemiş gibidir. Annish Kapoor'un, resmin temelinde yer alan boya pigmentlerini boşluğun içine yerleştirdiği nesnelerle tamamlaması, hatta bu nesnelerin köşeli yapıları haricinde düzenlemenin içerisinde kaybolmalarını sağlaması, sanatçının doğu etkisi ile batıdan aldığı sanat eğitiminin harmanlandığının bir kanıtıdır.



Resim 3. Anish Kapoor, "1000 Ad", 1979-86; karışık malzeme, boya maddesi, 5 parça

6- Shirin Neshat

Shirin Neshat'ın, Bienalde sergilenen video çalışmasında İstanbul'un iki farklı kesitinden kayıtlar sergilenmiştir. İlki, insanların fazla olmadığı alanlarda, diğeri ise tüketimin daha fazla yapıldığı ve yerleşim alanlarının da bol olduğu bölgelerde kara çarşaf giyilerek yapılmış koşunun kayıtlarıdır. İstanbul öyle bir mozaiktir ki, Taksim, Kadıköy vb. alanlarda çarşaflı hatta baş örtülü kadınlara az rastlanmakta ancak Eminönü, Fatih veya Ümraniye gibi ilçelerde kara çarşaflılar daha fazla görülmektedir. Dolayısıyla böyle bir kentte bu videonun sergilenmesi iki farklı kesim tarafından farklı algılanabilmektedir.

İstanbul, farklı oklardan, dinlerden, mezheplerden, inanç ve alışkanlıklardan insanların bir arada yaşadığı sürekli değişen, capcanlı bir kenttir. Kara çarşaflı kadınların bol olduğu bazı bölgelerde yaşayanlarla, onlara hiç rastlamayan arkadaşlarından uzak durmak isteyenlerin bulundukları semtlerde yaşayanlar, sanatçının bu yapıtını çok ayrı yorumlayacaklardır. "Kimisi yukarıda Madra'nın da değindiği çok yönlülüğü anlayacak, kimisi de hiçbir anlam veremeyip sadece görünüş olarak kendini onun içinde bulacak ama büyük çoğunluk Bienalden habersiz bu yapıtın farkına bile varamayacaktır."(4)

7- Soo-Ja Kim

Kore'li sanatçı Soo-Ja Kim, çıkış noktası olarak doğum ve ölüm gibi iki zıt noktayı seçmiştir. Kim, bebek kundağı ölü kefeninde ve hayatın birçok alanında kullanılan 'kumaşı' ele almıştır. Soo-Ja Kim kumaşı, hem amaç (özne), hem de araç olarak kullanmıştır. Kim, kumaşın Kore'deki anlamını eserlerinde sorgulamıştır. Yetişkinliğe adım atanlar, evlenenler ve ibadet edenlerin kullandığı, sarındığı özel bir giysi konumunda olan kumaş, "sembolik bir araç" olarak görülmektedir. Diğer yanda ise, ölülerin eşyalarını yakma ritüeli, bedeni ve ruhu, öteki dünyaya olan yolculuğunda özgür kılmak için yapılmaktadır.

Soo-Ja Kim'in 1997 yılında 'Tümdengelimsel Nesne' adıyla, 5. Uluslararası İstanbul Bienali'ne özel yaptığı çalışması için Beral Madra şunları dile getirmiştir: "Seçtiği yer, binanın dokusunu kullanması, daha önce doğa içinde ipeklerle yaptığı performansıyla bağlantı kurması ve bütün bunları bir sessizlik ve dinginlik içerisinde gerçekleştirmesi kolay akıldan çıkacak birşey değildir."(5) Duvarın çatlakları, delikleri ve yıpranmış girintilerine tıkadığı kumaş parçaları sadece Aya İrini'nin yapısallığına gönderme yapmamakta ayrıca sanatçının kendi evliliği için yaptığı duaya da araç olmaktadır. Soo-Ja Kim'in duvarın önünde durarak, arkadan vuran ışık yardımıyla duvara gölgesini düşürmesiyle yapıt, sadece mekana özgü ve orada o esen izleyebilecek konumda olan seyirciye ait olmaktan çıkmış, sanatçının kimliğine bürünmüştür. O duvar artık sanatçıyla vardır. Aya İrini her ne kadar Batı'yı temsil eden bir yapı olsa da, -göreceli olarak- Doğu'ya açılan kapı olan İstanbul'da, Doğu'lu bir sanatçının, Doğu'ya özgü törenleriyle 5. Uluslararası İstanbul Bienali izleyicisinin karşısına çıkmasına tanıklık eder.



Resim 4. Soo-Ja Kim, "Tümdengelimsel Nesne" (Evrilişime Adanmışlık), 1997, Yerleştirme

8- Dorothy Cross

İrlanda'lı Dorothy Cross, yılan konusunu, mitolojik göndermelerini ve yılanın formundan ve aldığı şekillerden kaynaklanan sembolik çağrışımlarını inceleyerek yapıtlarında işlemektedir. Cross'un çalışmalarında 'yılan'la, ilk kez 1984 yılında yaptığı 'Irlanda Tahtı'nda karşılaşılmaktadır. Yukarıda bahsedilen sembolik anlamları açmak gerekirse, bu yapıttaki yuvarlak form, bir kısırdöngüyü ve doğadaki döngüsel örgüyü sembolize etmektedir. "Süreklilik, kaynaşma ve yeniden doğuşu çağrıştırıyordu ve akla genellikle bütün yılanları İrlanda'dan sürdüğü söylenen Aziz Patrick'i getiriyordu. Sanatçının son zamanlarda yaptığı işlerde, yılan çizgisel olarak görünüyordu. [...]Fallusu çağrıştırır ve yılan görmek hemen hemen her yerde hamileliğe işaret sayılmaktadır. Dünya mitolojisinde yılan bütün tanrıçalara eşlik eder, gizli, esrarengiz ve sezgiseldir"(6) Adem'le Havva'nın arasındaki ağaca sarılmış bekleyen sinsilik temsilcisi yılana da bu örnekler arasında değinebiliriz.

1997 yılında yaptığı 'Albino Piton' adlı çalışmasında ise, "Dorothy Cross, yılanı 'bilgelik' anlamında kullanmaktadır. Aya İrini'ye organik olarak tanımlanabilecek bir biçimde yerleştirdiği yapıtı, sanatçının dengeli ve sağduyulu olduğunu göstermektedir. Kilisenin taşıdığı belleği yılanın ölümsüzlüğüyle örtüştürmüştür. Yılanı borunun içinde kıvrılırken gösteren ve işin erotik yönü olan video da anlamlıdır."(7) Borunun kaygan yüzeyinde gezen yılanın derisinin pütürleri hem bu cinsel çağrışıma işaret etmekte hem de, resimsel anlamda da zıtlığı kullandığını kanıtlamaktadır. Ancak kompozisyondaki tek karşıtlık bu değildir; yılan derisinin yumuşaklığıyla, metal borunun sertliği arasında da yukarıda bahsedilen erotik bileşime aykırı, bir zıtlık bulunmaktadır. Dolayısıyla Cross'un yapıtlarında sadece sembolik ifadelere değil dokusal tatlara da rastlanmaktadır.



Resim 5. Dorothy Cross, "Albino Piton", 1997, 18 m. x 76 cm, Alüminyum boru ve yılan

9- Maaria Wirkkala

"Üsküdar'dan birkaç yüz metre açıktaki bir adacıkta yeralan Kız Kulesi bu adı, uğursuz bir kehanetin öngördüğü üzere, yılan sokmasından öleceği için babası tarafından buraya hapsedilen bir prensesten almaktadır. Bu zamana kadar bina, deniz feneri, semafor istasyonu, karantina, gümrük kontrol noktası ve emekli deniz subayları için dinlenme evi olarak kullanılmıştır. Bugünkü bina 18. yüzyılda yapılmıştır."(8)

Maaria Wirkkala, çalışmalarına mekan olarak genelde geçiş yerleri ve limanları seçmektedir. Wirkkala için uzam kavramı ön planda olduğu için seçtiği yerin bulunduğu şehir içindeki konumu önemlidir. Sanatçı Kız Kulesi'nin iki tarafa Asya'ya da Avrupaya'ya da ait olmayan ama bağlayıcı ve özel olan konumuyla ilişkilendirdiği bir aydınlatma düzeniyle Kız Kulesi'ne yaklaşmış ve düzenlemesini bu bağlamda yapmıştır.

10- Emily Jacir

Aynı zamanda hem Filistinli (Ramallah) hem de Amerikalı (New York) olan Jacir'in hayatı bu iki uç nokta arasında geçmektedir. Emily Jacir sanatının temelini oluşturan bu birbirinden oldukça farklı iki ülkenin de evi olması ve olmaması durumu içerisinde sıkışıp kalmış bir kadındır. Dolayısıyla "Jacir'in sanatı, 'yer'in sabitliğini reddetmekte ve bunun uzantısı olarak da bedenin yeniden edilmesine işaret düşmektedir... Jacir için, Filistinli bir kadın olarak, sınırları aşmak ve kişisel ile kamusal kavramlarını sorgulamak, peçeyi mücadeleci bir karşı koyma biçimi ve daha büyük bir hareket kabiliyetinin pasaportu olarak gündeme getirmek, sömürgeci hesaplaşmanın kültürel boyutlarını hatırlatmanın bir yoludur."(9)

"Sanatçının kadınlığı ve 'peçe ile kaparına' eylemi, Filistinli bir insan için belirleyici kimliklerdir. Emily Jacir'in kimliğinin bu parçaları onun oynamak zorunda olduğu rollere işaret etmektedir. Sanatçının 'Paris'ten Riyad'a' adlı yapıtına kaynak olan, annesinin uçakta 'Vogue' dergisindeki kadınların açıkta kalan 'ayıp' yerlerini örtmek durumunda kalması bu rollerden biridir. Gidilmekte olan, sınırlarından geçilmesi planlanan, anlayışı, inançları farklı bir ülkenin beklentileri doğrultusunda insanın kendinden ödün vermek durumunda olması; bedenini ve düşüncelerini örtmesi, bu iki kent için kullanılan 'uç nokta'lar deyişini açıklamaktadır."(10)

8. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Jacir, 2002-2003 yıllarında gerçekleştirdiği 'Where We Come From?' (Biz Nereden Geliyoruz?) adlı dijital tiraki ve video yerleştirmeden oluşan karışık teknik yapıtını sergilemiştir. Annesinin içinde bulunduğu iki ülke arasındaki kadın kimliğini, 'ev'i olduğuna dair güvensizliğini ve 'sabit yer/mekan' durumlarını kavramsallaştıran Emily Jacir, "farklı coğrafyalarda olsa da kalbi Filistin'de kalan ya da bulunduğu bölgenin sınırlarını aşamayanlara şu soruyu sormuş: 'Filistin'in herhangi bir yerinde sizin için bir şey yapabilecek durumda olsaydım benden ne isterdiniz?' Muhammed'in isteği ise şu: 'Sabahın ilk ışıklarında Hayfa sahiline gidin, derin bir nefes alın ve Filistin uğruna hayatını verenlerin arasına bir mum yakın.'"(11) Kudüs'e gidip sınırdan geçip de ödeyemediği telefon faturasını ödemesini isteyenlerden turunda, ailesiyle irtibat kurmasını isteyenlere, yüzünü hiç görmediği ancak sadece telefonda konuştuğu Filistinli kızla yemek yemesini isteyenden, çocukluk arkadaşıyla futbol oynamasını rica eden kişiye kadar farklı isteklerle karşılaşmış Emily Jacir.

Teması 'Şiirsel Adalet' olan ve her ne kadar farklı ırk, din, cinsiyet ayrımları, görüşleri olan bir dünyada yaşasak da 'küresel yurttaşlık' idealini hedef alan 8. Uluslararası İstanbul Bienali içerisinde Jacir, halkının içinde bulunduğu durumu gözeten ve bunu tüm dünyaya duyurmayı hedefleyen insancıl bir çalışmayla göndermede bulunduğu 'küresel yurttaşlık' tanımına yakın duruşu ve hayatına işaret eden belgeselci bir yöntem izlemesi bakımından oldukça etkili bir yapıt oluşturmuştur. Jacir'in bir çoğunu gerçekleştirip, yerine getirdiği istekleri de belgeleyerek oluşturduğu yapıtı dünyanın bir yerlerinde olan gelişmeleri uzaktan izleyip ne yapılabilir sorusuna güzel bir yanıttır.



Resim 6. Emily Jacir, "Biz Nereden Geliyoruz?", 2002, 3. Dijital Baskı ve Video

11- Dora Garcia

Dora Garcia, tarihi yazan, geçmişi belirleyen kişiyi, tarih kitaplarında yeralan olayların kimler tarafından belirlendiği ve o bilgilerin kitaplara konulması kararının kimler tarafından alındığını sorgulamaktadır. Bu merak Garcia'yı yeni hikayeler üretmeye, senaryolar üretmeye yönlendirmiştir. "Dora Garcia gözde temalarının neler olduğu sorulduğunda şu cevabı vermiştir: '[...]insan varoluşunun dönüşüm yasalarını ortaya koyan temalar. Toplumsal konumlandırma, verimli karşıtlık ve değişkenliğin ışıltısı ancak buralarda algılanabilir."(12)

Dora Garcia, 8. Uluslararası İstanbul Bienali'ne, Antrepo binasında sergilenen, 2003 yılında gerçekleştirdiği 'Perde Sistem' adlı çalışmasının yanısıra, Ayasofya'da bu mekan için oluşturduğu 'Kilitli Oda' isimli yerleştirmesiyle de katılmıştır. Garcia, pencere ve kapıları kapalı olan beyaz duvarlı ve içerisinin izleyici tarafından kesinlikle görülemediği bir odadan oluşan yerleştirmesinde, kişisel bir fantazisini temel almıştır. Garcia bu fantazisini Kuantum fiziğini açıklamakta kullanılan bir deneyle ilişkilendirmektedir.

Kuantum fiziğinde, en küçük parçalar, gözlemlenmedikleri taktirde konum ve zaman olarak herhangi bir seçim yapmamaktadırlar. Ancak gözlemlenmeye başladıkları anda, belirli bir zaman ve uzam içerisinde belirli bir konumda olma konusunda seçim yapmaktadırlar. Dora Garcia, ünlü bir hikaye olan 'Schrödinger'in Kedisi'nden yola çıkmaktadır. Kutu kapatıldığında ve içi gözlemlenmeden beklenildiği taktirde, kedinin yaşıyor ve/veya ölü olma olasılığı vardır. Ancak gözlem yapıldığı ve tespitte bulunulduğu anda bu durum, olasılık olmaktan çıkıp kesinliğe kavuşacak ve %50 olan oranlar değişecektir. Dolayısıyla Garcia'nın çalışmasında da kilitli odanın içine girildiği taktirde, oda artık 'oda' olmayacak, 'içeriye girmiş kişi tarafından gözlemlenmiş bir oda' olacaktır. Sonuç olarak da mekan, fantezisi kurulmuş 'oda' halinden çıkacaktır.



Resim 7. Dora Garcia, "Kilitli Oda", 2003, Yerleştirme

12- Jennifer Steinkamp

Amerikalı Jennifer Steinkamp'ın 8. Uluslararası İstanbul Bienali'ndeki, mekana özel yerleştirmesi 'Eye Catching' (Dikkat Çeken), bir sütunun arkasındaki duvara projeksiyon yardımıyla yansıtılmıştır. Yerebatan Sarnıcı'nın loş ve geniş olmasının sağladığı avantajla, sanatçının yansıttığı ağaç figürleri, izleyicinin gözünde orada varolabilecekmiş gibi görülmektedir. Büyüleyici ağaç animasyonları dallarını Medusa'nın saçları gibi hareket ettirerek dans etmektedirler. Yerleştirme, kadın cinselliğine ve Medusa'nın güzelliğine göndermeler yapmaktadır. Steinkamp 'Dikkat çeken' adlı çalışmasının Bienalin 'Şiirsel Adalet' teması ile olan ilişkisini şu sözleriyle açıklamıştır: "Benim sanatım, çok uzun zamandır, farklı derecelerde şiirsel adalet kavramına değinegelmiştir. Erken dönem işlerim, feminist politikalara ve etrafımda yaşadığım adaletsizliklere şiirsel bir tepki içeriyordu. Mimari içinde bir kadın bakış açısı ile duyarlı bir alan yaratmaya çalıştım." (13)



Resim 8. Jennifer Steinkamp, 'Dikkat Çeken', 2003, Video Yerleştirme



Resim 9. Monica Bonvicini, 'Cehennemme Merdiven', 2003, Yerleştirme

13- Monica Bonvicini

İtalyan sanatçı Monica Bonvicini, 2003 yılında yapılan Bienalde, Antrepo binasının iki katını birbirine bağlayan 'Cehenneme Merdiven' adlı yapıtını sergilemiştir. Geçişi / iniş-çıkışı sağlayan bu merdiven yukarı ile aşağıyı yani bir nevi Kuzeyle, Güneyi birbirine bağlamaktadır. Merdivenin etrafından sarkan zincirler hem trabzan ya da merdivenden aşağıya düşmeye karşın yapılmış bir önlem niteliği taşımakta, hem de cehennemin cezalandırma kimliğine gerçek hayattaki hapishanelerde sıkça rastlanan demir, kelepçe, kilit gibi malzemelere göndermeler yapmaktadır. Yapıt, her ne kadar sade gözükse ve işlevsellikten uzak herhangi birşey barındırmasa da, zincirler ve çalışmanın geneline hakim olan gümüş renginin parlaklığıyla dekoratif sanatlara da göndermeler yapmaktadır. "Bonvicini'nin minimalizm eleştirisi, minimalist formların gündelik yaşamın yapısını oluşturan burjuva estetiğine dahil edilmesi üzerinde yoğunlaşmaktadır. Çoğunlukla ısırgan bir mizahla güçlendirilmiş biçimde, cinsiyet rolleri üzerine düşünen işleri hem mimari hem de toplumsal anlamda, 'inşa' sorunuyla ilgilenmektedir." (14)

Kaynaklar

1. B.Madra, Bir Yılda Bir Sanat, Norgunk Yayınları, 58,59, (2003).
2. B.Madra, Bir Yılda Bir Sanat, Norgunk Yayınları, 135, (2003).
3. B.Madra, Bir Yılda Bir Sanat, Norgunk Yayınları, 77, (2003).
4. B.Ayan, Uluslararası İstanbul Bienalleri ve Kadınsı Sanatçıların Profili Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, (2006).
5. B.Madra, Bir Yılda Bir Sanat, Norgunk Yayınları, 99, (2003).
6. P.Bonaventura, 5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 78, (1997).
7. B.Madra, Bir Yılda Bir Sanat , Norgunk Yayınları, 98, (2003).
8. S. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 33, (1997).
9. P.Kollmer, 8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 122, (2003).

10. İ.Avan, Uluslararası İstanbul Bienalleri ve Katılımcı Sanatçıların Profili Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, (2006).
11. E.Tunca, "Benim için Haydi'ye Gidip Gündüzüne İlk Filizenli Çocukla Futbol Oynar Mısınız?", Zaman Gazetesi, (4 Ekim 2003).
12. M.Clot, 8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 113, (2003).
13. http://jotinkamp.com/html/art_documentation.htm
14. 8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 79, (2003).

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

VISUALIZATIONS ON THE EAST WEST INTERNATIONAL ISTANBUL BIENNIAL FROM THE EYE OF THE PARTICIPATING FEMALE ARTISTS

BURCU AYAN ERGEN

burcuayan@yahoo.com

Keywords: Women, Artist, International, Biennial

Abstract

On the subject of "New approaches in art and design East in West, West in East", Combining the world art scene with Turkey, in the cities position as a bridge between East and West for centuries, the correct approach would be serving as the International Istanbul Biennial. The aim of the topic "Problems of Visualization in the East-West from the eye of artist women participating in the International Istanbul Biennial", to examine the relationship bond between art and design of the works of participating women artists in the International Istanbul Biennial over the east-west. The works of women artists will be mentioned in two different starting points. First, were the artist was born and lived in accordance to the country's artist influence establishing a link between the East and West. Second, the prime location between east and west of the exhibition where the women artists Biennial works are involved.

The new art production can be observed as the point of the initiation of a meeting between the eastern and western art in the International Istanbul Biennial. Therefore in this paper the chosen venue for the Biennial and the purpose of its place in history, both the artist's own identity and identity reflected in the work created as a result of the impact it had on the audience will be of great importance.

In this report "What is the interaction of art and design that is reflected in the East-West?" the sub-heading of the International Istanbul Biennial Symposium, foreign and/or Turkish women artists' works will be examined and answered. From all of the women artists up to today that participated in the International Istanbul Biennial Anne Poirier, Zuzanna Baranowska, Hale Tenger, Anmish Kapoor, Shirin Neshat, Soo-Ja Kim, Dorothy Cross, Maana Wirkkala, Emily Jacir, Jennifer Steinkamp, Monica Bonvicini, Dora Garcia's Works will be shown.

1- Intro

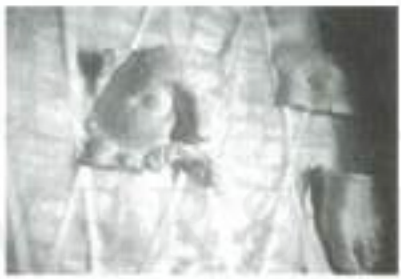
International Istanbul Biennial East-West interaction, lets everyone exhibit the work of artists from different areas. Works that are exhibited at the biennials, as East and West divided or as together, for example a Palestinian-born artist's western lived and grew up allows different kinds of art expansions is also allows to contribute in different types of East-Weisy interaction. Therefore in this report, artists works coming from all over the world will be studied by place as well as association to the East-West interaction.

2- Anne Poirier

At the International Istanbul Biennial Anne Poirier ® created a six location installation with her husband of the great dome of Hagia Eirene. Anne and Patrick Poirier couple has participated three times at Venice Biennale and Documenta Kassel by choosing their resources archaeologically. Eventhough Annie Poirier had been to Turkey twice before, it was her first time in Istanbul thanks to the 2 Istanbul Biennial. The Poirier couple was interviewed by Berul Madra when they were touring the historical places of the Western Anatolia Region in Turkey, in their interview regarding their work they refered to it as; "Istanbul the past and present living together. The Turkish people have not lost hints regarding their past. Whereas in the West, the past is dead. Here in Istanbul it still lives in their daily life. [...]We don't observe the remains of the contemporary human experience particularly in environments such as the historical past of the city of Istanbul. We are trying to figure out the things that other people could not see. We can say that we're working on the first example regarding this (Archetype). Another aspect of our work is to bring back the art and peotic sensebility that is lost. [...]Our work is referred to as conceptual and moral, but we also want our work to call out to everyone so we are trying to be poetic and emotional

The dimensions of our work are very important we either do little or really big! Both are intended to intensify the viewer's attention. ... We first try to detect the Archaeological places before detecting unusual and extraordinary conditions. We constantly take notes,make small models and collect documents. [...]After this procedure we produce the second stage of our work which is often a subjective model of the city. The third production is the selected important work that symbolizes these models. This is the type of method that we applied to Istanbul Biennial" (1)

Thus Anne Poirier, found East icons in the West, collected West icons found in the East and/or images such as Istanbul is a city where east meets west in the exhibit was an opportunity to attain. As the artist stated above, is thought that in this area some of the images belong to the western, the Eastern Anatolian land considers to find these things is poetic and are led to the questioning of the separation of the East and the West.



Picture 1. *Anne and Patrick Poirier, "History of culture being owned by international tourism alone can we be good", 1989*

3- Zuzanna Baranowska

Opened her first solo exhibition in 1988. By using feminine supplies such as silk, woven, needle and thread have made the artists works become more women. (not feminist). According to the artist silk is delicate and at the same time strong just like women. At one point the artist worked on the floor but then developed a different

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

application method. Zuzanna Baranowska, "In 1990 Zuzanna Baranowska started a dialog with a place. At first a constant timid dialog... Artist makes arrangements in their space, often reminiscent of a piece of furniture placed against the edge wall almost geometricly, tied together with invisible silk thread. Sewing had been forgotten be art in the 20th century, it has been a denied action by both men and women artists. For Baranowska, sewing is a natural action, it's almost innate. It's true to say these three artists didn't make any efforts to reach beyond their own environment. And each of them found there own values in their own universe." (2)

4- Hale Tenger

"Tenger uses to icons on this board, societies passive response and the three monkey's that symbolize the ancient God of fertility. The figure that has been composed of small patterns evokes a big Turkish flag motive. In Tenger's collage the things she wants to say are maybe feminist or political manifesto but shown with metaphors and symbolizations. The two-dimensional depictions of the traditional and decorative art images are done." (3)



Picture 2. Hale Tenger, *"I know people like this"* (detail), 1992, rice

5- Annish Kapoor

Kapoor Annish who is a British citizen was actually born in Bombay, India. An Indian woman living in England, and the resulting works of art to produce one of the exhibited works at the 4 International Istanbul Biennial, was a work called "1000 Ad "(1979-80). since the mid-1970s Kapoor has been investigating and waking with paint pigments. With the progress of these pigment groups used in conjunction with objects in space, and wanted to move beyond an attitude that came from monitoring products and handcrafts. During production of the work of the artist's own conscious as to leave traces that is what the traces of production meant here. Kapoor, has created her own style.

The colors she has chosen, came together and created harmony and simplicity of minimalism shown in the placement. Kapoors most important points of her work is that the objects tell you something rather than it just being a psychological impact. Making pigments from natural materials is frequently encountered in India, Kapoor has fundamentally influenced this conceptual art. Annish Kapoor's placing objects into the cavity of the paint pigments, even for these objects angular structures outside of regulation in the loss to ensure the artist's eastern influence with the West from the art education blends was only a testament.



Picture 3. Anish Kapoor, "1000 Ad", 1979-80, Mixed Media, Paint Media, Space

6- Shirin Neshat

On her video work exhibited in the Biennale, Shirin Neshat, portrayed two contrasting images of Istanbul. The videos are recordings of a run through the city, first in a empty and un populated area and then in a crowded commercial area, while wearing a black chador. Istanbul is such a mosaic that in places like Taksim and Kadıköy it is almost impossible to se women with head scarfs but a few kilometers away in places like Eminönü, Fatih or Ümraniye women with black chadors are more easily seen. Therefore a video such as Shirin Neshat's would have different meaning and draw out diverse reactions from different groups of the population.

İstanbul, is a rapidly changing vibrant city with residents from different nations, cultures, religions and habits. Neshat's work will un doubtfully be interpreted differently by people who live in parts of the city with many black chadored residents and by people who are not very fond of the idea of the black chador. "As Madra mentioned above, some will understand the versatility of this work and some will not put much thought into it but simply find themselves in the piece but most people will be un aware of the biennale and never know of this work." (4)

7- Soo-Ja Kim

The Korean artist Soo-Ja Kim, chose the opposing concepts of life and death as the starting point of her work. Kim has chosen 'cloth' as her subject which is used in many aspects of our lives from baby wraps to shrouds. Soo-Ja Kim used the cloth as the subject and the mediator. The cloth in form of ceremonial clothes worn by people stepping in to adulthood, people getting married and people in warship is seen as a "symbolic mediator". On the other hand the rituals of burning the possessions of the deceased are ritual to free the body and soul from this world so the spirit can freely pass on to the other world.

For Soo-Ja Kim' work exhibited in the 5th International Istanbul Biennale in 1997 titled 'Deductional Object' Beral Madra said the following: "her selection of location, her use of the buildings texture, the connection with her past performance in the woods with silk and putting everything in motion with such serenity and silence is not something that can easily be forgotten." (5)The pieces of cloth stuffed in the cracks, holes and worn out surfaces of walls of Aya Irini are not only a reference to the building's structuralism but a mediator to her prayers for her own marriage. By standing in between the wall and the light thus casting a shadow of he self onto the wall, Soo-Ja Kim, transformed her work from a piece being owned by that specific location and the viewers that were in proximity to viewing the work to her persona. That wall now exists with the artist. Although Aya Irini is a structure that is representative of the West, it bares witness to a Eastern artist and her

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

performance with characteristics specific to the East performed in the 5th International Istanbul Biennale in Istanbul, the bridge that connects the East and the West.



Picture 4. *Sao-Ki Kim, "Undoctrinal Object" (Dedicated to my marriage), 1997, Installation*

8- Dorothy Cross

The Irish artist Dorothy Cross, works on the theme of the serpent with its mythological subtexts and the symbolic association of the physical appearance of the animal. The first appearance of the 'snake' in Cross's work was in 1984 in her work 'The Throne of Ireland' if we elaborate on the symbolic meaning of the snake, the round form represents the vicious circle and the circular repetitiveness of nature. "It made me think of continuity, fusion, rebirth and St Patrick who is believed to have cleansed Ireland of all snakes. In the more resent works of the artist the snake figures are more linear. [...]It resembles the phallus and in many cultures the snake is associated with pregnancy. In many mythologies the snake accompanies goddesses and they are characterized as secretive, mysterious and intuitive" (6)The snake wrapped on the tree between Adam and Eve is one of the more famous examples.

In her work 'Milano Python (1997)', "Dorothy Cross uses the snake as a symbol of wisdom. The way that the piece was made to organically fit the Aya Irini shows that the artist is leveled and responsible. She overlapped the church's memories with the snake's immortality. The video which shows the snake moving in the tube reflects the erotic side of her work and it is also meaningful." (7)The contact between the smooth surface of the pipe and the scales of the snake reflects the sexual association and also shows that the artist works with opposite imagery aspects. This is not the only contrasting point of the composition the soft skin of the snake and the hard pipe also presents a contrast reflecting on sexuality. We can see that Cross not only works with symbolic expression but also with physical sensations as well.



Picture 5. *Dorothy Cross, 'Milano Python', 1997, 18 m. x 76 cm, Aluminum pipe and snake*

9- Maaria Wirkkala

"The Kız Kulesi Island just a few hundred meters away from the shores of Üsküdar, was named after the unfortunate princes who was locked in this island by her father who wanted to protect her form a prophecy that the princess would die of a snake bite. Since its construction this island has been used as a light house, semaphore station, customs control point and a club for retired navy officers. The current structure was built in the 18th century." (8)

Maaria Wirkkala, usually chooses transition points and ports as her working locations. çalışmalarına mekân olarak genelde geçiş yerleri ve limanları seçmektedir. Extent is a key factor in Wirkkala's works which is why the location's significance within the city is of great importance to her. The artist approached the Kız Kulesi as a place neither in Europe or Asia but binding and special and used the lighting in to show it.

10- Emily Jacir

Being both Palestinian (Ramallah) and American (New York), Jacir's life goes on in between these two extreams. Emily Jacir is a woman stuck in the middle of being from both and none of the two very different countries which are the base of her art. Thus "Jacir's art rejects the constancy of the 'position' and in this extent, focuses on the misplacement of the body... For Jacir, a Palestinian woman, crossing the boundaries, questioning personal and public concepts, using the veil as a form of resistance and bring it up as a passport for a bigger movement capability, is a way of reminding the cultural aspects of the colonial clash." (9)

"The artist's womanhood and the act of 'veiling oneself', is a defining characteristic for a Palestinian. These pieces of Emily Jacir's identity are indications of the roles she has to play. As seen in the artist's work 'From Paris to Riyad', her mother covering the 'indecent' parts of the women in Vogue magazine, is one of those roles. Being in a position of compromise, covering one's body and thoughts in reaction to the expectations of the countries with different beliefs and religions which she travels and crosses borders, explains the term 'Two extremes' used for the two cities." (10)

In the 8th International Istanbul Biennale, Jacir showcased her complex technical work 'Where We Come From' (2002-2003) comprised of digital prints and video installations. Conceptualizing the identity of women of two countries which her mother was part of, the lack of confidence of having a 'home' and the state of 'lived space/position', Emily Jacir asks the following question to the people that live in different geographic locations but still long for Palestine or people unable to cross the borders of the regions they live in, "What would you ask of me if I were capable of doing something in any part of Palestine?". Muhammad's request was: 'go to the shores of Hayfa with the light of dawn and light a candle for the people who gave their lives for Palestine!' " (11) People asked her to go to Jerusalem and cross the border to pay their un paid telephone bills, contact their families, have a meal with a Palestinian girl who the requester has only spoken to on the phone and play football with a requesters childhood friend among many other requests.

Jacir, observing and aiming to make the world aware of her people's state of being, created a very influential and humanistic work with her documentary oriented methods and closeness to the concept of 'global compatriotism', the ideal of the 'Poetic Justice' themed 8th International Istanbul Biennale. This work, which most requests were realized and documented by Jacir herself, is a good answer to what can be done about events occurring on far corners of the world.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ



Picture 6. Emily Jacir, "Where do we come from?", 2002-), Digital Print and Video

11- Dora Garcia

Dora Garcia questions the people who writes the history, who determines the past and people who decide on which information should be included in the history books. This curiosity lead Garcia to produce new stories and scripts. "When asked "Which themes are popular?" Garcia answered.: "(...) The themes that depict the change of human existence. Social conditioning, productive opposition and the glint of freedom can only be perceived in these themes." (12)

Dora Garcia participated in the 8th International Istanbul Biennial with two works. First one was the 2003 work called "Curtain System" which was displayed in the Antrepo building, and the second one was named "Locked Room" which was displayed in Hagia Sophia. Garcia based her Locked Room piece on a personal fantasy. This piece was made of a room with white walls and closed doors and windows. Garcia relates this fantasy to an experiment that was used to explain Quantum Physics.

In Quantum Physics, the smallest particles, if they are not observed, are not capable of making a choice. Only when they are observed they make the choice of existing in a specific location at a specific time. Dora Garcia takes the inspiration of her idea from the story of "Shrodinger's Cat". When the box is closed with the cat inside the probability of the cat being dead or alive is half and half. In the case of an observation, the state of the cat becomes a reality rather than a probability and the %50 ratio changes. Relating to this, in Garcia's work when the locked room is accessed in any way it would stop being "a room" but it will start being "the observed room" by whoever enters inside. As a result, the place will stop being the fantasized "room".



Picture 7. Dora Garcia, "Locked Room", 2003, Installation

12- Jennifer Steinkamp

American artist Jennifer Steinkamp made a special installation "eye catching" for 8th International Istanbul Biennial by projecting images to a wall behind a column. With the advantage of spacey and shadowy ambiance of Basilica Cistern the tree images she projected seemed as if they could really be there. In the animation the branches of the trees move like Medusa's hair referring sexuality of a woman and beauty of Medusa. To make a connection between her work and the concept of the Biennial, Steinkamp says "my work have been always referring to the concept of poetic justice. My early work reacted to the injustice I witnessed around me and feminist politics." (13)



Picture 8. *Jennifer Steinkamp, "Eye Catching", 2003, Video installation*



Picture 9. *Monica Bonvicini, "Ladder to Hell", 2003, Installation*

13- Monica Bonvicini

In 2003 Italian artist Monica Bonvicini exhibited her work "Ladder to Hell" which connected the two floors of Antrepo Building of the Biennial. As a passage between "up and down" the ladder represented bringing together the North and The south. The chains around the ladder prevent people from falling down but they also refers to the prison bars, locks and handcuffs which are used to imprison people.

Although the ladder looks quite plain, "ornamentless" the shiny silver color of the structure refers to the decorating arts." The minimalism critique of Bonvicini focuses on the inclusion of the minimalist forms to the bourgeois aesthetic which generates the everyday forms. Her work mostly deals with the gender roles and both architectural and social constructions." (14)

References

1. B.Madra, İki Yıldız Bir Sanat, Norgunk Yayınları, SELİS (2007).
2. B.Madra, İki Yıldız Bir Sanat, Norgunk Yayınları, 115, (2003).
3. B.Madra, İki Yıldız Bir Sanat, Norgunk Yayınları, 77, (2003).
4. B.Ayan, Uluslararası İstanbul Bienalleri ve Kitabevci Sanatçıların Profili Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, (2006).
5. B.Madra, İki Yıldız Bir Sanat, Norgunk Yayınları, 99, (2003).
6. P.Benevenuto, 5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 78, (1997).
7. B.Madra, İki Yıldız Bir Sanat, Norgunk Yayınları, 98, (2003).
8. 5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 30, (1997).
9. R.Foulkner, 8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 122,(2003).
10. B.Ayan, Uluslararası İstanbul Bienalleri ve Kitabevci Sanatçıların Profili Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, (2006).
11. E.Tunca, "Benim için Kahraman Dediğiniz Bir Kahraki Çocukla Futbol Oynar Mısınız?", Zaman Gazetesi, 24 Ekim 2003.
12. M.Ozer, 8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 114, (2003).
13. http://steinkamp.com/html/art_documentation.htm
14. 8. Uluslararası İstanbul Bienali Kitabevi, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 79, (2003).

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

KÜREŞELLEŞEN DÜNYADA TÜRK DOKUMA SANATINDA ÇAĞLAR BOYU SÜREN İKONOGRAFİYE DAİR

AHMET AYTAÇ
Selçuk Üniversitesi
Selçuklu Araştırma Merkezi,
KONYA

AHMET DALKIRAN
Selçuk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
KONYA

aaytac@selcuk.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Dokuma, ikonografi, el sanatı, yanış

Özet

Gündelik hayatın vazgeçilmezi olan dokuma ürünler seri üretimlerinin de etkisiyle taşıdığı kültür, sanatsal içeriği ve ikonografik boyutuyla günümüzde çoğu zaman fark edilemeyecek kadar önemsiz detaylar olarak görülebilmektedir.

İkonografi şahsi beğeninin dışında, geleneksel üretimlerdeki şekillere, işaretlere ve sanat öğelerine anlam yüklemektir. Üreten milletin fizik ötesi duygu ve düşüncesini, felsefesini ortaya koyma amacı da olan ikonoğrafi, tarih içerisinde pek çok el sanatı ürününde yanış olarak kendini ortaya koymuştur. Dokuma ürünlerin estetiğini yansıtan bu yanışlar, üretildikleri devirlerin adeta sözcüleri, mesaj veren eserleriydi. Günümüz dokumalarında ise bu ikonografik boyuta ticari kaygı, iletişimdeki gelişmeler ve kültürdeki değişiklikler yüzünden rastlanmamaktadır.

Giriş

Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar, koyun, keçi, at vs. yetiştirmekle yüzyıllar boyu meşgul olmuş olan Türklerin dokuma sanatında estetikle fonksiyonelliği birleştiren çok özel ve önemli üretimleri hep var olmuştur. Besledikleri koyunun, keçinin eti ve sütünden faydalanmanın yanı sıra yün ya da tiftiğinden de ip eğirdikleri, bu iplikleri günümüzde kısmen devam etmekle beraber, geçmişte doğal boyalarla renklendirerek halı, kilim gibi dokuma ürünlere dönüştürdükleri bilinmektedir.

Gök kubbe fikri onların çadır medeniyetini kurmalarına vesile olur. İlk defa atı evcilleştirmişler ve koyunun pek çok azasından faydalanmışlardır. Mandalaskaya teorisine göre çözgü-atkı, yer-gök izlenimine yönelmiştir. Dikey-yatay sağ ve sol çizimler güneşin doğuşu ve batışı prensibine göre ıstar tezgâhlarında düzenini kurmuştur(1).

Yaşayan dünya dilleri arasında, en eski yazılı belgeli dil Türkçedir(2) ve geçmişte üretilen, orijinal, tekrarı olmayan her bir halı, kilim ürünü adeta konuşan birer belgedir(3).

Halıda, sanki ekvator düzlemi arşaç (çözgü), ekliptik düzlemi ise arış (atkı) yerindeydi. Kadın kişi sanki yarım küre olan gök kubbenin, tam kutup yıldızının bulunduğu noktaya yerleştirilmiş olduğu gözüyle, oradan göğün içinde olarak, kare veya küp olan yeryüzüne bakıyor, kenarlar içinde çevirmiş olduğu alanı, yeryüzünü, evreni, doğu-batı, kuzey-güney istikametinde, birbirini daima dik olarak kesen iki doğ-

ırının kesişme noktasından, ama daima dik olarak kesen iki doğrunun kesişme noktasından, hep aynı merkezden, simetrik olarak dağılmış veya yerleştirilmiş halde, stilize edilmiş çiçek, dal, yaprak, kuş, koç, geyik v.b. motifleri ile ejderi ile hayat ağacı ile nakış nakış arış ve argacında, tezgâhında dokuyor, resmini çıkarıyordu(4).

Birbiriyle ilgisi olmayan topluluklarda bile bir takım aynı ya da benzer sembolik öğelerin bulunması ise oldukça ilginçtir. Bilim şimdilik bunu "etkileşim" kavramıyla açıklamaya açıklamaktadır(5).

İkonografi şahsi beğenilerin dışında, geleneksel kurallara göre şekillere, işaretlere ve sanat unsurlarına anlam yüklemektir. İkonografinin bir amacı da halkın fizik ötesi duygu ve düşüncesini, felsefesini ortaya koymaktır(6). Bu semboller tarih içerisinde pek çok el sanatı ürününde de yanış olarak kendini ortaya koymuştur. Dokuma ürünlerin estetiğini yansıtan bu yanışlar, üretildikleri devirlerin adeta sözcüleri, mesaj veren eserleriydi. Günümüz dokumalarında ise bu ikonografik boyuta ticari kaygı, iletişimdeki gelişmeler ve kültürdeki değişiklikler yüzünden rastlanmamaktadır.

Kompozisyon ve estetik açıdan dar, kısıtlı imkân sağlayan tekniğin getirdiği zorunluluğa rağmen, küçük ebatlara kıvrımlık ve bir o kadarda yoğun kompozisyonların nasıl tasarlanıp, uygulandığını çözmekte oldukça zordur.

Pazarlık'ten bu yana Türk sanatçısı ticari kaygıyla ürettiği ezber ve taklit dokumalarının dışındaki tüm üretimlerine mutlak bir anlam, bir dil, bir söylem yüklemiştir.

İlk çıkış noktasında bu sembol dilini içerisinde barındıran desenler zaman içerisinde taklitçi bir anlayışla tekrar edildikleri için ve ticari kaygıyla üretilme amacına dönüştüklerinden, günümüz seri üretimlerinin hiç birisinde bu gizemli dili bulmak ya da bu dilin halen her üretimde var olduğunu iddia etmek oldukça ispatsız kalacaktır. Ancak geçmiş üretimler ise günümüz dokumalarını ışık tutacak, dünya pazarında payımızı artıracak kaynak eser olma özelliklerini halen sürdürmektedirler(7).

1. Türk Dokuma Sanatında İkonoğrafiye Dair Örnekler

1.1.Halı ve Tablolardan Örnekler

1.1.1. Tablolarda Tasvirlenen Örnekler

Macaristan'da Protestan, Lüteryan ve Kalvanist kiliselerinin boş olan duvarları, Türk halılarıyla süslenirdi. Cenaze törenlerinde katafalkın üzerine Türk halısı örtmek de adet haline gelmişti(8). Balkanlarda ve Avrupa'da XV. yüzyıldan sonra Türk halısına aşırı bir rağbet vardı. Örneğin İtalya'da Türk halısı satın alamayanların, kiralama yoluyla da olsa bu ayrıcalığa ulaşma çabasına girdikleri bilinmektedir. Öyle ki balkondan sarkıtılan bir Türk halısı zenginliğin ve soyluluğun simgesiydi(9).

XV. yüzyılın ikinci yarısında, Avrupalı İtalyan, Flaman, Alman bazı ressamların tablolarında Selçuklu ve Osmanlı halılarının desenlerini hatırlatan halılar görülür(10).

Bahse konu olan tablolarda tasvirlenen halılar, kompozisyon içerisinde farklı şekillerde kullanılmışlardır. Ayrıca rast gele de seçilmemiştir. Sanatçı tarafından tabloda işlenen konuya uygun nitelikte desen şemasına haiz bir halı seçilmiştir.

İslâmiyet'le birlikte zaman içerisinde Türk'lerin bu dine geçmeleri ve XI. yüzyılda Anadolu'ya yerleşmelerini takiple halı sanatında seccadelerde önemli bir yer tutar(11). Bellini, Lorenzo Lotto, Francesco Bassano, Pierro della Francesco gibi ressamların eserlerinde görülen, ana deseni anahtar deliğine benzetilmesiyle tanınan seccadelerin bazı türleri, ***anahtar delikli seccadeler*** adını almışlardır. İkonografi ve sembol dili boyutuyla da örnek olan bu halıların tasvirlerine genellikle kiliselerde bulunan tablolarda rastlamaktayız. İslâmi bir sembolizm içerikli olabileceği düşünülen bu kompozisyonların, Hıristiyanlıkla ilgili konular içeren tablolarda olması bir tesadüf olmasa gerektir. Orta kompozisyon alanını çevreleyen ve başlangıç kısmında ki girintiden dolayı anahtar delikli seccadeler olarak da tanımlanan bu guruptaki

halıların ikonografik boyutu Kur'ân'daki pek çok ayetle de örtüşmektedir(12). Türklerin inanış felsefelerine dayalı olarak yaptıkları halı ve kilimlerin süslemelerinde estetik kriterler kadar dini prensiplerde vardır(13). Bu kompozisyon şeklinin ekseriyetle seccade tarzı halılarda görülmesi, bunların dini anlamlar taşıyabileceğini de akla getirmektedir(14).

Kamer Suresi 11. Ayette ***"Bizde seller gibi akan bir su ile göğün kapılarını açtık"***(15). Yine En'am Suresi 59. Ayette de ***"Akılla bilinmeyen tüm şeylerin anahtarları, O'nun katındadır..."***(16). Kâf Suresi sekizinci ayette ***"Bütün bunları meydana getirmemiz Allah'a dönüp Ona sığınan her kulun, gönül gözünü açmak ve ona ibret, öğüt vermek içindir"***(17). Tüm bu ayetlerden anlaşılacağı üzere gönül gözü denilen manevi iman gözünün açılmasının, göğün kapılarının açılması gibi değişmeceli anlamda kapı açmayla ilgili ayetlerdeki manayı bu seccadelerin formuyla alakalandırmanın mümkün olabileceğini göstermektedir. Şeklinde ki ayette de bu durum görülmektedir.

İtalyan ressam Francesco BASSANO tarafından ***"Tahta Çıkmış Meryem ve Çocuğuyla Azizler"*** isimli tablo 1519 yılında yapılmıştır.

Halı tasviri tahtın altına serili olarak resmedilmiştir. Üç adet boncukla çevrelenen pembe renkli orta kompozisyon alanında anahtar deliği formuna yer almaktadır. Anahtar deliği formunun ortasını kaplayacak büyüklükteki sekizgenin içerisi sekiz köşeli bir yıldızla doldurulmuştur. Bergama yöresine ait olması muhtemel bir halıdır.



Resim 1. "Sen Peter, Christine, Liborale ve Jerome ile Madonna ve Çocuğu".



Resim 2. "Tahta Çıkmış Meryem ve Çocuğuyla Azizler".



Resim 3. "Azizler ile Madonna ve Çocuğu".

Lorenzo LOTTO tarafından 1521 yılında canvas üzerine yağlı boya ile yapılmış olan ***"Azizler ile Madonna ve Çocuğu"*** adlı 287x268 cm ebatlarındaki tabloda Madonna'nın altında tahta serilmiş halde bir anahtar seccade tasviri görülmektedir.

Alexandra'lı Catherine, Augustine, Sebastian, Başrahip Anthony ve Babtist Genç John'un da yer aldığı, Santo Spirito Kilisesi'nde muhafaza edilen bu tabloda yer alan seccadeye ait çok fazla detay görülmemekle beraber orta kompozisyon alanının kırmızı renkli olduğu ve uzun saçaklara sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Lorenzo LOTTO tarafından yapılmış olan ***"Koca ve Karısı"*** adlı canvas üzerine yağlı boya ile yapılmış olan 98x118 cm ebatlarındaki tablo Hermitage Müzesi'nde muhafaza edilmektedir. Koca tarafından havaya kaldırılmış olan ***"Homo nunquam"*** kitabesi evliliğe olan sadakatin göstergesidir.

Kırmızı renkli anahtar delikli ince bant (bordür) formunun dışında kalan kısımda kıvrık dal üzerine geometrik halde çiçek ve yapraklar sıralanmıştır. Koyu renkli büyük sada geometrik halde bitkisel yarışlar yer almaktadır. Orta kompozisyon alanında anahtar formunun iki tarafında birer adet kandil yarışı görülmektedir. Kandillerin üst kısmına ise ejder figürü yerleştirilmiştir.



Resim 4. "Kocа ve Karısı"

1.1.2. Halılardan Örnekler

Türk İslam Eserleri Müzesi'nden bir örnektir. Mihrap nişlerinden aşağıya bir kandil sarkıtılmış ve ortadaki madalyonun etrafında birer ejder figürü yer almaktadır. Mihrap nişleri aşağıda anahtar deliği şeklinde girinti ile iç küçük suyu oluşturmuştur.

390 Envanter numaralı, Türk İslâm Eserleri Müzesinden bir örnektir. XVIII. yüzyıla ait olduğu bilinen halı seccade çift taraflı anahtar delikli formuyla dikkat çekmektedir.



Resim 5.



Resim 6.

1.2. Yanışlardan (Motiflerden) Örnekler

1.2.1. Kandil Yanışı



Resim 7.

Kandil genellikle hallarda, bir yanış öğesi olarak değişik form özellikleriyle mihrap formunun orta noktasına asılmış halde kompozisyonlaştırılmıştır. XV. yüzyıl halı seccadelerinden bu yana rutin hale gelmiş olan bu formun dışında, orta kompozisyon alanında birden çok sayıda kandil yanışının resmedilmesine ise Türk halı sanatında pek rastlanmaz. Bu anlamda, Çanakkale Ayvacık Karasulu diğer adıyla lambalı seccadeleri diğer halı yörelerinin seccadelerinden ayrılmaktadır(18). Kandil yanışı diğer yöre halılarında

olduğu gibi mihrap formunun ortasından sallandırılmış olarak alışılageldiği asma kandil form özelliğinin dışında kullanılmıştır. Orta merkezdeki madalyon motifinin dışında kalan köşelerde ise dört adet kandil motifi yer almaktadır. Kandillerin üzerinde ucundaki alevi ile dikkati çeken birer mum vardır. Kandillerin içerisinde ise ışığı (nuru) temsil eden sekiz köşeli yıldız yer alır.

İlahi ışığın (nurun) simgesi olan kandil yanışı, bu sembolik anlatımın en önemli unsurlarından birisidir. Karasulu seccade de, bu sembolik anlama uygun olarak kandillerin hemen altlarında birer adet muskanazarlık yanışı yer almıştır.

Kandil motifli Karasulu seccadelerinde, Kur'ân-ı Kerim'in Nûr Suresinin 35. Ayeti ile de bu anlamda örtüşen bir yapıda kullanılmıştır.

Bu ayette ***"Allah göklerin ve yerin nûrudur. O'nun nûru, içinde lâmba bulunan bir kandile benzer. Lâmba cam içerisindedir. Cam, sanki inciden bir yıldız. Ne mübârek bir zeytin ağacı(nın yağı) ndan yakılır. (Öyle mübârek bir ağaç)ki, neredeyse ateş değmese de yağı ışık verir. Işığı parıl, parıldır. Allâh, dilediği kimseyi nûruna iletir. Allâh insanlara misâller verir. Allâh her şeyi bilir"*** denilmektedir(19).

Kur'ân'ın ayetlerinde güneş için kullanılan kelimelerden biri de Sirac (lamba) dır. Sirac ile Karasulu seccadenin mahalli diğer adının lambalı olması arasında sembolik bir bağın olabileceği düşünülebilir. Ayrıca Kur'ân'da kendisi de bir yıldız olan güneşten bahsedilirken kandil kelimesi kullanılmaktadır. Nuh suresinin 15-16. Ayetlerinde ***"Görmüyor musunuz? Allah, yedi göğü birbiriyle bir uyum içinde yaratmıştır. Ve ayı bunlar içinde bir nur kılmış, güneşi de (aydınlatıcı ve yakıcı) bir kandil yapmıştır"***, denilmektedir. Karasulu seccadenin dört yıldızlı kandilleri düşünüldüğünde, ortadaki madalyonun diğerlerine göre büyük olması sebebiyle Sirac yani güneş olma olasılığı göz önünde tutulmalıdır(20). Kur'ân'da "necm" ve kandil kelimeleriyle ifade edilen yıldızlar ayetlerdeki kullanımda iki temel vasfa sahiptir. Bunlardan ilki bir ışık kaynağı olmaları, ikincisi ise yön tayininde ve yol bulmada faydalı olmalarıdır. Tarık Suresinin yorumunda gecenin ilk yıldızı olarak Hz. Muhammed gösterilmektedir. Ahzab Suresinin 45. Ayetinde ise ***"Ey Peygamber! Biz seni hem bir şahit, hem bir müjdeci, hem bir uyarıcı olarak gönderdik"***, 46. ayette ***"Ve hem de izniyle Allah'a bir davetçi ve nurlar saçan bir kandil olarak gönderdik"*** denilmektedir.

Yani Hz. Muhammed her iki ayette de nurlandırıcı, aydınlatıcı parlak bir kandil, cehalet ve şaşkınlık karanlıklarında akılları, gönülleri aydınlatıp doğru yolu gösteren bir ışık olarak anılmaktadır(21). Karasulu seccade de bulunan kandil sayısının dört adet olması İslam dinindeki dört halife inancını anımsatması açısından da düşündürücüdür. Buna bakılarak ortadaki madalyon motifinin Tarık Suresinde ortaya çıkan ilk yıldız (Sirac) yani Muhammed'in kendisi ve çevresindeki dört kandilinde dört kolu yani kendisinden sonra gönderilen dört halife; Ali, Bekir, Ömer, Osman olduğu düşünülebilir(22).

Karasulu seccade de mihrabın kapanış noktasında yer alan ve yörede tırnaklı adıyla tanınan hayat ağacı formuyla ilgili şöyle bir savı öne sürülebilir. Seccadenin dokunduğu Ayvacık ilçesinde halkın neredeyse bütünü zeytincilik ile uğraşmaktadır. Nur suresinin 35. Ayetine bakıldığında kandil ***"Ne mübarek bir zeytin ağacı(nın yağı)ndan yakılır. (Öyle mübarek bir ağaç) ki, neredeyse ateş değmese de yağı ışık verir"*** denilmektedir. Karasulu seccadede ki hayat ağacı formuna dikkat edildiğinde alt kısmının ortadaki lamba formuna yakın olduğu görülmektedir. İslamiyet de zeytin, dünyanın ekseni olarak kabul edilir. Zeytin dalı da Hz. Muhammed'in sembolü olarak görülür ve kutsaldır çünkü tanesinden elde edilen zeytinyağı, nur misali ışık kaynağıdır(23). Bu durumda seccadedeki hayat ağacı formunun zeytin ağacı olması mantığa uygun görülmektedir.

Karasulu seccadelerin ikonografik çözümlemesi yapılırken, yörede halıcılıkla uğraşan kesimin çoğunluğunu hala inançları içine paganizmin sızmış bulunduğu yörüklerin oluşturduğu dolayısıyla da bu halıda bulunan sembollerin İslami inançlardan ziyade ansar-ı erba denilen dört unsura yani hava-su-toprak-ateşe bağlanması gerektiği gibi bir karşıt görüşle karşılaşılmıştır(24).

1.2.2. Yıldız Yarışı

Orta Çağ'da yıldızların tasavvufi düzen ile ele alınmasına karşın, gökyüzündeki yıldızlar, insanoğlunun var oluşundan itibaren ilgi alanlarından biri olmuştur. Gök cisimleri mitolojilerde dörtlü düzen kendiliğinden ortaya çıkmaktadır(25). Doğum, barış içinde yaşam ve evrenin yenilenmesi gibi anlamlarda içeren(26) sekiz köşeli yıldız bir yarış olarak Büyük Turan Yurdu Orta Asya'daki geleneksi Türk sanatında ve kültüründe de hep önemli öğe olmuştur. Günümüzde Türk bayrağının ay ve yıldızına benzeşen, gökte gün ile ayın kavuşumunu temsil eden bir motif, M. Ö. birinci bin yılda, proto-Türk olarak bilinen Chouların baş bayrağında da görülür(27).

Orta Asya Türk kavimleri tarafından ***"göğün kapısı"*** kutup yıldızının bulunduğu yer olarak kabul edilmiştir. Birçok Türk kavmine göre, gökteki yıldızlar ***"gök çadırı"***nın deliklerinden dünyaya sızan ışıklardı. Mevsimlerin değişmesi de, yıldızlara göre takip edilirdi. ***"Göğün kapısı"*** olan kutup yıldızı kutsal sayılır ve gezegenlerin başladığı yer olarak kabul edilirdi. Uygurlar bu yıldıza daha büyük bir saygı göstererek, ***"altın kazuk"*** demişlerdi. Kutup yıldızı parlaklığın bir sembolü idi. ***"Kutup yıldızının bulunduğu yerden veya gök kubbesinde meydana getirdiği kapıdan, Tanrı insanlara şefaat eder ve Kamlar (Şamanlar) da bu delikten Tanrı ile ilgi kurarlardı. Bu kapı, insanlar dünyası ile gökteki ruhlar dünyasının bir sınırı idi".*** Yakut Türklerine göre, ***"soğuk havalar, diğer gezegenlerin deliklerinden yeryüzüne inerlerdi. Bu bakımdan bilhassa ülker yıldızı büyük bir önem taşırdı. Gezegenlerin yükselip alçalması ile soğuk veya sıcak havaların geleceği, çoğu zamanda isabetli olarak söylenirdi".*** Eski Türklerde ***"ülker"*** sözü, ***"gezegen yıldızı"*** ifadesinin karşılığı idi. ***"Zuhal"*** (Satürn) yıldızını da eski Türkler, iyi tanıyorlardı. Kutadgu Bilig'de, zuhal yıldızı için ***"en üstün Zühal yıldızıdır. En önde yürür, iki yıl, sekiz ay bir evde kalır"!..*** denilmektedir. ***"Müşteri" (Jupiter)*** de, eski Türklerin takvim bilgilerinde, önemli bir rol oynardı. Jupiter'in, eski Türkçe adı ***"Eren-tüz"*** idi. XI. yüzyıldan sonra Türkler bu yıldıza ***"Ongay"*** demeye başlanmıştır. Bugün Anadolu'nun birçok yerinde, bu yıldız ***"Öngay"*** veya ***"Öngey"*** adı ile anılır. Ayrıca, ***"oniki hayvanlı Türk takvimi, oniki gezegen burcun, dönüş sürelerine göre kurulmuştu".*** Jupiter'in dönüş süresi de, on iki burcun dönüşlerine yakındı. Bu bakımdan Türkler, Jupiter'e büyük bir önem vermişlerdi. Kutadgu Bilig'te, ***"ondan sonrada gelir, ikinci olur onay, her evde kalır on ay, ayrıca da iki ay"!..*** denilmektedir. Türk halk edebiyatında da, yıldızlar için söylenmiş çok şey vardır. Ordu içindeki asker sayılarını gökteki yıldızlara benzetme gibi eski Türk edebiyatının özellikleri vardır. Efsanelerde de yıldız vardır. Eski bir Türk Efsanesi'nde Tanrı, dünya ile yıldızları Kutup yıldızına bağlamış olarak anlatılmaktadır. Yine Türk mitolojisine göre, ***"uzaydaki bütün yıldızlar, tıpkı bir at gibi ona bağlanmış ve onun etrafında dönerler".*** Aynı zamanda ***"göğün göbeği"*** de yine Kutup yıldızı idi. Arkeologlar tarafından Kırgızistan, Özbekistan ve Tacikistan'da yapılan kazılarda da üzerlerinde ay-yıldız bulunan 104 sikke bulunmuştur(28) ki, bu da yıldızların milattan önceki devirlerde de Türk dünyasında önemli bir motif olduğunu göstermektedir. Ayrıca geçmişten günümüze Türk soylu halkların mezar taşlarında da yıldız vardır.



Resim 8. Şaman davulu(29)

Şaman davulunun hazırlanması mitolojik ilişkili sembolik davranışlara neden olmaktadır(30). Davulun yukarı tarafındaki kozmolojik-astrolojik bakımdan önemli sayılan yıldızlar bulunur. Bunlar belki çok daha eski güneş ve yıldızlarla ilgili kültlere de işaret ederler(31). Kültegin yazıtında da ***"şu geniş göklerin kaplamadığı, sirayet etmediği hiçbir şey yoktur" yazar. Yine eski inanışlarda da "gök ile yer birbirinden ayrılıp güneş ile ay feyzini saçmağa başlayınca tanrıdan buyruk alan oymakbaşı bütün dünyayı, kendi çevresiyle alakalandırırdı"***(32) der.... Divan-u Lügat-it Türk'te ***"yıldızları çergeşip tün, tünüze yörgenür..."*** ifadesi geçmektedir(33).

Yıldızlarla alakalı en yaygın halk inanışlarından birisi ise her insanın bir yıldızının olduğu ve gökte bir yıldız kaymasının o yıldızın sahibinin öldüğü ya da öleceği inanışıdır(34). Bektaşi geleneğinde de ***"Zühre yıldızı"***yla alakalı efsane kalıbına bürünmüş bir inanış Hz. Ali ilse ***"Zühre yıldızı"***nı ilişkilendir ki, ve Hz. Peygamberin kızı ve Hz. Ali'nin eşi olan Fatma'nın bir adının da Zehra olması dikkat çekicidir(35).

Alev alev yanan beş köşeli yıldız dâhilik amblemidir. Kutsallığı sebebi ile on iki köşeli yıldız sık sık Selçuklu-Osmanlı süslemelerinde ve hatta paralar üzerinde ***"Zühre"***yi temsil etmiştir. ***"Zühre"*** yıllık ve yenilenen hayatın simgesi, sekiz köşeli yıldız ise doğumdan ölüme kadar olan hayat çizgisinin ifadesidir(36). Ayrıca konuyla ilgili eski inançlarda, örneğin Yakutlar'da her gün yenilenen, çoğalan dünya sekiz köşeli olarak yorumlanmıştır. Bu bağlamda sekiz üçlü geometri, dünyanın, yerin, toprağın, yaşamın, transfigürasyon, şekil ve içerik değiştirmenin, sürekli yenilenmenin, ölümsüzlüğün sembolüdür(37). İç Asya'da ve ilk Türklerde güneş ve yıldız motifleri hem tematik, hem de ikonografik bakımdan bir birleriyle eşanlamlı görünmektedir ve gök ibadeti kozmolojisini proto Türk devrinden başlayıp ele almak gerekir. Chou devrinde gök yerin üzerinde duran kubbeydi ve 28 dilime ayrılıyordu. Her dilimde bir yıldız grubu vardı. Gök kubbenin tepesindeki kutup yıldızı Gök Tanrı'nın makamıydı(38). Orta Asya eski Türk Güneş ikonografisinde ***"parlak tilgenler"***, Budalar ve Manihesit dindarların halelerini oluştururdu ve bunlar ***"yultuz"***a (yıldıza), güneşe benzetilirdi(39).

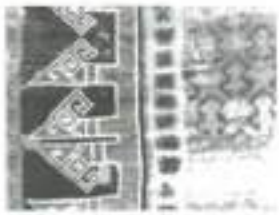
Yıldızlar yörüklerin de adeta barometresidir. Terazi, üç kardeş, Ülker, Demirkazık gibi yıldız isimleri söylenir ve bu yıldızlar mevsim yağmurlarında bir takım inanışlara sebebiyet verir(40).

Karahanlı hükümdarı İbrahim oğlu I. Nasr Şems'ül-Mülk'ün Buhara-Semerkand yolu üzerinde, kendi adına yaptırdığı ***"Ribât-i Melik Kervansarayı"***nın ana kapısının çevresi, sekiz köşeli yıldızlarla süslüdür(41). Semerkand'da Ahmed Yesevi Türbesi'nde, Buhara'da 1592'de yapılmış olan Seyfi Medresesi'nin pencere süslemelerinde, Beyşehir Kubadabad Sarayı'ndan çıkanlı(42) ve günümüzde Konya Karatay Müzesi'nde sergilenen çinilerde, Erzurum Çifte Minareli Medrese'nin kuzey cephesindeki panolarda(43), Kayseri Honat Hamamı'ndan çıkan çinilerde yıldız örneklerini görmek mümkündür(44). Sivas Divriği Ulu Camii'nin mükemmel taş işçiliği örneği olan kapılarının kenar süslemelerinde de yıldız yanışları sıklıkla kullanılmıştır. Daha pek çok Selçuklu eserinde yıldız yanışı görülür.

Kur'ân'da geçen pek çok ayette de yıldızlardan bahsedilmektedir.***"... Gündüzü durmadan kovalayan gece ile bürüyen, güneşi, ayı, yıldızları buyruğuna boyun eğdirilmiş olarak var eden de Allah'tır..." (45). "Ve daha nice alametler ve yıldızlar yaratmıştır ki, onlarla insanlar yollarını bulmaktalar" (46). "... Güneş ve ay, bütün yıldızlar hepsi O'nun buyruğuna boyun eğmişlerdir..."***(47).

Sembol dünyasının abartı ve aşırı süslemeden uzak, kendi estetik değerlerini içerisinde barındıran yanışlardan oluşturduğu kompozisyonları, Türkler kullandıkları pek çok eşyaya işlediği gibi dokumalara da aktarmışlardır. Dokuma ürünlerin, estetiğini yansıtan bu yanışlar, üretildikleri devirlerin adeta sözcüleri, mesaj veren eserleriydi. Günümüz dokumalarında ise bu ikonografik boyuta, ticari kaygı, iletişimdeki gelişmeler ve kültürdeki değişiklikler yüzünden rastlanmamaktadır(48).

Selçuklu halılarından günümüze hemen hemen tüm Türk halılarında sıklıkla yıldız yanışının görülmesinin nedeni bir tesadüf ya da salt estetik kaygı olmasa gerektir.



Resim 9. XII. yüzyıl Selçuklu halısı

1.2.3. Göz Yanışı

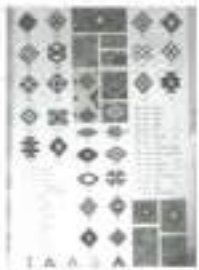
İnsanlar öteden beri, gündelik yaşamlarındaki başarısızlıklarını, aniden gelişen olumsuzlukları, özellikle de bir takım fiziksel ve ruhsal rahatsızlıklarına açıklayıcı bir sebep bulmakta zorlandıklarında, doğaüstü güçlere ya da bazı nesnelere, mekânlara ve diğer insanlarda var olduğuna inandıkları bir takım gizli güçlerle açıklamaya çalışmışlardır. Gözde çıkan bu etkileyici gücü etkisiz hale getirmek, zarar vermesini önlemek ve zararından korunmanın çaresi olarak ise, çok eski zamanlardan buyana ***"göze gözle"*** karşı koymak düşüncesi hâkim olmuştur. Bu yüzden rengi ve özellikle de biçimi gözü andıran bir takım nesneler, nazarı uzaklaştıran birer vasıta olarak kullanılmıştır.

Yunanlıların ***"matısma"***, Arapların ***"elayn"***, İranlıların ***"bed nezer"***, Hintlilerin ***"sihir"***, dedikleri bu çarpıcı gücün ülkemizdeki adları ***"nazar, göz, göz değmesi, göze gelme, kem göz"***dür(49).

İslâm inancında da Hz. Peygamber'in bir hadisinde ***"Nazardan Allah'a sığının, çünkü nazar (göz değmesi) haktır"*** dediği bilinmektedir. Ancak İslamiyet nazara karşı korunma yollarının dua ve Kur'ân'a sığınarak sağlanabileceğini salik vermektedir. Oysaki Anadolu'da Orta Asya kökenli Şamanizm gibi eski inanışların etkisiyle nazardan korunmak için mavi boncuk, midye kabuğu vs.yi üzerinde taşımak, kurşun dökmek (Şamanizm'de kut kuyma=kut dökme :kut=talihi) gibi pek çok halk inanışı geleneği vardır.

Ayrıca göze yine gözle karşı koyma anlayışı ile arabalara yapıştırılan göz resimli çıkartmalardan, geleneksel dokumalara kadar pek çok alanda nazardan korunma amaçlı olarak göz bir sembol, bir yanış olarak kullanılagelmektedir.

Kur'ân'da da 170 civarında gözle ilgili ayet yer almaktadır. Sembol dili bakımından bu rakamda oldukça ilginçtir. Bakara Suresi 267. Ayette ***"... Göz yummadan alamayacağınız kötü malları harcamaya kalkmayın..."***; Ali İmran Suresi 2. Ayette" ... ***Sonsuz hayat sahibi, bütün varlıkları ayakta tutan ve gözeten odur"***. Denilmektedir ve örnekler çoğaltılabilir. Araf Suresi 116. Ayette ***"Siz atın. Dedi. Atacaklarını atınca halkın gözlerini büyülediler ve onları dehşete düşürdüler..."***; Nahl Suresi 108. Ayette ***"Onlar öyle kimselerdir ki, Allah kalplerini, kulaklarını ve gözlerini mühürlemiştir"***(50).



Resim 10. (51)

Görüldüğü üzere gerek halk inanışlarında, gerekse Kur'ân kaynaklı dini inanışta gözün ilginç bir yeri vardır. Bunca geniş anlam ve sembol dili ağırlıklı gözün, yanış olarak Anadolu dokumalarında, dolayısıyla

da halı, kilimlerde ve Konya civarı dokumalarında görülmesi Kur'ân kaynaklı inancın ve halk inanışlarının insanların üretimlerine nasıl yansıdığını gösteren ilginç bir örnektir.

Sonuç

Globalleşen dünyada "moda" oldukça hızlı bir akım haline gelmiştir. Uluslararası pazarda tüketicilerin renk, desen ve ebat olarak halı zevk ve taleplerinde de sürekli değişiklikler yaşanmaktadır. Geleneksel imalat asla dejenere edilmemelidir. Ancak geleneksel üretimin yanında dünya ***moda*** trendlerine göre halılarda üretilmelidir.

Dokuma tarzı ürünleri ikonografik boyutuyla da düşünen, onlara sembol dili yükleyen Türk üreticisinin bu konudaki becerisi de dikkate değerdir.

Dönemin inanç sistemleri ile sıkıca bağlı yaşayan insanların tesadüfen ya da bilinçsizce bu desen ve yanışları uyguladığı düşünülemez. Dokumaların ilk çıkış noktalarında sembol dilinin olduğu, dokuyucunun duygularını, düşüncelerini, çevresindeki nesneleri, olayları dokumalara aktardıkları iddiası, günümüz ticari kaygı ile üretilen taklit dokumaları hariç tutarak kabul görmüş oluyor.

Kaynaklar

1. Y. DÜNDAR, Türk Kilim Motifleri, Atatürk Kültürünü Araştırma Yayınları No: 62, Ankara, s. 7, (1965).
2. M., KÜYEL, Türker, Halı Konusu Fetvalarının Görüş Alanına Girebilir mi?, Ankara Barosu Dergisi 4 Sayısının İlavesi, s. 14, (1998).
3. A.,AYTAÇ, "Orta Asya Geleneksel Türk El Dokumalarının Kullanım Alışkanlıklarında Toplumsal Değişim", Folklor Halk Bilimi Dergisi, İstanbul, 5: 59, s. 36 – 43, (2004).
4. M., KÜYEL, a.g.e., s. 18.
5. M., ATEŞ, Mitolojiler ve Semboller Anatarınca ve Doğuşçanlık Sembolleri, İstanbul, s. 11, (2001).
6. B., KARAMAĞRALI, "Eşter ve Lotus Motifinin Halı Seccâdelerdeki İkonografisi", Anş Dergisi, Ankara, S.4, s.34, (Nisan 1998).
7. A., AYTAÇ ve ark."Bazı Yabancı Ressamların Tablolarında da Konu Olan Anahtar Delikli Seccâdelere Dair", Türkeli Dergisi, Ankara, S:107, s. 42 – 46, (Mart 2004).
8. F., BATARİ,"Macaristan Uygulamalı Sanatlar Müzesi'ndeki Türk Halıları", Türkeli Dergisi, Ankara, s.74-79, (2004).
9. E. M., ROSAMOND, Doğu Halı Batı Sanatı, İstanbul, (Çeviren:Ali Özdemir), s. 126-136, (2005).
10. Ş., YETKİN, "İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesinde Bulunan Bazı Halılar ve Rönesans Ressamlarının Eserleri", Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi, Ankara, S.2, s.206, (1964).
11. A., AYTAÇ, "Türk Halı Sanatında Seccâdeler", Tarih Dergisi, İstanbul, S:184, s.31-34, (Nisan 2002).
12. A. AYTAÇ ve ark., "Bazı Yabancı Ressamların Tablolarında da Konu Olan Anahtar Delikli Seccâdelere Dair", Türkeli Dergisi, Ankara, S:107 s. 44, (2004).
13. B., KARAMAĞRALI, "Halı Sanatı Üzerine", Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri, Kayseri, s.175, (1996).
14. E. KALENDER, a.g.e., s. 8-62.
15. A., PARLYAN, Kur'ân-ı Kerim ve Ortta Tefsir, Konya, s. 528, (2007).
16. A., PARLYAN, a.g.e., s. 133.
17. A., PARLYAN, a.g.e., s. 517.
18. A. AYTAÇ ve ark., "Çanakkale-Ayvacık Konu Halıları ve Kanuniu Seccâdeye Dair", Tarih Dergisi, İstanbul, S: 208, s. 15-19, (Nisan 2004).
19. S., ATEŞ, Kur'ân-ı Kerim Meali, Kevser Yayınevi, İstanbul, s. 353, (1975).
20. A. AYTAÇ ve ark., a.g.m., s. 15-19, (Nisan 2004).
21. Ayrıca Ahzab suresinin 45-46. ayetlerinde Peygamber'in şahit, müjdeci, Allah'a çağıran bir kandil diye beş nitelik ile nitelendirildiği görülmektedir. Elektriğin olmadığı zamanlarda mahyanın ampul yerine kandillerle aydınlatılmasıyla beş kutsal geceye kandil adı verilmesi arasında bir bağlantı kurulursa, Peygamberle ilgili beş olayın zikredildiği Mevlid, Recâib, Miraç, Berat ve Kadir gecelerinin Peygamber'in Ahzab suresindeki beş niteliği ile örtüştürülerek kullanıldığı varsayılabilir.
22. A. AYTAÇ ve ark., a.g.m., s. 15-19, (Nisan 2004).
23. http://www.voyagercom.tr/isin
24. A. AYTAÇ ve ark., a.g.m., s. 15-19, (Nisan 2004).
25. http://www.sanatteorisi.com/article_read.asp?id=4, 05.03.2009.
26. M., ATEŞ, Mitolojiler, Semboller ve Halılar, İstanbul, s. 154, (1996).
27. E., ESİN, Orta Asyadan Osmanlıya Türk Sanatında İkonoğrafik Motifler, İstanbul, s. 59, (2004).
28.YDMLOĞLU,http://74.125.77.132/search?q=cache:zYlelfBZbfYCJ:www.uydukurdu.com/forum/archive/index.php/index.php/gok-

turk_ailelerinde_ay_yildiz/78815.html?cerca=ay%C4%B1%C4%B1z+motifi&hl=tr&ct=clnk&cd=10&gl=tr, (10.12.2008).
29. A. V., ANOHİN, "Altay Şamanlığına Ait Maddeler", Makaleler ve İncelemeler, içev. Abdülkadir İNAN), C. I, Ankara, s. 120, (1968).
30. Y., ÇORUHLU, "Türk Topluluklarında Şaman Davulu ve Üzerindeki Resimlerin Anlamı", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat ve İnanç Sempozyumu Bildirileri, I., İstanbul, s. 116, (2004).
31. Y, ÇORUHLU, a.g.b, s.119.
32. H. N., ORKUN, Eski Türk Yazıtları, Ankara, 1987, s. III -232, (1987).
33. N., DOĞAN ŞAHİN, "Okku Çakır/Okku Çark/Gök Çığırı: Selçuklu Sistemesine Bir Motif", I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi, I, Konya, s. 243, (2001).
34. S. V., ÖRNEK, Anadolu Folklorunda Ölüm, Ankara, s. 24-25, (1971).
35. P. N.,BORATAV, Yüz Soruda Türk Folkloru, İstanbul, s. 34, (1999).
36. M., ATEŞ, a.g.e., s. 61, (19.).
37. M., ATEŞ, a.g.e., s. 90, (1996).
38. E. ESİN, a.g.e., s.60-61-63.
39. E., ESİN, a.g.e., s.80.
40. A. R, YALMAN OYALGİN, Cenupta Türkmen Oymakları, I, Ankara, 2000, s. 286, (2000).
41. N., KIRZIOĞLU G., Altaylar'dan Tunaboyu'na Türk Dünyasında Orcuk Yanşları(Motifler), Kültür Bakğ Yay. No:2753, Ankara, s. 224, (2001).
42. H., BOZER, "Kubadabad Çinilerinde Fırınlama Sonrası yapılan İşlemler", I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildirileri I, Konya, s. 177, (2001).
43. H., GÜNDOĞDU, "İslami Devir Erzurum Yapılarındaki Figürlü Kabartmalar Üzerine", SUSAM, IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri, Konya, s. 19-31., (1994).
44. N., KIRZIOĞLU G., a.g.e., 2001 , s. 226-231, (2001).
45. A., PARLYAN, a.g.e., s.156.
46. A., PARLYAN, a.g.e., s. 268.
47. A., PARLYAN, a.g.e., s. 367.
48. A., AYTAÇ, "Konya Yöresi Halı ve Kilim Dokumalarında Yıldız Varyoı", Tarih Dergisi, İstanbul, S.210, s. 28-31., (2004).
49. S. V., ÖRNEK, Türk Halk Bilimi, Kültür Bakğ Yayını 1629/210, Ankara, s. 167, (2000).
50. S. V., ÖRNEK, a.g.e., s. 44-49-165-175-215-278-498-525.
51. M. ERBEK, Anadolu Motifleri, Ankara, 2002.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

ABOUT THE ICONOGRAPHY LASTING THROUGH THE AGES AT THE ART OF TURKISH WOVEN IN GLOBILIZING WORLD

AHMET AYTAÇ
Selçuk University
Selcuklu Research Center
KONYA

AHMET DALKIRAN
Selçuk University
Faculty of Fine Arts
KONYA

aaytac@selcuk.edu.tr

Keywords: Textile, iconography, handicraft, motif.

Abstract

Indispensable for everyday life as a series of textile production is carried under the influence of cultural, artistic and iconographic content, today most of the time difference in size can not be seen as the details are unimportant.

Apart from the iconography of personal tastes, from traditional production figures, signs and meaning of art is to install the items. Beyond physical feelings and thoughts that produce the nation's philosophy on the purpose of revealing the iconography, history of art in the hands of many products has revealed himself as the burning. Reflects the aesthetic of textiles that are burning, they are produced merely mouthpieces of the revolution, the message which was the work. The size of this iconography in contemporary textile business concern, developments in communication and culture are not widely available because of the changes.

Introduction

From Central Asia to Anatolia, for centuries having engaged with raising sheep, goats, horses, etc., the Turks' very special and important productions which combine aesthetics with functionality have always taken place in the textile art. It's known that besides making use of meat and milk of sheep and goat which they raised, they span from wool or mohair; today they continue to spin but in the past, with natural dyes color they turned these fibers to the textiles such as carpet and rugs.

The idea of empyrean conduced to set up tent civilization for them. For the first time they domesticated horses and benefited from many members of sheep. According to the theory Mardaliskaya, scarf-warp is intented for heavens. Drawings of the vertical-horizontal and right-left established its order at Ishtar looms according to the principle of sunrise and sunset(1).

Among the world's living languages, the oldest written language is Turkish(2) and these original and non-repetitive carpet, rug products that were produced in the past is each a merely speaking document(3).

The person who is a woman was looking at the square or cube shaped earth, as if she were in the hepisphere (from the inside of the sky) with the eye of being situated to the point where polar star is placed; from

the intersection of two lines, always intersecting each other perpendicularly, in the direction of the earth, the universe, the east-west and north-south and the area she surrounded from the edges, but absolutely perpendicularly, always from the same center; in the act of being placed and distributed symmetrically; and she was weaving on her warp, and weft, on her bench and forming the pictures of stylized flowers, branches, leaves, birds, rams, deer, etc. motifs and with the motifs of life tree with a dragon(4).

It is quite interesting that there are symbolic of a number of same or similar items even in communities that are not related to each other. For now, science tries to explain this with the concept of "interaction"(5).

Iconography, apart from personal tastes, attributes a meaning to the elements of arts in accordance with traditional rules and signs. One aim of the iconography is to reveal people's beyond physical feelings and thoughts, the philosophy(6). Throughout history iconography has revealed himself as a burning on many handicraft products. Reflecting the aesthetic of textiles, these burnings were veritable speakers of the era on which they were produced. In today's fabrics, this iconographic size can't be seen because of the commercial concerns, advances in communication and the changes at the culture.

Despite the necessity brought by technical providing limited and narrow opportunities from the point of aesthetic and composition, it is quite difficult to solve how these intense and complex compositions in small sizes to be designed and applied.

From Paznik, Turkish artist has attributed an absolute sense, a language, a discourse to all his productions except for his memorization and imitation fabrics that he produced with commercial concerns.

In its first starting point, as the patterns that contain this language of symbol were repeated with an understanding of imitators and turned to the purposes to be produced with the concern of commercial, it remains nooproven to find this mysterious language in any of today's mass production or to claim that this language is still in each production. However, past productions have still the properties of resource work that would shed light on contemporary fabrics and increase our share in world's market(7).

1. Samples on Turkish Woven Art ror Iconography

1.1. Samples from the carpet and boards

1.1.1. Samples depicted on boards

The blank walls of the Protestant in Hungary, Kalvanist and Lüteryan Church were decorated with Turkish carpets. On funerals to cover the catafalque with Turkish carpet became a habit(8). After the XV. century in the Balkans and in Europe, the Turkish rugs were popular in the extreme. It's known that in Italy people who were unable to buy Turkish carpet tried to reach even into this privilege by lending. So that a Turkish carpet hanged from the balcony of was a symbol of wealth and nobility(9).

XV. In the second half of the century, of the pattern of Seljuk and Ottoman carpets are seen on the paintings of some European, Italian, Flemish, German painters(10).

Described in the aforementioned paintings, the carpets were used in different ways in composition. They weren't chosen randomly also. Topics covered by the artist in the painting having to qualify for a carpet design scheme were chosen.

With Islam in time, after the Turks adopted this religion and in the XV. century settled in Anatolia; prayer rug also began to take an important place in the carpet art(11).

Seen on the paintings of such painters, Bellini, Lorenzo Lotto, Francesco Bassano, Pietro della Francesca,

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

some types of prayer rugs which are known that its main pattern resembles a keyhole were named prayer rugs with keyhole. The description of these carpets that are also samples with their extent of iconography and symbols language can be generally found on the paintings in churches(12). It should not be a coincidence that these compositions that could be considered to have Islamic symbolism and content are on the paintings related to Christianity(14).

As defined the key hole rugs because of the recess in their initial part(15) and surrounding medium composition(16); the iconography extent of the carpets in this group are also consistent with many verses of Koran(17).

Painting named "enthroned Meryem with her son and The Saints" was painted by Italian painter Francesco BASSANO in 1991.

Depiction of the throne was portrayed as laid under the carpet, the form of keyhole is located around the middle of the three compositions surrounded with a pink border. The inside of the octagon sized to cover medium of keyhole form, was filled with an eight-pointed star. It is a rug which likely belongs to Bergama region.



Picture 1. "San Peter, Christina Liberale ve Annne ile Madonna ve Çocuğu" (13)



Picture 2. "Tahta Çökmüş Meryem ve Çocuğuyla Azizler"



Picture 3. "Azizler ile Madonna ve Çocuğu"



Picture 4. "Kocа ve Karısı"

On the painting by 287x268 cm "Saints and Madonna with her son" that was made by Lorenzo Lotto in 1521, a depiction of a key praying rug is seen laid on the throne under Madonna.

Although too much detail can't be seen belonging to that prayer rug placed on the painting which is kept in Santo Spirito Church, on which also Catherine from Alexandra, Augustine, Sebastian, Başrahip Anthony ve Babtist Young John are placed; it can be understood that composition of the middle area is red and has long fringes.

The painting 98x118 cm in size "Husband and Wife" which was made by Lorenzo Lotto with oil color on canvas is kept in Hermitage Museum. Inscription held up by husband is a symbol of the loyalty to marriage.

Curved branches are ranged on the geometric shaped flowers and leaves which are on the part outside of the thin red key-hole band (border) form. The geometric shaped herbal burnings are included in large dark-colored water.

1.1.2. Samples of Carpet

It is an example of Turkish Islamic Arts Museum. Lumps are hanging down from a niche and the figure of a dragon is located around the middle of the coin. Mihrab niches forms the little water and the keyhole-shaped recess below.



Picture 5.



Picture 6.

Inventory No. 363, is an example of the Turkish Islamic Works Museum known belonging to XVII. century, the carpet rug with double-sided key hole form attracts attention.

1.2. Examples of the motifs

1.2.1. Karasulu Rug



Picture 7.

Lamps usually in the carpets, as a burning item with its different characteristic forms, are adjusted to be hanged on the central point of the altar. Except from this form that has become routine since XV. century, in the art of Turkish carpet it is not common that to be painted of many candles burning in the medium composition. In this sense, known as grooved rugs, Çanakkale Ayvacık Karasulu is seperated from rugs of the other carpet regions(18). Beyond its usual hanging lamps features form, burning candles, as in the other carpet regions has been used by hanging from the center of the mihrab. In the middle of the center, outside corners of the medallion motif, the four motifs are located. On each lamp, a candle that attracts attention with its flame is located. In the lamps, an eight-pointed star representing the light (glory) is located.

Symbol of the divine light (glory), burning candle is one of the most important element of symbolic expression. On the Karasulu rug, in accordance with this symbolic meaning, one for each of the burning amulet candles has been placed right underneath the candles.

On Karasulu Rugs the motif of candles has been used in the structure correlated with the meaning of 35th verse of Quran Surah Nur.

In this verse, "Allah is the Light of the heavens and the earth. She's the light, like a lamp in the candle. The lamp is in glass. Glass is like a pearly star. Burned from what a blessed (oil of) olive tree. (So a holy tree) that, even if the fire doesn't almost touch, its oil gives out light. The light is brilliant. Allah lets the one he wishes to

reach his glory. Allah gives examples to people. It's called as "Allah knows everything "(19).

In the verses of the Qur'an, one of the words used for the sun is Sirac (lamp). It can be thought that there is a symbolic link between the other local names of Karasu and Sirac Rugs. Moreover, in the Quran while mentioning the sun (itself a star), the word candle is used. It's said in the 15-16th verses of Noah Surah: "Don't you see?" Allah has created seven heavens in harmony with each other. And He considered the moon as the glory among the others and the sun (enlightening and burning) as a candle. When considered the four- star lamps of the Karasulu Rugs, as the middle coin is large relatively to the others, the possibility that Sirac is the sun should be kept in sight(20). The stars expressed with the words "necm" and candle in the Quran, have two basic characteristics in the use of verses. The first of them is to be a light source and the second is to be useful in determining the direction and finding path. In the comments of Surah Tank, Prophet Muhammad is shown as the first star of the night. It's said in the 45th verse of Surah Ahzab: "O Prophet! We sent you as a witness, and a harbinger, as well as a reminder " in the 46th verse "And also with the permission of Allah, we sent you as a summoner and a candle emitting lights."

So in both verses, The Prophet Muhammad is known an illuminating, bright lamp that lights and shows the right way to the heart in the darkness of ignorance and confusion of mind(21).

It is thought-provoking that the four candles which are on Karasuku Rugs remind the caliphs of Islam in terms of faith. Looking at this, it can be thought that the middle motif medallion is the first star emerged in Surah Traiq (Sarik) Muhammad himself and the four candles around it are the four branches, four caliphs after him, Ali, Bakr, Omar and Osman(22).

An assertion can be argued as follows about the tree of life form that is located in the closing point of niche in the Karasulu Rugs and known as spiked in the region. In the Ayvacik Town to which the rug has touched, nearly all of the people are dealing with olives. When looked at the 35th verse of Surah Nur, it says : "Lamp is burned what a blessed olive tree (of oil). (So a holy tree) that, even if the fire doesn't almost touch, its oil gives out light." When looked at the form of tree life on the Karasuku Rug, it is seen that the bottom part is close to the light form in the middle. In Islam, olive is accepted as the axis of the world. Olive branch is considered as the symbol of Prophet Muhammad and sacred, because olive oil obtained from its grain is the source of light like a glory. In this case, it is logical that the form of tree life on the prayer rug may be the olive tree. While making the iconographic analysis of Karasulu Rugs, an opposing view appears that in the region where the majority of population who engages in weaving carpet consists of the nomads who have still paganism in their faith(23); and hence the symbol in the carpet rather than the Islamic faith, called Ansari erbi four elements, namely air-water-soil-fire should be connected(24).

1.2.2. Burning of the star

Although in the Middle Age, stars are evaluated with Sufi concept, stars in the sky, from human existence has been one of interest. Celestial objects in the four-order self-mythology emerge by themselves(25). The eight-pointed star including also birth, life and peace within the meaning of renewal of the universe, as a burning Big Turan Dormitory has always been an important element in Traditional Turkish arts and culture in Central Asia as well(26). In the first millennium before Christ, a motif that today resembles to the moon and star of the Turkish Flag and represents the conjunction of the moon in the sky with the day, is also seen on the main flag of Chou known as Proto-Turk(27).

"The gate of Heaven" has been considered by Turkish tribes of Central Asia as the location of the pole star. According to many Turkish people, the stars in the sky were the lights leaked from the "sky tent" to the world. Changing of the seasons were identified according to the stars. Pole star "Heaven's Gate" was considered as a sacred and the place where planets were seen. The Uighurs respected to these stars more and called them "golden Kazu". Pole star was the symbol of brightness. "At the location where the pole star is located or at the gate of firmament, The God intercedes to people and Kam (Shaman) contacts with God through this hole. This door was the frontier between the world of people and the world of spirits. According to Ilüby Turk, "cold weather would descend to the earth through the holes of other planets. From this point of view, pleiades was a big importance. It would be predicted correctly that the weather would be hot or cold with the rise and fall of the planet. As to Turks, the word "pleiades" corresponded to the phrase "planet star". Zuhal (Saturn) was well known by the old Turks. In Kutadgu Bilig, Zuhal Star is the most excellent star. It is said tos tay in a house for two years and 8 months. "Customer" (Jupiter), would play a significant role in the the information of the ancient Turks' calender. Jupiter's old Turkish name was "Eren-tüz". After the XI. Century, the Turks began to call this star "Ongay". Today in many parts of Anatolia, these stars are referred by the name"Ongay" or "Öngey". Moreover, "the Turkish calendar with twelve animals, was designed according to the time of return of twelve planets bestion." Jupiter's rotation period was close to the twelve signs of the return. In this respect, the Turks had given great importance to Jupiter. In Kutadgu Bilig, mentioned like this "comes after ten, ten months become the second, left ten months in each home, but also two months"! In Turkish folk literature, many things are mentioned about the stars. The Old Turkish Literature has many characteristics like resembling the number of the soldiers to the stars in the sky. There are stars in the myth also. God in the ancient Turkish legend, is explained to connect the world and the stars to the polar stars. Again, according to Turkish mythology, " Just like a horse, all the stars in space are tied to it and revolves around it". At the same time "navel of the sky" was also the polar star. In the excavations made by By archaeologists in Kyrgyzstan, Uzbekistan and Tajikistan, 104 coins were found on which the star and crescent are located, and this means that in the previous cycles before Christ(28), the stars were important figures in the Turkish world. Moreover from the past to the present, there are also stars on the tombs of the noble Turkish people.



Picture 8. Şaman davulu[29].

The preparation of a shaman drum leads Symbolic behavior associated with mythological(30). Up by the drum, the stars are located which are considered significant from the aspect of cosmological-astrological(31). These perhaps indicate the cult related to the old sun and the stars also. In the inscriptions of Kultegin, it's stated "there is nothing anybody endured and covered by the vast heavens(32)." Again according to old beliefs "when

the sky and the earth are seperated from each other, and the moon and the sun begin to shine, ayrıakbaşı commandment from The God would harmonize the whole world with its environment." In the Glossary-tom Turkey Diwan-u, it's stated that ""yıldızlar çergeşip tün, tünüzer yörgenür..."(33).

One of the most commonly associated with stars of the folk beliefs that each person has a star and falling of the star in the sky means hat the owner has died or will die(34). In the tradition of Bektashi, a belief in the form of the legend relevant to "Venus Star" associates Prophet Ali with "Venus Star" and it is noteworthy that Prophet's daughter's and Fatma's other name (Prophet Ali's wife) is Zehra(35).

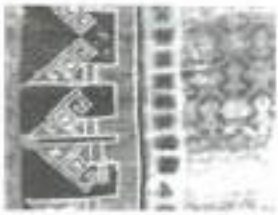
Five-pointed star burning in flames is the emblem of genius. Due to it's sanchity, twelve-pointed star often represents "Venus" on Seljuk and Ottoman ornaments and even on the coins(36). "Venus" is the symbol of goodness and renewed life and pointed star is the expression of the life line from birth to death. Also in old beliefs about the topic, for example, In ruby renewed every day, proliferation world is interpreted as eight corners(37). In this context, the eight-end geometry is the symbol of world, earth, land, life, transfigurasyon, changing the shape and content, continuous renewal. The sun and stars motifs in Asia and in the first Turk, seem to be synonymous with each other with the aspect of both thematic and iconographic and the worship of heaven and earth cosmology is needed to be evaluated starting from the proto-Turkish era. In Chou Era, sky was the dome standing on the earth and divided into 28 slices(38). There was a star cluster in each slice. The pole star on the top of firmament was the authority of Heavens' God. In the iconography of Central Asia and ancient Turkish Sun, "Bright Tilgenler" comprised the Buddha and Manihesit religionists' nimbus and these were likened to the "yulluz" a (star) and the sun(39).

Stars are almost barometers of the nomads. The names such as Scales, three brothers, Pleiades, North Star,.. are called and these stars lead to in a set of beliefs to be appeared in the seasonal rain(40).

On the road of Karakhanid monarch, the son of Abraham I, Property of the Bukhara-Samarkand Şemsü'l-Nasi; the around of the "Ribat-i-Malik Caravanserai 's main gate which was built on behalf of his name, is decorated with eight-pointed star(41). It's possible to find star samples in Ahmed Yasawi Semerkand Mausoleum; on the window decorations of Seyfi Madrasah built in Bukhara in 1592; on the ceramics discovered in Kubadabad Palace(42) and exhibited in Konya Karatay Museum; on the panels of the North side of Erzurum Double Minaret Madrasa(43); on the ceramics discovered in Kaysen Honat Bathhouse(44). Burning stars were often used also on the edge decorations of the door which is the excellent sample of the stonework of Divriği Sivas Grand Mosque. Burning stars can be seen on many Works of Seljuk.

Stars are also stated in many verses of Quran : "The One is Allah who created the night that chases the day ceaselessly and as the commanded beings the sun, moon, stars(45)." " and He created so many signs and stars that through which people can find their way." "The sun and moon, all the stars were submitted to His commandments ..."(46). As performing on many things they used, The Turks transfered this compositions to the textiles, and they formed these compositions from the burnings which are away from exaggeration and over-ornamentation of the symbol world and hasting their own aesthetic values within inside themselves. These burnings reflecting the aesthetic of textile were the speakers of the periods they had been produced and the works giving messages. In today's fabrics, this iconographic size can't be seen because of the commercial concerns, advances in communication and the changes at the culture(47).

The reason that the stars are often seen on from the Sljuk carpets to nearly all Turkish carpets should not be a coincidence, or an aesthetic concern(48).



Picture 9. XIV. yüzyıl Selçuklu halısı

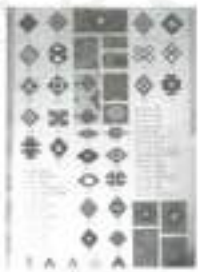
1.2.3. Burning Eye

When people all along the line, have difficulty in finding a descriptive reason to the failure of daily life, negativity growing suddenly, especially to a set of physical and mental illnesses; they have tried to explain them with supernatural powers, or some objects, or some secret powers believed to be exist in other places and people. To neutralize the power of this impressive eyes, to prevent harm and damage prevention as the cure, the idea of resisting to "watching eye" has dominated since the Ancient times. Therefore, some objects whose colour and especially shapes resembles the eye were used as a means of repelling the evil eye. The names of this striking power in our country are "evil eye, eye, touch, the eye coming, the evil eye "all which are called by Greeks "matisma" Arabs "elayn" Iranians "bed nezer" Indians "nazar"(49).

In Islam belief, in a hadith of the Prophet, he is known to stated that "I orbid to Allah from the evil, because evil (touching the eye) is right." However, Islam recommends protection from the evil eye can be sought via praying and seeking refuge in the Quran. Whereas in Anatolia, with the effects of old beliefs such as shamanism origin of Central Asian, there are many public belief traditions to be protected such as carrying blue beads, clam shell, etc., pouring lead (kurşun kaynatma=kurşun dökme, Kut=talih).

In addition, with the purpose of being protected from the evil eye, as a burning and a symbol, with the understanding of resistance against to the evil eye again with the eye, the eye has been used in many areas from the stickers of eye pictures pasted on the car to the traditional textiles.

About the eye nearly 170 verses are observed in the Quran. This figure is quite interesting in terms of language of the symbols. In the 267th verse of Bakara Surah: "Do not to try to spend the goods that can not be gained without condoning." Surah Ali Imran 2 Verse, "It's he, the owner of the eternal life who keeps all assets alive and conscious." In Al-Anaf 116th Verse: "You, throw. He said. When they threw what they would throw, they deceived people and made them shocked." In the 108th Al-Nahl Verse: "They are such people, Allah sealed their hearts, ears and eyes"(50).



Picture 10. (51)

As it can be seen, the eye has an interesting place in both people's beliefs and in the religious belief origin of the Quran. It is an interesting example showing how this eye with its wide meaning and symbol language is seen as a burning in Anatolia textiles and hence in the carpets, rugs and fabrics around Konya and how this belief from Quran and people's faith are reflected to the productions.

Result

In Globalizing world, "fashion" has become a very rapid flow. In the international market, many constant changes in consumers' tastes and demands of carpets regarding color, pattern and size. Traditional production should never be degenerated. However, beside the traditional production, the carpets should be produced also according to the world fashion trends.

On this issue Turkish manufacturers' skills are also remarkable who consider the weaving style products with the size of iconographic, install them the language symbols. It's unimaginable that people having lived as tied to the belief system of the period, followed this pattern and the burning accidentally or unconsciously. Except the fake textiles produced with today's commercial concerns, the claim that the language of symbols is in the first output port weaving and they transfered the weavers' feelings, thoughts, objects in the environment, events to the textile can be acceptable.

Bibliography

1. Y., OMEK, Türk Kilim Motifleri, Atatürk Kültürünü Araş. Yayınları No: 62, Ankara, s. 1, (1987).

2. M., KÜYEL, Tarkan, Halı Konusu Fotoların Görüş Alanına Girebilir mi?, Ankara, (Araş.Dergisi 4, Sayının Ilavesi) s. 14, (1998).

3. A., AYTAÇ, "Orta Asya Geleneksel Türk El Dokumalarının Kullanım Alışkanlıklarında Toplumsal Değişim", Folklor Halk Bilimi Dergisi, İstanbul, S. 59, s. 36 – 43, (2004).

4. M., KÜYEL, a.g.e., s. 18.

5. M., ATEŞ, Mitolojiler ve Semboller Arasında ve Doğuşundaki Sembolizm, İstanbul, s. 11, (2001).

6. R., KARAMAĞRALI, "Eşler ve Lotus Motifinin Halı Secdeliklerindeki Ikonografisi", Araş Dergisi, Ankara, S. 8, s. 34, (Nisan 1998).

7. A., AYTAÇ, ve ark."Bazı Yöresel Resimlerin Tablolarına Ait Konu Olan Anahtar Delikli Secdelere Dair", Türkeli Dergisi, Ankara, S.107, s. 42 – 46, (Mart 2004).

8. F., BATAR,"Macaristan Uygulamalı Sanatlar Müzesi'ndeki Türk Halıları", Türkeli Dergisi, Ankara, s. 24 -29, (2004).

9. E. &., BOSWORTH, Doğu Halı Batı Sanatı, İstanbul, (Çeviren:Ali Cüdevi) s. 128-156, (2005).

10. Ş., YETİŞİR, "İstanbul Türk ve Islam Eserleri Müzesi'nde Bulunan Bazı Halılar ve Resimsel Betimlemeleri Üzerine", Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi, Ankara, S.2, s.208, (1964).

11. A., AYTAÇ, "Türk Halı Sanatında Saz Üslubu", Tarih Dergisi, İstanbul, S.184, s.37-54, (Nisan 2002).

12. A. AYTAÇ ve ark., "Bazı Yöresel Resimlerin Tablolarına Ait Konu Olan Anahtar Delikli Secdelere Dair", Türkeli Dergisi, Ankara, S.107, s. 44, (2004).

13. B., KARAMAĞRALI, "Halı Sanatı Üzerine", Türk Sayısı Halıların Halk, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri, Kayseri, s.175, (1996).

14. E.KALINDER, a.g.e., s. 8-42.

15. A., PAKDAMAR, Kur'an-ı Kerim ve Cuz Tefsir, Konya, s. 528, (2003).

16. A., PAKDAMAR, a.g.e., s. 133.

17. A., PAKDAMAR, a.g.e., s. 517.

18. A. AYTAÇ ve ark., "Çanakkale-Ayvacık Yöresi Halıları ve Karakuşlu Secdeliğe Dair", Tarih Dergisi, İstanbul, S. 208, s. 15-19, (Nisan 2004).

19. S., ATEŞ, Kur'an-ı Kerim Meali, Kevser Yayınevi, İstanbul, s. 353, (1975).

20. A. AYTAÇ, ve ark., a.g.m., s. 15-19, (Nisan 2004).

21. Ayrıca Ahzab suresinin 45-46. ayetlerinde Peygamberin şahit, müjdeci, Allah'a çağırıcı bir kandil diye beş nitelik ile nitelendirildiği gerçekleşmiştir. Dolayısıyla olmadığı zamanlarda mahşerin ümmet yerine kandillerle aydınlatılmasıyla beş kutsal geceye kandil asılı verilmesi arasında bir özdeşlik kurulmuş, Peygamberle ilgili beş olayın zikredildiği Mevlid, Berguli, Miraç, Berat ve Kadir gecelerinin Peygamberin Ahzab suresindeki beş niteliği de örtüşmelerek kutsallığı sürdürmüştür.

22. A. AYTAÇ ve ark., a.g.m., s. 15-19, (Nisan 2004).

23. http://www.sayagen.com/tr/yun

24. A. AYTAÇ ve ark., a.g.m., s. 15-19, (Nisan 2004).

25. http://www.sirnottesmi.com/article_read.cgi?id=4, (03.03.2009).

26. M. ATEŞ, *Mevlâyîler, Semboller ve Felsefe*, İstanbul, s. 134, (1996)
27. Z., ESİN, Orta Asyalılarn Osmanlıya Türk Sanatındaki Koruyuculuk Misalleri, İstanbul, s. 59, (2004)
28. YEDALOĞLU,http://74.125.77.132/search?q=cache:zY6HRZbKYCcJ:www.aydaluvdu.com/forum/archive/index.php/t-physiologicaly_elektronide_oy_yildiri,9813.html+sanat+yapan+ş%C4%B1%MkC4%B1+inanlılar+olacı+olduğu&hl=tr, (10.12.2008)
29. A. V., ANGAGN, 'Altay Şamanlığına Ait Mukaleler', Makaleler ve İncelemeler, Çev. Abdülkadir İNAN, C. I, Ankara, s. 120, (1968)
30. F., ÇOLPAN,U, "Türk Yapılarıkitesinde Şamanın Cüzuku ve Üzerindeki Resimlerin Anlamı", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Sempozyumu Bildirileri, İ., İstanbul, s. 116, (2004)
31. Y., ÇORUHLU, a.g.e., s. 119
32. H. N., ORKUN, Eski Türk Yazıları, Ankara, 1987, s. 81-232, (1987)
33. N., OCAGAN ŞAMAN, 'Oku Çakın'Oku Çarkıçak-Çağırır Selçuklu Sözlemesine Bir Mesel", I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi, I, Konya, s. 243, (2001)
34. S. Y., ÖRNEK, Anadolu Folklorunda Ölüm, Ankara, s. 24-25, (1971)
35. P. N.,BORATAV, Yüz Soruda Türk Folkloru, İstanbul, s. 58, (1980)
36. M., ATEŞ, a.g.e., s. 62, (19.)
37. M., ATEŞ, a.g.e., s. 90, (1996)
38. E. ESİN, a.g.e., s. 60-61-63
39. E., ESİN, a.g.e., s. 60
40. A. N., YALMAN (YALGIN), Geruçcu Türkmen Operatörü, c, Ankara, 2000, s. 288, (2000)
41. N., KIZTOĞLU-G., 'Ahıyanlıktan Yeniçeriliğe Kırk Dünyası Kırk Örtük Yapılanmalarından', Kültür Bakanlığı Yay. No.2753, Ankara, s. 224, (2001)
42. R., BOZER, 'Kubbeliahşap Çeşmelerde Fenlemme Sorunu yanlışlı İşlemler', I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildirileri, I, Konya, s. 177, (2001)
43. H., GÜNGÖRDÜZ, 'Tekirdağ Devlet Resimleri Müzesindeki Figürlü Kabartmalar Üzerine', III.SANAT TARİHİ Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri, Konya, s. 19-21, (1994)
44. N., KIZTOĞLU-G., a.g.e., 2001, s. 226-231, (2001)
45. A., PAKALIN, a.g.e., s. 156
46. A., PAKALIN, a.g.e., s. 268
47. A., PAKALIN, a.g.e., s. 267
48. A., AYTAÇ, 'Konya İklimi Halk ve Kilim Dokumalarında İzleri' Konya', Türk Dergisi, İstanbul, S.210, s. 28-31, (2004)
49. S. Y., ÖRNEK, Türk Halk Bilimi, Kültür Bakanlığı Yayınları 1628/210, Ankara, s. 167, (2002)
50. S. Y., ÖRNEK, a.g.e., s. 44-49-163-175-213-278-4

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

ISTANBUL - BETWEEN TWO BOOKS INTRODUCING A DESIGN SEMINAR IN ISTANBUL

AMOS BAR-ELI

ISRAEL

amos-beitzahav.net.il

Keywords : Design Studies, Design process, Istanbul

Abstract

The paper presents HIT's summer seminar in Israel and Istanbul, discusses its issues, relevance, and method. The seminar responds to israeli design students' attitude toward cultural and historical conflicts. The concept, evoking the seminar, is viewing the 'other', and how design can assimilate conflicts and culture into personal point-of-view. Those concerns have been found to be highly relevant in Istanbul.

Between conceptual spaces of two books the seminar 'expedition' takes place. "Journey to the East" by Le Corbusier and Orhan Pamuk's "Istanbul: Memories and the City". The books provide inspiration and theoretical base for the seminar. Participants are encouraged to experience Istanbul and be confronted by its variance. Students are required to develop personal method of observation, and design a project based upon it.

Introduction

What is the role of observation in the design process? What kind of subject is relevant for observation? How through observation can sensitivity in the design process be enhanced? What possible methods of personal observation can be developed? Those questions are of importance and interest for whomever is engaged in design education or research in the field [1]. While many respond to these questions through research this paper presents a design seminar that engages them through its methods and theoretical content. In the paper the annual "Istanbul: Between two Books" seminar, taking place in Israel and Istanbul by design students from HIT* , will be described and its theoretical base will be explained. The relevance of 'east-west' concerns plays a major role in the seminar theory, methodology, and contents.

Presenting the seminar is elaborated through three topics. First to be discussed are the ideas which form the framework of the seminar in relation to observation in the design process. The position of observation will be outlined and the role of the 'the other' as key concept forming the attitude toward the subject of observation.

Following, to be discussed is the method of the seminar that was developed as an attempt to confront the issue of observation and its role in the design process. In the last part of the discussion contents and results of the seminar will be presented and an attempt be made to draw some conclusions and further issues for expanding on this research.

In relation to the main issues explored in the seminar it was important to define an attitude toward 'method' of observation and the 'subject' to be observed. When a design-solution is the aim it is most likely that some method should be followed or agreed upon as a preliminary step to that end. As my aim was to focus on the process of design, establishing a method for observation and experiencing it became key issue and the 'problem' to be solved by the students. In that sense the choice of method is highly personal. The subject for observation in the design process is, in most cases, predetermined by the design problem; in the seminar's case it was defined by its quality and relevance to the observers. The selected subject for observation: Istanbul is understood as being a unique take on the idea of 'the other' specifically for Israeli design students.

Method

Observation, and objective as possible, is essential tool for research and a preliminary act of design and design process. Observation through close personal experience is of much importance today in the age of post-modern electronic age in which data is more and more condensed in stereotypic fashion by communication media. But how should we go about 'observing'? Only intuitively? Or should it be matter of systematic and reasoned approach? Should it be done passively or actively? How do we internalize and digest the subject we observe? How can we form a 'true' image of it? Can we bypass misconceptions formed by fear and lack of knowledge?

Remembering Nietzsche's claim that

"...truths are illusions about which one has forgotten that this is what they are." [2]

A need arises for design students to experience through their own senses, and to develop their own assumptions and 'truths' in relation to the world and the culture in which they operate. In that sense the role of the design instructor can not be limited to submitting 'truths' or a path for the student but to enable him/her means to define one of his own. Rather an unsafe and paradoxical task, in the sense that uncontrollable or nihilistic episodes might occur under the instructor's supervision.

Observation and method of observing is in the core of the artistic process. Observation is not only a method essential for art or design, it is art. The French philosopher Merleau-Ponty explains that only the artistic way of depicting the world is capable of being free from the need to measure and determine, through it emerges the possibility to become part of the world rather then being judgmental toward it. According to his concepts the artists' observations becomes a gesture rather then opinion [3]. It is vital for the development of design sensibility to remain concentrated not only on solution and problem-solving apparatus but rather on the process of design. In that sense focusing on observing without purpose or an end is rather an imperative for the designers' learning curve. The main theme for the seminar, which arises from this line of reasoning, is that the method of observing should be done consciously, defined, selected and experienced first hand by the student. A preference is given to 'how' they observe over the 'what' they solve.

Subject

In selecting the subject one issue emerges immediately, it is that of distance or familiarity with the object of observation. Should it be intimately known to the observer? Or should an 'objective distance' better be kept? These questions and the methods relating to each has long been the subject of study mainly in sociology,

anthropology and ethnographic research. Istanbul, as the subject of observation in the seminar, is for Israeli design students in a position that can be referred to as 'the other'. 'The other' meaning culture, or place that is not the one you are immediately familiar and belong to, yet one that is not completely obscure and strange. It is different yet close, one that can offer fresh perspectives through a mixture of the unfamiliar and the similar. 'The other' is considered as a form of counter-part that resembles you, yet it stands in a different position which can assist in reflecting on your understanding of the world.

The concept of 'the other' is defined through misconceptions stemming from 'agents' of power and authority that dim observation as not needed to form an opinion. Those 'agents' shape 'the other' in accordance to their ideas without true regard or understanding of it. 'The other' can be anyone toward which you assume an attitude of superiority, will it be from fear or lack of knowledge. Historically 'the other' refers to as the image of the female, as defined by the gaze of a 'male observer or the 'east' as defined by the colonial, ruling 'west.' The concept of 'the other' is advocated mainly by the subjects of its misconceptions in an attempt to unveil the blinded logic leading to it. Examples can be found in Simone de-Bouviar's 'existantilism' philosophy portraying a feministic point of view as anti-theses to the male conception. Edward Said in his book 'Orientalism' explains the way the orient was defined and misunderstood by the colonial and imperialistic 'west' and how this is continued today and extended to religion-Islam and to ethnic groups, mainly Arabs [4]. Foucault's "History of Madness in the age of Reason" defines how the insane and the mad have long served as 'the other' for the ideal of reason and logic prevailing in the 'west'. He explains how the attitude and definition of "the mad" were treated and forged historically by society in the 'west.' [5]

Why Istanbul?

Pointing out some conflicts and issues that define Israeli society, the relevance of Istanbul as the subject of observation for the seminar can better be understood. The issues can be defined as internal, external, of time and of space. The 'internal' – relating to the dilemmas of: religion and the state, meaning the relationship between the nationalistic progressive, democratic, secular state, and the traditional, conservative by nature, religion. The 'external' - relates to Israel's conflict with the Arabic world, which in many respects has its core in the relationship between islam and Judaism. The conflict 'of space' – relates to Israel's location and culture. Can Israel be defined as part of the 'west'? As many its populace prefer to see themselves or is it a part of its geographical locale, belonging to the historical Levant\Orient? Finally the subject 'of time' – indicates to the historical issues relating to the formation of the state of Israel as cultural and nationalistic entity. Israel was forged by conflicting forces defined as 'western' and 'eastern'. This is true for a multitude of issues touching on ideology, politics, ethnic and history. Of unique significance is the cultural and architectural heritage from Ottoman rule lasting until 1918. An example can be made by the city of Tel-Aviv, a major locus of Israeli business and cultural life. Modern Tel-Aviv emerged out of the older city of Jaffa that contains many edifices of Turkish Ottoman architecture and urban fabric. The emerging city of Tel-Aviv has tried to distance itself from the old 'eastern' urban center and define itself according to 'western' conceptions of modern living. In the last decades much effort is done in order to reconcile with the results of this detachment.

Summing up those major conflicts that shape and confront Israel, the relevance of Istanbul for Israeli design students, becomes clear. Those issues are surprisingly near to the ones that play a major political, nationalistic and cultural role in Istanbul today. The conflicts are not the same but they do have enough in

common to suggest a reference for observation that is both an outsiders' point of view, yet comes with deeper understanding that is essential for a fresh perspective. As such it is understandable how Istanbul stands as an extraordinary subject for observation and cultural reflection for Israeli students. It is both different yet the same, it is far yet near it is "east of west and west of east" it stands in a perfect position to offer tremendous challenge for anyone who is willing to commit to observation.

The conceptual frame-work (the two books)

The concept of the seminar is presented to its participants' through two books which condense within them the whole complexity of the seminars' concept. They present, suggest and discuss ways of observing the city of Istanbul. Together and separately they suggest intriguing compost for the Istanbul seminar. The first book is Le-Corbusier "Journey to the east" first published in 1966 [6]. It was written originally as a travel journal partly paid by local newspaper publishing the letters of Le-Corbusier's 1911 journey that culminated in decaying Constantinople. The book is full with drawings and sketches done by the young Le-Corbusier. It emphasizes the importance of both direct observation and that of drawing as a method for internalizing visual experiences.

The second book is Orhan Pamuk's "Istanbul – Memories and the City" [7]. Pamuk, spending most of his life in Istanbul, describes the city from within. Istanbul unfolds through the experiences of the child Orhan and his family. Along side his personal recollections, Pamuk presents multitude of observers and their methods of doing so. Those include: the eccentrics, the "westerners", painters, photographers, the story tellers, along the melancholic silent ones. Pamuk, considered becoming a painter, was persuaded to study architecture, and finally ended up a writer. His book emphasis drawing and art as a method of observation, a method preferred in order to internalize and gain understanding of yourself and the city you love and live in. Between those two books, one written by the architect from the west the other by the Istanbul writer the seminar attempts to gain a starting point and some inspiration.

The seminar

The seminar consists of two major parts. The first takes place in Israel. It includes a series of lectures that briefly introduce history, culture, art and architecture of Istanbul; in addition it offers an overview of Islam. Along side the lectures are field trips taking place in the old city of Jaffa. One of the seminar's field trips begins with a visit to the Sa'araya building, the former Ottoman governors' house, recently renovated and serving today as a "Turkish Cultural Center". Through the field trips the students exercise different approaches and methods for observation and experience them. As a culmination to the preliminary part students are required to propose a method of observation accompanied with sample material prepared accordingly. The proposed method serves as a model for their personal observation method to be carried out in Istanbul. Finally the major part of the seminar takes place consisting of one week stay in Istanbul primarily composed of observing. In the process students are required to develop and produce a project that is based upon their method of observation. Their project is an answer to no brief or demand and represents reconciliation. One can claim that a short engagement is not enough; my replay would be: true, in most cases lifetime is not enough, but sometimes even a fleeting glimpse can last a lifetime.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Conclusion and contribution

Conclusions in this case follow from experience of the seminar and conducting it for the last 3 years rather then from research, yet even as such, I believe, they carry some value as well. It proved to be of great importance for students to understand themselves through the observation of others. The experience, and the relevance of its issues as they unfolded in the Istanbul seminar, intensified their observation skills and assimilation of knowledge. As designers, specifically in this age and region, we are more and more channeled toward fast-pace solutions. In such an atmosphere it becomes exceedingly essential to provide for observation only, and process-oriented methods. In Islamic tradition it is agreed that understanding through the heart precedes logical conclusion [8] . Just as suggested in the seminar and the books serving for its inspiration, this kind of observation does not offer its results easily but once discovered they provide for a lasting journey.

Sources

1. S. Ba-El, Design Behavior Profiles, Lambert, (2010)
2. F. Nietzsche, ed. And trans. W. Kaufmann, On Truth and lie in an extra-moral sense in The Portable Nietzsche, Viking Press, (1954).
3. M. Merleau Ponty, trans. Eran Dorfman, Eyeand Mind, Beshing, (1961, 2008). [in Hebrew]
4. E. Said, trans. A. Zilber, Orientalism, Am-Oved, (1978), 2008. [in Hebrew]
5. M. Foucault, trans. A. Arie, Histoire De La Folie A L'age Classique, Arlet, (1972). [in Hebrew]
6. Le Corbusier, trans. I. Zilkinic, Journey to the East, MIT Press, (1966,2007)
7. O. Pamuk, trans. M. Feely, Istanbul: Memories and the City, Vintage Books, (2006)
8. J. Eram, Islamic Aesthetics: An Alternative Way to Knowledge, Journal of Aesthetics and Art Criticism, 65, 69-75, (2007).

* HIT – Holon Institute of Technology, Holon, Israel – Faculty of Design with 3 departments: Interior Design, Industrial Design, and Communication Design

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

DOĞU'NUN SANAT VE TASARIMINDA BATI YANSIMALARI SANAT VE TASARIMIDA DOĞU-BATI ETKİLEŞİMİNİN YANSIMALARI NELERDİR?

EKREM ÇETİN BİGAT

Kadir Has Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Tasarım Bölümü
İSTANBUL

ebigat@yahoo.com

Anahtar Kelimeler: Sanat, tasarım, kültür emperyalizmi, etkilenmek.

Özet

Bu araştırmada, küreselleşmenin Batı ve Doğu toplumlarına dayattığı istekler doğrultusunda sanatçı ve tasarımcıları nasıl etkilediği ve etkileşmenin sonucunda nasıl benzer tekdüze işler üretmiş olduklarının gösterilmesine yönelik bir çalışma yapılması amaçlanmıştır.

Sorunsalı saptamak için literatür taramasının yanı sıra internet üzerinden yurt içi ve yurt dışında yapılan sayısız taramalar sonucunda elde edilen bilgilere yer verilecektir. Bununla beraber çeşitli örneklemeler yapılarak savunulan tez desteklenecektir.

Bu görüşlerden yola çıkarak, gelişmemiş ülkelerde yaşayan tasarımcılar ve sanatçılar gelişmiş ülkelerde yapılan işlerin etkisinde kalmış, benzeri işler yapmışlardır. Globalleşmenin sonucunda kapitalist sermayenin etkisinde özgünlüğü olmayan, hiç bir kültürün temellerine dayanmayan, sadece güncel moda tasarım ve sanat modellerinin etkisinde yaratılmış işleri sürekli olarak önümüze çıkarmaktadır.

Doğu ve Batı tanımını ortaya koymanın zor olduğu bir kavram olarak algılıyorum. Batı gelişmişliği Doğu ise geri kalmışlığı çağrıştırıyor önce. Ama farklı yönlerden düşündüğümüzde de iki farklı yaşam biçimi olduklarını onları avantajları ve dezavantajlarıyla düşünmemiz gerekiyor. Batı bizim için Edirne'den sonrası olmuştur. Halbuki doğu da kendine özgü kültürü ile vardır. Bu kültürüne ve tarihine baktığımızda da zaman zaman azda olsa doğulu sanatçı ve gezginlerinde doğuya ilgi duyduklarını görmekteyiz.

Günümüz sanat ve tasarımında gelişmiş olan ülkeler hakim kültürler olarak globalleşmenin de etkisiyle az gelişmiş ülkelerdeki sanat ve tasarım tarzlarının ve eğitiminin belirleyicisi konumuna gelmişlerdir. Buna sahip oldukları teknolojileri kullanma, ekonomik güçleri gibi belirleyici avantajlarını da eklersek, dünya sanat ve tasarım biçimlerini yönlendirme güçlerine sahip olduklarını görürüz.

Bunun sonucunda da az gelişmiş ülke sanat ve tasarımcıları kendi tarz ve yöntemlerini ortaya koymak yerine popüler olan hakim kültüre ait olanı kullanmak tercihini yapmışlardır.

Ben bu çalışmamda Türk sanat ve tasarım sürecine bakarak, sanat ve tasarım eğitimini batıdan nasıl alıp kendimize adapte etmeye çalıştığımızı, bunu ne kadar başarabildiğimizi, ne kadar batıdan etkilendiğimizi göstermek amacını taşıyorum. Batı sanatını taklit etmeye çalışma yanlışına düşmemizin nedenleri-

ni, kendimize ait bir sanat ve tasarım ekolünü oluşturamamamızın nedenlerini sorgulamaya çalışıyorum.

Küreselleşen dünya düzeni içerisinde üretim ilişkileri de değişim göstermiştir. Teknoloji ve iletişim teknolojisindeki devasa gelişmeler ülkeleri ekonomiden siyasete kadar pek çok alanda birbirlerine doğru iyice yakınlaştırmıştır. Teknolojik gelişmeler ve bunların ortaya koyduğu iletişim ve bilgi ağındaki ilerlemeler dünyayı adeta 'global bir köy'e dönüştürmüştür.

Bu süreçte telekomünikasyon ve ulaşım teknolojisindeki gelişmeler lokomotif işlevi görmektedir. Bu yakınlaşmanın temelinde ekonomiden kültüre, siyasete kadar pek çok alanda ülkelerin birbirlerine yakınlaşmasını sağlayan küreselleşme süreci yatmaktadır. Bu süreçte sermaye, işgücü, teknoloji ve bilgi sınır tanımaz hale gelmiştir. Küreselleşme sürecindeki tüm bu gelişmeler, ülkeleri dünya standartlarında mal, hizmet ve bilgi üreten toplumlar olmaya doğru sürüklemektedir.

Küreselleşme, sanayinin iktisadi anlamda gelişmiş ülkelerden Üçüncü Dünya ülkelerine doğru kayması, dünya ürünlerinin ortaya çıkması, (bir arabanın üretilmesinde yirmisekiz ayrı ülke ürünü parçalarının kullanılması), finans piyasalarının çeşitli ülkelere yayılması, önemli sayıda insanın ülkeler arasında hareketi, dünya ölçeğinde demokrasi taleplerinin artması, ayrı malların farklı ülkelerde tüketilmesi olarak da tanımlanabilir.

Küreselleşme birazdan da göreceğimiz gibi bir çok açıdan "olumlu" bir kavram olarak algılanamamaktadır. Bu algı içerisine ne yüklendiğiyle ilgilidir. Demokratikleşme, özgürlükler, refah artışı gibi kavramlarla özdeşleştirilmiş bir küreselleşme kavramı dünyada yaşayan yaklaşık 7 milyar nüfustan sadece 800 milyonu için anlam ifade etmektedir. Geri kalanlar için eşitsizlik, yoksulluk, savaş, özgürlük kaybı anlamına gelmektedir.

Bu gelişmelerden küreselleşmeyi ateşleyen üçü, üretim, ulaşım ve iletişim teknolojilerindeki gelişmelerdir.

Üretim teknolojileri geliştikçe pazar ihtiyaçları büyümüş, gelişmiş sanayi ülkeleri pazarlarını dünya çapında genişletme arayışına girmişlerdir. Üretimler ise ücretlerin düşük olduğu, işçilerin olabildiğince az organize oldukları ve devlet desteğinin en yüksek olduğu ülkelere diğer iki teknolojik gelişme aracılığıyla kolaylıkla kaydırılabilmiştir.

Ulaşım teknolojilerindeki gelişmeler malların hareketliliğinin artmasındaki en önemli etkendir. Ulaşımın hızı artarken, maliyeti düşmektedir.

İletişim teknolojileri deyince akla ilk gelen kelimelet bilgisayar ve internet olmaktadır. İnternetin kullanılmaya başlanması ve yaygınlaşması bilginin akış hızına çok büyük bir ivme kazandırmıştır.

Böylece özellikle batıyı tanıma fırsatı bulamayan gelişmemiş dünya ülkelerindeki insanlar gelişmiş ülkelerdeki teknolojileri takip etme fırsatı bulmuşlardır. Örneğin İstanbul'da yaşayan bir tasarımcı için istediği yayına ulaşmak çok kısa bir zamanda mümkün olmaktadır. Aynı şekilde farklı ülkelerden ilişkiler kurmak ortak proje üretme kültür alış verişinde bulunmak imkan dahilindedir.

Bir grafik tasarımcı batıda ne tür tasarımlar yapıldığını interneti kullanarak ve basılı kaynaklara kolaylıkla ulaşarak görmektedir. Gerekli yazınsal ve görsel bilgilere ulaşmak çok kısa bir zaman almaktadır.

Küreselleşme bu tür olanakları sağlamıştır. Fakat, beraberinde bazı negatif etkileri de olmuştur.

Türkiye'de kendisine özgü tasarım ve sanat anlayışı oturmamış olduğundan batıda yapılmış olan işleri örnek alan tasarımcı ve sanatçılar batıda üretilen işlerin etkisi altında benzer işler üretmişlerdir. Hatta birçok tasarım ajansında yapılan işler batıdaki işlerin aynı veya çok benzerleri yapılarak kullanılmıştır. Bunlara örnek olarak "BOYNER" logosunu verebiliriz. "Boyner Mağazacılık" firmasının logosu "Booner Design" firmasının logosu direk alınarak kullanılmaktadır.

Halbuki İranlı tasarımcı, Morteza Momayez ve İsrailli grafik tasarımcısı Yossi Lemel Doğuda yaşamış ve yetişmiş olmalarına rağmen kendilerine ait üslubu farklılığı izleyenlere hissettirmişlerdir. Yossi Lemel

evrensel işler yapmıştır. Doğu'da olmanın batıda olmaya göre dezavantajları olsa da sahip olunan farklılık avantaja dönüştürülebilir. Batı Doğuya göre üstündür diyemeyiz sadece farklıdır diyebiliriz. Doğu kültüründe de özgün ve evrensel tasarımlar sanat eserleri yaratmak mümkündür. Ama bunu başarmak çok kolay değildir. Bir altyapı gerekir ve çağdaş olanı bilmek eğitimi de çağdaşlaştırmaya, batıyla ilişkileri mesleki anlamda güçlü tutmayı da beraberinde getirir.

Batı sanatında bugün bir tıkanıklık söz konusudur. Tekrardan sıkılmış, kendilerinde olmayan farklı şeylerin peşindedirler. Onun için doğu kültüründen doğu etkisini ortaya koyabilen sanatçıların işleri onlar için dikkat çekicidir.

Batıda sanat ve tasarım eğitimi alıp sanat ve tasarım fikirlerini edinmek, teknolojilerini öğrenmek sonrasında da kendi kimliğini sanat ve tasarımlarında yansıtabilmek ve böylece farklılığı ortaya koymak doğru yol olarak seçilmelidir.

Tekstil ürünlerinin model ve kumaş desenlerinin tasarımları batıdaki örnekler kullanılarak yapılmaktadır.

Reklam filmlerinde batıdan bire bir içeriği kopyalanmış işleri görmekteyiz. Aynı şekilde grafik tasarımda da batıda yapılmış örneklerin kullanıldığını sıkça görmekteyiz. Yazarlarımızın yazdıkları hikaye ve romanlarda batılı yazarlardan ne derece esinlendiklerini, yer yer içeriklerin çok benzer olduğunu görüyoruz. Taki-mücevher tasarımlarımızda da yine batı etkisine rastlamaktayız. Bu gibi örnekleri bir çok konuda çoğaltmak mümkün. Burada sorgulamamız gereken neden başkalarının sanat eserlerini ve tasarımlarını resimden, grafiğe, tekstile kadar kopyalamakta olduğumuzdur. Neden acaba Batı kültürleri etkin kültür durumuna gelerek, tasarımcı ve sanatçılarımız için kopyalanması gereken örnekler olarak algılanıyor. Yoksa özgün özgür tasarımlar üretme becerisine sahip değil miyiz! Yaratıcılığımız sınırlarını aşamıyor mu diye sorgulamamız gerektiğini düşünüyorum. Yoksa Batı kültürü dışında kalan kültürlerdeki sanatçılar ve tasarımcılar özgün ürünler yarattıklarında bunları kabul ettiremiyor mu, ya da kabul ettiremeyeceğini mi düşünüyor?

Batının kültür emperyalizmi ile pompaladığı popüler kültür ve buna bağlı olan üretim ve yaşam biçimi de batıyı örnek alma ve kopyalama nedenlerimizden biri olmuştur. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri'nin çok uluslu dev şirketleri dünya ülkelerini, özellikle de gelişmemiş olan ülkeleri, ürünlerini pazarlayacakları alanlar olarak görmektediler. Bunun için bu pazarı hazırlamanın yolunu da kendi tüketim kültürlerini bu az gelişmiş toplumlara pompalayarak onları daha da kendi ürettikleri ürünlerin kullanımına bağımlı bir tüketim toplumu haline getirmek arzusunda olmuşlardır.

Örneğin, bu çok uluslu şirketler bunun için Hollywood'u yıllardır çok iyi kullanmışlardır. Bu filmlerde Amerikan yaşam biçimini, Amerika'nın müstakil evlerinde konforlu yaşamlarını, konforlu büyük Amerikan arabalarını göstererek ideal olan yaşam biçimini az gelişmiş ülkelerdeki insanlar için tanımlamışlardır. Sadece bu yolla bir çok insan Amerikan hayranı olmuş, Amerikada yaşamak istemiştir.

Mc Donald's, Burger King, Kentucky Fried Chicken, Pizza Hut, Domino's Pizza, Little Caesars Pizza gibi fast food olarak çabuk tüketilen markalarını dünyanın her yerinde görmekteyiz. Lezzetli olmayan sağlık açısından çok zararlı olan bu donmuş yiyeceklerle yapılmış menülerini bizim gibi toplumlara çok iyi adapte etmişlerdir. Starbucks Coffee yaşamızın içine girmiştir. Kendine göre bir ambians oluşturmuştur Starbucks. Rahat koltukları, modern görünümü, kahve, kek, pasta ve sandviçlerden oluşan pratik ve tüketilmesi çabuk ve kolay olan menüsü ile tercih ettiğimiz bir mekan olmuştur. Bize ait olan kahvehane kültürünü, sosyal alanın paylaşım yerini çok farklı bir hale getirmiştir. Çok çay üreten Türk toplumuna kendi yapmış olduğu kahve çeşitlerini kanıksatmıştır. Starbucks'ı örnek alan benzer yerli küçük ve büyük ölçüde mekanlar oluşmaya başlamıştır. Bunlardan Kahve Dünyası ise bir zincir olmuştur.

Pizzayı mutfağına sokan Türk insanı evine de sipariş vererek pizzayı akşamın kolay ve pratik yemeği

olarak tercih etti. Artık Pizzanız siparişinizi verdikten onbeş dakika sonra sofranızdaydı. Bu servis anlayışı Türk yiyecek şirketleri tarafından da taklit edildi. Artık semtinizin kebapçısı da, pideciside evinize kadar motorsikletiyle servis vermektedir.

Bu etkileşim bir kültür emperyalizminin sonucudur. Kültür emperyalizmi belli bir hayat tarzını ve emperyalizmi yayma amacını güder.

Kültür emperyalizminin hedefi bir kültürün, yerini başka bir kültüre bırakmasını sağlamaktır. Ekonomik emperyalizm ise, hammaddeler ve ticari sürüm alanlarının aranmasından doğar. Ekonomik emperyalizm, modern çağların ürünüdür. Kapitalizmle birlikte ortaya çıkmıştır.

Tarihi bakımdan bu türlerden hiç birine saf halde rastlanmaz. Devletler, emperyalist amaçlarına varmak için çok defa çeşitli emperyalist modelleri bir arada kullanırlar. Kültür emperyalizmi, diğer emperyalizm türlerinin uygulanmasında onlara yardımcı olur ve onları tamamlar.

Kapitalistleştirilen, liberal ekonomiyi yarlış piyasa şartlarında uygulamaya çalışan bir düzen içerisinde Türkiye pazar olmaktan, kullanılmaktan kurtulamayacaktır.

Tabiki bu tröstlerin Türkiye'de kendini kabul ettirmesi bu yabancı sermaye gruplarının yatırımları ve harcamaları doğrultusunda yapılmaktadır. Bu dev şirketlerin ürünlerini pazarlamak, tanıtmak için reklama ihtiyaçları vardır. Bu aşamada grafik tasarım ajansları, tasarım stüdyoları bu görevleri üstlenmişlerdir. Kısaca Türkiye'deki grafik tasarım eğitiminin ve sektörünün yapısını geçmişten bu güne kadar inceleyelim.

Grafik tasarım eğitiminin Sanayi-i Nefise mektebinde afiş atölyesi adı altında başladığını söyleyebiliriz. Cumhuriyetimizin ilk grafik tasarımlarını yapan grafikçimiz yurtdışında eğitim almış olan Alman ekolü ile yetişmiş İhap Hulusidir. Sonrasında yurt dışında eğitim almış olan Kenan Temizhan ve grafik eğitimi olmayan bazı yetenekli insanlar, illüstratör ve ressamlar tarafından grafik ürünler üretilmiştir. İlk önceleri grafikerlik diye bir meslek adı bilinmemekteydi. "Matbaa ressamı" olarak adlandırılan insanlar tarafından grafik tasarımlar yapılırdı. Grafik tasarım 80'li yıllardan itibaren hızlı bir şekilde belirginleşmeye başlamıştır. Bu yıllarda grafik üretimlere çok büyük bir ihtiyaç vardı. Örneğin, kurum kimliği tasarımını oluşturmamış bir çok kurum vardı ve onlar kendilerine kurum kimliği oluşturdular. Şirketlerinin amblem, logo, antetli kağıt ihtiyaçlarını karşıladılar. Bu dönemde var olan ajanslar iki sayıları bugüne göre çok azdı, çok iyi kazançlar sağladılar. 80'li ve 90'lı yıllarda gelişen, büyüyen bu şirketler 90'lı yıllardan itibaren Amerikan ajansları ile evlilikler yaptılar. Medina Turgul(DDB (DDB Worldwide Communications Group Inc.) gibi. Yabancı sermaye de artık Türk grafik tasarımında söz ve pay sahibi olmuştu. Bu Türk ajanslarının da işine gelmişti. Çünkü, bir Amerikan firması yurt dışında hazırladığı reklam kampanyalarını Türkiye'de Türk insanının diline göre adapte edecekti ve bunu en iyi ve sürekli şekilde bir Türk ajansına ortak olarak yapabilecekti. Gördüğümüz gibi kültür emperyalizmi meyvalarını verdi. Benzer şeyleri, Levis Jeans, Ray Ban güneş gözlüğü, Diesel Jeans, Nike, Adidas firmaları ile de yaşamaktayız. Herkes mutluydu, Türk insanı Amerikadaki fiyatının 3-4 misline de olsa Levis Jeans giyebiliyordu. Amerikan firmaları mutluydu ürünlerini satacakları çok geniş nüfusa sahip bir toplum bulmuşlardı. Bu büyük ve uzun zaman kullnılacak bir pazardı. Reklam ajansları, gazeteler, TV şirketleri mutluydu, reklam kampanyalarıyla paralar kazanıyorlardı.

2010'a gelindiğinde grafik tasarım eğitimi veren bir çok devlet ve özel üniversite güzel sanatlar ve iletişim fakülteleri açmıştır. Bu okullarda binlerce mezun verilmektedir ve hala yeni özel ve devlet üniversiteleri açılmaktadır. Peki bu kadar grafikere ihtiyaç var mıdır? Sektör ekonomik şartların zorluluğu nedeniyle eski üretimini yapamaz hale gelmiştir.

Aynı şeyleri tekstil firmaları ve tekstil eğitimi almış olan insanlar için de söyleyebiliriz. 80'li ve 90'lı yıllarda Türk tekstil sektörü altın çağını yaşadı. Türk şirketleri sermayelerini çok büyüttüler. Dışarıya işler yaptılar. Ama, Çin ve uzakdoğunun ucuz insan gücü ile çok ucuza üretim yapması sonucu Türkiye'de büyük firmalar da dahil bir çok şirket iflas etti, çalışanlarını işten çıkarttı. Tekstil sektörü en iyi sektör iken

en çaresiz sektör durumuna geldi. Bursa ve Denizli'de bir çok firma kapandı.

Endüstri ürünleri tasarımı eğitimi bizde 1970'li yıllarda Mimar Sinan Üniversitesi ve Marmara Üniversitesi'nde başlamıştır. 2000'li yıllara kadar endüstri ürünleri mezunları genellikle iç mimarlık firmalarında, ofislerinde çalışmaktaydılar. Son yıllarda şirketlerin ARGE bölümlerinde ve tasarım ofislerinde çalışma imkanı bulmaya başlamışlardır. Fakat, ekonomik şartların zorluğu nedeniyle işsizlik bu branşta da çok yoğun bir şekilde hissedilmektedir.

Tüm bu gelişmeler doğu batı ilişkisininin sonuçlarını özetleyen örneklerdir.

Doğu ve batının etkileşimini ve batının doğuya etkisini kapsamlı bir şekilde örneklemesi açısından Türk resim sanatı burada ayrıntılı olarak incelenecektir.

Resim sanatı Osmanlı İmparatorluğu sanat dalları arasına Tanzimat dönemi öncesine katılır. 1908 Meşrutiyet devriminin hızlandırdığı yenileşme hareketleri Abdülhamit döneminde güçlü bir ivme kazanır.

Osmanlı İmparatorluğu 18.yüzyılın başında bilim, teknik, ekonomi ve askeri alanlarda yeniden bir yapılanma içine girmiştir. Yeni açılan Mühendishane-i Berri-i Hümayun ve Mekteb-i Fünun'u Harbiye-i Şahane'nin öğretim programlarına resim dersleri konmuştur. İlk yağlıboya ressamlarımız bu okulda yetişir. Askeri okullarda yetişen ressamlar manzara resimleri üzerinde çalışırlar.

Paris'e öğrenime asker ressamlar gönderilir. Bunlar, Şeker Ahmet Paşa, gerçekçi yorumlarıyla natürmort resimleri ve doğa betimlemeleri yapan Süleyman Seyyid ve Osman Hamdi Bey'dir. Osman Hamdi Bey konulu kompozisyonları, figüratif anlatımıyla yeni bir gelişimi ortaya koyar.

Batılı teknikler, romantik manzara duyarlığı ve hatta oryantalist eğilimler Türk resmine Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid ve Osman Hamdi ile Halile Abdülmecid tarafından kazandırılır.

Halil Paşa, izlenimci paleti Türk resmine kazandıran öncü bir ressamdır. Figüratif anlatımlarıyla da çağdaşları arasında öncülük ve öncelik kazanır.

Hoca Ali Rıza askeri okulların resim öğretmeni olarak çalışmasının yanında bir çok kentin, düşsel görünümler ve natürmort resimleriyle döneminin sanat anlayışına Romantik ışık oyunlarının katılmasını sağlar.

Sanayi-i Nefise-i Mekteb-i Âlisi'nin öğrenime açılışının ardından geçen bir kaç yıl içinde yetişen Çallı ve arkadaşları, sanatımıza getirdikleri ışık ve renk coşkusu ve yaşamın güncel akışına kadar ulaşan çok konu çeşitliliği içinde resimler yaparlar.

Çallı ve arkadaşları, 1910-1914 yılları arasında geçirdikleri Paris öğretimi bu kuşağın paletlerinin ışıklanmasına ve renklenmesine neden olacaktır. Bu ışık ve renk oyunları, izlenimci kuramın izlerini taşımasına karşın özgün yorumlarla bu sanatçıları hem batılı örneklerden ayıracak hem de aralarında farklılıklar oluşmasını sağlayacaktır.

İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran, Avni Lifij ile birlikte, Ecole National Supérieur des Beaux Arts'da Fernand Cormon'un atölyesinde çalışırlar. Çallı'nın birincilikle kazandığı sınav, onun Paris'te dört yıl boyunca öğrenim görmesini sağlayacaktır. Avrupa öğreniminden yurda dönen ressamlar doğayı ışık değişimlerinin yarattığı görsel etkilerle yorumlamaktadırlar. Batı'nın yayılma hızını kaybetmekte olan empresyonizmin ve sembolizminin özgün yorumları, Osmanlı gençlerinin paletinde özgün yorumlar bulacaktır. İbrahim Çallı, Avni Lifij, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Meşrutiyet dönemi sanatına yeni görüşler katan resimler üretecekler ve yaşamın içine açılan tuvalleriyle Türk resminin değişimine yenilikler kazandıracaklardır. Onlar aydınlanma çağının, rasyonel düşüncenin ve bilimin önderliğinin sanata getirdiği değişimi ancak biçimsel olarak yakalayacaklar ve resimlerini bu seçim üzerine kuracaklardır. [1]

İbrahim Çallı, İstanbul yaşamını ve özellikle de Cumhuriyet döneminin getirdiği aydınlık yılların izlerini tuvallerine yansıtır.

Döneminin sanatçıları arasında ilk kez Cezanne ile kurulan ilişkinin örneklerini verir Feyhaman Duran (1885–1970) . Yalın bir yaklaşımla, hafifletilmiş de olsa leke dengesinin geometrik lekeleriyle kurduğu bağlantı Duran'ın resimlerini çağdaşlarından ayırır ve Post empresyonizmin kuramlarına yaklaştırır. Feyhaman Duran'ın resimleri arasında en gözde konular natürmort, portre ve peyzajlardır. Özellikle Paris dönüşünde yaptığı resimlerde izlenime dayanan biçimsel erimeleri yansıtan lekesel anlatımlar egemen olur paletine. Pembe ve mavi ışıklarla eriyen görünümlere yönelir. 1930'ları kaplayan bu evrede Duran kalın boya dokusunun yarattığı görselliği renk ve ışıkla birleştirir. Lekesel soyut izlenimlere dönen bu resimlerin tabanlarında sağlam kompozisyonlar, düzenli kuruluşlar saklı kalır. Daha sonraları ise bu cesur atılımlardan yoksun Duran resimlerinin üzerindeki lekesel anlatımları, ışığın yarattığı yanılsamaları ve kalın boya dokusuna veda edecek ve klasik resim anlayışına dönerek natürmort resimlerinin ağırlık kazandığı yapıtlar üretecektir. [2]

Hüseyin Avni Lifij, Fransız Neoklasik döneminin ressamlarının düşünce sisteminin yarattığı hareket üzerine yoğunlaşır ve onların kahramanlık resimleri, mitolojik sahneleri, simgesel anlatımlarından etkilenir . Avni Lifij, içinde yer aldığı 1914 Kuşağı olarak bilinen grubun sanat anlayışını paylaşmaz. Düşünsel içerik, şiirsel alegori, onun resimlerini, daha çok Fransız sembolistlerinin ya da romantiklerinin sanat anlayışına yaklaştırır. [3]

Fransa'da edindiği empresyonist etkilerinin yanında Almanya'da olduğu yıllarda ekspresyonizm etkisinde kalan Namık İsmail, kompozisyonlarında boya dokusunun sağladığı bir etki ile anlatımını pekiştirir. Namık İsmail, güçlü ve parlak ışıklar, canlı ve vurucu renkler ve yoruma ağırlık veren resimlemeler yapmıştır.

1920'li yılların ortalarında Türk resim sanatı modernizm hareketi ile tanışır.

Türk resminde dışavurumcu yorumlar özellikle Hofmann Okulu ve Almanya'nın ekspresyonist sanatçılarının yapıtlarının sanatçılarımız tarafından tanınması ve anlaşılması ile başlar.

Aynı dönemde Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisinde öğrenim gören bir grup ressam da Paris'e resim öğrenimine gitmeyi hak kazanarak Türk resim sanatında yeni bir dönemin başlamasına önayak olacak donanıma kavuşacaktır. Cumhuriyet'in ilk ressamları da Almanya ve Fransa'da yetişerek sanat alanında yeni arayışların başlamasına önayak olmaktadır.

Ocak 1925'de Şeref Akdik, Mahmut Cüda, Muhittin Sebati, Refik Epikman, Cevat Dereli Paris'te öğrenime başlarlar. Geçirdikleri öğretim döneminden sonra Akademi kadrolarına atanacak olan üç kişinin, kendi aralarında yapılacak seçimle belirleyecekler ve Mahmut Cüda, Refik Epikman ve Cevat Dereli akademi kadrolarına öğretim üyesi olarak atanacaklardır.

Mahmut Cüda Türkiye, Almanya ve Fransa'da geçirdiği sanat eğitimine katılan duyarlı kişiliği ile sanat-doğa ilişkisini gerçekçi üslup doğrultusunda yorumlayıp aktarır. Bu anlayış doğrultusunda ürettiği resimlerinde derin ve puslu mekân olgusu en önemli özelliğidir. [4]

Kübizmin algılanması ve resim sanatımızın içinde örnekler vermeye başlaması Paris'e eğitimlerini tamamlamak amacıyla giden genç sanatçılar aracılığıyla gerçekleşecektir. . André Lhoté, Fernand Léger atölyelerinde öğrenim gören ressamlar, bu sanatçıların atölyelerinde edindikleri deneyimleri bireysel sanat anlayışları içinde çözümlemeye çalışarak resim sanatımıza yön vermeye çalışacaklardır. Türk resim sanatının gelişiminde önemli bir rolü olan ve kübizmi Türk ressamları arasında anlaşılabilmesini, André Lhoté'un atölyesinde çalışan Nurullah Berk, Cemal Tollu, Bedri Rahmi, Hamit Görele, Zeki Faik İzer sağlayacaktır. [5]

Bilindiği gibi, Türk resmine soyut yorumlar Yeniler Grubu çevresinde toplanan sanatçıların, özellikle de Nuri İyem ve Ferruh Başağa'nın Hoffmann'ın etkileri taşıyan yapıtlarıyla girer. Geometrik ve Lirik soyutlamalar özellikle 1950'li yıllarda resim sanatımızı derinden etkiler. Türk ressamları 1960 ve 1970'lerde kendi biçemlerinden sıyrılarak soyut anlatımlara yönelirler. Özellikle genç ressamlar çağdaşlaşma ve modern resim sanatının izinden yürümeyi soyut resim yapmak olarak algılarlar. Bu aşamada öncül örnekler olarak Rus resminin konstrüktivist hareketini seçerler. Malavich ve Tatlin'in resimlerini izlemeye, anlamaya ve uygulama alanlarına katmaya yönelirler. Lekesel soyut yorumlardan konstrüktivist ve minimalist yaklaşımlara ulaşan Adnan Çoker resimlerinde olduğu gibi bu eğilimlere yönelmeler görülür. [6]

Araştırmacı kimliğini sanatçı kişiliğiyle özdeşleştiren Çoker, sanat biçeminin belirlenme evresinden başlayarak soyut anlatımlar üzerinde yoğunlaştırır. Bu aşamada çağın düşünsel atılımı olan Konstrüktivizm üzerinde yoğunlaşır. Çoker önce soyut anlatımlarını nesnel olmayan geometrik biçim düzeni çevresinde toplanan ve Süprematizm olarak adlandırılan sanatsal hareketini incelemeye başlar. Bu akımın ünlü örnekleri olan Black Square/Siyah Kare (1915) ve White on White/Beyaz Üzerine Beyaz (1918) adlı yapıtların sanatçısı, Rus "avant-garde"ının önemli ressamı Kazimir Severinovich Malevich (1878–1935) sanat anlayışı üzerinde yaptığı araştırmaları derinleştirir. Çoker'in araştırmaları daha sonra geometrik soyutlamalar üzerinde yoğunlaşır. Avrupa'da geometrik soyutlama önemsenen ve izlenen bir güç olarak kalmaya devam eder. Grup Espace üzerinde yoğunlaşır. [7]

Özellikle de Josef Albers 1963 yılında yaptığı Homage to the Square: Stepped Foliage sensinin sanata getirdiği yenilikleri Çoker yakından takip eder. Bu alanda sürdürdüğü araştırmalar Soyut Dışavurumculuk üzerinde yoğunlaşır ve Ad Reinhardt'ın Colour Field Panting'lerini de kapsayan şekilde Çoker'in çalışmalarında ortaya çıkar.

Adnan Çoker resmini özel kılan şiktir. Çoker, Soyut Ekspresyonist anlayışını Konstrüktivist ve Süprematist ve Grup Esspes'in lekesel geometriden soyut geometrik düzenlerine ve Soyut ekspresyonist leke anlatımının gelişmelere açar. Biçemine saf, an form ve renk duyarlığını kazandırır ve bu duyarlığı Osmanlı ve Selçuklu mimarisinin, kemer ve kubbe gibi geometrik yalın formlarıyla özdeşleştirir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu konu olarak yöreselliğe ve biçim olarak motifselliğe ulaşmış malzeme olarakta boya dışında farklı tekniklere, mozaik ve duvar resmi çalışmalarında yapar. Türk halk sanatı ve geleneksel Osmanlı el sanatları arasında bir sentez kurmaya çalışır.

Paris'e giden Mubin Orhon Académie de la Grande Chaumière'e girer ve lirik soyut anlatımların usta ressamı olur. 1953 yılında geometrik soyut resimleriyle Salon des Réalités Nouvelles'de sergi açar. 1955 yılından sonra tamamen lirik soyut hareketin içinde yer alır. Paris'in merkezinde yer alan Rue des Beaux-Art'da 1956 yılından sonra karma ve kişisel sergilerde yer almaya başlar ve önemli bir koleksiyon er kitlesi kazanır. 1960'larda özellikle ışık ve leke arayışlarının geliştirdiği Orhon resimleri duyarlı lekesel kompozisyonlar yaratır.

Avni Arbaş 1946 yılında gittiği Paris'te figüratif soyut anlatımlara yönelir. Lekesel anlatımlar Arbaş'ın sanat yaşamının temelini renklendiren ve biçimleyen değerlerdir. Anadolu'ya özgü mitosların eşinleriyle yüklü atlar serisinde ulaştığı başarılı anlatımın özünde de lekesel özgün anlatımı yatar. Ayrıntıdan arınmış, seçmeci bir gözlem değişken renk ve leke dokusuyla aktarılır atlar serisine. Ayrı öznel yorum, güçlü yapı dengesi ve yumuşak bir duyarlıkla birleşerek, görünümlerden manzaralara, portrelere, ölü doğalardan deniz insanının yaşamına kadar uzanan konu ayrımlarında da bütüncül bir özgünlüğe ulaşır. Lekeci bir teknikle ulaşılan yarı soyut anlatımların ustası olarak katılır Arbaş resim sanatımıza. Natürmortları ve manzaraları Arbaş'ın lirik soyutlamalarının önemli örneklerini oluşturur. [8]

Paris Ekolü izinden yürüyen sanatçılar arasına Adnan Varınca da lirik soyut Natürmort resimleriyle katılır.

Yukarıda incelenen örnekte görüldüğü gibi batının doğu kültürleri üzerindeki etkisi yadsınamaz. Bu etkiyi bir kültürün diğer kültürler üzerinde egemenlik kurduğu bir yapıdan çıkarıp kültürlerin birbirine eşit olarak etkileşime girdikleri, böylece yeni özgün zenginleşmiş ürünlerin yaratıldığı bir üretim sürecine taşımak büyük oranda sanatçıların ve tasarımcıların sorumluluğudur. Kültür emperyalizmi yadsınamayacak bir olgudur ancak bilinçli sanatçı ve tasarımcılar egemen kültürlerin ürünlerini kopyalamak yerine kendi kültürleri ve yabancı kültürlerden birarada yararlanarak yukarıda sözü geçen sorunu aşabilirler. Bunun için grafik ve tasarım alanında verilen eğitim ayrıca önem taşımaktadır.

Kaynaklar

1. K. Giray, Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II, Rezzan Has Müzesi Yayını, sayfa 11, (2009)
2. K. Giray, Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II, Rezzan Has Müzesi Yayını, sayfa 12, (2009)
3. K. Giray, Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II, Rezzan Has Müzesi Yayını, sayfa 15, (2009)
4. K. Giray, Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II, Rezzan Has Müzesi Yayını, sayfa 15, (2009)
5. K. Giray, Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II, Rezzan Has Müzesi Yayını, sayfa 29, (2009)
6. K. Giray, Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II, Rezzan Has Müzesi Yayını, sayfa 30, (2009)
7. K. Giray, Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II, Rezzan Has Müzesi Yayını, sayfa 36, (2009)
8. K. Giray, Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II, Rezzan Has Müzesi Yayını, sayfa 37, (2009)

MARMARA ÜNİVERSİTESİ 1883

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

REFLECTIONS IN THE WEST OF EASTERN ART AND DESIGN ART AND DESIGN OF THE EAST-WEST INTERACTION WHAT ARE THE IMPLICATIONS?

EKREM ÇETİN BİGAT

Kadir Has University
Faculty of Fine Arts
Department of Graphic Design
İSTANBUL

ebigat@yahoo.com

Keywords: Art, design, cultural imperialism, to be influenced.

Abstract

In this study, the demands imposed by globalization of the Western and Eastern societies in the direction of artists and designers and how it affects the outcome of interactions and how they are perpetrating a similar monotonous work is intended to carry out a study aimed at showing.

Literature to identify problematic, as well as domestic and overseas via the internet the information obtained as a result of numerous scans will be included. However, the thesis defense will be supported by making various samples.

Based on this view, designers and artists who live in underveloped countries in the developed countries has remained under the influence of the work, have done similar things. As a result of the impact of globalization on the authenticity of the capitalist without capital, based on the foundation of any culture, not only influenced by current fashion designs and models were created art works are constantly out in front of us.

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

KÜLTÜREL FARKLILIKLAR - ALGILAMA VE YARATIM SÜRECİ

NİLGÜN BİLGE

Anahtar Kelimeler: Kültür, algılama ve yaratma .

Özet

Sanatı oluşturan yaratma edimi, insanlığın evrimleşmesine paralel olarak değişmekte ve gelişmektedir. Arthur Koestler'in deyişiyle:

"Yaratıcılık edimi Eski Atik'teki anlamda bir yaratma edimi değildir. Yaratma edimi, hiçten bir şey yaratmaz. Zaten var olan gerçekleri, fikirleri, yetileri, becerileri açığa çıkarır, seçer, yeniden karıştırır, birleştirir ve bileştirir. Parçalardan olan yeni oluşum, artık daha çarpıcı yeni bir bütündür."[1]

Bu sözler, çağımızın sanat anlayışındaki çarpıcı değişkenliğe rağmen, ***yaratıcılığı*** ve ***özgünlüğü*** oldukça net açıklamaktadır.

Burada; farklı zaman ve mekânlarda, ancak oldukça zengin farklı kültürel sentezlerden beslenerek doğan iki mimari şaheser yer vermek istiyorum. Bu iki yapı yalnız mimari bir başyapıt değildir; aynı zamanda heykelsi bir başyapıttır. Birincisi: Doğu Anadolu'daki başlıca Bizans kentlerinden biri olan Tefrike yani Divriği'deki, Mengücekoğlu hükümdarı Ahmet Şah ve eşi Turan Melek tarafından yaptırılan Divriği Ulucamii ve Şifahaneskidir. İkincisi ise; İspanya'nın kuzey doğusundaki Barselona'da yer alan, meşhur mimar ve heykeltıraş Antonio Gaudi'nin eseri Sagrada Familia Katedralidir .

[1]Koestler A, ***The Act of Creation***, New York: Dell, 1966, s.120

İnsanoğlunun ***kültürel*** oluşumlarını belgeledikleri paleolitik çağlardan günümüze değin kültürler; insanlıkla birlikte değiştiler, geliştiler ve insanoğlunun fiziksel, fikirsel, bilimsel ve sanatsal alanda evrimleşmesinde en önemli gücü oluşturdular. Tarih boyunca toplumların kültürel yapılarç doğal faktörler, politik, ekonomik faktörler, göçler, farklı kültürlerden etkileşimleri sonucu değişime uğramıştır. Kültürler değiştikçe; toplumların algıları, fikirleri, beğenileri, beklentileri ve etkilenmeleri de değişmiştir. Tarihin her döneminde devletlerin, imparatorlukların, medeniyetlerin gerçek güçleri, kültürlerinin zenginliği ve gelişmişliği ile ölçülmüştür. Sanatın ve sanatsal eleştiri kriterlerinin gelişimi ve değişimi de kültürlerin değişimine paralel olarak değişmeye devam edecektir.

