

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GRAFİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**1980 SONRASI GRAFİK TASARIMDA
ENSTALASYONUN YERİ VE ÖNEMİ**

**Hazırlayan
Bilge KINAM**

**Danışman
Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA**

İZMİR - 2010

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**1980 Sonrası Grafik Tasarımda Enstalasyonun Yeri ve Önemi**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

/ /

Bilge KINAM

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ... / ... / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin **18**'inci maddesine göre **Grafik** Anasanat Dalı **Yüksek Lisans** öğrencisi **Bilge Kınam**'ın "**1980 SONRASI GRAFİK TASARIMDA ENSTALASYONUN YERİ VE ÖNEMİ**" konulu tezi incelenmiş ve aday ... / ... /..... tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ / PROJE VERİ FORMU

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez / Proje Yazarının

Soyadı: KINAM

Adı: Bilge

Tezin / Projenin

Türkçe Adı

1980 Sonrası Grafik Tasarımda Enstalasyonun
Yeri ve Önemi

Tezin / Projenin

Yabancı Dildeki Adı

‘The Importance and Position of Installation
in Graphic Design After 1980’

Tezin / Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: DEÜ

Enstitü: GSE

Yıl: 2010

Diğer Kuruluşlar :

Tezin / Projenin Türü:

Yüksek Lisans

: ☒

Doktora

: ☐

Tıpta Uzmanlık

: ☐

Sanatta Yeterlilik

: ☐

Dili

: Türkçe

Sayfa Sayısı

: 159

Referans Sayısı

: 111

Tez / Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof. Dr.

Adı: H. Yakup

Soyadı: ÖZTUNA

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- Grafik Tasarım

2- Enstalasyon

3- Tipografi

4- Üç boyutlu biçimlendirme

5- Kamusal Alanda Yerleştirme

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Graphic Design

2- Installation Art

3- Typography

4- Three Dimensional Modelling

5- Installation In Public Space

Tarih: / ... /

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayımlanmasını İstiyorum

☐ Evet

☒ Hayır

ÖZET

‘1980 sonrasında Grafik tasarımda Enstalasyonun Yeri ve Önemi’ adlı bu araştırmada, grafik tasarım ile çağdaş bir anlatım biçimi olan enstalasyon arasındaki bağ incelenmiştir. Sosyo-politik ve kültürel faktörlerin etkisiyle enstalasyonu oluşturan koşullar irdelenmiş ve giderek yersizleşen sanat yapıtının kendisine yer bulma arayışı, sanat hareketleri ve öncü sanatçılarıyla birlikte araştırılmıştır.

Nesne ve zaman olgusu ile birlikteliğinde, enstalasyonun deneyimlendiği ‘mekân’ sorunsalı (mekânın tarihi geçmişi, coğrafi konumu ile yerleştirme çalışması arasındaki etkileşimler) tasarımcı ve sanatçıların yerleştirme çalışmaları ışığı altında araştırmanın ikinci bölümünde incelenmeye çalışılmıştır.

Son bölümde, postmodernist açılımların grafik tasarım ve enstalasyondaki yansımaları, özellikle 1980 sonrası grafik tasarım ile enstalasyon’un kesiştiği noktalar üzerinden araştırılmıştır. Bu bağlamda farklı sergileme mekânlarında, deneysel yaklaşımla üretilen, toplumu bilinçlendirmeyi amaçlayan, grafik tasarımcıların yerleştirme çalışmalarına yer verilmiştir. Tez kapsamında yapılan bu araştırmanın sonucunda, grafik ağırlıklı enstalasyonların iyi ve duyarlı örneklerinin gündelik hayatın içine yayılmasıyla, kent hayatını zenginleştiği görülmektedir. Böylelikle yeni algıma biçimleriyle toplumsal bilincin yükseldiği söylenebilir.

ABSTRACT

The connection between graphic design and installation which is a contemporary expression form was analyzed in this research entitled ‘The Importance and Position of Installation in Graphic Design After 1980’. The conditions shaping installation with the effect of socio-political and cultural factors were investigated and the pursuit of the gradually misplaced art work in finding a place for itself were studied with art movements and leading artists.

The ‘location’ problematic of the installation (the historical background of the location, the interactions between the geographical location and the placement work) experienced in its cooccurrence with object and time phenomenon were observed in the second part of the research with the installation works of the artists and designers.

In the last part, the reflections of the postmodern expansions in graphic design and installation were analyzed in terms of intersection points between installation and graphic design after 1980. In this respect; the installation works of graphic designers produced with experimental approach and aimed to raise the consciousness of the society were placed in different exhibition locations. As a result of this research conducted in the content of the thesis, it is seen that the urban life is enriched with the dispersion of fine and susceptible examples of graphically emphasized installations. In this manner, it can be said that the social consciousness is raised with new perception forms.

ÖNSÖZ

Sanayi Devrimi sonrası yaşamın kirlenmesi, yozlaşması ve parçalanması günümüzde de gittikçe artan bu olumsuz yapılaşma, dünyayı ve doğal yaşamı tehdit eden boyutlara ulaşmıştır. Bu süreçte grafik tasarım ticari kimliğinden soyutlanarak, sosyal içerikli projelere yönelmiştir. Çağdaş sanatın bir olgusu olan enstalasyon, sosyal ve kültürel amaçlı olarak çalışmalarda kullanılmaya başlanmıştır.

Araştırma konusunun oluşmasında, grafik tasarımın sosyal duyarlılığının daha ön plana çıkarılarak; genç tasarımcıların bilinçlendirilmesi ve dünyamıza karşı sorumluluklarımızın farkına vararak tasarım üretmesi amaçlanmıştır.

Bilkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım bölümündeki lisans eğitimim süresince beni ilk kez kendi yerleştirme çalışmalarıyla tanıştıran çok değerli hocamlarım Deborah SEMEL ve Doç. Zekiye SARIKARTAL'ın güçlü vizyonları sayesinde enstalasyona ilgi duymaya başladım. 2004 ile 2005 yılları arasında Avrupa Gönüllü Hizmeti, Eylem 2 programı kapsamında Galler bölgesi, Aberystwyth'de gönüllü olarak çalıştığım süreçte, Galler Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nden, değerli hocam Julian Ruddock'un rehberliğinde 'Sanat Pratiği: Land Art' isimli uygulama dersini aldım. Bu alana duyduğum ilgi, merak ve edindiğim deneyimler sonucunda araştırma konumun, enstalasyonla bağlantılı olması gerekliliği doğmuştur.

Enstalasyona olan bu ilgimin, tez konusu olarak belirlenmesinde, araştırma sürecim içinde rehberliği ve eğitim hayatıma olan büyük katkılarıyla, hoşgörüsüyle danışmanım Sayın Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA'ya teşekkürlerimi borç bilirim. Yüksek lisans eğitimim süresince engin bilgilerini paylaşan, tez süresince destek veren değerli hocalarım; Yard. Doç. Dr. Sadık TÜMAY'a, Yrd. Doç. Dr. Feyzi KORUR'a ve Uzm. Dr. Ahmet ERİNANÇ'a teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek Lisans eğitimim ve tez araştırma çalışmam süresince, benden desteğini hiçbir zaman esirgemeyen ve Arş. Gör. Betül USLU ÖZKAN'a teşekkür ederim. Tez uygulama projemde, ses yerleştirme çalışmasındaki çok büyük katkılarından dolayı

Sayın Ögt. Gör. Alp VAROL'a saygılarımı ve teşekkürlerimi sunarım. Çevirilerinde katkılarından dolayı Esin SAY'a teşekkür ederim. Son olarak attığım her adımda ve bana her konuda destek olan ve emeklerini hiçbir zaman ödeyemeyeceğim aileme ve dostlarım; Hale İlkay KILIÇ'a, Aylin AŞICI'ya, Taçlan Özüm ERK'e ve enstalasyon alanında eşsiz bilgilerini paylaşarak tezime ışık tutarak yol gösteren aynı heyecanları paylaştığım H.Nurhayat YENİCE'ye teşekkürlerimi ve sevgilerimi sunarım.

Bilge KINAM

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DOKÜMANTASYON FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	x
RESİMLER LİSTESİ	xii
EKLER LİSTESİ	xiv
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

ENSTALASYONUN OLUŞUMUNU ETKİLEYEN SANAT HAREKETLERİ VE TARİHSEL ÖNCÜLERİ

1.1. Kübizm'in Kavramsal Düzeyde Sorgulamasıyla Gelen Çok Boyutluluk	5
1.2. Konstrüktivizmle Mekânın İnşa Edilmesi	7
1.3. Hazır Nesne (ready-made) Kavramının Sorgulanması	12
1.4. Sanatta Kavramsal Düşüncenin Biçimlendirilmesi	16
1.4.1. Dış Mekân ve Kamusal Alanlarda Yerleştirme	38
1.4.2. Mekân, Nesne ve Zaman Olgusunun Birlikteliği	41
1.4.3. İç Mekânda Yerleştirme	45

2. BÖLÜM

1980 SONRASI GRAFİK TASARIMDA DEĞİŞİM HAREKETLERİ

2.1. Post Modernizm'in Grafik tasarıma Etkileri	48
2.2. Grafik Tasarımda İşlevselliğin, Enstalasyonda Sorgulanması	64

3. BÖLÜM

1980 SONRASI GRAFİK TASARIMDA İMGE, METİN, HAREKET İLİŞKİSİ MEKÂN KULLANIMI

3.1. Tipografinin Üç Boyutlu Biçimlendirilmesi ve Mekânda Kullanımı	67
3.2. İmge, Metin İlişkisi	85
3.3. Tipografinin Nesne ve Mekânda Kullanımı	93
3.4. Hareketli Grafikte Tipografinin Kullanımı	112
Sonuç	124
Kaynakça	142

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1	: Tatlin Kulesi, 3.Enternasyonal Anıt Projesi Maketi.....	8
Resim 2	: Moholy Nagy'nin Fotoğraf, Fotogram ve Fotoplastik çalışmaları.....	10
Resim 3	: Marcel Duchamp, Pisuar.....	14
Resim 4	: Andy Warhol, Heinz and Brillo Boxes	15
Resim 5	: Jannis Kounellis, 'Eleven Horses'	20
Resim 6	: Joseph Beuys, 'Sled'	23
Resim 7	: Joseph Beuys 'I love America and America loves me'	24
Resim 8	: Yves Klein, Action Spectacle	28
Resim 9	: Joseph Kosuth, 'One and Three Chairs'	29
Resim 10	: Jenny Holzer	30
Resim 11	: Barbara Kruger, 'All violence is the illustration of pathetic stereotype'	32
Resim 12	: Barbara Kruger 'Another'	33
Resim 13	: Bruce Nauman, ' One Hundred Live and Die'	35
Resim 14	: Richard Long, 'Walking the Line'	37
Resim 15	: Christo and Jeanne-Claude, 'Wrapped Reichstag'	40
Resim 16	: El De Haus, Köln.....	42
Resim 17	: Chris Drury, 'A Dense History Of Place'	44
Resim 18	: Chris Drury, 'Medicine Wheel'	44
Resim 19	: Armin Hoffman Muller Brockmann.....	49
Resim 20	: Psychedelic afişleri, Wes Wilson	50
Resim 21	: Punk afişi, Sex Pistols, Sean O'Hagan.....	51
Resim 22	: Wolfgang Weingart afişleri.....	53
Resim 23	: Catherine Zask afişleri.....	57
Resim 24	: Neville Brody afişleri	58
Resim 25	: Emigre Magazini	59
Resim 26	: Guerrilla Girls	65
Resim 27	: Julieen Valeé, MTV-One Montréal.....	69
Resim 28	: Julieen Valeé, 'Globo Logos Video'	70
Resim 29	: Julieen Valeé, 'Art is Melting'	71
Resim 30	: Julieen Valeé, 'YCN - A is for Award'.....	72
Resim 31	: Stefan Sagmeister, 'Things I learned in my life so far- 1'	73
Resim 32	: Anna Garforth, Eleanor Stevens, 'Trash Type'	75
Resim 33	: Anna Garforth, Eleanor Stevens, 'Rethink'	76
Resim 34	: Anna Garforth, Eleanor Stevens, 'Prophet', 'The New Eco-nomics'	77
Resim 35	: Why not Associates, Gordon Young, 'Crawley Library'	79
Resim 36	: Why not Associates, Gordon Young, 'Bristol Brunel Academy'	80
Resim 37	: Why not Associates, Gordon Young, 'Neon Dream and Aspire'.....	81
Resim 38	: Why not Associates, Gordon Young, 'Climbing Towers'	82
Resim 39	: Why not Associates, Gordon Young, 'Pobl + Machines'	83
Resim 40	: Malte Martin, 'théâtre des questions'	86
Resim 41	: Malte Martin, 'quoi de neuf Denis?'	88
Resim 42	: Why not Associates, 'Synapse Kobe-1'	89

Resim 43 : M/M Paris, 'The Alphabet'	91
Resim 44 : M/M Paris, 'About'	94
Resim 45 : M/M Paris, 'Just like an Ant Walking on the Edge of the Visible -1'	95
Resim 46 : M/M Paris, 'Just like an Ant Walking on the Edge of the Visible -2'	96
Resim 47 : M/M Paris, 'The Agent'	97
Resim 48 : M/M Paris, 'Haunch of Venison-Venison of Haunch -1'	98
Resim 49 : M/M Paris, 'Haunch of Venison-Venison of Haunch -2'	98
Resim 50 : Malte Martin, 'Blanche Neige'	100
Resim 51 : Malte Martin, 'Public words at Saint Blaise -1'	101
Resim 52 : Malte Martin, 'Public words at Saint Blaise -2'	101
Resim 53 : Stefan Sagmeister, 'Things I learned in my life so far -2'	103
Resim 54 : Stefan Sagmeister, 'Things I learned in my life so far -3'	104
Resim 55 : Stefan Sagmeister, 'Levi's, The Strongest Thread'	105
Resim 56 : Stefan Sagmeister, 'Things I learned in my life so far' Book Cover Des ...	106
Resim 57 : Stefan Sagmeister, 'Aiga Detroit'	107
Resim 58 : Stefan Sagmeister, 'Adobe Design Achievement Awards'	108
Resim 59 : Stefan Sagmeister, 'Five Years of Style=Fart',	109
Resim 60 : Christina Föllmer, 'Time to take time'	110
Resim 61 : Lust, 'RGB City'	114
Resim 62 : Lust, 'the hague int'l'	115
Resim 63 : Lust, 'Scraper Typer'	116
Resim 64 : Lust, 'Projector Spectre'	117
Resim 65 : Why not Associates, 'Synapse Kobe -2'	119
Resim 66 : David Carson, 'End of Print'	121
Resim 67 : David Carson, '2ndSight1, 2ndSight2, 2ndSight3'	122
Resim 68 : David Carson, 'DiscoBallWorld, DavidGarza'	123

EKLER LİSTESİ

1. Malte Martin ile Söyleşi	155
-----------------------------------	-----

Giriş

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında baskı tekniklerinin gelişmesi, bilimsel buluşların artması ve art arda gelen sanat hareketlerinin sonucunda yeni algı biçimleri oluşmuştur. Sanayi Devrimi, tipografiyle birlikte fotoğrafın grafik tasarımda kullanımı büyük boyutlu baskı olanaklarını doğurmuştur. Bu da iletişimin daha geniş kitlelere yayılmasını sağlamıştır (Öztuna, 2009).

Sanayi devrimi, sanat hareketleri, Duchamp'ın ve Warhol'un hazır nesneleri ile sanat, toplumla paylaşım sürecine girmiştir. 20.yüzyılın sonuna doğru, tüm plastik sanatlarda iki boyutlu düzlem üzerindeki anlatımın sınırlarının aşılmasıyla, üçüncü boyuta geçilmiştir. Seyirlik nesne, yerini endüstri ürünü nesnelere bırakmıştır (Köksal,1997).

Crary'e (1993) göre, son 125 yılda özellikle görme gücü, düşünce ve belleği kapsayan yetenekler ciddi ölçüde makinelere aktarılmıştır. 19.yüzyılda, Avrupa'nın geçirdiği modernleşme süreci, iletişim, üretim, tüketim ve rasyonelleşme tarzlarıyla, gözlemci tüketiciyi yeniden yönlendirmiş, biçimlendirmiştir. Bu biçimlendirme ve oluşan koşullar sonucunda, günümüzün çağdaş sanatlarından biri olarak nitelendirilen enstalasyon doğmuştur.

Araştırmanın konusu olan '1980 Sonrasında Grafik Tasarımda Enstalasyonun Yeri ve Önemi'; enstalasyonu besleyen, gelişmesini sağlayan ifade araçlarından bir tanesi olan grafik tasarım alanıyla sınırlandırılmıştır. Enstalasyon ile grafik tasarım arasındaki iletişimin araştırılması amaçlanmıştır. Bu ilişkinin saptanabilmesi için, enstalasyonun temelini oluşturan koşulların, sanat hareketlerinin, oluşumların incelenmesi ve birbirleriyle etkileşimlerinin, diyaloglarının araştırılması gerekli görülmüştür.

'Enstalasyonun Oluşumunu Etkileyen Sanat Hareketleri ve Tarihsel Öncüleri' ana başlığı altında konu, dört alt başlıkla incelenmiştir. Bunlar sırasıyla; tek bakış noktasını kırarak kavramsal düzeyde algılamayı ve sorgulamayı getiren Kübizm, mekânın inşa edilmesindeki tavrı ile Konstrüktivizm, hazır nesne (ready made) kavramının sorgulanması ve son başlık olarak sanatta kavramsal düşüncenin

yapılandırmasında etkili olan sosyal, politik, ekonomik ve kültürel etmenler doğrultusunda tasarım ve sanat süreçleri araştırılmıştır. Bu süreçte sanatta kavramsal düşüncenin yapılandırılmasında etkili olan sanat hareketleri; Fluxus, Minimalizm, Land Art (Yeryüzü Sanatı), Process Art (Süreç Sanatı), Arte Povera (Yoksul Sanat), Conceptual Art (Kavramsal Sanat)'dır. 20.yüzyılın sanat nesnesi ve mekân arasında yeni biçimlenen ilişkinin ilk örneklerini veren, Moholy Nagy, Marcel Duchamp, Andy Warhol, Jannis Kounellis, Joseph Beuys, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Bruce Nauman, Richard Long'un çalışmaları, içinde bulundukları sanat hareketleriyle ilişkilendirilerek incelenmiştir.

Jonathan Crary'nin deyişiyle enstalasyon, 'algısal deneyimi' konu alan, enstalasyonu diğer sanatlardan ayıran en önemli faktörlerden biri olan 'mekân' kavramıdır. Mekân kavramı, araştırma konusunun birinci bölümünün son başlığı olan Sanatta Kavramsal Düşüncenin Yapılandırılması başlığı altında; 'Dış Mekân ve Kamusal Alanlarda Yerleştirme, Mekân, Nesne ve Zaman Olgusunun Birlikteliği, İç Mekânda Yerleştirme' alt başlıkları altında irdelenmiştir. Birinci bölüm, araştırma konusunun temeline giriş, oluşum koşullarının kavranması olarak tanımlanabilir.

1980 sonrasının sosyo-ekonomik açıdan önemli oluşunun dışında, kültürel açıdan da çok önemli bir çıkış noktasının dayanağıdır. Grafik tasarım ve diğer disiplinleri etkileyen, tüm modernist dönemleri de içinde barındıran ve günümüzde izlerini gördüğümüz Postmodernizmin çıkışı ile sanata yeni bir soluk gelmiştir. '1980 Sonrası Grafik Tasarımda Değişim Hareketleri' ikinci ana başlığı altında 'Post modernizm'in Grafik tasarıma Etkileri' ve 'Grafik tasarımda İşlevselliğin Enstalasyonda Sorgulanması' alt başlıklarıyla incelenmeye çalışılmıştır. Araştırmanın ana sorunsalı üçüncü bölümde; '1980 Sonrası Grafik Tasarımda İmge, Metin, Hareket İlişkisi ve Mekân Kullanımı' ana başlığı altında; 'Tipografinin Üç Boyutlu Mekânda Kullanımı, İmge-Metin İlişkisi, Tipografinin Nesne ve Mekânda Kullanımı ve Hareketli Grafikte Tipografinin Kullanımı' alt başlıklarıyla incelenerek, grafik tasarım ile enstalasyon arasındaki ilişki saptanmaya çalışılmıştır. Bu ilişki, 1980 sonrasından günümüze kadar olan süreçte, M/M Paris, Malte Martin, Steven Seigmeister, David Carson, Why not Associates, Julieen Valeé, Anna Garforth, Lust ve Christina Föllmer gibi tasarımcı ve tasarım gruplarının yerleştirme

alışmaları ışığı altında incelenmiştir. Sanayileşme, arpık kentleşme, küresel ısınma ve dünyayı tehdit eden çevresel sorunlara karşı duyarlı grafik tasarımcılar, enstalasyona yönelerek, toplumu farklı bir şekilde bilinçlendirici çalışmalar üretmişlerdir. Bu alışmalar, bazen kamu kurumları tarafından talep edilirken, bazen de tasarımcının kendi bağımsız kararı doğrultusunda gerçekleşmiştir. Postmodernizmle gelen öznel yaklaşım, tasarımcının yaşam deneyimlerini toplumla paylaşırken, içinde öğretici, düşündürücü ve sorgulayıcı mesajlar da taşıdığı gözlenmiştir.

Postmodernizmle gelen bu parçalanmış, bölünmüş bilgiyi, grafik tasarım ve enstalasyon yeni mekânsal deneyimlerle sunmaktadır. Sosyo-politik, kültürel etkiler, bilgisayar teknolojisinin gelişimi ve dijital devrim tüm sanat disiplinlerini derinden etkilemiş ve yeni algı biçimlerinin oluşmasını sağlamıştır. 1980 sonrası grafik tasarım ve enstalasyon arasında birbirini tetikleyen, geliştiren, büyüten ilişki, araştırmanın son bölümü ve sonuç kısmında irdelenmeye çalışılmıştır.

Araştırma; konuya ilişkin kitapların, süreli yayınların, makalelerin, tezlerin, dijital ortamda yayınlanan bilgilerin ve yerleştirme çalışmaları incelenen grafik tasarımcılarla kurulan diyalogların sentezlemesine gidilerek hazırlanmıştır.

1. BÖLÜM

ENSTALASYONUN OLUŞUMUNU ETKİLEYEN SANAT HAREKETLERİ VE ÖNCÜLERİ

1760'da İngiltere'de başlayan Sanayi Devrimi, 1840'a kadar sürmüş, sosyal ve ekonomik yapıda köklü değişikliklerin tarım toplumundan endüstri toplumuna geçişin itici gücü olmuştur. Fabrikalar açılmış, kentler büyümüş, politik güç aristokratlardan kapitalistlere geçmeye başlamıştır. Teknoloji sayesinde, seri üretime geçilmesiyle üretimin maliyet fiyatı düşürülmüştür. Fransız devriminin eşitlik idealleri; eğitimin yaygınlaşmasını, okur-yazarlık oranının arttırılmasını, baskı makinelerinin, tekniklerinin gelişmesini ve fotoğrafın bulunmasıyla iletişimi hızla kitlelere yayılmasını sağlamıştır (Becer, 1997). Kültürel alanda; 1770 ile 1830 arasında Neo Klassizm, 1800 ile 1890 arasında Romantizm ve İdealizm, 1840 ile 1880 arasında Doğalcılık ve Gerçekçilik, 1860 ile 1920 arasında ise İzlenimcilik Fovizm, 1880 ile 1900 arası Simgencilik, 1890 ile 1910 arası Art Nouveau ve daha sonrasında 1905 ile 1945 arasında Dışavurumculuk ve Gerçeküstücülük yaşanmıştır. (Krausse, 2005).

Sanayi devrimiyle, iletişim ihtiyaçları sonucunda gelişen grafik tasarım, Kuzey Amerika ve Avrupa'da büyüyen tüketici toplumların, dönemin sosyo-ekonomik ve politik sosyal değişimleri içerisinde, seri üretimin pazarlanmasına neden olmuştur (Heller ve diğ., 2001). Bektaş'a (1992) göre, 19.yüzyıl sonu ile 20.yüzyılın I.Dünya Savaşına kadar süren ilk evresinde batı dünyası, Sanayi Devriminin getirdiği büyük değişikliklere ve sarsıntılara sahne olmuştur. Makineleşme ve fabrika sistemi sayesinde orta sınıf zenginleşirken, aristokrasinin hâkimiyeti yıkılmıştır. Kapitalizm, toplumsal sınıflar arasındaki uçurumu körüklemiş, çalışan sınıfların daha fazla ezilmesine neden olmuştur. El sanatlarının işlevini ortadan kaldıran (sergiledikleri estetik değerden yoksun seri-imalat ürünleri) Sanayi Devrimi, sanatçıları, işlevi yeniden estetikle birleştirmenin yollarını aramaya itmiştir.

Sanayi Devrimi ve sonrası başlayan sanat hareketleri, tasarım sürecine yeni bir soluk getirmiş, kitle iletişim çağını başlatmış ve çağdaş grafik tasarımın gelişme ortamını da hazırlamıştır. 20.yüzyılın başında, sanayi devrimiyle şekillenmeye

başlayan kapitalizmin getirdiği ruh halleri, kaçışları ve yarattığı birikimlere bir başkaldırı niteliğinde olan modern sanat hareketleri doğmuştur. İtalya’da oluşan Fütürizm, Fransa’da görülmeye başlanan Kübizm, Rusya’da Konstrüktivizm, Avrupa’da değişen toplumsal ve yaşamsal değerleri yansıtan ve savaşın etkilerini içinde barındıran Dada hareketi ve sonrasında gelişen Gerçeküstücülük, grafik tasarımı etkilemiş, enstalasyonun oluşumunu hazırlamıştır. Dönemin sanatçıları; çok boyutluluk, hareket, zaman ve mekân gibi kavramları irdelemişlerdir. Modern sanat hareketlerinin şair, filozof, yazar ve sanatçıları grafik tasarım için yeni bir görsel dil yaratmışlar ve günümüzdeki görsel iletişimi doğrudan etkilemişlerdir (Bektaş,1999).

“1920 ve 30’larda endüstri ve kentlerdeki yeni yapılanmalar gerek insanın yaşamını gerekse yaşama bakış açılarını değiştirmeye başlamış; ekonomik, politik, teknolojik ve sosyal pek çok değişimin yaşandığı modern dünyada grafik tasarım dili de insanların yaşam tarzını, kentlerin görüntüsünü başkalaştırmıştır. Gelişen teknoloji ve büyüyen metropollerde hızlanan yaşam, izleyici kitlelerinin dikkatinin birçok yöne çekilmesine neden olmuştur. Toplumlara hitap eden, toplulukları harekete geçirmeyi amaçlayan grafik tasarım, görsel ve içeriksel sadeliğe yönelmiş; biçimsel değişikliklerin yanında içeriksel değişiklikler açık seçik görülmeye başlanmıştır” (Öztuna, 2008, s.34).

Birçok modern sanat akımı, 1910 ile 1939 yılları arasında grafik tasarımla bütünleşmiştir. 1920’lerin başında, İngiltere’de, Fransa’da ve Birleşik Devletlerde bulunan birçok öncü grafik tasarımcı, modern sanat akımının, özellikle Kübizm ve Fütürizm’in stilistik elemanlarını kullanmışlardır (Eskilson, 2007) .

1.1 Kübizmin kavramsal düzeyde sorgulamasıyla gelen çok boyutluluk

“Modern Sanat Hareketleri içerisinde ilk ve büyük değişimi başlatan sanat hareketi Kübizm’dir. 20.yüzyılın başında meydana gelen teknolojik gelişmeler içerisinde en çok, fotoğrafın bulunması resim sanatçılarının somut gerçekliği tuvale aktarmaktan vazgeçerek, yeni bir görsel dil arayışına yönelmelerinde belirleyici olmuştur” (Bektaş, 1999, s.40).

Rönesans’ın 400 yıllık sanat geleneğini yıkan ve tuvalin iki boyutlu yüzeyinde, nesneyi birçok farklı bakış açısından ele alan Kübizm, yeni bir görme biçiminin başlamasında öncü olmuştur. Figürlerin geometrik planlara dönüştürülerek soyutlanmasıyla, insan figürünün klasik normları kırılmış, perspektifin getirdiği mekânsal yanılsama iki boyutlu planlara, sınırları belirsiz bir değişkenlik vermiştir (Bektaş,1997).

Tuval, karton, tahta gibi yüzeyler üzerine kâğıt, gazete, fotoğraf, etiket gibi basılı malzemeler ile cam, ayna, kumaş gibi nesnelerin yapıştırılarak oluşturulan kompozisyona çizim ve boyanın da kullanılmasıyla yeni görsel bir anlatım biçimini doğmuştur. *“1910’larda resme gerçek bir plastik eleman olarak harf ve sayılar girmiş, ardından yağlıboyaya kum karıştıran kübistler, bu malzemelerle resme maddesel nitelik kazandırmışlardır”* (Oskay, 2003).

Bektaş’a (1999) göre, tipografik elemanlar, Kübizmle birer görsel öge olarak değerlendirilmiştir. *“Tüm bu devrimci denemeler grafik tasarımın özellikle tipografik dilinde devrimci atılımların yaratılmasına kaynak oluşturmuştur”*(s.1.).

“Kübistlerin kolâjlarında kullanılan malzeme ile nesnelerin önemi, sıradanlıkları ve yanılısamanın yerine gerçeğin kullanılması amaçlanmıştır. Daha sonra, kolâji kullanan sanat akımları da, nesnenin yapısal özelliğine gönderme yapan amacının dışına çıkarılıp, tamamen var oldukları ortamdaki kopartılarak kullanılmaya başlanmıştır. Sıradan günlük olaylara konu olacak nesnelerin sanata girmesiyle gerçeklikle başlayan süreçte Kübizm, sıradan konu ve nesneleri yeni bir malzeme anlayışı ile resmin kapsamına sokmuştur. Yapıştırılan kendi başlarına nesne olan kâğıt malzeme, sıradanlıkları ile sanat nesnesi kavramını sorgulamasına neden olurken aynı zamanda da sanatçının kendini sıradan malzeme ile ifade edebilmesini ortaya koymuştur. 20. yüzyılın sonuna kadar etkili olan nesnenin sorgulanması konusunda çeşitli sanat oluşumlarının temelini oluşturan Kübist Kolâj, sanatın sınırlarının kaldırılmasında ve sanatın gelişimde etkili bir rolü olmuştur. Farklı malzemelerin kullanılması, ifade çeşitliliğini artırarak sanatın dilini genişletmiştir” (Oskay,2003,s.51-56).

Kübist sanatçılar, kolâjları ile strüktürel bir sanat yapıtı oluşturmuşlardır. Atalar, Kübizmin, günümüzde ‘yerleştirme’ olarak adlandırılan ve ‘gerçek’ mekânlardan ‘hayali’ mekânlar yaratan sanat anlayışının bir başlangıcı olarak görmektedir;

“Kübizm, biçimselliğe, mekâna, nesnelere bakış açısını değiştirmiştir. Sanatçı, ‘gerçek mekân’daki, diğer deyişle içinde bulunduğumuz çevredeki nesnelerinin farklı bakış açılarından sonsuz görünümelerini resmetmiştir. Bu şekilde mekân, tek bir bakış açısına göre değil, değişen bakış açısı ve ışık durumlarına resmedilmiştir (Atalar, 2006, s.28-29).

Kübizm’in yerleştirme sanatına en büyük katkısı Arnason’a (1985) göre ‘mekân’ kavramının gelişimidir; resmin yeniden biçimlendirilmesiyle, izleyicinin görüşü sanki bir yerden bir yere hareket ediyormuşçasına, farklı açılardan görüntüler algılamak üzerine kurulmuştur.

Atalar’a (2006) göre, Picasso, mekânın zaman boyutunu resmetmiştir. Mekânı farklı görüş açılarından betimleyen bu yeni boyut, nesnenin ‘zaman’ içinde

değişken bakış açılarından resmedilmesine iyi örneklerden birisi Picasso'nun 'bambu sandalyeleri' adlı natürmort çalışmasıdır. Picasso bu çalışmasıyla, içinde bulunduğu çevreden temin ettiği malzemeleri, tuval üzerinde birleştirerek, yeni mekânsal gerçekliğe yaklaştığı söylenebilir (s.25).

Lynton, Kübizm alanındaki soyutlama, simgeleştirme ve kolâj olgusunu şöyle ifade ederek örneklemektedir (Atalar, 2006, s.26).

“Ön dönem kübist ressamlığında sandalye, bir sandalye olarak kalmıştır ama bu sandalye günlük yaşamdaki bağlamından koparılmış ve ressamın ürünü olarak tanımlanabilecek yeni bir yapı taşı olarak görülmüştür” (akt. Atalar, 2006, s.26).

Kübizm ile enstalasyon arasındaki diğer bir ilişki de 'zaman' kavramıdır. Farklı açılardan resmedilen, desen mekân içinde değişen durumları ortaya koyması bakımından zamana tanıklık etmiştir.

Kübizmle, başlayan kolâj tekniği, tüm diğer sanat akımlarına yayılmış ve kullanılmıştır. *“Fütürizm'de 1912'de yayınladıkları heykelin teknik manifestosunda, heykelin tek bir malzemeden yapılması kuralına çıkmışlardır. Akımların kendilerine tanıdıkları malzeme özgürlüğündeki teknik araştırmalarda, kolâj önemli bir yer tutmuştur”*(Yerce, 2007, s.4). Kolâj daha sonra, asamblaj olarak nesnelerle ortaya çıkmıştır. Kübizmle başlayan kolâj anlayışı, Konstrüktivizmle birlikte gerçek anlamda konstrüktif hacimsel yaratmalara dönüşmüştür (Lynton, 1982).

1.2 Konstrüktivizmle mekânın inşa edilmesi

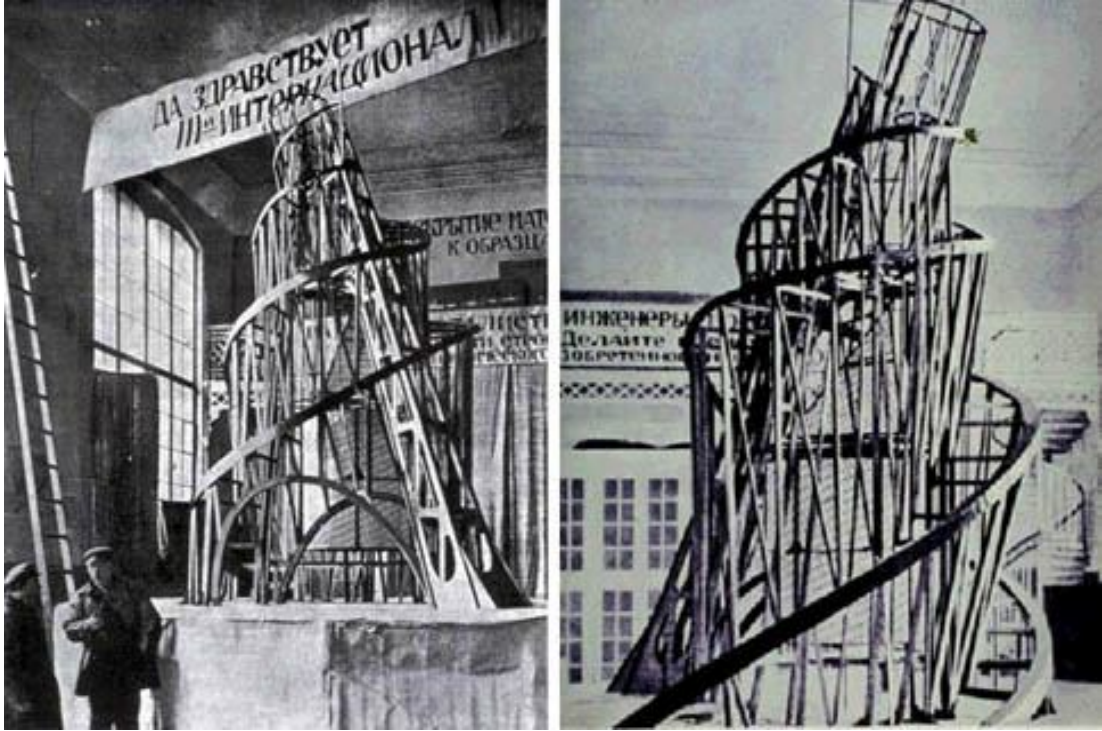
Kaynağını Kübizm ve Fütürizmden alan Konstrüktivizmin temelinde zaman, mekân, hareket olguları ve bunların inşası yatmaktadır.