Sanatı oluşturan yaratma edimi ise, insanlığın evrimleşmesine paralel olarak değişmekte ve gelişmektedir. Arthur Koestler'in deyişiyle:

"Yaratıcılık edimi Eski Atik'teki anlamda bir yaratma edimi değildir.Yaratma edimi, hiçten bir şey yaratmaz. Zaten var olan gerçekleri, fikirleri, yetileri, becerileri açığa çıkarır, seçer, yeniden karıştırır, birleştirir ve bileştirir. Parçalardan olan yeni oluşum, artık daha çarpıcı yeni bir bütündür."[1]

Bu sözler, çağımızın sanat anlayışındaki çarpıcı değişkenliğe rağmen, ***yaratıcılığı*** ve ***özgünlüğü*** oldukça net açıklamaktadır.

Son 150 yılın bilimsel, teknolojik gelişmeleri, yalnız sosyal, kültürel yapılarda değil, sanatın yapısında

ve yaratım süreçleri üzerinde oldukça büyük değişikliklere sebep olmuştur. Yunan estetik anlayışından, Rönesans'ın Michelangelo'suna, Endüstri devriminden, Dadaist Jean Arp'a kadar çok şey değişmiştir. Arp, sanatın artık dibe vurduğunu söylemekteyken [2], aynı dönemlerde Miro; " sanat yapıtının kendisinden de önemlisi, onun uyandırdığı etkidir" der [3]. Paul Klee ise : "İnsanlığın henüz sonu gelmedi, insan gelişmeye açık ve yaratıcı olmalıdır" demektedir [4].

İnsan varoldukça, ***"Zaman, mekân ve kültürel faktörler, sanatsal kriterlerin mihenk taşını oluşturmaya devam edecektir."*** Buna bağlı olarak sanat ; çeşitli değişimler ve gelişimler geçirerek var olmaya devam edecektir.

Burada; farklı zaman ve mekânlarda, ancak oldukça zengin farklı kültürel sentezlerden beslenerek doğan iki mimari şahesere yer vermek istiyorum. Bu iki yapı yalnız mimari bir başyapıt değildir; aynı zamanda heykelsi bir başyapıttır: Birincisi; Doğu Anadolu'daki başlıca Bizans kentlerinden biri olan Tefrike yani Divriği'deki, Mengücekoğlu hükümdarı Ahmet Şah ve eşi Turan Melek tarafından baş mimar Hürremşah ve emrindeki diğer taş ustalarına yaptırılan Divriği Ulucamii ve Şifahanesidir. İkincisi ise; İspanya'nın kuzey doğusundaki Barselona'da yer alan, meşhur mimar ve heykeltıraş Antonio Gaudi'nin eseri Sagrada Familia Katedralidir (Kutsal Aile Tapınağı). (Resim1-2).

Divriği Ulucamii ve Şifahanesi; yarından Çaltı Suyunun geçtiği Divriği Kalesinin bulunduğu tepenin güney eteğinde, Divriği'ni Sivas'a bağlayan vadinin yamacında yer alır. Sivas'tan Divriği'ne iki farklı karayolu ile ulaşılabilir. Anadolu'nun bu sakin köşesinde, hangi yolu kullanırsanız kullanın, bazen yarım saat bir otomobil bile görmeden gidersiniz. Divriği'ne, Ulucamii ve Şifahane'ye vardığınızda; Ortaçağ Anadolu'sunun Türk-İslam kültürünü adeta mimari-heykel bileşiminde bir üslupla yansıtan, muhteşem bir eserle karşılaşırsınız. Kapısında ne insan kuyrukları vardır, ne de sizi karşılayanlar. Orada sakin ve dingin, ücra bir köşede fark edilmeyi bekleyen bir cevher gibi, yalnız başına sizi içeri buyur eder. Sagrada Familia'nın kapısındaki kuyrukları ve dört çeşyi hatırlayınca içiniz burkulur. (Resim 3-4)

Divriği Ulucamii ve Şifahane inşaatının tahminen 1228-1229 yıllarında bittiği, Cami Kapısına konulan kitabeden anlaşılmaktadır. Bununla birlikte yapının tüm bezemelerinin bitirilemediğini; özellikle Kuzey Taçkapısı, Şifahane Taçkapısı, Cami Taçkapısı ve Mihrabın bitmemiş olduğunu; bezeme ve yontuların yapısal nitelikleri ve üslupsal özelliklerinden anlamaktayız ve bu özellikleri açısından Sagrada Familia ile aynı ortak kaderi paylaşmaktadır. O dönemin koşulları ve bezemelerin üç boyutlu heykel niteliğindeki özellikleri, inşaatın 10 yıldan fazla sürdüğünü göstermektedir. Yine Cami ve Şifahane Kompleksinin taç kapılarındaki bezeme işçiliğine dayanarak, işçiliğin bizzat baş mimar Hürrem Şah ve onun emrindeki taş sanatçıları tarafından yapıldığı bilinmektedir.(Resim 5)

Kompleksin bütünsel olarak mimari özelliklerine baktığımızda; eğitime ve sosyal dayanışmaya ilişkin işlevleri yerine getirmesi açısından, bir ilk değildir. 12. ve 13. yüzyılda ibadet ve medreseyi içinde toplayan yapılar görülmektedir[5]. Ancak Divriği Kompleksinin taç kapıları, mimarii tasarımının da ötesinde, çağın tüm sanatsal normlarının da üzerinde, adeta usta bir heykeltıraşın özgün bir tasarımını yansıtmaktadır. Bu açıdan yalnız dönemine değil kendinden sonraki dönemlere özgün bir örnek teşkil etmektedir. Döneminin eserlerinin yapısal ve üslupsal özellikleri dışında, bu kadar farklı ve üstün niteliklere sahip bir eser ortaya çıkmasındaki faktörlerin başında, mekân yani coğrafi özellikler ve bu coğrafi özellikler içinde yerleşmiş olan zengin bir kültür gelmektedir. O dönemde Anadolu bir Hıristiyan yarımadasıydı. Genellikle göçebe kültüre sahip olan Türkler, bölge bölge Anadolu'yu ele geçiriyorlar ve yerleşik bir kültüre doğru ilk adımlarını atıyorlardı. Tabidir ki, yalnız geldikleri bölgelerin kültürlerini değil, aynı zamanda yerleştikleri bölgelerin kültürlerini de harmanlayarak yeni ve zengin bir kültürel yapının doğmasına sebep oluyorlardı. İran, Orta Asya ve Hindistan'a dayanan medeniyetler zincirinden, Kafkasya, Kuzey Suriye, Kuzey Mezopotamya, Kapadokya kültürlerinin ve geleneksel yapılarının esinlerini ve izlerini bölgedeki tüm kültürel

yapılarına içinde görebiliriz. Bu dönemde Anadolu'dan Hindistan'a kadar uzanan coğrafya üzerinde Türk Hükümdarlarının idaresinde yeni bir kültürel bütünlük ortaya çıkmaktaydı. Bu coğrafi ortam, gerçekte kozmopolit bir kültür ve sanat ortamı olarak gözükse de, sayısız sanat eserlerinin yaratıldığı, geleneklerin barındığı, eşsiz sanat motiflerinin, mitosların, hükümranlık simgelerinin yaşadığı köklerin topraklarıydı.

Divriği Kompleksini eşsiz bir eser kimliğine kavuşturan öğelerin başında Ulucami ve Şifahanenin taçkapıları gelir. Bilindiği gibi taçkapı (piştak) Orta Asya'da ortaya çıkmıştır (Resim 6). Türklerin 6. yüzyılda Budist kültürün etkisinde kaldığı bilinmektedir [6]. Ayrıca taçkapı bezemelerinde, kısmen pagan geleneklerinden kalan simgesel öğeleri açıkça görebiliriz. Kompleks, Anadolu'da yaygın olarak kullanılan taş duvar tekniği ile yapılmıştır. Divriği yöresinden çıkan, kalkerli, işçiliği kolay, yıllandıkça sertleşen taşlar, yapının zemine yakın yerlerinde 150 santimetreyi bulmakta, üst sıralarda 30 santimetreye kadar küçülmektedir. Yapıda akçı kullanılmamıştır. Özellikle taçkapıların blok taşları üzerinde yer alan, adeta heykelsi yekpare kabartma bezemelerin biçimsel özelliklerinden, çoğunun mükemmel bir taş işçiliği ile yerinde yapıldığı anlaşılmaktadır. Bir bölümünün ise, yerine yerleştirilmeden, bütünsel desene uygun olarak taş bloğun üzerine önce çizilerek, kabartmalar yapıldıktan sonra yerine monte edildiğini söyleyebiliriz. Oldukça kompleks ve birbirine geçen bir örüntü özelliği taşıyan motiflerin bulunduğu taş blokların kabartmalarının ise, yerinde yapılmış olduğu açıktır. Genel olarak kabartmalarda, simetrik bir yapı var olarak görülse de, motifsel ve simgesel olarak detaylandırıldığı da, bağımsız ve sanatçının kişisel yaklaşımına bağlı, daha özgür bir çalışma yapılmış olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu özellik Şifahane Taçkapısında daha belirgin olarak görülür. "Bu kapıda geçen yüzyılda tahrip edilmiş olan iki insan figüründen söz edilmektedir. Bunlar yapının patronlarını ya da Ay ve Güneş'i temsil eden figürler olarak yorumlanmaktadır. Solda bir erkek (ya da Güneş) sağda bir kadın (ya da Ay) olan iki insan figürü, klasik Selçuklu dönemi şapkaları ve saç örgüleriyle, yüksek kabartma olarak işlenmiştir" [7] (Resim 7-8). Ancak Cami taçkapısında insan figürleri yer almaz. Yine de, İslami bir ibadethaneye bitişik nizam olarak tasarlanmış yapıların yan yana kapılarının birinde, figür kabartmalarının bulunması, Ahmet Şah ve eşinin, İslamiyeti kabul etmelerine rağmen; ne denli özgür bir anlayış ve geniş bir vizyona sahip olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Kompleksi zamanın yapılarından ayıran ikinci önemli yapısal fark ise; Şifahane Taçkapısını oluşturan temel profillerin kaidelerinin dışarı taşan yüzlerinde kabartma bezeme kullanılmış olmasıdır. Bu özellik, aralarında 700 yıllık bir fark olmasına karşın; Gaudi'nin 1883-1926 yılları arasında çalıştığı Sagrada Familia Katedrali'nin, "İsa'nın Doğuşu Cephesi'nin Ana Giriş Kapısı" taşıyıcı kaidelerin tabanları üzerinde yer alan kabartma motiflerle oldukça benzerlik göstermektedir. (Resim 9-10)

Muhteşem taş işçiliğinin eşsiz kompozisyonlarında kullanılan simgesel öğeler incelendiğinde, Asya'nın doğusundan Batı Avrupa'ya kadar tüm kültür ve medeniyetlerde kullanılmış olan; hayat ağacı motifleri, güneş diski, çeşitli bitki, çiçek ve lotus örnekleri, sekizgen yıldız motifleri, çiçek motifli bordür bezemeleri, sarmaşıklar, çelenk motifleri, geometrik motifler, gülbezek, Türklerin İslam öncesi mitolojilerini yansıtan simgesel kuş ve hayvan motifleri, insan figürleri, bazı sütun başlarında yapılan doğaçlama özgün kabartmalar görülmektedir.(Resim 11-12).

İnanılmaz eserin gerçek sahibi olan sanatçılara gelince; başta Ahlatlı Hürremşah ve yanında getirdiği ustalar ya da yörenin Ermeni taş ustaları olduğu söylenmektedir.13. yüzyılda Sivas, Erzurum ve Kayseri bölgelerindeki yapısal zenginliğe bakarak, yörenin taş ustaları açısından zengin olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Yapının tümünde tek düze bir üslupsal bütünlük görülmez. Ancak Şifahanenin eyvanındaki kitabede Hürremşah'ın adı belirtilmektedir. Şifahane Kapısı ile Kuzey Taçkapısı arasında bazı üslupsal farklar olmakla birlikte bu şaheser, dönemin geleneksel yapısal özelliklerinin dışına çıkmış, ondan sonraki dönemlerde de benzeri olmayan, Hürremşah ve çıraklarının eseridir. Bu gün elimizdeki kayıtlara göre baş mimarın ve baş taş ustasının da Hürremşah olduğu kabul edilmektedir. Kuzey Taçkapısı üzerinde yer

alan kozmik ağacı simgeleyen büyük çelenk, Hürremşah'ın Gaudi gibi kendine özgü bir üslup yarattığını açıkça ortaya koymaktadır. "Kullanılan taş işçiliği tekniği Mısır ve Suriye yapılarında da görülen dik kesim tekniğidir" [8]. Ancak burada tekniğin de üzerine çıkan bir biçimsel ve ifadesel özgünlük vardır ki, bu bir bezeme işçiliği ustalığı değildir. Ondan da öte, bir heykeltıraşın sanatsal yeteneğidir. "Kısaca Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nin sanatçılarını önemlerine göre şöyle sıralayabiliriz: Hürremşah ve çırakları, Şifahane Kapısı mimarı tasarımını yapan usta, mihrapta çalışan usta, minberin Tiflisli Ahmet Ustası, sıradan bezemeleri yapan taş ustaları, Külliye'nin mimarisini ve tonozlarını yapan yapı ustaları, doğu cephesinin Ahmet Ustası,batı kapısının Ostımanlı dönemi ustası ve geç dönem tamirlerini yapan ustalar" [9].

Selçuklu Ortaçağında yer alan İslam kültürünün ve Türk unsurunun; bebirlerinden kopmayan ve birbirlerini besleyen yapısına benzer; toplumları ve kültürleri birleştirici bir yapıyı; Ortaçağ Avrupa'sında da görebiliriz. Ortaçağ Avrupa'sında toplumları bir arada toplayan en önemli güç, Avrupa aristokrasisi ve Roma Kilisesi (Hıristiyanlık) olmuştur. Tam 700 yüzyıl sonraya, Hürremşah'ın Ulucami ve Şifahanesi'nden; 20. yüzyılın başına, Batı Avrupa'nın İspanya'sına, Gaudi'nin Sagrada Familia'sına, gidelim. Hürremşah'ı destekleyen patronu Ahmet Şah ve eşi Turan Melek, Anadolu – Türk kültür ve geleneklerini benimsemiş, İslamiyet'i kabul etmiş, göçer toplumlardan yerleşik topluma geçmiş, toplumun reîahını misyon edinmiş bilge kişilerdi. Ortaçağ Avrupa'sında ise Michelangelo'yu destekleyen Medici Ailesi ve Kilise olmuştur. İspanya'da yine Gaudi'yi destekleyen Katolik Kilisesi, aristokratlar, Josep Bocabella ve Sanayici Eusebi Guell'dir. Kültürlerin oluşmasındaki temel faktörlerden biri olan dinlerin; tarihin her döneminde, herhangi bir coğrafyada oldukça etkin bir güç olduğu tartışılamaz ve pek çok eserin yaratılmasında da en etkin güçlerin başında gelmektedir.

Antoni Gaudi, 1852'de Katalonya'nın Reus şehrinde bir bakır ustasının oğlu olarak doğmuştur. Barselona'da mimari eğitim almış, Fransız mimar Eugene Viollet-le-Due ve İngiliz düşünür John Ruskin'in teorilerinden etkilenmiştir. İspanya'da Art Nou-veau akımının öncüsü olmuş, ancak içinde yaşadığı tüm sanatsal akım, hareket ve üslupların ötesinde kendine has, özgün, çağını pek çok sanatçısını ve tasarımcısını peşinden sürükleyen bir üslubun öncüsü olmuştur. Koyu bir Kataları ve koyu bir katoliktir. İspanya'da Katalanca'nın yasaklandığı dönemde, Katalanca konuşmakta ısrar ederek, tutuklanmış ve hapse atılmıştır. Yaşamının son onbeş yılında kendini dine ve dinin hizmetine adamıştır. Gaudi'nin tüm çalışmalarında görülen oldukça çarpıcı derecede belirgin, özgün üslubu; bulunduğu coğrafyanın, zengin kültürel özelliklerinden beslenmesinden kaynaklanmaktadır. Sanatçı, İspanya'nın kuzey doğusunda ve kuzey batısında yer alan İtalya ve Fransa'da yeşeren tüm sanat akım ve üsluplarından, Yunan ve Roma sanatından, Gotik ve Barok üsluplardan, İspanya'da bir zamanlar hüküm sürmüş olan Endülüs Emevileri'nin mimari üsluplarından ve bezeme işçiliğinden de tabii olarak etkilenmiştir. Ayrıca mimari yapı ile bütünleşen iç ve dış cephe süsleme ve heykel işçiliğinde kullandığı üslupsal özellikler; aynı zamanda oldukça masalsı, fantastik ve sürrealist özellikleri de içinde barındırır [10].

Sagrada Familia'nın yapımına 1882'de Francisco de Paula del Villar tarafından geleneksel neo-Gotik üslupta bir proje ile başlanmıştır.1883'de Katedralin inşası ile Gaudi görevlendirilmiş ve Gotik alt yapı ile başlayan mimari üslup tamamen Gaudi'nin özgün üslupsal anlayışına göre şekillenmiş, doğadan esinlenilerek yaratılan karakteristik formlara dönüşmüştür. İsa'nın yaşamının anlatıldığı Kilise, üç ana cepheden oluşmaktadır. Birinci cephesi İsa'nın doğumunun betimlendiği; Nativity "Doğuş", İkinci cephe Passion "Tutku"ve Üçüncü cephe ise Glory "İhtişam"dır. Kilisenin bitişiğinde İslami yapılarda görülen medreseler gibi bir de okul vardır. Üzerinde dev bir haçın yerleştirileceği en yüksek merkez Kule'nin yüksekliği,170 metre olarak planlanmıştır [11].(Resim 13-14-15).

Her bir cephede üç ana kapı yer almaktadır. Barselona Şehrinin turizm merkezi olmasına neden olan bu büyük katedralin üç cephesinde; insanı insan yapan temel niteliklerin; İnancın, Ümidin, aşkın ve sevgi-

nin erdemleri betimlenmektedir. "Doğuş Kapısı" Katedralin doğu cephesinde yer alır. (Resim 16) Kapının mimari tasarımı, heykel ve süsleme işçiliği, doğrudan Gaudi'nin denetiminde tasarlanmıştır. Ancak cephenin tüm işçiliğinin bitmesi Gaudi'nin ölümünden sonra gerçekleşmiştir. Bu kapı aynı zamanda, "Yaşam, Sevinç ve İsa'nın Doğumu" adıyla da anılır. Yaşamın zaferini, dini sembollerle hikâye ederek görkemli bir dille adeta haykırır. Kapının orta giriş sütununun üstünde Meryem ile İsa'nın doğumu, sağda çobanların ve solda Aziz Magus'un Tanrı'ya şükranları, tapınmaları betimlenmektedir. Gaudi, bu muhteşem sahnelerin daha doğal ve yaşamın içinden bir görünüm sağlamasını istediği için, kullandığı tüm simgesel nesneleri günlük hayattan, doğadan seçmiştir. Doğa aşığı bir sanatçı olarak, sembolik amaçla kullandığı tüm canlıları, uygulama yapılan malzeme ile uyum içinde özdeşleştirerek, plastik bir dille çözümlenmesini sağlamıştır. Şüphesiz burada, emrinde çalışan ve ölümünden sonra da halen yapımına devam eden yetenekli mimar, heykeltıraş, kalıp ve taş ustalarını gözardı edemeyiz. Bu eşsiz eserin temeli, Gaudi'nin inancı, sabır ve güçlü yeteneğiyle kurulmuş; O'na ve sanatına inanan sanatçıların çalışmasıyla da devam etmektedir. (Resim 17-18).

İsa'nın Doğuşu sahnesinin üstünde; Bakire Meryem'in taç giyme töreni, onun da üstünde yaşam ağacını sembolize eden bir servi ağacı yer almaktadır. Yaşam Ağacı'nın üzerinde "Tanrı'ya kavuşan sadık kulları" beyaz güvercinler temsil ederler. Yaşam ağacının altındaki sağ ve sol tarafta, ekmek ve şarap taşıyan melek, yine Antik inanışa göre civcivlerine göğsünü açmış bir pelikan; hemen onun altında doğanın kökeni ve bereketini temsilen bir yumurta bulunmaktadır. Yaşam Ağacının doruk noktasında ise; kırmızı ve toprak kızılı seramiklerle mozaik tekniği ile kaplanmış bir haç yer alır. Haç yani "T" harfi, Yunan alfabesinde Tanrı kelimesinin baş harfini ve Tanrı'nın üç ayrı kişiliğini " Baba, Oğul ve Kutsal Ruhu" temsil etmektedir. (Resim 19-20-21)

Gaudi zamanında yapılan figüratif heykeller, genellikle orijinal hareketlerinde poz veren, canlı modeller üzerinden alçı kalıp alınarak yapılıyor, daha sonra taş ya da alçı modellere geçiliyordu. Tabii olarak burada; o dönemde çalışan heykeltıraş Carles Mani, Llorenç Matamala, oğlu Joan, ve diğer heykeltıraşların mesleki ustalıkları ortaya çıkmaktadır. 1958'de "İsa'nın Doğuşu" heykel grubunu, heykeltıraş "Jaume Busquets" yerine yerleştirmiştir. Doğuş cephesi üzerinde yer alan "Bebek Melekler Korosu"nun orijinali, alçıdan yapılmış olup İspanya İç Savaşında tahrip edilmiştir. Bu gün yerinde duran yeni taş versiyonunu ise, 1978'den günümüze değin Sagrada Familia'da çalışan heykeltıraş Etsuro Sotoo yapmıştır. Bakire Meryem'in taç giyme sahnesini betimleyen sanatçı heykeltıraş Juan Matamala'dır. Mimari yapıda yeralan tüm yekpare ve kabartma heykelleri gerçekleştiren, sayısız kuş, ağaç, kertenkele, kaplumbağa, horoz, koyun, yılan, at, eşek, kurbağa, deniz atı gibi hayvanları ve bitkileri, çiçekleri, melekleri, müzisyenleri, Hıristiyan aleminin idolleri gibi sayısız insan figürünü yapan sanatçıların önünde saygı ile eğiliyorum. Bu sanatçılar yalnız sanatlarında olan ustalıklarını değil, aynı zamanda ekip çalışmasının mükemmel sonuçlarını da bizlere sunmaktadırlar. "Tutku" Cephesi ise ölümü betimlemektedir. Gaudi burada, İsa'nın tutkusunun ıstırabını yansıtan tüm elemanlara ve senaryolara yer vermiştir. "Son Yemek" (Resim 22), "Peter ve Askerler", "Peter'in İnkarı", "Judas'ın Öpücüğü", İsa'nın Yargılanışı" gibi dini sahneler, oldukça köşeli, kübist ve sert dokularla şekillendirilmiş bir üslupla çalışılmıştır. Buradaki sert kübist üslup, ifadeyi, konunun acımasızlığını ve dramatikliğini daha da kuvvetlendirmektedir. Glory "İhtişam" Kapısı'nda, tüm insanlığın ve Hıristiyan aleminin tarihi sembolize edilmektedir. İsa'nın Doğuşu, Tutku ve İhtişam cephelerinin üzerlerine oniki havarinin heykelleri yerleştirilmiştir.

Yaşamının tümünü sanata ve mimariye adamış bir deha olarak Gaudi 1926 yılında 74 yaşında, bir tramvayın altında kaldığı zaman, üzerindeki gayet pejmürde kıyafetlerden onun ünlü mimar olacağı kimsenin aklına gelmemişti. Ceplerinden Sagrada Familia'ya ait proje eskizleri çıkınca halk sevgili mimarlarını tanıdı. Gaudi 1883 yılından ölene değin 43 yıl Sagrada Familia projesi üzerinde çalışmıştı. Park Güell'in

yapımını bitirdikten sonra, son 18 yıl ise atölyesini de Katedrale taşıyarak projenin yapımına hız vermiştir.

Gaudi:"Kiliselerdeki ışık yeterince olmalıdır; çok parlak ışık konsantrasyonu bozar ve rahatsızlık yaratır" der (Resim 23). Bir heykeltıraş gözüyle ışığın nerede ne kadar kullanılması gerektiğini ve hangi malzemelerin nerede, ne zaman, ne dozda, ne renkte ve nasıl bir dokuda kullanılması gerektiğini çok iyi bilir. Bu açıdan Gaudi'nin bu yapısı, yalnız mimari proje olarak değil; taş, alçı, seramik, vitray, bronz, ferforje, heykel ve yüzey kaplama işçiliğinin bir arada, mükemmel bir uyum içinde kullanıldığı bir başyapıttır. Bu açıdan Gaudi'nin eserlerinin sekiz tanesi "Unesco Dünya Mirası" listesinde yer almaktadır. Bunlar: Park Güell, Palau Güell, Casa Mila, Sagrada Familli'nin "İsa'nın Doğuşu Cephesi ve Yeraltı Türbesi", Casa Vicesn ve Colonia Güell Türbesi'dir.

Seramiği yüzey süslemelerde, gerek mozaik tekniğinde, gerek kaplama malzemesi olarak modern bir üslupta kullanmış ve rengin yaşama kattığı anlamın farkında olarak, mimari ile seramiği muhteşem bir uyumla birleştirmiştir. Usta Sagrada Familli'deki mozaikler için şöyle demektedir:" Bu mozaikler gemicilerin Barselona Limanı'na girerken görecekleri ilk şeylerdir. Onlara neşeli, ışıklı bir hoş geldin diyecekler"[12]. Gerçekten bu muhteşem liman şehrine geldiğinizde nerede olursanız olun, sizi kendine çeken, size yaşama sevinci veren, Sagrada Familia'nın kulelerinin tepesindeki çiçek ve çiçek tohumlarının üzerinde yer alan, kırmızı, sarı, altın sarısı, yeşil mavi, beyaz renkli mozaik kaplamaları görebilirsiniz. (Resim 24-25).

Günümüzde mimari teknikler oldukça gelişmiştir. Heykel sanatı işçiliğini kolaylaştıracak pek çok elektrikli alet, silikon kalıplama yöntemleri, modellerin büyütülmesinde ise bilgisayar programları kullanılmaktadır. Ancak Gaudi'nin söylediği gibi; "Sagrada Familia'nın inşaatı oldukça yavaş ilerlemektedir, çünkü ustanın da bir acelesi yoktur". Bugün, Divriği Ulucamii ve Şifahanesi'nden çok daha farklı bir zamanda, mekanda ve kültürel ortamda inşaat hala devam etmekte ve inşaatta 600 kişi görev almaktadır.

Medeniyetler ve kültürler yeryüzünde camiler, kiliseler, şifahaneler, medreseler, taç kapılar yapılmaya devam edecektir. Her biri, yaşadığı zamanı, mekânı ve kültürü günümüze taşıyacak, yapıldığı dönemin teknik ve kültürel donanımlarına bağlı olarak yaratım süreci geçireceklerdir. Ne Ahlatlı Hürremşah'ın Taçkapısı, ne Gaudi'nin İsa'nın Doğuşu Kapısı, ne de Rodin'in Cehennem Kapısı seyreden üzerinde aynı etkiyi yapar. Bu üç eser dünyanın en baş temel eserleri arasında yeralır. Fransız heykeltıraş August Rodin, Dante'nin "İlahi Komedi"sinden esinlenerek Cehennem Kapısı'nın yapımına başladığında yıl 1880 civarıydı. Paris'de Bugün Orsay Müzesi'nin bulunduğu alana yapılacak olan, "Dekoratif Sanatlar Müzesi"nin ana kapısı için sanatçıya bir teklif yapıldı. Bu proje 5 metrenin üzerinde anıtsal bir projeydi. Rodin bu teklife çok heyecanlandı. Komisyon 1985'te Rodin'in maketini onaylayarak siparişi verdi. Sanatçı, bu süreç içinde yüzlerce yüksek kabartma ve yekpare figür örnekleri çalıştı. Yapılan anlaşmaya göre Komisyon sanatçıya, çalışma bitene kadar yaşamını sürdürmesi için düzenli bir ödenek ve verimli çalışabilmesi için bir atölye verecekti. Bu dönemde Rodin, "Calais Burjuvaları"nı ve "Öpüşme"nin siparişini almıştı. Cehennem Kapısı'nın on yıl sürmesinin nedenlerinin başında Rodin'in diğer siparişler için çalışmaya devam etmesi ve yapılan anlaşmanın getirdiği rahatlık söylenmektedir (Resim 26-27-28).

Dönemin tüm sanatçıları gibi Rodin'in, Rönesans ustalarından Michelangelo ve Floransa Vaftishanesi'ndeki "Cennetin Kapısı"nı yapan Lorenzo Ghiberti'nin etkisi altında kaldığı bir gerçektir [13]. Ama O, Ghiberti'nin düzgün bordürler arasında on parça kareden oluşan bir düzen içinde, yani çok parçalı bir düzen içinde anlatmak istediğini anlatmadı. Dante'nin şiirinin en dramatik olan bölümü olan "Cehennem" sahnesini ele aldı. Burada "Düşünen Adam", güçlü, derin bir düşünce içindeki Dante'yi temsil ediyordu. Kapının üzerinde sanki birbiriyle oldukça ilişkili, girift figürlerden oluşan bir kompozisyon yeralmaktaydı. Figürler günlük yaşamdan sahneleri, sansürsüz, oldukça dramatik bir şekilde yansıtıyordu.1890 yılında Rodin yapmış olduğu 1/1'lik çalışmanın özel bir gruba sergilenmesini kabul etti. Kapı artık orijinal amacının çok dışında bir kompozisyondu; Rodin o günün tutucu anlayışını hiçe saymıştı. Kendine has,

tutkulu, romantik, biraz erotik bir sanat dilini, bu "ciddi komisyona" kabul ettirdi. Kompozisyon o kadar etkileyiciydi ki; orada kapı işlevini görecek bir kapıyı göremezdiniz. Artık o, bir kapı değil, anıtsal bir heykeldi. İşte Rodin'i Lorenzo Ghiberti'den ayıran da budur. Bu kapı ister Dante'nin İlahi Komedi'sinden, ister Ghiberti'nin "Cennet Kapısı"ndan, ister Michelangelo'nun "Son Yargı"sından esinlenilmiş olsun, çok farklıydı. Hemen hemen aynı dönemde yapılan Gaudi'nin Sagrada Familia için tasarladığı kapılardan da farklıydı (Resim 29-30).

Katolik İspanya'nın muhafazakâr kültürü, hemen yanı başındaki Fransa'dan belirgin bir şekilde ayrılır. Kullanılan mekân, eserin amacı, vereceği mesajlar ve buna bağlı olarak toplumun algılama kriterleri de oldukça farklıdır.

Bu eşsiz eserler bize şunu gösteriyor; zaman, mekân ne olursa olsun kültürel faktörler sanatı doğrudan etkilemeye devam edecek ve sanat, ne kadar farklı, zengin kültürlerden beslenir ve etkilenirse o kadar çok yeşermeye devam edecektir.



Resim 1.



Resim 2.



Resim 3.



Resim 4.



Resim 9.



Resim 10.



Resim 24.



Resim 26.



Resim 28.



Resim 30.

Kaynaklar

1. Koestler A, The Act of Creation, New York: Dell, 1966, s.120.
2. Leroy-Klingsöhr C, Gençeklasi Gücülük, Taschen, 2006, s.26.
3. Leroy-Klingsöhr C, Gençeklasi Gücülük, Taschen, 2006, s.26.
4. İpşiroğlu Nazan, Mazhar, Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, 1977, Cem Yayınevi, s.152.
5. Kuban-Doğan, Divriği Mucizesi, YKY, 1997, s. 43.
6. Kuban-Doğan, Divriği Mucizesi, YKY, 1997, s. 75.
7. Kuban-Doğan, Divriği Mucizesi, YKY, 1997, s. 131.
8. Kuban-Doğan, Divriği Mucizesi, YKY, 1997, s. 155.
9. Kuban-Doğan, Divriği Mucizesi, YKY, 1997, s. 173.
10. Zerbst – Rainer, Antoni Gaudi, The Complete Buildings, Taschen, 2002,s. 6-35.
11. Triangle Postals, El Temple De La Sagrada Familia Gaudi,DVD, ISBN 978 848478-261-2.
12. Dos de Arte, The Expiatory Temple of La Sagrada Familia, ISBN 978-84933083 5-4, s.113.
13. Miller Emma Dezhon, RA Royal Academy of Arts Magazine, No 92 2006, s. 54.

Resim Kaynakları

Divriği Ulucamii ve Şifahane resimleri: Doğan KUBAN, Divriği Mucizesi.
Divriği Ulucamii ve Şifahane resimleri: Nilgün BİLGE.
Sagrada Familia Resimleri: Zerbst – Rainer, Antoni Gaudi, The Complete Buildings, Taschen, 2002,s. 6-35.
Sagrada Familia Resimleri: Triangle Postals, El Temple De La Sagrada Familia Gaudi, DVD, ISBN 978 848478-261-2.
Rodin'in Cehennem Kapısı Resimleri: RA Royal Academy of Arts Magazine, No 92 2006.
Rodin'in Cehennem Kapısı Resimleri: Royal Academy of Arts, ISBN 10: 1-90 1971-67-8, 2007.

CULTURAL DIFFERENCES - PERCEPTION AND THE PROCESS OF CREATION

NİLGÜN BİLGE

Keywords: Culture, perception, creation.

Abstract

The act of creation that makes art possible have also been changing and developing in parallel to the evolution of mankind. In Arthur Koestler's words:

"The creative act is not an act of creation in the sense of the Old Testament. It does not create something out of nothing; it uncovers, selects, re-shuffles, combines, synthesizes already existing facts, ideas, faculties, skills. The more familiar the parts, the more striking the new whole."[1]

These words explain creativity and originality so very vividly despite the remarkable change in our understanding of art today.

In this paper, I want to study two wonders of architecture which were born in different times and places, in the synthesis of great cultures. These two buildings are not only architectural masterpieces, but also sculpturesque masterpieces. The first is Divriği Great Mosque and Hospital, built by Ahmet Shah, the ruler of Mengücekoğlu and his wife Turan Melek, in Divriği or Tefrike which was one of the most important Byzantine cities in Eastern Anatolia. The second is The Cathedral of Sagrada Familia built by the famous architect and sculptor Antonio Gaudi in Northeastern Spain.

[1] Koestler A, **The Act of Creation**, New York: Dell, 1966, s.120.

Cultures have undergone changes and have developed with humanity itself from the paleolithic ages when we can trace back the first cultural formations till today; they have been the pivotal force in the evolution of mankind in thought, in science and in art. Cultures have undergone many changes due to natural factors, economic factors, immigration, cultural interaction and the resulting changes in the overall social structure. As cultures undergo these changes, the perception, the ideas, the tastes, the expectations in societies alter as well. The cultural development and sophistication of states, empires and civilizations have always been the main criteria in the evaluation of their real power. Art and the criteria of artistic criticism will continue to change and develop in parallel to the changes in culture.

The act of creation that makes art possible have also been changing and developing in parallel to the evolution of mankind. In Arthur Koestler's words:

"The creative act is not an act of creation in the sense of the Old Testament. It does not create something out of nothing; it uncovers, selects, re-shuffles, combines, synthesizes already existing facts, ideas, faculties, skills. The more familiar the parts, the more striking the new whole." *[1]*

These words explain creativity and originality so very vividly despite the remarkable change in our understanding of art today.

The political, social, scientific and technological developments in the last 150 years have given birth to remarkable transformations in the structure of art and in the process of creation. So many things have changed from the Ancient Greek understanding of art to Michelangelo of the Renaissance, from the Industrial Revolution to Dadaist Jean Arp[2]. While Arp was saying that art is faced with the risk of its own demise, Miro was, at the same time, saying that what is more important than art itself is the impact that it creates[3]. Paul Klee, on the other hand, was declaring that humanity has not reached its end and that man has to be open to development and be creative.[4]

As long as humanity exist, **"time, space and cultural factors will continue to be the touchstones of artistic criteria"**. Art will also continue to exist undergoing certain changes and developments in connection with this.

In this paper, I want to study two wonders of architecture which were born in different times and places, in the synthesis of great cultures. These two buildings are not only architectural masterpieces, but also sculpturesque masterpieces. The first is Divriği Great Mosque and Hospital, built by stonemasons under the command of master builder Hürremshah in the name of Ahmet Shah, the ruler of Mengücekoğlu and his wife Turan Melek, in Divriği or Tefrike which was one of the most important Byzantine cities in Eastern Anatolia. The second is The Cathedral of Sagrada Familia (The Cathedral of Holy Family) built by the famous architect and sculptor Antonio Gaudi in Northeastern Spain. (Picture 1-2).

Divriği Great Mosque and Hospital are on the southern skirts of the hill where one can find the Çaltı Stream and the Divriği Castle, in the valley that connects Divriği to Sivas. One can take two different highways in order to reach Divriği from Sivas. In this quiet corner of Anatolia, one sometimes travels seeing not even one car for half an hour, regardless which highway you take. When you arrive at Divriği, to the Great Mosque and Hospital, you see a spectacular work which, in its sculpturesque architectural style, reflects the Turkic-Islamic culture of central Anatolia. There can be found neither people in queue to visit the mosque, nor people to welcome you. It is only the quiet mosque itself that welcomes you standing there like a gold mine waiting to be discovered. It hurts to remember the four tollbooths and the long queues of visitors in front of the Sagrada Familia. (Picture 3-4)

The inscription at the entrance of the mosque tells us that the construction was completed approximately in 1228-1229. However it is clear from the structural pattern of the ornamentation and sculpture that the ornamentation, especially the ones on the Northern Portal, The Hospital Portal, The Mosque Portal and on the niche were not wholly completed; in that respect, it shares the fate of Sagrada Familia. Given the conditions of the age and the fact that the ornamentation is three-dimensional regardless, one can say that the construction must have lasted more than a decade. It is also known from the ornamentation work on the portals of the mosque and the hospital that it was master architect Hürremşah and his stonemasons that were responsible for the wonderful ornamentation. (Picture 5)

The overall architectural characteristics of the complex show us that it has also been used for education and social solidarity. This is not a novelty as one can find other complexes that were used both for prayer and education in the XIIth and XIIIth centuries.[5] However the portals of the Divriği Complex have risen above the artistic and architectural norms of the age; they are as if original designs of a master sculptor. In this respect,

the complex sets a unique example for not only its age but also the ages that were to come. It is not only the structural and stylistic characteristics of the age, but also the space, the geographical factors and the cultural richness they helped to flourish that have enabled the complex to have such extraordinary and astonishing features. In those times, Anatolia was a Christian peninsula. The Turks who were mainly nomads were conquering Anatolia region by region and they were beginning to adopt sedentary culture. It was only natural that they not only preserved their own culture to some extent but also picked up new customs and adopted a rich synthesis of their previous culture and of the new culture of this new land. One could see both traces from the Iranian, Central Asian and Indian civilizations and Caucasian, Northern Syrian, Northern Mesopotamian and Cappadocian influences in this new culture. A new cultural formation was being born on the vast lands from India to Anatolia under the reign of Turkish rulers. Though seemed only to be a cosmopolite cultural and artistic arena, these were the lands whose cultural roots were strong and where countless works of art were created, different cultures lived side by side, unique artistic motifs, myths and symbols of sovereignty were born.

What makes the Divriği complex a unique work of art are the portals of the Great Mosque and the Hospital. This type of portals, the "taç portals" were born in Central Asia (Picture 6). It is well known that the Turks were influenced by the Buddhist culture in the VIth century (6). Apart from that, one can also clearly see symbols that partially come from the pagan culture. The complex was built with the stonemasonry technique that was quite popular in Anatolia. The calcareous stones used in construction are found in Divriği, they are easy to work upon and they get harder as years go by. The heights of the stone pieces used in the parts of the complex that are close to the ground level are sometimes as high as 150 cms, whereas those of the pieces used in the upper parts can be as low as 30 cms. No plaster was used in the construction. It is understood from the formal characteristics of the sculpturesque monolithic ornaments with reliefs on the black stones of the portals that most of them were created on site with great mastery. It is safe to assume that some pieces were mounted after the ornamentation was completed elsewhere in accordance with the whole design. Yet, it is clear that the complex motifs and patterns that intertwine on the stone blocks were created on site. Although the ornaments seem to have a symmetrical structure, when the motifs and symbols are studied closely, it becomes clear that they are more of an outcome of a free work gathering its strength from the independent and personal approach of its artist. The same approach is more evident in the Hospital Portal. "It is said that there used to be two human figures on this portal which were destroyed in the last century. They are said to be the patrons of the building, representing the Moon and the Sun. These two figures having classical Seljuk style hats and braids, the man (for the Sun) being on the left and the woman (the Moon) being on the right, were engraved as high reliefs"[7] (Picture 7-8). There are no human figures on the Mosque Portal. However, the fact that a portal nearby a Muslim sanctuary has relief figures shows us that though Ahmet Shah and his wife had become Muslims at the time, they had a very free understanding and tolerance. Another factor that differentiates this complex from the other buildings of the time is that there can be found ornamentation with relief on the protruding bases of the profiles of the Hospital Portal. This feature reminds of the ornamented bases of "The Main Portal of The Nativity Façade" of the Sagrada Familia Cathedral which Gaudi worked on in the years 1883-1926. It is remarkable as there are 700 years between the constructions of the two works. (Picture 9-10)

When we look at the symbolic elements used in the unique compositions of the spectacular stonemasonry, we see many motifs from many different cultures and civilizations from Eastern Asia to Western Europe such as the tree of life, the sun disc, various plant, flower and lotus figures, octagonal star motifs, bordure or-

naments with flower motifs, ivies, wreaths, geometrical motifs, rosettes, some symbolic bird and animal motifs that reflect pre-Islamic Turkic mythology, some human figures and improvised original reliefs as column head ornaments.(Picture 11-12)

The real owners of this spectacular work are its creators, namely Hürremshah from Ahlat and the Armenian stonemasons of the region. Given the architectural riches of the Sivas, Erzurum and Kayseri region in the XIIIth century, it is easy to deduce that the region had great stonemasons. The Divriği Complex does not have a monotonous stylistic integrity. Nevertheless, the inscription on the iwan of the Hospital reads the name of Hürremshah. Although there seems to be differences in the styles of the Hospital Portal and the Northern Portal, it can be concluded that this masterpiece was the work of Hürremshah and his workmen who rose above the traditional stylistic understanding of the time and created a completely unique work among not only the works of their time but also the works of the times to come. The records that have come to this day say that Hürremshah was both the master architect and the master stonemason of the complex.

The big wreath that symbolizes the cosmic tree on the Northern Portal shows us that Hürremshah, just like Gaudi, created a new style of his own. "The stonemasonry technique used in the construction is the vertical cut technique familiar from the Egyptian and Syrian buildings [8]. But it should be noted that here we are not only speaking about technique but also a unique originality in terms of form and expression. It looks as if what we witness is not even stonemasonry per se, but the artistic skill of a sculptor. "In short we can list the artists that worked in the construction of the Divriği Great Mosque and Hospital in terms of importance as below: Hürremshah and his apprentices, the artisan who created the architectural design of the Hospital Portal, the artisan who made the niche, artisan Ahmet from Tiflis of the minbar, the stonemasons who created the regular ornaments, the builders of the complex and the squinches, artisan Ahmet of the eastern façade, the artisan of the Western portal from the Ottoman era and other artisans who were responsible for the repair and restoration of the complex in later ages" [9].

In the Seljuk Middle Ages Islamic culture and the Turkish culture interacted and were interwoven into each other, there was never a rupture between these two cultures and the two enriched one another. We can see the same phenomenon in the European Middle Ages, too. In the European Middle Ages the main institution that brought people together was the European aristocracy and the Roman Church (Christianity). Let's travel to the beginning of the XXth century, 700 years after the construction of the Great Mosque and Hospital by Hürremshah. Let's go to Western Europe, Spain, to Sagrada Familia of Gaudi. The patrons of Hürremshah, Ahmet Shah and his wife Turan Melek were wise people who embraced the Turkic culture and traditions, became Muslims, chosen sedentary life over being nomads and who aimed for the welfare of the society. In the European Middle Ages, it was the Medicis and the Church who supported Michelangelo. And in Spain, it was the Catholic Church and the aristocrats, Josep Bocabella and the industrialist Eusebi Güell who supported Gaudi. Religions have always been one of the most influential factors in the formation of cultures, in all times and geographies and they also have been one of the most important driving forces in the creation of artistic works.

Antoni Gaudi was born in the town of Reus in Catalonia in 1852 as the son of a coppersmith. He studied architecture in Barcelona and was influenced by the French architect Eugene Viollet-le-Duc, as well as by the theories of the English philosopher John Ruskin. He was one of the pioneers of Art Nouveau in Spain. But still, he created his own unique and original style beyond every artistic current, school or style of his time and he influenced many artists and designers. He was a devoted Catalan and a devoted Catholic. He was imprisoned

as he refused to obey the ban to speak Catalan. In the last fifteen years of his life, he devoted himself to his religion. His remarkable and original style which can be seen in all his works was the result of the geography in which he lived and the rich cultural atmosphere in which he was raised. He was naturally influenced by all the artistic schools and styles that emerged in Spain and in the north-east of Spain, in France and in Italy, by the Greek and Roman art, by the Gothic and the Baroque, by the style of architecture and the ornamentation of Andalusia. At the same time, both his interior and exterior ornamental and sculptural work which make an harmonious whole with the architectural structure had most of the time fantastic, surrealist and magical elements in them [10].

The construction of Sagrada Familia was inaugurated with a project in traditional neo-Gothic style by Francisco de Paula del Villar in 1882. In 1883, Gaudi was appointed to work on the project and construction. Thus, though the cathedral was designed to have a Gothic substructure, it was formed in the original stylistic understanding of Gaudi; he was inspired by the nature and he created characteristic forms for the cathedral by that inspiration. The cathedral which reflects the life of Christ has three main façades. The first of these façades is Nativity in which the birth of Christ was represented; the second one is Passion and the the third one is Glory. Next to the cathedral there is a school which reminds us the medrese in Islamic building complexes. The highest tower which has a giant cross on it is 170 meters high [11] (Picture 13-14-15).

At each of the façades there are three portals. On the three façades of this great cathedral which made Barcelona one of the most appealing tourism centers in the world, the essential qualities of mankind, faith, hope and love are depicted. "The Portal of Nativity" is at the Eastern façade (Picture 16).

The architectural plan of the portal, its ornamentation and the sculpture work were designed directly under the supervision of Gaudi. But the overall ornamentation was completed after Gaudi's death. The portal is also known by the name of "Life, Joy and the Birth of Christ". It celebrates the victory of life in the most spectacular language of religious symbols. On the central column of the portal Mary and the birth of Christ, on the right the shepherds and on the left the prayers of St. Magus are depicted. As he wanted these depictions to have a natural and realistic look, he chose all his symbols from everyday life and nature. As an artist in love with nature, he created a new plastic language throbbing with life as he gave his symbolic figures and his material perfect harmony. We certainly can disregard neither the people who worked under the supervision of Gaudi, nor the prominent architects, sculptors and stonemasons who have been working to complete the cathedral. This unique masterpiece was first began to be formed by the incredible talent, faith and patience of Gaudi and it is on its way to be completed by great artists who believe in Gaudi and his art (Picture 17-18).

Above the scene of the birth of Christ, you can see the coronation of Virgin Mary and above that a cypress tree representing the tree of life. On the tree there are white doves symbolizing the pure souls seeking eternity. At the foot of the tree of life, on the left and right hand side an angel who brings wine and bread, and a pelican who feeds its young with its blood, a symbol of the eucharistic sacrifice and beneath it an egg representing the origin of and the fertility of nature can be seen. On top of the tree of life there is a cross mosaic of red and terra cotta ceramic. The cross which is a T letter constitutes the first letter of the word God in Greek alphabet and represents the Holy Trinity, "The Father, The Son and the Holy Spirit" (Picture 19-20-21).

In Gaudi's time, figurative sculptures were usually done by way of covering a live model in its pose with plaster and making a cast. The sculptures of Sagrada Familia demonstrates us the mastership of the sculptures like Carles Mani, Llorenç and his son Joan Matamala and others. In 1958, sculptor Journe Busquets placed the

group of sculptures named "The Birth of Christ". The plaster original of the "Angel Choir" was destroyed during the Spanish Civil War. The new stone version of today was created by sculptor Etsuro Sotoo who has been working at Sagrada Familia from 1978 to this day. The sculptor who depicted the coronation of Virgin Mary was Juan Matamala. I respectfully salute all the amazing artists who created the sculptures and the reliefs, countless figures of birds, trees, lizards, turtles, roosters, sheep, snakes, horses, frogs, sea horses, various plants and flowers, angels, musicians, all the idols of the Christian world and all human figures of the cathedral. These artists fascinate us not only by their craftsmanship but also by their understanding of teamwork. The Passion Façade depicts death. Here, Gaudi employs all elements and scenes that reflect the suffering and the passion of Christ. Religious scenes like "The Last Supper", "Peter and The Soldiers", "Peter's Denial", "Judas' Kiss", "Jesus' Trial" were depicted in quite a cubist style with angular forms. (Picture 22) The angular and cubist style here accentuates the dramatic effect of ruthlessness of the theme. Finally, on the Glory Portal the history of humanity and Christian world are depicted. Over the three façades, Nativity, Passion and Glory, there raise the sculptures of the twelve apostles.

As a genius who devoted his whole life to art and architecture Gaudi was run over by a tram at the age of 74, in 1926. Because of his ragged attire nobody thought he was the famous architecture. He was recognized when eight project sketches of Sagrada Familia were found in his pocket. Gaudi had worked on the Sagrada Familia project for 43 years before he died. After Park Güell was completed, he moved his studio to the cathedral in the last 18 years of his life and concentrated on his project.

Gaudi says "The light in temples only has to be the necessary, given that in a temple there must be withdrawal, and very bright lights distract and create restlessness" (Picture 23) He knows where and how much light is wanted. He knows to use exactly which material and how much of it, in what color, in what texture. In this respect this work of Gaudi is a masterpiece not only in terms of architecture but also in terms of the harmony of stone, plaster, ceramic, stained glass, bronze, wrought iron, sculpture and coating. It is no coincidence that eight of his works have been included in the "UNESCO World Heritage" list, which include Park Güell, Güell Palace, Milà House, the Nativity façade and Crypt of The Sagrada Familia, Vicens House, Batlló House and the Crypt in Colonia Güell.

He has employed ceramic, both in decorative surface ornamentation and in mosaics, and as a coating material, in a modern style. As an artist who is well aware how the right choice of color helps to create an atmosphere, he has created a perfect harmony between architecture and ceramic. On the mosaics in Sagrada Familia the master architect says: "These mosaic explosion is the first thing that sailors will see on approaching Barcelona; it will be a radiant welcome" (12). It is true that when you drive to this coastal city, no matter where you stand, you can see the mosaic coatings in red, yellow, gold, green, blue and white on the towers on top of the Sagrada familia towers which allure you and which give you the joy of life (Picture 24-25)

Today architectural techniques are very developed. There are many electronic devices that make the sculpture workmanship much easier than it was, many methods of silicon coating, computer programs are being used in enlarging models. But as Gaudi said before the construction of Sagrada Familia progress slowly because the master architect has no hurry. Today the cathedral is still in construction with a crew of 600 people in a very different time, place and cultural milieu than those of Divriği Great Mosque and Hospital.

As long as civilizations and cultures keep existing and being born, mosques, churches, hospitals, schools and portals will continue to be built. Each one of them will carry the traces of their time's, place's and cultures

into the future and each one of them will have their impact on future generations. The portal by Hüremshah, Nativity Portal by Gaudi, The Gates of Hell by Rodin, each has a different impact on onlooker. These three works are among the masterpieces of the world. When the French architect August Rodin began to construct the Gates of Hell inspired by Dante's Divine Comedy, it was 1880. An offer was made to him for the main portal of the Museum of Decorative Arts which was to built where Musée d'Orsay raises today in Paris. This portal was to be a monumental one, higher than 5 meters. Rodin was very excited. The commission approved the model in 1885 and officially appointed Rodin. The artist worked on hundreds of reliefs and single piece figures in this span of time. According to the contract he signed, he was to be provided with an allowance till the project was completed and with a studio. During this time, Rodin was commissioned to create "The Burghers of Calais" and "The Kiss". It has been said that the fact that Rodin was working on other projects in the meantime and that the contract he signed helped him not to feel any kind of pressure were among the reasons why it took him Ten years to complete the Gates of Hell (Picture 26-27-28).

Like every artist of his time, Rodin was influenced by Michelangelo and Lorenzo Ghiberti who had created The Gates of Paradise for the Florence Baptistry [13]. But Rodin did not want to depict what Ghiberti chose to depict in a multi-panel pattern, in ten rectangular scenes panels separated by bordures. He went for the most dramatic part of Dante's poetry, "Hell". "The Thinker" represented Dante in reflection. On the gates, there was a composition consisted of intricate figures which all seemed to be in interaction with one another. The figures were depicting scenes from everyday life with no censure and with every drama. In 1890 Rodin agreed to exhibit his 1/1 work to a private group. By that time, the gates had a totally different composition than what was originally planned; Rodin had completely ignored the conservative understanding of the time. He succeeded to impose his peculiar, passionate, romantic, and in some ways erotic artistic style to the "austere commission". The composition was so overwhelming that no one could see a practical door when looking and admiring it. It was no longer a door, but a monumental sculpture. That was what differentiated Rodin from Lorenzo Ghiberti. Whether it was inspired by The Divine Comedy by Dante or "The Gates of Paradise" by Ghiberti or "The Final Judgement" by Michelangelo, these gates were radically different from everything else. It was also different from the portals Gaudi designed for the Sagrada Familia at approximately the same time (Picture 29-30).

The conservative culture of Catholic Spain differs from the culture of the neighboring France. The space, the geography makes a difference in the perception of the society as well as the objective of an artistic work and its intended message.

Yet, all these three masterpieces show us that, in whichever time or space, the cultural factors will continue to affect art directly and the more art is influenced and nourished by different cultures, the brighter and the more fascinating it will be.

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

CUMHURİYET'İN KURULUŞ AŞAMASINDA BATI'NIN MODEL ALINMASI İLE OLUŞTURULAN TÜRK HEYKEL SANATI

SEZER CİHANER KESER

Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Heykel Bölümü
VAN

sezercihaner@gmail.com

Anahtar Kelimeler: Batılılaşma, Heykel, İdeoloji, Sanat

Özet

Türkiye'de heykel gerçekliğini var eden dinamiklerin ortaya konması özellikle 1923 ila 1946 yılları arasındaki "anıt" uygulamaları ile kendini göstermektedir. Bu anıt heykel uygulamaları modern bir ulus inşa etme amacını güden Türkiye Cumhuriyeti'nde modernleşme hamlesinin ana aktörlerinden birisi olma özelliklerini de bünyelerinde barındırmışlardır. Türkiye Cumhuriyeti'nin ulus-devlet sürecinde kendine model aldığı Batı Heykelini kendi bünyesinde uygulama alanı bulması, genel olarak tepeden inmeci bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir. Bu çalışmada Cumhuriyetin ilk kurulduğu dönemlerde devrimin yayılması ve oturmasında rol verilen heykel sanatının nasıl oluşturulduğu ve batı ile etkileşimi tarihsel ve sosyolojik bir bakış açısıyla incelenecektir.

Giriş

Birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan Anadolu coğrafyasında yüz yıllar boyunca belli amaçlarla yapılmış pek çok heykelin günümüze ulaştığı bilinen bir gerçekliktir. Anadolu'nun bu kadar zengin bir kültür coğrafyasına sahip olmasına karşın, kuşaklar arası bilgi aktarımını sanat yoluyla yapan Batılı gelenek bağlamında bir Türk heykel tarihinden söz edilebilmesi Selçuklu sanatında örneklerine rastlanan insan ve hayvan figürlü rölyeflerde sınırlı, Cumhuriyet dönemine kadar pek mümkün olmamaktadır. Anadolu heykel sanatındaki bu uzun süreli kopuşunun temel nedeninin, Türk toplumunun göçebe yaşam biçimine ait alışkanlıklarını devam ettirmesi ve İslamiyet'in kabul edilişiyle uygulanan betimleme yasağı olduğu söylenebilir. 1882 yılında Mektebi Sanayi-i Nefise-i Şahane kurulmuş, ancak heykel bölümü açılana kadar bu coğrafyada heykeltıraş yetişememiştir. Bu sebeple yontuculuk, mimari boyutu aşamamış ve sadece belli yüzeylere motif uygulaması ile sınırlı kalmıştır.

19. yüzyılda Türk toplumunun kültürel bakımdan çağa ayak uydurması anlamına gelen batılılaşma için o güne kadar biriktirdiği maddi ve manevi ürünler yeterlik göstermemiş, kültürün de batılılaşması için Batı'dan yararlanma dönemi başlamıştır. Batılı ülkelerin eğitim kurumlarından yararlanarak bir kültürel sermaye birikimine gidilmiştir. Batılı toplumlarda sanat alanında ve sanatçı eğitimi alanında çok sayıda hareket yaşanmasına karşın, Osmanlı'da resim ve heykel eğitimi ancak 19. yüzyılın sonlarına doğru başlayabilmiştir. Söz konusu döneme kadar, minyatür Osmanlı sanatına hâkim bir sanat formu olmuştur.

Osmanlılarda ve öncesinde (Selçuklularda) bu sanat tıpkı lonca sisteminde olduğu gibi usta çırak ilişkisine dayalı olarak işlemiştir. Batılı anlayıştaki sanatçıların yetişmesi 19. yüzyılda gerçekleşmiştir [1]. Ancak, bu sanatçıların yetişmesi tamamen amacının dışında gerçekleşmiştir. Çünkü henüz sanatçı yetiştiren bir eğitim kuruluşu mevcut değildir.

Türk Heykel Sanatının Oluşturulmasında Batı Etkisi

Türk toplumunda resmin ve heykelin desteklenmesi ve Batılı bir forma evrilmesi birbirine bağlıdır ve bu süreç ideolojik değişikliklere paralel bir biçimde yönlenmiştir. Fatih Sultan Mehmet döneminde başlayan resmin biçim değiştirmesi, Batılılaşma ideolojisinin bir parçasıdır. Batılı ressamların ülkeye girişi iktidarın talebiyle gerçekleşmiş ve dolayısıyla iktidarın, resmin Batılı bir biçime evrilmesindeki rolü kesinlikle belirleyici olmuştur.

Yirminci yüzyıla yaklaştıkça sanat alanında artan gelişmeler, bütünüyle, ideolojik tutumların sonucunda gerçekleşmiştir: mühendislik ve askeri okullarda başlatılan resim eğitimi ile Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması, sanatsal kaygıların sonucu değil ideolojik gerekliliklerin bir sonucu olarak görülmelidir. Yirminci yüzyıla kadar, büyük oranda imparatorluğun başkenti İstanbul'daki hanedan mensupları, asker ve politik aydınlardan oluşan sınırlı bir kesimi ilgilendiren sanat ve çoğu kez hükümdarın kişisel tercihlerine bağlı olarak desteklenmiştir. Cumhuriyet döneminde ise sanata destek projelere, yarışmalı sergilere, siparişlere, anıtsal uygulamalara ve sanatçıların yoğun bir biçimde devlet kuruluşlarında istihdam edilmesine dayalı bir korumacılık yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Devlet, modernleşme ideolojisi doğrultusunda sanat ortamını yönlendirmeye çalışmıştır. Yeni kurulan devletin kültür politikasında ulusal bir kimliğe sahip olmak ve ulusal kimlik inşa edilirken sanatı bir araç olarak işlevlendirmek önemli bir yer tutmuştur [2].

1 Ocak 1882 tarihinde Sanayi-i Nefise Mektebi (Güzel Sanatlar Okulu) kurulmuş, Osman Hamdi de okul müdürlüğüne atanmış ve ardından 3 Mart 1883 yılında mimar Valluri'nin müzenin bahçesinde yaptığı binada resim, heykel ve mimarlık bölümleriyle öğretime başlamıştır. Eğitim sistemi Paris Ecole Nationale Superieure Des Beaux-Arts'tan esinlenerek oluşturulan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin resim ve heykel bölümlerinden her yıl ancak birer öğrenci mezun edilebilmiş ve bu öğrenciler devlet bursuyla Paris ve Münih'e gönderilmiştir [3].

Meşrutiyet döneminde egemen olan üç siyasetten biri olan Türkçülük ideolojisinin görüşleri etkili gibi görünse de bu okul batılılaşma ideolojisinin araçları gibi görünmektedir. Öğretimin ilk yıllarında tamamen yabancı sanatçılardan yararlanıldığı görülmektedir. Tarihte bir kültür oluşturma sürecinde yabancılardan yararlanma örneklerine sıkça rastlanmaktadır. Bunun en tipik örneklerinden biri Roma'dır. Romalılar, kültürlü Yunanlıları Roma'ya köle olarak getirmiş ve eğitimci olarak kullanmışlardır. Tüm iyi eğitimli Romalılar, Yunanlılar tarafından eğitilmiştir. Helenistik dönemde, aristokrat Yunanlılar arasında var olan sanat eseri toplama geleneği böylece Roma Toplumu'na taşınmıştır [4]. Ayrıca, Osmanlı'nın o güne kadar ki pratiği de bu şekilde olmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi'ne baktığımızda da son derece milliyetçi iddialarla kurulmuş olmasına karşın kadronun yabancılardan ve azınlıklardan oluştuğu görülmektedir. Heykel derslerine Yervant Osgan, yağlıboya derslerine Salvator Valery, desen derslerine Warnia ve Zarzecki, mimari derslerine Valluri ve yardımcısı P. Bellio, gravür derslerine ise Napier hocalık yapmıştır. Sanatta batılılaşmak için batılıdan yararlanma dönemi böylelikle başlamıştır. Sanayi-i Nefise mektebinin yabancılardan ve azınlıklardan yararlanması hangi gerekçeye dayanmıştır. Batılı bir anlayışta sanatçının insan figürünü ihmal etmemesi ve bu alanda da uzmanlaşabilmesi gerekmiştir; çünkü Batılı sanatçılar betimsel sanatlar konusunda yetkinliğe ulaşmış, artık yeni arayışlar içine girmiştir. Türk sanatçılar arasında ise henüz Osman Hamdi dışında insan figürü alanında uzmanlaşmış bir sanatçı yoktur. Mevcut ressamların hepsi natürmort ya da peyzaj konusunda uzmanlaşmıştır. Oysaki Sanayi-i Nefise Mektebi'nin birincil hedefi de

toplumu, Batılı taradaki figür resmine yaklaştırmak, Türklerin de batılı tarzda sanat yapacak yeteneklere sahip olduğunu göstermek olmuştur. Aynı şekilde, öğrencilerin de çoğunun Ermeni ve Rumlardan olduğu görülmektedir. Arseven'in aktardığına yaklaşık 1890'lı yıllarda olan göre kendi öğrenciliği döneminde resim sınıfında yalnız üç öğrenci bulunmaktadır. Bunlar; Celal Esad Arseven, İsmail Hakkı Altınbezer ve Galib Bey'dir. Heykel sınıfında ise İhsan Özsoy olmak üzere sadece bir Türk öğrenci öğrenim görmüştür [5]. Öğrencilerin çoğunluğunun Rum ve Ermeni öğrencilerden oluşması Türk'lerin, o tarihte, hâlâ sanatı yaşamlarına sokamadıklarının; sanatçılığı eğitim alınması gerekli, önemli bir uzmanlık alanı olarak görmediklerinin ve inançsal yasaklardan henüz kurtulamadıkların açık bir göstergesi olarak görülebilir. Bu durumu Celal Esad Arseven tarafından şu şekilde açıklanmaktadır: "Memlekette sanatkâr yetiştirmek gayesiyle açılan bu mektebin o zaman talebeleri pek azdı. Bunların çoğunun Rum ve Ermeniler, yani devlet memuriyetinden bir istikbal beklemeyenlerle, serbest sanat sahibi olmak isteyen bazı Türk gençleri teşkil ediyordu" [6].

Sanayi-i Nefise Mektebi genel olarak Türk sanatı için çok önemli bir adım olarak görülmektedir. Nurullah Berk'e göre, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin resmen kurulması o döneme kadar olanca hızıyla devam eden bir görüşe, heykelin bir tapınım nesnesi olduğu inancına darbe vurmuş böylece Türk heykel sanatında bir Rönesans yaratmıştır. Ancak, Sanayi i Nefise Mektebi'nin çabalarına rağmen heykel sanatı gelişme gösterememiştir. Öyle ki, Cumhuriyet'in ilk yıllarında, aradan yaklaşık kırk yıl geçmesine karşın, ülkede henüz yetkin heykeltıraş olmadığı gerekçesiyle anıt heykeller Krippel, Canonica, Hanak ve Thorak gibi yabancı sanatçılara yaptırılmıştır. Yaptırılan heykellerin genel özelliklerinin başında hemen hepsinde Atatürk'ün yüzünün Batıya dönük olarak betimlenmesi göze çarpmaktadır. Bu durumun Batılaşmacı, aydınlanmacı ideolojinin yansıması niteliğini taşıdığını söylemek mümkündür. Elbetteki, bu durum, Sanayi-i Nefise Mektebi'nden hiç heykel sanatçısı yetişmediği anlamına gelmez. Türk resim sanatı, kendi içinde değerlendirildiğinde hızlı bir atılım yaşamasına ve çok sayıda ressam yetişmesine karşın heykel alanında aynı oranda sanatçı yetiştirmek mümkün olmamıştır. 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi kuruluncaya kadar, Roma'da eğitim almış olan Yervant Oskan (1855–1914) dışında Osmanlı mensubu olan başka heykeltıraş olmadığı bilinmektedir. Ancak, Yervant Osgan Sanayi-i Nefise Mektebinden İhsan Özsoy, Behzat, Mahir Tomruk ve Nijat Sireli yetiştirmiştir [7]. 1923 yılına kadar, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kırk yıllık eğitim sürecinde bu dört heykeltıraş yetişebilmiştir. Elbette ki dört heykeltıraşla bir Rönesans gerçekleştiği söylenemez [8].

1935 yılında Akademi müdürü Namık İsmail'in ölümü üzerine 1936 yılında Akademi müdürlüğüne getirilen Burhan Toprak, Akademi'de yeni bir yapılanma yolunu gitmiştir. Bu dönemde resim bölümünün başına Leopold Levy getirilirken, heykel atölyesinin başına da Rudolf Belling getirilir. O dönemlerin tanığı olan sanatçılar günümüzde Levy'nin gelişini pek reform olarak değerlendirmeseler de Belling'ten memnundurlar. Türkiye'de heykel sanatının gelişiminde 1937 yılı, Kenan Yontuç'un Macaristan'dan döküm ustası Fidzek Karoly'i getirmesiyle de önem kazanır. Fidzek Usta, uzun yıllar, Beyoğlu Narmanlı Han atölyesinde bu konudaki tek isim olarak döküm işlerini yürütmüştür [9]. Fidzek'in adı, bu dönem yapıtlarında adeta birer damga olarak karşımıza çıkmaktadır.

1933 yılı, Cumhuriyet'in 10. Yılı oluşuyla önem kazanmaktadır. Bu dönemde anıtlara ve Atatürk büstlerine ağırlık verilmiştir. Çoğu zaman devrim ideolojisi sanatın önüne geçmiş ve uygulamaları yapanların sanatçı olup olmadıkları dahi sorgulanmamıştır. Gazeteler ve dergiler kanalıyla amatör heykeltıraşlar yüreklendirilmiştir. Anıt uygulamalarının en yoğun olduğu dönem 1926-1940 yılları arası olmuştur. Yabancı heykeltıraşlar 1930'lara kadar ülkenin birçok yerine heykel yapmış ve bu durum giderek tepkiyle karşılanmaya başlanmıştır. Cumhuriyet ideolojisiyle koşut olarak işleyen anıt uygulamalarına daha önce de ifade edildiği gibi, genellikle Krippel, Canonica, Hanak ve Thorak gibi yabancı sanatçılar imza atmış ve bu

durum Türk heykeltraşlarınca eleştirilmiştir. Ar Dergisi konunun üzerine giderek yabancı heykeltraşların Türkiye'deki anıt faaliyetlerini önlemeye çalışmıştır. Bir dönem Canonica'nın asistanlığını yapan Sabiha Ziya Bengütaşın çeşitli gazete ve dergilerde anıt uygulamalarını Türk heykeltraşlarının yapması gerektiğini belirten yazıları yayınlanmıştır. Milliyetçiliğin egemen olduğu bu dönemde, Ahmet Haşim "Büyük anıt ve heykel dikecek yerde, bugün için bir mermer kütlesi ya da küçük bronz koyalım ve altına 'Türk sanatçısı yetişinceye kadar' diye yazalım" diye tepkisini ortaya koymuştur [10]. Bu tartışmalar uzunca bir süre devam etmiştir.

Belling, Nazi iktidarından kaçarak Türkiye'ye gelmiş ve 1937'den 1954'e kadar Akademi'nin formasyonunda etkili olmuş bir sanatçıdır. 1966 yılına kadar Türkiye'de kalan Belling'ten bir yıl sonra Akademi'ye gelen Adolf Von Trebenenburg ise Türkiye'de sadece iki yıl kalmıştır. Belling'in geldiği dönemlerde, 1937 yılının Eylül ayında Türk Plastik Sanatları açısından büyük önem taşıyan İstanbul Resim-Heykel Müzesi açılmıştır. Müze ve Akademi 1960'lara kadar Türkiye'deki sanatın beslendiği kurumlar olarak görev yapar-lar. Belling'in yönetimindeki heykel atölyesinde, doğa incelesi ve plastik yorum ağırlıklıdır. 20. yüzyıl Batı sanatının önemli isimlerinden biri olan Belling, kendi çalışmalarında geometrik kütlevi formlardan bir estetik oluşturmuş. Geç Kübizm biçim dilini heykelde uygulamışsa da, öğrencilerinin klasik formasyonu tamamlamadan modern akımlara girmesine izin vermemiştir [11]. Onun öğrencileri olan Hüseyin Anka Özkan, Hakkı Atamulu, Yavuz Görey, İsmail Gökçe, Rahmi Artemiz, Mari Gerekmezyan, Şadi Çalık, Hüseyin Gezer, İlhan Koman, Zerrin Bölükbaşı, Turgut Pura gibi sanatçılar Belling disiplini sonrasında kendi form anlayışlarını geliştirmişler ve içlerinden bazıları 1950 sonrasında ağırlık kazanan soyut anlayışa yönelmişlerdir.

1950'lere doğru Türk heykel sanatı kısmen gelişimini tamamlar ve artık sanatçılar çağlarını yakalamaları gerektiğinin bilincine varırlar. Resimle kıyaslandığında ikinci planda olsa da heykel sanatı da yetmiş yıllık bir birikim süreciyle çağdaşlaşma yoluna gider. 1948 yılında kurulan "Yüksek Heykeltraşlar Cemiyeti" de her yıl sergiler düzenleyerek bu sanatın ve sanatçısının gelişimine ivme kazandırır. Avrupa'da II. Dünya Savaşı sonrasında non-figüratif sanat yeniden uygulamaya girer ve teknik gelişmeler de bunun yayılması konusunda etkili olur. Türk öğrencileri için henüz bunun zamanının gelmediğini savunan Belling'e karşı bir tavır oluşur. 1950'lere doğru yeniden Paris'e giden Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu da bu non-figüratif anlayışı benimseyerek Türkiye'ye dönünce "akademik" gelenek yıkılır ve heykel atölyesinde bir bölünme yaşanır. Bir yandan Belling atölyesi klasik eğitimini sürdürüken diğer yandan Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu'nun yönetimindeki diğer atölyede geometrik soyutlamalar yapılır; ağaç, demir çubuklar, bakır plakalar, seramik, cam, pişmiş toprak gibi çeşitli malzemeler kullanılarak denemelere girişilir. Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu'nun öğrencileri olan Kuzgun Acar, Ali Teoman Germaner, Gürdal Duyar, Semahat Acuner, Tamer Başoğlu gibi sanatçılar Türkiye'de çağdaş heykelin yaşamasını sağlarlar. Belling ise, 1954 yılına kadar atölyesinde eğitimini sürdürür. 1954 yılında Akademi'den ayrılan Belling, 1954-66 yılları arasında İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde modelaj dersleri vermiştir [12]. Belling'in İTÜ Mimarlık Fakültesine geçmesi ile Akademi'nin bir dönemi daha kapanmış olur.

Sonuç

Genel olarak modernleşmeyi ve çağdaşlaşmayı işaret eden "Batılılaşma" kavramı, Batı toplumlarına ait kurumların ve yaşam biçiminin benimsenmesi anlamında kullanılmaktadır. Batılılaşma, Batı kültüründen olmayanların bu kültüre girme çabaları anlamına gelmektedir. Batılılaşma, kültür, inanç, bilgi, yasalar, ahlak, gelenekler, sanat ve alışkanlıkları kapsayan bir bütündür. Dolayısıyla Batılaşma kültürü; Batılı bilgiyi, tekniği, hukuku kapsadığı gibi Batılı sanatı da kapsamaktadır.

Görüldüğü üzere 19. yüzyılda ve 20.yüzyılın ilk yarısında başta İstanbul olmak üzere, sanat alanında önemli gelişmeler yaşanmıştır. Ancak, bütün bu gelişmeler, halkın talebiyle gerçekleşmemiş ve halka da mal olmamıştır. Bu gelişmeler sosyal yapısı geri, feodal değerler sistemi içinde yaşayan geleneksel Osmanlı toplumuna, taht ailesinden ya da çevresindeki Batı tarzı eğitim almış elit/entelektüel çevrenin talebiyle gerçekleşebilmiştir. Cumhuriyetin ilanından sonrada mevcut yeni yönetimin girişimleriyle aynı biçimde devam ettirilmiştir. Sanatçı eğitimi, kuşkusuz, sosyal yaşamda estetik beğenin gelişmesine ivme kazandırmak amacıyla geliştirilmiştir. Ancak, böyle bir çaba tamamen dönemin ideolojisi ile ilişkili olarak gelişmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin ulus-devlet sürecinde kendine model aldığı Batı Heykelini kendi bünyesinde uygulama alanı bulması, genel olarak tepeden inmeci bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir. Yeni devletin kurulması ve onun ideolojisinin benimsetilmesi aşamasında resim ve heykel sanatlarının batılılaşmasından ciddi boyutta yararlanılmıştır. Daha öncede ifade edildiği gibi devlet, modernleşme ideolojisi doğrultusunda sanat ortamını yönlendirmeye çalışmıştır. Yeni kurulan devletin kültür politikasında ulusal bir kimliğe sahip olmak ve ulusal kimlik inşa edilirken sanatı bir araç olarak işlevlendirmek önemli bir yer tutmuştur [13]. Batılılaşma sürecinde heykel sanatının, çağdaş, Batılı bir toplum yaratmak için gerekli olan zihinsel bir zeminin oluşmasına katkı sağlayabileceği düşünülmüştür. Bu durum yeni cumhuriyetin kurulması ile birlikte, sanatın bütün formlarının, Batı düzeyine ulaşmakta en önemli araç olarak kabul edilmesi, sanatın ve kültürün gelişip yaygınlaşması ve halka mal edilmesini devletçe üstlenilmesine ve bunun bir devlet politikası haline getirilmesine neden olmuştur.

Kaynaklar

1. N. Keser, Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (2006).
2. N. Keser, Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi, yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (2006).
3. H. Gezer, Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli, Ankara: İş Bankası Yayınları (1984).
4. A.D. Efland, A History of Art Education, New York: Teachers College, (1990).
5. C.E. Arseven, Sanat ve Siyaset Hatıraları, İstanbul: İletişim Yayınları, (1993).
6. T. Erol, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resmi, İstanbul: Tiğlaç Basımevi, (1980).
7. N. Berk, N. Türk Heykeltıraşları, İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, (1937).
8. N. Keser, Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (2006).
9. A. Gezgin, Akademi'ye Tanıklık I: Güzel Sanatlar Akademisine Bakışlar Resim ve Heykel, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, (2003).
10. H. Gezer, Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli, Ankara: İş Bankası Yayınları (1984).
11. M. Cezar, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul: Remzi Matbaası, (1973).
12. A. Gezgin, Akademi'ye Tanıklık I: Güzel Sanatlar Akademisine Bakışlar Resim ve Heykel, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, (2003).
13. N. Keser, Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (2006).

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

TURKISH ART OF SCULPTURE CREATED BY TAKING WESTERN AS A MODEL UNDER THE REPUBLIC'S INSTITUTION

SEZER CİHANER KESER

Yüzüncü Yıl University
Faculty of Fine Arts
Department of Sculture
VAN

sezercihaner@gmail.com

Keywords : Westernization, Sculpture, ideology, Art.

Abstract

The dynamics which revealed the statue of truth in Turkey stand out with " memorial' practices between the years 1923-1946. This memorial statue of applications intended to build a modern nation of Turkey in the modernization of the futures that have been hosted. Turkish Republic's process of being nation-state. Is thought to be jakoben to find field to practise western sculpture in itself. In the study the spread of revolution, how the art of sculpture come true and it's interection with western. In the first period of republic will be established with a sociologic and historical view.

Introduction

It is known that most of the statue which has been made for specific aims, in the anatolian geography which has hosted many civilizations. It is not possible to mention about history of Turkish sculpture after the human an animal figures found from Seljuks art of sculpture. Although anatolia has such a rich cultural geography intergenerational transmision of information via the western tradition of art. We can say that the major reason of belong brake in anatolian art of sculpture that turkish society remains customs belongs to nomadic way of life and the ban depiction comes with the convert to Islam. In 1882 industry academy of fine established but antil sculpture department opened no sculptors grow in this geography.

Therefore does not exceed the size of architectural sculpture is limited only to certain surface patterns. The cultural aspect of turkish society to adopt to age acumilated up to that day fort he financial and emotional product did nor demostrate competence also benefitted from the west to western culture's healing period has began western countries by taking advantage of the educational institutions are going to experience a cultural capital in western socety in the arts and artists in the field of education, although many live action training in painting and sculpture could start towards the end of the 19th century miniature has became adominant art form in otoman arts. Just as guild system, the art, master and apprentice relationship western conception of the artist was raised in the 19th century[1]. The aim of these artists to grow.Because, an educational institu-

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

tion which trained artist does not exist yet.

Western Influence In The Creation Of The Turkish Art Of Sculpture

In turkish society supporting painting and sculpture and evolving to western form are bound to one another and aspects of this process in a way that is parallel to the ideological changes. Changing the format of painting which has started during the official of Fatih Sultan Mehmet is a part of ideology of westernization. Western artists entered the country with the power demand an therefore power's role in evolving art of painting into a western format, power's role has become determining.

20th century closer to the growing developments in the field of art was the result of an ideological stance, painting study in engineering and military schools and establishments of Industry-Academy of Fine should be thought as a result of ideological necessity not the result of artistic concerns. Up to 20th century a limited interest towards art consists of hanedean members of the imperial's capital in İstanbul,soldiers and political intellectuals often depends on personal preferences of the rulers. In the republican period, supporting art was carried out a protection method which based on projects, competitive exhibits, orders, applications an the monumentel artists to be employed in state institutions. State , in line with the ideology of modernization, has attempted to guide the art. In the cultural policy of the new-established state to have a national identity and to function art as a facility has an important place [2].

On january 1, 1882 Industry-Acedemy of Fine (fine arts school) was established. Osman Hamdi was assigned to the school director and then on March 3,1883 in the building, which Valluri made in the garden of the museum, sculpture, painting and architecture departments began teaching. Industry-Acedemy of Fine's education system created by inspiring by Paris Ecole Natinale Superieure Des Beaux-Arts'painting and sculpture departments. Each year could only be a student to graduate and these students were sent to Paris an Munich with government scholarships [3].

However Turkishness ideology was seem effective among three dominant ideologies of the constitutional period, this school was considered as the facilities of westernization ideology. In the firs years of teaching has been fully benefited from international artists. In the process of creating a culture in history to take advantage of foreigners are frequent examples. Rome is one of the most typical example of this. Romans brought cultivated Greeks to Rome and used them as trainers. All well-educated Romans have been trained by Greeks. In the hellenistic periods, collection of Works of art tradition which exists among aristocratic Greeks, transported to Roman society [4]. Moreover Otoman Empire's practice until the day was in this way. Looking at the Industry-Academy of Fine extremly.

Nationalistic, although staff's assertionwas established composed of foreigners and minorities were found. Yervant Osgan was the teacher of ,sculpture classes, Salvator Valery, oil painting classes, Warnia and Zarzecki design classes, Valluri and the assistant P.Biello architectural classes, and Napier engraving classes. Thus began the period of utilizing from the western to westernization in arts. Industry-Acedemy of Fine takes advantage of foreigner and minorities has been based on any grounds? In a western sense of artist does not neglet the human figure and an expert in this field was needed, because western artists has reached competence about the descriptive arts and they entered into new guest. Among Turkish artists there was no one who was specialized in the field of human figure except from Osman Hamdi , all of the existing artists specialized in the field of landscape and stil life. Whereas the primacy goal of the Industry-Acedemy of Fine is to make

society closer to the olicial figures in western style and to show that Turks also have the ability to do western style art. Similarly many of the students seem to be Armenians and Greeks. Arseven told that during his period about 1890 just three Turkish students in painting class Celal Esad Arseven, İsmail Hakki Altınbezen, Galip Bey just one Turkish student in sculpture class İlhan Özsoy was educated [5]. The majority of Greek and Armenian students can be seen as a clear indication that Turks stil could not put art in their life, did not consider art as an important area of expertise training necessary to be taken and was not able to escape from religious prohibitions. Another reason described by Arseven Celal Esad as fallows by ,Drop in the country with the aim of train artists of this school had very few student at that time , most of them were Greek and Armenians who did not expect a future in state civil service and Turkish youth who wants to have free art represents İndustry-Acedemy of Fine is considered as crucial step for Turkish art [6].

According to Nurullah Berk official establishment of Industry Acedemy of fine took a swing at the belief that sculpture was an worship subject. Thus it created a renaissance in Turkish sculptıre art. However despite the efforts of the Industry-Acedemy of fine art in sculpture did not show improvement, so in the early years of republic about forty years after the break , There was not competent sculptor in the country , so the monumental sculptures built by international artist Krisnel, Canonica, Hanak, and Thorak Among the general fatures of these monumental sculptures the major one is that Atatürk is described as face character of the westernization, enlight tened reflection of the ideology. Of course, it does not mean that industry academy of fine does not grow any sculpture. Turkish painting art avaluated in itself, despite experiancent a rapid brake throuhg and trained numerous artist it has not been possible to train sculpture artist at the same rate. Until the industrial academy of fine was established in 1883, it is known that there was no other sculptor who is member of ottoman empire except from yervant oskan who trained in rome. But in a yervant oskan trained ilhan özsoy behzat muhir tomruk and nijat sireli in industry academy of fine [7]. Until 1923, industry academy of fine fourty years in the educatinal process could grow these for sculptors. E renaissance cannot be set to come true with these four sculptors [8].

After the that of Namik İsmail academy director in 1935, burhan toprak who became academy director in 1936 went the way of restructuring academy. In this period, leopold levy was brought into head of painting department, rudolf belling was brought to head of the sculpture workshop.. although the artists who witnessed of that period did not consider levy's being had as a reform, they were satisfied from belling. The development of sculpture in Turkey got an importance when Kenan Yontuç brought Fidzek Karoly from Hungary. Master Fidzeg, for many years, carried out casting job as the uniq name in Beyoglu Narmank han workshop [9]. Fidzeg's name is almost a character in Works of this period as we encountered.

1933 came in to prominence with the 10th anniversary of Republic. During this period memorials and busts of Ataturk were emphasised. Often, revolutionary ideology dominated art, and those who did applicants were not even questioned whether were they artist or not. Amateur sculptors were encouraged through newspaper and magazines. Memorial pragtices were of their peak between the years 1926-1940. Foreign sculptors made sculptures in many part of the country and yhis situation began to be increasingly resented foreign sculptor were Memorial practises which are paralel to republic ideology made by Krippel, canonica, Hanak and thorak and this was critized by turkish sculptors memorial activities in turkey. Sabiha Ziya bengutas, who had worked as an assistant of Canonica, wrote articles for newspaper magazines stating that memorial activities should be made by Turkish sculptors. Nationalism in dominant in this period, Ahmet Hasim revealed his reac-

tion, that "Let's put a large mass of marble or bronze imgost to the place of a great monuments and note that "Turkish artist grow until" [10]. This discussions continued for a long time.

Belling is a artist who came from Turkey escaped from Nazi power and Belling Adolf Von trebenenburg came to Academy but remained just two years. Belling come in the Period, in september of 1937, which have great importance fort he Turkish plastic Istanbul Arts Painting and Sculpture Museum was opened. Until the 1960s, the museum and the academy served as the institution who fed the the art. In the workshop under the managment of Belling nature and plastic version were dominant. Belling, who is one of the important figures in Western art in 20th century created an aesthetic of geometric forms of large scale. Although he practiced the late Cbusim form of language in the statue, he did not allow his students to enter modern movements without completed their formation [11]. His students; huseyin Anka Ozkan, Hakki Atamulu, Yavuz Gorey, Ismail Gokce, Rahoni Artemiz, MariGerekmezyan, Sadi Calik, Huseyin Gezer, Ilhan Koman, Zenin Balukbasi, Turgut Pura afetr Belling discipline, developed their own understanding of form and some of them tended to abstract concept which gained weight after 1950.

Towards 1950s Turkish art of sculpture had part of its development and the artists recognized that they need to catch their age. Even if the sculpture has the secondary importance when compared to art of painting, art of sculpture with the process of seviriy years-experience goes to the modernization. "High Society of Sculptors" founden in 1948 make this development quicker y holding exhibion every each years. After the 2nd World War non, Figurative art re-enters the application in Europe and technical development help it's dissemination. A defensive stance came true towards belling who enunciated that it's teory ; for Turkish student. Towards 1950s when Hadi Bora ve Zühtü Muridoglu went to Paris and adopts non figuratiy point of view. When they came came back to Turkey academic tradition was destroyed, and adivisan in sculpture workshop experienced. While Belling workshop goes on his clasical education, other workshop under the management of Hadi Bora and Zuhtu Muridoglu geometrical abstractions are exprecienced; and made experiments by using materials such as wood ironrods,copper plates, ceramics, glass, terracotta. Hadi Bora and Zuhtu Muridoglu's students Kurgun Acar, Ali Teoman Germaner, Gurdal Duyar, Semahat Acuner, Tamer Basoglu provide sculpture to live [12].

Result

In general, concept of westernization pointed out the modernization and becoming contemporary used in the sense of adaption of the life style and institution of western society. Westernization, means that efforts of non-western to enter this culture. Westernization is a cath- all of- culture, beleifs, knowledge, law, ethics, traditions, arts and habits. Thus, westernization culture, covers western knowledge, technology, law, and also western art.

As shown, in 19th century and first half of 20th century in Istanbul, significant improvements in the art has experienced. But all these developments did not come true with the demand of public and did not become public property. These developments were able to perform to the ottoman society who was living in the feudal values system and had lack of social structure by the demand of the family throne or the intellectual trained in western way. After the establishment of republic, they were remained the same way with the attempts of present a new method. Undoubtedly, the aducation of artists got developed with the aim of improving aesthetics in social life. But,such a absulutley effortt developed in a realition with the ideology of that period. Turkish

Republic's process of being nation-state. Is thought to be jakaben to find field to practise western sculpture in itself. Art of painting and art of sculpture's westernization seriously benefited, during the process of establishing new state and adoption of it's ideology. As said before, state, in line with the ideology of modernization, has attempted to guide the art. In the cultural policy of the new-established state to have a national identity and to function art as a facility has an important place [13]. It's thought that art of sculpture in westernization process can benefit to base of an mental to create a western society. This situation causes all forms of art to be considered the most important facility to reach western degree the development, expansion, and cost to society and make a state policy.

Bibliography

1. *N. Kese, Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (2006).*

2. *N. Kese, Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (2006).*

3. *H. Gezer, Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli, Ankara: İş Bankası Yayınları (1984).*

4. *A.D. Efland, A History of Art Education, New York: Teachers College (1990).*

5. *C.E. Arseven, Sanat ve Sanatçılar Hatıralar, İstanbul: Şevkiyye Yayınları, (1993).*

6. *T. Eroğ, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resmi, İstanbul: Toplu Basımevi. (1980).*

7. *N. Berk, N. Türk Heykeltıraşları, İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, (1937).*

8. *N. Kese, Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (2006).*

9. *A. Gezgin, Akademi'ye Tanıklık: Güzel Sanatlar Akademisine Bakışlar Resim ve Heykel, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, (2003).*

10. *H. Gezer, Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli, Ankara: İş Bankası Yayınları (1984).*

11. *M. Cezar, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul: Remzi Matbaası, (1973).*

12. *A. Gezgin, Akademi'ye Tanıklık: Güzel Sanatlar Akademisine Bakışlar Resim ve Heykel, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, (2003).*

13. *N. Kese, Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (2006).*

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

DOĞUDA VE BATIDA ÜRETİM ODAKLI EĞİTİM : KÖY ENSTİTÜLERİ VE BAUHAUS

FATMA CİZRELİOĞLU KARAER

Marmara Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü
İSTANBUL

fatma.cizrelioglu@marmara.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Köy Enstitüleri, Bauhaus, İş Eğitimi, Üretim odaklı eğitim, Sanat ve Tasarım eğitimi

Özet

Bu bildiride üretim odaklı iki eğitim kurumu olan Türkiye Köy Enstitüleri ve Bauhaus Okulu incelenecektir ve benzer unsurlar ortaya konulmaya çalışılacaktır. Kuruluş amaçları oldukça farklı olmakla birlikte iki kurum da eğitim sistemleri bakımından çağının ötesinde ve yenilikçidir. Üretimin, eğitimin önemli bir parçası olması, çıraklık, usta öğreticilik gibi unsurlar bakımından da benzerlikler mevcuttur.

Tüm dünyada olduğu gibi, ülkemizdeki sanat ve tasarım eğitimini de temelden etkileyen batılı bir kurum olan Bauhaus'un ve ülkemizde uygulamalı eğitimin en özgün örneği olarak gösterilebilecek Köy Enstitüleri'nin, kuruluş amaçları ve hedefleri farklı olmakla birlikte, uygulamaya dayalı eğitim sistemleri bağlamında incelenmeleri önemlidir.

1.Giriş

İş eğitimine dayanan atölyelerin ilk örneklerinin görüldüğü Floransa atölyelerinde, eğitim el ustalığına dayanıyor, teknik ve teorik öğretimle de temellendiriliyordu. 19. yüzyılın ortalarında eğitim, atölyelerden tutucu bir sanat anlayışının hakim olduğu akademilere kayıyorken, 20. yüzyılın başlarında tekrar atölyelere yönelilmekteydi.[1] Endüstrileşme ve insanı yaşamına etkileri sonucunda eğitim alanında yeni modeller tartışılıyordu."İş Eğitimi" kavramının çokça vurgulandığı dönemde, Batıda atölye geleneğini usta-çırak ilişkisi ile tekrar gündeme getiren Bauhaus Okulu; Doğuda köy öğretmeni yetiştirmek amacıyla kurulan ***"İş içinde iş eğitimi"*** ilkesini benimsemiş Köy Enstitüleri, "üretim odaklı iş eğitimi" paydasında buluşmaktadırlar.

Türkiye Cumhuriyetinin en özgün yapılarından biri olarak nitelendirebileceğimiz Köy Enstitüleri, büyük nüfusun çoğunlukla yaşamakta olduğu köylere, ilk öğretimin yayılması ve köylere köy zanaatlarını öğrenmiş unsurlar kazandırmak amacı* ile 1940 yılında kurulmuştur.'İş içinde iş için eğitim' anlayışının esas olduğu enstitülerde üretim, eğitim için bir araç olmanın ötesinde ana amaçtır.

Bauhaus, üretim odaklı, zanaat ve tasarımı buluşturan, özgür eğitim sistemi ile 20. yüzyıl sanat ve tasarım eğitimi için önemli bir kırılma noktası ve modelidir. ***"Yeni İnsan"*** için modern, fonksiyonel eşyalar ve mekanlar yaratmayı hedefleyen Bauhaus'un eğitim programında uygulama ve üretim önemli bir yere sahiptir. Sanatçıların 'form ustası', el sanatları ustalarının 'zanaat ustası' olarak isimlendirildiği okulda, sanat eğitimi ile paralel olarak sürdürülen bir zanaat eğitimi verilmektedir.

Bu bildiride söz konusu okullar kısaca ele alınıp, üretim odaklı eğitim sistemleri bağlamında benzerlikler gösteren noktalara dikkat çekilmeye çalışılacaktır.

2. Köy Enstitüleri

"Bu bizimdir kimseden almadık. Başkaları bizden alsınlar."

Hasan Ali Yücel

Köy Enstitüleri,' Türkiye'de büyük nüfus ekseriyetinin yaşamakta bulunduğu köylerimizde ilk tahsili süratle ve kolaylıkla yaymak ve aynı zamanda köylerimize köy zanaatlarını öğrenmiş unsurlar kazandırmak' amacıyla 1940'ta kurulmuş yatılı bölge öğretmen okullarıdır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin en özgün yapıtlarından olan Köy Enstitüleri'nin oluşumu, CHP'nin 1935'te Büyük Kurultayı sonrasında köylere ağırlık verme politikasının benimsenmesi ve 1936 -1937 eğitim yılında köylere öğretmen yetiştirmek amacıyla Eskişehir Çifteler Devlet Çiftliği'nde ilk eğitmen kursu (askerliğini onbaşı ya da çavuş olarak yapanlardan eğitmen yetiştirme projesidir) açılması ile başlar. Eğitmen kurslarının başarılı sonuç vermesiyle, daha uzun vadeli bir çözüm üretme amaçlı çalışmalara yönelilir.

"İş içinde, iş vasıtasıyla, İş yaparak öğrenme" düşüncesinin hakim olduğu bu kurumlar özgün bir yapıya sahiptirler. Kurumlarda kültürel eğitimin yanı sıra modern üretim biçimlerinin köylüye tanıtılması amaçlanmıştır. Üretim odaklı eğitimi esas alan enstitüler, bu özellikleri ile gelişmekte olan bir ülke olan Türkiye Cumhuriyeti için ekonomik bakımdan da önem taşırlar. Demokratik bir eğitim sistemi ile inisiyatif alabilen, karar verme yetisine sahip, analitik düşünebilen, yaratıcı bireyler yetiştirmeyi hedefleyen enstitülerin eğitim programlarının iş eğitimi ve üretim ilişkileri bağlamında irdelenmesi önemlidir.

Türkiye'nin Aydınlanma Hareketi

Türkiye'de, eğitim seferberliği ile ilgili çalışmalara cumhuriyet ilan edilmeden önce, Kurtuluş Savaşı yıllarında, Ankara'da toplanan "Ulusal Eğitim Kurultayı" (15 Temmuz 1921) ile başlanmıştır.[2] Köyde eğitime dair önerilerin de görüşüldüğü kurultayda, Mustafa Kemal, yeni Türkiye'nin Ulusal eğitimin programını şu sözlerle tanımlar: ***"Eski devrin hurafelerinden, yaratılışımızla hiç ilgisi olmayan yabancı fikirlerden, Doğudan Batıdan gelen etkilerden uzak, ulusal tarihimiz düzeyinde ve çağdaş bir kültür".*** [2]

Kurtuluş Savaşının yıllarında temellenen çalışmalar, Cumhuriyetin kurulması ile beraber yıllarca sürecek bir eğitim savaşına dönüşüyordu." ***Devrimin ne yapıp yapıp, bir yandan Anadolu'daki genç aydınlara ülküsünü benimsetmesi, öte yandan kendi kuşağını hızla yetiştirmesi gerekiyordu. Çünkü hiçbir yenilik hareketi yeni insanı, yeni kadroları ve aydınları olmadan yapılamazdı".***[3] Atatürk, 17 Şubat 1923'te İzmir İktisat Kongresindeki "...***yeni devletin, hükümetlerimizin bütün programları, ekonomi programından çıkarılmalıdır... Her şey bunun içinde vardır. Çocuklarımızı öylesine yetiştirmeliyiz ve eğitmeliyiz ki ticaretin tarımın ve tekniğin tüm alanlarında bilgili, etkili ve yetkin olsunlar."***[2] söylemi ile, üretime odaklı eğitimi işaret ediyordu.

Cumhuriyetin ilk yıllarında, şartların olumsuzluklarına rağmen, yurtdışına, geleceğin eğitimcileri olmaları öngörülerek öğrenciler gönderilmiş** ve eğitim sisteminin eksiklerini belirleyebilmek amacıyla yabancı uzmanlar Türkiye'ye davet edilmiştir.[4] Bu uzmanlardan Prof. Dr. John Dewey hazırladığı raporda, Türk eğitiminde yapılacak reformlar ve eğitime verilecek yeni yönün ancak Türk uzmanlarca ve uzun bir planlama ile yapılabileceğini belirtir[4] ve köy okullarında, Türk köylüsünü tanımda etkin kılabilecek bir eğitim verilmesini işaret eder.[2] 1935 yılına gelindiğinde yapılan nüfus sayımları ile eğitim sorununa hala çözüm bulunamadığı görülür ve köyde yaşayan nüfusun çoğunluğu göz önünde alınarak köyde eğitime ağırlık verilir. Aynı yıl, Atatürk'ün isteğiyle Saffet Arıkan Milli Eğitim Bakanı olur ve İlköğretim Genel Müdürlüğü görevine İsmail Hakkı Tonguç'u getirir. Köy Enstitüleri sisteminin temelleri atılmaya başlanır. 1938'de

bir diğer önemli eğitimci Hasan Âli Yücel Milli Eğitim Bakanlığı görevini üstlenir ve 17 Nisan 1940 yılında Köy Enstitüleri Kanunu kabul edilir.

Özgün Eğitim Modeli

Köy Enstitüleri tarihi iki dönemde incelenebilir: kuruluş çalışmalarından 1946'da Hasan Âli Yücel'in bakanlık görevinden ayrılana, Tonguç ve ekibi de görevden uzaklaştırılana değin olan dönem ve özgün eğitim programının değiştirildiği, 1946'dan tamamen kapatıldıkları 1954'e kadar olan dönem. Bu çalışmada eğitim modeli ilk dönem bağlamında, 1943'te iş eğitiminin daha yoğun olduğu, üretim odaklı program doğrultusunda incelenecektir.

Köy enstitülerinin kurulma çalışmaları sırasında yapılmış olan araştırma raporları oldukça dikkat çekicidir.*** Söz konusu araştırmalarda, Türkiye'nin farklı yöreleri baz alınarak, köylerdeki sosyal yaşam, üretim faaliyetleri, çocuk yetiştirme yöntemleri gibi konular hakkında kapsamlı bir çalışma ve analizler yapılmış, eğitim programı bu veriler doğrultusunda hazırlanmıştır. Program ***'iş eğitimi'*** üzerine temellenir. Almanya'da iş eğitimi üzerine seminerlere katılan ve gözlemlerde bulunan Tonguç, 1933'te yayımlanan ***İş ve Meslek Terbiyesi*** eserinde dönemin ***'İş eğitimi'*** üzerine yoğunlaşan eğitimcilerinin görüşlerine yer veriyor ve 'ayaklarını kendi toprağına basarak' kendi anlayışını ortaya koyuyordu.[2] Türkoğlu'na göre, Tonguç'un eğitiminde ***"iş"***in amacı, Kerschensteiner'in ***"beceri kazandırma"***, Dewey'in ***"örnek okul toplumu"***ndaki iş eğitimi görüşlerinden oldukça farklıdır. Bireyin, işin içine girince bu etkileri zaten alacağını öngören Tonguç'a göre "iş" eylemi daha kapsamlı ve mesleğe yönelik bir olgudur ve ekonomik sistemde, toplum yaşamında etkinliği ve yeri vardır.[2] "... ***Eğitim toplumun hayatından kopuk olursa, yani hayatın kendisi değil de bazı pedagogların ileri sürdüğü gibi hayata hazırlık olarak programlanırsa, günün birinde kendi yaşamsal durumunu anlamaktan aciz kalabilir....Hayatın kendisi ise en başta iş demektir"*** [3]

Kültürel eğitimin yanı sıra, modern üretim şekilleri hakkında da eğitim veren enstitülerin;

- 50 %'si kültür dersleri: Türkçe, tarih, coğrafya, vatandaşlık, matematik, kimya, yabancı dil, fizik, el yazısı , halk danslarımüzik,ev ekonomisi, pedagoji,ziraat ekonomisi ,tabiat ve okul sağlık bilgisi, .
- 25 %'i Tarım dersleri ve çalışmaları: Tarla ziraati, bahçe ziraati, sanayi bitkileri ziraati, zootekni, kümes hayvancılığı, arıcılık ve ipek böcekçiliği, balıkçılık ve su mahsülleri.
- 25 %'i Teknik ders ve çalışmalar: Demircilik ve nalbantlık, dülgerlik ve marangozluk, yapıcılık, köy ve el sanatları,makine ve motor kullanma

şeklinde bölümlenen eğitim programında, "iş"in önemli bir yeri vardır. Tarım derslerinin içinde yer alan, arıcılık, ipek böcekçiliği, balıkçılık gibi dersler enstitünün konumlandığı yöreye göre değişebilmektedir. Teknik dersler herkes için ortaktır. Bu çok yönlü program sayesinde öğrenciler hangi alanda özelleşeceklerine karar verir ve ikinci seneden itibaren uzmanlaşacakları grubu seçerler.

TEKNİK DERS ve ETKİNLİKLERİ I. SINIFLAR		
Dersler	**Erkek Talebe**	**Kız Talebe**
Demircilik ve Nalbantlık	2	-
Dülgerlik ve Marangozluk	2	-
Yapıcılık	7	-
Kız ve El Sanatları	-	10
Makine ve Motör Kullanma	2	1
Toplam	**11**	**11**

Kaynak: Dr. Nejat Akkaya, Köy Enstitüsü Sistemine Dayanan Teknikler, s. 44, 2000.

Tablo 1. K.Enstitü teknik ders ve eğitimlerin I. sınıftaki haftalık ders saati dağılımı

TEKNİK DERS ve EĞİTİMLERİ II - V. SINIFLAR (Erkek Öğrenciler İçin)				
Gruplar	**Sınıf II**	**Sınıf III**	**Sınıf IV**	**Sınıf V**
1. Demircilik:				
a. Sıcak ve Soğuk Demircilik	6	6	6	6
b. Nalbantlık	-	-	3	3
c. Motörcülük	2	2	2	2
Toplam	**11**	**11**	**11**	**11**
2. Dülgerlik:				
a. Dülgerlik	6	6	7	7
b. Marangozluk	3	3	2	2
c. Doğramacılık	2	2	2	2
Toplam	**11**	**11**	**11**	**11**
3. Yapıcılık:				
a. Yapıcılık	6	6	7	7
b. Betonculuk	3	3	2	2
c. Dülgerlik	2	2	2	2
Toplam	**11**	**11**	**11**	**11**

Kaynak: Dr. Nejat Akkaya, Köy Enstitüsü Sistemine Dayanan Teknikler, s. 46, 2000.

Tablo 2. K.Enstitü, kız öğrenciler için olan teknik ders ve eğitimlerin sınıflara göre haftalık ders saati dağılımı

"Üretim aktif olmayı bir şeyler yapmayı anlatır. Bir şeyler ortaya çıkarmak bilmekten daha önemlidir. Bilmek yapmaktır. Önemli olan uygulayarak sonuca varmaktır. Sonuç alınamayan uğraş, iş değildir, oyalanmaktır. İşten bir sonuç beklenir bu sonuca ürün denir. …İşin en yakın ürünü o işi tutan kişinin kendisidir." [5] Çifteler Köy Enstitüsü'nün kurucusu ve bir dönem müdürü olan M.Rauf İnan'ın sözlerinden de anlaşılacağı gibi, Köy Enstitülerindeki iş eğitimi salt öğrenme odaklı değildir. Odaklanılan üretmektir, üretimdir, üründür.

TEKNİK DERS ve EĞİTİMLER II - V. SINIFLAR (Kız Öğrenciler İçin)				
Gruplar	**Sınıf II**	**Sınıf III**	**Sınıf IV**	**Sınıf V**
I. Dikiş - Biçki				
a. Dikiş	6	6	7	7
b. Örgü ve Dokuma	3	3	2	2
c. Ziraat Sanatları	2	2	2	2
Toplam	**11**	**11**	**11**	**11**
II. Örgücülük ve Dokumacılık				
a. Örgü ve Dokuma	6	6	7	7
b. Dikiş	3	3	2	2
c. Ziraat Sanatları	2	2	2	2
Toplam	**11**	**11**	**11**	**11**
III. Ziraat Sanatları				
a. Ziraat Sanatları	6	6	7	7
b. Dikiş	3	3	2	2
c. Örgü ve Dokumacılık	2	2	2	2
Toplam	**11**	**11**	**11**	**11**

Kaynak: Dr. Nusret Akkaya, Köy Enstitüsü Sistemine Düşünce Tamelleri, S. 49, 2000.

Tablo 3. K.Ende, erkek öğrenciler için olan teknik ders ve eğitimlerin sınıflara göre haftalık ders saati dağılımı

Sistemin dönüşüm zinciri, eğitim girdisi ve çıktısı ve üretim- tüketim ilişkisi bakımından sağlam temeller üzerine kurulmuştur. Ekonomik bakımdan sürdürülebilir şekilde planlanmaları, sistemin özerkliğinin ana unsurlarından biridir. Bauhaus örneğinde olduğu gibi program değişime açıktır. Yörenin ve o yörede bulunan enstitünün ihtiyaçları doğrultusunda esneyebilen bir iş planı ve eğitmen kadrosu bulunmaktadır. Kurumlardaki iş eğitimi anlayışını benimseyen öğretmenler göreve alınmıştır. Tonguç'a göre"*... **Öğrencileri bu hale getiren sır, enstitülerde hazırlanmış olan çalışma çevresinin içinde fedakar ve ülkücü öğretmenlerin yarattıkları ılık havada aranmalıdır. Enstitülerin metodlarına dayanarak ders gösterilmeye imkan hasıl olabilmiştir. Çalışmaya elverişli bir çevre ve bu çevrenin içinde insanlara karşılıklı güven telkin eden bir hava yaratılmadıkça yeni ve ileri pedagoji prensiplerinin tatbikine imkan yoktur".***[6]

Enstitülerdeki teknik eğitim ve tarım çalışmaları için yeterli sayıda eğitmen bulunamaması nedeniyle, ***"halk denizinde öz gücüyle yeteneklerini geliştirmiş, bilgi ve beceri iyesi olmuş ustalar"*** [7] enstitü müdürlerince atanıyor ve ücretleri döner sermayeden ödeniyordu. Balkır'a göre ***"Usta öğretici buluşu tüm zorlukların kapılarını açan bir anahtardı, masallardaki tılsımdı."***[8] Dokumacılık, ancilik, bakkalık, bağcılık, müzik, marangozluk gibi birçok konuda usta öğreticiler mevcuttu ve öğretmen kurulunda da yer alıyorlardı. Enstitülerdeki yönetim düzeni bu bağlamda ele alındığında, teori ve pratiğin iç içe olduğu ve aynı derecede önemsendiği açıktır.

Beş yıl süren eğitimin ardından verilen enstitü diplomasında, öğrencinin hangi teknik alanda usta olduğu belirtilir. Bu usta çırak eğitiminin, okulun eğitim sistemindeki önem derecesini gösteren bir unsur olarak okunabilir.



Resim 1. Köy Enstitüsü diploması

İşliklerdeki eğitimle üretilenler enstitünün ihtiyaçlarını karşılıyordu. Marangoz işliğinde binalar için doğramalar, kapılar, masalar yapılıyor, demircilik işliğinde matematik dersinde kullanılacak pergeller, el aletleri yapılıyordu. Dokuma işliğinde kumaşlar dokunuyor, dikiş işliğinde çarşaflar, giysiler dikiliyordu. Beşikdüzü Enstitüsünde balıkçılık yapılıyordu ve bir kooperatif kurulmuştu. Okulun döner sermayesi, balığı enstitülere ve halka satıyor, elde edilen gelirle yeni tekneler, motorlar alınıyordu.[9] Hasanoğlan Yüksek Köy Enstitüsü'nün tamamen enstitülü öğrenciler ve öğretmenler tarafından yapıldığı(şçi olarak yalnız iki ahçı yamağı vardı), su kanalının enstitülüler tarafından açıldığı, elektriğin enstitüye ve köye öğrenciler tarafından getirildiği, kapı pencere doğramalarından tuğlalara dek öğrencilerce yapıldığı göz önüne alındığında enstitülerdeki "üretim odaklı iş eğitimi"nin amacına ulaşmasıyla ilgili bir değerlendirme yapılabilir. Türkoğlu'na göre "Köy Enstitüleri eğitimin üretimle sonuçlanmasının yaşanmış örneğidir." [2]

3. Bauhaus

Bauhaus'un tarihsel kökeni incelendiğinde, 19. yüzyılda İngiltere'de başlayan sanayi devrimi ile seri üretime geçiş, işçi sınıfının ortaya çıkışı, yeni yaşam koşulları ve 1. Dünya Savaşı sonrası Almanya'nın hızlanan endüstrileşme politikasının izlerine rastlanacaktır.[10] Edelmann'a göre Birinci Dünya Savaşı'nın bitişiyle yıkılan sadece siyasi düzen olmamış, 19. yüzyıl'ın estetik strateji ve konseptleri de bir çırpıda çağdışı kalmıştır. "Yeni insan için yeni yaşam biçimleri" üretmeyi amaçlayan Bauhaus'un kuruluşu, 1919 yılında Walter Gropius'un Weimar Sanat Okulu'nun ve Güzel Sanatlar Akademisi'nin yeniden yapılandırılması için tam yetki ile göreve getirilmesiyle başlar.[11] Aynı yıl Weimar'da Almanya'nın Ulusal Meclisi de toplanır ve demokratik yönetim modeliyle ve sovyet yönetim sistemi arasındaki kavgada, demokratik anayasal devlet fikri hakim gelir. Dönemin son derece karışık olan siyasi kavgaları ve çatışmaları ile karşılaştırıldığında, önceleri siyasetin dışında gibi görülen Bauhaus'un, ***"Sanat ve halk bir birlik oluşturmalı", "Sanat, artık azınlığın zevki değil, kitlelerin mutluluğu ve yaşamı olmalıdır. Sanatların büyük bir yapı sanatı içerisinde bir araya toplanmaları hedeftir."*** söylemleriyle siyasi bir program olarak formüle edilmiş stratejiler üzerine temellendiği görülmektedir.[12]

Gropius eğitim stratejisini şöyle ifade eder: ***"Esas maksadım keyfi bir şekilde ihtisaslaştırılmış bir iki sınıf yerine, ferdin tabii kapasitesini bütün okul boyunca süren bir öğretim esasına dayanan ve hayatı bir bütün kozmik birlik olarak kavramak imkanını veren bir çalışma prensibiydi."*** [11] Bu amaçla Güzel Sanatlar Okulu ile Uygulamalı Sanatlar Okulu'nu birleştirir. Edelmann'a göre bu birleşme ve ***"öğrencilerin eğitmenlerini yıllar boyunca taklit ederek kendilerini geliştirdiği ve güncel sanatın tarihteki örnekler üzerinden şekillendiği eski anlayışın reddedilmesi"*** devrimci nitelikteydi.[12]

Özgün Eğitim Modeli

"Okul, atölyelerin hizmetindedir ve günün birinde atölyelerin içinde eriyecektir."

"Bauhaus'ta öğretmen öğrenci değil usta ve çırak vardır." Program des Staatlichen Bauhauses in Weimar

Bauhaus'ta sanat ve zanaat eğitimi birbirini tamamlayıcı öğeler olarak ayrı çatı altında toplanır. Atölyelerde eğitim, bir form ustası ve bir zanaat ustası tarafından verilir. Böylece hem tekniğe hem de teori ve forma hakim olunabilecektir. Gropius'a göre "Bauhaus atölyeleri günümüz konuları ile ilgili yeni pratik projeler üzerinde çalışmak ve seri imalata faydalı modeller hazırlamak için tesis edilmiş gerçek laboratuarlar halinde idi"[11]

"Hazırlayıcı öğretim" ile ilk sene, yeni başlayanlar atölyesinde farklı malzeme ve projeler ile temel bir eğitim verilir. Bu dönemin ardından, öğrenciler daha ileri proje çalışmalarını yapıldığı, seçilen atölyelerden birinde esaslı bir çıraklık eğitimi verilen ve mesailerinin yeterli olması durumunda mahalli ticaret odası tarafından veya Bauhaus tarafından verilen "çıraklık sertifikası" alabilecekleri "teknik öğretim" evresine geçiyorlardı. Üç senelik pratik çalışmanın ardından, öğrenci kendisine ait bir proje yapmalı ve sanatkar ustalar jürisinden geçmeliydi.[11] Bauhaus diplomasında, öğrencinin hangi teknik alanda çıraklık sertifikası aldığının belirtilmesi, usta çırak eğitiminin, okulun eğitim sistemindeki önem derecesini gösteren bir unsur olarak değerlendirilebilir.



Resim 2. Bauhaus diploması

Baskı atölyesi, metal atölyesi, dokuma atölyesi, marangozluk atölyesi, duvar resmi atölyesi, çiççilik atölyesi Bauhaus'ta bulunan başlıca atölyelerdir. Emeğe ve el ustalığına dayanan Rönesans atölyelerinin model alındığı kurumda, öğrencilerin salt sanat eğitiminin ötesinde, sahne dekorundan mobilyaya, tekstil ve sofra takımına kadar, her türlü kullanmalık eşyanın tasarımını yapabilecek bir eğitimden geçmeleri isteniyordu." [1]

Okul, kurulduğu 1919'dan kapatıldığı 1933 yılına kadar üç kez yer değiştirmek zorunda kalır ve okulun tarihçesi Weimar, Dessau ve Berlin dönemleri üzerinden incelenebilir. Atölyeler, söz konusu dönemlerin tümünde eğitimin ana ekseninde de, fakat zamanla yeniden düzenlemeler yapılmıştır. Endüstriyel üretim şirketlerinin yoğun olarak bulunduğu Dessau'ya geçilmesi ve bazı firmalarla (Junerkers and Co.) kurulan işbirlikleri sayesinde atölyelerde, modern üretim teknikleri ve çağdaş malzemelerle denemeler yapılabilmiştir. [13]

Kuruluşundan iki yıl sonra Gropius atölyelerdeki çalışmaların daha ticari bir anlayışla şekillenmesi gerektiğini vurgulamıştır.[13] 1923'ten itibaren fuarlarda Bauhaus ürünlerini tanıtan standlar açılmış, yeni

yaşam biçimini ve ürünlerini tanıtıcı filmler çekilmiştir. 1925 yılında, Bauhaus'ta tasarlanmış, endüstri tarafından seri imalata geçirilecek ürünlerin tek hak sahibi olabilmek amacıyla "Bauhaus GmbH" kurulur. [13] Atölyelerdeki üretimler sadece eğitim amaçlı çalışmalar değildir, odaklanılan üretimdir. Dessau'daki okul binası ve usta evleri mimarisinden içindeki mobilyalara, en küçük detaya değin Bauhaus stilinin ve üretiminin kanıtıdır.

Sonuç Yerine

Bildiride, üretim odaklı eğitim modelleri bakımından incelenen Türkiye Köy Enstitüleri ve Bauhaus kurumları arasındaki benzerlikler ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Eğitim sistemleri bakımından çağının ötesinde ve yenilikçi olan kurumların kuruluş amaçları farklı olmakla birlikte üretim odaklı eğitimleri ve çıraklık, usta öğreticilik gibi unsurları bakımından benzerlikler görülmektedir. Köy Enstitüleri'nde "Cumhuriyetin aydınlanma devriminin üreten, yeni insanını" yetiştirmek hedeflenirken, Bauhaus'ta endüstri devrimiyle değişen üretim biçimlerine hakim "yeni insan için yaşam alanları" tasarlayacak "ustalar" yetiştirmeyi hedeflenmiştir. Devrime açık, demokratik bir düzenin hakim olduğu her iki kurum da dönemlerindeki siyasi baskılar sonucunda kapatılmışlardır.

Bauhaus, günümüzdeki birçok sanat ve tasarım eğitimi veren kurumun eğitim sisteminde izleri olan temel bir ekoldür. Köy Enstitüleri ise özgün eğitim sistemleri ile UNESCO tarafından gelişmekte olan ülkelere örnek model olarak önerilmektedir.

Kaynaklar

1. N.İpşiroğlu ve M.İpşiroğlu, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, (1993).
2. P. Türkoğlu, Tonguç ve Enstitüleri , Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, (2007).
3. İ.H.Tonguç, Eğitim Yolu ile Canlandırılacak Köy, Köy Enstitüleri Vekili, (1998). (1. Basım: Canlandırılacak Köy adıyla, İstanbul, 1939).
4. K. Şaman, Türk Prometheler: Cumhuriyetin öğrencileri Avrupa'da(1925-1945), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları , (2008)
5. A.Özkoçer, Çifteler Köy Enstitüsünde Eğitim Öğretim-Teknik Ders ve Kültürel Çalışmalar, G.Yalçın ve Fikret Karaoğlu (Der.) Eğitim Mirasımız Köy Enstitüleri Uygulanabilirliği ve Model Çalışmaları(17-18 Haziran 2008) Sempozyum Bildiri Kitabı, Liberaltür Yayıncılık.
6. İ.H.Tonguç, Kitaplaşmamış Yazıları, Cilt 1, Köy Enstitüleri ve Çağdaş Eğitim Vakfı Yayınları, (1997).
7. B. Fırtına, Köy Enstitülerinde Ustabaşılık, Yeni Kuşak Köy Enstitüsüler Derneği Yayınları, (2005).
8. S.E. Balkır, Atılgan Köy Enstitüsü, Hür Yayınları, (1974).
9. G.Yalçın ve F. Karaoğlu, Hikayeyi Bitmedi, KAVEG, (2007)
10. M. Droste, Bauhaus 1919-1933, Taschen, (2006).
11. W. Gropius, Yeni Mimari ve Bauhaus, Mimarlar Odası Kültür Yayınları, (1967).
12. T. Edelmann, http://www.magazine-germany.com/en/culture/design-and-architecture/article/article/kreativlabor-der-moderne.html, Erişim: 06.04.2010.
13. J. Fiedler, Bauhaus, Könemann, (1999).
*** İ.H.Tonguç, Köyde Eğitim, Köy Enstitüleri ve Çağdaş Eğitim Vakfı Yayınları, (2008). (1. Basım: M.E.B. Ilkokul Öğretmenleri Kılavuzlar Serisi, Ankara, 1938)

Tablo 1,2 ve 3. N. Akbıyık, Köy Enstitüsü Sisteminin Düşünsel Temelleri, http://www.tekdolmdevrimi.com, erişim 05.01.2009
Resim 1. G.Yalçın ve F. Karaoğlu, Hikayeyi Bitmedi, KAVEG, (2007).
Resim 2. J. Fiedler, Bauhaus, Könemann, (1999).

* Köy Enstitüleri Kanun Projesi Gerekçesi, 1940
** Atatürk, eğitim için yurt dışına gidecek olan öğrencilere çıktığı telgrafta şöyle diyordu "Sizleri birer kıvılcım olarak gönderiyorum. Volkan olup dönmelisiniz".
*** Köyde Eğitim, İsmail Hakkı Tonguç, Eylül 1938

PRODUCTION-ORIENTED EDUCATION IN THE EAST AND WEST: VILLAGE INSTITUTES AND BAUHAUS

FATMA CİZRELİOĞLU KARAER

Marmara University
Faculty of Fine Arts
Department of Industrial Design
İSTANBUL

fatma.cizreliogla@marmara.edu.tr

Keywords: Village Institutes, Bauhaus, Work Training, Production-oriented education, Art and Design Education.

Abstract

In this report, Turkish Village Institutes and Bauhaus School, which were two production-oriented educational institutions, will be studied and effort will be spent to reveal similar elements between them. While their establishment purposes were fairly different, both institutions were ahead of their time and innovative in terms of education systems. There are similarities between them, like production being an important part of education, and existence concepts like apprenticeship and master studentship.

While the establishment purposes of Bauhaus -a western institution which fundamentally affected the art and design education in Turkey, just as was the case in the whole world- and Village Institutes -which may be singled out as the most unique example of applied training in Turkey- are different, it is important to study these institutions within the context of their applying-based education systems.

1. Introduction

In Florence workshops where first examples of work training based workshops were seen, the education was based on manual skill, and grounded through technical and theoretical training. While in the middle of the 19th century, education was shifting from workshops to academies where a conservative sense of art was dominant, orientation was directed to workshops again in the beginning of the 20th century.[1] New models in the education field were discussed following industrialization and its effects on human life. In an era when the "Work Training" concept was often stressed, Bauhaus school, the most striking art school of the West, which put the workshop tradition on the agenda again along with the master-apprentice relationship, and Village Institutes, which were established in the East in order to train village teachers, and which adopted the principle "work education within work", find a common denominator in "production-oriented work training".

Village Institutes, which we may describe as one of the most unique productions of the Republic of Turkey, were established on 1940, with the purpose to spread primary education to villages, where the majority of the population were living, and to bring in elements which have received education on village crafts to villages*. In

institutes where the mentality ***work-oriented education within work*** was taken as a principle, production is not merely a tool for the education; rather it is the main purpose.

Bauhaus, with its production-oriented free education system which unites crafts and design, is an important turning point and model for the art and design education of the 20th century. Implementation and production has an important place in the education schedule of Bauhaus which aims to create functional wares and spaces for the ***"New Man"***. In the school, where the artists were named 'form master,' and handicraft masters were named 'craft masters,' a craft education, maintained in parallel with the art education is provided.

In this report the schools in question will be discussed in brief, and effort will be spent to direct attention to points displaying similarity within the context of their production-oriented education systems.

2. Village Institutes

"This is ours, we didn't take it from anyone. May others take it from us."

Hasan Ali Yücel

Village Institutes are boarding regional teacher's training schools established on 1940, in order 'to spread primary education quickly and easily to our villages where the majority of Turkish population lives, and also to bring in elements which have received education on village crafts to villages.'

The formation of the Village Institutes, which are among the most unique productions of the Republic of Turkey, initiates through Republican People's Party's (RPP) adopting a focus-on-villages policy following its Great Congress of 1935, and opening of the first instructor course during the 1936 – 1937 academic year in Eskişehir Çifteler State Farm in order to train teachers for villages (it's the project to train instructors from those serving their military service as corporal or sergeant). Upon successful results obtained from the instructor courses, it was oriented to works having the purpose to generate longer-term solutions.

These institutions where the thought of ***"learning within the work, through the work, by performing work"*** was dominant have a unique structure. In the institutions, it was aimed to introduce modern production methods to the villager, along with the cultural education. Institutes, which take production-oriented education as principle, are therefore of importance for the Republic of Turkey economically, which is a developing country. It is important to thoroughly examine the education schedules of the institutes, which aim to raise creative individuals able to take initiative, having decision-making skill, able to think analytically through a democratic education system, in the context of work training and production relations.

Enlightenment Movement in Turkey

In Turkey, efforts on education campaign started with the "National Education Congress" which was held in Ankara during the years of War of Independence (July 15, 1921), before the proclamation of the republic. [2]. During the congress, where suggestion on education in villages were also discussed, Mustafa Kemal defines the National education program of new Turkey through these words: ***"A contemporary culture at the level of our national history, purified from superstitions of the old era, from alien ideas beside our beings and from influences incoming from the East and from the West".*** [2]

Efforts whose foundations were laid during the War of Independence years, were, with the establishment of Republic, transforming to an education war which will last for years. "... ***The revolution, by any means had to infuse its ideal to young intellectuals of Anatolia on one hand, and to quickly raise its own***

generation on the other hand. Since no innovations may be made without its new men, new staff and intellectuals" *[3] Atatürk was pointing towards production-oriented education in his words "...* ***all programs of the new state, our governments shall be derived from economy programs... It includes anything. We must raise and educate our children in such a manner that they would be knowledgeable, influential and qualified in all fields of trade, agriculture and technique."*** *expressed during the İzmir Economic Congress on February 17, 1923 [2].*

*In the first years of the republic, despite the negativities of the conditions, students were sent abroad, envisaged they will be the educators of the future** and foreign experts were invited to Turkey in order to determine the deficiencies of the education system. [4], Prof. Dr. John Dewey, one of these experts, in the report prepared by him, states that the reforms to be performed in Turkish education and the new direction to be given to education may only be carried out by Turkish experts and through expert planning [4] and points to the provision of an education at village schools, which can render Turkish villager efficient in agriculture. [2] When the year 1935 arrived, it was understood from the population censuses conducted that still no solution was generated on education, and attention was focused on education at villages through taking into consideration that the majority of the population lived in villages. The same year, Saffet Arıkan becomes the Minister of National Education upon Atatürk's request and appoints İsmail Hakkı Tonguç as the Primary Education General Director. Foundations of the Village Institutes system start to be laid. In 1938, another important educator, Hasan Âli Yücel is appointed to the post of Minister of National Education and the Village Institutes Law is adopted on April 17, 1940.*

Unique Education Model

History of Village Institutes may be studied in two periods: from the beginning to 1946, when Hasan Âli Yücel left the post of minister, and Tonguç and his team were removed from their post, and from 1946 when the unique education schedule was changed to 1954 when the schools were completely closed. In this study, the education model will be studied within the context of the first period, in line with the production-oriented schedule of 1943, when the work training was more intense.

*Research reports prepared during the establishment efforts of the village institutes are fairly interesting.*** In researches in question, comprehensive studies and analyses were made on subject such as social life, production activities, child raising methods in villages, through taking different regions of Turkey as basis, and the education schedule was prepared in line with these data. The schedule is founded on 'work training'. Tonguç, who participates to seminars on work training and made observations in Germany, was including the opinions of educators of the era centering on 'work training' in his work* ***İş ve Meslek Terbiyesi*** *(Work and Profession Training) published in 1933, and revealing his own mentality* ***through being down to his own earth.*** *[2] According to Türkoğlu, the purpose of* ***"work"*** *in Tonguç's education is quite different from Kerschensteiner's "skilling" and Dewey's* ***"model school society"*** *work training ideas. As per Tonguç, who envisages that the individual will automatically receive these drives when being involved in the work,* ***"work"*** *is a more comprehensive and profession-oriented phenomenon and has an efficiency and place in society, in the economic system. [2] "...* ***If the education is disconnected from the life of society, in other words, if it is planned as a preparation to life as argued by some pedagogues, instead of life itself, one may one day become incapable of understanding his own vital state... The life itself, before anything, is work"*** *[3]*

"Work" has an important place in education schedules of institutes, which provide education on modern production methods, along with cultural education. (Breakdown of classes is as follows):

- *50, culture classes: Turkish language, history, geography, civics, mathematics, chemistry, foreign language, physics, handwriting, folk dances, music, home economics, pedagogy, agricultural economics, nature and school health knowledge.*
- *25% agricultural classes and works: Field agriculture, garden agriculture, industrial plants agriculture, zootechnics, poultry raising, beekeeping and sericulture, fishery and water products*
- *25% technical classes and works: Forging and blacksmithing, woodwork and carpentry, construction, village crafts and handcrafts, machinery and motor usage*

Classes such as beekeeping, sericulture and fishery which are among agriculture classes may change as per the region where the institute is located. Technical classes are common for everybody. By courtesy of this multidirectional schedule, students decide the field on which they will focus on, and choose the group they will specialize on starting from the second year.

TECHNICAL CLASSES AND ACTIVITIES 1st GRADES		
Classes	Male Students	Female Students
Forging and Blacksmithing	3	-
Woodwork and Carpentry	2	-
Construction	3	-
Village Crafts and Handicrafts	-	10
Machinery and Motor Usage	2	1
Total	10	11
Source: Dr. Nejdet Akarsu, Köy Enstitüsü Sisteminin Doğuşunu Temelleri, p. 44, 2000.		

Table 1. *Breakdown of weekly class hours of technical classes and activities at Village Institutes during the 1st grade.*

TECHNICAL CLASSES AND TRAININGS 2nd, 3rd, 4th and 5th GRADES (For Female Students)				
Groups	Grade II	Grade III	Grade IV	Grade V
1. Needlework and Tailoring				
a. Needlework	6	6	5	5
b. Knitting and Weaving	3	3	3	3
c. Agricultural Arts	2	2	3	3
Total	11	11	11	11
2. Knitting and Weaving				
a. Knitting and Weaving	6	6	5	5
b. Needlework	3	3	3	3
c. Agricultural Arts	2	2	3	3
Total	11	11	11	11
3. Agricultural Arts				
a. Agricultural Arts	6	6	5	5
b. Needlework	3	3	3	3
c. Knitting and Weaving	2	2	3	3
Total	11	11	11	11

Table 2. *Breakdown of weekly class hours of technical classes and trainings at Village Institutes for female students as per the grades.*
Source: *Dr. Nejdet Akarsu, Köy Enstitüsü Sisteminin Doğuşunu Temelleri, p. 45, 2000.*

TECHNICAL CLASSES AND TRAININGS
3rd, 3rd, 4th and 5th GRADES
(For Male Students)

Groups	Grade II	Grade III	Grade IV	Grade V
1. Forging				
a. Hot and Cold Forging	8	8	6	6
b. Blacksmithing	-	-	2	2
c. Motor Mikring	3	3	3	3
Total	11	11	11	11
2. Woodwork				
a. Woodwork	6	6	7	7
b. Carpentry	2	2	2	2
c. Masonry	3	3	2	2
Total	11	11	11	11
3. Construction				
a. Construction	6	6	7	7
b. Construction	3	3	2	2
c. Woodwork	2	2	2	2
Total	11	11	11	11

Table 3.

Source: Dr. Niyazi Akyüz, Köy Enstitüsü Sistemleri Üzerine Temeller, p. 46, 2000.

"Production means, being active, performing something. To produce something is more important than knowing. To know is to do. The important thing is to achieve the result through implementing. An effort where no results are achieved is not a work, instead it is procrastination. Result is expected from the work, and such result is called product. ...The closes product of the work is the person performing the work himself." *[5] As it may be understood from the words of M. Rauf İnan, founder of Çifteler Village Institute, and one of its former directors, wok training in Village Institutes isn't merely learning-oriented. The focus is to produce, production, the product.*

*Transformation chain of the system was, built on strong foundation in terms of education input and output and production-consumption relation. One of the main factors of the system's autonomy is them being planned in an economically sustainable manner. The schedule is open to changes as is the case in the example of Bauhaus. It has a work plan and educator staff which may be flexed in line with the needs of the given region, or the institute located at the given region. Teachers adopting the work training mentality in the institutions are hired. According to Tonguç: "... **The secret behind students' current states has to be sought in the working environment established in institutes and in the warm air created by the altruist and idealist teachers. It has been possible to give lecture based on institutes' methods. Unless an environment suitable for working, and an air inspiring mutual conference to people within this environment isn't created, it is impossible to apply new and advance pedagogy principles".*** [6]*

*Since there weren't adequate number of instructors for the technical education and agriculture works at the institutes, **"masters who developed their skills in the sea of people through their own strength, and became possessor of knowledge and skill"** [7]were appointed by institute directors, and their wages were paid from the working capital. According to Balkır **"Master educator novelty, was a key unlocking all difficulties, was like the charm in the tales"** [8]. There were master instructors in many fields, like weaving, beekeeping, viticulture, music, carpentry, and they were also in the teacher's committee. When the management order in institutes is dealt within this scope, it is clear that theory and practice are one within the other, and same interest is attached to both.*

In the institute diploma awarded after a 5-year education, it is specified the mastership field of the student. It may be read as a factor indicating the importance degree of master-apprentice education in the school's

education system.

The institute's needs were covered by the production performed in workshops. In the carpentry workshop, joineries, doors, tables were built for the building, in the forging workshops, compasses, hand tools to be used in the mathematic class was produced. Fabrics were weaved in the weaving workshop, sheets and clothes were sewed in the needlework workshop. Fishery was performed at the Beşiktaşı institute and a cooperative was established. The working capital of the school was selling the fish to institutes and people, and new boats and vessels were purchased through the profit obtained.[9] When it is taken into consideration that Hasanoğlan Higher Village Institute was fully built by students and teachers of the institute (only two kitchen helpers were used as workers), its water channel was opened by institute member, electricity was brought to the institute and village by the students, it was built completely by students from doors and windows joineries to bricks, an evaluation may be made concerning the purpose achievement success of the "production-oriented work training" in institutes. According to Türkoğlu, "Village Institutes is an experienced example of product yielding education"[2]



Picture 1. *Village Institute Diploma*

3. Bauhaus

When the historical origin of Bauhaus is examined, transition to serial production with the industrial revolution which started in England in 19th century, emergence of the working class, new living conditions, and traces of the accelerated industrialization policy of post-World War I Germany will be encountered.[10] According to Edelmann, what was destroyed at the end of the WWI was not only the political order, but also the aesthetic, strategy and concept of the 19th century were became obsolete in a trice. Establishment of Bauhaus, which aims to produce "new life forms for the new man" initiates with the appointment of Walter Gropius with full power for the restructuring of the Weimar Art School and Fine Arts Academy in 1919. [11] The same year Germany's National Assembly is held at Weimar, and the democratic constitution state opinion wins the battle between the democratic governance model and soviet governance model. It is observed that Bauhaus, which was seen in the beginning as non-political when compared with the fairly complicated political fights and battles of the era, was actually founded on strategies which were formulates as a political problem, with statements such as ***"Art and public shall constitute a union", "Art shall no more be the pleasure of a minority, instead it shall be the happiness and life of masses. To bring arts together within a great structure art is the target".*** *[12]*

Gropius expresses his education strategy as follows: ***"My main aim was a working principle of training***

the individual's natural capacity to grasp life as a cosmic whole throughout the school, instead of in a few specialized classes" *[11] For this purpose, he merges Fine Arts School and the Applied Arts School. According to Edelmann, such union, and* ***"the rejection of the old mentality, where students developed themselves through imitating their instructors for many years, and the contemporary art is shaped on the basis of historical models"*** *had a revolutionary quality. [12]*

Unique Education Model

"The school is at the service of workshops, and will one day melt inside the workshops"

"There are no teachers and students in Bauhaus, instead, there are masters and apprentices"

Program des Staatlichen Bauhauses in Weimar

Art and craft education at Bauhaus is brought together under the same roof as contemplative factors. Education in workshops are provided by a form master and craft master, it enables having a command of both technique and theory and form. According to Gropius, "Bauhaus workshops were like actual laboratories established in order to study on the new practical projects concerning today's subjects and to prepare useful models for mass production". [13]

With the "preparatory training", the first year a basic education is provided in the beginner's workshop with different material and projects. After the end of this period, the next step for the students was "technical training" stage,, in which more advance project studies were performed, a solid apprenticeship education is provided in one of the chosen workshops, and where they may be awarded an "apprenticeship certificate" by the local chamber of commerce, if their work hours are adequate, or by Bauhaus. Following a practical work of three years, the student had to prepare his own project and the project had to be approved by the artist master's committee. [14] Specification of the technical field of student's apprenticeship certificate may be read as a factor indicating the importance degree of master-apprentice education in the school's education system.



Picture 2. *Bauhaus diploma*

Printing workshop, metal workshop, weaving workshop, carpentry workshop, mural painting workshop, and bookbinding workshop are main workshops of Bauhaus. In the institution where Renaissance workshops based on labor and manual skills are taken as model, beyond mere art education, it was demanded from the

student to be subjected to a training through which they will become able to perform the design of all kinds of usable wares from scenery to furniture, textile and tableware." [1]

The school had to relocate three times between its establishment in 1919 and its closure in 1933, and the school's history may be studied in three periods: Weimar, Dessau and Berlin. Workshops are in the main axis of the education in all of the three periods, however restructurings were performed in time. Tests with modern production techniques and contemporary materials could be made in the workshops following relocation to Dessau where there are many industrial production companies, and by courtesy of collaborations established with certain firms (Junerkers and Co.). [13]

Two years after the establishment, Gropius emphasized that the works in the workshops should be shaped in a more commercial mentality. [13] Starting from 1923, stands introducing Bauhaus products were opened in exhibitions, and movies introducing the new life styles and products were shot. In the year 1925, in order to be the exclusive owner of the products designed at Bauhaus and whose mass production will be initiated by the industry, "Bauhaus GmbH" is established. [13]. Products produced in workshops are not solely education purposed works, focus was on production. School building and master's houses at Bauhaus, from their architecture to furniture inside, to the smallest details, are proof of the Bauhaus style and production.

Instead of Conclusion

In the report, effort was spent to reveal the similarities between Turkish Village Institutes and Bauhaus institutions which were studied in terms of production-oriented education models.

While their establishment purposes were fairly different, both institutions were ahead of their time and innovative in terms of education systems. There are similarities between them, like production being an important part of education, and existence concepts like apprenticeship and master studentship. While raising the "productive, new man of the Republic's enlightenment era" was aimed, Bauhaus targeted to raise "masters" having command of the production methods changing with the industrial revolution, who will design "living areas for the new man". Both institutions where a democratic order open to motion was in control, were closed due to the political pressure during their period.

Nowadays, Bauhaus is a basic school, whose traces may be found in many institutions providing art and design education. As for Village Institutes, through their unique education systems, they are recommended by UNESCO to developing countries as a model.

Sources

1. H.Aşkınoğlu ve M.Bayındır, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, (1991)
2. B.Tunçboğa, Tonguç ve Enstitüleri, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (2007)
3. İ.H.Tonguç, Eğitim Yolu ile Cumhuriyetçi Köy, Köy Enstitüleri Yolu, (1998), (1. Bsm: Cumhuriyetçi Köy adıyla, İstanbul, 1938)
4. Y. Sayınsu, Türk Prometheller: Cumhuriyetin öğretmenleri Antolojisi(1925-1945), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları , (2008)
5. A.Özkırımlı, Çiğdem Köy Enstitüsünde Eğitim-Öğretim-Teknik Ders ve Kültürel Çalışmalar, G.Tekçe ve F.Karaosmanoğlu (Der.) Eğitim Sitesinde Köy Enstitülerin Oluşumlarındaki ve Modeli Çalışmalar) 17-18 Haziran 2000 Sempozyum Bildiri Kitabı, Literatür Yayıncılık.
6. İ.H.Tonguç, Köycülüğümüz Yazıları, Cilt 1, Köy Enstitüleri ve Çağdaş Eğitim Metod Kitapları, (1947)
7. B. Fırıncı, Köy Enstitülerinde Uygulayarak Öğrenme, Yeni Kuşak Köy Enstitüleri Derneği Yayınları, (2005).
8. S.T. Bolluk, Arifiye Köy Enstitüsü, Hür Yayınları, (1974).
9. G.Tekçe ve F. Karaosmanoğlu, Hikayeyi Birlikte, PAREG, (2007).
10. M. Droste, Bauhaus 1919-1933, Taschen, (2006).
11. W. Gropius, Yeni Mimari ve Bauhaus, Mimarlar Odası Kültür Yayınları, (1987).

12. T. Edelmann, *http://www.magazine-germany.com/en/culture/design-and_architecture/article/article/freestyle/bor der-residenz.html*, received : 06.04.2010

13. J. Fiedler, Bauhaus, Könemann, (1998).

*** D.Tonguç, Köyde Eğitim, Köy Enstitüleri ve Çağdaş Eğitim Vakfı Yayınları, (2008), (1. Basım: M.E.B. Muallim Öğretmenleri Kılavuzları Serisi, Ankara: 1938).

Table 1,2 ve 3 N. Akyüz, Köy Enstitüsü Sistemi'nin Düşünsel Temelleri, *http://www.egitimdefteri.com*, received 05.01.2009

Picture 1 : G.Yalçın ve F. Kamacıoğlu, Hikayeli Bilimsel, KİVEG (2007).

Picture 2 : J. Fiedler, Bauhaus, Könemann, (1998).

* Reason for the Village Institutes Love Project, 1940

** Atatürk was saying the following in his telegram addressed to students who would go abroad for education: "I send you as guests. You should return as a welcome"

*** Köyde Eğitim, Ismail Hakkı Tonguç, September 1940

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

CLOTHING AS INTERFACE, A COLLABORATIVE PARTICIPATORY PROJECT.

ANNET OUWENBERG

Maryland Institute College of Art
Department of Textiles/Fashion
USA

www.annetouwenberg.com

Statement

By dressing in headscarves, black garments of Islamic Fashion, Muslim women are increasingly choosing to communicate their identity through clothing. The increase of covered clothing in the large Muslim population of women in my hometown Rotterdam, The Netherlands is very evident. What is the impetus? Why does it matter so much to the wearers and spectators? I was born and raised is Rotterdam and live in America. As an immigrant my specific interest as an artist was in mediating a conversation about cultural displacement/ integration with immigrants to The Netherlands, specifically with women. I reached out to non-Dutch born Turkish women in Rotterdam and had a dialogue and an exchange of beliefs, and viewpoints about the clothes they wear and how it shapes their identity.

Project goals

This project was to sample the experience of a Rotterdam minority, (non-Dutch, born) mostly Turkey's women of what they wear and how it communicates what their beliefs and values are. Clothing is our most immediate and intimate environment, one which links us to the larger spaces in which we move. Apparel is where our interior selves meet the world, it gives message about our identity. Clothing has never been solely functional, It has always been a richly coded site for examination of psychological, sexual and cultural identity. Clothing as interface; clothing for the body is a non-verbal way to communicate of whom we are, to create a link, to connect, to fuse us.

I. Sewing Sessions

During the residency in Rotterdam I participated in a series of "Sewing Sessions" and an Oya workshop with immigrant women at The Naaiatelier at Freehouse, Rotterdam, and the Textile Research Center in Leiden, The Netherlands. With this project the emphasis was on collaboration and the collective dimension of social experience. By conducting the "Sewing Sessions" I did get an intimate and unique chance to examine how different ideas of fashion, politics, faith, beauty, modesty and cultural diversity are articulated by Dutch Muslims.

Outcome of project

This project has accumulated in a video based on the interactions and talks with the immigrant women. This collaborative art piece is based on the hybrid symbols of the different cultures, where Dutch, Turkish, Moroccan and immigrant 'voices' congregate and speak about trans-cultural identity. Clothing acts as an interface, a non-verbal way to communicate about whom we are, to create a link, to connect, to fuse us, a place where East and West can meet and renew perceptions about each other.

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

TOPLUMSAL GELİŞME İÇİN GRAFİK TASARIM

DİDEM DAYI TİREK

Marmara Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Bölümü
İSTANBUL

didem@dsoda.com

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, İhap Hulusi Görey, Sosyal Tasarım, Kültürel Afişler

Grafik Tasarım ürünü karakterinden dolayı her zaman bir ileti taşır. Bazen bir hizmeti veya malı tanıtmak amacıyla bazen de eğitim ve kültüre yönelik mesaj ve bilgi iletir.

Geçtiğimiz yüzyılın geniş katılımlı toplumsal hareketleri grafik tasarımın sosyal kültürel konularda görünürlüğünün artmasına, etkisinin çoğalmasına neden oldu. 1960'lı yıllardan itibaren tasarımcılar sosyal sorumlulukları, sosyal/politik kimlikleri ve bunun tasarımlarına yansımasıyla ilgili yoğun tartışmalar yaptılar. İdeolojileri doğrultusunda politik kurumlara ücretsiz tasarım üreterek, eğitim başlığı altında toparlanabilecek işleri yine gönüllülük esasına göre hazırlayarak ya da günümüzde yoğun bir şekilde olduğu gibi sosyal, kültürel konularda açılan yarışmalara veya platformlara işleri ile katkıda bulunarak bir anlamda toplumsal eğitim ve gelişme için aktif bir rol üstlendiler. Zaman zaman tasarım kolektifleriyle, zaman zaman bireysel çabalarla hazırlanan bu işler sokaklarda eğitici bilgilendirici birer öncü görevini yüklenmiştir.

Tasarımcı Lucienne Roberts "Grafik tasarım bilgilendirir, dikkat çekebilir ve düşünmeye teşvik eder. Sadece satmak amacıyla kullanılması sahip olduğu potansiyeli gözardı etmek olur" (1) diyerek tasarımın toplumu dönüştürme gücüne vurgu yapar.

Görsel İletişim tasarımın toplum üzerindeki etkisi ve gücünün özellikle 2. Dünya Savaşı sonrası daha da görünür olmasından sonra, tasarımcıların üzerinde en çok durdukları konulardan birisi tasarımın amaçlarından bir tanesinin de toplumsal gelişme olup olmadığı.Tasarımcının toplumsal sorumluluğu üzerine yazılan en önemli metinlerden bir tanesi 1964 yılında İngiliz Grafik tasarımcı Ken Garland tarafından kaleme alınan First Things First manifestosudur. Manifesto 400 kopya olarak basılmış ve 21 tasarımcı tarafından imzalanmıştır. Manifestonun öne çıkan söylemi satın alma ve ikna amaçlı tasarım yerine iletişim ve bilgilendirme amaçlı tasarımın tasarımcılar tarafından ön plana alınmasını önermesiydi. Eğitim, kültür, sosyal konularda işler üretmenin önemine ve tasarımcının görevlerinden birinin de toplumsal gelişme ve iyileşme olduğuna vurgu yapan manifesto 2000 yılında güncellenmiştir. İlki gibi yine büyük yankı uyandıran manifesto ve sosyal, çevresel ve kültürel konularda tasarımcının sahip olduğu sorumluluğu ön plana çıkarmaktadır.

Johanna Drucker grafik tasarımın ***"İdeolojik değeri*** ve ***kültürel tavrı"*** (2) olduğuna vurgu yaparken tasarımcıya yeni bir rol biçiyordu aynı zamanda. Üretilen görseller ve bunların üzerinde taşıdığı bilgi

toplumu şekillendiriyordu. 2. Dünya Savaşı sonrası hızla değişen toplumsal dinamikler, azınlıkların ve her türden grupların hak talepleri, küreselleşme ile birlikte sadece bir coğrafyayı değil, bütün dünyayı ilgilendiren ortak konular tasarım ürününün de konusu olmaya başladı. Grafik tasarım ürününün, özellikle posterin kitleler üzerindeki etkisinin gittikçe arttığı 1950'li yıllar sonunda her türlü muhalif, kültürel ve aktivist gurup tasarımın kitleler ile iletişime geçme özelliğini kendi hareketlerini görünür kılmak için kullanmıştır.

Zaman zaman hakim kültüre muhalif gurup ve kolektifler içinde yer alarak, zaman zaman resmi ideolojinin hizmetinde veya partneri olarak çalışan tasarımcıların ürettiği işler toplumsal değişim için öncü ve etkili oldular. 2. Dünya savaşı sırasında Nazi politikalarını ve temelde faşizmi ürettiği oldukça etkili fotokolajlarla eleştiren ve yaptığı işi "siyasi hasımlarının yürüttüğü propaganda ile hakim medya tarafından çarpıtılan 'hakikat'i açığa çıkarmak" olarak tanımlayan John Heartfield, Ill. Reich'in "Afişle Propaganda Dairesi", yine Fransız Jean Carlu ve Alman John Heartfeld tarafından Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra kurulan "Barış için Grafik Propaganda Dairesi", ulusal kurtuluş mücadelesi için afişi yaratıcı bir kurtuluş yolu olarak gören Kübalı afiş sanatçıları, AkhRR (Devrimci Rusya Sanatçılar Birliği), RAPKh (Rus Proleter Sanatçıları Birliği) ve afiş sanatçıları, fotoğrafçılar, mimarlar, film yapımcıları ve kitap tasarımcılarının yanında sanatçı ve kuramcılardan oluşan 1928 yılında kurulan Ekim Grubu, 1970'li yıllarda amacı ortak bir imza altında sosyal, politik ve kültürel bir imaj yaratmak olan Pierre Bernard, Francois Miehe (Miche) ve Gerard Paris Clavel'in oluşturduğu Grapus tasarım grubu ve 1968'in unutulmaz afişleri dünyanın sosyal, politik ve kültürel olarak değişiminde görünürlük sağladılar ve toplumla iletişim kurdular.

İhap Hulusi Görey ve Modern Cumhuriyet'in Görüntüsü

"İmgelerin anlamını keşfetmek için üretilmiş görsellerin içindeki sosyal ve ideolojik dinamikleri anlamamız gerekir" (3)

Görsel İletişim Tasarımı ürünü içinde bulunduğu toplumsal, kültürel ve politik yapıyı yansıtır ve onu dönüştürür. Cumhuriyetin ilk yıllarında toplumsal yaşamı düzenlemek ve eğitim amacı ile ve çoğunlukla İhap Hulusi Görey tarafından üretilen işler ülkemizde bu tavrın öncülerinden sayılabilir. Genç cumhuriyetin sosyal yaşamını düzenlemek adına devlet ve devet kurumları adına ürettiği işler sosyal psikolojik bir yaklaşımla toplumla iletişim kurmuştur. İhap Hulusi Görey tasarım eğitimi görmüş ilk Türk tasarımcısıdır. Almanya'da aldığı grafik eğitiminden sonra 1925 yılında Türkiye'ye gelen Görey, etiketten ambalaja, afişten kitap tasarımına kadar çok çeşitli alanda tek tasarımcı olarak işler üretmiştir. 1950-60'lı yıllara kadar grafik tasarım alanında sağlıklı bir sektör oluşmamasına rağmen varolan ihtiyacı karşılamada bir kaç tasarımcı ile aynı dönemde işler üreten Görey grafik tasarımın bir iş ve tanıtımın önemli bir parçası olduğu düşüncesini yerleştirmeyi başarmıştır.

1920'lerden, Kurtuluş Savaşı'ndan sonraki büyük yönetim değişikliği, birbiri ardından gerçekleştirilen devrimler, bunun toplum katlarında, kültür ve sanat çevrelerinde yarattığı coşku, 1928 Harf Devrimi'yle elde edilen yeni biçim olanakları, batı düşüncesinin, batı yaşam biçimlerinin bütün özelliklerine ve ayrıntılarına kapıların ardına dek açılması, o dönemde sağlıklı bir Türk grafiğinin oluşmasını sağlayamazdı. Uzun savaşların yıkıntılarından yeni yeni kurtulan yoksul bir ülkeydi Türkiye. Bugünün grafik olgusunu hazırlayan elverişli koşulların belirmesi için 1950'lere ulaşmamız gerekiyor. (4)

Cumhuriyet Dönemi'nde grafik tasarımın gelişmesini sağlayan en önemli oluşum 1927 tarihinde Sanayi Teşvik Kanununun çıkartılmasıdır. Bu kanundan sonra üretime yönelen ticari kuruluşlar ürünlerini pazara çıkarabilmek için ambalaj ve tanıtıma ihtiyaç duymuştur.

Cumhuriyet dönemi öncesini ve sonrasını çok iyi sentezleyen, genç cumhuriyet için bir ideal görüntü

oluşturan, ilk basın ilanını hazırlayan ve ticari işler üreten Görey sadece İnhisarlar dairesine işler üreten Atıf Tuna ile döneminin tek tasarımcısıdır.

Ulusal üretimin kalitesinin ve miktarının artırılmasının temel hedef kabul edildiği bir dönemde İhap Hulusi, her biri dünya standartlarının üzerinde binlerce çalışma yaparak, hem bu programın bir parçası oldu, hem de programın başarıya ulaşmasına hizmet etti. (5)



Resim 1. Alfabe Kapağı, İhap Hulusi Görey



Resim 2. Afiş, Milli Eğitim Vakfı, İhap Hulusi Görey

İlk siparişini 1926 yılında İnci Diş Macunları firmasından alan Görey, yeni alfabeyi içeren kitabın tasarımı için Atatürk'ten sipariş almıştır. Ülkü ile Atatürk'ü birlikte resmettiği ünlü alfabeden sonra bir çok özel ve devlet kurumuna işler üretmiştir. İş Bankası, Ziraat Bankası, Garanti Bankası, Emekli Sandığı, Vakıflar Bankası, Zirai Donatım Kurumu, Kurukahveci Mehmet Efendi, Sümerbank, Türk Tayyare Cemiyeti Biletleri (Milli Piyango), Kızılay, Beykoz Kunduraları, Yerli Malları Pazarı'a kadar birçok kurum için ürettiği işlerde hep modern toplumun modern bireyini görüntülemiş yeni cumhuriyet ve yeni toplum için bir tür rol modeli önermiştir.

İhap Hulusi Görey'in işleri sadece tasarım anlamında değil sosyal, kültürel ve toplumsal alanda da bir tür öncü görevi görmüştür. Aydın Türk vatandaşını giyiminden gündelik yaşamdaki davranışlarına kadar tarif eden Görey mutlu ve çağdaş insanlardan oluşan bir Türkiye tasarımını temellendirmiştir. Devlet kurumlarına olduğu kadar özel işletmelere de iş üreten tasarımcının afişleri genç cumhuriyetin bir propaganda aracına dönüşmüştü.

Afişin genel karakterini yapıldığı toplumun özellikleri belirler. Diktatörlükle yönetilen ülkelerde, yalnız resmi otorite tarafından onaylanan afişler yapılabilir. Bu afişler sistemin ya da devletin ideolojisini destekleyen ve doğrulayan görüntüler sunarlar. (...) Bu tür ülkelerde afişe bir ajitasyon ve propaganda aracı olarak büyük değer verilir. (6)

Toplumun eğitiminde ciddi bir görev üstlenen Görey tasarımlarında Alman Grafik tasarım ekolüne yakın, kuruya önem veren mesajı güçlü bir şekilde aktaran gerçekçi imgeler kullanmıştır. Modernist bir söylemle üretilmiş, Milli Eğitim Vakfı'nın yayınladığı bir kitabın tanıtımı için hazırladığı afiş elinde kitabı okuyan köylü görüntüsü ile bir tür köy düşüncesini idealize etmiştir. Arkasında duran tırmığı, zeminde ki mavi ve beyaz bulutlar, küçük ev görüntüsü ve başında kasketi ile kitap okuyan köylü cumhuriyet rejiminin ideal köy yaşantısını canlandırıyordu. Sadece bir ürünün tanıtımı değil aynı zamanda bir yaşam tarzının görselleştirilmesi ve izleyicinin kendisi ile özdeşleştirebilmesi için bir ideal ortaya koyuyordu.

1929 ekonomik krizinin ardından kurulan Milli iktisat ve tasarruf cemiyeti (Ulusal ekonomi ve arttırma

Kurumu) , saygısızlıkla savaş derneği, için ürettiği işler toplumu dönüştürmek adına önemlidir. Savaştan ve yıkımdan yeni çıkmış bir ülkenin her anlamda yeniden inşa edilebilmesi için toplumun her kesiminden insanları bir tür eğitime görevi gören bu afişler sadece üzerlerinde taşıdığı mesajla değil yarattığı görsel atmosferle de bu düşünceye hizmet ediyordu. Bakımlı saçları açık, modern giyimli kadınlar ülkenin yeniden toparlanabilmesi için üzerlerine düşen görevin farkındaymış gibi afişlerden gülümsüyordu.



Resim 3. Afiş, Ulusal Ekonomi ve Artırma Kurumu, İhap Hulusi

"..Çünkü o Cumhuriyet Sanatçısıdır, yeni rejimin ideolojisini halka mal etmekte ciddi emeği geçmiş bir kişidir... O cumhuriyeti 'afişe eden' adamdır.." (7)

Saygısızlıkla Savaş Derneği için yaptığı afiş tam da bu anlayışa uygun mesajı taşıyordu. Ders verir bir tavırla aşağıdaki kitleye toplumsal kuralları öğreten batılı tipli şapkalı karakter aslında Türkiye Cumhuriyeti'nin toplum idealinin görselleştirilmesiydi. Arkadaki cami görüntüsü bu görseli bizim coğrafyamıza ait kılıyor ve izleyicinin kendisi ile özdeşlik kurmasını kolaylaştırıyordu.



Resim 4. Afiş, Saygısızlıklarla Savaş Derneği, İhap Hulusi



Resim 5. Afiş, Ulusal Ekonomi ve Artırma Kurumu, İhap Hulusi

Pierre Bernard ***"Tasarım her şeyi tabii ki değiştiremez fakat yine de değişime yol açan arayıştır."*** (8) diyor. İhap Hulusi'ni üretimleri iletişim araçlarının henüz yaygın olmadığı bir dönemde bir eğitmen görevi görmüş, hakim ideolojiye bağlı olarak ve o ideolojinin yerleşmesi adına büyük katkılar sağlamış işlerdir. Eğitim aldığı Ludwig Hollwein'ın izlerini taşıyan, temiz, gerçekçi, modern işleri görsel kültürümüzü oluş-

turan, neredeyse politik diyebileceğimiz iyi kurulmuş önemli ürünlerdir.

Sonuç

Toplumsal yapılar ve dünya değiştikçe tasarımın konusu da değişime uğradı. Politik olanın yanısıra küreselleşmenin de etkisiyle toplumsal sosyal konular ve sorunlar çeşitlendi. Sadece yerel değil evrensel olan tasarımın konusu olmaya başladı. Temelde insan hakları, ırkçılık, fakirlik, cinsiyetçi politikalar, şiddet ve özellikle kadın ve çocuğa yönelik her tür istismar gibi konular, hayvan hakları, çevre ile ilgili küresel ve yerel sorunlar, MS, AIDS, Otizm gibi hastalıklar ve bağımlılıkla mücadele küreselleşme, savaş ve kapitalizm karşıtlığı sosyal posterlerin ana konusu haline geldi. Çoğu bilgilendirici, eğitici, aktive edici olan bu işler kuşkusuz toplumsal gelişme için çok önemli. Tasarımcılar bir yandan bir aydın tavrı ile farkındalık sağlamaya yönelik işleri ön plana alıyorlar. İlerlemenin yolu iletişimden geçtiği sürece afiş ve diğer tasarım medyaları demokratik bir tavır ile her zaman bazı fikirleri seslendirecek.

Her kültür biçimi, hem kendine hem de diğerlerine karşı kendini temsil etmek için bir takım araçlar kullanmak durumundadır. Kültürlerin, kendilerini fiziksel olarak algılanmak için ortaya koymakta kullandıkları bu araçlar, görsel ve işitseldir (9) diyor **Malcom Barnard.** Hakim ideolojiye uygun veya karşısında her türlü sosyal ve kültürel söylemle toplum ile iletişime geçiyor. Sadece afiş değil, stickerler, broşürler, online zine (fanzin)ler her türlü kültüre ait söylemleri seslendirmeye ve görünür kılmaya hazır. Tasarım karşı bir söylemi görünür kılabilir veya hakim söylemin altını oyabilir. Tasarımın eğitici ve kültürel rolü sağlanabilecek süreklilik ile daha da güçlenecektir.

Kaynaklar

1. Tasarımın amacı toplumsal gelişme mi olmalı?, Dedike 3, Grafikerler Meslek Kuruluşu Yayını, İstanbul, 2002
2. M. Barnard, Graphic Design as Communication, Routledge, Newyork, 2005, s. 57
3. M. Sturken, L. Cartwright, Practices of Looking, Images, Power and Politics, Oxford University Press, Newyork, 2001, s. 21
4. S. Madan, Grafik Sanatının Dünü Bugünü, Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s.74
5. İ. Bilge, İhap Hulusi Cumhuriyet'in Tasarımcısı
6. Koos Van Weringh, 60'lı Yıllardan Sonra Afiş, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Çeviri: H. Öneş, İstanbul, İTİA Yayınları, Şubat 1990, Sayı: 28
7. T. Yasalar, Müsellesten Üçgene, Tür Tanıtım Reklam Hizmetleri, 1998, İstanbul, s. 27
8. R. Poynor, Pierre Bernard, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, İstanbul, Grafikerler Meslek Kuruluşu Yayını, 1991 Sayı 45, s. 3
9. M. Barnard, Sanat Tasarım ve Görsel Kültür, Ütopya Yayınları, İstanbul, 2002

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

GRAPHIC DESIGN FOR SOCIAL DEVELOPMENT

EKDEM DAYI TİREK

Marmara University
Faculty of Fine Arts
Department of Graphic
İSTANBUL

ekdem@dsada.com

Keywords: Graphic Design, İhap Hulusi Görey, Social Design, Cultural Posters

Due to its character, graphic design always emits a message. This message conveys an information related to either a product or service or a culture and education.

Widely attended social movements of the previous century contributed to the awareness and increase of efficiency of graphic design in social and cultural subjects. Beginning from 1960s, designers engaged in intense arguments on social responsibilities, socio-political identities and their reflections upon their designs. They adopted active roles in social education and development by producing work free of charge for political institutions of their ideologies, contributing to contests and platforms supporting the contemporary social and cultural subjects and preparing works which can be summarized as educational under a context of volunteership. Either as a collective or as individual initiative, these works adopted a pioneer status on the streets as informative and educative values.

Designer Lucienne Roberts emphasizes design's power of social transformation by stating "Graphic design informs, attracts and it provokes thought. To utilize it only to sell is overlooking its true potential"(1).

After design's heightened exposure and effect on the society became prevalent following the World War II, one of the most discussed subjects that the designers ponder is whether one of design's purposes is social development. One of the most important texts about designer's social responsibility is the First Things First Manifesto penned by British designer Ken Garland. The manifesto was printed as 400 copies and was signed by 21 designers. The manifesto's primary discourse was the prioritization of communicative and informative design above that of purchase and coercion. Having emphasized the importance of producing producing education, culture and social subjects along with social development and progression, First Things First Manifesto was updated in 2000. Creating a great impact just like its precedent, it pointed out designer's important role and responsibility in social, environmental and cultural subjects.

By stating that graphic design had 'an ideological and cultural attitude' (2) Johanna Drucker was also bestowing designers a new role. The designs that were produced and the messages they carried were shaping the society. The rapidly changing social dynamics, rights for demands from minorities and various groups

and globalisation began to be the focal point of discussion of not only a geography but also the entire world concerning the design product. At the end of the 1950s, the increasing effect of the graphic design product, especially that of poster, found widespread use at the hands of cultural, activist and dissident groups for its communicative attributes to display their own movements.

Sometimes employed by dissident groups and collectives resisting the status quo or by by the agents or partners of the formal authority, graphic design products proved to be efficient and pioneering for social change. Havingcritisized Nazi politics and its core facism during the World War II by efficient photo-collages, John Heartfield explained his actions as "exposing the 'truth' which was distorted political rivals and guided press. Various groups and individuals such as; Third Reich's 'Department of Propaganda'; 'Department of Graphic Propaganda For Peace' established after World War I by Jean Carlu and John Heartfield; Cuban poster artisits who saw poster as way of creative salvation; AkhRR (Revolutionist Russia Artists Union); RUPKh (Russian Proletenat Artists Union) October Group brought together in 1928 by poster artists, photographers, architects, film producers and book designers along with artists and theorists; Grapus design group established by Pierre Bernard, François Miehe (Miche) and Gerard Paris Clavel whose common goal in 1970s was to create a social, political and cultural image under the same roof and unforgettable posters of 1968 provided visibility and social communication with the world in social, political and cultural contexts.

İhap Hulusi Görey and View of the Modern Republic

"In order to discover the meaning of images you must understand the social and ideological dinamics within the produced visuals."*(3)*

Visual communication design reflects the social, cultural and political structure in which it dwells and transforms it. Works that were mostly produced by İhap Hulusi Görey during the first years of the Republic in order to regulate social life and educational values can be considered the hallmarks of this perspective. His products which were commissioned by the government and its institutions for social organization purposes established a socio-psychological communication with the society. İhap Hulusi Görey is the first Turkish designer with formal design education. After having studied in Germany, he returned to Turkey in 1925. During his career, he designed various products ranging from labels and packages to posters and books. Despite the lack of a healthy professinal sector during 1950s and 1960s, Görey, who satisfied the market's needs with several contemporary designers, succeeded the notion of graphic design and promotion as a crucial part of baisness.

After 1920s, the Independence War and the subsequent change of regime; consecutive revolutions and the excitement they created in different layers of the cultural and artistic societies; the Alphabet Revolution in 1928 and the unveiling of western schools of thought and lifestyles, it was not feasable for Turkish graphic design to thrive. Turkey was a destitute country that was slowly rising above the devastation of long wars. For the convenient condition of today's graphic element, we have to reach 1950s. *(4)*

The most important development for Turkish graphic design was the Industrial Encouragement Act issued in 1927. Commercial institutions who commenced production after that pointrequired packaging and promotion. Seamlessly synthesizing pre and post-Republican eras, forming a ideal vision for the young Republic and having produced the first press advert, Görey was the sole designer along with Ahf Tuna who worked for İnhisarlar division.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

In an era where national product quality and quantity was the primary objective, İhap Hulusi integrated himself as a part of the programme and also served at its success with thousands of works he produced. (5)



Picture 1. Cover Design for Alphabet, İhap Hulusi Görey



Picture 2. Poster for National Education Foundation, Halk, İhap Hulusi

Having received his first commission in 1926 by İnci Toothpaste company, Görey was also commissioned by Atatürk with a book for the new alphabet. After this book on which he illustrated Atatürk with his surrogate daughter Lâlâ, he was commissioned numerous works by private and governmental institutions. İş Bankası, Ziraat Bankası, Garanti Bankası, Retirement Trust, Vakıflar Bankası, Agricultural Empowerment Institution, Kunukahveci Mehmet Efendi, Sümerbank, Turkish Aeroplane Society tickets (National Lottery), Red Crescent, Beykoz Footwear, Native Products Market were among the works which provided a role model for the new and young Republic.

İhap Hulusi Göney, apart from design, also adopted a social and cultural role. Göney planted the seeds of a content and contemporary society by depicting an enlightened Turkish model, ranging from modern outfits to codes of conduct. His posters which were much-vaunted by private institutions as well as governmental ones, developped into a tool of propaganda for the nascent Republic.

The general character of a poster is designated by the society in which it resides. In a dictatorial nation, only posters that official authorities can be made. These posters only depict images that support and rationalize the state's ideologies. (...) In such nations, posters are greatly valued as tools of agitation and propaganda. (6)

Owing to the German school of graphic design, Göney employed a great sense of composition realistic images that strongly conveyed the message. Produced in a Modernist discourse, he pictured a peasant reading a book and thus idealized a thought of a village. With blue background and clouds, the image of a small house behind him and with his rake on his back, the reading peasant depicted the ideal village life of the republican regime. He put forth not only the visualization of a lifestyle, but also a an ideal to which the spectator can relate.

The works he produced for The National Economy and Savings Society, which was established after the economic crisis in 1929 and War Against Indecency Society are important milestones for social transformati-

on.These posters which urged reconstruction and education in all the layers of society, spoke to a nation who recently left behind war and destruction. It was not only their messagewhich but also their visual atmosphere that served this purpose. Eloquent, modernly outfitted women with flowing hair were smiling as if they were aware of their duty for the nation to recover.



Picture 3. Posters for The National Economy and Savings Society, İhap Hulusi

"... Because he was and artist of the Republic, someone who spent great effort to bestow this new idea of a regime upon the society. He's the man who displayed the republic." (7)

His poster for the War Against Indecency carried a message tailored for this purpose. The man in the western-style outfit who is lecturing the masses below is actually the visualization of ideal society of the Turkish Republic. The image of a mosque in the background rendered this vision to our geography and enabled the spectator to form a relation.



Picture 4. Poster, İhap Hulusi



Picture 5. Poster, İhap Hulusi

Pierre Bernard states: "Evidently, design cannot change everything but it is the search for change." (8) İhap Hulusi's productions, according to the dominant ideology and its establishment, assumed the role of inventor in an era where communicative tools were not available. Reminiscent of his tutor Ludwig Holhewein, his work displayed a clean, realistic outlook which constituted our modern visual culture and can almost be called political.

Conclusion

As social structures and the world changed, design's subject also shifted. Social subjects and problems have diversified with the impact of politics and globalization. Not only the local but also the universal became the subject of design. Issues such as; human rights, racism, poverty, sexist politics, violence, abuse against women and children, animal rights, environmental problems of global scale; diseases like MS, AIDS and autism; struggle against addiction, globalization, opposition to war and capitalism moved into design's focus. These works which are mostly informative, educative and provoking are undoubtly crucial to social development. Designers are putting forth works emitting a sense of awareness with the composure of a luminary. As long as the path of progression is parallel to that of communication, poster and other design media will vocalize ideas in a democratic manner.

"Each form of culture has to employ a number of tools to self-represent to both itself and others. These tools that the cultures use to render themselves physically perceived, are visual and audial."*(9) says Malcolm Barnard. Each and every item, whether with or against the status quo communicates with the public in social and cultural discourses. Not only posters, but also stickers, brochures, online magazines are ready to vocalize and expose discourses to all kinds of culture. Design can reveal a dissident discourse or undermine the dominant. Educative and cultural role of design will increase with the continuity of the provided support.*

Sources

1. Tasarımın amacı toplumsal gelişme mi olmalı?, Dördü 3, Grafikerler Meslek Kuruluşu Yayını, İstanbul, 2002
2. M. Barnard, Graphic Design as Communication, Routledge, Newyork, 2005, s. 57
3. M. Sturken, L. Cartwright, Practices of Looking, Images, Power and Politics, Oxford University Press, Newyork, 2001, s. 23
4. S. Madan, Grafik Sanatının Dünü Bugünü, Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s.74
5. I. Bilgi, Pop Kultür, Cumhuriyet'in Tasarımcısı
6. Koos Van Wezenigh, 60'ı Yıllardan Sonra Afiş, Grafik Sanatları Üzerine Yazılar, Çeviri: H. Oneş, İstanbul, GMR Yayınları, Şubat 1993, Sayı: 28
7. T. Yazıcılar, Müeffesen Üçgeni, Bir Tanıtım Reklam Hizmetleri, 1998, İstanbul, s. 27
8. R. Poynor, Pierre Bernard, Grafik Sanatları Üzerine Yazılar, İstanbul, Grafikerler Meslek Kuruluşu Yayını, 1997 Sayı 45, s. 3
9. M. Barnard, Sanat Tasarım ve Görsel Kültür, Ütopya Yayınları, İstanbul, 2000

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

SANATÇILARIN ENDÜSTRİYEL ÜRETİM SÜRECİNE ETKİSİ

BETÜL DEMİR KARAKAYA
Anadolu Üniversitesi
ESKİŞEHİR
fbdemir@anadolu.edu.tr

CEMALETTİN SEVİM
Anadolu Üniversitesi
ESKİŞEHİR
csevim@anadolu.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Endüstri, tasarım, sanat, üretim, süreç

Özet

İnsanlık tarihi incelendiğinde görülür ki en basit alet bile sanat nesnesi olarak değerlendirilebilir niteliktedir. Buna en önemli etken ise yaratıcılığın, özgünlüğün var oluşudur. Zaman içerisinde insan doğayı ve çevresini daha iyi tanımlamış, bilimsel anlamda gelişme kaydetmiştir. Teknolojik gelişmeler ve endüstrileşme tasarım sürecini olumsuz etkilemiş işlevsellik ön planda tutularak estetik değerler göz ardı edilmiştir. Yaşamın hızlı akışı ve üretim sürecinde endüstri en hızlı, en ucuz olanı ararken tek düze seri üretim objelerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sanatçı da üretim mantığını yadsımış bu hızdan uzak kalmıştır. Bunun sonucunda endüstriyel üretim büyük oranda tekrardan ibaret hale gelmiştir.

Endüstri ve sanat, üretim süreç ve gayeleri farklı da olsa temelde insan içindirler. Sanatçının özgünlük ve sınırsız özgürlüğüyle yoğrulan tasarımlar endüstrinin hızını alt ederek üretim sürecine sanatçının da dahil olmasını sağlamıştır.

Bu noktadan hareketle bu çalışmada, seri üretim yapan fabrikaların sanatçılarla yaptığı işbirliği, sanatçının üretim sürecine hangi noktada dahil olduğu, özgün tasarımların seri üretim objelerine dönüşürken sanatı içinde ne kadar barındırdığı, tasarımlarda ön plana çıkan unsurlar örnekler sunularak incelenecektir.

İnsanlık tarihi incelendiğinde hayatı ve yaşamı kolaylaştırmak, çevreye hakim olabilmek adına insanoğlunun verdiği mücadele açıkça görülür. Zekası sayesinde insan; zamanla değişim ve gelişim göstererek doğayı daha iyi algılayıp tanımlamıştır. Bunu yaparken de doğada karşısına çıkan nesneleri amaç ve ihtiyaçları doğrultusunda yeniden şekillendirmiştir.

Geçmişten referans almadan, tamamen yeni ve özgün biçimler ortaya çıkarmış olan ilk insanların ürettikleri nesneler sanat tarihi açısından da önemlidir. Bu nesnelerin çoğunun sanat nesnesi olarak kabul görmesinin en önemli nedeni ise yaratıcılık ve özgünlüğün var oluşudur.

Bilindiği gibi ilk insanlar, yalnızca taş alet ve silah ürettikleri avcılık ve toplayıcılıkla geçen yaşam sürecinin ardından yerleşik düzene geçişle birlikte günlük hayatlarına birçok farklı malzemeyi de katmışlardır. Zamanla ürettikleri nesneleri çeşitlendirmeye ve süslemeye başlamışlardır. Pişmiş toprak kaplar üzerine yapılan bezemeler ile kullanım eşyalarına kazandırılan estetik değer, bronz ve tunçtan ürettikleri süs eşyaları ile devam etmiştir.

Sürekli gelişim ve değişimlerden geçen kullanım eşyaları daha iyiye, daha kullanışlıya, daha güzele, daha estetik olana doğru ilerleme kaydetmiştir. Bu ilerleyiş hem sanat anlamında hem de teknolojik anlamda yaşanmıştır.

Teknolojinin gelişmesiyle insan hayatına makineler dahil olmuş, daha hızlı, daha kolay ve insan gücüne ihtiyaç duymadan üretim yapılan bir sürecin içine girilmiştir. Üretim sürecinden bahsedildiğinde "... büyük çapta enerji kaynaklarından faydalanılarak fabrikalarda seri halde ve çok miktarda yapılan imalat" anlamına gelen "endüstri" sözcüğü de bu dönemi tanımlayan en belirleyici kavram olmaktadır.

Endüstri devrimiyle birlikte, insanın pratik gereksinimlerini karşılamak amacını güden denetimsiz fabrikasyon üretim zevksizleşmeyi doğurmuştur. Kazanç amaç edinen endüstriyel üretim, insan duyarlılığını ve beğenisini göz ardı etmiştir.

Teknolojik gelişmeler ve endüstrileşme tasarım sürecini olumsuz etkilemiş işlevsellik ön planda tutularak estetik değerler göz ardı edilmiştir. Yaşamın hızlı akışı ve üretim sürecinde; endüstri en hızlı, en ucuz olanı ararken tek düze seri üretim objelerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Sanatçı da üretim mantığını yadsımış, bu hızdan uzak kalmıştır. Bunun sonucunda endüstriyel üretim büyük oranda tekrardan ibaret hale gelmiştir. Zevk, beğeni ve estetikten yoksun objelerin hayata girişi tamamen mekanikleşen bir toplum oluşturmuştur.

Sanatçılarsa bu mekanikleşmeden ve standart hayattan rahatsızlık duymaktadırlar. Buna karşılık sanat anlayışlarının da bir ikilem içinde olduğu görülmektedir. Endüstriden yararlanan, yeni sanat alanlarının doğuşuna vesile olan sanatçıların yanında endüstriyi bir tehdit olarak algılayan ve sürece karşı çıkan sanatçılar tarafından yeni sanat hareketlerinin de varlığı görülmektedir.

"Endüstrileşmeyle birlikte sanat ve sanatçıyı dışlayan teknoloji dünyası, giderek insan duyarlılığından ve sıcaklığından uzak, kalıplaşmış, birbirinin tekrarı, soğuk nesneler üretmeye başladığının ayrımına varınca, John Ruskin ve William Morris'in (İngiltere, 1897) çabalarıyla endüstri ürünlerine sanatsal içerik katma düşüncesi doğmuştur. Endüstri ile sanat arasındaki uçurumu kapatma, uzlaştırma amacıyla, 1919'da Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus, dönemin ünlü sanatçılarını çatısı altında toplamıştır." [1]

"Picasso, Le Corbusier, Mondrian, Gropius vb. 20. yüzyıl sanatçıları da, tekniğin getirdiği olanakları insanın buyruğunda kullanacak olan yeni bir dünyayı kuranlara öncü olmuşlardır." [2]

Endüstri devrimine bir karşı çıkış olarak başlatılan Arts & Crafts (Sanat ve El Sanatları) Hareketinden farklı olarak Bauhaus sanatçıları endüstriyi dışarıda bırakmamış aksine bu üretim sürecinin içerisinde yer almıştır. Bir okul olarak kurulmuş olan Bauhaus, kurulduğu dönemde birlikte hareket ettiği sanatçılar ile yalnızca eğitim vermemiş, aynı zamanda birçok farklı malzemeyle uygulamalı olarak fonksiyonel sanat eserlerinin-tasarım objelerinin üretildiği bir merkez haline gelmiştir.

Bauhaus ilk kuruluşunda hedef aldığı mimaride olduğu kadar endüstriyel tasarım ve şehir planlama gibi konularda da yenilikler getirmiş, yeni bir akım yaratarak sanatın tüm dallarını da etkilemiştir.

Endüstriyel üretim ya da tasarımın gelişim ve değişim sürecine bakıldığında 1950'lerde stil, 60'larda kullanım, 70'lerde estetik, 80'lerde anlam, 90'larda ise bireyselliğin önem kazandığı görülmektedir. Zamanla geçmiş dönemlere ait süsleme ve tarzlar yeni bir anlayış ve farklı bir bakış açısıyla şekillendirilmiş alternatif tasarım modelleri ortaya çıkmıştır. Fazlasıyla renkli ve iç içe geçmiş kültürel öğeleri içinde barındıran bu dönemin ardından daha minimalist eğilimler gözlenmiştir.

Bilimsel gelişmede ve rekabette ortaya çıkmış olan sürekli değişiklik peşinde koşma, sanayi toplumunu da sanatı da etkilemiştir. Bu ilerleme gereksinimi, sanatçıyı, sonu gelmez üslup yenilemeleri gerçekleştirmeye mahkum etmiştir. Çağın ekonomik-politik dalgalanmaları, teknolojik olanaklar, doğanın sundukları, yenilikler, içerisinde yaşanılan coğrafya ve kültür bir araya gelerek oluşturulan tasarımlar, dinamik özellik taşımaktadırlar.

Tam da bu noktada sanat ile endüstri arasındaki bağ kırılma yaşamaktadır. Sanatçı sanat eserinin en temel özelliği olan biricik olma özelliğini yitirdiği düşüncesinden de yola çıkarak endüstriyel üretim mantığından uzakta kalmaya çalışmıştır. Benzer şekilde üretim sürecinin önemli bir parçası olan mühendislerin de tasarım sürecine dahil olmaları ve sanatçıların tasarımları üzerinde yaptıkları değişiklik ve müdahaleler sanatçıların kendilerini bu sürecin dışında tutmalarına başka bir nedendir. Nesnenin biçimini oluşturmada; sürece dahil olan mühendis ve sanatçıların tasarım sürecine yaklaşımlarındaki bu fark ortaya çıkan üründe de somut olarak gözlenmektedir.

Sanat eseri ile endüstri ürünü nesne arasındaki en temel fark işlevselliktir. Fabrikasyon üretilen nesnelerin işlevselliklerinin ön planda tutulduğu buna karşın estetik değerlerinin önemsenmediği görülür. Endüstriyel nesne, üretim süreci anlamında değerlendirilecek olursa benzer şekilde makinelerde üretilmeye uygun olmalıdır.

Endüstri ve sanat, üretim süreç ve gayeleri farklı da olsa temelde insan içindirler. Dolayısıyla insan salt kullanım objeleri değil aynı zamanda kullanıma keyif katacak nesneleri arar. Üretim de farklılık yakalama çabası içerisine girmiştir ve zamanla endüstrinin hızını alt eden beğeni üretim sürecine sanatçının da dahil olmasını sağlamıştır.

Nasıl sanatta değişimlerden bahsediliyor ve yeni sanat akımlarının – sanat alanlarının ortaya çıktığına işaret ediliyor ise, endüstriyel üretimde benzer açmazları yaşadığı noktada yeni bir sanat/üretim alanı meydana getirmiştir. Endüstriyel tasarım olarak tanımlanan bu alan, malzeme bilgisi ve estetik değerleri harmanlayarak üreticinin en hızlı, en ucuz, en pratik ve en fazla kazancı sağlayacağı ürünü tasarlamanın yolunu ararken aynı zamanda kullanıcı kitlesinin de beğenilerini göz önünde bulundurmaktadır. Bu anlamda tasarımcı tasarımını en iyi ifade edebileceği malzemeyi değil de elinde ki malzemesini en iyi şekilde sunabileceği tasarımı yapar da denilebilir. Tam da bu noktada sanatçılardan ayrılır.

Her ne kadar sanatçı ve tasarımcı estetik kaygıları ön planda tutsalar da ortaya çıkan ürün anlamında sanat eseri, alıcıya iletilmek istenen mesaj, hissettirilmek istenen haz gibi soyut kavramlarla değerlendirilirken, endüstriyel tasarım nesnesinin değeri fonksiyonelliği bakımından somut olarak ölçülendirilir.

Sanatçının gözünde her şey tasarım konusu olabilir, herhangi bir sınırdan söz edilemez. Gerçeklerden, doğadan ya da geçmişten aldığı referansla sanatçının elinde zenginleşen tasarımlar, sanatçının özgün ve sınırsız özgürlüğü endüstriyel üretim süreciyle birlikte yeniden şekillenir.

Üreticinin çıkarlarını ve kullanıcının beğenisini bir potada eriten tasarımcı, bugünün seri üretim ihtiyaçlarına cevap verebilir konumdadır. Ancak sanatçıların malzeme, üretim, en önemlisi maliyet gibi sınırlamaları göz önünde bulundurmadan yarattıkları eserleri kullanıcıların beğeni ve estetik algısına çok daha fazla hitap ettiği de düşünülmektedir.

Endüstriyel üretim sürecine geçmişte sanatçıların toplu biçimde gerçekleştirdikleri hareketlerin aksine günümüz sanatçıları bireysel yaklaşımları ve tavırları ile dikkat çekmektedirler. İçinde bulunduğumuz çağın da etkisiyle bireyselleşen birey bunu sanat alanında da vurgulamaktadır.

Sanatçıların da artık tek bir malzeme ya da tek bir alanı ile sınırlı kalmadan pek çok farklı alanda kendilerini ifade etmek istemelerinin de etkisi olduğu muhakkaktır. Disiplinler arası etkileşimle sınırların ortadan kalktığı günümüzde sanatçılar pek çok alanda yaratıcılıklarını sergileme şansı yakalamaktadırlar.

Günümüzde endüstri ürünlerinin sanat aracılığıyla kendisine pazarda yer bulma istekleri ve sanatın artık rekabet unsurlarından biri haline gelmesi, onu aynı zamanda yaşamın içinde daha çok ve daha görünür kılınmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda birçok fabrika ve kuruluş sanatçılarla işbirliğine giderek özgün/özgür koleksiyonlar ortaya çıkarmak istemektedirler. Bünyelerinde çalıştırdıkları tasarımcılara ek olarak özel koleksiyonlarla prestij serileri oluşturmayı hedeflemektedirler.

Çoğunlukla alanında isim yapmış sanatçılarla çalışmayı tercih eden firmalar hem sanatçıların özgün

tasarımlarını uygulayarak farklılık yakalama fırsatı bulmakta hem de bu sanatçıların isimlerinin duyulmuş olmasından kaynaklı olarak tanıtım anlamında ikinci bir fayda sağlamaktadırlar.

Bunun yanında endüstri kuruluşları tasarımcılarını ve bu işle uğraşan elemanlarını çeşitli eğitimlerden geçirerek çağdaş sanat ve yaşamın ihtiyaçlarına cevap verecek üretimleri ortaya koyabilecek düzeye getirmelerini sağlamaya çalışmaktadırlar. Bu konuda günümüzde öne çıkan pek çok kuruluşta oldukça etkin çalışmalar yapılmaktadır. Endüstriyel üretim yapan kuruluşların eskisinden çok daha duyarlı olduğunu gösteren bu durum sanatçılar ve kullanıcılar açısından değerlendirildiğinde umut vericidir.

Kaynaklar

1. K. Uludağ, "Sanat ve Endüstride Üretim Mantığı", Sanayi ve Sanat, Hacettepe Üniversitesi G.S.F. Yayınları, (1997) 16, Ağustos, Sayfa 129-136.
2. N.Topuroğlu, M. İpşiroğlu, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, (1993).
3. B. Walter, (Çev. Ahmet Cemal), Pasajlar, Yapı Kredi Yayınları, (1993).
4. E.Fischer, (Çev. Cevap Çapan), Sanatın Gerekliliği, Payel Yayınları, (1995).
5. E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, (1997).
6. H Read, Sanat ve Endüstri, ITÜ Matbaası, (1973).

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

ARTISTS' EFFECTS ON INDUSTRIAL PRODUCTION PROCESS

BETÜL DEMİR KARAKAYA
Anadolu University
ESKİŞEHİR
bdemir@anadolu.edu.tr

CEMALETTİN SEVİM
Anadolu University
ESKİŞEHİR
csevim@anadolu.edu.tr

Keywords: Industry, Design, Art, Production, Process

Abstract

While analyzing the history of mankind even simplest tool can be considered as an object of art. The main factor is the existence of creativity and originality. In time man explored nature and environment better, has developed scientifically. Technological advances and industrialization had a negative effect on design process, aesthetic values ignored and functionality became important. In the speed of life and production process while industry was searching for the fastest, cheapest uniform objects accrued. Artists have also negates the logic of production, and kept away from this speed. As a result of this, industrial production mostly became mere repetition.

Industry and art however show differences both manufacturing process and goals, they are all for human beings. The originality and freedom of artists designs overcome mass production and included artists in the production process.

From this point in this poster, the collaboration of mass production companies and artists, at point artists include the process, unique designs from past to present, will be analyzed through examples.

While analyzing the history of mankind, his struggle in order to control the nature and make life and living easier can clearly be seen. Man by showing change and development in time perceived and identified the nature better. While doing so, reshaped the objects came by according to his goals and needs.

Totally new and original forms that primitive men figured out with no reference from the past are also important in terms of art history. The reason that these objects are considered to be art pieces is the existence of creativity and originality.

As known primitive men, after the period of hunting and collecting in which produced only stone tool and weapon, with settling many different materials came into their daily life. In course of time the products varied and decorated. The aesthetic value gained by decorating terra cotta pots carried on with the bronze works and ornaments.

Continuously changing and developing functional objects advanced towards better, more useful, more beautiful and more aesthetic ones. This advancement took place both artistic and technological.

With the development of technology to human life include in machines, got into a manufacturing process without needing manpower, faster and easier. When mentioning about the production process, "industry" is the most determining word of the period, meaning "... for serial and mass production in the factory requiring great deal of energy resources".

With the industrial revolution in order to supply man's practical requirements uncontrolled manufacturing production became tasteless. The main aim of industrial production to make profit sensitivity and appreciation were ignored..

Technological advances and industrialization have adversely affected the design process, prioritized functionality and aesthetic values has ignored. In the speed of life and production process while industry was searching for the fastest, cheapest, uniform objects accrued.

Artists have also negates the logic of production, and kept away from this speed. As a result of this, industrial production mostly became mere repetition. Objects lack of appreciation and aesthetic entered to life and formed a society purely mechanical.

Artists have suffered from this mechanical and standard life style. On the other hand art can be seen in a dilemma. Besides the artists benefiting from industry or the ones create new art fields, new art movements can be observed, developed by artists that are seeing industry as a threat and oppose the presence.

"John Ruskin and William Morris realized that technology world excluded arts and artists since the industrial revolution period, rigid and artificial objects, far from human susceptibility and intimacy are being produced. The idea produced that artistic value must be included to industrial products. In 1919 Walter Gropius founded the Bauhaus with the famous artists under the same roof, aim to close the gap between industry and art" (1)

"20th century artists: Picasso, Le Corbusier, Mondrian, Gropius, etc. were the pioneers of the new world using opportunities of the technique for men." (2)

Different from Arts & Crafts Movement started against industrial revolution, The Bauhaus artists were right in this process. Bauhaus established as a school, but it did not only give education with the artists but also became a production center of applied functional art/design pieces with different materials.

The Bauhaus targeted architecture at first then brought innovations to industrial design and city planning, created new trend and affected all branches of art.

When the process of development and alternation of industrial production or design the importance of style in '1950s, usage in '60s, aesthetic in '70s, meaning in '80s and individuality in '90s is observed. The styles and ornaments of past periods recreated with a new and different perspective and alternative design models were produced. More minimalist tendencies observed after the period containing nested cultural elements and colors.

The continuous innovation emerged from scientific development and competing influenced both industrial society and art. This improvement sentenced artists to perform an endless style renovation. The design combination of economic-political fluctuations, nature, innovations, geography and culture of the era has a dynamic feature.

At this point the connection between art and industry has broken. Artist tried to stay away from the logic of industrial production, because the basic property of art is to be unique. Another reason why artists keep them out of this process is the engineers included in the design process and the changes made by the engineers

on the artists' designs. The difference on the resulting object comes from the engineers and artists creating approach.

The fundamental difference between industrial object and art piece is the functionality. It is observed that machine-made products are keeping functionality in the foreground while aesthetic values are skipping. If we evaluate the industrial object in terms of production process, it must be proper to be produced by machines.

Industry and art, however show differences both manufacturing process and goals, they are all for human beings. So people search not only for useful items but also enjoyable objects. Production showed an effort to capture diversity and in time artists included in the production process with the awareness of the appreciation.

How new art movements-branches and changes are being told in arts, it is the same as in industry. When production experiences a similar dilemma as arts, it is the point a new art/production field formed. The field defined as industrial design is blending together material information and aesthetic values in order to design the fastest, the cheapest, most gainful product for the producer and at the same time the tasteful one for the consumer. In this sense, the industrial designer creates the most suitable design for his material. He doesn't choose most expressive material for his design can be said. Precisely at this point they are separated from the artists.

Although artists and designers place aesthetic concerns in the foreground, the product in the concept of art, art pieces examined with abstract concepts like; the message and the pleasure delivered to the receiver, industrial design evaluated with concrete measures like functionality.

From the artist's view everything can be in the concept of art, any limitation can not be mentioned. The designs enriches with the references from the reality, nature or the past and recreated by artist's original and unrestricted freedom with the industrial production process.

Designer can respond to the needs of today's mass production with the property that he takes into consideration both the benefits of the producer and customer's appreciation. But artist's designs much more appealing to the customer because they don't contemplate about material, production or cost.

Artists organized the movements collectively in the past against industrial production process unlike today's artists noted for individual attitudes and approaches. By the individualism impact of this era emphasizes it also in art.

Artists also no longer restricted to a single material or a single area and express themselves well in many different fields. Today the disappearance of borders with interdisciplinary interaction, in many fields' artists has a chance to exhibit their creativity.

Nowadays, industrial products wish to find place in the market through art, because art became the competitive element, that's why it is more visible in life. In this context, many factories and companies collaborate with artists in order to create original/unique collections. In addition to the designers working within, by the help of the artists they are aimed to produce prestige collections.

Usually factories prefer to collaborate with the famous artists. By this way they have an opportunity to apply unique designs in order to make difference and also gain a second benefit with the name of the well known artist.

Industrial companies educate their designers and technical staff through contemporary arts to produce the objects that respond to the needs of this era. Today, on this issue many outstanding companies present

effective studies. Hopefully, in terms of artists and customers this situation indicates that mass production companies are more sensitive than before.

Bibliography

1. K. Uluday, "Sanat ve Endüstride Üretim Meselesi", Sanayi ve Sanat, Hacettepe University Fine Arts Faculty Publications, (1997) 16th August, Pg. 129- 136.
2. N.Şeyenoğlu, M. Şeyenoğlu, Sanatta Devrim, Remzi Bookstore, (1993)
3. B. Walter, (trans. Ahmet Cemal), Pasajlar Yapı Kredi Publications, (1995)
4. E.Fischer, (trans. Cevap Çapan), Sanatın Gerekliliği, Payel Publications, (1995)
5. E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Remzi Bookstore, (1997)
6. H.Read, Sanat ve Endüstri, ITÜ Press, (1973).

MARMARA ÜNİVERSİTESİ 1883

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

GRAFİK TASARIM EĞİTİMİNDE SORGULAYABİLEN ÖĞRENCİ ÜZERİNE DEĞİNİLER

SALİH DENLİ

Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Bölümü
ERZURUM

salihdenli@gmail.com

Anahtar Sözcükler: Sorgulamak, Grafik Tasarım Eğitimi, Düşünme, Tasarım

Özet

Bir bilgilenme sistemi olan sorgulamak, düşünmeyi öğrenmektir. Diğer bir deyişle, tek tip birey yetiştirme ve orta standart anlayışını eleştirerek; eğitimin her şeyden önce kişinin kendisini bulması ve sınırlarını zorlaması sorgulayabilmekle mümkün olacaktır. Grafik tasarım eğitimindeki ifadesiyle; yapıcı, deneysel düşünce temeli üzerinde gelişimini sürdürebilmektir. Ayrıca grafik tasarım eğitimi, çağın getirdiği değişimlere ve yeni gereksinmelere paralel olarak, grafik tasarım öğrencilerinin çeşitli malzeme ve tekniklerle şekillendirme olanaklarını denemelerini, buluş, kompozisyon ve anlatım yeteneklerini geliştirmeleri yönünde de öğrenci merkezli olabilmelidir. Ülkemize Batıdan gelmiş olan grafik tasarım olgusu veya görsel iletişim tasarım eğitimi anlayışı çağdaş anlamda süregiden, küreselleşen yaşam biçimleri ile yaygınlaşmıştır.

İmmanuel Kant öğrencilerine hitaben ***" Benden hazır düşünceleri değil, düşünmeyi öğreneceksiniz"*** demişti.

Sorgulamak, anlamanın başlangıcıdır ve bilimsel bir yaklaşımdır; ayrıca bir bilgilenme sistemidir. Sorgulamak, düşünmeyi öğrenmektir.

Bize Batı felsefesiyle gelen, bu rasyonel ve sistematik düşünce geleneği, grafik tasarım eğitimindeki ifadesiyle de; her şeyden önce bir sorgulama olabilmelidir; öğrenciye sunulan öğretiler, bir bilgiler / gelenekler topluluğu değil, fakat kavramlar üstüne bildiğimiz ya da bildiğimizi sandığımız her şeyin bir sorgulanmasıdır.

Prof. Dr. İhsan Turgut; mevcut eğitim anlayışlarındaki tek tip birey yetiştirme ve orta standart anlayışını eleştirerek; eğitimin her şeyden önce kişinin kendisini bulması ve sınırlarını zorlaması gerektiğini ifade eder.

Aklın en önemli özelliğinin eleştirmek, sorgulamak olduğunu belirtip, bizdeki mevcut /geleneksel eğitim anlayışının, akla sadece körü körüne sorgulamadan inanma anlamını yüklediğinin vurgulanması gerekir. Halbuki batılı anlamda grafik tasarım öğrencisi, eğitimi sırasında yapıcı, deneysel düşünce temeli

üzerinde gelişimini sürdürebilmelidir. Ortaöğretimden gelen öğrencilerde bu sorgulayıcı tavrın yaygın olmayışı ya da geleneksel öğrenmeye – ezberlemeye yönelik eğilimleri sonucunda karşılaşılan sorunlar, grafik tasarım eğitiminde ulaşılmak istenen olumlu mesleki duruşu yeterince sağlayamamaktadır. Bu halde, eğitim programını yöneten (usta /master) öğretim elemanının, öncelikle bu öğrencilerin tutum ve eğilimlerini değiştirmede sorumluluk üstlenmesi, davranış biçimleri geliştirmesi gerekmektedir. Ayrıca, çağın getirdiği değişimlere ve yeni gereksinmelere paralel olarak, grafik tasarım öğrencilerinin çeşitli malzeme ve tekniklerle şekillendirme olanaklarını denemelerini, buluş, kompozisyon ve anlatım yeteneklerini geliştirmeleri yönünde de öğrenci merkezli bir danışman (tecrübeli) görevinde olabilmelidir.

Anlayan, bilgilenen anlatır ve bilgilendirir (İlhan Bilge) sözü, grafik tasarım için yapılması gereken en önemli ve temel alınabilecek görsel iletişim yolunu işaret eder. Anlamak, sorgulamayla başlar, sorgulamak bilgilenme açısından önemlidir. Günümüzde, ülkemize Batıdan gelmiş olan grafik tasarım olgusu veya görsel iletişim tasarım eğitimi anlayışı çağdaş anlamda süregiden, küreselleşen yaşam biçimleri ile yaygınlık kazanarak her yere ulaştı bu nedenle de kullanımı yaygınlaşmış (evrensel) göstergelerle görsel iletişim biçimleri kurgulamak bir okadar önem kazanmıştır.



Atatürk Üniv. GSF., Grafik Böl. 4. sınıf öğrencisi; Rüşen Çetiker



Atatürk Üniv. GSF., Grafik Böl. 4. sınıf öğrencisi; Mustafa Divaklı



Atatürk Üniv. GSF., Grafik Böl. 4. sınıf öğrencisi; Mehmet Tufan



Atatürk Üniv. GSF., Grafik Böl. 4. sınıf öğrencisi; Meral Isık



Atatürk Üniv. GSF., Grafik Böl. 4. sınıf öğrencisi; Erdem Özil



Atatürk Üniv. GSF., Grafik Böl. 4. sınıf öğrencisi; Mahmut Yılmazcan

Bu bağlamda; Türkiye'nin doğusunda bulunan Erzurum Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümünde grafik 4. sınıf öğrencilerinin "Grafik Tasarım (Proje)" dersinde yapmış oldukları, aşağıda yer alan "Demokrasi", "Savaş-Barış" kavramlı afiş tasarımları, sorgulayan öğrenci ve anlayan-anlatan tasarımcı bilinci bakımından son derece önemli bir duruş örneği göstermektedir.



Atatürk Üniv. GSF, Grafik Böl. 4. sınıf öğrencisi Erdem Özel



Atatürk Üniv. GSF, Grafik Böl. 4. sınıf öğrencisi Bayram Yaşartürk



Atatürk Üniv. GSF, Grafik Böl. 4. sınıf öğrencisi Esra Coşkun



Atatürk Üniv. GSF, Grafik Böl. 4. sınıf öğrencisi Turkan Demir

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

TOUCH ON STUDENT WHO CAN QUESTION IN GRAPHIC DESIGN EDUCATION

SALİH DENLİ

Atatürk University
Faculty of Fine Arts
Department of Graphic Design
ERZURUM

salihdenli@gmail.com

Keywords: Questioning, Graphic Design Education, Thinking, Design

Abstract

As an informing system, questioning is to learn thinking.
In other words, by criticizing middle-class concept and monotype individual training, searching and finding an individual himself and pushing his limits, first of all would be possible only with questioning.
With its statement in Graphic Designing, it is to carry on his improvement on the basis of experimental thinking system.

Furthermore Graphic Designing should be able to become student centered improving their narrative skills, composition, discovery and making them try their skills with different materials and needs in parallel with changes and needs brought by the age. The case of graphic design or visual communication design education coming from West to our country has reached everywhere gaining popularity with global life styles and contemporary ongoing.

Immanuel Kant addressed his students by saying **" you will learn how to think from me, not the things already produced"**

Questioning is the beginning of understanding and is a scientific approach; moreover, it is information system. Questioning is to learn how to think.

This rational and s thought which reached us by means of western philosophy, first of all, should be able to become an interrogation in its phrase of graphic design education. The discipline offered to systematic students is not the information-tradition complex but is a amalgament of all that is known or we suppose that we know.

Prof. Dr. İhsan Turgut expresses that individual must search himself and pushes his limits, and he criticize the concept of uniformed individual and middle standard understanding in the present education concept.

By expressing that the most important feature of mind is to criticize and question, It must be indicated that present traditional education concept has been considered as believing mind just blindly without questioning

it. Whereas, in western sense, graphic student should be able to continue his development on the basis of experimental ideas during the constructive education. Since the students from secondary education haven't the questioning attitude and the problems arise due to traditional – memorize acquisition method positive professional attitude could not be provided enough in graphic students. In this respect, teaching staff who are commanding education program should undertake the responsibility making students change their attitudes and trends, and they improve their approach. Moreover, aforementioned master should be able to become a student centered advisor (experienced) for graphic designing students improving their narrative skills, composition, discovery and making them try their skills with different materials and needs in parallel with changes and needs brought by the age.

The expression "The one understanding and enlightening delivers and instructs" (Ilhan Ilkge) points the most important and fundamental visual communication method for graphic design. Understanding begins with questioning and questioning is important for getting information. Today, the case of graphic design or



Anatolk University, FAF, Graphic Dept. 4.th class student : Nurgen Gelen



Anatolk University, FAF, Graphic Dept. 4.th class student : Mustafa Dincek



Anatolk University, FAF, Graphic Dept. 4.th class student : Mehmet Tüfekli



Anatolk University, FAF, Graphic Dept. 4.th class student : Meral Irk



Anatolk University, FAF, Graphic Dept. 4.th class student : Erdem Öztl



Anatolk University, FAF, Graphic Dept. 4.th class student : Mehmet Yılmazcan

visual communication design education coming from West to our country has reached everywhere gaining popularity with global life styles and contemporary ongoing. For this reason, figuring visual communication styles has gained importance by widespread (universal) indications.

In this context, below banner designs with the concept of "Democracy", "War & Peace" produced by final class students of Erzurum Atatürk University, Fine Arts Faculty, where stands in Eastern Turkey, in the course of "Graphic Design (project)" have significant importance with regard to the conscious of the student who questions and the master who understands and delivers.



Atatürk University, FAF, Graphic Dept. 4th class student ; Hilmi Can



Atatürk University, FAF, Graphic Dept. 4th class student ; Bayram Yiğurtcu



Atatürk University, FAF, Graphic Dept. 4th class student ; Esra Coşkun



Atatürk University, FAF, Graphic Dept. 4th class student ; Türkan Demir

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

ÇİZGİ FİLM SANATINDA STÜDYO SİSTEMİ VE TÜRKİYE ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

NURŞEN DİNÇ
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Çizgi Film Bölümü
ESKİŞEHİR
ndinc@anadolu.edu.tr

İLKAY ALTUNOZ
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Çizgi Film Anasanat Dalı
ESKİŞEHİR
ilkayaltunoz@gmail.com

Anahtar Kelimeler: Çizgi film sanatı, stüdyo sistemi, çizgi film sektörü, çizgi film üretimi.

Özet

Çizgi film sanatının ilk gelişim döneminde gerçekleştirilen filmler, bir sanatçının uzun ve yoğun bir süre çalışmasıyla ortaya çıkıyor ve sınırlı sayıda izleyiciye hitap ediyordu. Bu süreç içinde sanatçıların tüm çabası benzersiz bir sanatsal çalışma ortaya çıkarmaktı. Teknoloji alanında yaşanan büyük değişim ve özellikle televizyon kanallarının yaygınlaşması çizgi film üretim süreci ve yönteminde değişikliklere yol açmış; üretim hızı ve uluslararası düzeyde izleyiciye ulaşma gibi gereksinimler ön plana çıkmıştır. Günümüzde çizgi film sektöründe önemli bir yere sahip olan Walt Disney ve Japon yapımlarının çalışma ve üretim sistemini incelediğimizde, bir çok sanatçının birlikte çalışabildiği bir stüdyo sistemi oluşturdukları görülmektedir. Animatörlerin birer sanatçı olduğunu unutmayan ve sanatçıların üretim sürecindeki ihtiyaçlarını çok iyi analiz eden bu stüdyolar, sanatçıları tek bir konu ve amaç etrafında birleştirerek uyumlu bir çalışma ortamı sunmaktadır. Walt Disney ve Dream Works gibi stüdyoların başarılarının sırrı teknolojik yenilikleri kullanması ama en önemlisi çizgi filmin sanatsal bir üretim olduğunun unutulmamasıdır.

Bu bildiri kapsamında çizgi film stüdyolarının sanatsal bir üretim sürecinde dünyadaki gelişmelerine değinilecek ve stüdyo sistemlerinin Türkiye'deki durumu çizgi film üretimi açısından irdelenecektir.

Çizgi film tarihinde bir veya iki kişinin film yapmaya çalıştığı dönemlerde stüdyo sisteminden söz etmek pek mümkün görünmüyor. Bugüne kalabilmiş ilk çizgi filmler incelendiğinde daha çok bireysel çabalarla üretildiği görülmekte. Para kazandıracak büyük projeler için bir araya gelenler ya da Walter Ellas Disney gibi girişimci ruhu olanların stüdyo ortamı oluşturdukları bilinmektedir. Stüdyo sistemi yazarlar, animatörler, grafikerler, ses ve efekt uzmanları, mekan (background) tasarımcıları, görüntü uzmanları ve yönetmen gibi çeşitli uzmanlıklardan oluşmaktadır. Filmin konusu ve tekniğine göre sayıları azalıp çoğalan bu çalışma grubunun uzun süre uyum içinde çalışabilmesi çizgi film üretimi için temel koşul sayılabilir. İlk stüdyolar daha uzun metrajlı ve düz çizgi filmler yapmaya başlayınca filmin senaryo, karakter, mekan tasarımı ve animasyon üretimine daha fazla zaman ayırmak gereği onları ses, efekt ve kurgu çalışmalarında başka stüdyolarla çalışmaya yönlendirmiştir. Çizgi film stüdyolarının çalışmasını hızlandıran yardımcı sistemlerin oluşması çizgi film dünyasını bir endüstriye dönüştürerek günümüze kadar pek çok çizgi filmin ulaşmasını sağlamıştır.

Bu bildiri kapsamında öncelikle çizgi film stüdyo sistemleri batıdan doğuya incelenecek ve Türkiye'de ki durumu vurgulanarak ülkemizde çizgi film stüdyo sistemleri ve film üretim kalitelerini geliştirmek için öneriler sunulacaktır.

Batıdan Doğuya Çizgi Film ve Stüdyo Sistemlerine Genel Bir Bakış

Çizgi film, Winsor McCay'in "Gertie the Dinosaur" (1914) çizgi filmi ile birlikte perde ışık ve ayna üçlemesinden oluşan kısa canlandırma gösterilerinden çıkarak sinema dünyasına girdiği söylenebilir. Bu ilk kısa metrajlı animasyon filmi bireysel çalışmanın sonucunda, çok emek ve zaman harcanarak gerçekleştirilmiş. Bu filmler, stüdyo sistemlerinin oluşması ile bir süre sonra uzun metrajlı çizgi filmlere dönüşmüştür. Günümüzde stüdyo sisteminin getirdiği grup çalışması ve teknolojik yeniliklere paralel olarak çizgi film üretim sürecinin giderek kısaldığı görülmekte.

Animasyon tarihinde çizgi filmleriyle hafızalarda yer eden Walt Disney stüdyosunun teknolojik yenilikleri ve yaratıcı uygulamaları gerçekleştirmede öncülük ettiği söylenebilir. Toplum ilgisini çeken, yapıtlarıyla övgü alan Disney, yapımcı, yönetmen, senarist, ses aktörü ve animatör olmakla birlikte aynı zamanda yeniliklere açık bir sinemacı olduğu ifade edilir. Ses ve renkteki yeniliklerin tanıtılması için hemen onay verdiği görülmüş. Örneğin; Disney ilk renkli filmi "Flowers and Trees"le (1932), parçalı, eklemli figürleri ve ilk uzun metrajlı film uygulamasını "Snow White ve Seven Dwarfs"la, ilk sesli filmi "Rubber Hose"la gerçekleştirmiştir. Elbette Disney'in yeniliğe açık ideallerini gerçekleştirmek stüdyo sanatçılarının uyumlu çalışmalarına bağlıydı.[1] Bir eğlence kültürü olan çizgi filmde animatörlerin zorluk ve sıkıntılarını en aza indirgemek bağlamında, çalışırken eğlenmek Disney stüdyoları için esas kurallardan biri olmuştur. Çizgi film sanatçıları izleyicide uyandırmak istediği duyguları filmi yaparken önce kendi hissedebilmesi gerekir. Disney çizgi filmlerinde sadece çizim yöntemleri ve farklı teknikler kullanmamış gerçekçi mekan etkisini sağlamaya yarayan çok düzlemli kamerayı da çizgi film dünyasına kazandırmıştır.[2]

Amerika'da Walt Disney ve Dream Works'den sonra günümüzde en güçlü stüdyolarından biri olarak Pixar bilinmektedir. Pixar diğer stüdyoların gelişim ve teknolojilerini çok iyi kavramış ve her yıl yaptığı başarılı filmlere yenilerini ekleyerek dünyayı etkilemiştir. Pixar çizgi film stüdyo sistemlerinde yenilikçi olduğu gibi filmin konusu bağlamında farklı uzmanlık alanları ile de çalışmayı geleneksel haline getirmiştir. Disney hayvan karakterlerini oluşturma aşamasında stüdyoya canlı hayvanları getirerek böylece animatör ve tasarımcılara modeli yakından analiz edebilecekleri bir ortam sağlamış. Pixar'da Disney gibi çizgi filmin konusu kapsamında bilgi alma, konuya bağlı olarak senaryo geliştirme süreçlerinde uzmanlara danışma gibi disiplinler arası bir çalışmayı benimsemiştir. Böylece kendini tekrardan uzak yenilikçi gerçekleştirdikleri her çalışmada edindikleri bilgiler çizimlerine yansımaktadır.[3]

Amerika'da çizgi film bir sektör olarak gelişme gösterirken seyredilen ilk örneklerin etkisi ile Fransa, İngiltere, Rusya ve Japonya gibi batıdan doğuya pek çok ülkede çizgi film çalışmaları daha yeni başlamış olmasına rağmen bu ülkeler hızlı bir gelişme göstermişlerdir. Bu arada televizyonun icadı ile daha geniş kitlelere ulaşma imkânı, çizgi film sektörü için yeni bir gelir kapısı oluşturmuş ve çizgi filmlere talep artmıştır. Genişleyen talep yelpazesine hızlı ve daha çok üretim yapabilmek için stüdyoların çoğalması ile daha çok animatöre ve dolayısıyla animasyon eğitimi için okulların açılmasına gerekisinim duyulmuştur.

İngiltere incelendiğinde ise 1900'lerden önce ve sonrasında Amerika kıtasına yaşanan göçler ve oradan gelip gidenlerin her türlü bilgi ve teknoloji paylaşımı animasyonun gelişiminde rol oynadığı görülür. İngiltere savaş sırasında propaganda aracı olarak animasyonun gücünün farkına varmış ve bu alanda yapılanmaya destek vermiştir. Ülkede posta hizmetleri tanıtım filmleri ile başlayan animasyon filmlerinin ardından "1950'de televizyon reklam filmlerinin başlaması ile İngiltere dünyadaki animasyon reklam filmlerinin liderlerinden biri olmuştur."[4] İlk uzun metrajlı animasyon filmi "Animal Farm" John Halas ve

Joy Batchelor tarafından gerçekleştirilen "Animal Farm" İngiltere'nin ilk uzun metrajlı filmidir. Üç yıl süren film yapım aşamasında başlangıçtan sona doğru müzik, ses, efekt ve tasarım alanında kalabalıklaşan bir çalışma grubu oluşturulmuştur.[5] Bu filmle birlikte reklam sektörü ve hükümet destekli tanıtım filmleri dışında animasyon çalışmalarında canlanma yaşanır. 1980'ler de televizyon kanalının desteği sayesinde genç animatörler kendilerine stüdyo ortamında çalışma imkanı bulmasıyla birlikte, stüdyolar popüler kültürün takipçisi olmuştur. İngiltere'nin stüdyo ortamlarında parlayan pek çok animatör ve yönetmenleri Amerikan animasyon stüdyoları kendilerine transfer etseler de İngiliz animasyon stüdyoları çalışmalarına devam etmiş; güçlü hikâye, güçlü karakter tasarımı ve başarılı animasyon çizimleri ile sektörde yerini sağlamlaştırmıştır. İngiltere'de filmlerin stüdyo isimlerinden ziyade animatör veya yönetmeninin ismiyle birlikte anılır olması aynı zamanda sanatçıya verilen değerin bir göstergesidir.

İngiltere'den Fransa'ya geçtiğimizde Fransız çizgi film stüdyo sistemlerinin Avrupa'da diğer ülkelerden önce oluştuğu görülür. Emile Reynaud ile başlayan Fransız animasyonu günümüzde Avrupa'nın en üretkenidir. "Ülkede her yıl dörtte biri Fransız yapımı olan 20 uzun metrajlı animasyon filmi gösterime girmektedir."[6] Ayrıca stüdyo oluşturmak için, diğer ülkelerden farklı olarak maddi pek çok destek önce devlet tarafından sağlanmaktadır. Animasyon stüdyolarının gelişimi ve çoğalmasında banka ve devlet desteğinin yanı sıra Fransız film festivallerinin etkisi de göz ardı edilemez. Fransız animasyonunun gelişiminde diğer bir etken ise gelişmiş olan karikatür ve çizgi roman kültürüdür. Fransız animasyon stüdyolarının ilk yapılanmalarında bu kültür birikimlerini karikatür gibi yassı hacimsiz ve grafiksel tarzıyla filmlerine yansıtmışlardır. Bazı Fransız animasyon stüdyoları hem Disney ve Dream Works'ün hacimli, gerçekçi hareket ve karakter tasarımlarından etkilenerek (Asteriks) çalışmalar yapmakta hem de geleneksel leşen Fransız animasyon tarzını devam ettirmektedir."Fransız animasyon film yönetmeni Chomet kendi tarzını 'Fransız çizgi romanına çok yakın-gerçekliğin karikatürü gibi' şeklinde tanımlamıştır. Bununla birlikte kendi yönettiği bir film olan Belleville Randevu (2003) kendine özgü grafik yolunu kararlılıkla izlediğini ve sunduğu yüzey estetiği ile Fransız animasyon uygulamalarını kavramsal olarak zengin yönlere teşvik ettiğini belirtmektedir."[6]

Fransa kültürel değerlerinin yanı sıra animasyonun gelişiminde ülke tarihini çok iyi değerlendirebilen ülkelerden biridir. Fransız sömürgeciliğinin etkisi ve daha sonra yaşanan göç nedeniyle Fransa'da yaşayan ve çalışanların farklı etnik kökenden olduğu bilinmektedir. Bu durum Fransız animasyon stüdyolarının çalışanlarının kozmopolit olmasını ve animasyon filmlerinin konu, karakter tasarım hatta animasyon tekniği bakımından farklılaşmasını sağlamıştır. Fransa'nın son en iyi 3 filmi göz önüne alındığında ("Kirikou and the Sorceress" 1998, "The Triplets of Belleville" 2003, "Persepolis" 2007) animasyon stüdyolarının konu olarak demokrasi ve özgürlük konularını işlemeyi tercih ettikleri görülür.

Bir çok Avrupa ülkesinin birbirlerinden etkilendikleri, gerek eğitim gerekse düzenledikleri çizgi film festivalleri ile birbirlerine destek verdikleri görülmektedir. Hollanda'da stüdyolar küçük bireysel atölyeler olarak kalmışken, Yugoslavya, Zagreb Film Okulu'nda yapılan animasyon çalışmaları ile stüdyolar oluşturmuş ve ilk tecrübelerini okulda edinen gençler stüdyolarda çalışmaya başlamışlardır. Farklı konu ve animasyon anlatım tekniklerini kullanmaları stüdyoların ayırt edici özelliği olmuştur.[5]

Rusya'dan ayrılıncaya kadar Rus animasyon etkisinde kalan Polonya günümüzde batı ve doğu arasında kalmış görünebilir. "Kedi ile Fare" filmi ile Wladyslaw Nehrebecky, "Yer Döşemesi" filmi ile Zdzislaw Kudla Polonya animasyon sanatının önemli isimlerindendir. Rusya'nın Walt Disney'i olarak adlandırılan Ivanov Vano 1927'de ilk uzun metrajlı animasyon filmini gerçekleştirdiği "Humpbacked Horse" ile uluslararası üne kavuşmuştur. Ülkeye yayılmış 25'den fazla animasyon stüdyosu bulunan Rusya pek çok uzun metrajlı animasyon filmi yapmış ve bu alandaki başarısı ile haklı bir saygınlığı elde etmiştir.[5]

Doğuya doğru geldiğimizde pek çok ülkenin çizgi film çalışmaları olmasına rağmen "Asya'da ani-

masyon Hindistan'da başlar(1915). Hindistan sinemasında önemli bir yere sahip olan Dhundiraj Govind Phalke'nin yaptığı 3 kısa animasyon Güney Asya'da ki diğer ülkelerin bu alandaki çabalarını etkilemiştir." [7] 2007-2010 arasında Hindistan'da 300 animasyon stüdyosu tespit edilmiş ve bu sayının giderek artması beklenmektedir. Hindistan'dan etkilenen ve animasyon stüdyoları oluşturan diğer ülkeler ise Bangladeş, Nepal, Pakistan, Sri Lanka ve Çin'dir. [8]

Doğuda animasyon sektörü ve stüdyo sistemlerinde en güçlü ülkenin teknolojinin üretim merkezi Japonya olması şaşırtıcı bulunmayabilir. Japonya'da animasyonun başlangıç tarihi yeni değil tam aksine Avrupa ile aynı dönemlere rastlar. 1921 yılında Sitarou Kitayama ülkede ilk çizgi film stüdyosunu kurmuştur. 1942 yılında 38 dakika uzunluğundaki "Momotaro No Umiwashi" ve 1945 yılında 74 dakikalık savaş propagandası "Mitsuyo Seo" filmlerinin gösterime girmesi önemli gelişmeler sağlamıştır"[9] "İlk renkli anime sinema filmi olan 1958 yapımı The White Snake Enchantress'in Venedik, Meksika ve Berlin festivallerinde ödüller kazanmasının ardından dünya çapında söz sahibi olmaya başlayan animeler, uluslararası yarışmalardaki bu başarılarını her yıl pekiştirmektedirler. Uzun süredir batılı şirketlerle ortaklaşa birçok proje yapılmakta ve sonuçta ortaya mükemmel animeler çıkmaktadır. Fransız-Japon ortak yapımı olan Mysterious Cities of Gold (Güneşin Oğlu Esteban) gibi birçok örnek sayılabilir."[10]

Doğu ülkelerinde özellikle de Japonya'da animasyon stüdyolarının çoğalması ve çizgi filmlere olan talebin artmasında Fransa ve Belçika'ya benzer olarak kendi tarihi ve kültür birikimlerinin büyük rol oynadığını söylenebilir. Halkın günlük hayatının vazgeçilmez bir parçası olan ve manga olarak tanımlanan çizgi roman kültürünü animasyona ustalıkla uyarlayan Japonya günümüzde eğlence pazarında önemli bir yere sahip olmuştur. Disney filmlerinde yoğun bir biçimde kullanılan ara kareler yerine görsel efektlere daha çok yer veren anime hareketlendirilmiş çizgi roman etkisi yaratmıştır. Daha az ara kare, daha çok görsel efekt anlayışını benimseyen bu yenilikçi tarzı ile zaman ve üretim açısından da ekonomik bir sistem oluşturmuştur. "Disney yapımlarının mükemmel oyunculuk içerdiği söylenebilir. Buna karşılık, anime sahneye koyma ve kamera hareketlerinde diğer bir deyişle, görsel anlatımda çok daha iyidir."[10] Görsel efektler ve yenilikçi kamera hareketlerini kendi geliştirdikleri özel bilgisayar programlarıyla rahatlıkla uygulayabilmektedirler. Böylece Japon çizgi filmi, manga sayesinde kendisine özgü bir dil yakalamış ve romantizm, komedi, trajedi, macera, seks gibi konuları işleyerek batı ile arasına fark koymuştur. Japon stüdyolarının yılda 100'e yakın animasyon film ve dizi üretimi vardır. "Anime yapım şirketleri içinde (bunlardan 34 tanesi Japon Animasyon Derneği üyesidir) yaklaşık 300 yapım şirketi, tasarımcılar (100 Japon Animasyon Derneği üyesi dahil), senaristler, animatörler, anime ses yapımcıları (örneğin 68 şirket), yaklaşık 2000 seslendirme sanatçısı anime yapım sürecine dahildir. Ayrıca, ortalama 160 CG yapım şirketi, yaklaşık 350 film yapım şirketi, Japon Film Yapım Derneği üyesi 102 şirket kısmen de olsa yapım aşamalarına katılır."[11] Ülkede ki stüdyolar çizgi roman animasyonlarla başladıkları bu işte büyük Amerikan stüdyolarının dünyadaki animasyon gelirlerine ortak olmayı planlamış mı bilinmez ama Japonya'da teknolojik yeniliklerin en üst seviye de kullanıldığı 4-5 kişilik stüdyolar bile büyük paralar kazanmaktadır.

Türkiye'de Çizgi Film ve Stüdyo Sistemleri

Gölge oyunları ve karikatür kültürüne sahip Türkiye'de çizgi film ile tanışma 1930'da Disney ve diğer stüdyoların filmlerinin gösterimi ile başlar. Çizdikleri karakterlerin canlanıp bir aktör gibi beyaz perdede hareket edebilme düşüncesi karikatüristlerle diğer sanatçıları etkilemiş ve Cemal Nadir, Vedat Ali, Nuri Erkoç gibi sanatçılar 1950'lere kadar denemeler yapmıştır. Ancak bu dönemlerde "usta-çırak ilişkisi ve özveriyle yapılan çizgi filmler bir çok şanssızlıklarla karşılaşmış, bazıları ya kaybolmuş ya da günümüze film olarak ulaşamamıştır."[12] Bu konuda ilk akla gelen örnek Türkiye'de "Amca Bey" tiplemesiyle tanınan karikatürist Cemal Nadir Güreli "Amca Bey Plajda" ismiyle bir çizgi film çalışmasıdır. Bu çalışma 1931 de baş-

lamasına rağmen bir türlü tamamlanamaz. [13] Yaşanan aksilliklere verilebilecek belirgin diğer bir örnek ise "Evvel zaman içinde (Nasreddin Hoca, Keloğlan ve Gülderen Sultan) isimli çizgi filmdir. Bu film uzun bir süre Türkiye canlandırma tarihinin başlangıcı olarak gösterilmiştir. Yüksel Ünsal, And Film sahibi Turgut Demirağ'a giderek yaptığı kısa çizgi filmi sunar ve Turgut Demirağ'ın sektöre girmesini sağlar. Kurulan bir çizgi film stüdyosunda, güzel sanatlar öğrencilerinden oluşan yaklaşık 50 kişilik bir ekiple bir buçuk saat olması beklenen filmin yapımına başlanır"[14] 1931'de stüdyo kurma girişiminden sonra ki ilk profesyonel çizgi film stüdyosu And Film'dir. And Film uzun ve yorucu çalışmalar sonucunda yapılan çizimleri banyo için yurt dışına gönderir. Bu süreç filmin asla tamamlanamamasına neden olacaktır. Sebebi ise 7-8 yıl süren bu çalışma sırasında yurt dışına gidip gelen çizimlerin Hollywood stüdyolarında kaybolmasıdır. Büyük bir heves ve yatırım ile başlayan stüdyo çalışmaları yaşanan bu kötü son ile uzun yıllar Türkiye'de stüdyo kurulmamasına neden olmuştur. "Bu talihsiz girişim, araştırmacı Turgut Çeviker'e göre Türkiye'de çizgi film gelişim sürecini olumsuz etkilemiştir." [15]

1960' dan itibaren dünyada olduğu gibi Türkiye'de reklam sektörünün çizgi filme yönelmesi ile çizgi film sanatı yükselişe başlar. Reklam ajansları karikatüristlerle çalışmaya ve her başarının ardından kadrolarını genişletmeye devam ederler. Artan taleplerle doğru orantılı olarak reklam ajanslarında da artış görülür. Ancak bu ajanslarda bir süre sonra bütün amaç reklam filmi üretmek olmuş ve hızlı üretim temeline dayanan çizgi reklamlarla sinematik anlatım ve estetik kaygı uzun bir dönem göz ardı edilmiştir. Televizyonun varlığıyla çizgi reklamlar devam etse de bu anlayış o dönemlerde çizgi filme ilginin azalmasına neden olur. 1967 ile 1969 yıllarında yapılan çizgi filmler ulusal kısa film yarışmaları ve kazanılan ödüller ile çizgi filmde canlanma meydana gelir. Bu filmler arasında yer alan Tan Oral'ın 'Sansür', Cemal Erez'in '65KV' ve Emre Senan'ın 'Gergeadam' gibi kısa filmleriyle çizgi film reklamı dilinden çıkıp sanatsal ve estetik anlamda sinema sanatına yaklaşmaya başlamıştır.[16]

1980'lerden sonra ülkemizde Tele Çizgi, Animatek, Ajans Bulu, Anima gibi şirketlerin yanı sıra çizgi film sanatçıları tarafından "Türk Çizgi Filmciler Derneği" kurulmuştur. Ancak bu atılımlar sanatçı ve stüdyoların birlik ve beraberlik sağlamasına yeterli olmamıştır. 1990'lardan sonra kurulan animasyon stüdyoları Kültür Bakanlığı'nın desteklediği ve 'Türk-İslam sentezi' görüşünün egemen olduğu uzun metrajlı konulu filmler çekmiş, ancak deneyimsizlik ve bilgisizlikten kaynaklanan sorunlarla dolu, pek çoğu yayınlanmaya bile değer görülmemiştir. Bu kapsamda gerçekleştirilen filmlerin başında İstanbul'un alınışını konu edinen 'Fatih Sultan Mehmet" ve "İstanbul'un Fethi" [17] bir çocuğun gözünden Çanakkale savaşını anlatan "Çanakkale Geçilmez" akılda kalan örneklerdir.

Türkiye'de çizgi film alanında umulan kurumsallaşma gerçekleşmediği ve halen çizgi filmi bir reklam yöntemi olarak kullanan stüdyo sistemi devam ettiği için gerçek anlamda uzun metrajlı bir film yapılamamış denilebilir. Televizyon kanallarının son yıllarda çoğalması çocuk kanallarının açılmasına aracı olmuştur. Bu kanallarda yayınlanan yabancı çizgi filmlere alternatif olarak az da olsa yerli çizgi diziler başlamıştır. Yapılan çalışmalar izlendiğinde hala çizgi reklam etkisinde hızlı, kısa ve derinsiz film yapma çabası göze çarpmaktadır. Sinema sektörü Türkiye'de hızla güzel bir gelişme göstereken aynı durumun çizgi film için gerçekleşmemiş olduğu söylenebilir. Görsel efekt, sanal ortam, animasyon ile gerçek (real) görüntülerin sinemada birlikte kullanımı gibi yenilikleri Türkiye'de uygulayacak tecrübelerin olmaması sinemacıları zaman ve para kaybına uğramamak bahanesi ile yurt dışına yönlendiriyor. Filmlerinde animasyonun kullanımını isteyen sinemacılardan bazıları Türk animatörlerle çalışmak istediğinde konuya yabancı olunması iletişim problemleri doğurmakta denilebilir.

Ezel Akay Aksiyon dergisine verdiği röportajda sorun yaşanmasının nedeni animatörlerle yönetmenlerin karşılıklı olarak birbirlerinin kullandıkları yöntem ve teknolojiyi bilmemelerine bağlamaktadır. Animatörlerin yaptıkları işi sinemaya adapte etmekte zorluk çektiklerini ve tekniği yeterince bilmediklerini

belirten Ezel Akay dolayısıyla yönetmenlerden daha çok animatörlerin beyazperdeye hazır olmadığını vurgulamaktadır. [18] Deneyim sahibi olanların yeterli olmadığını belirten Akay yine de çok sayıda girişimcinin ve teknik altyapı varlığının umut verici olduğunu ifade etmektedir.

Günümüzde var olan animasyon stüdyoları incelendiğinde durumun daha iç açıcı olduğunu söyleyebiliriz. Bu stüdyoların yapısı incelendiğinde; ikiboyutlu ve üçboyutlu animasyon eğitimi almış animatör, tasarımcı, yönetmen, illüstratör, senarist, karakter tasarımcısı gibi daha geniş ve profesyonel bir ekip çalışması oluşturdukları görülmektedir. Sunum, reklam, multimedya alanında animasyon çalışmaları yapan Animatürk, Tooneffects, Blue Arc stüdyoları, Mersin'de faaliyet gösteren 5 kişilik küçük bir ekipten oluşan Tiridix, okul öncesi ve ilköğretim düzeyinde üçboyutlu uzun metrajlı animasyon filmleri geliştiren Animeto ve Animax animasyon stüdyosu kendini geliştirme çabasında olan stüdyolardır. Yapılan çalışmalara Türkiye'de animasyon ve sinema eğitiminin olumlu sonuçları yansımaya başlamıştır. Örneğin; Animax stüdyosunun 2009 yılında TRT'de yayınlanan ve yurtdışına pazarlanan "Bir Varmış Bir Yokmuş Keloğlan Masalları" adlı üçboyutlu çizgi film dizisi bugüne dek yapılan uzun metrajlı çalışmalar arasında sinematik ve sanatsal kaygı içeren başarılı bir çalışma olarak göze çarpmaktadır. Elbette bu gelişmeler umut verici olsa da 100 yılı aşan animasyon tarihi yanında yeterli gözükmemektedir.

Sonuç ve Öneriler

Türkiye'de çizgi film stüdyo sistemleri teknik donanım bakımından yeterli, yetişmiş animatör de var ancak Türk animasyon sektörünü oluşturabilecek sinematik ve sanatsal değeri yüksek uzun metrajlı çizgi filmler üretilemediği söylenebilir. Yapılan söyleşiler ve günümüze kadar gelen belgelerde devlet ve özel sektör desteği olmadan stüdyoların maddi olarak bunu başaramayacağı, maddi sorunlar sebebiyle sık sık grup elemanlarının değiştiği veya sektörde hızlı kısa üretimle daha çabuk para kazanıldığı belirtilmektedir. Her türlü yeniliği ve teknolojiyi anında takip eder ve sahip olur durumuna gelmiş iken, çizgi film sanatçısı yetiştiren okullarımız varken devlet ve özel sektör desteği beklenebilir. Amerika, İngiltere, Fransa ve Japonya gibi ülkeler her ikisini de başarabildiğine göre biz neden başaramadık? Diğer ülkelere bakıldığında stüdyo çalışmalarını kararlılıkla ve cesaretle yürüttükleri görülür. Kararlılıkları ve heyecanları ile etkiledikleri pek çok kurumdan destek aldıkları söylenebilir. Bizde kararlılık ve heyecan eksikliği beklenen desteğin elde edilememesinin sebebi olabilir. Bu ancak yapılan ya da yapılacak işin sevilmesi ile olur. Severek çizgi filmi bir sanat formu olarak çalışan pek çok sanatçının olduğu görülür. Bireysel heyecan ve kararlılık stüdyo ortamında bütün çalışanları en başta stüdyo sahibini yeterince etkileyemiyor olabilir. Çizgi filmin Türkiye'de gelişebilmesi için ana hatlarıyla şunlar önerilebilir:

1- Stüdyo sistemleri küçük ölçekte de olsa yabancı başarılı stüdyo sistemleri örnek alınarak yeniden düzenlenebilir.
2- Her elemanın her şeyi yapmasını istemek yerine herkes alanında çalıştırılabilir.
3- Dünya çizgi film sektörünü ve eğitimini yakından takip eden Çizgi Film bölümleri ile ortak çalışmalar gerçekleştirilebilir.
4- Projelerdeki kararlılık ve heyecanın kaybolmaması için başarılı stüdyo sistemlerinin motivasyonları örnek alınabilir.
5- Gelişme gösteren sinema stüdyo sistemlerinin çizgi film stüdyo sistemleri ile uyumlu çalışmalar yapması için gerekli eğitim, seminer ve çalıştaylar gerçekleştirilebilir.
6- Gerek maddi gerek yayın açısından devlet desteği için gereken yasal düzenlemeler yapılması sağlanabilir.

Yapılacak her türlü kararlı çalışma mutlaka iyi sonuç verecektir. Yakın bir gelecekte daha başarılı kısa veya uzun metrajlı çizgi filmlere sahip olmayı ümit ediyoruz. Önemli olan kendi çizgi film tarzımızı oluşturmaya çalışılabilir ve bunun Türkiye çizgi film sanat dünyasında yaygınlaşması sağlanabilir.

Kaynaklar

1. E. A. Clinic, History of Animation , 10.04.2010, http://www.myhollec.com/TSSonline/lectures/history.pdf
2. M. Crandol, Animation History, 10.04.2010, www.digitalmediafx.com/Features/animationhistory.html
3. K. Paik, To Infinity and Beyond! The Story of Pixar Animation Studios, Disney Enterprises, 2007
4. Wikipedia, The Free Encyclopedia, History of British Animation, 19.04.2010, http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_British_animation
5. J.Halas,Animation in England, France, Yugoslavia, Polonya, Russia,Belgesel,1987
6. Arş. Gör. R. Çevik, Dünya ölçeğinde çizgi film sektöründeki gelişmeler ve Türk çizgi filmi, " IMECE 2009" Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sempozyum, 2009
7. J. A. Lent, Animation in South Asia, Studies in South Asian Film and Media,Temple University, 15.04.20110 http://www.utpjournals.com/INT/doi/pdf/10.1386/safm.1.1.101_1?cookieSet=1
8. A. Kurian, Studies in South Asian Film and Media, Intellect Ltd,15.04.2010 http://www.scribd.com/doc/18806311/Studies-in-South-Asian-Film-and-Media-Volume-1-Issue-1
9. P.Drazen, Anime Explosion, Stone, 2003
10. S. Kawamoto, Anime In The Making, 16.04.2010 http://www.gov-online.go.jp/pdf/hlj_as/vol_0028e/05-06.pdf
11. Anime Industry in Japan, 12.04.2010 http://www.jetro.org/trends/market_info_anime.pdf
12. Dinç, Nurşen, Türkiye'de Çizgi Film Sanatı ve Kültürel Yansımalar, Uluslararası Türkiye Mısır Afrika İlişkileri Sempozyumu, Kahire, 2009
13. T. Çevikel, Ana Çizgileriyle Türk Canlandırma Sineması", İris yayıncılık, 1995
14. Oğuz, F.Kolbo, Türkiye'de Çizgi Film: Gelişimi ve Eğitimi, "Anadolu Sanat" Sanat ve Kültür Dergisi, Sayı: 13, Güz 2002, s. 135-140.
15. T. Çevikel, Türk Canlandırma Sineması Tarihi Belgesel,İris Yayıncılık ve Filmcilik, İstanbul, 1995
16. S. Hunerli, Canlandırma Sineması Üzerine, ES Yayıncılık, 2005
17. Ü. Atlaş, Türkiye'de Karikatür Çizgi Roman ve Çizgi Film, İstanbul: İletişim Yayınları s.49-66, 1994
18. T. OZDEN, Türk Sinemasına Animasyon Ruhu, Aksiyon Dergisi, 10.04.2010 www.kamerarakas.org/Arsafilm/makaleler/turksinemasindanimasyonruhu

Diğer kaynaklar

J. Wells, Understanding Animation, Routledge, 1998
http://www.abcarticledirectory.com/Indian Animation Industry
http://www.animationmagazine.net/2002/Animation Industry Directory
M. Furniss, Animation in Motion Animation Aesthetics, John Libbey Ltd., 1998
G. N. Smith, The Oxford History of Cinema, Oxford University Press,1996
http://www.tatbil.com/gorsel-sanatlar/58950-animasyon-tarihi/
N. Beiman, Prepare to Board!, Focal Press, 2007
www.tatbil.com/gorsel-sanatlar/58950-animasyon-tarihi/anime
http://groups.yahoo.com/group/kiteseyes/message/2607
M. Kumar, Today's Comic Culture in India, ABD,2003, vol. 3rd
http://cizgifilm.blogspot.com/2007
http://tr.wikipedia.org/wiki/Pixar
http://www.fundinguniverse.com/company-histories/Pixar-Animation-Studios-Company-History.html
http://movies.yahoo.com/feature/need-to-know-pixar-history.html

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

STUDIO SYSTEM IN THE ART OF ANIMATIONAND ITS IMPACTS ON TURKEY

NURŞEN DİNÇ
Anadolu University
Faculty of Fine Arts
Department of Animation
ESKİŞEHİR
ndinc@anadolu.edu.tr

İLKAY ALTUNÖZ
Anadolu University
Institute of Fine Arts
Department of Animation
ESKİŞEHİR
ilkayaltunoz@gmail.com

Keywords: Art of animation, studio system, animation sector, animation production.

Abstract

Movies created in the first development period of the animation art would be produced after a long and hard work of a animator and would address to a limited number of audience. Within this period, all efforts of the artists were oriented to create a unique artistic work. Major revolution experienced in the field of technology and television channels' becoming widespread caused changes in the methods of and creation process of animation; requirements such as production speed and reaching up to an audience mass at an international level have come into prominence. When we analyze the working and production system of Walt Disney and Japanese products, which have an important position in the animation sector today, we observe that they created a studio system where many animators can work together and in cooperation. These studios that do not forget the fact that animators are artists too and that know the needs of animators in the production process very well combine artists around a single subject and purpose and offer them such a working environment. The secret of achievements of studios such as Walt Disney and Dream Works is that they utilise technological innovations, yet, most importantly, they do not forget the fact that animation is an artistic production.

Within the scope of this statement, we will dwell upon the developments of animation studios in an artistic process in the world and will examine the status of studio systems in Turkey in the sense of animation production.

In the history of animation, when one or several people produce animation films, it is quite hard to make reference to a studio system. When we examine the first animation films that have achieved to survive today, we observe that they are mostly produced via individual efforts. Those that gathered for big projects, which will bring money, or those with entrepreneurial spirit like Walter Elias Disney are known to have created a studio environment. Studios system is composed of specialities such as writers, animators, graphic designers, sound and effect experts, background designers, picture/image specialists and director. Long-term harmonious cooperation and working of this team, the number of which decreases or increases according to the subject

and technique of the film may be considered as the basic condition for the production of a quality animation movie. When the first studios started to produce full-length and serial animation films, the requirement to spend more time for scenario, character, background design and animation of the film led them to work and cooperate with other studios in sound, effect and montage works. The creation and formation of auxiliary systems that accelerated the working of animation film studios turned animation film world into an industry and enabled numerous animation films to survive up until today.

Within the framework of this statement, we will firstly examine animation film studio films from west towards east and emphasize the status in Turkey, then suggestions will be put forth in order to improve the animation film studio systems and film production standards.

General Overview On the Animation Films and Studio Systems from West to East

The Animation films turned from short animation shows composed of screen, light and mirror together with Winsor McCay's "Gertie the Dinosaur" (1914) into a cinema work. This first short-length animation film was created with an individual work through spending too much effort and time. These films, with the formation of studio systems, turned into full-length animation movies after a while. Today, in parallel with the group work brought with studio system and with technological innovations, we see that animation production process has decreased gradually.

We also see that Walt Disney studio, which had an important position in the history of animation, has spearheaded in realizing technological innovations and creative applications. Disney, who was appreciated with his attention-gathering products, was also a movie-maker open to innovations in addition to his being a producer, director, scriptwriter, voice actor and animator. He immediately gave approval for the introduction and promotion of novelties in sound and colour. For example, Disney realized his first coloured film with "Flowers and Trees" (1932) and fragmental, articulate figures and first full-length film application with "Snow White and Seven Dwarfs" and first talking film with "Rubber Hose". Of course, it was up to the harmonious work of studio artists for Disney to realize and unveil his open-to-innovation ideals. [1] In terms of minimising the difficulties and troubles of animators in the animation film, which is an entertainment culture, entertainment in working was one of the essential rules for Disney studios. Animation film artists should themselves feel the emotions that they intend to evoke in the feelings of the audience. Disney not only utilised drawing methods and different techniques, but also they brought in polyhedral camera, which is used for creating authentic atmosphere, into the world of animation. [2]

After Walt Disney and Dream Works, Pixar seems to be one of the strongest studios today in America. Pixar comprehended very well the development and technologies of other studios and achieved to influence the world with its successful films produced each year. Pixar traditionalized to work and cooperate with different speciality fields in terms of film subject while they are quite innovative in animation film studio systems. Disney- at the phase of forming animal characters brought animals alive into the studio and therefore created an environment where animators and designers could closely analyze the model. Pixar, like Disney, adopted an inter-disciplinary working principle like consulting to experts depending on the subject and obtaining information in scenario development processes within the scope of the subject matter of the animation film. Thusly, they became far from repetition, innovative and all information they obtained through each work they produce reflect on their drawings. [20]

While animation film was developing as an industry in America, with the influence of first samples watched, countries such as France, England, Russia and Japan from West to East revealed a fast development in cartoon works. At the meantime, with the invention of televisions, the opportunity to reach up a wider audience became a new door of income for the animation industry and demands to animations increased. With an increase in the number of studios for the purpose of realizing the production of more products in harmony with the demands increase, then more animators are needed and therefore schools are required for animation training.

When we examine the example of England, before and after 1900s, immigrations to the Americas and all sorts of information and technology sharing of people coming from there played an important role in the development of animation. During the war, England noticed the power of animation as a means of propaganda and provided support for organisation in this field. From beginning to end a working group that grows crowded in the field of music, sound, effect and design has been created during the third-year production stage. With this film, there has been a revival in the field of animation works besides advertisement sector and government supported trailers. In 1980, young animators found the opportunity to make practice in studio environment with the help of television channel and studios became the followers of the popular culture. Even though American animation studios transferred many brilliant animators and directors within the studio environment English animation studios continued their works and secured their position in the sector with strong character design and successful animation designs. Films being called with the names of animators or directors rather than the names of studios are the indicators of the value given to artists in England.

When we pass to France we can see that French animation studio systems were formed before other European countries. French animation that starts with Emile Reynaud is the most productive one nowadays. "Every year in the country, 20 feature-length French animation films is released" To create a studio in France, most of the financial support is provided by the state, unlike in other countries. The effect of the French film festivals cannot be ignored in the development and increase of animation studios along with the support of bank and state. The other element in the development of French animation is the culture of the developed comics and comic strips. In the first structuring of the French animation studios, they reflected this cultural background to their films with flat, mass less and pictographic style like comics. Some French animation studios both study with being affected by Disney and Dream Works' massive, realistic character designs (Asterisks) and continues the style of the traditional French animation. "French animation film director Chomet identifies his style as 'very close to French comic strip – like comics of the reality' "Besides, he states that in Belleville Appointment (2003), directed by himself, he followed his own graphic way decisively and encouraged the French animation applications to rich fields conceptually with the area aesthetic that he presented. [5]

In the development of animation, besides cultural values, French is one of the countries that can evaluate its country history successfully. We know that the residents and workers in French are from different ethnic roots because of French colonial system effects and then the migration. This situation ensured the workers of French animation studios are cosmapolitan and the animation films are different in topic, character design and even animation technique. When we check the best 3 films of France ("Kirikou and the Sorceress" 1998, "The Triplets of Belleville" 2003, "Persepolis" 2007) we can see that animation studios prefer to discuss the democracy and liberty subjects.

It is obvious that many European countries are affected from each other and supported each other by

both education and cartoon festivals they arranged. In Holland, studios remain as small individual workshops. In Yugoslavia, studios were created by the animation works done in Zagreb Film School and the youngsters who made their first experiences at school started to work in the studios. Using different topic and animation statement techniques became the distinctive feature of studios. [9]

Poland that has been affected by Russian animation nowadays seems to be between the east and the west. Wladyslaw Nehrebecky with "Cat and Mouse" and Zdzislaw Kudla with "Floor Covering" films are important artists of Poland animation art. Named as Russian's Walt Disney, Ivanov Vano achieved international fame with performing his first feature-length animation film "Humpbacked Horse". Russia that has more than 25 animation films throughout the country has made many feature-length animation film and acquired an eligible respect with its success in this field.[9]

When we come to east, we can say that animation in Asia starts in India even though many countries have cartoon workouts (1915). Dhundiraf Govind Phalke's three short animation films that have an important place in Indian cinema affected the efforts of the other countries in South Asia. [6] Between 2007-2010, 300 animation studios have been confirmed in India and these figures are expected to rise. Countries that were affected by India and created animation studios are Bangladesh, Nepal, Pakistan, Sri Lake and China. [6]

It is not surprising that the most powerful country in animation sector and studio systems is Japan which is the production center of technology. The starting date of animation in Japan is not new. In contrast it coincides with the same period with Europe. Sitarou Kitayama established the first cartoon studio in the country in 1921. Releasing of "Momotaro No Umiwashi" lasting 38 minutes in 1942 and war propaganda "Mitsuya Sea" lasting 74 minutes in 1945 paved the way for new improvements.[7] The White Snake Enchantress of 1958,which is the first colored anime cinema film, won rewards in Venice, Mexico and Berlin festivals and as a result animes started to have a voice in the world. They strengthen their success in international competitions. Joint-projects have been conducted with Western companies for long years and excellent animes have been made as a result of these projects. Many examples can be considered as Mysterious Cities of Gold, a French-Japan joint production. [10]

In eastern countries, especially Japan, number of animation studios increased and the demand on animations also increased. The main role of these increases can be attributed to country's own history and culture like France or Belgium. In Japan, comic strip culture is seen as one the essential part of people's daily life and it is defined as 'manga'. Japan, which adopts comic strip culture to animation professionally, has an important position in entertainment market. Anime, which is enriched with visual effects, instead of intermediate frames used densely in Disney films, created effect of motivated comic strip. Anime has created more economic system regarding both time and product with its new style adopting less intermediate frames and more visual effects. "Disney productions could be said the feature superior acting. In contrast, anime is much better in terms of direction and camera work-in other words, visual expression" [16] They can apply visual effects and innovative camera movements with computer programs they developed. Therefore, Japan animation has developed distinctively through manga and showed it difference from West by dealing with matters such as Romance, comedy, tragedy, adventure, sex. About 100 animation films and series are managed in Japan studios yearly.

"Under the anime production companies (such as the 34 companies that are full members of the Association of Japanese Animation), approximately 300 production companies, creators (including the 100 members of the Japan Animation Association) screenwriters, animators, anime audio producers (such as 68 companies)

approximately 2000 voice actors are involved in creation of the anime. Also, approximately 160 CG production companies, approximately 350 post production companies, including 102 companies that are full members of the Japan Post-Production Association, are at least partly involved in the production process." [18]

It is unknown whether the studios in Japan planned to share the revenue of animation of world with American studios but even the small studios consisting of four-five people where technological advancements are used make a lot of money.

Animation Film and Studio Systems in Turkey

First meeting with cartoons in our country, having shadow show and comic culture, was with the feature of Disney and other studio films in 1930. The idea of giving life and acting as an actor on screen for their drawn characters affected caricaturists and other artists and artists like Cemal Nadir, Vedat Ar and Nuri Erkoç performed their workings until 1950s. However in this period "animations made with great sacrifices and master-apprentice relationship had misfortune, some of the films were lost or couldn't appear as a film today" [19]. First example in this context is an animation film named 'Amca Bey Plajda' by caricaturist Cemal Nadir Güreli, best known for his character 'Amca Bey'. Although this film was started in 1931 somehow it couldn't be completed. [12] Despite these difficulties one another prominent example is an animation named 'Evvel zaman içinde (Nasreddin Hoca, Keloğlan and Gülderen sultan). This film was seen as a starting point for Turkish revitalization history. Yüksel Ünsal goes to Turgut Demirağ, owner of 'Arıd Film, and presents his short animation film as a result enable Turgut Demirağ to enter the market. The film, expected to be one and half an hour, was started with a team about 30 person composing of fine arts students in an animation film studio."[14] The Film is the first professional animation film studio after 1931 attempt and the Film sends drawings abroad for chemical bathroom after a long and tiring study. The film is never completed as a result of this process. And the reason is losing drawings going abroad in Hollywood studios during this study that lasts 7-8 years. Studio studies started with great enthusiasm and a big investment as a result of this unfortunate end stop in Turkey for a long time. "This unfortunate initiative according to researcher Turgut Çeviker has badly affected development process of animation film." [15]

Since 1960 with the tendency of advertisement industry to animation film as all around the world, animation film art starts to rise. Advertisement agencies start to work with caricaturists and expand their team after any success. Proportional to increasing demand increase in advertisement agencies is seen, as well. But after a while the only objective of these agencies has become producing advertisement film and with animations based on fast production lines, agencies disregard cinematic narration and aesthetic concerns for a long period. Although cartoon commercials and advertisements continue with the existence of television this understanding causes decrease interest to animations in that period. Revitalization period of animations is between 1967-1969 through animations, national short film contests and awards. Among these films, short films such as 'Sansür' of Tan Oral, '65KV' of Cemal Erez and 'Gergedanın' of Emre Senan make animation films to approach cinema art in artistic and aesthetic context by alienating cartoon film commercial and ads language. [13]

After 1980s companies such as Tele Çizgi, Animatek, Ajans Buku, Anima as well as "Türk Çizgi Filmciler Derneği (Turkish Animation Filmmakers Association)" were established by animation film artists. However these developments were not enough to provide unity and cooperation between artists and studios. Animation

studios established after 1990s taken long films which are supported by Ministry of Culture and Tourism with dominant view of 'Turkish-Islam synthesis' but as a result of inexperience and ignorance most of these films haven't been even seen worth enough to feature. "Fatih Sultan Mehmet" and "İstanbul'un Fethi" [17] on conquest of Istanbul and "Çanakkale Geçilmez" telling Gallipoli war from the eyes of a veteran are the first remarkable film examples realized in this context. A long film could not be taken in Turkey because expected institutionalization in animation field is not realized and animation is still used a commercial and ads method by studios. Increase of television channels has resulted opening of new child channels. As an alternative to these foreign animations although less in number national animation series started to be featured. When watching these works we can still realize the effort of making fast, short and carefree animation. It is heartbreaking that while cinema sector is going through a fast development it is not same for animations. Lack of expertise to use innovations such as visual effects, virtual environment, combination of animation and real images in cinema redirecting moviemakers abroad with the excuse of lose of time and money. When some of the moviemakers, who want to use animation in their films, would like to work with Turkish animators they may have communication problems due to alienation to subject.

Ezel Akay in his interview with Akayon magazine connects this situation with mutual lack of information of animators and directors in methods and technology that is used each other He also added that animators are having trouble to adapt their work to cinema and they don't know the technique in detail so beside directors, animators are not ready to screen he stressed. [11] Indicating that experienced people are inadequate Akay said it is hopeful that there are still large number of entrepreneurs and technical infrastructure.

When we examine existing animation studios today we can say that situation is much better. When we also examine structure of these studios we can see that they are composing a wider and professional group work including animators trained for two-three dimensional animation, designer, illustrator, scenarist, character designer, etc. Animatürk (2000) working in the field of presentation, commercial and ads,and multimedia, Tooneffects, Blue Arc studio, Tridix operating in Mersin via a small team composing 5 person, Animetro and Animax developing tree-dimensional long animations for preschool and elementary level are studios in self-development efforts. Positive results of animation and cinema education in Turkey have started to reflect in workings. For example "Bir Varmış Bir Yokmuş Kelağıtan Masalları" tree dimensional animation series of Animax studio, featured on TRT in 2009 and commercialized to abroad, is a remarkable example of long film works ever-made as including artistic and cinematic concerns Although these developments are certainly promising they are adequate for over 100 years of animation history.

Conclusion and Suggestions

Although animation studios in Turkey are adequate in view of technical equipment and there are trained animators, long animations that are valuable for artistic and cinematic criteria cannot be produced. In the interviews and extended documents it is stated that without support of state and private sector, studios will fail materially, they are changing group members frequently due to financial problems and it is possible to gain money easily through fast short term production in this sector. When we are following any innovation and technology and owning them, having schools training animations artists it is not too hard to take support of state and private sector. While many countries accomplish both of these why we could not? When we look at other countries we see that they are carrying out their studio works with determination and courage. They

take the support of many institutions which are affected by their determination and excitement. The reason of inability to take support for us is the lack of determination and excitement. Determination and excitement is achieved through loving the work that you do or you are going to do. We have many artists who love this work and study as a form of art. Individual excitement and determination in studio is not effective enough all of the workers and first owner of studio. For the development of animation we can recommend with main lines as follows:

1- Although in small scales studio systems should be rearranged by taking foreign successful studio systems as a model.
2- Instead of demanding all of the worker to do everything everybody should be trained to their field.
3- There should be cooperation with Animation departments following world animation sector and education closely.
4- Motivations of successful studios should be taken as a model not to lose determination and excitement in projects.
5- Necessary trainings, seminars and workshops should be provided to for cinema studio systems becoming a sector to work with animation studio systems.
6- Both financial and publication creative works should be done to take support of state.

Every determined work will definitely have good results. In near future we will have much more successful short and long animations. The important thing is to create our style and prevail this in Turkish world of animation art.

Notes

1. E.A. Cline, History of Animation, 10.04.2010, http://www.mythicfilm.com/155online/lectures/history.pdf
2. M. Crandol, Animation History, 10.04.2010, www.digitalfilmmaker.com/Features/animationhistory.html
3. K. Paik, To Infinity and Beyond! The Story of Pixar Animation Studios, Disney Enterprises, 2007
4. Wikipedia, The Free Encyclopedia, History of British Animation, 18.04.2010, http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_British_animation
5. J. Halas, Animation in England, France, Yugoslavia, Poland, Russia, Belgrad, 1987
6. Ars. Gor. R. Cenk, Dünya çizgifilminde çizgi film sektörlerinde gelişmeler ve Türk çizgi filmi, "IMECE 2009" Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sempozyumu, 2009
7. J. A. Lent, Animation in South Asia, Studies in South Asian Film and Media,Temple University, 15.04.2010 http://www.ingentaconnect.com/INT/alex/pdf/10.1386/safm.1.1.101_1?cookieSet=1
8. A. Kavoori, Studies in South Asian Film and Media, Intellect Ltd,15.04.2010 http://www.ingentaconnect.com/static/1868631/v/Studies-in-South-Asian-Film-and-Media-Volume-1-Issue-1
9. P.Drazen, Anime Explosion, Stone, 2003
10. S. Kawamoto, Anime in The Making, 16.04.2010 http://www.gnv-online.go.jp/pdf/fhj_anime/_002file/05-06.pdf
11. Anime Industry in Japan, 17.04.2010 http://www.jetro.org/trends/market_info_anime.pdf
12. Dinç, Mumin, Türkiye'de Çizgi Film Sanatı ve Kültürel Yansımalar, Uluslararası Türkiye Mısır Ahlaki İlişkileri Sempozyumu, Kahire, 2009
13. T. Ceviker, Ana Çizgileriyle Türk Canlandırma Sineması", İnk yayıncılık, 1995
14. Doç. F.Kutlu, Türkiye'de Çizgi Film: Gelişimi ve Eğilimi, "Anadolu'da Sanat" Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Kültür Dergisi, Sayı 13, Güz 2002, s. 135-140.
15. T. Ceviker, Türk Canlandırma Sineması Tarihi Belgesel,Dış Yayıncılık ve Filmcilik, İstanbul, 1995
16. S. Hürmüz, Canlandırma Sinemayı Üzerine, ES Yayıncılık, 2005
17. U. Akça, Türkiye'de Karikatür Çizgi Romanı ve Çizgi Film, İstanbul Belgesel Yayınları, s.49-66, 1994
18. T. GÜZEL, Türk Sinemasına Animasyon Ruhu, Akşiyon Dergisi, 10.04.2010 www.kisinemamuzu.org/kisisel/m/makaleler/turksinemasinda-animasyonruhu

References

J. Wells, *Understanding Animation*, Routledge, 1998
http://www.abcomicsdirectory.com/Indian Animation industry
http://www.animationmagazine.net/2002/Animation industry Directory
M. Furniss, *Animation in Motion Animation Aesthetics*, John Libbey Ltd., 1998
G. W. Smith, *The Oxford History of Cinema*, Oxford University Press, 1996
http://www.tarihi.com/genel-sanatlar/58150-animasyon-tarihi/
N. Brennan, *Prepare to Board!*, Focal Press, 2007
www.comic.com/genel-sanatlar/58150-animasyon-tarihi/anime
http://groups.yahoo.com/group/ilovejesrs/message/2607
M. Kumar, *Today's Comic Culture in India*, ABD 2003, sid. 34
http://cizgifilm.blogspot.com/2007/
http://tr.wikipedia.org/wiki/Pino
http://www.funnibrain.tripod.com/company history/Pixar Animation Studios Company History.html
http://movies.yahoo.com/feature/road-to-3/road-to-3-pixar-history.html

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

DİJİTAL (SAYISAL) TEKNOLOJİLERİN TEKSTİL BASKI TASARIMINDA ESTETİK ANLAYIŞA OLAN ETKİLERİ VE YENİ YAKLAŞIMLAR

ÖZLENEN ERDEM İŞMAL

Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü
İZMİR

ozlenen.ismal@deu.edu.tr

LEYLA YILDIRIM

Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü
İZMİR

leyla.yildirim@deu.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Dijital teknoloji, ink jet baskı, ekolojik tasarım, tekstil baskı tasarımı

Özet

Teknik ve estetiği içeren bir süreç olan tekstil baskı tasarımı, tarihsel gelişiminde kimya, mekanik gibi teknik alanlarla olduğu kadar, resim, seramik gibi sanatsal alanlarla da yakın ilişki içinde olmuştur. Teknolojik gelişmelerin tekstil tasarımından soyutlanabilmesi mümkün olmayıp, yarışmaları göz ardı edilemez. Bilgisayarların tasarım okullarına girmesi, işlevlerinin zamanla yardımcı ofis araçları olmaktan çıkarak, doğrudan tasarımı, estetiği üreten ve bu yönde belirleyici olan temel araçlara doğru kaymasına neden olmuştur. Dijital teknolojiler, ilk aşamada tekstil baskıcılığına CAD/CAM sistemleri ile girmiştir. Bu teknolojinin gelişimi, estetik değerlerin üretilmesinde bilgisayarın ve bilgisayar destekli tasarım programlarının kullanılmaları yönünde bir süreç başlatmıştır.

Günümüzde, kısa metrajlı baskı üretimi, numune hazırlama ve kişiye özel üretim gibi alanlarda sağladığı avantajlarla öne çıkan ink jet baskı teknolojisi, tekstil tasarımcıları açısından da büyük önem kazanmıştır. Desen şablonu ve baskı patı hazırlama gibi işlemleri ortadan kaldıran bu ekolojik teknoloji sayesinde elle veya klasik baskı teknikleriyle gerçekleştirilmesi olanaksız olan karmaşık desenler ve fotoğrafik etkiler hızlı bir şekilde üretilebilmektedir. Ayrıca, renk sayısı, desen tekrarı gibi teknik sınırlamalar olmadığı için, hayal güçlerini kısıtlamadan, sanatçıların çalışmalarını çok daha kısa bir zaman içinde baskıya dönüştürebilmeleri önemli bir avantajdır. Her gelişimi çeşitli avantajların yanı sıra bir takım sakıncaları da beraberinde getirmektedir.

Küreselleşme ile birlikte dünya üzerinde ortak bilgisayar ve tasarım programlarının kullanımı ülkeler arasında tasarım kimliğini hangi yönde etkileyecektir? Teknolojiyi üreten ve onu ilk kullanan ülkeler, dijital teknolojilerin tekstil tasarımında kullanımlarına aynı mesafede durmayan tasarım okulları, yeni süreçleri eğitim anlayışlarına nasıl uyarlayacaklardır? Dijital teknolojinin yadsınamayacak olan bu yükselişi, tasarım üretimini, baskı üretimini, yeni estetik anlayışı nasıl etkileyecektir? Gelinen noktada baskıcılığın teknik ve estetik yönü arasındaki ilişki nasıl olacaktır? Bu bildiride, söz edilen soruların yanıtları, ülkemizdeki mevcut durum ve dünyada bu alanda çalışan bazı merkezler, üniversiteler, sanatçıların çalışmaları ele alınarak verilmeye çalışılmıştır.

Tekstil baskıcılığının gelişimine bakıldığında, teknik ve estetik ölçütlerin birbirini belirlediği ve etkilediği birçok örnekle karşılaşılmaktadır. Bazen bir tasarım tipi, kullanılan tekniğin özelliklerini yansıtırken; bazen de tasarım dilinin zenginleştirilmesi için yeni teknolojiler geliştirilmesiyle birlikte farklı tasarım tipleri oluşturulmuştur. Ahşap kalıp baskılardan, metal kalıp baskılara, şablon baskı makinelerinden, dijital teknolojiyi kullanan inkjet baskı makinelerine kadar farklı tekniklerin uygulandığı ve her birinin de farklı estetik anlayışı beraberinde getirdiği birçok aşama kaydedilmiştir.

Değişen malzeme ve teknik, yeni baskı çeşitlerinin ortaya çıkmasını sağladığı gibi daha önce yapılan tanım ve sınıflandırmaların da tekrar gözden geçirilmesini gündeme getirmiştir.[1] Günümüzde dijital baskı tekstil pazarını, varyant hazırlama, numune hazırlama, seri üretim, halı ve battaniye gibi ağır gramajlı ürünlerin baskısı ve kısa metrajlı baskılı kumaş üretimi oluşturmaktadır. [1]

İnternet ile ink-jet baskı sistemlerinin birbirine bağlantılı olarak kullanılması müşteri-tasarımcı arasındaki mesafeleri kısaltmakla kalmamış, kişiye özel tasarım anlayışının pazarda yer almasını da sağlamıştır.

Dijital baskı, özellikle inkjet baskı konusunda yapılan teknik araştırma ve çalışmalar, sanatsal alandaki beklentiler doğrultusunda çeşitlenmek artmaktadır. Endüstri devrimi ile beraber, sanat-zanaat-tasarım süreçlerinin sorgulanmasına benzer süreçler yaşanmaktadır. Teknik gelişmeye karşı durulamayacağın farkına varan sanatçılar, yeni geliştirilen bu tekniğin sanatsal alanda doğuracağı sonuçları üzerine odaklanmakta ve değişen estetik doğrultuda sanatsal tavırlarını alma gereksinimi duymaktadırlar. Değişimin felsefi sorgulanmasının yanı sıra sanatçıların geleneksel yöntemler ile elde ettikleri efektlerin elde edilme isteği ve makinenin sağladığı olanakların bir araya gelmesi ile yeni estetik tatların oluşumunu tetikleyecek gibi görülmektedir.

İnk jet baskı üzerine yapılan çalışmalar, her biri bir araştırma konusu olmak üzere, genel olarak beş ana başlık altında incelenebilir: [1]

1. Akademik düzeyde bireysel uygulama çalışmaları
2. Akademik düzeyde yürütülen ortak projeler
3. Üniversite-sanayi işbirliği kapsamında yapılan uygulamalar
4. Serbest çalışan tasarımcıların uygulamaları
5. Girişimcilerin uygulamaları

Dijital inkjet baskının, günümüzdeki ve gelecekteki tasarım tiplerini belirleyecek bir işleve sahip olduğu ve teknik kısıtlamalar olmaksızın tekstil tasarımında yeni estetik anlayışlar oluşturacağı düşünülmektedir.

Akademik düzeyde uygulamaların yürütüldüğü yerlerden biri, Philadelphia Üniversitesi'de Hitoshi Ujiie tarafından yönetilen Dijital Baskı Merkezidir. (The Center for Excellence of Digital Inkjet Printing-Philadelphia University). Burada reaktif, asit, dispers ve pigment mürekkepler kullanılarak çeşitli kumaşlara baskı çalışmaları yapılmaktadır.

İncelendiğinde internet ile dijital baskı teknolojilerinin uyumlu kullanılmasının bir sonucu olarak bilgisayar ekranının bir vitrine dönüştürüldüğü birçok örnekle karşılaşmak mümkündür. Bu alanda gerçekleştirilen projelerde tasarımcıların etik kurallara uygun çalışması ve sürdürülebilir çevre yaklaşımı dikkat çekmektedir.

Tasarım okullarının araştırmaları ve çalışmaları, geleneksel yöntemlerle elde edilen efektlerin ink-jet baskı ile elde edilmesi ya da geleneksel yöntemlerle yapılamayacak desenlerin basılması şeklinde olmaktadır. Susan Brandeis'in (North Carolina State University School of Design) çalışmaları, dijital baskı ile geleneksel tekstil tekniklerinin bir arada kullanıldığı denemelere örnek gösterilebilir. [1]



Resim1. Hiroshi Ujiie
Kaynak: http://www.pl.nau.edu/textiledesign/contentshtml







Resim 2. Susan Brandeis, Succulence (2005), dijital baskı, el ve makine nakışı
Kaynak: [TC]² Technology Communicator Newsletter, March 2007

JR Campbell ile Jean Parsons'un ortak çalışması "Ikatus" ise disiplinler arası ortak çalışmanın bir ürünü olup; desenin modele göre şekillendiği bir örneği oluşturmaktadır. Sanatçılar, aynı zamanda geniş bir yüzey olarak düşündükleri giysi formu ile üç boyutlu (3D) görüntü denemeleri yapmışlardır. "Digiloids" olarak adlandırdıkları projelerinde ise giysi tasarımı ile baskı tasarımı arasında kurulan iş birliğini seri üretime dönüştürmeye çalışmışlardır. [1] Bu açıdan bakıldığında tekstil baskıcılığında giysi, bir tuale dönüşmekte ve yeni teknolojiler avant-garde yaklaşımları desteklemektedir. Ayrıca diğer tasarım programlarıyla uyumlu çalışabilen sistem, modele göre tasarım (engeneering design) yapmayı oldukça kolaylaştırmaktadır.

Campbell, Glasgow Sanat Okulu'nda (Glasgow School of Art) ve araştırmaları dijital tekstil baskı teknolojileri üzerine olan tekstil merkezinde (The Centre for Advanced Textiles-CAT) görev yapmaktadır. Champbell ile birlikte çalışan Parsons ise dijital tekstil ve ürün tasarımı üzerine lisans üstü öğrencileriyle, giysi ve iç mekan tasarımı için atölye çalışmaları gerçekleştirmektedir.

Tekstil baskıcılığında güncel eğilimler dijital teknolojinin sağladığı yeni olanaklar çerçevesinde gölgeli, parlak, rşiltılı, hareketli etkisi veren titrek, yanıyan, yanardöner, optik, file dokulu, puslu, katmanlar

halinde tasarlanmış izlenimi veren tarzlardadır. [1] Bu yaratıcı yaklaşımlar sayesinde yeni eğilimler ve tasarım hareketlerinin ortaya çıktığı deneysel çalışmalar yapılabilmektedir.

Bunun yanı sıra inkjet baskılar sadece görselliği etkilemekle kalmamış aynı zamanda tasarımın kavramsal içeriğini de etkilemiştir. Tasarımlar daha çok tekrarsız geniş raport şeklinde flama tarzı kompozisyonlara dönüşmüştür. Aynı teknolojik donanıma sahip tasarımcıların çalışmalarının farklılığını ise, tasarım öncesi araştırmaların orijinalliği ile el yazısı gibi tasarımcıya özel karekter belirleyecek olan eskiz defterlerindeki başlangıçlarda. [1] İnkjet baskının teknolojik geliştirilmesi sürerken, giysilik kumaş, ev tekstili, fular gibi ürünlere yönelik tasarım hizmetleri hem firmalar bazında hem de internet üzerinden sunulmaktadır. Bu tasarımlar genelde klasik baskı teknikleriyle oluşturulmuş, tekrarlı, metraj kumaş baskıları şeklindedir.



Resim3. Transformation: Icarus
Kaynak: Fiberarts, Contemporary Textile Art and Craft, Sep/Oct 2005, Vol.32 s.35



Resim 4. Dijimerkli tasarımlar
Kaynak: http://www.printtex.com



Resim 5. İpek eşarp
Kaynak: http://www.printtex.com/Silk-Scarf/silk_scarf_htm/tonspi.htm

Nicolette Brunklaus'un perde tasarımı ise, gerçekçi yaklaşımıyla kumaşı bir tual olarak düşünen, ölçü olarak algıları zorlayan, yenilikçi pano baskı tarzına örnek verilebilir.



Resim 6. Nicolette Brunklaus, Blond Curtain, İpek üzerine dijital baskı, 85"x118"
Kaynak: http://durchdesign.events.com/transformation.html

Dijital baskı konusunda sipariş üzerine çalışan ve tasarım üreten First2print firmasından Danielle Locastro, AATCC'nin (American Association of Textile Chemists and Colorists) bir konferansında günümüz tekstil baskı pazarının yaratıcılık, teknik ve ürün gelişimi konusunda değiştiğini vurgulamıştır. [1] Firma, müşterilerine ev tekstili, aksesuar, giysilik kumaş tasarımı, bebek eşyaları ve her türlü özel tasarım isteği doğrultusunda, pano veya metraj baskı üretimi şeklinde hizmet vermektedir. [2]

Modacılar ise ink jet baskı teknolojisi ile koleksiyonlarına özel tasarımlar üretebilmekte ve hayal gücünün sınırlarını zorlamaktadırlar. Hüseyin Çağlayan'ın gerçekçi "duvar/beton" dokusunu kullandığı tasarımları, değişen yeni estetik anlayışa diğer bir örnektir. Burada teknolojinin sağladığı olanakların bir etkisi söz konusudur.



Resim7. Hüseyin Çağlayan Tasarımları
Kaynak: http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://4.bp.blogspot.com/_dp5qxLW1QVI/Sad7xcSBL4I/AAAAAAAAEDE/6Z73sdPxr4/s800/hussein-chalayan-fall-winter-2009-fw09-print-skirt.jpg&imgrefurl=http://haptical.blogspot.com/2009/08/hussein-chalayan-fallwinter-2009.



Resim 8. Michael Angel tasarımları
Kaynak: http://michaelangel.net/shop/?q=shop_
isLooksDetail&name=SS2010_LOOK&id=46

Baskıların Prensi olarak anılan Michael Angel ve Alexander Mc Queen ink jet baskı teknolojisini koleksiyonlarında başarıyla kullanan sanatçılara örnek verilebilir.



Resim 9. Alexander Mc Queen, Spring 2010
Kaynak: http://www.alexandermcqueen.com/us/en/shop/
Womenswear/Spring-Summer-10/Looks/Main-Collection/
PSPRINGJ2010AW/Look1.aspx

Ülkemizde dijital ink jet baskı uygulamaları gelişmektedir. Örneğin, Ege Üniversitesi, Tekstil Mühendisliği Bölümü'nde inkjet baskı makinesiyle çalışmalar yapılmaktadır. Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü'nde ise dijital baskı ile ilgili uygulamalı lisans üstü dersi bulunmaktadır.

Sonuç

Tasarım programlarının gelişmesi, tekstil baskıcılığından önce matbaa ve grafik sanatlar gibi diğer alanlarda yeni görsel dilin oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Dijital dünyanın veriler üzerindeki egemenliğinin, ilk olarak fotoğraflar üzerinde yapılan değişikliklerle fark edilmesi, sanal ile gerçek arasındaki bağın kopmasına neden olmuş ve gerçeğe olan güven yıkılmıştır. Tekstil baskıcılığında ise, tamamen gerçekçi yaklaşımla üretilme olanağı olmayan görüntüler dijital baskı sistemlerinin sağladığı olanaklarla uygulanmıştır. Ink jet baskı ile tasarım programlarının gittikçe daha fazla iyileştirilmesi sonucu gerçeküstü, göz aldanması yaratan (trompé'loeil) görüntüleri tekstil yüzeylerine taşımakta ve tekstiller tuale dönüşmektedir. Doğal formlar ise yapay görüntüler şeklinde yorumlanmaktadır. Tasarım açısından uluslara özgü yaklaşım ilk başlarda bir avantaj ve bir kimlik olarak görülse de ulusal kimliklerin keskinleşmesi tasarım dünyasının belli bir monotonluğa düşmesine neden olmuştur. Tam da bu noktada dijital baskı yeni bir açılım getirmektedir. Gelişimin ve değişimin kaçınılmaz olduğu tekstil ve moda dünyasında sürekli yeni olanı keşfetmenin yolu, teknolojinin sunduğu olanakları kavrayıp yine tasarımcı olarak yeni yorumlar getirmekten geçmektedir. Baskıcılığın bugüne gelmesinde ne teknik bilginin ne de estetik değerlerin varlığı reddedilemez. Teknolojik gelişimden yararlanmak ve bunun tasarım alanındaki olanaklarını araştırıp eğitime uyarlamak yalnız teknik donanımın sağlanması ile olmamakta aynı zamanda donanıma sahip tasarım eğitmenlerinin de yetişmesini sağlamayı gerektirmektedir. Bunun yanısıra sanat eğitiminin değişen algılama biçimlerine göre çağa uygun olarak yenilenmesi de ayrıca tartışılması gereken bir konudur.

Kaynaklar

1. Yıldırım, L.,Tekstil Baskıcılığında Tanım ve Terimler, Tekstil Maraton, Ocak- Şubat, s.31-36, 1/(2008)
2. İşmal, Ö. E., Özgüney, A. T, Tekstil Dijital (ink jet) Baskı Tek. Temel Ilkeleri ve Gelişim Süreci, Türk Tekstil Vakfı Yay. No:2, s.35, (2003)
3. İşmal, Ö. E. Yıldırım, L., Bir Gözden Geçirme: Tekstil Tasarımında Dijital Baskı Uygulamaları İle İlgili Akademik Çalışma Örnekleri, Tekstil Maraton, Kasım-Aralık 6, s.13-14, (2008)
4. http://www.philasuedia/textiledesign/corner.html, (Mart 2010)
5. [TC]² Technology Communicator Newsletter, (Mart 2010)
6. Anderson R., Academia Is Taking Digital Printing to New Heights, [TC]² Technology Communicator Newsletter www.techexchange.com/thelibrary/academia.html, (Ocak 2009)
7. Campell, J.R. Parsons, J., Taking Advantage of the Design Potential of Digital Printing Technology for Apparel, JTATM, Vol 4, Issue 3, Spring 2005,[TC]² Technology Communicator Newsletter, (Mart 2010)
8. Fiberarts, Contemporary Textile Art and Craft, Sep/Oct 2005, Vol 32 s.35, (Mart 2010)
9. H.Ujiie, The Effect of Digital Textile Printing Technology on Textile Design Styles, August 2www.techexchange.com/thelibrary/DTPtextileDesign.html, (Mart 2010)
10. R., Melanie, Isaac, C., Dijital Tekstil Tasarımı, Güncel Yayıncılık, Ekim 2009, s.30, İstanbul
11. http://www.printtex.com, (Mart 2010)
12. http://www.printtex.com/Silk-Scarf/silk_scarf_htm/tonspish, (Mart 2010)
13. http://klutchdesignerwear.com/transformation.html, (Mart 2010)
14. Danielle Locastro, FirstJprint™, NY, NY, Digital Textile Printing in Today's Commercial Marketplace, AATCC International Conference September 13- 17, 2009 in Greenville, SC
15. www.first2print.com/downloads/printing-marketplace.pdf, (Mart 2010)
16. http://www.first2print.com/digital_textile_printing/printing-samples.php, (Mart 2010)
17. http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://4.bp.blogspot.com/_dp5qvLW1GVA/Snd7xc58LAI/AAAAAAAAEDE/6Z73sUPxn4/s800/hussein-chalayan-fall-winter-2009-fw09-print-skirt.jpg&imgrefurl=http://hapsical.blogspot.com/2009/09/hussein-chalayan-fallwinter-2009.html, (Mart 2010)
18. http://michaelangelo.net/shop/?p=shop_ynLooksDetail&name=SS2010_LOOK7&id=46, (Mart 2010)
19. http://www.alexandermcqueen.com/us/en/shop/Womenswear/Spring-Summer-10/Looks/Main-Collection/?-SPRING2010WWLook1.aspx, (March 2010)

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

INFLUENCES OF DIGITAL TECHNOLOGIES ON AESTHETIC UNDERSTANDING ON TEXTILE PRINTING DESIGN AND NEW APPROACHES

OZLENEN ERDEM İŞMAL

Dokuz Eylül University
Faculty of Fine Arts
Department of Textile and Fashion Design
IZMIR

ozlenen.ismal@deu.edu.tr

LEYLA YILDIRIM

Dokuz Eylül University
Faculty of Fine Arts
Department of Textile and Fashion Design
IZMIR

leyla.yildirim@deu.edu.tr

Keywords: Digital technology, inkjet printing, eco-friendly design, textile printing design.

Abstract

Textile printing design, a process involving technique and aesthetics has historically been in a close association with artistic fields such as painting and ceramics as well as with technical branches such as chemistry and mechanics.

It proves unlikely to isolate technological improvements from textile design and thus their reflections on it can not be ignored. Introduction of computers into design schools enables their function to shift from being facilitating office devices to becoming basic equipment to directly produce design and aesthetic and determine them in this respect.

Digital technologies have first entered textile printing with CAD/CAM systems whose development could induce a process in which computers and related CAD software have been utilised to create aesthetical values.

Today, ink jet printing technology has been of great importance thanks to various advantages. It has supplied in short-run printing, preperation of samples and customization. This eco-friendly technology has eliminated the necessity of screen and printing paste processes and therefore enabled rapid prediction of complicated designs and photographic effects difficult to obtain with manual and conventional printing techniques. In addition, because there are little or no technical constraints such as number of colour and pattern repeats, ability of designers to turn their works into printing within a short time without limiting their imagination is an important advantage. Every improvement can bring about their own drawbacks as well as a variety of advantages.

In what way could uses of common computer and design software influence the design identity among nations considering the globalisation? How could the nations which output technology and used first and designing schools which stand at different distances from utilisation of digital technology in textile designing adjust new approaches to their own mentality?

In what way could this inevitable rise of digital technology have impacts on design output, printing pro-

cess and new aesthetics? How could the relationship be between technical and aesthetical aspects of printing in the process we have arrived at?

This paper tries to answer the questions above considering the present situation in Turkey and associated research and practice in some centers, universities and by artist/designers when it comes to the evolution of textile printing.

When it comes to the evolution of textile printing, one can meet arange of examples in which technical and aesthetical criteria effect and determine each other mutually. Occasionally a type of design could reflect the properties of the technique used and sometimes a variety of design types emerge based on development of new technologies to enrich visual expression of design.

There have emerged various and countless stages through which different techniques have been used from block prints, copper plate printing processes, roller and screen printing machines to inkjet printing machines which are all of different understanding on their own.

Variables and evolved materials and technologies enable new printing processes to appear, obliging previous definitions and classifications to be revised accordingly.

Nowadays digital printing textile market is basically composed of printing of heavy weight products such as carpets and blankets, mass production, sampling and colour variations and short-run printing.

Close association between Internet and inkjet printing has abridged the distances from clients to designers, also allowing customer based design approach to be promoted in the market involved.

Technical research and development concerning digital and especially inkjet printings tend to increase both in quality and quantity in response to artistic expectations. The processes have been experienced which are similar to those questioned concerning art- craft- design ever since industrial revolution.

Those artists/designers who are aware of the fact that technical progresses can not be avoided focus on likely consequences of this new technique in artistic course of action and feel obliged to have their own stance according to changing aesthetics.

Combination of means of sophisticated equipment with desire to reprocess the effects obtained by conventional methods as well as philosophical questioning of the change would seem to induce appearance of new and tastes in aesthetical terms.

Research and development can be reviewed under five general heading as follows;

1. *Individual studies on academic level*
2. *Joint projects conducted on academic level*
3. *Practices conducted within the frame of university-industry collaborations.*
4. *Experiences of freelance designers*
5. *Performances of entrepreneures*

Digital inkjet printing is believed to be of a function to determine present and prospective design types and likely to new aesthetical understandings in textile design without any technical constraints.

One of the academic processes conducted is the center of digital printing headed by Hitoshi Ujiie at Phi-

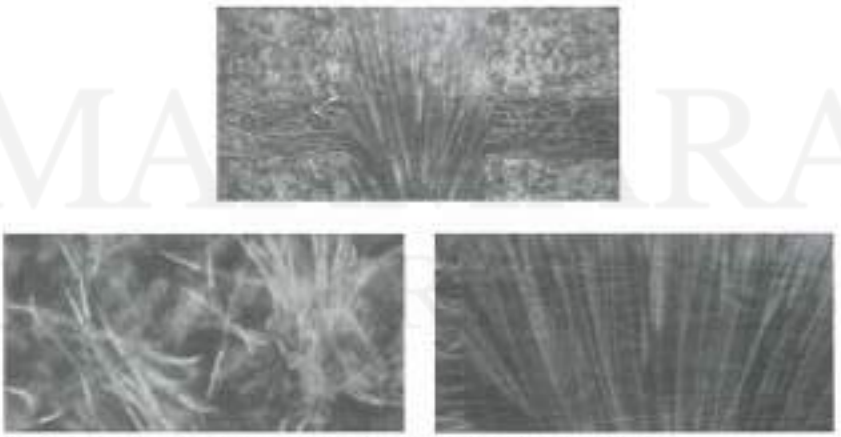
ladelphia University. (The Center for excellence of Digital Inkjet Printing) where reactive, acid, dispers and pigment inks are utilised to print various fabrics.



Picture 1. *Hiroshi Ujie*
Source: *http://www.philau.edu/textiles/design/ujie.html.*

It follows from the issue that a computer screen could be turned into a window shop with numerous examples created by harmonic combination of internet with digital printing technologies, whereby designers try to conform to ethics code and sustainable environment approach.

Research and practices of design schools is that conventional effect can be reproduced by inkjet printing or patterns can be obtained which are difficult or impossible to create with conventional methods. Susan Brandeis of North Carolina State University School of Design has attempted to create trials where combination of digital printing and conventional textile techniques was used.



Picture 2. *Susan Brandeis, Succulence (2005), Digital printing, hand and machine embroidery*
Source: *ITCA® Technology Communication Newsletter, March 2007*

Ikarus is a product from a shared process obtained by interdisciplinary research in which the pattern was determined by the model used. The artists tried to create 3D visions using an apparel form conceived to be as

a large surface on which to perform.

In their project they call "Digikids", they attempted to convert the collaboration created between the apparel and printing design into mass-production. From this point of view textile printing turns the garment into a canvas and new technologies support the avant-garde approaches.

In addition, the system compatible with other design programs is apt to ease the process of engineering design.

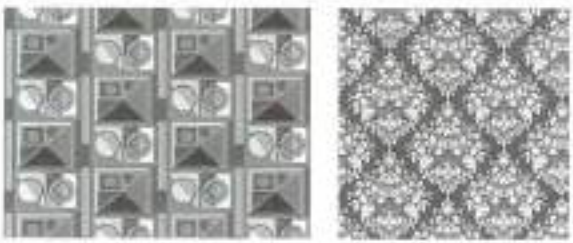


Picture 3. *Transformation Icarus*
Source: Edwards, Contemporary Textile Art and Craft, Sept/Oct 2005, Vol.123, 25

Champbell works at Glasgow School of Art and The Center for Advanced Textiles-(CAT) where research is on digital textile printing technologies. Parsons who collaborates with Campbell produces workshop processes for apparel and interior designs with post graduate students on digital textile and product design.

Current trends in textile printing are those styles that appears as if they were designed in layers with trembling, shimmering, shaded, mowing, reflecting, optical, netting, blurring, translucent, vibration, and more impressions in the frame of new possibilities presented by digital technology. Thanks to this creative approaches, experimental studies are able to be performed which novel tendencies and design movement emerge.

In addition, ink jet prints not only influence visuality but have impact on conceptual content of design as well. Designs have been transformed into compositions with styles of unrepeated, large repeat and banner. Difference of works by designers with the same technological equipment will be determined by drawings in the sketching notebook which show characteristics such as authenticity, of pre-designing tools and hand writing of the designer/artist. While inkjet printing is technologically being improved, design services related to apparel fabrics, home textile and scarves are presented through firms and internet to the concerned. This designs are mostly repeated short and long run ones formed by conventional printing techniques.



Picture 4. *Upholstery fabric*
Source: http://www.printtex.com



Picture 5. Silk scarf
Source: http://www.pinktee.com/Silk-Scarf/silk_scarf_handpaint.htm



Picture 6. Nicolette Brunklaus, Blond curtain digitally printed silk fabric, 55"x118"
Source: http://dutchdesignevents.com/wordpress/archives/

Nicolette Brunklaus' curtain design is a typical example to innovative large scale printing style which considers the fabric a canvas and forces human perceptions with its realistic approach.

Danielle Locastro from First2print company which works upon order by customers concerning digital printing emphasized in a conference of AATCC (American Association of Textile Chemists and Colorists) that todays textile printing market has changed in term of creativity, technique and product research and development. First2print has long been serving in all kinds of textile printing such as home textile, accessories, apparel fabric design, textiles for babies and children upon orders by customers.

Fashion designers manage to create private collections, thus forcing imagination for the matter involved thanks to inkjet printing technology. Hüseyin Çağlayan's designs having realistic wall/concrete textures are the examples to the new changing aesthetical understanding, in which technology-based advantages are involved.



Picture 7. Hüseyin Çağlayan's designs
Source: http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://4.bp.blogspot.com/_dp5qvbW1OkY/Sad7xcSBL4I/AAAAAAAAEGU/5Z73e8Pwr4Y/s800/huseyin-chalayan-fall-winter-2009-fw09-print-shirt.jpg&imgrefurl=http://shapsid.blogspot.com/2009/08/huseyin-chalayan-fallwinter-2009.



Picture 8. *Michael Angel's designs*
Source: *http://michaelangel.net/shop/?q=shop_mLookDetail&name=S13010_LOOK7&id=49*

Alexander Mc Queen and Michel Angel, called the prince of prints are among those fashion designers who have successfully used inkjet printing technology in their collections.



Picture 9. *Alexander Mc Queen, Spring 2010*
Source: *http://www.alexandermcqueen.com/uuvem/shop/Womenswear/Spring-Summer-10/Look/Main-Collection/P-SPRING2010WMLook1.aspx*

Digital ink jet applications are in progress in Turkey. For examples; experiments on ink jet printing machine are currently being carried on at Department of Textile Engineering, Ege University, Izmir, Turkey. On the other hand, there is also an applied lecture about digital printing for post-graduate students at Faculty of Fine Arts, Department of Textile and Fashion Design, Dokuz Eylül University, Izmir, Turkey.

Conclusion

Development of CAD softwares played an important role to emerge a new visual expression in other areas such as printing and grafics arts prior to textile printing.

The fact that superiority of digital world to data was first discerned by the changes made on photographs caused the link between the virtual and the real to be broken and trust in reality collapsed. Textile printing has enabled images which are impossible to be produced with totally realistic approaches to be created by opportunities in digital printing systems. However, with ink jet printing CAD softwares further improving, surreal and trompé l'oeil images can be successfully carried onto textile surfaces which are thus turned textiles into painting canvas. Natural forms are interpreted as artificial visions.

While approaches unique to ethnicity initially seem advantageous in designing, sharp conflicts among ethnical/national identities has caused design world to fall into monotony in which case digital printing just brings about a new way of development. The way to constantly discover what is new is to conceive technological opportunities and thus bring up new interpretations as a designer in the fashion world where transformation and progression is inevitable.

Neither technological knowledge nor aesthetical assets can ever be denied as with printing progressions from past to the present time. Utilisation, exploration and adjustment of technological progression to education require provision of both sophisticated equipment and experienced staff to train designers. Furthermore, renovation of education of art according to changing world and related perceptions is another topics to be discussed.

Literature

1. Yıldırım, İ. „Tekstil Baskılarında Tasarım ve Terimler, Tekstil Magazin, Ocak - Şubat, pp. 51-56, 1/(2008)

2. İşmal, Ö. E., Özşahinoğ, A., T. Tekstil Dijital (Ink jet) Baskı Tek. Temel Ilkeler ve Gelişim Süreci, Türk Tekstil Vakfı Yayınları No:2, pp.35, (2003)

3. İşmal, Ö. E. Yıldırım, İ., Bir Giysiden Geçerme Tekstil'de Dijital Baskı Ucuz Bir Ayak Altı Çalışma Ölmüş Mecmua, Kasım-Aralık 6, pp.13-14, (2008)

4. http://www.philau.edu/textiledesign/center.html

5. ITC's Technology Communicator Newsletter, March 2010

6. Anderson K., Acadeyna S. Taking Digital Printing to New Heights, ITC's Technology Communicator Newsletter, March 2007, www.itc.texchange.com/thelibrary/cutcomal.html, (January 2009)

7. Campbell, J.D. Parsons, J., Taking Advantage of the Design Potential of Digital Printing Technology for Apparel, JTATM, Vol 4, Issue 3, Spring 2005, ITC's Technology Communicator Newsletter, (March 2010)

8. Hamuris, Contemporary Textile Art and Craft, Sep/Oct 2005, Vol.32 s. 35, (March 2010)

9. Hulse, The Effect of Digital Textile Printing Technology on Textile Design Styles, August 2www.itcexchange.com/thelibrary/ATP-textileDesign.html (March 2010)

10. İş, Mehmet, Avşar, İ., „Dijital Tekstil Tasarımı, Güneş Ilgın Vakfı, Ekim 2008, p.30, İstanbul

11. http://www.printlexicon (March 2010)

12. http://www.printex.com/Soft-Scan/soft_scan_intro/tonal.h, (March 2010)

13. http://kutchdesignevents.com/transformation.html, (March 2010)

14. Danielle Locastro, FirstJet™, NY, NC Dig Text Printing in Today's Comm.Marketplace, AATCC Int.Conf.Sept. 13-17, 2004 in Greenville, SC

15. www.firstjet.com/downloads/printing_marketplace.pdf, (March 2010)

16. http://www.firstjet.com/digital_textile_printing/printing_samples.php, (March 2010)

17. http://images.google.com.tr/images?imgurl=http://4.bp.blogspot.com/_qbSqvOW1OXA/Sm07xcSBI4I/AAAAAAAACOE/kZ73nJPvAN8/s800/huseyin+chalayan+fall+winter+2009+fw09+print+skirt.jpg&imgrefurl=http://hajnal.blogspot.com/2009/08/huseyin-chalayan-fallwinter-2009, (March 2010)

18. http://mk.hasknget/mt/shop/?q=shop_mt.cols/Detailfilename=55201_ICOK1&id=46, (March 2010)

19. http://www.alexandermcqueen.com/us/en/shop/Womenswear/Spring-Summer-10/Looks/Main Collection/P-SRWRG2010WMA/Look 1, (March 2010)

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

SENTETİK KÜBİZM VE FÜTÜRİZM BAĞLAMINDA PANORAMİK FOTOĞRAF; MASUMİ HAYASHİ VE JOOK LEUNG ÖRNEĞİ

ÇETİN ERGAND

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Fotoğraf Bölümü
İSTANBUL

cetinergand@hotmail.com

Anahtar Kelimeler: Fütürizm, sentetik panorama, polaroid kolaj, kübizm, Hayashi

Özet

Çok merkezli bakışın tuvale aktarılabilmesine olanak tanıyan tekniğin 1787 yılında Robert Barker tarafından patentinin alınmasından bu yana geçen zaman diliminde panoramik resim herhangi bir akımın içersinde tanımlanmaksızın ve sanatçısından bağımsız olarak ele alınmış, mekanı taklit eden bir ifade biçimi olarak özellikle gösteri sanatları arasındaki yerini almıştır. Endüstri devrimi ile insan hayatına giren bir çok buluş, panoramik resme, temsil ettiği mekan taklidine yönelik tavrını güçlendiren etkisini pekiştiren pek çok katkılar sağlamış, "diorama" ve "mareorama" gibi sunum biçimleri ile mekan ve boyut gerçekçiliğini perçinleyen bir etkinin oluşturulabilmesine imkan tanımıştır.

Panoramik fotograf, neden- sonuç ilişkisi bakımından ele alındığında, ortaya çıkış süreci ve şu an gerçekleştirilen üretimler bağlamında panoramik resim sanatının "taklit edici" anlayışını hedefleyen bir çizgi izlediği rahatlıkla söylenebilir.

Söz konusu bildiri, panoramik fotografın, hızla anonimleşen ve klişeleşen, üretenden çok, üretilen merkezli konumunu bozmaya yönelik girişimleri, sanatçının algı ve görme biçimlerini derinden etkileyen ve değişimine yol açan Kübist ve Fütürist manifestolarla ilişkilendirmeyi amaçlamakta ve bu bağlamda batılı örnekler arasında yer alan Hockney, Kellner-Wolfe gibi sanatçılar ve yapıtları hakkında bilgi vererek, Masumi Hayashi ve Jook Leung çalışmalarına odaklanmayı hedeflemektedir.

Çok merkezli bakışın tuvale aktarılabilmesine olanak tanıyan tekniğin 1787 yılında Robert Barker tarafından patentinin alınmasından bu yana geçen zaman diliminde panoramik resim herhangi bir akımın içersinde tanımlanmaksızın ve sanatçısından bağımsız olarak ele alınmış, mekanı taklit eden bir ifade biçimi olarak özellikle gösteri sanatları arasındaki yerini almıştır. Endüstri devrimi ile insan hayatına giren bir çok buluş, panoramik resme, temsil ettiği mekan taklidine yönelik tavrını güçlendiren etkisini pekiştiren pek çok katkılar sağlamış, "diorama" ve "mareorama" gibi sunum biçimleri ile mekan ve boyut gerçekçiliğini perçinleyen bir etkinin oluşturulabilmesine imkan tanımıştır.

Panoramik fotograf, neden- sonuç ilişkisi bakımından ele alındığında, ortaya çıkış süreci ve şu an gerçekleştirilen üretimler bağlamında panoramik resim sanatının "taklit edici" anlayışını hedefleyen bir

çizgi izlediği rahatlıkla söylenebilir.

Panoramik görüntünün klişeleşen, kişisel anlatımdan çok didaktik ifade biçimine yönelik yapısını kırmaya yönelik girişimler, mekanı fotografik düzlemde birebir kopya olmaktan çıkarıp, onu subjektif deformasyona dönüştürme çabası olarak da kabul edilebilir.

Panoramik bakış, mekanı, klasik sanat anlayışının perspektif algısına ters bir tutumla ele alır. Ünlü Fransız felsefeci ve Fenomenolog ***Maurice Merleau-Ponty*** (1908-1961) tek kaçışlı perspektifi sanatçı ve izleyicisi bakımından; "Klasik resim eğitimi perspektife dayanır - yani ressam örneğin bir manzaranın karşısına geçerken, gördüğünün tamamen uzlaşımsal bir yansımasını tuvaline taşımaya çoktan karar vermiştir. Önce yakınındaki ağacı görür, sonra gözünü uzağa diker, yola bakar, sonunda da gözünü ufka çevirir ve bakışını hangi noktaya odaklarsa obür nesnelerin görünen boyutları da her seferinde ona göre farklılık gösterdiği halde ressam bu farklı görüntüler arasında bir uzlaşma zemini bulup tuvale yalnızca onu yansıtmaya çalışır, bütün bu algıların ortak paydasını arar; bunun için de her nesneye ona odaklandığı andaki boyunu, renklerini ve görünüşünü vereceğine, manzaradaki bütün hatların ufukta yakınsadığı bir kaçış çizgisine odaklanmış bir gözün göreceği uzlaşımsal bir boy ve görünüş verir ona. Böyle resmedilen manzaralar sonsuzluğa odaklanmış bir bakışın egemenliğinde oldukları için huzurlu, derli toplu ve edepli görünürler. İzleyici karşısında mesafeli dururlar, onu kendilerine çekmezler, usulu usulu otururlar," bakış manzaranın üstünde rahat rahat süzülürken manzara da kendisine egemen olan bu sakin bakışı uğraştırmaz."[1] tanımı ile açıklarken.

Kübist yaklaşım ve izleyici üzerinde uyandırdığı etkiyi ise; " sanatçının geometrik perspektif yasasına başkaldırmasının nedeni, manzaranın gözlerimizin dibinde nasıl doğduğunu yakalayıp yansıtmak istemeleri, çözümleyici bir yaklaşımın ötesinde görsel algı deneyiminin verdiği duyguya ayak uydurmak istemeleridir. Bu yüzden de bu ressamların tuvallerinin farklı bölümleri farklı farklı bakış açılarından görünür, dikkatsiz izleyiciye "perspektif hataları" varmış izlenimi verirler; oysa dikkatle bakanlara duyumsattıkları dünya, iki nesnenin asla aynı anda görülmediği, bakışımızın uzamın bir parçasından öbürüne geçmesi için gerekli sürenin hep uzam parçalarının arasına gizlediği ve varlığın verili olmayıp zaman prizması içinden göründüğü ya da sızdığı bir dünyadır." [2] şeklinde ifade eder.

Klasik sanatın tek merkezli perspektifle yaratıcıya tanıklık edilmesini öngören, uzak manzara önünde yer alan elemanların düzenlenmeleri ile karakterize edilmiş adeta izleyicinin önünde açılan bir pencere varmış gibi kurgulanan betimlemeler öğelerin tek tek ön plana çıkmadığı, bütünün dünyaya ait olduğunu tasvir eden bir anlayışla ortaya çıkar.

Çok merkezli bakış, her ne kadar referansını kübizmin manifestolarından alır gibi görünsede "Tanrı Öldü" sloganıyla kendi çağına başkaldırı olarak nitelendirilen felsefe öğretilerinin kuramcısı ***Frederich Nietzsche***'nin perspektivizmine de gönderme yapar. Yaşamı, perspektifler çokluğuyla anlaşılabilir ve değerlendirilebilir olarak niteleyen perspektivizm, tek bir bakış açısı ve tek bir perspektifi her zaman sorunlu olarak tanımlar, her bakış açısının kendi sınırlılıklarıyla belirlendiği dünyada. ***Perpesktivizm***, bu sınırlılıklar dolayısıyla ***bakış açıları çoğulluğunu*** önerir.

Sentetik panorama kurgusu, "sanatçıyı özneel hale getiren, bireysel üslupçulukla ortaya konulan "Orjinallik" ve "Özgünlük" gibi belli başlı modernist ilkelerle "[3] örtüştüğü gibi, imgenin insan merkezli kurgusu, bireyi, tanrının herşeyi bilen, gören ve algılayan ***"Omniscience "*** niteliği ile de özdeşleştirir.

David Hockney'nin polaroid kolajları , Hayashi'nin fotograf baskıları ya da Thomas Kellner'in indexprint (kontakt) baskılar ile oluşturdukları panoramik mekan kurgulamaları, panoramik fotografla ortaya konulan klişe mekan algısını kırmaya yönelik biçim bozmacı dışarıdan müdahil tavrı ile dışavurumcu bir etki yaratırken, iki boyutlu fotografik imgeyi zenginleştirmek için kullandıkları kolaj tekniği ile de sentetik kübizme de gönderme yaparlar. Panoramik imgenin anonimleşen diline karşı olan bu tavır, kübizmin

öncü ressamları Picasso ile Braque'ın, biçim odaklı kübist resmin ayrılaşan ifade biçimine karşın, sanat eserine kişilik bırakan üslupsal izler bırakma mücadelesi ile benzerlikler taşır.

Hockney ve ***Hayashi*** panoramalarını meydana getiren herbir fotografik dikdörtgen, küresel panoramanın, klasik fotografın,"kadraj seçmek, istenmeyen olgulardan arındırmak ve konuyu oluşturan nesneleri kendi içersinde organize etmek"' ten oluşan kurgu düzenini bozan ve söz konusu düzeni oluşturmada fotografçı insiyatifini elinden alan ve sindiren anlayışını bozmak, parabolik eğrilerden oluşan baskın ve kendini yineleyen geometrik şablon şemasını kırmak için seçilmiş birer form olma özelliğini taşır.

Hockney'nin 1982 ile 1987 yılları arasında polaroid çekimlerle ürettiği ve "Joiners (parçalamacı) " olarak tanımladığı kolaj panoramalarda, söylem, uzam ve zaman bağlamında izleyeni fotografla ilişkide tutmayı amaçlar. Bu yaklaşım "fotografçıya an, mekan, yaşanan süreç ve tüm bunların bileşkesinde meydana gelen duygusal algıran farklı bir yorumunu yapabilme imkanını tanır. Kompozit yapıda sunulan bu çalışmalarda zaman, mekan, hareket ve duygusal algı tek kare fotografın sunduğundan daha geniş bir perspektifle yeni bir gerçeklik bütününe ulaşmayı' [4] hedefler.

Tıpkı Hockney'nin yaklaşımına benzer bir tavırla ele aldığı" American Concentration Camp" isimli projesinde Masumi Hayashi, 2.Dünya Savaşı sırasında yaşanan Pearl Harbour baskını ardından, A.B.D'de yaşayan yaklaşık 120.000 Japon asıllı A.B.D vatandaşının yargılanmaksızın ve soruşturulmaksızın, evlerinden koparılarak kapatıldıkları toplama kamplarını konu edinir. Batı Savunma Hattı olarak tanımlanan ve Utah, Montana, Arkansas, Arizona, Kaliforniya, Kolarado ve Idaho bölgelerini kapsayan yerlerde oluşturulan her biri 10 ila 18 bin kişilik gettolarda çekimleri gerçekleştirilen 360 dereceyi kapsayan panoramik kolajlar, Jeremy Bentham'ın 1785 tarihli Panoptikon" hapishane tasarım konseptine de gönderme de bulunur. "Bütünü(pan-) gözlemlemek(-opticon) anlamına gelen bu kelime "bir üst aklın, gücü elde etmesinin yeni bir modeli" olarak da tanımlanır". [5] Hayashi söz konusu panoramalarında, projesine, fotograflarına bakanı da katarak, onları kurgulanan hiyerarşik düzen içersinde, hem üst akıl (gözetleyen) hem de izlenen (mahkum) olarak göstermeyi amaçlar. [6]

Panoramik görüntülemenin bir yan ürünü olarak varsayılabilecek, sanal gerçeklik uygulamaları sayısal teknolojinin görüntü üretme alanına sunduğu yazılım ve hardware'ler sayesinde son 10 yıllık dönemde popülerlik kazanmıştır. Üretim yöntemleri göz önünde bulundurulduğunda, sanal gerçeklik uygulamaları, fütürist mimar Antonio Sant'Elia'nın yeni çağın yeni biçimlerini sanatçıların değil mühendislerin şekillendireceği yolundaki görüşünü haklı çıkardığı gibi fütürizmin bir yansıması olan ve "Wyndham Lewis'in önculuğunde gelişen "Vortisizm" akımının makine estetiğini öven tanımı ile de karşılığını bulur. "Girdap" anlamına gelen ve akımın dinamik harekete yönelik ilgisini ifade eden bu tanım"[7], Jook Leung'un daha çok insan odaklı, ortak yaşam alanlarını ve eylemlerini (seçim mitingleri, yeni yıl kutlamaları, anma toplantıları, açılışlar gibi) konu alan sanal gerçeklik panoramalarının "devinim" özelliği ile de taban tabana uyum sağlar. Söz konusu devinim, hareket ve dinamizmle de özdeştir.

Jook leung'un büyük çoğunlukla A.B.D toplu yaşamını konu alan Sanal gerçeklik uygulamalarında sıkça rastlanılan mekana ait arka plan seslerinin kullanımında ise, izleyene gerçeklik duygusunun yaşatılmasında an, mekan, yaşanan sürece yönelik görsel uyarıların yanısıra işitsel bilgilerden de faydalanması amaçlanır.

Arka plan seslerinin sanal gerçeklik uygulamalarında bu denli kullanılması, "1913 yılında "Gürültü sanatı" başlıklı manifestosunda Luigi Russolo'nun yeni çağın "gürültü" çağı olduğunu, trenlerin, arabaların, birbirinden ilginç aletlerin, kitlelerin bağırış çağırışlarının ve daha nice sesin çağımızın sesleri olarak kayıt altına alınması gerektiğini öne süren öngörüsünü de haklı çıkarır." [8]

Referanslar

1. M. Merleau Ponty, 'Algılanan Dünya', Metis yayınları, s. 22-23, (2008)
2. M. Merleau Ponty, 'Algılanan Dünya', Metis Yayınları, s. 23, (2008)
3. A. Antmen, "20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar", Sel Yayıncılık – İstanbul, s.277 (2009)
4. Cengiz Ergin ile Kompozit Fotoğraf Teknikleri ve Time Varim Sergisi Üzerine, Fotorotim E-Fotograf Dergisi, Şubat 2010
5. J. Bentham, Panopticon. In Miran Bozovic (ed.), The Panopticon Writings, London: Verso, 1995, 29-95.
6. A.Faris Bell, " The Elements of Photography (Understanding and Creating Sophisticated Images)", Focal Press, Burlington-USA, s.82-89, (2008)
7. A. Antmen, "20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar", Sel Yayıncılık – İstanbul, s.71 (2009)
8. A. Antmen, "20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar,s69, (2009)

Kaynaklar

A.Faris Bell, " The Elements of Photography (Understanding and Creating Sophisticated Images)", Focal Press, Burlington-USA, (2008)
A. Antmen, "20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar", Sel Yayıncılık – İstanbul, (2009)
D. Hockney, "David Hockney photographs", Petersburg Press – Geneva, (1982)
M. Merleau- Ponty, 'Algılanan Dünya', Metis yayınları – İstanbul, (2008)
J. Bentham, Panopticon. In Miran Bozovic (ed.), The Panopticon Writings, London: Verso, 1995
S. Oettermann , "The Panorama", Zone Books, New York, (1997)

İnternet

http://www.masumihayashi.com/
http://www.masumihayashi.com/html/gallery.html
http://jookleung.com/
http://365hr.com/
http://en.wikipedia.org/wiki/Panopticon
http://www.fotorotim.com/yazi/cengiz-ergin-ile-kompozit-fotograf-teknikleri-ve-tumevarim-sergisi
http://www.fotorotim.com/yazi/murat-germen-yeni-yazilar--ahmet-elhan

* Panoptikon; Bu tasarım birkaç katlı tek odalı hücrelerden oluşan bir halka üzerine kuruluydu. Her hücre bu halkanın iç kısmına açıktı ve halkanın dış cephesindeki duvarda birer pencere vardı. Halkanın ortasında mahpuslardan tamamen saklanmış konumdaki gözetlemecinin kaldığı bir nöbet kulesi yer almaktaydı.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

PANORAMIC PHOTOGRAPHY IN THE CONTEXT OF SYNTHETIC CUBISM AND FUTURISM; "THE EXAMPLES OF MASUMI HAYASHI AND JOOK LEUNG"

ÇETİN ERGAND

Mimar Sinan Fine Arts University
Faculty of Fine Arts
Department of Photography
İSTANBUL

cetinergand@hotmail.com

Keywords: Futurism, synthetic Panorama, polaroid collage, cubism, Hayashi

Abstract

Since 1787, when the patent of the technique, which gave the possibility of transferring the multicentral gaze onto the canvas, taken by Robert Barker, panoramic art considered without defining in any kind of movement and independently of its artist, took its place especially within the performing arts as a form of expression. Many inventions that entered human life with the industrial revolution contributed to panoramic painting, which contributions intensified the effect that gave power to its attitude that oriented towards its representation of the imitation of the space, with the ways of presentation such as "diorama" and "mareorama", it gave the opportunity to form the impact that clinch the realism of space and dimension.

When panoramic photography looked at from the cause and effect point of view, within the context of the process of its emerging and its productions at the moment, it is easy to say that it follows the line that targets the "imitative" understanding of the art of panoramic painting.

This manifesto objectifies to establish a relation between panoramic photograph's accelerastingly anonymous and cliché tendencies, that is to destroy more than the producer the produced centered orientation, and Cubist, Futurist manifestoes, which have had deep impact and have caused transformation of the artist's perception and forms of sight. Within this context, by giving informations on the western examples of such artists as Hockney, Kellner-Wolfe and their works, this manifesto aims to focus ton the works of Masumi Hayashi and Jook Leung.

Since 1787, when the patent of the technique, which gave the possibility of transferring the multicentral gaze onto the canvas, taken by Robert Barker, panoramic art considered without defining in any kind of movement and independently of its artist, took its place especially within the performing arts as a form of expression. Many inventions that entered human life with the industrial revolution contributed to panoramic painting, which contributions intensified the effect that gave power to its attitude that oriented towards its representati-

on of the imitation of the space, with the ways of presentation such as "diorama" and "mareorama", it gave the opportunity to form the impact that clinch the realism of space and dimension.

When panoramic photography looked at from the cause and effect point of view, within the context of the process of its emerging and its productions at the moment, it is easy to say that it follows the line that targets the "imitative" understanding of the art of panoramic painting.

The enterprises, these are intended to break the structure of panoramic vision that is directed towards the form of didactic statement more than the personal expression, which is becoming a cliché, can be seen as the endeavor of transforming it into the subjective deformation, by getting space out of being the most effective copy within the photographic plane.

Panoramic view looks at space with an opposite conduct to the perception of classical understanding of art. The famous French philosopher and Phenomenologist Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) explains single point perspective from the point of view of artist and his spectator by; "Classical painting education relies on perspective –i.e. for example while the painter is getting in front of a landscape, he already has been decided to convey onto the canvas of completely spatial illusion of what he see. First he see the tree that is next to him, then looks farther, looks at the road, in the end he turns his eyes to the horizon and even though wherever he focuses his view, in according to that, visible dimensions of other objects manifest a change, the artist, by finding a ground of unification, between these different images, tries to reflect only this to the canvas, searches for the mutual denominator of all these perceptions; for that reason instead of giving to every object its height, color and appearance, at the moment of his focusing on them, he gives an spatial height and appearance which an eye that focuses on a single point perspective where in the horizon all the lines of the landscape is converged. Such like painted landscapes seem as peaceful, well coordinated and with good manners, because they are in the sovereignty of a view that has focused on the infinity. Against the spectator they stand with distant, they do not pull him towards themselves, they sit well-behaved, while the view is easily flowing on them, the landscape does not trouble this quiet view which is dominant on it" [1] definition.

As for the Cubist approach and the effect it creates on the spectator; ", artist's reason for his rebelling to the geometric law, is their wish to capture how the landscape born in front of our eyes, is beyond an analytical approach to wish to keep in step with the feeling of the visional experience. For that reason, different parts of these painters' canvases appear from different point of views, that gives to the inattentive spectator, the impression of there are 'perspective errors'; yet for the attentive spectator, these paintings make them feel the world, where is never two objects are seen at the same time, duration that needed for our view to get from one part of the space to another part of it, is always enter in between the pieces of the space and being is not given, so the world has seen or looked from the prism of time" [2] is how he expresses.

Depictions, which are handled by an understanding that prescribes witnessing to the creator with the classical art's unicentral perspective, characterizes by organizing the elements that are in front of the far landscape, an assembled composition as it is a window, which opens in front of the spectator, arise with a notion where the components one by one do not step forward, they portray the wholeness's belonging to the world.

Even though multicentral view seems to have its referent from the manifestos of Cubism, it also refers to the Perspectivism of Frederich Nietzsche, who is the theorist of such philosophic teachings which had given the gasification of resistance to its own time with the slogan of "God is Death". Perspectivism, that qualifies the life as it can be understand and be evaluated by the multiplicity of perspectives, always describes a single point

of view and a single point perspective as a problematic, in a world where every point of view constituted of its own limits. Perspectivism, because of these limitations, offers multiplicity of point of views.

As the assembly of synthetic panorama, overlaps "some of the most known modernist principles such as 'Originality' and 'Authenticity' which subjectify the artist, confessed by the individual stylization" [3], human-centered assembly of the image also identifies the individual with Omniscience quality of God that knows, sees and perceives everything.

While for the first time David Hockney with his portrait collages, Hayashi with his photograph prints or Thomas Kellner with his indexprint (contact) prints are creating an expressionist effect with the panoramic space assemblies they form, they also refer to synthetic cubism by the collage technique they used to make two dimensioned photographic image richer with the form deforming attitude of intervening that intended to break the cliché space perspective which comes out in the panoramic photography. This attitude which against the language of panoramic image that is becoming anonymous, has similarities with cubism's leader painters such as Picasso and Braque's fight against the form orientated cubist paintings' modes of expression, which are becoming the same, to leave stylist marks which exposes a personality to the work of art.

Every each photographic rectangle which creates the panoramas of Hockney and Hayashi, has the quality of being a chosen form which spoils, assembly order of classical photography, global panorama which formed by "choosing the frame, purifying from the unwanted facts and organizing the components of the subject" and the understanding of taking away and digesting the photographer's initiative while forming such an order and to break the superior and self-renewing schema of the geometric template that formed by the parabolic curves.

In Hockney's collage panoramas between 1982 and 1987, which he produced by the polaroid shots and described as "joiners", he objectifies keeping the audience in relation to the photograph within the context of discourse, space and time. This approach "gives photographer the opportunity of making a different interpretation of moment, space, duration and the combination of all; emotional perception. In these works, which present by the composite structure, time, space, movement and emotional perception are to reach wider perspective than single frame photograph has been presented, and to reach a new whole of reality" [4] what he targets.