“Konstrüktivist sanatçılar, Kübizm'in ele aldığı malzemeyi ve Fütürizm'in 'hareket' kavramını birleştirerek, 'gerçek mekân'a bir adım daha yaklaşan 'temsili mekân' kurguları yapmışlardır” (Atalar, 2006, s.32).

Atalar'a (2006) göre, kentsel ve mekânsal ölçekte çalışmalar yapan Tatlin, Lissitzky, Rodchenko, mekân ve nesne ilişkisine öznenin de varlığını katarak 'yerleştirme' kavramının temellerini atmışlardır (s.41).

Rasyonel olarak mekân problemini ele alan Konstrüktivizm, Tatlin öncülüğünde mekânı, matematik ve fizik formüllerinin bir kurgusu haline getirmeye çalışmıştır (Özer, 1989). Tatlin'in materyallerinde, estetikten vazgeçiş ve soyuttan gerçeğe dönüştürerek sembolik ilişkiler meydana getirmiştir. Anlatılmak istenen vurgu onların biçimlerinde değil, gerçek özlerinde bulunmuş, iletişimsel ve işlevsel amaçlar taşımışlardır. *Çağdaşlarından farklı olarak Tatlin, temel olarak biçimin gerekliliği sorunuyla ilgilenmemiş, o sanatçı anlatımının gerçek biçimini, bildirisindeki gibi materyalin fizik varlığında dile getirmiştir* (Beykal, 2004.)

Tatlin, Eiffel kulesine rakip olarak hedeflenen 'üçüncü enternasyonale bir anıt' olarak ısmarlanan Tatlin Kulesini tasarlamıştır. Tatlin, dinamik biçim olan sripiral formu yapıtına uyarlamıştır. Nicholas De Oliveira'ya (1994) göre, Vladimir Tatlin'in kulesi, 'sanatsal biçimlerin (resim, heykel ve mimarlık) işlevsel kullanım için birleşimi' olarak görülmektedir. Spiral formulu bu yapı; durmak veya oturmak yerine, sürekli hareketi ve çağın dinamizmini yansıtmaktadır (akt. Atalar,2006, s.39).



Resim 1: Tatlin Kulesi, 3.Enternasyonal Anıt Projesi Maketi
Kaynak: <http://www.essential-architecture.com/STYLE/STY-M05.htm>, 2009

Konstrüktivist sanatçılardan El Lissitzky ‘prounds’ adını verdiği üç boyutlu illüzyonları ile resimle mimarlık arasında bir geçiş noktası oluşturmuş ve aynı zamanda modern resmin biçim ve mekân anlayışının tasarım sanatlarına uygulanmasını sağlamıştır (Bektaş, 1992, s.161-162).

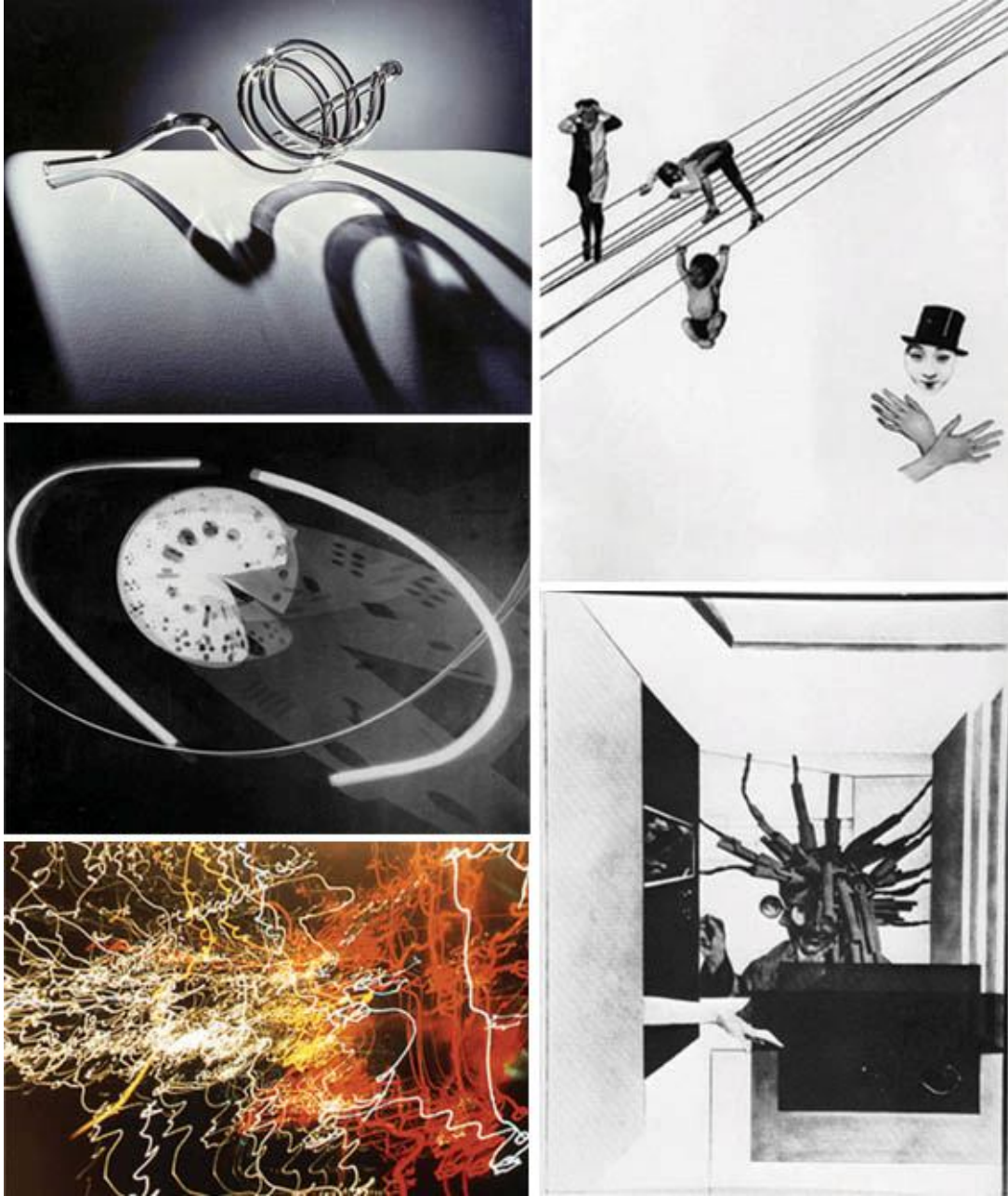
Atalar, Tatlin’in kulesi ve Lissitzky’nin ‘Proun Odası’ içine girilip dolaşılabilir mekânlar olarak inşa edilmek üzere tasarlandığını ve ‘zaman’ ile ‘mekân’ arasında bilinçli olarak birliktelik ve bütünlüğünden söz etmiştir (2008, s.41). ‘Hareket’, ‘zaman’, ‘mekân’ olgularını rasyonel olarak ele alan Konstrüktivizm enstalasyonun bir tutum olarak belirginleşme sürecinde etkili olmuştur.

Sanat hareketleri ile teknoloji arasındaki ilişkiyi en iyi şekilde sentezleyerek enstalasyon sanatının şekillenmesinde önemli rolü olan başka bir sanatçı da Moholy Nagy’dır. Macar sanatçı, resim, fotoğraf, film, heykel, grafik tasarım dallarında yeni anlatım olanakları araştırmış, farklı malzemeleri, fotomontaj ve fotogram gibi yeni teknikleri, kinetik hareketi ışık ve saydamlıkla bütünleştirmiştir. 1923 ile 1928 yılları arasında Bauhaus Okulunda verdiği derslerde, yapıtlarında ve kuramsal yazılarında; biçim, devrim ve ışığın çok yönlü ilişkilerinin altını çizmeye sanatla toplum arasındaki ilişkiye yeni bir tanım getirmeye çalışmıştır (Özdemir, 2006).

20. yüzyıl modern mimarlığının oluşmasına katkıda bulunan Bauhaus, sanat ve zanaat ikilemini ortadan kaldırarak, eğitim sürecinde hem özgün ve estetik biçimin, hem de çağın görüntüsüne uygun teknolojik bileşenlerin uyumunu yaratıcı olarak yakalamıştır. Bauhaus, Yaşam, sanat dünyası ile endüstriyel yaşam arasında ilişki kurarak, seri üretim yapan fabrikalarla ilişkiye geçmiş ve seri üretim mallarına biçim verilerek kalite kazandırmaya çalışmıştır. Sosyal sorumluluk taşıyan, toplumun gereksinimlerine karşılık verebilecek yeni bir sanatçı tipinin yetişmesi ve çeşitli sanat dallarını aynı çatı altında birleştirmesi bakımından Bauhaus çok önemlidir.

Bauhaus öğretimi ve felsefesinin gelişmesinde büyük katkıda bulunan Nagy ortaya koyduğu ‘Typofoto’ terimi ile grafik çalışmalarında bir takım estetik ilkelerle, tipografi ile fotoğrafı birleştirmiş ve bütünleştirmiştir (Eskilson, 2007, s.240). Moholy-Nagy, yaptığı deneysel çalışmalarla günümüz çağdaş sanatına yaklaşmıştır. Bunu, havadan çekilmiş yüksek hızlı analitik görüntüleri, yalın fotoğraftan

müdahale edilmiş çekimlere kadar her türlü görüntüyle ‘kolâj’ yapmıştır. Nagy, öğrencilerini bu teknik konusunda eğitmiş ve algı biçimlerini değiştirmiştir (Özdemir, 2006).



Resim 2: Moholy Nagy'nin Fotoğraf, Fotogram ve Fotoplastik Çalışmaları
Kaynak: http://www.moholy-nagy.com/ArtByMedium_1.html, 2009

Sol üstteki Moholy-Nagy'nin 1939 yılında çektiği fotoğraflardan ‘laboratuar cam’ isimli çalışması, onun altındaki görsel, 1939 yılında ürettiği fotogramlarından ‘wire gauge’, sol alt köşedeki günümüz çağdaş fotoğraflarının ilk örneklerinden

‘beyaz, sarı, kırmızı ışık eğik çizgileri’ adlı çalışmadır. Sağ üst taraftaki görsel, 1925 ile 1927 arasında ürettiği sanatçının fotoplastiklerinden ‘benim ismim Hase’ ve sağ köşedeki kompozisyon ise ‘bozulmuş evlilik’ adlı çalışmasıdır. Moholy-Nagy mekânîk hareket ve ışık konusundaki fikirlerini tasarılarına yansıtmış ve yeni teknikleri de çok boyutlu olarak kullanmıştır.

Nagy, teknolojik çağla yozlaşan aşırı simgecilik ve dışavurumculuğa karşı, kendisi geleneksel görme alışkanlıklarını değiştiren ve gözün destekleyicisi fotoğraf makinesinin sağladığı olanaklardan yararlanmıştır. Man Ray’ın 1922’de gerçekleştirdiği rayogramları anımsatan Nagy’nin fotogram çalışmaları, nesnel dünya gerçekliğinden uzak, fantastik kompozisyon kurgularıdır. (Özdemir,2006) Nagy’ın bu yaklaşımı o dönem içinde Sürrealizm ve Dadaizm’den etkilenerek fotoğrafa yeni bir boyut getiren Man Ray’dır. Man Ray, fotoğrafını yapmak istediği cisimleri, fotoğraf makinası kullanmadan, doğrudan ışığa hassas kağıtların üzerine yerleştirip pozlayarak fotoğraf yapma tekniğinin öncüsü olmuştur. Man Ray, bu deneysel görüntüleri, ‘rayograf’ olarak isimlendirmiştir. (Yılmazbayhan, t.y). Ray, fotoğraflarında Dadaist objelere, kavramlar yüklemiştir (Sönmez, 2000).

(...) Laszlo Moholy-Nagy ve Man Ray, biçimsel ve fotoğraf tekniğiyle ilgili araştırmalara ağırlık veren işin zanaat ve süreç tarafıyla ilgilenip bunlarda aşılma yöntemler denemek suretiyle yeni bakışlar arayan, sanat yapıtlarının ve zamanlarındaki sanatsal söylemlerinin fazlasıyla bilincinde olan sürrealist fotoğrafçılar olmuşlardır (Özdemir, 2004,s.4)

Moholy Nagy, geliştirdiği fotoğraf teknikleriyle biçimlenen yeni algı biçimlerinin gelişmesinde ve içinde bulunduğu Bauhaus ekolünün mimari açıdan mekâna olan yaklaşımlarından ötürü enstalasyonun oluşumunda önemli yer almaktadır (Albers and Moholy Nagy, 2006).

Atalar’a göre (2008), sanatta mekânın inşasında aktif rol üslenen Konstrüktivist sanatçıların yanı sıra, sanat eserinin mekânla bütünleşmesinde De Stijl sanat akımının da etkisi olmuştur. Örnek olarak, Piet Mondrian, sanatın mekâna uzanması durumu üzerine çalışmıştır. Bu dönemin sanatçıları, yaşamı sanat ile birleştirmek amacıyla geleneksel sergileme anlayışına karşı bir tavır benimsemişlerdir. Örnek olarak, dönemin sürrealist sanatçılarından Marcel

Duchamp, galerinin zeminini kum ve yapraklarla kaplamıştır. Galeriye aydınlatmak için sergi mekânının tavanına bir pencere açmış ve izleyicilerin eline verilen ışıldaklarla, Duchamp, insanların davranışsal tepkilerini incelemiştir.

1.3. Hazır Nesne (ready-made) Kavramının Sorgulanması

Dadaist Sanatçılar, alışlagelmiş inançların anlamsızlığını ve tutarsızlığını ortaya çıkarmaya çalışmışlardır, Dada'nın nedensiz eylemleri daha sonra happeninglerin ve action paintinglerin başlangıcı olmuştur. Yeni ve daha iyi bir dünya kurmayı hedefleyen Dada sanatçılarından Kurt Schwitters'in Merz işleri, enstalasyonun oluşum aşamasının yapı taşlarındandır (Sarıkartal, 2000).

Schwitters, etiket, kırık tahta parçaları, biletler gibi atık malzemelerden kolajlar ve konstrüksiyonlar oluşturmuştur. Schwitters'in Merz işleri enstalasyonun ilk örnekleri olarak görülebilir.

Schwitters, Merz çalışmaları ile küçük ölçekli mekân-eşya-nesne düzenlemeleri yapmıştır; sanatçı evinin tüm mekânını, heykel, tüketim artıkları ve resim birleşimiyle bir yapıt durumuna getirmiştir. Bunu, gördüğü tüm uygarlık nesnelerini seçerek, biçimlerine müdahale ederek, mekânın içinde rastlantısal yerleştirmiştir. Schwitters, 'toplumsal, işlevsel düzeni' sorgulamış ve yaptığı rastlantısal nesnelere ilişkin 'rastlantı fenomenini' ortaya koymuştur (Madra, 1991).

Sarıkartal'a (2000) göre Schwitter'in ortaya koyduğu Merz işleri, Dada formu enstalasyon kavramıyla ilişkilidir. *"Onun kullandığı malzemeler birer anı parçası olmaktan çok otobiyografik bir temele oturduğu söylenebilir, bu da Dadacıların hayatla sanatı iç içe geçirme arzusunun bir örneği olarak görülebilir"* (s.18). 1919'da sanatçı, Hannover'deki evinde duvarlarda doğaçlama yöntemiyle yaptığı kolajlar, rölyefler ve her yerde bulunan nesnelerle düzenlemeler yapmıştır. Kurt Schwitters, Dadacı bir tiyatral üslup ile Konstrüktivist bir mekân anlayışını benimseyen çalışmalar üretmiştir. Bu çalışmaları, Fluxus hareketinin ve Joseph Beuys'un işlerinin gelişmesinde etkili olmuştur (Sarıkartal, 2000). Dadaist sanatçılardan Hannah Höch, Raoul Hausmann, John Heartfield, fotomontaj alanında

yaptıkları çalışmalar ve algı biçimlerinin değişmesinde, hem grafik tasarımı etkilemiş hem de enstalasyonun olgunlaşma sürecinde etkili olmuştur.

Dadaizmin, enstalasyona en büyük etkisi, hazır nesneler (ready made'ler) olmuştur. Rastlantısal olarak seçilen hazır nesne daha önceden sahip olmadığı değerler kazanarak, galeri ortamına girmiştir. Hazır nesneler, kendi doğal çevrelerinden soyutlanarak (Warhol'un deterjan kutularıyla yaptığı gibi işlevsiz hale getirmesi) sanatçının ifade aracı olmuştur.

Kendinden sonraki dönemleri derinden etkileyen Dada'nın öncülerinden Duchamp, *"fabrika yapımı nesnelerin artıklarını başka nesneler ile birleştirerek, onların işlevsel gerçekliliğini parçalamış, anlamsızlaştırmıştır"* (Sarıkartal, 2000, s.23). Duchamp, var olan normları eleştirmiş; geleneksel ve kabul gören sanat üretim yöntemlerini ironi ve yergiyle yıkmaya çalışmıştır. Onun işleri, kişiyi sanat nesnesi kavramını, yaratıcı eylemi ve sanatçının konumunu tanımlayan geleneksel kategorileri sorgulamıştır. Seri üretim nesneleri, çevresinden soyutlanarak, tek başına sanat yapıtı olarak sergilenmesi, *"Sanatçı tarafından sadece seçilerek sanat nesnesi sıfatına terfi eden sıradan nesne"* olarak tanımlanmıştır. (Şahiner, 2006)

Jeff Koons, Warhol gibi birçok sanatçıya ilham veren Duchamp, sanatçının kendi kararını ve eylemlerini, var olan imgeler ve nesneler arasında özgürce seçim yaparak, onları beklenmedik bir şekil ve tekniklerde birleştirmiştir. Duchamp'ın çalışmaları linguistik bağlantılar içermektedir.

"Kelimelerin her türlü anlamdan arındırarak 'fiziksel dünyanın yansımalarından' uzaklaştırması için denemeler yapan sanatçı, örneğin sözlükten rastgele seçtiği tanımları yine rastgele seçtiği notlarla değiştirmiştir" (Sarıkartal, 2000).

Duchamp'ın bulup, seçtiği hazır nesneler, fonksiyonlarından arınarak biçimsel nitelikleriyle varlıklarını estetik acıdan sürdüren nesneler haline gelmişlerdir. Duchamp, 'R.Mutt' imzalı pisuarı galeriye yerleştirmekteki amacı, burjuva sanat beğenisine de bir darbe indirmek olmuş, fakat tam tersine sanat eleştirmenleri pisuarı estetik bulup, yüceltmişlerdir.



Resim 3: Marcel Duchamp, 'Pisuar', 1917

Kaynak: <http://www.gaxxi.com/fotoritim/fotoritim/gorsel/dosya/1252237198duchamp-pisuar.jpg>, 2009

Kolâj ile başlayan Dada hareketiyle genişleyen ve Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere sanat nesnesi niteliği vermesi sonucunda, asamblaj uygulamaları gündeme gelmiştir. Bir adım sonrasında, Duchamp, enstalasyon olarak isimlendirilen yeni bir sergileme biçimi ve mekân düzenlemesinin ortaya çıkışını hazırlamıştır (Boynudelik, 1999).

“Marcel Duchamp'ın sanat ortamı ile buluşturduğu hazır nesne ile sanat, biçimsellikten kavramsallığa doğru yönelmiş; sanatın malzemesi değişmiş, günlük hayatın içinden birçok malzeme sanata konu olmaya başlamıştır” (Atalar, 2006).

Duchamp, ready-made konusundaki düşüncelerini, bu kavramı kullanmaktaki niyetini şöyle açıklamıştır:

“Daha 1913'te, bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmıştım. Birkaç ay sonra, ucuza bir kış akşamı manzarası satın aldım, ufka biri kırmızı, öbürü sarı iki küçük tuş vurduktan sonra resmi “Eczane” diye adlandırdım. 1915'te New York'ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de “Kol kırılması olasılığına karşı” diye yazdım. Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için Ready-Made sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda geldi aklıma. Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, bu ready-made'lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. Bu seçim, aynı andaki tam bir zevklilik ya da zevksizlik yokluğuyla... Aslında tam bir uyumsuzluk olgusuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstünde temellenmişti. Önemli bir

özellik vardı: Yeri geldiğinde ready-made'lerin üstüne yazdığım kısa tümceydi bu. Söz konusu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yöneliktir. Kimi zaman da, sunuşla ilgili grafik nitelikli bir ayrıntı ekliyordum: Bunu da, ses yinelemelerine olan düşkünlüğümü karşılamak için "ready-made aided" olarak adlandırıyordum" (Batur, 2003).

Duchamp'a göre Ready-madelerin bir başka özelliği de benzersiz yanlarının olmayışı, ready-made'in kopyasının da aynı mesajı aktarmasıdır (Batur, 2006). Kosuth'a göre Duchamp'ın hazır nesneleri ile birlikte, sanatın doğası değişmiş; morfoloji probleminden çıkıp, işlev problemi yönünde değişmiştir. Bu değişim, görünüşten 'kavrama' doğru yönelerek Kavramsal Sanatın başlangıcını oluşturmuştur (Kosuth, 1991, s.18).



Resim 4: Andy Warhol, Heinz ve Brillo Boxes, 1964
Kaynak: <http://www.flickr.com/photos/goligorsky/1518845686/>, 2009

Duchamp gibi hazır nesnenin işlevsiz hale getirerek, kavramsal hale sokan Pop Art'ın öncü sanatçısı Andy Warhol'dur. Warhol, Campbell çorba tenekeleri, Coca Cola şişeleri, Brillo deterjan kutuları, Amerikan doları, ünlü insanların imgelerini çoğaltarak metalaştırmış, ikonlaştırmıştır (Archer, 1997) . Warhol, hazır nesne heykell yerleştirmeleri dışında, iç mekân düzenlemeleri ile geleneksel resmin karşısında durmuştur.

1964 yılına kadar stüdyosu ‘Fabrika’da 2000 kadar resim yapan ve birçok film çeken Warhol, Marilyn Monroe, Joseph Beuys, Franz Kafka, Albert Einstein, Sigmund Freud, Elvis Presley, Troy Donahue ve Elizabeth Taylor ve nice ünlü isimleri serigrafi (ipek baskı) yöntemiyle resmetmiştir. “Gelecekte herkes 15 dakikalığına ünlü olacak, her şey poptur, pop her şeydir” ifadeleri ile geleceğin sanatına ve postmodern sürece gönderme yapmıştır. Warhol, mekân içinde yerleştirdiği hazır nesneleri ile enstalasyonun oluşumunu ve serigrafi çalışmaları ile grafik tasarımı ve kendinden sonraki kuşakları etkilemiştir.

1.4. Sanatta Kavramsal Düşüncenin Biçimlendirilmesi

Sarıkartal’a (2000) göre, “*Enstalasyon tarzının gelişmesi, sanat tarihinde ekonomik, sosyal, politik ve kültürel etmenlerle ilişkili olmuştur*” (s.15).

1960’lar, tüm dünyanın siyasi, ekonomik, kültürel değişim ve dönüşüm içinde olduğu çok önemli tarihi bir dönemdir. Bu süreçte Batı Avrupa ortak pazara geçmiş ve büyük bir ekonomik gelişme yaşarken, maddi yatırımlar nedeniyle dışa bağımlılığı süren Afrika ülkelerinin büyük çoğunluğu bağımsızlıklarını elde etmişlerdir. İran ve Türkiye’de modernleşme süreci yaşanırken, Küba’da kazanılan devrim ile gelen askeri diktatörlük egemen olmuş, Sovyetler Birliği ve Çin Halk Cumhuriyeti arasında büyük bir gerilim yaşanmıştır. Sarıkartal’ın deyimiyle 1960’lar Amerikan hegemonyası altında, yüzyılın birçok sorununun krize dönüştüğü yıllar olmuştur.

1960’lar Amerika Birleşik Devletlerinde nüfusun yüzde yirmisinin yoksulluk sınırı altında yaşadığı, ırkçılığın hâkim olduğu ve John F.Kennedy’nin seçilmesiyle yeni umutların beklendiği bir dönem olmuştur. 1963’te Kennedy suikastından sonra, siyahîlere karşı ırkçı örgüt olan Ku Klux Klan, siyahîler üzerinde linç girişiminde bulunmuşlardır. Bu çalkantılı siyasi dönemde Avrupa’da 1961 yılında, Doğu ve Batı Almanya’yı ikiye ayıran Berlin duvarı örülerek, Sovyetler Birliği tarafından komünist bir rejim uygulanmaya çalışılmıştır.

1961 yılında başka bir eylem ise tüm dünyanın nükleer bir savaş tehlikesi altında kaldığı, Castro rejimini yıkmak için gerçekleştirilen başarısız işgal girişimi olan ‘Domuzlar Körfezi Çıkarması’dır. 1960 sonlarında Amerika’da yükselen siyahî hareketin temsilcisi Martin Luther King’in öldürülmesiyle yaşanan siyahîlerin ayaklanması ve polisin şiddet kullanarak bastırdığı eylemlerin olduğu yıllardır (Sarıkartal, 2000, s.30-31).

Bu dönemde, tüm bu şiddet olaylarına karşı duran, ‘çiçek çocuk’ ya da ‘hippiler’ olarak bilinen bilinçli yeni bir gençlik doğmuştur. Tüm bu çatışmaların, eylemlerin olduğu dönemde, kitle iletişim araçları, televizyon kanalıyla naklen yayımlandığı süreçte dünya uzay çağını yaşamıştır. 1969 yılında aya ilk çıkan astronotların ayak izleri televizyon aracılığı ile insanlara ulaşmıştır.

Tüm dünyaya müzikleriyle yayılan Beatles, Rolling Stones, Bob Dylan gibi müzisyenler topluma yeni kaygılar ve arayışlar getirmiştir. Bu dönemde bestelenen parçalar, politik, toplumsal, kültürel, savaşın iç dinamiğini yansıtmıştır. 1960’ların ortasından 1970’lerin başına kadar yayılan psychedelic dönem, sosyo-kültürel ve politik dinamikliği en iyi şekilde gözler önüne sermiştir (Öztuna, 2007).

1970’lerin başında, sosyo-ekonomik çalkantıların yoğun olduğu dönemde aynı zamanda çevresel sorunlar, endüstriyel kirlenme, radyasyon yayılımı, şehirlerin büyümesi sonucunda ekolojik yapı tahrip olmaya başlamıştır. Bu süreçte sivil oluşumlar, toplumsal alanlarda artan sorunların etkisi ile sanatın toplumsal rolünün ne olduğu ve ne olabileceğine yönelik sorular gündeme gelmiş ve tartışılmaya başlanmıştır. Geleneksel sanat eseri, biçim ve konu yönünden geçerliliğini yitirmeye başlamıştır; 1970’lerin başlarında çeşitli oluşumlar ve bireysel çıkışlar çevre sorunları konusunda sanatın işlevsel, değiştirme gücüne sahip olduğu düşüncesi benimsenmeye başlanmıştır. Fluxus, Arte Povera ve Land Art gibi oluşumlar içindeki sanatçılar, çevresel sorunları ele alarak toplumla sanatı buluşturmışlardır (Yıldız, 2005).

Marcel Duchamp’la şekillenen, düşünce olgusunun yapıta üstünlüğü inancı, Kavramsal Sanatla belirgin hale gelmiştir. Geleneksel gereçleri ve biçimleri bırakan Kavramsal Sanat, aksine düşünceyi uygun malzemeler (fotoğraflar, harita, yazı gibi

belgeler ve video-film) ile ifade etme amacı taşımaktadır. Kavramsal sanatçıların başlıca kaynağı, sanat yapıtının eşsizliğini ortadan kaldıran hazır-nesneler ve bir durumu, eylemi, kavramı gösteren yazılı ya da görsel belgeler ya da dilbilimsel çözümlemelerdir (Kavramsal sanat, 2007).

“Kavramsal Sanatta Enstalasyonlar, sanat nesnesini bir düşünceyle değiştirme isteğine uyarak, bunun ancak o nesnenin içeriğinin belirli formunu alabileceğinden hareketle, çok önemsenmiştir. Bu gibi işlerde, tamamlanmış bir bütünlük olarak Enstalasyon, nesnelerin bir araya getirilmesinden ziyade, sanat eserinin kendisine dönüşür” (Sarıkartal, 2000; 40).

Sarıkartal’a (2000) göre, ‘kavram’ ile ‘nesne’ arasındaki uyumsuzluğun yarattığı boşluktan yararlanan kavramsal sanatçılar, ‘kavramla nesnenin aynı şey olmadığı’ görüşünden hareketle yeni bir bakış açısı ortaya koymuşlardır. Sorunu aşmanın yolunu harflerde, kelimelerde ve cümlelerde bulmuşlardır. Yazıyı plastikleştirmeye çalışırken, seyredilecek nesnenin, sorgulanması gereken bir duruma dönüştürmeyi başarmışlardır. Kendisini ve çevresini sürekli sorgulayan Kavramsal Sanat, geleneksel sanatın sınırlarını aşarak sanata yeni bir soluk getirmiştir. Bu kaygıyla geleneksel sergileme anlayışını terk eden sanatçılar, yepyeni malzeme ile sanatı hayatla buluşturan çalışmalar üreterek izleyiciyi sarsmışlardır. 1960’lardan, 1980’lere kadar birbirini izleyen sanat eğilimleri, hayatın içine karışmıştır. Enstalasyonun, kapitalizmin çarkları arasında yerini kaybeden, ‘yersizleşen’ (yurtsuzlaşan) sanat yapıtına yeniden yer bulabilme endişesinden doğduğu söylenebilir. Çağdaş bir tutum olarak enstalasyonun oluşumunun tarihsel sürecini kavrayabilmek için sanat eğilimleri ustalarıyla birlikte incelenmiştir.

1960’larda İtalya’da sosyal ve siyasal çalkantıların olduğu, kurumların sorguladığı, resmi ideolojinin baskın olduğu süreçte sanatçılar yüzlerini doğaya dönmüşler, üretimlerini bilinçli tavırla ‘yoksullaştırdıkları’ söylenebilir.

“Arte Povera, kavramsallık ve tasarımdan uzaklaşma yönleri ile Enstalasyon sanatından farklı gibi görünse de, Yoksul Sanat temsilcilerinin, doğada var olanın yeterli olduğunu gösterme amacı ile yaptıkları düzenlemeler, Enstalasyon fikrinin temelleri ile benzerlik gösterdiği söylenebilir” (Öçalan, 2007, s.7).

Arte Povera, Sarıkartal’a (2000) göre, ‘yoksul’ yapıt şeffaf bir yapıttır, hiçbir şey gizlemez. Yoksul sanat, izleyiciyi, felsefi ya da psikolojik söylemlerin egemen

olduğu bir alana taşımaz, tam tersine bedenini, duygusallığını ve pratik aklını kullanarak, içinde bulunduğu mekân içinde yer alan öğelerle ne yapacağını bulmaya çalışmıştır. Arte Povera sanatçıları; Lucio Fontana, Alberto Burri, Piero Manzoni, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Jannis Kounellis, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Pino Pascali, Emilio Prini ve Gilberto Zorio, yapıtlarında; bayağıdan, zihinselden, olanaksızdan, gerçeklikten söz etmiş, sanat malzemeleriyle gerçeğin dolaylı bir filtresi olarak değil, doğrudan bir yaşantının taşıyıcıları olarak ilgilenmişlerdir. Schenkenburger, bu sanatçıların malzemenin hiyerarşisini yok eden, tüketime arkalarını dönen sadece doğanın sunduğu güçlere yüzünü dönen eserleriyle malzemede tinselliğe ulaştıklarını ifade etmiştir (Sarıkartal,2000).

Arte Povera, enstalasyon kavramını belki de ilk kez ortaya cesur bir tavırla koyarak mekân ve zaman ilişkisini vurgulamıştır. İnatçı; Arte Povera'nın mekân ve zaman ilişkisini şöyle ifade etmektedir;

“Ticari olmayan, üsluba dayalı biçim kaygılarından arınmış ve güncel argümanlar etrafında tavır belirleyen sanatçılar olarak yaptıkları sergilerde mekân ve zaman ilişkisini vurgulanmasına önem vermişlerdir. Arte Povera’da mekân yapının bir parçası olmuştur, yapıtı belirleyen nesneler ve zaman-mekân dinamiğinin fiziksel kanıtını oluşturan ateş, buz, meyve, hayvan gibi unsurları seçilmiş bir mekân içinde konumlandırarak yeni bir ‘sanat yapıtı’ tanımına yönelmeleri ‘installazione’ yerleştirme kavramını gündeme getirmiştir (İnatçı, 2009).

Birey ile doğa arasındaki bağı irdeleyen, 1969’da Roma’daki Attiko Galerisi’nde onbir canlı atı birbirinden eşit aralıklarla yan yana yerleştirdiği çalışmasında Kounellis, bir sanat yapıtının doğadaki her hangi bir nesneden farklı olmadığını göstererek, insan yapımı yapay sanat dünyası ile doğanın organik dünyası arasındaki karşıtlığı vurgulamıştır (Atakan, 1998).



Resim 5: Jannis Kounellis, 'Eleven Horses', Attiko Galerisi, Roma, 1969

Kaynak:<http://artintelligence.net/review/wpcontent/uploads/2007/06/kounellishorses.jpg>, 2009

Kounellis, radikal bir gerilim yaratma amacı ile atları özel bir galeriye getirerek, geleneksel sanatı sorgulamıştır. Atların kontrol edilemez canlı varlığı ile izleyiciler pasif bırakılarak tedirgin edilmiştir. Sanat galerisinde nötr alanında fiziksel olarak bulunan atların işaret ettiği, galerinin algısının anlamını değiştirerek, yapısında şüphe uyandırmıştır (Jannis Kounellis, 2006).

Brian O'Doherty'nin 'Inside the White Cube: The Ideology of The Gallery Space' adlı kitabında belirttiği gibi Arte Povera, sanatçı ile izleyici arasındaki engelleri kaldırarak, sanatın 'izlenmesi' yerine onu yeni bir mekânda sunarak yaşatan bir olgudur. Arte Povera'nın malzemeyi ve mekânı sorgulama biçimin izleri Minimalizmde de görülmektedir (akt. Atakan, 1998).

Minimalizmin öncü sanatçılarından Stella'nın 'Siyah Resimler' (1959-1960) serisi, Minimal Sanat'ın yapı taşlarından biri olarak gösterilmektedir. 1960'ların ortalarında Stella geliştirdiği ofset serigrafisi, litografi teknikleri, grafik tasarım açısından önemli olmuştur (Stella, t.y).