In the project that named as American Concentration Camp which has taken with the attitude just as like in Hockey's approach, Masumi Hayashi, takes as his subject the concentration camps where around 120.000 American citizens with Japanese root, who have been living in the United States, locked up without any trial and questioning, just as they have taken apart from their houses after the Pearl Harbor attack which happened during the second World War. Panoramic collages with extensive of 360 degree, shot in the ghettoes which have the population of 10 to 18 thousand and have been formed in the places that known as the west defense line, which includes Utah, Montana, Arkansas, California and Idaho. It refers to Jeremy Bentham's 1785 dated Panoptican* concept of jail design. The word pan-opticon, which means observing (opticon) the whole (pan), can be described as "new model of power conquered by a higher mind" [5] . In those panoramas, Hayashi by involving into his project the one who looks at the photograph, within the fictionalized hierarchical order, aims to indicate them as the higher mind (observer) and as the one who observed (prisoner). [6]

Applications of virtual reality which can be think as the side products of panoramic projection, through softwares and hardwares which numerical technology presented to the field of image production, gained po-

pularity within the period of last 10 years. When we take into consideration the production methods, applications of virtual reality, as it justifies the futurist architecture Antonio Sant' Elia's opinion of 'new forms of the new age will be shaped not by artists but by engineers," it also corresponces with the description which praises the machine aesthetic of "Vorticism" movement, that has developed by Wyndham Lewis's leadership and reflects futurism. This description, which means "vortex" and states the interest that oriented towards to dynamic act of the movement" [7], exactly conforms the "motion" quality of Jook Leung's virtual reality panoramas, where the subject is, mostly human oriented, mutual living spaces and actions. Motion that is in question is identical to act and dynamism.

In Jook Leung's applications of virtual reality which are most of the part subjectifies the public life of the United States of America, as far we frequently come across with the usages of the background noises that belongs to the space in order to feel the affection of reality beside moment, space, the visual warnings these towards the lived duration, it aims for spectator to profit from the auditory knowledge, too.

Such a usages of background noises in the applications of virtual reality, "justifies Luigi Russolo's foresight in the year of 1913, in his manifesto with the title of 'Noise Art' he proposes that new age is the 'noise' age, trains, cars, tools these are interesting one to another, mass's shouting and many more noises are the noises of our time." [8]

References

1. M. Merleau Ponty, "Causeries", Metis Publication, Istanbul, p. 22-23, (2008)
2. M. Merleau Ponty, "Causeries", Metis Publication, Istanbul, p. 23, (2008)
3. A. Antmen, "Movements in the Western Art of the 20th Century", Sel Publication- Istanbul, p.277, (2009)
4. On Composite Photograph and the Exhibition of Induction with Cengiz Ergin, Photorhythm E- Photograph Magazine, February 2010
5. J. Bentham, Panopticon, In Miran Bozovic (ed.), The Panopticon Writings, London: Verso, 1995, 29-95.
6. A.Fatih BEŞİ, "The Elements of Photography (Understanding and Creating Sophisticated Images)", Focal Press, Burlington-USA, P82-89, (2008)
7. A. Antmen, "Movements in the Western Art of the 20th Century", Sel Publication- Istanbul, p.71 (2009)
8. A. Antmen, "Movements in the Western Art of the 20th Century", Sel Publication- Istanbul, p.69, (2009)

Bibliography

A.Fatih BEŞİ, "The Elements of Photography (Understanding and Creating Sophisticated Images)", Focal Press, Burlington-USA, (2008)
A. Antmen, "20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar", Sel Yayıncılık – İstanbul, (2009)
D. Hockney, "David Hockney photographs", Petersburg Press – Geneva, (1982)
M. Merleau- Ponty, "Algılanan Dünya", Metis yayınları – İstanbul, (2008)
J. Bentham, Panopticon, In Miran Bozovic (ed.), The Panopticon Writings, London: Verso, 1995
S. Oettermann, "The Panorama", Zone Books, New York, (1997

Internet

http://www.masumihayashi.com/
http://www.masumihayashi.com/html/gallery.html
http://jookleung.com/
http://360vr.com/
http://en.wikipedia.org/wiki/Panopticon
http://www.forumtr.com/yazi/cengiz-ergin-ile-kompozit-fotograf-teknikleri-ve-tanmlanmi-sergisi
http://www.forumtr.com/yazi/mimar-gurkan--yeni-yorik--ahmet-vihan

** Panopticon, this design set up on a circle that formed by one room cells with five levels. Every cell was open into the interior of the circle and has a single window on the wall of the circle's exterior front side. In the middle of the circle there was the watch towes, where the observers placed, as it located to totally hide from the prisoners.*

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

TASARIMDA İNTİHAL "PLAGIARISM"

ERKUT ERYAYAR

Marmara Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü
İSTANBUL

erkut.eryayar@marmara.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Tasarım, Tasarım koruması, Plagiarism

Özet

Günümüzde doğru tasarlanmış ürünler, pazarda hemen yer bulmakta, üretici firmalarına önemli avantajlar sağlamakta ve rekabet güçlerini arttırmaktadır. Çoğu zaman tasarımı benzerlerine göre başarılı olan bir ürün, aynı özelliklere ve fiyata sahip bir başka ürüne karşı kullanıcıların satın alma tercihi olmaktadır. Bu sebeple başarılı bir ürünün pazarda değer kazandığını gören bazı firmalar, bu ürünleri taklit ederek ya da bire bir kopyalayarak hem haksız rekabet ortamı yaratmakta, hem de ürünün geliştirilmesi, tasarlanması ve üretilmesi sırasında harcanan emek, zaman ve parayı bir anlamda çalmaktadır. Plagiarism ya da tasarımda intihal olarak tanımlayabileceğimiz bu durum bütün dünyada kanunlar ile engellenmeye çalışılmakta ve tüketiciler bu konuda bilinçlendirilmeye çalışılmaktadır.

Giriş

Dilimize intihal, aşırma olarak çevrilebilecek plagiarism terimi, Latince ***"plagiare"*** kelimesinden gelmekte olup birini zorla ya da hile ile kaçırıp götürmek anlamına gelmektedir. Günümüzde ise plagiarism, birisinin yazılı ya da görsel bir eserinin bir kısmının ya da tamamının, eserin yaratıcısının izni olmaksızın ve kaynak göstermeksizin birebir kullanılıp kişilerin kendi eseri gibi göstermesi anlamında kullanılmaktadır. [1]

Tasarım açısından bakıldığında Plagiarismin, özellikle özgün tasarımların ticari başarılarından kendilerine haksız maddi kazanç sağlamak isteyen kesimler tarafından sıklıkla uygulanmakta olduğu görülmektedir. Uygulamada ya ürünler büyük bir dikkat ve titizlikle kopya edilmekte ya da çok küçük değişiklikler yapılarak kullanıcıların orijinal ürünü aldıklarını sanmaları istenmektedir.

Tasarım Korumasının Gerekliliği

Firmalar, geliştirdikleri tecrübe ve bilgi birikimlerini, rakiplerine karşı, kalite ve pazarlama silahı olarak kullanmaktadırlar. Bu sebeple teknik özellikleri hemen hemen aynı olan ürünlerin tasarımları satın alınmalarında önemli bir faktör haline gelmiş ve bunları kopyalayarak haksız kazanç elde etmek isteyenlere karşı korunmaları gerekliliği gün geçtikçe daha önemli hale gelmiştir. [2]

Günümüzde çevremizi saran eşyalara, kullandığımız mobilyalara, giydiğimiz ayakkabı ve kıyafetlere, bindiğimiz otomobillere ödediğimiz fiyatın içinde, kullanılan malzemenin ve üretim giderlerinin payı aza-

larak yerini başka değerlere bırakmıştır. Ürünlerin maddi değerlerinin çok büyük bölümü, bilgi birikimi, barındırdığı teknoloji, yapılan araştırma-geliştirme çalışmaları, endüstriyel tasarım koruması, patent ve marka değeri gibi etkenlerden oluşmaktadır. Bu nedenle, sınai mülkiyet haklarının temellerini oluşturan endüstriyel tasarım, patent, faydalı model ve marka gibi kavramlar, aynı zamanda, ticari bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sınai Mülkiyet kavramı genel tanımı ile sanayide ve tarımdaki buluşların, yeniliklerin, yeni tasarımların ve özgün çalışmaların ilk uygulayıcıları adına veya ticaret alanında üretilen ve satılan malların üzerlerindeki üreticisinin veya satıcısının ayırt edilmesini sağlayacak işaretlerin sahipleri adına kayıt edilmesini ve böylece ilk uygulayıcıların ürünü üretme ve satma hakkına belirli bir süre sahip olmalarını sağlayan gayri maddi bir hakkın tanımıdır.[3]

Ülkemizde Tasarım Koruması

Endüstri ürünleri, satışlarından kazanç sağlamak amacı ile üretilmiş ürünlerdir. Bu nedenle tasarıma yapılan yatırımı koruma altına almak gerekmektedir.

Türkiye'de endüstriyel tasarımların tescil yolu ile korunması, 27 Haziran 1995 tarihli ve 554 sayılı Endüstriyel Tasarımların Korunması ile ilgili Kanun Hükmünde Kararname ile gerçekleşmiştir.[4]

Bir tasarımın 27 Haziran 1995 tarihli ve 554 sayılı Endüstriyel Tasarımların Korunması ile ilgili Kanun Hükmünde Kararname ile korunması için tescil edilmesi gerekmektedir. "Korunabilmesi için tasarımın işlevsel olmasına ve estetik bir değer taşımasına gerek yoktur. Bu sebeple kumaş, halı, kilim, duvar kağıdı motifleri ve estetik bir kalite taşımayan tasarımlar da, kanuni şartlara uyuyorlarsa korunurlar. Ancak bir tasarımın işlevsel nitelik taşıması ve/veya estetik değer ve düzeye sahip olması korunmasına engel değildir". [5]

Bir ürünün 554 sayılı Endüstriyel Tasarımların Korunması ile ilgili Kanun Hükmünde Kararname ile korunması için, o ürünün endüstriyel yolla birden fazla üretilmiş olması gerekmektedir. Eğer ürün birden fazla sayıda üretilemiyor veya üretilmek istenmiyorsa, ürün sanat eseri kapsamına girer ve telif hakkı kapsamında korunur. [6]

Tasarımda Plagiarism

Başarılı olanı taklit etmek ile takip etmek arasındaki fark tartışılmayacak derecede büyüktür. Takip etmek, yani örnek almak, başarıya ulaşmak için esas alınması gereken önemli davranışlardan biriyken, taklit etmek ise başkalarının emeklerini çalmak olarak tanımlanabilir.

Herhangi bir kişiyi, olguyu ya da ürünü örnek alarak geliştirmenin, üzerine kişilerin kendilerinden bir şeyler koyarak yeni bir ürün oluşturmalarının çok hatalı bir davranış olduğu söylenemez. Fakat örnek almak ile kopyalamayı karıştırmamak gerekmektedir.

Tasarımın ürünlerin ticari başarısına olan katkısı sonucu taklit, günümüz ekonomisinde özgün tasarımlar yapan firma ve kişilerin önemle korunmaları gereken bir problem olarak karşılarına çıkmaktadır. Bu durum kimi zaman etkilenme ve benzerlik olarak tanımlayabileceğimiz sınırların dışına çıkarak taklit etme ya da kopyalama olarak tanımlayabileceğimiz bir boyuta gelmektedir.

Taklit etmeyi, bir şeyin benzerini üretmek, benzer davranış sergilemek, imitasyon, belli bir örneğe benzemeye veya benzetmeye çalışma, kopyalamayı ise bire bir, tıpkısını uygulamaya çalışmak, bir şeyin aslına benzetilerek yapılan, düzme, düzmece olarak tanımlayabiliriz. Ürünleri taklit etme ya da kopyalama eylemine marka değeri de katıldığı zaman ortaya çıkan ürüne sahte ürün denmektedir. Bir ürünü veya markayı, ismini taklit etmek haksız rekabet olacağı gibi tüketiciyi aldatmaya yönelik bilgilendirme de haksız rekabete girer.

Her iki durumda da ürünler üzerinde "iltibas" olarak tanımlanan, yani birbirine çok benzeyen iki şeyin karışması, andırışma durumu oluşmaktadır.

Sonuç

Dünya üzerinde yapılan ticaretin %10 gibi önemli bir oranı sahte ürünlerden oluşmaktadır. Bu durum her sene dünyada 200 ile 300 milyar avro kayba ve yaklaşık 200.000 kişinin işsiz kalmasına sebep olmaktadır. [7] Yapılan araştırmalar bu durumun gün geçtikçe arttığını bildirmekte ve özgün tasarımların uluslar arası kanunlar ile korunması gerekliliğini önemle ortaya koymaktadır.

1977 yılında Prof. Rido Busse öncülüğünde, taklit ürünler ve bu ürünlerin ekonomiye yaptığı olumsuz etkilere dikkat çekmek amacı ile negatif ödül olarak tanımlanabilecek plagiarizm ödülleri dağıtılmaya başlanmıştır. Ödül, her sene jüri tarafından suçlu bulunarak en göze batan tasarım kopyalarına verilmekte ve bu ürünleri Almanya'nın Solingen kentinde bulunan Plagiarism müzesinde sergileyerek toplumu bilinçlendirmeye ve dikkatleri bu konunun üzerine çekmeyi amaçlamaktadır.

Aşağıda her yıl verilen plagiarizm ödüllerinden örnekler verilerek durumun ciddiyetinin üzerinde durulmak istenmiştir.



Resim 1. 2010 yılı birincisi
Orjinal: Tupperware Deutschland GmbH, Frankfurt, Almanya
Taklit: Shanghai Yuhao Household Appliance Manufacturing Co., Ltd., Shanghai, Çin Halk Cumhuriyeti



Resim 2. 2009 yılı birincisi
Orjinal: Soebel Ebron GmbH & Co. KG, Holzminden, Almanya
Taklit: Distribution: ismax GmbH, Hess. Oldendorf, Almanya



Resim 3. 2008 yılı benzeri
Orjinal: WMF AG, Geislingen/Steige, Almanya
Taklit: Shantou Lian Plastic Products Co. Ltd., Guangdong, Çin



Resim 4. 2007 yılı benzeri
Orjinal: alfi GmbH, Werther.in, Almanya
Taklit: He Shan Jia Hui Vacuum Flask & Vessel Co., Ltd., Guangzhou, Çin Halk Cumhuriyeti



Resim 5. 2006 yılı benzeri
Orjinal: Alois F. Dornbracht GmbH & Co. KG, Iserlohn, Almanya
Taklit: UNIWAX Sp. z o.o., Warsaw, Polonya

Kaynaklar

1. Random House Compact Unabridged Dictionary, 1995.
2. Eryavuz E., Alpaslan Ş., "Tasarım Hukukunda Ürün Tasarımı Açısından Benzerlik Kavramının İrdelenmesi", Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, M.Ü.G.S.E., İstanbul, 2008
3. www.tpe.gov.tr (E.T. 06.11.2009)
4. Resmi Gazete Tarihi - No: 27/06/1995 - 22326
5.Tekinalp, Ü., Fikri Mülkiyet Hukuku, Ankara Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti, İstanbul 2005, s.614
6. TPE, Endüstriyel tasarım kılavuzu, Kurtan Matbaacılık, Ankara
7. www.plagiarius.com (E.T. 10.04.2010)

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

PLAGIARISM IN DESIGN

ERKUT ERYAYAR

Marmara University
Faculty of Fine Arts
Department of Industrial Design
İSTANBUL

erkut.eryayar@marmara.edu.tr

Keywords: Design, Design Protection, Plagiarism

Abstract

Today products that are well designed can find their place in the market quite easily and thus bring production companies important advantages which can give them the upper hand in such a competitive market. Consumers often prefer products with relatively better designs to those with the same price and similar features. Therefore certain firms that observe the increasing value of successful designs in the market resort to unfair competitive methods by copying or imitating their design, thus "stealing" the handwork, time and money spent in the development, design and production. Steps have been taken in the whole world to prevent this phenomenon known as plagiarism through laws and raising consumer awareness.

Introduction

As a term, plagiarism etymologically comes from the Latin "plagiare" and refers to the kidnapping of someone by way of deciet. Today, however, plagiarism is defined as "use or close imitation of the language and thoughts of another author and the representation of them as one's own original work" [1].

From the perspective of design, we observe that plagiarism has become a method often resorted to by those who are after improper financial benefits by exploiting original and successful designs.

In practice, products are either copied with utmost care and attention, or reproduced with minute changes so that the users will be fooled into thinking that they are actually buying the original product.

Why Design Must Be Protected

Firms are making use of their experience and accumulated know-hows to gain the upperhand against their rivals in terms of quality and marketing.

Therefore design has become the central factor affecting the sales of a range of products that have basically the same technical qualities. This situation leads to the obvious fact that industrial products must be protected against individuals who copy, thus exploit them for their own interests. [2]

In today's world, the prices we pay for the daily objects that surround us, the furniture we use, for the shoes and clothes we wear, and the cars we drive include increasingly less percentages for the materials used and production costs. Instead, today, in the total price of a singe product, we pay more for know-how, the technology used, research and development, the protection of industrial design, and the value of patent and brand. In this respect, concepts like industrial design, patent, utility model and brand, which have all been so central to industrial property, emerge as a commercial factor.

The concept of industrial property is the definition of an immaterial right that enables the first implementers of industrial and agricultural inventions, innovations, new designs and original works to register them under their name. Likewise, commercial goods produced and sold are registered under the name of owners and trademark. [3]

The Production of Design in Turkey

Industrial products are there for their producers to make profit. Therefore it is necessary to protect investments made for design. In Turkey, the protection of industrial design through registration is ensured by the decree law number 554, dating June 27. [4]

For a design to be protected under the law, the only condition is it being registered. "In order to be protected, it is not required for the design to be functional and curry an aesthetic value. Therefore, products such as fabric, carpets, kilims, wall paper patterns and designs that do not neccessarily have aesthetic quality will be protected by law as long as they conform to the conditions indicated by law. Nevertheless, that a design has a functional quality and/or aesthetic value is no impediment to its protection." [5]

For a product to be protected by the decree law number 554 on the Protection of Industrial Design, it needs to have been mass produced industrially. If a product cannot be massproduced or there is no such requirement, then it is considered a work of art and is protected by copy right law. [6]

Plagiarism in Design

There is a big difference between imitating a product and following it as an example. While the latter is a required behaviour on the way to success, imitatation can be described as stealing someone else's hard work. There is nothing morally wrong about taking a product or a certain designer as an example, developing the product and creating another by adding to it. However, it is essential not to confuse following with imitating.

As a result following from the contribution made by design to the sales of a product, imitation emerges as a threat to individuals and firms that are producing original designs must be protected from. This phenomenon sometimes goes beyond what we can call influence or similarity, to what we can describe as imitating or copying.

We can describe imitating as producing an object similar to an example, and copying as the attempt to reproduce the original product, as counterfeit. When imitating or copying is joined by brand equity, the result is described as fake products. Both imitating a product or a brand name and misleading the consumers are methods of unfair competition. In both cases, the two products, which look very much like each other, are confused with each other.

Conclusion

Today, fake products make up 10% of global trade, which results in the loss of 200-300 billion euros and the unemployment of 200.000 people. [7] Research shows that this situation is increasingly getting worse and it is essential that original designs be protected by law on an international scale.

Professor Ride Busse created the Plagiarus award in 1977 to draw attention to counterfeit products and their negative effects on economy. Every year, the most prominent counterfeit product is given the award and these products are exhibited in the Museum Plagiarus in Solingen, Germany. You can see below some of the products that have been deemed worthy of the prize.



Picture 1. *Winner of 2010*
Original: *Tupperware Deutschland GmbH, Frankfurt, Germany*
Plagiarism: *Shanghai Ruihua Household Appliance Manufacturing Co., Ltd., Shanghai, PR China*



Picture 2. *Winner of 2009*
Original: *Stiebel Eltron GmbH & Co. KG, Holzminden, Germany*
Plagiarism: *Distribution Intelligence GmbH, Hess. Oldendorf, Germany*



Picture 3. *Winner of 2008*
Original: *WMF AG, Geislingen/Steige, Germany*
Plagiarism: *Shunmei Lem Plastic Products Co. Ltd, Guangdong, PR China*



Picture 4. *Winner of 2007*
Original: *ullt GmbH, Wertheim, Germany*
Plagiarism: *Ho Shan Jia Hui Vacuum Flask & Vessel Co., Ltd., Guangzhou, PR China*



Picture 5. *Winner of 2006*
Original: *Alois F. Dornbracht GmbH & Co. KG, Iserlohn, Germany*
Plagiarism: *GROHE AG, Lesznow, Warsaw, Poland*

References

1. Random House Compact Unabridged Dictionary, 1995.
2. Eryaşar E., Akyavuz Ş., "Tasarım Hukukunda Ürün Tasarımı Açısından Benzerlik Kavramının İncelenmesi", Sayın Lanmamış Sanatlar Yeterlik Tezi, M.Ü.G.S.E., İstanbul, 2008
3. www.tpe.gov.tr (Accessed on 06.11.2009)
4. Resmi Gazete Tarihi - No: 27/06/1995 - 22328
5. Tekinalp Ü., Fikir Mülkiyet Hukuku, Ankara Basım Yayın Dağıtım Ltd. Şti. İstanbul 2005, s.614
6. TPE, Endüstriyel tasarım Kılavuzu, Kuban Matbaacılık, Ankara
7. www.plagiarism.com (Accessed on 10.04.2010)

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

KÜLTÜRLER ARASINDAKİ FARKLILIĞIN MUTFAK TASARIMINA ETKİLERİ

MÜGE GÖKER

Marmara Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
İçmimarlık Bölümü
İSTANBUL

mugoker@marmara.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Yemek Kültürü, Mutfak ve Kültür, Mutfak Tasarımı

Özet

İnsanoğlu, yaşamını sürdürmek amacıyla beslenmek zorundadır. Tarih boyunca yemek; sosyal statü sembolü ve iletişimin bir parçası olarak kültür kavramıyla karşımıza çıkmaktadır. Bu fizyolojik gereksinim, yeme-içme kültürünü yüzyıllar boyunca etkilemiş, çeşitli mutfak malzemelerinin üretimine neden olmuş ve geliştirilen yeni sistemler ile günümüz gereksinimlerine uygun donanıma kavuşmuştur. Beslenme biçimleri, toplumların içinde bulunduğu kültürel, coğrafik ve ekonomik yapıya göre farklılıklar göstermektedir.

Türk mutfak kültürü; göçebe yaşamının bir parçası olarak, göç yolları üzerinde bulunan farklı topluluklarla etkileşimleri nedeniyle çeşitlilik kazanmış, bu da mutfak mekanlarının tasarımını doğrudan etkilemiştir. Türk mutfağının zenginliği; Orta Asya ve Anadolu topraklarında yetişen çeşitli ürünler ile tarihsel süreç boyunca birbirinden farklı birçok kültürle bir arada sürdürülen yaşamın bir sonucudur. Türklerin uzun yıllar baharat yolunu kontrol altına almaları, Selçuklu ve Osmanlı gibi İmparatorlukların saraylarında gelişen yeni tatlar, günümüz mutfak kültürünün yeni yapısını kazanmasında önemli rol oynamıştır.

Doğu-batı kültürlerinin beslenme biçimlerinin mutfak ve yemek çevrelerinin oluşumuna etkileri büyüktür. Kullanıcının ihtiyaçlarından doğan tasarım süreci, kullanıcının fiziksel gereksinimlerini karşılayacak çözümlemeleri sunmalıdır. Her ülkede fiziksel gereksinimler birbirine çok yakın olmasına rağmen, eylemler kültürlere göre farklılık gösterir. Sahip olunan yemek alışkanlıklarının oluşturduğu mutfaklar, bazı kültürlerde yaşamın merkezini oluştururken, diğerleri için ise sadece yaşamı devam ettirmek amacıyla kısa süreli kullanılmaktadır. Buna bağlı olarak, mutfakların dar veya geniş programlı olması yapı içindeki hacimsel büyüklüklerini belirlemektedir.

Bildiride, doğu-batı kültürleri arasındaki farklılığın mutfak tasarımına etkileri görsel örneklerle desteklenerek sunulacaktır.

Giriş

Mutfak alanları geçmişten beri konutların en önemli merkezini oluşturmuştur. Beslenme alışkanlıklarının oluşmasında, tarihsel süreç boyunca iklimsel özellikler ve kültürlerin yaşam biçimleri etkili olmuştur. Günün koşullarına göre yemek hazırlama esnasında gerek duyulan malzemeler de buna bağlı olarak farklılıklar göstermiştir. Kullandığımız modern mutfak tasarımlarına ulaşana kadar geçen dönemde, öncelikle

geçmişte var olan kültürlerin yeme alışkanlıklarını gözden geçirmek gerekir. Bu da; Türklerin besleme alışkanlıklarını, geçmişten gelen kültürlerden edindikleri bilgilerle nasıl geliştirip, yaşadıkları topluma uygun mutfak tasarımları yarattıklarını incelemek ile mümkün olacaktır.

1. Beslenme Kavramı ve Tarihsel Gelişim Süreci

Beslenme kavramı, insanın yaşamını devam ettirdiği süre boyunca ayakta kalmasını sağlayan temel kavramlardan biridir. Yeme içme; temelde akla gelen karın doyurma işlevinin ötesinde, tarihsel süreç içinde gelişerek toplumsal anlam kazanmakta, ayrıca farklı sunum yöntemleri ile toplumun konum ve gücünü ortaya koymaktadır.

1.1. Tarih Öncesi Dönem

Tarihsel süreç içinde insanların yemek pişirmek için ateş yaktıklarını; etraflarındaki ot ve avlandıkları hayvanların etlerini belirli bir beslenme düzeni oluşturarak yediklerini bilmekteyiz. Güvenli yiyecek kaynağı ve iyi beslenme yöntemini geliştirmek için çeşitli malzemeleri bir araya getirmek gerekmekte ve baharatlarla yiyeceğin lezzetini artırmaya çalışma eylemi, insanın yiyecek konusundaki kendisini geliştirmesi ile paralellik göstermektedir.

Anadolu'ya baktığımızda örnek olarak alabileceğimiz Çatalhöyük'te evler kerpiçten ve birbirine bitişik olarak yapıldığı görülmektedir. Araştırmalara göre bu yerleşim türü Amerika'nın güneydoğusundaki düz damlı yerli evlerini anımsatmaktadır. Çoğu konutta hem kapı hem baca görevi gören girişin altında, üstü düz bir fırın bulunmaktadır. Çoğu kez bunlara ek olarak, üstten doldurulup, alttan boşaltılan tahıl sandıkları mevcuttur [1]. Anadolu'da küçükbaş hayvan beslenmekte, ateşte pişirme işleminin ise taşlar üstünde yapıldığı bilinmektedir.

1.2. Eski Mısır Dönemi

İlkel toplumlarda görülen avlardan ve hasattan sonra yapılan yolculuklar, farklı sınıfların oluştuğu bu dönemde daha bireyselleşerek güç gösterisine dönüşmeye başlamıştır. Mısırlıların Nil'in verimli topraklarında yetiştirilen baklagiller ve çeşitli otlarla beslendikleri, eti ender kullandıkları bilinmektedir. Ölülerini saklamaya yönelik çeşitli yöntemler geliştiren halk, bulunduğu konum gereği bozulmaya elverişli yiyecekler için de baharatlar yetiştirerek çeşitli saklama yöntemleri geliştirmiştir.

1.3. Mezopotamya Dönemi

İÖ 4000 yıldaki kentsel devrimden itibaren, ticaret ilişkileri Mezopotamya'ya yokluğu çekilen ürünlerin gelmesini sağlamıştır [2]. Mezopotamya kültürlerinde mutfak; yer altında çözümlenerek, tavana açılan pencerelerden ışık alması sağlanmıştır [3]. Bira üretiminin yanı sıra, Babil'deki bahçelerden elde edilen şarap üretimi de Mezopotamya için önemli bir kaynaktır. Verimli topraklarda yetiştirilen sebzeler ve toprak kaplarda pişirilen etler mutfağın temelini oluşturmaktadır.

1.4. Helen Dönemi

Erken dönemde halkın çiftçilik ve hayvancılıkla uğraştıkları bilinmektedir. Günümüzde de yemeklerimizde kullandığımız çok çeşitli otlar bu dönemde de kullanılmaktadır. Önemli içeceklerinden olan şarap büyük boy küplerde saklanmaktadır. Helen uygarlığında Akdeniz beslenme düzeni sağlamak için gerekli tüm öğeler mevcuttur. Günümüzde uzmanların sağlıklı yaşam için önerdiği beslenme düzenine benzer bir şekilde beslenmişlerdir. Doğuda kullanılan acı yerine sirke gibi ekşi tatlar kullanılmaktadır. Toplu yaşama kültürünün (polis) bir sonucu olarak, kutlamalar esnasında toplu yemek yedikleri çeşitli kaynaklarda

yer almaktadır.

1.5. Roma Dönemi

Zaman içinde komşuları üzerinde egemenlik kuran, hayvancılıkla geçinen yarı asker olan halkın başlangıçta çok yalın bir beslenme düzeni vardır. Nişastalı besinler ve baklagiller bütün Roma tarihi boyunca alt toplum sınıflarının temel besini olarak kalmıştır [4]. Daha sonraları çok kültürlü yeme içme alışkanlıklarının görüldüğü Akdeniz yaşam kültürü, Kuzey Avrupa'yı oldukça etkilemiştir. Günümüzde maltız olarak adlandırılan taşınabilir ocaklara bu dönemdeki çeşitli belgelerde rastlanmaktadır.



Resim 1. Pompeide bir mutfak tasviri.
Fotoğraf: Elsbeth Duisenberg

1.6. Ortaçağ Dönemi

Buğday, arpa, yulaf'ın yanı sıra, soğuk iklimlere özgü tahıllar, özellikle çavdar ve yulaf önem kazanır [5]. Bu dönem boyunca beslenme düzeni ve pişirme yöntemleri Avrupa genelinde değişimlere uğramış ve tüm bu değişiklikler Avrupa'nın modern mutfak kültürünün temelini oluşturmuştur [6]. Ortaçağda yemekler binaların dışında ya da büyük evlerin holünden çatısına açılan bir deliğin altında yakılan ateş üzerinde pişirilmektedir.

1.7. Gotik Dönemi

Avrupa'da yemek pişirmenin büyük ölçüde ağır ağır kaynayan yağsız et suyuyla, şarap, ufalanmış ekmek, yumurta ve baharat katılmış koyu çorbalarla kotarıldığı bilinmektedir [7]. 14.yüzyıla gelindiğinde, İngiliz çiftliklerinde çalışan işçilerin yedikleri yiyecekler, Avrupa'da kaskanılmaya başlanmış, döneme aykırı olarak nitelendirilen yiyecekler Rönesans'ta ve Modern Dönemin başlarında daha da önemini artırmıştır.

1.8. Rönesans Dönemi

Rönesans döneminde sanat dallarında yaşanan gelişmelere paralel olarak iyi yemek kavramı da nitelik kazanmıştır. 16. yüzyıl; kaşiflerin Ortadoğu ve Asya seferlerinden dönerlerken getirdikleri hindi, patates, mısır, yeşil ve kırmızı biber, domates, kahve ve çikolata Avrupa'nın tanıştığı yüzyıldır [8].

2. Batıda Mutfak

Doğuda rahatlık, insanın kendi adaleleri üzerinde bir kontrole sahip olması olarak anlaşılmaktadır. Batı rahatlığı ise, insanın ayakları yere dayanacak şekilde sandalyede oturması anlamına gelmektedir. Mutfak-

ların organizasyonu Amerikan yaşamındaki zanaatkarlık işleri ve toplumsal değişimle paralellik gösterir. Buluşların çoğu Avrupa'dan geldiği halde, Amerika'da mekanizasyon çok önceleri başlamıştır. Avrupa ve Amerika'da soba ve kuzineler bulununcaya kadar asırlarca ocaklar ve şömineler ısınma ve emek pişirme aracı olarak kullanılmıştır. [9].

Sanayi devrimi Fransa ve diğer Avrupa ülkelerinde rafine mutfak anlayışının gelişiminin son yıllarına rastlamıştır. Bilindiği gibi sanayi devrimi yüzyıllar boyunca Avrupa'da toprak sahibi olmaları nedeniyle ekonomi ve politikayı yönlendiren asillerin hakimiyetine son vermiştir. Yeni sınıf, yemeklerinin en az asillerinki kadar rafine olmasını istemektedir. Gelişen mutfak endüstrisi ve yeni teknolojiler gıda maddelerinin işleniş biçimlerini de etkiledi ve böylece insanlık tarihinde görülmedik bir gıda stoku oluşmaya başlamıştır. En büyük değişiklikler pişirme aşamasında enerji olarak gaz ve elektrik kullanımı, soğutma ve dondurma teknikleri birimleri, pişirme ve soğutmada termostatik kontrol, otomatik makineler, hijyenik şartların oluşması ve ambalajlama tekniği gibi konular da yaygınlaşır [10].

3. Türk Mutfak Kültürü ve Gelişimi

Göçebe yaşam kültüründen gelen Türkler tarıma ve hayvancılığa bağlı bir yaşam sürmüştür. Bu dönemi içinde yemek kültürlerinde et ve etli yemekler dikkat çekmektedir. Yerleşik hayata geçtikten sonra iklimin de elverişli olması nedeniyle, tarımla uğraşan Türk halkının meyve sebze yetiştirmeye yöneldiği bu gelişimin de mutfak kültürüne yansıdığı görülmektedir. Türk mutfağı, Türklerin uzun yıllar, baharat yolunu denetim altında tutmasından dolayı Dünya'nın en gelişmiş mutfaklarından biri haline gelmiştir.

Orta Asya'da et ve mayalanmış süt ürünleri ile biçimlenen beslenme sistemi, Anadolu'yu etkilerken; Mezopotamya'da gelişen tarıma bağlı tahıl, Ege ve Akdeniz etkisiyle sebze ve meyve türleriyle çeşitlenen ve günümüze yansıyan Anadolu mutfağını belirlemiştir. Bizans, Ortadoğu ve Güney Akdeniz mutfaklarının etkileşimi İmparatorluğun ulaştığı geniş alanda sürekli bir alışveriş çevresinde şekillenmiştir [11].

Kültür tarihimiz incelendiğinde yemek çeşitliliği ve zenginliğinin özellikle büyük şehirlerde ve kasabalarda geliştiği görülmektedir. Yemek çeşitliliği gelir artışı ile paralellik göstermektedir. Kırsal kesimde tabaka farklılaşmasının beslenme alışkanlıkları üzerinde bir etkisi olmadığı görülmektedir [12]. Geçmiş kültürlerde görüldüğü gibi tören, kutlamalar ve şölenler Türklerde de görülmekte; misafir ikramları ve ziyafetler kültürümüzde önemli bir yer tutmaktadır. Asya ve Anadolu topraklarının sunduğu ürünlerdeki çeşitlilik, tarihsel süreç boyunca birbirinden farklı birçok kültürle yaşanan etkileşim, Selçuklu ve Osmanlı gibi İmparatorlukların saraylarında gelişen yeni tatlar, mutfak kültürümüzün yeni yapısını kazanmasında rol oynamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun çok geniş coğrafi alana hakim olması ve farklı kültürlerle bir arada yaşaması Türk Mutfak kültürünün gelişmesine neden olmuştur.

4. Türk Konutunda Mutfağın Yeri ve Biçimlenişi

Konut içinde mutfağın yeri ilk önceleri genellikle evin dışında yer almakta, konak türü sosyo-ekonomik düzeyi yüksek kişilerin evlerinde ise mutfakla birlikte kiler bulunmaktadır. Bir evin yaşamsal alanı olarak kabul edilen mutfak, geleneksel Türk Evi'nde aile bireylerini bir araya getiren bir merkezdir. Mutfağın ana donanımı olan ocak; ilk konutlarda odanın merkezinde yer almakta, ısınma, ısıtma ve pişirme gibi eylemleri gerçekleştirmektedir. Geleneksel mutfak yapısından günümüze kadar gelen süreç içinde, kullandığımız modern mutfaklardaki organizasyonun oluşmasında geçmişten gelen kullanım bilgilerinin aktarıldığı görülmektedir.

Günümüz Türk mutfağının sürekli olarak değişiminin başlangıcı Batıyla ilişki kurulmaya başlayan Tanzimat yıllarına rastlar. Türk mutfaklarında görülen değişimin bir diğer nedeni de hızlı kentleşme ve endüstrileşmedir. Endüstrileşen bazı kentlerimizde bazı yöresel yemekler ortadan kalkarken, bazıları da ül-

kenin her tarafına yayılmaktadır [13]. Kadının çalışma hayatına girmesiyle birlikte evde geçirilen zamanın azalması, uzun hazırlık gerektiren geleneksel yemeklerin yerini daha hızlı hazırlanabilen yemek çeşitlerine bırakmış, bu da mutfak tasarımlarını doğrudan etkilemiştir. Toplumda aile yapısının değişime uğramasına paralel olarak tüm aile bireylerinin toplu yaşamından giderek çekirdek aileye dönüşümü mutfak organizasyonlarının da değişmesine neden olmuştur.

5. Modern Mutfak Tasarımı

Geleneksel konutlarda, sedir, tel dolaplar, duvarlarda nişler, şömine, ocak ve raflar mutfak mekanlarında ve yakın ilişkili diğer mekanlarda sıkça görülmektedir. Buzdolabı yerine teldolap, fırın veya bugünkü pişiriciler yerine davlumbaz altında çeşitli büyüklükte ocaklar (kömür-odun ateşi) tandır, mangal, maltız, kuzine, gazocağı kullanılmaktadır. Zamanı iyi kullanmak amacıyla hazırlama işlemleri günümüzde daha çok elektrikli aletlerle yapılmakta, mutfakta depolama alanları da buna göre biçimlenmektedir. Modern mutfağın vazgeçilmez elemanları olan mutfak dolapları, tezgah, vb. günümüz insanının yaşamı ile paralellik göstererek yeni bir sistem oluşturmaktadır.

Farklı ülkelere göre tasarlanan mutfaklar kullanıcıların farklı ihtiyaçlarına cevap vermektedir. Batıda oluşturulan mutfak organizasyonu modern Türk mutfağında farklılıklar göstermektedir. Yemek kültürümüzde yer alan çeşitli sebzeler ve soslarla hazırlanan yemekler, konutlarımızda kapalı mutfakların kullanımını gerekli kılmaktadır. Yıkama ve hazırlama süresinin uzun sürmesi mutfaklarda daha fazla tezgaha ihtiyaç duyulmasını, sosların hazırlanması için kullanılan kurutulmuş malzemeler depolama birimlerinin fazalaşmasını gerekli hale getirmiştir.



Resim 2. Modern Mutfak
Fotoğraf: Sinkdero

Batıda yemek alışkanlıklarına bağlı olarak, yemekler daha kısa zamanda hazırlanmakta, marketlerden pişirmeye hazır olarak alınan yiyecekler mutfaklarda direkt ocaklarda ya da fırınlarda pişirilmektedir. Buna bağlı olarak Avrupa ve Amerika'da açık mutfak kavramı daha fazla görülmektedir.

Sonuç

Tarihi süreç içinde mutfak yapısı, günümüzde de konutun önemli bölümlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Farklı kültür gruplarının kullanımına göre tasarlanan ve biçimlenen mutfaklar ergonomi ve fonksiyonelliği bir arada bulundurmalıdır. Bu bakış açısıyla tasarlanan mutfaklar sağlıklı ve mutlu bir çevrede yaşayan toplumları oluşumuna yardımcı olacaktır.

Endüstri devriminin ülkemize diğer Batı ülkelerinden daha sonra ulaşması nedeniyle, modern mut-

faklar yaşamımıza geç girmiştir. Geleneksel yapının dışında oluşan bu yeni organizasyonu yaşam alışkanlıklarımıza göre ele alarak en uygun sistem kurulmalıdır. Başka bir kültür için kullanışlı olan yerleşim bizlerin yaşam kültürüne göre uygun olmayabilir. Bunun için yemek kültürümüzü iyi bilerek, gerekli donanımlar tespit edilmeli mutfak yerleşimi bu gereksinimleri karşılayacak şekilde tasarlanmalıdır.

Kaynaklar

1. PP Bober, Sanat, Kültür ve Mutfak, Kitap Yayınevi, 34, (2003)
2. age., 73
3. S. Hatun, Mutfak Banyo Dekorasyonu, 38-43, 1998
4. PP Bober, Sanat, Kültür ve Mutfak, 198
5. age., 145.
6. http://tr.wikipedia.org/wiki/Orta_Çağda_Avrupa_mutfağı, Erişim tarihi Mart 2010
7. PP Bober, Sanat, Kültür ve Mutfak, 296.
8. http://www.mutfaktasarim.com.tr/gaziantep/antep_yemek/evi.m.htm, Erişim tarihi Mart 2010
9. N. Basam, Mutfak Banyo Dekorasyon, 87, 1995
10. http://www.mutfaktasarim.com.tr/gaziantep/antep_yemek/evi.m.htm, Erişim tarihi Mart 2010
11. http://www.gthr.gazi.edu.tr/mutfakkultursu.doc, Erişim tarihi Subat 2010
12. M. Tezcan, Türk Mutfağı Sempozyumu, Kültür ve Turizm Bakanlığı, milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, (1982)
13. N. Bayazıt, Mutfak Banyo Dekorasyon, 65, 1993

MARMARA ÜNİVERSİTESİ 1883

THE EFFECTS OF DISCREPANCIES AMONG CULTURES AT KITCHEN DESIGNS

MÜGE GÖKER

Marmara University
Faculty of Fine Arts
Department of Interior Design
İSTANBUL

mugoker@marmara.edu.tr

Keywords: Culture of Nourishment, Cuisine and Culture, Kitchen Design

Abstract

A human being have to be nourished to survival. We can see nourishment as a symbol of regulation and a part of communication with the consept of culture among history. This physiological necessity has effected the culture of eating and drinking over centuries, also it becomes a reason of production of kitchen equipments with the help of new systems develops today's requirements. Nutrition systems can vary for cultural, geographical, economical structure of communities.

Culture of Turkish kitchen as a part of nomadic life achieve diversity because of different societies exist on the road of migration and this effects the design of kitchens directly. The prosperity of Turkish cuisine arrives at a conclusion after the life which has maintained over different cultures and also various crops grown at Middle Asia and Anatolia. New developed tastes at the cuisine of Seljuk and Ottoman Empires act an important role for today's culture of kitchen by the reason of controlling the Spice Routh over many years by Turks.

Nutrizon styles at the cultures of West-East have formed the kitchen and meal environments. Design period has occured from needs of user and have to crack physiological necessities. Although they are close to each other at every country, activities differs from each other because of cultural diversity. Consuetudes of food which composes kitchens, forms main part of life at some cultures although the others use kitchens fleeting for only continue their life. Depending on this, having small and large kitchens set the scale of spaces at houses.

At the announcement, differences between the cultures of west-east over the design of kitchens will be presented with visual samples.

Introduction

Kitchen spaces have been an important part of houses from past to present. Climing properties and life style of cultures have been affected at the forming of nutrition from past. Depending on this, the necessary equipments we need while preparing meals have varied according to the conditions of the situation that w have lived. Until we have reached modern kitchens, first of all we have to search the nutrition styles of cultures that had existed at past. This will be possible if we analyse how Turks enhance informations that they had

taken from the cultures at the past and have design suitable kitchens for their community.

1. Consept of Nourishment and Devoping Period

Nourishment is one of the main concept at the period of the human being life. Eating-drinking concept gets a new meaning at the history, also they display the society's power and position with different presentation styles.

1.1. Prehistorical Period

We know that men make a fire, eat plant near their environment and meat they hunt with a system they developed at the historic period. Developing secure food sources and enhancing good nutrition, various ingredients must be put together and the activity of increasing taste of food shows us the enhancing of men about aliment.

As we look to Anatolia, for istance in Catalhoyuk the houses build up from adobe material and they are also very close to each other. According to researches, this kind of layout has suggested the houses of natives with flat roof at the south-west of America. Mostly under the entrance of houses there is a flat oven used as door and chimney. Usually by way of addition there are boxes of grain which filled in above and filled out below [1]. In Anatolia small cattle are nourished and the cooking has been making over the heated stones.

1.2. Period of Old Egypt

Feasts, done after hunting and harvest, had became more individual and show of strength at this period in which occured class distinction. We know that Egyptians eat leguminous seeds and various plants grown at the fertile lands of Nile. This community which developed different methods for storing their deads, also enhanced various storeage systems for the food by using spices because of their location.

1.3. Period of Mesopotamia

Beginning from urban revolution at BC 4000, trade relations made the absence products come to Mesopotamia [2]. At this culture, kitchen was solved under the floor and illuminated from the windows opened to ceiling [3]. Right along with beer production, manufacturing wine from the grapbes at the garden of Babylon is very important for Mesopotamia. The main cusine consists of vegetables grown at fertile lands and meat cooked at earthenware.

1.4. Helenic Period

Early times, we know that this society working as farming and cattle breeding. The plants that we use today also was used at those times either. An important drinking wine, was stored at earthenware jars. Civilization of Helenic has got all necessary components for the nutrition of Mediterranean Style. They eat a well-balanced diet as today's connoisseurs offer. They use sour tastes instead of bitter tastes used at West. In the wake of living together (police), it takes place at several resources that they eat their meals all together.

1.5. Period of Rome

In the beginning, half of this society is soldier, exists by cattle breeding and dominance over their neighbours

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

has got very simple nutrition style. Farinaceous food and leguminous seeds are main food of lower class while history of Rome [4]. This multi cultural eating-drinking style is seen at Mediterranean that has affected North Europe. Portable ovens named brazier can be come cross at various documents.



Image 1. *An example of kitchen in Pompeii.*
Photograph: *Elsbeth Dusenbery*

1.6. Period of Middle Age

Together with wheat, barley, etc., properly grain for cold climates, rye and gruel become important [5]. During this period the nutrition adjustment and cooking styles undergo variations and all of this form the basis of modern European kitchen style[6]. Foods cook over the fire of hole which opens to roof from houses hole or outside of buildings.

1.7. Period of Gothic

Dishing up the dinner of the right consistency soups cooked by leaned gravy, wine, crumbled bread, egg and spice [7]. When we come to 14. century, workers' foods at English farms become to be envied, contrary to the period this kind of foods become and increased an important role at the Renaissance and beginning of Modern Period.

1.8. Period of Renaissance

Being parallel to the development at art, concept of good food had specialized at the period of Renaissance. 16th century was the time in Europe, met with turkey, potatoes, corn, pepper, paprika, tomatoes, coffee and chocolate while discoverers were returning from Middle East and Asia [8].

2. Kitchens at West Countries

Comfort at east has a meaning of controlling the man's own muscle instead of comfort at west means sitting at the chair stepping his legs on the floor. Organization of kitchens is align to craftmanship in America and variation at community. Although most of the inventions has come from Europe, mechanization at America has begun before that period. Until the discovery of stoves and cookstoves, for centuries, ovens and fireplaces were used as heating and cooking equipments [9].

Industrial revolution coincided the last years of fine kitchen apprehension at France and other Europen countries. As is known, it had ended the authority of generous people who directed economy and policies over centuries at Europe. New class has wanted their meal as fine as generous people. Developed kitchen industry and new technologies affects on committed foods. Thus, great storage of feed began over the history of human being. The big changes can be seen at the usage of energy such as gas or electric while cooking, units of cooling and freezing techniques, heat control on cooking and cooling, automatic machines, forming the conditions of hygienic and also become commonplace of packaging [10].

3. The Culture of Turkish Cusine and Development

Turks, came from migratory life style assimilated to farming and cattle breeding. During this period meat and bash attracted attention at culture of cusine. After migrated settled life, because of the efficient climate Turkish people began to vegetable-fruit growing and this development affected to cuisine. Turkish kitchen is one of the most advanced cusine all over the world, because of controling Spice Routh for a long time.

At the Middle Asia, nutrition system formed by meat and fermented milk, have also imposed Anatolia. Including as a result of developed agriculture at Mesopotamia, vegetable-fruit growing affects from Aegean and Mediterranean, has formed today's Anatolian cusine. Kitchens' interaction of Byzantine, Middle East and South Mediterranean acquire a shape over Empire which reached larger area with the help of continuous shopping [11].

If we search our cultural history, diversity of food and richness' specially at big cities and countries can be burst. The various foods are close to income growth. However, at rural area class differences have not any effects on nutrition [12]. As we can see from past cultivations ceremony, celebrations, and feasts are very important for Turks too, also being attentive guests and banquets are our most popular items at Turkish culture. Different crops are provided by Anatolian lands, interaction between dissimilar cultures among the historical process, new tastes flourishing at Empire palaces such as Seljuk and Ottoman have played important role on our new cultural cusine today. Controlling the large area by Ottoman Empire and people lived together with various communities have been the reasons of how Turkish cusine culture growed.

4. The Situation of Kitchen at Turkish House and it's Formation

In the first instance kitchens were situated out side of the house generally, however at one's which belonged to socio economic level was higher, the kitchen was taken place in the room. It can be come a space that was part of home and it brings together close the family members at traditional Turkish House. The main gear of kitchen is oven which was stayed at the center of the room at first homes and also used for the activities such as warming, heating, and cooking. During the period from traditional kitchens to nowadays, we can see that information taken from past generation is useful to constitute modern organization of kitchen.

The beginning of constant changings at kitchens has began from the time of administrative reforms when we communicate with West. Another reason of this changing was the urbanization and industrialization. At cities which were industrialized, some kinds of local foods disappeared although some of them generalize for every part of the country [13]. The time spent at houses has begun to shorten because of woman's working life. Thus traditional foods taking long period for preparing go ahead to fast prepared foods, whereupon kitchen designs are impressed. Also structure of family has changed, the community life turns to immediate family, this

has changed the organization of kitchens either.

5. Modern Kitchen Design

Sofa, safe, niches at walls, fire place, oven, and shelves can be seen mostly at traditional houses frequently. Safes instead of refrigerator, cookers (coal, wood), tendeur, barbecue, range gas furnace used under the hood instead of oven or current cooking element. Using the time more effective preparing activities are mostly done by electrical goods of course the storage at kitchens are formed by this usage. Cupboards, and counters which are indispensable at modern kitchens constitute a new system parallel to man's changed life.



Image 2. Modern Kitchen
Photograph: Students

The kitchens have been designed for different cultures responds various demands. Kitchen organization formed at West makes dissimilarities at modern Turkish cuisine. Vegetables and foods with variant sauces have important role on our nutrition culture and this binds our kitchens be close spaces. We need more counters because of washing up and preparing takes long time and fixing sauces are needed storages used for protecting dried ingredients.

According to nutrition styles at West, meals are prepared at less time and foods are taken from markets ready for cooking directly at oven, stoves or microwave ovens. In parallel with this situation we can see open kitchens mostly at Europe and America.

Conclusion

During the period of historical time the structure of kitchens are still most important part of houses. Designed and formed kitchens for various cultural groups handle both ergonomics and function. With point of view this places will help communities to live at more healthy and happy environments.

Modern kitchens have come lately to our lifes because of lately accession in industrial revolution, contrary to West countries. This new organization formed outside of traditional structure and we have to set up proper system for customer's needs. Useful things can not be always true for our culture although it is true for others. Thus, we should know our cuisine culture well, immobilize the required equipments, and design kitchens with the help of these knowledges.

References

1. Dİ.Bkbrc. Sanat, Kültür ve Mutfak, Kitap Publishing Inc. 34, (2003)
2. s.w., 33
3. S. Hüsnü. Mutfak Bunyn Dekorasyonu, 30-43, 1998
4. Dİ.Bkbrc. Sanat, Kültür ve Mutfak, 198.
5. s.w., 145.
6. http://travelpedia.org/wiki/Orne_Çeşitleri_Arnavut_mantığı, Access date March 2010
7. Dİ.Bkbrc. Sanat, Kültür ve Mutfak, 296.
8. http://www.muzeler.kultur.gov.tr/guzelsanatlar/antep_yemek/yemek.html, Access date March 2010
9. N. Boyunt, Mutfak-Bunyn Dekorasyonu, 67, 1997
10. http://www.muzeler.kultur.gov.tr/guzelsanatlar/ary_yemekleri.html, Access date March 2010
11. http://www.gfhz.gazi.edu.tr/mutfakkultur.doc, Access date February 2010
12. M. Tüzün, Türk Mutfağı Sempozyumu, The Ministry of Culture and Tourism, Republic of Turkey General Directorate of National Folklore Research Publications, 2 (1982)
13. N. Boyunt, Mutfak-Bunyn Dekorasyonu, 65, 1997

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MODERNDEN ÇAĞDAŞA DOĞU VE BATININ SINIRLARI

ŞEHNAZ HARE GÜNEBİ

Beykent Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
İSTANBUL

sehnazgunebi@beykent.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Modern Sanat, Çağdaş Sanat, Modernizm.

Özet

Yirminci yüzyılın sonuna değin, Batı Sanatı'nın merkez alındığı bir sanat tarihinden ve sanat işleyişinden söz etmek mümkündür. Fakat günümüzde, Batı Sanatı'nın merkezi konumundan giderek çevreye doğru genişlemesinin bir sonucu olarak, doğu ve batı ayrımı, yerini yeni bir 'dünya sanatı' anlayışına bırakmaya doğru gitmektedir. Bu anlamda, özellikle çağdaş sanat alanında, doğu ve batının sınırları gittikçe iç içe geçmeye ve ortak bir zemine yerleşebilen sanat üretimleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Öte yandan küreselleşme ve gelişen iletişim teknolojileriyle birlikte, sanat alanında disiplinler arası çalışmalar da çoğalarak, hem biçimsel hem de kavramsal anlamda babalarından beslenen sanat oluşumları ve etkinlikleri artmıştır. Bu bağlamda, günümüzde batı ve doğu arasındaki alışveriş, oryantalist talepler ve ötekileştirmeden ziyade, kavramsal anlamda demokratik olarak değerlendirilebilecek, yerel-politik bir zeminde postmodern bir çeşitliliğe doğru evrilmektedir.

1. Sanat Tarihinde Kırılma ve Paralellikler

Batı Sanatı tarihi, Antik Yunan'dan başlayan bir çizgide söylemini oluştururken, Aydınlanma ile birlikte, sanat tarihinin onayladığı Batı merkezli sanat anlayışına, ötekileştirilerek kabul gören oryantal nesnelerin ve kültürlerin eklenmesinden daha belirgin bir biçimde söz edilebilir. Batının Doğu ile olan bu tüketime dayalı ilişkisi, bir varlık kabulünün yanı sıra, Avrupa Sanatı'nın farklı olanla kendini yeniden olumlama ve batı dışı kültürleri egzotik bir öğe olarak alımlayarak sanat üretimlerinde kendi kurallarıyla betimlemeyi de beraberinde getirir. Bu nesneleştirme, çoğu zaman sanat tarihinde önemli dönemeçlere yerleşen sanatçıların işlerinde bazen direkt, bazense dolaylı olarak görülebilir.

Kimi zaman ideolojik taraflara dönüşebilen Doğu ve Batı arasındaki bu sınırlar, temelini coğrafi olarak Avrupa'da bulmuşsa da, özellikle 18. yüzyıldan başlayarak Amerika'nın da dahil olduğu bir batı sanatı gerçeğini görmezden gelmek mümkün değildir. Bu ikilikte, Asya ve Afrika'nın içinde bulunduğu diğer kültürler ise Batı'nın dışında kalarak, Batı dışı-Doğu kısmını oluşturuyorlardı.

Ondokuzuncu yüzyılın sonundan başlayarak, 20. yüzyılı kapsayan ve sanatı önemli ölçüde etkileyen modernleşme hareketinin başlangıcı, bir önceki yüzyılda aranabilir. 18. yüzyıl, modernizmin habercisi olan iki kırılma ile tamamlanmıştır: Endüstri Devrimi ve Fransız Devrimi. Endüstri Devrimi ile birlikte seri üretim makinelerinin doğuşuyla, modernizmin fiziki, sınıfsal ve ekonomik temeli oluşurken; aristokrasi



Şekil 1. Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), Odalisque a l'esclave, 1842. Tuval üzerine yağlı boya, The Walters Art Museum, Baltimore.

nın burjuvazi karşısında iktidarının devrilmesiyle, yeni kavramlar, talepler ve insan hakları ortaya çıkmaya başlamış ve siyasi temeller hazır hale gelmiştir. 1750'lerde başlayan Endüstri Devrimi, 1750'lerden 1800'lü yılların ortasına uzanan yüz yıllık bir süreci kapsamaktadır. Bu süreçte gerçekleşmeye başlayan seri üretim sistemleri ve yeni teknik gelişmelerle birlikte dünyanın ekonomik ve siyasi dengeleri değişir. Zira geleneksel ölçü ve değerler, ortaya çıkan yeni üretim sisteminin oluşturduğu yaşam koşullarıyla tahrip olmuştur. Artık makineler yeni zanaatkarlara dönüşmeye başlamıştır, sanatçılar ise yeni bir bilinmeyen olarak sanatı yeniden keşfetmek zorundadırlar.



Şekil 2. Claude Monet (1840-1926), Impression, Soleil Levant, 1873. Tuval üzerine yağlı boya, Le Musée Marmottan Monet, Paris.

1854 yılında Japonya'nın ticaret yollarını Batı'ya açmaya zorlanmasından sonra, uzak, değişik medeniyetlerde gelen ganimetler, kısa süre sonra japonisme adı verilen eğilimlere dönüşmüştür. Monet'nin yüksek bakış açısı, kompozisyondaki geniş boş alanlar, topraktan bağımsız devinim ve hatta güneş yuvarlağı Japon resim baskılarından etkilenmiş olduğu söylenebilir. Öte yandan, ulusal yön değişimiyle karşılıklı olan bu ticaretle, Kuroda Seiki gibi Japon sanatçılar 1890'lardan itibaren izlenimci yağlıboyalar üretmeye başlayacaklardır. Ukiyo-e adı verilen Japon resim okulu, Batılı yağlıboya ressamları arasında yeni resimsel taktikleri harekete geçirecekti, çünkü bunlar sadece yeteri kadar akıldmadıkti. Burada bir diğer bencil ve derinden karmaşık şehir toplumu vardı ama resmi olmayan bakış açısı, kendi iyiliği için, daha heyecanlı bir şekilde beslenmişti. Utagawa Kuniyoshi ve Hokusai kendi geleneksel ve karakteristik kurgularını geliştirmekte serbesttiler; çünkü Japon estetiğinin hiçbir özelliği, Batılı sanatçılardan beklendiği gibi, modellemeyi ve yanılsamalı ışık gölge oyunlarını vurgulamalarını gerektirmiyordu. [1] Gustav Klimt'in sembolizmi yeniden kurguladığı kompozisyonlarında da bu etki önemli ölçüde hissedilebilir.



Şekil 3. Kitagawa Utamaro (1756-1806), The Hour of the Hare, 1796. Renkli ahşap baskı, Clarence Buckingham Koleksiyonu.



Şekil 4. Gustav Klimt (1862-1918), Adele Bloch-Bauer I, 1907. Tuval üzerine yağlı boya, altın ve gümüş, Neue Galerie, New York.

Öte yandan, 20. yüzyıla geçerken gelişen teknolojilere paralel olarak, fotoğraf makinesinin icadı, temsil ve taklit kavramlarının yani 'mimesis'in sorgulanmasına neden olmuştur. Bu dönemle birlikte, özellikle görsel sanatların doğayı ve yaşamı temsili de geçersizleşmeye başlamıştı. Fotoğraf makinesinin görüleri ayrıştırarak izleyiciye aktarması, sanatçının yeni alanlar yaratmasını ve sanatın da yeni tanımlar yüklenmesini zorunlu kılıyordu.

Antik Yunan'da mimesis'le başlayan sanatın aktarma yetisi, Rönesans'a kadar usta-çırak ilişkisiyle öğrenilmiş ve öğretilmiş, Rönesans'tan sonra ise sanat ve zanaat kavramları ayrılmıştı. [2] Modernizmin yarattığı kırılmaya kadar sanat ve zanaat kavramları ayrı tutularak, daha bireysel ve seçkinci bir sanat anlayışından söz etmek mümkündü. Mimesis kavramının sanat alanından çıkması ve teknik olanaklarla sanat yapıtlarının çoğaltılabilmesi sonucu, sanatta yeni arayışlar ortaya çıkmış, sanatsal biçim salt estetiğin ötesinde, kavramla da yeni ilişkiler kurmaya başlamıştır. Öte yandan, çoğaltım ve seri üretimin diğer bir sonucu olarak, sanat yapıtının biricik olma özelliği de yitirilmiştir. [3] Sanat yapıtları kitlelere ulaşarak, bir anlamda seçkin bir sınıftan alınmışlar ve sanat demokratikleştirilmiştir. Böylelikle kitlelere hızla ulaşmaya

başlayan sanat imgeleriyle, sanatın salt biçimi değil, anlamı da değişime uğramıştır.

2. Uluslararası Sergiler ve Yeni Arayışlar

Sanatın küreselleşmesi ve bir pazar oluşturmaya başlaması ise, ilki 1851 yılında Endüstri Devrimi'nin başlangıç noktası olan İngiltere'nin Londra kentinde düzenlenen Evrensel Sergiler- Dünya Fuarları ile gerçekleşmiştir. Bu sergilerle, ulusların endüstri ürünleri ve sanat ürünlerini ulusal pavyonlarda sunarak, diğer ülkelerle ticaret yapması esas amaçtı. 1873 yılında Viyana'da ilk çok mekanlı alana yayılan sergiyi 7,2 milyon kişi gezmiştir. Bu sergiler post modern dönemde yapılan, ülkelerin vitrinleri olarak da görülebilen bienaller ve sanat fuarlarının öncülleridirler. Bu fuarlar/sergiler sayesinde, özellikle sanat koleksiyonları gelişmeye başlamış, kültür ürünlerinin dolaşımı yaygınlaşarak kamuya açılması da kültür ve eğitim politikalarının üretiminin önünü açmıştır. Bu bağlamda dönemin eğitim politikalarındaki ulusçu tutumu, estetik zevkin eğitilmesi yönünde bir yaklaşım da eklenmeye başlanmıştır.

19. yüzyıl sonundan başlayarak, modernist eğilimlerle birlikte, Batı sanatının başka – öteki sanatlarla ilişkisi köklü bir değişikliğe uğramıştır. Doğu'dan, ilkel kültürlerden sanatsal örnekler derlemek ya da başka kültürleri kendi sanatında canlandırmak yerine, başka sanatların imgeleri modern sanat eserlerine alıntılanmaya başlamıştır. Şüphesiz bu dönüşümün en efsanevi örneği, modernizmle, modernizm öncesi resim sanatı arasında bir köprü olan ve modernist ilkelciliğe bir asal sahne oluşturan, Picasso'nun Les Demoiselles d'Avignon'udur (1907). Bu tabloyla gelenek dışına atılan adımın, gelenek içinde yarattığı sıçramayla örtüştüğü varsayılır. [5]



Şekil 5. Pablo Picasso (1881-1973), Les Demoiselles d'Avignon, 1907. Tuval üzerine yağlı boya, Museum of Modern Art, New York.

3. Modernden Çağdaşa Sınırların Sınırsızlığı

Bu etkileşimlerle birlikte, sanatta seçkin bir mülkiyete bağlı olan biriciklik ve özel atmosfer, kitlesel anlamda bir demokratikleştirmeyle yer değiştirmiştir. Teknolojiyle birlikte sanatsal üretimde hakikiliğin iflasıyla, sanatın toplumsal işlevi de bir bütün olarak köklü bir değişim geçirmiştir. Sanat yapıtının çevresini saran, aidiyetini keskin hatlarla çizen kabuktan çıkarılması, özel atmosferinin yıkılması ile 20. yüzyılın

başında sanat ile zanaatın yeniden bir araya gelmesi, yeni mekanik ve medyatik sistemlerin kurgusal özelliklerinin öne çıkması, klasik estetik anlayışının yerini üretilebilir nesnelere bırakmaya başlaması ve yeni arayışlarla birlikte, sanatın ne olduğu üzerine tartışılmaya başlanmıştır. Bu arayış Dadaizm ve Duchamp ile birlikte, bağlamı yönlendirmesi gereken sanat anlayışıyla, hazır nesneler aracılığıyla vücut buluyor ve Kavramsal Sanat'a zemin hazırlıyordu. 1960'ların ortalarında ise Kavramsal Sanat bu söylemi daha ileri taşımıştır. Sol Lewitt, Kavramsal Sanat'a yeni bir anlam kazandırarak, sanatın fikir üreten bir makine haline geldiğini ve düşünsel sürecin bütün aşamalarıyla ilintili olduğunu söyler. [5] Sol Lewitt'in ifadelerinde de belirginleştiği üzere artık sanat, düşünsel sürecin tüm aşamaları olarak tanımlanmaktadır.

Sanatın disiplinlerarası bir konuma evrilmesiyle birlikte, 1970'ler itibariyle fotoğraf, film, afiş, video gibi yeni medya araçları ve mecraları dahil olmaya başlamıştır. Sanat alanında ise 1970'lerden 21. yüzyıla uzanan süreçte artık yeni bir hareket yerine, post modern ilişkiler ağı ve zenginliği göze çarpar. Güzel sanatlar artık hemen her malzemeyi ve aracı kullanmakta, sanat kurumları ise her zamankinden daha demokratik bir temelde var olmaktadırlar. Bugün çağdaş müzelerin misyonuna, çağdaş sanat anlayışıyla birlikte eğitim ve paylaşım işlevleri de eklenmiş ve müzeler sanat eğitimi için en önemli kurumlar arasına girmişlerdir. Öte yandan, çağdaş sanat ortamında artık izleyici, sanat ve müze arasında yeni çeviriler yaparak, sanat tüketicisine ve üreticisine yeni açılımlar sunan unsurlar bulunmaktadır. Bu unsurlar; küratör, eleştirmen ve sanatçıların kendileridirler. Bu dönemde büyük uluslararası sergiler, özellikle Almanya'daki Kassel Documenta sergileri ve Venedik Bienalleri, sanatın gelişimini şekillendirmekte hayli etkili olmuştur. Yaklaşık üç yılda bir düzenlenen Kassel Documenta sergisi, Batılı değerlerin Komünizmin değerlerinden daha üstün olduğunu ifade etmeye yönelik bir platform oluşturmak amacıyla 1955'te başlatılmıştı. Çimentçe finanse edilen, ölçekleri açısından son derece iddialı olan Documenta, başlangıçta, görece tutucu ve geleneksel Modernist arayışları yansıtıyordu. İlk Documenta'da bütün bir yirminci yüzyıl sanatına yer verilirken, bu sergiler yavaş yavaş günün sanatına odaklanır, böylelikle uluslararası avangardın gündemini belirler hale gelmiştir. Geniş bir izleyici kitlesi çekebildikleri 1970'ler Documenta sergilerinin etkisinin doruğa çıktığı yıllardı. 1970'lere gelindiğinde çağdaş sanata, resmi makamlarca desteklenip yasaklanan, genellikle iyileştirici ahlaki değerler sunan kamusal bir eğlence gözü ile bakılıyordu. Bu açıdan değerlendirildiğinde, Modernizm tam bir dolaşımsa girme sürecindeydi; çünkü Documenta sergilerinin, içerikleri farklı olsa da 19. yüzyıl sonunun resmi salon sergileriyle benzer bir işlevi vardı. [6] Sanatçıların görünür kılınması ve pazar değerine kavuşması, bugün küresel hatta yeniden dünya sergileri denebilecek bu büyük sergilerle mümkün oluyordu.

Küreselleşmenin kaçınılmaz etkisiyle, Batı toplumlarında nesne ve yazı merkezli kültürel aktarım, koleksiyonculuk temelinde yükselerek yine merkez ve çevre ilişkileri üzerine kurulu bir pazar oluşturmuştur. Doğu toplumlarında işleyen sözlü tarih geleneği ise maddeci pazar koşullarına uyum sağlayabilmek için bienaller, sanat fuarları, festivaller gibi merkez temelli büyük sanat etkinliklerine seçilmek durumundadır veya batı dışı coğrafyalarda gerçekleşen sanat etkinlikleri kendi kültürel dinamiklerini var olan sanat anlayışı üzerinden yeniden kurgulayarak var olabilmektedirler. Öte yandan, bugün çağdaş sanat varlığını internet, kamusal alan gibi çeşitlenebilen araç ve mecralarla çoğaltabilen, bağımsız sanat inisiyatifleri ve oluşumlarla egemen anlayışa alternatif üretebilen bir konuma da sahiptir. Küreselleşmeyle birlikte merkez ve çevre ilişkileri iç içe geçerek, ortak bir sanat anlayışına doğru gidilmekte ve çağdaş sanatta Batı dışı ülkeler kendilerine seslerini duyurmak için yeni alanlar yaratmaya başlamaktadırlar. Bugün uluslararası sanat etkinliklerinde sergilenecek yapıtları belirlemek üzere seçilen küratörlerin büyük çoğunluğu her ne kadar Batılı veya Batı'da eğitim görmüş kişilerden oluşsa da, Baudrillard'ın deyişiyle bireyin kimliği artık salt Aydınlanma'dan gelen bir kimlik değildir. Sentez kimliklerin ve üretimlerin artık bilinçli bir tek özne etrafında oluştuğunu söylemek doğru değildir ve bu kimliğin artık ötekisi kalmamıştır. [7]

Kaynaklar

1. J. Bell, Sanatın Yeni Tarihi, NTV Yayınları, (2009).
2. E. Lucie-Smith, 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar, Akbank Yayınları, (2004).
3. B, Walter. The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media. Harward University Press, (2008).
4. A. Artun "I am Another" serg. kataloğu, 17-25 (1995).
5. S. Lowitt. Paragraphs on Conceptual Art, Art In Theory, Blackwell Publishers, (1999).
6. E. Lucie Smith, 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar, Akbank Yayınları, (2004).
7. A. Alsay, Sanat Tarihi Sınıflay Bir Disiplin, Yapı Kredi Yayınları, (2000).

MARMARA ÜNİVERSİTESİ 1883

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

BOUNDRIES OF EAST AND WEST FROM MODERN TO CONTEMPORARY

ŞEHNAZ HARE GÜNERİ

Beykent University
Faculty of Fine Arts
İSTANBUL

sehnazguneri@beykent.edu.tr

Abstract

Until the end of the 20th century, it's possible to tell about art history and function of art which are centered on western art. However today, as a result of western art expanding from its central position to its premises, the distinction of east and west, headed to leave its place to a new "world art" understanding. In this matter, especially in the contemporary art area, eastern and western borders began to get into each other, art works which can settle onto a common ground started to appear. On the other hand with globalization and developing communication technologies, and increasing interdisciplinary art works, art events and foundations which are reinforced with each other in terms of both formal and conceptual have increased in numbers. In this context, the trade between east and west today; evolves on a local-politic ground, into a postmodern diversity which can be valued as democratic in conceptual means, instead of oriental demands and alienation.

1. Parallelism and Breaks in Art History

While the history of western art builds its expression on a line that starts from the Ancient Greek, with the Enlightenment, it can be told more precisely, about the addition of oriental artifacts and cultures, which are accepted by alienation to the art history that approves west centered art mentality. Consumption oriented relationship of the West with the East, while being an acceptance of its existence, also brings together, European art that re-affirms itself with the different and perception of other cultures than western cultures as exotic items by expressing them with European rules and in western art productions. This objectification sometimes can be seen both directly and indirectly at the works of artists who are settled at the turning points of the art history. The borders between east and west which can sometimes turn into ideological sides, even though finding its foundation geographically in Europe, it is not possible to neglect on art history actuality especially in which U.S.A. is included starting from the 18th century. In this duality, other cultures including Asia and Africa, were put aside as other, except western, and forming the eastern side.

Starting by the end of the 19th century, including the 20th century and influencing art at an important level, the beginning of the modernist movement, can be searched in the previous century. 18th century has ended with two breakings which are the messengers of modernism; The Industrial Revolution and the French Revolution. While the Industrial Revolution shaped physical, economic foundations of modernism with the birth of mass production machines; with aristocracy's defeat against bourgeoisie, new concepts, new de



Picture 1. *Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), Odalisque à l'esclave, 1842. Oil on canvas, The Walters Art Museum, Baltimore.*

mands and human rights becoming arisen, political foundations become ready. Industrial Revolution starting in 1750's, covers a duration which lasts a century from 1750's until the mid 1800's. In this duration, together with mass production systems and new technical developments world's economic and political balances changed. Therefore traditional measures and values got damaged with living conditions created by new production system. From now on machines started to become new artisans, and artist had to discover art again as a new unknown.



Picture 2. *Claude Monet (1840-1926), Impression, Soleil Levant, 1873. Oil on canvas, Le Musée Marmottan Monet, Paris.*

After 1854, Japan being forced to open its trade lines to west, trophies coming from far and different, led to tendencies named japonisme. Monet's high view point, use of wide spaces in composition, free of ground flux and even the sun orbicular can demonstrate an effect of Japanese painting prints. At the same time, with

this trade which is become both ways after a while, Japanese artists like Kuroda Seiki would start to produce impressionistic paintings beginning from 1890's. Japanese painting style named Ukiyo-e, would arouse new painting tactics between western oil color painters, because these were only fairly unfamiliar. There was another selfish and deeply complex city society; however the unofficial point of view, was fed more willingly for its own good. Utagawa Kuniyoshi and Hokusai were free to develop their own traditional and characteristic fictions; because none of the aspects of Japanese aesthetics, as expected from western artists, required modeling, illusions and emphasizes through the use of light and shade tactics. [1] This influence can also be seen at important levels in Gustav Klimt's compositions where he forms symbolism again.



Picture 3. Kitagawa Utamaro (1756-1806), The Hour of the Hare, 1796, Color woodblock print, Clarence Buckingham Collection.



Picture 4. Gustav Klimt (1862-1918), Adele Bloch-Bauer I, 1907, Oil on canvas, gold and silver, Neue Galerie, New York.

By the other hand while passing to 20th century, parallel to developing technologies, the invention of photography caused concepts of representation and imitation therefore "mimesis" to be questioned. By this period of time, especially visual arts' representation of nature and life also became to be invalid. Camera's identical transfer of the moment to audience, forced artist to create new areas and art to include new definitions.

Until Renaissance, arts power of transfer beginning with mimesis at Ancient Greek, has been told and learned by the relationship of master and apprentice, and then the concept of art and craft has been separated. [2] It was possible to talk about a more personal and selective understanding of art, by keeping the concepts of art and craft separated, until the break created by Modernism. By the concept of Mimesis leaving the area of art and as a result of reproduction of art with technological possibilities, new pursuits in art appeared, artistic shape beyond absolute aesthetics, also began to form new relations with concept. On the other hand, as another result of reproduction and mass production, the art works aspect of being unique has also been lost. [3] By art reaching masses, in a matter taken from a privileged society and became democratic. Therefore with the art images starting to reach masses with speed, not only the absolute shape of art but also the meaning of art started to change.

2. International Exhibitions and New Pursuits

Art began to become global and create a market, by Universal Exhibitions – World Expositions in 1851, London where is the start line of Industrial Revolution. Main aim with these exhibitions, in which nations industrial products and art works presented to other national pavilions, were increasing trades. In 1873, Vienna the first multiple placed exhibition was visited by 7.2 million people. These exhibitions as to be the leaders of biennials and art expositions which are organized in post modern period, can also be seen as the showcase of nations. By courtesy of these expositions/exhibitions, specially art collections started to improve, by the circulation of culture products and reaching public it also caused new culture and education politics to be formed. In this context, an approach about education of aesthetic view started to be added to that period's nationalist education politics.

Beginning with the end of 19th century, together with modernist tendencies, western arts relation with other arts, faced massive changes. Instead of assembling artistic examples from eastern primitive cultures, or animating other cultures in its art, other arts' images became quoted in modern art. The most legendary example of this change is, the bridge between painting art in modernism and before modernism which creates a prime stage to modernist primitivism, is Picasso's Les Demoiselles d'Avignon (1907). With this painting, it is assumed that the step taken outside of the tradition covers up with the spring it created in tradition. [5]



Picture 5. Pablo Picasso (1881–1973) "Les Demoiselles d'Avignon, 1907, Oil on canvas, Museum of Modern Art, New York.

3. From Modern to Contemporary Borderless Borders

With these interactions, uniqueness and special atmosphere which has a privileged possession in art, has changed its place with being democratic in terms of masses. Along with the failure of artistic productions reality with technology, arts social function also faced massive changes. Together with art work being taken out of the shell which surrounds it and draws its state of belonging with strict lines, destruction of its special atmosphere, the reunion of art and craft at the beginning of the 20th century, appearance of fictional features

of new mechanic and media tic systems, classical understanding of aesthetics starting to leave its place to producible items and together with pursuits, a debate about what art is, has begun. This pursuit together with Dadaism and Duchamp, with an understanding of art which shall direct context, was forming a body with ready-made objects and preparing a ground for conceptual art. In the mid 1960's conceptual art has carried this expression further more. Sol Lewitt, has given a new meaning to conceptual art, by telling that art has become an idea creating machine and is related to all levels of mental processes. [5] As it also appears more precisely in Sol Lewitt's statements after that art is defined as all levels of mental processes.

With art being evolved into an interdisciplinary position, starting in 1970's new media tools and mediums like photography, movie, poster, video began to be included in the area of art in the period from 1970s till 21th century instead of a new movement, a web of post modern relations and its richness stokes the eye. At the present time fine arts uses almost every material and tool, and art foundations exist on their most democratic fundamentals more than ever. Today contemporary museums' mission is added by contemporary art understanding with education and sharing function and museums became some of the most important places for art education. On the other hand, in the contemporary art environment, there are elements which present new expansions to both art consumers and producers by making new translations between the audience, art and museums. These elements are curators, critics, and artists' selves. At this period big international exhibitions, especially Kassel Documenta exhibitions in Germany, and Venice Biennials, have had a significant effect on development of art. Kassel Documenta exhibition which is arranged almost once in three years, has begun in 1955, to create a platform in which to declare the superiority of the western values than the Communism's. In the beginning, generously financed, very bold in terms of size, Documenta, was reflecting comparably conservative and traditional Modernist pursuits. While the whole twentieth century art was included in the first Documenta, these exhibitions slowly focused on today's art, therefore became to determine international avant-gardes' agenda. 1970's when they could attract a wide range of audiences were the years that Documenta exhibitions' effects reached their peak. In 1970's contemporary art was observed as a public entertainment which generally presented healing moral values and gets both banned and supported by the official authorities. When discussed through this point of view, Modernism was on the edge of a circulation process; because even though the content of the Documenta exhibitions were different, had a similar function to the end of 19th century official salon exhibitions. [6] For the artists to become visible and reach a market value was possible with these big exhibitions which can be called global or world exhibitions again.

With unavoidable effect of globalization, item and text based cultural transfer in the western societies, rising on the collection basis, creates a market formed between center and premises relations. The tradition of verbal history functioning in eastern societies is in a position of being selected to center based big art events such as biennials, art expositions and festivals, to adapt materialist market conditions, or can only exist with assembling their own cultural dynamics depending on art events happening in except western geographies. Moreover contemporary art today also has a position that can increase its existence through a variety of tools and mediums such as internet and public space, creating alternatives to dominant acknowledgment with independent art initiatives and formations. With globalization, relations of center and premises gets into each other, leading towards a common understanding of art and except western nations starting to create new areas to get heard. Today, even though most of the international art events' curators who are hired to select works to be exhibited, are mostly western or educated in west, as an expression of Baudrillard person's iden-

tity is not an absolute identity coming from the Enlightenment anymore. It is not right to tell that synthesis identities and productions happen to appear around one object anymore, and there is no more other to this identity. [7]

Bibliography

1. *L.Bell, Sanatın Yeni Sınırı, NTV Publishing, (2009)*
2. *E.Lucie-Smith, 20. Yüzyıldaki Görsel Sanatlar, Akbank Publishing, (2004).*
3. *B. Walter, The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media, Harvard University Press, (2008)*
4. *A. Action, "I am Another" from exhibition catalogue, 17-25 (1995).*
5. *S.Hewitt, Retrospective on Conceptual Art, Art in Theory, Blackwell Publishers, (1999).*
6. *E.Lucie-Smith, 20. Yüzyıldaki Görsel Sanatlar, Akbank Publishing, (2004).*
7. *A. Akay, Sanat Tarihi, Sanatçı Bir Disiplin, Yapı Kredi Publishing, (2006).*

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MOTİF TEKRAR SİSTEMLERİNİN SANAT,TASARIM VE MİMARLIKTA KULLANIMI

MUSTAFA GÜRGÜLER

Beykent Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü
İSTANBUL

printdesign1@hotmail.com

Anahtar Kelimeler: Baskı tasarımı,raport,motif tekrarı.

Özet

Bu çalışmamdaki amaç ,tasarım,sanat ve mimarlık alanında motif tekrarının belli dönemlerinin ve akımlarının incelenmesi değil, özellikle son yıllarda farklı toplumlarda üretim yapan sanatçı ve tasarımcıların motif tekrar sistemini sıkça kullandıklarının vurgulanmasını ve örnek çalışmalarla açıklanmasını kapsamaktadır.

Günümüz tasarımcıları yeni işlevsel objeler yaratmaktan tatmin olmamaya başlarken, sanatçılar kendi resim yapma metotlarında sınır tanımamaktadır.Resim çalışmalarında dijital baskı efektleriyle gözle görülmeyecek bir nokta ağı kullanılması bu arayışlara örnek oluşturmaktadır.Mimari projelerde ise duvar,zemin ve tavan kaplamalarında yeni gelişen dijital sistemlerle motif tekrarı görülmektedir.Moda ve tekstil alanında 1970 'li yılların kumaşlarının geri dönüşü,tekrar eden büyük motiflerin defilelerde görülmesi ve tasarımcılarının kullandıkları motifleri ev tekstillerinden, parfüm kutusu süslemesine yada enstelasyon çalışmalarına kadar uygulamaları gündeme gelmiştir.

Eşit olmayan parçalar arasında tüm farklılıklarla bir bağ kurabilen motif tekrar sistemi, sanat ve tasarımı da birbirine bağlamaktadır.Günümüz modern hareketleri ile motivasyon bulan motif tekrarları,disiplinler arasındaki ilişkilerde de yerini almakta, yeni arayışlara zemin oluşturmaktadır.

İstediğiniz şekli seçin ve tekrar eden seslerin ritim ve ahenk yaratması gibi belli düzenli aralıklar ile tekrar edin, böylece isteseniz de istemeseniz de bir desen elde ederseniz.

Lewis F.Day(1)

Giriş

Sanatsal bir üretimin nesnesi değiştikçe ,görme biçimleri değiştikçe,daha doğrusu irdelenen gerçekler ve değer kavramları farklılaştıkça görsel sanat üretimleri ve insanların sanata bakış açıları da değişmektedir.(2) Bu durum sanat ve endüstriyel sanat içinde kullanılan malzemenin çeşitliliğinin ve kullanılan teknik olanakların fazlalaştığını da göstermektedir.

Zanaatçılar tarafından kullanılan desen tekrar sistemleri yüzyıllardır özellikle kültürel gelişime paralel olarak giysilerimizde,iç mekan tekstil ürünlerinde,dekorasyonda yada içinde yaşadığımız mekanın detay-

larında vazgeçilmez bir unsur olarak her dönem önemini sürdürmüştür.Özellikle"18. ve 19. yüzyıla kadar desen arşivlerindeki oluşturulmuş geçmişe ait süsleme desenleri, 20.yy'ın modernizm dönemine ait kültür değerleri için bir başvuru kaynağı olmuştur"(3)

Tekrar eden motif sistemleri günümüz seri üretim tekniğiyle iç içe bir ilişki yapısına sahiptir.Artık "zanaat belli bir mirası koruma olarak değil,yeni medya ve değişen sosyal içeriklerde beceri, motiflerin değişime uğraması ve süregelenin yerini almasına (4) odaklanmaktadır.

Dünya çapında toplu göç,çok kültürlü şehirlerin oluşmaya başlaması, hızlanan dijital teknolojinin yaygın kullanılması ya da "modernizmin eski dilinin serbestleşmesi ile bugün birçok sanatçı sosyal ve estetik ikilemleri araştırma için global konulara ilişkin çalışmalar yaparken, süsleme uygulamalarından yararlanmaktadır."(4)

Süsleme ve motif tekrarı arka plan ve desen arasındaki mükemmel orantıya sahip bir ilişki içinde olmalıdır.Motifleri tekrar prensibi ile ortaya çıkaran çiçek formları ,mitolojik kahramanlar,doğanın sonsuz izleri,matematiksel işlemleri kapsayan simetri yada geometrik yapılar gibi konular olmuştur.Bu düzenleme içinde motifler süsleme işlevini oluştururken, raporlanmış motifler ise ana gövdeyi oluşturmaktadır. Mimaride dış cephenin kaplanması yada motif tekrarı olan bir kumaştan elbise dikilmesi gibi bir ilişki süregelmektedir.Beğenilmeyen bir durum halinde süsleme yenilenebilir yada alternatif bir tasarımla değiştirilebilir.

Doğal olayların özgür irade ve kişisel yaklaşımlarla ne derece değiştirilebileceği tasarımcılar ve sanatçılar her zaman ilgi kaynağı olduğunu görmekteyiz. "Motif tekrarı özellikle son yıllarda "doğa bilimlerinde tekrarın oluşumuna duyulan ilgideki hızlı artış ile birçok tasarımcı ve sanatçıya ilhan kaynağı olmuştur."(5)

Motif tekrarı "desen yaratıcılarına farklı kökenli malzemelerle farklı motifler arasındaki benzerlikleri keşfederek bağdaştırma imkanını sunar.

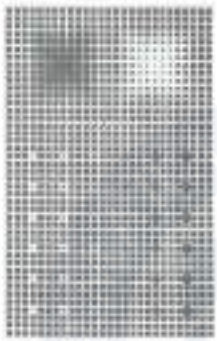
Teknoloji dönemi öncesi el sanatçılarının iş gücü ile yüzyıllardır süregelen yöntemlerle üretilen çalışmalar ,teknoloji devrimi ile daha seri ve farklı alternatif sunarak üretilmektedir.Geçen yüzyılda seri üretim metotlarıyla oluşturulan tasarım ürünleri,toplumun genel beğenisini kazanmak için geleneksel motif baskıları ile üretim yapmayı tercih etmiştir.Bunun yanı sıra süsleme ile yapılan seri üretim tasarımlarında eski tarz düşünme şeklinin bir işareti olarak nostaljiyi ön plana çıkaran ,kişisellik damgasını vurmayı hedefleyen sistemler hayat buldu.

Günümüzde tasarımcılar daha serbest ve tüketicinin ihtiyaçlarına göre şekillenen ürünlere imza atmaktadır. Daha önceleri tasarımcıların işlevsel olmayan,aynı zamanda duygusal iletişim kurulabilen objeler üretiyorlardı.Doğayı model olarak kullanıp iç mekan tasarım ürünlerinde,giysi de ve mimarlıkta kullanıyorlardı."Post-modernizm ile birlikte doğal motiflerden kaçarak işlevsel kullanıma yönelik objeler yaratan tasarımcılar,1980 sonrası yeniden geleneksel olarak yaygın olan tekrarlara ve eski dönem zanaat tekniklerinin daha bilinçli kullanmaya başladılar"(6)Çoğu tasarımcı için bu günün tasarımını yaratmak için geçmişten kopmak gerekmiyordu.Kullandıkları motif tekrarları sadece güzün takip etmesi yada boş yüzeyleri doldurmak için değil aynı zamanda oluşturulan hikayenin bir parçası olarak kullanılıyordu.

Sanatta Motif Tekrar Sistemleri

Yaşadığımız dünyada olup bitenlerin farkında olmak son 40 yılın özelliği olmuştur.1960'lı yıllardan sonra sanat ve toplum arasındaki ilişkiler yeniden şekillenmiş,insanlar arasında ki bilinçli ve anlayışlı ilişkilerin kurulması yoğunlaşmıştır.Sanatın her dalında malzeme potansiyellerini ortaya çıkaran biçimlerle yapılan çalışmalar önem kazanmıştır.Sanat artık yaşama şekil verdiği gibi yaşamın gerçekleri ve ona ait her türlü dökümanı da sanatın malzemesi olmuştur.

Macar asıllı Fransız ressam Victor Vasarely nin 1960 larda yada 70 lerde yaptığı iç içe geçirmiş kare leryuvarlaklar,elipsler,yamuklar ve çokgenler ile çok renkli bir soyutlamaya ulaşarak görsel bir devinim sağlamış ve Op Art sanatının önemli bir temsilcisi olmuştur.[7] Vasarely'nin optik resimleri popüler kültürün bir parçası halini alarak mimari ,bilgisayar bilimi ,moda ve bugünkü genel bakış açımızı derinden etkilemiştir.Sanatçının motto'su herkes için sanat olmuştur.



Resim 1. Lux Nowe,Victor Vasarely,1952



Resim 2. Torlen ,evo geldim' Duvar halısı, 2,10*6,8 *20 cm,Walzog

Özellikle son yıllarda tasarımcılar yeni işlevsel objeler yaratmaktan tatmin olmamaya başlarken, sanatçılar da kendi resim yapma metotlarında sınır tanımamaktadırlar.

"Duvara asılı 26*8 ışık yayan diyotlardan oluşan ,tekstil tekrar kalıplarıyla modern teknolojileri birleştiren interaktif modern duvar halısı"[8],Victor Vaserely 'nin 70'lerdeki avangart çalışmalarının çağdaşı olarak sanat dünyasında yerini almıştır.Desenler ve renkler sürekli başkalaşarak yeni desenler ortaya çıkartarak organik bir yüzey oluşturmaktadır.Her desen 4 saniyeliğine görünüyor ve sonraki 8 saniyede çözülerek bir başka deseni oluşturuyor.Teknoloji ile bir motif tekrarı kurulurken, ortaya çıkan hareketli desenler ikat dokuma tekniklerinin yeni bir yorumu olarak karşımıza çıkıyor.Sanatçı, hem dekoratif,hem işlevsel özelliklere sahip duvar halısı ile geleneksel ve modern teknoloji arasında bir iletişim sağlıyor.

Danimarka Parlamentosu, Merkezi Sanat Komitesi Folketing'in en uzun ve karanlık koridorlarından birine renk ve ışık katmak istemiş üzerine Rosmus Larsen'in 1918-1921 yıllarında yapmış olduğu duvar süslemelerinden yararlanılarak dekoratif bir çalışma yapıldı."Çoğulluk" isimli çalışma, daire,stilize edilmiş çiçek desenleri ve çizgiler halindeki neon tüplerin kombinasyonlarından oluşuyor.Her 45 saniyede bir neon tüpler renk ve ışık kombinasyonunu değiştiriyor.Her ikinci kombinasyon önceden tanımlanmışken,bir sonrakiler ise tamamen rastlantısal olarak 100.000'in üzerinde kombinasyon imkanı sağlıyor.Yüzeysel olarak süslemenin deseni tekrar ederken ,yakından bakıldığında sanatçının motifte sürekli değişiklikler yaptığı gözlemleniyor.

Modern sanatın örneklerini en iyi bir araya getiren Venedik Bienali'nin 52 nci sinde,yunan sanatçı Nikos Alexiou,Venedik 'teki San Marco Katedrali'nin yer motiflerinden tekrar ve motiflere dayalı bir çalışma sergilemiştir.Sanatçı herkesçe görünen nesnelerde,görülmeyen olanı güncel malzeme ile sunmakta. Gerçek bir mekandan esinlenerek oluşturduğu motifleri ve bunların kendi arasındaki tekrarlarını gerçek kaynaklarına bağlı kalmadan değiştirir ve kendi istediği kalıba sokarak soyutlaştırır. "Bu proje ile sanatçı ,sadece bulunduğu yerin fotoğrafını çekmek yerine bulduğu yeri çizen bir arkeolog konumuna da taşıyor."[9]



Resim 3. "Sine Çizgiler,News Alexiou,2007



Resim 4. Lauren Moriarty (ingilizce) Makina Bloğu kazısı(2006)

Mimarlık Alanında Tekrar

Son yıllarda modern dünyada görsel deneyimlerin paylaşımı yerine ikonografik materyallere sınırsız ve çabuk ulaşılması ile mimari yapılar, birden fazla duyumun stimüle edilmesini sağlayarak çekici hale gelmişlerdir.

"Shangai'deki Expo 2010 Polonya pavyonu iç mimari ve sergi tasarımı Varşova'daki fuar tasarım çalışmasında mimari yapıya verilen estetik özellikle yaşamı birleştirmeyi amaçlayan bir çabası olmuştur"(10) Yapının varlığının önemi kadar,onun algılatma düzeni de önem taşımaktadır.Yapı ,mekanın bir devamıdır ya da mekan yapının bir parçasıdır.Mimarın ortaya koyduğu amaçlardan ön önemlisi mimari yapı ile mekan,yaşam ve fiziksel enerjiyi bütünleştirmektir.Pavyonun estetik konsepti iç mekana taşınıyor ve ziyaretçileri ana holden bilinçli olarak yönlendiriliyor. Dış cephesinde kullanılan folklorik motif tekrarları köyden şehre göçüşü anlatan bir metafor olarak kullanılmış. Polonya'nın geleneksel halk motiflerinin mimari dekora ait modern dile çevrilmesi olarak algılanabilir.Bu yapıda kullanılan motiflerin folklorik olması ve konuya uygun desenlerin geleneklere referans göndermesi ve geleneğin modern olarak tekrar yorumlanmasının yaratıcı yaklaşımı sayesinde önemli kazanmaktadır.



Resim 5. Expo 2010 Polonya pavyonu

Mimari yapılarda duvar ,zemin ve tavan kaplamalarında yeni gelişen dijital sistemlerle bir insaat sistemi olarak motif ve biçim tekrarını sıkça görülmektedir.

Doğa kökenli tekrarlar flora ve faunaya ait doğal şekillerin resimleri motif tekrar sistemleri konuları arasında en çok kullanılan tema olarak kabul edilirler.Gözlemsel çizim ile oluşturulan meyva,çiçek,yaprak ve hayvanların gerçekçi olarak tasvir edilmesi desen yaratılmasında önemli bir rol oynamaktadır.Çoğu tasarımcı bitki çizimlerini stilize ederek çalışmalarını geliştirmektedir.Bu alanda tekrarları kullanan sanatçılar renklerin özenle yan yana getirilmesi prensibi ile değişik alanda desenlerini oluştururlar.

Tokyo doğumlu Tayland'lı sanatçı Michael Hong Lin,Modern Sanat Merkezi kafesi için büyük ölçüde bir mekan düzenlemesi yapmıştır.Yerden tavana kadar uzanan klasik çin işi çiçek motiflerinin tekrarla-

nyla mekanın farklı bir şekilde algılanmasını sağlamşitir.İçinde bulunan kişi mekanın genişleyen perspektifi karşısında duvarın nereden başlayıp nereden bittiğini algılayamaz.



Resim 6. Moma Kahvu dekorasyonu, NewYork, Michael Hong Lin

'Lin, Tapai ve Hague şehirleri arasındaki karşılıklı kültürel değişimin bir parçası olarak planlanmış bir projede,Tayland'da üretilmiş lale desenleriyle yaptığı motif tekrarı deseni 80 kere büyüterek ,1100 m2 kamu alanı içinde bir yer döşemesi olarak tasarlamıştır."(11)Tasarımcı,topluma açık mekanları dönüşüme uğratarak,derinlik yanılması yaratır ve alanlar arasındaki sınırları yok ederek içinde bulunulan hacmi algılamamızı etkilemektedir.

Tasarım Alanında Motif Tekrar

'Dünyayı daha güzel bir yer haline getirmek isteyen Eley Kishimoto"(12),güncel moda akımlarına kapılmadan motif tekrarı içeren tasarımlar yapmaktadır.Louis Vuitton gibi ünlü modacılar ile çalışarak adını duyuran tasarımcı ayakkabı,güneş gözlüğü,kemer gibi kadın giyiminin şemsiyesi altındaki farklı alanlarda ürünler tasarlamaktadır.Buna ek olarak mobilya,cam eşyası gibi dekorasyona yönelik de çalışmaktadır.



Resim 7. Eley Kishimoto,2010 bahar-yaz koleksiyonundan

20-23 Haziran 2008 tarihleri arasında Londra Mimari Festivali kapsamında Somerset House ,Londra'nın en büyük oturma odasına dönüştürüldü ve Londralılar ücretsiz olarak Sommerset House'un bahçesinde büyük ebatlardaki büyük eşyalı odada kendilerini evde hissetmeye çağrıldılar. STUDIO WEAVE tarafından uygulanan "ELEY KISHIMOTO tarafından desenleri tasarlanan eşyalar ile insanların şehir manzarasını evleri olarak algılamaları sağlandı"(13) ve de böylece etrafımızdaki açık alanları aslında ne kadar gözden kaçırdığımızın fark edilmesi sağlandı.



Resim 8. Eley Kishimoto Londra Mimari Festivali, Enstalasyon,2004



Resim 9. Çelsi Dekorlu duvar kaplamaları

Eley Kishimoto 2004 Eylül Londra moda haftası için Londra toplu taşımacılığında bir İngiliz ikonu haline gelen Londra otobüsünü dekore etmek için seçilen az sayıdaki sanatçılardandı. Bu otobüsler başkentte sonbahara renk katmak için moda haftasından önce ve sonra birkaç hafta boyunca çalıştılar.

2005 yılında Sumerset House'da "Moda ve Mimari"de Paralel uygulamalar " kapsamında geçici bir açık alanda tarihi eser yaratmıştı."Lazer tekniği ile kesilmiş kontraplak üzerinde Eley Kishimoto ya özgü raportlanmış motifler gün boyu ışığın sanat nesnesinin içine girmesine izin veriyorgeceleri ise fener gibi görülmesini sağlayan hafif bir ışık bulunuyordu.Küre isimli bu çalışma ,sanatçının oluşturduğu mekandan dünyayı farklı bir gözle seyredilebilen bir alan yaratarak,şehrin sert yüzeylerinden kaçış imkanı veriyordu."(14)

Bu proje kamu alanlarının nasıl tekrar canlandırılacağı konusunda da yeni bir perspektif örneği oluşturmaktadır.

İngiliz seramik tasarımcısı Dominic Crinsoruç mekanlar için pahalı modern tasarımlarını modern teknoloji ile birleştiriyor.Büyük çaptaki projeler ve kuvvetli bir ilham kaynağı arayanlar için geleceğe dönük tonlu seramik karolar ve duvar kaplamaları tasarlıyor.1998 yılından beri seramik karolara dijital baskı tekniği uygulaması geliştirerek yer ve duvar kaplamalarında devrim yapmış bir tasarımcı olarak imzasını atmıştır.

Geleneğe bağlı modernliğini koruyan duvar karoları sürekli değişen baskılarla mekanları zenginleştiriyor.Tasarımlarında dijital olanakları da kullanarak doğal formları tekrar yorumluyor ve desenlerinde soyutlama kullanıyor"İleri baskı metodları ve geleneksel zanaat birleşerek bilinen klasik görüntünün ötesine geçerek ,op sanatın kontürlü çizgilerinden uzaklaşarak sıradan olmaktan çok uzak çalışmalar yapmakta."(15)



Resim 10. İngiliz tasarımcı Paul Smith'den yeni kadar Mini Cooper otomobilden bisiklete kadar pek çok yerde kendine özgü çizgi motifini tekrarlıyor

Sonuç

Motif tekrar sistemi, sanat,tasarım ve mimarlık alanlarında son zamanlarda dikkate değer ,farklı çalışmalarda kullanılması yaygınlaşmıştır.Tasarımcılar tarafından farklı bir yorumla kullanılan post-modern bir bakış açısı içinde ev ve ofis dekorasyonu alanına farklı bir yorumla geri dönmüş,grafik ve mimari tasarımlarda belirleyici bir rol oynamıştır.Yeni süsleme ve motif tekrarı yeni dijital sistemlerin,bilgisayar programlarının kazandırdığı imkanlarla her zaman taze ve keşfedilmemiş olanları ortaya çıkarmaya devam etmektedir.

Örneklerini verdiğim tekrar sistemiyle meydana getirilmiş sanat ve tasarım çalışmalarında, kullanılan malzemenin özgün niteliklerinin ön planda tutulmuş , bilinen tekniklerin özgün yöntemlerle , formuyla,oranıyla ve tüm görsel değerleriyle yapıtlara çağdaş imajlar kazandırılmıştır.

Kaynaklar

1. G.Cole,Patterns,Laurence King Publishing,2007
2. M.Gürgüler,Tekstil Malzemesinin Mekan Çevre İçinde Sanatsal Kullanımı,Sanatta Yeterlilik Tezi,(1997)
3. C.Colchester,Textile Today,Midas Printing International,2007
4. Clore Fund Journal,The Future is Handmade,(2009)
5. J.Storey, Textile Printing ,Thames and Hudson,(1993)
6. P.Dormer, 20 th Century Designers, Mallard Press,(1991)
7. www.victoriaalbert.com(Erişim tarihi:2010)
8. www.bisanturio.ro (Erişim tarihi:2010)
9. www.siccasalentocus.com(Erişim tarihi:2010)
10. http://www.ap.pl(Erişim tarihi
11,12. www.ps1.org(Erişim tarihi:2010)
13,14. elsyksalmmoco.com(Erişim tarihi:2010)
15. www.dominicctrimson.com(Erişim tarihi:2010)

İnternet Adresleri

http://www.cockpitarts.com (Erişim tarihi :2007)
www.sybaritmi.org(Erişim tarihi:2010)
www.designerplanet.com(Erişim tarihi:2010)
www.istroom.nl(Erişim tarihi:2010)

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

THE APPLICATION OF REPEATED MOTIFS IN ART, ARCHITECTURE AND DESIGN

MUSTAFA GÜRGÜLER

Beykent University
Faculty of Fine Arts
Department of Textile and Fashion Design
İSTANBUL

printdesign1@hotmail.com

Keywords: Printing design,pattern,repeated motifs

Özet

This study is not a research about the trends and certain periods of repeated motifs in the fields of design, art and architecture, it explains and emphasizes with sample works that the artists and designers have been using pattern repetitions very often especially in the last decade in their design, serving different societies.

As the designers of today are starting become unsatisfied with simply creating new functional things, the artists know no boundaries in creating their own painting methods. The application of networks of dots, invisible to the naked eye, in painting works with digital effects sets an example for this search. As for the architectural projects, motif repetitions with improving digital systems can be seen in the wall, floor and ceiling paving. The come back of the fabric from 1970s into fashion and textile sector, the display of large scale repeated motifs in runways and the application of motifs in an arena from home textile to perfume bottle ornaments, or in installation works have become the current issue.

The motif repetition system, which can create a connection between uneven parts despite the differences in-between, connects art and design as well. The repetition of motifs, motivated by the modern movements of today, has taken its place in the relationship between the disciplines and creates the basis for new quests.

Take any form you pleas and repeat it at regular intervals and, as surely as recurrent sounds give rhythm or cadence, whether you want it or not, you have pattern.

Lewis F.Day(1)

Introduction

As the subject of an artistic creation changes, as the way of observation changes, and frankly as the examined notions of value and truth changes, the way that people look at art and the creations of visual art changes as well.(2) This situation indicates, that the opportunities of technique and material, used in the art and industrial, are increasing.

The application of pattern repetitions in our clothing, interior textile products, decoration, especially in connection with the cultural growth, has always been of great importance. Particularly "the patterns, created by the repetitions of motifs found in the 18th and 19th century archives, have been a resource for the values and culture of the 20th century modernism period"(3).

The repeated motif systems have a relationship structure directly involved with the techniques of mass production. Today "it does not focus on crafts as preserving a particular heritage, but one that relays the perpetuation and transformation of skills and motifs in new media and changed social contexts (4)".

With the mass immigration, the creation of multicultural cities across the world, widespread application of the digital technology or "with the loosening of the formal language of Modernism, many fine artists now draw upon crafts practices to explore social and aesthetic dilemmas, by creating works which refer simultaneously to the specificity of artisanal practices and objects, while making works that address global issues."(4)

Ornamentation and repeated motifs have to present a perfectly proportioned relation between patterns and background. What brings out motifs with repetition principle have been subjects such as floral shapes, mythological heroes, the infinite stamps of nature, symmetry and geometry, covering all kinds of mathematical equations. While the motifs in this arrangement fulfill their duty as ornamentation, the repeated motifs on textile constitute the main body. A relationship similar to the exterior coating or a dress tailored from fabric exists in architecture. The ornamentations, if disliked, can be renewed or can be replaced with an alternative design.

We can see that the degree of changes in natural events, caused by different personal approaches and free will, gathers interest of designers and artists. "The rapid increase in the interest for the creation of pattern in natural sciences and the repetition of motifs has been a source of inspiration for many artists and designers" (5) particularly in the last couple of years."

Repeated motifs "allows pattern makers to connect disparately sourced material by discovering similarities of form between different motifs. In the craft works, before the technology period created by hand , have been manufactured with mass production systems after the industrialization. Traditional motif prints have been used in the design products of the last century, manufactured with mass production method, in order to gain general liking of the public. Besides these, there were also signs of old fashioned thinking in the mass production with ornamentation, aiming to construct a personal stamp, while emphasizing the nostalgia.

Today the designers have been orientating themselves quite unconstrained and naturely to the needs of customers. Before the designers were creating objects, which were not functional and which had an emotional component. They take the excess of nature as a model for design products, clothes and architecture. "With the post –modernism after the 1980's, the designers, creating utility objects for functionality, started to use the repetitions and old traditional craft techniques."(6) For most of the designers, it was not necessary to cut off all the connections with the past in order to create the design of today. The repeated motifs, which they have been using, were not there just to fill out empty spaces, but at the same time they were used as a part of the created story.

Repeated Motif Systems in Art

The awareness of what is going on in the world we live in, has been the characteristic of the last 40 years. The relationship between art and society has been reshaped after the 1960's and creation of conscious and

considerate relationship between people has been more of a value. Works of art, which expose the potential of materials used in every branch of art, have become more important. As the art shapes life, every Notion about life and the reflection of them have been material for art.

In the works of Victor Vasarely, Hungary originated French artist, in 1960's and 1970's, the intersecting squares, circles, trapezoids and polygons provided a visual movement by gaining a colorful abstraction and he has been an important representative of Op Art movement. The optical paintings of Vasarely have become an important part of the popular culture and he has become an artist deeply affecting our way of observation, architecture, computer sciences and fashion. His Motto has been " Art for Everyone".

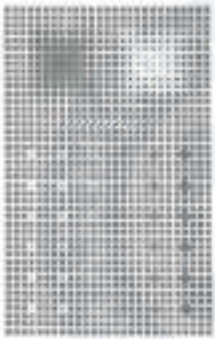


Figure 1. Lux Flowers, Victor Vasarely (1957)



Figure 2. Harvey Cam-Austral Tapestry(130*66 *39 cm,Weaving

As the designers of today are starting become unsatisfied with simply creating new functional things, the artists know no boundaries in creating their own painting methods.

"The wall, consisting of 26 x 6 LED elements, is an interactive modern light tapestry that combines old textile idioms with modern technology"(8), has taken its place in the world of art as a modern work of Victor Vasarely among his avant-garde works in 1970s. Patterns and lights live in a changing surface that constantly dissolves and forms new patterns. Every pattern remains for 4 seconds then, over next eight seconds dissolves into the next pattern. As the repetition of motifs is established by the technology, the out coming active patterns are new interpretations of traditional live weaves. The artist creates a dialogue between tradition and modern technology with the tapestry having both decorative and functional qualities.

The Central Art Committee of the Danish Parliament wanted a decoration that gave light and color to one of the long, very dark corridors in the Folketing. The solution draws its inspiration from an old patterned frieze painted by Rasmus Larsen in the years 1918-1921.The work named "Polytics" consists of neon tubes in combinations of circles, floral patterns and lines. Every 45 seconds the neon tubes change in different combinations of light and colors. Every second combination is pre-defined, every other one is random. There are more than 100,000 possible combinations. Superficially, the pattern of the frieze is repeated, but on closer scrutiny it emerges that the artist constantly varies the motif imperceptibly.

At the 52nd Bienale of Venice, bringing out the best samples of contemporary art, Greek Artist Nikos Alexiou has presented a work based on patterns and motifs from the floor of San Marco Cathedral in Venice. The artist is presenting what is invisible, using up to date materials, in objects visible to everyone. He abstracts the motifs, inspired by an existing place, by shaping them according to his own wishes and changing the repetiti-

ons without relating to their real origin. "It is a Project that puts the artist in the position of an archeologist who draws what he has found rather than simply making a photograph."(9)



Figure 3. Blonde Lines,Maria Rivera,2007



Figure 4. Lauren Moriarty (England) Noodle Block Cushion(2006)

This piece of work is created from neoprene, laser cut from 2mm thick sheets before it is heat bonded. This is a successful work presenting the characteristic of the three-dimensional approach to textile design.

Repetitions in Architecture

In the contemporary world with its abundance of visual experience, with the pictorial language of communication reigning supreme with the unconstrained and instant accebility of iconographic material, an exposition piece of architecture will only be attractive insofar it can offer inter-sensory stimulation.

"The interior and the exhibition design of the Polish Pavilion for the Expo 2010 Shangai has been an effort aiming to connect the aesthetics provided to the architectural structure in Warsaw and life. "(10) The existence of this work is definitely significant, but the perception it provides is also important. The structure is a continuance of the place or the place is a part of the complete structure. The most important target of the architect is that the architectural structure and place, life, physical energy are all one. The aesthetic concept of the pavilion is carried into the interior and it leads the visitors into the main hall. The repetition of folkloric motifs in the exteriors of the building are a metaphor of migration of people from countryside into cities. It can be seen as a translation of the Polish traditional folk motifs into the contemporary language of architectural decor. It gains its importance with the references to tradition, the folkloric motifs and the creative approach towards the modern re-interpretation of tradition.



Figure 5. Expo 2010 Polish Pavilio

Motif and shape repetition can be recognized often as an architecture system in the wall, floor and ceiling coatings with the advanced digital systems.

Organic patterns portray natural forms of flora and fauna and fall into what is considered to be the most popular of the design categories. Observational drawing plays a major part in the creation of these designs, often with an emphasis on the realistic deception of fruit, flowers, leaves and animals. Many designers stylize their portrayal of plants to achieve their aims. This category of patterns relies profoundly on the juxtaposition of the colors used.

The Taiwanese artist Michael Hong Lin, born in Tokyo, has created a large scale site specific installation entitled Grind for the Contemporary Art Center. The floor slides from the wall and ceiling, creating an alternate way to experience the space. As in the repetition of flowers, the perspective is suspended and the viewer can no longer determine where the floor ends and the wall begins.



Figure 6. *Momo-gond decoration, Newfresh, Michael Hong Lin*

"The repeated Taiwanese tulip motifs of Lin were enlarged by 80 and have been used as floor paving for a 1100m2 communal area as a part of the Project as a part of cultural exchange between the cities of Tapei and Hague. (11) Transforming a communal space, creating an illusion of depth and erasing spatial borders, the designer alters our perception of volume.

Repeated Motifs in Design

"Striving to make the world a better place, Eley Kishimoto"(12), creates works that includes repeated motifs without being effected by trends. The designer gained a reputation for their works with famous fashion designers such as Louis Vuitton and has designed footwear, sunglasses, belts under the umbrella of womenswear mainline. In addition to this, they design numerous decorative products such as furniture, glassware.



Figure 7. *Eley Kishimoto, 2010 spring-summer collection*

Between the 20the and 23rd June 2008, visitors were invited free of charge to make themselves at home in the Somerset House during the London Festival of Architecture, when the London's largest living room moved into the Somerset House. Designed by STUDIO WEAVE and adorned with a pattern by fashion favorites "ELEY KISHIMOTO, invited members of public to think about the city landscape as their home"(13) and consider how we could better use the often neglected open spaces around us.



Figure 8. Eley Kishimoto, London Festival of Architecture, Somerset House, 2008



Figure 9. "Nuno" ceramic wall coating

In September 2004 during London fashion Week Eley Kishimoto were one of a select few fashion designers asked by London Transport to come up with a design to decorate that great British icon, the London bus. These busses rang for a few weeks before and after the fashion week bringing a welcome slash of color to the capital's autumnal streets..

In association with and part of 'Parallel Practices in Fashion and Architecture at Somerset House in 2005, a temporary public space and landmark was created. "The exterior, clad with plywood, laser cut with Eley Kishimoto's pattern allows dappled light into the interior during day and lit from within by night, glows like a lantern. The work named Tower creates a place, allowing to see the world from a different angle, created by the artist, offers an escape from the sharp surfaces of the city."(14)

This Project sets a new perspective example of how to re-live the public areas.

Dominic Crinson is a British tile designer, manufacturing luxury interior products that combine contemporary design with modern technology. For niche or large scale projects, Crinson provides futuristic, fresh, colorful tiles and wallpaper for those searching for bold inspiration. Since 1998 Dominic Crinson has been re-inventing the tile. When he developed his proprietary process for digital printing ceramic tiles he kick started a digital revolution in wall and floor coverings.

Contemporary whilst embracing tradition he creates wall tiles that enrich spaces with their changing patterns. Using natural forms as inspiration and abstraction method for creating pattern using all the digital methods in design. New innovative printing embrace traditional craftsmanship to produce tiles that are beyond the common classical view and far beyond the contour lines of the Op art."(15)

The English designer Paul Smith, has released many designs in their signature multistripe pattern featured from shirts to Minicooper's up to today.



Figure 10. Paul Smith, striped objects

Conclusion

The application of the repeated motif system in art, design and architecture has increased lately with significant, different works. The post-modern perspective, applied with a different interpretation, is back into home and office decoration and has played an important role in graphic and architectural designs. New ornamentation and repetition of motifs continue to bring out what is always fresh and undiscovered with the help of digital systems and computer aided programming.

In the given art and design works, created by the repeated system of motifs, the special characteristics of the used material has been prioritized and modern images were gained with all the visual values, form and modern techniques of known methods for the mentioned works.

Resources

1. O.Cole,Patterns,Laurence King Publishing,2007
2. M.Gargules,The application of textile material in the Plastic Environment, Doctoral Philosophy Thesis,(1997)
3. C.Colchester,Textile Today,Midas Printing International,2007
4. Circus Fund Journal,The Future is Handmade,2009
5. J.Storey,Textile Printing,Thames and Hudson,(1992)
6. P.Dormer, 20th Century Designers, MidMod Press,(1991)
7. www.victoriousfly.com(2010)
8. www.listenopen.ro (2010)
9. www.incoudexpo.com(2010)
10. http://.www.ykl(2010)
11,12. www.ps1.org(2010)
13,14. eleyklahmelo.com(2010)
15. www.domuscriterion.com(2010)

Web Pages:

http://www.cockpitarts.com (2010)
www.iphonteles.org(2010)
www.designtpicnet.com(2010)
www.moom.nl(2010)

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

SANAT VE TASARIM ALANLARINDA DOĞU-BATI YANSIMALARI

SELÇUK GÜRŞİK

Central Saint Martins College of Art &Design
Research Centre

cukcuk54@hotmail.com

Sadece düşüncesiz bir araştırmacı modern teknoloji ve mitolojinin arkaik-sembollerle dolu dünyası arasındaki ilişkileri yok sayabilir....(W. Benjamin, Harvard University: Harvard UP, 1999)

Özet

Doğu ve Batının Köprüsü, Anadolu Kültürel Coğrafyası içerisinden bakarak Sanat ve Tasarımda ki kavramlarla "Öteki" olgusu, Oryantalizmden günümüze değerlendirilecektir.

Büyük Roma İmparatorluğundan beridir, Kilisenin sert çizgilerle ayırdığı'Doğu' ve "Batı" kavramının uzantıları; tüm Kültürel-Kimliklerde gözlemlenebilir bir güç çekişmesi olarak günümüzde de yansımalarını göstermektedir.

Bu semboller,'Bin Bir Gece Masalları', müzelerdeki ve daha da ötesi derinliklerde yerel/anonim metotlarla yorumlanarak, Orientalist ve Occidentalist etkileşimleri açıklanacaktır.

Aslında Batı kurguladığı Doğuyu yansıtırken, yarattığı sanat eserleri ve tasarım ürünleri ile kendisini kurgulamıştır. 'Öteki' ve 'Çifte Yansımalar' olgularının; nasıl iç içe geçmiş karmaşık gel-git lerden oluştuğu bu ürünlerin karşılaştırmalı analizleri ile kanıtlanacaktır.

Giriş

Yorum bilimi 'Hermenötik' Yunan mitolojisinde ki tanrı 'Hermes' ten türetilmiş bir terminolojidir(1). "Tanrıların buyruklarını insanların anlayabileceği bir dile çeviren habercı"anlamında yorum yapan, bilgece açıklama yapan anlamında kullanılmıştır.

Bu bildiride değerlendirilecek tüm Sanat ve Tasarım ürünlerine bu kerte bir yorumlama metodu uygulanarak, Doğu-Batı etkilenmeleri açıklanacaktır.

E. Said(2) batının doğu hakkındaki her türlü bilgisini ve tecrübesini genelde Oryantalizm olarak sunar ve de üç ana başlık altında toplar. Birincisi, ***Açık Oryantalizm***. 18.yüzyılda gelişmiş, tarih ve antropoloji bilimleri ile pekişen manifesto mahiyetinde olan, düşünürlerin açık açığa batının üstünlüğünü yayıklan bir türdür. İkinci olarak, Oryantalizm bir düşünce biçimi olarak değerlendirilir. Doğu ile batı arasında yapılan bilgi kuramsal/epistemolojiki ve varlık bilimsel ayrımlara dayanır. Bu kategoriye sadece akademisyenler değil, doğu hakkında her hangi bir beyanda bulunmuş yazar da girer: Aeschylus, Victor Hugo, Dante Marx; Flaubert ve Nerval gibi. Bu tür Oryantalistlere Said "gizil (latent) Oryantalistler" der. Bilmeden veya bilerek yaratılmış fantezilerle doğu ve batı arasındaki farklılıkları vurgulayan bu tür işte doğu olgusunun; "Doğu Mitinin"yayılmasında önemli görevleri yerine getirmiştir. Üçüncü olarak Oryantalizm

doğuyla ilgilenme, bir içli dışlı olma biçimidir ki Said buna modern Oryantalizm bir hükmetme, yeniden yapılandırma, doğuyu ve doğruları çeşitli pratikler ve kurumlarla temsil etme biçimidir(3). Her ne kadar iç tutarlığı olan ve de süreklilik gösteren bu tür, yorumladığı doğuyu, doğruluk payı olmayan gerçekliklerle açıklanmıştır.

Aslında Oryantalizm, Yunan Pers Savaşları 'Maraton' savaşında Yunan esirlerinin hayretlerle seyrettikleri Pers askerlerinin ceplerinden çıkarttığı kamışlarla, kızgın taş üzerinde pişirdikleri şiş-kebabı görmelerinden başlayarak, Roma İmparatorluğunun doğu ve batı olarak ayrılmasıyla devam eden uzun bir süreçten geçerek günümüzdeki problematiklere kazanmıştır. İlk pratikler Haçlı seferleri sırasında Ortadoğu ya kadar uzanan akınlarla kazanılan deyimlerle Gerçekleştirilmiştir.

Ne bu asırlar süren tarihi süreci açıklamaya ne de günümüzdeki Kurbanlaştırma'(victimization) kavramları ile Ortadoğu sorununu değerlendirmeye kalkışacağız. Ancak belli başlı sanat ve tasarım örneklemelerini kıyaslayarak; Oryantalizmin doğu batı arasındaki etkileşimini açıklamaya çalışacağız.

İstanbul'un Fethi ve Yeniçağ

Keşiflerle başlayan gezginlerin ve Osmanlı Türklerin eline geçen İpek ve Baharat yollarına alternatif yollar arayarak Uzakdoğu ya ulaşmak amacı ile başlayan keşifler, gezginlerden ilki Marco Polo (d. 15 Eylül 1254, Venedik- ö.1324) gezi anılarını yazdığı kitapla Doğu, hatta Uzakdoğu hakkında fazlasıyla malzemeyi Avrupa ya kazandırmıştır(4) (Resim:1).

Fatih Sultan Mehmet in İstanbul u fethetmesi ile düşen Doğu Roma İmparatorluğu ve Osmanlının Batıya açılımı, Yeniçağ olarak değerlendirilmiş ve sosyo ekonomik ilişkiler daha yoğunlaşmıştır. Genç Sultanın resmini yapmak için Venedik ten davet edilen Gentile Bellini (1429-1507) kabiliyetini kanıtlayabilmek için sarayda çeşitli insanların tablolarını yapmıştır.

Gelecek yıllarda Venedik ve Osmanlı arasında ticari ilişkiler gelişir. İpekli kumaşların başı çektiği ürünlerle karşılıklı tasarım ve desen etkileşimi gözlemlenebilir(5) (Resim:2 ve 3).



Resim 1. Marco Polo ve Uzakdoğu ya yaptığı yolculuk haritası



Resim 2. İpek Tavik, 17.yüzyıl, Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul



Resim 3. Lorenzo Lotto, 'Kan Koca Oğlak Hakkını yitiriyorlar'

18 - 19. Yüzyıl Oryantalistleri

18.yüzyıl romantiklerinden Gerard de Nerval in kitabı 'Voyage en Orient' Beyrut a kadar olan seyahatini yazdığı kitabı ile ilk turist rehberi tarihine geçerek, Doğu ya olan özlemin, peçenin arkasındaki gizemin önemini vurgulamakla kalmayıp, kapak resminde kullanılan erotizm ile 'öteki leşme' yabancılaştırma eylemini de kanıtlamıştır (Resim:4).



Resim 4. Gerard de Nerval, Voyage en Orient, Doğuya Yolculuk kitabı, ilk baskının kapağı



Resim 5. Fortuny kumaşları ve kostümlerinde örnekler

Harem, hamam gibi kalabalıkların bir aradalığı, genel olarak Voyeurizm(bireyin diğer insanları gözlemekten aldığı cinsel haz pratiği?) konu başlığı edilmiş, birçok Oryantalist ressam tarafından kullanıldığı gibi, bu tür seyahatnamelerde de başı çeken tasvirlerle, gizemli doğulu kadının mekânı olarak kullanılmıştır. Özellikle köle kadınların seks metaası olarak kullanan bu yaklaşımlar, ilk turizm çeşitlemeleri olarak ta gözlenebilirler. Hatta bu gezgin-ressamların, anı objesi olarak aldıkları hediyelik-eşya sanayisinin kuruluşuna sebep olacak ilk öncü hareketler olarak görülebilirler.

Kartpostallarda kullanılan seksüel/egzotik görsellik günümüze kadar animasyon filmlerde ve hatta bilgisayar oyunlarında bile, taraflı 'öteki' olgusunu beyinlere kazıyacak görsellikler seçilerek aktarılmıştır. Arap, şişman ve para canlısı, kötü bakışlı ve zulüm kar bir kimlikte gösterilir. Aslında bu başarılı illüstrasyonlar sonraları tekstil ve moda tasarımı alanlarında da başka örnekler vermiştir(7).

Seyyah-ressamlardan Benjamin Constant (1845 – 1902), Kuzey Afrika'yı gezerek diğer ressam Mariano Fortuny (May 11, 1871–May 3, 1949) yi örnek alarak gezmiş ve tekstil ürünlerini çok detaylı gözlemleyerek dönem için önemli kayıtlara geçecek çalışmalar yapmıştır.

Duvarlardan asılı halılar, şişman yer yastıkları ve çok detaylı resmedilmiş kostümleri ile tamamen bin bir gece masallarından alınmış bir görsel dekor yaratan Oryantalist ressam Constant; ileriki yıllarda diğer tasarımcı ve illüstrasyon sanatçılarına da ilham verecek bir grup resim bırakmıştır (8), (9).

Haremdeki bu odalık konusu farklı tarihlerde değişik ressamların ilgi alanına girmiş ve kişisel yorumları ile sanat eserleri örnekleri yaratmışlardır. Çoğunun kültürlere yaklaşımı ve 'Öteki' kavramını örnekleyen tasarım ürünleri resimlerinde sanat-ürünü haline gelerek biçimlenme değişimi geçirmişlerdir.

Mariano Fortuny, ressam olduğu kadar da iyi bir tekstil tasarımcısı olarak, pilise tekniği ile özel yarattığı kumaşlar halen taklit edilememiş, metotları da bir sır olarak kendisi ile gitmiştir. Kostümlerinin açtığı çığır ileriki yıllara kadar ulaşmış, çeşitli dans gruplarında ve gösteri sanatlarında tasarımsal çözümler olarak kullanılmıştır (Resim: 5).

Fortuny sonrası Isodora Duncan ve Ballett Ruse Romantik konularda senaryolaştırılmış baleleri, özgün bestelenmiş müzikler ve dekor tasarımlarıyla yaratmışlardır. Tüm kültürel hareket olan bu yaklaşımlar modadan iç-mimariye kadar diğer tüm sanat ve tasarım alanlarını etkisi altına almıştır (10).

Romain de Tirtoff (November 23, 1892 – April 21, 1990) adında bir Oryantalist ressam, tasarım alanında çok popüler olmuş sanatçı ve ilk grafikerlerden Erte olarak tanınmaktadır. Rus asıllı askeri eğitim almış sanatçı, ilk moda çizimlerini Oryantalist etkileşimlerle yaratmıştır. Aynı dönemde tasarımlarıyla popüler modacı Poiret de güncel çözümlere uygun olabilecek tasarımlara örnekler vermiştir.

Aslında bu bir biri ardı sıra kültürel etkileşimle zincirleme giden sanat ve tasarım akımlarını, belirgin kültür kimliklerince sahiplenmeye kalkışmamak gerektiğine iyi bir örnek olmaktadır (Resim: 6).



Resim 6. Erte den dans ve gösteri sanatlarına yönelik kostüm tasarımları



Resim 7. Leon Bakst (Lev Samoylovic Rosenberg) Ballet Ruse Nijinsky için yarat-tığı kostüm çizimleri

Asıl adı Samoylovic Rosenberg (d. 8 Şubat 1866, Petersburg, Rusya – ö. 28 Aralık 1924, Paris) Leon Bakst, öncü bir tasarımcı olarak çözümler üreten bir başka Oryantalistti. Sahne ve kostüm tasarımında izlenimi bütünlüğünü vurgulayarak tiyatroda yeni bir çığır açan Rus sanatçı; gösteri sanatlarında Modernist akımın ilk öncüsüdür (12)(Resim: 7).

Bakst, Petersburg'daki Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde okurken fazla gerçekçi bir Pietà resmi yaptığı gerekçesiyle okuldan çıkarıldı(1890). Grandük Vladimir'in çocuklarına özel ders verdi ve saray ressamı oldu. Bu sıralarda Rusya'daki öncü Sanat Dünyası grubuna Lev katıldı ve topluluğun aynı adla çıkan yayın organına katkıda bulundu. Ayrıca özel bir resim okulu kurdu. 1902'de önce Hermitaj saray tiyatrosunda, daha sonra Kraliyet Tiyatroları'nda sahne düzenlemesi yapmaya başladı. Sophokles'in tragedyaları için Aiginа'daki Aphaia Tapınağı'nda bulunan heykellerin üslubunu kopya ederek Eski Yunan tiyatrosu anlayışında dekorlar yaptı. Yunanistan'ı ve Girit'i gezdi, yolculuk izlenimlerini kaleme aldı ve Antik Yunan'a bakışını yansıttığı "İlk Büyük Korku" adlı tabloyu gerçekleştirdi(12).

Tüm bu On dokuzuncu yüzyıl sanat ve tasarım akımlarının günümüze yansımaları mevcuttur(13). L. Bakst tan sonra John Galliano, Chanel için Son bahar Kış 2009 koleksiyon ve tasarım çalışmalarında Rus etnik kostümlerinden esinlendiği örnekleri sunabilmiştir. Ayrıca da Yves San Loren 2007 koleksiyonunda Balet Ruse stillerinden esinlenerek yarattığı kostümleri sunmuştur(14),(15) (Resim: 8).

Henri Matisse (31 Aralık 1869 – 3 Kasım 1954) defalarca Cezayir ve Akdeniz, İslam kültürlerini ziyaret ederek, çiniler, kumaş ve kaftanlar alarak, kendi dekorlarında en sadık modeli Bayan Matisse ile çalışan ressamın renk kullanımı ve dekoratif alanlardaki desen anlayışı modern sanat ile tasarımın birleştiği en iyi örnekleri vermektedir.

Doğu halılarındaki dekoratif unsurlar, saf renkler, soyut biçimler ve düzeyler önem taşımaktaydı. Matisse'in resimlerindeki iki boyutluluk ve dekoratif unsurların artan önemi Gauguin'in 19. yüzyıl sonunda ortaya koyduğu tavrın bir devamı niteliğindeydi(16).

Kumaş deseni ve kostüm tarihinde tasarımsal değerler taşıyan bu görsel referans olabilecek pratikler, ayrıca da Empresyonist renk ve leke anlayışını da yansıtmaları adına çok önemlidirler. Dönemi-nin sonrasındaki tasarım ürünlerinde yansıtılmış bu görsel dil; Art nouveau sanat akımının özgün örneklerindendir(17) (Resim:9).

Daha sonraki yıllarda Romantik akımdan sırası ile Modernist ve Postmodernist hareketlerde sanatın

Oryantalist akımlarla başlayan ve de teknolojik gelişmelerle günümüze kadar gelen akışında Endüstri-Devrimi ve sonrası gelişmeler Batılı-Doğulu özlem ve ikilemini çok iyi açıklamaktadır.



Resim 8. Yves Saint Laurent'in 2007 Ön Koleksiyonundan Balet Russe etkili kostümleri



Resim 9. Bayan Matisse'nin-defiliğinde çeşitli 'Odalisques'

Emperyalist Batı-Avrupa ülkelerinin manalaşmaları ile başlayan bu endüstri devrimi ve insan gücünün pahalılaşması sonucu sadece ham madde arayışı yanı sıra ucuz üretim adına Londra ve Paris de kurulan fuarlarla dünyadan özellikli ürünleri bir arada görme ve sergileme kararı almışlardır. Hatta ilk Avrupa'yı ziyaret eden Osmanlı Sultanı olarak Abdülaziz, Napolyon III ün davetisi olmuştur. Orient Express tren yolu inşaatı başlamış, Galatasaray lisesi batılılaşma hareketi olarak açılmış, Osmanlı Paşaları Klasik Batı Müziği benzeri besteler yapmışlardır. Tüm bu karşıklı etkileşim, Oryantalizm ile yerleşen fikirlerin gelişmesidir.

Hatta on yedinci yüzyıldan beridir Van Mour ile başlayan Jean-Leon Gerome ve daha çokları ile devam ederek Fausto Zonaro ile son bulacak ressamlar kafilesi İstanbul'da yaşayarak çalışmalarını yapmaları yanı sıra özel okullarda da resim dersleri vererek, Türklere Batı Resmini öğretmişlerdir17), (Resim: 10, Jean-Leon Gerome 1824–1904).

1840–1870 yıllarını kapsayan dönemde Türk resminin Avrupa'daki tek temsilcisi olan Malta doğumlu Amadeo Preziosi, yine bu tarihlerde İstanbul'un en ünlü Oryantalist ressamlarından biriydi.

Yaşamının üçte ikisini İstanbul'da geçiren Preziosi'yi diğer sanatçılardan ayıran en önemli özelliği, sulubuya ağırlıklı eserlerine konu ettiği kenti, İstanbul halkını, yaşantısını, geleneklerini yakından tanıması, daha da önemlisi sevip benimsemesiydi. Sanatçı, 1876 Paris Uluslararası Sergisi'ndeki Osmanlı Pavyonu'nda, tablolarını bir Türk ressamı olarak sergilemişti. Amadeo Preziosi'nin yalnız resim sanatı değil İstanbul toplumsal yaşamını da eserleri ile yansıttığı için ayrıcalıklı bir yeri vardır bkz. Resim: 11).



Resim 10. Tıklı Baccarı, Jean-Leon Gerome



Resim 11. Eski İstanbul'dan insan manzaraları

1896 yılında bir gün Galata Köprüsü üzerinde geçit yapmakta olan Ertuğrul Süvari Alayı'nı görerek

beğenip her Cuma günü resmini yapan Fausto Zonaro töreni resmeden ayrıntılı bir tablo yaptı. Bu sırada Abdülmecit'e yazdığı bir mektupta "köprü üzerinde yapılan gösterilerde ellerde taşınan afişteki Abdülmecit resminin gerçeği yansıtmadığını, halkın doğru yapılmış bir portreyle Abdülmecit'i tanıması gerektiğine inandığı"nı yazdı. Yaptığı tabloyu Münir Paşa ve II. Abdülhamit çok beğendi ve Zonaro Mecidiye Nişanı'na layık görüldü. Bununla birlikte kendisi "Saray Ressamlığı" unvanlığına layık görüldü.

1905 yılında II. Abdülhamit, ressamdan İstanbul'un Fethi'ni tasvir eden tablolar yapmasını istedi. Zonaro'nun bu tabloları da çok beğenildi ve maaşına zam yapıldı.

31 Mart Ayaklanması'ndan sonra II. Abdülhamit devrildi ve Abdülhamit'in kadroları tasfiye edilmeye başlandı. Zonaro'ya da Ekim 1909'da saray ressamlığı unvanının kaldırıldığı bildirildi. O da 20 Mart 1910'da ailesiyle birlikte İstanbul'u terk etti. Sanatçı İstanbul'u sevmesine ve yaşamak istemesine rağmen San Remo'da vefat etmiştir(bkz. Resim:12).

Türk müzeciliğinin kurucusu kabul edilen arkeolog, müzeci ve ressam Osman Hamdi Bey (d. 1842 İstanbul - ö. 24 Şubat 1910 İstanbul) in sanatının diğer Oryantalist ressamlarla benzeşmesi aynı okullardan ders almaları ötesinde yaklaşım ve anlayışlarının da ne kadar uygun olduğunun göstergesidir.

Burada da yine yakın bir etkileşimin varlığı gözlemlenmektedir. Osman Hamdi beyin kurduğu Güzel Sanatlar mektebi günümüze kadar evrim geçirerek modern ve post modern sanat ve tasarım örnekleri vermektedirler.

Sonuç olarak Oryantalizmin doğu meraki yanı sıra doğunun da batı meraki olduğu ve bu ikili etkileşimden kaynaklanan, gel-gitlerle beslenen etkileşime olgusunun günümüzdeki sanat ve tasarım akımlarında dahi olduğunu belirtirken batının bir akımına daha değinmek istiyorum.

Endüstriyel devrim geçirmiş ülkelerden İngiltere'de William Morris öncülüğünde gelişmiş Sanat ve Tasarım hareketinin(1880 – 1910) beslendiği resim sanatı akımı Preraphalite ile ilişki örneği önemli unsurları açıklığa kavuşturur.

Modernizmin başlangıç noktası olan Sanat ve Tasarım Akımı sonraları Art Nouveau ve Dutch De Stijl grubu ve en sonunda da Bauhaus'un temelini atan ilk hareket olduğu kabul edilmiştir.

Makineleşmeye karşı kaybolan el-yapımı insani tasarımlar ve estetik değerleri, yeniden canlandırma ile endüstriyle birleştiren düşünür ve sanatçılar, doğu sanatlarındaki bu dengeyi adapte etmişler, hatta desen ve motiflerini doğrudan kullanarak, daha insani tasarımlar yaratabilmişlerdir.

İslami art motiflerinden esinlenen sanatçının Pre-Rafaelite ressamlarla ilgisi ve düşünürleri Ruskin ile yakın çalışmaları olmuştur. Dönemin sosyalist düşünce özgürlüğüne örnek manifestolar çıkartarak, her ne kadar eskiye dönük çalışsalardı günün, o dönemin kültürel değerlerini yerleştirebildikleri gibi akımın yayılarak daha da evrensel makine – insan ve el-sanatı, endüstriyel tasarım ilkelerinin oturmasında öncü olmuşlardır.



Resim 12. Ertuğrul Süvari alayı



Resim 13. Sanayi Osmanlıları Osman Hamdi Bey

Kaynaklar

1. D. Özlem, Metinlerle Hermeneutik (Yorum Bilgisi) Dersleri I-II İnkılâp kitabevi 1996, İstanbul
2. S. Edward, Orientalism, Vintage Boks, 1978 USA ISBN 0-394-74067-X
3. A.Çıpakman, Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgeleri ve Düşünce Tarihi, Doğu Batı Dergisi Yıl:5 Sayı:20 2002 ISSN 1303- 72 42
4. Marco Polo Uzakdoğu gezisi,www.silk-road.com/art/marcopolo.html
5. N. Atasoy, W. B. Denny, L. W.Mackie, H.Tezcan, IPEK, Osmanlı Dokuma Sanatı, TEB İletişim ve Yayıncılık A.Ş İstanbul ISBN 1–868592-19-5
6. A.Behidat, Kolonyal Çizgilerle Çağında Oryantalizm, Chiviyazıları 2447 Nemesis Kitaplığı 19, İstanbul, ISBN 978 – 975 – 9187 – 16 – 1
7. Aubrey Vincent Beardsley (21 Ağustos 1872 – 16 Mart 1898) tr.wikipedia.org/wiki/Aubrey_Beardsley
8. Garg M. Thomas reviews Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism ...www.19thc-artworldwide.org/.../291-orientalist-aesthetics-art-colonialism-and-french-north-africa-1880-1930-by-roger-benjamin
9. Lynne Thornton, The Orientalist: Painter-Travellers 1828-1908, Paris, 1983, p. 167 (illustrated)
10. Isidora Duncan (1877 – 1927), www.isadoraduncan.org/
11. Leon Bakst and the Ballets Russes, C. Spencer, Academy editions, USA, ISBN- 10: 1854903489
12. Leon Bakst online, www.artcyclopedia.com/artists/bakst_leon.html
13. Classic Chick Music,Fashion and Modernism, M. E. Davis, May 2005, ISBN: 9780520256217 California Studies
14. L. V. Gray, Russian Orientalism and Ballet Russ, https://www.laurelvictoriagray.com/russ_orientalism.htm
15. The Centenary of Serge Diaghilev's Ballets Russes 1909 – 2009, Victoria Albert Museum, http://www.vam.ac.uk/collections/theatre_performance/features/diaghilev/index.html
16. Matisse, his Art and his Textiles, The Fabric of Dreams, Royal Academy of Art, in the Sackler of Galleries, 5 March – 3 May 2003.
17. Matisse His Art and His Textiles, A. Duthie, J. Flam, Royal Academy Boks Oct. 25, 2005, ISBN 13:978 0903973462
18. G. M. Ackerman, Jean-Leon Gerome: His Life, His Work 1824 – 1904, March 2000 Acr Edition, ISBN - 13: 978 – 2867703016

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

EASTERN-WESTERN REFLECTIONS IN THE DISCIPLINES OF ART AND DESIGN

SELÇUK GÜRIŞIK

Central Saint Martins College of Art &Design
Research Centre

culcuk54@hotmail.com

Only a reckless researcher can ignore the relationship between the modern technology and the world of mythology, which is filled with archaic symbols…(W. Benjamin, Harvard University: Harvard UP, 1999)

Abstract

The Notion of "The Other" from Orientalism until today in the terms of Arts and Design will be evaluated through the Cultural Geography of Anatolia, the bridge between East and West.

Since the Great Roman Empire, the extensions for the terms "East" and "West", separated by the Church with bold lines, have been reflected as a a debate of power, visible in all the Cultural-Identities today.

These symbols will be interpreted deeper with the Thousand and One Nights, local and anonym methods in museums and the Orientalist and Occidentalist interactions will be explained.

Actually as the West reflects the East in its fantasy, it has edited itself in the works of art and design products, it has created. How the notions of "The Other" and "Double Standard" consist of interwining and complex fluxes will be proven with comparative analysis of these products.

Introduction

The science of interpretation "Hermeneutics" is a terminology deriving from "Hermes," which a God from the Greek mythology. (1). It has been used as interpreter, making wise statements, with the meaning "Messenger translating the will of God into a language man can understand.

All the products of Art and Design will be evaluated by using of an interpretation method (more hermeneutics) in this paper and the East-West response will be explained.

*E. Said (2) believes all kinds of information and experience, which west has about the east, as Orientalism and assembles it into three major groups. First, **Open Orientalism**: A type, improved as a manifest in the 18th century, combined with history and anthropology sciences, spread by the philosophers, bluntly stating the superiority of west. Secondly, Orientalism is evaluated as a way of thinking. The information between east and west depends on the theoretical (epistemological) and ontological distinctions. Not only academicians, any writer, who has made a statement about the east, such as Aeschylus, Victor Hugo, Dante Marx, Flaubert and Nerval are under this category. Said defines the Orientalists under this category as "Secret (latent) Orientalists".*

Emphasizing the distinctions, filled with fantasies, created on purpose or unintentionally, between west and east, this type has carried out an important duty in dissemination of the "Eastern Myth". Thirdly, Orientalism is a type of platonic interest in East, which Said calls Modern Orientalism, a type of representation, re-construction, domination of the east and what is right through institutions and various practices(3). Even though this type shows persistence and consistency, it has been explained with realities with no validity.

Actually Orientalism, which went through a long process, starting with Greek-Persian Wars and the astonishment of the Greek Captives from the Marathon war caused by the sis-kebab cooking on the sun-burned stone with the straws, which Persian warriors have taken out of their pockets, continuing with the separation of the Roman Empire into west and east, has become problematic. First practices were carried out with the notions gathered from the raids during the crusades to Middle East.

We will neither try to explain this historical process of centuries, nor evaluate the Far East problem with the terms of "Victimization". But we will try to explain the interaction of Orientalism between East and West by comparing of major art and design samples.

The Conquest of Istanbul and The New Age

The very first of explorers, starting with the explorations of the rovers and aiming to find paths to Middle East alternative to the spice and silk road in the hands of Ottoman Turks, Marco Polo (b. 15 September 1254, Venice d. 1324) has provided extensive knowledge for the East and even for the Far East in his journal, where he kept his memoirs of the explorations (4).

The falling of the East Roman Empire caused by conquering of Istanbul by the Conqueror Sultan Mehmet and the opening up of the Ottoman to the west have been evaluated as the New Age and the socio economic relations have been intensified. Gentile Bellini (1429–1507), who has been brought to portray the young sultan, had to portray various people in the palace in order to prove his talent.

The commercial relations between Venice and Ottoman developed in the following years. The mutual interaction in design and pattern can be seen in the products led by silk (5). (See Figure: 2 and 3).



Figure 1. *Marco Polo and the caravan, maps of his trip to Far East*



Figure 2. *Silk Cushion, 18th century, Sadberk Hanım Museum, Istanbul*



Figure 3. *Lorenzo Lotto, 'Husband-Wife' Seating on the Ujak Carpet, 1523*

The Orientalists of The 18th and 19th Century

The book of Gerard de Nerval, among the 18th Century romantics, 'Voyage en Orient', making history as the first tourist guide with his memoirs of the trip to Beirut, not only emphasized the longing to East and the

importance of the mystery behind the purdah, it also proved the "authorization" alienation action with the eroticism of the Picture in the cover page. (see. Figure: 4.).



Figure 4. Gerard de Nerval, Voyage en Orient, Journey to East, cover of the first edition



Figure 5. Fortuny fabric and costume samples

The togetherness of crowds such as harem, Turkish bath (hammam) has been generally entitled as Voyeurism (one's sexual pleasure in observing others) and it has been used by many Orientalist painters and in leading travel books as the place of mystical eastern woman. These approaches, using especially the slave women as a sexual Meta, can be observed as first variations of tourism. In fact the objects, purchased as a remembrance by these rover-painters can be seen as the first leading movements of the souvenir industry.

Until today the sexual/exotic visualization in the postcards, animation movies and even in computer games have been re-laid with chosen visuals, engraving the notion of "the other" (Figure: 7, 8 and 9). The Arab is shown with a glare, fat, avaricious, tormentor identity. Actually these successful illustrations have shown different samples in the textile and fashion designs (7).

Pilgrim –painter Benjamin Constant (1845 – 1902) has traveled North Africa following another painter Mariano Fortuny (May 11, 1871–May 3, 1949) and by the observation of the textile products in detail he has carried out works, which can be written in important records.

The Orientalist painter Constant, creating a visual decor with carpets hanging on the wall, fat floor cushions and costumes in detail, borrowed completely from Thousand and One Nights, has left several painting, which will inspire other designer and illustration artists in the following years (8), (9).

The subject of odalisque in Harem has gathered interest from different painters on different occasions and they have created samples of Works of art with their personal interpretations. The approach to culture and design Works as samples of the "Other" Notion of most of them has become an art-product in their paintings and has gone through a transformation.

The fabric created by Mariano Fortuny, a good textile artist as well as a painter, with the pleat technique, can not be imitated still, and his methods have been buried along with him. The new era, starting with his costumes, has reached further in time and has been used as design solutions in dance groups and performance arts. (see. Figure: 5).

The ballet sensationized in romantic subjects, Isadora Duncan and Ballet Ruse have crated unique musicals and decor designs after Fortuny. These approaches, which are all cultural movements, affected all other fields

of art and design from fashion up to interior architecture (10).

An Orientalist painter named Romain de Tirtoff (November 23, 1892 – April 21, 1990) has become popular in the field of design and is known as Erte, one of the first graphic artists. The Russian artist with the military education has created his very first fashion drawings with Orientalist interactions. Poiret, famous with his designs, created samples, which can be available for the current solutions, during the same period.

Actually it sets an example for that one should not try to claim this art and design in continuous interaction with culture for himself. (Figure: 6,).



Figure 6. Costume designs for dance and performances of Erte



Figure 7. Leon Bakst (Lev Samoylovic Rosenberg) Costume Drawings for Ballet Ruse Nymfy

Leon Bakst, or Lev Samoylovic Rosenberg (February 1866, Petersburg, Russia – 28 December 1924, Paris) as his real name, was another Orientalist, creating solutions as a pioneering designer. The Russian artist, starting a new era in theater by emphasizing the visual unity in the art and costume design, is a pioneer of the modernist movement in visual (12).

When Bakst was a student in the Royal Academy in Petersburg, he was let go because of the reason that he created an overly realistic painting of Pieta (1890). He gave private lessons to the children of the Grand Duc Vladimir and became a palace artist. During this time, he joined the pioneering group of the Art World in Russia and he contributed to the organ of the group published under the same name. Furthermore he established a private school of painting. He carried out mise en scene in 1900 first for the Hermitaj Palace Theater and later in the Royal Theaters. He created decors in the understanding of Ancient Greek theater fort he Tragedies of Sophocles by copying the style of the sculpture in the Temple of Aphaia in Aigina. He traveled in Greece and Crete, he wrote about these trips and he made the painting "First Big Fear", reflecting the aspect of Ancient Greece (12), (see. Figure: 7).

These art and design movements of the 19th century have reflected themselves to the present day. John Galliano, after L. Bakst, has presented samples inspired by the Russian ethnic costumes in the Fall-Winter 2009 collection and design works for Chanel. Furthermore he presented costumes, inspired by the style of Ballet Russe, for the Yves Saint Laurent 2007 collection (see. Figure: 8).

The application of color and the understanding of pattern in the works of Henri Matisse (31 December 1869 – 3 November 1954), visiting Algeria and Mediterranean Islamic cultures many times and purchasing caftans, fabrics and ceramics, and his wife Madame Matisse as the loyal model, sets the best samples, con-

necting the design and contemporary arts. The decorative elements, pure colors, abstract shapes and levels of the Eastern carpets were of great importance. The increasing importance of the bidimensionality and the decorative elements in the paintings of Matisse was like a continuance of the attitude Gaugin has shown in the end of the 19th century.

These practices, which can be a visual reference with values of design in the history of fabric design and costumes, are important reflections in the name of impressionistic color and stain understanding as well. This visual language, reflected in the design products after its period, was one of the samples for the Art nouveau movement (see Figure: 9).

In the following years, the Industrial Revolution and the developments afterwards, in the continuance of the Orientalist movement in the movements starting from the Romantic movement, Modernist and Post-Modernist movements explain the Western-Eastern longing and dilemma very well.



Figure 8. *Ballet Russe style costumes in the collection of Yves Saint Laurent in 2007*



Figure 9. *Ravissa 'Odalisques' for L'Offrande, model Madame Matisse*

As a result of the industrial revolution, starting with the mechanization of the imperialist Western European countries, and the man power, becoming more expensive, they have decided to visit the Paris and London exhibitions in search of crude material alongside the cheap labor to see and present special products together. Even Abdülaziz, the fist Ottoman to visit Europe, has been a guest of Napoleon the 3rd. The construction of the Orient Express railway has started, the Galatasaray high school has been opened as a movement of westernization, and Ottoman Paşhas have composed musical pieces similar to Classical Western Music. All these mutual interaction is an improvement of the ideas, settling in with the Orientalism.

In fact, in the 17th century Jean Leon Gerome and a group of artists, starting with the Van Mour and ending with Fausto Zonaro, will live in Istanbul, carry out works and give lessons in private schools, teaching the Western Painting to Turks. (Figure: 10).

In the period between 1840–1870, Amadeo Preziosi as the only representative of the Turkish painting in Europe, born in Malta, was one of the most famous Orientalist artists in Istanbul. What separates Preziosi, who spent two third of his entire life in Istanbul, from other artists was that he loved and embraced the people, life and traditions in Istanbul, which was the subject of his watercolor paintings. The artist has exposed his paintings, in Ottoman Pavilion in the International Exhibit in 1876, as a Turkish artist. Amadeo Preziosi has a special place not only for his art of painting but for reflecting the communal life in Istanbul as well (see. Figure: 11).



Figure 10. *Gösteri Meydanı*
Jean-Léon Gérôme



Figure 11. *People Scenery from Old Istanbul by Preziosi*

Fausto Zonaro, seeing the Ertuğrul cavalcade crossing the Galata Bridge one day in the year of 1896 and liking this scene so much that he painted it every Friday, and finally made a detailed painting. During this time, in one of the letters he wrote to Abdülmecit that the poster, carried during the shows on the bridge, did not reflect the truth and that he believes in that the public should know Abdülmecid with a correctly drawn painting. II Abdülhamit and Münir Pasha liked his painting and found him appropriate enough for the Zonaro Mecidiye Medal. Along with this, he was also given the title of palace artist.

In 1905 the artist was asked by Abdulhamit II to paint scenes, describing the conquest of Istanbul. These paintings of Zonaro were liked and he received an increase in monthly salary.

After the Uprising in 31th of March Abdülhamit II. has been overthrown and his staff was let go. Zonaro was informed in October 1909 that title as a palace painter was removed. He left Istanbul along with his family in 20th of March 1910. The artist passed away in San Remo, despite the fact that he loved Istanbul and wanted to spent his life in (see Figure: 12).

Istanbul with other Orientalist artists is a sign that his understanding and approach has been suitable beyond the fact that he took lessons from the same schools, Istanbul with other Orientalist artist is a sign that his understanding and approach took lessons from the same schools.

We can observe here the existence of a close interaction again. The school of fine

arts, establish by Osman Hamdi Bey, by the transformation until today, has created samples of modern an post-modern art and design.

I would like to mention an eastern movement once more, while emphasizing the fact that as a result of Orientalism, an interest of the East in West as well as an interest of West in East and the Notion of the "Other", led by the interweaving and complex flows, exist even in the design and art movements of today.

The sample of relation between Pre-Raphaelite art movement and the art and design movement (1880-1910) in England, which is one of the countries gone through the industrial revolution, led by William Morris, will clarify important elements.

The Art and Design Movement, considered as the starting point of Modernism, has been accepted as the fist movement, founding Art Nouveau and Dutch De Stijl group and finally Bauhaus.

The philosophers and artists, combining and revitalizing the aesthetic values and humanitarian hand-made designs, which were lost with the mechanization, have adapted this balance in the eastern art and they even applied the patterns and motifs directly and thus created humanitarian designs.

The artists, inspired by Islamic motifs of art, have an interest in the Pre-Raphaelite artists and have worked closely with the philosopher Ruskin. By publishing manifests, sampling the socialist intellectual freedom of the period, they have been pioneers for the establishment of the creation of industrial design principles, creating further universal machine- human and hand works and expanding the movement, as well as establishing the cultural values of the time being and creating works facing rather into the past.



Figure 12. Ertuğrul Cavalry on the Gallipoli Peninsula



Figure 13. Sanatçı Oyuncuları, Osman Hamdi Bey

References

1. D. Orano, Hammamlı with Texts (Yunus Bilgiç) Denizli Il Kitaplığı Kültürü 1998, Istanbul
2. S. Edward, Orientalism, Vintage Books, 1979 (USA ISBN 0-394-74067-X
3. A. Çakmak, "Partial Aspects of Orientalism" Fikir Sahat Dergisinde ve Düşünce Tarihi, Doğu Batı Dergisi 10 5 Sayı 20 2002 ISSN 1303- 72 42
4. Marco Polo Turkish Journey "www.silk-road.com/artl/marcopolo.shtml"
5. N. Atasoy, W. B. Denny, L. W.Mackie, H. Ertan, IPEK, Ottoman Woven Textiles" (Türk Bankası ve Yayıncılık A.Ş. Istanbul ISBN 1–890336–19–1
6. A Behdad, "Orientalism in Colonial Period" Oryantalizm 244/ Nimeca Kitaplığı 19, Istanbul, ISBN 908 – 975 – 9362 – 36 – 1
7. Aubrey Vincent Beardsley (21 Ağustos 1872 – 16 Mart 1898) (tr.wikipedia.org/wiki/Aubrey_Beardsley
8. Greg M. Thomas reviews Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism ...www.19thc-artworldwide.org/.../291-orientalist-aesthetics-art-colonialism-and-french-north-africa-1880-1930-by-roger-benjamin
9. Cyrine Thomson, The Orientalist Painter-Travelers 1828-1908, Paris, 1983, p. 167 (illustrated)
10. Isadora Duncan (1877 – 1927), www.isadoraduncan.org/
11. Jean Babil and the Ballets Russes, © Jacques Audiberti, USA, ISBN-10: 1854903489
12. Jean Babil Cocteau, www.encyclopedia.com/menus/babil_jean.html
13. Classic Chick Music Fashion and Modernism, M. E. Davis, May 2008, ISBN: 9780520256217 (UC Press Studies
14. L. V. Gray, Russian Orientalism and Ballet Rusa, http://www.kunstkritikk.no/gray.com/russ_orientalism.htm
15. The Centenary of Serge Diaghilev's Ballets Russes 1909 – 2009, Victoria &Albert Museum, http://www.vam.ac.uk/collections/theatre_performance/features/diaghilev/index.html
16. Matisse, his Art and his Textiles, The Future of Dreams, Royal Academy of Art, in the Sackler of Galleries, 5 March – 3 May 2005,
17. Matisse His Art and His Textiles, A. Dumas, J. Fiam, Royal Academy Books Oct. 25, 2004, ISBN 1 (978) 8 (90) 073462
18. G. M. Ackerman, Jean Leon Gerome: His Life, His Work 1824 – 1904, March 2000 Art Editions, ISBN-13: 978 – 3867700166

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

CULTURAL INTERACTION AND EXCHANGE, EXPRESSED THROUGH THE GEOMETRY OF INTER-LOCKING KEY PATTERNS

MICHAEL A. HANN / ALICE HUMPHREY / SO RA LEE

Leeds University
School of Design
UNITED KINGDOM

m.a.hann@leeds.ac.uk

Keywords: key patterns, geometry, diffusion, evolution

Abstract

This paper identifies various key-type patterns, which although from apparently remotely different geographical, cultural and historical sources, are similar structurally. A well-established means of analysing repeating designs by reference to their constituent symmetries (or underlying geometry) is acknowledged and relevant explanatory literature identified. A brief preliminary analysis of a small number of key patterns is presented. The nature of diffusion theory and alternative perspectives which may explain cultural change (expressed through the decorative arts) is explained and discussed, and the similarities between various interlocking key patterns is accounted for by reference to a process of diffusion rather than of independent evolution.

1. Introduction

Figure 1 shows a decorative exterior portal of the Great Mosque (or Mesquita) of Cordoba, a town located in al-Andalus (or modern-day Spain) to the far west of what was known as the Maghreb (the western part of the Islamic world of the early medieval period). Typical Moorish-style architectural features are depicted. These were created around 987 CE. In the context of this paper the decorative geometric brickwork within the three arches is of particular note. Meanwhile, Figure 2 shows a photograph of ornamental brickwork on a wall of a small gate house located at the entrance to the National Museum of Korea in Seoul. The ornamental brick work depicted is in imitation of a design regarded by modern-day Koreans as "traditional" to Korea (though there is wide-spread acknowledgement among Koreans that the design is also found in traditional Chinese and Japanese decorative arts). In the Korean context the design is believed to date to the early Joseon Dynasty (1392 – 1910 CE) or maybe before. Figure 3 shows a section of the Topkapi scroll held in the Topkapi Palace Museum in Istanbul; the scroll has been dated (tentatively) to the Iranian world (maybe Tabriz) of late fifteenth century. While it can be seen that the two scroll designs contain various religious salutations in Kufic-style lettering, in each case the geometric fields holding the lettering bears a resemblance structurally to the designs identified in Figures 1 and 2; this is particularly true of the design in Figure 3b.



Figure 1. *Exterior wall of great Mosque at Cordoba (photograph M. A. Hann).*

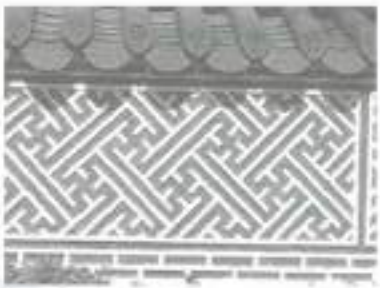


Figure 2. *Wall of gate house at entrance to National Museum of Korea, Seoul (photograph M. A. Hann).*



Figure 3. *Detail of text from Topkapı Palace Scroll (upper design: 3a and lower design 3b). Source: Topkapı Palace Museum Website.*

Although the three locations are distant geographically, it is readily apparent that the designs depicted are structurally similar. This similarity suggests knowledge of relevant geometry. The designs from the three sources are known as key (or fret) designs, a class of designs which shows remarkable universality. The aim of this paper is to demonstrate further this universality and in particular to address the question: Why do these designs from geographically distant locations have such remarkably similar structural features?

2. The Space Between East-of-East and West-of-West

The use of key-type designs can be detected in various ancient cultures. Jablan referred to evidence for their very early use in Palaeolithic times (from Mezin in the Ukraine) and also gave examples from late Shang dynasty China, Celtic Europe, fourth-to-first millennium BCE Western Siberia, as well as ancient Mexico and Neolithic Yugoslavia [1]. An interesting article by Davidson noted the use of an "interlocking key design" in aboriginal Australian decorative art, and observed further the prominence of such designs in "Greece, China and Peru" as well as in the "Bronze Age deposits in Celebes" (Indonesia) [2]. In addition to the areas mentioned above the use of key-type designs has also been prevalent to varying degrees in Egyptian tomb painting,

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

various Islamic contexts (including Moorish, Turkish and Persian), as well as Anglo Saxon, traditional Korean, Japanese, West African, Peruvian and Indonesian forms of decoration. Probable the most prolific early form is the sub-class known as Greek key patterns, in widespread use during the Geometric Period (around 8th century BCE). These included border patterns with arrangements of zigzags, triangles, frets or swastika shapes. Subsequently the use of such designs could be detected in the Roman and Byzantine worlds as well as in Italian renaissance times. What is readily apparent is the ubiquitous nature of the class of designs. Various examples of key-type border patterns are given in Figure 4.



Figure 4. Examples of Key-type Border Patterns. Source: L. F. Day, Pattern Design, Dover Publications, New York (1999) p.58

3. Diffusion Versus Evolution

Structurally-similar designs depicted in different environments and created at different points in time may result from two causes: a process of diffusion or exchange, which allows an idea or invention to be transferred from one geographical location to another or, alternatively, a process of independent discovery and evolution. The authors' position is generally that a vast range of design components (e.g. a motif of a particular type or a composition involving a particular structural geometry) result, to large degree, from a process of cultural diffusion. Cultural diffusion is the process by which cultural traits, belief systems, musical styles, cooking procedures and ingredients, material objects, ideas, artistic styles, inventions, innovations or patterns of behaviour are spread from one social or geographical context to another. Such a process is integral to globalisation, a term coined in modern times to refer to the increased inter-connectivity between countries, societies and cultures, expressed primarily through trade and facilitated through developments in technology and communication. There are many examples of similar forms of decoration existing in different cultural or historical domains, attributable to a common identifiable source and thus resultant from a process of diffusion. However it may be the case that certain basic motifs and patterns (e.g. spots, stripes and checks) are examples of classes of designs developed largely on an independent basis across many cultures, time zones and geographical locations, thus suggesting a process of independent evolution rather than diffusion.

Among the leading theoretical contributors to the development of diffusion theory and its associated concepts and perspectives were: Franz Boas (1858-1942) a pioneering anthropological field worker and theorist; Leo Frobenius (1873-1938), the originator of the concept of cultural circles; Fritz Graebner (1877-1934), a leading

diffusion theorist; A. C. Haddon (1855-1940), a Cambridge zoologist and anthropologist, who produced an important book entitled "A Short History of Anthropology"; Thor Heyerdahl, a twentieth century Norwegian adventurer; A. L. Kroeber (1876-1960) a student of Franz Boas; Friedrich Ratzel (1844-1904) who contributed significantly to nineteenth century theories of migration and diffusion; W. H. R. Rivers (1864-1922) was a strong supporter of diffusion perspectives and spoke strongly against evolutionist explanations [3-10]. Diffusion theory therefore has its origins in the discipline of anthropology. In modern times, diffusion concepts have been used in the areas of archaeology, cultural geography, business studies and marketing. The work of Rogers and Shoemaker (1971) is of particular importance in introducing diffusion concepts to researchers from a wide range of disciplines in modern times [11].

Trade has been a major stimulus for cultural diffusion. There was much trade between nations for many centuries before the commonly-accepted "Year One". In theory there was access between Europe (say Britain or Spain) in the west and Korea or Japan in the east. By the end of the first century BCE, there was substantial international trade, involving the Roman Empire (in the east of the Mediterranean), the Parthian Empire (Iranian Plateau), the Kushan Empire (current day Pakistan, north India and part of Afghanistan), a confederation of Central Asian nomads and the Han Dynasty (China). Various routes developed and terms such as "Amber Route", "Spice Route", and "Incense Route" as well as "Silk Road" (or "Silk Route") have been used in relatively modern times to refer to geographically separate trade networks, often used during different time periods. The term "Silk Road" was first used by the German scholar Ferdinand Von Richthofen to refer to the network of trade routes stretching from China (Chang'an, or today's Xi'an) to the eastern Mediterranean, extending over 5,000 miles (8,000 km), with branches into South and South-east Asia. Silk and other woven goods were indeed transported, but so also were spices, porcelains, religious relics, precious stones, metals, jewellery and other precious items. Parallel with this, artistic methods, motifs and symbols, styles of music, religion, languages and literature, philosophies and political ideologies were transmitted from one region to others.

It is important to recognise that the Silk Route was a network rather than a single road and it is doubtful if many traders travelled the full distance, but instead exchanged goods at various locations between east and west. Key points along the routes from Chang'an (regarded as the first or last staging post in China) were Lanzhou, the Gansu Corridor (between the Tibetan and Mongolian Plateaus), the Taklamakan Desert, Dunhuang, several alternatives which ultimately joined in Kashgar, the Pamir mountains, alternatives into Central Asia or southwards into Pakistan, India or Afghanistan, the Iranian Plateau, Black Sea, Marmara Sea, through the Balkans to Venice or across the Black Sea to Georgia and then to Constantinople (current-day Istanbul). From here, sea and land routes led to North Africa and parts of western Europe including the Iberian peninsula (Spain and Portugal). Notable travellers associated with parts of the Silk Route include: Alexander the Great, Xuan Zang (sometime appears as Hsuan Tang), Marco Polo, Ibn Battuta, Aurel Stein and Sven Hedin. Religions associated in some way with the Silk Route include Buddhism, Islam, Manichaeism and Nestorian Christianity. Important periods, empires or dynasties, from the viewpoint of developments in the decorative arts as well as trade between nations, include: The Parthian period, the Sassanian period, the Kushan Empire, Han Dynasty China, Tang Dynasty China, the Mongol Empire and the Timurid period, as well as Safavid Persia, Mughal India and Ottoman Turkey. There are numerous examples of artistic styles diffusing across the silk route and often connections between one culture or region and another can be found readily. Examples include Gandhara and Hellenistic sculpture or Persian silver and Tang porcelain. It seems that diffusion is dependent on either a

portable object being transferred from one zone to another, or for certain knowledge, ideas, skills or principles being transferred from one individual or group to another by word of mouth or through demonstration.

It seems also that knowledge and skills relating to mathematics (particularly geometry associated with building construction) also transferred from one culture to another. Precisely how this knowledge was transferred is not entirely clear. If in written form, then literacy and linguistic skills in dealing with the language of the culture of origin would be required, though illustrations of geometric shapes/figures or arrangements may have been self explanatory from illustrations alone. A further possibility is that artisans migrated and settled in distant locations bring with them relevant knowledge and skills.

It is largely accepted that the ancient Greek geometricians (such as Euclid and Archimedes) drew heavily on the knowledge of the ancient Egyptians (possibly through visits to north Africa). Subsequently, various Islamic mathematicians (e.g. al-Khwārizmī) developed this accumulated knowledge further and also added insights from lands as far away as India. Such knowledge was then applied across several scientific and engineering areas as well as in the realms of architecture and decorative design (especially tiling designs). It seems that Euclid's ***Elements*** *(the classic treatise which formed the basis of all geometry taught worldwide until relatively recently) was safeguarded through its translation initially from Greek into Arabic and, a few centuries later, from Arabic into Latin (for transmission into much of Europe during early Renaissance times) [12]. So in this case it seems that a process of diffusion is followed up by independent development and then subsequent further diffusion.*

A process of independent evolution is occasionally argued as an explanation for cultural development. For example, some early anthropologists argued that all cultures are best considered lying at some point along a line of evolution with some positioned ahead of others, and that all cultures will ultimately (and independently) discover the necessary accoutrements of "civilisation" such as, for example, the wheel, fire, writing and counting, the spinning of fibres, the weaving of threads, pottery and metal smelting. While this "evolutionist" view has lost popularity, and it is largely contrary to the perspective taken in this paper, it is not dismissed totally from the discussion and some recognition is given to the possibility that certain basic geometric knowledge and constructions may well have diffused from one geographic zone to another and were then applied independently to achieve certain universal forms of decoration such as key-type designs.

As noted by Iablon, when observing the characteristics of very ancient Palaeolithic and Neolithic forms of the design class, all resultant designs seemed to result from the systematic manipulation of only a few basic units which he refereed to as "protorles" [13]. This calls to mind the principal of modularity in design whereby a few basic units or modules are capable of being arranged and re-arranged to produce a wide range of alternatives within a collection of designs; although different, each design within the collection will have characteristics which place it clearly in the same class as its relatives. This is the case with key-type designs.

It appears that many designs in antiquity were planned and worked out using squared paper. It should be recognised that certain methods of working, for example, using squared paper (as was the case with the Topkapi Palace scroll designs) may encourage resultant similarities in designs produced. However such similarities would only be apparent in the simplest of cases. Also, as indicated in Figure 5, starting from a simple balanced black-and-white diamond-shaped grid, numerous alternatives (recognisable within the same class) are indeed possible (although only a few are shown here). Figure 6 give a further impression of the wide-ranging possibilities readily evident from developments using a simple square-grid structure.

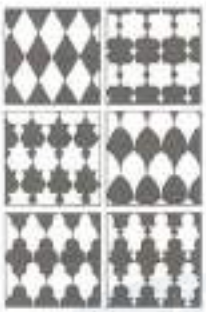


Figure 5. Alternatives from a simple black-and-white diagonal grid. Source: A. H. Christie, Pattern Design: An Introduction to the Study of Formal Ornament, Dover Publications, New York (1968), p.207.



Figure 6. Examples of possibilities from a simple square grid. J. F. Day, Pattern Design, Dover Publications, New York (1999), p.19.

4. Structural Variations in Key-Type Patterns

Variations within the class of designs are apparent, and include singular-motif forms (e.g. the Indonesian hook-and-rhomb motif) or may come together as regularly repeating designs in the form of border or all-over patterns. Component lines can be straight and at right angles or curved with rounded corners of varying degrees of thickness or thinness. Spiral-like forms, interlacements or Arabesques seem to be further developments, but these are outside the immediate scope of this paper.

Christie refers to the type of designs shown in Figures 1, 2 and 3 as 'swastika-type patterns, which he observed were "... common throughout the Middle Ages". It is interesting that Christie proclaimed that:

"It is unfortunate that the swastika has been the subject of much inconsequent discussion. The many fatuous meanings read into its most trifling, possibly accidental, variations, have gone far towards bringing serious mystical inquiries into discredit; and have tended to stigmatize what is, in reality, one of the most interesting pattern elements as a symbol of irresponsible nonsense" (14).

Christie, writing in 1929, could not have anticipated the hostile connotations associated with the symbol during the 1930s, and subsequently, particularly in Europe. Although it may well be the case that some designs, particularly border-type designs of the type shown in Figure 7, may well have been developed graphically by extending and connecting arms of the constituent swastika shapes, it is believed by the authors that designs of the sophistication shown in Figures 1, 2 and 3 were created following the procedure outlined below. The swastika shapes were therefore a secondary, resultant element or visual by-product of the construction rather that the initial basis of construction.

The most straight-forward means of constructing (or drawing up) the class of designs is through the use of squared paper (though it is unknown precisely how such designs were developed in antiquity). Probably the simplest form of construction, though one that appears initially to be very complex, is the category considered as traditional to Korea, China and Japan. This category is 'T' shaped (or two "Ts", with one upturned). An example is given in Figure 8. It can be seen that the fundamental repeating unit (or motif) is 17 squares in length with

double tails of 13 squares overlapping at the top and bottom of the 'I'. When placed at 90-degree-rotational intervals a four-part unit results. When the unit is repeated in two independent directions across the plane the final design develops. Two further examples of interlocking key patterns are shown in Figures 9 and 10.



Figure 7. *Border-type key design. A. H. Christie, Pattern Design. An Introduction to the Study of Formal Ornament, Dover Publications, New York (1968), Christie p.81*

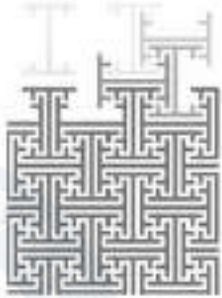


Figure 8. *Stages of possible construction. Drawn by A. Humphreys.*



Figure 9. *Example of inter-locking key-type pattern. Source: A. Fenn, Abstract Design and How to Create It, Dover Publications, New York (1990) p.128.*



Figure 10. *Example of interlocking key-type pattern. A. Fenn, Abstract Design and How to Create It, Dover Publications, New York (1990) p.128.*

5. Towards a System of Classification and Analysis

*Probably the most influential nineteenth-century study of pattern was Owen Jones' **The Grammar of Ornament** (1856), which focused on the cultural and historical aspects of patterned ornament [15]. Although this work was not concerned with the geometrical characteristics of pattern structure, it was an early attempt to categorise patterns in terms of their cultural and historical origins. A large proportion of the design literature of the late-nineteenth and early-twentieth centuries focused on pattern construction. The fundamental geometric principles underlying the construction of regular repeating patterns was indeed understood by many observers; relevant literature in this category has been identified by Hann and Thomson 16[16]. A small number of publications are of particular interest as they suggest perspectives similar to those used at a later date in more mathematically-focused work. Meyer, for example, grouped designs according to spatial characteristics*

into enclosed spaces, ribbon-like bands, or unlimited flat patterns, corresponding to motifs, border patterns and all-over patterns respectively [17]. Meyer also recognised that there was a '... certain division, a subsidiary construction or a network, anticipating the principle of lattices underlying the structure of all-over patterns [18]. Stevenson and Suddards, in their appraisal of the geometry of Jacquard-woven patterns, illustrated constructions based on rectangular, rhombic, hexagonal and square lattices [19]. Similarly, Day (1903) emphasised the geometrical construction of patterns, illustrating all-over patterns based on square, parallelogram, rhombic and hexagonal type lattices [20]. Christie's ***Pattern Design****, first published in 1910, made a formal classification of patterns according to the motifs appearing within them, rather than by reference to time periods or culture [21]. This work is of significance as it represents an early stage in the categorisation of patterns in terms of their geometric properties. The works of Walker and Paddwick (1977), Schattschneider (1978, 1986) and Stevens (1984) made the consideration of pattern symmetry accessible to a non-mathematical audience [22-25]. In 1960, Crowe presented a flow-chart to aid the recognition of the seventeen symmetry classes of all-over patterns [26]. This was developed further in collaboration with Washburn in 1986 [27]. Grünbaum and Shephard (1987) charted much of what is known currently about the geometry of both regular tilings and patterns; in fact their work is the obvious landmark to date in the mathematical investigation of the subject [28]. Washburn and Crowe (1988) published an impressive work dealing with the theory and practice of pattern analysis and, in particular, with the use of symmetry concepts as an aid to the classification of designs from different cultural settings and historical periods [29]. This has proved to be a classic reference for anthropologists, archaeologists, art historians, mathematicians and designers. A series of papers produced by Hann presents a comprehensive review of theoretical developments during the latter part of the twentieth century [30-32]. It is now therefore well established that regularly-repeating patterns can be classified readily by reference to their underlying geometric or symmetry characteristics. In brief, a group of four geometric actions known as symmetry operations combine to form seven possible classes of border patterns and seventeen possible classes of all-over patterns. It is of course the case that variations in line, texture, colour and scale, can yield infinite possibilities (aesthetically) within each class. Symmetry is an underlying feature, which is read subliminally or unconsciously, and believed to have deep cultural significance.*

It is now accepted widely (indeed established) that when a representative group of patterns from a given historical or cultural context, is analysed by reference to symmetry characteristics and classified accordingly, a non-random distribution of symmetry classes results. Also, different cultural settings and historical periods exhibit their own unique symmetry preferences. It is therefore well established that symmetry classification is a culturally-sensitive tool. Indeed symmetry classification could be useful as a means of pinpointing cultural adherence, continuity and change (possibility as a result of diffusion). Subject to the availability of representative (and chronological) collections of data, symmetry classification could be used to evidence the point in the past when cultural diffusion actually took place.

6. A Preliminary Analysis

It is not the intention of this paper to report on a wide ranging empirical survey but rather to suggest a methodology which could be of value in determining whether or not cultural diffusion took place. In other words, accepting that different cultures express their own unique symmetry preferences and also that symmetry preferences will vary as a result of cultural change, it may be worth analysing representative selections of key-type

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

patterns from different cultures, in order to determine the degree of similarity and thus the degree to which such cultures may have come into contact with each other and initiated a process of diffusion. Research with this focus is in the early stages and this paper reports on preliminary findings only. An examination has been made of small numbers of key-type all-over patterns from the three locations, including the interlocking key designs indentified in Figures 1, 2 and 3. A predominance of four-fold rotational symmetry can be reported. Also of great importance is the fact that the interlocking key-type all-over patterns identified in Figures 1, 2 and 3 are of exactly the same symmetry class (class p4gm). It is worth reporting further that this particular symmetry class is probably the most complicated, in terms of constituent symmetries, of the seventeen possible all-over pattern classes. In view of this it is difficult to resist the proposal that the relevant cultures came into some degree of direct contact, involving person to person interaction, rather than either indirect and more remote contact, and involving several stages of interaction across time and from zone to zone between the three geographical locations.

7. Conclusion

The geometrical intricacy of the inter-locking key-type patterns from Spain, Iran and Korea present a challenge in terms of analysis and, in particular, in accounting for their close structural similarity. Symmetry classification is a clear and objective means for confirming this similarity, rather than relying on subjective comparison only. Although the three inter-locking key-type designs presented in Figures 1, 2 and 3 have minor structural differences (not obvious immediately to all observers), they are identical in terms of their underlying symmetry. Key-type designs are exceedingly universal, and early indications in this investigation suggest the use of various types of the design class within most continents at some time over the past three millennium. The survey of the evidence suggests to the authors that independent invention and discovery in isolation may have initiated certain rudimentary key-type designs built from cross-type line configuration (thus accounting for the wide spread use of the design). However the sophistication (in the geometric sense) of the interlocking key patterns and their close structural similarities suggests a process of independent discovery in one centre and further development in the wake of diffusion, possibility in several directions and involving several different cultures. In the context of the interlocking key patterns shown in Figures 1, 2 and 3, it is believed by the authors that regular trade and frequent interactions were instrumental in design development. It is worth noting that it has been observed that during the 7th and 8th centuries CE, the Silk Road connected Korea with Arabia, and in 945 CE an Arab trader proclaimed that:

"Beyond China is a land where gold abounds and which is named Silla [an ancient name for Korea]. The Muslims who have gone there have been charmed by the country and tend to settle there and abandon all idea of leaving" [33].

It is interesting to note that around the same time, Arabic influence (particularly from Syria) was exercised to the west in al-Andalus. However while significant numbers of key-type patterns have been found in non-Arabic regions (including Turkey and Iran), the design class is not readily evident in the bulk of Arabic countries. So the evidence collected to date (surprisingly) does not support an Arabic source. Substantial further research is required however in order to confirm whether or not this is the case. It is necessary to determine more precisely the chronology and extent of the interaction between east and west, and also to suggest a chronology of key-type pattern development. There does however appear to be sufficient evidence to suggest a process of

diffusion rather than independent discovery of complex versions of the design class in al-Andalus, Korea and Iran.

References

1. S. Julian, *Theory of Symmetry and Ornament*, Mathematical Institute, Belgrade (1995).

2. D. S. Davidson, 'Interlocking Key Designs in Aboriginal Australian Decorative Art', *Mankind: Official Journal of the Anthropological Societies of Australia*, 4, issue 3, 85–98 (1948).

3. F. Boas, *Kwakiutl Ethnography*, edited by H. Codere, Chicago, Chicago University Press (1966).

4. L. Frobenius, *Dokumente zur Kulturphysiognomik: Vom Kulturreich des Festlandes*, Berlin (1923).

5. F. Graebner, *Methode der Ethnologie* (Method of Ethnology), 1911.

6. A. C. Haddon, 'The First Universal Races Congress', *Science*, *34* (877), 304–306 (1911).

7. T. Heyerdahl, *Aku-Aku: The Secret of Easter Island*, Rand McNally (1958).

8. A. L. Kroeber, *Anthropology: Culture Patterns & Processes*, Harcourt, Brace & World, Inc. (1963).

9. C. Singer, *The History of Mankind*, Macmillan and Co Ltd (1936).

10. W. H. R. Rivers, *The ethnological analysis of culture* (Pres. Address to Section H, Brit. Assoc.), *Science*, XXIII, pp. 385–97, *Rep. Brit. Assoc.*, *1911*, pp. 490–9; *Nature*, LXXXVII, p. 396, (1911).

11. E. M. Rogers and F. F. Shoemaker, *Communication of Innovations*, The Free Press New York (1971).

12. F. Hrabi, *A History of Greek Mathematics*, vols. 1 and 2, Dover Publications New York: first pub. (1921, Clarendon Press, Oxford (1981).

13. S. Julian, *Theory of Symmetry and Ornament*, Mathematical Institute, Belgrade (1995).

14. A. H Christie, *Pattern Design: An Introduction to the Study of Formal Ornament*, Dover Publications, New York (1969), p.42. (Republication of 2nd edition of *Traditional Methods of Pattern Designing*, Clarendon Press, Oxford (1910).

15. O. Jones, *The Grammar of Ornament*, New York, Van Nostrand Reinhold Company (1856, republished 1987).

16. M. A. Hann and G. M. Thomson, *The Geometry of Regular Repeating Patterns*, Manchester, The Textile Institute, p.3 (1992).

17. F. S. Meyer, *Handbook of Ornament: a Grammar of Art, Industrial and Architectural*, 4th ed. New York, Hessling and Spielmeyer (1894).

18. F. S. Meyer, *Handbook of Ornament: a Grammar of Art, Industrial & Architectural*, 4th ed. New York, Hessling and Spielmeyer, p.3 (1894).

19. C. Stevenson and F. Saddards, *A Textbook Dealing with Ornamental Design for Woven Fabrics*, London, Methuen chps. 2-5 (1897).

20. L. Day, *Pattern Design*, Dover Publications, New York (1996). Republication of 2nd edition revised and enlarged by A. Foord of the work originally published by Batsford Ltd., London (1903).

21. A. H Christie, *Pattern Design: An Introduction to the Study of Formal Ornament*, Dover Publications, New York (1969), p.42. Republication of 2nd edition of *Traditional Methods of Pattern Designing*, Clarendon Press, Oxford (1910).

22. I. Walker and R. Hesbeck, *Patterns: its Structure and Geometry*, Ceolfrith Press, Sunderland Arcuarius (England) (1977).

23. D. Schattschneider, 'The Plane Symmetry Groups: their Recognition and Notation', *American Mathematically Monthly*, *85* (6), 439-450 (1978).

24. D. Schattschneider, 'In black and white: how to create perfectly colored symmetric patterns', *Comp & Maths with Appls*, *12B*, 3/4, 673-695 (1986).

25. P. S. Svoboda, P. S, *Handbook of Regular Patterns: An Introduction to Symmetry in Two Dimensions*, Cambridge, Mass., MIT Press (1981 and 1984 pb ed).

26. D.W. Crowe, 'The mosaic patterns of H.J. Woods' in Hargittai I (ed), *Symmetry: unifying human understanding*, New York, Pergamon, 467-471 (1986).

27. D. W. Crowe and D. K. Washburn, D K (1986), 'How Chorus as an aid to the symmetry classification of patterned design' in Reynolds B and Starr M (eds), *Material aesthetics/ology: Contemporary Approaches to Material Culture*, Lanham, Maryland, University Press of America, 69 (1986).

28. B. Grunbaum and G. C. Shephard, *Tilings and Patterns*, New York, Freeman (1987).

29. D. K. Washburn and D. W. Crowe, *Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, University of Washington Press, Seattle (1988).

30. M. A. Hann, 'The fundamentals of pattern structure: Part 1: Woods revisited', *Journal of the Textile Institute*, *94*, (2, nos 1 and 2), 33 – 65 (2003).

31. M. A. Hann, 'The fundamentals of pattern structure: Part II: the crystal-change challenge', *Journal of the Textile Institute*, *94*, (2, nos 1 and 2), 66 – 80 (2003).

32. M. A. Hann, 'The fundamentals of pattern structure: Part III: the use of symmetry classification as an analytical tool', *Journal of the Textile Institute*, *94*, (2, nos 1 and 2), 81 – 99 (2003).

33. http://mudejarweaving.wikifoundry.com/page/Tablet+Weaving (2016).

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

"ONEING" WEST AND EAST
POTENTIAL OF 17TH CENTURY CHINESE ART THEORY IN MODERN ART EDUCATION

HU JUN

Hangzhou Normal University
School of Fine Arts
Department of Art Education
HANGZHOU

hujun_688@sina.com

Keywords: China, Shitao, oneing, stroke, painting

Abstract

The theory is named "Oneing", a philosophical concept coined by using the numeral "One" as a verb, as in the case of Chinese grammar in which a character has not difference in parts of speech.

The theory was an Chinese Mountain-and-Water painting written in Words on Painting by a 17th century monk painter Shitao. The theory is obscure, since it was written in an obsolete Chinese language that has no longer been used since early 20th century. The article tries to reinterprete and visualize the theory with art works by famous modern and contemporary artists, while revealing its philosophical background in Taoism and Buddhism.

The theory is important to to enhance the creativity of art sudents by encouraging them to respect the value of spontaniety and improvisation, which is basic to artistic creation.

"一" (" Yi ") is the Chinese character of the number of one. It is the beginning stroke and the minimalist of Chinese characters. By adding it horizontally or vertically, it develops into a variety of Chinese characters.

正 止 上 十 一 十 艹 廿 日

王 土 十 一 十 土 丰

One of them is the character of 画 (" Hua" in Chinese pronunciation) .

一 二 上 主 田 画

画, as a verb, means to paint; as a noun, means painting. It is important to keep in mind that there is no absolute distinction among the parts of speech in the grammar of classical Chinese language. It is also important to keep in mind that in Classical Chinese literature, characters can share their meaning if they have some pronunciation. Therefore it also means a stroke, because it is pronounced the same as 划 ("Hua"), or to draw, as verb. And as the language is the form of ideas, we can visualize the tradition of Chinese art in English

words like this: "To paint is to draw", and "The painting is the stroke". These are indeed the essence of classical Chinese painting, which allows Chinese painting to develop upon calligraphy by similar brushstrokes, and allow an expressive style regardless of colors. This kind of art expression has a name. It is called 写意("Xie Yi"), which means "to write the mind". The paintings are "written", and 一 ("One") is the simplest character to write, hence the discussion on 一 ("One") has a philosophical implication.

In the CHAPTER OF "ONEING" (《一画章》), the first of altogether 18 chapters in his work Words on Painting (《画语录》), he spoke of the importance of the "Oneing" in about 400 characters. At the end of chapter, he concluded:

"Once the Chaos is scattered, the law of Oneing is established; once the law of the Oneing is established, all things are seen. So, I shall say: My way is to stick to the way of Oneing." (自太樸散而一画之法立矣。一画之法立而万物著矣。我故曰：吾道一以貫之。)

The concept of "一" (one) as a verb could not be explained exactly without referring to Taoism and Buddhism. In Laozi, the classic work of Taoism, written by its founder Laozi:

Tao gave birth to one; one gave birth to two; two gave birth to three; three gave birth to all things. (《道德经》：道生一，一生二，二生三，三生万物。)

Laozi liked to use sexual intercourse and pregnancy as metaphor in his discussion. How did Tao give birth to one? He also explained in the same text:

The unnamed status is the pregnancy or beginning of the world; while naming gives birth to all things. (《道德经》：无名天地之始；有名万物之母)

Both meanings of beginning and pregnancy are meant by the character of 始(shi), the beginning, since it is the same character with 胎 (tai), the pregnancy, in archaic Chinese language.

Tao as the beginning is the status of unnamed or being pregnant, and Tao gave birth to One simply by naming. To visualize the idea and to go beyond the limit of the language, I would like to show a piece of my conceptual art for this discuss:

WHO IS YOUR MOTHER, THE UNNAMED?



Figure 1. Nobody Knows Its Name, So I Could Ask Anybody

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

It was the corpse of an unknown species.

NOBODY KNOWS ITS NAME, SO I COULD ASK NOBODY.

Anyway there must be a mother to the little thing. Because it is unnamed so itsself or its mother is unidentified. In this vagueness and ambiguity, lies the mystic truth of art, the Tao.

The mysterious creature could be a science discovery but I would rather keep it more valuable as an art work to express my understanding of the "mystic truth" as Bruce Nauman stated in his work Window or Wall Sign (1967): "The true artist helps the world by revealing the mystic truth."

To name something is the beginning of our knowledge. Nothing exists in our world of knowledge without a name according to Taoism. So, to name is very important. 一 (One) is the minimalist Chinese character thus an abstraction of naming anything. Tao gives birth to the world simply by naming it. The process of first naming is so called 一 ("Oneing"), by using one as a a verb in its "liv" from.

"One gave birth to Two", because once you ate "oneing", or naming, something, you are differentiating it from its origin, Tao, just like a baby from its mother.

"Two gave birth to Three", because once your are "twoing", or differentiating something, there is always a middle between the two. Oneing, Twoing and Threeing are the process of naming, differentiating and further differentiating. That is the abstract model of the development of our world. Three gave birth to all things, because the middle is infinitely dividable, hence infinitely differentiable. That is how the variety and infinite possibility of our world comes into being.

The task of science is to study the status of "Two" and "Three", or the difference and division, but that of the religion and art is to study the "One", the Genesis or the mystic truth: the "oneing", or naming. But then we face the limit of language because we are talking about something before we name it. Tao is there before the process of naming. This was stated in the first two lines of Laozi:

Tao that can be spoke of is not universal and eternal Tao. Name that can be named is not universal and eternal Name.《道可道非常道，名可名非常名》

How does an artist express the Tao? That was implied in Shitao's "Oneing" theory. The concept of Oneing had its philosophical background not only in Taoism but also in Buddhism.

Laozi: He frequently rids himself of desire to see the Mystic Truth; He frequently goes with desire to see its Outlook. These two methods are the same in origin but are differed by naming. The status of being same is what we call the Mystic Truth, being more and more same is the doorway to all Mystic Truth.《《老子》：常无欲以观其妙，常有欲以观其徼。此两者，同出而异名，同谓之玄，玄之又玄，众妙之门。》

Buddhism simplified the thinking into the concept of the way of不二 (Bu'er), which in direct translation "Don't Two", meaning "Nonduality". Here, "two" is used as a verb, too.

Both religions stresses on the importance of nonduality between the mystic truth and our daily experience. The Oneing of our world, or not Twoing of our world as expressed by Buddhism, is the way that leads to the truth. This is the way contradictory to science in direction, and Shitao accepted it as the task of art.

As in Shitao's theory of Oneing, has its origin in his Buddhist Zenist master Luanbenyue (旅庵本月)'s dialogue with the master's own master:

"One without adding strokes, what character is it?"

Luanbenyue answered: "Already colorfully decorated."

In this "Oneing" way, we can always preserve the originality of the mystic truth, as a result all comes into being naturally, which was meant by "Already colorfully decorated". This could be visualized by Malevich's Black Square. We can simply regard the square as a thick Chinese character of 一 (One).

Oneing is how children set out with painting to express their knowledge visually, they just don't care about distinguishing the shapes or forms, but it is against human instinct for an adult. It took Kandinsky a long time and a lot of effort to realized that he could paint like a child.

So oneing the East and West to approach the Mystic Truth of art., it could also be implied in the 17th century Chinese art theory.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

OYALARIN ISPARTA VE AFYON ÖRNEĞİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ

AYŞEN KARAKOÇ

Sakarya Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
SAKARYA

Özet

Günümüzde ve gelecekte kültürel-bilimsel anlamda tek boyutlu bir dünya hedeflenmektedir. Evrensel değer olarak gösterilen bu yaklaşım biçimi aslında tam anlamıyla bir kimlik kaybıdır. Kültür unsurları nesilden nesile eğitimle aktarılır.

Anadolu topraklarında üretilen el sanatları için de bu durum geçerlidir. Oyalar okuması yazması olmayan bir halk topluluğunun kullanmakta olduğu bir çeşit haberleşme aracı olarak kabul görür. Bu yolla yuva kurmaktan başlayarak kadın-erkek ilişkisinin dengesini sağlayan bir toplum, öteki dokuma sanatlarında olduğu gibi, en canlı ve hayati konuları başkasına bu şekilde iletmeyi başarmıştır.El sanatları, asırlar boyu toplumların sanat anlayışlarını ve yaşam tarzlarını aktarmada etkin bir rol oynamıştır. Aynı zamanda eğitim, bilim, teknik ve diğer alanlardaki gelişme düzeyi ile el sanatlarındaki gelişim düzeyi paralellik gösterir.

İnsan topluluklarının ürettikleri ürünlerin el sanatları içinde değerlendirilebilmesi için; estetik değerler taşıması, o topluluğun duygu ve düşüncelerini yansıtabilmesi, maddi karşılığı olmadan üretilmiş olması, eser halinde ortaya çıkışından sonra çevresinde bir takım gelenek ve görenekler meydana getirmiş olması gerekir.

Giriş

Günümüzde ve gelecekte kültürel-bilimsel anlamda tek boyutlu bir dünya hedeflenmektedir. Evrensel değer olarak gösterilen bu yaklaşım biçimi aslında tam anlamıyla bir kimlik kaybıdır. Kültür unsurları nesilden nesile eğitimle aktarılır: Ailede, köyde, kentte, okulda, medyada, aynı dildeki toplu sohbetlerde ve akıl konuşmalarla bu süreç gider. Kültürün, bu düşünce ekinlerinin verimi, ekildiği yerin elverişliğiyle orantılıdır. Bu yerde ulusun kişilidir.

Bir ulusun kültür değerlerini yansıtan bilim- teknik vb. alanlardaki gelişme düzeyi ile el sanatlarındaki gelişim düzeyi aynı paralelliği göstermektedir. Asırlar boyu toplumların sanat anlayışlarını ve yaşam tarzlarını aktarmada el sanatları etkin bir rol oynamıştır. İnsan topluluklarının ürettikleri ürünlerin el sanatları içinde değerlendirilebilmesi için; estetik değerler taşıması, o topluluğun duygu ve düşüncelerini yansıtabilmesi, maddi karşılığı olmadan üretilmiş olması, eser halinde ortaya çıkışından sonra çevresinde bir takım gelenek ve görenekler meydana getirmiş olması gerekir.

Anadolu kültüründe el örgü üretimlerinde, Türk kültürü Pazırık Halısı akabilende Selçuklu ve Osmanlı dönemi halıları ile tüm dünyaya sesini duyurmuştur(1) 1971 Malazgirt savaşından sonra anadoluya gelen Türkler bu zengin sanat ve uygarlık kültürlerin ide beraberlerinde getirmişlerdir. Türkler burada

karşılaştıkları örnekleri ve yöntemleri kendi tasarım anlayışları ile bağdaştırmışlardır. Selçuklular döneminde tamamen yerleşik düzene geçen Türkler Orta Asyacın göçebe ve çadır işlemeciliğini geliştirerek sürdürmüştür(2).

Oysa Türkiye'nin birde genel görünüşü vardır. Elbette bu genel görünümü etkileyen faktörlerin içinde yerel ve yöresel özelliklerin payı büyüktür. Genişletilmiş coğrafi bölgelerimiz veya dağ, nehir ve göl havzaları ile sınırlı coğrafi alanlar tarihsel gelişim, eski kültürlerin etkileri, dini sosyal ve ekonomik değişim ve gelişimler tüm giyim kuşamı olduğu gibi etkilemiştir(3)

Oyaların Yapım Amaçları

Anadolu'da kadın dendiğinde ilk akla gelen giyim ve kuşamdır. Giyimin aksesuarları olan başörtüler ise kadının renkli kimliğini oluşturur. Yemeni çember ya da poçu denilen bu örtüler " kalemkâr " adı ile tanınan kumaş baskıcılığı ile desenlendikten sonra buna paralel olarak Anadolu kadınımız tarafından el sanatlarımızdan olan oyalar sanatı ile süslenip kullanılmıştır.Kaynaklarda oyanın ise normal bir danteln iki boyutlusuna karşılık, üç boyutlu ince bir Türk danteli olarak tarifi yağılmaktadır.



Oyalar okuması yazması olmayan bir halk topluluğunun kullanmakta olduğu bir çeşit haberleşme aracı olarak kabul görür. Bu yolla yuva kurmaktan başlayarak kadın-erkek ilişkisinin dengesini sağlayan bir toplum, öteki dokuma sanatlarında olduğu gibi, en canlı ve hayati konuları başkasına bu şekilde iletmeyi başarmıştır.



Oyalar sanatı zaman içerisinde farklı tekniklerle süslenip işlevsellikten öteye gidince, kadın artık işin içine sanatını koyarak var olmanın anlamını aramaya başlar. Sevginin hesabını verir. Doğmak kadar mutluluğu, ölmek kadar hüznü yerleştirir.

Oyalar sanatı zaman içerisinde farklı tekniklerle süslenip işlevsellikten öteye gidince, kadın artık işin içine sanatını koyarak var olmanın anlamını aramaya başlar. Sevginin hesabını verir. Doğmak kadar mutluluğu, ölmek kadar hüznü yerleştirir. Kişisel değerlerini aktarmıştır oyalarına. Oyalarında ben olmuştur, sen olmuştur, sevgili olmuştur. Gerçeği ve düşleriyle var olmuştur. Böylece günlük psikolojik durumun kapılarını açmıştır kendine. Yaşamın anılarla dolu zaman boyutunda değerini hiç yitirmeyerek, beşikten mezara sözünü doğrularcasına daha kız çocuğu doğar doğmaz başına oyalı örtü atıp, hayatı boyunca bu örtüyü evli veya bekâr oluşuna göre başında oyalarla bezeyip bu örtüyü taşıyacaktır. Sessiz ama kararlı direnişini oyalarında anlatır.

Oyanın Yapımının, Isparta Ve Afyon Yöresindeki Kullanım Amacı

Kapalı kompozisyon biçiminde tasarlanan oyalar ipek pamuklu iplik, boncuk, pul, plastik halkalar kullanılarak yapılmaktadır. Oya yapımında sanatçı, çiçek, meyve, sebze, hayvan biçimlerinden oluşan konuları yansıtmak, yanı sıra sembolik, natüralist, anti-natüralist tasarımları sergiler. Oyalarla bezenmiş çevreler, kadın giyim parçaları, saç süsleri halk edebiyatı parçaları yanı sıra Levni'nin minyatürlerinde, Leotard ve Van Mour'un resimlerinde yer almaktadır.

İşlendikleri araçlara göre, tığ oyası, firkete oyası, iplik oyası, iğne oyası adları verilen ve işlevlerine göre adları da değişebilen oyalar, malzemeleri de, araçları da kolaylıkla sağlanabilen, hatta her yerde her zaman uygulanabilen bir sanat olmuş. Günümüzde, örtünme azaldıkça boncuk oyaları daha az örtünülmekte hatta bunların yerini iplik oyaları almaktadır. İplik oyalarının bu kadar yaygınlaşmasında teknolojinin de etkisi bulunmaktadır. Her renkte daha canlı sentetik iplikler üretilmiş, hatta birkaç renkten oluşan ebrulu denilen iplikler oluşmuştur. Bu ebrulu ipliklerle kadınların, renkleri değişik ipliklerden farklı desenler yapılmaktadır. Koparılarak yapılan oyaları daha kolay yapmasına neden olmuş daha canlı ve kolay yapılan görkemli, hafif oyalar üremelerini sağlamıştır. Bu yüzden zamanla zengin oya çeşitlerinin oluşması sağlanmış hatta yapılan oyaların isimleri dahi unutulup sadece göze hitap neden çıkmasına neden olmuştur.Bazen bu oyalara eklenen bir yaprak bir dal yeni oyaların oluşmasına neden olmuştur. Bu durum en çok iplik oylarında göze çarpmaktadır. İplik oya yapımı o kadar gelişmiştir ki yeni oyalara yeni tekniklerin gelişmesine zemin hazırladığından, daha renkli göze daha hoş gelen oyalar yapılmaya başlamıştır.

Isparta Bölgesi oğuz boylarının yerleştiği, Ana doluya Türk damgasının vurulduğu Doğa güzellikleri ile Akdeniz Bölgesinin en güzel yerleşim merkezlerinden biridir. Komşu olan Isparta ve afyon illeri Yaşam ve kültür ve hatta giyilen yöresel kıyafetler acısından bakımında bile çok farklı özellik taşırken örtünme oyalar acısından birbirlerini tamamlarlar. Anlamlı bir işçiliğe sahip olan oya kadının renkleri konuşturarak oluşturdu bir sanat olmuştur artık. Bu sanatta kadın mutluluğunu, gözyaşlarını doğumlarını ölümlerini katarak gönüllerinden gelenleri işlemiştir.

Daha önce yörelerde farklılık gösteren oya sanatı artık ulaşımın kolay yapılmasından ortak oyalar oluşmasına neden olmuş teknik gelişmelere zemin hazırlamıştır. Isparta da sadece örtünmek amacı için hazırlanan oyalar, Afyon yöresinde Kızlarımızın başında gelin olurken, başlarına örtülen en az dokuz renk ve çeşit oyalardan hazırlanan durak olmuştur.

Türkiye cumhuriyetinde dış göçler nedeniyle afyonda ticari bir faaliyete dönüşen oyalar afyonun merkezi ve ilçelerinde kadınlarımıza iş imkânı olarak geri dönmüş, bir çok kadınımız oya yapımı ile kazanç elde etmeye başlamışlardır. Bu kazancın geliri daha çok dış ülkelerden gelen siparişlerle gittikçe genişlemiş ve oya ticaretini oluşturmuştur. Oya ticaretinde en çok iplik oyalar tercih edilmiştir.

Buda ispartada ilinin gül kültürü ve üretilen oyaların payı daha çoktur. ispartanın oya ticareti encok Uluborlu ilçesinde yapılmakta diğer ilçeler ve merkezlerde kullanım ve ceğiz amacı ile hazırlanmaktadır(4). Afyon yöresi halkı dış göçler nedeni ile bu oya ticaretini daha çok geliştirmiştir.Çünkü afyonun ilçelerinin ve köylerinin halkları her evden bir kişi ülke dışında çalışmakta olduğundan ticaret imkanı daha kolay olmuştur.oyalar ispartanın gül kültürü ile hazırlanıp afyon ilinin ticaret imkanı ile aile içerisinde yapılıp,ülke dışında satılmaktadır.

Oya Çeşitleri

Oyaları, kullanılan araca, gerece ve yapım tekniğine göre adlandırırsak;

1- Kullanılan araçlara göre:

1.1. Tığ oyaları.

1.2. İğne oyaları.

1.3. Firkete oyaları
2- Kullanılan gereçe göre:
2.1. Boncuk oyaları,
2.2. Pul oyaları,
2.3. İplik oyaları,
3- Kullanılan tekniğe göre:
3.1. Tığ tekniği ile yapılan oyalar,
3.2. İğne tekniği ile yapılan oyalar,
3.3. Firkete ile yapılan oyalar

Tığ Oyaları:

Günümüzde sentetik iplik kullanılarak yapılmaktadır. Tığa zincirdek çekilerek örülür. Zincirden oluşan ilmekler, sıralar biçimde üst üste konularak motifler oluşturulmaktadır.

İğne Oyaları:

Yalnızca ana doluya ait olduğu anlaşılan ve çok zengin çeşitleri olan iğne oyaları Anadolu halkı arasında bilinen simgesel anlamlarında vardır(5). İğne oyası olarak yazmaların başına yapılan oyalar, ipek böcekçiliğinin olduğu yerlerde gelişmiştir ve ana malzemesi ipektir. İğne oyasının yapımı Yapılan yazmanın kenarına zürafa çekilir. Onun üzerine ilmekler çıktıkça, uygulanacak motiflere göre farklı şekiller meydana gelmektedir. Bu ilmiklerle yapılan muhteşem bir oyadır(6).

Boncuk Oyaları

Ana malzemesi boncuk ve iptir. Adını yapımında kullanılan boncuktan almıştır. Boncuk dışında metal pul, plastik pul, halka ve hatta serum hortumu dahi kullanılmaktadır. Araç olarak tığ, iğne, firkete ve mekik kullanılır. Tığ işi ve iğne işi boncuk oyaları, eskiden daha çok kullanılan oyalardır.

Boncuk oyaları yapıldıkları araçlara göre de isimlendirilmişlerdir.

İplik Oyaları

İplik Çiçeği seven kadınlarımızın elinde mevsimlere göre değişen, renk ve biçim zenginliğini tığla şekillendirmiştir.

Sonuç

Memleketimizde çok zengin bir el sanatları geleneği vardır. Fakat bunlar çeşitli sosyal nedenler yüzünden unutulmakta ve kaybolmakta olup, ya da dış güçler nedeni ile ülkemizden, dış ülkelere çıkarılıp ticareti yapılmaktadır. Bu kültürümüzün taşınması olup, kayboluşun önüne geçilmelidir. Bu çaba kişisel olarak değil kurumlarca desteklenmeli ve yozlaşmayı önlemeliyiz. Ancak devletin kuracağı bir "Türk El Sanatları Tasarım Merkezi" ile her bölgenin ihtiyacına göre yine Devletin destekleyeceği Bilhassa pazarlama işleri için yardım edebileceği kurumlarca desteklenmelidir.

Bu konu, ciddiyetle ele alındığı takdirde, bir yandan ilgili köylerin geliri artacağı için şehirlere göç oranı azalacak, bir yardanda memleketimizin orijinal hatıra eşyaları yoluyla dış itibarı yükselecek ve döviz gelirlerimiz artacaktır.

Türk motiflerinden yararlanarak orijinal kumaşlar dokumaya başlayan tekstil endüstrimiz ve yine Türk motif ve biçimlerinden esinlenerek yeni yatırım yapan moda endüstrimiz, dış pazarlarda geniş rağbet sağlamaya başlamışlardır. Aynı hızla orijinal Türk formlarından ve desenlerinden yaralanarak yapılan tasa-

nmlarında dikkat çekeceği düşünülmelidir.

Referanslar

1. Ahmet Ayvaç; Geleneksel Türk El Dokumacılığı Sanatı, Konya 2006
2. Fatma Özcan;"Şarklı kavaşaç ve yöresinde Geleneksel El işlemeleri" Kültür ve sanat sayı:22,s:56 1994
3. Sabahattin Türk Oğlu"Anadolu Folklorunda Kadın Giysilerima: TÜRKİYEMİZ, SAYI 73,s:50
4. Necise Kayışoğlu; Isparta Ulubeyi gül oyaları Türkiyemiz, saye 22,s43
5. Aytan sürür; Oyaların Dekoratif değeri Türkiyemiz sayı: 41s:11
6. Ata Nur Meriç; Tire İğne oyaları, Kültür ve sanat saye, 20,s:36

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

LACES IN THE ISPARTA AND AFYON EXAMPLES EVALUATION

AYŞEN KARAKOÇ

Sakarya University
Faculty of Fine Arts
SAKARYA

Abstract

Present and future cultural-scientific world, is aimed at the one-dimensional. Shown as a universal value, in fact, truly a form of this approach is the loss of identity. Cultural elements are transmitted from generation to generation through education.

For handicrafts produced in Anatolia, the condition is true. Lace to read and write not knowing that you are using a variety of national community as a means of communication acceptable. Starting to settle down in this way to balance the male-female relations a society, as in other textile arts, most vibrant and vital issues in this way someone else has managed to communicate. Crafts, art and society for centuries and has played an active role in transmitting their lifestyle. At the same time educational, scientific, technical and other areas of development level and level of development that parallels that of crafts.

Handicraft products produced by people in their community to be evaluated; aesthetic values of transport, it would reflect the community's thoughts and feelings, without money to be made tangible, after the emergence of work in a team environment has customs and traditions must be formed.

Introduction

Present and future cultural-scientific world, is aimed at the one-dimensional. With this approach as a form of universal values, in fact, is truly a loss of identity. Cultural elements are transmitted from generation to generation through education. In families, villages, in the city, schools, media, chat in the same language and mind, it goes to the speaker. Culture, the idea of crop yield, planted area is proportional permit. This is where the nation's people.

Reflecting a nation's cultural values, scientific technical etc. developments in the field level and crafts shows in the development level of the same parallels. Centuries of art in society and lifestyles has played an active role Of human societies produce products handicrafts in order to evaluate the aesthetic values, transportation, the community's thoughts and feelings would reflect the financial money without it is manufactured, the work in the emergence after the environment a number of customs and traditions make up must have the in transmitting crafts.

Anatolian culture in the production of hand knitting, Turkish culture Paznik carpet carpet along with Seljuk and Ottoman periods were heard all over the world[1]. After the way, the Turks came to Anatolia in 1971 Ma-

lizgit rich in art, culture and civilization were brought. The Turks have encountered instances where their design approach and methods associated with. 'in All settled in during the Selçuk Turks of Central Asia's nomads and tents at night by improving the processing has continued. (2)

Yet the overall vision is one of Turkey. Of course in this general view of the factors affecting the share of local and regional characteristics, is great. Expanded the geographic area of, or mountain, river and lake basins and the limited geographical LaLa veins, history, ancient cultural influences, religious, social and economic change and development of all clothing as is influenced(3).

The Lace Production Objectives

Anatolia is also the first woman that comes to mind is clothing. The women's accessories, clothing and colorful headscarves that creates identity. This covers the circle, or so-called Yemeni başçu "halenikâr" printing of fabrics and patterns are recognized by name once in parallel, our Anatolian women entertained by one of our craft is decorated with art and has been used. Source of lace in the lace of a normal response to the two-dimensional, three-dimensional thin as lace, a Turkish recipe is done. Lace an unlettered people are using a variety of communities as a means of communication acceptable. Starting to settle down in this way to balance the male-female relations a society, as in other textile arts, most vibrant and vital issues in this way someone else has managed to communicate. The art of lace and decorated with different techniques and functionality in time when you go beyond, women now have in place a work of art inside begins to search for meaning. The account gives you love. Much happiness to be born, to die so sad places.

Personal values were transferred to lace. I have been in the lace, you have been, have been lovers. And in fact there has been falling. So that the daily psychological state has opened the door himself! Life full of memories when the size value of any lost without, from the cradle to the grave words correctly than girls at birth, per oyalı cover horse, and throughout his life, this mask is married or single, to occur by early lace embellished them, and that the mask will move. Quiet but determined resistance of the vote tells

Construction Of Lace, In Isparta And Afyon Use The Region

The composition is designed in a closed cotton yarn silk lace, beads, stamps, plastic rings are used. Artists in making lace, flowers, fruits, vegetables, animal forms which reflect the issues, as well as symbolic, naturalistic, anti-naturalistic design exhibitions. Adorned with lace around the women's clothing pieces, hair ornaments, as well as parts of folk literature Levnînin miniatures, Leotard and is located in Van Mour'un picture.

It was used, according to crochet lace, İğneli lace, thread lace, needle lace names and given by function names or variable lace materials, the tools readily available, or even anywhere at any time applied art has become.

Today, beaded lace veiling decreases, and even fewer of them are covered in lace yarn takes place. Lace yarn so much of the impact of technology is spreading. Synthetic fibers produced in any color more vibrant, or even a few colors of thread, called the marbled occurred. That women with marbled yarn, yarn of different colors, different patterns are made of. The vote to make it easier to break led to a more structured and easy to live spectacular, helped to produce light lingered. Composition of the time so I kind of rich lace and even provided the names of the lace, even to rise because oblivion is only sightly.

Sometimes these are attached to lace a new leaf, a branch led to the creation of lace. This situation is most

noticeable in lace yarn. Lace yarn production has improved so much that predispose to the development of new techniques that are new to lace, lace making more colorful and eye began to be more pleasant.

Oguz tribes settled in the region of Isparta, Anatolia. the Turkish stump was struck by the beauty of nature and the Mediterranean region is one of the most beautiful urban centers. Neighboring provinces of Isparta and Afyon, local life and culture and even clothing to be worn for many different features, even when they complement each other by wrapping lace pain. Lace meaningful craftsmanship which has created an art by women of color was no longer speaking. Women in the art of happiness, tears of birth and death times were committed from the heart.

Differences in local art shows before, lace, lace is now a common form of transport, which must be easily led to technical advances have paved. Prepared only for the purpose of Ispartada lace veil, in the Afyon region, point to the beginning of our girls, while their heads covered at least nine colors and types of lace veil has been prepared.

External migration in the Republic of Turkey in Afyon nedeyele Practice which became a commercial lace, and district in the center of opium as women have returned to our jobs, making lace with a lot of our women have started earning. Those earning more income, with orders coming from foreign countries has steadily expanded and formed the lace trade. Most trade in lace, thread lace was preferred.

Pruning of Isparta rose culture and produced lace share of more çoktur.Ispartanın lace trade max Uluborlu district is made, other districts and centers use and dowry for the purpose of being prepared(4).Afyon gücler people outside this region because of the more developed of the lace trade. Because of the province of Afyon, each of the districts and villages of the people working at home is one person out of the country has become easier to trade opportunities. Prepared by culture of lace roses of Isparta, Afyon Province whether the trade opportunities within the family, is sold abroad.

Lace Variety

Lace, used vehicle, according to materials and construction techniques if known;

1 - by loss of material used:

1.1. Of crochet lace.

1.2. Needle lace.

1.3. Of hairpin lace

2 - Used equipment that:

2.1. Beads and lace.

2.2. Lace stamps.

2.3. Lace yarn.

3 - According to the technique used:

3.1. The technique of crochet lace.

3.2. With the needle lace technique.

3.3. Hairpin lace are made with

Crochet lace

Synthetic fibers are used today. To crochet and knit zencirek is taken. Chain consisting of loops, in the form

of order is placed on top of the motifs.

Needle lace

It seems to belong to the master and filled with a rich variety of needle lace, known among the people of Anatolia have their symbolic meaning(3). Needle lace as the head of the writing of the vote, sericulture has been developed and where the main material is silk. Writing in the construction of needle lace is pulled to the edge of a giraffe. Loops as you go on it, to be implemented in different ways according to the motifs occur. This stitching is done with a great patter. (5).

Lace and Beads

The main materials are glass beads and thread. Name was used in the production of beads. Apart from metal flakes beads, plastic washers, rings and even the hose is used, even in serum. As a tool awl, needle, pin, and used the shuttle. Beads, lace and crochet and needle work, lace is used more than once.

Lace beads were made according to the names used:

Lace the yarn

Flower-loving women in the hands of yarn according to the changing seasons, the richness of color and form with awl shaped.

Conclusion

Our country has a rich tradition of handicrafts. But they are forgotten and lost due to various social reasons, and because of migration or our country, whether commercial interests are made to foreign countries. This is our culture and transportation, must be passed before the disappearance. These efforts should be supported by institutions and not as personal and corruption must stop. However, the state will establish a "Turkish Handicraft Design Center"according to each region's needs in particular will also support the marketing business for the state could help should be supported by institutions.

This issue seriously if it was treated, on the one hand about the villages' revenue will increase by the city to the migration rate will decrease, a yard at home in our original souvenirs through the external credibility will rise and foreign exchange revenues will increase.

Turkish motifs woven fabric originally started by taking advantage of our textile industry and also inspired by Turkish designs and formats that make new creations, our fashion industry, foreign markets have begun to provide a wide vogue. Same place and pattern of the original Turkish form of the wounded should be considered in the design attention.

References

1. Ahmet Ayrac; Traditional Turkish art of hand weaving, Konya, 2008.
2. Fatma Coruh,"Sharia Kanaviçe and local culture and art in the traditional hand embroidery, S.22, s.56, 1994.
3. Selcuk Esin Turkoglu,"the Anatolian folklore Women's Clothing,"Women's clothing in the villages of"TURFS," cue NUMBER 23, s.58.
4. Necip Kayamac Ayan is (Bobbin) mine lace, Turkey, our number 32, pp. 43.
5. Aydın sanat,Oyaların Dekoratif değeri,Eskişehir, sayı: 41, s.13.
6. Aruoi mavi,The needle lace, Jo of Culture and Arts, pp. 26.

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

DOĞU VE BATININ ÖTESİNDE: ÜRÜN TASARIMINDA EVRENSEL TASARIM VE DEĞERLENDİRME KRİTERLERİ

ZEYNEP KAYAALP BİNGEL

kayaalpzeynep@yahoo.com

Anahtar Kelimeler: Tasarım kuramları, Ürün tasarımı , Evrensel Tasarım

Özet

Teorik çalışmalar yürüten akademisyenler tarafından ortaya konan tasarım yaklaşımları, toplumların algılama düzeyine göre üst dilden ifade edilmektedir. Dolayısıyla pratiğe dönüşmeden toplumun geneli tarafından anlaşılıp kabullenilemediği bilinen bir gerçektir. Öte yandan bu tasarım kuram ve söylemler; endüstriyi, sanatı, mimariyi dolayısıyla ekonomiyi ve toplumsal bilinci, entellektüel düzeyi etkileyen ve artıran unsurlar olarak kabul edilir.

Ortaya konan tasarım yaklaşımlarında Doğunun ve batının kültürel yapılarının oluşturduğu farklar da izlenebilir. Örneğin son yıllarda batıda sürdürülebilirlik, kullanılabilirlik, ürün anlambilimi gibi kuramsal çalışmalar ve yaklaşımlar kendini gösterirken; doğuda ise, örneğin batı akademi dünyasının görmezden gelemediği, kısaca 'duygu mühendisliği' olarak ifade edilebilecek tasarım kuramları ortaya atılmıştır. Doğu ve batı tasarım anlayışlarının ortak dilini, diğer deyişle bir bakıma kesişim kümesini oluşturan, hitap ettiği insan sayısı itibariyle geniş bir alan kaplayan 'Evrensel Tasarım' yaklaşımı, farklı disiplinlerin yararlanabileceği ve toplumların kolayca kabullenebileceği bir zemin oluşturmaktadır. Özetle 'Evrensel Tasarım' yaklaşımı, en geniş sayıda insana ve her yaştan insanın yararlanabileceği şekilde tasarlama anlayışı olarak ifade edilebilir.

Bu bildiri, Doğu ve Batının tasarım kültürü ve kuramlarının yarattığı çeşitliliğin ötesinde insana odaklanan ve toplumsal bilinci doğrudan etkileyen 'Evrensel Tasarım' yaklaşımını konu etmektedir. Bildiride 'Evrensel Tasarım'ın ortaya çıkış nedenleri, temel fikri, diğer tasarım kuramlarıyla etkileşimi irdelenmekte, örnekler ve kuralları ortaya konmaktadır.

1. Giriş

Özellikle gelişmiş ülkelerde yaşam koşullarının elverişliğinin artması, tıbbın ilerlemesi gibi nedenlerden ötürü artan yaşlı nüfus ve çeşitli nedenlerden kaynaklanan engelli insan sayısındaki artış, tasarlama sürecinin yeniden ele alınmasını gerektirmiştir.

'Yeteneği sınırlı bireyler için tasarlandığı takdirde, ürün veya çevre herkes için daha iyi iş görecektir' fikrine temellenen Evrensel Tasarım, yalnızca özürlü veya yaşlı bireyler için değil, en geniş insan sayısı ile her yaştan insanın yararlanabileceği şekilde tasarlama anlayışına dayanır.

Ortaya konan tasarım yaklaşımlarında Doğunun ve Batının kültürel yapılarının oluşturduğu farklar izlenebilir. Örneğin batıda sürdürülebilirlik, kullanılabilirlik, ürün anlambilimi gibi kuramsal çalışmalar ve yaklaşımlar kendini gösterirken; doğuda ise, örneğin batı akademi dünyasının görmezden gelemediği,

kısaca 'duygu mühendisliği' olarak ifade edilebilecek tasarım kuramları ortaya atılmıştır.

Doğu ve batı tasarım anlayışlarının kesişim kümesini oluşturan, hitap ettiği insan sayısı itibariyle geniş bir alan kaplayan Evrensel Tasarım yaklaşımı, tasarımcıların etik sorumluluğunu da göstermektedir. Buna ek olarak Evrensel Tasarım kriterlerinin kullanılması firmalara rekabet gücünü artırabilecek yararlar sağlamaktadır. Örneğin, ürün geliştirmede potansiyel alanların tanımlanabilmesi, benzer ürünlerin güçlerini kıyaslayabilme ve pazar taleplerine göre şekillenen bir ürünün gücünü tanımlayabilme gibi [1].

Toplumların kolayca kabullenebileceği fikrinden yola çıkarak yapılan bu çalışmanın temel amacı, farklı tasarım disiplinlerinin yararlanabileceği ortak bir zemin oluşturmaktır.

2. Neden 'Evrensel Tasarım'?

Evrensel Tasarım yaklaşımı 20.yy boyunca yaşı ilerleyen yetişkinler ve engelli kişilerle ilgili yasal, demografik ve sosyal değişikliklere temellenir. Bu değişikliklerin öne çıkan ve birbirine bağlı iki nedeni bulunmaktadır. Ömrün uzaması ve bununla beraber çevresel, ailevi, ve diğer nedenlerden kaynaklanan engelli insan sayısındaki artış.

İstatistiklere göre, dünya nüfusunun %10'unu engelliler oluşturmaktadır. Rakam olarak yaklaşık 650 milyon kişi engelli olarak yaşamını sürdürüyor. Ekonomik Kalkınma ve İşbirliği (OECD) Örgütü'ne üye ülkelerde engelli kadınların sayısı erkeklerden fazla. Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı'na göre ise, dünya genelindeki engelli insan sayısının %80'i gelişmekte olan ülkelerde yaşamaktadır[2]. Türkiye'de ise Özürlüler İdaresi Başkanlığı ve Devlet İstatistik Enstitüsü işbirliği ile gerçekleştirilen 2002 yılı Türkiye Özürlüler Araştırması sonuçlarına göre engelli nüfusun oranı % 12.29'dur[3].

Rakamların yüksek olması, doğu ya da batı tasarım anlayışları arasındaki farkı gözetmeksizin konunun aciliyetini göstermektedir.

3. 'Evrensel Tasarım'ın temel fikri

Evrensel Tasarım anlayışının tasarım mesleğindeki ilk izleri, dünya savaşları yıllarına ait tasarım söylemlerinde izlenebilir[4]. Mimar L. Mies van der Rohe'nin "Evrensel Mekanlar" (1940) yaratma girişimi ve NewYork Modern Sanatlar Müzesi'nin (Museum of Modern Art,NY) 1950li yıllarda düzenlediği Ray ve Charles Eames,Dieter Rams ve diğerlerinin katıldığı "İyi Tasarım" sergilerinde olduğu gibi.

Evrensel Tasarım'ın temel fikrini ortaya koyan mimar Ronald L. Mace'i ise (1941-1998) iten sebep, yaşamını tekerlekli sandalyeye bağlı sürdürmüş olmasıdır.

Öğrencilik yıllarında banyo kapısından geçememesi veya merdivenleri çıkabilmek için taşınmak zorunda kalması gibi nedenler, mezuniyeti ile birlikte ilgisini, 'engelsiz yaşam alanları'nın oluşturulmasına döndürmesini sağlar. Mace'in 1986 yılında Evrensel Tasarım Merkezi'ni kurma girişimiyle birlikte başlayan yaklaşım, başlarda mimaride uygulansa da, günümüzde ürün tasarımında da oldukça yaygınlaşan bir anlayış ve kavrayış olarak yerini almaktadır.

4. Diğer tasarım kuram ve yaklaşımlar ile ilişkisi

Günümüz tasarım akımları ve söylemlerinin birçoğunda Evrensel Tasarım yaklaşımının temelde rol aldığı; örneğin çeşitli yazılarda, tasarım planlamaları ile akademik çalışmalarda sıklıkla karşımıza çıkan bazı kavramların Evrensel Tasarım'ın çerçevesi içinde yer aldığı görülebilir[5]. Doğrudan bağlantılı olan bazı kavramlar aşağıda sunulmuştur.

- Kapsayıcı /Kapsayan Tasarım Inclusive Design
- Herkes için Tasarım Design for All
- Ulaşılabilir Tasarım Accessible Design

- Engelsiz Tasarım Barrier-free Design
- Kuşaklararası Tasarım Transgenerational Design
- Kullanılabilirlik Usability

Dolaylı olarak bağlantılı olan diğer kavramlar ise şu şekilde gruplandırılabilir:
- Kullanıcı Gereksinimleri Tasarımı User Needs Design
- Gerçek Yaşam için Tasarım Real Life Design
- Sürdürülebilir Tasarım Sustainable Design
- Kullanıcı merkezli Tasarım Human Centered Design veya İnsanmerkezli Tasarım User Centered Design
- Ömür süresinde Tasarım, Ömür boyu için Tasarım Life Span Design

Benzer şekilde Mace'in 1970lerde başlayan çabalarının geçmişteki izleri, mimar ve tasarımcı Dieter Rams'ın 1955 yılında Alman tasarımının en önemli firmalarından Braun'da çalışmasıyla birlikte şekillenen tasarım prensiplerinde açıkça görülebilir [6] :

- Kullanıma uygunluk
- Ergonomi ve fiziksel gereksinimi tam olarak gerçekleştirme
- Kişisel ürünlerde işlevsellik düzeni
- En küçük detayına kadar özenli tasarım
- Uyumlu tasarım
- İnovatif teknolojiye ve kullanıcının ihtiyaç ve davranışına göre temellendirilmiş akıllı tasarım

5. Evrensel Tasarımın Yedi Kuralı ve Değerlendirme Kriterleri

Ürün tasarım süreçlerinde kullanılan bir çok yöntem, 'ortalama kullanıcı' profiline yöneliktir. Ancak kullandığımız bazı ürünlerin 'mükemmel kullanıcı'ya hitap ettiği söylenebilir.

Toplumun farklı yaş ve kabiliyetlerine sahip en küçük bireyinden, en büyük bireyine kadar olan *skalayı* yakalamak için şu soru akılda tutulmalıdır:

"Bu şekilde tasarlarsam ürünümü kimler kullanamayacak?"

Tasarım sürecindeyken sağlama yapmaya imkan veren bu sorunun asıl hedefi, özürlü ya da sağlıklı, kullanma kabiliyeti düşük ya da yüksek tüm bireyler arasındaki fiziksel ve düşünsel farkları azaltmaktır. Bu amaçla diğer tasarım yaklaşımlarının ötesinde Evrensel Tasarım'ın ölçülebilir ve değerlendirilebilir kriterlerini uygulamak mümkündür.

Evrensel Tasarım Merkezinin düzenlediği kurallar ve değerlendirme kriterleri şu şekildedir[7]:

a. Eşitlikçi kullanım:

Farklı yetenek düzeyindeki her kullanıcıya eşit kullanım olanağı sağlamak.
(yaşlı,çocuk, ergen, engelli vb.)

Değerlendirme kriterleri

- Bu ürün benim için olduğu kadar diğer insanlar için de kullanışlı.
- Bu ürünü kullanmak ayrı hissettirmiyor, beni utandırmıyor ve damgalanmıyorum.

- Bu ürün bana özel ve ihtiyacım olan güvenliği sağlıyor, beni koruyabiliyor.
- Bu ürünün tasarımı ilgimi çekiyor.



Şekil 1. Universal Travalex, 2007, Tasarımcılar: Kim Chandler ve Hong Young-ki

b. Kullanımda Esneklik:

Kullanıcının hassas, kesin ve doğru iş yapmasını kolaylaştırmak ve kullanımla ilgili seçenekler sunmak.

Değerlendirme kriterleri

- Bu ürünü ne şekilde olursa olsun etkili bir biçimde kullanabiliyorum.
- Bu ürünü sağ veya sol her iki yönde de kullanabiliyorum (sağ -sol el veya ayak kullanabilme)
- Bu ürünü doğru ve kesin etkin bir şekilde kullanabiliyorum.
- Ürünü istediğim süratte, örneğin yavaşça veya hızlıca kullanabiliyorum.



Şekil 2. Basit ve kullanışlı çözümler

c. Basit ve Anlaşılması Kolay Kullanım:

Kullanıcının deneyimine, bilgisine, yetenek düzeyine veya dikkat seviyesine bakmaksızın kolay kullanmasını sağlamak.

Değerlendirme kriterleri

- Bu ürün olabildiğince basit ve doğrudan bir ürün.
- Eğitimsiz bir kişi bu ürünü açıklama kılavuzu veya kullanma talimatı olmadan kullanabilir.

- Potansiyel bir kullanıcı bu üründe kullanılan dili anlayabilir.
- Bu ürünün önemli özellikleri en açık ve belirgin olanlar.

d. Algılanabilir Bilgi:

Kullanıcıya gereken bilgiyi verimli yollarla aktarmak.

Değerlendirme kriterleri

- Bu ürün işitme olmadan kullanılabiliyor.
- Bu ürün görme olmadan kullanılabiliyor.
- Bu ürünün özellikleri, açık bir şekilde tanımlanabiliyor, görülebiliyor. (örneğin, kullanma kılavuzu olmadan ya da telefonla bilgi almaya gerek duymadan)
- Bu ürünün özellikleri, duyusal kısıtlılığı olan kişiler tarafından da kullanabiliyor (örneğin, gözlük veya işitme cihazı kullananlar, günlük hayatını baston veya kılavuz köpekle birlikte sürdürenler vb.)

e. Hata Toleransı:

İstenmeyen yapılan hataların sonuçlarını ve doğabilecek tehlikeleri en az düzeye indirmek.

Değerlendirme kriterleri

- Ürünün özellikleri önemine göre sıralı ve en sık kullanılan özellikleri en kolay ulaşılabilenler
- Bu ürün, kullanıcıyı potansiyel risklerden koruyor
- Kullanma sırasında bir hata yapılırsa, zarar vermez.
- Bu ürün kullanıcıyı hassas işlemlerde dikkatini toplamaya yönlendiriyor.

f. Düşük Fiziksel Efor:

Rahat ve etkili kullanım sağlayarak mümkün olan en az yorgunlukla iş görebilmek.

Değerlendirme kriterleri

- Bu ürün rahat bir biçimde kullanılabiliyor (örneğin,rahatsız edici, tuhaf duruş veya hareket olmadan)
- Bu ürün yorgun veya zayıf güçteki kişiler tarafından kullanılabiliyor.
- Bu ürün sürekli veya tekrarlayan hareket gerektiren kullanımda yorgunluk veya acı vermiyor.
- Ürün kullanıldıktan sonra dinlenmeye gerek duyulmuyor.



Şekil 3. Kolay, rahat kullanım.
Kaynak: D.Herwig, Universal Design: Solutions for a Barrier-free Living, 2008)

g. Yaklaşma ve Kullanma için Yeterli Ölçü ve Alan/Açıklık:

Kullanıcının vücut ölçülerine, duruşlarına ve hareketliliklerine bakmaksızın uygun yaklaşma ve kullanma için yeterli ölçü ve mesafenin sağlanması, bırakılması.

Değerlendirme kriterleri

- Bu ürünün önemli tüm elemanları görüş alanında (örneğin otururken veya ayakta)
- Bu üründe kullanılan tüm önemli elemanlara kolaylıkla ulaşılabiliyor (örneğin otururken veya ayakta)
- Bu ürün, hangi ölçüde olursa olsun herkese uygun (örneğin el ile kullanmada)
- Bu ürün kullanılırken, yardımcı cihaz veya canlıya ihtiyaç duyanlar için yeterli alan ve boşluk bulunuyor. (örneğin tekerlekli sandalye, oksijen tankı veya kılavuz köpek, baston vb. kullananlar)

Sosyal çözüm önerisi olarak kurum ile kuruluşların dikkatini çeken Evrensel Tasarım'la ilgili tasarımcı adayında bilinç oluşması düşüncesi ile, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü eğitim-öğretim programında 3. sınıf düzeyinde seçmeli proje dersi kapsamına alınmıştır.

2009-2010 eğitim öğretim yılı, güz yarıyılı sürecince yürütülen projenin başlangıcında kavramla ilgili sunum yapılarak bilgiler paylaşılmış ve öğrencilerden gözlem yapmaları ve bunları görselleştirmeleri beklenmiştir. Bir sonraki adımda deneyimledikleri gündelik ürünlerin Evrensel Tasarım kriterlerine uygunluğu araştırılmış, bu amaçla değerlendirme föyleri hazırlanmıştır. İrdelenen örneklerden bir ürün seçilmiş ve kavrama bağlı kalınarak yeniden tasarlama yoluna gidilmiştir.

6. Sonuç

Evrensel Tasarım kriterlerinden mühendislik, hizmet tasarımı, ürün tasarımı, mimarlık gibi disiplinler yararlanmaktadır. Aynı zamanda uluslararası düzeyde teşvik edici çalışmalar yürütülmektedir. Örneğin ilki 2008 yılında gerçekleştirilen Evrensel Tasarım Yarışması, Hannover merkezli Universal Design Association ve IF (International Forum Design) ortaklığıyla her yıl düzenlenmektedir.

Evrensel Tasarım, Çevreci Tasarım gibi, henüz uzmanlık alanı olmamasına rağmen lisans eğitime katılması, öğrenciye tanımlanmış tasarım süreçlerini uygulama deneyimi kazandıracaktır. Üniversitelerin tasarım eğitimi veren bölümlerinde Evrensel Tasarım'ın kapsayıcı rolünü eğitime katmak, tasarımcı adayına mesleki ve ahlaki sorumluluğu aşılayacak ve farkındalık yaratacaktır.

İnsanoğlunun temel ihtiyaçları doğu, batı gibi bölgesel ya da kültürel çeşitliliğin oluşturduğu farklara rağmen değişmez. Yaşanılabilir ve kullanılabilir çevre ve ürünlere ulaşmak her bireyin hakkıdır. Bu açıdan Evrensel Tasarım her yaştan bireyler, engelliler ve farklı kültürlerde yaşayan tüm insanlar için ulaşılabilir tasarım anlayışı olarak kabul edilmelidir.

Kaynaklar

1. A Guide to Evaluating Universal Design Performance of Products, Center for Universal Design, North Carolina State University (2003), (http://www.design.ncsu.edu/cud/)
2. http://www.disabled-world.com/disability/statistics/
3. http://www.ozida.gov.tr/arastirma/tr_ozurluler_arastirmasi/tablo.pdf
4. Ö. Demirbilek, 'Evrensel Tasarım', Semenec M.Ü. Güzel Sanatlar Fak., Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü, Ekim, (2009)
5. N.Dostoğlu, E.Şahin, Y.Tanyeli, Tasarıma Kapsayıcı Yaklaşım: Herkes için Tasarım, Mimarlık Dergisi, sayı 361, (2009)
6. B. Bürdek, Design History, Theory and Practice of Product Design, Birkhauser Yayını, (2005)
7. A Guide to Evaluating Universal Design Performance of Products, ... N.C. State University (2003),
Ö.Herwig, Universal Design: Solutions for a Barrier-free Living, Birkhauser yayını, (2008)

BEYOND EAST AND WEST: UNIVERSAL DESIGN AND ASSESSMENT CRITERIA IN PRODUCT DESIGN

ZEYNEP KAYAALP BİNGEL

kayaalpzeynep@yahoo.com

Keywords: Design theory, Product design, Universal Design

Abstract

Design statements which are manifested by the academics are being expressed with a higher language relative to the public's perception level. Therefore, it is a known fact that those are not understood and conceded the general public before put into practice. On the other hand, these design statements are regarded as factors which influence and boost the industry, arts, architecture and therefore the economics and social consciousness and intellectual sense.

The differences caused by the cultural structures of East and West also can be observed in their design approaches. For instance, while such theoric studies such as sustainability, usability and product semantics are conducted in the West, design theories which can be expressed as 'emotion engineering' that cannot be overlooked by the western academic world are put forward in the East.

'Universal Design' approach, is constituting the language of the common design concepts of the East and West, in other words the intersection area and being addressed to many people. Hence providing a foundation which different disciplines can benefit and can easily be accepted by the societies. 'Universal Design' approach, can be expressed as a design sense that for the maximum number of individuals and beneficial for the individuals of all ages and abilities.

This paper has taken the 'Universal Design' approach as its subject, which is directly affecting the social consciousness and is focusing on the human being, beyond the design cultures and theories of East and West. In this paper, the reasons led to the emerging of 'Universal Design', its fundamental idea, its interaction with other design theories are examined and examples and its principles are exhibited.

1. Introduction

The elder population in developed countries is increasing due to the reasons like improving living conditions and advancement of medicine. Meanwhile the disabled population in those countries is increasing due to the elevated elder population and other factors. The increases required that the design process to be re-considered.

Universal Design is based on the idea of 'if it is designed for the individuals with limited abilities, the product should serve better for all individuals and the environment'. Nevertheless, it is not limited to the elderly and disabled individuals. It is based on the idea of designing for the widest population and people of all ages.

The differences caused by the cultural structures of East and West also can be observed in their design approaches. For instance, while such theoric studies such as sustainability, usability and product semantics are conducted in the West, design theories which can be expressed as 'emotion engineering' that cannot be overlooked by the western academic world are put forward in the East.

'Universal Design' approach which reaches as wider population as possible and which constitutes the intersection area of the eastern and western design concepts, also demonstrates the ethical responsibility of the designers. In addition, utilisation of Universal Design criteria is providing benefits which can increase the competitiveness of the companies. For instance, the identification of potential fields in product development, comparison of power of similar products and the identification of product power according to their market demand. [1]

The goal of this study, which is led by the idea that it would be easily accepted by the societies is, to provide a common ground for different design disciplines.

2. Why 'Universal Design'?

Universal Design approach is founded on the social, demographic and legal changes in 20th Century regarding the aging individuals and individuals with disabilities. There are two foremost reasons for those changes, extension in lifespan and along with this, the increase in the disabled population due to environmental, domestic and other reasons.

According to the statistics the 10% of the world's population is comprised of people with disabilities[2]. In Turkey, according the study results which was conducted in 2002 by the cooperation of the Directorate of the People with Disabilities Administration and State Statistics Institute, the ratio of people with disabilities is determined as 12,29%[3].

The high numbers are demonstrating the urgency of the matter regardless of the difference in the design concepts of east and west.

3.Fundamental idea of 'Universal Design'

The first clues of Universal Design in design profession can be traced in the design statements in the World War years[4]. Such as Architect L. Mies van der Rohe's initiative of creating "Universal Spaces" (1940) and the "Good Design" exhibitions held by New York Museum of Modern Arts in 1950s of Ray and Charles Eames, Dieter Rams and others.

The reason that drove the architect Ronald L. Mace (1941-1998) who introduced the idea Universal Design was him living his whole life tied to the wheelchair.

The reasons such as not being able to pass through the bathroom door and having to be carried up the stairs has led his attention onto development of 'obstacle free living spaces' upon his graduation.

Universal Design concept starts when Mace's initiative of founding the 'Universal Design Center' in 1986. Eventhough it was mainly of architecture applications in the begining, its popularity in product design is in the increase today.

4. Its relations with other design theories and approaches

It can be said that the Universal Design approach resides in the foundation of many design movements today. For example, it can be observed that some concepts which appear in academic studies, design plannings and papers fall within the boundries of Universal Design[5]. Some directly related conceptes are presented below:

- Inclusive Design
- Design for All
- Accessible Design
- Barrier-free Design
- Transgenerational Design
- Usability

Some indirectly related conceptes can be grouped as below:

- User Needs Design
- Real Life Design
- Sustainable Design
- Human Centered Design, User Centered Design
- Lifespan Design

Also, the traces of design principles which stared to take shape as the architect and designer Dieter Rams' work in one of the prominent German companies Braun in 1955 in Mace's efforts starting in 1970s can clearly be seen[6]:

- High fitness for use
- Fulfillment of ergonomic and physiological requirements
- High functional order of individual products
- Painstaking design down to the smallest detail
- Harmonious design, achieved with simple means
- Intelligent design, based on innovative technology and the needs and behavior of the user

5.Seven Rules of Universal Design and Assessment criteria

Many methods used the product design processes are aimed at the "average user" profile. Nevertheless, it can be said that some products we use are cater for the 'perfect user'. This question should be kept in mind in order to cover the whole scala of different abilities and ages from the the youngest to the oldest:

"Who will not be able to use my product if I design it this way?"

The main goal of this question which provides a proof during the desing process is to lower the physical and mental differences between all the individuals, be it healthy, disabled or of various usage abilities. In brief, it is possible to apply measurable and assesable criteria in Universal Design as opposed to the other design approaches.

The rules and criteria as arranged by the Universal Design Center are as follows [7]:

a. Equitable Use

Providing equal usability to the all users of all ages and abilities (elder, child, teen, etc) - (picture 1)

Assessment criteria:

- *This product is as usable for me as it is for anyone else.*
- *Using this product doesn't make me feel segregated or stigmatized.*
- *This product give me needed privacy, security, and safety.*
- *The design of this product appeals to me.*

b. Flexibility in Use

Ensuring the user's ease, precision and providing user with usage options (picture 2)

Assessment criteria:

- *I can use this product in whatever way is effective for me.*
- *I can use this product with either my right or left side (hand or foot) alone.*
- *I can use this product precisely and accurately.*
- *I can use this product at whatever pace I want (quickly or slowly).*

c. Simple and Intuitive Use

Ensuring ease of use regardless of user experience, knowledge, skill level and attention.

Assessment criteria:

- *This product lets me know that I'm using it the right way.*
- *The most important features of this product are the most obvious.*
- *I understand the language used in this product.*
- *This product works just like I expect it to work.*
- *This product is as simple and straightforward as it can be.*

d. Perceptible Information

Transfering information to the user by efficient methods.

Assessment criteria:

- *I can use this product without hearing.*
- *I can use this product without vision.*
- *I can easily identify the features of this product in order to use instruction manuals or telephone help lines.*
- *I can use this product with the aids, devices, or techniques that I use.*

e. Tolerance for Error

Minimizing the consequences and the riks of involuntary errors.

Assessment criteria:

- *The product features I use most are the easiest to reach.*
- *This product protects me from potential hazards.*
- *If I make a mistake, it won't cause damage or hurt me.*
- *This product forces me to pay attention during critical tasks.*

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

f. Low Physical Effort

Providing with an easy and effective use while causing minimum fatigue. (picture 3)

Assessment criteria:

- *I can use this product comfortably without awkward movements or uncomfortable postures.*
- *I can use this product without overexerting myself.*
- *I can use this product without having to repeat any motion enough to cause fatigue or pain.*
- *I don't have to rest after using this product.*

g. Size and Space for Approach and Use

Providing for correct and suitable size and space for approach and usage regardless of user body size, movement and position.

Assessment criteria:

- *It's easy for me to see all the important elements of this product from any position (such as standing or seated).*
- *It's easy for me to reach all the important elements of this product from any position (such as standing or seated).*
- *This product fits my hand size.*
- *There is enough space for me to use this product with the devices or assistance that I need.*

Universal Design is drawing attention of the institutions and organizations as a social solution proposal. Therefore, it has been incorporated within the curriculum of Marmara University Fine Arts Faculty's Department of Industrial Product Design as a third year level elective project subject.

A presentation given and information related with the concept has been shared in a project conducted during the 2009-2010 academic year fall semester. In the next step, students are expected to make observations and visualizing them. On the third step, the compatibility of their daily object experiences with the Universal Design are researched and evaluation sheets has been prepared for this purpose. An example product among those assesed has been selected and a re-design has been conducted while staying true to the concept.

6. Conclusion

Disciplines such as engineering, service design, product design and architecture are benefited from the Universal Design criteria. Also encouraging studies are conducted on an international level. For instance Universal Design Competetion which has first been realized in year 2008 is held every year by the cooperation of Universal Design Association headquartered in Hannover and IF (International Forum Design).

Incorporation of Universal Design into undergraduate education just as the Environmental Design, eventhough not being established as a specialized academic field, will bring the experience gain of the described design processes to the students. Incorporating the inclusive role of Universal Design into the education will create an awareness and will inspire the professional and moral responsibility among the students.

The fundamental needs of the humanity does not change despite of the variety created by the cultural diversity of regional factors such as East and West. To be able to reach livable and usable products is the right of every individual. On this regard, Universal Design should be considered as a reachable design concept by the

individuals of all ages, people with disabilities and living in different cultures.

References

1. *A Guide to Evaluating Universal Design Performance of Products, Center for Universal Design, North Carolina State University (2003), (http://www.design.ncsu.edu/cud)*
2. *http://www.disabled-world.com/disability/statistics/*
3. *http://www.ozida.gov.tr/ozidastrms/tr_uzurlular_istatistikleri/tablo2.pdf*
4. *O. Demirbilek, 'Evrensel Tasarım' Semineri, METU Güzel Sanatlar Fak., Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü, Ekim, (2000)*
5. *N.Ülkenoğlu, E.Şahin, Y.Dinçyeli, Tasarıma Kapsayıcı Yaklaşım: Herkes için Tasarım, Mimarlık Dergisi, sayı 361, (2008)*
6. *B. Bürdek, Design History, Theory and Practice of Product Design, Birkhauser Yayını, (2005)*
7. *A Guide to Evaluating Universal Design Performance of Products, ... N.C. State University (2003),*
D.Mowag, Universal Design. Solutions for a Barrier-free Living, Birkhauser yayını, (2008)

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

GÜNÜMÜZ SANATINDA ANTROPOLOJİK VE ETNOGRAFİK ETKİLER

RABİA ÖZGÜL KILINÇASLAN SARIKUŞ

Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü
İZMİR

ozgul.kilincarslan@deu.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Güncel sanat, etnograf sanatçı, paradoks nesne, sanat ve politika.

Özet

Güncel sanat ve kültür ilişkisi kimi kürator ve eleştirmenlerce paralellik değil karşıtlıklar içerir hatta güncel sanat kültüre doğru çalışmaz. Tıpkı avangard hareketin burjuva kültürüne bir biçimde angaje olması gibi yeni avandgard yorumlar ya da anti sanat pratikleri, geniş perspektifte kültürün bir parçası haline gelirler. Bugünün süreksiz ve heterojen sanat üretimleri içersinde özellikle gelişmiş Batı toplumlarının dışındaki sanat pratiklerinde, kimlik ve hafıza merkezli üretimlerin yoğunluğu dikkat çekicidir. "Öteki" kavramından hareketle oluşturulan kimi ideolojik tabanlı üretimler Boris Groys'un Art Power adlı kitabında altını çizdiği paradoksal nesne karakterini taşımaktadırlar. İdeolojik yaklaşımlı çalışmalarda ortaya atılan tez kimi zaman sanat ortamında girdiği dolaşımla birlikte anti tezini de oluşturan karaktere sahiptir. Benzer şekilde Hal Foster'in Gerçeğin Geri Dönüşü kitabında tanımladığı Etnograf Sanatçı modelide kendi paradokslarını içerir. Buradan hareketle bu metinde, Şener Özmen, Halil Altındere, Burak Delier gibi sanatçıların üretimleri üzerinden paradoksal sanat nesnesi, etnograf veya antropolog olarak sanatçı gibi fikirler tartışılmaktadır.

Günümüz Sanatında Antropolojik ve Etnografik Etkiler

Sanat izleyicisi / üreticisi olarak hepimizin arada bir yanıtlamak durumunda kaldığı zor sorulardan biri estetik kalite karşısında politik bağlantılı işlerin, içerdikleri politikaya karşıt bağlamlarda sunulduklarında, taşıdıkları sanatsal değer kategorisidir. Sorunun yanıtlanmasındaki temel zorluk, sorunun içinde başka sorular barındırıyor olmasındandır. Verilecek her yanıt bilginin mutlak sınırlarını test ederek, alt soru kümelerine de yanıt verecek nitelikte olmalıdır. Politik sosyoloji diyebileceğimiz bir bakış içinde de konumlandırabileceğimiz kimi çalışmalar, sıklıkla kültür incelemesinin antropoloji ve etnografi gibi temel disiplinlerine özgü alan araştırmalarının sınırlarını zorlamaktadır. Bu nedenle alt küme sorularından biri olarak; Gerçekten alansallık ötesileştirilen sanat, kendisine alan dışı bir platform yaratabiliyor mu yoksa yeniden alansallaşmaya mı başlıyor, sorusunu ele alabiliriz. Bu noktada yanıtları belirleyecek olan, çalışmanın aslında yeniden alansallaşamadan ve kendi alanının değerlerinden de uzaklaşarak kurduğu yapının anlamını yüzeyde yitirme olasılığıdır. Yanıtları belirleyecek diğer bir durumda yitirilen anlamın tam tersine dönüşerek çalışmanın kendini sabote etmesidir. Alansallık ötesi yaklaşımlar, gerçekten birbirlerini tekrar alansallaştırıyorlar mı? Boris Groys'un tezini ve anti tezini aynı zamanda bir arada barındıran sanat nesnesi

olarak paradoks nesne tanımı bu tür çalışmaları değerlendirmede yararlı olabilir.[1] Boris Groys burada yapıtın eş zamanlı olarak, sanat yapıtı olması ve olmaması gibi (Duchamp Pisuvar örneği), geometrik bir figür ve resim olması gibi (Malevich Black Square örneği), gerçekçi ve soyut olması gibi (Gerhard Richter örneği) daha çok ontolojik yapıya ilişkin paradoksların altını çizmiştir. Ama burada ele alınan işler sanat tarihi açısından belli başlı kırılma noktalarıdır. Bu nedenle onları takip eden benzer espirilerden yararlanan işleri zaten kendi bünyelerinde yok ederler. Tony Godfrey'in Conceptual Art adlı kitabında sürrealist hazır nesneden bahsederken, Duchamp'tan hemen sonra hazır yapıt kavramının değiştiğinin altını çizer. Bu nedenle paradoks nesne olarak ele aldığım daha güncel örnekler Groys'un örneklediği öncüllerinin anlamsal yoğunluğunu taşımamaktadırlar. Bunun bilincinde olarak, pozitif ya da negatif herhangi bir yargı barındırmadan soru içindeki soruları kavrayabilmek için estetik bağlamları zayıf fakat güncel politik söylemler içeren çalışmaları üretim aşamasından sergilenme pratiğine kadar devam eden süreçte paradoks nesne olarak değerlendirmenin, hem sanatçı hem de izleyici açısından daha rahatlatıcı olacağını düşünüyorum. Aksi takdirde sorularımıza yanıtlarken indirgemecilikle ya da anlamı saptırmakla yargılanmamız kaçınılmaz görünmektedir.

Sanatsal üretim genel ekonomi tarafından koşullandırılmıştır yargısını koyabiliyorsak, sanat çalışmalarının kime ya da nereye söylendiğini de aslında üretimin en başından tahmin etmemiz olasıdır. Geçtiğimiz yüzyılın başında ve ikinci yarısından hemen sonra avangard yaklaşımların tersinir etkisini samimiyetle karşılayabiliriz belki. Ama özellikle 90'larda sanat yapıtının simgesel ekonomisinin, içinde yer aldığı bağlamın genel ekonomisinden bağımsız olmadığı bilinen bir denklemdir. Sanatsal görünürlük kaygısından uzaklaşmadan hatta belirli bir ölçüde bunun hesaplandığı hissi uyandıran bir çalışmanın, politik sosyolojinin alanına dahil edebileceğimiz söylemlerin bu hesaplanma hissi ile birlikte değer kaybına uğrar mı? Soru içindeki sorulardan biri de bu olmalıdır. Çünkü estetik kalite kaygısı gütmeden politik bağlantısına yaslanan işler söylemi de zayıfladığında iki kez değer sorgulamasına tabi tutulmuş olur. Çalışmanın esas espirisinin yüzeyde çözülmesi ve estetik bağlamlarla kurduğu zayıflık onu yalnızca bulunduğu anda anlamlı atfederek, süreksiz bir şimdiye hapseder.

Diğer bir taraftan sanatsal otorite ve kültürel politika arasındaki ilişkiye Walter Benjamin'in "Üretici Olarak Yazar" paradigmasından hareketle yeni bir paradigmanın altını çizen Hal Foster "Etnograf Sanatçı" tanımlaması ile "kültür yarışı ile ulaşan ve çeşitliliği kutlayan" " merkez sanat piyasasını ve onun içinde görünürlük kazanmaya çalışan merkezden olmayanların üretimlerini değerlendirmede zihin açıcı rol oynar.[2] Ekonomik ilişkiler bağlamında tanımlanan öznenin kültürel kimlik bağlamında algılanan özneye dönüşmesinin zorluğunu belirtmekle birlikte iki paradigma arasında belirgin paralellikler ortaya koyar. Burada kimi varsayımların sorunlu bir biçimde ikinci modelde de devam ettiğini söyler. Birinci varsayım, politik dönüşüm alanının aynı zamanda sanatsal dönüşüm alanı olduğundan ve buna bağlı olarak politik öncülerin sanatsal öncülere tiranlık ettiğinden bahseder. İkinci varsayım ise bu alanın kültürel öteki ya da ezilen postkolonyal gibi başka bir yerde olduğudur. Üçüncü varsayım da, kendisinden yardım istenilen sanatçının kültürel öteki olarak algılanmasının zorunluluğunu aksi takdirde dönüştürücü ötekiliğe erişiminin kısıtlı olacağıdır.[3] Foster'ın ifadesi ile "ideolojik koruyucu" rolünü üstlenen sanatçı etnograf rolünün yanı sıra yerli ve bilgi veren rolünü de üstlenmesi istendiği zaman tehlike daha da derinleşir.[4]

Öncelikle mesafeli bir duruşla paradoks nesne olarak ele aldığımız çalışmanın müellifi etnograf sanatçı kimliği ile karşımıza çıktığında soru içindeki sorular çalışmanın kendisinden üreticisine doğru evrilir. Bu arada çalışmanın müellifi meselesi de ayrı bir tartışma konusudur. Özellikle merkezdeki sanatçının geciken adımı espirisinden yola çıkılan çalışmalar öncül örneklerinden hemen sonra ironik güçlerini de yitirdiklerinden daha da yüzeyselleşirler. Serkan Özkaya'nın geriden gelme fikrine dayalı sanatın epistemolojik sorunlarına ilişkin çalışmaları yerel bağlamda öncü niteliktedir. Ardılları benzer bir espiriyi takip

eder niteliktedir. Süreç içinde daha doğal çeşitlenmeler gösteren Türkiye'deki güncel sanat çalışmaları geçmiş yıllarda özellikle belirli coğrafi konumlara göre tanımlanmaktaydı. Bu konumlandırmalar sanatçılar tarafından da sıvedilikle benimseniyor gibi görünmektedir. Etnograf sanatçı tanımlamasına denk düşen ve geriden gelme fikrini yerli ve bilgi veren kimliğiyle özdeşleştiren çalışmalardan birisi 2003 tarihli Şener Özmen / Erkan Özgen'in Tate Modern Yolunda adlı videosudur. Don Quixote ve Sancho Panza karakterlerine atıfla iki Kürt gencinin Tate Modern'i arayışlarını anlatan video etnograf sanatçı paradigmasının sorunlu varsayımlarına denk düşmektedir. Diğer bir taraftan bu çalışmanın sergilendiği etkinlikler, galeriler ve yer aldığı koleksiyon düşünülürse sanatsal değer kategorisine ilişkin sorduğumuz sorunun zorluğu daha da belirginleşir.



Resim 1. Şener Özmen / Erkan Özgen, Tate Modern Yolunda, 2003



Resim 2. Halil Altındere, Annem Fluxus'u Seviyor Çünkü Fluxus Anti-Sanattır, 2002

Benzer şekilde Halil Altındere'nin Fluxus seven anne portresi, kültürel öteki kimliğinin sanatçı aracılığı ile bir kez daha politik dönüşüm alanıyla sanatsal dönüşüm alanını eşitlediği "başka bir yer" olur. 9. İstanbul Bienali'nin tartışmalı misafirperverlik alanında yer alan Burak Delier'in Avrupa Birliği bayrağına benzer çarşaflı kadın portresi ise reklam imgesi mantığının ötesine geçememiştir. Freud'un küçük farklılıklar narsizmi dediği şey bugünkü toplumsal düzlemde özellikle reklamlar aracılığıyla yüceltilmektedir. Bu yüceltme tam tersi bir şekilde yüzeyde eleştirel bir yapı olarak sunulsa da reklam imgesi niteliğini aşamayan bir görsel dil söz konusudur.



Resim 2. Burak Delier, Avrupa Elinde Çarşafı Kadın, 2005

Estetik kalite karşısında politik bağlantısı daha güçlü olan çalışmalar konusunda netleşemeyen sorular oluşsa da Boris Groy'un "The Weak Universalism" makalesinde altını çizdiği anti profesyonellik yaklaşımı yanıtları netleştirebilir. Anti profesyonellik sanatı demokratikleştirme yönünde önemli bir adımken bu profesyonel olmamakla karıştırılmıştır. Bilgi ve ustalık anti profesyonellik için gereklidir. Öncüllerinden hemen sonra benzerlerinin varlığını tehdit eden, temel problemlerden biri budur. Groys aynı makalesinin girişinde sanatçıların akademikleşmeyi ve kurumları eleştiren yaklaşımının uzun bir geleneğinden bahsediyor ve sanatçıların kendilerini kurumsal bir figür olarak eleştirmediğinin altını çiziyor.[5]

Müzeler, akademiler, galeriler, kütatörler ve sanat eleştirmenleri sanatçılar tarafından eleştirilmiştir. Sanatçılar aynı eleştirel bakışı kendilerine de yönelttikleri takdirde sanatçıların kurumlaşması ve pazar ekonomisi ile olan ilişkileri de farklı boyutlar kazanabilir. Günümüz sanatında hakim olan avangard anlayış geç avangardın akademikleşmiş halidir diyen Groys burada sanatçıyı ele alış biçiminin gelenekselmiş bir yaklaşım haline geldiğinden bahseder. Bu nedenle oluşan bu yeni yapı da eleştirilmelidir ki diğer kurumsallaşmış ve artık ihtiyaçlara cevap vermediği düşünülen yapılar gibi kendisini yenilemeli belki de dinamik bir hale getirmelidir. Böyle bir sonuca uygun düştüğünü düşündüğüm bir çözüm Stephen Wright'ın önerdiği disiplinlerarası sanatçı modelidir. Bu, sanatçının süreç içindeki durumunu öne çıkaran, kendi bilgi ve becerisini ortak paylaşıma açan bir modeldir. Sanat adına bir şey edinme kaygısı olmadan, bilim insanları ile ortak çalışabilmekten bahseder. Gerçeklik içinde bir eylemde bulunmak amacıyla sanat ütopyasından uzak duran bir sanatçı modelini öne sürer. Bu aynı zamanda, yapıtı, yaratıcısı ve izleyici kitlesi olmayan bir sanattır.[6] Sanatı hayatla eşitleyen bu öneri, sanatın epistemolojik sorunları açısından da bağlamı açısından da soruları yanıtlayabilir.

Kaynaklar

1. B. Groys, Art Power, The MIT Press,(2008)
2. H. Foster, Gerçeğin Geri Dönüşü, Ayrıntı Yayınları, (2009), s.213
3. agk., s.216
4. agk., s.217
5. B. Groys, e-flux journal, 15, (2010) http://www.e-flux.com/journal/view/130
6. A. Akay, S. Wright, Sanat Dünyamız, 92, 130-135, (2004)
7. T.Godfrey, Conceptual Art, Phaidon Press, (1998)

Notlar

- Unicef'in reklam sloganlarından biri.

ANTHROPOLOGICAL AND ETHNOGRAPHICAL INFLUENCES IN CONTEMPORARY ART

RABİA ÖZGÜL KILINÇASLAN SARIKUŞ

Dokuz Eylül University
Faculty of Fine Arts
Department of Painting
İZMİR

ozgul.kilincarslan@deu.edu.tr

Keywords: Contemporary art, artist as ethnographer, paradox object, art and politics.

Abstract

According to some curators and critics, the relationship between contemporary art and culture does not include parallelism but contrast, furthermore, contemporary art does not even nurture the culture. Like the engagement of avant-garde movement and bourgeois culture in a way, new avant-garde interpretation or anti-art applications become a part of the culture in a broad perspective. The intensity of identity and memory centered production especially outside the western societies is conspicuous in today's transitory and heterogeneous production of art. A number of ideologically based production constituted by the concept of "Other" bear the paradoxical object character that Boris Groys had underlined in his book "Art Power". Proposed thesis in ideologically approached works sometimes possesses a character that constitute its own antithesis when it is subject to environment of art. Likewise, artist as ethnographer model defined by Hal Foster's "Return of Reality" book also contains its own paradoxes. Hence, in this text, ideas like paradoxical object of art and artist as ethnographer and anthropologist are discussed from the work of artists like Sener Ozmen, Halil Altindere, Burak Delikter.

Anthropological And Ethnographical Influences In Contemporary Art

One of the hardest questions that sometimes we all have to answer as art producer / audience is which category of artistic value is undertaken by politics-related works when they are presented in opposite contexts to their own policies especially in the face of aesthetic quality. The main difficulty in the answering of the question is that it harbors other questions in the same question. Any answer to the question should be of quality that may answer the sub questions by testing the boundaries of information. Some works that can be categorized in so-called politic sociology force the limits of field works unique to basic disciplines such as ethnography and anthropology of cultural analysis. So, as a subset question, we can discuss the question, can the art which was made beyond the field really create a platform of its own as outside of the field or is it starting to stay in the field again? At this point, the thing that will determine the answers is its possibility to lose the meaning of the

structure which it made by getting further away from the values of its own field before the study being in the field again. Another situation which can determine the answers is that it sabotages itself by the last meaning turning into its contrary. Are the approaches outside the field bringing one another within the field again? Paradox object definition as an art object that support Gray's both thesis and antithesis can be useful in the evaluation of such studies.[1] Barış Gray's here highlighted the paradoxes especially concerning ontological structure such as the fact that a work is both a work of art and not (Duchamp Fountain case), or that fact that it is both a geometric figure and a painting at the same time (Malevich Black Square case), or the fact that it is both realistic and abstract (Gerhard Richter case).). However, the works mentioned here are the main breaking points in terms of art history. So, in their internal structure, they already destroy the works which benefited from the similar works which followed them. While Tony Godfrey mentions about surrealist ready-made in his Conceptual Art book, he underlines that ready-made term changed just after Duchamp. For this reason, the updated cases I analyze as a paradox object do not have the same meaning intensity as the previous ones that Grays exemplified. By being conscious of this, in order to comprehend the questions inside the questions without any negative or positive judgement, I think that evaluating the works whose aesthetic contexts consist weak but up-to-date political discourses. As paradox objects in the process which continues from production process to exhibition will be more comfortable not only for the artist but also for the audience. Otherwise, it is inevitable that we will be accused of deviating the meaning or reducing it in answering our questions.

If we can judge as "artistic production has become conditioned by general economy", it is probable that, in the beginning of production phase, we guess that the works of art were referred to whom or where. In the beginning, and right after the second half of the previous century, we could greet the reversible affects of avant-garde approaches with sincerity. However, particularly in the 1990s, it is a well-known equation that symbolic economy of art work was not independent of the general economy of the context it was in. If a work gives the impression that it considers the visibility in art to some extent without hiding it, will its discourse that can be included in politic sociology lose any value due to this consideration? Because when the discourse of works which leans on the political connection without pursuing aesthetic quality, it will be subjected to value questioning twice. The effortless discovery of the main issue of the work and its weak associations with aesthetic context can only attribute a value to it in the time it exists and confines it to non-progressive present.

On the other hand, the definition of "Ethnographic Artist" of Hal Foster who underlined a new paradigm from the paradigm point of Benjamin's "The Author As Producer" to the relationship between cultural politics and artistic authority acts as a mindwaker role in evaluating the productions of the ones who are not from the center and who try to get appearance in central art market "which reaches it by means of culture and bless the variety" [2]. He reveals similar analogies between two paradigms by stating the difficulty of the subject defined in the context of economical relations turning into perceived subject in the context of cultural identity. Here, he says that some assumptions continue in the second model in a problematic way. First assumption mentions about that political transformation area is artistic transformation area at the same time, it mentions that the political leaders protectorate artistic leaders. Second assumption is that this area is in another place like cultural other or the oppressed postcolonial. And the third assumption is that the obligatory of the artist who is asked for assistance is perceived as cultural other, otherwise access to transformational otherness will be limited [3]. With the expression of Foster, the danger becomes deeper when the artist who adopted the "ideological protector" role is also asked to adopt the local and the information provider role together with

ethnographic role [4].

First of all, when the author of the work we analyze as a paradox object from a distance stands with his/her ethnographic identity, the questions in the question is turned to the producer from the work itself. By the way, the author of the work is also another matter of discussion. Especially the works that are headed from the late step matter of the artist in the center become more superficial as they lost their ironic power just after their premise examples. The studies of Serdar Özkaya which are about the epistemological problems of the art, are based on the later idea that have the quality of premise in terms of locality. One of the studies which assimilates the idea which is suitable for the ethnographic artist definition with the local and the information provider identity is the video of Şener Özmen / Erkan Özgen called "Road to Tate Modern" in 2003. The video about the search of Tate Modern of two Kurdish guys with referring to Don Quixote and Sancho Panza characters corresponds to the problematic assumptions of ethnographic artist paradigm. On the other hand, if the location of the collection, exhibitions and galleries are thought, the difficulty of the question that we asked about artistic value category will be more clarified.

Similarly, Fluxus loving mother portrait of Halil Altındere becomes "another place" where cultural other identity makes political transformation area equal once more with artistic transformation area by means of the artist. European Union headscarfed woman portrait of Burak Delier that took place in the controversially hospitality zone of 9th Istanbul biennale couldn't go beyond the thought of commercial image. What Freud called as minor differences of narcissism is enriched by means of especially commercials in current society. Although this enriching is represented as a critical structure on the contrary, a visual language which can't go beyond the commercial image quality is at issue.

Although some questions that could not be clarified about the studies whose political connections are stronger than aesthetic quality occur, anti-professionalism approach that Boris Groy underlines in his "The Weak Universalism" article can clarify the answers. While anti-professionalism is an important step for making the art democratic, this is confused by not being professional. This is one of the main problems of the works which threatens the existence of their similar just after their premises. In the beginning of the same article, Groys mentions about a long tradition of the approach which artists criticize the corporations and getting academicals and underlines that artists do not criticize themselves as a corporation figure. [5]

Museums, academies, galleries, curators, and art critics are criticized by the artists. When the artists direct the same critical point of view to themselves, institutionalizing of the artists and their relations with market economy will gain different dimensions. Groys who says the avant-garde understating which is dominant on our current art is the academic form of late avant-garde understanding, mentions that the approach of artists is becoming a traditional approach at this point. So, this new form should be criticized so that it should renew itself like other structures which are institutionalized and thought that they no more meet the needs and maybe it should make itself dynamic. A solution which I think that is suitable for such kind of a result is the interdisciplinary artist model of Stephen Wright. He mentions a model which puts the condition of the artist in the process forward, which gives importance to the sharing of their information and capabilities. According to this view, artists work together with scientists without the concern of getting anything in the name of art. With the aim of performing an action in reality, he offers an art which has no audience, no creator; an art model and work which stands far away from art utopia. [6] This suggestion of equating art and life itself can answer the questions not only in terms of epistemological problems of art but also in terms of its context.

References

1. B Gaya, Art Power, The MIT Pres,(2008).
2. H. Fiedler, Gerçeğin Geri Dönüşü, Ayrıntı Yayınları, (2009), p.213.
3. a.g.k., p.216.
4. a.g.k., p.217.
5. B. Gaya, e-flux journal, 15, (2010) http://www.e-flux.com/journal/view/130
6. A. Akay, S. Wright, Sanat Dünyamız, 92, 130-135, (2004).
7. T.Godfrey, Conceptual Art, Phaidon Pres, (1998).

MARMARA ÜNİVERSİTESİ 1883

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

DOĞU-BATI İKİLEMİNDE SANATTA YENİ YÖNELİMLER

DÜRİYE KOZLU

Süleyman Demirel Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü

duriyekozlu@gmail.com

Anahtar Kelimeler: Doğu-Batı, küreselleşme, teknoloji, internet

Özet

İnsanoğlunun adlandırmaya ve sınıflandırmaya başlaması; tarih oluşumunun ilk adımlarının atılmasıdır. Bu adlandırmalardan "Doğu-Batı" ikilemi düşünülecek olursa; Doğunun Batısı, Batının Doğusu kim için, nerede, ne zaman ve ne biçimde şekillenmektedir. Gözden kaçırılmayacak bir nokta ise artık bu kavramın insanoğlu için olabildiğince belirleyici ve sınırlayıcı bir kavram olarak karşısında durduğu ve günümüzde değiştiğidir. Sanat içinde vazgeçilmez olgular arasında yer alan Doğu-Batı Batı'nın Doğu'yu görme gözüyle yakından alakalıdır. Çünkü Batı'ya göre Doğu duygunun, sezginin olduğu yerdir. Batı'nın hakim olduğu akıl ve bilim alanına uzaktır; bununla birlikte tarih yazımında da çok önemli bir yere sahip değildir. Bununla birlikte tarihin sorumluluğu da Batı'nın elindedir.

C.G. Jung, "Ortak Bilinçaltının Köklüleri Üstüne" (1934) adlı makalesinde 'atalarımızın yaptığı evleri yıktık ve şimdi babalarımızın hiç tanımadığı oryantal saraylara girmeye çalışıyoruz' diyor." Modernizmin içinde görülmeye başlayan bu süreç, üzerinde yoğun tartışmalar yaşanmasından sonra, yerini herhangi bir sınırın konuşulmadığı döneme yönlendirmiştir. Artık günümüzde Batı ve Doğu, kendilerine ait kültürel simgeler ve sanatsal olguların ötesinde var olmaktadır. Küresel köyün bu enformasyon çağında üzerinde taşıyacağı farklılıklar neredeyse ortadan kalkmak üzeredir.

Büyük şirketlerin ve ülkelerin yönlendirmelerinin teknoloji aracılığıyla daha yaygınlaştığı ve tüketim odaklı bir sistemin yerleştirilmeye çalışıldığı düşünülürse; bu etkilerin sanatta yansımaları da kaçınılmazdır. Daha hızlı değişen ve değiştirilebilen, daha hızlı ulaşılan, melezleşen, gerçeğin yerini sanal görsellikelerin aldığı ve mekanın artık ağ sistemi olduğu yeni bir sanat anlayışı hızla yaygınlaşmaktadır.

Doğu-Batı ayrımının ve sınırlarının neredeyse kalktığı günümüzde sanatçılar ve sanat da buna göre kendine bir yön çizmektedir. Bu noktadan hareketle sanatta ki değişim süreçlerinden örnekler verilerek yeni yönelimlere değinilmeye çalışılacaktır.

1. Giriş

İnsanoğlunun adlandırmaya ve sınıflandırmaya başlaması; tarih oluşumunun ilk adımlarının atılmasıdır. Bu adlandırmalardan "Doğu-Batı" ikilemi düşünülecek olursa; Doğunun Batısı, Batının Doğusu kim için, nerede, ne zaman ve ne biçimde şekillenmektedir. Gözden kaçırılmayacak bir nokta ise artık bu kavramın insanoğlu için olabildiğince belirleyici ve sınırlayıcı bir kavram olarak karşısında durduğu ve

günümüzde değiştiğidir.

Doğu-Batı karşıtlığı üzerinden oluşturulmaya çalışılan; aslında yine Batı'nın kendi imaj dünyasında oluşturduğundan başkası değildir. Batı düşünürleri kendilerine anlatılanları yeniden yazarak, resmederek Doğu'yu kendi dünyasında oluşturur. Özellikle Aydınlanma Çağı sonrasında Batı, Oryantalizm adı altında Doğu'nun kültürüne, sanatına ve halklarına ön yargılı bir biçimde yaklaşarak, O'nu "öteki"leştirir. Sanat içinde vazgeçilmez olgular arasında yer alan Doğu-Batı Batı'nın Doğu'yu görme gözüyle yakından alakalıdır. Çünkü Batı'ya göre Doğu duygunun, sezginin olduğu yerdir. Batı'nın hakim olduğu akıl ve bilim alanına uzaktır, bununla birlikte tarih yazımında da çok önemli bir yere sahip değildir. Çünkü tarihin sorumluluğu da Batı'nın elindedir.

"Doğu, Edward Said'in son derece inandırıcı bir şekilde gösterdiği gibi, Batılı muhayyilenin (imgelemin) uydurmasından başka bir şey değildir." [1]

C.G. Jung, "Ortak Bilinçaltının Kökütipleri Üstüne" (1934) adlı makalesinde 'atalarımızın yaptığı evleri yıktık ve şimdi babalarımızın hiç tanımadığı oryantal saraylara girmeye çalışıyoruz' diyor. [2] Modernizmin içinde görülmeye başlayan bu süreç üzerinde yoğun tartışmalar yaşanmasından sonra, yerini herhangi bir sınırın konuşulmadığı döneme yönlendirmiştir. Artık günümüzde Batı ve Doğu, kendilerine ait kültürel simgeler ve sanatsal olguların ötesinde var olmaktadır. Küresel köyün bu enformasyon çağında üzerinde taşıyacağı farklılıklar neredeyse ortadan kalkmak üzeredir.

Büyük şirketlerin ve ülkelerin yönlendirmelerinin teknoloji aracılığıyla daha yaygınlaştığı ve tüketim odaklı bir sistemin yerleştirilmeye çalışıldığı düşünülürse; bu etkilerin sanatta yansımaları da kaçınılmazdır. Daha hızlı değişen ve değiştirilebilen, daha hızlı ulaşılan, melezleşen, gerçeğin yerini sanal görsellikelerin aldığı ve mekanın artık ağ sistemi olduğu yeni bir sanat anlayışı hızla yayılmaktadır.

Walter Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı makalesinde Paul Valery'den alıntıladığı " ...Sanatların bütününde artık eskisinden farklı güzelemi ve işlemeyi gerektiren fiziksel bir yan vardır, bu fiziksel yanın kendini çağdaş bilimin ve uygulamaların etkilerine daha fazla kapayabilmesi olanaksızdır. Yirmi yıldan bu yana ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden beri olduğu konumdadır. Bu denli büyük yeniliklerin sanatların tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, boylece doğrudan buluş yeteneğini etkilemesine ve sonunda belki de sanat kavramının kendisini düşünülebilecek en sihirli biçimde değiştirmesine hazır olmalıyız." [3] Walter Benjamin "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı makalesinde sanatın teknik olanaklarla yeniden üretilmesiyle sanatın aurasının kaybolduğuna işaret etmektedir.

Günümüzde sanat; Doğu-Batı arasındaki sınırların ve farklılıkların neredeyse ortadan kalktığı, üretim biçimlerinin birbirinin içine geçtiği ve etkileşimlerin ya da benzeşimlerin yaşandığı bir dönemi yaşamaktadır. Artık Doğu ya da Batı kökenli olmanın farklılığını ortaya koyan sanatçılar; popüler kültürü, medyayı, tüketimi, yaşama ait ortak sorunları, kişisel yaşam öyküleri... gibi pek çok konuyu da kendilerine sorun edinmektedir. Burada bu coğrafi farklılıkların ötesinde ortak noktalarda birleşen, etkileşen sanatçılara ve onların sanatlarından örneklere değinilecektir.

Fransız sanatçı Claude Closky'de bir taraftan günümüzün kitle kültürünü anlatırken, eleştirirken; diğer taraftan da bu kültürün içinde nasıl var olunabileceğinin cevaplarını çalışmalarında aramaktadır. Kitle kültürünün gösterge dünyası ile insanlar üzerinde nasıl hakim olduğunu internet üzerinden oluşturduğu işleyiyle eleştirmektedir. Closky, çalışmalarında videodan kolaja, resimden çizime, animasyondan internet alanındaki bütün görsel ve metinsel öğelere yer vermektedir. Harfler, kelimeler, dakikalar, saatler, rakamlar Closky'nin çalışmalarının birer parçasıdır ve Closky bunları birer görsel öğe haline getirmektedir. Closky'nin bilgisayar oyunlarının görselliğini uyguladığı "Geometri" isimli videosunda, dünya haritası üzerinde çeşitli şekiller büyümekte ve dağılıp parçalanmaktadır. Closky, bu çalışmayla dünya üzerinde yaşanan olayların

birbirini etkilediğini ve kitle iletişim dünyasının bu etkiyi nasıl hızlı bir şekilde yaydığı, eleştirdiği üzerinde durmaktadır. Sanatçı, küreselleşmenin sanata etkisini "Sanat artık tarihin değil coğrafyanın alanında. Bir yapıt dünyanın çeşitli yerlerinde gösterilir ya da var olmaz" [4] sözleriyle açıklamaktadır.

Julian Opie'nin doğrudan tüketime özendirme dünyasını göstermek için yaptığı sanat çalışmalarında, dijital imaj teknolojileri amacına yaklaşmasında oldukça önemlidir. Posta kartları, posterler, stickerlar, internet üzerinden ulaşabilecek bilgisayar dosyaları, ışıklı kutular, video filmler, büyük boyutlu baskılar, piktoryal düzenlemeler, plastik resimler, duvar resimleri, heykeller ve led ekranlar. Opie'nin çalışmalarının teknik anlamda temellerini oluşturur. Opie, bu olanakları, kendi sanatının bağlamını oluşturacak biçimde kullanırken; aynı zamanda resim tarihini de bu bağlamın içine sağlam bir şekilde yerleştirir. [5]

İngiliz sanatçının, 2007 yılında sergilediği "Eight Views of Japan" adlı çalışmasında; ikili ve üçlü LCD ekranlardan Japon manzaralarının animasyonunu izleyenler Fuji Dağı'nın çevresinde gezer. Bu çalışma, açıkça Japon sanat tarihinden; özellikle Ukiyo-e okulunun resimleri ve baskılarından referans alınarak yapılmıştır. Opie, daha çok Utagawa Hiroshige ve Kitagawa Utamaro'nun çalışmalarından etkilenmiştir. Opie, çalışmalarında Hiroshige'nin boşluğundan, perspektif oyunlarıyla birlikte ideal kompozisyonlarından ve arka plandaki dramatik efekt ile ön plandaki yan yana sıralanmış kesime ve oyma tekniğiyle yapılan motiften etkilenmiştir. [6]

Onun çalışma stili sanat sahnesini etkiler, sadece kendi yaratısının metodu yüzünden değil, aynı zamanda genel olarak halka kolay ulaşılabilirliği nedeniyle yüksek sanatı oturduğu yerden birdenbire düşürür. Opie'nin internet üzerinden alışveriş sitesinin açılışıyla birlikte eğlenmeyi ve kapital kârı sanatla ilişkilendirir. Opie için bu iki etken, birlikte oldukları zaman herhangi bir formda özellikle sanatta yaratıcılığı tehlikeye.

Popüler kültürü kendine malzeme olarak seçen ve günümüzün önemli heykeltıraşlarından biri olarak kabul edilen; Çinli Wang Du, 1989 yılında Çin'de yapılan büyük öğrenci hareketinin üniversite liderlerinden birisidir. Polis tarafından yakalanmasının ardından Fransa'ya gider. Fransız pasaportuna sahip bir Çinli olarak yaşamını sürdüren Wang Du, özellikle medyayı, medya imajlarını kullanır.

1999 yılında Venedik Bienali'nde sergilediği İsrail-Filistin sorunu ile o zamanların Amerika Birleşik Devletleri başkanı Bill Clinton'ın sekreteri Monica'yla olan gizli macerasını ilişkilendiren heykel grubu çalışması; Paris'teki Çağdaş Sanatlar Deneysel Merkezi'nde sergilenen Time dergisinin kapağından yaptırttığı halı ve popüler yıldızların büyük boyutlu kusurlu ayaklarını yaptığı çalışmaları, Wang Du'yu günümüz sanatın da önemli bir noktaya getirmiştir. Time dergisi kapağının halısı için büyük bir ejderha yapar. Bunun içinden dünyanın bütün televizyonları arasından geçilerek halıya inilir ve sanatçının Parade adını verdiği heykeller ile bağlantı sağlanır. Bu heykeller Çinli askerler ve genç kızlardan oluşur. Sanatçı bu çalışmalarıyla Mao döneminde yapılan devrimin kültür üzerindeki etkisine ve bugünkü kapitalistleşmiş Çin'in toplum yapısına medyatik bir yaklaşım sağlar.

Nicole Kidman, Britney Spears ve Ashley Judd'ın Public dergisinin 48,49 ve 51'inci sayfalarında gördüğü kusurlu ayaklarını devasal boyutlarla yaparak izleyen ile buluşturur. İzleyeni 'herkesin kusuru vardır' ve 'yine de onlar gibi değilsiniz' duyguları arasında bırakan bu dev heykeller ile Wang Du, insanı olana vurgu yapmaya çalışır gibidir. Ali Akay sanatçının bu çalışmaları için şunları yazar: "Onları taşıyan, imajların ayakta durmasını sağlayan nesneler olarak ayaklar, kadın bedenlerinden özerkleşerek, organsız bedenden ayrılarak, Jilek'in bir metaforunu kullanırsak, "bedensiz organlar" haline gelmeye başlarlar. Medyadan ödünç alınan bu üç boyutlulaşan imajlar, Wang Du'nun dünyasını oluşturur: "Bir medya olmak istiyorum" diye seslenmiştir bize sanatçı Wang Du, tıpkı Warhol'un "Bir makine olmak istiyorum" demiş olduğu gibi. Kapitalizmin günümüze, birlikte işlediğini iddia edebileceğimiz Pop dünyasının analizini yapmaz Wang Du, ama imajlarını ikonlaştırmaya çalışan medyadan temellük edilmiş imajlarını yeniden üreterek, onlara

eleştirel bir varlık kazandırır."[7]

Koreli Bach Yiso'nun www (world wide web) ibaresinden değiştirerek kullandığı Wide World Web adlı çalışması mavi kağıtlar üzerine yazdığı pek çok coğrafi isimden oluşmaktadır. Gökyüzünü ve denizi hatırlatan bu mavi yüzeye yazılmış ya da yapıştırılmış beyaz yer isimleri dünyanın dört bir yanına savrulan kağıtlara benzemektedir. Haritanın arkasından ve izleyeni rahatsız eden soluk mavi ışıklar, dünyanın sınırsızlığını işaret eder gibidir. "Bach Yiso, bilmek ile bilmemek arasındaki alanlarla, bildiklerimizin yetersizliği üzerine şüpheci bir tanıklık olduğunu söylüyor. Yiso, "Küreselleşme ve yeni liberalizm dünyanın dört bir yanına yayılmış gibi görünse de gerçekte yaşamlarımız her zaman olduğu gibi sıradan, önemsiz ve yüzeysel" diyor. Üstelik şimdi artık anladığımızı sandığımızda bile yanlış anladığımızı anlaya bilecek durumdayız."[8]

Hintli sanatçı Shilpa Gupta ise biyonik insan bedenlerini oluştururken internetin olanaklarından yararlanmıştır. 21. yüzyıl organ nakillerinde, protez teknolojisindeki gelişmeler nedeniyle elektronik beden uzuvları ve iç organlar ile yeni bir oluşuma sahne olacak gibi gözükmektedir. Gupta ise bunu fiziksel bir beden olmaksızın bilinç düzeyinde yaşanan sanal bir ortama taşımaktadır. Xeno, "xenophobia" yabancı düşmanlığı, ırkçılık anlamına gelen bu kelimeyi Gupta; www.xeno-bio-lab.com adresinden ulaşılabilecek eleştirel bir yapıta dönüştürür. Gupta, dünyanın bütün coğrafyalarında dil,din, renk ayırmaksızın yayılan organ ticareti ve bunun üzerinden oluşturulan turizm sektörüne değinmektedir. [9]

2004 yılında Sam Taylor- Wood'un "Crying Men" (Ağlayan Erkekler) adlı fotoğraf projesi ile Gülsün Karamustafa'nın 2008 yılındaki "Men Crying" (Erkek Ağlamaları) adlı videosu benzerlikler taşımaktadır. Sam Taylor-Wood çalışmasında ünlü erkekleri model olarak kullanırken,Gülsün Karamustafa ise Türk sinemasının ünlü aktörleri ile video çekimini yapar. Buna benzer bir diğer örnek ise; Hale Tenger'in 2007 yılındaki Lâhavle adlı sergisidir. Tenger'in galeri mekanını devasal boyutta bacak ve ayakkabılarla doldurarak yaptığı ve bunlara zıtlık oluşturacak biçimde tekerlikli arabalar yardımıyla hareket eden bacaksızmış gibi gözüken insanların yer aldığı bir videonun mekanın içinde sürekli dönmesinden oluşan düzenlemesi, sergilendiği dönemde Ilya Kabakov'un çalışmasına benzediği için çok eleştiri almıştır. Sanatçıların çalışmalarının benzerliğini, pek çok sanatçının çalışmalarını takip etmenin güçlüğü ve iletişim-ulaşım olanaklarının yaygınlığı nedeniyle güçlü bir etkileşime bağlamak mümkündür.

Burada da aktarılmaya çalışılan sınırlı örneklerden de anlaşılacağı gibi sanat artık daha fazla teknolojinin kullanıldığı ve iletişim olanaklarıyla daha hızlı yayılan bir alanda bulunmaktadır.

Kullanımı ucuz ve rahat olan internet ve bilgisayar teknolojisinin uç noktalarını takip eden sanatçı çalışmalarıyla birlikte; bu teknolojileri azim ve kararlılıkla kullanan ve takip eden herkes için yaptıklarının paylaşımı daha rahat olacaktır. Bu hem günümüz post modern dünyasına oldukça uygun bir süreçtir, hem de post modern sanat düşüncesini destekler yapıdadır. Bu teknik alanların kullanımıyla zamanı ve mekanı esnek bir şekilde kullanma ve gelişimine katkıda bulunma; matbaanın icadından sonra sanatçı için görülmemiş bir fırsat olmuştur.

Sanatçıların, sanat öğrencilerinin, sanat kurumlarının, müzelerin, galerilerin ve bağımsız sanat kuruluşlarının internet üzerinden oluşturdukları facebook, twitter, blog…gibi sosyal alanlarda; sanat, bilgi, fikir ve proje üretiminde daha paylaşımcı ve işbirlikçi bir duruma yönelmeye başladıkları gözlemlenebilir. Sosyal medya alanı diyebileceğimiz bu alanların daha fazla genişleyeceği açıkça görülmektedir. Yazının etkisinin gücü sosyal medya alanında oldukça yüksektir. Ancak imaj ve imajlar üzerinde çalışmak ve bunları göstermenin daha değerli olacağı da gözlemlenebilir. Bir resim binlerce değerli sözcüktür. Artık uzun akademik metinler ve sanat eleştirilerinden hoşlanmayan bir kalabalık karşısında bulunulmaktadır. Bunun yerine net imajlar, özlü ifadeler, onlara hitap eden sözceler ve internetteki kişisel bloglar ya da gruplar, izleyenin daha çok dikkatini çekmektedir.

Soyut sanat çalışmalarının gelecek on yıl içinde yön değiştireceği; sanatçılar ve tasarımcılar tarafından bilginin tabloları, haritaları, grafikleri üretileceği ve bu çalışmaların yoğunlaşacağı düzenlenen sergiler ve bienaller de gözlenmektedir. Galeri ve müzelerin katalog gibi metinsel sanat paylaşımlarının yanında mobil araçlar ile galeri ve müze mekanlarına sanal turlar yapılabilecek; böylece yeni pazarlama alanları oluşturulmasının olanağı yüksek gibi gözükmektedir. Sergilerden ve web üzerinden yayılan sanat anlayışı ise sanat üretimlerinin % 90'nın videoya döneceğini işaret etmektedir. Milyonlarca insan internet ve mobil aygıtlar üzerinden sanatlarını paylaşabilecektir.

Ortaya çıkan yeni sanat önermelerinde karşı reaksiyonlar oldukça önemlidir. Teknoloji üzerinden gerçekleşen bu genişleme anlayışına karşın; herkes aynı yolda ilerlemesi beklenmemektedir. İnternet, bilişim, video ... gibi olanakları kullanan sanatçıların yanında; seramiği, elyafı, çevreyi sanat süreçlerinde kullanan sanatçılar da var olmaya devam edecektir. Doğal objelerle çalışmaya, ekolojik dengeye dikkat çekmeye çalışan pek çok sanatçı bireysel ya da çeşitli gruplarla ya da şirketlerin katılımıyla bunları gerçekleştirmektedir. Yapılanların süreç içinde belgelendiği ve kaygıların aktarıldığı bu yeni ortaklık süreci, sanatçıları ve destekleyicileri ile günümüzün en popüler konuları arasında olacağı gözlemlenebilir.

Sanatçıların özellikle dijital işler üretmeye başlamasından sonra; Amerika'nın dikkatli kapitalist girişimcilerinin bulduğu 20x200 modeli internet üzerinde sanatın satılmasını da giderek yaygınlaştırır. Online Galeriler üzerinden eserlerin satılması uzun bir zamandır yapılmaktadır. Ancak bu model oldukça ölçülebilir ve uygulanabilir olanı işaret etmektedir. 20X200 modeli bir eserin 200 edisyon/basım ile 20 dolara satılmasıdır. Her baskı için sertifika hazırlanmakta ve bunlarda sanatçı imzası bulunmaktadır. Genelde 8"x10" (20.32x25.4 cm) kullanıldığı bu modelin yetersizliklerini ya da aksaklıklarını gören satıcılar; ölçülerde, baskı sayısında ve buna bağlı olarak fiyatlandırmada değişik seçenekler sunmaya başlamışlardır. İnternet olanaklarının bu gelişimiyle sanat koleksiyonerliğinde ve satımında bilinenin yerine öncülük etmeye başlayacağı öngörülebilir. [10]

Görsel literatüre eklenecek genç yeteneklerin, sanat piyasasının içindeki reklam araçları ile koleksiyonerlere, şirketlere sunulmasına devam edilecek gibi gözükmektedir. Bu sayede yeni yetenekler şirketlerin koleksiyonlarına girerek dikte edilecek; aynı zamanda medya değeri süresince popülaritesi ile birlikte maddi değeri de yükselecektir.

Sonuç olarak; sanatta artık coğrafi farklılıkların ötesinde bir durum yaşanmaktadır. Teknolojinin ve tüketimin bu kadar hızlı yaşandığı bir dünyada, sanatçıların üreteceği imgeler dünyası ve onun izleyenle buluşması da olabildiğince hızlı değişen ve yenilenen bir biçimde olacaktır. Coğrafi sınırlar neredeyse haritalar üzerinde kalmıştır; önemli olan sanatçının kendi sınırlarını ortadan kaldırarak, bu dünya üzerinde yeni olana yer açabilmesidir. Oscar Wilde'ın "Ütopik bir düşü olmayan haritanın hiçbir değeri yoktur" sözü, sanatta izlenilmesi gereken yönü oldukça iyi bir şekilde açıklamaktadır.

Referanslar

1. B. Madra-H. Dostoğlu, Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, (2000).
2. R. Leppert, Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi,
Çev: İsmail Türkmen Ayrıntı Yayınları, İstanbul, (2002).
3. Walter Benjamin, "Teknoloji Olanaklarıyla Yeniden Üretilebilirliği Çağdaş Sanat Yapıtı", Pasajlar, Çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, Dördüncü Baskı, İstanbul, (2002).
4. D. Güvemoy, Yeh Mi Tura Mr. Claude Closky, Artist Actuel, 29, 30-33, (2010)
5. B. M. Böse, Julian Opie, http://www.makat.de/myvid/ausstellungen_show_page.php?a_id=820
6. Julian Opie, http://www.lissongallery.com/#/exhibitions/2008-10-15_julian-opie/
7. A. Akay, Wang Du'nun Humour Dolu Dünyası, Wang Du'nun 'Sıkıcı ayaklar'ı ... Public Paşa 48,49,51,
http://venilux.wordpress.com/2007/05/25/wang-dunun-ayaklari-public-pasa-484951/
8. Y. Chul Lee, Şafvate Seyahat Acentası, http://74.125.77.132/search?q=cache:RsRpVPhTlKJ:www.bosuransanat.com/tr/hakkimizda/galeri/sahane_seyahat_acentasi/popup.php%3Fwang+du&cd=1&hl=tr&ct=clnk&gl=tr&lr=lang_tr

9. Y. Chul Lee, Şahane Seyahat Acentesi, http://74.125.77.132/search?q=cache:ltdlgsVPhFkJ:www.borusansanat.com/tr/fuaklvmuzlar/galeri/sahane_seyahat_acentesi/popup.aspx+wang+du&cd=16&hl=tr&ct=clnk&gl=tr&lr=lang_tr
10. 20x200, http://www.20x200.com/

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

NEW DIRECTIONS IN ART IN THE EAST & WEST DILEMMA

DÜRİYE KOZLU

Süleyman Demirel University
Faculty of Fine Arts
Department of Painting

duriyekozlu@gmail.com

Keywords: East&West, globalization, technology, internet

Abstract

The beginning of classification and naming by mankind is the initial step toward the formation of history. Considering the dualism of "the East&West" out of these namings, for whom, where, when and in what form has the West of East, the East of West been shaped? Another point which should be taken into consideration is that this concept has been faced by human beings as a determining and limiting concept as much as it could be and has altered a lot today. The East&West, among inevitable phenomena in art, is closely related to how the West sees the East. Because; according to the West, the East is the place where the West rules over the fields of mind and science. However, it does not cover a significant place in the writing of history as the responsibility of history is also in the hands of the West.

In the article "On the Roottypes of Common Subconsciousness (1934)" by C. G. Jung, "We demolished the houses constructed by our ancestors and now we are trying to enter into oriental palaces never known by our forefathers" he says. After strict discussions experienced over this period which is seen in Modernism, it directed itself toward a place the border of which is not spoken. As for today, the East and West exist beyond cultural symbols and artistic phenomena that belong to themselves.

The differences, to be carried on this global village in this information age are almost about to disappear. Remembering that a consumption based system getting widespread which is tried to put into place by giant companies and countries via technology, the reflections of these effects in art are inevitable. A new understanding of art that changes more quickly and that can be altered, more attainable, getting hybrid, where virtual visualities take place of reality and the space is a network system, has been spreading out quickly.

Where the East & West distinction and borders have almost fallen into disuse today, artists and art itself have drawn a way accordingly.

Moving out of this point, new directions are going to be studied by giving samples from transformation periods in art.

The beginning of classification and naming by mankind is the initial step toward the formation of history. Considering the dualism of " the East&West" out of these namings; for whom, where, when and in what form has the West of East been shaped? Another point which should be taken into consideration is that this concept has been faced by human beings as a determining and limiting concept as much as it could be and has altered a lot today.

What is tried to be formed over the contrastness of the East&West is in fact again nothing but what the West has formed in its own world of imagination. Western thinkers form the East in their own world of imagination by rewriting or drawing what they are told about. In particular, after enlightment period, the West, under the name of Orientalism, approaches to the culture, art and peoples of the East in prejudice and makes 'it' the other one. The East&West, which takes place among inevitable phanemana in art, is closely related to how the West sees the East. Because, according to the West, East is the place where emotion is. It is quite a far place to the field of mind and science that the West dominates. Similarly, it does not hold a significant position in the writing of history as well. Because, the responsibility of history is in the hands of the West.

"The East, as Edward Said states in an extremely convincing way, is nothing but fabrication of Westerner imagination"[1]

In the article "On the Rioottypes of Common Subconsciouspess (1934)" by C. G. Jung, " We demolished the houses constructed by our ancestors and now we are trying to enter into oriental palaces never known by our forefathers" he says. [2] After strict discussions experienced over this period which is seen in Modernism, it directed itself toward a place the border of which is not spoken. As for today, the East and West exist beyond cultural symbols and artistic phenomena that belong to themselves.

The difference to be carried on this global village in this information age are almost about to disappear. Remembering that a consumption based system getting widespread which is tried to put into place by giant companies and countries via technology; the reflections of these effects in art are inevitable. A new understanding of art that changes more quickly and that can be altered, more attainable, getting hybrid, where virtual visualities take place of reality and the space is a network system, has been spreading out quickly.

In Walter Benjamin's article 'Art work in an age where it could be reproduced through possibilities of technique', where he quoted from Paul Valery, " ... In the whole of art, there exists a physical side which necessitates different observations and processing than it used to be beforehand, and it is impossible of this physical side to close itself to the effects of contemporary science and applications any more. Neither matter and size nor time has been in the same position as it used to be for twenty years. We must be ready for such kind of great innovations that could alter the technique of arts and so affect inventional ability directly and in the end the concept of art changes itself in the most magical form that can be thought." [3] In his article, Walter Benjamin points out that the aura of art has been lost by reproducing of art through technical possibilities.

Today, art itself experiences a period where borders and differences between the East&West have almost disappeared, production styles that have passed one inside the other, and of interactions or similarities. From now on, many artists who reveal the difference of being of the East or West origin see numerous issues as a question for themselves such as popular culture, media, consumption, common problems related to life itself and personal life stories. Here, some samples from the artists and their arts who unite & interact in common points beyond these geographical differences are going to be mentioned.

While French artist Claude Closky tells about today's mass culture on one hand, he seeks to find the ano-

wers to the question how one could exist in this culture in his studies on the other hand as well. He criticizes how mass culture rules over people with the world of semiology with the works he formed via internet. Closky discusses all visual and textual components in his studies from video to collage, art to drawing and from animation to internet. Letters, words, minutes, hours and numbers are all pieces of Closky's works and Closky makes them a visual component. In Closky's video called 'Geometry' where he applied the visuality of computer games; various forms become large on the world map and are dispersed and pulled to pieces. Closky, in this study, focuses on how the incidents experienced on earth affect each other and how mass communication world spreads this effect so quickly. The artist explains the effect of globalization on earth in his words as "The art is not in the field of history any more but of Geography. A work is exhibited in different places in the world or it does not exist." [4]

In Julian Opie's artistic works made in order to show people the world to cause them to try to acquire consumption directly; digital image technologies are of great importance so as to approach his aim. Postcards, posters, stickers, computer files that can be reached via Internet, bright boxes, video films, big dimensioned printings, pictorial arrangements, plastic drawings, frescos, sculptures and led screens all form the basics of Opie's works technically. Opie, while using these possibilities in a way that is going to form the context of his own art; he at the same time, puts the history of art into this context securely.

In the study called 'Eight Views of Japan' by the English artist exhibited in 2007; the spectators who see the animation of Japan from dual and triple LCD screens travel round the Fuji mountain. This study, clearly out of the Japanese history of art, has been made as a reference to the drawings and especially printings of Ukiyo-e School. Opie has mostly been influenced by the works of Hiroshige and Kitagawa Utamaro. In his studies, Opie has been influenced by the space of Hiroshige, ideal compositions with perspective games and motifs made with cutting and carving technique lined up side by side in the front plan with dramatic effect in the background. [6]

His working style affects the art stage; not only because of his own creative method but also due to easily attaining to public in common, he drops the level of high art suddenly. Opie relates fun and capital profit with art over the opening of a shopping site on the Internet. These two agents for Opie triggers creativity in art, especially when they are together in a form.

Chinese Wang Du, choosing popular culture as a material for himself and being regarded as one of the eminent sculpeors of today, is one of the university leaders of the Grand Student Movement realized in China in 1989. After he was arrested by the police, he went to France, continuing his life as a Chinese with a French passport, used media and media images in particular. His sculpture group of work related to the issue between Israel-Palestine exhibited in Venice Biennal in 1999 and Bill Clinton's (the president of the USA) secret adventure with his secretary Monica of that time and the rug Time magazine exhibited at Contemporary Arts Experimental Center in Paris have all risen Wang Du to a significant position in today's art. He makes a giant dragon for the rug of Time Magazine's cover. Through all televisions in the world out of it, one comes down to the rug and the connection with the sculptures is provided, which is called as Parade by the artist. These sculptures are formed by Chinese soldiers and young girls. With these works, the artist provides a mediatic approach to the effect of revolution on culture made in the period of Mao and today's capitalisted China's social structure. By making Nicole Kidman, Britney Spears and Ashley Judd's imperfect feet in huge dimensions which he saw on 48th, 49th, 50th pages of public magazine, he gets the spectator together with it. Through these giant sculptures

that leave the viewer with emotions such as 'Nobody is perfect' and 'Again you're not like those' Wang Du looks as if he were stressing the humane one. Ali Akay writes for these works of the artist as follows: 'Feet as objects that carry and provide, standing of images, by having an autonomy out of woman bodies and leaving the body without organ, they turn into 'bodies without organs' if we use a metaphor by Ijek. These three dimensionalized images borrowed from media form Wang Du's world; Wang Du has called us 'I want to be a media' as in Warhol's 'I want to, be a machine'From capitalism to the time being, Wang Du does not make an analysis of Pop world which we can claim that it worked together but causes them to gain a critical entity by reproducing the images acquired from the media trying to iconize its images. [7]

His work called Wide World Web which he used by changing Korean Bach Yiso's www (world wide web) phrase is composed of many geographical names he wrote on blue papers. These white location names written on blue surface or taped that remind of sky and sea look like papers scattered all over the world. Pale blue lights in the background that disturb the viewer look as if they were indicating the limitlessness of the world. "Bach Yiso says there has been a dubious testimony on the insufficiency of what we knew within the areas between to know and not to know. Yiso says 'Although Globalization and Neo-liberalism look as if they were spread all over the world, in reality, our lives are ordinary, insignificant and superficial as usual.' Moreover, now we are in a state that we can understand what we have misunderstood even if when we thought we had already understood." [8]

As for Indian artist Shilpa Gupta, she benefited from the possibilities of internet while forming human bodies. She says that electronical body organs and internal organs look as if they are going to be the setting for a new formation due to developments in prosthesis technology in her 21 st century organ transplantings. But Gupta takes it to a virtual environment experienced consciously without a physical body. Gupta turns the word "xenophobia" which means enmity against foreigners or apartheid into a critical work that can be reached from the address www.xeno-bio-lab.com. Gupta mentions about organ trading and the tourism sector created over it which spreads in all geographies of the world without distinguishing any language, religion and colour. [9]

Sam Taylor-Wood's 'Crying Men' photograph project in 2004 and the video 'Men Crying' by Gülsün Karamustafa in 2008 both have some similarities. While Sam Taylor-Wood uses famous males as a model in his work, Gülsün Karamustafa takes videos of famous actors in Turkish cinematography. Another similar sample is that Hale Tenger's 'Ghavle' exhibition in 2007. Tenger's arrangement formed by a continuous rotation of video in a space moving with the help of wheeled cars where people who look like as if having no legs involved in a way to form contrastness to the ones in his gallery that he made by filling it with giant legs and shoes has received a lot of criticism in the period it was exhibited as it looks similar to Ilya Kabakov's work.

It is possible to relate the similarity of the artists' work to a strong interaction due to the hardship of following many artists' work and prevalence of the possibilities of communication&transport.

As it can be understood out of limited samples tried to be quoted here as well, art itself is now in a state where more technology has been used and that it spreads quicker through the possibilities of communication.

With the works of the artist who follows the extreme points of internet and computer technologies the use of which are cheap and comfortable; its share for every one who uses these technologies with determination and stability will be easier. This is both a suitable process for today's post-modern world and in a structure to

support post-modern artistic thought. Using time and space flexibly and supporting its development by the use of these technical fields has been an opportunity for the artist never seen before after the invention of printing press.

It can be observed that artists, students of art, art institutions, museums, galleries and independent art institutions have oriented towards a more sharing and cooperative state in the production of art, knowledge, idea and project in social areas such as facebook, twitter, blog etc. that they formed on the internet. It has clearly been seen that these fields which we can call as social media will spread more widely. The power of the effect writing has also clearly been viewed in the field of social media. However, it can also be observed that working on image and images and exhibiting these would be more valuable. A picture is composed of thousands of precious words. Now, one faces throngs of people who do not like long academic texts and art criticisms. Instead, not images, concise expressions, phrases that address them and personal blogs or groups on the internet pull the attention of the spectator more.

It has been observed that abstract artistic studies will change direction in the next ten years; paintings of knowledge, maps and graphics to be produced by the artists and designers in the exhibitions and biennals where of these works going to become intense as well. Apart from textual artistic sharings such as catalogues of galleries and museums, one can arrange virtual tours to galleries and museums through mobile tools and so, the possibility of forming new marketing areas seems high. As for the understanding of art spread over exhibitions and web, it indicates that 90 % of artistic productions will go back to videos. Millions of people will be able to share their arts via internet and mobile tools.

Opposite reactions appearing in new artistic propositions are quite significant. Despite the understanding of widening realized over technology, it is not expected that everyone follow the same track. Together with the artists using the possibilities such as. Internet, informatics, video etc., the artists using ceramics, fibers and environment in their artistic processes will go on to survive as well. Many artists working with natural objects and trying to pull attention to ecological balance realize all these things individually or with the participation of various groups or companies. This new partnership process where things made were documented in the period and of galleries transferred can be observed to be among the most popular issues of today with its artists and supporters.

Especially after the artists have begun to produce digital works, 20x200 model invented by careful capitalist entrepreneurs leads to the sales of the art more widely on the internet gradually. The selling of the works over Online galleries has been realized for a long time. However, this model points out quite a measurable and applicable one. A 20x200 model work has been sold 205 with 200 edition/print. A certificate has been prepared for each printing and the signature of the artist is on it. The sellers who see 8x10 (20.32x25.4 cm) in general have begun to present different options in measurements, number of prints and of pricing dependently. It can be predicted that it is going to start pioneering instead of the known one in art collecting and selling through developments on the internet possibilities. [10]

It seems that the presentation of young talented people to the collectors and companies with advertisement tools in art marketing to be added to visual literature will continue. In this way, new talents are to be dictated by entering into the collections of companies; at the same time its material value is going to rise with its popularity during mediatic value as well.

Finally, in art, a state beyond geographical differences has been experienced. In a world where technology

and consumption have been enjoyed so quickly, world of imagination to be produced by the artists and its meeting with the spectator as well is going to be in a way as rapid and renewable as it could be. Geographical borders are almost only on the maps but what is important for the artist is to be able to open space for the new one in this world by removing his/her own limits. Oscar Wilde's phrase that 'A map without utopic dreams is of no value' explains the direction that should be followed in art quite well.

References

1. İ. Metin İç, *Cronoglic, Erol Akyavaş, Yaşamı ve Yapıtları*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, (2008).
2. R. Leppert, *Sanatta Anlamın Görünümü*, İmgelerin Toplumsal İşlevi, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, (2002).
3. Walter Benjamin, "Teknoloji Olanaklarıyla Yeniden Üretilebilirliği Çağında Sanat Yapıtı" Pasajlar, Çeviren: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, Dördüncü Baskı, İstanbul, (2002).
4. O. Güvensoy, *Yao Mi Xin Mi: Claude Closky*, Artist Actual, 21, 30-33, (2010).
5. İ. M. Bilaç, Julien Opie, http://www.mmak.gr/mayak/tourasteksungeon_show_page.php?id_id=829
6. Julien Opie, http://www.kisurejalerycom/blog/dorzeu/2008-10-11_julien-opie/
7. A. Akay, Wang Du Jiuan Humour Dolu Dünyası, Wang Du Jiuan 'Sıradışı ayaklar'ı..., Public Page-48,49,51.
http://yenilucia.wordpress.com/2009/05/23/wang-dujuan-yasamoykusu/public-page-44895//
8. Y. Choi Lee, Şahane Seyahat Acentası,
http://74.125.77.132/search?q=cache:8sRgbVPYNfkJ:www.bilkuma.com/tr/bilkuma/galeri/sahane_seyahat_acentasi/popup.aspx+wang+dujuan+768hl=tr&ct=clnk&gl=tr&lr=lang_tr
9. Y. Choi Lee, Şahane Seyahat Acentası,
http://74.125.77.132/search?q=cache:8sRgbVPYNfkJ:www.bilkuma.com/tr/bilkuma/galeri/sahane_seyahat_acentasi/popup.aspx+wang+dujuan+768hl=tr&ct=clnk&gl=tr&lr=lang_tr
10. Alexxx, http://www.Xoul00.com/

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

HOSPITALITAS : FROM HOSPES TO HOSTIS

ELIE LEVY

ENSAV- La Cambre

Abstract

Hospitality was a virtue in the cities of ancient Greece, which then became a legal practice under Roman rule in order to allow different peoples to live together and to protect the Empire. As uncertainty grew, it gradually became blurred to such an extent that Hostis, as Hospes - a term which used to designate foreigners, those who came from other countries and by extension guests - came to designate the enemy. Nowadays we must reinvent the rules of hospitality in order to lend a status to "allochtonous" populations living in European cities. It is no longer a matter of looking at foreigners as a different and exotic other, but rather to consider them as equals with a view to building a new world of exchanges and inventions by transculturality rather than multiculturality.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

CONCEPTS "EAST" AND "WEST" FOR BELARUS: THE CULTUROLOGICAL ASPECT

VIACHASLAU MENKOUSKI

Belarusian State University
Department of History
BELARUS

menkovski@bsu.by

Keywords: Republic of Belarus, History of Art, Religion, Architecture, "East" - "West".

Abstract

Position of Republic of Belarus on border of the West European and East Slavic civilizations is analyzed. Examined the history of the Belarus culture as history of interaction of the East and the West and its reflexion in architecture. The religious aspect of a problem is characterized.

The Republic of Belarus borders Russia to the North and East, Ukraine to the South, Poland to the West, and Lithuania and Latvia to the North. Most of Belarus' population (approximately 10 million peoples) resides in the urban areas surrounding state's capital city of Minsk and other regional centers. Like many other European countries Belarus has a negative population growth. More than 80 % of the population is native Belarusians, with sizable minorities of Russians, Ukrainians and Poles. Since a referendum in 1995, the country has had two official languages: Belarusian and Russian.

History of Art in Belarus

The history of art in Belarus can be traced back to Byzantine influences, which saw the emergence of iconography and manuscript illustration. The Christian religion was reaching our land from the end of the 10th century. First the rites were Byzantine (Eastern), somewhat later they changed to Latin (Western), both of them influencing the spiritual development of our land. With the advent of Christianity the written language was spreading quite fast, especially in the well-to-do and privileged sections of the public. Very soon, alongside with dogmatic literature there appeared secular books.

From the beginning of the 10th century up to the 13th century there were several state formations on the territory of the present-day Belarus. The most important ones were Principalities of Polatsk and Turau. These principalities were parts of the Kievan Rus, which was an original, very vast medieval federation, where the relations between the princes were based on suzerainty-vassalage. During the 10th-12th centuries, some of the major principalities actually became independent and were being ruled by local dynasties. [1].

From the middle of the 13th century up to the end of the 18th century, the Belarusian lands belonged to the Grand Duchy of Lithuania (the GDL). The Duchy passed through two main stages in its state and political development: 1) from the middle of the 13th century till 1569, when the GDL existed as a fully independent sovereign state; 2) from 1569, when the Grand Duchy of Lithuania and Poland formed the Polish Commonwealth (Rzecz Pospolita), till the end of the 18th century.

The formation of the Grand Duchy of Lithuania in the 13th century provided favourable conditions for the development of culture. [2]. The Old Belarusian language was the official language of that state as stipulated by the provisions of the second wording of the Grand Duchy of Lithuania Statute in 1566.

The situation of Belarusian cultural development changed dramatically in the second half of the 16th century. As the Grand Duchy of Lithuania was devastated by frequent wars with the Moscow Principality, it decided to unite with the Polish Kingdom. It took place in 1569 after the signing of the Union of Lublin, which established a large federation called Rzeczpospolita (Commonwealth). It seemed to us though nothing had threatened Belarusian culture in the beginning. Positive results were achieved in all spheres of spiritual life, though preceded by some difficulties, but the leaders of the Rzeczpospolita launched a resolute campaign against the moral values of the Belarusian people at the beginning of the 17th century. Its major attack on Belarusian culture began with the adoption of the law by the General Confederation of the Rzeczpospolita nobility in 1696 on banning the Belarusian language from its official use in all the matters related to the state, administrative and judicial bodies, substituting it by the Polish language.

Retrospectively, the state system of the Grand Duchy of Lithuania from the end of the 16th century to the 18th century was an early form of the democracy, the first step to the civil society. After its incorporation into the Russian Empire, Belarus lost its status as a state. The change found reflection in its official name: from 1840 it was named "the North-Western Lands." No special laws were issued regarding Belarus, which could have treated it as a region with a special legal status.

The situation to preserve and develop Belarusian culture after the annexation of Belarusian land to the Russian Empire after the three divisions of the country (1772, 1793, 1795 respectively) did not get any better. Russification (Russian cultural domination), discreet at first, was later added to already existent polonization.

On the 25th of March 1918, under the conditions of occupation by the German troops, the Belarusian People's Republic was proclaimed, as a national bourgeois-democratic state. It failed, however, to turn into a fully-fledged state: it had no Constitution, no state boundaries, it had no armed forces of its own, the financial system and other attributes of statehood were not formed.

On the 1st of January 1919, the Byelorussian Soviet Socialistic Republic (the BSSR) was formed, in which political and economic life was under control of the central authority.

Belarusian culture enjoyed favourable conditions in the 1920s, at the time of Belarussization policy. Belarusian schools were opened. The Belarusian Culture Institute was established in Belarus, that was transformed into the Belarusian Academy of Sciences in 1929. However, since the beginning of the 1930s this positive process was put an end to, due to the ideological control in all spheres of cultural life. A lot of Belarusian culture and science activists were subjected to repressions. Harsh conditions for Belarusian cultural development were also set forth in Western Belarus.

In 1941-1943 Belarusian culture suffered greatly from the war. A number of Belarusian writers, scientists and culture activists were killed in the war, in its fronts, partisan detachments, and underground movement.

organizations. But even in the terrible conditions of the occupation there still existed some cultural and educational establishments, such as theatres, schools, museums, newspapers. There were also religious services.

Belarusian cultural development took place within the ideological pre-determinism and the Communists party control after the war and till the 1980s. Nevertheless, there appeared quite a number of talented post-war writers, artists, painter, sculptors. There was a whole net of cultural establishments in the country; all sorts of cultural activities were also popular.

On the 27th of July 1990, the "Declaration of State Sovereignty" was adopted. Following the collapse of the Soviet Union, Belarus had declared independence on 1991. Since 1996, Belarus has been negotiating with Russia to unify into a state union called the Union of Russia and Belarus, but up to present Belarus is independent state.

Belarus enjoys a rich cultural and artistic heritage that dates back many centuries, taking in several significant schools of art and architecture and producing many unique musical and literary works. All surviving masterpieces are now officially protected by the state. The largest collection of works of art are in the National Museum of Art, which actively promotes national art. Exhibitions by local artists are regularly held here. Other prominent museums across the country are the Vitebsk Art Museum, Mogilev regional Art Museum and the Polotsk art gallery.

Religion

Orthodox Church. Orthodoxy is the most ancient Christian denomination which spread across the territory of Belarus. The first Orthodox eparchy – the Polotsk eparchy was founded in 992. As of early 2009 there were 1,473 Orthodox communities and 1,274 Orthodox churches in Belarus, with another 152 under construction [3]. The 1990s witnessed the revival of religious organizations. As of early 2009 there were over 60 Orthodox associations in Belarus, including monasteries, brotherhoods, sisterhoods and centers for charity and education.

Roman-Catholic Church. Catholicism is one of Belarus' traditional religions. It started spreading widely in the territory of Belarus at the end of the 14th century; it contributed considerably to the formation of the characteristic features of Belarusian cultural traditions. At the beginning of 2009 there were 467 registered Roman-Catholic communities and 451 Roman-Catholic churches in Belarus, with another 35 under construction.

Protestant Churches. The forms of Protestantism, Lutheranism and Calvinism have been known in Belarus since the 16th century. Today there are 27 registered Lutheran communities in Belarus, with most of the believers being ethnic Germans. The Evangelical Christians denomination has its own organizational structure. In terms of the number of followers, this is Belarus' biggest Protestant organization in the country.

Uniate Church. The Uniate (Union) Church is one of Belarus' Christian religious movements (Greek-Latin, Greek-Catholic, Orthodox-Catholic). In 1596 the Brest Synod officially announced the Union of the Catholic and Orthodox Churches. According to the Uniate, the Belarusian Orthodox Church acknowledged the supremacy of the Pope but preserved eastern customs and traditions. In contrast to many other Belarusian religious organizations Uniate Church does not enjoy strong support from abroad and is not very popular in Belarus.