Minimal sanat, sadelik ve açıklık kavramlarını gündeme getirmiş, mekânla ilişkisi de bu yönde oluşmuştur. Minimal sanat anlayışındaki çalışmalar, sergileme açısından, yalın mekânları benimser. Robert Mongold, Brice Marden ve Robert Ryman'ın çalışmalarında üçüncü boyuta geçme, gerçek mekânı kullanma isteği hissedilmektedir. Minimalist heykelde malzeme değişime uğramamış, kendi niteliğini olduğu gibi ortaya koymuştur (Germaner,1997).

Bugün bu durumun getirisi olarak, müze ve galerilerde 'beyaz küp' mekân anlayışı ile karşılaşmaktadır. Bu yaklaşımla nesneyi mekân içinde göstermek için bir ortam yaratırken, sergileme mekânı gereksiz ayrıntılardan arındırılmıştır. (Özdamar, 2003). Örnek olarak Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Dan Flavin, Sol Le Witt ve Ad Reinhardt, endüstriyel malzemeler kullanarak yarattıkları yapıtları, mekân içinde izleyicinin ancak belirli açılardan algılayabilecekleri bir şekilde yerleştirmişlerdir. Bir anlamda sanatçı, izleyicinin bakışına yön vermiş ve bütünsel olarak çalışmayı algılanmasını sağlamaya çalışmışlardır. Minimal çalışmalarda form, renk, hacim ve yüzey kendi içlerinde gizlenerek sadeleştirilmiştir. Yerleştirme çalışmasının yapıldığı yalın mekânda malzemenin etkisini bütünler niteliktedir (Sarıkartal, 2000).

Schenkenburger, Minimal Sanatın, 'nesne', 'mekân', 'izleyici' arasındaki ilişkinin, geometrik düzlemde yeniden yapılandırılması olarak tanımlamıştır. İzleyicinin eseri algılayışı ve duyuları bu bütünsel ilişki içinde güçlendiğini ileri sürmüştür (Schenkenburger, 2000).

Kavramsal Sanatı sorgulayan bir başka eğilimde Fluxusdur. Latince, "*akmak*" kelimesinden gelen Fluxus sözcüğü, doğadaki ve insan yaşamındaki sürekliliği, değişimi ve yenilenmeyi, durağanlığa karşı duruşu ifade etmektedir. Sürekli değişim içinde olan bir evrende sanat eseri de tamamlanmış bir çalışma değil, sürekli değişen ve gelişen bir süreçtir. Dönemin eylem ve Happeningleriyle benzerlik gösteren Fluxus hareketlerinde birbirine hiç uymayan tutarsız ama bilince doğrudan etki eden anlatım biçimleri sergilenmiştir. Sanatın ve burjuvanın değerlerini alt-üst etmeye çalışan ve yeni bir kültür arayışı içinde olan Fluxus, Maciunas'a göre sanatta devrimci bir dalga yayarak, yaşamı sanatla buluşturmayı amaçlamıştır. Fluxus, Dada gibi karşı bir sanat olma niteliği taşımıştır. Fluxus içinde yer alan, Joseph Beuys,

Dick Higgins, Alice Hutchins, Yoko Ono, Nam June Paik, Ben Vautier, Robert Watts ve Emmett Williams gibi dönemin öncü avant-garde sanatçıları, rastlantıya büyük önem vermişler ve ‘çoğulculuk’ kavramının tanımlanmasında önemli rol oynamışlardır (Fluxus, t.y).

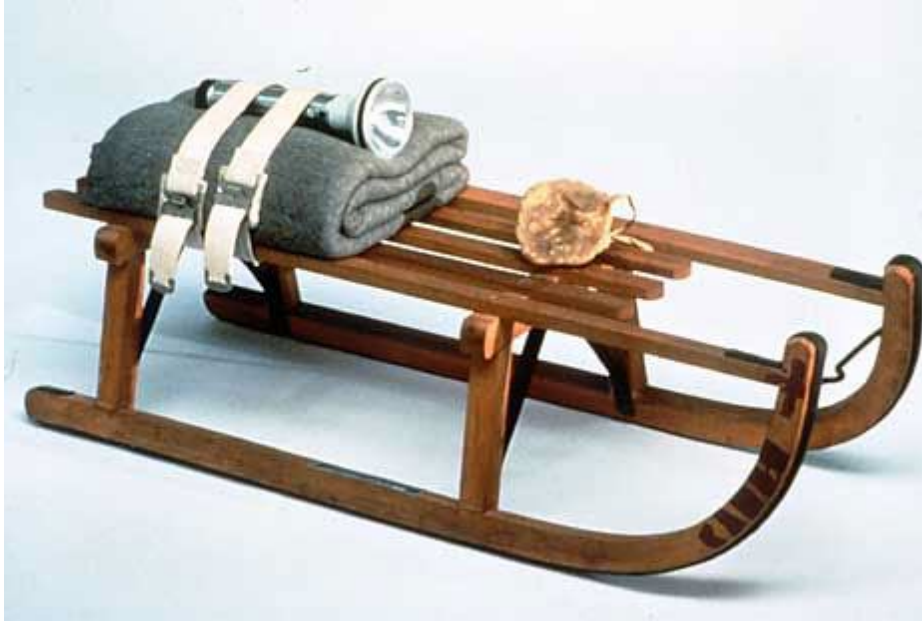
Fluxus koalisyonuna katılanlar, yarattıklarının gerçekte sanat olmadığını ve kendilerinin de sanatçı olmadığını ve sanatçı olarak tanımlanmak istemediklerini belirtmişlerdir. Bunun için herhangi bir akademik öğrenim görmüş olmaları ya da belli bir çalışma sürecinden geçmiş olmalarına gerek duymamışlardır (Olçum,1993,12). George Maciunas’a göre Fluxus, estetik değil toplumsaldır. Happeninglerde izleyicinin rolü çok aktifken, Fluxus’da izleyicinin katılımcı rolü gerekli bir öge değildir.

Sarıkartal’a (2000) göre, *“Fluxus, sanatçının egosunun tatmini olan sanata karşıdır; sanat, sanatçının kişiliğini ya da egosunu ifade etmesi için değildir, bundan dolayı Fluxus anonimliğe yönelmiştir”* (s.59).

Atakan’a (1998) göre; uluslararası bir nitelik taşıyan, farklı geçmişleri olan Fluxus grubu içinde yer alan sanatçılar bedensel gösteriler, ses, imge, müzik, edebiyat, dans kadar görsel sanatlar dilini birleştiren gösteriler yapmışlar; sanat-yaşam ikilemini çözmeye çalışmışlardır. Fluxus sanatçıları, nesne üretiminden uzaklaşmış, günlük olaylara benzeyen ve gerçek zaman içinde yer alan süreç ve eylemlere yönelmişlerdir. Bu bağlamda, Fluxus hareketi içinde yer alan, “herkes sanatçıdır”, “düşünce plastiktir” , “aslolan çizgidir” düşüncelerini ön plana çıkaran Joseph Beuys’un yerleştirmeleri, desenleri, eylemleri, performansları birer devrim etkisi yaratmıştır.

Beuys’a göre, herhangi bir anı, yeri, olayı deneyimleyen birisi bu deneyimi yeniden üreterek farklı bir biçimde gündeme getirerek herkesin ‘sanatçı’ olabileceği kavramını getirmiştir. Geleneksel yani klasik sanat, ‘konu-malzeme’ ayrımıyla birlikte, sanat eylemi ile sanat ürününü birbirinden ayıran Beuys, eylemi ve sanat yapıtını tek bir çerçeve içerisinde birleştirmiştir. Ona göre, sanat yapıtı, sanatçının eyleminin kendisidir (Oliveria ve arkadaşları, 1994).

Beuys'un 1969 yılında yaptığı 'kızak' isimli çalışması, uçak kazasındaki hayata dönmeye gönderme yapmaktadır. Kızak ve üstündeki hayat kurtarıcı malzemeler; el feneri, yön bulma duygusunu, keçe ise koruyucu ve yağ ise yemeği temsil etmektedir (Beuys, 2009). Geleneksel sanatı aşan ve plastik sanat kavramını daha bütünsel olarak ele alarak 'Plastik Sanat Teorisi' ile genişleten Beuys, 1963 sonrasında malzemelerinde onu hayata döndüren 'iç yağı' ve 'keçeyi' kullanmıştır.



Resim 6: Joseph Beuys, 'Sled', 1969

Kaynak: <http://www.sfgate.com/cgi-bin/object/article?f=/c/a/2000/02/15/DD42824.DTL>, 2009

"Beuys, bu malzemelerin her şeyden önce biçimlendirilmemiş, kaotik bir durumda bulunduğu görüşünden hareket ediyordu: Yağ şekilsiz bir kütle, keçenin hammaddesi ise hayvan kılıdır. Yağın ısınması veya keçenin – sözgelimi yoğunlaşarak ve sıkılaştırarak – hareket kazanması gibi ritmik bir öğenin eklenmesiyle bu belirsiz durum biçimli, billursu bir duruma taşınabilir"(Aslolan Çizgidir, 2005).

Bu düşüncenin ilk örneği, 1964'de 'Yağ Sandalyesi' ismini verdiği, basit bir mutfak sandalyesinin oturma bölümüne yerleştirdiği biçimlendirmiş iç yağı tabakasıdır. Küçüksubası'ya (2009) göre; Beuys'un sanat anlayışı; insanı şaşırtan, şoka uğratan, bazen iğrendiren, patlayıcı, sarsıcı haliyle insanı düşünmeye, anlamaya, isyan etmeye, sorgulamaya ve böylece dönüşüme uğratmaya yarayan bir felsefe taşıdır.

‘Genişletilmiş sanat’, ‘plastik teori’, ‘sosyal heykel’ kavramları, sanatın madde üzerine aktarılmış düşünce, iddia, tez, isyan, sorgulama formlarının sanatta kavramsal düşüncenin, gözlemci ve nesnenin ilişkisinin mekân içinde deneyimlendiği büyük çapta çalışmalar olduğu söylenebilir. Desenlerini, seminerlerini, eylemlerini, politik arenada yaptığı çalışmalarını sanatın bir parçası olarak gören Beuys, sanat ve yaşam arasındaki sınırları kaldırmaya çalışmıştır. Sanatı hayatla buluşturan, düşüncenin önemini vurgulayan Beuys, enstalasyonun oluşum nedenlerini; kapitalizmin insanlar üzerindeki etkisini en çarpıcı bir biçimde gösteren çalışmalar üretmesi bakımından son derece önemlidir.



Resim 7: Joseph Beuys ‘I like America and America Loves Me’, 1974

Kaynak: http://artblart.files.wordpress.com/2009/07/i_like_america_and_america_likes_me-installation-1974.jpg, 2010

Beuys’un 1974 yılında, Amerikan yönetimine karşı bir protesto ve Amerikan yerlilerine destek niteliğinde olan ‘coyote, I like America, and America likes me’ (Amerika’yı seviyorum ve Amerika beni seviyor) isimli eylemi gösterilebilir. Beuys, keçelerle sarılmış bir şekilde ambulansla evinden alınarak sedyeyle bir uçağa yerleştirilmiş, ABD’ye uçmuş ve ülkeye ayak basmadan, gözleri kapalı bir şekilde ambulansla New York’daki Rene Block galerisine götürülmüştür. Amerika’da

yaşayan bir çakal türü olan coyote ile birlikte geçirdiği beş günün sonunda, Beuys tekrar sedyeyle Amerika'yı görmeden evine dönmüştür. (Çağdaş sanatın şamanı, 2005).

Sarıkartal'a (2000) göre, Beuys, *“hayvanla kurduğu ilişkiyi, “ehlileştiren” insanlarla ilişkilendirmiştir. Bu aksiyonun döngüsel bir içeriği vardır; ayakta duran, yerde olan, çömelmiş olan ve özgürleştirilmiş olan bir figürün dört durumunu içermektedir”*(s.62).

İlk dönem eskizlerinden, Happening'lerine ve geç dönem enstalasyon çalışmalarına kadar yer alan geyik, tavşan, keçi, koyun, at ya da arı gibi hayvanların, Beuys için yeri ve önemi çok büyüktür. Paust'a göre, *“Beuys, hayvanlar alemini insan merkezci bir bütünsel dizgiye eklemlendirmiş ve aynı zamanda kendi toplumsal plastiğini gelişimi için en önemli katalizör olarak kullanmıştır”* (Paust, 2005, s:79).

Beuys'un radikal, sıra dışı, sok edici, eylemleri, performansları, hayatı sorgulayışı ve iyileştirici, dönüştürücü gücü; enstalasyonun oluşumunda ve biçimlenmesinde etkili olduğu söylenebilir. Yerce'ye göre enstalasyonu etkileyen iki önemli etkenden biri olan Duchamp'ın 'hazır nesnesine' getirdiği anlam ve diğeri de Beuys'un 'sanatçı', 'sanat üretimi' meselesine getirdiği yaklaşımdır. Duchamp'ın “her şey sanat eseri olabilir” düşüncesine karşılık, Beuys “herkes sanatçı olabilir” görüşünü savunmuştur.

Sarıkartal (2000) bu konuda şöyle ifade etmektedir;

“Nesnelerle ilişkili duran sanat olgusu, insanın kendisiyle barışık yaşaması gibi oldukça geniş bir alana yayılır. Sanatçının görevi de insanı iyileştirmek olarak, net bir şekilde belirlenmiştir. Bunun için, sanatçı “insan”daki yaraların farkına varıp, onları bilinç düzeyine çıkarır. Beuys'un yapıtlarında kullandığı nesneler sembolik anlamlardan çok biçim ve töz olarak yer alır. Örneğin keçe yalıtkan ve ısıtıcı nitelikleriyle, yağ yaşamsal önemi ve organik özellikleriyle kullanılmıştır. İnsanlar, düşünceleri incelemeli ve düşünme yoluyla yaratılmış biçimleri aramalıdır”(s:64).

Buna bir örnek olarak 1970'de yaptığı 'keçe takım elbise' adlı çalışması gösterilebilir. İnsanın fiziksel sıcaklığına gönderme yapan, figür keçenin yalıtıcı ve koruyucu oluşundan ötürü, figür güvenlik ve korunma gibi kavramları çağrıştırmaktadır. Bu elbise de Vietnam karşıtı bir eylem sırasında giydiği elbiseden esinlenilmiştir.

Beuys, çalışmalarında objenin durumunu içindeki söyleviyle, değiştirmez. Aksine, nesnenin en naif, geleneksel içeriğini temsil etmiştir; nesne fikir için vardır, fikir nesnede temsil edilir (Oliveira, 1994, s.19).

Sanatı toplumsal ve politik değişim ortamı olarak gören Beuys, sanatın tinsel bir boyutu olduğuna inanmış ve bu doğrultuda yerleştirmeler yapmıştır. Beuys sanatçıyı, nesnelerden enerji alan ve onlara yeni güçler ve anlamlar yükleyen bir şamanla özdeşleştirmiştir (Beuys, 1994). Sanatı bir sosyal sorumluluk olarak gören, 20.yüzyılın en önemli sanatçısı Beuys'un, enstalasyonun gelişmesinde ve biçimlenmesinde çok büyük etkisi olmuştur.

Beuys'un yer aldığı sanat hareketi Fluxus gibi sokakları mekân olarak seçen bir oluşum olan 'Happening', 1960'ların kültürel yapısına ve yaşam tarzına karşı eylem içermiştir. Happeningler ile Fluxus temelde birbirine benzemekle birlikte, Fluxus'un gerçekleştirdiği işler tekrar tekrar sahnelenebilirken ve izleyici bu olaylara ya hiç katılmamakta veya sınırlı bir katılım sağlarken, happeninglerde izleyici aktif olarak içinde yer alması bakımından, Happeningle Fluxus birbirinden ayrılır (Atakan, 1998).

"Happeningler çevre-insan-nesne ilişkisini; rastlantısal gibi görünen eylemler içinde bütünleştirir. Eylemin kurucuları; genellikle izleyiciler ya da amatörlerdir. Kişilerin iç itkileri ile ortaya çıkan 'oluşum'ların, önceden saptanmış metinleri yoktur"(Olçum, 1993).

1958 yılında Kaplow'un 'Happening' gösterileri, Dadacıların gösterilerinden izler taşımaktadır. Görme, işitme, tat alma, dokunma duyularını harekete geçiren ve insanları bir süreliğine etki altında bırakarak birleştirme amacı taşıyan ve tiyatro ve plastik sanatlar karışımı olan Happeningler, doğaçlama gibi akışkan bir biçimi olmasına rağmen, önceden belli bir ölçüde planlanmıştır.

Happeninglerin, enstalasyonun oluşumunda önemli yere sahip olduğu söylenebilir; dönemin sanatçıları geleneksel müze, galeri anlayışını terk ederek, izleyiciyi içine alan, şok eden ve düşündüren çalışmalar üretmişlerdir. Kamusal alanda gerçekleşen çalışmalar, sanatı hayatla buluşturmuştur. Geleneksel malzemeyi

Beuys gibi yıkan, düşünceden hareketle yola çıkarak hayatı, sanatla buluşturan, şaşırtıcı ve şok edici yapıtlar bırakan Happeninglerin öncülerinden Yves Klein'in çalışmalarına bakmak gereklidir.

Sanatçı tarafından patenti alınan 'International Klein Blue' (Uluslararası Klein Mavisini), olarak adlandırılan renk ile Klein, monokrom (tek renk) resimler yapmış ve performanslar gerçekleştirmiştir. Mavi rengi üzerine olan düşünceleri bağlamında, Klein'in monokromatik tablolarının fiziksel ve zihinsel özgürlüğü sembolize ettiği söylenebilir. Klein, çıplak canlı modelleri Klein mavisine boyayarak, daha sonra modellerin bedenlerini tuvalin yüzeyine izlerini almış ve yeni bir baskı tekniği gerçekleştirmiştir (Yves Klein, t.y).

"İki çıplak kadın modelini yönlendirerek onun imzası olan mavi boyayla modellerini boyar ve vücutlarının izlerini geniş kâğıt yüzeylere işler. Aynı zamanda silüetlerinin ritmik kompozisyonlarını yaratmak için, değişik yükseklikteki basamaklara tırmanarak, duvardaki kâğıda saldırıp çarpmalarını ister. Mavi boyayla boyanmış olan üçüncü bir model, zemin üzerindeki geniş bir parça kâğıt üzerinde sürüklenerek bedeninin devinimi yüzey üzerine aktarılır. Gösteri ilerlerken bir grup müzisyen Klein'in monoton senfonisini çalmaktadır. 20 dakikalık tek nota müziği, 20 dakikalık sessizlik takip eder. Klein, gösterileri belgelemeleri için fotoğrafçıları davet eder ve çekilen bu fotoğraflar; sürecin önemli bir parçasını oluşturur" (Bozdemir, 2009).

Vücutun; fiziksel, duygusal ve ruhsal enerjinin merkezi olduğuna inanan Yves Klein, bu prensip doğrultusunda boyayı doğrudan doğruya bedene uygulamış ve böylece, onun deyimiyle, beden "yaşayan, canlı bir fırçaya" dönüşmüştür. Sehpa geleneğini reddeden, kullandığı bezleri duvara asan ya da yere seren Pollock'un beden izdüşümleri ise, resimlerini yaparken bedeninin hareket ritmini kodlayan boyanın çizgisel, dinamik lekeleridir (Yves Klein, 2009). 1958 yılında Paris'teki Iris Clert galerisinin içini boşaltarak duvarlarını beyaza boyayan sanatçı ilk kez kendini, bir gösteri sanatçısı niteliğinde 'Le Vide' sergisinde tanıtmıştır. Burada Klein ateş püsküren meşalesiyle tuvalin yüzeyini yakarak elde ettiği doku ve formlar çok büyük ilgi görmüştür (Oliveira ve arkadaşları, 1996).



Resim 8: Yves Klein, 'Action Spectacle', 1960

Kaynak: <http://www.flickr.com/photos/ondahalfoster/2546134028> , 2010

Klein, Beuys gibi 'aslolan düşünce'ye verdiği değer, nesne ve mekânla olan minimalist yaklaşımından ve sanatı toplumla kucaklaştırmasından ötürü enstalasyonun oluşumunda izler bırakmıştır.

Kavramsal Sanatın temelindeki düşünceyi 1960'larda dil temelinde ürettiği çalışmalarıyla, sanatta anlamın işlevi ve üretimini sorgulayan öncü sanatçılardan biri de Joseph Kosuth'dur. Kosuth, araştırmalarını soyut kavramlar düzeyinde sürdürmüş, 1966'dan beri bütün çalışmalarını "düşünce olarak sanat düşüncesi" deyimini başlığı altında toplamıştır (Germaner, 1997).

Kosuth, dil ve sanat arasındaki ilişkiyi Avrupa, Amerika ve Asya kıtalarında çok sayıda müze ve kamusal alanlarda gerçekleştirdiği enstalasyonlarla sorgulamıştır. 1965'te sergilenen 'üç tabure' adlı yapıtı, gerçek bir tabure, taburenin gerçek boyuttaki fotoğrafı ve sözlükten alınmış anlamı bulunmaktadır. Kosuth'un sanatla ilgilenmesinin nedeni her şeyden önce sanatı linguistik (dilbilimsel) araçlar içinde sayması olmuştur ve daha sonra sanat dilinin analiziyle ilgilenmeye başlamıştır (Kavramsal Sanat, 2007).



Resim 9: Joseph Kosuth, 'One and Three Chairs', 1965

Kaynak: http://14.media.tumblr.com/SY0qIPkr0dab2ecwa71ifu3v_r1_500.jpg, 2010

Kosuth, 'felsefeden sonra sanat' adlı makalesinde, estetiğin sanattan ayrılması gerektiğini belirtmiştir.

"Aynı zamanda sanatın salt morfolojik nitelikleriyle ele alınmasının, onun tümüyle beğeniyle olan ilişkisinin ele alınması anlamına geldiğini söyler. Bu da sanatın doğasına ilişkin hiçbir şey söylememektir. Sanatta işlev sorunu, tümüyle sanatsal algılayışta keskin kırılmaların başlangıcındaki temel sorunsaldır. Bu sürecin başlangıç noktasını Duchamp oluşturur" (Özcan, 2009).

Bir düşünceyi belirtmenin en açık yolu olarak dilbilimi çalışmalarında; tipografiyle kavramsal boyutta düşünceyi sorgulayan başka bir öncü sanatçı ise Jenny Holzer'dir. Holzer, kamusal alanlarda binaların, anıtların, merdivenlerin, köprülerin, geçitlerin, gemilerin ve caddelerin üzerinde çok güçlü 'xenon' adı verilen projeksiyon aracı ile ifadeleri yansıtmaktadır. 1970'lerin başından beri yerleştirmelerinde şiddet, cinsellik, feminizm, baskı, gücü, savaş ve ölüm gibi

kavramları sorgulamaktadır. Holzer’in en iyi bilinen “Money creates taste” (para tat yaratır), “Protect me from what I want” (beni istediğim şeyden koru), isimli yerleştirmeleri tüketici toplumu ve reklam dünyasını eleştirmektedir. Elektrikli ilan panolarında, televizyonlarda yayınlanan reklamları taklit eden sloganlar üreterek, yerleştirmeler yapan Holzer, tüketicinin medya ya da reklam dünyası üzerinde kontrol gücünü sorgulamıştır. Holzer, sloganlarında mizahi, minimalist bir yaklaşım sergilemiştir (Holzer, 2005).



Resim 10: Jenny Holzer, New York, 2005

Kaynak: <http://www.jennyholzer.com/Projections/site/NewYork2005, 2010>

Xenon projeksiyonlarının yanı sıra Holzer, kamusal alanlara yerleştirilen dijital yazıların aktığı led göstergeleri kullanarak çalışmalar üretmektedir. Örnek olarak ertelenen bir treni gösteren led göstergesinde halkı bilgilendirici flash haber niteliğinde “Murder has its sexual side” (cinayetin cinsel yanı vardır) ifadesi yayımlanmıştır. Holzer’in bu ifadeleri t-shirtlere de yerleştirilmiştir (Godfrey, 1998).

Jenny Holzer gibi toplumunun içinde bulunduğu kapitalist iktidar içinde insanın sosyo kültürel değerlerini sorgulayan Amerikalı başka önemli bir sanatçı da Barbara Kruger’dır. Kruger, Holzer’den farklı olarak metinleri projeksiyon ile yansıtmak yerine, seçtiği mekân içine giydirdiği tipografıyı ve fotoğrafı basılı bir

imge olarak kullanır. Fotoğraf, moda, alt-kültürler konusunda kendisini yetiştiren feminist sanatçı Kruger, 1980 sonrası yaptığı çalışmalarında reklamcılık stratejilerini bilinçli olarak kullanmıştır. Sanatçı, feminizm, bireysel özerklik, arzu, sosyal normlar, sosyal yaşamın acımasızlıkları, toplum bilinci, güç, tüketim, değerler, cinsiyet, iktidar mücadelesi, siyasi gündem gibi konuları ironik bir dilde sorgulamıştır. Dergilerden bulduğu çarpıcı siyah beyaz fotoğrafları büyütür, imgelerin üzerine ‘sen’, ‘senin’, ‘ben’, ‘biz’ ve ‘onlar’ gibi zamirleri siyah, kalın yazı karakteriyle kullanarak sloganlar üretmiştir. Sloganın çarpıcı olması ve ilk bakışta okunabilmesi amacıyla metni, siyah beyaz imgeden ayıran kırmızı bloklar üzerinde kullanmıştır. Kruger dergilerden alarak, büyütüp kullandığı siyah beyaz fotoğraflara ve kelimelere olan yaklaşımını şöyle tanımlamıştır; *“Bizim kim ve kim olmadığımızı belirleme yeteneği olan kelimeler ve resimlerle çalışıyorum”* (Kruger, t.y).

1980 sonrasında yaptığı çalışmalarında; “your comfort is my silence”, (senin rahatlığın, benim sessizliğimdir), “I shop therefore I am” (alışveriş ediyorum ki varım), “your body is a battleground” (senin vücudun bir savaş alanı) “we don’t want any more hero” (biz artık daha fazla kahraman istemiyoruz) isimli çalışmaları, kişinin bireysel özerkliğini toplumsal açıdan sorgulamıştır.

Kruger grafik alanındaki çalışmalarını, t-shirtlere, kuplu bardaklara, alışveriş çantalarına ve bunun gibi birçok hediyelik eşyaya uyarlayarak da mesajlarını vermiştir. Özellikle alışveriş çantalarına uygulanan “alışveriş ediyorum ki varım” sloganı, en popüler hale gelen çalışması olarak gösterilmektedir. Bu hatıralık eşyalar ile Kruger, modern Amerika’da alış ve satışı eleştirirken, izleyici ve tüketicuyu de mesaja dâhil etmiştir (Kruger, 2001).

İnsanın materyal dünya içinde varlığını, duruşunu sorgulayan tavrıyla birçok sanatçıyı etkileyen öncü grafiksel çalışmalarını 1990’larda tüm galeriyi kapsayan yerleştirmelere dönüştürerek, kendi özgün stilinden bir adım daha ileri gitmiştir (Smith, 1991). Amerikalı tasarımcının 1989 ile 1991 yılları arasında yaptığı çalışmalarında galeri mekânının; duvarını, tavanını ve zeminini tamamen beyaz metinler ve imgelerle kaplanmıştır.



Resim 11: Barbara Kruger, 'All violence is the illustration of pathetic stereotype', Mary Boone Galerisi, 1991
Kaynak: <http://www.pbs.org/art21/artists/kruger/card2.html>, 2010

Sanatçı metinlerde , “All that seemed beneath you is speaking to you now. All that seemed deaf hears you. All that seemed dumb knows what's on your mind. All that seemed blind sees through you. All that seemed silent is putting the words right into your mouth”; (Altında görünen her şey sana şimdi konuşuyor. Sağır gibi görünen herşey seni duymakta. Sessiz görünen her şey senin zihninde olanı bilir. Kör gibi görünen şey, senin içini görür. Sessiz gibi görünen şey kelimeleri doğrudan senin ağzına koymaktadır) ifadesini kullanmıştır (Kruger, t.y).

Sanatçının yerleştirmelerinde, metinlerin izleyicinin duyular dünyasına doğrudan hitap etmesi, Kruger'in karakteristik yaklaşımıdır. Kruger'in Mary Boone galerisinde sergilenen enstalasyon çalışmasında, beyaz zemin, büyük kalın tırnaksız okunaklı bir yazı karakteriyle izleyiciye sesini haykırırken; sol ve sağ duvarın tüm zeminine siyah beyaz çarpıcı büyütülmüş fotoğraflar yerleştirilmiştir. Kruger'in karakteristik olarak kullandığı kalın bloklu ifadeler, izleyicinin gözüne çarpmakta ve doğrudan mesajı bilinçaltına iletmektedir (barbara kruger, t.y).

“Kruger, halkın reklamcılığa ve kitlesel propagandaya karşı tutumlarına değil, klostrofobik mekânlar yaratan mahremiyet bölgelerine, galerinin tüm cephelerine giydirilen sanatçının imzasını taşıyan tipik metinler ve aforizmalarla saldırmaktadır” (Oliveira ve arkadaşları, 2003).

Sanatçının son dönemde yaptığı çalışmalar içinde 2008 yılında bir öğrenci merkezi olan Price Centre East'in büyük iç mekânına yerleştirilen “another” (bir başka) isimli çalışmasıdır. İki büyük duvar saatini temsil eden saat imgeleri üzerinde zamanın akışını belirleyen, tanımlayıcı ifadeler kullanılmıştır;



Resim 12: Barbara Kruger ‘Another’ Price East Öğrenci Merkezi, 2008
Kaynak: <http://stuartcollection.ucsd.edu/StuartCollection/Kruger.htm>, 2010

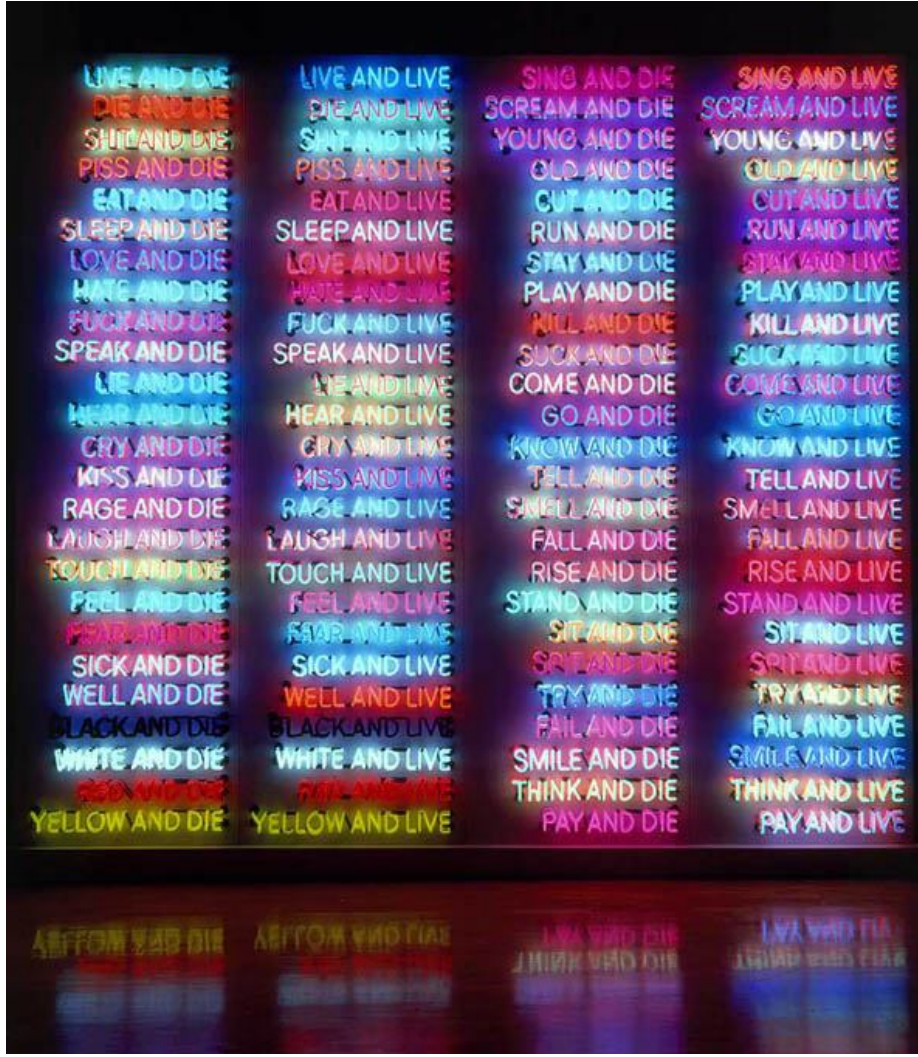
“another day, another night, another idea, another dream, another song, another fear, another job, another exam, another smile, another book, another sweater, another car, another love, another life” (bir başka gün, bir başka gece, bir başka fikir, bir başka rüya, bir başka şarkı, bir başka korku, bir başka iş, bir başka sınav, bir başka gülümseme, bir başka kitap, bir başka süveter, bir başka araba, bir başka sevgi, bir başka yaşam) Kruger’in kullandığı bu ifadeler, yaşamın akışını, yaşamın zamanla olan ilişkisini, gece ve gündüzümüzü oluşturan anları, nesneleri,

olayları tanımlamıştır. Saat görüntüsünün altındaki led göstergesinde canlı haberler aynı zamanda ilgiyi artırmış, zamanın yaşamla olan ilişkisini yansıtmıştır. Kruger yerleştirmesinde, ‘başka bir’ ile başlayan ifadelerle; zaman kavramı ile yaşam arasındaki ilişki irdelenmiştir (Kruger, 2008).

Sanatçı, afiş, ilan panoları ve mekân içinde odanın duvar, zemin ve tavanını tamamen kaplayan yerleştirmeleri ile kapitalizmin toplum üzerinde etkilerini çarpıcı bir üslupla sorgulamıştır.

Barbara Kruger’ın ve Jenny Holzer’in hayatı sorgulayıcı üslubuna yakın duran diğer önemli bir sanatçı da Bruce Nauman’dır. Heykel, video, baskı, performans ve yerleştirmeler yapan Nauman, Minimalizmin biçimciliğine ve anonimliğine tepki olarak ortaya çıkan ve nesne yerine süreci sorgulayan (Process Art) Süreç Sanatının içinde yer almıştır. Tipografiyi plastikleştirerek yerleştirmeler yapan Amerikalı sanatçı Bruce Nauman, yenilikçi ve kışkırtıcı çalışmalar gerçekleştirmektedir. Nauman, yapılan çalışma sonucunda çıkan ‘ürün’ den çok, eserin oluşum sürecine önem verir. Sanatçı günlük objelerden, faaliyetlerden ve konuşmalardan esinlenmektedir. Nauman çalışmalarında hayatın içindeki doğumdan ölüme kadar olan tüm detayları politik, ruhsal ve sıradan bir yaklaşımla ele alır (Nauman, t.y).