Judaism. Judaism followers appeared in Belarus in the 9– 13th centuries. The largest increase in the Jewish population was seen in Belarus between the second half of the 17th century and the first half of the 18th century. Jews were settling in big and medium-sized towns and in villages depending on their professions and

activities. The active revival of Judaism, which started in the 1990s, has been slowed down by emigration and an internal religious split.

Islam. Islam spread in Belarus between the fourteenth and sixteen centuries mainly due to the Grand Dukes of Lithuania who invited Tatars-Muslims from the Crimea and the Golden Horde to protect the frontiers of the State. Beginning from the 14th century, the Tatars were offered ranks and positions in the Grand Duchy of Lithuania. By the end of the 16th century more than 100,000 Tatars lived in Belarus and Lithuania, including those who were given jobs or resettled and prisoners of war.

Today the local Tatars are the followers of the Sunni branch of Islam. The Shiite branch of Islam is professed by the Diaspora of Azerbaijanis and Iranians by birth. As of early 2009 there were 25 Muslim communities in Belarus. There are six mosques in Belarus; another mosque is being constructed in Minsk.

Architecture of Belarus

Influences of both eastern and western cultures are reflected in the diverse architectural styles of Belarus churches, castles, palaces and fortresses. Artistic movements and religions have played their part in shaping the architecture of Belarus, with fine examples of Romanesque and Gothic, Baroque and Classicism, Modernism and Eclecticism to be found across the country. Despite its turbulent history of war and destruction, many architectural treasures and attractions of Belarus have survived to tell the history of this fascinating country.

Christianity made a significant influence on the development of architecture. St. Sofia Cathedral, St. Euphrasinia Church, St. Boris and Gleb Monastery in Polotsk and many other churches were built in the 11th-12th centuries. The celebrated Polotsk goldsmith Lazar Bohsha made a filigreed religious cross for Euphrasinia Polotskaya, that was so fine and precious, that it was regarded as the most beautiful cross in Eastern Europe.

St. Sofia Cathedral in Polotsk was one of three Old Russian temples devoted to St. Sofia. (The others are in Kiev and Novgorod.) Polotsk was founded in 862 and not only is it the oldest town in the country, it is one of the oldest in the whole Slavic region, making it a popular tourist attraction in Belarus.

St Sophia Cathedral is situated on the highest bank of the Western Dvina. The cathedral was built in the eleventh century. Duke Vseslav of Polotsk invited professional architects from various countries to construct the cathedral. Polotsk became the centre of Christianity during the first Russian state of Rus. The town was a birthplace for the first Belarusian canonized woman Euphrosyne, Belarusian first printer and enlightener Frantsysk Skorina was born here as well.

Some of the oldest buildings of Belarus date from the Middle Ages. **The Mir Castle complex (Mirsky zamok)** is an outstanding example of 16th-century fortification art. The construction of this Belarus' Gothic style castle was started in the 1520s. In 1568 the castle came into the hands of Mikolay Radziwil, who completed it in Renaissance style. A three-storey palace was built along the eastern and northern walls of the castle which had forty fretted rooms. Earth walls were built around the castle with bastions at the corners, surrounded by a water moat. An Italian garden was laid to the north of the walls and an artificial lake was established to the south. The Radziwills owned the castle for several centuries.

A subsidiary of the National Art Museum of the Republic of Belarus was located in the castle in 1992.

The main attractions in the Minsk region are architectural monuments found in the town of Nesvizh: **Nesvizh palace - park complex** (16th – 19th Century). Nesvizh church of the Divine Body, an example of baroque architecture (1584-1593). Nesvizh Palace is considered the country's most beautiful palace by the people

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

of Belarus. Its richly diverse architecture and attractive gardens make it one of the most popular tourist attractions in Belarus. The estate and town was acquired by the Radziwił family in the middle of the 16th century. The foundation stone of Nesvizh Palace was laid in 1584. It was rebuilt many times and as a consequence has features of many architectural styles including: Renaissance, Baroque, Rococo, Classicism, Neo-gothic, Modernism. In 1994 the estate was designated the national historical and cultural reserve and in 2006 it was added to the UNESCO World Heritage List.

Conclusions

The Belarusian people have always been notable for their ingenuous and original culture. The Republic of Belarus is situated in the centre of Europe. The geopolitical specific features of Belarus' position are connected with its location on the boundary of East-Slavic and West-European civilizations. The territory of Belarus was always perceived its neighbors as well as local residents as a cultural border zone on which different interests of the neighboring peoples frequently faced. For Poland the Belarusian lands earths were «the Eastern Frontier», and for Russia and the Soviet Union Belarus served as «Western Gate». The Byelorussians themselves do not consider its boundary position as a problem, considering it as the natural advantage for variety of cultural and economic relations with neighbors. Belarus essentially defends the idea of good-neighborhood and does not consider any state, civilization or culture as a potential opponent.

Sources

1. http://www.president.gov.by/en/press106/4.html
2. http://www.president.gov.by/en/press106/5.html
3. http://www.mfa.gov.by/en/republic/religion/

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

DOĞU'NUN BATISI BATI'NIN DOĞUSU
SANATTA YENİ ETKİLEŞİMLERİN ESKİ İZDÜŞÜMLERİ

İBRAHİM SERDAR MİLLİ

Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü
VAN

serdarmilli@hotmail.com

Anahtar kelimeler: Oryantalizm, Batılılaşma, Minyatür, Mimari, Turquerie.

Özet

Aslında Doğu ve Batı'nın etkileşimi kendi tarihleri kadar eskidir. Bu dönemde Venedikli Gentile Bellini, İstanbul'a davet edilerek Fatih'in portresini ve günlük yaşamı konu alan resimler, desenler yapmıştır. Çeşitli dönemlerde Avrupalı gezgin sanatçılar İstanbul'a gelerek imparatorluğun günlük yaşamın kesitlerini, halk ve saray giysilerini, mobilya ve eşyaların yer aldığı tablolar üretirler. Avrupalı aristokratlar arasında Osmanlıya ait imgeler görülmeye başlanır.

16.yüzyılda imparatorluğun elde ettiği askeri başarılar artıkça-kapitülasyonlara rağmen- Batı'nın genel düşüncesinin Almanlar'ın Türkenfurcht dedikleri korku ve endişe ile gizli bir hayranlık ve saygı karışımı olduğu görülmektedir. Türk ve Doğu kavramları bir arada düşünülür olmuştur.

Lale Devri'nde 1720'li yıllarda Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi ve beraberindeki elçilik heyeti, Fransa'lar'la yeni bir dönemin başlatılmasında önemli rol oynarlar. Sonraki yıllarda da devam edecek olan bu elçilik heyetleri, Turquerie (Türkeri) denilen ve Doğu ile ilgili konuların (mimari, müzik, kıyafet gibi) moda olmasında etkili olmuşlardır.

Aslında Doğu ve Batı'nın etkileşimi kendi tarihleri kadar eskidir. Makedonyalı Büyük İskender ve Pers İmparatoru Daryus'un karşılaşması Doğu ve Batı kültürünün çatışarak tanışması ile eş anlama gelir.

M.Ö. 6. yüzyıldan bu yana, Pers'lerin uzun bir süre Anadolu'yu egemen olmaları Doğu ve Batı ilişkilerini artırmıştır. Batıda geliştirilen sanat biçimlerinin doğuya yayılışı ise İskender'den sonra Helenistik çağda olur. Aynı çağda Yunan idare merkezlerinin Orta Asya, İran ve Mezopotamya'nın biçimsel ve teknik verilerini batıya taşıdığını da düşünmek gerekir.

Roma İmparatorluğundan önceki devirde Anadolu'nun Helenistik sentez ortamını sürdürdüğü söylenebilir. İmparatorluk yüz yıllarında ise homojenleşen bir imparatorluk üslubu Anadolu'yu da etkilemiştir. Doğu Hristiyan dünyasında, İslam'ın ortaya çıkışına kadar, yine doğulu bileşenleri ağır basan bir sanat anlayışı ve üretimi vardır.

İslamiyet'in ortaya çıkışı ile Anadolu iki farklı inanç, kültür ve sosyal örgütleşme sisteminin arasında parçalanmış, Güneydoğu ve Güney kesimleri İslam etkisine girmiş, Orta ve Batı Anadolu ise Hristiyan-

Bizans kesiminde kalmıştır. Anadolu kültürel homojenliğini yitirir. İslam ve Hıristiyan kültürleri arasında kalan Anadolu'nun bu durumu Türk Çağındaki bütünleşmeye kadar yüzyıllarca sürmüştür. 12. ve 13. yüzyıl Anadolu-Türk sanatına yeni deneyler katarak kristalleşen Osmanlı sanatı, Doğuyla Akdeniz'i yeniden buluşturur. (1)

Osmanlı'nın Batı ile kültürel alandaki ilk ilişkileri bilindiği gibi 15. yüzyılda Fatih döneminde kurulmuştur. Bu yüzyıldan itibaren Avrupalı devletler İstanbul'da daimi elçilikler bulundurmaya başlamışlardır. Fatih'in siyasî ve askeri başarıları kadar kişiliği ve batı dünyasına bakışı da bu karşılıklı etkileşim sürecinde önemli bir unsurdur. Fatih, Rönesans bilim ve sanatını yakından takip etmiştir. ***Bellini*** ve ***Costanzo*** gibi pek çok sanatçıyı ülkesine davet etmiş, İstanbul'a gelen Venedikli ressam Gentille Bellini, sultanın bilinen portresini yapmıştır. (2) Ayrıca dönemde Ragusalı ve Dalmaçyalı İtalyan sanatçılardan ders aldığı anlaşılan ***Sinan Bey*** ve ***Şiblizade Ahmet***'in, Batı üslubunda, Fatih'in gül koklayan portresini yaptığı bilinmektedir. (3) Çeşitli dönemlerde Avrupalı gezgin ressamlar İstanbul'a gelerek imparatorluğun günlük yaşamını yansıttıkları, halk ve saray giysilerini, mobilya ve eşyalarının yer aldığı tablolar üretirler. Avrupalı aristokratlar arasında Osmanlıya ait bu imgelerden oluşan tablolar çok revaçtadır.(4)

Daha sonra II. Bayezid, mimarlık ve mühendislik alanlarında Avrupalı bazı sanatçılardan görüşler almıştır. Örneğin, Leonardo da Vinci, Sultan II. Bayezid'e gönderdiği mektubunda Galata ile İstanbul yakasını bağlayacak yüzer köprü teklifinde bulunmuştur. Bu köprü projesini, Leonardo'nun defterlerinde görmekteyiz. (5)

Avrupa ile yaşanan bu iyi ilişkilere rağmen 15. ve 16. hatta 17. yüzyılları kapsayan dönemde imparatorluğun elde ettiği askeri başarılar artıkça -bazı ülkelere ticari anlamda tanıtıcı imtiyazlar yanı ***kapitülasyonlara*** rağmen- Batı'nın genel düşüncesinin Almanlar'ın ***Türkenfurcht*** dedikleri korku ve endişe ile gizli bir hayranlık ve saygı karışımı olduğu görülmektedir. (6)

Avrupa'da Türk İmgesi

Avrupa'daki Türk imgesi, Attila ve Hunlar hakkındaki imgeye hayli benzemektedir. Bilindiği gibi, 452 yılında Attila Kuzey İtalya'yı istila eder ve tarihçilerin söylediğine göre; ancak Papa Leo'nun ricacı olarak onu ziyaret etmesi sonucunda, Roma'ya saldırmaktan vazgeçer. Daha sonra İspanya'yı fethieden Araplar Fransa'yı da istila edeceklerken 732'de Poitiers'de yenilgiye uğrayınca bu seviadan vazgeçerler. Bir ara İstanbul'u da tehdit eden Araplar, bu bakımdan Hunlar gibi Hıristiyan Avrupa'yı çok korkutmuşlardır. Bütün bunların Türkler'in imgesi için ön imge olduğunu söyleyebiliriz. (7)

17. yüzyıl sonlarına kadar Avrupa'da oldukça yaygın olan ***'Türk korkusu' (Türkenfurcht)*** önemli bir gerçeğe karşılık gelir. Bu korku o kadar canlıydı ki, Almanya'da Türk tehlikesine karşı ***Türk çanı (Türkenglocken)*** ve Türk vergisi konmuştur. İlk gazete ***(Neue Zeitung)*** 1502'de Türklere ait haberler için çıkar. 16. yüzyılda yaklaşık 2.000 başlık tebliğ, levha, kitap ve değil Türklerden bahsetmektedir. Meselâ, ***'Türkendrucke' (Türk baskısı)*** adlı bir gazete, sadece halkta Türklere karşı nefret uyandırmayı hedeflerken, aynı maksatla ***'Türkenbücherein'ları (Türk kitapçıkları)*** bütün köylere ulaştırılır. İspanyolların atasözlerine kadar yansıyan korkuları o dönemde Avrupa'da çöreklenmiş Türk imgesine ayna tutmaktadır. (8)

Kısa aralıklarla yaşanan pek çok savaşın yanı sıra diplomatik ilişkilerin zayıflığı da, Avrupa'da Türk korkusunu beslemekteydi. Osmanlı fetih hareketlerinin yoğun olarak yaşandığı 16. yüzyıl Avrupa'sında bu korku abartılarak o noktaya varılırdı ki ***"kendi günahlarımız yüzünden başımıza bunlar geliyor"*** cümlesi, mektupların bitiş ibaresi hâline gelmişti. Reform hareketlerini tetikleyen ***Martin Luther*** 1517'de ***"Tanrı Türkler vasıtasıyla bizim günahlarımızı cezalandırıyor"*** derken; Türklerin Tanrı tarafından bu vazifeyle gönderildiği için, onlara karşı çıkmanın esas günah olduğunu söylüyordu. (9)

Rönesans Avrupa'sında, ***Prospero Bonarelli***'nin Şehzade Mustafa'nın katlini konu alan ***II. Solimano***

Tragedia adlı oyunda görüleceği üzere birçok tiyatro, bale ve opera gibi sahne sanatlarında Türk konusu işlenmiştir.

Bilindiği gibi 16. yüzyıl, Kanuni Sultan Süleyman Dönemi Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünün en üst noktaya ulaştığı, dünyanın tek süper devleti haline geldiği dönemdir. Türk = Doğu = Müslüman kavramları bir arada düşünülür olmuştur.

Bu Türk korkusu 17. yüzyılın ikinci yarısında kaybedilen bazı savaşlar üzerine ***"onun gücünün tabiatüstü olmadığı"*** inancı yerleşinceye kadar sürer. İtalyan yazar Francesco Argelati ***Il. Decamerone*** adlı yapıtında ***bu yenilmezliğin artık sona erdiğini*** dile getirmektedir.(10) Avrupa artık rahat bir nefes almıştır. Korkudan hakkında efsanelere varan hikayeler ürettiği bu ezeli rakibini artık daha yakından tanımak ve çeşitli alanlarda iyi ilişkiler geliştirmek niyetindedir.

Avrupa'nın Rönesans ile başlayan kültürel ve ekonomik değişimi ve bunu izleyen yayılmacılık politikalarının Doğu Akdeniz'de Osmanlılar tarafından durdurulması, Osmanlıyı daha yakından tanıma çabasını doğurur.

Osmanlı Elçilik Heyetlerinin Etkisi

Osmanlı elçi heyetlerinin ziyaretleri Avrupa'da hep büyük ilgi uyandırmıştır. Bu elçilik heyetleri batıya açılan ilk pencereler olarak kabul edilebilir. Ziyaretlerin yansımaları kültür ve sanatta kendini çabuk gösterir. 1607'de Fransa'ya giden Osmanlı elçi heyetinin Paris'in güneyindeki ***Fontainebleau***'yu ziyareti merakla takip edilmiş ve birkaç yıl sonra oynanan ***"Balet de Monseigneur le duc de Vendosme"*** adlı balede Türk kıyafeti giymiş müzisyenler yer almıştır. Avrupa'da "Turquerie" (Türkeri) modası başlar. "Turquerie" sözcüğü, "Batı dekoruna Doğu dekorunun katılması ya da Avrupa'da Türk tarzına özenmeden doğan, İstanbul ve saray kökenli moda" olarak tanımlanabilir.(11)

Turquerie'nin diğer bir tarifi ise "16. ile 18. yüzyıllar arasında Avrupa'da Türk kültürü ve sanatının taklidi olarak görülen oryantalist bir moda"dır. Batılı ülkeler Osmanlı İmparatorluğu'nun başındaki Türk'lerin fazla bilinmeyen egzotik kültürüne hayranlık duymaya başlamışlardır. İmparatoriçe Joseşhine'nin şişliğinde Fransız kadın giyim dünyasını Osmanlı turnik ve motifleri süsler.(12)

1665 yılında Viyana'ya gönderilen ve aralarında Evliya Çelebi'nin de yer aldığı sanılan ***Kara Mehmed Ağa***'nın elçilik heyeti ise, daha çok müzik alanında etkili olur. Heyetle birlikte giden mehter takımının Viyana'da yaptığı gösteriler, bu müziğin Avrupa'da tanınmasını sağlamıştır. Nitekim bu tanışmadan sonra Mozart gibi usta besteciler zaman zaman mehter müziğinin melodilerini kullanacaklardır. Mozart'in besteleri dışında, ***Saraydan Kız Kaçırma Operası*** yoğun ilgi görmüştür. ***Haydn*** daha sonra ***Beethoven*** ve ***Rossini*** gibi besteciler eserlerinde Türk nağmelerine yer verir. Beethoven ***"Marcia alla Turca"*** adlı bestesinde, Rossini ise ***"IlTurca'in Italia"*** adlı operasında Türk temasını ve melodilerini kullanır.(13)

1669'da XIV. Louis'ye gönderilen elçi ***Süleyman Ağa***'nın ziyareti daha fazla ilgi uyandırmış, bundan sonra düzenlenen maskeli balolarda Türk elbiseleri giyme modası yerleşmiştir.

Osmanlılaşan Batı

1669 yılında Fransa kralı XIV. Louis, Türklerle arasını düzeltmenin yolu olarak, İstanbul'daki elçisi aracılığıyla Paris'e bir Türk elçi yollanması talebinde bulunur. Osmanlı Devleti Süleyman Ağa adındaki bir müteferrikayı göndermeye karar verir. Süleyman Ağa padişahın saradan emir subaylarından biridir ve rütbesi ancak yüzbaşıdır. Buna rağmen Fransızların, Paris'te padişahın bir elçisini görecekleri için gururları kabarmaktadır.

Süleyman Ağa, Marsilya girişinde kendisini kral adına karşılayan görevliye atından inmeden hitap eder, bu bütün protokol kurallarına aykırıdır. Ayrıca kralla görüşmeden önce başbakanı görmeyi red-

deder. Ancak kral tarafından kabul edildikten sonra bu en kudretli Hıristiyan devletinin başbakanı ile görüşür. Kralın huzuruna özellikle alelade bir elbise giymiş olarak çıkar. Sadaretin talimatıyla, yabancı hükümdarlara yapılan törenin aynen şahsına da yapılmasını ister.

Bu operasyonu İstanbul'dan yöneten Merzifonlu Kara Mustafa Paşa, Fransız gururunu kıracak hiçbir fırsatı kaçırmaz.(14)

Süleyman Ağa, kendisini ziyaretlere gelenlere fincanlar içinde kahve ikram ettirir. Fransızlar kahve içmeyi ilk defa olarak Süleyman Ağa'dan görürler ve bunu zaman içerisinde hayatlarının ayrılmaz bir parçası yaparlar. Günümüzde Fransa'daki "cafe" kavramı o yıllardan kalmadır denilebilir. Fransa'ya yerleşen Rum ve Ermeniler, Osmanlıların kahve pişirme ve kahvehane adabını Fransızlara öğretir. Paris'te entelektüel kesimin uğrak yeri olan kahvehaneler, Londra'da yükselen burjuvaziye hitap etme özelliği kazanır. Kahvehane 18. yüzyılda, Avrupa şehirlerinde sosyal hayatın vazgeçilmez bir parçası olacaktır. (15)

1700'lerin Fransa'sında Türk kostümleri giyerek portre yaptırmak moda olmuştur. Fransız sarayı soylularından ***Madame de Pompadur*** ve ***Madame de Burry***, dönemin ünlü ressamı ***Carle Van Loo***'ya portre sipariş etmişlerdir. Van Loo'nun kendisi de Türk kıyafetleriyle dolaşmıştır. İsviçreli ressam ***J.E Liotard*** Avrupa'da "Türk Ressamı" adıyla ün yapmıştır. ***Kontes Mary*** ve ***Maria Adalaide***'i Osmanlı Kostümleri içinde resmettiği tabloları meşhurdur. (16)

O dönemde Avrupa'da yapılan düğünlerde bile Osmanlı izlerini görmek mümkündür. 1719'da Avusturya sarayından ***Maria Josepha*** ile evlenen Saksonya Prensi ***Friedrich August*** düğünü için aylık boyda güçlü-kuvvetli 315 kişiyi görevlendirir. Bu gençler ***"moustache a la Turque"*** yani Türk bıyığı bırakacak ve düğünde yeniçeri kıyafeti giyip, mehter eşliğinde de yürüyeceklerdir. Ayrıca yemekler hilal şeklindeki masada yine Osmanlı kıyafetindeki hizmetliler tarafından servis edilecektir. Gelin ***Dresden*** yakınlarında yine Türk tarzı süslenmiş gemiden alınacaktır. Düğüne Osmanlı elçisi de davetlidir. (17) Fransız elçisi ***Herbette*** o dönemden bahsederken 'Paris adeta İstanbul mahallelerinden biri haline geldi' demektedir.

Dönemin ünlü oyun yazarı Molière, ***"Le Bourgeois Gentilhomme"*** adlı oyununa Türk töreni eklemiş, 1702'de sahnelenen bu temsilde Türk kıyafetinde oyuncular yer almıştır. André Campra da ***"L'Europe Galante"*** adlı opera-balesinde bir perdeyi Türklere ayırmıştır. 1720'de Paris'e gönderilen ***Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi*** ve beraberindeki kırka yakın Türk heyeti, 17. yüzyılda olduğu gibi Fransızlarla karşılıklı ilişkilerde yeni bir dönemin başlatılmasında önemli bir rol oynarlar. (18)

Osmanlıda Batılılaşma Dönemi ve Etkileri

Aslında bütün bu hayranlık ve sempati gösterilerine karşın, 17. ve 18. yüzyılda yaşanan bazı siyasi olaylar, Osmanlı Devletini Avrupalılarla ticaret anlaşmaları yapmaya zorunlu kılmış ve onların politikalarına bağımlı hale getirmiştir. 18. ve 19. yüzyıllar Osmanlının bir dünya devleti olarak eski önemini yitirdiği Batının siyaset, askeri ve teknik alandaki üstünlüğünü kabul ettiği bir dönem olmuştur.

Bu dönemde ticareti ele geçiren Fransızlar, Osmanlının her yanına yayılmaya başlayarak sosyal hayat üzerinde de etkili olmuşlardır. 1676 yılında Fransız Elçiliğinde düzenlenen tiyatro ve bale temsillerini Türklerin de izleyebilmesi batı biçiminde sanata duyulan merakın en açık göstergesidir. Sıra Batının Osmanlı başkentini etkilemesine gelmiştir.

Lale Devri

Ancak Batılılaşma hareketleri ***"Lale Devri"*** olarak bilinen III. Ahmed'in saltanat yıllarında (1703-1730) hız kazanacaktır. Daha önce sözü edilen Osmanlı elçilik heyetinin başında bulunan Yirmi sekiz Mehmet Çelebi'nin yurda dönerken yanında getirdiği, Fransa'daki yaşamı, başta ***Versailles*** olmak üzere Paris çevresindeki sarayları, bahçeleri ve törenleri anlatan kitaplardaki resimlerin Osmanlı sivil mimarisinin sana-

nmlarını etkilediği de düşünülür. 1722'de yaptırılan ***Sadabad*** Kasrları, XIV. Louis'in saraylarına benzeyen yeni tasarımlara göre inşa edilmiştir. (19) Lale Devri saray ve Osmanlı elitleri için bir zevk-ü sefa devridir denilebilir.

İstanbul'daki İngiliz Büyükelçisinin eşi ***Lady Mary Wortley Montagu***, 1718'de yazdığı mektuplarında dönemin debdebeli yaşam tarzını şu cümlelerle ifade edecektir:

"Onların görkemi bizimkinden farklı, belki de daha üstün bir zevkin ürünü. Neredeyse daha doğru bir yaşam felsefesi taşıdıklarına inanacağım; yaşamlarını müzik, bahçeler, şarap ve lezzetli yiyeceklerle geçirirken, bizim beyinlerimizi bir takım politik düzenler ya da hiç ulaşamayacağımız bilimleri inceleme isteği kemiriyor." (20)

Ayrıca Lale Devrinde el yazması kitap üreten zanaat loncalarının bütün karşı koymalarına rağmen, ilk Türk matbaasının 1727'de Said Mehmed Efendiyle İbrahim Müteferrika tarafından kurulaması ve Türkçe kitapların ve çevirilerin basılması da sanat çevrelerini etkilemiştir.

Resim Sanatı

Yabancı elçilerle birlikte İstanbul'a gelen Avrupalı ressamların buradaki çalışmalarının, Osmanlı tasvir sanatındaki değişimleri tetiklediği de başka bir gerçektir. Bu dönemde Fransız elçisiyle İstanbul'a gelip burada resim çalışmaları yapan Ressam ***Vanmour***'un, minyatür ustası ***Levni*** mahlaslı ***Abdülcelil Çelebiyi*** etkilemiş olması kuvvetle muhtemeldir. Zira sonraki minyatürlerinde Levni'nin geleneksel kalıpları yeni bir anlayışla yorumladığı görülür. Bu minyatürler, ışık-gölge etkilerini yerleştirmeye çalışan kendinden önceki nakkaşların başlattığı perspektif kazandırma girişimlerini daha ileri götüren denemelerdir. (21)

Minyatür Sanatındaki Değişiklikler

Banu Mahir, ***Osmanlı Minyatür Sanatı*** adlı kitabında bu değişikliklerden özetle şöyle söz eder;

III. Ahmed'in şehzadelerinin 1720'de yapılan sünnet düğününün anlatıldığı ***Sürname-i Vehbi***'de yer alan 37 minyatür Levni'ye aittir. Levni burada, art arda figür gruplarına yer verir. Kompozisyonlardaki doğa unsurlarında bir takım değişiklikler yapılır. Resmin arka düzlemine yerleştirilen tepeler, ağaçlar ve yapılar daha ufak resmedilmiş, bunların bazıları duvar arkasına gizlenerek kompozisyona boyut kazandırılmıştır. Sanatçı bu tasvirlerde renkleri yan yana değil, üst üste kullanarak tonlamalar da yapmaya çalışmıştır.

Daha önce dinsel sahnelerin ve saltanata ait önemli törensel olayların anlatıldığı veya askeri zaferlerin işlendiği konular yerine, gösterişli yaşama ve eğlenceye düşkünlük, kadın erkek ilişkileri, aşk öyküleri, sadakatsizliğin ve kötü ahlakın cezalandırılması gibi günlük yaşam konuları alaycı bir tavırla resmedilmeye başlanır.

Bu resimlerde minyatür resim tekniğinin önemli bir unsuru olan ve yüzlerce yıldır kullanılan "yaldız"ın kullanılmamış olması artık geleneksel minyatür tekniğinden giderek uzaklaşıldığını gösterir.

I.Mahmud döneminde (1730-1754) geleneksel minyatür tekniğinde çalışan son nakkaşlardan biri de ***Abdullah Buhari***'dir. Çalışmalarında tek erkek ve kadın figürleri gözlenir. Fakat bunlar ezberden değil, belirli bir modele bakılarak yapılmış gibidirler. Bu tasvirler dönemin ev içi kadın modasını ve farklı etnik grupların kıyafet tarzlarını belgelemesi bakımından önem taşır. Klasik tasvir kalıpları yavaş yavaş aşılmaktadır.

1750'li yıllardan sonra daha çok kıyafet resimleri ve padişah portreleri yapılmıştır. Bazı kompozisyonlardaki mekanın işleniş tarzı, bu eserleri resimlendiren yerli sanatçıların, aynı dönemde Pera'da çalışan Avrupalı ressamların hazırladığı ***Kıyafetnamelerdeki*** resimlerden esinlendiğini de düşündürmektedir. (22)

Kitap Resminden Tuvale Geçiş

18. yüzyılın ikinci yarısında padişahların büyük boyutlu yağlıboya portrelerini yaptırmasıyla birlikte Osmanlı tasvir sanatında yeni bir dönem başlar. Bu dönemde sarayın hizmetine giren ***Refail*** ve ***Kapıdağlı Konstantin***'in tuvallere yaptıkları padişah portreleri bu değişimin ilk örnekleridir. Ancak bu değişim birdenbire olmamış, her iki sanatçı da kağıt üzerine farklı malzemeyle de olsa minyatür geleneğine yakın resimler yapmışlardır.

Refail, minyatür tekniği ile beraber yağlıboya resimler de yapmıştır. Her iki tekniği de kullanan son sanatçılardandır. Refail'in hamamdaki bir anneyle kızını gösteren guvaj boya çalışması 1745 tarihlidir. Konstantin'in de çok sayıda padişah portresi ve manzara resmi yaptığı saptanmıştır. Yıl 1789'dur.

1811 yılında İran'a giden elçilik heyetinde yer alan ***Bozoklu Osman Şakir*** yol boyunca denk geldiği kent ve kasabaların manzaralarını yapmıştır. Bunlar kitap süslemelerine son örneklerdir denilebilir. 1872-77 yılları arasında yazılan ***sefaretname*** tarzındaki kitaplara yapılan resimler, Osmanlı kitap sanatının en geç tarihli örnekleri olarak kabul edilir.

18. yüzyılın sonlarından itibaren geleneksel kimliğini yitiren Osmanlı minyatürünün yerini, 1878 tarihinden sonra ağırlıklı olarak duvar resimleri ve ilk örneklerini padişah portreleriyle veren tuval resimleri almıştır. (23)

Mimari

Yukarıda söz edilen bu karşılıklı etkileşimin imparatorluk hayatına yansımasıyla yaşanan zevk ve davranış değişimleri mimaride ***Barok*** ve ***Rokoko*** üsluplarının ortaya çıkmasıyla devam eder. 19. yüzyılda mimariye Ampir üslup girmiş, dönemin ortalarına doğru eklektisist akımın belirginleştiği anlayış etkin olmuştur.

Yukarıda da söz edildiği gibi, Sultan III. Ahmed döneminde Paris'e elçi gönderilmesi ile başlayan diplomatik ilişkilerden sonra, bu türden resmi gezilerin sanat üzerindeki ilk etkileri Osmanlı mimarlığında görülür.16. yüzyılda klasikleşen Osmanlı mimari üslubu, Batının Barok ve Rokoko üsluplarının etkisiyle değişmeye başlamış, Türk Barok'u olarak adlandırılan yeni bir üslup ortaya çıkmıştır.

Osmanlı Barok veya Rokoko Mimarisi

Doğan Kuban, ***Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları*** adlı kitabında dönemin mimarisinden özetle şöyle söz eder;

Osmanlı mimarisinde Avrupa etkilerinin kuvvetle duyulmaya başlaması (1703-1730) Lale Devri'nde olmuştur. Fakat o dönemde yapılan Fransız Rokoko mimarisinden esinlenmiş yapılardan günümüze hiçbir şey kalmamıştır.

1730'da I. Mahmud zamanında, Avrupalı sanatçılar eliyle Avrupa Rokoko ve Barok sanatlarından aktarılarak, mimariye giren ***akant yaprakları, deniz tarağı motifleri, kartuşlar*** ve diğer motifler, klasik Osmanlı mimarisinin bütün bezeme niteliklerinin çözülmesine ve bir daha görünmemek üzere ortadan kalkmasına sebep olmuştur. Bu şaşılacak değişme sonunda ***mukarnaslı ya da baklavalı başlıklar, sivri kemerler, düz çizgiler*** yerlerini özgün biçimde yorumlanmış Batılı biçimlere terk etmişlerdir.

Osmanlı Barok ve Rokokosu diye adlandırılan bu yeni üslubun en önemli ilk yapısı İstanbul'daki 1748-1755 tarihli ***Nuruosmaniye Camisi***'dir. ***Mimar Simeon*** adlı bir Rum kalfa tarafından yapılmıştır. Barok niteliklerliyle bu külliye ***bir dönemin sonunu*** ilan eden bir başyapıttır. Yapı aynı zamanda Hıristiyan ustaların görev aldığı Osmanlı dini mimarisindeki başlangıç yapıtıdır.

Bu yeni üslup 18. yüzyılın ikinci yarısında Türk mimarlar tarafından da benimsenmiştir. Mimar Mehmed Tahir Ağa'nın ***Laleli Külliyesi*** (1759-63) Barok tarzın Türk geleneği içerisindeki yorumunu gösterir.

Ayazma Camisi ve 1778'de yaptırılan ***Beylerbeyi Camisi*** bu yeni üslubun karakteristik örnekleridir.

17. ve 18. yüzyıllara tarihlenen sivil mimari örnekleri, kitaplıklar, hanlar, sıbyanhaneler gibi yapılarda, geleneksel plan şemaları büyük değişikliklere uğramadan kullanılmış, buna karşılık kapı, pencere ve kemer biçimlerinin, saçakların ve süs motiflerinin değiştiği gözlenmiştir.

Türk Rokoko bezemesinin en zengin örnekleri ***Topkapı Sarayı***'nda bulunmaktadır. Bunların bir kısmı Avrupa'dan gelen ustalarca yapılmıştır. XV. Louis devrinin "***Rocaille***"ni andıran fantezi süslemeleri III. Selim dönemine ait odalarda en ileri aşamasındadır.

Sebil ve çeşmelerle bu yeni sanat halk katına iner. ***Koca Yusuf Paşa***, ***Mihrişah*** sebil ve çeşmeleri özgün örnekleridir. ***Aynalıkavak*** Kasrı bu yeni üslubun büyük yapılar kategorisinde 18. yüzyıldaki en iyi örneklerinden biridir.

18. yüzyıl boyunca, önce bezeme alanlarının eski tarz motiflerden ayıklanması ile başlamış olan batıya dönüş, 19. yüzyılda geleneksel plan şemalarının ortadan kalkmasına kadar uzanır.

19. Yüzyılda Osmanlı Mimarisi

Genelde Oryantalizmin ağırlıklı yüzyılı olarak kabul edilen 19. yüzyılda mimaridaki etkileşimler ise oldukça geniş bir nitelik ve niceliktedir. Yine de, kuş uçuşu bir bakışla incelenecek olursa başkentte belirgin bir şekilde ortaya çıkan yapılardan kısaca şöyle söz edilebilir.

- 1804'de yapılan ***Selimiye Camisi*** geçen yüzyılın ***Barok-Rokoko*** üslubunu sürdürmekle beraber, Batının ***Ampir*** üslubu etkilerini de taşır.
- (1822-26) ***Nusretiye Camisi*** genel çizgileriyle ***Barok*** fakat bezeme motifleriyle ***Ampir*** olan diğer bir örnektir.
- 1853'te yaptırılan ***Bezmialem Valide Camii Neoklasik*** üsluptadır.
- 1854'te yaptırılan ***Ortaköy Camii Geç İtalyan*** Barok esinli karışık bir üsluptur.
- 1875'te yaptırılan ***Konya Aziziye Camii***, başkent dışında, biraz da saray havasına bürünen camilere örnek olarak sayılabilir.
- İstanbul'da ***Valide Sultan Camisi***, İslam dekorasyonunu ***Neogotik*** motiflerle karıştırarak yeni bir Osmanlı üslubu yarattığını düşünen ***Montani Efendi*** adlı bir İtalyanlın eseridir.

Bu üslup değişikliklerini dönemin türbelerinde de görürüz. 19. yüzyılda sivil yapılar alanında büyük gelişmeler vardır. Avrupa saraylarının ihtişamına özenen bir saray mimarisi görülür. Üslup bakımından camilerdekine paralel bir gelişme gösterir. İstanbul'un geleneksel ölçülerini bozan ilk büyük batılı yapılar ise askeri tesislerdir. Bu kışlalara 19. yüzyıl boyunca yenileri eklenmiş ve eskiler de yenilenmiştir. ***Neoklasik*** ve ***Neobarok*** üslubun ilginç uygulamalarıdır.

- Mimar ***Vallaury*** ve ***Raimondo D'Aronco*** tarafından tıbbiye olarak yapılan eski ***Haydarpaşa Lisesi*** (bugün Marmara Üniversitesi) ve ***Neo-Yunan*** üslubunda Mimar ***Fossati*** tarafından yapılan ilk ***Darülfünun*** da başkentin fiziki görüntüsünü değiştiren öğretim yapıları arasında sayılabilir.
- 1882'de ***Neoklasik*** üslupta inşa edilen ***Arkeoloji Müzesi***.
- 1887'de tamamlanan ***Sirkeci İstasyonu*** ve Apartman, otel, banka gibi yapılar, Osmanlı başkentine Batılı bir şehrin fizyonomisini getirirler.
- ***Dolmabahçe Sarayı*** (1853), ***Beylerbeyi Sarayı*** (1865), ***Çırağan Sarayı*** (1871) ve Abdülhamid'in Yıldız Sarayı kompleksinde yaptırdığı köşkler ve boğazdaki yalılar, Batı mimarisi etkilerinin özgün örnekleridir.

- 19. yüzyılın başında Sultan II. Abdülhamid'in mimarı olarak çalışan İtalyan ***Raimondo D'Aronco***'nun getirdiği ***Art Nouveau*** akımının etkilerini ise daha çok ev, apartman ve sefarethane ler gibi yapılar da görmekteyiz. Bu akım Türkiye'deki mimari bezemeyi uzun bir süre etkilemiştir.
- Birinci Dünya Savaşı'ndan önce ***Mimar Kemalettin Bey***'in yaptığı ***Bostancı Camisi*** ve 4. Vakıf Hanı gibi yapılar ise, ***yeni ulusal mimari akımın*** bu seçmeci ortamdaki ürünlerindir. (24)

Oryantalizm

1840' tan sonra ulaşım araçlarının her geçen gün biraz daha gelişmesi ile bir zaman en çok İtalya ve Yunanistan'a gidebilen Avrupalı sanatçılar, egzotik Doğu'yu resmetmek üzere, kara ve deniz yolu ile, Doğu'nun kapısı İstanbul'a, oradan Anadolu'ya, Suriye'ye, Mısır'a, ulaşırlarken, bazıları da Fransa ve İspanya üzerinden, gemi ile Kuzey Afrika'ya gitmeye başladılar. (25)

1883 yılında Orient Express demiryolu hattı İstanbul'a getirilir. Paris, Milano, Venedik, Belgrad, Sofya, İstanbul hattı hizmete girdiğinde, Paris-İstanbul arasının 60 saate inmesi olağanüstü bir gelişme olarak karşılanır. Bu önemli gelişme Doğu ile Batının arasında ***göbek bağı*** olarak görülür. 19. yüzyılın ikinci yarısında düzenli gemi hatları ile Doğu'ya ulaşım kolaylaşır, böylece İstanbul ve İzmir gibi büyük kentlere aralıksız seferler yapılırken Antalya, Mersin, İskenderun gibi limanlara ve Karadeniz'e, arada bir konan seferlerle daha seyrek gidilmektedir. İstanbul'a, İzmir'e göre, bu bölgeler sanatçılarca el değmemiş, keşfedilmemiş alanlar olarak görülür. Geçmişe oranla düzelen gezi koşullarının yanı sıra rehber kitapların çıkması da Doğuya ilgiyi artırmıştır. (26)

Doğu ile ilgilenmekten zevk alan Romantizm, egzotizm gibi anlayışların tümünün 19. yüzyılda Batı'nın Doğu'ya karşı olan tutumunda daha da etkin olarak devam ettiği görülmektedir.

Oryantalist Resimlerde Konu

Özellikle üzerinde durulması gereken konu çıplaklıktır. Ressamlar için odalık (Odalisque) temasının temel alındığı oryantalist kompozisyonlar, çıplak kadın vücudunu ve vücut çizgilerindeki akıcılığı ve ritmi yansıtabilmesi için ideal bir ortam oluşturur. Türk hamamı konulu resimlerin en önemli esin kaynaklarından biri, Lady Montagu'nun mektuplarında söz ettiği Sofya'daki kadınlar hamamıdır. Batılı ressamlar tarafından yapılmış en ünlü hamam resmi ***Jean Dominique Ingres***'in "Türk Hamamı"dır. (27)

Osmanlı dünyasında, erkeklerin günlük yaşamında hamamın çok önemli bir yeri olmasına karşın, erkekler hamamını yansıtan pek resim yapılmamıştır. Çünkü Batılıların gözünde bu mekanlar tıpkı harem gibi doğudaki kösnülüğün ve dişiliğin bir simgesidir. Dolayısıyla harem ve hamam sahneleri, Oryantalist ressamlara çıplak kadın vücudunu işleme imkanı veren alanlardır. Bu tür sahnelerde daha yoğun bir erotizmi izlemek mümkündür. Bir başka deyişle harem, hamam, köle pazarı sahneleri, Hristiyan Batı dekoru içinde ele alamayacakları erotizm meraklarının Doğu dekoru içinde şekillenmesidir. (28)

İstanbul ve Osmanlı topraklarında eserler veren, aralarında ***Guillemet, Preziosi, Valeri, Warnia-Zarzecki, Ziem, Zonara*** ve ***Mango*** gibi büyük ustaların yer aldığı Oryantalist sanatçılar, Türk ressamların ilk kuşağının yolunu açmakta şüphesiz büyük rol oynamışlardır. Oryantalist ressamların Türk resim sanatını Avrupa normlarına göre etkilediği su götürmez bir gerçektir. Başkentte, sarayda, elçiliklerde veya Pera'da atölyeler açarak çalışmalar yapan çeşitli ülkelere mensup Avrupalı sanatçılar batı tarzı sanatın ilk nüvelerini de buralarda atmışlardır. Doğuda çalıştıkları süre içinde çalışma tekniklerinde bir değişim yaşamayan Oryantalist sanatçılar, ışığı keşfile, paletlerindeki tonların daha kırmızı, daha sarı, tablolarındaki ışığın daha sıcak, kontrastların daha belirgin, renklerin daha canlı ve göz alıcı hale geldiğini gördüler. (29)

Daha çok askeri amaçlarla veya topoğrafik çizimler için Avrupa'ya eğitime gönderilen Osmanlı su-

bayları, imparatorluk başkentine Avrupa tarzı resim sanatını taşıyan diğer bir unsurdur. Bilindiği gibi sanat eğitimi bu yüzyılda, sarayın da desteğini alarak kurumsallaşacak ve böylelikle tarihteki yerini alacaktır. Ama Batıdan alınan bazı kurumların Osmanlı toplumunda kök salmasına karşın, modernizmin kökenindeki kapitalizm, bilim devrimi ve bunları izleyen teknolojik gelişme gerçekleştirilememiştir. Modern yaşamın doğadan kopuk "yabancılaşmış" bireyi, Osmanlı toplumunda henüz ortaya çıkmadığından, modern sanatçının varlığından söz edilemez. Ülkemizde plastik sanatların son dönem gelişim evrelerine ve tarihçesine ait detaylar bir başka makale konusu olmayı hak edecek serüvenlerle doludur.

Oryantalizmin Kolonyal Yönü

Oryantalist dönemde artık Batının Doğuya bakışı bir hayranlık ve temaşa değil, sistematik bir planın ürünü olarak belirir. Batının geniş bir yeryüzü parçasına hükmettiği ve 1815'ten 1914'e sömürgelerinin yeryüzünün %85'ini kapladığı bu dönemde Avrupa, doğu ülkelerine kendi kültürünü tanıtarak politik çıkarlar sağlamak için yoğun ilgi göstermekteydi. Avrupa için Doğu, Batıdaki tüm ilerlemelere ve değişimlere rağmen, statik, kendi içine dönük, kendi zevk, düş ve dehşet dünyasına dalmış bir yerdi. Oryantalist resimlerdeki ayrıntıcılık içinde Doğunun ***yozluğu*** ortaya koyuluyor ve Avrupa'nın bu ülkelere müdahaleleri haklı gösterilmeye çalışılıyordu. Oryantalist resimlerde sık rastlanan savaş sahnelerinde, doğuluların vahşeti ve zulmü, yine Batı müdahalesini haklı çıkartacak şekilde ve Batının sömürgeleştirme politikasındaki ***vahşet***e hiç değinmeden betimleniyordu. (30)

Batı sömürgeciliğine karşı Doğunun bayraktarlığını yapan Edward Said özetle Oryantalizmi şöyle tanımlar;

"Oryantalizm, Şark ile Garp arasında ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünme biçimidir. Oryantalizm, Şark'a egemen olmakta, Şark'ı yeniden yapılandırmakta, Şark üzerinde yetke kurmakta kullandığı bir Batı biçemidir. Garp'la Şark arasındaki ilişki bir iktidar ve egemenlik ilişkisidir. Oryantalizm masum bir araştırma planı değildir, aynı zamanda siyasi manipülasyonun tam da göbeğinde bulunur." (31)

Avrupa'nın sömürgeci niyetinden başka emperyalizmin dinsel boyutuna da dikkat çeken Said, bu konuda şöyle bir tespit yapar;

"Batı için Doğu sadece coğrafi bir evren değil aynı zamanda dini bir vakıadır ve bunu dönüne eden diğer dinlerden daha çok Müslümanlıktır. Çünkü Doğu ile İslam iç içe geçmiş bulunmaktadır. Batının gözünde Doğu Hıristiyanlığı bile makbul değilse, bunun bir sebebi İslamiyet ile olan tarihi beraberliğidir."(32)

Gerçekten de, Osmanlı imgesi 16. yüzyılda, Müslüman dünyayı birleştiren, merkeziyetçi bir devlet yapısına sahip, güçlü bir düşman olarak tanımlanırken, 18. yüzyıla gelindiğinde, Avrupa'nın dünya üzerinde sağladığı egemenliğin getirdiği, kendine güvenin ifadesi olarak, despotik Osmanlı imgesi; hukukun üstünlüğünün egemen olduğu, özgür bir toplum imgesinin karşıtı olarak tanımlanmıştır. Buradan da anlaşılacağı üzere Avrupa'nın kolonyal iştahı yavaş yavaş kabarmaktadır.

Bryna S. Turner'in bu konudaki tanımı ise şöyledir;

"Oryantalizm, Batının tanımladığı ve kontrol ettiği kavramlar, tablolar ve kategorilerin içinde anlamlandırılabilecek garip, erotik, farklı ama anlaşılabilir ve kavranabilir bir Doğu anlayışını ön plana çıkaran bir söylemdir. Bilmek tahakküm etmektir." (33)

Edward Said'in ateşli bir şekilde üzerinde durduğu, Fonksiyonalist Antropoloji ile Emperyalizm ve Sömürgecilik (Kolonyalizm) arasındaki bağlantılara bizde ilk dikkati çeken Muzaffer Şerif Başoğlu olmuştur. 1939 yılında "İnsan Dergisi"nde yazdığı bir makalesinde, Avrupalıları, kendilerini yüksek gören istilacılar olarak tanımlar. O yılların Türkçesiyle şöyle der;

"Muhtelif sebeplerin tesiri altında teknik ve kültürel gelişmelerinde geri kalmış olan ***iptidailerin*** zihni-

yetini doğuştan alçak görürler, bu suretle kendilerini onlara sürekli bir surette hükmetme hakkı buldukları ***vehmine*** kapılırlar." (34)

Avrupalının Avrupalı olmayana karşı üstünlüğü düşüncesi 16. yüzyılda başlayan sömürgeleştirme hareketleri sırasında ortaya çıkmıştır. Bu düşünce başlangıçta ele geçirilen kıtalardaki ***"ilkel"*** olarak adlandırılan halklar için geçerliyken, 18. yüzyıldan sonra, Osmanlı'nın yönetimindeki Doğu için de geçerli olmaya başlamıştır. Cemil Meriç'in deyimiyle; Oryantalizm, sömürgeciliğin keşif koludur.

Germaner ve İnankur ***Oryantalistlerin İstanbulu*** adlı yapıtlarında Oryantalizm kavramını tanımlarken, Avrupalıların iddia edegeldikleri bütün iyi niyetli ve masum çalışmaların dışında madalyonun diğer yüzüne de vurgu yaparak dönemi şöyle formüle eder:

" Oryantalizm 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılda Osmanlı-Batı ilişkilerinde en belirleyici düşünce tarzıdır. Aslında Doğu ve Batının varoluşları kadar eski olan Oryantalizmin 1798'de Napolyon'un ***Doğu Seferi*** ile başlamış olduğu, ***Şark sorunu*** ile devam ettiği ve Birinci Dünya Savaşı sonunda Oryantalizmin çekim alanı olan Osmanlı İmparatorluğu'nun ***parçalanmasıyla*** sona erdiği kabul edilmektedir." (35)

Ortadoğu'nun son durumuna tarihsel bir açıdan bakıldığında, Oryantalizm, Avrupalıların sanat ve merak dürtülerinin ötesinde, günümüzde üzerinde hala tartışılan, yerli ve yabancı yazarların hakkında ciltlerce kitap yazdığı dinsel, ekonomik ve siyasi boyutu da olan karmaşık bir konudur. ***Avrupa'nın Doğu İmajı*** adlı kitabında Rana Kabbani, Emperyalist sömürgeciliğin dayanak noktalarını ve düşünsel alt yapısını ise şu cümlelerle açıklar:

"Avrupa'nın Doğu'yu kaleme alan anlatımlarında, Doğu'yu Batı'dan farklılaştıran niteliklerin ilki, Doğu'nun bir şehvet yatağı olduğuna ilişkin ısrarlı iddiadır. İkincisi ise atalarından miras almış oldukları şiddet ile biçimlenmiş bir gerçeklik olduğudur. Bu konular, Ortaçağ düşüncesinde önem taşıyordu ve günümüze kadar değişen düzeylerde zorlamalarla aktarılmaya devam edilecekti.

Fakat en kasıtlı söylem tarzlarına 19. yüzyılda ulaştılar, çünkü bu tarihi kesit, Doğu ile Batı arasında yeni bir karşılaşmaya sahne oldu: Emperyal bir karşılaşma. Şayet Doğu halklarının tembel, akılsız seks ile bozmuş, vahşi ve kendini idareden aciz oldukları söylenebilseydi, o zaman Emperyalist, ülkeye girip hükmetmekte kendini haklı bulurdu. Politik hakimiyet ve ekonomik sömürü, tam hükmedici görünmek için medenileştirme misyonunu ***(mission civilisatrice)*** bir kılıf gibi kullanıyordu. ... Avrupalı sömürgecinin imajı her zaman şerefli olmalıydı: O sömürgeci değildi, aydınlatma için geliyordu. Sadece kar peşinde değildi, bu talihsiz insanları kendi yüksek düzeylerine çıkartmaya çalışarak yaratıcısına ve imparatoruna karşı görevini yerine getiriyordu" demektedir. (36)

Bryan S. Turner "Marx ve Oryantalizmin Sonu" adlı çalışmasında, ***Hegel***'e atfen bir başka durum tespiti yapar ve "Bir zamanlar büyük bir yaratıcılık dönemini yaşamış olan İslamiyet, Oryantal rehavet ve dinlenmeye geçmiştir" der. Rehavete kapılan toplumlar da sömürge olma yolunda iştah kabartan birer hedef haline dönüşür. (37)

Bu durumu fark eden Osmanlı elitleri ise Batının kendi cinsinden olanları öldürüp yemeyeceği, başka bir deyişle sömürgeleştirmeyeceği inancındadırlar. ***Avrupalılık Sertifikasını*** alabilmek için artık modernleşmek veya modern gözükmek gerekmektedir. Siyasi ve toplumsal dönüşümlerle çağa ayak uydurma gereksinimi kendini dayatmaktadır. (38)

Osmanlı'da Siyasi ve Toplumsal Dönüşümlere Kısa Bir Bakış

18. ve 19. yüzyıllarda imparatorluk gittikçe zayıflar ve Avrupa karşısındaki üstünlüğü sona erer. Avrupa'nın askeri, ekonomik, siyasi ve sanatsal baskınlığı artık kabul edilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun, 18. yüzyılda başladığı Batılılaşma hareketinin hedefi, kendisinden ileride olduğunu kabul ettiği Avrupa

toplumunun sanatsal, teknik ve bilimsel bilgi birikimini edinerek, aynı düzeye gelebilmek, hatta geçebilmektir.

Batılılaşma hareketleri, 1839'daki ***Tanzimat Fermanı*** ile yeni bir boyut kazanmıştır. Bu tarihe kadar yalnızca Osmanlı devletinin sorunu olan Batılaşma, bu tarihten sonra, Avrupa Devletleri'ni de doğrudan ilgilendiren ve zaman zaman müdahalelerde bulundukları bir sürece dönüşmüştür. Tanzimat Fermanını izleyen 1856'daki ***Islahat Fermanı***, 1877'deki ***I. Meşrutiyet*** ve 1908'deki ***II. Meşrutiyet***, Osmanlının reform hareketlerinin aşamalarını göstermektedir. Bütün bu hareketlerde, devletin içyapısının değiştirilmesi, "demokratikleştirilmesi" ile yıkılışın önüne geçmek ve uluslararası ortamda Avrupalıların desteğini kazanmak istenmiştir. Osmanlının teb'asına bakışı, "kul"dan, hakları ve özgürlükleri yasal olarak tanımlanan "birey"e doğru dönüştürülmeye çalışılmış, ancak bu çaba, içyapıdaki geleneksel unsurlar tarafından engellenmiştir. (39)

Bütün bu değişim ve dönüşüm çabalarına rağmen, 1914 yılında dünyayı yine ve yeniden paylaşma arzusuyla patlak veren Birinci Dünya Savaşı sonunda hedefe ulaşılmış, Oryantalistlerin şu ya da bu nedenle dolaştığı Osmanlı coğrafya parçaları amacı malumi devletler tarafından işgal edilmiştir. Bu işgal politikasının psikolojik izdüşümlerini şu örnekte çok net görebiliriz: 1920'de Fransız general ***Gouraud*** Şam'a girer. (Bilindiği gibi Selahattin Eyyubi Haçlıları 3. Haçlı seferinde yenilgiye uğratmıştır.) hemen Selahattin Eyyübi'nin türbesine yönelerek şeytanca bir gülümsemeyle:

"Nous revoila, Saladin!" diye haykırır.

"İşte yine buradayız Selahaddin!" (40)

Aradan geçen yaklaşık 700 yıldan sonra bu haykırış çok anlamlıdır. Fakat imparatorluk küllerinden 1923'te yeniden doğan cumhuriyet, Truvalı ***Hektor***'un intikamını (üstelik yine Ege sahillerinde) Makedonyalı ***Achilles***'ten almakta gecikmeyecektir.

Sonuç

Jale Parla'nın ***"Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik"*** isimli kitabının önsözünü burada son söz olarak almayı tercih ediyorum. Parla şöyle der:

"Neden düşünce tarihi Platon ve Aristoteles'le tiyatro Yunan tragedyalarıyla, modern felsefe Descartes'la başlar? Bunlara denk düşen şeyler, belki de daha iyi ifade edilmiş biçimlerde Doğu geleneğinde yok mu? Onlar nerede? Unutulmuşluğa mahkum edilmiş olmalarının tek nedeni çevrilmemiş, yani konuşamamış olmaları olamaz mı? Dahası, Batı geleneğinin yücelttiği değerlerin evrenselleştirilmesi neden? Başka geleneklerin farklı değerleriyle daha üstün ve insani bir uygarlık tarihi oluşabilecekken birçok yönüyle de bir ***barbarlık*** tarihi olan Batı geleneği neden bize ***İnsani Bilimler*** şemsiyesi altında ***evrensel bir uygarlık*** ölçütü olarak sunuluyor?" (41)

Kaynaklar

1. Ö. Kuban, Çağlar Boyunca Türkiye'de Sanatın Ana Hatları, Yapı Kredi Yayınları, (2009), s.198-203
2. http://zh-cn.facebook.com/note.php?note_id=343727557105, html
3. B. Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı, Kabalcı Yayınevi, (2005), s.46
4. Necla Arslan, Gezgin ve Seyahatnamelerde İstanbul, (18. Yüzyıl Sonu ve 19. Yüzyıl), (1992), s.15)
5. http://zh-cn.facebook.com/note.php?note_id=343727557105, html
6. R. H. Davison, Türkiye'nin Batıdaki Tarihsel İmajı, Tarih ve Toplum, cilt 19, sayı 109, Ocak 1993 Aylık Ansiklopedik Dergi, (s. 34-38)
7. http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:NMU1RJZUI1YJ:www.mulkiyedergi.org/index.php%
8. http://zh-cn.facebook.com/note.php?note_id=343727557105, html
9. http://zh-cn.facebook.com/note.php?note_id=343727557105, html
10. Ö. Gürol, İtalyan Edebiyatında Türkler (Başlangıcından 1982'ye), İmge Kitabevi, (1987), s.73)
11. http://www.galenos.com.tr/upload/data/file/erol_maktume.doc
12. http://www.galenos.com.tr/upload/data/file/erol_maktume.doc

13. http://zh-cn.facebook.com/note.php?note_id=343727557105, html
14. http://www.turngazeteler.com/?a=1043669
15. http://zh-cn.facebook.com/note.php?note_id=343727557105, html
16. http://zh-cn.facebook.com/note.php?note_id=343727557105, html
17. http://zh-cn.facebook.com/note.php?note_id=343727557105, html
18. http://zh-cn.facebook.com/note.php?note_id=343727557105, html
19. Mahir, a.g.e, (s.76-86)
20. S. Atıl, Leyni ve Sunumu Bir Görsel İletişim Öğesi, Apa Tasarım Yayıncılık, (1999)
21. Mahir, a.g.e, (s.76-86)
22. Mahir, a.g.e, (s.76-86)
23. Mahir, a.g.e, (s.76-86)
24. Kulları, a.g.e, (s.198-203)
25. http://www.galerieliktenvikiye.com/uploads/data/file/etiket_makzume.doc
26. http://www.galerieliktenvikiye.com/uploads/data/file/etiket_makzume.doc
27. http://arpifisek.com.tr
28. http://Arpifisek.com.tr
29. http://www.galerieliktenvikiye.com/uploads/data/file/etiket_makzume.doc
30. http://Arpifisek.com.tr
31. 26.09.2003/Zaman/Mustafa Armağan (30.09.2003 13:25)
32. 27.09.2003/Zaman/Ali Bulaç (29.09.2003 15:56)
33. 28.09.2003/Zaman/Hilmi Yavuz (30.09.2003 11:15)
34. 12.10.2003/Zaman/Hilmi Yavuz (29.09.2003 18:17)
35. S. Germanos, Z'nanikus, Oryantalistlerin İstanbul'u, Türkiye İş Bankası Yayınları, (2002), (s.18)
36. R. Kabbani, Avrupa'nın Doğu İmajı, Kabalcı Yayınları, (1993), (s.14)
37. B.S.Turner,Marx ve Oryantalizmin Sonu,Kayı ve Yayınları,(2003),(s.20)
38. H. Berkcay, Dünyada Türk İmgesi, Kitap Yayınevi, (s.179-202), (2005)
39. http://www.tanitmuze.org
40. Kabbani, a.g.e, (s.15)
41. J. Pena, Etendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik, İletişim Yayınları,(2003), (s.14)

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

WEST OF EAST EAST OF WEST OLD PROJECTIONS OF NEW INTERACTIONS IN ART

İBRAHİM SERDAR MİLLİ

Yüzüncü Yıl University
Faculty of Fine Arts
Department of Painting,
VAN

serdarmilli@hotmail.com

Keywords: Oryantalizm, Batılılaşma, Minyatür, Mimari, Turquerie

Abstract

Actually the interaction of East and West is as old as their own history. In that period Gentille Bellini of Venice was invited to Istanbul to make portrait of Fatih and paintings, patterns of daily life. At various times European traveler artists come to Istanbul and produce pictures about daily life of empire, public and palace clothes, furniture and commodities. Among European aristocrats images belonging to Ottoman begin to be seen.

As the military successes of the empire increase in the 16th century-despite capitulations- it is seen that the general thought of West is a mixture of a fear as Germans say Türkenfurcht, worry and a secret admiration with respect. Turk and East concepts begin to be thought together.

Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi and the embassy commitee with him play an important role in starting a new period with France in Tulip Era in 1720. These embassy commitees which would go on following years too, became influential in making fashionable the subjects about East called Turquerie (as architecture, music, clothe).

Indeed, the intercation of West and East is as old as their history. The meeting of Macedonian Alexander the Great and the Persian Emperor Darius is tantamount to meeting of East and West culture by interconnecting.

Since B.C. 6th century, the domination of Persian in Anatolia for a long time caused the relationship of East and West to grow. And the distrubition of art forms developed in West occured in Hellenistic Age after Alexander the Great. In the same age it is should be thought that Greek administration centers convey formal and technical data of Middle Asia, Iran and Mesopotamia to West.

In the former period of Roman Empire, Anatolia can be said to remain its Hellenistic synthesis atmosphere. However, a homogenizing empire style impressed Anatolia in the centuries of Empire. In the world of East Christian , there was a production and art understanding that its oriental components also overbare till the emergence of Islam.

With the emergence of Islam, Anatolia decomposed among the system of two different believes, culture and social organization, southeast and south regions were affected by Islam and Middle and West Anatolia were left to Christian-Byzantine. Anatolia lost its cultural homogeneity. The position of Anatolia that was torn between Islam and Christian cultures had lasted for centuries till the integration in Turkish Period. Ottoman art that crystallized by enriching new values to Anatolian-Turkish art of the 12th and 13th century brought together East and Mediterranean again. (1)

As known, the first relationships of Ottoman with West in cultural field were established in the era of Mehmed the Conqueror in the 15th century. Beginning from this century, European states had embarked to provide permanent embassies in Istanbul. As much as his political and military feats, the personality and view to western world of Mehmed the Conqueror was an significant element in that mutual interaction process. The Conqueror hotly followed renaissance science and art. He solicited a lot of artists like **Bellini** ve **Costanzo** to his country. Venetian painter Gentille Bellini coming to Istanbul executed the portrait of the Conqueror. (2) And it is known that **Sinan Bey** and **Şiblizade Ahmet** who took lessons from Dalmatian and Ragusian Italian artists at the same time executed the portrait of the Conqueror smelling a rose in West style. (3) In various periods, European Explorer artists produced paintings which they imagined the Empire's daily life, clothes of public and in palace, furniture and things by coming to Istanbul. Among European aristocrats, the paintings consisting of those imaginations that belonged to Ottoman were in demand. 4)

Afterwards II. Bayezid took some European artists' opinion in the fields of engineering and architecture. For instance, Leonardo Da Vinci made a floating bridge offer that would bind Galata and Bosphorous sides in his letter to Sultan II. Bayezid. We can see that bridge Project in Leonardo's books. (5)

Despite those good relationships with Europe, as military feats that the Empire gained grew in the period including the 15th, 16th and even 17th centuries, it was seen that the general view of West consisting of a mixture of fear and anxiety with a secret admiration and respect as Germans call it **Türkenfurcht** – in spite of **capitulations** that's to say some privileges recognized to some countries in terms of commercial. (6)

Turkish Image in Europe

Turkish image in Europe resembles the imagine about Atilla and Hun. As it is known, Atilla invaded North Italy in 452 and according to historians sayings he forwent to attack to Rome after Pupa Leo visited him as a supplicant. Then they gave up that desire when they suffered defeat in Poitiers in 732 while Arabians who conquered Spain were conquering France. Arabians once threating Istanbul, too, frightened Christian Europe so much like Hun. We can say that they are previous image for Turkish image. (7)

'Turkish fear' (Türkenfurcht) that was fairly common in Europe till the end of the 17th century corresponds to a significant truth. That fear was so live that Turkish bell **(Türkenglocken)** and Turkish tax was put in Germany. The first newspaper **(Neue Zeitung)** was published for the news belonged to Turkish in 1502. In the 16th century, approximately 2000 headings, declarations, books and journals mentioned Turkish people. For example, a newspaper called **'Türkendrucke' (Turkish pressure)** aimed to awake hate against Turkish, with the same aim, 'Türkenbücherein' (Turkish booklets) were sent to all villages. The fear of Spanish that reflected to their proverbs mirrored Turkish image which settled down in Europe. (8)

As well as a lot of wars occuring in short periods, the weakness of diplomatic relationships fed Turkish fear in Europe. In Europe of the 16th century when Ottoman conquers were intensively, the fear was so aggravated

that the sentence **"all of these stems from our own sins"** became the endings of letters. While **Martin Luther** who induced reform movements said **"God punish our sins whereby Turkish people"** in 1517, he also said that Turkish were sent by God for this duty and going against them was sin.. (9)

In renaissance Europe, performing arts such as many theatres, ballets and operas were treated Turkish subject as we can see in the play of Prospero Bonarelli called Il. Solimano Tragedia which is about the murder of Prince Mustafa.

As known, the 16th century, the period of Suleiman the Magnificient was a period that Ottoman Empire's power was at peak, it was the unique super state of the world. Turkish- East- Muslim concepts started to have been thought together.

The Turkish fear lasted until the belief was trusted that **"its power was not supernatural"** after some lost wars in the second half of the 17th century. Italian writer Francesco Angelati uttered that the **invincibility was over** in his work called **Il. Decamerone.** (10) Europe was able to breathe freely again. Europe intended to develop good relationships in various fields and to know his eternal rival closer whom he made up stories like legends about him.

Suspension by Ottomans of cultural and economic change starting with renaissance in Europe and expansionist policy following it in East Mediterranean made it essential for Europeans to know Ottomans closer.

The Influence of Ottoman Missions

Visits of Ottoman missions always aroused great interest in Europe. Those missions are accepted as first windows opening to West. The reflection of those visits showed itself in culture and art. The visit **Fontainebleau** in the South of Paris of Ottoman mission going to France in 1607 was followed curiously and in a ballet called **"Balet de Monseigneur le duc de Vendosme"** was played some years later, musicians wearing Turkish clothes took place. "Turquerie" (Türkin) trend started in Europe. "Turquerie" word can be defined as "Accession West decor to East decor or Istanbul and palace-rooted borning trend without emulating Turkish style in Europe. (11)

Another definition of Turquerie is an orientalist trend that was seen an immitation of Turkish culture and art in Europe in the 16th and 18th centuries. European countries started to worship the few known exotic culture of Turkish leading Ottoman Empire. In the personality of the Empress Josephine, Ottoman tunics and motifs embellished French women's clothing world (12)

The mission of **Kara Mehmed Ağa** that was sent to Vienna in 1665 and was thought that Evliya Çelebi was with them became further effective in music field. The performances of janissary band who went with the mission in Vienna provided the recognition of this music in Europe. Thus, sometimes master composers like Mozart were going to use the melodies of janissary band after that meeting. Except from Mozart's composes, **The Abduction from the Seraglio** got much attention. The composers like **Haydn** then **Beethoven** and **Rossini** gave place to Turkish melodies in their works. Beethoven, in his compose called **"Marcia alla Turca"**, and Rossini, in his opera called **"IL Turca in Italia"** used Turkish theme and melodies. (13)

The visit of the ambassador, **Süleyman Ağa** sent to XIV. Louis in 1669 got much more attention, and after the visit, Turkish clothes dressing trend became famous in the arranged fancy balls.

West becoming Ottoman

In 1669 the French King XIV. Louis demanded a Turkish ambassador to be sent to Paris whereby his own ambassador in Istanbul as a way to heal his relationship with Turkish. Ottoman Empire decided to send a sundry called Süleyman Ağa. Süleyman Ağa was one of the adjutants and his degree was only captain.Despite of this, French were proud of that since they were going to see the ambassador of a Sultan in Paris.

Süleyman Ağa addressed the authority who met him in the name of the King at Marsilya door without dismounting his horse, and that was against all protocol rules. Besides, he refused to see the President before the interview with the King. Only if he was accepted by the King he met the most mighty President of the Christian state. He especially came to the presence of the King in a casual cloth. By the order of Sultan, he wanted the ceremony done to foreign emperors to be presented to himself, too.

Merzifonlu Kara Mustafa Pasha who directed the operation from Istanbul didn't miss any opportunities to humble French. (14)

Süleyman Ağa had coffee in cups offered to those who came to visit him. French saw how coffee was drunk and in time it became an irrevocable part of their daily lives. It can be said the concept of "cafe" belonging to those years. Greek and Armenian who settled down in France taught coffee and coffeehouse custom of Ottoman to French. The coffee houses in Paris is the haunt of intellectual part, in London it addressed to ascending bourgeoisie. Coffee Houses was going to be irrevocable part of social life in the 18th century. (15)

In France of 1700s making portrait by dressing Turkish costumes was trend. **Madame de Pompadur** and **Madame de Burry** who were nobles from French palace ordered portraits from the famous painter of the era **Carle Van Loo**. Van Loo himself used to wear Turkish clothes, too. Swiss painter **J.E Liotard** built a reputation with the name of "Turkish Painter". His paintings that he painted **Kontes Mary** and **Maria Adalaide** in Ottoman costumes are very famous. (16)

It was possible to see traces of Ottoman in wedding ceremonies at that time in Europe. In 1719 Saxonia Prince **Friedrich August** who married **Maria Josepha** from Austria palace gave duty to 315 strong people who were at the same lenght. Those youngs were going to grow Turkish moustache that's to say **"moustache a la Turque"** and to dress janissary clothes and to walk in company with Janisary band in the wedding ceremony. Besides, food was going to be serviced at the lunate table by the servants in Ottoman clothes. The bride was going to be taken from the boat embellished with Turkish style near **Dresden**. Ottoman ambassador was invited to the ceremony. (17)

When French ambassador **Herbette** mentioned that period, he said "Paris was like one of the streets in Istanbul."

The famous play writer of the period Moliere added a Turkish ceremony to his play called **"Le Bourgeois Gentilhomme"**; the play was performed in 1702 by the artists in Turkish clothes. André Campra da reserved a curtain for Turkish in his opera-ballet called **"L'Europe Galante"**. 1720'de Paris'e gönderilen **Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi** and a forty people Turkish mission with them sent to Paris in 1720 had an important role for starting a new period in mutual relationship with French as in the 17th century.(18)

The Period of Becoming West in Ottoman and Effects

Despite all that admiration and sympathyh show, some political events occured in the 17th and 18th centuries made Otoman State and European to sign commercial deal and made Ottoman dependence on their

policies. The period of 18th and 19th century was a period that Ottoman had to accept the superiority of West in political, military and technic areas and lost its old reputation as a world state.

In this period French who took the control of commerce became effective on social life by spreading to everywhere in Ottoman Empire. In 1678, Turkish people's interest to see theatres and ballets arranged at French Embassy is the greatest indicitaion which people shows to western art. Now, it was the time for West to affect the capital of Ottoman.

Tulip Era

The western movements solely gained speed in the years of III. Ahmed' s reign known as **"Tulip Era"** (1703-1730). French lifestyle and the books describing particularly **Versailles**, the palaces, gardens and ceremonies around Paris that intimally mentioned the leader of the Ottoman mission, Twenty Eight Mehmet Çelebi brought with himself when he returned to his country is thought to affect the designs of Ottoman civil architecture. **Sadabad** Pavilion built in 1722, they were built according to the new designs that look like XIV. Louis's palaces. (19) Tulip Era can be said an opulence era for palace and Ottoman elite.

The English ambassador's wife in Istanbul **Lady Mary Wortley Montagu** expressed the gorgeous lifestyle of the period in her letters in 1718 with these sentences.

"Their gorgeous is different from ours, probably it is a superior pleasure product. I almost believe that they have a truer life philosophy ; while they are spending their times in company with music, gardens, vine and tasty food, several politic orders or the desire of examining the sciences that we never reach corrode our minds." (20)

Besides, the foundation of the first Turkish press by Said Mehmed Efendi and İbrahim müteferrika in 1727 and the press of Turkish books and translations affected art circles in spite of all defiances of craft guilds who producted codexes in Tulip Era.

Painting Art

The works of European artists here who came to Istanbul with Foreign ambassadors inducted the changes in Ottoman depiction art, which is another fact. The painter **Vanmour** who come to Istanbul with French ambassador in this period and did paintings here, affected miniature master **Levni** and apellation **Abdülcelil** Çelebi is highly probable. Forasmuch as it is seen that Levni annotated the traditional forms with a new understanding in his following miniatures. These miniatures are the experiences that try to give the light- shadow effects and bring further the perspective earning interference which was started by the muralists before him. (21)

The Changes in Miniature Art

In her book called **Ottoman Miniature Art**, Banu Mahir talks about these changes in brief ;

37 miniatures take place in **Sürname-i Vehbi** that depict the circumcision feast done in 1720 of III.Ahmed's princes' belong to Levni. Levni gives place to the figure groups in a row. Several changes are made in nature elements in his compositions. Hills, trees and buildings which are put in back platform are painted scrubbier, by hiding some of them to back of wall, the composition is added dimension. The artist tried to make inflection by using one on the other, not one under the other in these depictions.

More, instead of the subjects that describe spiritual scenes and the significant ceremonial events belong to the reign or military feats, daily life subjects were started to be painted cynically such as gorgeous life and debauch, the birds and the bees, love stories, punishing unfaithfulness and bad character.

"Gilt" which was the most important element of miniature painting technic in those paintings and had been used for centuries not being used shows a secession from traditional miniature technic.

In the period of I.Mahmud (1730-1754) one of the last muralists who worked on traditional miniature technic was ***Abdullah Buhari.*** *In his works, alone man and woman figures is seen. But these are not by heart, they seem to be painted by looking at a model. These depictions matter in terms of documenting the indoor trend of the period and clothe styles of different ethnic groups. Classical depiction forms were slowly overcome.*

After 1750s, cloth paintings and sultan portraits were maden. Penetrating style of the place in some compositions, local artists who painted those works inspired from the paintings in ***Typologies*** *which European painters prepared in Pera in same period. (22)*

Crossing to Toile from Book Paintings

In the second half of the 18th century, a new period started along with Sultan's demand to make the painters to paint their large space portraits. The sultan portraits painted by ***Refail*** *and* ***Kapıdağlı Konstantin*** *were in service of the palace in that period were the first patterns of the change. However, the change did not happen suddenly, both artists made paintings on paper that was close to miniature art even with different materials.*

Refail painted with oil paint besides miniature technic. He was one of the last artists who used both technics. The gouache paint that shows a mother and her daughter in Turkish bath of Refail is dated 1745. It is revealed that Konstantin did so many view paintings and sultan portrait. The year is 1789.

In 1811, ***Bozoklu Osman Şakir*** *who was in the mission going to Iran painted the pictures of the cities and towns' view he passed. These can be said the last patterns of book garnishes. The paintings maden for the books written like* ***sefaretname*** *in between 1872-77 are accepted as the latest dated patterns of Ottoman book art.*

Beginning from the last period of the 18th century, the Ottoman miniature losing its traditional identity lost its position, and after 1878, mainly wall paintings and toile paintings that gave its first patterns with sultan portraits became in demand.(23)

Architecture

As a result of the mutual interaction mentioned above rebounding emperorship's life, pleasure and behaviour changes went on with the dawn of ***Baroque*** *and* ***Rococo*** *styles in architecture. In the 19th century,* ***Empire*** *style came to architecture and* ***eclecticist*** *movement was effective with a clear understanding.*

As mentioned above, after the diplomatic relations starting with the consignment ambassador to Paris in the period of Sultan III. Ahmed, the first effects of those offical visits on art are seen in the Ottoman architecture. Ottoman architecture style becoming classical in the 18th century started to change as a result of Baroque and Rococo styles of West and a new style appeared by name ***Turkish Baroque.***

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Ottoman Baroque and Rococo Architecture

In his book by name ***The Base Line of Turkey Art for Ages*** *Doğan Kuban mentiones the architecture of the period in belief;*

Beginning of Europe effects strongly on Ottoman architecture occured in Tulip Era (1703-1730). But there stayed nothing from the structures which inspired from French Rococo architecture built in that period.

In 1730, in the period of I. Mahmud, ***acanthus leaves, escallop motifs, cartridges*** *and the other motifs coming into architecture by transfering from Europe Baroque and Rococo with hands of artists caused that all ornaments qualities of the classical Ottoman architecture to solve and to vanish as not coming into again. At the end of that surprising change, the* ***muqarned or chequered caps, angular coves, beelines*** *left their places to western forms which were originally commented.*

The first important building of this new style called Ottoman Baroque and Rococo is 1748-1755 dated ***Nuruosmaniye Mosque*** *in Istanbul. It was built by a Greek contractor called* ***Simeon****. This social-complew with its baroque qualities is a masterpiece declaring the* ***end of a period****. Besides, the building is the initial building in Ottoman religional architecture in which Christian masters took duty.*

This new style was accepted by Turkish architectures, too in the second half of the 18th century. ***Laleli Social-complex*** *(1759-63) of Mimar (architecture) Mehmed Tahir Ağa displays the interpretation of Baroque style within Turkish tradition.* ***Ayazma Mosque*** *and* ***Beylerbeyi Mosque*** *built in 1778 are the characteristics example of this new style.*

Civil architecture examples,libraries, public houses, simkeşhanes dated to 17th and 18th centuries traditional planning schemas were used without being greatly changed, however the forms of door, window and arch, fringe and ornament motifs changed.

The wealthiest examples of Turkish Rococo ornaments are in ***Topkapı Palace****. Some of them were made by the masters coming from Europe. The fantasy decorations looking like* ***"Rocaille"*** *of Louis XV. Period are in the furthest phase in the rooms of Selim III. Period.*

This new art meets with public with public fountains and fountains. ***Koca Yusuf Paşa, Mihrişah*** *public fountains are the most authentic examples.* ***Aynalıkavak Summer Palace*** *is the finest example among great buildings of this new style in the 18th century.*

Throughout the 18th century turning to West firstly with the selection of ornament fields from old types motifs extends until traditional plan schemas are removed in the 19th century.

The Ottoman Architecture in 19th Century

In the 19th century that is thought to be the Orientalizm-centered century, the interactions in architecture have a broad quality and quantity. Even so if examined with a view of air distance the structures which appear clearly in the capital city can be mentioned shortly as:

- ***The Selimiye Mosque*** *that was built in 1804 has the influence of* ***Empire*** *style of West besides maintaining* ***Baroque-Rococo*** *style of last century.*
- *(1822-26) The* ***Nusretiye Mosque*** *is Baroque with its general lines but is another example of* ***Empire*** *with its ornament motifs.*
- *Built in 1853* ***Bezmialem Mosque has Neoclassic*** *style.*

- Built in1854 **Ortaköy Mosque** is a complex style inspired by **Late Italian** Baroque.
- Built in1875 **Konya Aziziye Mosque** can be given as example of mosques which wrap a little palace mood outside capital city.
- **Valide Sultan Mosque** in Istanbul is a work of an Italian called **Montani Efendi** who thought that he created a new Ottoman style by mixing Islam decoration with **Neogothic** motifs.

We see this style changes in the tombs of that period. There are great improvements in the field of civil structures.

There is seen a kind of palace architecture imitating the magnificience of European palaces. It shows a kind of improvement parallel with mosques in terms of style. The first great Western buildings spoiling Istanbul's traditional sizes are military facilities. Throughout 19th century new quarters were added to them and the ancient ones were restored. They are interesting technics of **Neoclassic** and **Neobaroque**.

- Built as school of medicine by architectures as **Vallaury** and **Raimondo D'Aronco** the old **Haydarpaşa Highschool** (today Marmara University) and the first university (**Darülfünun**) builded by Architecture **Fossati** in **Neo-Greek** style can be regarded among buildings of education which change the physical appearance of the capital city.
- **Archeology Museum** built in1882 with **Neoclassic** style.
- Buildings completed in 1887 as **Sirkeci Station** and Apartment, hotel, bank brought the physonomy of a Western city to the capital city of Ottoman.
- **Dolmabahçe Palace** (1853), **Beylerbeyi Palace** (1865), **Çırağan Palace** (1871) the manors and brinks Abdulhamid made builded in **Yıldız Palace** complex are original examples of West architecture influence.
- We see the influences of **Art Nouveau** movement brought by Italian **Raimondo D'Aronco** who worked as the architecture of Sultan Abdülhamid II at the beginning of 19th century in buildings as house, apartment and embassies. This movement has influenced the architectural ornament in Turkey for a long time.
- The buildings that were builded before the World War I by **Mimar Kemalettin Bey** as The **Bostancı Mosque** and 4. Foundation Public House are the productions of **new national architectural movement** in that eclectic environment. (24)

Orientalism

The European artists who at one time could only go to Italy and Greek began to reach to Istanbul to the door of East, from there to Anatolia, Syria and Egypt by land and seaway to paint exotic East while some others began to go to North Africa by ship over France and Spain with the improvement in vehicles day by day after 1840. (25)

Orient Express railway line was brought to Istanbul in1883. When Paris, Milano, Venice, Belgrade, Sofia, Istanbul lines came to service, the decrease in the distance between Paris and Istanbul was greeted as an extraordinary improvement. This significant development was regarded as navel cord between East and West. In the second half of the 19th century the transportation to east became easy with regular ship lines, so constant

excursions were made to big cities as Istanbul and Izmir while harbours as Antalya, Mersin, Iskenderun and Blacksea were visited less with excursions ordered at intervals. According to artists these regions were intact, unexplored areas compared to Istanbul and Izmir. Besides the improved travelling conditions the appearance of guide books have increased the interest in East compared to past. (26)

All the senses which have pleasure in dealing with East such as Romantism, exoticism are seen to continue as being more influential on the attitude of West in the 19th century towards East.

Subject in Orientalist Paintings

The subject that most particularly be focused on is nakedness.

The Orientalist compositions in which odalisque theme is dealt as base by painters form an ideal atmosphere to reflect naked woman body and the flow and rhythm in body lines. One of the most important source of inspire for paintings having the feature of Turkish Bath is the Women Bath in Sofia of which Lady Montagu mentions in her letters. The most famous bath painting made by Western painters is "Turkish Bath" of **Jean Dominique Ingres**. (27)

Although bath has a very important place in the daily life of men in Ottoman world, paintings reflecting men bath were not made too much. Because in the view of Westerners these place like harem are a symbol of lust and femininity in East. Therefore harem and bath scenes are the places providing the Orientalist paintings with the opportunity of working on naked woman body. It is possible to watch a much intense eroticism in such scenes. In other words harem, bath, slave market scenes are the formation of eroticism interests in East decoration which they could not deal with in Christian West decoration. (28)

The Orientalist artists among whom there are great masters as **Guillemet, Preziosi, Valeri, Warnia-Zorzecki, Ziem, Zonara,** and **Mango** who created works in Istanbul and Ottoman lands played without doubt a great role in opening the path for the first generation of Turkish painters. It is beyond dispute that the Orientalist painters have influenced Turkish art of painting with the European norms. As being the members of various countries European artists have created the first core of art in west style in these places by opening workshops and falling to work in the capital city, in palace, embassies or in Pera. The Orientalist artists who did not experience a difference in their working style during the process they worked in East, saw that the shades in their palettes were much red, yellow, the light in their pictures were much warm, contrasts were much clear, colours were much alive and flamboyant with the invention of light. (29)

The Ottoman army officers who were sent to Europe for education mostly with military aims or for topographic drawings, are another element that carried European style painting art to the Empire's capital. As it is known the art education would be institutionalized by taking the support of palace and so it would take its place in history in that century. But, although some institutions taken from West rooted in Ottoman society the capitalism in the roots of modernism, science revolution and the technologic development following them could not be achieved. Since the "alienated" individual of modern life who removed from nature was not appeared yet in Ottoman society, the existence of modern artist can not be mentioned. The details belonging to the last period improvement phases and history in our country are full of adventures deserving to be another article subject.

The Colonial Side of Orientalism

In Orientalism period the view of West toward East is not an admiration and contemplate any more, but appears as a production of a systematic plan. In that period when West ruled a vast part of the earth and when its colonies covered 85% of the earth, Europe had intense interest towards East countries to gain politics benefits by introducing its own culture. To Europe East was a static, turn in on itself place which lost consciosness for its own pleasure, dream and dread world. In the elaborativeness of Orientalist paintings the ***degeneracy*** *of East was exhibited and the intervention of Europe to these countries was tried to be shown as legitimate. In the war scenes which are seen frequently in Orientalist paintings the barbarity and cruelty of easterners were described in the form that would legitimate West intervention and without referring the* ***savage*** *of West in its politics of colonization. (30)*

Edward Said who are in the forefront of East against West colonization describes Orientalism shortly as;

"Orientalism is a form of thought based on the ontological and epistemological seperation between East and West. Orientalism is a Western form it uses in order to rule over East, reconstruct East, and to be in authority over East. The relationship between East and West is a power and hegemony relation. Orientalism is not an innocent investigation plan. Futhermore it is exactly in the navel of politics manipulation." (31)

Said makes findings about this issue by addressing to the religional dimension of imperialism besides Europe's colonial intension;

"For West, East is not only a geographical universe, it is also a religional event and that surpasses this is Islam compared to other religions. Because East and Islam seem to have intertwined. If the Eastern Christianity too is not acceptable in the view of West, one of the reason is its historical togetherness with Islam." (32)

Actually while the Ottoman image was being described as a powerful enemy who unites Islam world, having a centralist state structure in the 16th century, the despotic Ottoman image was described as the contrary of a free society image where law superiority prevails as an expression of self confidence Europe began to feel after having a hegemony over the world. As can be understood from there too, the colonial appetite of Europe begins to swell slowly.

The description of Bryna S. Turner about this subject is so;

"Orientalism is an expression which brings foreground a strange, erotic, different but understandable and tangible Eastern mentality in which the concepts, pictures, and categories that West defines and controls can be made understood. Knowing is dominating." (33)

The person who firstly referred the links between Functionalist Anthropology, Imperialism and Colonialism on which Edward Said focused on feverishly has been Muzaffer Şerif Başoğlu, in one of his article which he wrote for "Human Journal" (İnsan Dergisi) in 1939 he describes European as invaders who think themselves superior. He says so with the Turkish of those years;

They regard the mentality of the ***primitives*** *who remained underdeveloped in their technic and cultural improvements under the effect of various reasons as dishonorable by nature, therefore they incessantly imagine groundlessly that they have the right to rule them." (34)*

The thought of superiority of European towards the one who is not European appeared during colonistlization acts beginning in the 16th century. While at the beginning this thought was valid only for the people called ***"primitive"*** *in the continents seized it began to be valid for East under the Ottoman reign after the*

18th century.

As Cemil Meriç defines, Orientalism is the exploring arm of colonialism. While describing the concept of Orientalism in their work **Orientalist's İstanbul**, Germaner and İnankur formulate this period by also emphasizing to the other side of the coin except all of the good-intended, and innocent studies that Europeans have claimed so far as this;

"Orientalism is the most determining thought form in Ottoman-West relationships at the end of the 18th century and in 19th century. In fact Orientalism which is as old as the existence of East and West is accepted to begin with **East Expedition** of Napolyon in 1798, continues with **East matter** and ceases with the disintegration of Ottoman Empire which is the attraction area of Orientalism at the end of the World War I." (35)

When looking the last situation if the Middle East with a historical point of view, it is seen that beyond the European's art and wonder impulse Orientalism is a complex subject on which there are still disputes, about which native and foreign writers have written countless boks, and having a religionol, economics, and political dimension. In her book **Avrupa'nın Doğu İmajı** (Europe's Image of East) Rana Kabbani explains the anchor of imperialist colonialism and its ideological infrastructure with these sentences;

"In Europe's expressions writing about East the first quality differentiating East from West is the persisting claim that East is a bed of lust. And the second one is that it is a reality formed with the violence they inherited from their ancestors. These subjects had importance in Middle Age thought and would continue to be carried over in various levels with constraints until today."

But they reached the most intentional expression style in the 19th century, as this historical sequence witnessed a new confrontation between East and West: An imperial confrontation. If East people could be said to be lazy, to be possessed with sex, savage and and unable to manage themselves then the imperialist would feel justified himself to rule over the country he entered. Politics hegemony and economic exploitation was using civilization mission as a covering to be seen as exact dominative… The image of European colonialist had to be honorable all the times: He was not a colonialist, he was coming for enlightenment. He was not only in the pursuit of profit, he was carrying out his mission towards his creator and empire by trying to increase these unlucky people to their high level" it says. (36)

In her work **"Marx and the End of Orientalism"** Bryan S. Turner determines another situation by referring to Hegel and says that "Experiencing a great creation period once, Islam has skipped to Oriental drowsiness and relaxation." Societies possessed with drowsiness turn into a piquant target in becoming a colony. (37)

The elite section of Ottoman who are aware of this situation are in the belief that West would not kill and eat those having the same blood with themselves. In order to take European Certificate it is necessary to be modernized or to appear as modern. The require for modernization with politics and social transformations impose itself. (38)

A Short View for of the Politics and Social Transformations in Ottoman

The empire was getting weaker gradually in the 18th and 19th century and its superiority against Europe came to an end. The military, economic, politics and artistic dominance of Europe was accepted. The Westernization Movement object of Ottoman Empire which began in the 18th century was to catch the same level with Europe by obtaining Europe society's artistic, technique, and scientific knowledge accumulation he accepted to be further from itself or even to overpassing them.

Westernization movements gained a new dimension with ***Administrative Reforms*** *in 1839. Westernization which was only a problem of Ottoman state turned into a process which interested European States directly and a problem they interfered times to times after this date. Following* ***Administrative Reforms****,* ***Edict of Reform*** *in 1859,* ***I. Constitutionalism*** *in 1877, and* ***II. Constitutionalism*** *in 1908 show the reform movements' phases of Ottoman. With all these movements changing the internal structure of the state, preventing collapse with "democraticism", and gaining Europeans' support in international environment were wished. Ottoman's view about his citizens was tried to be turned from "subject" into "individual" whose rights and freedoms were described legally, however this effort was hindered by traditional elements in internal structure. (39)*

In spite of all of these changes and transformation efforts, they reached their aim at the end of the World War I, which broke out with the desire of sharing the world again, and Ottoman lands which Orientalists were wondering on with different aims were invaded by the states whose aims were known. We can see the psychological extrapolations of that invasion politics in this example clearly; France general Gouraud enters in Damascus in 1920. (As it is known Selahattin Eyyubi inflicted defeat The Crusaders in Third Crusade.) He heads fort he tomb of Selahattin Eyyubi and says with a devilish smile on his face;

"Nous revoila, Saladin!" he cries.

"Now we are again here! Selahaddin!" (40)

This crying is very meaningful after 700 years passing. But the republic which borns again from empire's ash in 1923 won't be late to take revenge of Hektor of Trojan (besides again in Aegean shores) from Achilles of Macedonia.

Conclusion

I would like to quote the preface of Jale Parla's book ***"Mastership, Orientalism, Slavery"*** *as final word here. Parla says so:*

"Why the history of idea begins by Plato and Aristothales, theatre with Greek tragedies, modern philosophy with Descartes? Are not the things counterparts of them, maybe even in a better expressed forms existent in East tradition? Where are they? May the only reason of their having been convicted to be forgotten be the fact that they were not translated, that is they could not speak? Moreover, why the values which West tradition glorify have been internationalized? While a more superior and humanistic civilization history could be formed with different values of other traditions, why West tradition which is also a history of ***barbarism*** *is introduced us as an* ***international civilization*** *criteria under the umbrella of* ***Humanistic Sciences****?" (41)*

References

1. D. Kuban, *The Main Lines of Turkish Art Throughout Ages*, Yapı Kredi Publishing, (2008), (s.198-203)
2. http://zh-cn.facebook.com/note.php?note_id=343727557705, (www)
3. B. Mahir, *Ottoman Miniature Art*, Kubbeli Publishing, (2005), (s.46)
4. Nec'ib Arslan, *Istanbul in Centuries and Travel Books*, (At the end of the 18. ve 19. centuries), (1968), (s.15)
5. http://zh-cn.facebook.com/note.php?note_id=343727557705, (www)
6. R. H. Davison, *The Historical Image of Turkey's in West*, History in Society, vol. 19, issue 109, February 1983 Monthly Encyclopaedic Journal, (s. 34-38)
7. http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:NWU1S2U1YTJ:www.ncsu.edu/project/acontracts.php+%
8. http://zh-cn.facebook.com/note.php?note_id=343727557705, (www)
9. http://zh-cn.facebook.com/note.php?note_id=343727557705, (www)

10. Ü. Güzel, *Turks in Italian Literature (From beginning to 1982)*, Imge Bookshop, (1997), (s.73)
11. http://www.galimiskitesvikiye.com/cpload/data/file/erol_mekzume.doc
12. http://www.galimiskitesvikiye.com/cpload/data/file/erol_mekzume.doc
13. http://tr-tr.facebook.com/note.php?note_id=343727557105, html
14. http://www.turkcaziyeleri.com/?p=1043688
15. http://tr-tr.facebook.com/note.php?note_id=343727557105, html
16. http://tr-tr.facebook.com/note.php?note_id=343727557105, html
17. http://tr-tr.facebook.com/note.php?note_id=343727557105, html
18. http://tr-tr.facebook.com/note.php?note_id=343727557105, html
19. Mahir, a.g.e. (s.76-86)
20. F. Ali Izmir and Suriname A Story of an Ottoman Freedman', Ajas Yayınevi Publishing, (1999)
21. Mahir, a.g.e. (s.76-86)
22. Mahir, a.g.e. (s.76-86)
23. Mahir, a.g.e. (s.76-86)
24. Kurban, a.g.e. (s.198-203)
25. http://www.galimiskitesvikiye.com/cpload/data/file/erol_mekzume.doc
26. http://www.galimiskitesvikiye.com/cpload/data/file/erol_mekzume.doc
27. http://tinyurl.com.tr
28. http://tinyurl.com.tr
29. http://www.galimiskitesvikiye.com/cpload/data/file/erol_mekzume.doc
30. http://tinyurl.com.tr
31. 26.09.2003/Zaman/Mustafa Arıcıoğlu (26.03.2011 13:25)
32. 27.09.2003/Zaman/Ali Bulaç (29.09.2003 15:56)
33. 28.09.2003/Zaman/Fehmi Yavuz (30.09.2003 11:13)
34. 1.10.2003/Zaman/Fehmi Yavuz (29.07.2004 18:13)
35. S. Germaner, *Z Frankut. Orientalists' Istanbul*, Türkiye İş Bankası Publishing, (2002), (s.19)
36. R. Kabbani, *Europe's Myth Image*, Kitâbım Publishing, (1998), (s.14)
37. R.S.Turner, *Islam and the end of Orientalism*, Kaynak Publishing (2003) (s.20)
38. H. Birkitay, *Turk Image in the World*, Kesit Publishing, (s.119-203), (2005)
39. http://www.sanatmuzesi.org
40. Kabbani, a.g.e. (s.15)
41. J. Parla, *Malinofsky, Orientalism*, Sümer Printing Publishing (2005), (s.14)

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

HOW CAN WE SERVE OUR COMMUNITY? CASE STUDY OF ZAYED UNIVERSITY GRAPHIC DESIGN

MARIA NAVARRO

Zayed University
UNITED ARAB EMIRATES

"We must not, in trying to think about how we can make a big difference, ignore the small daily differences we can make which, over time, add up to big differences that we often cannot foresee."

Marian Wright Edelman

Students – Recycling Awareness Campaign

Graphic Design senior students developed a campaign for the 1st recycling initiative proposal for this University's campus. Students worked as a team to gather primary and secondary data related to environmental issues specific to sustainability and recycling. Their research entailed current global, national and regional environmental conditions.

Through six weeks of intensive research and in-depth class discussions, and guest speakers, students shared the collected data to develop six independent and individual recycling awareness campaigns, and proposed the introduction of a recycling system for the University campus.

Deliverables

Logo: A visually appealing queue that will encompass the message of recycling, and attract interest.
Tagline: A statement that will provide readers a quick understanding of their campaigns.
Brochure: Detailed information that provides helpful information about recycling.
Poster: A visual aid that successfully synthesizes the recycling message.
Message in Motion: A motion graphics piece that visually narrates the message of the campaign.

Why Should I Care?

Mention Dubai, and the city of opulence comes to mind, with skyscrapers popping up every ten seconds; the new gold rush destination, a place to make a quick fortune. Mention Abu Dhabi, and get a blank stare. Abu Dhabi, the capital of the United Arab Emirates (UAE) is actually the one holding the cash. The emirate, which holds one-tenth of the planet's oil reserves, is the place that not only seeds some of the projects in Dubai, but it is destined to become the art capital of the world with both the construction of the Louvre and the Guggenheim underway, the UAE is undoubtedly a fast developing country. It is calculated that Emirati citizens are worth

$17 million each, and the wealth can be seen at every corner: luxury cars, beautiful jewelry, designer clothes, and magnificent villas.

With the influx of foreign labor and the UAE's rapid growth come stories of success and stories of failures, feelings of admiration and scrutiny, well-wishers and those that express resentment. One thing is certain, the country's development and increase in population has introduced another corner of the world that consumes and thus discards.

As an academic who began her career as an educator in the United States, I ask: With a portfolio worth a few million, why would Emirati graphic design students care about sustainable design or making a difference? For that matter, why bother attaining a college education? A degree is just a ticket to securing that high paying job, and a job in this case is not needed.

The rulers of the UAE are well aware that their oil reserves are finite; consequently for the last few decades it has been investing in creating an infrastructure with its earnings: Dubai as a tourist destination, and Abu Dhabi as supporter and hub for the arts. Attracting professionals from all fields to help in this endeavor (myself as an educator), we will be replaced, and the positions filled by Emiratis as they acquire the necessary knowledge and skills to manage their country.

Using examples from my experience teaching the final capstone project, I will discuss how as educators we can work toward creating a learning environment that encourages students to consider their responsibility as designers their community. Also, as educators, how do we instill the capacity for our students to become thinking, ethical designers, and how do we put these theories into practice? Finally, I

will share one of the most significant differences that I have identified in teaching in the USA in comparison to the UAE.

Global And Local Efforts Toward Sustainable Evironmental Practices

Global Efforts

The UAE's efforts to diversify its economy away from the reliance of fossil fuels are evident. Abu Dhabi is now the host of the International Renewable Energy Agency (IRENA) headquarters; the global base for renewable energy knowledge and efforts. The capital is also developing the first sustainable and carbon-zero waste city, and this month, Abu Dhabi hosted the third World Future Energy Summit, which according to its website "brought more than 23,000 attendees from 130 countries".



Other initiatives taking place are the use of electric buses at Sir Bani Yas island, and soon the capital will have recycling bins that will hold solar advertising displays. The Heroes of the UAE campaign, is another initi-

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

ative, a joint effort with the World Wild Life and the Environment Agency of Abu Dhabi, which targets young citizens to become more environmentally aware and responsible right in their homes.



Local Efforts

Currently, Abu Dhabi's waste management does not offer recycling pick up services; however, we have approximately 7 recycling centers situated at various schools,

and businesses to drop off paper, aluminum, and glass materials.

Service Bureaus

In Abu Dhabi, there are a number of service bureaus that offer printing and publishing services

from a one-person operation to large scale print shops. There are at least three service bureaus that offer and extensive selection of recycled papers as well as soy inks. The cost is higher for the use of these materials thus the issues, and challenges of additional costs that graphic designers and customers face are similar to those experienced in other countries. I encourage students to visit the various printers, begin to develop relationships, and gather prices for future projects.

Capstone Process

During the spring '09 semester Graphic Design Capstone students worked to create a campaign for the 1st recycling initiative proposal for this University's campus. It would be the students' way of practicing responsible design and bringing an important issue to the forefront.



Students worked as a team to gather primary and secondary data related to environmental issues specific to sustainability and recycling. Their research entailed current global, national and regional environmental conditions. Students used library data, Internet information and conducting a campus survey. Through six

weeks of intensive research, in-depth class discussions, and guest speakers, students used the collected data to develop six independent and individual recycling awareness campaigns.



Deliverables

Logo: A visually appealing queue that will encompass the message of recycling, and attract interest.
Tagline: A statement that will provide readers a quick understanding of their campaigns.
Brochure: Detailed information that provides helpful information about recycling.



Poster: A visual aid that successfully synthesizes the recycling message.
Message in Motion: A motion graphics piece that visually narrates the message of the campaign.



How Do Educators Bring Actual Issues To The Classroom?

Students are individuals and as educators we provide them with the knowledge, and resources that they

can use to continue to develop intellectually, and apply in their careers. I may be able to influence students' actions in the class setting; however, I will not be able to obligate them to continue responsible design practices after graduating. It has to be part of them as individuals to desire to continue learning and feel responsibility to their world.

As educators we provide a safe class environment. A place in which fear of retribution does not occupy space. We provide information that offers diverse angles, and allow students to develop individual ideas and opinions.

What Differences Have I Noticed From Teaching In The USA Versus The UAE?

I believe that graphic design graduates in the UAE have a better chance of applying responsible design theories, whether environmental or socially conscious, more so than graphic design graduates in the United States but similar to graduates from other countries that offer free education, free healthcare, and or other allowances.

It is my belief that an environment such as this allows a professional designer to be more critical, and have control over the projects selected. To consider one's work a valuable contribution to the wellness of society, a legacy of sorts versus the need to accept projects that may clash one's beliefs in order to meet financial responsibilities -- the current situation that most graduates face in the US.

The challenge is not the injection of responsible design theories into the classroom, this entails cooperation from academics (which even if slow paced still tends to occur), and adjustment of the curriculum, the challenge is faced after the classroom experience. It is when students have to face the real world, and decide how they will make a living and make a difference, which in some unfortunate cases may be impossible.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

GREEWICH'E GÖRE ENDÜSTRİYEL TASARIM: PERİFERİDE TASARIM EĞİTİMİ VE KÜRESEL YANSIMALARI

AYŞE COŞKUN ORLANDI
Kadir Has Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü
İSTANBUL
acoskunorlandi@khas.edu.tr

BURCU (YANÇATAROL) YAĞIZ,
Kadir Has Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü
İSTANBUL
burcu.yancatarol@khas.edu.tr

ÇINAR NARTER
Kadir Has Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü
İSTANBUL
cnarter@khas.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Türkiye'de tasarım eğitimi, periferide tasarım, Türk tasarımcılar

Özet

Doğu ve Batı ayrımının gelişmişlik düzeyiyle gerekçelendirildiği, ekonomik gelişmişlik anlamında ötekileştirilen ve baskın söylemin dışında kalan Türkiye benzeri gelişmekte olan ülkelerde endüstriyel tasarım, sanayileşme politikalarının gerektirdiği bir gelişme stratejisi olarak doğmuştur. Batı'da endüstriyel üretimin talebiyle doğan endüstriyel tasarım mesleği, Türkiye'de piyasa talebinden önce akademi bünyesinde doğmuş, eğitim sistemleri Batılı tasarım eğitimi geleneğinden adapte edilmiştir. Bu nedenle Batı kökenli meslek geleneğinin Türkiye'deki eğitim kökenleri ve geleneği de Batılı olmuştur. Bu sayede baskın Batılı tasarım söylemine eklemlenen yerel bir tasarım kültürü oluşmuş, akademi sadece bireyleri değil, endüstrinin kendisini de 'endüstriyel tasarımcı' kavramına hazırlamıştır. Batılı eğitim sistemlerinin Türkiye'deki adaptasyonu, eğitimde kurgulanan 'Batılı' ideal endüstriyel tasarımcı profilinin henüz tasarımcı talebinde bulunamayan bir endüstride kendisine arzu ettiği yeri bulamamasına neden olmuştur. Akademideki bilgi üretimi, yerel dinamiklesi Batılı kalıplara uyan nitelikte tasarımcılar istihdam etmek üzere yönlendirmiştir. Buna karşılık yerelliği oluşturan dinamiklerin ve üretim geleneklerinin eğitim süreçlerine dahil edilmemesi sonucu yetiştirilen tasarımcı kimliklerinde Doğu-Batı ayrımı izlenmemektedir.

Batı dünyasındaki tasarım pratiği, üretim ve tüketim sistemlerinin karmaşıklaştığı bir dünyada kabuk değiştirmekte, Doğu tasarımı ve Batı tasarımı arasındaki kalıplaşmış söylemler bu yeni dünya düzeniyle birlikte anlam kaybetmektedir. Öncelikle tasarım ve üretim hizmetleri, kısa bir süre öncesine kadar üretimin merkezi olan gelişmiş ülkelerden, başta Asya ülkeleri olmak üzere gelişmekte olan ülkelere kaymakta, bilgi üretim mekanizmaları dönüşmektedir. Öte yandan gelişmekte olan ülkeler, gelişmişlik düzeyine çıkmak için öngörülen 'endüstrileşme düzeyine' alternatif yatırımlar yapmakta, gündelik kültürel pratikleri yeniden değerlendirerek yerel dinamiklerden doğan özgün ve yaratıcı pratikler geliştirmektedirler. Bu bildiri, Türkiye'de tasarım eğitimi almış ve küresel ölçekte Batılı geleneğin uzantısı üretim ortamında meslek pratiğini uygulayan tasarımcıların işlerinde Doğu'ya ilişkin izlere ne oranda rastlandığını araştırmayı hedeflemektedir.

Giriş

Doğu ve Batı'nın ideolojik ayrımı, Edward Said'in (1978) Şarkiyatçılık (Orientalism) adlı çalışmasında[6] belirttiği üzere bilgi-iktidar ilişkileri üzerinden kurgulanır. Doğu ve Batı arasındaki kavramsal duvar, Avrupa merkezli sömürgeci söylemi politik ve kavramsal olarak inşaa etmek ve meşrulaştırmak için Batı tarafından sıkça tekrar edilen bir 'ötekileştirme' eyleminin sonucudur. Dominant Batı söylemi, ekonomik, kültürel, sosyal ve tarihsel olarak Doğu'yu dışlarken, farklılıklara dayalı bir Doğu imajı, Batılı olmayanı bir yerellik çizer. Bu bağlamda Doğu ve Batı, hayatın her alanında derin farklılıklarla birbirinden ayrılan ***statik yerelliklerdir***

Endüstriyel tasarım tarihinde Doğu ve Batı'nın inşası, Doğulu ve Batılı yerelliklerin derin farklılıklarından çok, endüstriyel tasarım mesleğinin ülkelerin endüstriyel pazar ekonomisinde üstlendiği rolün stratejik değeriyle doğrudan ilişkilidir. Er, tasarımın sadece Batı ülkeleri ve Japonya gibi endüstrileşmiş pazar ekonomileri bağlamında tanımlanmasının, gelişmekte olan ülkelerde tasarım mesleğinin endüstrinin stratejik bir parçası olmak için geçirdiği süreçlerin 'ötekileştirilmesiyle' önemli bir bağlantısı olduğunu söyler.[2] Bu tip bir ötekileştirme, Doğu tasarımı ve Batı tasarımının estetik, kültürel ve sosyal anlamda birbirinden keskin hatlarla ayrılan birer ekol olduğunu kanıtlamadığı gibi, mesleğin farklı ekonomik, kültürel ve sosyal bağlamlarda geçirdiği farklı süreçlerin gözardı edilmesine neden olur. Öte yandan baskın tasarım söylemi ve yazınının dışında kalan gelişmekte olan ülke tasarımlarının geçirdikleri süreçler, mesleğin eğitim alanında tanımlanmasıyla beraber farklı dinamiklerle kimlik kazanır. Endüstriyel tasarımın gelişmekte olan ülkelerdeki oluşum ve gelişme evrelerinde, tasarımın olgunluk evresine ulaştığı gelişmiş ülkelerdeki baskın söylemi kurumsallaştıran mesleki eğitim kurumlarının etkileri önemlidir. Gelişmiş ülkelerde kurumsallaşan endüstriyel tasarım eğitimi, farklı sosyo-ekonomik bağlamlar için bir model oluşturmuş, periferi olarak kabul edilen bu bağlamlara bir şekilde adapte edilmiştir.

Doğu ve Batı'nın tasarımı arasındaki sömürgeci söylemin doğurduğu kalıplaşmış farklılıklar, küresel ekonomide gittikçe aktif hale gelen gelişmekte olan ülkelerin kendilerine yer edinmesiyle anlamını kaybetmektedir. Politik, teknolojik ve ekonomik alanda yaşanan bir takım gelişmeler ışığında Friedman, dünyanın düz bir oyun alanına döndüğünü söyler.[11] Bu yeni oyun alanında, merkez-periferi arasında kurgulanan yüzlerce yıllık ilişki çözünmektedir. Öncelikle tasarım ve üretim hizmetleri, kısa bir süre öncesine kadar üretimin merkezi olan gelişmiş ülkelerden, başta Asya ülkeleri olmak üzere gelişmekte olan ülkelere kaymakta, bilgi üretim mekanizmaları dönüşmektedir. Öte yandan gelişmekte olan ülkeler, gelişmişlik düzeyine çıkmak için öngörülen 'endüstrileşme düzeyine' alternatif yatırımlar yapmaktadırlar.

Gelişmiş endüstriyel pazar ekonomilerine sahip Batı merkezli ülkelerde endüstrinin talebiyle doğan endüstriyel tasarım mesleği, Türkiye'de piyasa talebinden önce akademi bünyesinde doğmuş, eğitim sistemleri Batılı tasarım eğitimi geleneğinden adapte edilmiştir. Bu nedenle Batı kökenli meslek geleneğinin Türkiye'deki eğitim kökenleri ve geleneği de Batılı olmuştur. Bu sayede baskın Batılı tasarım söylemine eklemlenen yerel bir tasarım kültürü oluşmuş akademi sadece bireyleri değil, endüstrinin kendisini de 'endüstriyel tasarımcı' kavramına hazırlamıştır. Buna göre, baskın ekonomilerin dışında endüstriyel tasarımın seyri her ne kadar yerel dinamikler nedeniyle farklılıklar gösterse de, Doğu'nun yerelliğinden beslenen bir tasarım görüşü ekol olarak doğmamıştır.

1. Periferide Endüstriyel Tasarım Mesleği ve Ekonomik Kalkınma

Victor Papanek ve Gui Bonsiepe gibi tasarımcıların endüstriyel tasarımın Üçüncü Dünya ülkelerinin kalkınmasında üstlendiği rol üzerine yazdıklarından hareket'le Er, her iki tasarımcının da endüstriyel tasarıma farklı yaklaşımlarla biçtikleri salt kalkınmacı rolün yeni gelişmekte olan ülkelerde endüstriyel tasarımın kapitalist sistemle bağlantılı dinamiklerini ve gelişimini yeterince açıklamadığını savunur.[2] Endüstri-

yel tasarım sanayileşme ve kalkınma politikalarının teknik bir bileşeni olmanın yanında sosyo-ekonomik bağlamın şartlarına farklı şekillerde adapte olan bir dinamiktir. Bonsiepe'nin endüstriyel tasarımın üçüncü dünya ülkelerindeki gelişimin evreleriyle ilgili ortaya koyduğu modelden hareketle Er, endüstriyel tasarımın doğuşu ve gelişimini sosyo-ekonomik bağlamın şekillendirdiği ekonomik kalkınma stratejileriyle açıklayan tarihsel bir model önerir.[2] Buna göre yeni gelişmekte olan ülkelerde endüstriyel tasarımın doğuşu ve gelişimi yedi evreli bir süreçle açıklanmaktadır:[2]

1. Proto-Tasarım Evresi (endüstri öncesi evre)
2. Embriyonik Evre (endüstriyel tasarımın bir olgu olarak doğduğu fakat aktif hale geçmediği 1950li ve 1960lı yıllar)
3. Oluşum Evresi (1960lı ve 1970li yıllarda hükümet destekli kalkınma stratejilerinin belirleyici olduğu, tasarımın farklı endüstrilerde etkin bir araç haline gelmeye başladığı, tasarım eğitiminin hükümetlerce desteklendiği dönem)
4. Kalkınma Evresi I (liberal kalkınma politikalarının geliştirildiği, küresel rekabette endüstriyel tasarımın önemli bir konuma geldiği, tasarım eğitiminde geçmiş yıllarda kazanılan deneyimin hazırladığı zeminde endüstriyel tasarımın geliştiği 1980li yıllar)
5. Kalkınma Evresi II (1980lerdeki uluslararası ekonomideki küçülmeye dayalı olarak yeni ürün geliştirmenin uluslararası rekabette sağlayacağı avantajın farkedilmesi)
6. Hareketlenme Evresi (Endüstriyel tasarımın kurumsal bir strateji olarak kimlik kazanması)
7. Olgunlaşma Evresi

İktisat tarihçileri, Türkiye'nin sanayileşmesinin 1950'den sonra hızlandığı ve yoğunlaştığı konusunda hemfikirdirler.[4] 1960lı yıllar, Türkiye'de endüstriyel tasarımın kültürel modernleşmeyle ilişki bir olgu olarak oluşmaya başladığı embriyonik dönemi temsil eder.[1] Bu döneme damgasını vuran askeri darbe, ***'yaşamın pek çok alanında olduğu gibi endüstrileşme alanında da yeni bir dönemi başlatmıştır.'***[5] Geçici kalkınma planlarıyla karakterize olan bu dönemde, devlet destekli kalkınma stratejileri etkili olmuş, tasarım eğitimi programlarının kurulması konusunda ABD ile ortak projeler geliştirilmiştir.[5]

Yolsever Türkiye'de endüstriyel tasarımın tarihinin en kayda değer gelişmelerinin 'tasarım eğitimi' alanında gerçekleştiğine dikkat çeker.[5] 1970'li yıllar, Türkiye'de endüstriyel tasarımın modernist bir ifade biçimi olarak şekillenmeye başladığı ve sanayi altyapısının çeşitlendiği bir oluşum evresine işaret eder.[4] Bu dönemde, endüstriyel tasarım mesleği henüz kendine ülke endüstrisinde yer bulamasa da, eğitim kurumlarında açılan eğitim programlarıyla kurumsallaşmaya başlamıştır.

2. Endüstri için tasarım: Türkiye'de Endüstri Ürünleri Tasarımı Eğitimi

Türkiye'de verilen endüstri ürünleri tasarımı eğitimi 2010 yılı itibarıyla 39 yıllık bir geçmişe sahiptir. Günümüzde hızla açılmakta olan yeni özel üniversitelerin çeşitli fakültelerinde açılan ve açılmakta olan, hali hazırda endüstri ürünleri tasarımı eğitimi veren bölümlerin sayısı tüm Türkiye çapında 20 ve üzeri olarak bildirilmektedir. Türkiye'de 39 yıllık geçmişe sahip eğitimin kökenleri İstanbul kökenli iki kurum tarafından oluşturulmuştur; kuruluş dönemi isimleriyle ***Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu***. Mesleğin oluşması, tanınmasında ve günümüze kadar çeşitli eğitim kurumlarına eğitimci yetiştirilmesinde öncü nitelik taşıyan bu kurumları ***Orta Doğu Teknik Üniversitesi*** izlemiştir. Kuruluş kronolojisine göre Türkiye'de endüstri ürünleri tasarımı eğitimi veren kurumların kısaca kuruluş tarihlerine, misyonlarına ve akademik eğitim yapılarına bakmak Türkiye'de endüstri için tasarımcı gereksiniminin

nasıl oluştuğuna ve tasarım eğitimin yerellik ölçeğinde ne oranda özelleştiğine ışık tutacaktır.

2.1. Türkiye'deki ilk Endüstri Tasarımı Eğitimi Veren Kurum: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi

Güzel Sanatlar Akademisi 1883'de 'Sanayi Devrimi' için gereken yeni düzenlemelere uygun bir biçimde ve içerikte kurulmuştur. Kuruluşunda İngiltere (Royal College of Art), Fransa (Academy Beaux artsl, Almanya (Bauhaus), Avusturya, İtalya (Milano) gibi Avrupa ekollerinde yetişmiş mimarlık, iç mimarlık, resim, heykel ve seramik bölümlerinde eğitim almış yerli ve yabancı hocalar yer almıştır. Avrupa, özellikle İngiltere ve Fransa sanayi geçmişleri dolayısıyla Güzel Sanatlar Akademisi'nin ders programlarının, müfredatlarının ve ders içeriklerinin oluşmasında etkin rol oynamıştır. 1970 yılında Nişantaşı'nda bulunan ve aynı dönemde Devlet Güzel Sanatlar Akademisine bağlanan 'Özel Güzel Sanatlar Akademisi' bünyesindeki İç mimarlık Bölümü yapılan isim revizyonuyla İç Mimarlık ve Endüstri Tasarımı Bölümü adını alır. Türkiye'de ilk defa resmi olarak 'Endüstri Tasarımı' bir bölüm adı altında 1970 yılında geçmeye başlamıştır. 1971'de Beşiktaş'ta bulunan 'Işık Mimarlık Okulu'nun Devlet Güzel Sanatlar Akademisine bağlanması ile yeni bir isim altında ilk Endüstri Tasarımı Bölümü olan 'Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu' kuruldu (U.E.S.Y.O). 1973 yılında ise resmi olarak Endüstri Tasarımı Bölümü Devlet Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde de kurularak faaliyet göstermeye başlar.[9] Süreç içinde sanayi ile sıkı işbirlikleri ve karşılıklı etkileşim ile bilgi üretme ve uygulama arasında bir köprü oluşturulmaya amaçlanmıştır. Arçelik, Paşabahçe, Profilo ve çeşitli hammadde işleyen ve dönüştüren firmalar ile bir fiil çalışmalar yürütülmüş, tasarım, tasarım danışmanlığı ve Ar-Ge kurma gibi hizmetlerde bulunulmuştur. 1977 yılı itibariyle mezun olan öğrencilerin diplomalarında "Endüstri Tasarımcısı" ünvanı yer almaya başlamıştır. 1974-77 yılları arasında öğrenci işleri ve akademik yazılar çeşitli sektör dergilerinde yayınlanmaya başlanmıştır.[9] 1979 yılında Akademinin fakülteleşmesi sırasında İç Mimarlık ve Endüstri Tasarımı bölümünde değişiklik yapılarak Endsütri Tasarımı Bölümü bağımsız hale getirilmiştir. 1981 yılından itibaren akademinin üçüncü dönemi olarak bilinen bu tarihten itibaren Devlet Güzel Sanatlar Akademisi "Mimar Sinan Üniversitesi" adını alarak eğitime devam etmiştir. Bu isim değişikliği ile Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü Mimarlık Fakültesi altında bir bölüm olarak lisans eğitimi vermeye devam etmiştir. [5]

1995 yılında Tofaş otomotiv üreticisi ile işbirliği ve bir dizi öğrenci projesi yapılmaya başlanmıştır. 1999 yılında 'Endüstri Tasarımı ve Araştırma Merkezi' Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü bünyesinde kurulur. Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü ders programları çeşitli kez revize edilip intibak çalışmaları yapılması rağmen Avrupa ekolü ve endüstri gelenekterini karşılayabilecek kurgudan pek sapmamıştır. Mevcut ders programı ve içeriği günümüz teknik alt yapısı göz önünde bulunarak güncellenmiş olmasına rağmen kurgulandığı ilk ekollerden çok da uzaklaşmamıştır. [9]

1973-1974 eğitim yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü ders programı Temel Eğitim, Bilgisayar, Strüktür, Tasarım, Tasarlama İlişkiler, Tarihi, Sosyal Bilgiler ve Tasarlama ana başlıklı atölyeler altında Temel Eğitim 1, Temel Eğitim 2, Serbest Resim, Endüstri Grafisi, Teknik Resim, Tasarı Geometri, Perspektif, Fotoğraf Ve Film, Strüktür, Mekanik, Donatım, Malzeme ve Yapım Teknikleri, Tasarlama, Uygulama, Çevre Düzenleme, İnsan Bilim, Sanat Tarihi, Türk Sanat Tarihi, Devrim Tarihi, Tasarım Tarihi, Sosyo Ekonomi, Hukuk Bilgisi, Pazarlama, Metodoloji, Yabancı Dil şeklinde oluşturulmuştur.

"Tasarlama Atölyesi" kapsamında olan dersler;

Anlatım Kuralları: Kağıt ve çizim normları, proje yazıları ve karakterleri, eğrir çiziminde düzen, ölçekler, malzeme kesitleri anlatımı.

Estetik Kuralları: Çağdaş estetik anlayışı, moda sorunu, estetikte değişkenlik, bölgesel sınıfsal ve ekonomik etkenler, insan duyguları ve algılama.

Teknik Kurallar: Dizayn ve teknolojik gelişme, yapım tekniği-malzeme-biçim ilişkisi, üretim çeşitleri çevrenin biçimlendirilmesindeki teknik sorunlar.

Görevsel Kurallar: İnsanın duyu, boyut, oranti ve işlevleri, çevrenin ve çevre öğelerinin insan verileri ile olan ilişkileri. Gerekli olan konuların uygulamaları şeklinde işlenmekteydi.

Tasarlama İlişkileri;

Amaç: Tasarlama olgusunu; tasarım-çevre-insan sistemlerinin etkileşimi açısından inceleyen, ölçülebilir kavramlara varmaya çalışan bir disiplindir.

İnsan Bilim: İnsan-Bilim (Anatomi, Fizyoloji, Antropometri, Ergonomi, Gestalt psikolojisi, İdrak psikolojisi, Hareket ekonomisi, İnsan ve toplum)

Çevre Düzenleme: Görsel çevre, dokunsal çevre ile ilişkiler, Tek kişilik çevre, kamusal çevre, Çevre kavramlarının değişimi ve gelecek için önerileri kapsar.

Metodoloji: Tasarımın her dönemindeki, bilg, toplama ve değerlendirme sistemleri ile, tasarımının izlemesi gereken yöntemlerle ilgili kuramların ortaya konması amaçlanmaktadır. Bilgi toplama yöntemleri, bilgi değerlendirme yöntemleri, bilgi değerlendirme yöntemleri uygulamaları yapılmaktadır.[7]

2.2. Tasarım Eğitiminde Amerikan Ekolü: Ortadoğu Teknik Üniversitesi

Orta Doğu Teknik Üniversitesi bünyesinde kurulan Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümünün kuruluşu üniversitenin kuruluş politikasına paralel bir süreç izlemiştir. Birleşmiş Milletler ve ABD desteğiyle Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Türkiye ve Orta Doğu ülkelerinin kalkınmalarına katkıda bulunmak, özellikle fen bilimleri ve sosyal bilimler alanlarında eleman yetiştirmek üzere 15 Kasım 1956 tarihinde "Orta Doğu Yüksek Teknoloji Enstitüsü" adıyla eğitime başlamıştır. [13] Kuruluş döneminde Pennsylvania Üniversitesi Güzel Sanatlar Okulu Dekanı Prof. G. Holmes Perkins, ODTÜ için önerdiği, 1956–1960 yılları arasını kapsayan kalkınma planına endüstri ürünleri tasarımı eğitimini da dahil etmiştir. Bu girişim bölüm kurulması için ilk resmi girişim olarak aktarılmaktadır.[3] Bir diğer önemli girişim ise Boston Institute of Contemporaray Art tarafından İsrail'de kurulan örneğine benzer bir 'Tasarım Merkezi' kurulması olmuştur. Mimarlık fakültesi bünyesinde kurulması hedeflenen bölüm için girişimlerin 60'lı yıllarda da sürdüğü bilinmekte, 1964 yılında dönemin en önemli tasarımcısı Raymond Lowey'nin fakülteyi ziyaret ettiği aktarılmaktadır.[3] ODTÜ Mimarlık Fakültesi bünyesindeki ilk endüstri ürünleri tasarımı dersi 1970 yılında üçüncü ve dördüncü sınıf öğrencilerine seçmeli ders olarak ***David K. Munro*** tarafından verilmiştir. Mimarlık öğrencilerine seçmeli olarak verilen dersin amacı özgün bir endüstri tasarımı eğitimi vermekten çok 'mimarlık tasarımı' öğrencilerine tasarım bütününün diğer bir dilimi hakkında bilgi vermek olarak aktarılmaktadır. [5] Bölümün kurulmasında önemli rolü olan Munro, 1971 yılında yazdığı raporda, kurulması planlanan bölüm için endüstri desteğinin ve endüstriyle olan ilişkilerin önemini vurgular. 1979 yılında Serim Denel, Mehmet Asatekin ve Güner Mutaf'ın katkılarıyla kurulan bölüm programı çerçevesinde öne çıkan temel ilkeler şöyle aktarılır:[5]

1- ***Programın ODTÜ Mimarlık Fakültesinde uygulanan yaklaşım ve prensiplere uyması***
2- ***Endüstri tasarımının disiplinlerarası bir dal oluşu nedeniyle kampus üniversitesi olmanın avantajlarını olabildiğince kullanması (Mühendislik, işletme ve sosyal bilimler bölümlerinin olanakları gibi...)***
3- ***ICSID-Endüstri Tasarımı Dernekleri Uluslararası Konseyi) eğitim seminerlerinde saptanan ilkeler uygunluk.***

O dönem düzenlenen ICSID seminerlerinde gelişmekte olan ülkelerdeki tasarım eğitimi için ***"Ülkenin tarihsel ve kültürel oluşumları paralelinde bir eğitim verilmelidir."*** ifadesi öneri olarak vurgulanmaktadır.[14]

Bölüm eğitim programında yer alan dersler, yurt dışındaki çeşitli okulların programlarının incelenmesi ve ICSID'in eğitim seminerlerinin sonuç ve önerilerinin değerlendirilmesi sonucunda üniversite ve Mimarlık Fakültesinin yaklaşım ve prensiplerine bağlı kalınarak oluşturulmuştur. Formal eğitim sürecindeki dersler nitelikleri açısından bilgi birikimi(teorik), tasarım(pratik), iletişim olmak üzere üç ana başlık altında toplanmaktadır. Bilgi birikimi(teorik): Tasarım sürecinde kullanılan kavram ve bilgileri içermektedir. Matematik, fizik, ergonomi, üretim yöntemleri gibi dersleri kapsamaktadır. Tasarım(pratik): Tasarımın yaratıcı sürecini oluşturan konuları içermektedir. Tasarım teori ve metodolojisi, ürün tasarımı, sistem tasarımı gibi dersleri kapsamaktadır. İletişim: Tasarımın ürüne ve iki boyutlu anlatıma dönüşmesini içerek konuları kapsamaktadır. Çizim teknikleri, fotoğrafçılık, model yapımı gibi dersleri kapsamaktadır.[5] Bugün ODTÜ Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü kendi gelenekleri uzantısında eğitim politikasını şöyle ifade etmektedir:[15]

"1979 yılında kurulan ODTÜ Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü lisans eğitiminde 30 yıllık deneyimiyle Türkiye'de endüstriyel tasarım alanında eğitim veren kurumlar arasında önemli bir konuma sahiptir. Bölümümüz yerel sanayi ile güçlü bağlar oluşturmaya, yerel ve uluslararası eğitim kurumlarıyla işbirliği yapmaya ve ODTÜ'de disiplinlerarası bir ürün geliştirme kültürünün oluşturulmasına önem vermektedir."

2.3. Tasarım Eğitiminde Alman Ekolü: Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu

Kasım 1955 tarihli Bakanlar Kurulu kararıyla Milli Eğitim Bakanlığı Mesleki ve Teknik Öğretim Genel Müdürlüğü "Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu" adı verilecek yeni bir eğitim kurumunun hazırlık çalışmalarını başlatır. Yeni okulun kurulması için 1956 yılında Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi ile yapılan sözleşmeyle, kuruluş sürecinde danışmanlık yapmak üzere öğretim üyelerinden Prof. Dr. Adolf G. Schneck görevlendirilir.[8] 1957 yılında kurulan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu D.T.G.S.Y.O. 1982 yılında Marmara Üniversitesi bünyesine fakülte statüsüne geçene kadar aynı isimle eğitim faaliyetlerini sürdürür. Kuruluş dönemi müdürü İstanbul Teknik Üniversitesi öğretim üyelerinden Prof. Sabri Ozan ve Prof. Dr. Adolf G. Schneck kuruluş kadrosunu Türk ve Alman hocalardan oluştururlar. Ak'ın aktardığı üzere Prof. Schneck'in kendi ifadesiyle; ***"Tüm öğretim kadrosu dört Alman, üç Türk öğretim elemanı ve üç Türk asistandan oluşmaktadır"***.[4] Daha sonraki yıllarda Almanya, Avusturya ve Japonyalardan çok sayıda öğretim üyesiyle yıllık ve uzun süreli sözleşmeler yapılarak eğitimini sürdürmüş ve bu etkileşimlerle eğitimci yetiştirmiştir.[8]

Cumhuriyetle birlikte başlayan endüstriye dayalı kalkınma planlarıyla, el sanatları makineleşme sürecine geçmeye başlamaktadır. Bu eksende 1957 yılında yapılan giriş sınavlarında Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu tanıtım broşüründe okulun amacı şöyle aktarılmaktadır:[4]

"Memleket sanayinin ihtiyacı olan mütehassıs, teknisyen ve sanatkârların her bakımdan mükemmel yetişmelerini sağlamak okulun birinci vazifesidir. Çeşitli sanat kollarında yetişen bu gençlerin hayat uygun müstakil ve yaratıcı birer sanatkâr olmalarına bilhassa ehemmiyet verilir. Okulun diğer bir vazifesi de, kalkınma halinde olan memleketin sanat hayatına iyi misal ve örneklerle rehber olmak, onların müşküllerine yardım etmek suretiyle el sanatlarının ve endüstrinin gelişmesine hizmet etmektir."

Alman kökenli hocaların rehberliğinde, danışmanlığında kurulan sistem, zaman içinde kendi mezunlarını yurt dışına uzmanlık eğitimine göndererek ve daha sonraları onları eğitimci olarak kendi kadrolarına kuruluş misyon ve geleneklerine sadık kalarak oluşturmuştur.

Prof. Schneck'in Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu kurulması aşamasında görevlendirildiği süre içinde Türkiye'de yaptığı incelemeler sonucu 1956 yılında Milli Eğitim Bakanlığı Mesleki ve Teknik Öğretim Genel

Müdürlüğü'ne sunulan raporunda kurulacak okulda bulunması gereken bölümleri şöyle sıralamaktadır: ***Mobilya ve İç Mimarlık, Grafik, Seramik, Altın ve Gümüş İşçiliği, Makine, Araç vb. Biçimleri(Endüstriyel Tasarımı), Tekstil, Dekor Ressamlığı, Cam ve Cam İşçiliği, Heykel Bölümleri.*** Prof. Schneck eğitim programını Türkiye'deki geleneksel zanaat üretimine bir değer katmak üzere programladığını ifade eder.[4] Endüstri Ürünleri alanını doğrudan kapsayan önerilere rağmen, 1957 yılında okul beş bölümle eğitimine başlar: ***Mobilya ve İç Mimarlık Bölümü, Grafik Bölümü, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Dekoratif Resim Bölümü, Seramik Bölümü.***[4] Okul ilk kurulduğu yıllarda açılan ilk bölümler arasında endüstri ürünleri tasarımı bölümü yer almamıştır. Ancak eğitim kurumunun isminin 'uygulamalı sanatlar' olarak belirlenmesine paralel mobilya, tekstil, seramik, cam gibi zanaat kökenli üretim için tasarım kaygısıyla programlanması[10] zanaat kökenli tüm endüstriler için tasarımcı yetiştirilmesi anlamına gelmektedir. 1960 yılında yayımlanan Mufredat Programında, İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu Mobilya ve İç Mimarlık Şubesi Öğretim Esasları'nda günümüzdeki kapsamıyla endüstri ürünlerini de içeren özellikte eğitim programının oluşturulduğu şöyle ifade edilmektedir:[12]

"Bu şubenin vazifeleri çok geniş ve şümullüdür. Geniş manada ihtiva ettiği gibi, mobilya sanayi sahasını ve her gün kullanılan eşyayı da içine alır."

Doğrudan endüstri ürünleri tasarımı bölümünün olmadığı dönemlere ait bir diğer dikkat çekici program seramik sanatları bölümünde göze çarpmaktadır. 1973 yılına ait 'Seramik Sanatları Bölümü Eğitim-Öğretim Planı'nda bölüm amacı tanımlanırken ***yapı seramiği dizaynı*** ve ***endüstriyel kullanım eşyası*** ifadeleri kullanılmaktadır. ***Yaratıcı sanatçı*** tanımı yerini ***dizayner***'a bırakmıştır.[4]

Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümünün ilk adımları 1970 yılında Mobilya ve İç Mimarlık Bölümünün mobilya ve ürün tasarımı olarak ikiye ayrılmasıyla atılmış olur. 1981 yılında YÖK'ün kurulmasıyla yüksek okul Güzel Sanatlar Fakültesi olarak Marmara Üniversitesi bünyesine alınmış, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü de bağımsız bir bölüm olarak eğitimine başlamış ve ilk mezunlarını 1985 yılında vermiştir.[5] Bölümün eğitim ve öğretim programı amaçları 1990 yılı fakülte tanıtım kitapçığında şöyle yer almaktadır:[8]

"Endüstri Ürünleri Tasarımı Dalını bitiren öğrenciler endüstri tasarımcısı olarak aşağıda belirtilen meslek dallarında görev alırlar.

1- ***Yaratıcı tasarımcı olarak tüketim ürünleri alanında(örneğin ev aletleri ve kullanım eşyaları) ile***
yatırım ürünleri alanlarında(örneğin makine ve donatımlar)
2- ***Tasarımcı uzman olarak çevre planlama konularında***
3- ***Planlamacı ve tasarımcı olarak tasarım sistemler, tasarım işletmeciliği alanlarında"***

Bölüm eğitim programında yer alan dersler, kapsam ve uygulama özelliklerine gruplandırılır. Bu gruplandırma şöyle aktarılır: A grubu dersler: Temel sanat eğitimi, teknik resim gibi teorik bilgi ve yaratıcı etkinlik, araştırma ve denemeler gerektiren, ders ürünleri öğrenci eseri olarak ortaya çıkan derslerdir. B grubu dersler: Öğretimi teorik olarak gerçekleşen, teknolojik bilgi, deneme ve araştırma dersleridir. C grubu dersler: Teorik ders olarak verilen, Sanat Bilimleri, Sosyal Bilimler ve Fen Bilimleri alanına giren derslerdir. D grubu dersler: Üniversitenin bütün birimlerinin eğitim ve öğretim programında yer alan kültür ve tarih dersleridir.[4]

3. Küresel Endüstri için Tasarımda Doğu İzleri

Araştırmanın amacı doğrultusunda belirlenen çerçeve kapsamında, Türkiye'de endüstriyel tasarım eğitimi almış ve küresel ölçekte Batılı geleneğin uzantısı üretim ortamlarında meslek pratiğini uygulayan

tasarımcıların işlerinde, aldıkları eğitimin yerellik özelliklerinin ve Doğu'ya ilişkin izlerin ne oranda rastlandığını gözlemleyebilmek üzere bazı isimlerin, kariyer hikayelerini izlemek ve tasarımlarını görselleştirmek önemlidir. Belirlenen çerçeve dışında, Türkiye tasarım piyasasında aktif endüstri ürünleri tasarımcısı olarak meslek pratiğini uygulayan isimlerin haricinde üretici olarak uluslararası arenada isim yapmış, uluslararası ödüller alarak küresel ölçekte başarı sağlamış tasarım odaklı işletmelerin sayısı belirgin bir şekilde artış göstermektedir. 2007 yılında Nurus sponsorluğunda önemli bir tasarım arenası olan Milano mobilya fuarı için düzenlenen 'İlk in Milano' sergisinde Türkiye yapıları ürün tasarımını temsil eden tasarımcılardan bazıları şöyledir: ***Adnan Serbest, Alev Ebüzziya Siesbye, Ali Bakova, Atilla Kuzu, Arif Özden, Aykut Erol, Ayşe Birsel, Aziz Sarıyer, Bülent Özden, Can Yalman, Defne Koz, Demirden Design, Derin Sarıyer, Ela Cindoruk, Nazan Pak, Erdem Akan, Faruk Malhan, Gamze Güven, İnci Mutlu, Koray Özgen, Mehmet Ermiyagil, Kunter Şekercioğlu, Mirzat Koç, Oya Şenocak Akman ,Ömer Ünal, Alper Böler, Seyhan Özdemir, Sefer Çağlar, Sezgin Aksu, Tanju Özelgin, Yılmaz Zenger.***[19] Araştırmayı desteklemesi açısından bazı isimler, kariyer hikayeleri ve ürünlerinden örnekler aşağıda verilmektedir.

Ayşe Birsel. İzmir'de doğdu ve büyüdü. Endüstri ürünleri tasarımı eğitimini 1981-1985 yılları arasında Orta Doğu Teknik Üniversitesinde aldı. 1989 yılında aldığı fullbright bursuyla New York Pratt Institute'da master derecesini aldı. Birsel+Seck tasarım ofisiyle hala New York'ta serbest tasarımcı olarak çalışmaktadır. Herman Miller, Hewlett Packard, Target ve Renault gibi dünyaca önemli endüstriyel üreticiler için tasarımlar yapmaktadır. Herman Miller için 1999 yılında tasarladığı ***Resolve System*** NeoCon Overall Best of Competition Award and Most Innovative Award ödüllerini almıştır. Diğer aldığı ödüller, 1996, Industrial Design Excellence Award: Zoe Washlet. 1996, ID magazine award: ***Zoe Washlet.*** 1995, The Chicago Museum Good Design Award: ***Zoe Washlet.*** 1994, VIA (French Furniture Industry Syndicate) Award: ***Water Room.*** 1990, ID magazine award: ***Water Room.***

İnci Mutlu. 1972 yılında Ankara'da doğdu. Endüstri ürünleri tasarımı eğitimini Orta Doğu Teknik Üniversitesinde aldı. Hacettepe Üniversitesi'nde master'ını tamamladıktan sonra Milano'da Domus Academy'de çeşitli workshop'lara katıldı. Bir süre Isao Hosoe Design Studio'da çalışan Mutlu, Luca Milano ile kurduğu Mutlu & Milano Design Studio'da serbest tasarımcı olarak çalışmalarını sürdürüyor. Eczacıbaşı-Vitra, Koziol, Jungform, Restonic, Girsberger Tuna gibi dünyaca önemli endüstriyel üreticiler için tasarımlar yapmaktadır.



Resim 1-2. Ayşe Birsel, Herman Miller için Resolve System Ofis Mobilyası Sistemi Tasarımı



Resim 3-4. İnci Mutlu, Inoui için Mobilya ve Vitra için Banyo Mobilyası Tasarımları

Mirzat Koç. 1991 ODTÜ Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü'nden mezun oldu. 1995 sonunda Pratt Institute New York'ta Endüstri Ürünleri Tasarımı Yüksek lisansını tamamladı. Amerika, Avrupa ve Japonya'da birçok ürün tasarımı ödülü aldı. Aldığı uluslararası ödüllerden bazıları; 1995 Motorola çocuklar için çağrı cihazı tasarım yarışması, 1997 RedDot, 1998, 2000 ve 2002'de IDEA ABD Ürün tasarımı ödülleri ve 2003'te Surface Dergisi tarafından en iyi 10 tasarımcıdan biri seçildi ve ürünleri Milano ve New York'ta sergilendi.

Motorola, Fujitsu, Medi, Panasonic gibi dünyaca önemli endüstriyel üreticiler için tasarımlar yapmaktadır.



Resim 5-6. Mikrat Koç, MC3000 Tasarım Süreci

Değerlendirmeler ve Sonuç

Türkiye Cumhuriyeti'nde sanayi politikaları çerçevesinde kurulan endüstri kurumlarının kuruluş tarihleriyle endüstri için tasarımcı yetiştirecek eğitim kurumlarının kuruluş tarihleri arasında uzun yıllar vardır. Endüstri tasarımının Türkiye'deki gelişim süreci politik dinamiklerle kesintiye uğramış, endüstri ve tasarım ilişkisi istikrarlı bir dinamizme ulaşamamıştır. Bu kopukluk eğitim kurumlarının oluşumundaki tarihsel dinamiklerle birlikte okunurunca endüstrinin ihtiyacı ve talebi doğrultusunda bir tasarım eğitimi sisteminin ön görülmediği izlenmektedir.

Endüstriyel tasarımın Türkiye'deki oluşum ve gelişme evrelerinde önemli bir dinamik olarak izlenen tasarım eğitimi, Doğulu bir yerelliğin ürünü olmaktan çok, Batı'da kurumsallaşmış olan tasarım eğitiminin yerele adaptasyonu olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle, endüstriyel tasarımın oluşum ve gelişim evrelerinde kurulan tasarım programlarının tümü Batılı eğitim sistemlerini model almıştır. Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nun kuruluş amacı Türkiye'nin o dönemki yerel kalkınma hedeflerini tatmin edecek ifadeleri içermektedir. Ancak ne kuruluş döneminde ne de günümüzdeki tasarım eğitimi programlarında özellikle Doğulu olma tutumunu benimseyecek yerel kimlikle ilişkili olma kaygısını taşıyan ifadelere rastlanmamaktadır. Gelişmiş Batı'da olgunlaşmış tasarım söyleminin eğitim sistemindeki bu adaptasyonu, Said'in işaret ettiği statik Doğu-Batı ayrımını ortadan kaldırmıştır. Bu sayede Batılı tasarım söylemine eklemlenen yerel bir tasarım kültürü oluşmuş; akademi sadece bireyleri değil, endüstrinin kendisini de 'Batılı anlamda endüstriyel tasarımcı' kavramına hazırlamıştır. Buna rağmen, eğitimde kurgulanan 'Batılı' ideal endüstriyel tasarımcı profilinin henüz tasarımcı talebinde bulunamayan yerel endüstride kendisine arzu ettiği yeri bulamamasına neden olmuştur. Akademideki bilgi üretimi, yerel dinamikleri Batılı kalıplara uyan niteliksiz tasarımcılar istihdam etmek üzere yönlendirmiştir.

Gelişmiş ülkelerin endüstriyel koşullarından doğan eğitim sistemlerinin Türkiye'deki adaptasyonu ve kalkınma politikalarının niteliği, yerelliği oluşturan dinamiklerin ve üretim geleneklerinin eğitim süreçlerine dahil edilmemesine neden olmuştur. Bu nedenle Türkiye'deki eğitim kurumlarında yetişen tasarımcıların işlerinde Doğu-Batı ayrımını vurgulayan yaklaşımlar izlenmektedir.

Kaynaklar

1. A. Er, A Creative Convergence of Modernity, Globalization and Tradition: Understanding Industrial Design in Turkey, Asia Design Journal, 4, (2009)

2. A. Er, Development Patterns of Industrial Design in the Third World: A Conceptual Model for Newly Industrialized Countries, Journal of Design History, 20, 293–307 (1997)

3. A. Er, F. Korkut, Ö. Er, U.S. Involvement in the Development of Design in the Periphery: The Case History of Industrial Design Education in Turkey, 1950s–1970s, Design Issues, 19, 17–34 (2003)

4. B. Ak, Sanat ve Tasarım Eğitiminde Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu Gerçeği, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yay.(2008)
5. E. Özsakin Yolever, Son Yirmi Yılda Türk Endüstrisinde Türk Tasarımcıları (Endüstri Tasarımı Eğitiminin Beraberinde Endüstrinin Tasarımcıları İstihdam Etme Biçimleri), Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Endüstri Ürünleri Tasarımı Anasanat Dalı, (2000)
6. E. Said, Oryantalizm, İrfan Yayınevi, (1998)
7. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Akademi Bülteleri, (1974)
8. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tanıtım Kitapçığı, (1980–1981)
9. Ö. Küçükerman, "Akademiye Tanıklık Vol.3 Güzel Sanatlar Akademisine Bakışlar: Dekoratif Sanatlar", 1971 Yılında Türkiye'de İlk Kez Güzel Sanatlar Akademisi İle Başlatılan Endüstri Tasarımı Eğitiminin 37 Yıllık "Seyir Defteri", Bağlam Yayınları, (2003)
10. S. Şarı, German Werkkunstschules and the Establishment of Industrial Design Education in Turkey, Design Issues, 22, 18–28 (2006)
11. T. Friedman, The World is Flat, Farrar, Straus and Giroux, (2005)
12. Tadilki Güzel Sanatlar Okulu Mühendis Programı ve Hahalık Ders Dağılım Cetveli, (1960)
13. http://www.odtu.edu.tr/about/history.php Erişim: 27 Nisan 2010
14. http://www.icsid.org/ Erişim: 27 Nisan 2010
15. http://www.idmieu.edu.tr/index.php?option=com_content&task=view&id=43&Itemid=47 Erişim: 27 Nisan 2010
16. http://www.msgsu.edu.tr/msu/pages/168.aspx Erişim: 27 Nisan 2010
17. http://www.turkcadcam.net/rapor/mimar_koc/index.html Erişim: 30 Nisan 2010
18. http://www.mimarkoc.com/ Erişim: 30 Nisan 2010
19. http://www.arkitera.com/eventfile.php?action=display&event=6682&Dx=10&year=&atDx=2097 Erişim: 30 Nisan 2010

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

INDUSTRIAL DESIGN WITH REFERENCE TO GREEWICH: DESIGN EDUCATION IN THE PERIPHERY AND ITS GLOBAL REFLECTIONS

AYŞE COŞKUN ORLANDI

Kadir Has University
Faculty of Fine Arts
Department of Industrial
Product Design
İSTANBUL

aycoskunorlandi@khas.edu.tr

BURCU (YANÇATAROL) YAĞIZ

Kadir Has University
Faculty of Fine Arts
Department of Industrial
Product Design
İSTANBUL

burcu.yancatarol@khas.edu.tr

ÇINAR NARTER

Kadir Has University
Faculty of Fine Arts
Department of Industrial
Product Design
İSTANBUL

charter@khas.edu.tr

Keywords: design education in Turkey, design in the periphery, Turkish designers

Abstract

Conceptualization of 'the East' and 'the West' in the world of design is based on a locality's level of industrial development. In newly developing countries that have been marginalized by the dominant industrial discourse, such as Turkey, industrial design profession emerged as a part of the development strategies that are led by industrialization policies. While industrial design emerged from the demand of the manufacturing industries in the West, in Turkey it emerged in the academia before it became a critical element of the industry. In Turkey, design education systems were adapted from the Western tradition. Therefore, the origins and traditions of design education in Turkey can be considered as the extension of the Western models of education. Through the adaptation of Western education models, the dominant Western design discourse established a 'local' design culture while the academia familiarized the local industry with the concept of 'industrial designer'. The adaptation of Western models of education in Turkey resulted in the 'ideal Western industrial designer profile's struggle to fit into the conditions of the local industry that did not yet demand industrial designers. Knowledge production in the academia directed the local dynamics to employ designers that fit into the Western designer profile. On the other hand, because the local dynamics and manufacturing tradition were not integrated in the education system, a distinction between East and West cannot be observed in the works of Turkish designers.

Today, design practice in the Western world is going through a transformation due to the complex nature of contemporary production and consumption systems. Thus, the established conceptual distinctions between Eastern design and Western design discourses are dissolving with the new world order. First of all, design and production services are concentrating in the developing Asian countries while affecting the structure of global knowledge production. On the other hand, developing countries are investing in areas that are alternative to the areas that lead to 'necessary level of development' and generating unique practices that emerge from the local dynamics. This paper aims to argue the relevance to observe the level of Eastern traces in the works of Turkish designers who received industrial design degrees in Turkey and still pursue their design practices at an international level.

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

THE RYIJY-RUG – A TRADITIONAL TEXTILE WITH NEW EXPRESSION

JARNO PELTONEN

The Marie-Louise and Gunnar Didrichsen Art Foundation
Museum of Art and Design
FINLAND

jarno.peltonen@kyy.inet.fi

Abstract

The ryijy-rug has remote reflections of the oriental carpet. It is a similar kind of vowen, piled textile, but the weaving tehnique is different. As a rule, the woolen pile is tied around the warp and ends in rows with the knot. The knot used, is that of the most used in oriental carpets – smyrna or ghiardes. The pile is thick wool, so the number of knots is not dense – 66-300 / dm 2, and the length 15-35 cm.

The tradition of weaving ryijy rugs dates back to the 14th century and even earlier. This craft was an early cultural loan from Scandinavia. In the beginning the ryijy was used as substitute for hides as a sleeping rug, especially in boats. In the 17th century, the ryijy had become a common house-hold textile and accessory. Used as a bedcover in the burgher homes, the ryijy got – on its upper side – imitations of the fashionable patterns, woven Turkish textiles, furniture textiles, pattern books. Folk weavers continued to work on patterns taken from the upper class ryas by combining motifs peculiar to various styles with traditional geometric patterns.

In the latter part of he 19th century handicrafts were outmoded due to the boom in industrial mass production. The Friends of the Finnish Handicrafts was founded in 1879 for promoting textile art – and to collect folk textiles. The aim was to encourage the creation of the new national style stemming from the tradition.

Artists around 1900 rediscovered the folk rya again. For the Paris World Fair 1900 some textiles – ryijys were designed by artists. Finnish ryijy-making craft experienced a vigorous revival in the 1920es. They now were planned by textile artists. The Friends of Handicrafts has cooperated with artists, made handicraft packages produced for home completion. With ryijy rug modern art has entered homes. Ryijy has exhibited a quite remarkable ability to absorb the trends and stylistic aspirations of its time.

Finland in the North, is literally situated between East and West, as the theme of the symposium treats, with the flow of influences confronting those two culturally dominant traditions. In folk art this special fact is reflected in many ways, and has its inspiration even in the contemporary artistic creations. One example is the ryijy-rug-textile tradition.

The ryijy-rug has remote reflections of the oriental carpet. It is a similar kind of vowen, piled textile, but

the weaving tehnique differs from that of oriental carpets. The ground weave of decorated ryijy is usually linen tabby or weft rib. The warp of the oldest ryas of wool or hemp; while later it was linen thread or tow. The weft is mostly of wool. As a rule, the woolen pile is tied around the warp ends in rows with the knot. This knot used, is that of the most used in oriental carpets – smyrna or ghiordes. The pile is thick wool, so the number of knots is not dense – 60-300 / dm2, and the length 15-35 cm. The rug mostly measures 240x180 cm. The oldest ryijys were woven in two pieces – with a difficulty to get the decorative patterns to fit together. When broader looms became common, decorative ryas were woven in single pieces.

Ryijy is a familiar textile to every Finn. Its use has changed over the years – from covering material to an important art textile. At different periods, ryijy has exhibited a quite remarkable ability to absorb the trends and stylistic aspirations of its time.

The tradizon of weaving ryijy rugs dates back to the 14th century and even earlier to the early middle- ages according to archaeological findings. This craft was an early cultural loan from Scandinavia – from the west. In the beginning the ryijy was used as substitue for hides as a sleeping rug, especially in boats. Only with a few decorations – mostly without. Later the ryijy became in use as coverlets in the castles, crown manors, parsonages and homes of burghers. From the crown manors established in Finland in the 16th century the craft of rya weavings spread to the countryside. The majority of the castle ryijys had natural black, grey or white color of sheep wool. These simple rugs were decorated sometimes with coloured stripes in the ground weave and the piled reverse with variegated borders and geometrical pattern at the head end. The decorative elements appear first to the castle ryijys, but more decoration was adapted from 17th and 18th onwards. The decorative interior textile was born.

By this time in the 17th century, the ryijy had become a common house-hold textile and accessory throughout the country. Used first as a bedcover in the burgher homes, the ryijy got – on its upper side – imitations of the fashionable patterns, woven Turkey work, furniture textiles, pattern books – dating back even to the 16th century. One popular motif was the tulip adapted from the patterns inpired by flowers imported from Turkey. Folk weavers continued to work on patterns taken from the upper class ryas by combining motifs peculiar to various styles with traditional geometric patterns squares and stripes. Figures unfamiliar to the weaver have been transformed into patches of bright colour, flowers into red squares, crosses or circles, and figure motifs into triangles. Different local and provincial types are to be distinguished among the folk rugs with deformed and misinterpreted stylistic features that led to most amazing compositions. But, because of its warming quality, the woolly undied reverse pile of bed rya was still preserved for some time to come. In the latter part of the 18th century, this type of ryijy with a decorative pile only on the face, became almost exclusive.

Festive bridal ryas, often passed on from mother to daughter, were woven in the countryside up to the mid 19th century. Mid 19th century the rug weaving showed signs of decline and the way of using ryijys changed. The pile followed "rose designs" borrowed fro pattern books. The rug was spread on the floor as a carpet or on the wall. The ryijy was discarded as a sleeping rug in the latter part of the 19th century.

In the latter part of he 19th century handicrafts were outmoded and undervalued due to the boom in industrial mas production. This led to degeneration in artistic taste. The Finnish Society for Crafts and Design was founded in 1875 with the specific function to promote crafts and design. The Friends of the Finnish Handicrafts was founded in 1879 for paromoting textile art – and to collect folk textiles still existing. The aim was to encourage the creation of the new national style stemming from the tradition.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Artists around 1900, inspired by the National Romantic Movement, rediscovered the ryijy again. For the Paris World Fair 1900 some textiles – ryijys were designed by artists, and these have been regarded as first art textiles. During this period ryijy became the decorative furnishing textile which it is today. The interest shown artists in designing new ryijy models by this time brought about a new period of vigour in the ryijy weaving art, which until then had been on the verge of disappearing from Finland. Finnish ryijy-making craft experienced a vigorous revival in the 1920ies. Exhibitions as well as publication on ryijys aroused interest in traditional ryijy craft which was a suitable example of an old original culture for a country that had only recently, in 1917, become independent. The Friends of Finnish Handicrafts arranged ryijy art competitons for obtaining ryijys with thin pile. Unlike the old all-purpose ryijys with thick pile, ryijys had become had become art objects for wall decoration. They now were planned by textile artists who mastered the weaving technique. The Friends of Handicrafts has cooperated with artists, made handicraft packages produced for home completion – which has played its part in advancing the development of ryijy as a nationally distinctive art textile.

Finnish ryijy wall rugs continued to be popular in the 1930's. An increasing number of young artists were adopting the ryijy rug technique. In spite of the traditional techniques , the contemporary trends in art and design influenced the artists' creations. The Bauhaus spirit changed to motifs from nature and coloring to picturesque tones in the end of the 1940's. Ryijy rug models designed by artists for sales purposes brought the fruits of modern art into nearly every Finnish home, the models were replicated in rugs for everything from rocking chair covers to sofa cushions.

From the Design Triennales of Milano in the 1950's onwards Finland achieved an international reputation even with modern artistic ryijy tapestries. This is distinguished by long, thick pile brushed upright; free pictoral compositions of inumerable shades of color, and interpretation either from nature, contemporary artistic trends or the ryijy tradition.

The ryijy technique offers opportunities for emphasising the characteristic qualities of sculpture and painting, from a poetic picturesque to strongly three-dimensional structural expression. Modern materials, new colorings, the changing use of the ryijy technique in surface disposition continually imbue ryijy with new dimensions. The fundamental points of departure are still the nature of Finland, subjective experience, and the ancient weaving tradition. The ryijy still holds a central position in Finnish textile art. One might even speak of its increasing significance – especially as the artistic highlight of public areas.

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

KÜRESELLEŞME BAĞLAMINDA İKSV VE UPSD

LEBRİZ RONA

lebrizrona@yahoo.com

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Öteki, Küreselleşme, İKSV, UPSD

Özet

Doğu ve Batı arasında bir köprü olarak düşünülen ve küreselleşme çabalarının sonucunda 2010 Avrupa Kültür başkenti olan İstanbul'da, küreselleşme bağlamında İKSV ve UPSD tarafından düzenlenen sergiler, uzlaşmacı ve karşıt bakış açılarıyla bu bildiride ele alınır. Ve mevcut küreselleşme tartışmalarına, İstanbul kenti ekseninden yapılan bir bakış açısı da getirilmek istenir.

Modern, kaynaklarını Aydınlanma felsefesi'nden alan, endüstri toplumunun verilerine göre biçimlenen, siyasi bir "evrensel" düşünce modelidir. 16. yüzyıl öncesinde Doğu-Batı ayrımı dinsel farklılıklardan kaynaklanırken, bu ayrım Aydınlanma ile birlikte modernlik, ulus-devlet, kapitalizm ve liberalizmin ortaya çıkışıyla, diğerini ötekileştirerek hegemonyası altına alma aşamasına geçmiştir. Bugünkü Doğu-Batı ayrımı, Batı merkezli modern dünyaya özgü olan geçmişten gelen, bu mirastan kaynaklanmaktadır.

Bu değişimin öncesinde Batı'da da Doğu'da da, feodal ekonomik yapıya uygun olarak otoriter ve ataerkil zihniyetlerin farklı tonajlarda bileşimleri hâkimdi. (Bu konuda ayrıntılı inceleme için bkz. Etyen Mahçupyan, Batı'dan Doğu'ya, Dünden Bugüne Zihniyet Yapıları ve Değişim, İstanbul: Patika Yayınları, 2003) Aydınlanma ile gelen bu değişimle, Batı bilimsel gelişmelerle edindiği pozitivizm ile dine mesafe alarak ataerkilliği bitaraf etmiş; otoriterliğe eşlik etmesi için ise rölâtivist zihniyeti devreye sokmuştur. Liberal görüşün temeli olan rölâtivist zihniyet, sanayi ekonomisinin siyasal ve toplumsal altyapısının da zeminini oluşturmuştur [1].