Storr’a göre, Nauman’ın konusu ‘insan doğası’ ve öncelikli kaynağı, Nauman kabul etmesede sanatçının kendisidir. ‘One hundred live and die’ (yüz yaşam ve ölüm) adlı 1984’de yaptığı çalışması yaşam ve ölüm kavramını en yalın ve şaşırtıcı durumda sunmuştur. Neon ışıklarıyla yapılan yerleştirme dört kolona bölünmüş, her iki kolondaki kelimelerin ikinci hecesi ‘live’ (yaşa) ve ‘die’ (öl) ifadeleri yer almıştır. Birinci hecede konuşmak, yalan söylemek, ağlamak, gülmek, öfkelenmek, dokunmak, hissetmek gibi fiilleri kullanmıştır. Nauman, sözcüklere yüklediği anlamlar ile çeşitli değişen kimliklerimizin zenginliğini, malzeme olarak seçtiği neon ışıklarıyla akan yaşamın enerjisini temsil etmektedir (Storr, 2001).



Resim 13: Bruce Nauman, “One Hundred Live and Die”, 1984

Kaynak: <http://www.pbs.org/art21/slideshow/popup.php?slide=561>, 2010

1960’lı yıllarda yerleştirme sanatının ilk meyvelerini veren başka diğer önemli bir oluşum da, yeryüzü sanatı olarak adlandırılan Land Art’dır. Minimalist heykel anlayışı ve Kavramsal Sanatla da yakın bir görüşü paylaşan Land Art, çağdaş sanatın ‘non-art’ ya da ‘anti-form’ (figüratif olmayan) hareketleri içinde bulunmaktadır. Doğal çevrede, çok büyük ölçülerde sınır tanımayan biçim ve formlarda kendini gösteren Land Art oluşumu içinde kullanılan doğal, organik malzemelerin (taş, toprak, yaprak) doğa koşullarında uzun süre kalamayıp, zamanla değişime uğramasından ötürü fotoğraf, video gibi yöntemlerle belgelenerek geleceğe taşınmaktadır.

Land Art sanatçıları, yer yüzeyinde yeni düzenlemeler yaparak, yeni biçimler oluşturmuşlar; toprağa düşüncelerinin izini bırakmışlardır. Land Art sanatçıları, sanayi devriminin getirdiği kapitalist toplumun sanatı ticari bir meta haline dönüştürmesini, hızla ilerleyen teknolojiyle kentselleşen, doğadan kopan insanı, toplumu, yapıyı sorgulamışlardır. Bu doğrultuda Land Art sanatçılarından, Dennis Oppenheim'in 'toprağın mevsime ve iklime bağlı değişimi' , Richard Long ve Hamish Fulton'un yürüyerek 'manzarada bıraktıkları ayak izleri', Christo'nun 1972'de Colorado'da gerçekleştirdiği 'Vadi Perdesi', Andy Goldsworthy'nin yapraklarla yapmış olduğu yerleştirmeleri, örnek çalışmalar olarak gösterilebilir. Temelde heykele ve performansa dayalı olan Land Art (Yeryüzü Sanatı) ya da çevresel çalışmalar, zamana, doğanın nesne üzerindeki gücünün etkisine dayanmaktadır (Wallis ve Kastner, 1998).

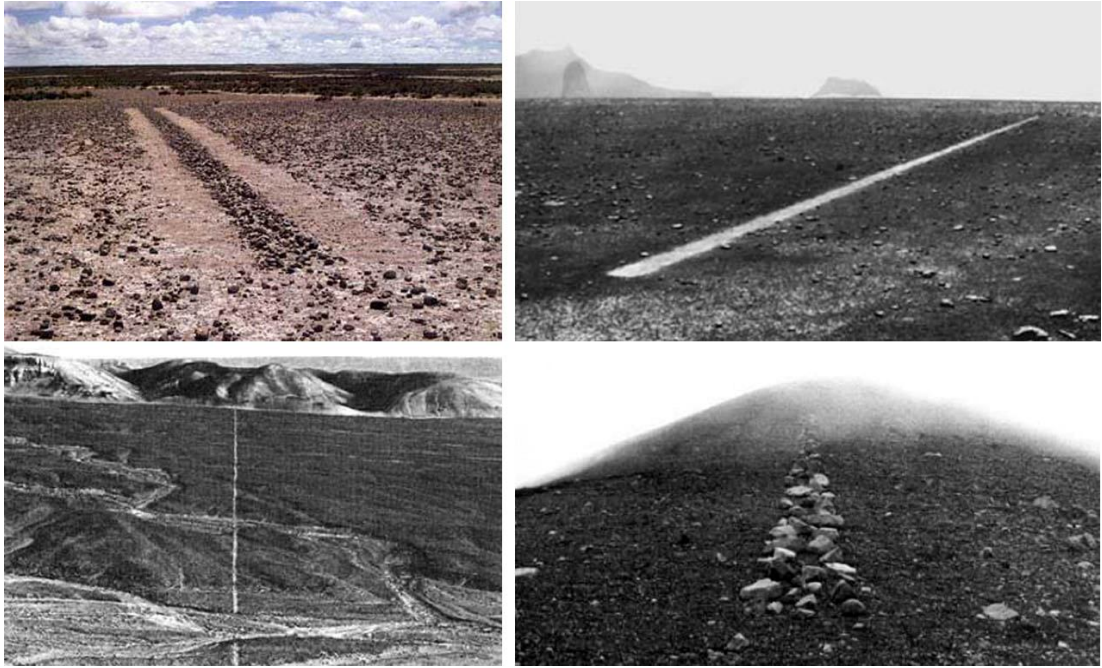
Land Art sanatçıları, mekânın sınırsız, devasal ölçülerde ve hatta bazılarının gökyüzünden bakılarak algılanabilecek nitelikte oluşundan ötürü geleneksel heykel kavramını yeniden sorgulamışlardır. Land Art, kara üzerinde devasa heykel formları ile sanatın satın alınabilen metalaşmış biçimini de eleştirmesi bakımından, aynı amacı taşıyan yoksul sanatla (Arte Povera) benzeştiği söylenebilir (Keyvanklı, 2001).

Amerikan Minimalizmden etkilenen Land Art sanatçıları, mekânda, biçimlerin çevreyle ilişkisini aramışlar, sorgulamışlardır. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1941). Kavramsal Sanat gibi düşüncenin temel alındığı, eyleme döküldüğü mekânlar içinde ova, nehir, deniz, gökyüzü gibi doğanın içinde büyük ölçekli yerleştirmeler yapılmıştır. Nevada, Utah, Arizona ve New Mexico dağlarında ve çöllerinde gerçekleştirilen büyük ölçekli çalışmalar için sanatçılar, kazıcılar ve traktörler kullanmıştır. Bu çalışmalar sanatın ölçeğinin genişlemesine neden olmuş; peyzaj, yeryüzü oluşumları, gökyüzü, doğa olaylarının tümü 'gerçek malzemeler' olarak karşımıza çıkmıştır (Schenkenburger, 2000).

Yeryüzünü yeniden şekillendiren sanatçılara gönderme yapan Polonya asıllı matematik uzmanı olan Jacop Bronowski BBC televizyonu için hazırladığı 'insanlığın yükselişi' adlı belgeselde insanla doğa ilişkisini şöyle tanımlamaktadır;

“İnsan tekil bir varlıktır. Onu diğer hayvanlardan ayıran, benzersiz kılan birçok yeteneği vardır. Hayvanlar gibi doğa’da bir figür değil, doğayı şekillendiricidir. İnsan, hacmi ve akıyla, doğanın kâşifi, araştırmacısıdır. Her yerde bulunan bu varlık, her kıtada kendine bir ev bulmamış, yapmış, yaratmıştır” (Wallis ve Kastner, 1998).

Bronowski’nin ifadesiyle örtüşen fikirleriyle Long, kendisini ‘yürüyen bir heykel’ olarak tanımlamıştır. Richard Long, arkasına koyduğu ağırlıklarla arazide dümdüz yürüyerek kendi bedeninin hacmi ile yatay, dikey ve dairesel formda çizgiler yaratmıştır. Farklı coğrafyalarda yarattığı büyük ölçekli çizgi çalışmaları ile Long, geleneksel heykel anlayışını yok eden bir duruş sergilemiştir (Land Art, 2005). Long’un heykelleri, sade, soyut geometrik çizgilerle, dairelere ve onların varyasyonları olan (yaylar, elipsler, spiraller, zigzaglar, kıvrımlar) şekillerden oluşmaktadır. Richard Long, çalışmalarını, varoluşsal ve kozmik olaylarla ilişkilendirmektedir; yılın en uzun gecesinde dolunay ışığı altında yürüyerek bıraktığı iz ya da çizgi ve buna dair formlarını Einstein’nin izafiyet teorisinden etkilenerek oluşturduğu bilinmektedir. Gezegenlerin, mevsimlerin, gelgitlerin, rüzgârların hareketleri, sık sık incelediği ve çalışmalarını yansıttığı konulardır (Long ve diğ., 2005).



Resim 14: Richard Long, ‘Walking the Line’, Sahara, 1988
Kaynak: <http://www.richardlong.org>, 2010

Long, ‘Walking the line’, (çizgiyi yürümek) adlı kitabında, dünyanın birçok coğrafyasında, bıraktığı geometrik izlerini ve ‘anılarını’ izleyiciyle paylaşmaktadır.

Land Art sanatçılarının yerleştirmeleri, bir çağdaş anlatım biçimi olan enstalasyona en önemli bıraktığı iz ‘mekân’ ve ‘zaman’ sorunsalı olmuştur. Mekân bazen çalışmanın tamamen kendisi olmuştur. Land art sanatçılarının doğada yaptıkları yerleştirmeler, belgelendikten sonra, oldukları mekânda bırakılırlar. Doğada sanatçının bıraktığı iz ya da heykel mevsimlerin doğal etkileri sonucunda zamanla formları değişime uğrar.

Sonuç olarak enstalasyonun oluşumunda rol alan Pop Art, Arte Povera Land Art, Fluxus, Performanslar ve Process Art’ta kullanılan malzeme ve kavramsal boyutta yapılan çalışmalar; sanatın, sıradan nesnelerin işlev ve statüsünü değiştirmiş, tanımını genişletmiştir. Sanat eseri kavramının değiştiği ve yeniden tanımlandığı bu süreçte, çalışmalar geleneksel sergileme mekânından çıkarak, kamuya açık alanlara yayılarak sanatı toplumla kucaklaştırmıştır.

1.4.1. Dış Mekân ve Kamusal Alanlarda Yerleştirme

1960 sonrasında Fluxus, Arte Povera, Process Art, Performans Sanatı, Land Art gibi dış mekânla buluşan sanat oluşumları ‘seyredilen sanat’ olmaktan çıkarak ‘deneyimlenen sanat’ olmuşturlar. Bu deneyimlenen yeni sanat malzemelerini dış mekânda bulmuştur. Amacı, çalışmayı sergilemek olmayan mekânlar, enstalasyonun bir parçası haline gelmiştir. Seçilen mekânların taşıdığı bilgi, tarihi geçmişi ve coğrafi konumu; yerleştirmeye yeni bir anlam, boyut kazandırmıştır. Bunu fark eden sanatçılar işlerini bu doğrultuda sorgulayıcı mekânlara taşımışlardır.

Enstalasyonun mekânı olan, “ (...) *doğa, kamusal alanlar, tarihi binalar ve galeriler; taşıdığı her türlü bilgiye, sanatçının ifadesine zemin olmuş, hatta bazen ifadenin kendisi olmuştur denilebilir. Bu anlamda mekânın fiziksel, işlevsel, anlamsal boyutu ile ilişkiler kuran Enstalasyonlar yapmışlardır*” (Yerce, 2007, s.10).

Mimaride, meydanlar sokaklar, parklar, kafeler gibi insanların toplanabileceği, bir araya gelebileceği her yer ‘kamusal’ adı altında anılır. Kamusal

alan ve kamusal mekân kavramları da kesin bir sınırla ayrılamayarak, birbirine karışır. Günümüzde sık sık kullanılan kamusal alanın, enstalasyon ile arasındaki bağlantısının kurulabilmesi için ‘kamusal alan’ kavramın irdelenmesi gerekmektedir. Kamusal alan tanımı ilk kez 1962 yılında ‘kamusal alanın yapısal dönüşümü: burjuva toplumunun bir kategorisi üzerine araştırmalar’ isimli kitabında ele alan Jürgen Habermas, kamusal alanı şöyle tanımlamaktadır:

“Kamusal alan, özel şahısların, kendilerini ilgilendiren ortak bir mesele etrafında akıl yürüttükleri, rasyonel bir tartışma içine girdikleri ve bu tartışmanın neticesinde o mesele hakkında ortak kanaati, kamuoyunu oluşturdıkları araç, süreç ve mekânların tanımladığı hayat alanıdır. Kamusal alan, modern toplum kuramlarında, toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği ortak toplumsal etkinlik alanına işaret etmek için kullanılan kavramdır”(akt. Güney, 2007).

Uluoğlu (2007), Kamusal alanı *“kişisel özgürlüğün, başkalarıyla bir arada olma suretiyle anlam kazandığı yer, toplumsallaştığı, varlığını zenginleştirdiği alan olarak tanımlamaktadır (s.52).*

Öztanyen (1997) mekân ile yerleştime arasındaki ilişkiyi şöyle açıklamıştır: *“Nesne yerleştirmesinde, seçilmiş nesnenin belirli kaygılarla, gösterge olarak bir mekân içinde sergilenmesinden çok, mekânın bu ise yaşam alanı oluşturma amaçlanmıştır. Önemli olan, seçilmiş mekân ve içinde yapılan düzenlemenin anlamlarının çakışması ve izleyicinin görsel algılamının ötesine geçebilmesidir. Burada yapıt, ne tek başına sergilenen malzeme ne de mekân değil, bütün olarak yapıtın, mekânın işlevi, anlamı, belki de tarihi ile ilişkiye girdiği algı boyutudur” (akt. Yerce, s.3).*

Kamusal alanlarda gittikçe artan aktiviteler, kente canlılık getirmektedir. Bu canlılık kente kimlik ve statü kazandırmaktadır. Yerce, mimari bir yaklaşımla ‘enstalasyon ve mekân’ üzerine yaptığı araştırmasında; mekânın toplumsal bellek ve simgesel anlamları taşıdığına değinmiştir. Kamusal alanları, toplumun kendi kültürüne ait simgelerin yoğunluklu olarak bulunduğu yerler olarak tanımlamıştır (2007, s.9). Yapılan yerleştirme ile kentin kimliğine statü kazandırmanın dışında, bazı mekânlar nesne olmaksızın, bir ‘nesne’ gibi sergilenmiştir. Yerleştirme, tek başına mekânın kendisi olmuştur. Yves Klein, 1960 yılında bir galeri mekânını boş olarak sergilemesi buna örnek olarak gösterilebilir. Mekânın kendini, doğrudan sanat nesnesi olarak sergilemesi yeryüzü sanatında ortaya çıkmıştır. Mekânın nesne olarak sergilenmesinin altında, sanatçının düşüncesi yatmaktadır. Beuys’un “aslolan

düşüncedir” ifadesi ile İspanyol sanatçı Alica Framis’in “*sanat her yerde olabilir, olayı gerçek kılan mekân değil, mekânı yaratan olaydır*” ifadesi bu görüşü desteklemektedir (Oliveria ve diğ, 2003, s.116). Bu doğrultuda yerleştirmelerde sanatçı tarafından bilinçli olarak seçilen dış mekânın coğrafi konumu, tarihsel yapısı ya da kimliği, gerçekte sanatçının çalışmasıyla anlam kazandığı sonucuna varılabilir.

Dış mekânda, devasa yerleştirme çalışmaları yapan Christo-Jeanne Claude, 1995’de (Reichstag) Berlin şehrinde Alman Parlamento Binasını, kumaşla sardırılmıştır. 1913’ten itibaren tarihsel öneme sahip Berlin şehri 1989 sonrası duvarın yıkılmasıyla Alman Parlamento binasının merkez olma özelliğiyle yeniden gündeme gelmiştir. Üst paragraflarda vurgulandığı gibi kamusal alanlar Yerce’nin (2007) değimiyle “*toplumsal bellek açısından yüklü ve simgeselliği olan Alman Parlamento binası hiçbir yeri gözükmeyecek şekilde kumaşla kapatılmıştır*. Yerce’ye göre bu yerleştirmede mekân, sanatın nesnesi olmuştur. Alman Parlemanto Binasını dev bir heykele dönmüş, çalışmanın taşıyıcısı olmuştur .



Resim 15: Christo and Jeanne-Claude, ‘Wrapped Reichstag’, Berlin, 1971-95
Kaynak: <http://www.christojeanneclaude.net/wr.shtml>, 2010

Tarihi geçmişe sahip şehrin yapı taşlarından olan Alman Parlemanto binasının sarılma eylemi; geçmişin izlerinin sarılması olarak değerlendirilebilirken, sarma eyleminin değerli bir nesneyi korumak ya da rahatsız edici bir görüntünün ortadan kaldırılması amacı ile de yapılmış olabilir.

Christo ve Jeanne Claude’un dış mekânı bir sanat nesnesine dönüştürdükleri diğer bir çalışması ise Avusturalya’da Little Bay’de, 1968 ile 69 yılları arasında bir milyon yüzölçümü olan, ‘sarılmış sahil’dir. Sanatçıların her iki çalışması da birçok

profesyonel dağ tırmanıcılarının, mimarların ve sanat öğrencilerinin haftalar süren çok büyük emekleri sonucunda gerçekleşmiştir. Kamusal mekânda sergilenen sanatçının düşüncesinin yapılandırılması yüzlerce insanın bir araya gelmesi sonucunda oluşmuştur.

Kamusal ve dış mekânlar, sanatı toplumla kucaklaştıran ve sanatçıların düşüncelerini devasa boyutlarda gerçekleştirebildikleri alan olması ve belki de en önemlisi çalışmanın oluşum kaynağı (temel nedeni) olması bakımından, günümüz çağdaş sanatçılar tarafından tercih edilmektedir. Mekânın çalışma üstündeki etkileri bir sonraki bölümde ‘Mekânın Nesne ve Zaman Olgusunun Birlikteliği’ başlığı altında anlatılmaya çalışılmıştır.

1.4.2 Mekân, Nesne ve Zaman Olgusunun Birlikteliği

Mekân, geçmişle şimdi arasında bağ kurarak bir etkileşim yaratarak ‘zaman’ kavramını sorgular. Birçok sanatçı bu doğrultuda yerleştirmesini sergileyeceği mekânı çalışmasıyla birlikte kurgular. Almanya’nın Köln şehrinde, Hitler zamanında Gespotaların merkezi olarak kullanılan ve aynı zamanda siyasi tutuklu yahudilerin hapis yattığı hücrelerden oluşan ‘El De Haus’ adlı bina günümüz sanatçılarının şiddete karşı yerleştirme çalışmalarını sergilediği mekân olarak kullanılmaktadır. ‘El De Haus’ mekân, nesne ve zaman olgusu birlikteliğini tanımlayan iyi bir örnek olarak gösterilebilir. El De Haus’daki yerleştirme, taşıdığı bilgi ve tarihi geçmişinden dolayı, sıradan bir galeri mekânına göre çok daha etkileyici bir biçimde çalışmayı vurgulamaktadır. Böyle bir atmosferde deneyimlenen yerleştirmenin izleyici üzerinde bıraktığı izlenim ve algı süreci galeri ortamına göre çok farklı olduğu sonucuna varılabilir. Sarıkartal, enstalasyonu bu doğrultuda, “*izleyicinin mekân-zamansal olarak yaşadığı bir süreç*” olarak tanımlamıştır. Sarıkartal’a (2000) göre;

“İzleyici belirli bir yaşamın ve o yaşam içinde edindiği alışkanlıkların devamı olarak sanat eseriyle buluşmaya gelir ve bu deneyimi yaşadktan sonra da o alana geri döner. O halde, bu alanlar arasında bir devamlılık ve etkileşim olduğu fikri, öncü sanat akımlarından Enstalasyona doğru giden süreçte önemli bir yer tutar.” (s.11)



Resim 16: El De Haus, Köln, 2009
Kaynak: Bilge Kınam fotoğraf arşivi, 2010

Yerleştirme çalışmalarının analiz edildiği ‘Sanat hayatı içerir mi’ adlı kitabında, Sönmez ‘Mekân ve Zaman Olgusunun Birlikteliği’ isimli makalesinde Ayşe Erkmen’in Berlin’de yapmış olduğu yerleştirmesini irdeliyerek mekân kavramının zamanla ilişkisinden söz etmiştir. Berlin şehri doğu-batı bloklaşmasının en gözle görülür, elle dokunur anıtı olması bakımından önemli bir coğrafi konuma sahip olduğu bilinmektedir.

Sönmez’e (2006) göre Ayşe Erkmen, “sergi açacağı mekânın özellikleriyle, geçmiş ve bugün arasındaki farklılıklarla yakından ilgilenmektedir.” Erkmen, “işlerini sergileyeceği mekânı sadece dört duvar olarak kavramayıp, mekânı bir tür heykel kaidesi” olarak görmektedir. Sanatçı, mekânın tarihsel geçmişini irdeleyen çalışmalar üretmektedir. “Sanatçı, Berlin’deki 19.yüzyıl binası olan Daad galerisinde yaptığı yerleştirme mekânın ‘yakın geçmişini’ sergileyebileceği ana esin kaynağı

*haline gelmiştir” (s.190) Erkmen’in 1993-94 yılları arasında sergilenen ‘das haus’ (ev) isimli yerleştirmesi ‘zamana ve mekâna’ dayalı bir soyutlama işlevi sunmuştur. Uluslararası sanatçıları destekleyen ve burs vererek Berlin’de yaşamalarını sağlayan Daad Galerisi, 1978’de Alman film tarihinin efsanevi yıldızlarından Henry Porten’in villasıdır. Binaların özgün dekorasyonunun korunduğu bu mekânda, binanın duvarlarının önüne ikinci bir konstrüksiyon kurularak, alan yalınlaşmıştır. Erkmen yerleştirmesinde, mekânı aydınlatan floresan lambalarının tamamını tavandan 1.60 cm aşağıya indirmesiyle, floresan lambaları gerçek işlevi olan *aydınlatmadan* arındırılmıştır. Böylece Erkmen, yerleştirmesinde eskiden aydınlatma amacıyla çalışan floresan lambalarının işlevini mekân içinde geçmiş zamanda “*aydınlattıkları, yaşadıkları*” ile sorgulamıştır. Aynı zamanda bu çalışmanın içine koyulan ses yerleştirmesi mekâna dolaysız bir gönderme yapmıştır. Bina’nın alt katındaki Einstein cafe’ye yerleştirilen ses alma mekânizması sayesinde sesler aynı anda üst katlardaki galeri mekânında bir uğultu olarak yankılanmıştır. Sönmez’e (2003) göre, “*Henry Porten’in özel mekânı olan bu salonlar artık bu “dokunulmaz” atmosferi taşıyorlar, halka açık yerler olarak geçmişle bugün arasında perdelenmiş zaman dilimine tanıklık ediyorlar*” (s.190-191).*

Mekân, nesne ve zaman olgusunun birlikteliğini Land Art (Yeryüzü Sanatı) sanatçılarının açık alanda, yaptıkları yerleştirmelerde de gösterilebilir; doğaya bırakılarak çalışmalar, *zamanla* formunu yitirmesi sonucunda değişime uğramaktadır. Land Art yerleştirmelerinin mekân ve zaman ilişkisi bağlamında diğer önemli bir etken de, yeryüzü sanatçılarının ‘ekoloji ve arkaik kültürlerin’ yeniden keşfi ile ilgilenmeleridir. Sembolik yaklaşımlarla çözümlenen, yerleştirilen çalışmalara örnek olarak Chris Drury’in ‘found moments in time and space’ (zamanda ve mekânda anları bulmak) adlı kitabındaki yerleştirme çalışmaları gösterilebilir. Dünya çevresinde sürekli seyahat halinde, bakir coğrafyaları keşfeden, İngiliz sanatçı mistik, şamanik yaklaşımı ile geçmiş kültürleri sorgulayıcı ve bu kültürleri yeniden kazandırmaya yönelik enstalasyonlar yapmaktadır (Wallis ve diğ, 1998).



Resim 17: Chris Drury, 'A Dense History of Place', 1996
Kaynak: Chris Drury, Found Moments in time and Space, Harry N.Abrams, Inc., Publishers, 1998



Resim 18: Chris Drury, 'Medicine Wheel', 1982
Kaynak: Chris Drury, Found Moments in time and Space, Harry N.Abrams, Inc. Publishers, 1998

Nesne ve zaman ilişkisi, Drury'nin organik nesnelerle yaptığı yerleştirmesinde görülmektedir. Bu nesneler, sanatçının uzun seyahatleri sırasında yerden topladığı kemik, odun, yaprak, tüy, mantar, hayvan boynuzu, ot, kaya gibi malzemelerdir. 1982 yılında deneysel bir yaklaşımla başta yerden topladığı iki parça tüyle başlayan gözlemi, yılın tüm günlerine doğal obje olarak tanımladığı 'Medicine Wheel' (Şifa Çemberi) isimli yerleştirmesiyle tamamlanmıştır (Drury, 1998). Drury'in tanıklık ettiği zamana başka bir gönderme de gezdiği coğrafyaları haritalamasıdır. 1996 yılında yaptığı 'a dense history of place' (yoğun geçmişi olan yer) adlı çalışması grafik tasarım açısından da oldukça heyecan vericidir. Sanatçı, haritanın gösterdiği alana ilişkin kişisel anılarını mantarın etrafında el yazısıyla görselleştirmiştir.

1.4.3 İç Mekânda Yerleştirme

19.yüzyılda, iç mekân duvarlarını tamamen kaplayacak şekilde resimler yerleştirilmesi, o dönemin hiyerarşik gruplandırma düşüncesini vurgulamıştır. O dönemde önemli görülen eserler göz hizasında asılırken, üst ve alt bölüme daha az tercih edilen eserlerin koyulduğunu ve sergileme alanında mekânın duvarları ne kadar az görünürse serginin o derece başarılı olduğu bilinmekteydi. Gustava Courbet ile 1855 yılında başlayan ilk alternatif mekân yaklaşımı, daha sonra 1863 yılında akademi ile karşı karşıya gelen sanatçıların çalışmalarıyla devam etmesine rağmen, sergi düzenlemesi konusunda bir farklılık görülmemiştir. Müze-galeri mekânlarının biçim ve içeriklerin değişimi, 20.yüzyılın ilk yarısında sanat hareketleriyle meydana gelmiştir.

Dada hareketinin sanatı sokağa taşınması ve ardından sürrealist ve Konstrüktivist yaklaşımlar, sergi mekân anlayışını değiştirmeye başlamıştır. Fakat en çarpıcı değişim, Duchamp'ın fabrikasyon hazır yapım nesneleri galeri mekânına taşınması sonucunda, gündelik işlevselliğinden çıkan nesneler sergileme mekânı sayesinde *sanat* kimliği kazanmışlardır. Bu, sanatçının nesneyi galeri mekânına taşınması ve mekânın nesneye yüklediği anlam sonucunda oluşmuştur. Daha sonra günümüze kadar gelen minimalistlerin beyaz küp sergileme biçimi yaşanmıştır. İç

mekânlar, sunum, satış ve sanat camiasının iletişim kurması bakımından hala daha aynı statüsünü korumaktadır (Yücel, 2009).

1960 sonrasında itibaren mekân algısı sanatçının çalışmasına göre biçimlenmeye başlamıştır. Yücel'e (2009) göre bu değişim, 1963 yılında Andy Warhol'un yarı kamusal izleme alanıyla belirginleşmiştir (s.48).

Sergi mekânı tarihi bir anıt yapı olabilirken, eski bir fabrika'nın iç mekânı da olabilmektedir. Son on yılda, eski tarihi öneme sahip mimari yapıların ve fabrikaların dokusu korunarak, çağdaş müzelere dönüştürme çalışmaları Avrupa'da olduğu gibi ülkemizde de yaygınlaşmaya başlamıştır. Ülkemizde sanatın merkezi; İstanbul'da yapılan yerleştirme çalışmalarında; 'Yerebatan Sarnıcı, Eski Gümrük Depoları olan Antrepolar, Manifatura Kapalı Çarşısı, Tütün Depoları, Feriköy Rum Okulu, Tophane-i Amire, Çemberli Taş Hamamı, Tersane, Beylerbeyi Sarayı, Ayasofya Müzesi, Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi, Santral İstanbul, Atatürk Kültür Merkezi' gibi tarihi öneme sahip yapılar, sergileme mekânı olarak kullanılmaktadır. Sanatçı tarafından seçilen bu mimari yapılar, bazen yerleştirmenin kendisi olmaktadır. 'Mekân, Nesne ve Zaman Olgusunun Birlikteliği' kapsamında incelendiği gibi iç mekân'da yapılan yerleştirmelerde, sanatçı geçmişin izlerini ve tanıklığını yapan mekânın konumuna ve orada gerçekleşen eylemlere ilişkin olarak çalışmalar üretmektedir. Bunun yanı sıra bazı yerleştirmeler iç mekânın tarihi geçmişinden bağımsız çağdaş sanat platformlarında da sergilenmektedir. Bunlar küçük boyutlu galeriler olabildiği gibi bienaller ve sanat fuarlarında da gerçekleşmektedir.

Dış mekânda yapılan yerleştirmelerde, izleyicinin daha özgür bir şekilde, istediği ölçekten çalışmayı algılama şansı doğmaktadır. Dış mekânda yapılan devasa yerleştirmelerde, çalışmanın algılanabilmesi için farklı noktalardan bakılması gerekmektedir. Robert Smitson'un 'Spiral Jetty'si' ancak helikopterden bakılarak tamamı algılanabilecek boyutta bir yerleştirmedir. İç mekânın yerleştirmeye kattığı başka bir değer de, izleyicinin yönlendirilerek eserin sanatçının istediği açıdan bakabilme yetisinin verilmesidir. İç mekânın, dış mekândan farklı olarak eseri koruması ve dört duvarla çevrelemesi, çalışmanın içeriğini de etkilemektedir.

Çalışmanın içeriğinin değışme durumu; Duchamp'ın hazır nesneleri gerçek ortamından uzaklaştırarak, iç mekâna taşımasıyla oluştuğı söylenebilir. İç mekâna taşınan nesneler, işlevsiz hale gelerek, kendilerine yeni anlamlar yüklenmiş ve birer sanat nesnesi haline gelmişlerdir. 20. yüzyılın en önemli sanat yapıtı olarak 'Pisuar'ın gösterilmesi, bugünkü çağdaş sanatın oluşmasında ve biçimlenmesinde Marcel Duchamp'ın ne derece önemli bir yeri ve etkisi olduğunu kanıtlamaktadır.

2. BÖLÜM

1980 GRAFİK TASARIMDA DEĞİŞİM HAREKETLERİ

‘1980 sonrası Grafik Tasarımda Enstalasyonun Yeri ve Önemi’ adlı araştırma konusu altında incelenen birinci bölümde, enstalasyonun oluşumunu etkileyen sanat hareketleri ve tarihsel öncüleri ile mekân kavramı ilişkilendirerek çalışılmıştır. Tezin ana sorunsalına giriş özelliği taşıyan ikinci bölümde 1980 sonrası grafik tasarımı etkileyen değişim hareketleri; ‘Postmodernizmin Grafik Tasarımda Etkileri ve Grafik Tasarımda İşlevselliğin Enstalasyonda Sorgulanması’ adlı alt başlıklarla incelenmiştir.

2.1. Postmodernizmin Grafik Tasarımda Etkileri

1980 sonrasında grafik tasarımda değişimleri, gelişmeleri anlayabilmek için kısaca 1950 sonrası dönemin tarihsel ve kültürel oluşumlarına bakılması gerekmektedir.

Avrupa’da sanat ve kültürel alanlardaki hızlı değişime tanıklık eden birçok modernist sanatçı, yazar ve tasarımcı, II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika’ya göç etmiş, Amerika’da modern hareketin başlamasını sağlamışlardır. Modernist göçmenler, kompozisyon, fotoğraf ve metin-imağ ilişkisi üzerinde yeni yaklaşımlarla problem çözme yönteminin temelini oluşturmuşlardır. Modernist yaklaşımda Avrupa’da da önemli gelişmeler yaşanmıştır. İsviçre; II. Dünya Savaşı sonrasında sanatta ve tasarımda, modernist kültürü ve felsefeyi en iyi şekilde yansıtan ülkelerden biri olarak; bu ülkede yaşayan tasarımcılar ve eğitimciler, Rus Konstruktivizmin, De Stijlin ilkelerini, Bauhaus’daki deneyimleri çok iyi sentezleyerek, ‘Uluslararası Tipografik Üslubun’ ortaya çıkmasında öncü rol üstlenmişlerdir. Bu evrensel üslupta, tasarımcılar siyah beyaz fotoğraf, düzenli ve geometrik layout içerisinde çeşitliliği ve zıtlığı yaratmak amacıyla, sağdan sola bloklama, sans serif yazı karakterlerini kullanmışlar, (1957’den itibaren Helvetica harf tipi) mesajın karşı tarafa net bir şekilde iletilebilmesini hedeflemişlerdir.



Resim 19: Armin Hoffman (1950-1960) , Muller Brockmann (1840)
Kaynak: http://www.posterpage.ch/exhib/ex03_hof/hofintro.htm, 16 Ekim 2010

“1960 sonrası Grafik tasarımı, biçimsel değişiklikler olduğu kadar, içerikselde de farklılıklar görülmüştür. Toplulukları harekete geçirmeyi amaçlayan Grafik tasarım görsel ve içeriksel karmaşıklığa yönelmeye başlamıştır” (Öztuna, 2007, s.78).

1960’ların sosyo-politik ortamın olumsuz etkilerinden, tüketici toplumdan, artan şiddetten kaçan binlerce Amerikalı genç, San Francisco’da toplanarak, ‘hippi’ olarak bilinen kendi komin gruplarını oluşturmuş, özgürlüğü, barış ve aşkı savunmuş ve doğu felsefesine yönelerek ‘Psychedelic’ dönemin başlamasında etken olmuşlardır. 1950’lerin, Rock‘N’Roll’una tepki olarak çıkan, Psychedelic rock müzik grupları için yapılan afiş tasarımlarında, Art Nouveau’nun biçimsel özellikleri ve Op Art’ın optik efektleri görülmektedir (Weill, 2003). Mesajın karşı tarafa iletilmesinde yavaş bir algı sürecine dayanan, okunaksız bir tipografi ile Psychedelic tasarım öğelerinin kullanıldığı bir tasarım anlayışı benimsenmiştir. Dans ve konser afişleriyle, grafik tasarıma yeni bir soluk getiren Psychedelic tasarım hareketi, afişin yeniden doğuşuna ve popüler eğlencenin tanınmasında etkili olmuştur.



Resim 20: Psychedelic afişleri, Wes Wilson, (1960 – 1970)

Kaynak: <http://www.collectable-records.ru/images/post/wilson/>, 16 Ekim 2010

Grafik tasarım, bu dönemde sadece müzik ve kültür alanında değil, ayrıca sosyo politik olaylara tepki amacıyla üretilen protestocu afiş süreciyle gelişim göstermiştir. Vietnam savaşı protesto edilmiştir. Tomi Ungerer'in 'black power white power', 'kiss for peace' isimli afişleri protesto amacıyla tasarlanmıştır. Bu minimal afişler, simgesel sloganlarla bütün dünyada protesto ikonları haline gelmiştir (Weill, 2003).

1960'larda grafik tasarım ve sanat alanında önemli bir çıkışı da, ticari sanattan etkilenen Pop Art yapmıştır. Andy Warhol, Richard Hamilton ve Peter Blake gibi sanatçılar; ilham kaynağı olarak popüler kültürün görsel diline bakmışlardır. Güzel sanatlar ile ticari sanat arasındaki ayrım daha da belirsizleşmiştir (Fiell Peter ve Charlotte, 2003).