Doğu'nun bu zihinsel dönüşümden muaf olması, Batı'yı dünya merkezi ve Doğu karşısında üstün kılmıştır. Doğu, Batı tarafından ve Batı üzerinden tanımlanır olmuştur. Örneğin Uzakdoğu, Ortadoğu gibi isimler buna iyi örnektirler. Bu da doğal olarak, Batı'nın ilerlemeci modernist paradigmasına uygun şekilde, Doğu'nun geri kalmış, geleneklerle özdeşleştirilmiş, terbiye edilmesi gereken, kimi zaman da "gizemli bir dişi" olarak tanımlanmasını beraberinde getirmiştir [2].

İlk olarak sömürgeci yayılma döneminde tanımlanmış olan Batılı "biz" ve Doğulu "öteki" arasındaki bu karşıtlık, hakkında çok az bilgi sahibi olunan Doğu coğrafyasına ait bilgi tasnif edilir. Doğu'nun farklı kültürleri, felsefeleri, yaşam biçimleri ve alışkanlıkları belirli tiplere, karakter ve yapılara indirgenir, daha kolay kavranabilir ve kontrol edilebilir hale gelir. Aynı zamanda, Doğu'nun yaşam pratikleri, Batı'nın karşıtlık ilişkisi içinde kendine bir kimlik biçebileceği toplumsal ve psikolojik bir konum yaratır. Negatif bir "öteki" olarak tanımlanan Doğu coğrafyası, uygar dünyanın sınırlarını çizer. Bu şekilde Batı'nın biricikliği vurgulanmış ve üstünlüğü meşrulaştırılmış olur [3].

Evrensellik yerel değildir, ancak her yerelliğin evrensel bir boyutu da vardır. Evrensellik, tüm farklılıklarımıza rağmen birlikte ortak bir yön bulma çabasıdır. Modernist olan, henüz sanayileşmemiş "öteki" toplumların geleneksel kültürünü evrensel düşüncenin malzemesi haline getirdiği iddiasıyla kendi bütünü içine almak ister. Fakat bu şekilde onun kendi çevreleri içindeki anlamlarını da yok eder. Postmodern'e göre bu durum Modernizm'in sömürgeciliği olarak açıklanır. Hatta Adorno ve Horkheimer, Batı'nın ikinci bir tarihi olduğunu iddia eder. Bu, kan ve tenden oluşan bir yeraltı tarihidir [4]. Batı'da bilimin gelişimi de üzerinde fazla durulmayan kanlı bir sürece çok şey borçludur [5].

Küreselleşme

90'lardan itibaren gelişmiş ülkeler azgelişmiş ülkelerle olan siyasi, ekonomik ve kültürel ilişkilerini "küreselleşme" etiketi altında takdim etmeye başladılar. Küreselleşme söylemine göre metropol ülkelerle dünyanın geri kalanı arasındaki çeşitli alanlardaki ilişkiler aslında tek bir sürecin farklı cephelerinydi ve bu sürecin adı küreselleşmeydi. Söylem, küreselleşmenin teknolojideki, özellikle iletişim ve bilgisayar teknolojisindeki (internet vs.) gelişmelerin doğal bir sonucu, dolayısıyla tarihin günümüzdeki akışını temsil eden, karşı konulması imkânsız bir süreç olduğu iddiasıyla tamamlanıyordu [6].

Küreselleşme düşüncesi günümüzde her bir nitelendirmenin merkezi unsuru olarak alınır. Her bir nitelendirmenin kullandığı gösterim noktaları doğaları itibariyle küresel oldukları için, burada önemli olan toplumsal olayların gittikçe daha fazla küreselleşmenin toplumun ulus-devlet özdeşleştirilmesini daha da sorunlu hale sokarken, bizi küresel, ulusal ve yerel arasındaki bağıntıları şimdiye kadar olduğundan çok daha fazla ciddiye almaya zorlamasıdır. R.Robertson ve F. Lechner bu bağlamda şunu önermişlerdir [7]:

Modernite sorunu, ***küreselleşme sorununa doğru genişlemiştir –bir bakıma küreselleşme sorununa dâhil olmuştur. Moderniteye özgü temaların birçoğu – yaşam dünyalarının parçalanması, yapısal farklılaşma, bilişsel ve ahlaki görecelik, deneyimsel kapsamın genişlemesi, geçicilik***- küreselleşme süreci içinde şiddetlenmiştir [8].

Küresel ekonomideki göstergeler, dünyanın Batı-merkezli olmaktan çıktığına dair güçlü işaretler veriyor… İndirgemeci bir yaklaşımla edinilen Batı'nın yerine Doğu'nun merkezliği elde edeceği beklentisi/iddiası sadece bu ekonomik göstergelere değil, moderniteyin çöküşüne de kendisini dayandırmaktadır [9]. Ancak ne Doğu, ne de Batı, mevcut halleriyle, kendilerince fakat kendilerinin dışında kurulmakta olan "yeni dünyanın" merkezi olmaya muktedir. Ki aslında, bu dünya merkezsiz olmaya yeğleyecek gibi görünüyor [10].

Küreselleşme süreci, düşüncesi ve ideolojisi her zaman için Batı modernitesinin farklılıkları ötekileştirme, dolayısıyla modern benliğin evrensel ve ayrıcalıklı kategori olarak tanımlama girişimini de içerir. Ek olarak, küreselleşme süreci var olma koşulu kapitalizmle indirgenemeyecek olan ulus-devletin de evrenselleştirilmesini içerir. Aslında, küreselleşme süreci, modernite, devlet sistemi ve kapitalist üretimi tarzı arasında mekânsal ve zamansal olarak kurulmuş olan "eklemlenme" ilişkisini tanımlar. Bu eklemlenme ilişkisinde her bir olgu diğeri üzerinde belirleyici etkiye sahip olduğundan, aralarındaki etkileşim "karşılıklı bir etkileşim"dir. Bu anlamda, küreselleşmeyi sadece kapitalist üretim tarzına göndermle düşünmek, kaçınılmaz bir şekilde bizi indirgemeciliğe götürecektir [11].

Bundan dolayı, küreselleşmeden çeşitlilik içinde birliğin kurulması olarak bahsetmenin, farklılığın dünya ölçeğindeki dengesiz ve eşitsiz gelişmenin söylemsel oluşumu olarak kimlik içerisinde eritilmeden de bahsetmeyi içermesi gerekmektedir. Bu nedenle de, modernite, devlet ve üretimin zaman/mekân içindeki karşılıklı etkileşimlerini açıklayabilmek için küreselleşme kuramının üretim kadar, kimlik/farklılık sorunsalına da oturtulması gerekmektedir. Diğer bir deyişle, küreselleşme süreci sadece kapitalizmle

değil, aynı zamanda Batı modernitesinin farklılıkları ötekileştirme girişimini niteleyen oryantalizmle de ilişkilendirilmeli ve bu temelde kapitalizm-oryantalizm ekseninde yeniden kuramsallaştırılmalıdır [12] önerisini getirmektedir Fuat Keyman, Kapitalizm – Oryantalizm Ekseninde Küreselleşmeyi Anlamak adlı makalesinde.

O zaman şunun söylenmesi yanlış olmayacaktır. Bugün iletişim ve bilgi dolaşımının en üst seviyelerde yaşandığı, sınırların ortadan kalktığı ve farklılıkların ötekileştirilmeden tanındığı var olduğu kabul edilen bir dünya sistemi peşinde koşuluyor. Bu hayali bir "üst gerçek" durumudur. O halde var olduğu kabul edilen bu durum, bir küreselleşme simülasyonudur.

Modernizm henüz endüstrileşmemiş geleneksel toplumların kültürlerine el atar, onları kendi yararına kullanır, bu sayede kendi meşruluk alanını genişletir. Frankfurt Okulu düşünürleri Endüstri toplumunda görülen yeni ekonomik-toplumsal-siyasal gerçekliğin eleştirel bir değerlendirmesini yaparlar. Kültürün, kendisinin, bir endüstri, onun ürünlerinin de metalar haline geldiğine işaret eden ve kitleleri manipüle eden kültür endüstrisi kavramını geliştirirler.

Frankfurt Ekolü düşünürlerine göre, sanat ve toplum bir karşıtlıktır. Egemen olan siyasi sistem içinde, sistemin dayatmaları karşında, öteki'nin kendi doğrularını uygulayamaması, özgürlüğünü yakalayamaması ve kendi bireysel söylemini ifade edememesi bugünün önemli sorunudur. Bu ana mesele etrafında güncel sanat üretiminde bulunan sanatçı, egemen sistemin "öteki" üzerindeki dayatmalarını sorgular ve kendi tasavvurlarını ortaya koyar. Sanatçının tasavvurları, farklılıkların bir arada olmasını destekleyen, kimlik ve kültürler arası iletişime izin veren pozitif bir gücü içinde taşır.

Günümüzdeki sanatçı artık özgür, bağımsız, bireysel, öncü olmadığının bilincine vardıktan sonra ister istemez ve bir sonuca varacağına inanmadığı halde, bir "yeniden kurma" eyleminin içinde bulmaktadır kendini. Bu yeniden kurma eylemi, erişilmesi olanaksız ütopyalar, uzlaşması olanaksız karşıtlıklar, aşılması olanaksız engellerden uzak durarak, buna karşın zengin küresel göndermelerle donanmış, yaşadığı çevreyi benimsemiş olarak, bakış açısını değiştirerek ve neredeyse duyum ötesi işlemlerle gerçekleştirilebilmektedir, sanatçı. Bunlar, sanatın dünyanın neresinde olursa olsun, kaçınılmaz bazı ortak özellikleri. Sanatın, en karmaşık, ama en geçerli iletişim ağını oluşturduğu, küresel birlikteliğin kaçınılmazlığı da bilinyor, ama Batı'nın Batı-Dışı hakkındaki önyargısı, Batı-Dışının da Batı'ya tepkisi sürüyor. Batı'da ve Batı-Dışı'nda ilerici ve araştırmacı sanat uzmanlarının oluşturduğu yararlı eylem çevreleri dışında - genel olarak her iki tarafın birbirine yaklaşması, ard arda duvarlar örmesi, nasıl olursa olsun bir var kalma güdüsü içinde her türlü kör inanca kaymasına neden olmaktadır. Oysa, Batı ile Batı-Doğu arasında var olduğu kabul edilen ayrım, sanatın tanımı değiştikçe ya yumuşamakta ya da özellikleri değişmektedir; örneğin durmadan "gezen" sanatçı, çok anlamlı, dolantılı yapıt, sanatçı gibi davranan sergi yapıncısı, çevrelliğin çekici ikilemleri, sanat için kaygan bir zemin oluşturmakta ve sınırları ve sınırlamaları saçma kılmaktadır [13].

Türkiye'deki Batılılaşma ile başlayan, 20.yy sanat serüveni "otoriter modernleşme"nin bütün özelliklerini gösterir; 80'li yıllara kadar "bağımsız" bir sanat olgusundan, "özerk" sanatçıdan söz etmek zordur. Bu durağanlığın başlıca nedeni, sanat alanının destek adı altında "devlet" tarafından kaplanmış olmasıdır; bu devletin sanat anlayışı da, ressamların resim, heykeltıraşların heykel yapması, resimlerin manzara ve ölü doğa, heykellerin anıt olması, sanat sisteminin bürokratlar ve sanatçı-eğitimci- bürokratlar tarafından yönetilmesi ile sınırlıydı [14].

İstanbul, Türkiye'nin ekonomik merkezidir aynı zamanda küresel sermayeye eklemlenmesinde sahip olduğu en büyük kozdur. Bir yanıyla doğulu, bir yanıyla geçmişten gelen kültür mirasını laik yaşam tarzıyla bütünleştirebilmiş olması, onun bir dünya kenti olmaya aday en önemli özelliğidir.

İstabul Kütür Sanat Vakfı – İKSV

İstanbul'un tanıtılması, İKVS'nin kuruluş aşamasında kâğıda dökülen hedefler arasında da açıkça belirtilmiştir. Bu misyon, "üç bin yıllık bir geçmişi olan, iki imparatorluğun başkenti, iki büyük dinin başlıca odağı, Doğu'yla Batı'nın kavşağındaki İstanbul'un bir kültür ve sanat başkenti konumuna gelmesi için katkıda bulunmak" ve "çok çeşitli uygarlıkların kalıntılarıyla yüklü, eşsiz bir kültür toprağı üstünde kurulmuş bulunan Türkiye'nin, kültür açısından tanıtımına katkıda bulunmak" olarak ifade edilir. Yalnızca bu iki cümle bile, İstanbul'un uluslararası kamuoyuna nasıl temsil edilmek istendiği hakkında açık bir fikir veriyor. Bu girişim, en başından beri kenti Doğu ile Batı arasında bir köprü ve farklı medeniyetlerin kesişme noktası olarak algılayan bir kavrayışı temel alır [15].

İKSV, öncelikle düzenlemeye başladığı festivallerle, Türk izleyicisini Batı çağdaş sanatın örnekleriyle buluşturmayı hedeflerken, küresel dolanımda bulunan sermayeyi ve gezgini de, Doğu'lu kimliğiyle kendisine çekme amacındadır.

İKSV'nin festivallerle birlikte 1987'de düzenlemeye başlandığı diğer etkinliğin adı 1. İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri'dir. Oldukça dağınık bir yapı gösteren ve dört ana bölümden oluşan sergilerin, Ayasofya Hamamı ve Aya İrini'de yer alan "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat" başlıklı bölümü, hem bienalin geleceğine yön verecek, hem de çağdaş sanatın İstanbul'un tarihsel bağlamıyla girdiği ilişkide önemli bir başlangıç noktası oluşturacaktır. Daha baştan mekânsal bağlamla belirli bir ilişkiyi öngörmesi ise Türkiye'deki sanat üretimi için bir yeniliktir [16]. Bu etkinlik, bir sonrakinde Bienal ismi alacaktır.

Önemli bir başlangıç olmasına karşın, 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri bir vizyon bunalımını da yanında taşıyor. Uluslararası bölüm "çağdaş sanat sergisi" olarak tanımlanırken ulusal bölümün, resim, heykel sergisi, özgün baskı sergisi gibi alt başlıklara ayrılması bir yandan "çağdaş sanat"ı alternatif bir alan gibi gösteriyor, bir yandan da "uluslararası çağdaş sanat"ın karşısına üretim alanını daha farklı tanımlayan "ulusal sanatı" çıkarıyor [17].

1989'da İKSV'nin düzenlediği bu sergilere Uluslararası 2. İstanbul Bienali adı verilir. İkinci ve Üçüncü Bienalde İstanbul ve mekânsal bağlamla ilişkiler kurulmaya devam eder. Üçüncü Bienal kataloğu için Danışma Kurulu üyesi Jale Erzen'in yazmış olduğu Önsöz, Doğu ile Batı arasında her zaman bir köprü işlevi gören İstanbul'un çok kültürlülüğün önemli bir söylem olarak ortaya çıktığı günümüzde, tarihi, kültürleri ve konumuyla dünya kültürünün başkenti olma olanağına sahip olduğunu vurgular [18]. René Block'un küratörlüğünü yaptığı ***Orient/ation*** temalı Dördüncü Bienal, özellikle bu konuya eğilen ilk bienaldir. Şöyle açıklar Block: Ben Batılı olduğunu sandığımız kültürün köklerinin ne kadarının 'Orient-Doğu'dan gelmiş olduğuna dikkat çekmekten başka bir şey amaçlamadım. İskenderiye, Kudüs, Bizans, hala 'oriente olduğumuz', bizi yönlendiren üst düzey kültürlerdir [19]. Aslında bu bakış açısı, Batı ile Doğu'yu birbirinden ayrı kutuplar olarak kavramsallaştırmaya devam eder; ancak coğrafyalar arasındaki hiyerarşi, Bienal ambleminde yer alan pusula grafiği aracılığıyla sorgulanır. Bu pusulanın merkezi ve Batısı yoktur, Güneyi, Kuzeyi ve Doğusu farklı konumlanmıştır ve İstanbul'un kendisi başlı başına bir yöndür. Fakat Madra'ya göre, Dördüncü Bienal'in kavramsal çerçevesi Batılı kültürün Doğu coğrafyasındaki köklerini vurgulasa da, René Block Batı-dışı ülkelerde çalışan sanatçıları araştırıp davet etmek yerine Batı'da hazır olanı getirir. Bu nedenle de İstanbul'un Doğu'su ile olan "yönelme" [orientation] ilişki kuramaz. "Batı-dışı", yine Batı tarafından tescil edilmiş olanla gösterilmeye devam eder [20].

René Block'un "merkez"in kaymakta olduğunu ve "çevre"den "merkez"e doğru bir akışın varlığını önemsediği anlaşılıyor. Ancak Beral Madra eleştirisiyle çok haklı bir noktaya değinir. Acaba Bienal'in, Batı'nın 'öteki'nin bilgisini kırparak yine egzotik metalar dönüştürmesinden, küresel pazara sokmasından ve bunun meyvelerini yemesi olduğundan söz edilebilir mi?

Orient/Doğu sorunsalı... direk olarak sanki Ilené Block'u ilgilendirmiyordu... O, yönlendirme veya yönelme diye çevirebileceğimiz bir kelimenin içindeki Orient sözcüğünden yola çıkarak, hem coğrafi hem de yola değişen bir kavramı ortaya koymuştu. Yol nereye doğruydu. Bunu, Ilené Block dinamik bir kavram olarak açıklamıştı: paradoksal bir dünyada sanatın görünümü. Sanat, bu içinde yaşadığımız dünyanın tuhaflıkları arasında nerede ve ne şekilde bir görünüm arz etmekteydi? Bunu, sanki merak ediyordu, Ilené Block. Bu yüzden de ille de Orient'in doğu ile olan ilişkisini vurgulamak gerekir dememişti... Yönelme insanın nereye doğru uzadığı ile ilgiliydi. Metafizik bir yönelme ve yönlendirme olabileceği gibi, siyasi v coğrafi, kültürel yönlendirmeler bulmak da mümkün [21].

Dördüncü Bienali'nden sonra düzenlenen Bienaller'de Doğu ve Batı ekseni esas unsur olarak artık daha fazla irdelenmez. Ancak, 2005 yılında düzenlenen Dokuzuncu Bienal'de, kentsel bağlamda bir İstanbul, ana kavram olarak ele alınır. Bienalin kullanılan mekânlarının tarihi alanlar dışından seçilmesi biraz, Batı'nın takılı kaldığı İstanbul'a yönelik Doğu'lu imgenin dışına çıkılmak istenmesinden, aynı zamanda yerel ve genel nüfusunun geçmişiyle bir iç hesaplaşmaya girmesini sağlamak ve bir modernizm tartışması başlatmak içindir.

İKSV her zaman işbirliği içinde olduğu devlet birimleri ve kurumlara karşı son derece sorumlu bir tavır takınmıştır. Ancak bu durum zaman zaman ciddi eleştiri de hedef olmalarına da neden olmuştur. Bunun çarpıcı örneklerinden biri, Fazıl Say'ın "Metin Altıok Oratoryosu" sırasında yaşanan sansür krizidir. Konserin sonlarına doğru yayınlanması planlanan otuz sekiz kişinin hayatını kaybettiği Sivas olaylarına ait kısa görüntü zamanın Kültür ve Turizm Bakanı Erkan Mumcu'nun rıcası üzerine son anda kaldırılır. Diğer bir olay ise 21. Uluslararası Film Festivali'nde 9, ***Hiçbiryerde*** ve ***Hejar*** filmlerinin gösterimine izin verilmediğinden yaşanır. Gösterilmeyen bu filmlere İKSV'nin internet sitesi arşivlerinde festival programı kapsamında hala yer verilmektedir.

Bu olaylar sırasında İKSV yönetiminin, devletin isteklerine boyun eğen teslimiyetçi bir tavır sergilemesi, Vakfın itibarını biraz sarsmıştır. Şu durumda Vakfın ilişkilerin zarar görmesi halinde, işleyemez hale gelebileceği düşüncesi ilk anda akla gelebilir, fakat bunun daha derininde, demokratik bir dünya sisteminin ve zihniyetinin hala kurulamamış olduğu düşüncesi yatmaktadır. Yaşanan diğer bir olay, küreselleşme sürecinde Türkiye'nin maruz kaldığı ekonomik yaptırımlar (5 Nisan kararları) nedeniyle 4. İstanbul Bienali'nin, bir yıl gecikmeli olarak 'Trienal' şeklinde düzenlenmesidir. Bu durum ise, küresel ekonominin sanat üzerindeki etkilerini açık bir şekilde gözler önüne serer.

Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği - UPSD

Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPSD) İKSV'nin teslimiyetçi yapısına nazaran, kısıtlı imkânlarıyla ve yerel bir ses olarak daha bağımsız bir çizgide durmaktadır. Bunun en temel nedeni, sanatçılar tarafından kurulan ve yönetilen bir meslek örgütü olmasıdır. Yani tayin ediciler sanatçıların bizzat kendileridir. Ayrıca, UPSD iş birliği içinde olduğu devlet birimleri ve diğer kurumları düzenlediği etkinliklerde bir araç konumunda tutmayı da başarabilmiştir.

UPSD'nin, düzenlediği toplu sergilerle, tartışmalı toplantılarla ve yayınlarıyla Türkiye'deki çağdaş sanat ortamına önemli katkıları vardır. Habitat II sırasında düzenlenen "ÖTEKİ" – Çağdaş Sanat Sergisi ve dört yıl boyunca sürdürdükleri "Genç Etkinlikler" küreselleşme ve "öteki" bağlamında ele alınabilecek öne çıkan sergilerdendir.

1995 yılında Antrepo 1'in, 4. Uluslararası İstanbul Bienali'yle kullanıma açılması, UPSD için de bir fırsat oluşturur ve ertesi yıl büyük bir ses getiren "ÖTEKİ" sergisi bu mekânda gerçekleştirilir. Birleşmiş Milletler İnsan Yerleşimleri Konferansı HABİTAT II sırasında düzenlenen, "ÖTEKİ" – Çağdaş Sanat Sergisi, çok sayıda sanatçıyı aynı konsept bağlamında bir araya getirmesi bakımından, ulusal ölçekte gerçekleştirilmiş en

kapsamlı sergilerden biridir. ... Ayrıca çağdaş sanat müzesi olmayan bir ülkede, uluslararası trafiğin yoğunlaştığı bir sırada, bir çağdaş sanat panoraması bu yolla oluşturulabilirdi. Sergi'nin konsepti "ÖTEKİ" olarak saptandı. Bu konseptin saptanması sırasında insanlığın içinde yaşadığı, "öteki" önyargısının Habitat İnsan Yerleşimleri Konferansı'nda ele alınmasının konferansa katkı ve boyut getirebileceği düşünüldü. Çünkü neredeyse tüm insanları tek tek "öteki" durumuna sokan bu önyargı, çok çeşitli kanallardan besleniyor ve insanlar, kültürler ve çağlar arası kutuplaştırıcı, yabancılaştırıcı ve ayrıştırıcı bir işlevi barışın, sevginin ve kardeşliğin yerine ikame ediyorlar. Bu durumu aşmanın tek yolu ise, "öteki" önyargısını yok sayabilecek denli insana sahip çıkmaktır. Bu sergi, en azından bu işlevi yerine getirebilecek niyete sahip oldu [22] demektedir dönemin UPSD Başkanı Hüsamettin Koçan. Bu sergi o yıllarda farklı eğilimlere sahip pek çok sanatçıyı bir araya getiren, farklılıklar, "öteki" üstüne kavramsallaştırılan ve Habitat II sırasında yurt dışından gelen konuklara ve Türk izleyicisine geniş bir çağdaş sanat yelpazesi sunan, önemli bir toplu sergidir.

UPSD düzenlediği Genç Etkinlik sergileriyle de, o yıllarda genç sanatçılara alan açan bir kurum olur. 1995'ten itibaren dört yıl boyunca ard arda düzenlenen Genç Etkinlik sergilerinin asıl önemli olan yanı ise, hiçbir sınırlama yapmadan ve tüm katılımcılara açık olmasıdır. Yani UPSD seçici bir otoriteyi değil, tarafsız davranan bir yönetimi simgelemektedir. Fakat tarafsız kalarak susan değil, aslında büyük bir söz söyleyen taraftır. Emre Zeytinoğlu'nun Genç Etkinlik- 1/ Sınırlar ve Ötesi sergisi için Hürriyet Gösteri Dergisi'nde yayınlanan yazısı çok anlamlıdır. Ali Akay o yazıyı şu cümlelerle özetlemiştir:

Türk sanatı bu denemesinde artık Batılı veya Doğulu normlarıyla değil, bu ikisini de içinde taşıyan ikili karakteriyle birlikte sanatını ele alacaktır. Emre Zeytinoğlu bunu dile getirmekte ve bir bakıma örtük bir şekilde Eyüboğlu-Anday çizgisini, Ahmet Muhip Dıranas yaklaşımı olduğu kadar Kemal Tahir-Sezer Tansuğ çizgisini de eleştirmektedir. Eleştiri tavrının "yeniden gözden geçirilmesi" gerektiğini ileri sürerken Emre Zeytinoğlu, eleştirinin nereye dayandırılabileceği sorusunu sormaktadır: Tanpınar'a mı, Osmanlı'yı odaklayan Kemal Tahir'e mi, Anadolu uygarlıklarıyla hümanizma'ya mı dayandırılmalı; Nurullah Ataç'ın Batıcılığı mı tercih edilmelidir [23]? Türk sanatının 1980 darbesi sonrasında bocaladığını yazan Emre Zeytinoğlu, "sanatların bu dönemde bir panik yaşadığını" hatırlatırken, "yeni dünya düzeni ve küreselleşme" kavramlarının yeni sanat tarzını belirlemedeki yerini göstermektedir [24].

Sonuç

Doğu'lu ya da Batılı olmak en başından beri politik çıkarlara göre belirlenen bir oyundur. Batı, mevcut küreselleşme içinde, kendisiyle "öteki" arasına bir sınır çizdiği sürece, içine düştüğü kısır döngüden kurtulamayacaktır. Doğu ise geleneğiyle bugüne göre anlamlı bir ilişki içine girmedikçe yerelliğinden ve yalnızlığından kurtulamayacaktır.

Modernizm bir geleneğin içinden çıkmıştır ve kendi bünyesinde, geleneğe ait ögeler de taşımaktadır. Gerçek anlamda bir küreselleşmede, farklı olanların birbirini dışlamaması ve birbirine katkı sağlayarak, uzlaşabildiği yolların bulunması bu işin çözümüdür. Bu da ancak güncel yaşam pratikleriyle ilişki kurulabildikçe mümkün gibi görünüyor. İşte güncel sanatın yaptığı da budur. Maurice Merleau-Ponty'nin şu cümlesi bizim için çok anlamlı olacaktır:

"Ressam dünyayı görendir ama aynı zamanda görülendir."

Kaynaklar

1. İ. Doğuş, Karşıtlıklar Arasından Doğu-Batı Karşıtlığını Aşmanın Yolu, 9. Uluslararası Resim Öğrencileri Kongresi s.3 (2000).
2. İ. Doğuş, Karşıtlıklar Arasından Doğu-Batı Karşıtlığını Aşmanın Yolu, 9. Uluslararası Resim Öğrencileri Kongresi s.4 (2000).
3. S. Yardımcı, Kentsel Değişim Ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal, İletişim Yayınları, s.79 (2005).
4. T.W. Adorno-M. Horkheimer, Dialectic of Enlightenment, Verso, (1979).
5. E. Işık, Çizgiyi Aşanlar Ya da Öteki'ler, Toplumbilim, Sayı 14, s.161, (2001).

6. S. Soençağ, Küreselleşmenin Ekonomik Anlamı, Doğu Batı, Sayı 17, (2002).
7. E.F. Keyman, Kapitalizm – Oryantalizm Eksenında Küreselleşmeyi Anlamak, Doğu Batı, Sayı 18, s.36, (2002).
8. B. Smart, Postmodernity, Routledge, s.137, (1993).
9. İ. Doğuş, Karşıtlıklar Arasından Doğu-Batı Karşıtlığını Aşmanın Yolu, 9. Uluslararası İktisat Öğrencileri Kongresi, s.5, (2006).
10. İ. Doğuş, Karşıtlıklar Arasından Doğu-Batı Karşıtlığını Aşmanın Yolu, 9. Uluslararası İktisat Öğrencileri Kongresi, s.5, (2006).
11. E.F. Keyman, Kapitalizm – Oryantalizm Eksenında Küreselleşmeyi Anlamak, Doğu Batı, Sayı 18, s.56, (2002).
12. E.F. Keyman, Kapitalizm – Oryantalizm Eksenında Küreselleşmeyi Anlamak, Doğu Batı, Sayı 18, s.56, (2002).
13. B. Madra, Günümüz Sanatı Modern Ve Postmodern Üstüne Yapılanıyor Ama Artık İkisi De Değil, Toplumbilim, Sayı 4, s.95, (1996).
14. B. Madra, Günümüz Sanatı Modern Ve Postmodern Üstüne Yapılanıyor Ama Artık İkisi De Değil, Toplumbilim, Sayı 4, s.96-97, (1996).
15. S. Yardımcı, Kentsel Değişim Ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal, Birleşim Yayınları, s.72 (2005).
16. A. Köksal, Türkiye'de Çağdaş Sanat, Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri, Tarih Vakfı Yayınları, s.172 (1999).
17. A. Köksal, Türkiye'de Çağdaş Sanat, Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri, Tarih Vakfı Yayınları, s.173 (1999).
18. J. Ezrin, Önsöz, Üçüncü Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, s.7, (1992).
19. Osman Constantinos'un Renè Block ile yaptığı söyleşi, Üçüncü Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, s.20, (1995).
20. S. Yardımcı, Kentsel Değişim Ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal, Birleşim Yayınları, s.78 (2005).
21. A. Akay, Kıvrımlar, Bağlam Yayınları, s.110, (1996).
22. H. Koçan, Öteki Sergi Kataloğu, s.VI, (1996).
23. E. Zeytinoğlu, Genç Etkinlikle Nasıl Bakmalıyız?, Hürriyet Gösteri, No 117, (1995).
24. A. Akay, Türkiye'de Çağdaş Sanat, Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri, Tarih Vakfı Yayınları, s.181, (1999).

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

IKSV AND AIAP IN THE CONTEXT OF GLOBALISATION

LEBRİZ RONA

lebrizrona@yahoo.com

Keywords: Modernism, The Other, Globalisation, IKSV, AIAP

Abstrosct

In a reconciliatory and contradictory perspective this declaration addresses IKSV and AIAP's exhibitions held in Istanbul, titled as the 2010 European Capital of Culture for being a bridge between East and West within the context of globalisation efforts. And simultaneously intends to present a perspective to the ongoing discussion on globalisation from the city of Istanbul.

Modern is political, a "universal" thinking model, rooted in the philosophy of Enlightenment and shaped by industrial society input. Until the 16th century the distinction between East and West was largely based on religious differences however, following Enlightenment, it proceeded to a stage of the latter's hegemony by othering the former with the emergence of modernity, nation-state, capitalism and liberalism. Today, the East-West distinction stems from this legacy of the past, unique to a Western oriented modern world.

Earlier to this change and coherent with the feudal economic structure, both the West and the East was dominated by a brew of authoritarism and patriarchal dispositions at different concentrations (for further reading on this issue please see Eryen Mahçupyan, Mentality and Change from West to East, from Past to Present, Istanbul: Patika Press, 2000). This change, instigated by Enlightenment, spawned the West to distance itself from religion, becoming impartial to patriarchy thanks to a positivist attitude acquired by scientific developments whilst, at the same time, engaging relativist mentality to accompany authoritarianism. As the foundations of liberal views, relativist mentality constituted the basis for political and social infrastructure of the industrial economy [1].

The East remaining exempt from this mental transformation rendered West as the centre of the world and also superior to the East. East became to be defined by and in relation to the West. The terms Far East and Middle East are good examples. In coherence with the West's progressive modernist paradigm, this also quite naturally led to the East being described as underdeveloped, identified by tradition, in need of discipline and sometimes even as a "mysterious female" [2].

The terms "us" from the West and "the other" from the East were first defined during the era of colonialist expansion. The contrast between the two led the way to classify the already scarce information known about Eastern geography: The different cultures, philosophies, lifestyles and habits of the Orient were reduced to certain types, characters and forms in an attempt to simplify comprehension and control. At the same time,

Oriental living practices generate themselves a social and psychological status capable of defining an identity for itself in Western context of relation of contrast. Defined as a negative "other", Eastern geography drew the borders for the civilised world. Thus emphasizing the uniqueness of the West and legitimising its superiority [3].

Universality is by no means local, however each locality has a universal dimension in itself. Universality is the joint struggle to find a common direction despite all our differences. The Modernist will be inclined to absorb the traditional culture of not-yet industrialised "other" societies claiming to have rendered those as materials of universal thought. However by doing this it devours their meanings within its own surrounding environment. According to the Post-modern, this condition is explained as the imperialism of Modernism. As a matter of fact "Adorno and Horkheimer argue that the West has a secondary history. This is an underground history composed of flesh and blood [4]. Actually the development of science in the West owes a great deal to a bloody process, one that is rarely emphasized [5].

Globalisation

Starting from the 90's, developed countries have embarked upon heralding their social, economic and cultural dealings with their underdeveloped counterparts in the form of "globalisation". According to the discourse of globalisation, the various relations between metropolitan countries and the rest of the world are actually different fronts of a single process and this process was termed as globalisation. The discourse goes on to say that globalisation is a natural outcome of technological progress, specifically communication and computer technology (internet etc.) thereby claiming to be an irreversible process representing the contemporary course of history [6].

Today the idea of globalisation is considered as the pivotal element of each and every definition. Since reference points used by each definition is global by nature, the overriding issue here is that the gradually escalating globalisation of social events intensifies society's nation-state identification troubles while at the same time compelling us to take the connections between national and local a lot more seriously than we have done till now. In this context R.Robertson ve F. Lechner have suggested the following [7]:

*Modernity's problem has proliferated towards globalisation problem– in a sense becoming incorporated into the globalisation problem. **A great deal of themes unique to modernity – disintegration of worlds of living, structural differentiation, cognitive and moral/ethical relativity, expanding scope of experientalism, temporality** have intensified in the process of globalisation [8].*

Global financial indicators are giving strong signs that the world is diverging from Western-orientation . Framed by a reductionist perspective, the anticipation/claim that the East will take over the West, in being the center of the world is not only based on such financial indicators but also on the collapse of modernity [9]. However, as they are, neither the East nor the West, is currently capable of becoming the centre of the "new world" created by them but in fact they have no control over. And in fact it seems that this world will prefer to be non-centred [10].

The process, thought and ideology of globalisation invariably involves Western modernity's othering differences, and thus without exception attempts to define modern individuality as a universal and privileged category. The process of globalisation, at the same time, implies the universalisation of the nation-state, whose precondition for existence could never be reduced to capitalism. Actually, the process of globalisation defines

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

the relation of "articulation" constructed on time and space between modernity, state order and the capitalist mode of production. Since each phenomenon has a distinctive effect on the other in this relation of articulation, the interaction between them is in fact "reciprocal interaction". In this context perceiving globalisation only by making reference to capitalist mode of production will inevitably lead us to reductionism [11].

Therefore speaking of globalisation as establishing unity within variety, at the same time, calls for mentioning diversity without dissolving it within the concept of identity as the discursive formation of unbalanced and unequal development at a global scale. And this is why, it is necessary to base globalisation theory on the problematique of identity/diversity as well as production in order to explain reciprocal interaction of modernity, the state and production over time/space. In other words, the globalisation process demands to be related not only to capitalism but also to orientalism, which defines Western modernism's attempt to othering differences. And on this basis it needs to be re-theorised within the axis of capitalism-orientalism as Fuat Keyman puts forth in his article titled Understanding Globalisation within a Capitalism-Orientalism Axis [12].

Then it is not wrong to say that today we are seeking a world order with communication and information exchange of the highest degree, that has not only removed frontiers but also accepts and realises the existence of differences without othering them. This is an imaginary "surreality". In that case this situation accepted to exist is merely a simulation of globalisation.

Modernism mingles with not yet industrialised traditional societies, feeds on them for its own interest and thus expands its domain of legitimacy. Frankfurt School makes a critical analysis of this economic-social-political new reality seen in industrial societies. They develop the concept of culture industry referring to culture as an industry per se, its products as a commodity and its ability to manipulate masses.

According to Frankfurt School thinkers, art and society are contradictory. One of the greatest problems of today is the 'other's inability to practice its own truths, its failure to attain freedom and its incapacity to express its individual discourse in the face of the prevailing political system and the impositions it brings forth. In scope of this primary issue, the contemporary artist questions the prevailing system's impositions on the "other" and manifests his/her imagination. Artist's imagination embodies a positive force that supports the coexistence of diversity, permitting inter-identity and inter-cultural communication.

After coming to terms with the fact that he/she is not free, independent, individual or pioneering, the artist inevitably finds him/herself in the act of "reconstruction" although entirely aware his/her efforts are in vain. Detached from unreachable utopias, irreconcilable contrasts, unsurpassable hurdles but simultaneously equipped with rich global references, conscious of the environment he/she lives in and by adopting a new perspective the artists performs this reconstruction by means of virtually metaphysical processes. Whichever part of the world, these stand out as some of the indispensible common characteristics of art. We all know that art is the most complicated but at the same time most valid communication network. Although aware of global association's inevitability, West's prejudice against the Non-Western and Non-Western's reaction to the West persists. Excluding the positive action circles of progressive and inquisitive art specialists both in the West and the Non-West – in general both sides negation of each other, erecting walls one after another cause to adopt all sorts of blind faith with a survival instinct no matter what. In fact, as the definition of art evolves, the so-called division between West and East looses rigidity or rather shifts characteristics. For instance "on the road" artist, multiple meaning, intriguing work of art, artist wannabe curator, the alluring dilemmas of the peripheral provide art a smooth surface on which to glide on and render borders and limitations simply

ridiculous [13].

Starting with the Westernisation movement, Turkey's 20th century adventure in art embodies all the characteristics of "authoritarian modernisation". It is almost impossible to mention of an "independent" art or an "autonomous/stand-alone" artist until the 80's. Disguised under the name of "support", one of the primary culprits of this stagnation is the overwhelming presence of the "state" in the domain of art. The state's understanding of art, on the other hand, was largely limited to artists doing paintings, sculptors doing sculptures, paintings restricted to landscapes and nature mort, sculptures made into monuments with the institution of art managed by mere bureaucrats and or those with a background in art-academics [14].

Istanbul is not only the financial capital of Turkey, it also is the country's ace in the hole; its greatest opportunity in articulating into the global capital. Being semi-oriental but at the same time successful in merging a secular lifestyle with cultural heritage is a characteristic making Istanbul a strong candidate in becoming a global city.

Istanbul Foundation for Culture and Arts – IKSV

Promoting Istanbul was an issue clearly stated in the initial objectives set forth at IKSV's establishment. To be precise, this mission was worded as: "contributing to the process of making Istanbul a capital of culture and art; a city with more than 3000 years of history, the capital of two empires and the focal point of two divine religions at the crossroads of East and West" and "contributing to the task of culturally promoting Turkey, a country spanning unique geographies in culture, laden with relics of great civilisations". These sentences alone are enough to give a clear-cut idea of how IKSV intends to represent Istanbul in front of an international audience. From the very beginning, this initiative was based on the concept of perceiving the city as a bridge between East and West and a crossroads of different civilisations [15].

Looking at the festivals organised by IKSV, it is evident that the Foundation primarily intends to introduce the Turkish audience with examples of contemporary Western art whilst at the same time attempting to allure the capital and the traveller in global circulation with its Eastern identity.

Besides the festivals, another event organised by IKSV back in 1987 was the 1st Istanbul Contemporary Art Exhibitions. Revealing a rather scattered framework, the exhibition featured four main sections. The part called "Contemporary Art in Traditional Buildings" hosted at the historical "Bath of Sultan Roxelana" and "Church of St. Irene" not only shaped the future of the Istanbul Biennial it also came to be a milestone in the relation contemporary art commenced with Istanbul's historical environment. As for foreseeing a specific relation with the spatial context from the very start was something entirely fresh for creation of art in Turkey [16]. The second in the series of this event adopted the name Istanbul Biennial.

Although a notable first step, the 1st Istanbul Contemporary Art Exhibitions carries with it a neurosis in vision. Whilst the international section is defined as an "exhibition of contemporary art", the national section was deconstructed into sub-dimensions such as painting, sculpture, lithography exhibitions. This not only presents "contemporary art" as an alternative domain but it simultaneously puts forth "national art" that defines a different realm of creation against "international contemporary art" [17].

In 1989, IKSV renamed these exhibitions as the 2nd International Istanbul Biennial. The second and third Biennial continues a trend of establishing relations with Istanbul and spatial context. Board of Advisors member Jale Erzen's preface written for the catalogue of the Third Biennial emphasizes the potential of Istanbul, an

invariable bridge between the East and West, becoming the capital of world culture for its history, culture and location at a time when the multiculturalism of the city stands out as a significant discourse [18]. Curated by René Block, the Fourth Biennial, themed ***Orient/ation*** *is the first biennial specifically focusing on this issue. Block says: "My only purpose was to emphasize how much 'Oriental-Eastern' the culture we assume to be Western is. Alexandria, Jerusalem, Byzantium still remain as cultures of a higher order that continue to manipulate us; something we remain "oriented to" [19]. Actually this outlook continues to conceptualise West and East as two different poles however the hierarchy between geographies is questioned by means of the diagram of a compass embedded in the logo of the Biennial. This compass lacks a centre and a West, where South, North and East are positioned differently and where Istanbul has an entirely distinctive direction of its own. Yet according to Beral Madra, although the conceptual framework of the Fourth Biennial spotlights the roots of Western culture in Eastern geography, René Block rather imports what is already available in the West, failing to pinpoint and invite artists working in non-Western countries. Therefore, he is unable to establish a relation of orientation between Istanbul and its East. "Non-Western" is persistently represented by what is registered by the West [20].*

It is very clear that René Block acknowledges a deviating "centre" and a corresponding flow from the "periphery" to the "centre". However, Beral Madra points out to a very righteous issue in her critic. Is it possible to say that the Biennial consists of giving the West a chance of fabricating exotic commodities by trimming the others' knowledge, marketing it on the global arena and reaping the benefits?

It appears that the problematique of Orient/East did not directly concern René Block... Starting from the term Orient, referring to orienteering or orientation, he addressed to the concept concerning both geography and the destination of the road. In which direction does this road go? René Block explains this as a dynamic concept: the appearance of art in a paradoxical world. When and how did art propound itself amidst the absurdities of the world we live in? It appears that this was René Block's main concern. This is why he refrained from persistently emphasizing the Orient's association with the East. Orientation was merely related to in which direction humanity stretched towards... It is just as likely to unearth political, geographical and cultural orientations, as it is to detect a metaphysical orientation or orienteering [21].

The Biennials to follow the Fourth installation of the event cease to examine the axes of East and West as a focal element. However, in scope of the Ninth Biennial taking place in 2005, Istanbul is addressed as a focal element in an urban context. This time, in a partial attempt to deviate from the West's pathologically obsessive Eastern imagery of Istanbul, the spaces selected to host the biennial were not limited to historical areas. This change simultaneously intended to commence an internal confrontation amongst the local and general public with their past and kick-start a debate on modernism.

IKSV has always adopted a very responsible attitude towards the state and its institutions it cooperates with. However, on many occasions, this has spawned very harsh criticisms against the foundation. One of the bleak examples is the censoring crisis that took place during Fazıl Say's "Metin Alkak Oratorio". The short footage from the Sivas massacre costing the lives of thirty-eight people, planned for screening at the end of the concert, was cancelled at the last minute upon special request by then Culture and Tourism Minister Erkan Mumcu. A similar calamity was experienced once again at the 21st International Film Festival with a ban on the screening of the films ***Hiçbir yerde (Nowhere)*** *and Hejar (Dispossessed). Interestingly, although never screened, IKSV website archives persists on listing these films as part of the festival programme.*

The submissive attitude exhibited by IKSV management throughout this ordeal, which by and large involved bowing to the state's demands, undoubtedly shattered the foundation's reputation to a certain extent. Sure, it is possible to think that harming relations will render the foundation incapable of functioning however, looking deeper, it is not hard to spot a concern regarding the persistent lack of a global system and mentality that is truly democratic. Another issue is the 4th Biennial being organised as a Triennial following a years postponing as consequence of the financial sanctions imposed in Turkey in the process of globalisation (April 5th Decree). This is a striking example in demonstrating the impact of the global financial system on art.

International Association of Plastic Arts - AIAP

Compared to IKSV's submissive nature and regardless of limited resources, the International Association of Plastic Arts (AIAP) stands on a more independent line as a local voice. The basic reason is being a vocational organisation founded and managed by artists alone. In a sense the artists are their own administrators. Additionally AIAP has succeeded in keeping the cooperating state departments and other institutions solely as a means for the organised events.

AIAP, not in the last few year but in the past, has contributed greatly to Turkey's contemporary art scene with publications, collective exhibitions and discussions organised since its establishment. The Contemporary Art Exhibition titled "OTHER" organised during Habitat II and the four-year long "Youth Action" stand out as prominent exhibitions to be considered in the context of globalisation and 'the other'.

Antrepo 1's public opening coinciding with the 4th International Istanbul Biennial in 1995 openend a new window for AIAP. A year later the same space was used for the tremendously impressive "OTHER" Exhibition, Held during United Nations Conference on Human Settlements HABITAT II the "OTHER" - Contemporary Art Exhibition stands out as one of the most comprehensive national scale events involving numerous artists and the same concept... On the other hand, during a period of intense international activity, this paved the way to establish a contemporary art scene in a country then still lacking a museum of contemporary art. The concept of the exhibition was to be the "OTHER". The intension was to make a contribution and add a dimension to the Habitat Conference on Human Settlements focusing on the prejudice against the 'other', an issue humanity as a whole. Because this prejudice virtually rendering each and everyone the 'other' feeds on a multitude of circuits and human beings substitute an intercultural and epochal draining, alienating and discriminative function for peace, love and fraternity. The only way to overcome this problem is to embrace people who refuse prejudice against the 'other'. At least this exhibition's intention was to perform this function [22] says AIAP director Hüsamettin Koçan as he explains the purpose of the exhibition. For it's time, this is an important collective exhibition incorporating a large number of artists with varying inclinations, conceptualising on differences and the 'other' and thus presenting a broad spectrum of contemporary art to foreign guests and Turkish audience during Habitat II.

In those years, AIAP acted as an institution offering a space for young talents by organising the Youth Action exhibitions. Starting in 1995 the most important part of Youth Action consequently held for four years was its openness to all, without any limitations. Briefly, AIAP symbolises an objective management instead of a selective authority. Actually this is not remaining silent to be objective; it is rather the one who speaks words of wisdom. Emre Zeytinoğlu's article published in Hürriyet Performance Magazine about Youth Action – 1/ Borders and Beyond is worthy of attention. Ali Akay's neat summary goes:

From here on, this attempt in Turkish art considers itself not by Western or Eastern norms but its dual character, encapsulating both. Emre Zeytinoğlu reflects on this and in a way latently criticises Eyüboğlu-Anday's and Kemal Tahir-Sezer Tansuğ's style as well as Ahmet Muhip Dıranas' approach. Whilst affirming "reconciliation" of critical manner, Emre Zeytinoğlu asks where the critic can be based on: should it be on Ahmet Hamdi Tanpınar or Kemal Tahir focusing on Ottomans, Anatolian civilisations and humanism; or Nurullah Ataç's Westernism[23]? Emre Zeytinoğlu writes about the struggle of Turkish art following the 1980 coup and reminds us that "arts went through a period of panic at the time". He then ushers the conceptual role of "new world order and globalisation" in shaping and determining the new style for art [24].

Conclusion

From the very beginning, being Eastern or Western is a scheme determined entirely by political interests. As long as the West is able to draw borders between itself and the "other" within the current state of globalisation, it can never free itself from the vicious circle trapping it. On the other hand, the East cannot strip itself of locality and loneliness unless it succeeds in establishing a meaningful up-to-date relation with its tradition.

Modernism is also synthesized from tradition and embodies traditional elements within itself. A solution for this issue, in the true sense of globalisation, is embracing diversity and finding ways to compromise by contributing to each other. This only seems possible by establishing relations with daily living practices. Contemporary art does exactly this. For meaning, lets hear out Maurice Merleau-Ponty's words:

"The artist is the one who sees the world but seen at the same time."

Bibliography

1. İ. Düğüş, *Kerpiçlikler Arasından Doğu-Batı Karşıtlığına Aşmanın Yolu*, 9. *Uluslararası İktisat Öğrencileri Congress*, p.3 (2006).
2. İ. Düğüş, *Kerpiçlikler Arasından Doğu-Batı Karşıtlığına Aşmanın Yolu*, 9. *Uluslararası İktisat Öğrencileri Congress*, p.4 (2006).
3. S. Yardımcı, *Kentsel Değişim Ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, İletişim Press, p.76 (2005).
4. T.W. Adorno-M. Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, Verso, (1979).
5. F. Ayaş, *Çeşitli Açılardan Dinler*, *Toplumbilim*, Sayı 14, p.161, (2001).
6. S. Somçağ, *Küreselleşmenin Ekonomik Analizi*, Doğu Batı Press, Sayı 17, (2002).
7. F.F. Keyman, *Kapitalizm – Oryantalizm Ekseninde Küreselleşmeyi Anlamak*, Doğu Batı Press, Sayı 18, p.38, (2002).
8. B. Smart, *Postmodernity*, Routledge, p.117, (1993).
9. İ. Düğüş, *Kerpiçlikler Arasından Doğu-Batı Karşıtlığına Aşmanın Yolu*, 9. *Uluslararası İktisat Öğrencileri Congress*, p.3 (2006).
10. İ.Düğüş, *Kerpiçlikler Arasından Doğu-Batı Karşıtlığına Aşmanın Yolu*, 9. *Uluslararası İktisat Öğrencileri Congress*, p.5, (2006).
11. F.F. Keyman, *Kapitalizm – Oryantalizm Ekseninde Küreselleşmeyi Anlamak*, Doğu Batı Press, Sayı 18, p.36, (2002).
12. F.F. Keyman, *Kapitalizm – Oryantalizm Ekseninde Küreselleşmeyi Anlamak*, Doğu Batı Press, Sayı 18, p.36, (2002).
13. B. Moiba, *Günümüz Sanatı Modern Ve Postmodern Üstüne Yapılanıyor Artık Artık Biri De Değil*, *Toplumbilim* Press, Sayı 4, p.95, (1996).
14. B. Moiba, *Günümüz Sanatı Modern Ve Postmodern Üstüne Yapılanıyor Artık Artık Biri De Değil*, *Toplumbilim* Press, Sayı 4, p.96-97, (1996).
15. S. Yardımcı, *Kentsel Değişim Ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, İletişim Press, p.77 (2005).
16. A. Köksal, *Türkiye'de Çağdaş Sanat*, *Cumhuriyetin Renkleri*, *Biçimleri*, Tarih Vakfı Press, p.172 (1998).
17. A. Köksal, *Türkiye'de Çağdaş Sanat*, *Cumhuriyetin Renkleri*, *Biçimleri*, Tarih Vakfı Press, p.173 (1998).
18. J. Erem, *Introduction*, *Üçüncü Uluslararası İstanbul Bienali Catalogue*, p.7, (1992).
19. Osman Constantinen'un *Kent Block* ile yapmış olduğu, *Üçüncü Uluslararası İstanbul Bienali Catalogue*, p.30, (1992).
20. S. Yardımcı, *Kentsel Değişim Ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, İletişim Yayınları, p.78 (2005).
21. A. Akay, *Kırımlar*, Bağlam Press, s. 110, (1998).
22. H. Koçan, *The Other*, *Exhibition Catalogue*, p.VI, (1996).
23. E. Zeytinoğlu, *Genç Eğitimli'ki Nasıl Bulmalıyız?*, *Hürriyet Gösteri*, No 117, (1995).
24. A. Akay, *Türkiye'de Çağdaş Sanat*, *Cumhuriyetin Renkleri*, *Biçimleri*, Tarih Vakfı Press, p.181, (1998).

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

SERAMİK YÜZEYLERDE GELENEKSEL TÜRK MOTİFLERİNİN ÇAĞDAŞ BİR BİÇİMDE YORUMLANMASI

S. SİBEL SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Seramik Bölümü
ESKİŞEHİR
sssevim@anadolu.edu.tr

DUYGU KAHRAMAN
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Seramik Bölümü
ESKİŞEHİR
dkahraman@anadolu.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Motif, seramik, dekor

Özet

Süsleme insanlık tarihiyle birlikte başlar. İlkçağlarda insanoğlu kendi yaşadığı ortamı, çevresini, kullanmakta olduğu eşyalarını daha da güzelleştirmek amacıyla biçimlendirdiği nesneleri, gözüne hoş gelecek biçimde bezemiştir.

Başlangıçta içgüdüsel olarak yapılan süslemelerin ana öğesini simgesel motifler oluşturmuştur. İlk çağlardan itibaren kullanılan bu simgesel motifler, toplumların duygularını, sevinçlerini, yaşam biçimlerini, inançlarını kısacası kültürel kimliklerini yansıtmış ve birer dekoratif öğeye dönüşmüşlerdir.

Süslemenin ana unsuru olan motifler, toplumun gelenek ve göreneklerini yansıtarak inançların ve zevklerin birer ifade aracı olmuştur. Bu ifadeler zamanla olgunlaşıp seçkin bir seviyeye ulaşarak üsluplaşmış ve milletlerin sembolleri haline dönüşmüştür.

Türkler, Orta Asyalıdan başlayarak yakın Doğuyu da içine alan milli sanat kültürünü, öğelerini yüzyıllardan beri çeşitli üsluplar ve biçimler içerisinde bir potada eritmişlerdir.

Zengin bir sanat kültürüne sahip olarak; sayısız sanat eserlerine imza atmışlardır.

Bu makalede geçmişte günümüzde kullanılan, farklı kültürlerden etkilenerek, harmanlanan motiflerin günümüz seramik sanatında kullanımı ve çağdaş yansımaları ele alınacaktır.

Süsleme insanlık tarihiyle birlikte başlar. İnsanoğlu kendi yaşadığı ortamı, kullanmakta olduğu eşyalarını daha da güzelleştirmek amacıyla biçimlendirdiği nesneleri, gözüne hoş gelecek biçimde bezemiştir.

Başlangıçta içgüdüsel olarak yapılan süslemelerin ana öğesini motifler oluşturmuştur. İlk çağlardan itibaren kullanılan bu motifler, toplumların duygularını, sevinçlerini, yaşam biçimlerini, inançlarını kısacası kültürel kimliklerini yansıtmış ve birer dekoratif öğeye dönüşmüşlerdir.

Süslemenin ana unsuru olan motifler, toplumun gelenek ve göreneklerine bir ayna olup, inançların ve zevklerin birer ifadesi olmuştur. Bu ifadeler zamanla olgunlaşıp seçkin bir seviyeye ulaşarak üsluplaşmış ve milletlerin simgeleri haline dönüşmüştür.

Türkler, Orta Asyalıdan başlayarak yakın Doğuyu da içine alan milli sanat kültürünü, öğelerini yüzyıllardan beri çeşitli üsluplar ve biçimler içerisinde bir potada eritmişlerdir.

Zengin bir sanat kültürüne sahip olarak, sayısız sanat eserlerine imza atmışlardır.

Türk süslemesinin zenginliği, motif çeşitlerinin bolluğu ve motiflerinin son derece estetik bir yapıya sahip olmasından ileri gelmektedir. Yüzyıllar boyu devam eden geleneklerle yoğrulmuş olarak dekoratif sanatlarımızın ileri bir düzeye ulaşmasını sağlamıştır[1].

Bu veriler eşliğinde, Türk süslemeciliğinin tarihine bakacak olursak bir kaç etki altında gelişmiş, olgunlaşmış olduğunu görürüz.

Uygur, Hun ve Çin sanatının anlayışları ve izlerini, Türk Süslemeciliğinin her öğesinde görmekteyiz. Başta XI. ve XII. yüzyıl İran Selçuklularının kullanmış oldukları kendilerine özgü çizgileri, İlhanlıların ve Timurluların zarif sanat görüşleri, Memlukların, Türkmen boylarının ve Safavilerin süsleme sanatlarında gösterdikleri başarılı yenilikler, Türk Süslemesinin oluşmasında büyük rol oynamıştır.

Yakın Doğu ve Anadolu'da hüküm sürmüş toplumların, eski uygarlıkların izleri de Türk süslemeciliğinde görmekteyiz. Yaşanılan bölgenin iklimi, doğa örtüsü, jeopolitiksel konumu, zamanla birlikte keşiflere, buluşlara, batı dünyasıyla yapılan gerek kültürel gerekse ticari alışverişlerle paralel olarak, kullanılan motiflerin gelişimine katkıda bulunmuş, renk ve desen bakımından da geliştirmiştir.

Süslemeler kronolojik olarak şu şekilde beşe ayrılmaktadır.
13. yüzyıldan önceki süslemeler
13. ve 14. yüzyıl, Selçuklu ve Beylikler dönemi süslemeleri
Osmanlı erken devir ve 15. yüzyıl süslemeleri
16. ve 17. yy ın ilk yarısının süslemeleri
18. ve 19.yy Türk Rokokosu süslemeleri

Süslemelerde kullanılan Türk motiflerini ele aldığımızda gerçekten de çok geniş bir konu olduğunu görmekteyiz. Motifler, teknik anlarında 10 ana başlıkta toplanabilir.
Bitkisel motifler
Hayvansal motifler
Geometrik ve sembolik motifler
Geçmeler
Mimari ve insan yapısı formlardan esinlenen motifler
Doğadan stilize edilen motifler
Barok, ampir ve rokoko motifler
Yazının dekor ve motif olarak kullanılması
İnsani giysilerinin ve takılarının motifleri(AKAR Azade ve KESKİNER Cahide Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif)

Bu 10 ana başlık altında toplanan motifleri inceleyecek olduğumuz da ise, Türk süsleme sanatlarının içerisinde en çok göze çarpanları şu şekilde sıralayabiliriz;

Bulutlar: Uzak Doğu kökenli olduğu için bu motife Çin bulutu da denir. Çin ve İran sanatlarında çok görülen bulut motifi mitolojik varlıklardan sayılan simurg ve ejderhanın boğuşmaları sırasında hırs ve gazap hali olarak burunlarından çıkan buharı veya ateşi ifade eder. Bulut motifi gökyüzündeki su buharı birikintilerinin çeşitli şekillerdeki görüntülerinden esinlenilerek çizilmiş şekillerdir.

Çintemani Motifi: Yan yana uzanan iki dalgalı çizgiden ve yine ikisi altta biri üstte olmak üzere üç yuvarlak benekten meydana gelen bir motiftir. Çinliler'de ve Japonlar'da "Tama" tabir edilen ve Buda'nın timsali sayılan bir simgedir. Bu motifin Türk bezeme sanatındaki anlamı, daha çok Türk topluluklarının

yüzyıllar boyu güçlü hayvanlara karşı duyduğu hayranlığa dayanmaktadır. İki yatay çizginin pars postu, şimşek, bulut, ejder gibi değişik yorumları olduğu gibi, üç noktasında kurs, pars beneği, ay, top, kutsal inci gibi çeşitli yorumları bulunmaktadır.

Bordürler: Süslemenizin en zengin bölümünü teşkil ederler. Hemen hemen her tür desenin değişik boyutlarda uygulandığı, dekore edilmiş dar ve uzun sathlarda. Yerine göre pervaz, ulama, kenar suyu gibi isimler alırlar.

Geçmeler: Özellikle Anadolu Selçukluları tarafından her sahada bolca kullanılmıştır. Yuvarlak bir noktanın etrafında çarkıfelek gibi yer alan çizgilerle desen meydana getirilir. Daima bir alttan, bir üstten olmak üzere kesintisiz devam eden şeritler

halindedir. Tezhip sanatında genellikle yazıdan süslemeye geçişlerde ara pervazı (bordürü) olarak kullanılırlar.

Geometrik Motifler: Türk süslemesinde olduğu kadar bütün İslam ülkelerinin bezeme sanatlarında da büyük yeri vardır. Üçgen, kare, daire, dikdörtgen gibi geometrik formların birleşmesinden meydana gelirler. Başlangıç ve bitiş noktalarının belli olmaması nedeniyle İslam felsefesinin etkisi altında yetiştiği kabul edilir.

Hatailer (Hatayi): Çin ve Orta Asya etkisinde, çoğu kez kökenleri belli olmayacak şekilde stilize edilmiş çiçek motifleridir. Doğu Asya kökenli süsleme motifleri grubu. Stilize edilmiş şakayık, nar, iri yapraklar ile bunların gonca ve sapları başlıca öğeleridir.

Çoğu kez asılları belli olmayacak derecede stilize edilerek bütün süsleme alanlarında kullanılmış ve giderek büyük bir üsluplaşmaya yol açmıştır.

Köşelikler: Üçgen formlarda oluşup, köşe boşluklarını süsler

Lotus: nilüfer çiçeğinin sadeleştirilmiş şeklidir.

Münhani: Eğri, çizilmiş anlamındadır. 11. ve 15. yüzyıllarda yazma eserlerin hemen her bölümünde kullanılmıştır. Bazen bordür şeklinde ya da tek başına kullanılmıştır. Rumîlerden farklı bir çizim özelliğine sahiptirler. Kompozisyonların hazırlanışında bir hat üzerinde değil, birbirine bitişik olarak çizilir ve açıktan koyuya doğru kademeli bir şekilde boyanır.

Natüralist Çiçekler: 17. yy'dan itibaren Batı sanatının tesiri altında gelişmiş bir tarzdır. Tamamen naturmort anlayışı ile çizilip, boyanırlar.

Palmet: İlkçağ sanatından beri kullanılan bir bezeme motifidir. Dilimli simetrik yaprak şeklinde olup, adını Yunanca palma (el sözcüğünden alır.

Panolar: Süsleme desenlerinin simetrik veya asimetrik tarzda oluşturduğu, bütünleşmiş bir kompozisyon görünümü taşıyan, yerine göre koltuk, köşelik vs. gibi çeşitli isimler alan, belirli formlar içinde dekore edilmiş parçalardır.

Rumî: Türk ve İslam sanatında kullanılan, Batı kökenli süsleme motifidir. Yarım palmetlerden türediği ya da hayvansal kökenli olduğu araştırıcılarca tartışılan rumî, Batı da arabesk olarak adlandırılır. Orta Asya'dan gelen ve Anadolu Selçukluları tarafından geliştirilen bu motif, genellikle kuş beden ve kanatlarından stilize edilerek üslûplaştırılmıştır.

Rozetler: Dairesel formlardır, tamamlayıcı bir unsur olarak kompozisyonlarda kullanılır.

Yan Stilize Çiçek Motifleri: 16. yy. ilk yarısından başlayarak Osmanlı süsleme sanatlarının sonuna kadar kullanılan bezeme motiflerimizdendir. Bazı hallerde yan stilize olarak da çizilseler de kökenleri daima belli olacak tarzdadır.

Bu bağlamda Türk süsleme sanatında kullanılan motifleri incelediğimizde, geleneksel sanatlarımızı geleceğe taşırken, geleneksel biçimlere, yeni anlatımlar ve yeni biçimlerle birleştirip, ortaya çıkan öğelerin zenginliğiyle birlikte, özgün desenler, yeni tasarımları ortaya çıktığını görmekteyiz.

Bu bir geçmişi taklit etme ya da geçmişin tekrarı değil, kullanılan malzeme ne olursa olsun, güncelle kurulan bir uyumdur, ritimdir. Yeni bir anlatım biçimidir. Seramik Malzeme için de bu kural geçerli olmaktadır bu nedenle seramik yüzeylerde süslemenin çok önemli bir yeri vardır. Seramik üretiminde yapılan süslemeye yönelik dekor uygulamaları ürüne görünüm açısından estetik bir değer kazandırır. Seramik formlar üzerine yapılan dekorlar; biçim-dekor ilişkileri içinde biçim etkisinin güçlendirilmesi, formlara kendi renk ve biçimleri ötesinde yeni ve değişik anlatımlar yüklenmesi ve ekonomik etkenler nedeniyle ürünün ticari değerinin yükseltilmesi amacıyla yapılır. Dekorun amacı ise formun temel şeklini zenginleştirmektir. Seramik formlar üzerine yapılan dekor tasarım ve uygulamaları, tasarımcının kafasındaki ana fikri geliştirerek üç boyutlu form'a yeni bir anlam, farklı bir anlayış kazandırır ve form'un bir parçası durumundadır. Dekor tasarımcıları yapmış oldukları çalışmalarda şekil ve yüzey zenginliği arasında bir bütünlük sağlamaya çalışırken bütünlük arayışında; fonksiyon-biçim-dekor ve insan ruhunun zenginliğini de yansıtmaya çalışırlar.

Günümüzün sanatçısı bu geleneksel kültür birikiminden beslenerek, yeni teknolojik imkanlardan ve malzemelerden faydalanarak, tüm verilerini geçmişin estetik anlayışıyla birleştirip, yeni bir yorumun ortaya çıkmasına neden olandır. Yaşadığı çağın gereklerini takip ederek; köklerine sadık kalandır.

Bu bağlamda günümüz seramik sanatçılarından örnek verecek olursak; Güngör Güner, Jale Yılmabaşar, Sevim Çizer, S.Sibel Sevim, Cemalettin Sevim, Zehra Çobanlı, Saadettin Aygün, Halil Yoleri, Muammer Çakı, Vedat Kaçar, Atilla Cengiz Kılıç gibi isimlerini verebiliriz.



Resim 1.

Güngör Güner'e ait bu çalışmada çintemani motifinin yarı stilize bir çiçeğe nasıl dönüştüğünü görmekteyiz.



Resim 2. Jale Yılmabaşar'a ait Seramik Duvar Panosu

Jale Yılmabaşar'a ait Seramik Duvar Panolarında geometrik ve bitkisel motiflerin yanısıra hayvansal öğelerinde soyutlanarak kullanıldığını görmekteyiz.



Resim 3.

Sevim Çizer bu çalışmasında çiçek motifini stilize ederek, çizgisel bezemelerle süslediğini görmekteyiz.



Resim 4.

Zehra Çobanlı, geleneksel motiflerimizden olan bitkisel motifleri ve haliç motifini, özünü değiştirmeden, yapmış olduğu sanatsal formlar üzerinde çıkartma dekoru şeklinde uygulamıştır.



Resim 5.



Resim 6.

5.Sibel Sevim, resimde gördüğümüz çalışmasında lale motifini soyutlamış ve özgün bir form üzerinde uygulamıştır. Diğer resimde ise haliç motifini kendi tarzına ustaca adapte etmiştir.



Resim 7.

Saadettin Aygün'ün tabağında, lale motifini ustaca soyutlayıp, kullandığını görmekteyiz.



Resim 8.

Cemalettin Sevim Şekil 17 de lale motifini soyutlayarak seramik form üzerinde hayat bulduruştur.



Resim 9.

Muammer Çakı'nın çini tabak çalışmasında gemi motifini stilize ederek nasıl kuş motifine dönüştürdüğünü görmekteyiz.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ



Resim 10.

Geleneksel formları ve bezemeleriyle öne çıkan Vedat Kaçar'ın çalışmalarında stilize edilmiş haliç ve hayvansal motiflerin kullanıldığı görüyoruz.



Resim 11.

Atilla Cengiz Kılıç çalışmalarında bitkisel motifler grubuna girebilecek karanfili ve laleyi sıkça kullanmıştır. Geçmişi günümüze taşıyarak çeşitli pişirim teknikleriyle birlikte, çalışmalarına görsel bir zenginlik kazandırmıştır.

Kaynaklar

A AKALI, C. KESKİNEL"Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif" İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, 1978.
O. ASLANAPA Türk Sanatı 1, İstanbul, 1972.
C KESKİNER, Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler, Ankara : Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
C KESKİNER, Türk Motifleri, Ankara: Temel Matbacılık, 2002
Y. KOMYANLI, "Geleneksel Kültürümüzde Çiçek Motiflerinin Kullanım Alanlarından Örnekler Ve Dekoratif Sanatlar Eğitiminde Kullanımı" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara-2004
[1] Koparan, Yasemin "Geleneksel Kültürümüzde Çiçek Motiflerinin Kullanım Alanlarından Örnekler Ve Dekoratif Sanatlar Eğitiminde Kullanımı" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara-2004 syf:16
Ş Yavuz, "Geleneksel Türk El Sanatları Eğitimi Bilim Dalı Süsleme Sanatlarında Rumi Motifi Ve Tarihsel Gelişimi" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara-2008

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

MODERN INTERPRETATION OF TRADITIONAL TURKISH MOTIFS ON CERAMIC SURFACES

S. SİBEL SEVİM
Anadolu University
Faculty of Fine Arts
Department of Ceramic
ESKİŞEHİR
ssisevim@anadolu.edu.tr

DUYGU KAHRAMAN
Anadolu University
Faculty of Fine Arts
Department of Ceramic
ESKİŞEHİR
dkahraman@anadolu.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Motifs, pottery, decoration

Abstract

Decoration starts with human history. Mankind has decorated his living area that are used in order to make things even more beautiful shaped objects.

Firstly, they had made decoration with instict. The main items of decoration are motifs.

This motif is used Since antiquity, they have reflected to feelings of communities,happiness, lifestyles, beliefs and cultural identity.

Motifs began to mirror of society's traditions, customs, and beliefs and has become an expression of pleasure. These expressions are developed in time then turned to elite level and become to nation symbols.

Turks have melted in a pot their national art culture from Central Asia to the Near East with various styles and forms . They have got a a rich art culture also they have signed numerous works of art.

The richness of turkish Decorations have result from motifs and patterns of quantity and aesthetic form. Continue for centuries as a decorative art, molded with the tradition of reaching an advanced level helped.

In this article mention motifs which are effects of different cultures, used on contemporary ceramic art.

Decoration starts with human history. Mankind has decorated his living area that are used in order to make things even more beautiful shaped objects.

Firstly, they had made decoration with instict. The main items of decoration are motifs.

this motif is used Since antiquity, they have reflected to feelings of communities,happiness, lifestyles, beliefs and cultural identity.

Motifs began to mirror of society's traditions, customs, and beliefs and has become an expression of pleasure. These expressions are developed in time then turned to elite level and become to nation symbols.

Turks have melted in a pot their national art culture from Central Asia to the Near East with various styles and forms . They have got a a rich art culture also they have signed numerous works of art.

The richness of turkish Decorations have result from motifs and patterns of quantity and aesthetic form. Continue for centuries as a decorative art, molded with the tradition of reaching an advanced level helped.(1)

With this conjuctions, when we look to history of turkish decorations, we can see development under some effects.

We have seen Uighurs, Huns and Chinese arts effect on every item of turkish decoration.

XI. and XII. Century Iranian Seljuks particular lines, Ilhans and Timurids elegant art views, Mamluks, Turkmens and Safavids successful innovations on decorative arts, have played a major role in Turkish Decorative Arts.

We have seen Near East and Anatolian communities trace on turkish decoration.Climate, Natural and jeopalitical locations, discoveries, inventions and cultural and commercial exchange in parallel with the western world, motifs has been developted and contributed for color also pattern.

Decoration is divided five for chronological below;

Before 13.century decorations

13. and 14 century, Seljuk and Seignories decorations

Ottoman early and 15th century decorations

16. and 17 The first half of the century decorations

18. and 19th century decorations of the Turkish Rococo

When we look to Turkish motifs, we can see this is really huge subject.

Motifs, can be gathered in the main title 10.

Floral motifs

Animal motifs

Geometric and symbolic motifs

Geçmeler

Inspired motifs from Architectural and human body

The stylized motifs from nature

Baroque, empir,and rococo motifs

Ile used writing as decorative motifs

Motifs of human clothing and jewelleries

When we examine the 10 main topics which are listed on the most prominent motifs on turkish decorative arts;

Clouds: *This motif is also called Chinese cloud because of origin Far Eastern. This motifs can see China and Iran in the arts. It's very common mythological motifs and it has got a that meaning steam and fire comes from Simorgh and dragon noises. Clouds motifs inspired of water vapor, clouds on sky "Tama" expression symbol of the Buddha in Chinese and Japanese cultures.. The meaning of these motifs on Turkish decorative arts; admiration of powerful animals, two horizontal lines, meaning;leopar skin, lightning, clouds, dragons and such different interpretations, three spots meaning; leopard spots, the moon, ball, there are various interpretations as holly pearls.*

Bordures: *This is the most rich part of our decoration. Almost every type of design has applied with different sizes, and decorated narrow and long surfaces. Sometimes it taken names; sills, liason, such as the edge of water.*

Geçmeler: Especially Anatolian Seljuks were used in every area. Pattern As a point of the circle with lines around the wheel of like a passionflower. the strips are always continued from bottom from top.

Geometric motifs: Its so important for turkish decoration art also all Islamic countries. It occurs from geometric forms like triangles, squares, circles, rectangles. Since there is no specific start and end points of the philosophy of Islam is considered to grow under the influence.

Hatai motifs: They are stylized floral motifs under china and central asian influences.

With the East Asian decorative motifs, Stylized peony, pomegranate, with large leaf buds and stems of which are the main items on Hatai. Often they stylized as the original can not be certain all the decorations used in the field and has become a great style.

Corners: Its made from triangle forms and using for decoration of corner space.

Lotus: Stylized of water lily.

Munhani: Its meaning curved lines. It was used used in almost every part of manuscripts in 11. and 15 centuries. Sometimes it was used alone or as a border. It has different drawing from Rumi. In preparation of the composition, it has not drawn on a line, is has drawn adjacent to each other and are painted from dark to a light.

Naturalist flowers: This style has improved Under the influence of Western art. Drawn entirely with the concept of still life.

Palmette: This motif has been used since Ancient Art. It shape sliced symmetrical leaf and names come from in greek language (palma)

Panels: Decorative patterns formed symmetrical or asymmetrical manner,.It has viewed like an integrated composition.

Rumi: This motif come from west and used in Turkish and Islamic Arts. Palmettes derived from half palmettes and also known as arabesque in west. This motif was developed by anatolian seljuks that motifs generally stylized from bird wings.

Rosettes: This motifs has got circular forms. That is used for complementary element in compositions.

Semi-stylized flower motifs: This motif was used from 16. centuries until the end of the Ottoman decorative arts.In some cases it has drew semi-stylized style but their origin always can see.

In this context when we look to Turkish decorative arts, we can see and combine traditional art move to future with traditional forms, new expressions and new forms, combine. So that we have seen original patterns, new designs.

This is not imitation to the past or not repeated to the past, this is a rhythm with to date. Is a new form of expression. This rule effective for ceramic materials so decoration is very important on ceramic surfaces. The decoration give to aesthetical value on ceramic surfaces decoration is made on ceramic forms because; reinforce to shape-setting relations, give to new and different expressions and increase to commercial value factors Goal of decoration is enrich to basic form.. Decoration designers try to reflect the richness of the function-way-shape-decor and try to human spirit.

Actual artist has feed from traditional cultural backround, take advantage of new technolojical oportunity and materials that use of all thing and create to new comments. The artist has following to his contemporary and also keep to past.

In this context, we can give some examples of contemporary ceramic artists; Gungor Guner, Jale Yilma-

hasar, Sevim Cizer, S.Sibel Sevim, Cemalettin Sevim, Zehra Cobanli, Saadettin Aygun, Muammer Cak, Vedat Kacar, Atilla Cengiz Kilic.



Picture 1.

We can see semi stylize flower motif on Gungor Guner works.



Picture 2. *Ibi Yilmabasan's ceramic wall panel*

She has used geometric, floral and also stylize animal motifs on this wall panel.



Picture 3.

Sevim Cizer has used stylize flower motifs with line decorations on her works.



Picture 4.

Zehra Cobanli has used floral and halic motifs which are traditional motifs. She applied to decal techni-

ques on her art Works.



Picture 5.



Picture 6.

S. Sibel Sevim has stylized to tulip motifs and applied to her original form in Picture and also she adopted skillfully hulic motif with her own style in other Picture.



Picture 7.

We can see stylize tulip motifs Saadettin Aygun work.



Picture 8.

Cemalettin Sevim has stylized to tulip motifs on Picture 17 we can see tulip motifs on ceramic wall panel



Picture 9.

We can see how Muammer Caki, has translated ship motifs to birds on this work



Picture 10.

We know Vedat Kacar with traditional forms and decorations. He has applied to halic and animal motifs on this work he also stylized tulip motifs on picture.



Picture 11.

Atilla Cengiz Kilic applied to frequently carnation and tulip motifs from floral motif groups. He used variety firing techniques on his works

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

Bibliography

A.AKAR, C. KESKİNER "Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif" İstanbul: Tes.ürmen Sanat ve Kültür Yayınları, 1979
O. ASLANAPA Türk Sanatı I. İstanbul, 1972
C.KESKİNER,Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler. Ankara : Kültür Bakanlığı Yayınları ,2001
C.KESKİNER, Türk Motifleri Ankara: Temel Matbaacılık,2002
Y.ROMANN, "Geleneksel Kültürümüzde Çiçek Motiflerinin Kullanım Alanlarından Örnekler Ve Dekoratif Sanatlar Eğitiminde Kullanımı" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara-2004

[3] Kapusuz, Yasemin "Geleneksel Kültür Ürünlerde Çiçek Motifleri ve Kullanım Alanlarından Örnekler Ve Endüstriyel Sanatlar Eğitiminde Kullanımı" Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara-2004 syf.16

[4] Yavuz, "Geleneksel Türk El Sanatları Eğitim Bilim Dalı Sözleme Sanatlarında Rumi Motifi Ve Tezhipteki Gelişimi" Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara-2008

http://cygm.meb.gov.tr/modulerprogramlar/kursprogramlari/seramik/modul/Bezeleri_ve_Sirsir_geometrik_cesitleri.pdf

http://tr.designer.com/tasarim_ekibimiz/9377.html

http://lavni1.static.fliclr.com/90/2007102814_050ae9c7bf.jpg

http://www.geneltasarim.org/seramik-ve-cam/cini-yapimindaki-ustesin-ustesi/

http://www.gunsorgunet.com/works/plates/36b.jpg

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

WHY MARGINS ALWAYS ARE THE CENTRE: SHIFTING PLACES

PETER SONDEREN

ArtEZ Institute of the Arts
THE NETHERLANDS

www.arter.nl

Abstrasct

This article discusses the question of centre and margin(s). It deciphers the position of the margin in the maps of cities and in ***Google Earth****. It compares the all-absorbing form of the globe with the go between position of cities like Istanbul. How does the transitional nature react to the disappearance of both borders and margins?*

Centre and Margins

Some years ago I saw, in Holland, a scientific quiz at a Dutch television programme. One question the participants had to answer was why it seems to happen so often that the streets that one planned to visit in an unknown area, in a city, seems to be almost always located at the border of the city plan? Why not in the middle of the page and why does a street almost always continues on the next one? I have forgotten the precise answer, but it became clear that there exists no big plan or special strategy of the mapmakers to direct the users almost always to the margins. The main reason, it turned out, was related to the fact that the centre of the map was always small itself. The region around it was simply much larger. The chance to meet the border than the centre was therefore much bigger too.

If we compare this explanation with the everyday use of the term ***margin****, which usually implies a less important place than the centre, the position of the margin should, perhaps, be reconsidered. Because of its largeness we could say that the margin looks not marginal at all. On the contrary, it is something opposite and has preponderance. A margin seems a centre on its own.*

When we take a look on the most modern – non-professional – geographical tools to find a place on a map, we come across ***Google Earth****. This programme shows us a different angle to the world, at least in relation to the general mapping of the world. The programme starts mostly in the location where you actually are, unless you have changed your settings. When you start the programme an image of the world pops up from an unknown point in the universe and stops at a 'global' view of the earth. If you zoom in you move, finally, into your own country. When I used it for the first time the programme zoomed into one of the Dutch polders, and to be more precise, it zoomed right into green grass leaves! Although the image became blurred when zoomed in too far, the message seemed clear: the Netherlands were associated with the main food resource for the Dutch cow. We only still miss a live video registration of the event…*

My point is not so much the progress shown by this (still) amazing technique but something else. Both methods of finding your way show that something is at stake with the centre. In the first case you almost always end up in the margin and you discover that the centre is always rather small, and in that way perhaps irrelevant. In the second case you always stay in the centre without even the possibility of entering into the margin, that is, you may enter the margin but it becomes immediately a centre. Wherever you point you stay in the middle (at least when you use the pointer, something the programme asks for). Is this just a matter of the architecture of the programming or does it point at something else?

Due to ***Google Earth*** *people can now also construct their own world by inscribing their photographs into their viewing the world. The result is that one can find images everywhere in* ***Google Earth****; people have left their marks on the map itself:* ***I was there****. So many 'I was there's' make up a realistic – i.e. photographed – picture of the world. Fantasising about the spots you are looking at becomes a lot more tangible due to the countless photographs. Musing about unknown places that used to be only represented by colours and certain graphics seems to be over. Musing becomes an act within the reality of photography, a reality that anonymous camera owners have produced together. Map making has become image making: images of the eyewitnesses. The globe is not to be conquered anymore; it is already completely conquered for it is completely imaged.*

It is, in this respect, interesting to see how maps in general have developed through the ages. The oldest (still) existing ones, date from the Middle Ages and always put Jerusalem at its epicentre. This means that religious qualities were the main reason for ordering the geographical world. The religious standpoint was ***literally*** *dominant. In the Renaissance the quest for the world delivered more information and resulted in a more detailed map, that nevertheless still was mainly symbolically motivated, at least to our eyes. The oldest surviving terrestrial globe is attributed to a German geographer, Martin Behaim, and was made in 1492, the same year that Columbus set of for Asia and finally found America instead. Since the Renaissance economic motives became increasingly important for the development of the map. A map is always symbolic of the power behind its appearance (which can be also the quest for knowledge…). There are no images or representations that wholly exist for their own sake. Imaging is an act that needs a kind of backing. What kind of backup, however, depends on the purpose of the image.*

The 'invention' of the globe as visual model of the world did not imply that the heliocentric view of Copernicus was adopted. On the contrary, the model of the globe was already developed before his view came to the fore. It could represent and stress the earth as nucleus of the universe. The global manifestation of the earth is thus a residue of a pre-renaissance world. It could stay in this general outlook because it could easily be adopted in the later heliocentric world without losing its round form. The form of the earth could be literally contextualised within new contexts. The same earth could go round the sun or vice versa.

From Go Between to Transition

This reasoning is, perhaps, also the case with the mental and sometimes factual image that accompanied Istanbul for a very long time. Istanbul was seen as the ***go between*** *Europe and Asia; Istanbul was seen as the place where East and West meet. It cannot indeed be denied that Istanbul is situated at the Bosporus and that two continents convene (when were they identified as such?). The idea that the city is therefore split up in two parts, each belonging to a different world is something easy to comprehend.*

Is the idea of the ***go between****, however, really true? As an endlessly repeated idea it is, but did it also func-*

tion that way? Did east and west indeed meet? According to the website of the Turkey institute in the Netherlands, there is for instance a lot of critique with regard to Istanbul's activities in relation to being European Capital of Culture 2010. The image Istanbul wants to express is its tradition of being a melting pot of cultures and of the Ottoman past. But how multicultural is Istanbul? Many prominent cultural players object for instance the official poster that shows an oriental view on Istanbul. (1) The lack of any modernity in the image is indeed remarkable. The image shows no place for its **go between** status, be it as **trait d'union** between Asia and Europe or between past and present. (2) The recent image of Istanbul is, therefore, not at all directed towards the image of a mixture of European and Asian trends. (3)

When we return to the earlier idea of the centre and its margins, it is quite obvious that the image of Istanbul does not want to represent a centre position, but rather the margin that consists of – primarily – Asian content. This means a shift towards the margin that, perhaps, will become centre. It is a shift towards the past, that is, tradition. Modernity is absent. This is a strange position of a city that is said to be both.

When we take in that a very large part of Asia is occupied by China, we even get a stronger view of this position. What becomes clear in contemporary China is the endeavour to become modern; innovation is exploding in all major Chinese cities. This modernization that goes hand-in-hand with an unprecedented economic growth, makes clear that Istanbul does – in its outer image at least – not represent this side of what is regarded **Asian**. The eastern part of Asia as **margin of Asia** tells a complete other story than we should expect from, for instance, the scenes at the poster.

But also China has a special relation towards tradition. When I visited several art schools in China and also in Turkey, the existence of traditional departments in the art academies surprised me. These kinds of departments have almost all gone in the northern part of Europe. The more southern you come the more traditional departments appear. This is interesting because it gives us a clue to the relation between past and present. China and Turkey both share their interest in tradition, but does this mean that they act the same? Apparently. When we compare the posters of the World Expo 2010, however, it becomes clear, that a whole other message is communicated. China seems to say: we are modern and we know what is best for the future. They want to have 'better cities' to produce 'better life'.(4) This is of course only a slogan, just like Istanbul's poster. But the function of China's 'coming out' is to show the power of the future and not that of the past, although in Chinese traditional thinking past and present belong to the same world, in a way there is no past only a present.

This last observation is, perhaps, a difference between Turkey and China. Whereas China does not acknowledge a principal difference between past and present, Turkey does. The modernization process that started with Atatürk was the consequence of a deeply rooted historicised worldview with a strong nationalistic inclination. It followed the general line in the European development of nation states. This is not the line that China pursued.

If Istanbul is seen as the **go between** Asia and Europe, the picture that arises becomes confusing. If Asia is also China or if China is also Asia what than is connected? Not the typical Chinese modernization trend, but something else. Is China therefore Asia's margin? Or is it its centre? What is Asia, and as a consequence, what is Europe? If we take Istanbul as the starting point (**as its centre**) of answering these questions, both Europe and Asia become unrecognizable. The 'old map' position does not work anymore. If we take the **Google Earth** position we are moving through as many centres as we want to. We do not, however, arrive anywhere. Everything else becomes margin as soon as we have chosen another spot. In this way **Google Earth** symbolizes the

changing role of so called centres and, as in Istanbul's case, transition places. Every centre has now become a **transition** place. If everything has become transition than a go between is not exceptional anymore.

Framing the Unframed

If we want to compare this shifting of centre and margins we have to look into the status of one image or 'image form' that became epitomic in the history of art: the pictorial frame. The frame was, since the Middle Ages, the border of the image. The image was the centre, framed into what was **not image**. The German philosopher Immanuel Kant was the founder of the aesthetic value of this framing in, and called it the **parergon**: the outside of the work: that what does not belong to the work itself but constitutes its borders.(5) Another contemporary of Kant, the Dutch philosopher Frans Hemsterhuis, mused in one of his letters about the design of a new book in which the margins were rather large. He reacted: if everything could be margin than everything would be better! He implied the ironic idea that the bigger the margin the less nonsense would be spread into the world. In another letter he condemned the use of borders and colours at maps that were used to teach children geography at school. By doing that children would be indoctrinated by the false, i.e. artificial idea of borders. **If anything would be margin, borders will disappear**, he seems to conclude.(6)

So the idea of margins and centres were at the very heart of the late eighteenth century discussions that preceded the impending idea of national borders that became so important at the start of nineteenth century. The fact alone that the idea of borders and thus centres and margins, were discussed showed that a change of values was well underway. This is happening nowadays as well. We are at least experiencing a strong globalisation in which trusted borders become blurred and do not function anymore as they did. Every thing, or better, every place now could become centre. In this sense the complement of Hemsterhuis's proposal would read as follows: **if anything would be centre, borders will disappear**. Since the circular form of the globe will not change, it will again absorb this new set of values. If the idea of Istanbul as go between is capable of doing the same, has become doubtful.

References

1. http://www.iwlg-institute.it/Account/Login
2. Another interpretation, however, might be that being the European Capital of Culture (the last) the autodestructive mechanism of framing and preserving showing Asian beauty (the image).
3. W.J.T. Mitchell, What do pictures want?, The lives and loves of images, The University of Chicago Press, Chicago/London, 2005, p. 105. 'Images are active players in the game of establishing and changing values. They are capable of introducing new values into the world and ruining threatening old ones.'
4. http://en.wiki-pedia.org/wiki/Kant
5. Kant was concerned, within the frame, as examples of parergon
6. Cf. P.C. Sonderegger, Het sculpturale denken, de esthetica van Frans Hemsterhuis, Ipso Facto, Utrecht 2000

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

HEKİMOĞLU ALİ PAŞA CAMİİ HAZİRESİ'NDEKİ MEZAR TAŞLARINDA BATI SANATI ETKİLERİ

MESUDE HÜLYA ŞANES DOĞRU

Sakarya Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
SAKARYA

mhdogru@sakarya.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Hekimoğlu Ali Paşa Camii Haziresi, Mezar Taşları, Barok, Rokoko,

Özet

Türk Süsleme Sanatı'nın önemli örneklerinin yer aldığı mezar taşlarını birer sanat abidesi olarak nitelendirmek mümkündür. Mezar taşları birer nişan olmaktan öte, araştırıldıklarında; özenle çalışılmış eserler olarak karşımıza çıkarlar. Türklerde mezar taşı geleneği Orta Asya'ya dayanır. Anadolu'da da bu gelenek özellikle süsleme sanatları açısında gelişimini sürdürerek devam etmiştir. İstanbul, Hekimoğlu Ali Paşa Camii Haziresi'nde bulunan çeşitli mezar taşları, diğer haziralerdeki örnekler gibi, değişik tipleri ve sanatsal özellikleri bakımından önem arz ederler. Hekimoğlu Ali Paşa Camii klasiğin son temsilcisi olarak kabul edilir. Batıya ufak ufak ilk adımların görüldüğü yapılardandır. Her mezar taşında bulunan farklı süsleme unsurları, Türk süsleme sanatının tarihsel seyrinin görülmesi açısından bariz bir seyir takip eder. Çeşitli haziralerde klasik süsleme unsurlarının yer aldığı örneklerin yanı sıra; söz konusu haziralerde, özellikle; 18 ve 19. yüzyıllarda batıdan gelen barok ve rokoko tarzlarının etkileriyle, klasik süsleme unsurlarından farklı, naturalist bezemenin yoğunlukta kullanıldığı mezar taşlarını görmek mümkündür. Batıyla etkileşim sonucu değişen tasarımların ve süsleme unsurlarının inceleneceği bu bildiride, Hekimoğlu Ali Paşa Camii Haziresi'ndeki örnekler ile aynı dönemde batıda kullanılan barok, rokoko süsleme unsurları karşılaştırılarak aralarındaki benzerlikler ve farklılıklar irdelenecektir.

Sözlük anlamıyla muntazam olmayan, eğri büğrü inci anlamına gelen Barucca kelimesinden gelen Barok tarzı XVI. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar devam eder. Bu akım İtalya'da çıkmış ve yöresel eğilim ve ekollerle karışarak gelişmiştir(1). XVIII. yüzyılda, kralların ihtişamını yansıtan abartılı biçimleri ifade etmekte kullanılırken, XIX. yüzyılda bu anlamından kurtularak dönemin sanatını belirleyen terim olmuştur(2). Barok süslemeler sivil ve dini mimari eserlerin dış ve iç bölümlerinde, özellikle yüksek abidevi girişlerde, sütunlarda, pencere üstlerinde yoğunlukla kullanılmıştır. Fransa'da bulunan Versailles Sarayı gibi gösterişin ve ihtişamın sembolü olmuş saraylar bu dönemin özelliklerini yansıtan ve günümüze kadar gelmiş mekânlardandır. Mekânda sütunlar, abidevi girişler ve çeşitli heykellerle zengin bir görsellik yaratılmıştır. Versailles'in peyzaj mimarları tarafından tasarlanan ve perspektif görünüşler veren taraça, geometrik düzenlemeli parklar, sonraki dönemlerde Avrupa ve Türkiye'deki park ve bahçe uygulamalarına örnek

oluşturacaktır. İtalya'daki barok tarzı dini ve sivil mekânlar, iç ve dış bükey formlar ve ışık-gölge kontrastlarıyla ve heykellerle zenginleştirilmiş olarak Fransa'daki örnekleri aratmayacak şekilde inşa edilmişlerdir. Almanya'da Barok etkileri XVII. yüzyılın sonunda görülmeye başlar. İngiltere'de de aynı görsel şölen söz konusudur. İspanya'da barok, mimarların daha çok kendi barok tarzlarını yaratmalarıyla farklılık arz etmektedir. Ancak dönemin ihtişam dolu çizgisini devam ettirir niteliktedir. Rokoko, Barok dönemin devamı şeklinde, XVIII. yüzyıl başlarından itibaren istiridye ve deniz kabuğu formları, kayaya benzeyen şekillerin kullanıldığı düzenlemelerle kendisini gösterir(3).

Osmanlı sanatına Barok ve Rokoko akımlarının girişi, Osmanlı'nın batıya kapılarını aralaması, diplomatik ilişkilerin gelişmesi ve III. Ahmet döneminde Fransa'ya elçi olarak giden 28 Mehmet Efendi'nin dönüşünde saraya getirdiği kıymetli hediyeler ve bilgiler sayesinde olmuştur. Fransa'daki aristokrat yaşam tarzı benimsenmeye başlamıştır(4). Türk Barokçu III. Ahmet döneminde, XVIII. yüzyılda (1720 civarı) payitaht olan İstanbul'da ve ilk olarak çeşmelerde, süslemelerdeki (örn: III. Ahmet Çeşmesi) değişimin başlamasıyla kendini gösterir. XIX. yüzyılda da varlığını devam ettirir. Barok ve Rokoko örneklerin önemli uygulamaları varlığını en fazla İstanbul'da gösterir(5).

Bütün süsleme alanlarıyla birlikte diğer sanatlarda da değişmeler söz konusudur. Kitap Sanatlarından olan Tezhipte formlardaki değişimlerle birlikte daha önce kullanılmayan motifler ve tasarımlar yazma eserleri süslemeye başlamıştır. Camilerdeki kalemişi tasarımlardaki motifler de batı etkisinden nasiplerini almışlardır. Barok ve Rokoko etkileri yoğun bir şekilde Balyan Ailesi tarafından inşa edilen, yeni saraylarda ve camilerde görülür. Dolmabahçe Sarayı, Beylerbeyi Sarayı, Yıldız Sarayı- Şale Köşkü'nün bahçe düzenlemeleri barok tarzda yapılmış; döşenmesi için mobilyaları, kumaşları önce yurtdışından getirtilmiştir(6). Sonra saray marangozhanesinde dönem özelliklerini taşıyan örnekler yapılmıştır. Hereke'de bulunan Dokuma Fabrikası'nda Dolmabahçe Sarayı'nda kullanılmak üzere Batı tarzı desenler tasarlanarak, XIX. yüzyıl başından itibaren çeşitli kumaşlar dokunmaya başlamıştır(7). Anlaşılan o ki, batı tarzının etkisi mimari başta olmak üzere birçok alanda kuvvetle kendisini hissettirmeye başlamış ve bu tesirin içine mezar taşları da girmiştir.

Türk Süsleme Sanatı'nın önemli örneklerinin yer aldığı mezar taşlarını birer sanat abidesi olarak nitelendirmek mümkündür. Mezar taşları birer nişan olmaktan öte, araştırıldıklarında; özenle çalışılmış eserler olarak karşımıza çıkarlar. Türklerde mezar taşı geleneği Orta Asya'ya dayanır. Anadolu'da da bu gelenek özellikle süsleme sanatları açısında gelişimini sürdürerek devam etmiştir. 1734-35 yılları arasında Sadrazam Hekimoğlu Ali Paşa tarafından inşa ettirilen, İstanbul, Cerrahpaşa semtinde bulunan(8) İstanbul, Hekimoğlu Ali Paşa Camii Haziresi'nde bulunan çeşitli mezar taşları, diğer haziralerdeki örnekler gibi, değişik tipleri ve sanatsal özellikleri bakımından önem arz ederler. Hekimoğlu Ali Paşa Camii klasiğin son temsilcisi olarak kabul edilir. Batıya ufak ufak ilk adımların görüldüğü yapılardandır. Her mezar taşında bulunan farklı süsleme unsurları, Türk süsleme sanatının tarihsel seyrinin görülmesi açısından özel birer belgedir. Çeşitli haziralerde klasik süsleme unsurlarının yer aldığı örneklerin yanı sıra; söz konusu haziralerde, özellikle; XVIII ve XIX. yüzyıllarda batıdan gelen barok ve rokoko tarzlarının etkileriyle, klasik süsleme unsurlarından farklı, naturalist bezemenin yoğunlukta kullanıldığı mezar taşlarını görmek mümkündür.

Hazirede bulunan mezar taşları daha önceki bir çalışma sırasında numaralandırılmıştır. Biz de bu numaraları kullanmayı tercih ettik.

Hekimoğlu Ali Paşa Camii Haziresi'nde bulunan mezar taşları diğer haziralerde bulunanlardan çok farklı değil, mutlaka.... Ancak bir geçiş dönemi camisinin haziresinde bulunan örneklerin tasarımlarındaki batı etkilerini araştırmak, diğer örneklerin de benzer, eş ya da farklılıklarını tesbit için uygun bir vesile....

Osmanlı'da batılı anlamda heykel geleneği bulunmaz. Ancak mezar taşları ve üzerlerindeki süsleme elemanları heykelleri andırmaktadır. Pek çok mimari elemanda farklı süslemelerin kullanıldığı Osmanlı

mimarisinde, mezar taşları taş işçiliğinin en zengin örnekleri olarak görülebilir. Selçuklu taş işçiliğinde kervansarayların abidevi taç kapılarında ve portallerde büyük boyutlu, geometrik ve bitkisel bezemeler yer aldığı halde Osmanlı mimarisinde taş işçiliği, sadeleşmiş; ancak mezar taşlarındaki süslemeler bu durumdan etkilenmeden, bitkisel ve hayvansal bezemeden naturalist üsluba geçişte, aynı anlayışı sürdürerek ihtişamını korumaya devam etmiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu ne güzel söylemiş: "...Bu mezar taşları arasında öyleleri vardır ki bunu yirmi defa büyütüp herhangi bir alana dikseniz dünyanın sayılı anıtlarından birini armağan etmiş olurdunuz. Ne demek istediğimi daha açık seçik anlatabilmek için örnek vereceğim. Bunlardan biri Sultanahmet Camii önündeki Mısır'dan gelen Dikilitaş. Bunun bir eşi de Paris'te ünlü Concord Meydanında. Karacaahmet'teki kadir kıymet bilmeyen ellerde her gün biraz daha toprağa gömülen her gün bir kez daha ölen taşlardan herhangi birini Mısır'dan gelen ünlü taşlar boyunca yükseltin, altta kalanın canı çıksın..... Ama öyle mezar taşlarımız var ki yazılı, çizili, kakmalı hiç bir taştan aşağı kalmayacaklarına kalbimi basarım....."(9)

Kadın ve erkek mezar taşları kendi aralarında farklılıklar gösterir. Erkek mezar taşlarında başlıklar sosyal statülerini belirtir şekildedir. Kadın mezar taşlarında ise kadının zarafetini yansıtan çiçek motifleriyle bezenmiş örnekler bulunur. Mezar taşı kitabelerinin yapısı bazı özel durumların dışında genelde şu şekilde aynıdır. Başlık ve sembol, yerleşme, kimlik, dua ve tarih(10). Hekimoğlu, Ali Paşa Camii Haziresi'nde yer alan mezar taşlarının bezemelerini incelerken, kadın mezar taşlarında bezemeye daha fazla yer verildiği bilinmektedir. Dolayısıyla bu haziredeki bulunan en süslü mezar taşları da kadın mezar taşlarıdır.

Hekimoğlu Ali Paşa Külliyesi Haziresi'nde bulunan mezar taşlarında, süslemesinde batı etkisi fark edilen, 46 adedi değerlendirmeye alınmıştır. Mezar taşları zamanın tahribine uğramış olabilir. Bazı mezartaşları sadece baş taşı, bazıları sadece ayak taşı olarak incelenmiş; bütün halinde kalanlar bütün olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca, yapılan araştırmalarda, bu haziredeki bulunan mezar taşlarının belki de esas yerlerinde değil, uygun yerlere dikildiği belirtilmiştir. Bunlar kendi içlerinde sınıflandırılacak olursa; 1. Başlık kısmında fiyong (kurdele), istiridye formu, meyve tabağı ve çiçek buketi olanlar, 2. Madalyonlular, 3. Başlıkları dendanlı, 4. Başlıkları çelenkli olanlar, 5. Kartuşlu olanlar, 6. Vazodan çıkan meyve ağaçlı ve çiçek buketli olanlar, 7. Başlıkları üçgen olanlar, olarak ele alınabilir.

1. Bu gruba giren örnekler kadın mezartaşlarıdır. Başlık kısmında bulunan çiçek buketleri mezar taşının formuna bağlı olarak değişirler. Kitabe kısmı dar uzun olanlarda fazla süsleme bulunmamaktadır. Süsleme, çiçek buketlerinin bulunduğu bölümde yoğunlaşmıştır. Bazı buketlerin üst kısmında fiyonglar (kurdeleler) bulunmaktadır. Kitabe kısmı geniş olanlarda ise; kitabenin iki tarafını çelenk gibi çevreleyen bir bordür ve bordürün bir yaprak kümesi, ya da kaide ile bağlandığı çiçek buketi görülür. Bazı örneklerde buketlerin üstlerinde istiridye kabukları ve çelenk şeklinde yapraklar yer almaktadır. Tasarımlar ½ olarak hazırlanmıştır. Hazirede, 13.a, 29.a, 34.a, 47.a, 94.a, 107.a, 120.a, 127, 132.a, 223.a, 225 numaralı mezar taşları bu grupta yer alır.

2. Bu gruba giren örneklerde, madalyonlar başlık kısmında ya da lahitlerin baş ve ayak kısmı ile iki yanında bulunur. Madalyonlar klasik dönemde Türk süsleme sanatında kullanılan penç formunu andırır. Hazirede, 2.b, 9.a, 9.b, 13.b, 47.b, 67, 131.b numaralı mezar taşları bu grupta yer alır.

3. Bu gruba giren mezar taşlarında; başlık kısmında genelde yapraklardan oluşan bir kompozisyon kullanılmıştır. Tasarımda yaprakların yerleştirmesi, geometrik bir düzenleme şeklindedir. Yapraklar saz yolu tarzına benzer, hareketli ve dolgun, birleşme noktaları köşeli ve dikdörtgen parçalar şeklindedir. Yaprakların dendanları oluşturduğu gibi, bazı örneklerde dendanlar başlık bölümünü sınır olarak çevreler. Kitabe bölümlerinde farklı düzenlemeler söz konusudur. Bazı örneklerde kitabelerin üst bölümlerinde sütuncelere rastlamak da mümkündür. Tasarımlar ½ olarak hazırlanmıştır. Hazirede, 20, 27.b, 35.b, 85.b, 98.a, 98.b numaralı mezar taşları bu grupta yer alır.

4. Bu gruba giren mezar taşlarında; başlık kısmında sadelik hâkimdir. Yapraklardan oluşan ½ kompozisyon, ya üst orta kısımda birleşir ya da ortadan dağılarak kitabe kısmına kadar yayılır. Hazirede, 52, 69, 94.b, 108, 150, 177.b numaralı mezar taşları bu grupta yer alır.

5. Bu gruba giren mezar taşlarında; kartuşlar bazı örneklerde başlık kısmında, bazı örneklerde lahit üstünde içleri boş veya tabak içinde meyve kompozisyonludur. Kartuşlar ¼ , meyve tabakları ½, meyveler asimetrik olarak tasarlanmıştır. Hazirede, 124, 135 numaralı mezar taşları bu grupta yer alır.

6. Bu gruba giren mezar taşlarında; Ayak taşlarının üst kısımlarında küçük köşebentler ve yarım madalyonlar kullanılmış örnekler görülür. Tasarımlar, ½ dir. Mezar taşının başlık kısmı dışında kalan bölümünde, vazodan çıkmış çiçek dalları veya meyve ağaçları görülebilir. Bu tasarımlar ½ simetrik olduğu gibi, simetrik görünmesine rağmen ufak ayrıntılarda asimetrik bir yapıya sahiptir. Hazirede, 1.b, 13.a, 27.b, 34.b, 35.b, 47.b, 98.b, 107.b, 120.b, 132.b, 177.b numaralı mezar taşları bu grupta yer alır.

7. Bu gruba giren mezar taşlarında; C kıvrımları, yapraklar, kafes motifleri yer almaktadır. Tasarımlar ½ şeklindedir. Hazirede, 89, 116 numaralı mezar taşları bu grupta yer alır.

Bazı mezar taşlarında tespit ettiğimiz, ancak başka bir bildiri konusu olarak çalışmakta olduğumuz, dalından koparılmış armutlar, hurmalar ve koparılmış kırık dallar(11), yitip giden'in ardından kalanın sevdiğini kaybetmenin hüznünü ve acısını sembolleştirmesi olarak algılanmalıdır, kanaatindeyiz.

Haziremizde bulunan mezar taşları üzerinde yer alan süslemelere benzer örnekleri batı sanat eserlerinde de görmekteyiz. Örneklersek:

Auguste Racinet'nin 1888 tarihli 'Le Costume Historique' isimli kitabının 2003 yılında yayınlanmış tıpkı basımına bakıldığında; XVI. XVII. XVIII. yüzyıllardaki mekân düzenlemelerini ve mobilyaları gösteren gravürlerde, XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Osmanlı süsleme sanatında görülen S ve C kıvrımları, baklava desenleri, bitkisel helezoni kıvrımlar, içleri dolu ya da boş kartuşlar, kısacası Türk baroğunu oluşturan motiflerin kökenine ilişkin örneklere rastlandı. Aynı kitapta yer alan kostüm örneklerinde, S ve C kıvrımları ile kurdele(fiyonglı formları görüldü. Kılıçlarda elin tutma noktasında(kabza), atların üzengilerinde S ve C kıvrımları, defneyapraklarından oluşturulmuş, taç ya da çelenk formları, kartuşlar yer almaktadır(12).

XVIII. yüzyıl başlarından itibaren Dresden'in Meissen kasabasında üretilen ve Osmanlı Sultanlarına hediye edilen, günümüzde Topkapı Sarayı Müzesi'nde sergilenen Meissen porselenleri ile ilgili makalede yer alan fotoğraflara göz atıldığında(13) aynı şekilde S ve C kıvrımları, kıvrımlı, uzun ve ince yapraklar, kafes formunda bölünmeler, istiridye formunda kartuşlar, naturalist tarzda işlenmiş çiçek buketleri, tek güller, vazoların kaidelerinde yükselerek uzanan akant yaprakları ve üstte geniş, ilka doğru daralarak inen dilimli formlar görülmektedir.

Bir dönem, Avusturya- Macaristan İmparatorluğunun denetiminde olan Saray Bosna'nın sivil mimarisinde, Barok ve Rokoko süsleme unsurları kullanılmıştır. Hekimoğlu Ali Paşa Külliyesi Haziresi'nde bulunan mezartaşlarının süslemelerinin bazı ayrıntılarında bu sivil mimari örneklerindeki süslemelerle örtüşen örneklere rastlanmaktadır. Dönem özelliği olan, kıvrımlı dallar, S ve C kıvrımları, akant ve kenger yaprakları, çiçek buketleri, pek çok yapıyı süslemektedir(14).

Bildirinin formatı gereği daha fazla genişleme imkânı olmadığından, konu edilemeyen, İtalyan, Fransız, İspanyol, Alman ve İngiliz dini ve sivil mimari örneklerinde Türk baroğuna esin kaynağı olmuş motif ve kompozisyonları bulmak mümkündür.

Sonuç olarak görmekteyiz ki, batı tarzından etkilenen alanlara mezar taşlarını da rahatlıkla katabiliriz. Birçok araştırmada taş işçiliğinin mimari ile aynı dönemleri yansıttığı vurgulanmıştır. Mezar taşları da batı tesirinin hissedildiği ilk dönemden itibaren derhal bu etkiye girmiştir. Cami saray ve devlete ait yapıların bir üslup birliği göstergesi olması doğaldır. Fakat daha ziyade halka açık bir alan olarak düşünebileceğimiz hazirelerde de bunun yansıması ve tercih edilmesi batı tesirinin süslememize kolaylıkla nüfuz etti-

örnek işaretler. Bütün bu örneklere bakıldığında, anlaşılan şudur ki.... Osmanlı sanatı batıdan etkilenmiş olmakla beraber kendi birikimini ve karakterini yansıtmış, batı baroğunun yanında klasiğin hatırasını da korumaya çalışmıştır.



Resim 1. 107-a başlık kısmında çiçek buketi, fiyong (kurdele) ve istiridye kabuğu taşınmış bir mezar taşı örn. (A. Racinet, Kaybolan Medeniyetler)



Resim 2. 98-b başlık kısmı derslanlı (peltalı- alt kısmı vazodan çıkan meyve ağaçlı mezar taşı örn (A. Racinet, Kaybolan Medeniyetler)



Resim 3. 34 a-b Çiçek buketli ve çelenkli mezar taşı örneği ve vazodan çıkan meyve ağaçlı mezar taşı örneği (A. Racinet, Kaybolan Medeniyetler)



Resim 4. 94-a başlık kısmında çiçek buketi bulunan mezar taşı örneği (A. Racinet, Kaybolan Medeniyetler)



Resim 5. 120-a no'lu mezartaşı (Fiyonglu, ikur delikli ve çiçek buketli örn.)



Resim 6. 107-b



Resim 7. 120-a



Resim 8. 120-b



Resim 9. 18. yy. Avrupa örn. bir büfe Çelenkli, istiridye kabuklu, S ve C formlu. (A. Racinet)



Resim 10. Saray Bosnalıları sivil mimari örneği bir binadan detay (çizilerek tarmında çizilen)

Kaynaklar

1. Dr.F. Comi, Barok Sanatını Tanıyalım, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul
2. B. Bakır, Mimaride Rönesans ve Barok, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, (2005)
3. B. Bakır, Mimaride Rönesans ve Barok, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, (2005)
4. N. Yılmaz, Ö. Sipahioğlu, 'Dolmabahçe Sarayı'nda Bulunan Döşemelik Kumaş Desenlerinde Dönemin Saray Akımlarının Etkisi' 150. yılında Dolmabahçe Sarayı Uluslar arası Sempozyumu, TBMM Milli Saraylar Yayını, İstanbul, 211-212 (2007)
5. D. Kuban, Osmanlı Mimarisi, Yem Yayınları, İstanbul, (2007)
6. F. Iniz, XIX. Yüzyıl Osmanlı Saray Mobilyası, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını-23, Ankara, (1988)
7. N. Yılmaz, Ö. Sipahioğlu, 'Dolmabahçe Sarayı'nda Bulunan Döşemelik Kumaş Desenlerinde Dönemin Saray Akımlarının Etkisi' 150. Yılında Dolmabahçe Sarayı Uluslar Arası Sempozyumu, TBMM Milli Saraylar Yayını, İstanbul, (2007)
8. Oktay Aslanapa, Osmanlı Devri Mimarisi, İnkılap Kitabevi, İstanbul, (2004)
9. R. R. Eyüboğlu, Kaybolan Medeniyetimiz, Hekimoğlu Ali Paşa Hastesi'ndeki Mezar Taşları Bir Diğer Ölmezlik Örneği, Damla Yayınevi, (2005)
10. S. Berk, Zeytinburnu'nun Tarihi Mezar Taşları, Zamanı Aşan Taşlar, Zeytinburnu Belediyesi Yayını, İstanbul, (2006)
11. A. R. Özcan, Fatih Külliyesi İç Hazire- Mezar Taşları Üzerindeki Sembolik Kodeler, İstanbul Kültür A.Ş. Yayını, İstanbul, (2007)
12. A. Racinet (1825- 1893), The Complete Costume History, Taschen, Köln, (2003)
13. O. Tufan, Sultanların Meissen Damgalı Porselen Koleksiyonu, Antik Dekor 115, 64-72 (2009)
14. M. Hülya Doğru tarafından 2003 yılında Saray Bosnalıda çekilmiş fotoğraflar

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

WEST ART EFFECTS ON TOMBSTONES AT CEMETERY OF HEKİMOĞLU ALİ PAŞA MOSQUE

MESUDE HÜLYA ŞANES DOĞRU

Sakarya University
Faculty of Fine Arts
SAKARYA

mhdogru@sakarya.edu.tr

Abstract

It is possible to describe tombstones taken place among important examples of Turkish Decorative Art as one each art monument. Besides the tombstones are one each symbol, when they research, they confront to us as artworks worked delicately. In Turks, tombstones tradition comes from Middle Asia. This tradition in Anatolia has continued as elongating its improvement from the point of especially decorative arts. Miscellaneous tombstones in Cemetery of Istanbul Hekimoğlu Ali Paşa Mosque, like examples in other cemeteries have importance in terms of difference types and artificial features. Hekimoğlu Ali Paşa Mosque is accepted as the last representative of classic. It is one of first structures seen first steps straight to the West. Different decorative elements at each tombstone follows an apparent process from the point of seeing of historical progress of Turkish Decorative Art. At miscellaneous cemeteries, together with its examples of classical decorative elements at miscellaneous cemeteries, in the said hazier, with especially effects of baroque and rococo styles come from West in 18th and 19th centuries, it is impossible to see tombstones used naturalist decoration extremely more different than classical decorative elements. At this Report to be examined designs and decorative elements changed in conclusion of interaction with West, examples in the Cemetery of Hekimoğlu Ali Paşa Mosque will be compared with baroque and rococo decorative elements used in West at same period and examined similarities and differences of them.

The lexical meaning of Barucca is etched, contorted pearl and Baroque style comes from this word and it continued from XVIth century to XVIIIth century. This movement has appeared in Italia and developed mixing in local trends and ecoles(1). In XVIIIth century, while it was used for expressing extravagant styles reflected magnificence of kings, it had been a expression specified art of period as keeping clear of this meaning in XXth century(2). Baroque ornaments have been used extremely at inner and outer parts of civil and religious architectural artworks, especially high monumental entrances, columns, windows. Palaces like Versailles Palace in France being symbol of affectation and magnificence are spaces reflected features of this period and come to today. In the space, it has been created a rich visuality with columns, monumental entrances and miscellaneous statues. Terrace of Versailles designed by landscape architects and with perspective view, geometric

regulated parks would set an example for park and garden applications in Europe and Turkey at next periods, they have been constructed as enriched with Baroque style religious and civil spaces in Italy, concave and convex forms and light and shade contrasts and statues at a form like examples in France. Baroque effects in Germany have been started to see at end of XVIIIth century. Also there was same visual feast in England. Baroque in Spain had differed due to architects created mostly own baroque styles. However, it had sustained the magnificent line of the period. Rococo, as continuation of the Baroque period, had appeared with oyster and sea shell forms, forms like rocks as of starting of XVIIIth century(3).

Entrance of Baroque and Rococo movements to Ottoman art had been due to opening doors slightly of Ottoman to West, improving of diplomatic relations and valuable gifts and knowledge brought by 28 Mehmet Effendi sent to French as a messenger during IIrd Ahmet. They have started to adopt aristocrat life style in France(4). Turkish Baroque style had made appearance as starting change of ornamentation during IIIth Ahmed period, XVIIIth century (about 1720 each) in Istanbul and fountains at firstly. It also had continued in XIXth century. There are important applications of Baroque and Rococo examples mostly in(5). There also were changes at other arts together with all decorative arts. At illumination one of book arts, motifs and designs were not used before had started to decorate manuscripts with changing at forms. Hand-carved motifs at mosques had gotten share from the West effect. Baroque and Rococo effects are seen extremely at new palaces and mosques constructed by Balyan Family. Garden landscapes of Dolmabahçe Palace, Beylerbeyi Palace, Yıldız Palace - Şale Kiosk had been done baroque style. Furnitures and fabrics firstly had been ordered from abroad(6). After, in palace carpenter's shop, some examples bearing features of the period had been performed.. At textile mill in Hereke, the west style designs had been designed for using in Dolmabahçe Palace and it had been started to twill miscellaneous fabrics as of starting of XXth century(7). Thus, effect of the west style had started to make itself apparent strongly at many fields mostly architecture and this effect also had included tombstones.

It is possible to describe tombstones taken place among important examples of Turkish Decorative Art as one each art monument. Besides the tombstones are one each symbol, when they research, they confront to us as artworks worked delicately. In Turks, tombstones tradition comes from Middle Asia. This tradition in Anatolia has continued as elongating its improvement from the point of especially decorative arts. Miscellaneous tombstones in the Cemetery of Istanbul Hekimoğlu Ali Paşa Mosque constructed by Grand Vizier Hekimoğlu Ali Pasha and in Cerrahpaşa, Istanbul(8), like examples in other cemeteries have importance in terms of difference types and artificial features. Hekimoğlu Ali Paşa Mosque is accepted as the last representative of classic. It is one of first structures seen first steps straight to the West. Different decorative elements at each tombstone follows an apparent process from the point of seeing of historical progress of Turkish Decorative Art. At miscellaneous cemeteries, together with its examples of classical decorative elements at miscellaneous cemeteries, in the said hazier, with especially effects of baroque and rococo styles came from West in XVIIIth and XIXth centuries, it is impossible to see tombstones used naturalist decoration extremely more different than classical decorative elements.

Tombstones in the Cemetery have been enumerated during a previous study. We also preferred to use these numbers.

Of course, the tombstones in the Cemetery of Hekimoğlu Ali Paşa Mosque are not more different than ones in other cemeteries. However, this is a suitable occasion to research west effects at designs of examples

in cemetery of a transitional period mosque and to determine similarities, equalities or differences of other examples.

Ottoman Art had no any statue tradition in west sense. However, tombstones and decorative elements on them partake of statues. At Ottoman architecture used different ornamentations at many architecture structure, tombstones can be seen as the richest examples of stonemasonry.. In spite of big size geometric and plantal ornamentations had taken place at Seljuks stonemasonry, monumental crown doors and portals of caravansaries, at Ottoman architecture, stonemasonry had simplified, but decorations of tombstones had continued to protect some understanding during passing to naturalist style from plantal and animal ornamentation without effecting this situation.

How nice Bedri Rahmi Eyüboğlu had said: "...There are so tombstones among them that if you enlarge them twenty times and engraft in any area, you would be deemed to present one of important monuments of the World. I will give an example to clarify what I mean. One of them is the Obelisk came from Egypt in front of Sultanahmet Mosque. Its equal is at famous Concord Square in Paris. Raise along with famous stones came from Egypt, one of tombstones buried to earth increasingly at Karacaahmet because of they are not known their value, the devil take the hindmost ..... But we have so tombstones, I guarantee that they do not fall short of any written drawn, engraved stone....." (9)

Tombstones for women and men are different. Gravesides at tombstones of men specify their social statutes. Also, at tombstones of women, there are examples with flower motifs reflected elegance of women. Structure of tombstone epigraphs generally is separated excluding some special situations as following: Graveside and symbol, superscription, identity, pray and date(10). When it is examined decorations of tombstones taken placed in hazier of Hekimoğlu Ali Paşa Mosque, it is seen tombstones of women have more decorative elements. Thus, the most decorated tombstones in this cemetery belong to women.

46 each of tombstones in the Cemetery of Hekimoğlu Ali Paşa Complex -their decoration had noticed the West effect- have been evaluated. In the Cemetery, the oldest tombstone is number 28 dated between 1068/1657-58 and the newest one is number 17 dated between 1336/ 1917-18. At our examples selected by us, the oldest one is number 20 dated 1155 and the newest one is number 17 dated 27 Kanun-i Evvel 1336. The tombstones may damage over time. Because of some tombstones have only graveside or only tipiae or complete, they can be evaluated as complete. However, at researches, it has been determined the tombstones in this cemetery might not in main places, they might be engrafted at suitable places. If we classify them; 1. They have ribbon, oyster form, fruit plate and flower bouquet at their gravesides, 2. They have medallion, 3. with denidan gravesides, 4. Gravesides with chaplet, 5. With cartridges, 6. with fruit trees and flower bouquet taken out vase, 7. with triangle gravesides.

1. Examples of this group are tombstones for women. Flower bouquets at graveside change as depend on tombstone form. There are no more decoration at ones having narrow and long epigraph parts. Decoration became dense at the part having flower bouquets. At upper part of some bouquets, there are ribbons. At ones having wide epigraphs, it is seen a border surrounding both sides of the epigraph like a chaplet and a flower bouquet tied the border by a leaves batch or a basement. At some examples, oyster shells and leaves formed chaplet have part on bouquets. Designs have been prepared as ½. In the cemetery, tombstones with numbers 13.a, 29.a, 34.a, 47.a, 94.a, 107.a, 120.a, 127, 132.a, 223.a, 225 have part in this group.

2. At this group examples, there are medallions at gravesides or head and food parts of tombs and both

sides. Medallions partake of pench form used in the classical period at Turkish decorative art. In the cemetery, tombstones with numbers, 2.b, 9.a, 9.b, 13.b, 47.b, 67, 131.b have part in this group.

3. At this group tombstones it generally has been used a composition formed from leaves at graveSides. Placing of leaves at the design is formed as a geometric settlement. The leaves are formed as similar of sedge way style and active and full and joining points cornered and rectangular parts. Leaves forms dendans and at some examples dendans surrounds graveside part as border. There are different settlements at epigraph parts. Also, it is possible to coincide to small columns at upper parts of epigraphs. Designs have been prepared as ½. In the cemetery, tombstones with numbers 20, 27.b, 35.b, 85.b, 98.a, 98.b have part in this group.

4. At this group tombstones, simplicity at graveside parts dominates. ½ composition formed from leaves combine at upper-middle part or spread to epigraph part as dispersing from middle. In the cemetery, tombstones with numbers 52, 69, 94.b, 108, 150, 177.b have part in this group.

5. At this group tombstones; cartridges are at graveside in some examples, they have a composition on tomb and empty or fruit in plate in some examples. Cartridges as ¼, fruit plates as ½, fruits as asymmetric have been designed. In the cemetery, tombstones with numbers 124, 135 have part in this group.

6. At this group tombstones; it is seen examples used small braces and half medallions at upper parts of foot stones. Designs are ½. It can be seen flower sticks taken out vase or fruit trees at parts excluding graveside of tombstone. These designs are ½ symmetric and they have an asymmetric structure at small details in spite of look like symmetric. In the cemetery, tombstones with numbers 1.b, 13.a, 27.b, 34.b, 35.b, 47.b, 98.b, 107.b, 120.b, 132.b, 177.b have part in this group.

7. This group tombstones include C curls, leaves, cage motifs. Designs have been prepared as ½. In the cemetery, tombstones with numbers 89, 116 have part in this group.

As it has determined by us at some tombstones, but it has been working as subject of another report; we consider pears, persimmons broken away their branches(11) and broken branches may be symbolizing their loves and sadness of remainders.

We also see at west artworks some examples similar to ornamentations on tombstones in our hazer. If we ensample;

When it is looked at true edition published in 2003 of the book of 'Le Costume Historique' dated 1888 of Auguste Racinet; at gravures showing space arrangements and furniture in XVIth, XVIIth and XVIIIth centuries, it has been coincided S and C curls, diamonds lines, plantal helical curles, empty or full cartridges showing in Ottoman ornamentation art during XVIIIth and XIXth centuries, in shortly some examples concerning origin of motifs formed Turkish baroque. At costume examples taken place in same book, S and C curls and ribbon forms has been seen. Handle at swords, S and C curls at stirrups of horses, crown or chaplet forms consisted of bay leaves, cartridges have been appeared(12).

When it is reviewed photographs taken place in the article related to Meissen porcelains produced in Meissen town of Dresden as of starting of XVIIIth century and presented to Ottoman Sultans, exhibited in Topkapı Palace today(13) it is seen in the same way S and C curls, curled, long and thin leaves, partitions formed cage, cartridges formed oyster, flower bouquets embroidered with naturalist style, single roses, acanthus leaves extending as raising basement of vases and sliced forms wide upper part, becoming narrow to bottom.

In civil architecture of Sarajevo controlled by Austria-Hungary Empire during a period, Baroque and Rococo decorative elements has been used. At some details of tombstones in The Cemetery of Hekimoğlu Ali

Paşa Complex, it prevails in examples coincided with ornamentations of this civil architectural samples. Curly branches, S and C curls, acanthus and cardoon leaves, flower bouquets are decorated many structures(14).

Because of it was impossible to extend more according to the report format, it is possible to find motifs and compositions inspired to Turkish baroque at Italian, French, Spanish, German and English religious and civil architectural examples not be able to subjected.

Finally, we see that we also can add easily tombstones to areas effected from the West style. It is emphasized at many researches that stonemasonry reflects same periods with architecture. Also, tombstones have been entered to this effect promptly as of first period felt of West effect. It is natural being of mosques, palaces and state buildings a style unity indicator. However, it is a mark that the West effect diffused to our ornamentation easily to reflecting and preferring in cemeteries thought rather than an open area to public. When it is looked at all these examples, it is understood that besides Ottoman art had effected from the West, own background and styles had reflected, it had tried to protect memory of classic besides the West baroque style.



Picture 1. 107-a A tombstone example with flower bouquet, ribbon and oyster shell design at graveside (from a book named Kaybolan Medeniyetler)



Picture 2. 98-b A tombstone example with dendan graveside (sectioned) – upper part with fruit tree (taken out vase (from a book named Kaybolan Medeniyetler)



Picture 3. 34 a-b A tombstone example with flower bouquet and chaplet and a tombstone example with fruit tree (taken out vase (from a book named Kaybolan Medeniyetler/ Four Lost Civilizations)



Picture 4. 94-a A tombstone example with flower bouquet at graveside (from a book named Kaybolan Medeniyetler)



Picture 5. *Tombstone Number 120 a (an example with ribbon and flower bouquet)*



Picture 6. *107b*



Picture 7. *129a*



Picture 8. *120b*



Picture 9. *17th and 18th centuries, Europe, scissors example, oyster and C-curled examples (A. Racinet)*



Picture 10. *A detail from civil architecture example building in Sarajevo (Oriental formed chapiter)*

References

1. Dr. K. Cantl, Let's recognize Baroque Art, Inkılap and Aka Bookstores, Istanbul.

2. B. Bakır, Renaissance and Baroque or Architecture, Nobel Publication Distribution, Ankara, (1993)

3. B. Bakır, Renaissance and Baroque or Architecture, Nobel Publication Distribution, Ankara, (2003)

4. N. Yılmaz, Ö. Sipahioğlu, 'Effect of Palace Movements on Upholstery Fabric Designs in Dolmabahçe Palace', Dolmabahçe Palace International Symposium during 150th year, TBMM National Palaces Publication, Istanbul, 211-212 (2003)

5. D. Kuban, Ottoman Architecture, Yem Publication, Istanbul, 505-521 (2007)

6. F. Nez, XVIIIth Century Ottoman Palace Furniture, Ataturk Culture, Language and History High Commission, Ataturk Culture Center Publication - 23, Ankara, (1988)

7. N. Yılmaz, Ö. Sipahioğlu, 'Effect of Palace Movements on Upholstery Fabric Designs in Dolmabahçe Palace', Dolmabahçe Palace International Symposium during 150th year, TBMM National Palaces Publication, Istanbul, 211-212 (2003)

8. Ö. Aslanapa, Architecture of Osmanlı Period, İnkılap Bookstore, Istanbul, (2004)

9. B. R. Eyüboğlu, Our Lost Civilization, Tombstones in the Cemetery of Hekimoğlu Ali Paşa Mosque 'An Unappreciative Example' Damla Book Store, (2005)

10. S. Renk, Historical Tombstones of Zeytinburnu, Stones Overrun the Time, Zeytinburnu Municipality Publication, Istanbul, (2006)

11. A. R. Özcan, Fatih Social Complex 'I Cemetery: Symbolic Expression on Tombstones, Istanbul Kültür A.Ş. Publication, Istanbul, (2007)

12. A. Racinet (1825-1893), The Complete Costume History, Taschen, Köln, (2001)

13. Ö. Tulun, Porcelain Collection Istanbul Mansion of Sultans, Antik Dekor 115, November, 64-72 (2009)

14. M. Hülya Doğru, photographs taken at Sarajevo in 2005

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

KİMLİK ÜZERİNE GÖRSEL SORULAR: YİNKA SHONİBARE

SEVAL ŞENER

Sanat dünyasında son süreçte ***kimlik, -etnik, cinsel, dinsel, kültürel vb-*** kavramının birçok sanatçı tarafından ele alınıp işlendiği ve bunun giderek ivme kazandığı görülmektedir. Görsel sanatlarda ortaya çıkan bu eğilimde post-kolonyal, kültürel çalışmaların ağırlık kazanması da etkili olmuştur. Bu ivmede New York Modern Sanatlar Müzesi gibi sanatın yönünü belirlediğini kimsenin inkar edemeyeceği bir sanat merkezinde açılan ***Sınır Yok*** – Without Boundary 2006- ve benzeri sergilerin de payı büyüktür. Bunların yanında sanatçıların artık bir zamanlar Cezanne örneğinde olduğu gibi kendilerini bir mekana hapsedip işlerine eğilmek yerine doğdukları yerden başka bir yerde yaşamaları ve kendi coğrafyalarından getirdikleri ile dünya sanat merkezlerinin sunduklarının çarpışmasından doğan etkileşimli işler üretmesi de yaygınlaşmaktadır. İşte bu konuda en ilginç olabilecek isimlerden biridir Yinka Shonibare. O da Shahzia Sikander, Kutluğ Ataman, Shirana Shahbazi ve diğer bir çokları gibi kimlik kavramı etrafında örmektedir işlerini. İşlerinde heykelden resime, fotoğraftan enstalasyona varan zengin bir görsel ifade vardır. Bu yazıda asmsanamayacak derecede önemli işler yapan diğer sanatçılar yerine Yinka Shonibare'i seçmemin nedeni onun kimlik üzerine bütün varsayımları -elbette kendi etnik ve sınıfsal kimliği üzerinden- tersyüz etmesindendir.



Resim 1. "Ivmuz" Kumaş üzerine akrilik 1996

Yinka Shonibare Kimdir?

Halen Londra'da yaşamakta olan Shonibare, Nijeryalı bir ailenin çocuğu olarak Londra'da doğar ve üç yaşında iken Nijerya'nın başkenti olan Lagos'a gider. On dokuz yaşında tekrar İngiltere'ye döner ve sanat eğitimine başlar. Sanatını kendini tam bir ***post-kültürel hibrid*** olarak tanımlaması da bu yüzdendir. Sanatına yön veren şey ise insanların ondan bir Afrikalı olarak Afrika sanatına veya Afrika'ya özgü işler üretmesini beklemesidir. Kendisini ne Afrikalı ne de İngiliz olarak gören Yinka Shonibare bu durumu ve durumun saçmalığını –absürd- seçtiği malzeme ile anlatır. Kumaşlar, kumaş desenleri, ***Afrika Batiği.*** Burada bir saçmalıktan bahsetme nedenimiz Afrika'ya özgü olarak görülen kumaşların Yinka Shonobare'in

araştırmalarıyla ortaya çıkardığı üzere aslında hiç de Afrika'da üretilmeyip İngiltere, Çin gibi ülkelerde üretilip Afrika'ya özgü olarak pazarlanmasıdır. Bu dönem işlerinde Shonibare küçük tuvaller üzerine Afrika'ya özgü birçok kumaş deseni yapar ve bunu öyle bir biçimde yapar ki etno-kültürel kimlik üzerine son derece emin biçimde yapılan okumaları altüst eder.



Resim 2. "Feather Pink" 1997. Kumaş üzerine Akrilik

İşleri

Afrika üretimi olduğu varsayılıp aslında İngiliz ve Çin üretimi olan kumaş desenlerini kullandığı "Feather Pink" serinin ardından Shonibare'in kumaşları ya da desenleri sadece kendisini tanımlamak için kullanılan etnik kimliği değil ayrıca sınıfsal statü, yabancılaşma, çok kültürlülük gibi kavramları da eleştirmek için kullandığını görürüz. Örneğin; "İşlevsiz Aile" adlı işinde yine egzotizm üzerinden Afrika çağrışımı yapan kumaşı uzaylı formuna büründürdüğü aile bireylerine giydirir. Oysa, burada kullanılan kumaş kolonyal bir orijin taşımakla beraber Afrika'ya özgü bile değildir. Bu kumaş Endonezya'da yapılıp, Hollanda'ya ihraç edilip daha sonra İngiliz tasarımcılar tarafından yeniden üretilmiştir.



Resim 3. "İşlevsiz Aile" (Dysfunctional Family), 2001

Yinka Shonibare'in 2002 tarihli yerleştirmesi sınıfsal farklar konusunda yine aynı önceki işlerinde olduğu gibi Afrika'ya özgü kumaşları soylu sınıflar için hazırlanan bir alanın içine yerleştirmesiyle sınıfsal kimlik üzerine yaptığı eleştirileri daha da keskinleştirir. Bu işinde Shonibare'i 18. yüzyılda soylular için 'Grand Tour' adıyla düzenlenen ülke gezilerine katılan soylulara Afrika baskılı kumaşlardan yapılmış elbiseler giydirmiştir. Aynı zamanda genellikle soylu sınıftan kişilere gönderme yaptığı benzeri birçok işinde de bu işinde olduğu gibi figürlerin kafaları yoktur. Kafaların olmaması birçok farklı açıdan okunabilir ancak, aynı zamanda Yinka Shonibare'in etnik-sınıfsal kimlik gibi konular etrafında döndüğü düşünülürse burada aynı zamanda kimliği silerek, bire indirgeyerek kimliği açık etmek gibi bir okuma yapılabilir.



Resim 4. "Cantilovenlik ve Kriminal Diyalog" Yerleştirme,2002



Resim 5. "Cantilovenlik ve Kriminal Diyalog" Detay 2002

Shonibare yine sınıfsal ve etnik kimlik üzerine iyi bir çalışma örneği olan "Dorian Gray: Bir Dandy' nin Güncesi" adlı 2001 tarihli yerleştirmesinde oldukça ilginç bir iş sergilemektedir. Bu seri, Oscar Wilde' in "Dorian Gray' in Portresi" adlı romanına dayanmaktadır. Büyük boyutlu baskılarda Dorian Gray olarak karşımızdadır Yinka Shonibare. Dorian Gray' in zaten çok ilginç olan hikayesinin yanında bir de zenci bir Dandy görüyor olmanın yarattığı şokla iş bambaşka mecralara taşınmış olur. Shonibare' in bu işine kadar Zenci-Afrikalı bir dandy hayal etmemişizdir. Charles Baudelaire dandyi iyi giyimli, iyi davranışlı olarak tanımlar.(1) Şu durumda aklımızda bir Avrupalı ve azından bir beyaz adam vardır. Yinko Shonibare, Zenci bir Dandy yaratarak hem sınıfsal durumlara göz kırpar hem de aslında kafalarımızda çoktan kurulmuş, biçimlendirilmiş olan yakışıklı, güzel, beyaz adam kültünü absürdleştirir. Öte yandan bir Dandy için giyim kuşamın ne kadar önemli olduğu göz önünde bulundurulursa Shonibare' in kumaştan giysiye, bireyden sınıfa ve statüye dönen yelpazeyi ne kadar etkili bir şekilde sunduğu görülecektir.



Resim 6. "Dorian Gray-Bir Dandinin Güncesi" Yerleştirme, 2001

Sonuç

Bu nokta Yinka Shonibare'i kimlik kavramıyla daha çok görsel bir düzlemde uğraşan sanatçılardan farklı kılmaktadır, o kimliğin aslında kurulmuş, yapılmış bir şey olmasına rağmen son derece doğalmış gibi kabul edilmesindeki absürdlük noktasında ayırır.

Kaynaklar

C. Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, Ali Berktay (Çev.), İletişim Yayınları, (2003). S.24.
http://www.yinka-shonibare.co.uk/yinka-shonibare-home.html

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

VISUAL QUESTIONS ON IDENTITY: YINKA SHONIBARE

ŞEVAL ŞENER

Recently the concept of identity –ethnical, sexual, religious, and cultural- is becoming subject matter of artists and it can be seen that this event is increasingly gaining acceleration. Post-colonial cultural studies have an important role behind this trend in visual arts. And also this trend is raised by exhibitions opened in important art centers such as Without Boundaries Exhibition in New York Contemporary Art Museum in 2006. Moreover artists' life style might be another effect because conversely the example of Cezanne who stayed at the same place and worked there, artists are not living the places that they were born any more. Thus their works are expressing the influence of their geography and offerings and demands of world art centers. In this point Yinka Shonibare might be seen as an extremely challenging and important example. Like Shahzia Sikander, Kutlug Ataman, Shirina Shahbazi and some other artists Yinka Shonibare construct his work around the concept of identity. In his body of work sculpture, painting, photography, installation show highly rich visual expression. The reason behind my selection –to write on Yinka Shonibare instead of any other artist who work with same concept- is act of making reverse the assumptions on identity by using his ethnical and class identity.



Figure 1. 'Untitled', Acrylic on Canvas, 1996.

Who is Yinka Shonibare?

In fact he is son of a Nigerian family he was born in London and when he was 3 years old his family and he moved to capital city of Nigeria- Lagos. When he was 19 years old he moves back to England and starts his art education. I suppose that is why he defines himself as an exact post-cultural hybrid. Basic drive behind his work is creating works which are peculiar to African Art or Africa because that is what people demand and expect from him as an African. However he does not evaluate himself neither African nor British. He expresses the absurdity of this expectation or demand by his material: fabric, fabric designs, African Batik. The mentioned

absurdity is the result of Yinka Shonibare' s searches on the origin of African fabric, he proves that they are not peculiar to Africa, in fact they are produced in China or England but they are being sold by arguing the fabric peculiar to Africa. Works in this period of time Shonibare made lots of so called African fabric design on canvases. And when he does these, very clear interpretations about African identity becomes upside-down.

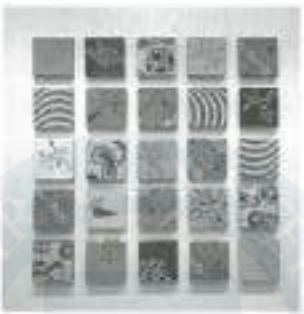


Figure 2. "Feather Pink" Acrylic on Canvas, 1997

His Works

Making so called African designs on canvases in "Feather Pink" series, Yinka Shonibare starts to use African fabric not only in order to criticize ethnical identity but also to criticize class status, alienation, multiculturality. For example in "Dysfunctional Family", he covers his alien like family members with an Africa associated fabric thanks to its Egzotism. But used fabric is not African origen or is not peculiar to Africa. The fabric is produced in Indonesia and exported to Nederland and reproduced by English fabric designers.

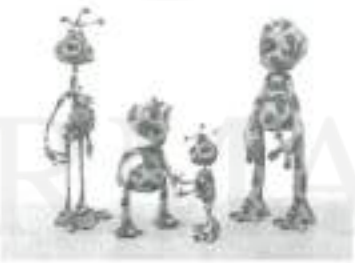


Figure 3. "Dysfunctional Family" 2001

In his 2002 installation he constructs a place which was similar to the ones that prepared for noble people in the past by using so called African fabric thus his critics on class differences becomes more philippic. In the installation he covers his nobles with dresses made of African fabric. This installation is a reference to "Grand Tour" which is a trip for nobles in 18th century. At the same time, as in his other works about nobles this installations' figures do not have heads. Lack of head can be interpreted in different points. However, when his main concepts are considered such as class identity his act can be seen as deleting identity. Moreover it can be evaluated also making all identities one identity.



Figure 4. "Gallantry and Criminal Conversation" Installation, 2002



Figure 5. "Gallantry and Criminal Conversation" Detail, 2002

His another installation in 2001 titled as "Dorian Gray: Diary of a Dandy" is a very interestings work. This installation is based on the novel by Oscar Wilde "Portrait of Dorian Gray". Yinka Shonibare is in front of us as Dorian Gray in big sized prints. The work goes to very different meaning levels not only because of the interestingness of Dorian Gray but also shock of seeing a negro as a dandy. We would not have been imagine a negro as dandy until Shonibare 's work since this term does not fit the African people. In his book Charles Baudelaire defines dandy as someone who behaves well, who dresses up well e.t.c.(1). Thus we imagine someone from Europe or a Whiteman. While creating African Dandy he constructs allusions for class differences. And also he makes absurd the whiteman concept which was already constructed in our mind as handsome, beautiful, the whiteman cult. On the other hand considering the importance of a clothing style for a dandy, it can be seen that how effective Yinka Shonibare presents the scala from fabric to clothes from individual to class and status.



Figure 6. "Dorian Gray Diary of a Dandy" Installation, 2001

Conclusion

This point makes Yinka Shonibare different than other artists who deal with identity on the level of visuality. He is very well aware of the artificiality yet it is presented as something very natural. This awareness carries of him to the level of absurdity.

References

C. Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, Ali Berktay (Çev.), İletişim Yayınları, (2003).

http://www.yinka-shonibare.co.uk/yinka-shonibare-home.html

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

FOTOĞRAF SANATINDA DOĞU VE BATI EKSENİNDE YENİDEN YARATIM SÜRECİ

SEÇKİN TERCAN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Fotoğraf Bölümü
İSTANBUL

tercans@yahoo.com

Anahtar Kelimeler: Yeniden yaratım, Asya, Tepki, Doğu-Batı, Tüketim

Özet

Sanat yüzyıllar boyunca işlevsel bir görev sürdürmüştür. 20. yüzyılda yaşanan savaşların ve devrimlerin etkisiyle, sanatta toplum ve sanatçı olguları tekrar değerlendirilmiştir. Fotoğraf sanatı kendi anlatım dilini oluşturma sorunsalına uzun yıllar boyunca çözüm aramıştır. Yüzyıllardan beri ilişkilerini ticaret bağlamında sürdürmüş olan doğu ve batı, II.Dünya Savaşı sonrası ivme kazanan endüstriyel gelişim ve küreselleşmenin de etkisiyle iç içe geçen bir yapıya bürünmüştür. Batıya öykünme hem biçimsel bir analiz hem de kültürel bir sorgulama bağlamında gerçekleşmiştir. Kültürel karşılaştırmalar diyebileceğimiz bu yeniden üretilen görseller aslında tepkisel ve protestocu bir yaklaşımın ürünleridir. Oysa Asyalı sanatçının irdelemeye çalıştığı şey batılı eseri tekrar dile getirmek değil aksine bu eser üzerinden bir tepki vermektir. Doğal olarak da görsel yapının içindeki biçimsel benzerlik içeriksel bağlamda iki eser arasında örtüşmemektedir. Beklenmedik fakat benzeşen bir görsellikle karşımıza çıkan bu eserler şekil bakımından gösterdikleri benzerliği içerik bakımında taşımazlar. Doğuya özgü bir simgesel bütünlük taşıyan eserler batı kültürüne ait kült sanat yapıtlarını tekrarlayarak kendi kültürlerinin karşı karşıya olduğu batılı kapitalist işgali protesto etmektedirler.

Sanat yüzyıllar boyunca işlevsel bir görev sürdürmüştür. Kültürel ve dinsel bağlamda yürüttüğü bu görev çoğunlukla didaktik bir yol izlemiştir. Reform hareketlerinin getirdiği değişim, endüstri devrimiyle hız kazanmıştır. 19. yüzyılda empresyonistler ile başlayan farklılaşma fotoğraf tekniğinin de gelişmesiyle sanatta yeni sorgulamalara yol açmıştır.

20. yüzyılda yaşanan savaşların ve devrimlerin etkisiyle, sanatta toplum ve sanatçı olguları tekrar değerlendirilmiştir. Sanat toplumsal değişimleri ve insan ögesini baz alarak farklı bir gelişim sergilemiş sanatçı bu gelişimin içerisinde özne konumunu kazanmaya başlamıştır.

Fotoğraf sanatı kendi anlatım dilini oluşturma sorunsalına uzun yıllar boyunca çözüm aramıştır. Çoğunlukla öykünme yoluyla çözmeye çalıştığı bu sorunsalı ancak 20. yüzyılın son çeyreğinde ifadelendirebilmiştir. Günümüzde ise dijital teknoloji ile farklı bir sürece giren fotoğraf sanatında anlamlandırma meselesi daha derin yaşanmaya başlamıştır. Fotoğraf sanatı teknik bağımlılığını bu anlamlandırma süreci ile aşmaya çalışmaktadır.

Doğu kültürünün batılı kültürler tarafından keşfi ya da sömürüsü yeni bir süreç değildir. Yüzyıllardan beri ilişkilerini ticaret bağlamında sürdürmüş olan doğu ve batı, II.Dünya Savaşı sonrası ivme kazanan endüstriyel gelişim ve küreselleşmenin de etkisiyle iç içe geçen bir yapıya bürünmüştür. Doğunun kültür ve sanatı batı tarafından önceki yüzyıllarda kullanılmış olsa da Empresyonistlerin Japon estamplarından etkilenmeleri başka bir süreci tetiklemiştir [1].

Asyalı sanatçılar tarafından batıya öykünme ise farklı bir yaklaşımın sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Batıya öykünme hem biçimsel bir analiz hem de kültürel bir sorgulama bağlamında gerçekleşmiştir. Kültürel karşılaştırmalar diyebileceğimiz bu yeniden üretilen görseller aslında tepkisel ve protestocu bir yaklaşımın ürünleridir.

Batılı sanat eserlerinin yeniden yaratım süreci ile ele alınması her ne kadar yeniden üretim meselesine gönderme yapsa da temelde bu sanatçıların özgün esere biçimsel bir gönderme yapmaları kadar kültürel bir sorgulamayı da beraberinde getirmektedir.

Görsel devşirme diyebileceğimiz bir yaklaşımla ortaya çıkan bu eserler yeniden sahnelenerek alınmayan iki eser arasında bir bağ kurmaya iter. Oysa Asyalı sanatçının irdelemeye çalıştığı şey batılı eseri tekrar dile getirmek değil aksine bu eser üzerinden bir tepki vermektir. Doğal olarak da görsel yapının içindeki biçimsel benzerlik içeriksel bağlamda iki eser arasında örtüşmemektedir.

Yasumasa Morimura'nın bir Japon olarak kültürel bağlamda bir eleştirisi vardır. Sanatçının vurguladığı kendi kültüründe gerçekleşen batı kaynaklı yozlaşmadır. Batı kaynaklı tüketim toplumuna dönüşmek sanatçının tepkisel yaklaştığı en önemli durumdur (Resim 1). Tüketim üzerine sergilediği bu durumu yine batılı eserleri yeniden yaratarak aynı döngüyü kendisi de sağlamaktadır. Bütün bunların yanında batıya mal olmuş eserler Morimura tarafında tekrar yaratılarak doğulu kültür tarafından tüketilmektedir. Öz portre çalışmaları olarak yeniden yaratılan bu eserler aslında benlik sorgulamaları değildir. Sanatçı fotoğrafın öznesi konumunda olmasına rağmen, bu özne olma durumu sanatçının öz benliğine dair bir gönderme barındırmamaktadır. Aksine toplumsal benliğe ve kültüre yönelik bir gönderme yapmaktadır.





Resim 1. Edouard Manet, Olympia, 1863 — Yasumasa Morimura, Portre, Futago, 1988

Geleneksel Japon tiyatrosunda erkek kadın kalığına girmektedir [2]. Fakat bir Japon erkeği olarak batılı kadın kimliği içinde olması kendi kültürü tarafından yadırganır. Bu beklenilen etkiyi veren bir yadegamadır. Çünkü amaç kısır döngüye girmiş olan Japon kültürünün dikkatini çekebilmektir. Morimura sadece batılı sanat eserlerini değil aynı zamanda batıda popüler kültürün içinde yer alan bir çok figürü de tekrarlamaktadır [3].

Çinli sanatçı Wang Qingsong'un politik vurgulan fotoğraflarında karşımıza batılı sanat eserlerinin yeniden yaratımıyla çıkar. Çin kültürü ve hükümetinin politik yapısına getirdiği eleştirel görsellikle sunduğu fotoğrafları protestocu bir tavra sahiptir [4]. Batılı sanat eserlerini kendisine nesne olarak seçmesinin temel prensibi kendi kültürünü batıya teslim olması bakımından irdelemektir (Resim 2). Çinli figürler batılı

rolleri üstlenerek eserleri tekrar sahnelemektedir. Aynen sanatçının eleştirdiği gibi günlük yaşamda da bir birey olan Çinli figürler batılı tüketim kültürüne hizmet etmektedirler. Güçlü bir geçmiş ve politik alt yapısı olduğuna inandığı Çin kültürünün bu kadar kolay bir şekilde batı kapitalizmine teslim olması sanatçının tepkisel yaklaşımın temelini oluşturur.

Koreli sanatçı Chan – Hyo Bae ise ırkçılık ve toplumsal cinsiyetin farklı kültürlerde sorgulanması bağlamında ironik bir çözümleme getirmektedir. İnce vurgularla harmanladığı eserleri alımlayanı ikincil anlamlara ulaşmada tek bir noktaya yönlendirmektedir (Resim 3). Özellikle sanatçının ırkçılık konusuna dikkat çekme sebebi bir Asyalı olarak batılı toplumun içerisinde yer edinmeye çalışırken karşılaştığı sorunlardır. Köklü bir geçmişe sahip olan İngiliz kültürünün değişmeyen bir yapısı olduğunu vurgulamak için yine I. Elizabeth'i ve onun tarihte bıraktığı görsellikleri yeniden sunmaktadır. Bakire Kraliçe fenomenini soluk bir ten ve silik bir ruj ile pekiştirdiği gibi ellerinin herhangi bir müdahale olmaksızın kendi ırkının izlerini taşıması, algımızı başka bir boyuta taşır. Sanatçı batılı toplumlarda Asyalı kadınların erkeklere çekici gelmesine rağmen aynı batılı toplumlarda Asyalı erkeklerin kadınlar tarafından fazla ferninen bulunmasını cinsiyetçi bir yaklaşım ile eleştirmektedir.





Resim 2. Gabrielle d'estrees Fontainebleau School, 1595 — Wang Qingsong Dupont and Dupont, 2003





Resim 3. Marcus Gheeraerts theYounger, Elizabeth I, 1592 — Chan Hyo Bae, Existing in Costume, 2007

Sanatçı başlangıçta batıya olan hayranlığının daha sonra farklılaştığından ve bir sorgulama sürecinden bahseder. Bu sorgulama süreci özellikle ırk, kültür ve cinsiyet bakımından bizi tekrar düşünmeye itmektedir. Bae eserlerinde sadece bir dönemi temsil etmemektedir. Batıya özgü klasikleşmiş hikayeleri de tekrar sahneleyerek batılı izleyicinin alışkın olmadığı doğulu ırk tarafından oluşturulan sahneyi ortaya koymaktadır.

Sanatın tepkisel tavrı tekrar ele alınan sanat eserleriyle de karşımıza çıkabilmektedir. Zaman zaman birbirinden tamamen farklı kültürler sanat eserlerini kullanarak eleştirel tavrı sürdürebilirler. Beklenmedik fakat benzeşen bir görsellikle karşımıza çıkan bu eserler şekil bakımından gösterdikleri benzerliği içerik bakımında taşımazlar. Doğuya özgü bir simgesel bütünlük taşıyan eserler batı kültürüne ait kült sanat yapıtlarını tekrarlayarak kendi kültürlerinin karşı karşıya olduğu batılı kapitalist işgali protesto etmektedirler. Sanıldığının aksine sanatçının ortaya koyduğu bu tavır batıya değil kendi toplumlarına karşı yapılan bir protestodur.

Atıflar

1. E.H.Gombrich, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 525, (1997).
2. O.G.Brockett, Tiyatro Tarihi, Dost Kitabevi Yayınları, 771, (2000).
3. C.Cotton, The Photograph As Contemporary Art, Thames&Hudson Ltd., 164, (2004).
4. L.Paull, Acting The Part – Photography As Theatre, Mernell, 149, (2006).

Kaynaklar

C.Murray, Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar, Sel Yayıncılık, (2009).
C.Cotton, The Photograph As Contemporary Art, Thames & Hudson Ltd., (2004).
E.H.Gombrich, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, (1997).
K.Baynes, Toplumda Sanat, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret Ve Sanayi A.Ş., (2004).
G.Freund, Fotoğraf Ve Toplum, Sel Yayıncılık, (2005).
L.Paull, Acting The Part – Photography As Theatre, Mernell, 149 (2006).
M.W.Marien, Photography A Cultural History, Laurence King Publishing, (2002).
M.Wesser, The Art Of Photography, Yale University Press, (1989).
M.Merleau-Ponty, Göz Ve Tin, Metis Yayınları, (2006).
M.Merleau-Ponty, Algının Önceliği, Kabalcı Yayınevi, (2006).
M.Merleau-Ponty, Algılanan Dünya, Metis Yayınları, (2005).
N.Topçuoğlu, İyi Fotoğraf Nasıl Okuyor, Yanıl, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret Ve Sanayi A.Ş., (1992).
N.Topçuoğlu, Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret Ve Sanayi A.Ş., (2000).
N.Topçuoğlu, Fotoğraflar Gösteri Ama..., Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret Ve Sanayi A.Ş., (2005).
O.G.Brockett, Tiyatro Tarihi, Dost Kitabevi Yayınları, (2000).
S.Bright, Art Photography Now, Thames & Hudson Ltd., (2005).

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

RE-CREATION PROCESS IN THE ART OF PHOTOGRAPHY IN THE EAST AND WEST

SEÇKİN TERCAN

Mimar Sinan Fine Arts University
Faculty of Fine Arts
Department of Photography
İSTANBUL

tercan@yahoo.com

Keywords: Re-creation, Asia, Reaction, East-West, Consumption

Abstract

Art has carried out a functional task for centuries. With the effect of wars and revolutions in 20th century, facts of society and artist were re-evaluated in art. The art of photography searched for solution to problematic of forming its own language. Had commercial relations for centuries, east and west gained an intertwined structure with the effect of industrial development and globalization that accelerated after World War II. Western imitation was realized within the contexts of both formal analysis and a cultural questioning. These reproduced visuals, which can be called cultural comparisons, are in fact products of a reactional and protest approach. What Middle Eastern artist attempt to do is not re-expressing the western work, but reacting through this work, on the contrary. Naturally, this formal similarity within the formal structure does not overlap between two works in the context of content. These works that are seen with an unexpected but similar visuality do not bear the similar content, despite their similarity in terms of form. Works that bear a symbolic integrity specific to the east repeat cult western artworks in order to protest western capitalist occupation forcing their own culture.

Art has carried out a functional task for centuries. This task carried out in cultural and religious concepts often followed a didactic path. Change due to reform movements accelerated with industrial revolution. Differentiation that began in 19th century with impressionists, caused new questionings with the development of photography technique.

With the effect of wars and revolutions in 20th century, facts of society and artist were re-evaluated in art. Taking social values and human element as the basis, art displayed a different development, and the artist began to hold subject position within this development.

The art of photography searched for solution to problematic of forming its own language. This problematic, which is often tried to be solved through imitation, can be expressed at the end of 20th century. And today, meaning issue became deeper in the art of photography that entered into a different process with digital pho-

tography. The art of photography tries to overcome its technical dependency through this meaning process.

Discovery or exploitation of eastern culture by the western cultures is not a newly emerged process. Had commercial relations for centuries, east and west gained an intertwined structure with the effect of industrial development and globalization that accelerated after World War II. Although Eastern culture and art were used by the west in the previous centuries, effect of Japanese engravings on Impressionists triggered another process [1].

Asian artists' emanation to the west emerged as a result of a different approach. Western imitation was realized within the contexts of both formal analysis and a cultural questioning. These reproduced visuals, which can be called cultural comparisons, are in fact products of a reactional and protest approach.

Although consideration of western artworks with reproduction process refers to reproduction issue, it also brings along a cultural questioning as well as artists' formal reference to the original work.

These works produced with an approach, which might be called visual gathering, are restaged, and lead the receiver to build a connection between two works. What Middle Eastern artist attempt to do is not re-expressing the western work, but reacting through this work, on the contrary. Naturally, this formal similarity within the formal structure does not overlap between two works in the context of content.

As a Japanese person, Yasumasa Morimura has a cultural critic. What artist emphasizes is the deterioration within his culture due to the west. Turning into a consumption society like the western ones is the most important issue that the artist reacts against (Image 1). By recreating western works, he reproduces the same cycle on consumption. In addition to all these, western works are re-created by Morimura, and consumed by the eastern culture. Re-created as auto portraits, these works are actually not self questionings. Although the artist is the subject of the photograph, being a subject does not have any reference to the artist's own self. On the contrary, it refers to social self and culture.





Image 1. Edouard Manet, *Olympia*, 1863 — Yasumasa Morimura, *Portrait (Futago)*, 1988

In traditional Japanese theater, the man masquerades as woman [2]. However, having a western woman identity as a Japanese man is found strange by his own culture. This provides the expected effect! Because the purpose is to take attention of Japanese culture, which entered into a vicious cycle. Morimura not only repeats western artworks, but also many figures within western popular culture [3].