1970'lerdeki sosyal, ekonomik ve çevresel farkındalık, yeni teknolojiler, sosyal endişeler, savaş sonrası gereksinimler, tasarımcıların eşi görülmemiş biçimlere kendilerini yönlendirmelerine neden olmuştur. Bu tasarım biçimleri, dönemin değerlerini, davranış biçimlerini yansıtan politik ve sosyal anlamlara bürünmüştür. Bu dönemde ortaya çıkan protestolar, daha kişisel anlayışı ve kişisel katılımı ön plana çıkarmıştır (Meggs, 1998).



Resim 21: Punk afişı, Sex Pistols, Sean O'Hagan, 1976

Kaynak: <http://www.guardian.co.uk/music/gallery/2010/aug/29/punk-poster-design#/?picture=366190201&index=6>, 16 Ekim 2010

Öztuna'ya (2006) göre, “1970’lerin ortalarında kendini gösteren ve kültürel bir olgu olan Punk, özellikle müzik, moda ve Grafik tasarım üzerinde yarattığı etkiden dolayı popüler ve çağdaş kültürün görsel anlatım biçimini, dilini değiştirmiştir (s.24).

1970'lerin sonunda Punk hareketi İngiltere'de yeni bir grafik dilin doğuşunda katalist bir görev üstlenmiştir. Punk, dünya'da yaşanan sosyo ekonomik, politik ortamının olumsuz etkilerine tepki olarak ortaya çıkmıştır. Punk hızlı ve ucuz şekilde üretilen fanzinler ile görsel iletişimde yeni bir dönemi başlatmıştır. Punk, yeni grafik anlayışı, fanzinlerin yanı sıra, konser afişlerinde, el ilanlarında, tişörtlerde, ceketlerde, plak kapaklarında ve otobüslerde kullanması sonucu iletişimi geniş kitlelere yaymasını sağlamıştır (Öztuna, 2007).

Punk'ın yıkıcı, radikal ve anarşist yapısı, post-yapısalcı, Post modern açılımında gelişerek popüler ve kistch bir iletişim dilini ortaya çıkarmıştır (Öztuna, 2007). Postmodernizmdeki mesafesiz karşı duruşun görüldüğü punk hareketinde, gelenekler, kurallar, yapılar yok edilmiş ve eleştirilmiştir.

“Rasyonel tipografinin tepki olan Punk'ın naif grafik dili, 1970'lerin sonlarında modernist biçimselcilikle kabul ettirilen sınırları ciddi bir şekilde sorgulayan tasarımcıları etkinleştirmiştir. Punk, grafik tasarımıda görülen görsel öğelere ve tipografiye müdahale etme, parçalama ve bozma, yeniden biçimlendirme, anlamlandırma; modernizmde ilkeleşen dogma ve şekillendirme yöntemleri tamamen sarsmış, bilinen nesneleri ise başka bağlamlarda farklılaştırarak anlamı değiştirmiştir. Bu bağlamda heterojen, değişken, ayrılıkçı, ayaklanmacı yaklaşımıyla ve kollektif katılımcı manifestosuyla Punk; modanın, müziğin, tipografinin geleneksel dilini altüst ederek, 1970'lerde ortaya çıkan yeni felsefelere ve açılımlara ön ayak olmuştur. Modernizmin tekil karakterinin tersine; çoğulcu, eklektik ve her şeyden içine biraz alan Postmodern grafik tasarım sürecine katkıda bulunmuştur. Postmodernist olgunun içinde yer alan yapıbozumcu anlayışı da içine katarak yeni bir anlayış tarzı oluşturmuştur. Yaratıcı ve özgürlüğü ortaya çıkarmış, değişik öğelerin, çeşitliliğin kombinasyonuna izin vermiş, hâkim olan dünya görüşünden, geleneklerden ve yerleşik değerlerden, klişelerden, evrensel olarak kabul edilen ve monoton olan her şeyden kendini bağımsızlaştıran görsel bir dilin oluşmasına yardımcı olmuştur. Sanatın yerleşik kriterlerini yerinden oynatarak, herhangi birinin bu alanda ürün verebileceği mesajıyla Punk, geleneksel değerleri ve tabuları tamamen altüst etmiştir” (Öztuna, 2006, s.27).

1960'larda eğitimini aldığı İsviçre Tasarım Okulu'nun geleneksel tasarım ilkelerinin katı kurallarını sorgulamaya başlayan Wolfgang Weingart, tasarıma yeni bir anlayış getirmiştir. Yeni dalga tipografisi (New Wave), Postmodern, İsviçre Punk, Pluralist, West Coast, Avant Garde ve Deco gibi değişik birçok ada sahip olan bu yeni üslup, uluslararası tipografik üslubun tekdüze donukluğuna, katı tasarım kurallarına tepki olarak doğmuştur.

Weingart, düzenleyici ilke olarak daha önce kullanılan dik açıyı reddederek; görsel efektlerin zenginliği aracılığıyla coşkulu ve sezgisel bir tasarım tarzına doğru

yönelmiş ve grafik tasarımda Postmodernitenin ortaya çıkmasında etkili olmuştur (Uslu, 2006). Weingart'ın çalışmaları; karmaşık görsel bilgiyi üst üste bindirme, imgelerle dokuların yan yana getirilmesi, resimsel imgelerle tipografinin birleşmesiyle oluşmuştur. Eğitimi aldığı İsviçre tipografisinin pozitif özelliklerini alan öncü Post-modern tasarımcı Weingart'ın, arkadaşlarının ve öğrencilerinin çalışmaları, tasarım eğitiminde örnek alınmış, tüm dünyaya yayılmış, 1980'lerin tipografik üslubuna yükseliş kazandırmıştır (Öztuna, 2006).



Resim 22: Wolfgang Weingart afişleri, (1970-1985)

Kaynak: https://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=6289, 16 Ekim 2010

1960'larda, New York kentinde, Uluslararası Stile karşı yeni alternatifler arayan birçok bağımsız grafik tasarım ofisi kurulmuştur. Bunların içinde en etkili, 1954 yılının ortalarında, Seymour Chwast, Reynold Ruffins, Edward Sorel ve Milton Glaser'in oluşturduğu, 20 yıl süren, Push Pin Stüdyosu olmuştur. Çalışmalarındaki çeşitlilik, birçok stili kucaklayan; popüler kültürü, güzel sanatları içine alarak Uluslararası Stilin katı kurallarına karşı alternatif görüşler üretmişlerdir. 'The Push Pin Monthly Graphic' adı altında aylık bir grafik tasarım dergisi çıkarmışlar ve burada Morgan Press'den eski tahta yazı kalıplarını alarak, Rönesans karakterleri, Victoria çağından ve Art Nouveau'dan esinlenilen öğeler kullanmışlardır (Eskilson, 2007).

“1970 sonrasında, modernizmin tekil karakterinin tersine çoğulcu, eklektik, tüm yeni ve karmaşık yaşamsal koşullandırmaları, yaşamın çoğul karakterini, değişen dünya düzenini yansıtan Postmodern süreç başlamıştır” (Öztuna, 2007, s.79).

1970’lerde savaş, insan hakları, kadın özgürlüğü, doğal çevrenin korunması, protestoların yoğun olduğu bu dönemde tasarımcılar, kendi kişisel tercihlerini oluşturmuş, akılcı iletişim, tasarım ilkeleri bir kenara itilmiştir. Postmodern tasarımların çoğunda öznel bir tasarım anlayışı egemen olmuş, tasarımcı iletişim kurmaktan çok kendi kendini ifade etmeyi yeğleyen bir üslup benimsemiştir (Becer,1997).

1980’lerin başında yaygın olarak kullanılmaya başlayan Postmodernizm Akgül’ün değişimiyle *“kışkırtıcı ve kutsayan”* bir kavram halini almıştır. Akgül (2008), bu konuda şöyle söylemiştir;

“Postmodern tasarım anlayışı, kapitalizmin gelişimiyle ortaya çıkan manzaradaki yeni dünya vizyonunun, tasarımcının üzerinde baskıcı bir değişim yarattığı görüşündeydi. Bu baskı beraberinde Grafik tasarımcısının “dünyayı değiştirmek” olarak tanımladığı görevini bir çıkmaza götürmekte ve sonuç olarak tasarımcı bireyseline dönüş yapmayı yeğlemektedir” (s.68).

Bektaş, Postmodernizmin *“Grafik tasarıma bir biçim, hareket çeşitliliği getirerek özgür ve dışavurumcu bir çağı başlattığını”* ileri sürmüştür.

Amerika’da ‘Yeni Dalga’ (New Wave), ‘İsviçre Punk’, ‘Pluralizm’, ‘West Coast’, ‘Postmodern’, ‘Avan-garde’ ve ‘Deco’ gibi çeşitli isimler alırken, etiketlere fazla önem vermeyen Avrupa’da hepsi de yeni bir deneysel tavırla olmak üzere, birey veya grupların etkileşim ve yönelişlerine göre özgün ve farklı çalışmalar olarak ortaya çıkmıştır” (akt. Uslu, 2006)

Postmodern grafik tasarım hareketi (New Wave) Hollanda ve Amerika’yı kasıp kavurmuştur. New Wave hareketi, modernizmin kutsal sistemini yıkmış ve geçmişteki sanat, fotoğrafçılık, sinema, reklamcılık ve ikonik grafik tasarımlarından derlenmiş kültürel örnekleri eğlenceli bir şekilde birleştirmiştir. Jan van Toorn ve April Greiman gibi New Wave tasarımcıları, modern tarafsızlığı postmodern öznellikte değiştirmişlerdir. Tasarımların problemleri, sezgisel, duygusal olarak

yaklaşmışlar, kendi bireysel yaklaşımları doğrultusunda işlev kazanabilen, deneysel bir üslup ile tasarımlar üretmişlerdir (Fiell Peter ve Charlotte, 2003).

Çağımızın Postmodern endüstri sonrası belirsizleşen çoğulcu kültürel parçalanmasını yansıtan Post yapısalcı tasarım, grafik tasarımda yeni bir açılmıdır. Tipografi; sözcük ve dil temelli olması nedeniyle yapı bozumcu kuramın görsel uzantısını oluşturmaktadır. Post yapısalcılık ve grafik tasarımın en etkin karşılaşması Katherine MyCoy öncülüğünde 1970’lerin sonu, 80’lerin başında Cranbrook Sanat Akademisi öğrencileri, İsviçre okulunun nesnel mantıksalcılığına, minimalist yaklaşımına karşı çıkan, yapısını bozan çalışmalar yapmışlardır. Tipografiyi farklı kullanmanın yollarını keşfeden Cranbrook Sanat Akademisi öğrencileri, metin, imge ilişkisi üzerine deneysel üslup ile tasarımlar üreterek, anlamı deşifre etme yöntemlerini keşfetmişlerdir. Cranbrook Sanat Akademisi öğrencileri, tipografiyi yoğun, çok katmanlı kullanmışlardır. Öğrencilerin çalışmaları izleyicinin tepkisini harekete geçiren görsel dilin dinamiklerini parçalanması olarak görülmektedir (Öztuna, 2007).

Akgül’e (2008) göre, Cranbrook Akademisi, Grafik Tasarıma ait geleneksel değerleri, deneysel bir üslupla değiştirmeye yönelik tutumlarından ötürü önemli bir yere sahiptir. Cranbrook öğretmenlerinin ve tasarım öğrencileri, *“Modernizmin evrensel kriterlerini kabul etmeyerek kendi söylemlerini ve deneyimlerini ortaya koyarak Yapıbozumcu anlayış yoluyla Grafik tasarımın sınırlarını zorlamışlardır”* (Akgül, 2008, s.112).

Lupton’a göre, *“1980’lerin ortasında Grafik tasarım, mimarlık, endüstri ürünleri ve moda alanında ortaya çıkan ‘yapıbozumculuk’ terimi, çok katmanlı, çok parçalı biçimlerde kendini göstermiştir”* (akt. Öztuna, 2007, s.79). Bu bağlamda olgunlaşma devrini tamamlayan enstalasyon, Postmodernizmin etkisiyle yeni bir döneme girmiştir. Enstalasyon, grafik tasarımın bilgi aktarmadaki işlevselliğini, sinema ve televizyonun sunduğu hareketli görüntüleri, tiyatronun yeni anlatım biçimlerini, fotoğrafın anında görüntü veren dijital görsellerini, çok katmanlı ve parçalı biçimlerde kullanır. Postmodernizmin, sosyo-politik olayların ve kültürel

hareketlerin etkisiyle, tüm disiplinler kendi içlerindeki değişim ve gelişim yaşamış ve bu da doğru orantılı olarak enstalasyonu etkilemişlerdir.

“Bu dönemde yaşanan çok katmanlı ve çoğul bilgilendirme, gösterme sistemi, bol etkili aktarma ve deşifre etme yöntemi tasarımın iletişim kodlamalarına doğrudan etki etmiş, Grafik tasarımda başkalaşmaların nedeni olmuştur. Tasarımcılar, bir düşüncenin evrimini incelemek adına, bu çoklu katmanları, biçimleri yaşamın o çoğulcu ve bir o kadar da karmaşık ortamından etkilenerek çalışmalarında kullanmışlardır”(Öztuna, 2007, s.79).

“Yapıbozumcu tasarım olarak isimlendirilen, çeşitli ve göz alıcı düzenlemelerle yeni bir bakış açısı ortaya koyan bu eğilimle birlikte, Modernist profesyonel Grafik tasarım Postmodernist süreçle bağlantılı olarak kasıtlı bir sorguya maruz kalmış, geleneklerden bir kopuş yaşayarak, radikal bir tutum sergilemiştir”(Akgül, 2008, s.100).

Chuck Bryne, Martha Witte’nın yazdığı ‘Brave New World: Understanding Deconstruction’ (yeni cesur bir dünya, Yapıbozumu anlama) isimli kitabında, Yapıbozumu şöyle ifade etme etmektedir;

“Yapıbozum, bir şeyi, bir düşünceyi, bir görüşü, bir sözü, bir değeri, parçalara ayırma anlamına gelir. Bu eylem neticesinde ortaya çıkan parçaların bu şeyin “muhbir” leri ya da bu kavram üzerine varsayımlar ve deliller haline getirilip deşifre edilmesi amaçlanır. Bunun amacı, devrimsel olduğu kadar eleştirel düşünceyle de ilgilidir, gerçek anlamlarından çok, onları bir arada tutan doku içinde oynadıkları rolün önemini göstermek amacıyla fikir tartışmalarını harekete geçirmektedir”(akt. Akgül, 2008, s.103).

Akgül, yapıbozumculuğu “gerçek ile görünen arasındaki farkı, eleştirel bir eylem ve sorgulamacı bir tutumla ortadan kaldırmaya çalışan Grafik tasarımda, tipografiyi etken olarak kullanarak, yeni bir tasarım çözümlemesini önermek” olarak tanımlamıştır. Ona göre, “anlatılmak istenen düşüncenin, tek bir veri tabanı olmadığı, anlamın metinlerle ilgili olması” gerekmektedir (2008, s.104).



Resim 23: Catherine Zask afişleri, (2000'ler)

Kaynak: <http://www.pixelcreation.fr/graphismeart-design/graphisme/catherine-zask-in-english/>, 16 Ekim 2010

Bu bağlamda, Catherine Zask'ın tipografik çalışmaları buna iyi bir örnektir. Zask, kelimenin, metnin anlamının altında yatan gerçeği bulmaya, keşfetmeye çalışır. Kelimenin altında yatan anlamı bulmak için, onları en ufak ayrıntısına kadar böler ve sonra tekrardan başka bir tipografik bütün halinde yapılandırır. Zask, çalışmalarında bazen Fütüristik ve Dadaist öğeler kullanmıştır. Erken dönem modernistlerin

keşfettikleri, görme, okuma, metin ve imge arasında bağlantı kurmuştur. Zask, izleyici de tasarımının bir parçası haline getirmeye çalışmıştır (Zask, 2005).

Yapıbozumcu çalışmaları ile sivrilen başka bir tasarımcı da Neville Brody'dir. Brody, popülerist imge ve imajlarla, deneysel bir tavırda tipografik anlatımı zorlayarak, resme dayalı bir üslupla kendini göstermektedir. Brody, 'bir problemin bir duygunun ifadesini göstermek' yerine, 'ifadenin ve o duygunun kendisi olmak' amacını benimsemiştir. Face dergisinin sanat yönetmenliğini yapan Brody'nin deneysel, dürtücü çalışmaları, görsel iletişimin sınırlarını zorlamıştır. Brody, Face dergisinde ortaya sorunlar koyarak, atmosferi, yaşam biçiminin yansıtılmasını ön plana çıkarmayı amaçlamıştır. Diğer yapıbozumcu tasarımcılar gibi, 'şeyleri hammaddelerine kadar parçalayıp', işlevlerini gözeterek yeniden birleştirme yolunda çalışmıştır. Brody, Face dergisinin her sayısında yeni bir stille, değişimi vurgulamış ve kesin doğruların olmadığını, başka yolların da olduğunu savunmuştur (Uslu, 2006).



Resim 24: Neville Brody afişleri, (2000'ler)

Kaynak: http://mitchservice.com/sarah/brody_pics.html ,16 Ekim 2010

Amerika'da 90'larda, 'Emigre' adı altında bir grup tasarımcı, (Rudy VanderLans, Zuzana Licko, Marc Susan ve Menno Meyjes) aynı adla çıkardıkları dergilerinde daha çok, 'Tipografik Oyunları' içeren, yapı-bozumcu özellikleri içinde barındıran işler üretmişlerdir (Öztuna, 2007). Emigre, dergilerinde derin bir içerikle,

tasarımın toplum üzerindeki etkilerini gösterir. Onlar, konuları tanımlamak yerine, keşfetmek ve öğrenmek amacını taşırlar. Emigre dergisi, görsel iletişimle ilgili fikirlerin buluşma yeri olarak işlev gören, görüşlerle ve değişen dünyayla sürekli iletişim içinde olan bir yayın olmuştur (Uslu, 2006).



Resim 25: Emigre Magazini, (1984-2005)

Kaynak: <http://ilovetypography.com/2010/03/14/emigre-no-70-the-look-back-issue-book-review/>
16 Ekim 2010

Sonuç olarak, eski modernistlerin yenilikçi tavrını benimseyen yapıbozumcu tavır, uyumsuz formları biraraya getirerek çok katmanlı biçimsel, sorgulayıcı düzenlemeleri meydana getirmiştir. Bu teori, tasarım uygulamalarında *yaratıcı* ve *özgün* olmayı getirdiği söylenebilir.

1990'ların başında Postmodernizm, tasarım kurumlarının, müzik ve sahne dünyasının sınırlarından kaçmış ve yakalanması zor olan havalı olma iksirini çılgınca arayan kurumsal pazarlamacılar tarafından kucaklanmıştır. Grafik tasarımın bir taraftan küresel toplumunun çoklu kültürelliğine bir yanıt olurken, diğer taraftan da

bunun tasarımcıları kalabalıktan ayıracak özel bir tarz geliştirme isteği tarafından harekete geçirildiği görülmektedir (Fiell Peter ve Charlotte, 2003).

Postmodernist tasarımlarda izlenen, görsel efektlerle yüklü imge kalabalığının en önemli nedeni bilgisayar teknolojisi olmuştur. 1980 ve 90'ların grafik ürünlerini dijital bilgisayarlar, lazer teknolojisi biçimlendirmiştir. Film, video ve bilgisayarlar bugünün grafik tasarımını biçimlendiren yeni medyalar olmuştur. Bilgi ve iletişim, günümüz toplumlarını yönlendiren başlıca unsurlardır (Becer, 1997).

1980'lerin sonuna gelindiğinde, daha da köklü bir değişim, grafik tasarımı idare etmekteydi: bilgisayar. Apple Macintosh yazılımı kullanarak tasarımcılar kodlanmış iletilerle karışık bir betimleme dili yaratmış ve kolaj benzeri görüntülerin gelişi güzel yerleştirilmesiyle çalışmalarına diriltici bir canlılık sağlamışlardır (Fiell Peter ve Charlotte, 2003). Bilgisayarın görsel işlem becerileri; sadece el kullanıldığında olağanüstü çabalar ile olası hale gelebilecek çok daha karmaşık grafik ve tipografik yapılanmaların gelişimine neden olmuştur (Poynor, 2004). 1990'lı yıllarda bilgisayar teknolojisinin hızla gelişmesi, tüm dünyayı birbirine aynı anda bağlayan sistem olan 'internet'in ortaya çıkışı ile grafik tasarım, olgunluğa erişmiştir. Amerika Birleşik Devletlerinin güney batısındaki pazarın patlaması, yeni oluşan meslek dalı grafik tasarım için beklenmedik bir olay ve grafik tasarımın ilk rönesansı olmuştur. Grafik sanatları, Amerika'da kendine zamanla büyük bir yer edinmiş, daha sonra bir durgunluk dönemi yaşamış ve dijital devrimle birlikte farklı bir boyuta girmiştir (Heller, 2001).

Heller'e göre, teknolojinin boy göstermesiyle deneysel grafikçilik ticari bir biçime dönüşmüştür. Bilgisayar destekli teknoloji, müzik endüstrisini derinden etkilemiştir, 1980'lerde yapılan ilk pop videolar, hareketli reklamlar bunun bir kanıtı olarak gösterilebilir. Aynı zamanda bilgisayar teknolojileri kitap yapılışını kolaylaştırmıştır. Bu tarz basım, grafik tasarıma adanmış çeşitli dergiler, sergiler ve ödül törenleriyle aslında her zaman her yerde varolan fakat genellikle görünmeyen mesleğin görünümünü yükseltirken bir taraftan da uygulayıcıları arasında fikirlerin değiş tokuşunu kolaylaştırmıştır. Grafik tasarımcılar arasındaki fikir alışverişinde

internetin büyük bir etkisi bulunmaktadır; internet dünya üzerinde farklı tasarım toplumları arasında benzeri görülmemiş bir işbirliğine önayak olmuştur (Fiell Peter ve Charlotte, 2003). ,

Şahin'e (2010) göre, teknoloji ile sanat yayıncılığı gelişmiş, baskı kalitesi artmış ve yeni bir piyasa oluşmuştur. Örnek olarak, *“dağıtımçıların çoğalmasından sadece New York'da 2500 sanatçının 3000 farklı başlıklı kitabı yayınlanmıştı ve bu kitaplar yaygın bir ağ ile birçok noktada dağıtılmıştır”*(s.45). Bu oluşum, başka yapılanmalara da neden olmuştur. Sanatçıların üretimlerinin kitap formunda sergilenmesi, kitapevlerinin niteliğini değiştirmiş, onları birer sanat galerisine dönüştürmüştür. Günümüzde çağdaş sanatçıların yerleştirme çalışmalarını belgeler nitelikteki sanat kitaplarının bu kadar popüler olmasının nedenlerinden biri de teknolojinin sağladığı baskı hızı, kalitesi ve okuyucunun eline kolayca ulaşabilir hale getirmesidir.

Teknolojinin grafik sanatlarında başka bir yansıması da tasarımı daha cezbedici hale sokmaya ve kapitalizmin hegemonyası altında kalan reklamcılık piyasasındaki ataklardır. Teknolojiyle doyumsuz bir açlıkla büyüyen kapitalist sistem insanı daha hızlı olmaya zorlamaktadır. Bu gerçeklik iletişim sektörünü de etkilemiştir. Sunulan ürünün hızlı bir şekilde algılanıp, hızlı tüketilmesi hedeflenmiştir. Bu yüzden grafik tasarım, 'hareketli' olmaya çağırılmıştır. 1980'lerden bu yana özellikle müzik endüstrisinde artan talep doğrultusunda 'motion graphics' olarak adlandırılan video çalışmalar ve animasyonlar, her geçen gün çok daha fazla görsel efekt ve donanımla, hayal gücünü zorlayıcı niteliklerde insanı şaşırtmaktadır. Teknoloji, tüm tasarımcılara ve sanatçılara kucak açmıştır. Teknoloji, sanatçıya, heykel formunun ortaya çıkarmasında elektrikli kesici makineler sunarken, bir ressamı tuval yerine dijital tabletler aracılığı ile mimari mekânların üzerine sanal olarak resim yapmayı sunmaktadır. Sinema sektöründe artık gerçeğe ayırt edilemeyen nitelikte üç boyutlu simülasyon programlarıyla yaratılan muhteşem görüntüleri oluşturan bilgisayar programları, her acıdan çekim gücüne sahip kameralar, dijital fotoğraf makineleri yeni anlatım biçimlerini ortaya çıkarmıştır. Bu doğrultu teknolojinin hızını yakalamaya ve algılamaya çalışan ya da zorlanan

duyularımız, her geçen gün değişmekte ve gelişmektedir. Günümüzde insanların aşırı görsel iletişim bombardımanına tutulması, stratejik pazarlamayla yönetilen iletişimin popüler stilistik aynılığıyla insanların duyuları gittikçe yorulmaktadır. Bugünlerde bir şeyin dikkatimizi birkaç saniyeden fazla cezp etmesi için bunun gerçekten düşünce uyandırıcı veya eğlendirici olması gerekmektedir. Yeni dijital teknolojilerin sunduğu olanakların uygulanmasıyla yaratıcı disiplinler arasındaki sınırlar belirsizleştikçe meslekler de genişlemektedir (Fiell Peter ve Charlotte,2003).

İnternet ve gelişmiş bilgisayar teknolojisi gücü, grafik tasarım uygulamalarına büyük bir hız kazandırmıştır. Buna karşın bu teknoloji güdümlü hız grafik tasarım çözümlemelerinin stilistik tükenişini de arttırmıştır. Bir yıl süresince etkili gözüken bir tasarım daha sonra yıl bu çözümün eskidiği görülmüştür. Son on yıldır grafik tasarım, sarmalanmış iletilerden oluşan durağan bir ortamdan sıyrılıp (kitaplar, posterler, görüntü reklamları vs), gittikçe hareketlenen bir ortama dönüşmüştür. Ekranaya dayalı grafik kullanıcı ara yüzlerinden (GUI) dolayı grafik tasarım, etkileşime açık hale gelmiştir. Grafik tasarımın evrimi, tasarımcıların daha da büyük etkinliklerle çalışma üretmelerini sağlayan teknolojik araçların gelişimiyle yakından ilgilidir (Fiell Peter ve Charlotte, 2003).

Weill'e (2005) göre, on yıldan kısa bir sürede, teknoloji her şeye karşın inanılmaz ilerlemelerin kaydedildiği bir önceki yüzyıldan daha hızlı gelişmiştir. Ofset baskının, foto-kompozisyonların kusursuzlaşması ve 1960'larda Letraset'in bulunuşu, grafik tasarımda köklü değişimlere yol açmıştır. Bilgisayarın, bir yatırım aracı olarak gelişi gerçek bir devrim niteliğinde olmuştur. Tasarımcının hayatını kolaylaştıran, Aldus Pagemaker, Quark X-Press, Adobe Illustrator ve Photoshop gibi programlar ortaya çıkmış ve bilgisayar kullanımı yayılmaya başlamıştır.

1980'lerden bu yana kendini korkunç bir hızla yenilenen bilgisayar teknolojisi, müzik, film ve grafik alanında günümüzde insanın hayal gücünü zorlayan boyutlara ulaşmıştır. Teknolojinin başta bir araç olarak kullanıldığı süreç artık kendini başka bir şekilde göstermeye başlamıştır. 2000 yıllarında artık bir bilgisayarın her eve rahatça girebildiği günümüzde, tasarım ya da sanat eğitimi

tabanı olmayan insanlar, merakla çevrelerinden öğrendikleri bir kaç taktik ile çalışmalar üretmekte ve bunlarda tasarım kalitesini düşürmektedir. Bu incelenmesi gereken ayrı bir araştırma konusu olarak ele alınabilir. Burda esas olarak irdelenmesi gereken, çağımızın ileri teknolojisinin tasarımcıya ya da sanatçıya sağladığı olanakları ne derece bilinçli olarak bir amaç doğrultusunda kullanılabildiğinin saptanmasıdır.

Çağımızda teknolojiyi amaç ve araç olarak kullanan iki grup tasarımcı olduğu söylenebilir. Teknolojinin olanaklarını birer araç olarak kullanan tasarımcılar, düşüncelerini teknolojinin olanaklarıyla şekillendirmektedir. Diğer grup ise teknolojinin olanaklarını doğrudan göstermek amacıyla yapılan çalışmalardır. 1980 sonrası Postmodernizmle başlayan her şeyin iç içe geçtiği, görselliğin katmanlaştığı süreçte sorgulanması gereken, teknolojinin hegemonyası altında yetişen ve geçmişin izlerinin yavaş yavaş kaybedildiği yeni nesil çağdaş tasarımcıların, grafik tasarımı, geleceğe nasıl bir biçimde taşıyacağıdır.

Hızla ilerleyen teknoloji'nin başka bir boyuta da sergilenen işlerin niteliğine olan etkisidir. Şahiner (2010), 'Teknolojik koşulların 'kamusal sanata etkisi' adlı makalesinde; (...) "*Kamusal Sanat'a ait daha etkin yaklaşımlar, teknoloji sayesinde mümkün olabilmektedir*" (s.44). "*Elektronik teknolojinin hızlı bir biçimde yayılımı, kamunun (gerek bir çalışmanın bir parçası olarak, gerekse eğitimin bir parçası olarak) sanatsal olaylara katılımı da arttırmaktadır*" (s.40) Teknolojinin ivme kazandığı 1980'li yıllarda aynı zamanda Kavramsal olarak temellendirilen çalışmalar; performanslar, yerleştirmeler de kamusal alanlara yayılarak halkla buluşmaya başlamıştır. Şahiner (2010), "*1980'lerin sonları, 1990'ların başları aktivist sanatın ve kolektif oluşumların ivme kazandığı yıllar*" olarak tanımlamaktadır (s.40). 1980'li yıllar, Postmodern sürecin başladığı ve bilgisayar teknolojisinin ivme kazandığı yıllar olarak değerlendirildiğinde, kamuya dönük çalışmalar üreten tasarımcı ve sanatçılar için çok önemli bir dönüm noktası olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda, bu çok önemli zaman sürecinde çalışmalar üretmeye başlayan grafik tasarımcıların ticari boyutlu ve sosyal içerikli çalışmaları mercek

altına alınarak incelenmesi gerekmektedir. Fakat bundan önce enstalasyon kavramının grafik tasarımda sorgulanması gerekmektedir.

2.2. Grafik Tasarımda İşlevselliğin, Enstalasyonda Sorgulanması

Grafik tasarım ile enstalasyon arasındaki ilişkisinin kavranması için öncelikli olarak grafik tasarımda ‘işlevselliğin’ sorgulanması gerekmektedir. Bu doğrultuda, Steven Heller’in, ‘grafik sanatı ve reklamcılık’ üzerine kaleme aldığı görüşlerine yer verilmiştir: ‘Reklam’ sözcüğünün ‘ticari sanat’ olarak anılması, kapitalizmin bir acı gerçeği olarak tanımlanabilir. Heller, reklamcılığın, kapitalizmin aracı ve bilgisiz bir toplumun sürekli daha fazla tüketmesini sağlamak için yapılan bir dolandırıcılık olduğunu ileri sürmüştür. *“Grafik tasarım, düşünceleri yansıtan bir estetik ve felsefi arayıştır. Reklamcılık yaratıcı ifadeyi kaba bir propagandaya dönüştüren bir kültür sömürüsüdür. Grafik tasarım dünyadaki farklı yaklaşımları birbirine karıştıran bir kültür gücüdür”* (Heller, 1995, s.134).

Grafik tasarım uzun zamandır büyük girişimlerle var olan suç ortaklığının, ticari kültürün hızlı büyümesine ve küreselleşmesine neden olmuştur. Gereğinden uzun bir süredir grafik tasarım; gelişmekte olan ülkelerde milyonlarca insan temiz su, yeterli yiyecek, basit ilaçlar ve temel eğitime erişim sağlayamazken, gelişmiş dünyada insanları gerçekten de gereksinimleri olmayan nesneleri satın almaya teşvik eden bir araç olarak alaycı bir şekilde kullanılmaktadır (Fiell Peter ve Charlotte, 2003).

Grafik tasarım, sadece iletişim sorunlarını çözme aracı olarak değil, aynı zamanda izleyiciyi iletişimsel bir bilmeceyle şaşırtma yolu olarak var olmaktadır. 1990’ların başından beri, kurumsal iletileri karıştırmasıyla küreselleşme karşıtı bir devrime önayak olmaya yardım etme girişiminde bulunmuştur. M/M (Paris), Mevis van Deursen, Jonathan Barnbrook, Guerilla Girls, Group Material gibi tasarımcılar, bu amaç doğrultusunda tasarımlar üretmişlerdir (Fiell Peter ve Charlotte, 2003). Şahiner’e (2010) göre, Group Material, sanat ve kültürün arka plandaki tüketimsel unsurları deşifre etmeye çalışmıştır;

“Group Material, sanatın ticarileşmesi ve kendi varlığına yabancılaşması duyulan memnuniyetsizliği 1990’larda geliştirdikleri metodik ilkelerle, yenilikçi sergileme stratejileriyle görünür kılmışlardı. Benzer bir şekilde Guerilla Girls grubu da, “anonimlik, teatrallik, ironi ve mizah” üzerine kurulu stratejilerini ön plana çıkaran güçlü kamusal diyaloglara girişmiştir. Güçlü bir feminist söylemle yola koyulan grup, kolektif bir ruh hali yaratabilmek amacıyla stratejik olarak enformasyon ve baskı teknolojisinin nimetlerinden yararlanıyor, işlerini resmetmek yerine poster ya da billboard formunda ürettiyorlardı”



Resim 26: Guerrilla Girls, (2007)

Kaynak: <http://www.guerrillagirls.com/posters/getnakedshanghai.shtml>, 16 Ekim 2010

Wlassikoff'e (2005) göre, grafik tasarım; endüstriyel toplumlar içindeki kültürel bileşimi ifade etmeyi amaçlayan ve onların geleceğini akla getirmeyi öngören eklektik bir yaklaşımı benimsemektedir. Grafik tasarım; çeşitli formülleri, kaynakları kullanarak büyük bir beceriyle tarihi ve kültürel referansları karıştırmaktadır. Günümüzdeki en çarpıcı olgulardan biri araçların evrenselliği ve değiş tokuşların hızı ve yoğunluğu ile uyarılan kültürel karışımlardır. Bu doğrultuda grafik tasarım, 1980 sonrası gelişen olaylar içinde bir çağdaş sanat olgusu olarak enstalasyonun içinde yer almaya başlamıştır.

Enstalasyonla birlikte grafik tasarım, işlevselliğini sosyal içerikli toplumu aydınlatıcı ve kirlenen yaşamı değiştirmeye yönelik çalışmalara yöneltmiştir. Bu gibi sosyal içerikli çalışmaların büyük bir bölümü, sponsorlarla ya da kamu kuruluşlarıyla finanse edilmektedir. Üçüncü bölümde bu yaklaşım ile tasarım üreten grafik tasarımcı ve tasarım gruplarının çalışmaları detaylı olarak incelenmeye çalışılmıştır.

3. BÖLÜM

1980 SONRASI GRAFİK TASARIMDA İMGE, METİN VE HAREKET İLİŞKİSİ VE MEKÂN KULLANIMI

Yerleştirme çalışmaları yapan grafik tasarımcıları; Tipografinin Üç Boyutlu Biçimlendirilmesi ve Mekânda Kullanımı, İmge-Metin İlişkisi, Tipografinin Nesne ve Mekânda Kullanımı, Hareketli Grafikte Tipografinin Kullanımı olarak gruplandırılmıştır. Örnek olarak tasarımcının yerleştirme, imge-metin altında incelenebilirken aynı zamanda hareketli grafikte tipografinin kullanımına da girmektedir. Bu bağlamda araştırma konusu kapsamında incelenen yerleştirme çalışmalarının bu ilişki doğrultusunda irdelenmesi gerekmektedir.

3.1. Tipografinin Üç Boyutlu Biçimlendirilmesi ve Mekân içinde Kullanımı

“Üç Boyutlu biçimlendirmede sanatçı ve tasarımcı, ‘bir temel ya da kaide geleneği’ ile sınırlı tasarım sorunlarına geleneksel, figüratif ve mimari çözümler ararken; ‘serbest duran heykelsimsi biçimler’in inşası yoluyla da tasarım sorunlarına geleneksel olmayan yaklaşımla çözümler bulur ve temeli, kuralı ortadan kaldırır” (Öztuna, 2007)

Öztuna’ya (2007) göre, grafik tasarımda bir üç boyutlu biçimlendirme çalışmasını, yön, yükseklik, derinlik ve genişlik meydana getirmektedir. Mekân içinde konumlandırılan hacimli çalışmalar, görme duyusu gibi dokunma duyusuna da hitap etmektedir. Şekil, ton, mekân, doku, çizgi, renk ve zaman, üç boyutlu biçimlendirme görsel öğeleridir. ‘Mekân’ öğesi, özellikle yerleştirme çalışmalarında en önemli faktörlerdendir. Öztuna, (2007) ‘temel tasarım öğeleri, mekân’ adlı makalesinde mekân, ‘sürekli ve sonsuz olan bir boşluk’ olarak tanımlamıştır. Fakat mekân, bir sanat eserinde, esere boyut kazandırdığı için ‘bir boşluk olmayıp, büyük bir ölçüde varlık’ olarak tanımlanmıştır (s.84).

“Bir resim yüzeyinin alanı, resmin köşeleri ve resim düzleminin iki boyutuyla tanımlanır. Ancak bu sınırlı alanda dahi sonsuz sayıda mekânsal özellikler yer alabilir. İki boyutlu ve üç boyutlu biçimlendirmede mekânın kullanımı arasındaki başlıca fark şudur: Üç boyutlu biçimlendirmede çalışmaları algılayabilmek için çevresinde hareket etmemiz gerekir. Mimaride mekânı, yapıların arasından geçerek; heykelde ise genelde çalışmanın çevresinde dönerek algılarız. Grafik tasarımda ise mekân, bir yanılsama yaratmak amacıyla kullanılır”(Öztuna, 2007, s.84).

Öztuna'ya (2007) göre; grafik tasarımda, üç boyutlu mekânda derinlik yanılması; *“tasarım öğelerini üst üste bindirme, büyüklüğü ve konumu değiştirme, çizgisel perspektif, renk ve ton değerleri ile yaratılır”* (s.84). Aslında üç boyutlu yanılma, grafik tasarımda bu biçimde kazandırıldığı gibi, mekân içinde 2 boyutlu nesneye kazandırılan hacim sayesinde de, çalışma üç boyutlu hale gelebilmektedir. Tipografiyi plastikleştirerek yapılan yerleştirmeler, mekân içinde birer heykel kaidesi gibi konumlandırılmaktadır. Julieen Valeé, Why not Associates, M/M Paris, Steven Seigmaster, Anna Gorforth gibi grafik tasarımcı ve tasarım grupların yaptıkları üç boyutlu tipografik çalışmalar, kamusal alan ilişkisi doğrultusunda incelenmiştir.

Kanadalı grafik tasarımcı Julieen Valeé, grafik tasarım öğelerini, hazır nesneleri kullanarak mekân içinde üç boyutlu yerleştirme çalışmaları yapmakta ve daha sonra bazı tasarımlarını hareketlendirmektedir. Çalışmalarında malzeme olarak renkli kâğıtları, (bazı animasyonlarında; günlük kullanım nesnelerini) seçen Valeé, onları bir origami kâğıdı gibi katlayarak, hacim kazandırmaktadır. Çalışmalarında el işçiliğine önem veren, genç tasarımcı aynı zamanda diğer disiplinleri de kullanarak yerleştirme çalışmaları gerçekleştirmektedir. Grafik tasarım dergisinde Julieen Valeé ile yapılan raportajda elışı üretim konusunu şöyle ifade etmiştir;

“Bence elışı üretim, tasarımcıya doku ve gerçek hayatın üç boyutlu hali gibi bir çok yaklaşım sergiliyor. Size medyaları karıştırma ve bilgisayar işçiliği ekleme şansı veriyor. Ve ayrıca oldukça meydan okuyucu olduğunu düşünüyorum; bir şeye kalkışmada önce ilk kez düşünmeli ve cüret etmelisiniz; çünkü “ger al” tuşu yok. Tabii ki izleyici ve tasarımcı arasında da daha küçük bir mesafe yarattığını düşünüyorum (akt. Yıldız, 2009, s.37).

Valeé, serbest layout düzleminde kompozisyonlar yaratarak tasarımlarını dinamik ve hareketli kılmaktadır. Tipografiye, formlara derinlik kazandıran Valeé, tasarımlarında kendisini de tasarımın içine dâhil etmektedir; bazen bu vücudundan bir parça olurken bazen de tamamen kendisi bir aktör gibi rol almaktadır. Örnek olarak, Dixon-baxi ortaklığında MTV İngiltere için yapılan çalışmada kendi alt bedenini de kompozisyonun içinde yerleştirmiştir. Yerleştirmesini adım adım belgeliyerek, bunu çalışmanın bir parçası olarak sunmaktadır.

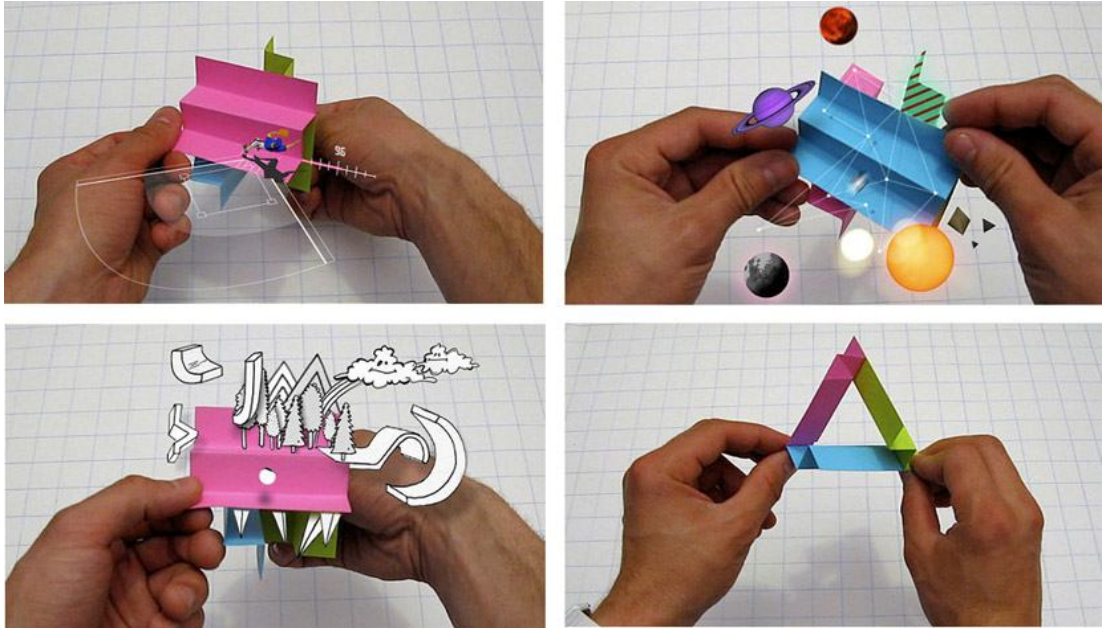
Vale , k  da verdiği hacim ve derinlikle, onu mekân içinde eğlenceli bir sanat nesnesine dönüştürmektedir. Dinamik, serbest bir layout yaklaşımıyla konumlandırı ı k  it heykellerinde kübist ve pop sanatının izlerinin görüldüğü söylenbilir. Pop Art'ın zıt renk biçimleri, Kübizm'in geometrik kompozisyonu parçalayıcı tarzını postmodern bir üslup ile birle tirmekte ve yorumlamaktadır.



Resim 27: Julieen Vale , 'MTV-One Montr al', 2008
Kaynak: http://www.jvallee.com/index_jvallee.html, 2010

Tasarımcı, k  da kazandırdığı hacimle oluşturduğu dinamik kompozisyonlarını 'stop motion' animasyon tekniği ile canlandırması çalışmalarının ana karakterini oluşturmaktadır. Yerle tirmelerinde nesnelere bilinçli olarak 'hareket' kazandırma eğiliminin görüldüğü 'Danse dance', 'Artv-id', 'New York Time magazine', 'Black&white teaser' ve 'Globo logos' adlı hareketli grafikleri

sayılabilir. Jacques Languirand’e adanmış ve dünya günü için tasarlanmış ‘Globo logos’ politik ya da ticari boyutta düşüncelerin yaşam bulduğu bir video çalışmasıdır. Çalışma; üç renkten oluşan hacimli kâğıtları farklı yüzeylerde, yeni bir görsel düşüncenin biçimlenmesi ve tasarımın oluşum aşamalarına saygınlık ve yalınlık kazandırmak amacıyla tasarlanmıştır. Valeé, bu çalışmasında tasarımcının vazgeçilmez nesnesi olan kâğıdın üstünde ‘tasarımcının’ zengin hayat gücü görsel bir şölene dönüştürmeyi amaçlamıştır. (Valeé, t.y).



Resim 28: Julieen Valeé, ‘Globo Logos Video’, Montréal, 2008
Kaynak: http://www.jvallee.com/index_jvallee.html, 2010

Valeé ‘nin üç boyutlu çalışması ve çizimleri daha sonra bilgisayar teknolojisi aracılığı ile hareket kazandırılarak sanal bir üç boyut yaratılmıştır. Bu çalışma, hareketli grafik çalışmasına da girmekte, fakat tipografik bir uygulama olmamasından dolayı bu bölüm altında incelenmesi uygun görülmüştür. Hareketli grafik çalışmaların, geniş kitlelere ulaşmasından, mesajı daha hızlı ve etkili bir şekilde doğrudan karşı tarafa aktarabilmesinden ötürü tasarımcılar ve sanatçılar, enstalasyonlarında video yerleştirmeleri sıklıkla kullanmaktadırlar.



Resim 29: Julieen Vale , ‘Art is Melting’, 2009
Kaynak: http://www.jvallee.com/index_jvallee.html, 2010

Vale ’nin bir başka yerleştirmesi de, XLR&R adlı derginin 2009 haziran ayı sayısı için hazırlanan, ‘Art is melting’ isimli tipografik    boyutlu çalışmasıdır. ‘Art is Melting’ adlı bu    boyutlu düzenleme de, yükseklik, derinlik, genişlik ve y n faktörleri etkili bir biçimde oluşturulmuştur. Beyaz zemin üstünde konumlandırılan harflere, tek yönden verilen ışıkla, görsel bir derinlik hissi verilmiştir. Çalışmaya yansıtılan ışık güçlendikçe, çalışmanın konumuna göre gölge yo unla maktadır. ışık aynı zamanda çalışmaya ton değeri de katmaktadır.

 ztuna’ya (2007) göre,    boyutlu bir çalışmayı kavrayabilmek için, çevresinde dola ılabilir bir alan olması gerekir, Vale ’nin tipografik yerle tirmesinde de bu mekân tanımlanmıştır. Araştırma kapsamında incelenen grafik tasarımcıların çoğunluğunun, bireysel seçimleri doğrultusunda malzemeyi, mekânı seçtikleri söylenebilir.



Resim 30: Julieen Vale , ‘YCN - A is for Award’, Montr al, 2009
Kaynak: http://www.jvallee.com/index_jvallee.html, 2010

Julieen Vale ’nin    boyutlu tipografik yerle tirmelerine diğer bir örnekte, ‘Ync – A is for Award’ (Ync ‘A’ harfi tasarım  d l ) adlı çalışmasıdır. YCN tarafından düzenlenen bu yari ma; yaratıcı tasarımcıların kendilerini göstermeleri, yaratıcı çalışmaların ortaya çıkarılması amacıyla düzenlenmektedir.

‘A’ harfi tasarım  d lleri için Vale , ‘ a ırma öğesi’ olarak ‘A’ harfini, tavandan d  en    boyutlu ‘A’ harfine bakan  a ırmi  bir aktör olarak yerle tirmi tir.

1980 sonrası grafik tasarımcılarda bireyselci yaklaşım, Valeé'nin çalışmalarına da yansdığı söylenebilir (Valeé, t.y).

Valeé gibi kendi bedenini kullanarak deneysel yerleştirmeler yapan ve bu çalışmalarını müşteriden aldığı talimat doğrultusunda grafik tasarım uygulamalarında hayata geçiren diğer önemli bir tasarımcı da Stefan Sagmeister'dır. Sagmeister, kişisel düşüncelerini kendine özgü dili ve malzeme seçimiyle endüstriyel grafiğe yansıtmayı başarmıştır.

Tasarımcının kişisel deneyimlerini kaleme aldığı günlüğünden esinlenerek oluştuğu ve en iyi bilinen 'Things I learned in my life so far' (Şimdiye kadar hayatımda öğrendiğim şeyler) adlı bir seri yerleştirmelerinde; hacimsel olarak derinliği olan bir konstrüksiyonla meydana getirilen 'worrying solves nothing' (endişelenmek hiçbir şeyi çözmez) tipografinin, üç boyutlu mekânda kullanılışına örnek olarak gösterilebilir.



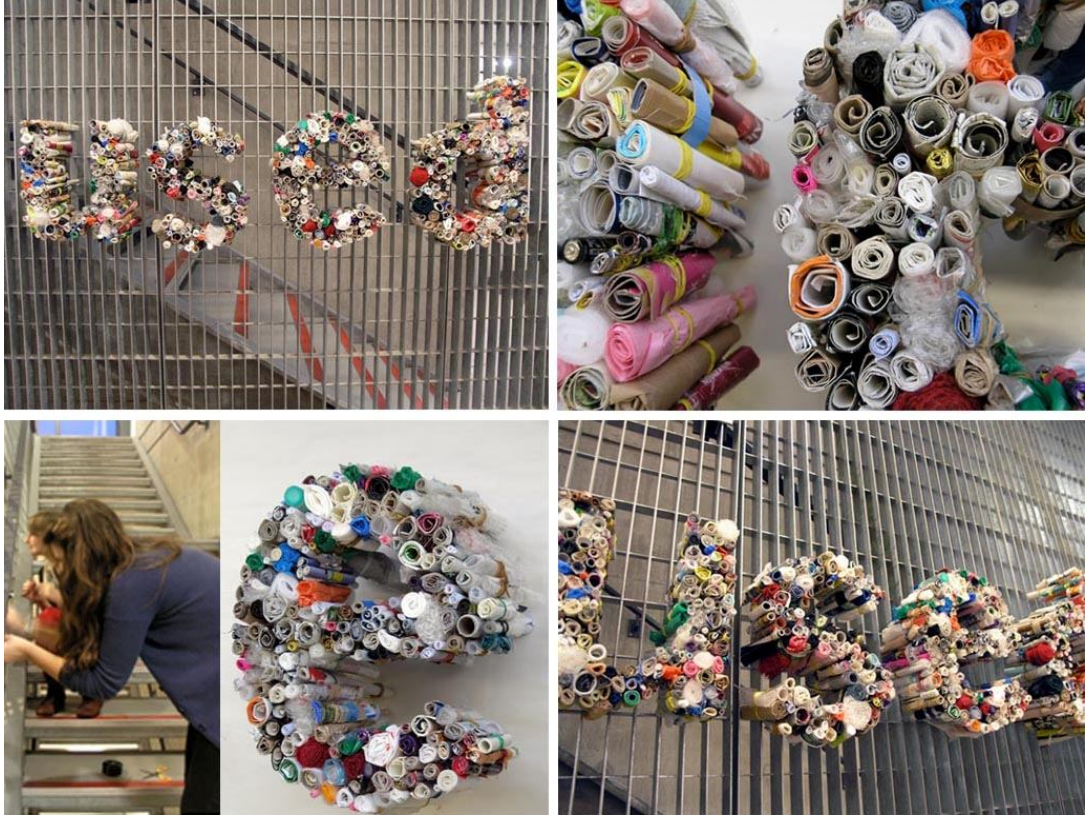
Resim 31: Stefan Sagmeister, 'Things I learned in my life so far -1', 2000

Kaynak: <http://www.designandlife.com/pdf/dl17.pdf>, 2010

Avusturya'nın, Linz şehrinde, Avusturyalı öğrenciler için tasarlanan 'worrying solves nothing'adlı çalışma; 25000 adet siyah ve 25000 adet beyaz giysi askılarından meydana getirilmiştir. O.K Centrum'a yerleştirilen devasa tipografik metin 38 metre uzunluğunda, üç metre genişliğindedir. Dört giysi askısının bir araya telle bağlanmasıyla bir kare formu oluşturulmuş ve altı adet kareden bir küp meydana gelmiştir. Meydana gelen küpler piksel formunda harfleri oluşturmaktadır. Hazır nesnelerle yaratılan bu çarpıcı devasa tipografik yerleştirme, aynı zamanda nesne ve metin ilişkisine de girmektedir (design&life, t.y).

Stefan Sagmeister'dan esinlenerek tipografiyi üç boyutlu mekânda kullanan başka bir grafik tasarımcı da Anna Garforth'dur. Garforth, doğa ya da bitki yaşamından esinlenerek seçtiği organik malzemeler ile mekân içinde tipografik yerleştirmeler yapmaktadır. Garforth, ekolojik, çevreye duyarlı çalışmalarını Eleanor Stevens ile beraber 'El&Abe' adı altında gerçekleştirmektedir. Tipografiyi doğa ile buluşturan tasarımcı grup El&Abe, kamusal alanda yaptıkları yerleştirmeler ile toplumu kirlenmekte olan çevre konusunda bilinçlendirmektedirler. Tasarımcı grubun çalışmalarında doğal ve atık materyalleri kullanmaları, çevresel ve sosyal sorunlara değinmeleri bakımından Land Art sanatçıları (yeryüzü sanatçıları) ile benzerlik gösterdiği söylenebilir. Tipografik yerleştirmelerinde kullandıkları ifadeler arasında 'Rethink' (tekrar düşün), 'used' (kullanılmış), 'change' (değişim) gibi kelimeler yer almaktadır. Kelimeler, anlamları dışında, yerleştirildikleri mekânı ve malzemeyi sorgulamaktadır. Sanatçı, kendi web sitesinde slogan olarak kullandığı 'rethink' (tekrar düşün) kelimesini, *"daha iyi bir dünya için, eylemlerimizi tekrar düşünelim"* ifadesi ile kuvvetlendirmiştir (Garforth, t.y).

Kentin farklı bölgelerinde binaların cephelerine yerleştirilen, tipografik ifadeler deneysel bir yaklaşımla oluşturulmuştur. (Özel bir teknikle bakterilerle ayrışabilen çimenin formunun ortaya çıkabilmesi için duvarda büyütülmektedir) Tipografik yerleştirmelerinin yanı sıra kullanılmış günlük nesneleri de tekrar hayata kazandırmayı amaçladığı, bitki yetiştirme saksıları yaratmıştır. Çevreye saygılı İngiliz tasarımcı Garforth, bu şekilde atık malzemeleri değerlendirmesiyle 'geri dönüşüm' konusunu da tasarımlarında vurgulamaktadır.



Resim 32: Anna Garforth, Eleanor Stevens, 'Trash Type'
Kaynak: <http://www.crosshatchling.co.uk>, 2010

Resim 23’de, Anna Garforth, Eleanor Stevens tarafından düzenlenen LCC, Londra iletişim koleji, ikinci sınıf grafik tasarım öğrencileri ile yapılan workshopda yaratılan ‘Trash type’ (çöp yazı karakteri) isimli çalışma bulunmaktadır. Tasarımcılar kullandıkları atık malzemeye referans veren ‘used’ (kullanılmış) kelimesini tipografiyle oluşturmuşlardır. Böylelikle haftalarca öğrenciler tarafından toplanan kullanılmış malzemeler, ortak bir çalışma sonucu tipografik bir yapıya dönüşmüştür. Okulun iç mekânında, çelik bir yapının üzerine yerleştirilen ‘used’ kelimesine; kullanılmış malzemeler dikey bir harf formunu yaratacak biçimde bir araya getirilerek, hacimsel bir derinlik verilmiştir. Genç tasarımcıları geri dönüşüm konusunda bilinçlendiren ve tüketim alışkanlıklarında daha duyarlı olmayı hatırlatan grafiksel bir yerleştirme çalışmasıdır (Garforth, t.y).



Resim 33: Anna Garforth, Eleanor Stevens, 'Rethink'
Kaynak: <http://www.crosshatchling.co.uk>, 2010

El&Abe tasarım grubu seçtikleri mekân doğrultusunda çalışmalarını biçimlendirmektedir. Enstalasyonları kamuya açık alanların dış cephesinde, bir bahçenin duvarlarında, kamuya ait bir bina etrafında oluşturmaktadırlar. Yapının etrafındaki demir çubuklara yerleştirilen 'Rethink' (tekrar düşün) kelimesi sonbahar mevsiminin renkli yapraklarından meydana getirilmiştir. 'Tekrar düşün', eski bir eylemin değişmesini vurgulayan çalışma, bağımlı olduğumuz gaz ve su kaynakları arasına yerleştirilmiştir. El&Abe, çevreci organik malzemeye gerçekleştirdikleri tipografik yerleştirmesiyle, doğal kaynakların tüketimini 'yeniden düşünmeye', davet etmiştir (Garfort, t.y).



Resim 34: Anna Garforth, Eleanor Stevens, 'Prophet', 'The New Eco-nomics'
Kaynak: <http://www.crosshatchling.co.uk>, 2010

El&Abe'nin diğerk bir yerleştirme çalışması da İtalya, Rocca Poalina'da Stefan Sagmeister, Enzo Mari'nin ve 44 uluslararası sanatçının katıldığı 'over design over' adlı tasarım sergisindeki 'prophet' (ermiş) adlı yerleştirmesidir. Galerinin iç mekân duvarına yerleştirilen metin, şair Khalil Gibran'ın 'ermiş' isimli şiirindeki; "If this is my day of harvest, in what fields have I sown my seeds?" (eğer bu benim hasat günüm ise benim tohumlarım hangi tarlada ekili) dizesi yer almıştır (Garfort, t.y).

25 nolu resmin sol alt kısmındaki Garforth'un "the new eco-nomics" (yeni eco-nomi) adlı tipografik yerleştirme, Very dergisinde yayınlanan bir makale için tasarlanmıştır. "Eco-nomics" (eko-nomi) kelimesinin kendi içinde bölünmesiyle yüklenen anlam El&Abe tasarım grubunun duyarlı çevreci tasarım yaklaşımını yansıttığı söylenebilir. Farklı organik malzemelerle tipografik yerleştirmeler yapan başka önemli tasarım grubu da Why not Associates'dir.

1987 yılında Andrew Altmann, David Ellis ve Howard Greenhalgh tarafından kurulan diğerk önemli tasarım grubu Why Not Associates, kurumsal kimlik, hareketli

grafikler, televizyon reklamları, editoryal tasarım, çevresel tasarım alanında çalışmalar üretmektedirler.

“Günün birinde posta pulu tasarlarlarken, ertesi gün beton, granit ve çelikten yapılmış 300 metrelik tipografik bir kaplama tasarlıyoruz. Bu deneyim genişliği; evrensel markalar için karmaşık kampanyalar düzenleyebileceğimizi gösterirken, diğer taraftan da sanatçılar ve çağdaş tasarımcılar için daha küçük yerel kurumları yaşatabileceğimiz anlamına gelmektedir. Tüm bu projeler içindeki tek ortak payda; tipografi sevgisi ve kullanımıdır” (Charlotte & Peter Fiell, 2007).

Why Not Associates; çok katmanlı ve parçalara ayıran yaklaşımla çalışmalar üretmektedir. Akgül’e (2008) göre, bu anlayış *“Yapıbozumcu Grafik tasarımın öngördüğü, düzenleme biçimine uygun bir yapı sergilemektedir.” (s.122)*

Tipografinin sınırsız deneyimlerini, gelişen dijital görsellerle sunan Why Not Associates tasarım grubu farklı malzemeler kullanarak kamusal alanda tipografik yerleştirmeler yapmaktadır. Akgül (2008), Why Not Associates’in fikirlerini nesneler yoluyla gerçekleştirdiklerini savunmuştur. İngiliz Tasarım grubu, çok yönlü, deneysel ve teknoloji dostu yaklaşımlarıyla beklenmedik çözümler üretmektedir. Why not Associates tasarım grubu, görsel sanatçı Gordon Young ile ortaklaşa çalışmalar yapmaktadırlar. Young’ın çalışmaları, devlet daireleri ve köy meydanları gibi çok çeşitli alanlarda, heykellerden, tipografik kaldırımlara kadar geniş bir uygulama yelpazesini kapsamaktadır. Tüm projelerin ortak paydası, çevreyle ilişkinin temel alınmasıdır (young, t.y)

2009’da, Batı Sussex ilçe kurulu için tasarlanan ‘tipografik ağaçlar, Crawley kütüphanesi’ adlı yerleştirmesi, Why not Associates’in Gordon Young ile ortaklaşa üretilen çalışmaları arasındadır. Mimar Penoyre ve Prasard tarafından tasarlanan kütüphane için Gordon; kütüphanede, destek sütunları gibi yerden tavana dek yerleştirilmiş meşe kolonlarıyla bir orman yaratmıştır. Tipografik ağaçlar, Crawley kütüphanesi adlı yerleştirmelerinde seçilen malzeme olan ağaç, çalışmalarının içeriği (mekân; kütüphane) ile örtüşmektedir. Böylece tasarımcı grubun seçtikleri mekân da temsil ettikleri düşüncenin ortaya çıkmasında hem bir araç hem de bir amaç olmuştur. Böylece kütüphane de yerleştirme çalışmasıyla, değer kazanmıştır.



Resim 35: Why not Associates, Gordon Young, 'Crawley Library', 2009
Kaynak: <http://www.whynotassociates.com/en/crawley/01.php>, 2010

İnsanların en sevdikleri kitaplar, yerler ve anlarıyla ilgili bilgi toplamak için sanatçı Anna Sandberg, çalıştaylar düzenlenmiştir. Ağaç sütunlar, oyularak kelimeler ve metinlere dönüşmüştür. Ondört meşe kolonundan her biri, gotikten romantığe kadar farklı konuları yansıtmış ve kütüphane içinde kitaplarla ilişkili alanlara yerleştirilmiştir. Bu yerleştirmeler bir ortaklaşa grup çalışması olmasından ötürü çalışmayı yalnızca Why Not Associates'e mal etmek mümkün değildir. Bu çalışmada tipografi Why Not Associates ve uygulama Russell Coleman'a aittir. Why Not Associates'in tasarımlarında, doğayla bir bütünlük ilişkisi görüldüğü söylenebilir. Tasarım grubu sıklıkla çalışmalarında seçtikleri mekânın tarihi, coğrafi yapısı ve kültürel yapısıyla örtüşen yerleştirmeler yaptıkları gözlenmiştir (Young, t.y).

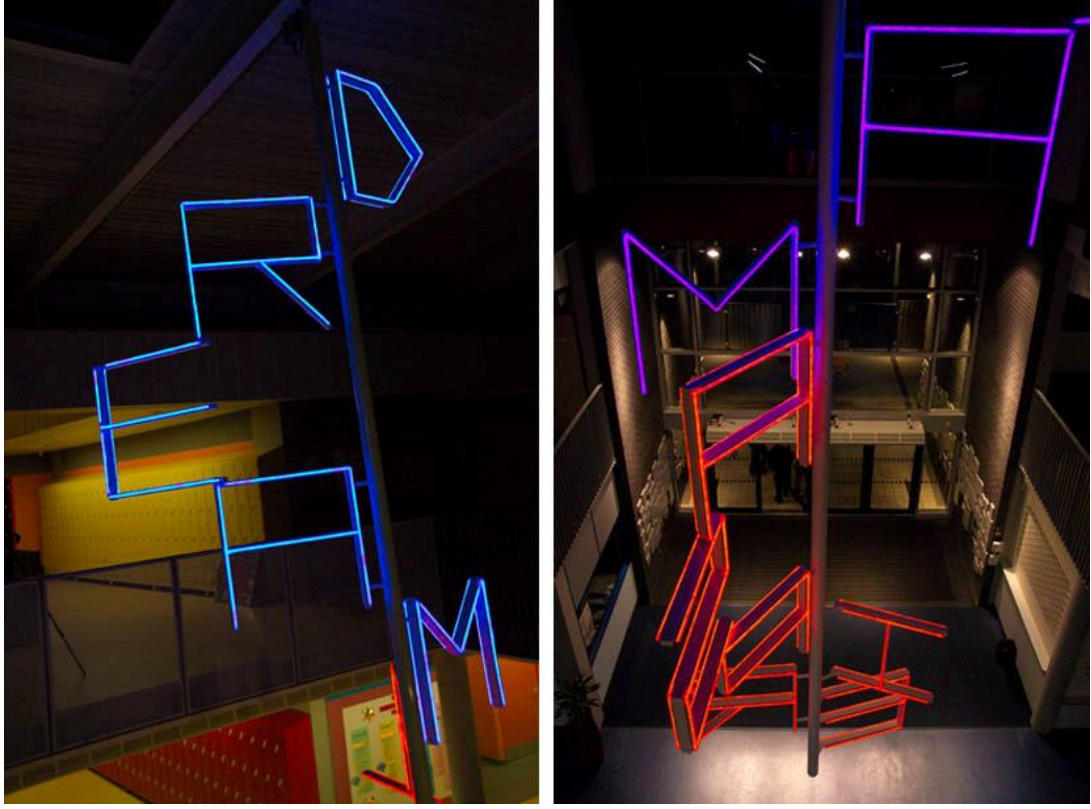
Tasarım grubunun diğer bir tipografik çalışması da 2007 yılında Gordon Young ile ortaklaşa yapılan 'Bristol Brunel Akademi, Dilek Duvarı' adlı yerleştirmedir. Wilkinson Eyre mimarları tarafından tasarlanan bu çalışma yeni akademinin açılışını kutlamak, okul ve öğrencilerinin ruhunu yakalamak amacıyla yapılmıştır. Öğrencilerden öğretmenlere, aşçılarından temizlikçilere ve inşaatçılara kadar herkes dileklerini düşlemeye davet edilmiş ve daha sonra bunlar tek tek

mermer levhalara kazınarak giriş katı duvarına tabandan tavana dek monte edilmiştir. Maddesel nesnelerden şiddetli duygusal isteklere dek uzanan dilekleri kapsayan bu çalışma; okul ve topluluğunun düşlerini ve isteklerini yansıtmaktadır (Young, t.y).



Resim 36: Why Not Associates, Gordon Young, 'Bristol Brunel Academy', 2009
Kaynak: http://gordonyoung.net/bristol_wallofwishes.html, 2010

Tipografi, Why Not Associates, uygulama Russell Coleman'a ait olan Bristol Brunel Akademi - Dilek Duvarının müşterisi Skanska & Bristol İl Kuruludur. Why Not Associates akademinin giriş bölümüne 'neon dream and aspire' (neon rüya ve istek) neon ışıklardan oluşan tipografik bir yerleştirme yapmıştır. Tırnaksız, yalın bir fontla oluşturulan neon harfler bir direk üzerinde birbiri altına yerleştirilmiştir. Asimetrik bir düzenlemeyle oluşturulan harfler, Brunel Akademisine enerjik, dinamik bir yapı ve çağdaş bir görünüm kazandırdığı söylenebilir.



Resim 37: Why not Associates, Gordon Young , ‘Neon Dream and Aspire’, 2009
Kaynak: http://gordonyoung.net/bristol_wallofwishes.html ,2010

Why Not Associates ve Gordon Young’ın kamusal alanlarda üç boyutlu tipografik yerleştirmelerinde, kullanılan malzemenin çeşitliliği ve boyutları aldıkları projenin içeriğine göre de şekillenmektedir. Tasarımcı grubun diğer bir tipografik yerleştirmesi İngiltere’nin kuzey batısında, bir sahil kasabası Blackpool için özel olarak tasarlanan Blackpool’daki tırmanma kuleleridir. Tırmanma kulelerinin üzerinde, Why Not Associates’in devasa kalın tırnaksız yazı karakteriyle kasabanın ismi ‘Blackpool’ kelimesi dağcıların tırmanmak için üzerine basacağı bir nesne görevinde yapılandırılmıştır. Blackpool’un kapsamlı yenileme girişimi olan Re Blackpool’u başlatmak amacıyla, kentin yeni parkı için sipariş edilen Blackpool tırmanma kuleleri devasa tipografik bir yerleştirmedir. Dünya standartlarında olanaklar dizisi sunan bu proje; Blackpool sakinlerine ekonomik ve sosyal gelişmeler yaratmak amacıyla tasarlanmıştır. Tırmanma kuleleri, dağcılar için bir aktivite alanı ve kentte yeni bir dinlenme mekânının oluşmasında işlev görmektedir. Ünlü İngiliz dağcı Ian Vickers’in önerisi ile tasarlanan iki adet olan yirmi metre yüksekliğindeki Blackpool tırmanma kuleleri, yerel kökenli taşlar (beyaz granit) ve siyah betondan

meydana getirilmiştir. Kent için yeni bir simge olan Blackpool tırmanma kuleleri dağcılar ve izleyicileri cezp eden bir alana dönüşmüştür (Young, t.y).



Resim 38: Why not Associates, Gordon Young , ‘Climbing Towers, Boulder Wall - Blackpool’, 2006
Kaynak: http://gordonyoung.net/blackpool_towers.html, 2010

Farrelly'e (1998) göre, Why Not'lar tasarımlarında, müşteriye ve izleyiciyi şaşırtan sürekli bir değişim, yeni çözümler üretmişlerdir (s.17). Why Not Associates'in bir başka çalışması da Galler bölgesi, Swansea şehrinde 2006'da yılında Ulusal Rıhtım Müzesi için yapılan 'pobl + machines' isimli tipografik yerleştirmedir.



Resim 39: Why not Associates, Gordon Young , 'Pobl + Machines', Swansea, 2006
Kaynak: <http://www.whynotassociates.com/en/pobl/pobl.php>, 2010

Swansea'de Ulusal Rıhtım Müzesi için bir dizi harf şekilli heykeller yapılmıştır. Müze; Galler'in endüstriyel mirasını sergilemekte ve sandalyeler de 'pobl' Galler dilinde insanlar anlamına gelmektedir. Machines kelimesini oluşturan her bir harf, müze içindeki bölümleri ifade etmektedir. Müzenin konumuyla başarıyla ilişkilendirilen metin, müzenin içeriğine de referans vermektedir. Paslanmaz çelik,

granit ve betondan yapılan üç boyutlu harfler bahçeyi ikiye ayıran yürüyüş yolunun sağ ve solunda paralel bir çizgide yatay bir eksenle konumlandırılmıştır. Harflerin her biri kendi içlerinde insanların oturabileceği bir yapıda tasarlanmıştır (Young, t.y). Müze önündeki rıhtım parkında bulunan ‘pobl + machines’ yerel halk ve ziyaretçiler için popüler bir oturma alanı haline geldiği kadar, müze de sergilenenlerle dışarıdaki rıhtım alanı arasında tematik bir bağ meydana getirmektedir.