Political emphases of Chinese artist Wang Qingsong are encountered in reproduction of western artworks. His photographs with a critical visuality towards Chinese culture and government's political structure have a protest attitude [4]. The main principle while choosing western artworks as his object is to emphasize his own culture's surrender to the west (Image 2). Chinese figures undertake western roles and re-stage the works.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Being individuals in everyday life just as the artist's critic, Chinese figures serve to western consumption culture. Surrender of Chinese culture, which he believes to have a strong past and political infrastructure, to western capitalism such easily constitutes the base of artist's reactional approach.

Korean artist Chan – Hyo Bae brings an ironic analysis in the context of questioning racism and gender in different cultures. His works blended with subtle emphases direct the receiver to a single point in terms of reaching secondary meetings (Image 3). The particular reason for the artist to attract attention to racism is the problems he encounters, while he is trying to gain a status within western society as an Asian. In order to stress that English culture with a deep-rooted past has an unchanging structure, he offers Elizabeth I and her visuals. Reinforcement of Virgin Queen phenomenon with a pale skin and a colorless lipstick as well as hands carrying her own culture's traces without any further intervention, take our perception to another dimension. From a gender based approach, the artist criticizes the fact that Asian men are found too feminine by women, although Asian women are found attractive in the same western societies.





Image 2. Gabrielle d'Estrees Footnote(Master School, 1599)

Wang Qingsong Dispirit and Dispirited, 2003





Image 3. Marcus Gheeraerts the Younger, Elizabeth I, 1592

Chan Hyo Bae, Existing in Costume, 2007

The artists states that his admiration for the west differentiated later and mentions a process of questioning. This process of questioning leads us to re-think particularly in terms of race, culture and gender. In his works, Bae does not only represent a period. By re-staging western classical stories, he presents the scene formed by the eastern society, to which western audience is not familiar.

Artist's reactional attitude may be encountered through reviewed artworks. From time to time, completely

different cultures sustain critical approach by making use of artworks. These works that are seen with an unexpected but similar visuality do not bear the similar content, despite their similarity in terms of form. Works that bear a symbolic integrity specific to the east repeat cult western artworks in order to protest western capitalist occupation facing their own culture. Contrary to the common perception, such attitude of the artists is not a protest against the west but against their own culture.

References

1. E.H.Gombrich, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 525, (1997).
2. O.Lalouchett, Tayanç Tarihi, Dost Kitabevi Yayınları, 271, (2000).
3. C.Cotton, The Photograph As Contemporary Art, Thames&Hudson Ltd., 194 (2004).
4. J. Paull, Acting The Part – Photography As Theatre, Manuel, 149 (2006).

Bibliography

- *C.Jahnig, Yeniden Yüzyılda Sanatı Okuyorlar, Sel Yayıncılık, (2005).*
- *C.Cotton, The Photograph As Contemporary Art, Thames & Hudson Ltd, (2004).*
- *E.H.Gombrich, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, (1997).*
- *K.Baynes, Toplumsalın Sanat, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret Ve Sanayi A.Ş., (2004).*
- *G.Freund, Fotoğraf Ve Toplum, Sel Yayıncılık, (2006).*
- *J. Paull, Acting The Part – Photography As Theatre, Manuel, 149 (2006).*
- *M.W.Marien, Photography A Cultural History, Laurence King Publishing, (2002).*
- *M.Weaver, The Art Of Photography, Yale University Press, (1989).*
- *M.Merleau-Ponty, Göz Ve Zihin, Metis Yayınları, (2006).*
- *M.Merleau-Ponty, Algının Önceliği, Kolektif Yayınevi, (2005).*
- *M.Merleau-Ponty, Algılanan Dünya, Metis Yayınları, (2005).*
- *N.Topçuoğlu, Ayfotoğraf Nasıl Okuyor, Yani?, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret Ve Sanayi A.Ş., (1992).*
- *N.Topçuoğlu, Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Konuşuyor, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret Ve Sanayi A.Ş., (2000).*
- *N.Topçuoğlu, Fotoğraflar Gösterir Ama ..., Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret Ve Sanayi A.Ş., (2005).*
- *O.Lalouchett, Tayanç Tarihi, Dost Kitabevi Yayınları, (2000).*
- *S.Beight, Art Photography Now, Thames & Hudson Ltd, (2005).*

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

TÜRK HAMAM KÜLTÜRÜNÜN BATI KÖKENLİ BANYO TASARIMI ÜZERİNE ETKİLERİ

TONGUÇ TOKOL

Marmara Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
İçmimarlık Bölümü
İSTANBUL

tonguctokol@gmail.com

Anahtar Kelimeler: Temizlenme kültürü, Türk Hamamı, kültürel etkileşim, mimari.

Özet

İnsanlar için temizlenme isteği beslenme ve barınma gereksinimlerinden sonra gelen önemli bir unsur olmuştur. İnsanlık tarihine bakıldığında yıkanma eyleminin anlamının sadece bedenin kirlerden arındırılması değil aynı zamanda ruhun da kirlerden ve kötülüklerden arındırılması olduğu görülmektedir. Bu bağlamda birbirlerinden farklı coğrafyalarda ve farklı dinlerde de olsalar insanlar benzer yıkanma gelenekleri geliştirmişlerdir.

Yıkanma ihtiyacı için kapalı mekanların inşa edilmesi eski Mısır, Hindistan ve antik Yunan uygarlıklarına kadar uzanmaktadır. Anadolu'da Gaziantep yakınlarında bulunan ve M.Ö. 1200'lerde Geç Hitit dönemine ait olan kalıntılar yıkanma/arınma tarihine bir örnek olarak gösterilebilir. Selçuklu dönemi sonrasında Osmanlılar tarafından Anadolu'da çok sayıda hamam yapılmıştır. Mimari olarak Yunan ve Roma hamamlarındaki büyük havuzlar yerlerini büyük bir merkezi alan çevresine yerleştirilmiş odacıklardan oluşan Türk Hamamı'na bırakmışlardır.

Geçmişten günümüze temizlenme kültürü sosyal ve kültürel değişimlerden etkilenerek değişime uğramakla beraber, bu süreç içerisinde farklı kültürler arasında etkileşimler de oluşmuştur.

Bildiride Türk hamam kültürü ile Batı kökenli banyo kültürleri arasındaki etkileşim konusu görseller ile desteklenerek sunulacaktır.

Giriş

Su insanoğlu için en önemli olgudur. Dünyanın büyük bir alanı sularla kaplıdır. İnsan bedeninin yarıdan fazlası sudan oluşmaktadır ve tüm canlılar için su hayat anlamına gelmektedir. Tarih boyunca en önemli yerleşimler su kenarlarında oluşmuştur. İnsanların beslenme, barınma gibi en önemli temel ihtiyaçlarından sonra temizlenme ihtiyacı gelmektedir. İlk temizlik maddesi olarak da su kullanılmıştır ve günümüzde de bu önemini korumaktadır. Bedensel temizlik birçok dinin gereğidir ve bu aynı zamanda ruhen de arınmak anlamını içerir. Hindistan'da Ganj nehri, eski Mısır'da Nil nehri kutsaldır. Hindular her sabah bu nehirde yıkanmaktadır. Asurlar'de Fırat ve kolları kutsaldır. Nil nehri kıyısında Cleopatra döneminden kalma hamam kalıntıları bulunmaktadır. Kapalı yerlerde yıkanmanın geçmişi ile ilgili net bir tarih bilinmese de bu mekanların kalıntıları Hindistan, eski Mısır ve Antik Yunan'da bulunmaktadır. Ancak bu

yıkanma mekanları genelde bir yapının parçasıdır. Bağımsız olarak inşa edilen mekanlar ise Yunanlılardan sonra Roma uygarlığı ile başlamaktadır. Osmanlı hamam mimarisi de bundan büyük ölçüde etkilenmiştir. Hamamlar Osmanlı İmparatorluğu döneminde İslamî açıdan tartışmalara da neden olmakla beraber yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Türk hamamı ilerleyen dönemlerde Avrupalıların da ilgisini çekmiş ve etkileşime neden olmuştur.

1. Türk Hamam Kültürünün Tarihsel Gelişim Süreci

Tarihsel süreçte Türklerin temizliğe önem veren bir millet olduğunu görürüz. Bunda İslam dininin de büyük önemi bulunmaktadır. Türk hamamı toplumsal yaşamın önemli bir parçasıydı. Osmanlı döneminde sadece İstanbul'da 168 tane çarşı hamamı bulunmaktaydı.

Hamam sözcüğü Türkçeye "ısıtmak, sıcak olmak" demek olan Arapça "hamm" kökünden geçmiştir ve Osmanlı döneminde böyle kullanılmıştır. Hamam yaygın olarak günümüzde de kullanılmakla beraber, Anadolu'nun bazı bölgelerinde hamama "sıcak" ya da "sıcak" da denmektedir [1]. Oldukça gösterişli olan Roma hamamları Osmanlılar ve sonrasında gelen diğer İslam uygarlıklarını etkilemiştir. Bu günkü İsrail sınırları içerisinde kalan bölgede Emeviler döneminden kalma küçük bir hamam bulunmaktadır. Roma İmparatorluğu sınırları içindeki birçok ülkede Roma hamam mimarisinin devamı olan çok sayıda hamam kalıntısı vardır. Selçuklu hamamları ise Roma hamamlarına göre daha küçük ve basittir. Geleneksel Türk hamamı mimarisi Roma hamamından etkilenmiş olsa da yaşam kültürü sürecinde kendi özgün yapısına kavuşmuştur. Roma geleneğinden farklı olarak hamama gitmek Türk kültüründe hiçbir zaman her gün yapılan bir eylem değildir. Her ne kadar kişiden kişiye ya da bir mevsimden diğerine farklılık gösterse de, haftada veya on beş günde bir hamam ziyaretinde bulunmak oldukça normal sayılır [2]. Osmanlı hamamları 18. yüzyıldan itibaren Avrupalıların ilgisini çekti ve bazı yerlerde benzerleri yapıldı. Bu ilginin kaynağı şüphesiz Osmanlı İmparatorluğu'nu ziyaret eden gezginler, tüccarlar ve yabancı elçilerdi. Bu geziler ya da görevler sonrasında yazılanlar sayesinde, Roma'nın büyük hamamlarını çoktan unutmuş Avrupa dillerine bugün de varlığını koruyan "Türk hamamı" deyimi girdi [3]. Türk hamamlarının batıya etkisi resim sanatına da yansımıştır. Bunun en güzel örneği Jean Dominique Ingres'nin Türk Hamamı adlı eseridir.



Resim 1. Jean Dominique Ingres, Türk Hamamı

Osmanlılarda hamamlar külliyelerin yanına inşa edilmiştir. Bunların dışında çeşitli vakıflara gelir sağlamak amacıyla da semt ve şehirlere hamamlar inşa edilmiştir. Gelir getirmeleri nedeniyle bu hamamların

uzun sürelerce bakımları yapılmış ve korunmuşlardır. İstanbul'da 19. yüzyılda özel hamamlar inşa edilmeye başlanmıştır.

2. Türk Hamamının Mimari Özellikleri

Türk hamamını başlıca dört bölüme ayırmak mümkündür.

2.1. Soyunma bölümü

Geniş bir sofa çevresindeki bölmelerden oluşmaktadır. Hamama soyunma yerinden açılan bir kapıyla girilir. Soyunma bölümlerinin kubbesi diğerlerine göre daha büyüktür.

2.2. Ilıklık

Ilıklık bölümü "soğukluk" ve "kapıarası" olarak da anılır. Ilıklık ısıtılan ancak ısısı sıcaklık kadar yüksek olmayan bir bölümdür. Burada sıcaktan rahatsız olabilecekler ve hastalar yıkanmaktadırlar. Bu bölüm dikdörtgen planlıdır. Yıkanmak için halvetler, dinlenmek ya da masaj için mermer sedirler bulunmaktadır.

2.3. Sıcaklık

Sıcaklık bölümü hamamın yıkanılan yeridir. Bu bölüm sıcak ve buharlıdır. Bu mekanın ortasında bulunan göbek taşı mermerle kaplanmıştır ve hamamın en sıcak zeminine sahiptir. Sıcaklık bölümünün duvarlarında sıcak ve soğuk suyun aktığı kurnalar bulunur. Bu bölümde daha sıcak olan küçük bölmeler, halvetler de mevcuttur.

2.4. Isıtma bölümü

Hamamın altında bulunan ateşin yandığı yerdir. Külhan denen ocakta yanan ateş sıcaklık bölümünün altındaki cehennemlik denilen kanallarda dolaşarak dumanı tütekâk denilen bacalardan dışarıya atılır. Türk hamamları bu ısıtma sistemi açısından da Roma hamamlarından etkilenmiştir.

Türk hamamında erkek ve kadın hamamının ayrı olmadığı "tek hamamlar" ya da "kuşluk hamam"ında, gündüzler kadınlara ayrılmakta, erkekler sabah erken saatlerde ya da gece yıkanmaktadır. Geçmişten günümüze kadar gelen geleneklerin çoğu günümüzdeki yaşam alanlarımızda değişime uğramış ve gündelik hayatın stresinden uzaklaşmak isteyenlerin tercihleri doğrultusunda artık farklı bir boyut kazanmıştır [4].

3. Türk Hamam Kültürü ve Sağlık Üzerine Etkileri

Türk hamamı kurna, musluk ve göbek taşı ile akla gelmektedir. Hamam tası, sabun ve sabunluklar, kese, kil, havlu, peştamal, takunya veya nalın, ponza taşı, hamam otu, yerbetlikler, gülabdanlar ve buhurdanlar ise diğer aksesuarlardır. Hamamda kullanılan malzemeler kadınlar ve erkekler hamamının ihtiyaçları olmak üzere iki grupta toplanmaktadır. Kadınlar hamamında kullanılan malzemeler, erkekler hamamına göre daha gösterişli olur ve daha özenle seçilmektedir.

Hamam, uzun süre kalınmamak şartıyla, sıcak su ve sabunla yapılacak vücut temizliği için iyi bir yıkanma ve temizlenme yeridir. Hamamda terlemenin ve ardından bir kese yardımıyla temizlenmenin kan dolaşımını kolaylaştırıcı, toksinlerden arındırıcı bir özelliği vardır. Hamamda fazla kalmak, sıcaktan soğuğa, soğuktan sıcağa hızlı geçmek ise vücuda zararlı olabilmektedir. Sağlık sorunları olan kişilerin çok sıcak suda yıkanmaları önerilmez. Hamamın birçok hastalığa iyi geldiği tıbben ispatlanmıştır. Hamamların, ruh ve sinir sağlığına olumlu etkileri de bilinmektedir. Sıcak banyo sonrası beden, ılıklıkta soğuğa alıştırılır. Günümüzde sağlık açısından faydalarından dolayı hamamlar tercih edilmektedir [5].



Resim 2. Türk hamamı

4. Türk Hamamının Günümüze Etkileri

Sanayi devrimiyle beraber teknolojinin konutun içine girmesiyle, konut iç hacim tasarımlarında da değişimler meydana gelmiştir. Konutlara akan suyun getirilmesi ve atık su sistemlerinin kurulması yıkanma eylemine farklı bir boyut getirmiştir.

Türk hamamında duvar ve zeminlerde mermer kaplı yüzeyler kullanılırken bugün çeşitli boyutlarda seramik malzemelerle hijyen sağlanmaktadır. Çeşmeler ve pirinç musluklar yerlerini krom kaplı, ısı ayarlı, yönlendirilebilir bataryalara bırakmıştır. Hamamlardaki sıcak ve soğuk havuzlar ile mermer kurnaların yerini lavabo ve küvetler almıştır. Banyo kültüründe önemli bir yer tutan masaj eylemi jakuziler tarafından sağlanmaktadır. Aydınlatma tavandan açılan pencere ve fanus kubbe camları yerini gizli ve yönlendirilebilen ışık kaynaklarına bırakmıştır. Yine, hamamların içinde yapılan bedensel egzersiz yerleri bugün banyolar içine yapılan özel fitness, spa köşelerinde giderilmektedir.

Sonuç

Çağın getirdiği teknolojik yenilikler doğal olarak hamam kültürünü de etkilemiştir. Birçok konuda olduğu gibi zamana karşı yarışan toplumlar daha pratik ve hızlı çözümler üretmektedir. Modern toplumlarda yıkanma eyleminin süresi de bununla beraber azalmaktadır. Günümüzde konutlarda yıkanma mekanları aile bireylerinin kullanımlarına hizmet etmektedir. Ancak önemli bir temel ihtiyaç olan yıkanma eylemi, gerek mekanın kullanımı gerekse sağlık açısından geçmişteki işlevleriyle paralel bir süreç izlemektedir. Vazgeçilmesi mümkün olmayan hijyen şartları ise modern malzemelerle sağlanmakta, bu bağlamda doğal malzemelerin mekan tasarımı üzerindeki etkisi sürmektedir. Sonuç olarak Türk hamamının geçmişten günümüze olan etkileri göz önünde bulundurularak halen faaliyetlerini sürdüren yüzlerce hamamın gelenek ve sağlık açısından işlevlerini ileride de sürdüreceği öngörülebilmektedir.

Kaynaklar

1. O. Yılmazkaya, Türk Hamamı, Çitlembik Yayınları, 2002, (15)
2. F. Yegül, Antik Çağda Hamamlar ve Yıkanma, Homer Kitapevi, 2006, (329)
3. O. Yılmazkaya, Türk Hamamı, Çitlembik Yayınları, 2002, (34)
4. M. Gökalt, Hamam Kültürünün Günümüz Banyo Tasarımında Yeri, Önemi ve Hierapolis Örneği, Sempozyum, Türk Kültür Tarihinde Dericilik ve Sorunları Sempozyumu, 2008, (7)
5. M. Gökalt, Hamam Kültürünün Günümüz Banyo Tasarımında Yeri, Önemi ve Hierapolis Örneği, Sempozyum, Türk Kültür Tarihinde Dericilik ve Sorunları Sempozyumu, 2008, (9)

INFLUENCES OF TURKISH BATH CULTURE ON WESTERN-ORIGIN BATH DESIGN

TONGUÇ, TOKOL

Marmara University
Faculty of Fine Arts
Department of Interior Design
ISTANBUL

tonguctokol@gmail.com

Keywords: Culture of cleaning, Turkish bath, cultural interaction, architecture.

Abstract

The need for cleaning has been the most important element for the human being after the needs for feeding and shelter. The history of humanity depicts the meaning of washing as not only the purification of the body from dirt, but also the purification of the soul from the dirt and evil. In this context, people developed similar washing traditions even though they were in different geographies and religions.

The construction of indoor spaces for washing needs dates back to the ancient Egypt, India and ancient Greece civilizations. The remnants found near Gaziantep in Anatolia and which belong to the Late Hittite period in 1200's BC can be shown as an example to the history of washing/purification. In the post-Seljuk period, the Ottomans constructed numerous baths in Anatolia. On architectural terms, the big pools in the Greek and Roman baths were replaced with the Turkish bath, which consists of small rooms placed around a grand central area.

From past to the present, the cleaning culture has been influenced from social and cultural transformations and changed; meanwhile, interactions have also occurred among different cultures during this process.

The presentation includes the introduction and representation of the interaction between the Turkish bath culture and the Western-origin bath culture, through supporting with visuals.

Introduction

Water is an importation phenomenon for man. A big part of the world is covered with water. More than half of the human body consists of water and water means life for all living things. Throughout the history, the most important settlement areas were created on the coasts of water. Cleaning follows immediately after the most important basic needs of people such as nourishment and shelter. Water has also been used as the first cleaning agent and it still maintains its importance in this regard. Cleaning of the body is a requisite in many religions and it also includes the purification of soul. The Ganges in India and the Nile in ancient Egypt are sacred. The Hindus bath in that river every morning. Euphrates and its branches are sacred for the Assyrians. Bath remnants from the period of Cleopatra are found on the banks of the Nile. Although the history of having

bath in indoor spaces is not clearly known, the remnants of such places are found in India, ancient Egypt and Ancient Greece. However, these bathing spaces are the pieces of a structure in general. The individually constructed places begin with the Roman civilization after the Greeks. And the Ottoman bath architecture was greatly influenced from that. The baths became an inseparable part of the daily life in the Ottoman Empire period, although they had caused to a certain controversy from the point of Islam. Turkish bath also draws the attention of the Europeans in the latter periods and caused to an interaction.

1. Historical Development Process of the Turkish Bath Culture

The historical process shows us that Turks have been a nation that signifies cleaning. The religion of Islam also contributed to that greatly. Turkish bath was an important part of the social life. In the Ottoman period, there were 168 bazaar baths only in Istanbul.

"Hamam", the Turkish word for bath, derives from the Arabic root "hamm", which means "heating, being hot", and it was spelled the same during the Ottoman period. The word "hamam" is still widely used in our area, while in certain regions of Anatolia, bath is also called "sıcak" or "sıcaklık" [1]. Roman baths, which were highly grandiose, influenced the Ottomans and the other following Islamic civilizations. In the region where currently the state of Israel is situated, there is a small bath which has been left from the period of Umayyads. There are many remnants of baths as the continuity of the Roman bath architecture in many countries within the borders of the Roman Empire. Meanwhile, Seljuk baths are smaller and simpler compared to Roman baths. Although the traditional Turkish bath architecture was influenced from the Roman bath, it has obtained its authentic structure through its life culture process. Unlike the Roman tradition, going to the bath was never an action done every day in the Turkish culture. Although it differs from one person to another or from one season to another, visiting a bath once a week or once a fortnight is considered as quite normal [2]. The Ottoman baths drew the Europeans' attention after the 18th century, and similar baths were constructed at some places. Obviously, the source of this interest was the travelers, merchants and foreign envoys who visited the Ottoman Empire. As a result of those written after such travels or duties, the idiom "Turkish bath", which still maintains its existence, entered in the European languages, as the grand baths of Rome were already forgotten [3]. The influence of Turkish baths in west was also reflected on the art of painting. The most beautiful example is the work of Jean Dominique Ingres titled the Turkish Bath.



Figure 1. Jean Dominique Ingres, The Turkish Bath

In the Ottomans, the baths were constructed next to complexes. Apart from that, baths were also constructed in various districts and cities to generate income for various funds. These baths were maintained and protected for many years as they generated income. In the 19th century the construction of private baths began in Istanbul.

2. Architectural Properties of the Turkish Bath

A Turkish bath can be divided into four main sections.

2.1. Undressing section

Consists of the sections around a wide sofa. Entrance to the bath is provided through a gate from the undressing section. The dome of dressing sections is larger than the other sections.

2.2. Ilıklık (tepidarium)

Ilıklık (tepidarium) section is also called "soğukluk" and "kaplıtaş." Ilıklık (tepidarium) is a warm place which is heated up, but not as much as "sıcaklık" (caldarium). Those who may be disturbed from high temperature and sick people bath here. This section has a rectangular plot. There are private cubicles called "halvets" for bathing and marble sofas for resting or massaging.

2.3. Sıcaklık (caldarium)

The "sıcaklık" (caldarium) section is the bathing part of the bath. This section is hot and steamy. "Göbek taşı" (tummy stone) in the middle of this place is marble-coated and it has the hottest ground in the bath. The walls of the sıcaklık (caldarium) section have water taps through which hot and cold water run. In this section, there are hotter and smaller cubicles called halvets.

2.4. Heating section

This is the place where the fire burns under the bath. The fire in the furnace called "külhan," travels through the channels called "cehennemlik" under the sıcaklık (caldarium) section, and the smoke is discharged "through the fumes called "tüteklik". Turkish baths were also influenced from the Roman baths with respect to this heating system.

The Turkish bath included "single baths" which were not separated for men and women; that is, there were "late-morning baths" where the women bathed during daytime, and the men bathed early in the morning or at night. Most of the traditions that come from the past to the present have changed at our current living spaces, and they have now gained different aspects according to the preferences of the individuals who wish to escape from the stress of daily life [4].

3. Turkish Bath Culture and Its Impacts on Health

Turkish bath is recognized with kurna (marble basin under the tap), tap and göbek taşı (tummy stone). The metal bowl for bathing, soap and soap pads, bath glove, peştamal (waist cloth), clogs called takunya or nalın, pumice stone, the depilatory called hamam out, sherbet pots called sherbetlik, small flasks for sprinkling rose water called gülabdans, and incense burners called buhurdan are the other accessories. The materials used

at the bath are separated into two groups according to the needs of women and men baths. The materials used at the women's bath are more ostentatious and they are selected more delicately than those in the men's bath.



Figure 2. Turkish Bath

Hamam is a good place for having a bath and cleaning for the body cleaning with hot water and soap, on the condition that you do not spent much time in it. Perspiring in hamam and then getting cleaned by means of a bath glove facilitates blood circulation and removes toxins. However, staying for a long time in hamam, passing from hot to cool, or cool to hot very quickly may damage the body. The people with health problems are not recommended to have a bath in very hot water. It has been medically proven that hamam is good for many diseases.

The positive effects of hamams on mental and psychological diseases are also known. After the hot bath, the body is cooled slowly in ılıklık (tepidarium). At present, hamams are preferred due to their benefits for health [5].

4. Influences of the Turkish Bath on the Present Time

As the technology entered houses together with the industrial revolution, changes in interior volumetric designs of residences also started. The introduction of running water to houses and establishment of sewage systems brought a different dimension to bathing.

In the Turkish bath, marble coated surfaces were used for the walls and floors, while hygiene is provided with various sizes of ceramic materials at present. The fountains and brass taps have been replaced with chrome-coated, heat-adjustable and rotatable fixtures. The hot and cold pools, and marble basins in hamams have now been replaced with bath tubs and ceramic wash basins. Massage, which holds an important place in bath culture, is now provided by jacuzzis. Illumination is now provided with concealed and rotatable light resources instead of the windows on the ceiling and the round dome glasses (fanus). Also the physical exercise areas in hamams have now been replaced with special fitness and spa corners.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Conclusion

The technological innovations introduced by the modernity have also influenced hamam culture. Similar to that in many issues, the societies that are competing against the time have produced practical and fast solutions. Together with it, the time of washing action in modern societies has also decreased. At present, the washing spaces in houses serve for the family members' use. However, the washing action, as an important fundamental need, follows a parallel process to its functions in history both in terms of the utilization of the space and health. Indispensable hygiene conditions are now ensured by modern materials, and in this context natural materials continue their impacts on the space design. As a result, considering the effects of the Turkish bath from past to the present, it can be foreseen that hundreds of swimming pools, which are currently conducting their activities, will also continue their functions in the future in terms of tradition and health.

Bibliography

1. O. Yılmazkaya, *Türk Hamamı*, Çelebioğlu Yayınları, 2002, (15)

2. F. Yegül, *Antik Çağda Hamamlar ve Yıkanma*, Homer Kitabevi, 2006, (329)

3. O. Yılmazkaya, *Türk Hamamı*, Çelebioğlu Yayınları, 2002, (30)

4. M. Gökay, Hamam Kültürünün Günümüz Banyo Tasarımındaki Yeri, Önemi ve Hekşeçilik Örneği, Sempozyum, Türk Kültür Varlıkları Değerleri ve Sorunları Sempozyumu, 2008, (7)

5. M. Gökay, Hamam Kültürünün Günümüz Banyo Tasarımındaki Yeri, Önemi ve Hekşeçilik Örneği, Sempozyum, Türk Kültür Varlıkları Değerleri ve Sorunları Sempozyumu, 2008, (9)

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

HOKUSAI VE BATI SANATINA YANSIMALARI

SEZİN TÜRK KAYA

Balıkesir Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Baskı Sanatları Bölümü,
BALIKESİR

sturk@balikesir.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Hokusai, Baskıresim, Ukiyo-e.

Özet

Japon sanat tarihi tarih öncesi dönemlerden başlayarak günümüze kadar devam eden zengin bir içeriğe sahiptir.tarihsel süreç içerşinde baskıresmin en popüler olduğu dönem ise Edo devridir. Edo devri Japonya'nın bir değişim ve gelişim içersine girdiği önemli bir süreci kapsar. O dönem içerisinde yapılan çalışmalar Edo'nun ruhunu yansıtan ve dönemin Japonyasını çok iyi tasvir eden başarılı örneklerdir. 17 yüzyılda başlayan Ukiyo-e, fani dünyanın yaşam ve zevklerini anlatan ağaç baskıresimlere verilen addır.

19 yüzyılın başlarında, Ukiyo-e Hokusai ve çağdaşları ile birlikte altın çağını yaşamıştır. Hokusai'nin en büyük etkisi kuşkusuz manzaralar üzerinde olmuştur. Fuji dağının 36 görüntüsü adlı serisi 1830 yılının ilk dönemlerinde basılmış ve bu çalışmalar ona ün kazandırmıştır. Ukiyo –e de pek kullanılmayan manzara görüntülerini gündeme getirdiği bu çalışmalar ile ukiyo-e sanatını tekrar canlandırmıştır.

Sanatçının çalışmaları sonraki dönemlerde ise batılı sanatçılar için gerek kompozisyon gerek renk açısından büyük bir yol gösterici ve esin kaynağı olmuştur.

Japon sanat tarihi tarih öncesi dönemlerden başlayarak günümüze kadar devam etmiştir. Sistematik olarak bakıldığında Jomon, Yayoi, Kofun, Asula, Nara, Heian, Kamakura, Nanbokuço,Muromaçi, Momoyama, Edo Devri olmak üzere farklı dönemlerde incelenir.(1)

Bu dönemlerin içinde baskıresim çeşitli şekillerde ve farklı amaçlar doğrultusunda kullanılmıştır. Baskıresmin en popüler olduğu dönem Edo devridir. Edo devri Japonya'nın bir değişim ve gelişim içersine girdiği önemli bir süreci kapsar. Hanedanlık tarafından samurayların ve feodal beylerin yılda belli zamanlarını Edo kentinde geçirmelerinin istenmesi üzerine bu kent zengin bir yaşantının ve eğlence kültürünün merkezi haline gelmiştir. Feodal beyler, eğlence merkezleri ve bu eğlence merkezlerini dolduran müşteriler Ukiyo'nun bir parçasını oluşturmuşlardır.(2) "Ukiyo" akıp giden, dalgalanan, yüzen dünya, başka bir değişle fani dünya anlamına gelmektedir. O dönem içerisinde yapılan çalışmalar Edo'nun ruhunu yansıtan ve o dönemin Japonyasını çok iyi tasvir eden başarılı örneklerdir. Ukiyo-e ise, bu fani dünyanın, yaşam ve zevklerini anlatan ağaç baskıresimlere verilen addır.(3)

Ukiyo-e'de işlenen konular günlük yaşamadan sahneler, çiçekler ve kuşlar(kacho), erotik resimler(shungo), güzel kadınlar (bijin), kabuki tiyatrosu, sumo güreşleri, manzaralar (meisho), tarih ve mitolo-

jiden sahnelerdir. (2)

19.yüzyılın başlarında Hokusai ve Hiroşige, Ukiyo-e'nin sınırlı ve kalıplaşmış konu sıkıntısına manzarayı tekrar ele alarak bir son getirmişlerdir. Ukiyo-e bu iki sanatçının döneminde ve onlar ile birlikte altın çağını yaşamıştır. Sonraki dönemde ise Japonyada uygulaması bitmiş olmasına rağmen batılı sanatçılar için gerek kompozisyon gerek renk açısından büyük bir yol gösterici ve birçok batılı sanatçı için esin kaynağı olmuştur.

Manzaranın büyük ustası Hokusai (1760- 1849) Katsukauka Shunsho'nun öğrencisi olmuştur. 19 yaşında iken ilk çalışmaları olan "Aktör" serisini Shunro adı altında yapmıştır. 1780 yılında Kako Ado altında dikkate değer pek çok çalışma üretmiştir.1797 yılında kuzey yıldızı anlamına gelen Hokusai ismini kullanmıştır. Yaşamı boyunca toplam 59 takma isim kullanmıştır.(4)



Resim 1. Hokusai "Beneath the off Kanagawa", "Kanagawa Oki Namiura" "Büyük Dalga", Renkli Ağaç Baskı, 1830.
Kaynak: http://thesaker.is.nu/files.wordpress.com/2009/09/hokusai.jpg

Hokusai'nin sanatsal gelişmesinde büyük bir adım olan 15 manga defteri 1814 yılında basılmaya başlanmıştır.

Bunun yanı sıra onun en büyük etkisi hiç kuşku yoktur ki manzaralar üzerinde olmuştur. Fuji dağının 36 görüntüsü adlı seri 1830 yılının ilk dönemlerinde basılmış ve bu çalışmalar ona ün kazandırmıştır. Fuji dağının 100 görüntüsü 3 kopya halinde 1834 -35 yılları arasında üretilmiştir. Böylece Ukiyo –e de pek kullanılmayan manzarayı gündeme getirdiği bu çalışmalar ile ukiyo-e sanatını tekrar canlandırmıştır.(5)

Her yerde "Büyük Dalga" olarak bilinen eser, Sadece yerel sanat açısından değil dünya sanat tarihi içinde de çok bilinen bir eserdir.

Resmin içersinde dalgaların arasında 3 tane bot ve üzerinde insanlar vardır. Botlardaki denizciler dalgalara karşı gelmek yerine kendilerini ve botları suyun akışına bırakmış resmen doğaya teslim olmuşlardır. Arka planda dalgaların arasından yükselen Fuji dağı görünmektedir. Günün ilk ışıkları ile aydınlanan karlı Fuji dağı bütün bu fırtınaya rağmen dimdik ayakta durmaktadır. Her kompozisyonunda vurgulanan ilahi güç(ilah, tanrı), insan ve doğanın(ten, jin, chi) eşit derecedeki önemi bu kompozisyonda da görülmektedir.

Bu baskıda Yin ve Yang kavramları aydınlık ve karanlık olarak değil de doğa ve ilahi güçler arasındaki bağ ile denizin şekli ve gökyüzünün içinde grafiksel olarak betimlenmiştir. (5)

Bu resim aynı zamanda Hokusai'nin sevdiği elemanlardan oluşmuştur. Günlük yaşantısının bir parçası haline gelen doğal yaşam ve onun inanış biçimi resimlerinde ön plandadır. Resminin temelinde Japon

halkının gelenek ve yaşam biçimi vardır. Baskıda yer alan zemin, fon, birbirini tamamlayan renkler, nesnelerin verdiği mesajlar Hokusai'nin yeni tarzının en karakteristik özellikleri olmuştur.

Batı toplumu yüzyıllar boyunca doğuyu merak etmiş ve doğuya olan hayranlığını gizlememiştir. Batılı sanatçılar Hokusai'nin "Büyük Dalga" ve daha bir çok çalışmasından kompozisyon , renk ve biçimsel sadelik açısından etkilenmişler ve resimlerinde kullanmışlardır.

20.yüzyıl sanatını ciddi şekilde etkilemiş olan Vincent Van Gogh, Japon baskıları ile 1885 yılında Antwerp'de tanışır ve onları satın almaya başlar. Bu yıllarda Japon baskıları oldukça ucuz fiyatlara satılmaktadır.1886 yılında Paris'e taşındıktan sonra Bing galeriden aldığı Japon baskılarını koleksiyonuna ekler. Zamanının büyük bir kısmını onlara ayırır. Hokusai ve Hiroşige gibi sanatçılara olan hayranlığı o yıllarda başlamıştır. Sonraki dönemlerde Japon baskılarından kopya çalışmaları da yapmıştır.(6)

Pop art'ın önemli temsilcilerinden Roy Linchestein "Drowning Girl" adlı çalışmasında sadece Jugend Still den değil aynı zamanda Hokusai'nin "Büyük Dalga" adlı eserinden de etkilenmiştir. Resimde suda boğulan kızı saran dalgalar tıpkı Hokusai'nin "Büyük Dalga" adlı eserindeki dalga formlarına benzemektedir. (7)



Ilesim 2. Roy Lichtenstein, Drowning Girl, 1963
Kaynak: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AI%3A3541&page_number=3&template_id=1&sort_order=1

Günümüz sanatçılarından Masami Teraoka, Japonya'da doğmuş ve Amerika'da eğitimine devam etmiştir. Çocukluğu Japonya'da geçen sanatçı yetişme sürecinde etkilendiği Japon baskıresim sanatını olgunluk dönemi eserlerine taşımıştır. Sanatçının üzerinde çalıştığı konular cinsellik, din, mahremiyet, politika, şiddet gibi unsurları yoğun olarak içerir. Günümüz toplumunun sosyal ve kültürel olaylara verdiği tepkiler resimlerinin ana temalarıdır. "Katsushika Hokusai, Balıkçı ve Ahtapot" ve "Masami Teraoka Sarah ve Ahtapot" adlı çalışmaları, aralarındaki asırlık farka rağmen biçim ve içerik açısından büyük benzerlikler göstermektedir. Teraoka, ukiyo-e tekniğini kullanarak Amerikan kültürünü irdeleyen işler üretmiştir. (8)

Yaşanan ekonomik gelişmeler doğrultusunda batıdan doğuya ve doğudan batıya olan ticari ilişkiler sanatı her iki yakada da etkilemiştir. İnsanlar arasında iletişim olanaklarının artması ile sanatsal üretimlerin kitlelere ulaşması kolaylaşmıştır. Baskıresim ilk kez ticaret yoluyla ahşap kutuların kapaklarındaki baskılar ile Avrupa'ya girmiştir. Baskıresmin çoğaltılma özelliği eserlerin aynı anda farklı yerlere ulaşmasını da kolaylaştırmıştır. Böyle avantajları olan bir sanat dalı ile üretilmiş çalışmalar okyanusların ötesinden tıpkı Hokusai'nin eserleri gibi gelip sanatın yönünü değiştirmeyi başarmıştır.



Resim 3. Katsushika Hokusai, Balıkçı ve Ahtapot, 1814, çok renkli ukiyo-e tahta baskı
Kaynak: http://pharyngula.org/images/hokusai_octopus.jpg



Resim 4. Kitagawa Tersioka Sanatı ve Ahtapot/Yedinci Cennet,2001, 29 renk tahta baskı,41 x 40 cm

Kaynaklar

1. Japonya Sanat Sergisi Istanbul Koleksiyonu (1966). Istanbul Museum Of Arts. Tokyo
2. Akalan, G. (2000). Gravür. Kalkavan Yayınları.
3. Koçak, G. (2002). Ukiyo-e. Anadolu Sanat, Sayı 13. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir
4. Cawthorne, N. (1997). The Art Of Japanese Prints. Laurel Glen Publishing. Hong kong.
5. Cazlar, G. C. (2000). Hokusai. Phaidon Prss. Inc. China.
6. www.artelino.com/articles/van_gogh_satoriumibe.asp
7. http://popartmachine.com/blog/talking-with-ray-lichtenstein/
8. Yücel, B. (2008). Ukiyo-e ve Çağdaş Sanatla Yorumları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
http://thesakechronicles.files.wordpress.com/2009/09/hokusai.jpg
http://www.artelino.com/articles/the-great-wave.asp

HOKUSAI AND REFLECTION ON WESTERN ART

SEZİN TÜRK KAYA

Balıkesir University
Faculty of Fine Arts
Department of Printing Arts
BALIKESİR

sturk@balikesir.edu.tr

Keywords: Hokusai, Woodblock Printing, Ukiyo-e

Abstract

History of Japanese Art has got a rich content starting at the prehistoric times and continuing until the present day. During the historical process, the most popular period of Printing Picture is the Edo Time. The Edo Time contains an important process within the terms of Japan's revolution and development. The works made within that period are the successful samples which reflect Edo's spirit and describe Japan of that period very well. Ukiyo-e, which started in the 17th Century, is a name given to the woodblock printing (the wood printing pictures) which tells the zest / delight and lifetime of the mortality world.

At the beginning of the 19th Century, Ukiyo-e Hokusai with his contemporaries lived his golden age. Hokusai definetely had the greatest influence on views / landscapes. His series of pictures, named 'Thirty-Six Views of Mount Fuji', were published early in the 1830's and these Works made him famous. He revived /freshened Ukiyo-e Art again with these works,in which he brought up the landscapes ,not used much in Ukiyo-e.

Besides, the artist's works were a great leading and inspiration of source for western artists in terms of composition and also colour in the following periods.

History of Japanese Art started at the pre-historic times and continued to the present time. When considered systematically, it is analyzed as Joman, Yayoi, Kofun, Asuka, Nara,Heian, Kamakura, Nanbokucho, Muromachi,Momoyama, Edo Period in different periods. (1)

The Woodblock Printing within these periods was used in various forms and in accordance with different purposes. The most popular period of the woodblock printing is the Edo period.

The Edo Time contains an important process within the terms of Japan's revolution and development. As Samurais and feudal lords were wanted to spend some specific time in a year in Edo city by the Dynasty, this city became a rich life and amusement centre. Feudal lords, amusement centres and the customers who filled up these amusement centres made up

Ukiyo's part(2). 'Ukiyo' means a gliding, streaming,floating world, in other words it means 'the world of

mortality'. The works within that period are the successful samples which reflect Edo's spirit and describe Japan of that period very well. Ukiyo-e is a name given to the woodblock printing which tells the zest and lifetime of this mortality world.(3)

The operand subjects in Ukiyo-e are the scenes from daily life, flowers and birds (kacha), erotic pictures (shunga), beautiful women (bijin), Kabuki theatre, Sumo wrestlings, landscapes/views (meisho), history and mythology.(2)

At the beginning of the 19th Century, Hokusai and Hiroshige put an end to the shortage of the limited and stereotyped subject of Ukiyo-e by handling view pictures again. During these two artists and with them, Ukiyo-e lived its golden age. The following period, it was a leading/ guiding and inspiration of source for many western artists in terms of composition and also colour, although its application had finished in Japan.

Hokusai (1760-1849), who is the great master of view/landscape was Katsukaoka's student. When he was 19 year old, he made the series 'Actor',which were his first works, by the name of 'Shunrei. In 1780, he produced many remarkable studies/works by the name of Kako Ada. In 1797 he used the name of Hokusai,which means 'the North star'. He used totally 59 nicknames / pseudonyms throughout his life. (4)

'15 Squad Books', which was a major step in Hokusai's artistic development, started to be published in 1814.

Besides, his biggest impact was no doubt on the views/landscapes. His series, named '36 Images of Mount Fuji', were published in the first periods of 1830 and those studies made him known. " 100 Images of Mount Fuji" was made in three copies between 1834 and 1835.

In this way, he freshened Ukiyo-e Art again with these works,in which he brought up the landscapes ,not used much in Ukiyo-e.(5)

The work of art, known as 'Big Wave' everywhere, is also known very well not only in terms of local art but also history of world art.

There are three boats among the waves and some people on them in the Picture. The sailors on the boats entirely give themselves up the nature by leaving themselves and their boats in flowing water instead of resisting the waves. Mount Fuji is seen among the waves in the background. Despite this storm, Mount Fuji, which is covered with snow and brightens with the first daylight, stands stiffly. The godlike/divine power (God), the human and the nature (ten,jin,chi) in his every composition is also seen equally in this composition like the others.

In this printing Yin and Yang concepts are described as a link/joint between the nature and the divine powers together with the form of the sea and the graphics in the sky, but not light and dark concepts. (5)

This Picture also contains the elements which Hokusai liked. The natural life which is a part of his daily life, and the way of his belief stand in the forefront in his pictures. In the basis of his picture there are Japanese traditions and ways of life. The ground, background, complement of the colours, images given by the objects in the printing are the best characteristic features in Hokusai's new style.

Western society have wondered the East for centuries and have not hiden their admiration to the Eastern world. Western artists are influenced by Hokusai's work ' Big Wave' and his other works in terms of composition, colour and formal simplicity and they used in their pictures.

Vincent Van Gogh, who seriously influenced the art of 20th Century , met Japanese printings in Antwerp in 1885, and started to buy them. In those years, Japanese printings were being sold at rather reduced prices.

After he moved to Paris in 1886, he added Japanese printings, which he bought from Galery Bing, to his collection. He spent most of his time with them. His admiration to the artists such as Hokusai and Hiroshige started in those years.In the following periods he made some copy works from Japanese printings.(6)

Roy Linchestein, one of important representatives of Pop Art was not only influenced at his work 'Drowning Girl by Jugend Still but also by Hokusai's work , 'Big Wave' The waves in his picture which covered the drowning girl in the water are very similar to the wave forms in Hokusai's work 'Big Wave'.(7)

Masami Teraoka, one of the present / contemporary artists, was born in Japan and continued his education/training in the USA. The artist, whose childhood passed in Japan, was influenced by Japanese woodblock printing during his growing time and carried it to his works in his mature period. The subjects, which the artist studied on, contain the themes intensively such as sexuality,religion,privacy,politics, violence. The main theme in his pictures is reactions of today's society for the social and cultural events. Katsushika Hokusai's work 'Fisherman and Octopus' and Masami Teraoka's work " Sarah and Octopus" have great similarities in terms of forms and contents in spite of the centennial variance between them. Teraoka, has produced the studies/ works which explicate American culture by using Ukiyo-e technique. (8)

In accordance with the economic developments, the Art has been influenced by the business relationships from the west to the east and also from the east to the west, in both sides. Increasing of communicative conditions among people makes artistic produces /studies easier to come at wide mass. The Woodblock Printing first entered Europe with the prints on the covers of wood boxes by way of trade. The multiplication way of woodblock printing also makes the works easier to reach different places at the same time. The Works produced by an art work which has such advantages have managed to change the direction of the art just as Hokusai's Works beyond the oceans.

References

1. Japonya Sanat Sergisi Memiru Koleksiyonu. (1986). Idemitsu Museum Of Arts. Tokyo.
2. Akalan, G. (2000). Gelenek Kalesarmik Sanat Yayınları.
3. Koçak, G. (2002). Ukiyo-e Anadolu Sanat. Sayı 13. Anadolu Üniversitesi Yayınları. Eskişehir.
4. Cawthorne, N. (1997). The Art Of Japanese Prints. Laurel Glen Publishing. Hong Kong.
5. Cunlu, G. C. (2003). Hokusai. Phaidon Pres. Inc. China.
6. www.artelino.com/articles/van_gogh_japonisme.asp
7. http://paperblackchronicle.com/blog/talking-with-roy-lichtenstein
8. Inal, B. (2008). Ukiyo-e ve Çağdaş Sanata Yansımaları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
http://thesakechronicles.files.wordpress.com/2009/09/hokusai.jpg
http://www.artelino.com/articles/the-great-wave.asp

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

DESIGN FOLLOWS TECHNOLOGY

ALEXANDER UHLIG

Duisburg-Essen University
Department of Design-Technology
GERMANY

alexander.uhlig@uni-due.de

Keywords: Material, hand, brain, Design-Technology, University of Duisburg and Essen,

Abstract

Only the combination and interaction between brain, hands, material, technology and function enable good art and design. Material and technology have extreme importance in the context of any design process. That means, in this context it's important to be aware of the material properties and based on that of the scope of design. The design process is close-knit to the material properties, technology and physics.

We use our hands to touch, feel, and design – interactive processes which include our brain. Comprehending the structure of a stone, for example, is achieved by touching and feeling the stone with fingers and hands. The hand is not of human design but that of nature. Nature, on the other hand, does not design.

This article ought deal with the subject of the interdependence of designer and material.

"Form follows function", a world-famous thesis, it appears to be tautological.

Sullivan meant with this thesis, published 1896 in his article „The tall office building artistically considered", that the form, the design of products (and art), should be derived from its function and type of use. Otherwise, basing on this thesis, it should be possible to derive the form from the function.

"Whether it be the sweeping eagle in his flight, or the open apple-blossom, the toiling work-horse, the blithe swan, the branching oak, the winding stream at its base, the drifting clouds, over all the coursing sun, form ever follows function, and this is the law. Where function does not change form does not change." [1] But before the „form (can) follow function", the hands must follow the brain and the materials must follow the hands (or machines). Emmanuel Kant said, "the hand is the visual part of the brain" [2] Left hand or right hand, "west" hand or "east" hand, important is, how a creative brain is controlling the designing hands.

Only the combination and interaction between brain, hands, material, technology and function enable good art and design. Material and technology have extreme importance in the context of any design process. That means, in this context it's important to be aware of the material properties and based on that of the scope of design. The design process is close-knit to the material properties, technology and physics.

We use our hands to touch, feel, and design – interactive processes which include our brain. Compre-

bending the structure of a stone, for example, is achieved by touching and feeling the stone with fingers and hands. The hand is not of human design but that of nature. Nature, on the other hand, does not design.



Figure 1. two hands. Photo form123rum.com

It is ***gestalt*** *in and of itself, part of evolution. Although the hand is being increasingly replaced by machines in the design process, we must consider that machines cannot replicate human perception and the hand's sense of touch.*

Many products that are man-made need two components in order to function. Oftentimes the very name of the product makes these two component clear, e.g. football = foot + ball, water boiler =water + boiler, hand brush = hand + brush.



Figure 2. dust-pan and hand-broom, 1969, Objemen.design.com
Photo Ole Akhøj

The word that describes the use of the product is almost always in the secondary position, while the word that represents the pertinent components inseparably involved in the use almost always occupies the primary position.

When one designs a product, for example a hand brush, its physical manifestation may be more than just a reflection of its intended use (to clean). The product may also be designed to provoke a sense of aesthetic approval and acceptance. "The whole is more than the sum of its parts." [3]

In order to progress to 'the sum of its parts', design technology is concerned with the characteristics of materials and physics involved in the design process which facilitate a more comprehensive use and awareness of the designed object.

Therefore, in order to achieve the maximum amount of design possibilities, we at the University of

Duisburg-Essen focus on the following question: How much freedom of design does a material offer a designer? How does, e.g., a red marten brush work? What is red marten hair like in nature and how is it constructed? How can red marten hairs be made into paintbrushes so that these hairs make it possible to predict the results of use on diverse surfaces when paired with pigment and water? Here, concise knowledge of the structure of the hair, pigment, water and paper are required – only then can one begin to count on certain results and increase the potential of design. In connection with creativity, brain and hand, technology can, in such a way, further the design process and in so doing offer more freedom for artistic experimentation. In such a manner new, predictable (and also unpredictable) heights of quality can emerge. An important precondition here is detailed knowledge of the materials and physics.

In this context scientific experimentation is a helpful approach as it allows for the research and discovery of new characteristics of materials, which, in turn, increase the freedom of design. Technology, in this case knowledge of techniques and the characteristics of materials, is the key to artistic and functional design. This knowledge develops and expands the components of aesthetic perception in terms of form, color, materials, structure and texture.

Through cooperation with cultural history (beyond the scope of East/West), presentation methods, didactic concepts and a development of the sense for aesthetic components, technology is the central starting point for successful design that can be accepted regardless of the culture in which it is used.

Knowledge, e.g. of the technique of the Ghiordes knot, makes design possible that is founded especially on the basis of this knotting technique. Other knotting techniques therefore lead to other structures and design.



Figure 3: Ghiordes - Asfi - Kilim, Pakistankilim.com

Isidore of Miletus knew the composition of Opus caementitium [4], "Roman concrete", and could therefore design the large cupola of the Hagia Sophia. A technology imported from West to East; the large cupola, as design, exported from East to West. Sinan was only able to realize his most wonderful constructions because he knew the static and technological basic requirements and the characteristics of the building materials. Technological advancement, curiosity and the desire to experiment have often contributed to an expansion of the design spectrum.

In the mid-19th Century, Michael Thonet's discovery, the steaming of wood with hot water, made it possible to bend wood. In this way Thonet was able to save materials and money, as at this time wooden arches were traditionally still being sawed out of large wooden blocks.



Figure 4. Thonet, Prague chair and armchair, 1880
Photos: © thonet.at/en

Today, form does not only follow function or a strict financial budget. Knowledge of the raw materials, the substance of the product as well as its technological and physical characteristics are much more important for the originality and the artistic content and viability of each object. On the basis of a sound knowledge of the relevant materials, an appropriate joining technique of the natural materials and/or of existing semi-finished products may be developed.

These are the skills that we are cultivating in the design technology degree program at the University of Duisburg-Essen.



Figure 5. Shoulder bag. Materials: cotton, zippers, key-rings, belt. It is possible to combine as much small bags as desired. Student work of Mathias Schneider, 2009, University of Duisburg and Essen, Design-Technology, Chair Dr. Alexander Uhlig, Prof.(V). Photo: S. Bruggen

Figure 6. Shoulder bag. Materials: transparent perlon, frames, cotton, screws, leather, textile cord. Student work of Corinna Schlarb, 2009, University of Duisburg and Essen, Design-Technology, Chair Dr. Alexander Uhlig, Prof.(V). Photo: S. Bruggen

Figure 7. Shoulder bag. Materials: batting cap, trans-parent flexible tube, zip, key-rings, textile cord. Student work of Sona Bruggen, 2009, University of Duisburg and Essen, Design-Technology, Chair Dr. Alexander Uhlig, Prof.(V). Photo: S. Bruggen

Sources

1. Louis Sullivan: *The tall office building artistically considered*. In: Lippincott's Magazine of Popular Literature and Science, Philadelphia, March 1896
2. Immanuel Kant 1724-1804, German philosopher during age of enlightenment
3. Aristoteles (384-322 v.Chr.) Methaphysik VII 17, 1041b
4. Opus caementum consists of stones, sand, chalked limestone, Pozzolanes (tones with silicic acid) and lime hydrate, which when mixed with water become binding.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

DEVELOP A DESIGNER AND ARTIST WHAT ARE THE RECENT TRENDS IN TODAY'S ART AND DESIGN EDUCATION?

MAGDALENA WOSIK

Academy of Fine Arts in Wroclaw
Faculty of Graphic Arts and Media Art
The Department of Graphic Design
POLAND

mwosik@poczta.onet.pl

Keywords: Form, contents, methodology of work, designer, artist

Abstract

The presence of the Faculty of Graphic Design at Academy of Fine Arts is a very comfortable situation. Students can learn design guidelines handfuls of being in contact with the artistic disciplines. This gives a larger perspective, the prospects for more interesting, fresher and more individual solutions.

– Close cooperation with teachers of graphic design departments of art – drawing, sculpture, painting, graphic art. Emphasis on the student's contact with the traditional graphics and drawings tools.

Graphic design student is expecting that he mastered the ability to use graphics programs. This is important. However, first we want to encourage young people to treat the computer as one of the links in the creative process. That the computer was a tool for him. And would a man have dominion over the instrument and not a tool to triumph over man.

We teach students a methodology of work: the sequence of actions. Guarantee the success of the project are the correct proportions of form and content. To achieve these proportions have to spend time thinking about ideas, idea, or anecdote – CONTENTS and find the right techniques, tools, materials – FORMS.

I'll show examples of tasks that exercise a sense of balance between form and content.

1. Academy of Fine Arts as a place for exchange of experience and grinding individuality. Short presentation of workshops

The presence of the Faculty of Graphic Design at Academy of Fine Arts is a very comfortable situation. Students can learn design guidelines handfuls of being in contact with the artistic disciplines. General plastic arts instruction required for the Faculty of Graphic Arts is: Drawing (years one to five), Painting (years one to five) and Sculpture (the first year). This instruction is provided by the respective studios within the Faculty of Painting and Sculpture. The second year students are offered the possibility to choose their own field of major instruction. This consists of the appropriate selection of studios and subjects in preparation for a final diploma plus complementary and additional subjects. This general arts education gives a larger perspective, the pros-

pects for more interesting, fresher and more individual solutions.

Lecturers seek to collaborate with other professors of painting or drawing. Observe the possibility of students. We look at how they pack their suitcase with their experiences.



Figure 1.

2. Graphic design – the discipline of design and art fields. / presentation of student's works
Emphasis on the student's contact with the traditional graphics and drawings tools.

If the case is well packaged, the student realizes that graphic design is a combination of design thinking and the field of art.



Figure 2-4.

An example of such a classification of graphic design projects are the following tasks: Figure 6-8, Figure 9-11, Figure12-14, Figure15-17, Figure18-20

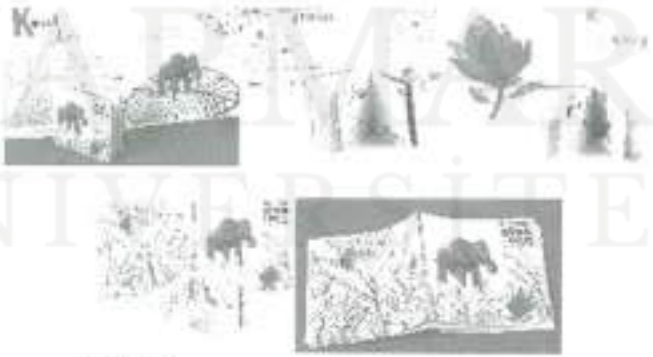


Figure 9-11.

Designs of books. The author must reckon with the formal requirements, such as, for example, readability of the text, or age of the reader. At the same time the creator, designer of the book has a lot of artistic freedom in assigning the stigma of the whole. When they design in a natural way they use their artistic visions. They draw

from imagination and think globally. Without any complexes designers treat the book like a painting stretcher. We see this even in these painterly illustrations...



Figure 12-14.



Figure 15-17.



Figure 18-20.



Figure 21-23.

3. Expectations of students. The role of teachers

The place of tools in the creative process (discipline of work on the computer)

Sometimes I feel that young people do not appreciate what is packed into their own suitcase. The acquired experience will not build an integrated, creative personality. Their problem is that they trust only one medium. When they do well with their computer, students trust this tool without borders. They forget the principle of the golden mean, they forget about their strengths – the experiences of painting and drawing.

Graphic design student is expecting that he mastered the ability to use graphics programs. This is important. However, first we want to encourage young people to treat the computer as one of the links in the creative process. That the computer was a tool for him. And would a man have dominion over the instrument and not a tool to triumph over man.



Figure 24.

Experienced graphic designer and educator has to remind his pupils of their baggage. He has to talk about the experiences, which should be reap. He has to remind students of the need for continuous research. He has to urge for inserting new experiences in the student suitcase. And urge young graphic desiner to look in this suitcase.



Figure 25.

4. Know how to work – methodology of work for the designer (correct proportions of FORM and CONTENT) / Examples of tasks that exercise a sense of balance between form and content.

... We remind about the suitcase and advise how to benefit from its contents. So the teacher is also for advising on how to work. We teach students a methodology of work; the sequence of actions. Guarantee the success of the project are the correct proportions of form and content. To achieve these proportions you have to spend time thinking about idea, or anecdote – CONTENTS and find the right techniques, tools, materials – FORMS.



Figure 26-27.

I'll show examples of tasks that exercise a sense of balance between form and content (idea).
Bohumil Hrabal, Czech writer, is a very inspiring figure. Also for the young graphic, before which we count the task of composing a poster presenting author. The image is based on the dominant selected letters. Randomly assign students one of the six letters of the name of the Hrabal.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ



Figure 28-33.



Figure 34-39.



Figure 40-42.

This task is repeated every few years in the graphic design studio led by profflesor Louis Żelazniewicz and ass. prof. Magdalena Wasik. It combines the issues for which we pay special attention – the coexistence of images and letters. Previous experience allow us to conclude that the subject makes a conscious use of graphics to typography, reach down to a particular character, dedication throughout his comments while seeking associations for accurate illustrative anecdotes. There will not work easy and showy ways of working to build a well-compiled using decorative surfaces and skillfully served the effects of graphic programs. The idea and the precision of form and content are immediately visible features of the presented posters. Works operate independently on the viewer without any problem. However, the task is designed in various stages – the next step after obtaining the individual projects, this is the submission of these posters all name of Hrabal. For The End.



Figure 40-43.

Try to inculcate respect for the young graphic content of their suitcases. I keep fingers crossed for them to remember their suitcases, cared for their content. Inside, there are waiting for them characters, tools, ideas, experiences from which they will build themselves – designers and artists in one.

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

TASARIM EĞİTİMİNDE DENEYSEL YAKLAŞIMLAR

DENİZ AYŞE YAZICIOĞLU

Kadir Has Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
İSTANBUL

denizayseyazicioglu@khas.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Sayısal tasarım, Tasarım eğitimi, Dijital tasarım, Deneysel tasarım

Özet

Günümüzün değişen koşullarına bağlı olarak tasarım eğitiminde yeni düşünce biçimlerine ihtiyaç olduğu tartışmasızdır. Bu noktada sayısal tasarım araçları, "tasarım sürecinin yeniden tasarlanmasını" öneren sistemler olarak karşımıza çıkmakta ve gelecekte tasarımcının kimliğini ne şekilde etkileyeceği tartışılmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın kapsam ve amacı, deneysel bir yaklaşım olan sayısal tasarımın, geleneksel tasarım yöntemleriyle karşılaştırılması ve bu düşünce biçiminin tasarım eğitiminde sağlayacağı avantaj ve dezavantajların ortaya konulması olarak belirlenmiştir. Belirlenen bu kapsam ve amaç doğrultusunda çalışmanın metodolojisi olarak deneysel yaklaşımlar çeşitli uygulamalar üzerinden incelenmiş ve geleneksel tasarım yöntemlerinden farklı yanları tariflenmiştir. Yapılan bu incelemeler sonucunda tasarımı eğitim sürecinin birer deney alanı olarak sayısal tasarım yaklaşımlarına göre yeniden kurgulanmasının, gelişen teknolojileri doğru kullanabilen ve bu araçlarla kompleks, çok bileşenli, yenilenebilir tasarımlar üretme kabiliyetine sahip tasarımcılar yetiştirilmesini sağlayacağı sonucuna varılmıştır.

1.Giriş

Bugün çok sayıda bileşeni içeren karmaşık bir sistem olan tasarım eğitiminde, alışılagelmiş yaklaşımların ötesinde farklı bir eğitim anlayışına ihtiyaç olduğu tartışılmazdır. Bu noktada sayısal tasarım araçları, "tasarım sürecinin yeniden tasarlanmasını" öneren sistemler olarak karşımıza çıkmakta ve gelecekte tasarımcının kimliğini ne şekilde etkileyeceği tartışılmaktadır. Deneysel yaklaşımlar olarak sayısal tasarım araçları bir yandan tasarımın analitik olarak bilgisayar ortamında dinamik sistemler halinde kurulmasını kolaylaştırırken bir yandan da tasarım süreç ve anlayışını yeniden şekillendirmektedir. Bu yolla oluşan etkiler ürünlere yansırken yeni geometrik yaklaşım ve tipolojiler ortaya çıkmakta, böylece tasarımlar ve geliştirilmekte olan dijital araçlar sürekli evrimleşmektedir.

Dijital teknolojilerin tasarım eğitiminde kullanılmasıyla birlikte, öğrenciler çalışmalarını gerek iki boyutlu çizim, gerekse üç boyutlu modeller üzerinden oluşturabilmekte ve bilgisayar destekli fotogerçekçi görsel araçlarla simülasyon ortamlarını kullanabilmektedirler. Ayrıca tasarım eğitiminin karşı etkileşimli süreci internet, intranet gibi uzaktan dijital teknolojilerle desteklenebilmektedir. Eğitimde kalitenin yükseltilmesi arayışları ve uluslararası platformlara taşınması çabaları tasarım eğitiminin dijital ortamda gerçekleştirilmesini zorunlu kılmaktadır.

Dijital ortamlardan farklı olarak geleneksel tasarım eğitiminde ise eğitimciyle öğrenci yüzyüze, karşı etkileşimli biçiminde çalışmaktadır. Bu yöntemde tasarım, üretimi kağıt üzerinde teknik çizim ve maket şeklinde gerçekleşir. Başka bir değişle sayısal tasarımla geleneksel tasarım anlayışlarının tasarım eğitimindeki süreç ve sonuçları farklılıklar göstermektedir. Bu bağlamda çalışmanın kapsam ve amacı, deneysel bir yaklaşım olan sayısal tasarımın, geleneksel tasarım yöntemleriyle karşılaştırılması ve bu yeni düşünce biçiminin tasarım eğitimindeki üstün ve zayıf yanlarının ortaya konulması olarak belirlenmiştir [1].

Belirlenen bu kapsam ve amaç doğrultusunda çalışmanın metodolojisi olarak deneysel yaklaşımlar literatürdeki çeşitli uygulama örnekleri üzerinden incelenmiş ve geleneksel tasarım yöntemleriyle karşılaştırılarak elde edilen bulgular sistematik bir biçimde sunulmuştur.

1.1. Deneysel Yaklaşımların Çeşitli Uygulamalar Üzerinden İncelenmesi ve Geleneksel Tasarım Yöntemleriyle Karşılaştırılması

Tasarım eğitimi; bilginin öğrenciye doğrudan aktarıldığı ve sınandığı bir ortamdır. Bu tür bir eğitimin temel özelliği; kendine özgü uygulamalı stüdyo çalışmalarıyla ortaya çıkan ürünlerin birebir karşılıklı görüşme biçiminde eleştirilmesi ve yönlendirici bilgilerin aktarılması olarak tanımlanabilir. Tasarım stüdyolarında, zihinsel bir süreç olan tasarlama eylemini oluşturulan imgelerin dışsallaştırılması amacıyla grafik anlatım teknikleriyle geliştirilen eskizlerle giderek somutlaşan modellere dönüşür. Dijital ortamın tasarım sürecinde kullanımında farklı yaklaşımlar izlenmektedir. Bu yaklaşımlar ise şu şekilde tarifenebilir [1, 2]:

1. Tasarımın başlangıç evrelerinde form üretme amacıyla teknolojinin kullanılması,
2. Tasarımın geliştirilmesi sürecinde çeşitli modelleme yazılımlarıyla ürünün ayrıntılı olarak test edilmesi,
3. Tasarım parametrelerinin ve çeşitli etkenlerin analitik ve dinamik modellerle temsil edilerek tasarımların üretilmesi.

Sayısal tasarım araçlarının kullanımıyla ilgili bu tür yaklaşımların bir ya da bir kaçının aynı çalışma içerisinde ele alınması sözkonusu olabilir. Örneğin Nico Reinhardt tarafından tasarlanmış olan cam elyaf yüzeyi bu tür çalışmaların bir ürünüdür. Bu proje sürekli bir sistemde bölgesel kontrol sağlama yöntemini içerir. Formu oluşturma, malzeme sistemlerinin belirli kuvvetler ve yönlendirmeler altında kendini organize etmesini sağlar. Bu çalışmadaki amaç, sistemin bütüncül morfolojisini değiştirmek değil, bölgesel deformasyonları açığa çıkartmaktır (Resim 1) [3].



Resim 1. Cam Elyaf Yüzey

Daniel Colla'ya ait bir çalışmada ise üç çelik levha şerit köşelerinden tutturulmuş ve bu malzemeye ait veriler, strüktürel davranış ve geometrik kısıtlamalarla, deneysel tasarım araçlarıyla hesaplamalı parametrik bir sistem oluşturulmuştur. Sistemin strüktürel davranışı, ışıkla etkileşimi, bölgesel olarak tekil elemanları daha da farklılaştırmış; eleman grupları ise bütüncül olarak etkilenmiştir (Resim 2). Ayrıca sistem performansının artırılması amaçlı yapılan bu çalışmada tüm elemanların deneysel tasarım araçları sayesinden uyumlu bir biçimde tasarlanması, üretimine imkan vermiştir [3].



Resim 2. Çelik Levha Şeritlerin Hesaplamalı Parametrik Sistemle Şekillenişi

Tasarımı, üretimi ve inşaatı, birkaç haftaya sığdırılmış olan deneysel tasarım araçlarının kullanıldığı bir başka projede, 600 adet farklı bileşen ve 150 adet membran kullanılmıştır. Tasarım sürecinde; strüktür, güneş ışığı, rüzgar ve yağış analizleri yapılmıştır. Membran yağmurdan tam koruma sağlarken, boşluklu yapısıyla da rüzgar basıncını azaltmıştır (Resim 3) [3].



Resim 3. Güneş Işığı, Rüzgar ve Yağış Analizlerine Göre Şekillenmiş Parçalı Membran Strüktürü

Newell'in projesinde çevrek agrega sisteminin davranış eğilimleri, kendini organize etme durumları ve kullanım olasılıkları açısından deneysel yaklaşım araçları kullanılarak incelenmiştir (Resim 4) [3].



Resim 4. Gevrek Aşırıga Sistemi

Elena Burgraf'ın projesi ise yine deneysel tasarım araçlarının yardımıyla cam elyaf bantların katlanıp birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Parametrik hesaplamalı modelde gerilim analizleri yapılmış ve bu veriler fiziksel formu çalışmaları için özel geliştirilen bir projeksiyon yöntemiyle yansıtılmıştır. Tasarım ve planlama sürecinde geometrik kesintilik kavramı bu şekilde yeniden düşünülür bir biçime dönüşmüştür [3].

Müge Belkin "Sesmekan" isimli çalışmasında ise sesin mekan içinde bütünüyle cisimlenişinin sadece farklı bir bakış açısıyla ve sayısal tasarım araçlarıyla mümkün olabileceği ispatlanmıştır. Berk, sesin fiziksel özelliklerinden gelen niteliksel parametrelerinin, "Sesmekanı" oluşturan diferansiyel denklemdeki değişkenleri tanımladığını ifade etmektedir. Bu parametreler, sesin şiddeti, farklı ortamlardaki hızı, mekanın içinde bulunan kişi sayısı, çıkanlan seslerin ritmi, şiddeti şeklinde sıralanabilir. "Sesmekan" bu anlamda çok farklı bilgi katmanlarını bünyesinde barındırır ve sonsuz-boyutlu bir sayısal tasarıma dönüşür [4].

Sayısal tasarım araçları üç boyutlu nesnelerin oluşturulmasının yanında iki boyutlu özellikle grafik tasarım çalışmalarına yönelik olarak da kullanılmaktadır (Resim 5). Bu tür araçlar tasarımcının yaratıcılığını en üst seviyelere çıkartırken aynı zamanda çok kısa zaman dilimi içerisinde çok farklı tasarım alternatifleri oluşturulmasına da yardımcı olmaktadır [5].



Resim 5. Sayısal Tasarım Araçlarıyla Oluşturulmuş Yüzey Çalışmaları [5].

Yukarıda verilmiş olan örnekler deneysel tasarım yaklaşımlarından sadece bir kaçıdır. Özellikle Syskowitz Kowalski, Peter Hubner, Buro Happold, Peter Cook, Colin Fournier, Dernand Patton ve Frank Gehry gibi tasarımcıların bu araçları kullanarak yaptıkları çok sayıda tasarım çalışmaları bulunmaktadır. Tüm bu ve benzeri çalışmalar incelendiğinde deneysel tasarım araçlarının kullanımının; tasarım sürecini bilinçli

olarak izleyebilme, esnetebilme, parametrik olarak inşa ederek küçük değişiklikleri tüm sistemi bozmadan yapabilme olanaklarını sayısal ve görsel destek vererek sağladığı görülmüştür. Bu nedenle tasarım sürecinde kullanılan bu tür anlatım ve modelleme tekniklerinin önemi büyüktür. Bu tür yaklaşımlar geleneksel yöntemlerin sunduğu imkanlarla karşılaştırıldıklarında ise Tablo 1' deki avantaj ve dezavantajlara sahip oldukları görülmektedir [1,6].

Tablo 1. Deneysel Yaklaşımların Geleneksel Tasarım Yöntemlerine Göre Avantaj ve Dezavantajları

Deneysel Yaklaşımların Geleneksel Tasarım Yöntemlerine Göre Avantaj ve Dezavantajları	
Avantajları	**Dezavantajları**
1. Tüm tasarım bilgi, veri ve kriterlerinin aynı anda ele alarak, çok sayıda bilgi katmanının birbirleriyle ilişkili bir biçimde kullanıldığı komplekis geometriye sahip, dinamik tasarımlar yaratılabilir [7]. 2. Hiyerarşik ve/veya geometrik ilişkilerle kurulan sistemler, ayrı fikirle işlenmiş çok sayıda tasarımın üretilmine ve değerlendirilmesine imkan verir [8]. 3. Tasarım süreci gerçek anlamda üretimi de içeren tasarım çözümlemelerinde somut prototipler üretilip deneyimlenerek bir "düşünce-pratik" alanı yaratılabilir [9; 10]. 4. Çeşitli "script dilleri" aracılığıyla yazılar yapılarak, daha kompleks tasarım ortamları yaratılabilecektir [11]. 5. Konuşak düşüncelerin tasarımcı tarafından beklenen kurallar çevresinde ilişkilendirilmesi ve sistemsizlik edilmesi sağlanabilir [10]. 6. Mühendislerin tasarım sürecine tasarım değişkeni olarak katılabilir ve bu şekilde sürekli bir mühendislik fiziksel özelliklerine hakim olunabilir. 7. Tasarımda, bilgisayardan farklı bir şekilde işleyen, tasarım kavramı ve üretim teknikleri gibi süreçler bir araya getirmek, kıyaslayabilmek ve anlamda ifade edebilmek mümkün olabilir. Bu şekilde sonuç ürün ne kadar kompleks olursa olsun ifadesi ve uygulanabilirliği artırılabilir [11]. 8. Farklı form arayışlarının görselleştirilmesine ve geometrinin çözümlenmesine olanak sağlar. 9. Üç boyutlu geometriler ve yüzeyler elle çizilen keyfi çizgilerin ürünü nesneler olmaktan çıkıp bir üst düşünceyle (rasyonel) sistemlerin doğurgularının sonuçları haline gelebilir. 10. Parametrelerle işlenebilen ve yeniden üretilebilen tasarımlar daha kolay implikasyonlar haline gelir. Ayrıca sistemlere bilgisayar destekli tasarım programları kullanılarak entegre edilen performans kriterleri, üretilen tasarımları gerçekçi fizik, sürdürülebilirlik gibi anlamlarda test ederken tasarımın hangi alanda değişmesi ya da yenilenmesi gerektiğine dair ipuçları verebilir [10]. 11. İnternet ve intranet gibi uzaktan dijital teknolojilerle tasarım çalışmalarının ortak yapılmasına imkan verir. 12. Tasarım sürecinde yer alan farklı disiplinler, müşteri tasarımcı, öğretim üyesi-öğrenci ve benzeri gruplar arasında sözel, sayısal ve görsel iletişimi kolaylaştırarı, hızlandırarı, bir yandan da belgeleyerek süreçleri izlenir kılarak, zamanı farklı kullandıktan çok boyutlu kılar sağlamaktadır. 13. Bilgi kaynaklarına ulaşımda hız sağlar [1].	1. Kesin sonuç mekanizması ve sonuç ürün tamamen tasarımcının kontrolü altında değildir. 2. Her bir deneysel tasarım aracı farklı ve karmaşık düşünce biçimini benbenerinde getirdiği için kavranması zaman ve çaba gerektirir. 3. Deneysel tasarım araçları henüz gelişim ve değişim aşamasında olan, sonuçları tam belirli olmayan teknoloji ve düşünceleri içermektedir [7]. 4. Tasarımcının sezgisel yaratıcılığının kullanımına yeteri kadar imkan vermez. 5. Tasarımcının çalışma ortamının yaratılabilmesi için gerekli olan donanım ve yazılımların maliyeti yüksektir. 6. Henüz anlaşılabilirliği çok net olmadığı için yaygın kullanımı zaman gerektirir. 7. Tasarım eğitiminin teknoloji ile bütünlük sağlaması açısından gerek ders içeriklerinin, gerekse öğrenci ve öğretmenin bilgilerinin sürekli güncellenmesi gerekmektedir [1]. 8. Dinamik bir yapıya sahip olan bilişim ortamında, yazılımlardaki büyük değişiklige sağmen, donanımlar yetersiz kalabilir [1]. 9. Enformasyon ve iletişim teknolojilerinin tasarım eğitimi ve tasarım süreciyle bütünleştirilmesi, bu yeni teknolojilerin tasarım sürecindeki kullanım olanaklarına ait bilgilerin yanında, tasarımı nasıl destekleyeceğine ilişkin yöntem ve yaklaşımlara, teknolojiye ait bilgilerin ile öğrenciye kazandırılmasını gerekli kılar [2].

14. Üretilen ders materyalleri(ödev, hesaplaşma, mesaj, haberler) arşivlenir ve erişim kolaylıkları sağlar [1]. 15. Tasarım eğitiminin temel özelliği; öğrenciye ait tasarımın eğitimci tarafından birebir karşılıklı görüşme biçiminde eleştirilmesi ve yönlendirici bilginin aktarılmaya çalışılmasıdır. Karşı etkileşimli gelişime ihtiyaç duyan tasarım eğitiminde internet teknolojisinin getirdiği en büyük kolaylık, tasarım iletişimi zaman ve mekandan bağımsız hale getirerek uzaktan eğitime olanak sağlamasıdır [1]. 16. Öğrencinin tasarımı algılama, değerlendirme ve yeniden üretme süreci hızlanır [1]. 17. Bize çalışmaları için bir işbirliği platformu yaratılarak bu ortamın potansiyelleri dinamikleri ödenmektedir. 18. Deneysel tasarım araçlarıyla gelişime açık pek çok sistem üretimi sağlanabilir. Çeşitli parametrelerle bu tür sistemlerin karmaşıklık seviyeleri artırılabilir ve farklı amaçlara ve performans ihtiyaçlarına cevap verebilecek özellikler kazandırılabilir. Bu şekilde ne gelişen teknolojileri doğru kullanabilen ve tasarım sürecini alışılagelmişin dışında kurgulayabilen tasarımcılar yetiştirilmesi sağlanabilecektir.	

Tablo 1'de listelenmiş olan bulgular doğrultusunda enformasyon ve iletişim teknolojileriyle gerçekleştirilen tasarımların temel amacının, tasarım eğitiminde fiziksel dünyanın kısıtlamalarından uzakta tasarım ve mekansal deneyimlerin yaşanmasının sağlanması, enformasyonun paylaşılması ve iletilmesi için yeni organizasyonların gerçekleştirilmesi olduğu söylenebilir. Bu yolla gerçek dünyada yer alacak bir ürünün tasarlanmasına yönelik amaç, süreç ve eylemlerin geleneksel yöntemlerden farklı olacağı açıktır. Ayrıca bu şekilde zaman ve yerden bağımsız olarak farklı coğrafi dilimlerdeki tasarımcıların aynı stüdyoyu paylaşmasıyla gerçekleşen sanal tasarım stüdyolarına varan bir gelişme izlenebilecektir [2].

Dijital ortam, ürünlerin görsel benzetimlerinin üretildiği, denendiği ve geliştirildiği bir platform olarak kullanılma olanağının ötesinde, bu farklı gerçeklik ortamında yeni tasarım anlayışlarını başka bir değişle tasarımları yeniden tasarlanmasını da mümkün kılacaktır. Geleceğin tasarımcılarının bu yaklaşımın ışığında eğitilmesi ve bu tür ortamlar deneyimlemelerinin sağlanması gelişen teknolojileri doğru kullanan ve kavrayan, eleştirel bir duruşa sahip, yenilenebilir tasarımlar üretebilen meslek insanlarının yetiştirilmesini sağlanacaktır [2].

1.2. Sonuçlar

Yapılan bu incelemeler sonucunda deneysel tasarım araçları sayesinde tüm veri ve kısıtlamaları aynı anda ele alarak, çok sayıda bilgi katmanının birbirleriyle ilişkili bir biçimde kullanılabildiği ve düşünce-pratik ortamının olduğu kompleks geometriye sahip tasarımlar yapılabilecektir. Ayrıca bu tür araçlarla gelişime açık pek çok sistem üretimi sağlanabilecek, çeşitli parametrelerle bu tür sistemlerin karmaşıklık seviyeleri artırılarak farklı amaçlara ve performans ihtiyaçlarına cevap verebilecek özellikler kazandırılabilecektir. Bu şekilde ne gelişen teknolojileri doğru kullanabilen ve tasarım sürecini alışılagelmişin dışında kurgulayabilen tasarımcılar yetiştirilmesi sağlanabilecektir.

Kaynaklar

1. <http://ab.org.tr/ab10/bildiri/52.pdf> , T. Yıldırım, N. İnan ve A. Özen Yavuz
Mimari Tasarım Eğitiminde Bilişim Teknolojilerinin Kullanımı ve Etkileri, (2009).
2. G. Çağdaş , Enformasyon Teknolojilerindeki Evrimsel Süreçleri Mimari Tasarım Eğitimine Yansımaları, STUCHO Tasarım Kuramı Eleştiri Dergisi, Sayı: 2, Güz 04-05, 27-31, (2005).
3. S. Yazıcı, Yenilikçi Malzeme Sistemleri, Mimarlıkta Malzeme, Üç Aylık Mimarlık ve Yapı Malzemeleri Dergisi, Sayı: 14, 42-48, (2009).
4. M. Bidel, Mimarlıkteki Tasarım Yaklaşımı: SesMekan, Mimarlık Eğitiminde Bilgisayarla Tasarım Mimari Tasarım Sayısal Ortam Deneysel Yaklaşımlar III Ulusal Sempozyum Kitabı, İTÜ Yayınları, İstanbul, 31-32, (2009).
5. İ.İ. Akçadoğan, Temel Sanat Eğitimi ve Dijital Ortam, Epsilon Yayınları, (2006).
6. K. Terzidis, Expressive Form: A Conceptual Approach to Computational Design, Spon Pres, (2003).
7. T. Yıldırım, A. Özen, N. İnan, Uzaktan Mimari Tasarım Eğitiminde İnternet Teknolojilerinin Kullanımı, Bilişim Teknolojileri Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 2, 37-45, (2008).
8. O.Y. Gün, Hesaplamalı Tasarımdan Anlamsal ve Anlatımsal Üretime, Mimarlık Eğitiminde Bilgisayarla Tasarım Mimari Tasarım Sayısal Ortam Deneysel Yaklaşımlar III Ulusal Sempozyum Kitabı, İTÜ Yayınları, İstanbul., 8-13, (2009).
9. B. Sheil, Proto Architecture: Analogue and Digital(Hybrids, AD, Wiley Academy, West Sussex, (2008).
10. Ş.Y. Çınaz, Hesaplamalı Teknolojiler ve Deneyleşim, Mimarlık Eğitiminde Bilgisayarla Tasarım Mimari Tasarım Sayısal Ortam Deneysel Yaklaşımlar III Ulusal Sempozyum Kitabı, İTÜ Yayınları, İstanbul., 5-7, (2009).
11. F. Gürbüz, ve G. Çağdaş, Hesaplamalı Tasarım Süreçleri ve Tasarım Üretimi, Mimarlık Eğitiminde Bilgisayarla Tasarım Mimari Tasarım Sayısal Ortam Deneysel Yaklaşımlar III Ulusal Sempozyum Kitabı, İTÜ Yayınları, İstanbul., 24-27, (2009).

Resim Kaynakları

Resim 1: S. Yazıcı, Yenilikçi Malzeme Sistemleri, Mimarlıkta Malzeme, Üç Aylık Mimarlık ve Yapı Malzemeleri Dergisi, Sayı: 14, Sayfa: 46, (2009).
Resim 2: S. Yazıcı, Yenilikçi Malzeme Sistemleri, Mimarlıkta Malzeme, Üç Aylık Mimarlık ve Yapı Malzemeleri Dergisi, Sayı: 14, Sayfa: 46, (2009).
Resim 3: S. Yazıcı, Yenilikçi Malzeme Sistemleri, Mimarlıkta Malzeme, Üç Aylık Mimarlık ve Yapı Malzemeleri Dergisi, Sayı: 14, Sayfa: 47, (2009).
Resim 4: S. Yazıcı, Yenilikçi Malzeme Sistemleri, Mimarlıkta Malzeme, Üç Aylık Mimarlık ve Yapı Malzemeleri Dergisi, Sayı: 14, Sayfa: 47, (2009).
Resim 5: İ.İ. Akçadoğan, Temel Sanat Eğitimi ve Dijital Ortam, Epsilon Yayınları, Sayfa: 255, (2006).

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

EXPERIMENTAL APPROACHES IN DESIGN EDUCATION

DENİZ AYŞE YAZICIOĞLU

Kadir Has University
Faculty of Fine Arts
Department of Interior and Environment design
İSTANBUL

denizayseyazicioglu@khas.edu.tr

Keywords: Numerical design, design education, digital design, experimental design

Abstract

Depending on alternating conditions today, it is beyond debate that we need new ways of thinking in design education. Within this concept numerical design tools arise as systems offering "re-designing of design process" and it's debated how this effects designer's identity. In this context the content and the aim of the study is to compare numerical design which is an experimental approach to conventional design methods and to suggest this way of thinking provides advantages and disadvantages in design education. Through these content and aim determined experimental approaches are observed via various applications as methodology of this study and different sides from conventional design methods are described. As result of these observations, it's concluded that redesign of design education process according to numerical design approaches would lead to educate new designers who are able to use alternating technologies and able to produce complex, multi-component, renewable designs with these tools.

1.Introduction

It's beyond debate that in design education today which is a complex system including many components there is a need of different education concept beyond conventional approaches. At this point numerical design tools arise as systems offering "re-designing of design process" and it's debated how this effects designer's identity. Numerical design tools as experimental approaches facilitate design set as dynamic systems analytically in computer environment. At the same time they re-shape design process and concept. While the effects created through this pass through to products, new geometric approaches and typologies arise, thus designs and digital tools being developed are evolved continually.

With the use of design technologies in design education students are able to shape their studies through both in two-dimensional and three-dimensional models and are able to use computer assisted photorealistic tools and simulation environments. Moreover, the interactive process of design education can be supported by remote digital technologies such as internet and intranet. Searches for improving the quality in education and efforts to extend to international platform obliges design education applied in digital media.

In conventional design education differently from digital media, pedagogue and student work face to face, through mutual interaction. In other words, numerical design and conventional design concepts differ from each other in means of their process and results in design education. Within this concept, the content and the aim of this study is to compare numerical design which is an experimental approach to conventional design methods and to reveal superior and weak points of this new way of thinking in design education [1].

Through the content and the aim determined as methodology of this study experimental approaches are observed on various application examples in literature and compared to conventional design methods, findings obtained are presented systematically.

1.1. The observation of Experimental Approaches through various Applications and Comparison with Conventional Design Methods

Design education is system in which the information is directly given to students and being tested. The main future of this kind of education is being criticized the products created through unique and practical studio works, one to one dual conversation translating guiding information can be defined as. In design studios mental process design activity images with the aim of externalization graphic improved by expression techniques sketches turns into gradually materializing models. In use of digital media through design process various approaches are followed. These approaches can be described as below [1, 2]:

1. The use of technology with the aim of producing form in the primary stages of design.
2. Testing the product in details with various modeling software in the process of developing design.
3. Creating designs by representing design parameters and various factors by analytic and dynamic models.

It might be possible to evaluate one or some of the approaches related to usage of numerical design tools in the same study. For instance, fiberglass surface designed by Nico Reinhardt is the product of this kind of studies. This project includes providing control in a continual system. Creating the forum leads material systems organize themselves under specific forces and instructions. The aim in this study is not to change the total morphology of the system but to reveal local deformations. (Picture 1) [3].



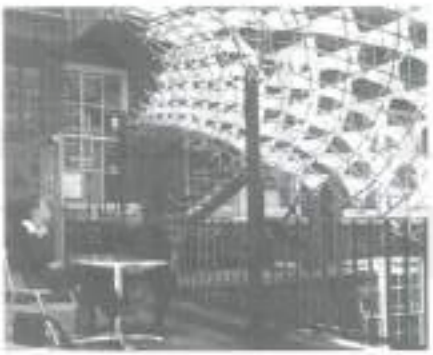
Picture 1. Fiberglass Surface

In a study belong to Daniel Colla, three steel tablets are attached from their band corners and a calculating parametric system is created with data about this material, structural behavior and geometrical restriction, experimental design tools. The structural behavior and interaction with light of the system differentiate elements locally; thus element groups are totally effected (Picture 2). Besides, in this study which is carried to improve the system performance, designing all elements in a compatible way with the help of experimental design tools leads its production [3].



Picture 2. *The Modeling of Steel Tablet Bands with Calculating Parametric System*

In another project whose design, production and building fitted within a few weeks, experimental design tools; 600 various components and 150 membranes are used. In design process, structure, Sun light, wind and rain analysis have been made. Membrane provides whole preservation from rain, also decreases wind pressure with its porous structure (Picture 3) [3].



Picture 3. *Limited Membrane, Structure shaped according to Sun light, Wind and Rain Analysis*

In Newell's project behavior disposition of brittle aggregate system is observed by using experimental design tools in means of organizing itself and usage possibilities (Picture 4) [3].



Picture 4. *BitTiV Aggregate System*

Elena Bungraf's project is created by folding fiberglass bands and combining them with the help of experimental design tools also. In parametric calculating model, tension analyses are made and this data is reflected by a projection method developed special for physical form studies. In the process of design and planning, geometric precision term is turned into a re-conceivable style [3].

In the study of Müge Belk called "Sesmekan", sound is proved to be possible to materialize in place with only a different point of view and numerical design tools. Belk, claims that the qualitative parameters of sound coming from its physical characteristics define variables in differential equation which consists of "Sesmekan". These parameters might be classified as intensity and velocity of sound in different environments, number of persons in place, the rhythms and the intensity of sound. In this concept "Sesmekan" includes many different data layers and turns into an infinite dimensional numerical design [4].

Numerical design tools are used towards two-dimensioned graphic design studies besides creating three-dimensioned object (Picture 5). While this kind of tools improves designer's creativity at utmost level, at the same time they help creating many different design alternatives in a short time [5].



Picture 5. *Surface studies created via numerical design tools [5].*

Examples given above are only some of experimental design approaches. Especially there are many design works done by designers using these tools such as Syskowitz Kowalski, Peter Hubnes, Buro Happold, Peter Cook, Colin Fournier, Dermand Patron and Frank Gehry. When these and similar studies are observed it's seen that the usage of experimental design tools provides design process consciously monitoring, stretching, making small

changes without annihilating the whole system by building it parametrically and by giving numerical and visual support. Consequently this kind of expression and modeling techniques used in design process are quite important. When this kind of approaches are compared to possibilities provided by conventional methods they have advantages and disadvantages which are determined in Table 1 [1,6].

Table 1. The advantages and disadvantages of Experimental Approaches According to Conventional Design Methods

The advantages and disadvantages of Experimental Approaches According to Conventional Design Methods	
Advantages	Disadvantages
1. By handling all design information, data and limitations simultaneously, dynamic designs can be created in which many layers of information related to each other can be used with complex geometry. [1] 2. The systems established with hierarchical and/or geometric relationships allow producing and evaluation a large number of designs process and with the same idea. [8] 3. Design process always leads a real production. In design studios on "idea-practice" field can be created by producing and experiencing concrete prototypes.[9,10]. 4. More complex design problems can be created by patching through various Scripting languages."[1] []. 5. The concept ideas can be provided to be correlated and systematized in accordance with the rules set by the designer. [10] 6. Design limits of the materials can be used as a design variable and thus may be eliminated over the physical characteristics of these materials. 7. It is possible in design to combine, merge and correlate the processes such as design decisions functioning differently from each other and production techniques. Thus, the applicability and expression of the product can be improved no matter how complex it could be. [11] 8. It allows visualization of seeking different forms and allows to be analyzed of their geometries. 9. Three-dimensional geometry and surfaces can be recovered from being product of objects drawn by hand in an informal way. Thus, they can became results of fertility of the system which is produced in a top idea. 10. Designs which can be operated by parametric and be reprocessed became more accessible. Additionally the performance criteria integrated to systems with the help of computer-aided design programs can give clues about which field the design should be changed or renewed while testing produced designs in means of necessities are sustainability.[10] 11. It enables design processes to be made jointly through remote control digital technology such as internet and intranet. 12. Different disciplines take place in design process contribute in multi-faceted way which facilitate and accelerate verbal, numerical and visual communication between faculty members and students. At the same time they lead to follow the process by documenting it and allow using time in a different style. 13. It expedites access through information sources.[1]. 14. In the produced course materials it provides speed, accuracy, reducing human errors, archiving and accessibility. [1].	1. Decision mechanism and result product are not completely under the control of the designer. 2. At each experimental design tool brings different and complex way of thinking out, time and effort are needed to apprehend it. 3. Experimental design tools include technology and ideas which are in the process of development and change, whose results are not certain.[7] 4. It doesn't enable designer to use its intuitive creativity. 5. The cost of hardware and software needed to create designer's work environment is high. 6. As its intelligibility is not clear yet, wide usage of it needs time. 7. Course content and information of student and instructor should continually be updated to create coherence between design education and technology.[2] 8. In informatics media which has a dynamic structure, hardware might be unsatisfactory in spite of the great attention in software.[3]. 9. Combining information and communication technologies with design education and process necessitates methods and approaches to determine how should support the design. It also makes it essential to provide students with information about use possibilities of these new technologies in design process related to these techniques.[2].

15. The fundamental feature of the design education is the criticism of student's design by instructor as mutual discussion and the transfer of guiding ideas. The greatest facility brought by the internet technology is to provide design critics independent of time and place, enable distance learning. [1] 16. Perception, evaluation and re-production process of student is accelerated. [1] 17. By creating a collaboration platform for team work, the potential of this setting and the dynamics can be examined. 18. By using experimental design tools, many systems open for improvement can be produced. The complexity levels of this kind of systems can be increased with various parameters and value them gain qualifications responding different aims and performance needs. In this way, through appropriate analysis and improvement techniques it can be possible to develop new design processes which are responsive to the environment and user requirements. [1] 19. New possibilities (smart materials, programmable objects, etc.) arise with improvements in computer science and their reflection to other engineering fields would lead designs which can organize themselves become prevalent in future. [2]	

Through the findings listed in Table 1 it might be said that the main aim of designs created via communication and technology is to provide design and spatial experiences away from restriction of physical world in design education, to provide new organizations for sharing information and forwarding it. It is evident that the aim, process and actions aimed at designing a product takes place in real world would be different from conventional methods. Thus a new development might be followed as virtual design studios provide designers at different time zones share the same studio independent of time and place [2].

Beyond its possibility to be used as a platform in which product's visual simulation is created, tested and improved, digital media also would provide new design concepts, in other words would provide re-design the design. Educating future designers in light of this approach and let them gain experience on such environments would lead training new people who are able to use and comprehend improving technologies properly, having a critical viewpoint, able to create renewable designs [2].

1.2. Conclusion

At the end of these observations, through experimental design tools, complex geometric designs in which a number of data layers can be used in interrelated way and having idea-practical environment can be created by handling all data and restrictions at the same time. Besides, with this kind of tools many numbers of system production might be created, by increasing complexity level of this kind of systems with various parameters, qualifications responding various aim and performance needs might be provided. Thus it would be possible to train designers to be able to use improving technologies properly and able to edit design process out of the ordinary.

Sources

1. <http://ahcegi?000/0/9e8/kt/52.pdf>, T. Yıldırım, N. İnşın ve A. Özen Yılmaz *Mimari Tasarım Eğitiminde Bilişim Teknolojilerinin Kullanımı ve Etkileri, (2009).*

2. G. Çağdaş, *Enformasyon Teknolojilerindeki Evrimsel Süreçler Mimari Tasarım Eğitimine Yansımaları, STUDIO Tasarım Kuram Eleştiri Dergisi, Sayı: 2, Güz 04-05, 27-31, (2005).*

3. S. Yazıcı, Yenilikçi Maliyetine Sistemleri, *Mimarlıkta Maliyetine, Üç Aylık Mimarlık ve Yapı Malzemeleri Dergisi, Sayı: 14, 42-48, (2009).*

4. M. Belek, *Mimarlıktaki Tasarım Yaklaşımı: Sezgiler*an, *Mimarlık Eğitiminde Bilgisayarla Tasarım Mimari Tasarım Sayısal Ortam Deneysel Yaklaşımlar IV Ulusal Sempozyum Kitabı, İTÜ Yayınları, İstanbul, 31-32, (2009).*

5. I. I. Akçaoğlan, *Temel Sanat Eğitimi ve Dijital Ortam, Epsilon Yayınları, (2006).*

6. K. Terzidis, *Expressive Form: A Conceptual Approach to Computational Design, Spon Pres, (2003).*

7. T. Yıldırım, A. Özen, N. İnşın, *Günümüz Mimari Tasarım Eğitiminde İnternet Teknolojilerinin Kullanımı, Bilişim Teknolojileri Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 2, 37-45, (2008).*

8. O.Y. Gün, *Hesaplamalı Tasarımdaki Anlamsal ve Anlatımsal Sorunlar, Mimarlık Eğitiminde Bilgisayarla Tasarım Mimari Tasarım Sayısal Ortam Deneysel Yaklaşımlar III Ulusal Sempozyum Kitabı, İTÜ Yayınları, İstanbul., 8-13, (2008).*

9. B. Shelil, *Photo Art Nouveau: Analogue and Digital Methods, AD Wiley Academy, West Sussex, (2009).*

10. Ş.Y. Çavuş, *Hesaplamalı Teknolojiler ve Deneyimsel Mimarlık Eğitiminde Bilgisayarla Tasarım Mimari Tasarım Sayısal Ortam Deneysel Yaklaşımlar III Ulusal Sempozyum Kitabı, İTÜ Yayınları, İstanbul, 5-7, (2008).*

11. E. Gürdal, ve G. Çağdaş, *Hesaplamalı Tasarım Süreçleri ve Tasarım Ürünü, Mimarlık Eğitiminde Bilgisayarla Tasarım Mimari Tasarım Sayısal Ortam Deneysel Yaklaşımlar III Ulusal Sempozyum Kitabı, İTÜ Yayınları, İstanbul., 24-27, (2008).*

Picture Sources

Picture 1: S. Yazıcı, Yenilikçi Maliyetine Sistemleri, *Mimarlıkta Maliyetine, Üç Aylık Mimarlık ve Yapı Malzemeleri Dergisi, Sayı: 14, Sayfa: 46, (2009).*

Picture 2: S. Yazıcı, Yenilikçi Maliyetine Sistemleri, *Mimarlıkta Maliyetine, Üç Aylık Mimarlık ve Yapı Malzemeleri Dergisi, Sayı: 14, Sayfa: 45, (2009).*

Picture 3: S. Yazıcı, Yenilikçi Maliyetine Sistemleri, *Mimarlıkta Maliyetine, Üç Aylık Mimarlık ve Yapı Malzemeleri Dergisi, Sayı: 14, Sayfa: 47, (2009).*

Picture 4: S. Yazıcı, Yenilikçi Maliyetine Sistemleri, *Mimarlıkta Maliyetine, Üç Aylık Mimarlık ve Yapı Malzemeleri Dergisi, Sayı: 14, Sayfa: 47, (2009).*

Picture 5: I. I. Akçaoğlan, *Temel Sanat Eğitimi ve Dijital Ortam, Epsilon Yayınları, Sayfa: 255, (2006).*

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ GRAFİK ANASANAT DALI YÜKSEK LİSANS VE SANATTA YETERLİK TEZLERİNDE ÇAĞDAŞ YAKLAŞIM

İNCİLAY YURDAKUL

Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Bölümü
ANKARA

inciliay@hacettepe.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Yeni Medya, İletişim Tasarımı, Hareketli Grafik, Elektronik İmge, Bilgi Tasarımı.

Özet

Günümüzde sanat ve tasarımın ulaştığı sentez; sinemadan televizyon grafiğine, canlandırma filmlerinden, internet ortamında gerçekleşen tasarımlara dek uzanmıştır. İnteraktif ve kitle estetiğini, kitle iletişim ortamlarında gerçekleştiren tasarımcılar, üç boyutlu izleme sorununu da çözerek, zaman, hareket ve ses öğeleriyle grafik tasarımı birleştirerek yepyeni bir ifade biçimine ulaştılar. Bu tasarımlarla tasarımcılar; kurumsal kimlik çalışmalarından, TV jeneriklerine, farklı teknik ve ortamların birleştirildiği hareketli grafiklerle müzik ve eğlence kliplerine dek yapıtlar gerçekleştirdiler. Bildirinin konusu: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümünde Yüksek Lisans ve Doktora eğitim programlarından gerçekleştirilen, tasarım, proje ve tezlerin, çağdaş yaklaşımlar açısından irdelenmesi, tartışılması ve tanıtılmasıdır. Söz konusu tasarımlar; canlandırma filmleri, hareketli grafikler, elektronik kitap ve video kurgu çalışmaları kapsamında seçilmiştir.

21. yüzyılı anlamlandırdığımız bu günlerde kablolu, kablosuz ve uydusal iletişim biçimleri ile bildiğimiz eski geleneksel iletişim biçimlerinin değiştiği, bu değişim süreçlerinin yeni iletişim ortamlarını oluşturduğu, uygulamaya ve kullanıma sunduğu bir dünyada yaşamaktayız. Bu dünya bildiğimiz geleneksel değerlerin sosyolojik anlamda da değişerek yeni değerler silsilesi dayattığı bir dünya aynı zamanda. Geçtiğimiz 30 yıl içinde fizik bilimiyle uğraşan bilim insanları, bilginin fiziksel bir olgu olarak maddi evrenin yasalarının etkisi altında olduğu sentezine ulaştılar. Bu alanda çalışanların öncülerinden olan Richard Feynman enformasyonun fiziksel yapısının analizini gerçekleştirmiştir. Elektronik alandaki gelişme Intel'in kurucularından birinin adıyla anılan Moore Yasasıyla ifade edilmektedir. 21. yüzyılın başında gerçekleşen üstel büyüme ile her bir olgu bu anlamda devrim niteliğinde ortaya çıkmaktadır.

Ulusal bilgi dolaşımı, uzaysal araştırmalar, gezegenler arası fiziksel bilgiye ulaşma ve evrenin yasalarının yeniden sentezi ve analizi, yerkürede hava yolu ile hızlı ulaşım, tüm elektronik gelişmelerin değerlendirilmesi sonucunda toplumsal ve bireysel dolaşımla eski yerküre yeni bir dünyaya evrilmiştir. Bunların sonucunda da bildiğimiz medya kavramı, yeni medya kavramına evrilmiş. Kapsadığı ve içerdiği anlamlar

çeşitlenerek yeni sentezler ortaya çıkmıştır. Bilinen kavram iletişim medyasıyken ve sosyal anlamı ile birlikte yeni ortaya çıkan teknolojileri de kastederken, konunun tartışmalarını yönlendiren ortamları vurgularken bu gün bu kavram da değişime uğramıştır. [1].

Bu gün Yeni Medya olarak tanımlanan kavram artık küresel bir olguya işaret etmektedir ve çok büyük boyutta bir değişimi anlatmaktadır. Yeniler silsilesi, yeni buluşlar, iletişim alanında yeni uygulamalar, ultra yeni interaktif ortamlar ve dilin yapısını da zorlayarak, kısaltılmış, dönüştürülmüş anlamsızlaşmaya doğru giden yeni bir sözel, metinsel iletişim biçimini, simgeler sistemini ve ABC sistemini de dayatarak, yenilere yeniler ekleyerek toplamda bir yeniler küresi(yumağı) kurması da yeni bir olgudur (Bkz. Resim 1,2,3).



Resim 1. Cumhuriyet Gazetesi İnternet sayfasından ekran görüntüsü (http://www.cumhuriyet.com.tr/).



Resim 2. NTV/MSNBC İnternet sayfasından ekran görüntüsü (http://www.ntvmsnbc.com/).



Resim 3. Milliyet Gazetesi İnternet sayfasından ekran görüntüsü (http://www.milliyet.com.tr/2010/05/03/sanat.html).

Bütün bunlar yeni medya kavramını oluşturmaktadır. Bu yeni çağ; simulasyon, görsel efektler, yeni gösteri ortam ve olanakları, yeni yorumlama ve hızlı algılama ortamı, yeni medya teknolojileri, kullanıcı ve tüketici ilişkileri, sanal mekan ve ortamlar, yeni gruplar ve oluşturdukları ikon, simge, literatür ve dil olanaklarını yaratmıştır [2] (Bkz. Resim -4, 5, 6).

Burada toplumsal denetim zayıflarken yeni denetim sistemleri de ortaya çıkmıştır. Yeni demokrasi kavramı ve yaklaşımlarından da söz edilmeye başlanmıştır. Gelelim küresel dünyamızdaki yaşam ve çalışma ortamlarımıza; gündelik yaşamımız, inanılmaz bir şekilde kuşatma altına alınmıştır (Bkz. Şekil 7, 8).



Resim 4. NTV Haber Jeneriği
(http://www.haber3.com/medyada-neler-degisti-kategalerisi-0805-p01.html).



Resim 5. Fox Life Kanal Jeneriği
(http://www.videolo.com/tr/original/yeni-fox-life-v-fresh.php).



Resim 6. Mikrosüpürge Trafik Simülasyonu
(http://www.dot.ca.gov/newtech/roadway/cabpro/index.html).



Resim 7. "Duman sız Rıza Sahası" reklamı
(http://www.dusunsun.com/resimler/buna_arac/orpho_gly/orpho11.jpg).



Resim 7. "Cappy" billboard reklamı
(http://reklamhit.blogspot.com/2008_01_01_archive.html).

Bu kuşatma, sürekli değişimle birlikte devam etmektedir. Elektronik imgeler, elektronik ışıklı yazılar, kapsamlı kampanyaları yansıtan billboardlar, pankartlar, dijital ortamlarda çalışılan imgelerle giydirilmiş binalar, rekabetçi markalar, göz alıcı bir şekilde paketlenmiş ürünler ve bunların sunulduğu dev alışveriş merkezleri ile kentsel çevremiz oluşmaktadır (Bkz. Resim 9, 10, 11, 12).



Resim 9. Bina üzerindeki bir reklam görüntüsü. (http://208.100.181.133/_media/img/articles2/a90f29_gym.jpg).



Resim 10. Bina üzerindeki Network reklamın görüntüsü (http://www.dbsanayi.com/resimler/bina_arac/cephe_giy/bina911.jpg).

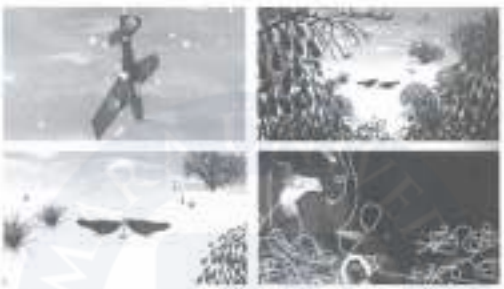


Resim 11. Kiosk örneği (http://www.publicdataweb.com/PDWiSoI_City-kiosk-network/sm0).



Resim 12. Vodafone Televizyon Reklamı (http://www.caybug.org/community/132559-vodafone-reklami-7809.si).

Bildirimizde yer alan diğer bir kavram da "İletişim Tasarımı" kavramıdır. Bu kavramın içeriği görsel karakterler, semboller ve görüntülerin dilinden oluşmaktadır. "İletişim Tasarımı"nı oluşturan alanlar; Kurumsal kimlik tasarımı, dijital medya, grafik tasarımı, yönlendirme işaretleri, kentsel iletişim ve bilgilendirme sistemi, tipografi, animasyon, film, fotoğraf, illüstrasyon, canlı yayın tasarımı, ambalaj grafiği, grafiti olarak açıklanabilir [2] (Bkz. Resim 13, 14, 15, 16).



Resim 13. "My Arm of Flesh and Guts" müzik videosu, 2005 (Lekhon, S. 2007)



Resim 14. "Massive Change" isimli serg, Vancouver, 2006 (Lekhon, S. 2007)



Resim 15. Televizion Reklamı, 2001 (Fiell, 2003)



Resim 16. D&A Kurumsal Kimlik Çalışması (Fiell, 2003)

Etkili iletişim tasarımı hizmetleri oryantasyon sağlar, okunabilirliği gerçekleştirir ve tanıtıma yardımcı olur. Böylece günlük yaşamımızda önemli bir etken olarak bize hizmet eder. İdeal anlamda bilgiyi sezinleyerek anlamamıza yardımcı olur; Böylece doğru yola gideriz ve aradığımız ürünleri hemen buluruz. Kısacası, iletişim tasarımı, çevremizi anlamlandırmamız için gereksinim duyduğumuz alanlarda sorunları çözer. Bu alanda, zaman çizelgesi yığınları, internet kaynakları, marka dünyaları ve günlük etkinlikler listeleri, mönüler, programlar yoluyla yönümüzü bulmamıza nasıl yardımcı olacağı görülmektedir. Ancak fiziksel ya da dijital bir ortamda yanlış yola yönlendirildiğimizde bir yazı tasarımı, tasarımcının keyfi isteği sonucunda okunmaz olduğunda ya da kendimizi anlamsız sembollerle yüz yüze bulduğumuzda yani görsel alan iletişim boyutundan yoksun olduğunda, iyi tipografinin, yönlendirme işaret sistemlerinin, dijital medya tasarımının ya da kurumsal kimlik tasarımının, yaratıcı, zekice ve sorunu iyi tanımlayarak çözümleyici olması gerektiğini düşünürüz. Ayrıca eklememiz gereken yeni alan ise "bilgi tasarımı" kavramıdır. Bilgi tasarımında öncelikle etkili, anlaşılabilir ve kullanıcı merkezli sunum önemlidir. Özellikle kamusal alanlarda bilgi tasarımı uygar dünya insanının hareketliliğini sağlayarak yaşamı kolaylaştırmaktadır. Dünyadaki bu değişimler ve yeni kavramların ortaya çıkması Bauhouse sanat eğitimi kuramı doğrultusunda kurulmuş olan Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Anasanat Dalının da yeni program geliştirme ve yeni müfredat (içerik) oluşturma çalışmalarını zorunlu kılmıştır. [2] (Bkz. Resim 17).



Resim 17. Doktora Tez Projesi, Dijital Kitap Tasarımı (Çakal, 2007)

Avrupa Üniversiteler Birliği'ne katılan Hacettepe Üniversitesi'nde akredite çalışmaları yapılmıştır ve halen çalışmalar güncellenmektedir. Bu bağlamda Yeni Medya ve İletişim Tasarımı kavramlarının değişen içeriklerini esas alan yeni dijital, elektronik ortamları, konuları, sorunları ve sentezleri ve çözüm önerileri öncelikle yönetilen tez çalışmalarına yansıtılmıştır. Son yıllarda yapılan tez çalışmalarında konular: "Mekanlarda Yeni Medya Etkisinde Grafik İletişim Tasarımı ve 'Kentpark Alışveriş Merkezi' için Bir Uygulama Çalışması", "Hareketli Grafiklerin Evrimi ve Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İçin Bir Uygulama Örneği", "Tv Kanallarının Jeneriklerinde Görsel Kimlik Sorunları, 'Yakın Doğu Tv İçin Bir Jenerik Dizgesi Uygulaması" ," Basılı ve Elektronik Grafik Tasarım Dergilerinin Görsel Kimlik Açısından Karşılaştırılması ve

Bir Elektronik Tasarım Dergisi Önerisi", "Uçan Süpürge Uluslar arası Kadın Filmleri Festivali" İçin Tanıtım Filmi Uygulaması", "Çocuk Hikaye Kitaplarının E- Kitap Olarak İnternet Ortamında Yapılandırılması ve 'Billur Köşk' ile Elmas Gemi Masalı' İçin Uygulama Çalışması", "Elektronik Oyunlarda Piksel Grafikler ve Bir Oyun Arayüzü Tasarımı", "Bilgilendirme Amaçlı Etkileşimli Ortamlarda Grafik Arayüz, Bir DVD Kamera için Sayısal Kullanım Kılavuzu" , Mizah İçerikli Canlandırmalarda biçim ve Hareket" .

Sözü edilen tezlerde ortak yaklaşım, Yeni Medya ve Görsel İletişim Tasarımı alanında bir konu ve sorun saptayarak farkındalıkta bulunmak, konsept oluşturmak, saptanan önermeler doğrultusunda konunun kuramsal ve uygulamalı planlamasının yapılması, planlamaya bağlı içerik oluşturulması, çalışılan kuramsal ve uygulamalı aşamalardan bir sonuca ulaşılması biçimindedir. Uygulama aşamasında konsepte bağlı olarak çalışılacak medyanın (basılı, elektronik, informal, dijital ortam anlamında) saptanması, ilgili yazılımların öğrenilmesi, ilgili tasarım sorunlarının çözümleri üzerinde çalışılması yeni bir sentez, yeni bir yorum, yeni bir ifade biçimi ya da yeni bir teknolojik çözüm üzerinde çalışılması, iki yıllık ders aşamasından sonra iki yıllık bir süreçle tezin tamamlanması. Ortaya çıkan tez çalışmasının Lisans, yüksek lisans eğitim ortamlarına , kamuya ve günlük yaşama etkisinin ve katkısının tartışılması sonucunda çalışmaların tamamlanması.

Kaynaklar

1. İ. Yurdakul, Bilgi Çağında Yeni Medyalar ve En Eski Meselesi Bilgi Çağı ve Sanat 6. Ulusal Sanat Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 2000.
2. Alman Tasarım Konseyi, Almanya'da İletişim Tasarımı, The Goethe- Institut ve Alman Tasarım Konseyi Yayını, 2009.
3. İ. Yurdakul, Plastik Sanatlar/ Grafik, Türkiye Cumhuriyetinin Temel Kültürü, Kültür Bakanlığı Yayını, 2000.
4. "Uluslar arası İstanbul Grafik Tasarım Günleri" yayınları.
5. C. ve P. Fiell, 21. Yüzyıl için Grafik Tasarım, Taschen, 2003.
6. S. Erdilson, Grafik Tasarımın Yeni Tarihi, Yale Üniversitesi, 2007.
7. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Postmodernist Eğitim Tasarımı, Bilgim Toplumu ve Güzel Sanatlar Fakültelerinde Sanat ve Yaratıcılık Eğitimi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1. Ulusal Müzelojisi Sergisi ve Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 2003.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MODERN APPROACH IN HACETTEPE UNIVERSITY FACULTY OF FINE ARTS DEPARTMENT OF GRAPHIC DESIGN POST GRADUATE AND PROFICIENCY IN ART THESISES

İNCİLAY YURDAKUL

Hacettepe University
Faculty of Fine Arts
Department of Graphic
ANKARA

incilay@hacettepe.edu.tr

Keywords: New Media, Communication Design, Motion Graphics, Electronic Image, Information Design.

Abstract

The synthesis of today's art and design reaches the point of cinema and TV graphics, animation films and interface designs. The designers create interactive and mass aesthetics by using mass communication mediums and, by solving the problems of 3-D viewing, a new language is generated with the combination of the elements of time, action, sound and graphic design. The designers generate artworks in a rage of motion graphics, music and entertainmet videos by using different technics and mediums. The theme of the paper: The representation, discussion and explication by means of contemporary approach of the designs, projects and the master and PhD thesis that are done at Hacettepe University Faculty of Fine Art, Graphic Department. Those designs are chosen within; animation films, motion graphics, electronic book and video editing works.

In these days in which we are making sense of 21st century, we live in a world in which all kind of traditional communication systems are transforming to wireless and satellite communication systems; in which this transformation period creates, brings into practice and use a new communication environment. This world is a place in which traditional values that we know imposes new value systems by changing in sociological terms. In the last 30 years, the sciencists studying physics has come up with the synthesis that as a physical fact, information is under the influence of physical universe. Richard Feynman, among the pioneers of the ones studying in this field, has accomplished the analysis of the physical structure of informatics.The advancement in electronic field is announced with Moore Law which is called with the name of one of the founders of Intel. Each matter of fact appears revolutionary With the exponential growth occured in the beginning of 21st century.

As a conclusion of satellite information circulation, space researches, access to inter-planetary physical information and re-synthesis and analysis of laws of the universe, a fast transportion on earth viz air way, old earth evolved to a new world by communal and individual cycle. As a result of these, the concept of media

that we know has been evolved to a new concept of media. New synthesises has been emerged through its becoming varied of meanings it covers and comprises. While the known concept used to be communication media and it used to mean recently emerged technologies as well as its social meaning, today, emphasising the contexts that leads the discussions about the subject, this concept has changed, as well. [1]

Today, the concept defined as New Media indicates a global concept and expresses an enormous change. It is also a new concept to establish a new sphere (toall) at the end by imposing sequences of New, late discoveries, new applications in communication field, ultra-new interactive areas and new verbal, textual type of communication which forces the structure of the language, which is shorthened, transformed and about to be meaningless, imposing system of symbols, and imposing ABC system and adding new to new (Images 1,2,3).



Image 1. *Screen-shot from the website of Cumhuriyet Newspaper (http://www.cumhuriyet.com.tr/).*



Image 2. *Screen-shot from the website of NTV/MSNBC (http://www.ntvmsnbc.com/).*



Image 3. *Screen-shot from the website of Milliyet Newspaper (http://www.milliyet.com.tr/2010/05/01/sanat/index.html).*

All of these composes the new concept of media. This new era; simulation, visual effects, new areas and facilities of exhibition, new area of comment and fast perception, new media technologies, user and consumer relations, imaginary areas and fields, new groups and the icon they created have established symbols, literature and language means [2] (Images 4,5,6).

While the social surveillance weakens there, new surveillance systems emerges. New concepts and approaches to democracy is started to be mentioned. Coming to our living and working areas in our global world; our daily life is incredibly under siege (Images 7,8).



Image 4. *NTV News Titles*
(http://www.haber3.com/nturk--reklet-degisti-foto-galeri-9865-pfl.html)



Image 5. *Foal Art Opening Titles*
(http://www.ezanaks.com.ua/blog/proyecto-foalk-reflesh.php)



Image 6. *Microscopic Traffic Simulation*
(http://www.dot.ca.gov/hq/research/roadway/cadpro/index.html)



Image 7. *"Smoking Free" advertisment on building*
(http://www.flickr.com/photos/arifbacs_arac/2962_2918/in/pool-2962_2918/)



Image 8. *"Cappy" billboard advertisment*
(http://elmaalsha8.blogspot.com/2008_09_01_archive.html)

This siege continues besides changing all the time. Our urban environment is constituted of electronic images, writings with eletronic lights, billboards, banners reflecting extensive campaigns, buildings covered with images working in digital environment, competitive brands, eye-brighteningly wrapped packs and the malls in which these are presented (images 9,10, 11,12).



Image 9. An advertisement on building (http://208.106.180.133/_media/img/uniteks2/a69070_gen.jpg)



Image 10. Network advertisement on building (http://www.diaksan.com/resimler/linkz_orac/cache_ugurbilecik017.jpg)



Image 11. Example of a Kiosk (http://www.publiclabelweb.com/POW/Sol_City-Kiosk-networks.html)



Image 12. Vodafone 7s Ads (http://www.reklamgazetesi.com/resimler/1329-vodafone-reklami_008.jpg.html)

Another concept takes place in our paper is the concept of "Communication Design". The context of it is consisted of visual characters, symbols and the language of visuals. The fields that composes "Communication Design" can be expressed as institutional identity design, digital media, graphic design, direction signs, urban communication and information system, typography, animation, film, photographs, illustration, a live broadcast design, package graphics, grafiti [2] (images 13, 14, 15, 16).

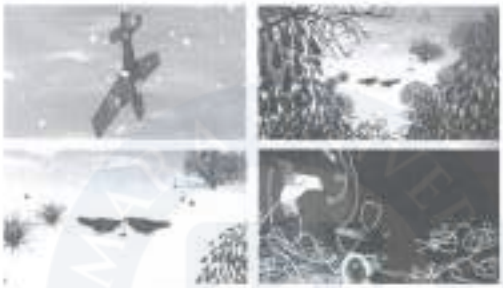


Image 13. *Video Clip of "My Arm of Birds and Gulls, 2005* (Erdikan, S. 2007)



Image 14. *Exhibition called "Massive Change" Vancouver, 2006* (Erdikan, S. 2008)

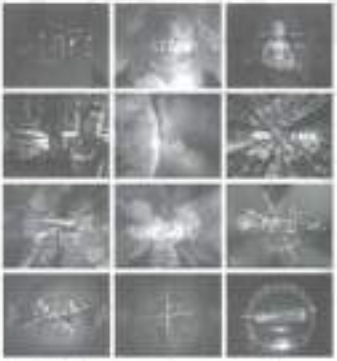


Image 15. *Television Commercial, 2001* (Ind, 2003)



Image 16. *Corporate Identity for UMA* (Ind, 2003)

Effectual communication design services provides orientation, readableness and helps advertisement. Thus, it serves us as a significant factor in our daily lives. It helps us to understand the information by feeling it in an ideal meaning, so, we follow the right way and find the products we seek for. In short, communication design solves the problems in fields for which we need to give meaning to our environment. In this field, it is seen that how it can help us to find our way by time schedule accumulations, internet sources, brand worlds and lists of daily activities, menus and programmes. However, when we are directed to a wrong way, when a writing design is unreadable because of the designer's will or when we face with meaningless symbols, namely, when visual area is deprived of communication side, we think that a good typography, direction sign systems, digital media designs or institutional identity design should be creative, perceptive and analyser by defining the problem properly. Furthermore, the new area that we should add is the concept of "information design". In information design, first, efficient, understandable and user centered presentation is important. Information design pave the way of life in public sphere in particular by providing man's mobility. All of these changes throughout the world and emergence of new concepts has necessisated a work to develop a new programme and curriculum in Hacettepe University Faculty of Fine Arts Department of Graphic, which is established in the line of Bauhause art education model [2] (Image 17).



Image 17. *PhD Thesis Project, Digital Book Design, (Çınlı, 2007)*

Accreditation operations are carried out in Hacettepe University which joined to European University Association and still the works are being updated. In this sense, new digital, electronic fields, subjects and synthesis and solution propositions grounded on the concepts of chaning contexts of New Media and Communication Design are first reflected on the ongoing theses. The subjects of the theses of the last years: "Graphics Communication Design influenced by New Media in Locations and an Application Study for "Kentpark Shopping Center" ", "The Evolution of Mobile Graphics and an Application Sample for Hacettepe University Faculty of

Fine Arts", "Visual Identity Problems in Generics of TV Channels, An Application of Generic System for Near East", "The Comparison of Printed and Electronic Graphic Design Magazines in terms of Visual Identity and An Advisory for an Electronic Design Magazine", "An Application of Introduction Film for Flying Broom International Woman Film Festival", "The Configuration of Children Books in Internet and Application for 'Billur Kosk and Elmas Gemi Masali' (Crystal Manor and Diamond Ship Fairytale)", Pixel Graphics in Electronic Plays and A Design of Play Interface", "Graphic Interface in Informative Interactive Areas, A Numeric AI Guideline for a DVD camera", "Figuration and Motion in Humor Themed Animations".

The common approach in the above-mentioned theses is arosing awareness in New Media and Visual Communication Design field by appointing a subject and problem, arranging a concept, making the theoritical and practical plans of the subject in the light of determined resolutions, composing contexts according to planning, reaching a conclusion from studied theoritical and practical phases. In the application phase, the approach is determining the media type that would be practiced in accordance with concept, learning the relevant softwares, studying on the solutions of relevant design problems, a new synthesis, a new exposition, a new explanation style or a new technological solution. After two-years lesson phase, the completion of thesis in two years time. The completion of studies upon discussions about the effects and contributions of current thesis in undergraduate, graduate edituation fields, in public sphere and daily life.

Bibliography

1. İ. Yurdakul, *New Medias and the Oldest Fairytales in Information Age, Information Age and Art 6. National Art Symposium Press Release, 2000.*

2. German Design Council, *Communication Design in Germany, The Goethe Institute and German Design Council Publication, 2009.*

3. İ. Yurdakul, *Plastic Arts / Graphic, The Cornerstone of Turkish Republic's Culture, Ministry of Culture Publication, 2000.*

4. *"International Istanbul Graphics Design Days" Publication.*

5. C. and P. Fiell, *Graphic Design for 21st Century, Taschen, 2003.*

6. S. Eskilson, *Graphic Design a New History, Yale University Pres 2007.*

7. *Hacettepe University Faculty of Arts, Design of Postmodern Universe, Information Society and Education of Art and Creativity in Faculty of Fine Arts, Hacettepe University Faculty of Arts 1. National Graduation Exhibition and Symposium, Hacettepe University Faculty of Arts Press Releases, 2002.*

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

AZƏRBAYCAN ZƏRGƏRLİK SƏNƏTİNİN QONŞU XALQLARININ MƏDƏNİYYƏTİ İLƏ QARŞILIQLI ƏLAQƏSİ

SEVİL SADİXOVA

Böyük İpək Yolunun əsas halqalarından biri olan Azərbaycanın əlverişli coğrafi mövqeyi Uzaq Şərqdən Ön Asiyaya qədər böyük bir ərazidə yerləşən ölkələrin mədəniyyətlərinin bir-birinə nüfuz etməsinə şərait yaratmışdır. Azərbaycan lap qədim dövrlərdən, bu transkontinental ticarət yolunun fəaliyyətə başladığı ilk vaxtlardan (e.ə. II əsr – XV-XVI əsrlər) mühüm bir məntəqə kimi tanınırdı(1). Antik dövr müəlliflərinin verdikləri məlumatlara görə Böyük İpək Yolunun ən fəal şaxələrindən biri Qafqaz Albaniyasının ərazisindən keçirdi. Böyük ölçüdə kommunikasiyaların meydana gəlməsi əvvəldən inkişafda paralelliyə meydan açdı ki, bu da təkcə qədim və orta əsr təsəvvürlərinin və baxışlarının analoji simvollarla ifadəsində yox, həm də texniki və funksional baxımdan yaxın istehsal vasitələrinin formalaşmasında özünü göstərdi.

Zərgərlik sənəti nümunələri göstərir ki, həmin dövrdə əlin sənətinin təsiri özünü əsasən təqlidçilik və xaricdən gətirilmə əşyalar səviyyəsində biruzə verir. Alban incəsənətinə Romanın təsirini oradan gətirilmiş əşyalar əsasında qiymətləndirmək olar. Onlardan biri – mozaikalı kəmərbənd (toqqa) (I-IV əsrlər) daha mürəkkəb kompozisiya quruluşu və minalı xətəmkarlıqla seçilir. "Roma dövrünə" aid belə mozaikalı toqqalar bəzək əşyası kimi Şimali Qafqaz xalqları tərəfindən də (I-III əsrlərdə) istifadə edilmişdir(2). Qərb tipli belə nümunələr xaricdən gətirilmə olur, təsadüfi hallarda isə yerli ustalar da onların oxşarını hazırlaya bilirdilər (3).

Ellinistik cəhətlər lirayaoxşar formalı fiqurlu asma bəzəklər, yumruq kimi sıxılmış əl formasında və sairdə də özünü göstərirdi. Simvol-əl çoxlu mənalara malikdi, həm müsbət, həm də mənfi rəmzi mənalar daşıyır. Ona görə də əl işarəsini çox vaxt müxtəlif dualların üzərində təsvir edirdilər. Əlin belə hifzedici əşyalarla təsviri onun sahibinin malik olduğu gücü, istehsal alətini, işi simvolizə edirdi. Heraldikada, ilk növbədə gerblərdə müəyyən şəkildə düzülmüş barmaqlar konkret mənа daşıyırdı: barmaqların aralanmış və düzləndirilmiş (şax qalmış) əl – narazılığı, əl üstə əlin təsviri – sədaqəti və birliyi, yumruq halında yumulmuş əl – gücü və vəhdəti bildirirdi. Deməli, əlin yumruq şəklində təsviri verilmiş asma bəzəklər sonrakı heraldik nişanların prototipi olmuş və bədxah ruhları "hədələyərək" əmək və qoruyucu gücü simvolizə etmişdir.

Belə təsviri elementlərlə işlənmiş asma bəzəklər və baş sancaqları bir çox Şərq ölkələrinin, o cümlədən Özbəkistanın zərgərlik sənəti üçün də səciyyəvidir. Baktriya məzarlıqlarında (Canqurat, e.ə. XI-XIV əsrlər) aşkar edilmiş, yumruqlanmış əl təsviri ilə tamamlanan sancaq da belə nümunələrə aiddir.

Həmayil kimi insan bədəninin digər hissələrinin təsvirindən də istifadə olunurdu. Mingəçevirdən (e.ə. II əsr – b.e. I-II əsrləri) tapılmış insan ayağı şəklində olan həmayil – asma bazak pastadan hazırlanmış pança formasında verilmişdir. P.Dilin mülahizəsinə gözə ayaq pançası – ruhun rəmzidir: o insan bədəni üçün dayaq rolunu oynayaraq onu yıxılmağa qoymur. Ayaq birbaşa Yerə toxunduğundan oradan insana torpağın gücü ötürülür. Çox vaxt torpaqların mənimsənilməsi oraya ilk ayaq basanın müəyyən edilməsi ilə təsbit olunurdu (yeri gəlmişkən, məğlub edilmiş düşmənin üzərinə ayaq basılması – qələbənin rəmzi möhkəmləndirilməsi də buradan doğur). Sonralar ayaq təsviri gil çəkmələrlə əvəzləndi ki, bunu e.ə. XI-IX əsrlərə aid məzarlardan üzə çıxarılmış kükürdlü gildən olan əğ inkrustasiyalı çəkməyəoxşar qablar da göstərir.

Pastadan və gildən hazırlanmış asma-gözmuncuqları boyunbağıda yerləşdirirdilər ki, onlar da muncuq funksiyası daşıyırdılar. Ustalar gilin imkanlarından istifadə etməklə heyvan pəncəsi, caynağı, dişi, quş caynağı və dimdiyi, insan əli və ayağı şəklində muncuq – hifzedicilər hazırlayırdılar. Muncuqlar müəyyən ritmik növbələşmə yaradaraq boyunbağını zənginləşdirirdilər.

Forma və obrazları ümumiləşdirməyə və tipikləşdirməyə meyli ilə fərqlənən Şərq incəsənətinə xas ənənəvi simvolika antik dövrün bədii mədəniyyətinin formalaşmasına təsir göstərmişdir. Bütün bunlar isə əşyaların yozulmağa hesablanmış işarəvi funksiyasını artırmaya bilməzdi. Asmalardan, asmalıqlardan çox hallarda sadəcə utilitar əşya kimi yox, hifzedici, gözmuncuğu kimi istifadə olunurdu. Məmulatların təkcə özlərinə və onları zənginləşdirən formalara, bəzəklərə, elementlərə deyil, eyni zamanda onların hazırlandığı materiala da dini-ayin mənası verilirdi.

Bu dövrün yerli incəsənətində mənna-midiya üslubunun ənənələri hələ də qorunub saxlanırdı. Bununla yanaşı heyvanların qabarıq-həcmli təsvir olunduğu əsərlərin obrazlı həlli bəzi dəyişikliklərə uğrayır. «Heyvan üslubu»na məxsus erkən sənət nümunələrinə nisbətən bu dövrün heyvan obrazları qəddarlıq və qəzəbdən məhrum olur, daxili gərginlik zəifləməyə başlayır, əvvəlki ekspressiya yoxa çıxır. Nəticədə xətlərin gözəlliyi və elastikliyi itir. Sakit, soyuqqanlı, rahat vəziyyətdə təqdim olunan heyvanlar formanı zəifladirlər. Buna baxmayaraq, əvvələr olduğu kimi yenə də məmulatların kompozisiyası öz bitkinliyi ilə rəğbət oyadır, ornamental silueti bəzəyən qabarıq naxışların ifadəliliyi insanı heyran edir. Zərgərlər rəngli (əlvan) daşların effektindən istifadəyə xüsusi diqqət yetirirdilər. Onların bacarıqlı əllərində bu daşlar sənət nümunəsinə çevrilirdi. Ustalar kristall, şəffaf, yarım-şəffaf tutqun daşlardan metal çərçivəni əlvan daşın dekorativ formasına salmaqla əcazkar gözəlliyə malik əşyalar düzəldirdilər. Zinət əşyalarının son dərəcə ifadəli kompozisiyaları üçbucaq, dairə, ellips, düzbucaqlı və başqa həndəsi fiqurlar şəklində olan əlvan daş və şüşələrlə zənginləşdirilirdi.

Alban sənətkarları bəzən əlvan daşlardan imtina edir, yalnız xalis qızıldan hazırlanmış müasir formaların effektləri ilə qane olurdular. Həmin dövrdə gözəlliyi həmər cilalanmış qızılda və zinət əşyalarının plastik formalarının vəhdətində gördüklərindən, onları naxışların xırda bölgüləri ilə parçalamır, əvəzində sakit və zəngin obraz həlli yaradırdılar. Məsələn, Mingəçevirdən tapılmış b.e. III-VI əsrlərinə aid sırğalar qara tərkibla doldurulmuş ritmik şəkildə təkrarlanan küraciklərdən təşkil olunmuşdur. Qızıl küraciklər bir-birinə iki cərgəli dairəvi çıxıntılarla naxışlanmış kəmər vasitəsilə bağlanmışdır. Beləliklə, nümunələr göstərir ki, tədqiq olunan dövrdə müxtəlif dekorativ-ifadə formalarına malik sırğalar düzəldir və bu zaman əsasən küravi və digər dəyirmi detallar sadə və mürəkkəb çoxmərtəbəli kompozisi-

yaları təşkil edirdilər.

Zərgərin əlində material istər metal olsun, istərsə də yüngül, səffar və ya tutqun daş – onun dünya, təbiət haqqında ciddi düşüncələrinin miqyasını əks etdirirdi. Qızıl sırğalardakı (b.e. V-VI əsrləri) cilalanmış qırmızı daşdan hazırlanmış lövhənin həcmi də, tünd-qəhvəyi şüşədən olan sırğalardakı (V-VII əsrlər) dördbucaqlı ulduzun kəskin ucları da, qara tərkiblə doldurulmuş, kiçik zınqırov şəklində olan qızıl sırğaları bəzəyən üç kiçik oval relyefin dinamik ritmi də dəyirmi formaların plastikasını, onların yumşaq, axıcı siluetini çatdırır.

Qızılın parıltılı fakturasına maraq formanın işıqlı-plastik modelləşdirilməsi vəzifələri ilə bağlı idi ki, bu da zərgərlik məmulatlarında günəş şüalarının rəngdən-rəngə düşərək baxışı cəlb etməsi, cazibəsinə salması ilə xarakterik olan dəyirmi, küreşəkilli elementlərdən istifadəni şərtləndirirdi.

Zinət əşyalarının böyük hissəsinin forması təkcə utilitar və estetik tələblərdən meydana gəlməyib. Minilliklər ərzində bəzəklərin mərasim, dini funksiya yerinə yetirən, sehr gücü simvollarla artırılan dini-ayin roluna böyük əhəmiyyət verilib. Həmin simvolların bir hissəsi ilan, günəş, spiral və s. formalarda təsvir olunurdu. Bu formaların mənasına varmaq onların həyatda oynadıqları rolu dərk etməyə, sonradan dəyişikliyə və yenidən mənalandırmaya məruz qalan bəzək əşyalarının ibtidai formalarını yaratmış insanların təsəvvürlər aləminə nüfuz etməyə şərait yaradır. İstər yuxarıda sadalanan, istərsə də tez-tez bir çox türk xalqlarında rast gəlinən, Türkiyə, Orta Asiya, İran(4) əhalisi arasında geniş yayılan romb, üçbucaqlı, bitki toxumu, badam və s. motivlərin eyni yozulması Azərbaycan zərgərlik məmulatlarının semantik əsasında oxşarlığın mövcudluğundan xəbər verir.

Bizim eranın ilk əsrlərinə aid zinət əşyaları böyük rəngarəngliyi ilə seçilir. Qafqaz Albaniyasının zərgərlik sənəti xüsusiyyətləri məmulatların çeşidliliyində və çoxvariantlığında, onların ifadəli plastik – həcm formalarının daha geniş əhatələri və təpintilərində öz əksini tapırdı. Yaraşıqlı cütqəbağılar, fiqurlu sonluğa malik baş sancaqları, gicgah üstü halqa və sırğalar, fiqurlu metal asmalıqları olan tək və ya çox rəngli boyunbağılar, qızıl boyunbağılar, əl və ayaq bilərzikləri və əlvan qaşlı üzüklər zinət əşyalarının bütöv ansamblını yaradırdı.

Oxşar zinət əşyaları dəsti, müasir Qazaxstan, Orta Asiya, Türkiyə və İran ərazilərində məskunlaşmış xalqlar üçün də xarakterik idi. Bu məmulatların ümumi cəhətləri yalnız müəyyən praktik əhəmiyyət daşıyan utilitar təyinatı ilə yox, həm də onların Tacikistan, İran və digər regionların xalqlarının bədii forma və ornamentləri ilə yaxınlaşan ornamental-dekorativ formaları ilə təsdiqini tapırdı.

Onların gözəlliyi coşqun-təntənəli və ağır-sakit obrazlı həll üslubu yaradan proporsional mütənasibliyin tapılmasında siluet xəttlərinin rəvanlığında, ifadəli yozumda idi. Ölçü hissi qədim sənətkarları ornamentdən minimum şəkildə istifadə etməyə, bəzi hallarda isə ondan tam imtinaya vadar edirdi. Bu cəhət monolitliyi, həcmin ifadəliliyi və çoxobrazlılığı, zərif konstruktiv formalarla yaradılmış həcm, forma, siluet, mütənasiblik və dekorativliyin çeşidliliyi ilə xarakterizə olunan yerli keramik məmulatlara da xas idi. Qədim zərgərlər məmulatları kompozisiyanı artıq dərəcədə yükləyən elementlərdən xilas etməyə can atırdılar. Mürəkkəb və ağır konstruksiyalı formalardan imtina, əvəzində zərgərlik məmulatlarını yeni bədii ifadə elementləri ilə zənginləşdirmə onları daha gözəl və zərif edirdi. Həm alban, həm də hunnların zərgərlik sənətinin əsas elementlərindən olan iri parlaq, çox hallarda müxtəlif formalı qırmızı daşların düzülməsi, habelə böyük dənəvərlərdən istifadə buna misal göstərilə bilər.

Eyni zamanda forma cəhətdən qızıldan hazırlanmış qiymətli zinət əşyalarına bənzəyən

ucuz kütləvi məhsullar da istehsal edilirdi(5). Dəmir və bürüncdən hazırlanmış bəsit üzük və bilərziklər xüsusi bədii keyfiyyətləri ilə seçilmirdir. Sənətkarları bu zaman gözəllik yox, rituala ehtiram, sakral qüvvəyə malik hifzetmə funksiyası qayğılandırırdı. Məna yükü zərgərlik məmulatının bütün strukturuna: formasına, detallarına, materialına və ornamentlərinə şamil edilirdi. Qeyd etmək maraqlı olardı ki, ayrı-ayrı bədii motivlər, habelə material çoxmənalı, polisemantik xüsusiyyət daşıyırdı. Yaxud da əksinə, eyni anlayışlar müxtəlif ifadə təcəssümünə malik olurdu.

Orta əsrlərdə antik dövrün ən yaxşı ənənələrini davam etdirən Azərbaycan zərgərlik sənətinə müəyyən dəyişikliklər xristianlıqdan fərqli olaraq bədii yaradıcılığın dini dünyagörüşə tabe etdirildiyi İslam dini tərəfindən gətirilmiş, nəticədə yeni tipli bədii mədəniyyət – İslam mədəniyyəti yaranmışdır. Din və incəsənətin vəhdətinə əsaslanan bu mədəniyyət yeni estetikanı təcəssüm etdirən incəsənət növlərinin inkişafına zəmin yaratdı. İncəsənətin islama sitayiş edən müxtəlif xalqların yaradıcılığını vahid sistemdə birləşdirə biləcək təsdiq və özünüqoruma ideyasına cavab verən yeni növünün yaranması zərurəti incəsənətin bütün növlərini ehtiva edən ornamentin təsdiqinə gətirib çıxardı. Anikonizm prinsipinə əsaslanaraq islam ənənəvi ifadə vasitələrindən imtina etdi, fərqli – qeyri-təsviri üsullara üz tutdu. Beləliklə, din tərtaraqlı nəbati ornamentin üstünlük təşkil etdiyi zəngin dekorun intensiv inkişafına və təkmilləşməsinə rəvac verdi.

İslam hakimiyyəti Azərbaycanda zərgərlik sənətinin inkişafına böyük təsir göstərdi. Məhz islam dövrünün incəsənəti sonrakı yüzilliklər üçün təməl rolunu oynadı. İncəsənətin yerli ənənələrinin və islamın təsdiq olunmuş estetik kateqoriyalarının simbiozu yeni üslubun yaranması üçün dayaq nöqtəsi oldu.

Kalliqrafik ərəb yazılarından istifadə bəzək əşyalarının tərtibatında yenilik idi və ornamentlərlə bəzəmənin xarakterinə üslubi baxımdan təsir göstərirdi. Eyni zamanda, epiqrafik kompozisiyalar və onların detallarının təfsiri ornamentlərin əsrlər boyu formalaşan qanunlarına tabe etdirilirdi. Bütün bunlar Azərbaycanın, eləcə də bütün müsəlman dünyasının incəsənətində dekorativ-ornament başlanğıcının dominantlıq təşkil etdiyi yeni bədii üslubun geniş yayılmasına şərait yaratdı.

Tədqiq olunan dövrün bədii mədəniyyətinin formalaşmasında etnik meyillər də əhəmiyyətli rol oynayırdı. Oturaq həyat tərzi keçirən və əkinçiliklə məşğul olan yerli əhali və maldarlıqla məşğul olan köçəri türk tayfalarının sıx ünsiyyəti özünəməxsus bədii mədəniyyətin yaranmasına gətirib çıxardı. Türkdilli köçəri tayfaların axını (IV-VI əsrlər) və yerli əhali ilə assimilyasiyası erkən orta əsrlərdə Azərbaycan əhalisinin dilində və dünyagörüşündə türk elementlərinin güclənməsi-nə, element və stilistikası yerli və gəlmə əhalinin etnik xüsusiyyətləri üzərində qurulmuş yeni tipli incəsənətin formalaşmasına imkan verdi.

İncəsənətdə varislik ənənələri əsrlər boyu yaşayıb. Bununla belə xalq müstəqil mədəniyyətini qədim mədəniyyət dünyasının qabaqcıl ölkələri ilə sıx əlaqələr zəminində inkişaf etdirərək minilliklər boyu öz maddi və mənəvi dəyərlərini yaradıb. Bu gün məlum olur ki, Şərq və Aralıq dənizi sivilizasiyaları, Avrasiya çöllüklərinin xalqları arasında əlaqə yaradan, miqrasiya edən xalqların keçib getdikləri Azərbaycanın coğrafi mövqeyi onun mədəniyyət abidələrində bir çox müxtəlif ənənələrin elementlərinin təcəssüm tapmasına səbəb olmuş, bu regionların bədii mədəniyyətinin yaranmasında mühüm rol oynamışdır.

Ticarət sənədləri bizə XIV-XVII əsrlərə aid bir neçə zərgərin adlarını çatdırmışdır ki, bunlar da çox qiymətli faktiki materiallardır. XIV əsrdə Azərbaycanda Nizam Zərgər adlı usta

yaşamışdır. XVII əsrdə Təbrizin tanınmış zərgərlərindən olan Uzri Təbrizinin adı mənbələrdə qalmışdır. Konkret adların müəyyən edilməsində maraqlı rəsmi sənədlər – müxtəlif peşələr üzrə osmanlı sultanlarının saray emalatxanalarında çalışan sənətkarların (əxe al-xiraf) siyahıları (dəftərləri) böyük əhəmiyyətə malikdir(6).

Çaldıran döyüşündə (23.VII.1514) Şah İsmayıl məğlub etdikdən sonra Sultan Səlim I Yavuz tərəfindən Təbrizdən Amasyaya aparılan zərgərlərdən Xoca Mərcan Təbrizinin, Məqsud Əli Təbrizinin, Dərviş Məhəmməd Təbrizinin, Haşim Təbrizinin, Yadigar Təbrizinin adları sultan sənətkarlarının 4 fevral 1522-ci il tarixli siyahısına salınmışdır ki, həmin sənəd hazırda İstanbuldakı Topqapı Sarayı muzeyində saxlanılır.

Yetkin orta əsrlər dövründə müxtəlif xalqlar və tayfalar Azərbaycana öz sənətkarlıq və bədii ənənələrini gətirmişlər. Buna görə də əsas tədarükçüləri türklər və farslar olan zinət əşyalarında yeni elementlərin meydana gəlməsi və iqtibas edilməsinin mümkünlüyünü də istisna etmək olmaz.

Məsələn, İran təsiri özünü formaların zənginliyi, «borokkovarilliyi», mürəkkəbləşdirilmiş incə dekorları, xətlərin kəskinliyi, təsvirlərin xırdalığı və dəbdəbəliyi ilə seçilən məmulatlarda göstərirdi. Zinət əşyalarında türk komponentləri isə ciddiliyi, lakonikliyi və təsvirlərin «klassikliyi» ilə seçilirdi. Köçəri xalq olan türklərin həyat tərzi minimalizm, koloristik qammaların dayanıqlığı, mütənasiblik, eyni zamanda plastik formaların dinamizmi, təkrarlanan ornamental motivlərin ritm quruluşunun dəqiqliyi ilə xarakterizə olunan özünəməxsus türk estetikasını diqtə edirdi.

Xalqın adət-ənənələri, dünyagörüşü, ictimai vəziyyəti ilə bağlı olan zərgərlik sənəti öz ifadəsini XIX əsr Azərbaycan zərgərlik məmulatlarının simvolik işarələrində, dekorativ formalarında tapırdı. Zərgərlik məmulatlarının inkişafı ənənəvi bəzəkvurma metodlarının təsiri altında baş verirdi. Zərgərlik məmulatlarının klassik bədii keyfiyyəti naxışların faktura, forma və quruluşunda müxtəlif dekorativ üsullarla əldə edilirdi. Bu məhsullar insanın cəmiyyətdəki sosial və maddi vəziyyəti, habelə yaş dərəcələri və ailə vəziyyəti barədə aydın təsəvvür yaradırdı.

Ənənəvi zərgərlik məhsullarının istehsalında sinə bəzəkləri də mühüm yer tuturdu. Zinətin bu növünün əsma hissəsinə boyunbağı və «sinəbənd», «boğazaltı», «çeçik», «qarabatdaq» və s. kimi nazik zəncirlər aid idi. Bahalı muncuq və mirvaridən, habelə paxlava və səməni şəkilli qızıl və gümüş lövhəciklərdən yığılan bu əşyalara əsasən şəbəkə texnikasında həll olunan böyük dairəvi gül şəkilli bəzək vurulur və onlar boyunbağının mərkəzində yerləşdirilirdi. Çox vaxt bu bəzək – medalyon mərkəzində iri yaqut və ya firuzə qaş olan 6, 8, 10 şüalı ulduz formasında hazırlanırdı. Boyunbağı medalyondan asılmış aypara ilə tamamlanırdı.

Azərbaycanın çoxsaylı zərgərlik məmulatlarının təhlili ay, günəş, ulduz kultlarını təcəssüm etdirən kosmoqonik naxışların geniş yayılmasını təsdiq edir. Xeyir-dua və hifzetmə funksiyası daşıyan müsbət magiya kompleksi sinə və baş bəzəklərinin naxışlarında öz ifadəsini tapırdı. Belə motivlərin analoqlarına qazaxların ay formalı qadın zinətlərində (ay sırğa), ənənəvi dəri kəmərlər üçün metal taxma lövhəciklərdə («aycıq») rast gəlirik. Taxma «aycıq»lara həm IV-V əsrin birinci yarısına aid Dağıstan kəmərlərində, həm də sonrakı dövrün materiallarında təsadüf edilir. Müsəlmançılığın simvolu kimi ay və ulduzun bir yerdə təsvirinə Orta və Ön Asiyanın, eləcə də Zaqafqaziyanın bir çox zinət əşyalarında da rast gəlinir. Bütöv rəmzlər seriyası kimi (çevrə, konsentrik çevrələr, gülşəkilli bəzək, spiral, xaç, dənəvərli üçbucaq) Günəşin təsviri üzüklərin, bəzək sancaqlarının, kəmərlərin, metal lövhəciklərin forma və

dekorlarında iştirak edirdi. Solyarium nişanı – Şərqin yalnız zərgərlik məmulatlarının deyil, divar xalçalarının («tuş kiiz» tipli qazax xalçaları), kişi üst geyimlərinin (Azərbaycanda fərəc, Qazaxıstanda çapan) də xarakterik ornamental motivi kimi maraq doğurur. Xalatın arxasına tikilmiş iri gül bəzəyi bir növ həmayil rolunu oynayırdı.

XIX əsr zərgərlik məmulatlarının təhlili onların bəzəklərinin mənşəyini aşkarlamağa imkan verir. Tədqiq olunan dövrün zərgərlik sənəti bir çox nümunələri köhnə nüsxələrin özünəməxsus modifikasiyaları olan müxtəlif təyinatlı bəzəklərin forma zənginliyini qoruyub saxlayırdı. Köhnə formaların qorunub saxlanılması birmənalı olmayan dialektik ziddiyyətli prosesdir. Bir tərəfdən patriarxal həyat tərzi, incəsənətin daşlaşmış kanonları, digər tərəfdən bədii varislik, sələflərin nailiyyətlərinə diqqətli, həssas münasibət buna imkan yaradırdı. Beləliklə, XIX əsrdə zərgərlik sənətinin geniş yayılması və onun əsrin sonlarınadək yüksək inkişaf səviyyəsini saxlaması vahid bədii ənənələrlə bağlı idi ki, bunu da müxtəlif cür yozmaq olar. Lakin ornamental və kompozisiya quruluşunun əsas kanonlarının əsrlər boyu əsaslı dəyişikliklərə uğramaması heç də bədii formaların köhnəlməsinə dəlalət etmir. Bu, öz köküna yaxınlıqla, öz mədəniyyətinə məhəbbətlə və ənənələrin etnosu qoruyub saxlayan varisliyi ilə bağlıdır.

Bununla belə xanlıqlarda hazırlanan zərgərlik məmulatlarında regional xüsusiyyətlər, müəyyən zonaya xas lokal cizgilər özünü göstərirdi. Ölkənin müxtəlif zonalarının lokal mədəniyyətlərinin formalaşmasının əsasında etnik meyillər dayanırdı ki, bu da özünü zərgərlik sənətinin element və üslublarında daha çox büruzə verirdi. Məlumdur ki, Azərbaycan mədəniyyəti həm ölkənin şimal ərazilərində məskunlaşmış tayfaların şəhərlərə axını ilə bağlı olaraq türk ənənələri, həm də regionun cənub hissəsini əhatə edən İran təsirinin iştirakı ilə inkişaf edirdi. Bu təmayül dekorativ-tətbiqi sənətin bütün növlərinin (xalçaçılığın, toxuculuğun, bədii tikmənin və s.) formalaşmasına şamil edilə bilər. Yuxarıda nəzərdən keçirilən və Azərbaycanın bütün regionlarını əhatə edən zərgərlik məmulatları belə bir nəticəyə gəlməyə əsas verir ki, zinət əşyalarının hazırlanmasının hər bölgə, hətta şəhər üçün xarakterik olan xüsusiyyətləri var idi. Bu xüsusiyyətlər yalnız eyni bəzək növlərinin və tiplərinin müxtəlif adlarında deyil, həm də məmulatın ayrı-ayrı elementlərində, dekorativ tərtibatın xarakterində, işləmə texnikasında təzahür edirdi. Bununla yanaşı, ümumi təbii şərait, həyat tərzi, etnomədəni ənənələrlə bağlı olaraq müəyyən zonalara xas olan ümumi lokal cəhətlər də var idi. Məsələn, ölkənin Kiçik Qafqazın dağətəyi ərazilərində yerləşən və əhalisi əsasən dağlılardan ibarət olan şimal regionları bir vaxtlar türk qəbilələri tərəfindən gətirilən türk estetikasının təsirinə məruz qalmışdı. Bu öz ifadəsini forma aydınlığında, zərgərlik nümunələrinin kompozisiya quruluşunun dəqiqliyində və yığcamlığında, naxış və fonun məkan hissi yaradan ritmik növbələşməsində, təbiət mövzularına müraciətdə tapırdı. İranla həmsərhəd olan və yaxın vaxtlara qədər fars əsarətində yaşayan cənub regionları isə İran mədəniyyətinin təsirinə məruz qalmışdı. Naxçıvan, Lənkəran, Qarabağətrafı zonaların zərgərlik məmulatları yüksək plastikasına, təsvir və kompozisiya mürəkkəbliyinə, naxışların simmetriyasına görə fərqlənirdi.

Sinifli cəmiyyətin yaranması iki mədəniyyətin təşəkkülünə gətirib çıxardı ki, bunun da nəticəsində zərgərlik sənəti iki istiqamətdə inkişaf etməyə başladı. XIX əsr cəmiyyətinin yuxarı təbəqələrinin estetik zövqü parlaq qızıldan, qiymətli daşlardan hazırlanan və mürəkkəb texnikası, naxışların ifadəliliyi ilə seçilən məmulatları sifariş edirdi, zərgərlik nümunələrinin gözəlliyini müəyyən edən əsas meyar eyni vaxtda çoxlu sayda bəzək əşyalarının daşına

bilməsi idi. Əhalinin aşağı təbəqələri isə gümüş, mis, bürüncdən hazırlanan kifayət qədər primitiv, ucuz zinət əşyaları ilə kifayətlənirdi. Onların kütləvi xarakter alan istehsalı tədricən kustarçılığa çevrilir, məmulatların özləri isə bəzək görkəmini itirib yalnız həmayil funksiyasını yerinə yetirirdi. Bununla bağlı qeyd etməliyik ki, XIX əsrdə zinət əşyaları öz qoruyucu magik-övsunçu əhəmiyyətini itirməmişdi. Ornamentin dərin fəlsəfi dilinin, naxışların həndəsi labirintlərinin, medalyonların zərif formalarının köməyi ilə zərgərlər müxtəlif formalarda və mürəkkəb kompozisiyalarda təbiətin və həyatın sonsuz gözəlliklərini tərənnüm edir, insanın mövcudluğunun mahiyyətini şərh edirdilər. Zinət əşyaları incəsənətin özünəməxsus dilində – ornamentlərdə şifrələnmiş etiqadlar, inanclar və mifoloji obrazlar haqqında informasiyalar daşıyırdı. Hər birinin öz semantik kodu olan bu və ya digər motivin simvolik mənası zinət əşyalarının forma və naxışlarında öz əksini tapırdı. Lakin bu heç də o demək deyildir ki, zərgər-usta hansısa bir məmulat hazırlayanda qurduğu kompozisiyaya, vurduğu naxışa, çəkdiyi şəkilə mütləq dərin məna verirdi. Ayrı-ayrı əşyaların, formaların ilkin mənaları vaxt ötdükcə itir, başqa cür dərk edilirdi. Lakin xoş məramlı, sağlamlıq və xoşbəxtlik gətirən, xəstəliklərdən, şər qüvvələrdən və düşmənlərdən qoruyan sipər predmet kimi onun barəsində ümumi təsəvvürlər saxlanılırdı(7). Bu və ya digər təsvirin semantik mənasını ona görə xüsusi vurğulamaq lazım gəlir ki, bu təsvir formalarının birdən-birə yaranmaması, vaxt keçdikcə öz yozumunu dəyişməsi və təsviri sənətin kanonları şəklində movcudluğu barədə aydın təsəvvür yaransın.

Hər bir xalq gözəllik və harmoniya haqqında öz təsəvvürlərinə uyğun əşyalar kompleksi yaradıb(8). Azərbaycan zinət əşyalarının xarakteri xeyli dərəcədə qadın geyimlərinin koloriti ilə müəyyən olunur. Paltarın yuxarı hissəsinin dar, kip xətləri, çoxqatlı tumanların müxtəlif formaları ilə bir yerdə boyunbağılar, iri sırğalar gözəl harmoniya yaradırdı. Zərgərlik nümunələrinin çoxrəngliliyi, onlarda istifadə olunan qiymətli daşların rəngləri ipək parçaların xarakterinə və tikmələrin ornamentinə uyğun gəlirdi.

Beləliklə, orta əsrlərin sonu Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafında mühüm mərhələyə çevrildi. Xalqın milli bədii obrazını təcəssüm etdirən bu mərhələ «hətta bizim günlərdə də, xalq sənətkarları, rəssamlar tərəfindən milli incəsənət ənənələrini dirçəltmək üçün dayaq nöqtəsi, orientir olan klassik nümunələr kimi çıxış edir»(9).

1. Тагиева Р.С. Азербайджан в структуре Великого Шелкового Пути в древности и средневековье // «Böyük İpək Yolu: Avrasiya mədəniyyətlərinin dialoqu (Beynəlxalq elmi konfransının materialları). – Bakı, 2003, s.73.
2. Амброз А.К. Раннеземледельческий культовый символ (ромб с крючками) – СА, 1965, № 3, рис.20, 22, 26-б.
3. Рзаев Н. Искусство Кавказской Албании (IV век до н.э. – VII век н.э.). – Баку, Элм, 1976, с.142.
4. Сычева Н. Ювелирные украшения народов Средней Азии и Казахстана XIX – XX веков. – М., 1984, с.97; Тревер К.В. Очерки по истории и культуре Кавказской Албании. – М-Л., Наука, 1959, с.12.
5. История Азербайджана. – Баку, Изд-во АН Азерб. ССР, 1958, т. I, с.59.
6. Буниатов З.М. Ремесленники – выходцы из Азербайджана и других областей Кавказа, России и Молдавии на службе в придворных мастерских османских султанов // Изв. АН Азерб. ССР, 1987, с.74.
7. Фахретдинова Д. Указ.соч., с.78.
8. Сычева Н. Ювелирные украшения народов Средней Азии и Казахстана XIX – XX веков. – М., 1984, с.9.
9. Гюль Э. Диалог культур в искусстве Узбекистана. Античность и средневековье. – Ташкент, 2005, с.152.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ



MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