Sonuç olarak Why Not Associates ortaklarıyla her projesinde farklı bir yaklaşımla yeni çözümler sunmaktadırlar. Kamu müşterisinden gelen talepler doğrultusunda yapılan yerleştirme çalışmalarında seçtikleri farklı malzemeler ve oluşturdukları metinler mekânla bütünleştiği söylenebilir. Why Not Associates’ın mekân odaklı heykelimsi tipografik yerleştirmeleri, yapıldığı şehre değer statü ve popülerlik kazandırmakta ve Lust tasarım grubu gibi kenti ‘geleceğe’ taşımaktadır. Bu tipografik heykeller aynı zamanda kamuya açık bir dinlenme alanı, aktivite merkezini oluşturmakta ve toplumla sanatı duyarlı bir biçimde buluşturmaktadır.

3.2 İmge ve Metin İlişkisi

Grafik tasarımın enstalasyonu beslediği diğer önemli bir unsur da yerleştirme çalışmalarında kullanılan imge ve metin ilişkisidir. Kavramsal Sanatla şekillenen enstalasyon için vazgeçilmez bir öge olan imge ve metin, birçok disiplinin vazgeçilmez karakteristik bir ögesi olduğu söylenebilir.

“Bugün tasarım ve sanat etkileşimi bağlamında söz edeceğimiz Grafik tasarım diğer bir deyişle görsel iletişim tasarımı, sözel ifadenin sembolik işaretlerle kağıda aktarılması olan yazı ile görsel imge (-leri) yi, seçilen estetik kriterler içerisinde bir araya getirerek, bir fikri iletmek, bir ürünü tanıtmak, bir etkinliği duyurmak gibi konuları kitlelere aktarma işlevini üstlenir” (Bektaş, 1999).

Tasarımcılar düşüncelerini sembolik işaretlerle, metinlerle ve güçlü görsel imgelerle ifade etmektedirler. “İmge ve Metin” ilişkisi bağlamında Malte Martin, M/M Paris, Steven Seigmaster ve Why Not Associates’in yerleştirme çalışmaları incelenmiştir. Berlin doğumlu Fransız grafik ve tipografi tasarımcısı Malte Martin, duyuşal ve görsel yerleştirme çalışmaları yapmaktadır. 1989 yılında kendi görsel grafik stüdyosunu açan Martin, 1999’da Agraftmobile’i kurmuştur. Grafik stüdyosunun bir tamamlayıcısı olan Agraftmobile, sanatsal bir deneyim ve temel bir araştırma alanıdır. Agraftmobile, seyahat eden görsel bir tiyatro olarak tanımlanmaktadır. Martin, kendi grafik stüdyosunda, grafik tasarımcı Adeline Goyet ve Vassilis Kalokyris’le ve yapım menajeri Cedric Andrzejac ile birlikte çalışmaktadır (Martin, 2009). İmge ve metin ilişkisinin en çarpıcı şekilde görüldüğü ‘théâtre des questions’ (sorular tiyatrosu) adlı yerleştirme çalışması 2002’de Chaumont bölgesinde gerçekleştirilmiştir. Dadaistlerden etkilenerek yapılan ve Jacques Rebotier’in ‘sorular tiyatrosu’, halkın katılımıyla 600’den fazla felsefik, toplumsal, varoluşsal ve tuhaf sorudan meydana gelmiştir.



Resim 40: Malte Martin, 'théâtre des questions', Chaumont, 2002
 Kaynak: <http://www.agrafmobil.net/>, 2010

Halktan toplanan kısa soru metinleri, günlük kullanım ürünlerini sarmak, muhafaza etmek için çeşitli ambalaj kâğıtlarına, afişlere, duvarlara, dükkânların camlarına ve yol işaretlerine yerleştirilmiştir. Halktan toplanan soruların içinde;

“İnsanların % 97si onlara, ‘ne düşünüyorsun’ diye sorulduğunda; ‘bilmiyorum’ diye cevap verirler. Neden? Ben de bilmiyorum”, “kapalı bir soruyu nasıl açarsınız”, “acaba cennet globelleşmiş mi?”, “ bir sorunuz var mı”, “kırgınlık neden kaynaklanır”, “sokaklarda kaybolmuş bir eşantyonla ne yapabiliriz?”, “ uzun zamandır kendime soruyordum: kafamın içinde hiç durmaksızın konuşan bu tip de kim?” ,” bu yıl oy veriyor musunuz”, “iyiyim, ya sen”, ve “şehir de neden hiç tavuk yok ?” gibi tuhaf, toplumsal, felsefik, varoluşsal sorular bulunmaktadır (Martin, 2009).

Sorular tiyatrosu sadece imgeler, formlar, işaretlerden değil, danslar, videolar, müzikler, ışık oyunlarından meydana gelmiş ve tüm kenti kaplamıştır. Sorular tiyatrosu kapsamında, Chaumont’un ortasında eski tiyatronun tarihi kalıntıları çevresinde, performans sanatçıları birbirlerinin kulaklarına uzattıkları ince uzun borularla, havada uçuşan kâğıtların altında ilginç bir performans sergilemişlerdir. Sorular tiyatrosuyla Martin, imgeleri, metinleri, formları, işaretleri, multi disiplinler bir yaklaşımla birleştirerek kullanmıştır.

Martin’in imge ve metin ilişkisini kullanarak tasarladığı diğer önemli bir çalışması da “Quoi de neuf Denis ?” (Deniz, nasıl gidiyor?) adlı 2002 yılında Chaumont bölgesinde gerçekleştirdiği yerleştirmesidir. Politik ve toplumsal ilişkilere adanan çalışma, 11. Grafik Sanatları Festivalinde sergilenmiştir. Agraftmobile ile Grafik Sanatları Festivaline katılan Martin, bölgenin ünlü Fransız yazar filozofu, Denis Diderot’un hatırlanması amacıyla bir yerleştirme çalışması gerçekleştirmiştir. Martin, Romantizm akımının öncüsü ve humanist olan Diderot’un metinlerinden alıntılar yaparak, genç insanlara yönelik kelimeler seçmiştir. Felsefik metinlerle genç insanların hayatlarıyla ilgili ilişkinin sorgulanmasını amaçlayan Martin daha sonra metinleri inceleyen genç insanların yüz ifadelerini fotoğraflayarak, Chaumont’un meydanında büyük ayaklı panolarda yansıtmıştır. Bazı portreler, felsefecinin maskesi ile birleştirilmiş ve Diderot’un metinlerinden alıntılara yer almıştır.



Resim 41: Malte Martin, 'quoi de neuf Denis?', Chaumont, 2002
 Kaynak: Malte Martin, Agraftmobile, 2009

Kamusal alana yerleştirilen portrelerin üzerinde yer alan metinler içinde;
 “Puis-je n'être / pas moi? Et étant moi, / puis – je faire / autrement que moi? / Puis-

je être moi / et un autre? (Acaba ben, ben değil miyim ve ben olacak bensiz dışımda yapabilir miyim, benden başka yapabilir miyim, kendim ve başkası olabilir miyim?), “Nous n’entendons jamais, / nous ne sommes jamais / précisément entendus.” (Biz hiçbir zaman anlaşıyoruz, biz hiçbir zaman kesin değiliz), “Un repas délicieux; / une lecture douce;/ de la gaieté, / de la liberté, / de l’oisiveté; / le voilà, / le vrai bonheur.” (lezzetli bir yemek, rahat bir okuma, neşe, özgürlük, tembellik, rehavet, işte gerçek mutluluk), “ Dites- moi, / avez-vous /jamais pensé / à ce que c’est / que de vivre?”, (Söyleyin bana yaşamak nedir hiç düşündünüz mü) gibi Fransız yazar filozof Denis Diderot’un varoluşsal sorgulayıcı ifadelerini kullanarak, Martin kamusal alanda imge ve metni birleştirici yerleştirmeler meydana getirmiştir. Martin, yaşadığı Chaumont kasabasını tanıtıcı ve bölge halkını eğitici ve bütünleştirici yaptığı yerleştirmelerde, halkın da enstalasyonun bir parçası olmasını sağlamıştır. Martin, diğer yerleştirmelerinde de grafik tasarımın işlevselliğini enstalasyonla birlikte zenginleştirmekte ve eylenceli bir oyuna dönüştürmektedir. Bu gibi toplumla buluşan grafiksel yerleştirmeler grafik tasarımın kendi içinde iki boyutlu kısır döngüsünü kırmakta ve yeni bir biçime dönüştürmektedir. Ve tasarımda bu değişen yapı, yeni algı biçimlerinin oluşmasını sağlamaktadır.



Resim 42: Why not Associates, ‘Synapse Kobe-1’, Japonya
Kaynak: <http://www.whynotassociates.com/en/kobe/synapse.php>, 2010

İmge ve metin ilişkisini kullanarak multi disiplinler bir yaklaşımla yerleştirme çalışmaları üreten başka tasarım grubu da daha önce incelediğimiz Why Not Associates'dir. Tasarım grubunun, Japonya'nın Sinaps şehrinde Kobe Moda müzesinin merkez meydanında saat başı gerçekleşen görsel ve işitsel enstalasyonu, imge ve metin ilişkisine örnek olarak gösterilebilir. 'Synapse Kobe' (Sinaps Kobe) adlı yerleştirme, yirmidört gizli projektörün odanın dört duvarına ve tabanına yansıttığı 1500 bireysel kompozisyonlardan oluşmaktadır. Why Not Associates'in on dakikalık gösterimi; 'moda' konusunu sorgulamaktadır. Dijital video yerleştirmesi; doğa, barınak, kültür, iletişim, insan figürü, teknoloji ve materyalleri vurgulayan katmanlı görüntülerden meydana gelmiştir (Farrelly,1998).

İmge ve metni, yerleştirme çalışmalarında kullanan diğer bir tasarımcı grubu da M/M Paris'tir. 1992 yılında Michael Amzalag ve Mathias Augustyniak tarafından kurulan M/M Paris, multi disiplinler bir yaklaşımla çalışmalar üretmektedir. Fransız tasarım grubu farklı disiplinlerden profesyonel tasarımcı ve sanatçılar ile beraber çalışmaktadır. M/M Paris, Yohji Yamamoto, Martine Sitbon, Jil Sander, Calvin Klein, Nicolas Ghesquiere Balenciaga ile moda tasarımlarını, Inez van Lamsweerde, Vinoodh Matadin ile de fotoğraf çalışmalarını sürdürmektedir (haunch of venison, t.y).

Ağırlıklı olarak tipografiyle imgeyi birleştirici kendilerine özgü bir dilde tasarımlar yapan grup, müşteriden aldığı iş doğrultusunda yeni harf tasarımları, yoğun tipografik denemeler yapmaktadırlar. M/M Paris'in tasarımlarında yapısal, fakat aynı zamanda hareket açısından daha canlı ve daha renkli bir tutum görülmektedir. M/M Paris, tipografiyi esas konu olarak grafik tasarım dünyasında orijinal bir konum elde etmiştir. Mağaza işaretleri ve diğer yerel harf türlerinden ağırlıklı olarak alıntı yapan harf tasarımını yeğlemişlerdir. M/M Paris, farklı üslup ve referansları birleştirerek 'eğlence' tarzını yeniden canlandırmıştır (Wlassikoff, 2005).

Harf betimlemelerindeki usta yorumları 'Alphabet' ve 'Alphamen' isimli yazı tiplerinde görülmektedir. Alfabe projesi Van Lamsweerde ve Vinoodh Matadin'in çektiği fotoğraflardan oluşmaktadır. Moda dünyasındaki ilişkileri sorgulayan alfabe projesi, ABD'deki 'V' magazinine sunulmuştur.



Resim 43: M/M Paris, 'The Alphabet'

Kaynak: <http://www.mmparis.com/thealphabet/index.html>, 2010

Moda dünyasından 29 ünlü bayan modelin baş harfinin kullanılarak oluşturulan alfabe de; örnek olarak 'A' harfi için Anne-Catherine, 'B' harfi için Bridget, 'C' için de Carmen Maria, 'D' harfi için Sophie Dahl gibi isimler modellik

yapmıştır. M/M Paris, aynı düşünceyi, erkek modellerinin isimleriyle ‘the alphamen’ isimli başka bir alfabe tasarımıyla vurgulamıştır. Uslu’nun (2006) değimiyle moda dünyasının en rahatsız edici taraflarını; model görüntülerinin ticari değerini yansıtmak amacıyla bu proje Van Lamsweerde ve Vinoodh Matadin’in işbirliği ile gerçekleşmiştir.

“M/M, bu görselleri, modellerin ticari isimlerinin baş harfleriyle ilişki kuracak bir şekilde kesip yeniden oluşturmuşlardır. M/M, modellerin ticari görüntüleriyle en iyi bağlantıyı kurabilecek mükemmel portreye ulaşmanın hilesinin, modellerin gözlerinin, dudaklarının, saçlarının ve göğüslerinin kullanması olduğunu belirtmiştir” (Uslu, 2006, s.90).

Fotoğraflardan yola çıkarak tasarlanan alfabe, harflerin formlarına göre biçimlendirilmiştir. Bu tasarımlar daha sonra sergilenmiş ve sergide alfabenin her harfi için metinler oluşturulmuştur. ‘The alphabet’ ve ‘the alphamen’ ile M/M Paris, imgeyi tipografiyle başarılı bir şekilde bütünleştirdiği söylenebilir. M/M Paris, çalışmalarında ağırlıklı olarak kullandıkları imge ile ilgili olarak şöyle söylemişlerdir;

“(...) Bir görüntü bizi hiçbir zaman öylesine ilgilendirmez. İlişki; önceki konuşmalar, hikâyeler, çeşitli muhataplarla deneyimlerin toplamında ve önceden varolan bu değerlerin sorgulanışını tetiklemesinde yatmaktadır. Bizim için görüntüyü uygun yapan budur. İyi bir görüntü, diğer ikisinin arasında olmalıdır, yani bir önceki ve gelecek olan bir sonraki” (Charlotte & Peter Fiell, 2007, s.346).

“(...) Bir sıradüzen (hiyerarşi) yok, bunun nedeni her şeyin kendi değerinin olduğunu düşünmemiz. Fakat doğaları ne olursa olsun, her şeyin eşit olduğunu düşündüğümüz bir yerde, bu görelî (rölativist) bir fikir değil. Genellikle alfabenin görüntüsünü alıyoruz, bu da kesikli fakat ilişkili işaretlerden oluşan bir sistem. Yaptığımız projeler de biraz böyle bağlantılanıyor ve onların kendi değerleri farklı olacağından, bir proje de diğerinden daha değerli değil” (Charlotte & Peter Fiell, 2007, s.346).

İmge ve metin ilişkisini kullanarak 1980 sonrası yerleştirme çalışmaları yapan grafik tasarımcılarda, postmodernizmin etkisiyle bireysel yaklaşımlar görülmektedir. İletişimin görsel öğeleri olan tipografi ve fotoğrafı kullanarak yapılan kamusal yerleştirmeleri ile ses getiren grafik tasarımcı Malte Martin’in edebi ve felsefi boyutlu çalışmaları, geçmişteki unutulmuş değerleri topluma hatırlatırken, sorular tiyatrosu gibi bir mahalleyi kapsayan enstalasyon çalışmaları toplumu sanatla kucaklaştırmıştır. M/M Paris tasarım grubu da kendilerine özgü bireysel yaklaşımları ile yaratıcı tasarımlar üretmişlerdir. Uslu’ya (2006) göre, 1980 sonrası tasarımcılar bireysel tutumlarını oluşturabilmek için, olağan düzeni kırmaya çalışmışlardır. Kendi tarzlarını oluşturabilmek için, grafik tasarımcılar, tasarıma deneysel yaklaşmışlardır.

M/M Paris tecrübelerini, dünyaya bakış açılarını tasarımla öznel bir biçimde birleştirerek ortaya koymuşlardır. “(...) *Bu deneyimler her ne kadar özel ve işlevsiz görünse de, üzerinde durdukları konular düşünülecek olursa, sosyal içeriğin ön plana çıktığı görülecektir*” (s.91).

Çevrelerinde olup bitine kayıtsız kalmayan bazı tasarımcılar sosyal içerikli yerleştirmeler yapmaktadır. Sosyal içerikli bazı çalışmalar; müşteriden gelen talep doğrultusunda üretilmekte, bazıları da tamamen sanatçının, dünyaya karşı sosyal sorumluluğundan ötürü çevresini bilinçlendirici ve duyarlı çalışmalar üretilmektedir. Bu konu, sonuç bölümünde araştırmadan elde edilen bulgular ve tespitlerle detaylı bir şekilde anlatılmaya çalışılmıştır.

3.3. Tipografinin Nesne ve Mekânda Kullanımı

Çağdaş sanatta, tipografiyi hazır nesneyle birleştirerek mekân içinde kompozisyonlar oluşturan sanatçı ve tasarımcıların sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Özellikle tipografinin tüm disiplinlere hitap etmesinden ötürü, sanatçılar enstalasyonlarında tipografiyi farklı biçimlerde kullanmaktadırlar. Jenny Holzer, Joseph Kosuth, Bruce Nauman gibi grafik tasarımcı olmayan fakat tipografiyi ağırlıklı olarak çalışmalarında kullanan sanatçılar olduğu bilinmektedir. Grafik tasarımcılar, tipografiyi kullanarak yaptıkları yerleştirmelerinde onu diğer disiplinlere göre daha farklı bir biçimde, anlayışta yorumlamaktadırlar. Bu bölümde; Malte Martin, M/M Paris, Stefan Sagmeister, Christina Föllmer’in tipografiyi hazır nesneyle buluşturduğu mekân içinde sorgulayan yerleştirme çalışmalarına yer verilmiştir.

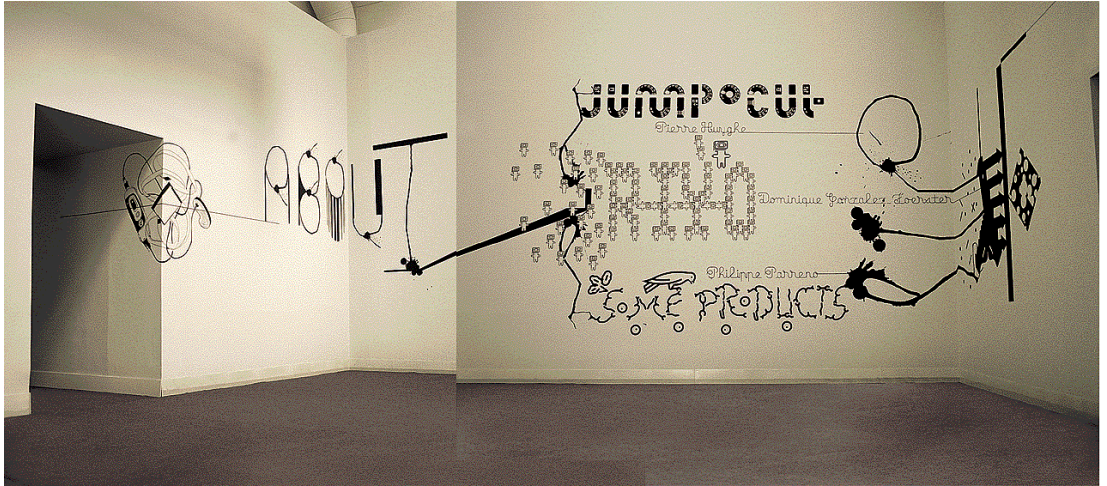
El işçiliği ile dijital tasarım dilinden sıyrılmaya çalışan ve grafik tasarıma yeni bir soluk getiren M/M Paris, fotoğraf, karmaşık illüstrasyonlar ve el çizimi yazı karakterlerinin bileşiminden oluşan tasarımlar ve yerleştirmeler yapmaktadır. Punk akımından da etkilenen M/M Paris, kendi özgün dilinden ödün vermeyen tipografik çalışmalarını imgeyle birleştirerek, özel bir mekân içinde sergilemektedir (Wlassikoff, 2005).

M/M Paris dil konusunda şöyle söylemiştir:

“Bir dil yarattığımızı fark ettiğimizde esas noktaya ulaşıyoruz. Başlangıçta soruları ve onların yanıtlarını biçimlendirdik, şimdi yapılandırdığımız bu dili kullanıyoruz” (akt. Charlotte & Peter Fiell, 2007).

“Adrian Shaughnessy’e göre, M/M Paris’in işleri, daha yüksek bir kitsh, ihtişam ve el sanatının fikirlerini uyandıran, erken modern çağdan, bütün tanımlanabilir hazır imajlara – boynuzlu atların ve erkek geyiklerin yarım çizimleri ve haberci parşömenlerinin kapsamlı- geniş kullanımını kapsamaktadır. M/M Grafik tasarımı acil olarak yeni bir eklektisizmi önermektedir. İşlerin insancıl aydınlatıcı dokunuşu, işleri akıl çelici ve canlandırıcı bir konuma taşımaktadır” (akt. Uslu, 2006, s.82).

M/M Paris’in 1999 yılında Venedik Bienali, İtalyan Pavyonunda sergilenen tipografik yerleştirme çalışması buna örnek olarak gösterilebilir. Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe & Philippe Parreno’nın ‘About’ isimli filmi için yapılan çalışma, filmin gösterileceği mekânın giriş bölümüne yerleştirilmiş ve filmin giriş sekansını oluşturmuştur (Ulsu, 2006).



Resim 44: M/M Paris, ‘About’, Venedik, 2003

Kaynak: <http://www.whynotassociates.com/en/kobe/synapse.php>, 2010

Uslu’ya (2006) göre, M/M Paris, grafik tasarımcı olarak konumunu, fikirler yaymak için stratejik olarak kullanmıştır. M/M Paris, hem tasarım dünyasında hem de sanat dünyasında çalışmalarını sürdürmektedirler.

M/M Paris'in 2003 Venedik Bienali'nde sergilen 'just like an ant walking on the edge of the visible' (görünenin kenarında bir karınca gibi yürümek) isimli enstalasyonu, Marguerite Duras'ın 'Hiroşimo Sevgilim' ve 'Yaz Yağmuru' kitaplarının üzerine yaratılmıştır. M/M Paris'in yerleştirmesi Molly Nesbit, Hans-Ulrich Obrist ve Rikrit Travanija'nın 'Ütopya İstasyonu' adlı sergisinin grafik bir yansıması olduğu söylenebilir *M/M Paris, sergiyi söyle tanımlamıştır*; "Gizli bir dengede oluşan bütün bu gürültünün içindeki izleyici, Hiroşima'da, belki de, hiç bir şey görmediğini hatırlayacak" (Bir yankı odasında bir aşk kelimesi, 2009, s.12).



Resim 45: M/M Paris, 'Just like an Ant Walking on the Edge of the Visible-1', 2008
Kaynak: http://www.shift.jp.org/en/archives/2008/12/the_drawing_center.html, 2010

New York Drawing Centre ile birlikte üretilen harflerden oluşan taburelerin yanı sıra, Avignon tiyatro festivalindeki piyesin projeksiyonu yansıtıldığı bir halı tasarımı ve sergi alanı içinde ütöpik önermelerden oluşan afişler de yer almıştır. M/M Paris'in yerleştirmeleri ve Venedik Bienaline katılan sanatçıların çalışmaları, Ali Akay küratörlüğünde 2009 yılının Nisan ayında Akbank Sanat Galerisi'nde sergilenmiştir.

M/M Paris, sergi mekânı için ipek kaplamalı fontla bezenmiş kırkbir ahşap ve metal tabure tasarlamıştır. Taburelerin çerçevesi M/M Paris'in oluşturduğu harfler, belirli bir noktadan bakıldığında 'just like an ant walking on the edge of the visible' (görünenin kenarında bir karınca gibi yürümek) cümlesini okutmaktadır (Waller, t.y).



Resim 46: M/M Paris, 'Just like an Ant Walking on the Edge of the Visible-2', 2009
Kaynak: Artist Dergisi, Nisan 2009, s.12

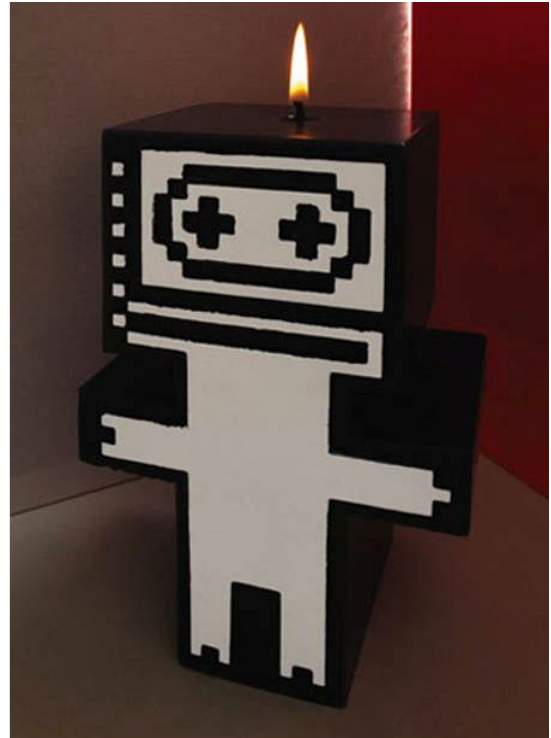
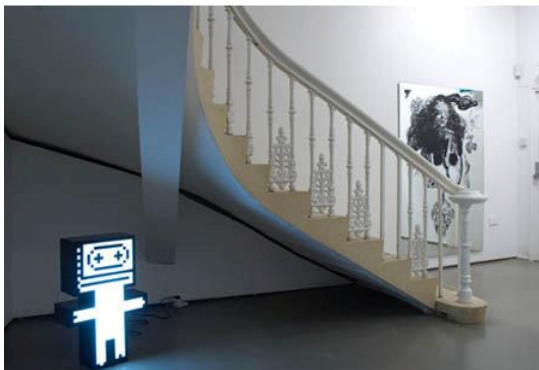
Sergi mekânına girildiğinde sanki bir rüya alanına giren izleyici, bir mekândan diğer bir mekâna geçmiştir. Sergi, sokakta yaşanmakta olan ile sahnede yapılmış olan arasındaki şimdiki zaman ve geçmiş zaman ilişkisini sorgulamaktadır. Geçmişin içinden gelen, toplumsal ve sanatsal verilerin ötesine giden bir 'bellek hareketinin' takibi olarak nitelendirilen sergi, geleceğe doğru açılım sağlayan sanatsal önermelerle dolu duvarlarla zenginleştirilmiştir (Bir yankı odasında bir aşk kelimesi, 2009).

Birçok sanatçının katıldığı 'Ütopyo İstasyonu' adlı sergide, M/M Paris özgün tipografik tabureleri ile tipografiyi nesneyle ve mekân içinde sıra dışı buluşturmayı başarmıştır. M/M Paris'in tipografik tabureleri, aynı zamanda tipografinin üç boyutlu biçimlendirilmesi ve mekân içinde kullanımına da girmektedir. Diğer tasarımcıların işlerinden farklı olarak M/M Paris, taburenin işlevsel özelliğini de koruyarak, bir tipografik okutma sağlamıştır.

M/M Paris tasarım grubunun nesneye yüklediği anlam ile mekân kavramını görselleştiren bir başka yerleştirmesi de 17 Şubat ile 25 Mart 2006 da Londra'da sergilenen 'Haunch of Venison' adlı çalışmasıdır. M/M Paris, son beş yılda tasarım uygulamalarının soluğu olan posterler, hoparlörler, ayaklı poster standları, plexiglas

lambalar ve karo halı tasarımları dâhil birçok medyumda geniş bir tasarım yelpazesi sunmuşlardır.

‘The agent’ (ajan) adlı figür, M/M Paris’in çalışmalarında birçok farklı formlarda ve içerikte kendini tekrarlamaktadır. En son ‘Haunch of Venison/Venison of Haunch’ adlı sergide M/M Paris’in ajan figürü, ışık kutusu olarak sergilenmiştir. MM’in diğer ‘the agent’ (ajan) adlı figürü iki renkten oluşan sınırlı sayıda üretilmiş bir balmumudur. Sergide ‘Haunch of Venison’ kelimesinin harfleri büyük bir pleksi camda hecelenmiştir. Üst katta bu kelimeler, başka bir yerleştirmede ‘Venison of Haunch’ olarak yansıtılmıştır. Mekânı ziyaret eden izleyiciler, serginin merkezi bölümünü oluşturmuştur, M/M Paris, izleyeni tekrar temsil etmek amacıyla serigrafi baskılarından oluşan aynalar yerleştirmiştir. Sergi mekânı içinde yerleştirilen aynalar, kelimeleri tersden yansıtarak galerinin ismini, sergi mekânının kimliğini vurgulamıştır (Haunch of Venison, t.y).



Resim 47: M/M Paris, ‘The Agent’, 2006

Kaynak: http://www.haunchofvenison.com/en/index.php?page=london.exhibitions.2006.m_m_paris, 2010



Resim 48: M/M Paris, 'Haunch of Venison -Venison of Haunch-1', 2006

Kaynak: http://www.haunchofvenison.com/en/index.php?page=london.exhibitions.2006.m_m_paris, 2010



Resim 49: M/M Paris, 'Haunch of Venison/Venison of Haunch-2', 2006

Kaynak: http://www.haunchofvenison.com/en/index.php?page=london.exhibitions.2006.m_m_paris, 2010

En üst katta, Stephanie Cohen tarafından yazılmış kelimelere, M/M Paris'in dekoratif yazı karakteriyle oluşturulmuş bir seri çerçeveli portre yerleştirilmiştir. Portreler, M/M Paris'in tanıştıkları ve çalıştıkları insanları ifade etmektedir. Galeriye ziyaret eden izleyicileri, kendi portrelerinin de çalışmaya eklenmesine teşvik edilmişlerdir. Bu tipografik portreler, sanat tarihinin kolektif kimliğine, bireysel hatıralara ve geleneksel portreye göndermeler yapmaktadır.

M/M Paris tasarım grubu, profesyonel kimliklerini, kreatif stratejik pozisyon olarak tanımlamaktadır. M/M Paris'e göre, sanatçının moda, tasarım, mimari ve grafik tasarıma olan tutkusu, sanat alanında birbiri içine geçmektedir. Hem sanat ve hem de tasarım M/M Paris'in fikirleri için birer bahanedir; dil, doğa ve oluşumun kimliği ile ilgili kavramlarla ilgilenen sanatçılar, aracı oldukları projeleri çeşitli medyumlarda ve ilgi alanlarında bağdaştırmaktadırlar (M/M Paris, t.y).

M/M Paris gibi multi disiplinler arası çalışan başka bir Fransız grafik tasarımcı Malte Martin'in tipografiyi mekânla örtüştüren yerleştirme çalışmalarıdır. Martin'in yerleştirmelerinde, yaşadığı, soluk aldığı mekâna ya da coğrafyaya özel bir yaklaşım görülmektedir. Martin'in yaklaşımlarında 'kent' çoğunlukla kalp noktasıdır. Martin kentdeki kamusal alanla ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmiştir;

“Benim arzum, kamusal alandaki ticari mesajların ve idari işaretlerin dışında, görsel tiyatroyu okunabilir ve izlenebilir bir şekilde tekrar yaratmak için bir girişimde bulunmaktır”(Martin, 2009).

Martin'in günlük kullanım ürünlerini kapsayan grafik tasarımları, halkla buluşturmaktadır. Martin, kamusal alandaki yerleştirme çalışmalarında bazen önemli tarihi bir olayı anımsatmak bazen edebi bir metin doğrultusunda ve bazen de kendi özgün düşüncelerini vurgulamak amacıyla yerleştirmeler yapmaktadır. Martin, grafiksel yerleştirmelerinde, insanın içine dönük sorgulamalara, yaşama, politikaya göndermeler yaptığı söylenebilir (Martin, 2009).



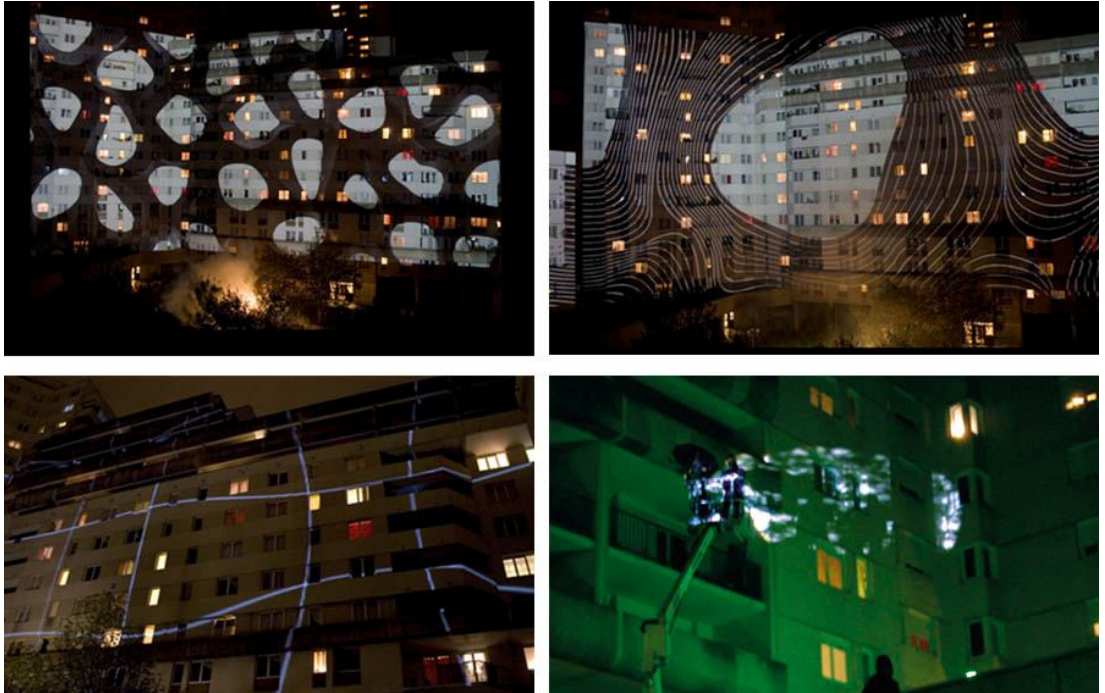
Resim 50: Malte Martin, 'Blanche Neige', 2002
Kaynak: <http://www.agrafmobile.net/>, 2010

Fransız tasarımcı Malte Martin, çalışmalarını; 'agrafmobile, espaces fragiles, espaces sonores, espaces publics' (agrafmobile, kırılabilir alan, görüntü alanı ve kamusal alan) altında yapılandırmıştır. Kamusal alanda 2002 yılında yaptığı 'Blanche neige', (Kar beyaz) adlı yerleştirme çalışması, görsel sanatçıların mekânı olan Galerue'de oluşturulmuştur. Bu masal, 'rüya, beyaz, gece ve kar' kelimelerinden oluşmaktadır. Sıfat, isim, fiil olabilecek bu kelimeler, bir mekânın camına yerleştirilmiştir. Kelimelerin yerleri değiştirilerek, her gün farklı bir cümle yaratılarak, yeni bir öykü oluşturmuştur. Naylon ipliklere asılı metal tabakalardan oluşan harfler ve hemen arkasındaki duvara yazılmış sözcükler katmanlı bir çalışmayı oluşturmuştur. Resim 41'de görseli bulunan 'Kar beyaz' adlı yerleştirme, Martin'e göre 'taşınabilir bir hikâye' olmuştur. 2008'de, Paris, Saint Blaise bölgesinde, 'mots publics a saint blaise' (kamusal sözcükler) belki de Malte Martin'in en ilgi çekici tipografik yerleştirmesi olduğu söylenebilir. Cardeur meydanında, geçici süreliğine elektrikler kesilerek apartmanlara, 5x5 metre çapında, 50 ampul yerleştirilmiştir. Martin, her hafta semtle ilgili izlenimlerini, bir cümle ile apartmanların yüzeyinde yansıtmıştır.



Resim 51: Malte Martin, 'Public words at Saint Blaise -1', Paris 2008 Kaynak: Malte Martin, Agraftmobile, 2010

Devasal bir boyutta yansıtılan cümleler arasında; 'ici je suis ailleurs' (burada, başka bir yerdeyim) adlı çalışma, tasarımcının kendisini her türlü mekânda, zeminde ifade edebilme yaklaşımını gösterdiği söylenebilir.



Resim 52: Malte Martin, 'Public words at Saint Blaise -2', 2008 Kaynak: Malte Martin, Agraftmobile, 2010

Martin'in çalışmalarında sözcükler mekânla buluşturularak anlam kazanmaktadır. İlerleyen haftalarda, Malte Martin, topografik bir yaklaşımla binalara dokular yansıtmıştır. Böylece, Candeur, nefes alan, nabızı ve atışı olan bir meydana dönüşmüştür. Martin, yerleştirmelerinde grafik tasarımı, çağdaş tiyatro, müzik ve dans ile bütünleştirerek, kentsel alanda sanatsal bir arena oluşturmaktadır. Bu arena aynı zamanda görsel, akustik oluşumların deneyimlendiği bir alandır. Tasarımcı, birbirinden farklı şekillerde çözümlediği yerleştirmelerinde; tipografiyi hazır nesnede ve seçtiği kamusal alanda başarılı bir şekilde buluşturmuştur (Martin, 2009).

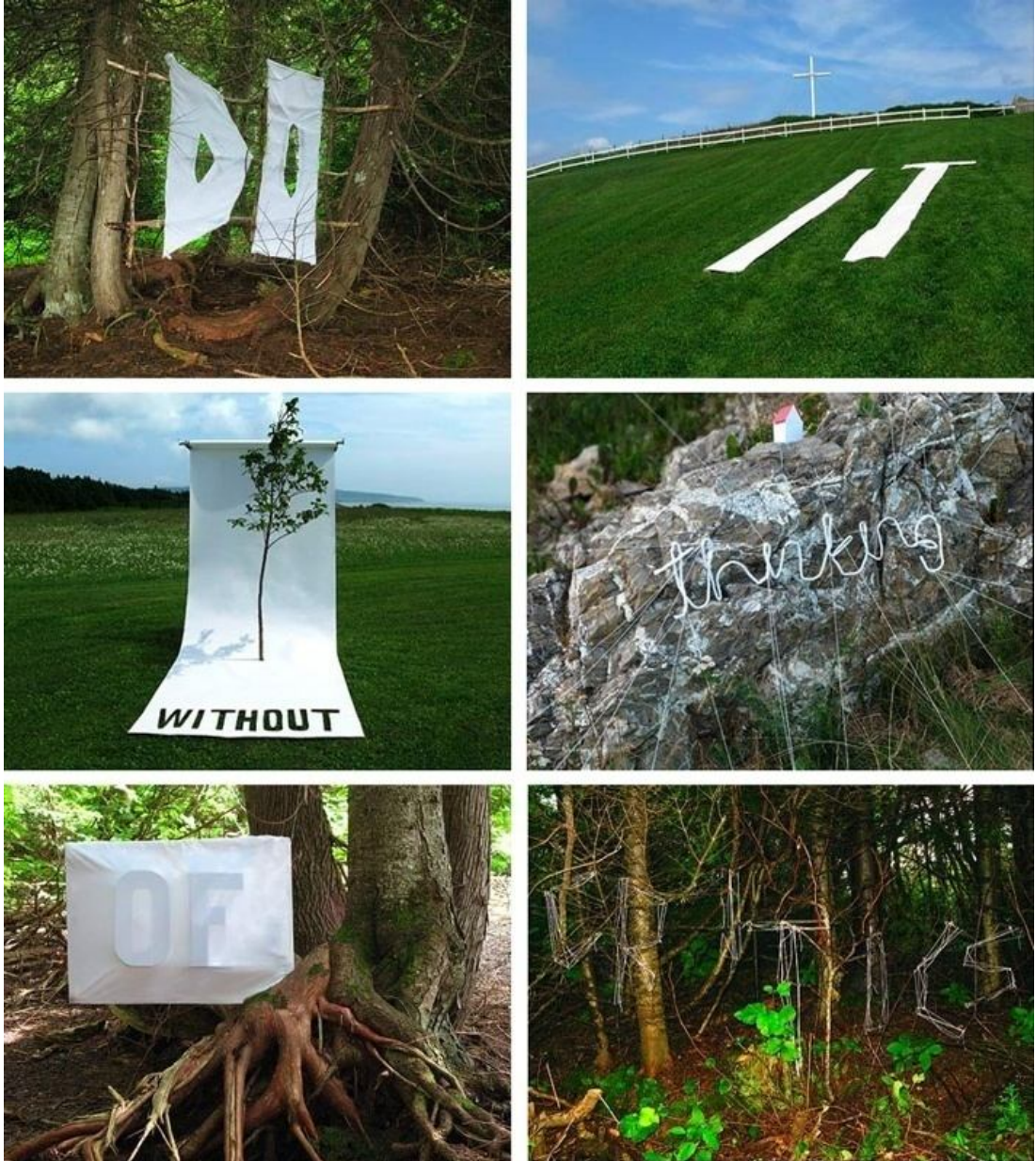
Maltin gibi tipografiyi mekân içinde yerleştiren daha önce bahsedilen diğer bir tasarımcı da Stefan Sagmeister'dir. Deneysel ve sezgisel bir yaklaşımla çalışmalar üreten tasarımcı, tipografiyi çarpıcı bir biçimde nesnelerle kamusal alanda çözümleyici yerleştirmeler yapmaktadır. Uslu'ya (2006) göre, Sagmeister çalışmalarında her zaman 'fikir' önemli olmuştur. *Metnin altında yatan olguyu kavramaya ve anlamaya ve onu en etkili şekilde görsele dökmeye çalışmaktadır.* (s.65) Stile hiçbir zaman inanmayan tasarımcı, tasarımın izleyiciyi şok edici, açık ve net olması gerektiğini savunmuştur. Bu doğrultuda Sagmeister'in günlük defterine tuttuğu notlardan oluşturduğu 'things I learned in my life so far' (şimdiye kadar hayatımda öğrendiğim şeyler) adlı tipografik seri çalışmasıdır.

Wiltshire'a (2005) göre;

"Sagmeister, günlüğünden alınan notları görselleştirmeye çalıştığı 10 proje gerçekleştirmiştir. Bu tasarımlar tamamıyla parası ödenmiş bir müşteri işidir. Bu proje kapsamında üretilen tipografik deneysel 10 tasarım, Sagmeister'a göre tam anlamıyla Grafik tasarımdır, sanat gösterimi değil. Projeler kapsamında üretilen 3 boyutlu işler fotoğraflanarak, daha sonra uygun bir dış mekânda billboardlar aracılığıyla sergilenmişlerdir"(Uslu, 2006, s. 72-73).

Sagmeister'in günlüğündeki metinler içinde 'trying to look good limits my life' (iyi görünmeye çalışmak hayatımı sınırlar), 'everything I do always comes back to me' (yaptığım her şey bana geri döner), 'money does not make me happy' (para beni mutlu kılmaz), 'either act or forget' (hareket et ya da unut), 'do it without thing of critics' (yargıları düşünmeden yap) gibi ifadeler yer almaktadır. Sagmeister'in deneyimlerinden yola çıkarak oluşturduğu tipografik yerleştirmelerinde kelimeleri gruplara bölmüştür; her bir kelime farklı malzemeyle oluşturulmuş ve başka bir mekâna yerleştirilmiştir. Sagmeister bazen organik, sentetik malzemelerle bazen de

bilgisayar teknolojisini kullanarak çalışmalar üretmektedir. Saigmeister'in ' things I learned in my life so far' adı altında oluşturduğu on farklı yerleştirmesindeki tasarım anlayışı, birçok tasarımcıyı etkilemiş ve ilham kaynağı olmuştur. Saigmeister, tasarım çözümlemelerinin eşit ölçüde sezgiye, oyuna ve monotonluğun üzerine çıkma arzusuna bağlı olduğunu ileri sürmüştür. O, daha önce denenmemiş çalışmalar üretmek adına her türlü malzemeyi kullanarak tipografik çözümlemeler yapmaktadır.



Resim 53: Steven Saigmeister, 'Things I learned in my life so far -2', 2000

Kaynak: http://www.ntimmmsalou.com/wordpress/wp-content/uploads/2009/09/dsg-interviews-julienvallee-do_it_without_thinking_of_critics_large1.jpg, 2010



Resim 54: Steven Saigmeister, 'Things I learned in my life so far - 3', 2000

Kaynak: <http://www.designandlife.com/pdf/dl17.pdf>, 2010

Sagmeister ve Matthias Ernstberger'in tasarım ve tipografisini yaptığı 'six cities design festival, Scotland' (İskoçya, altı kent tasarım festivali), altı büyük şişme maymun heykelden oluşmaktadır. 'Everybody always thinks they are right' (herkes her zaman onların haklı olduğunu düşünür) adlı çalışma, festivalin düzenlendiği İskoçya'nın altı farklı kenti; Glasgow, Aberdeen, Edinburgh, Inverness, Dundee ve Stirling'de gerçekleşmiştir. Farklı formlarda ve değişik mekânlarda yerleştirilen şişme maymunların her biri, 'Everybody always thinks they are right' cümlesinin içinden bir kelimeyle ilişkilendirilerek altı ayrı kente yerleştirilmiştir. (Design, t.y).

Sagmeister, farklı malzemelerle yaptığı yerleştirmelerini daha sonra grafik tasarım uygulamalarında kullanmaktadır. Örnek olarak Levi's firmasının 501 markalı kot pantolon reklam afişi için, Sagmeister kotun ham maddesi iplikle bir kot pantolon imgesi oluşturmuştur. Kot ipliğiyle oluşturulan 'This is a pair of Levi's, sewed with the strongest thread' (En güçlü iplikle dikilmiş bir çift Levi's) ifadesi, pantolon imgesinin sağ ve soluna yerleştirilmiştir. Metindeki ifade, seçilen malzemeyle (iplik) sloganın ifadesini güçlendirmiştir. Sagmeister'in Levi's firması için yaptığı bu yerleştirme, imge, metin ilişkisinin kurgulandığı belki de en anlamlı ve başarılı çalışmalardandır. (Design, t.y).



Resim 55: Stefan Sagmeister, 'Levi's, The Strongest Thread'
Kaynak: <http://www.designandlife.com/pdf/dl17.pdf>, 2010

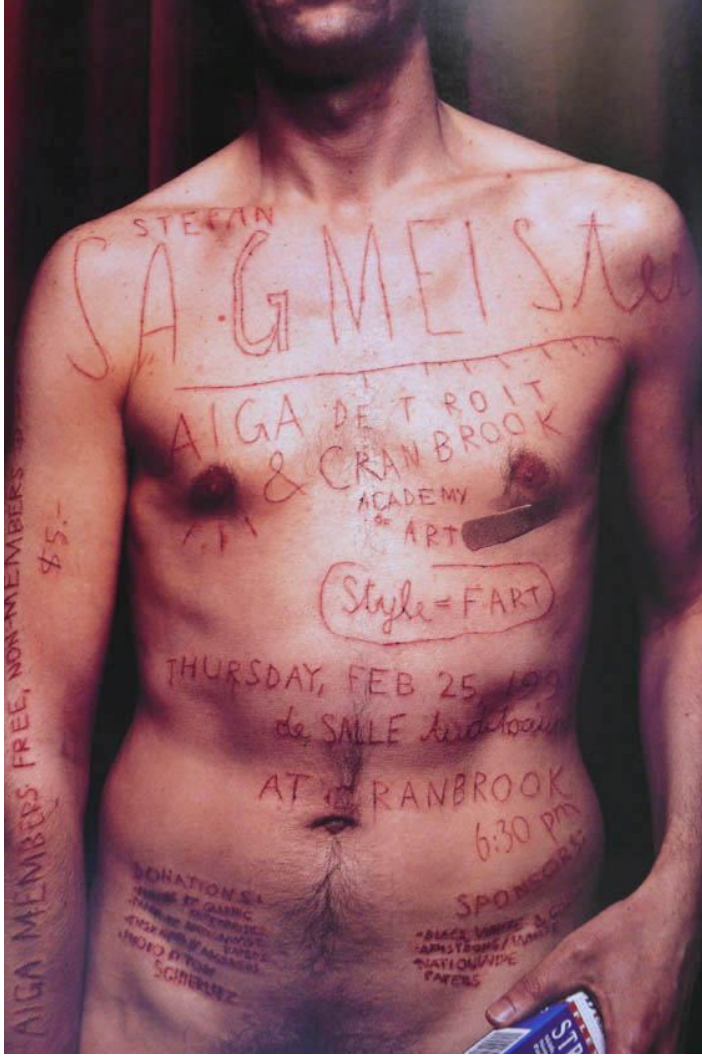
Sagmeister'in 'things I learned in my life so far' (sonunda hayatımda öğrendiğin şeyler) adlı seriden oluşan yerleştirme çalışmalarını yayınladığı kitabı da bir bakıma küçük bir yerleştirme çalışması olarak algılanabilir. Valeé gibi tasarımlarında kendi bedenini kullanan Sagmeister, kitap kapağında kendi profil fotoğrafının arka yüzeyinde değişebilen farklı (dokuların) imgeler yerleştirmiştir. Bu çok katmanlı değişebilen kitap tasarımı Sagmeister'a farklı kimlikler ve yeni

görünüşler kazandırmıştır. Okuma alışkanlıklarına yeni alternatifler üreten Sagmeister'in kitabında, her biri onaltı sayfadan oluşan, onaltı farklı kitapçık yer almıştır (Design, t.y).



Resim 56: Stefan Sagmeister, 'Things I learned in my life so far' Book Cover Design, 2000
Kaynak: <http://www.sagmeister.com/buy.html>, 2010

Sagmeister'in yerleştirmelerinde iyi bilinen çalışmalarından bir tanesi de, 1999 yılında AİGA Detroit seminerine hazırladığı poster için kendi bedeni üzerinde yaptığı tipografik yerleştirmedir. Sagmeister.Inc tasarım stüdyosunda alışan İşveli stajyer, Martin Woodtli, Sagmeister'in vücudu üzerinde, falata bıçağıyla, sekiz saat süren kesim ve iziklerle Sagmeister'in düşüncelerini vurgulayıcı metinler oluşturmuştur. Vücudunun üzerine yazılan tipografinin görünür kılınabilmesi amacıyla tasarımcının derisine tersden kesikler atılmış ve bu yöntem Sagmeister'a çok acı vermiştir. Sagmeister, kendi vücudunda oluşturtuğu metinlerle, fiziksel acıyı görselleştirmiştir. Tasarımcı, kendi bedeninde yapmış olduğu tipografik çizimlerin yanı sıra, sıklıkla grafik tasarım uygulamalarında kendi bedenini de tasarımın bir parçası olarak kullanmaktadır (Hall, 2001).



Resim 57: Stefan Sagmeister, 'Aiga Detroit', 1999

Kaynak: <http://www.sagmeister.com/work5.html>, 2010

Sagmeister'in kendi deyimiyle, çalışmalarında kendisini kullanmasının çok basit iki nedeni vardır: ego tatmini ve ilk deneyde işe yaradığı için tekrarlanmasıdır (Wiltshire, 2005). Sagmeister, tasarımın açık, şok edici, izleyiciyi düşündüren tasarımlar olması gerektiğini savunmuştur. Kışkırtıcı tasarımlarında kendini ön plana çıkaran, egosunu tatmin edici çok kişisel bir yaklaşımı ile tipografide yeni bir açılım sağlamıştır.

Sagmeister'in tipografiyi hazır nesneyle mekân içinde bütünleştirdiği çalışmalarından bir tanesi de, Adobe tasarımcı başarı ödülleri tanıtan afiş için kahve bardaklarıyla yaptığı devasa yerleştirmedir. Arkadaşı Philip Haemmerle'nin ve birçok kişinin yardımıyla 2500 adet kahve bardağı, bir kupa imgesi oluşturacak

şekilde sıralanmış ve resmin leke dağılımına göre bardaklar farklı miktarda kahveyle doldurularak zemine yerleştirilmiştir. Sagmeister, kahve bardaklarıyla tasarım ödülünü oluşturma fikrini; öğrencilerin çalışırken en çok tükettikleri nesne olmasından dolayı seçmiştir (Sagmeister, t.y).



Resim 58: Stefan Sagmeister, 'Adobe Design Achievement Awards'
Kaynak: <http://www.sagmeister.com/work12.html>, 2010

Kavramsal çalışmalar üreten Avusturyalı tasarımcı için fikir, her zaman önemli olmuştur. Sagmeister, tasarımlarında, düşüncesini en etkili yoldan disiplinlerarası bir yaklaşımla görselleştirmektedir.

“Metnin altında yatan olguyu-kavramı anlamaya ve onu en etkili bir şekilde görsele dökmeye çalışmaktadır. Sagmeister, hiçbir zaman stile inanmamıştır. Ona göre stil, tasarımı bulandıran ve gereksiz bir şeydir. Tasarım, açık-net, şok edici ve izleyiciyi düşünceye iten olmalıdır. O, Stili, “Style=Fart”(Stil=Osuruk) olarak tanımlarken aslında içinin ne kadar boş ve uçucu olduğuna dikkat çekmek istemiştir. Bu tabirinde Sagmeister, provake edici yanını açığa çıkarmakta ve bu kavramsal yaklaşımını söze dökerken etraftan gelecek tepkilere aldırış etmemektedir”(Uslu, 2006, s.65).



Resim 59: Stefan Sagmeister, 'Five Years of Style = Fart'

Kaynak: www.torinoworlddesigncapital.it/.../02_02_08_Bombay_Sapphire_e_Stefan_, 2010

Sagmeister'in tipografinin nesneyle ilişkisi bağlamında başka bir yerleştirmesi de, Sagmeister Inc. stüdyosunun kuruluş yıldönümü için şamata minderinin üzerine davetiye tasarımıdır. Davetiye'nin arka yüzeyinde, 'buna kim oturursa, gerçek bir yuhalama yayar' ifadesi yerleştirilmiştir. Minderin ön yüzeyinde üç farklı tasarım yer almaktadır; stüdyo'nun saygın çalışmalarını tanımlayan İsveç stili bir tasarım, gotik parti tasarımı ve Sagmeister'in projelerinde simgesel el çizimi yerleştirilmiştir (Hall, 2001).

Sagmeister gibi tipografiyi nesne ve mekânda deneysel üslubuyla buluşturan önemli bir görsel iletişim tasarımcı da Christina Föllmer'dir. "*Deneyimlenen hiçbir şeyin kaybolmadığını*" düşünen Föllmer, disiplinlerarası bir yaklaşımla çalışmaktadır. Offbenbach Sanat ve Tasarım Akademisi, ve İtalya'da Fabrika ve Uluslararası İletişim Araştırma Merkezinde görsel iletişim tasarım eğitimi alan Alman tasarımcı, 2006 yılından itibaren disiplinlerarası kreatif bir oryantasyonla, kendi küçük stüdyosunda, sanat ve tasarımı buluşturmaktadır (Föllmer, t.y).

İtalya'da tasarım ofisi Fabrika'da geliştirilen 'time to take time' (zaman için zaman ayır) adlı yerleştirme çalışması, nesneler üzerinde günlük bilinen olayları betimlemiştir.



Resim 60: Christina Föllmer, 'Time to take time', 2005

Kaynak: http://www.christinafoellmer.de/PORTFOLIOgraphic_timeto.htm, 2010

Farklı yazarlardan alınan metinler, günlük hazır nesneler üzerine yerleştirilmiştir. Seçilen nesnenin işlevselliği ile metinler, anlam kazanmaktadır. Dış mekânda yer zemininde duran kurumuş yaprakların üzerine yerleştirilen buruşuk bir kâğıt parçasında ‘time stays we go’ (zaman durur, biz gideriz) askılıkta paltoların arasında asılı duran fötr şapkanın üstünde ‘it is never too late to be what you might have been’ (ne olabileceğini anlamak için asla geç değildir) ve temizlik malzemelerinin bulunduğu bir iç mekân içinde zeminde duran temizlik eldivenlerinin üstünde ‘in truth people can generally make time for what they choose to do; it is not really the time but the will that is lacking’ (gerçekte insanlar yapmayı seçtikleri şey için zaman ayırırlar, aslında zaman değil, eksik olan istektir) ifadeleri zamanın geçiciliğini ve yaşamdan elde edilen deneyimleri sembolize etmiştir (Föllmer, t.y). Postmodernizmin bireyselci yaklaşımı, Christina Föllmer’in yerleştirmelerinde de görüldüğü söylenebilir.

Föllmer tasarımlarının deneysellik ile ilişkisini şöyle değerlendirmektedir;

“Yaşamda önemli olan andır. Günlük anlar, çalışmalarım için fikirleri ve ilhamı aldığım kaynaktır, bu da tasarımı sanatsal anlatım ile bağlar. Bu süreçte, içinde bulunduğum projelerin anlam ve sanatsal değer taşıması ve dikkate değer bir içerik kapsamında yer alması son derece önemlidir. Yaklaşımım; gördüklerimden, deneyimlediklerimden ve hatırladıklarımın yapılandırdığım resimlere estetik kriterler uygulamaktır. Bu şekilde ve bu oldukça sezgisel bakış açısından, neredeyse doğal olarak açık bir kavram ortaya çıkar. Bir çözümün uygun ve başarılı olup olmadığını hissedirim ve bu standardı karşılama amacıyla her proje için çabalarım. Yaratıcı süreç sırasında, kendi sezgimle bir konuşma sürdürüyor gibi olurum” (Charlotte & Peter Fiell, 2007, s.182).

Fabrika’da sunulan ‘time to take time’ ifadesi; cazip bir davet, umutsuz bir çılgılık ya da belki de öneridir. Zamanın ‘çalınmış’ başarı belgeleri, yansımaları, farklı bölgelerden insanların düşüncelerini ele alan genç Alman sanatçı, onlarla günlük yaşantılarımızı edebi olarak bütünleştirmiştir. Föllmer, nesneyi tipografiyle bütünleştirerek mekân içinde, zamanın yaşamla olan ilişkisini eğlenceli bir üslupla seçtiği metinlerle sorgulamıştır (time to take time, 2003).

Sonuç olarak, 1980 sonrası tipografiyi nesneyle ilişkilendiren, mekân içinde çalışmalar üreten grafik tasarımcılar, kendi bireysel düşüncelerini ve deneyimlerini renk, ışık, hacim, dokuyu plastikleşen tipografiyle mekân içinde kullanarak ger

3.4. Hareketli Grafikte Tipografinin Kullanımı

Grafik tasarım mesleğinde son yıllarda görülen belki de en çarpıcı değişim, orijinal deyiimiyle, ‘motion graphics’, Türkçedeki karşılığı olarak ‘hareketli grafik’ yerleştirmeleridir. Hareketli grafik; metin veya görüntünün hareket ettiği herhangi bir içeriği tanımlamak için kullanılan geniş bir deyim olup, daha çok şekil, renk ve kompozisyon bakımından etkileyici değişiklikleri ilgilendiren dijital çalışmaya denilmektedir (Eskilson, 2007). Hareketli grafik deyiimi, grafik tasarım kapsamında ilk kez 1990’larda ortaya çıkmış olsa da, grafik tasarımcılar geleneksel animasyon tekniklerini kullanarak uzun yıllardır hareketli grafikler yapmaktadırlar. Günümüzde hareketli grafikler, izleyiciyle sık sık sinema perdelerinde, websitelerinde, televizyonlarda, cep telefonlarında ya da dijital tüm platformlarda buluşmaktadır.

Apple Motion ve Autodesk Combustion ve Adobe After Effects gibi hareketli grafik programları bir reklam filmi düzenlemesinden, bir web sayfası için basit animasyon dizileri yaratmaya dek çeşitli uygulamalar için kullanılmaktadır. (Eskilson, 2007). Günümüzde genç nesil grafik tasarımcılar müzik ve moda alanına yönelmişlerdir. Wiltshire’a (2005) göre bunlar, yaratıcılığın dijital teknoloji ve sanatsal tanınma arzusu ile sağlanan yeni olasılıklar tarafından uyarıldığı alanlardır. Grafik tasarımın müzik yayıncılığı alanına atılımı, müzik klipleriyle ve daha da genişletilecek olursa hareketlerin, görüntülerin tasarımı ve üretimiyle ilişkili olarak ilerlemiştir. Bu alanda örnek olarak Larent Seroussi, film yönetmenliğine dönmüş, Sylvia Tournier müzik klipleri ve TV showları tasarlamıştır. Laurent Fetis, Roman Coppola’nın filmi C.Q. için başlık tasarımıyla birlikte animasyonlar ve setlerle sahne donanımlarını oluşturmuştur. 2004 yılında Berlin’de Nike Spiritroom gibi film ve video enstalasyonları da yapmıştır. M/M Paris tasarım stüdyosu, başka fotoğrafçılar Inez Van Lamsweerde ve Vinoodh Matadin ile birlikte Bjork için yönetmen yardımcılığı da yapmış, ayrıca sanatçının CD ve plak kapaklarıyla konser posterlerini de tasarlamıştır (Wlassikoff, 2005).

Sinema ve müzik sektöründe her geçen gün hayal gücünün biraz daha ötesinde üretilen çalışmalar ‘hareketli grafik’ başlığı altında ayrı bir araştırma konusu olarak incelenebilir. Ancak bu araştırma konusunda hareketli grafiklerin, enstalasyon

ve grafik tasarım arasındaki ilişkisi kapsamında ele alınmaktadır. Bu bağlamda, 1980 sonrası hareketli grafiği, çağdaş sanatın bir olgusunu enstalasyonla buluşturan tasarım gruplarından sırayla Lust, Why Not Associates ve David Carson'ın çalışmaları incelenmiştir.

Multi disipliner bir yaklaşımla çalışmalar üreten Hollandalı tasarım grubu Lust, grafik tasarımı teknolojinin duyarlı kullanımıyla birleştirmektedir. Lust; basılı materyallerden, etkileşimli donanım (interaktif enstalasyon) ve mimari grafikleri de içeren yerleştirmeler yapmaktadır. Lust, tasarımı bir süreç olarak değerlendirir. Lust'a göre, her bir tasarım; kapsamlı araştırmanın sonucu olan bir kavramdan doğmaktadır. Lust; sürece dayalı veya üretken sistemlere dayalı olarak tanımlanan bir tasarım yöntemi geliştirmiştir. Sonuçta bu, kendini tasarlayan bir şeye yönelen, çözümsel bir sürecin geliştirilmesini gerektirir (Charlotte&Peter Fiell, 2007).

Lust'un tasarım ve felsefesi bir tarzdan değil, tasarımın içeriğinin kavranmasından ve yorumlanmasından meydana gelmektedir. Yön veren ve meydana okuyan bir dünya sunan Lust tasarım grubu, düşünce süreçlerini çok katmanlı, dokunulabilir yapıda oluşturmaktadır. İnsanların merakla keşfedebileceği hareketli grafikler tasarlayan Lust; bunları, dünyadaki saklı elemanları tesadüfi bağlantılarla yapılandırır. Kendi websitesinde dahi interaktif dijital kullanım alanları bulunan Lust, Avrupa'nın birçok kentinde kamusal alanlarda, insanları dokunmaya, bakmaya ve katılmaya iten kışkırtıcı interaktif yerleştirmeler yapmaktadır (Lust, t.y).

Lust tasarım grubu, çalışmalarında; ışık, imge ve metin kullanmaktadır. Hollandalı tasarım grubunun interaktif ışık ve ses yerleştirmelerinden biri olan 'Rgb city' (Rgb kenti) adlı interaktif yerleştirme bir öğrenci merkezinde bir binanın dış cephesinin tamamını kaplamıştır. Rgb renk modeli, dijital ünitelerde (tarayıcılar, dijital kameralar gibi) ve monitörlerde kullanılan üç ana rengin; red, green, blue (kırmızı, yeşil ve mavi) değişik oranlarda eklenmesiyle oluşmaktadır. Binanın her odası sürekli değişen, farklı renklerde ışıklarla donatılmıştır. 'Robolight' network bağıyla oluşturulan interaktif yerleştirme; ışığın yoğunluğu, rengi, halkın isteği doğrultusunda yön verebildiği dokunmatik bir panelle çalıştırılmıştır. Her oda görsel

olarak sanki düşük piksel çözünürlüklü bir televizyonu anımsatmıştır. Yanıp dönen, akan ışıklar, binayı ve çevresini bir fener gibi görkemli bir şekilde vurgulamıştır. ‘Beyaz Belgrad’ kenti, Lust’un yerleştirmesiyle renkli bir kente dönüştürmüştür. ‘Rgb city’ (Rgb kenti), ‘Dis-patch’ müzik ve sanat festivali kapsamında Sırbistan’ın Belgrad ve Hollanda’nın Den Haag kentinde de yaratılmıştır.



Resim 61: Lust, ‘RGB City’, Belgrad, 2009
Kaynak: <http://vimeo.com/5383293>, 2010

Lust tasarım grubu tarafından projelendirilen teknolojiyle donatılan ve Belgrad sakinleri için nadir bulunan interaktif ses ve ışık yerleştirmesi, mimarı yapıların organik ve değişen, gelişen çevresiyle görülmesini sağlamıştır. Işık yerleştirmesinin, ses tasarımcısı Belgradlı Goran Simonoski’dir. İnteraktif yerleştirme Mondriaan Vakfı, Hollanda Kraliyet Elçiliği, Belgrad Sky müzik ve Belgrad kenti Stari Grad belediyesi sponsorluğunda gerçekleşmiştir (Lust, t.y).

Rgb kenti ile kamusal mekânda, diktörgen formlarla değişen lekeler yaratan Lust, benzer bir yaklaşımını, 2005 yılında ‘today's art festival’, (bugünün sanat festivali)’inde, ‘the hague int’l’ adlı yerleştirmede görmüştür.

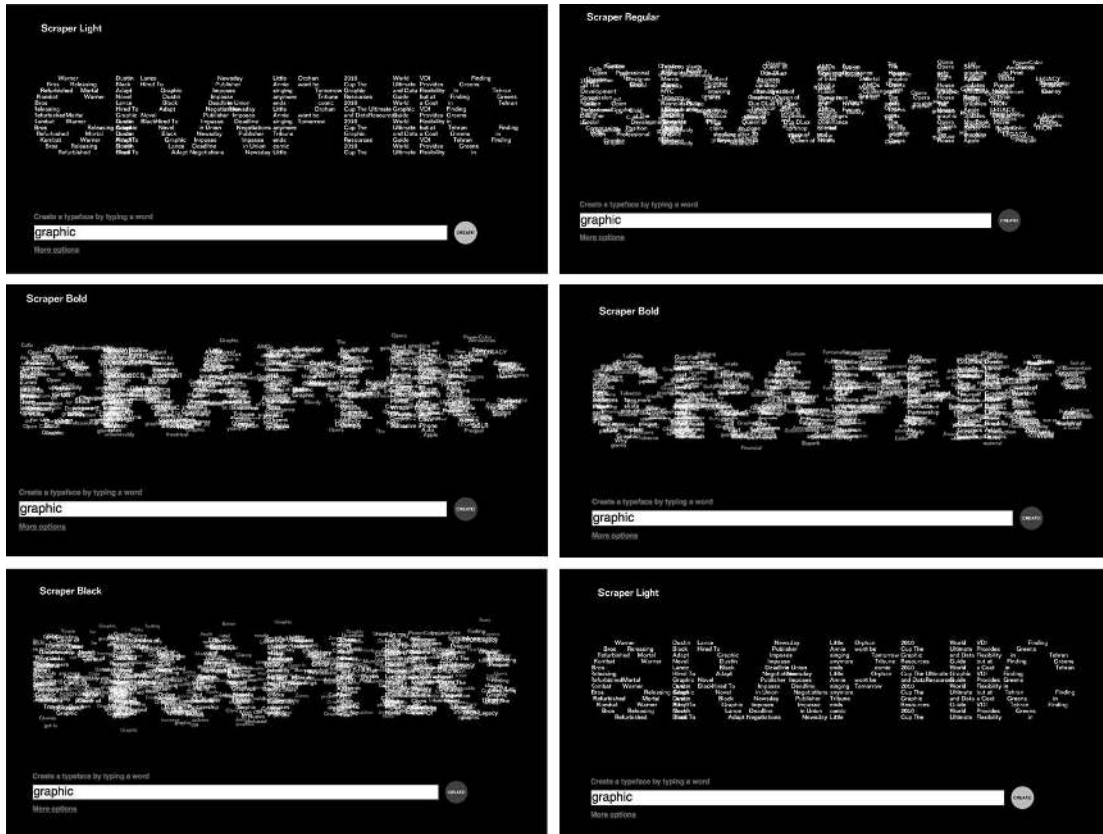


Resim 62: Lust ‘the hague int’l’, Den Haag, 2005
Kaynak: <http://www.lust.nl/>, 2010

Lust’un enstalasyonu ile Den Haag kentinde bir cadde uluslararası sanal bir havaalanına dönüşmüştür. 600 metre uzunluğunda bir uçak iniş şeridini vurgulayan Grote meydanında 36x6 birbirinden bağımsız kontrol edilebilir ışık ve 48x2000 wat gücünde hopörler yerleştirilmiştir. Grote meydanına yerleştirilen uçak iniş kalkış ses kayıtlarıyla bir uçak pisti deneyimi yaratılmıştır. İniş pisti, festivalin yapıldığı 25 bölgeyi birbirine bağlamıştır. Meydandaki Volharding binasının ön cephesine, uçakların gidiş ve dönüş işaretlerinin ve festivalde yer alacak grupların duyuru

metinlerinin yer aldığı led göstergesi yerleştirilmiştir. Aynı zamanda sekiz farklı dilde de platformlarında yer alacak sanatçıların duyuruları ses yerleştirmesiyle caddede yayınlanmıştır. Lust, devasa ışık ve ses yerleştirmesiyle Den Haag şehrinde yeni bir mekân yaratmıştır. Lust'un bazı enstalasyon çalışmaları mekâna göre tasarlanırken, bazen de tam tersi bir yaklaşımla yerleştirmesiyle bir alan tanımlamıştır. Bu son derece ilgi çekici alan (uçak iniş pisti) sayesinde Lust, farklı bir sergileme ya da yerleştirme alanı yarattığı söylenebilir. 'Todays Art Festival'i kapsamında, Haag kentinin ana meydanında yer alan 'Mercury' adlı enstalasyon, Rgb kenti ile aynı yerleştirme konseptini taşımaktadır (Lust, t.y).

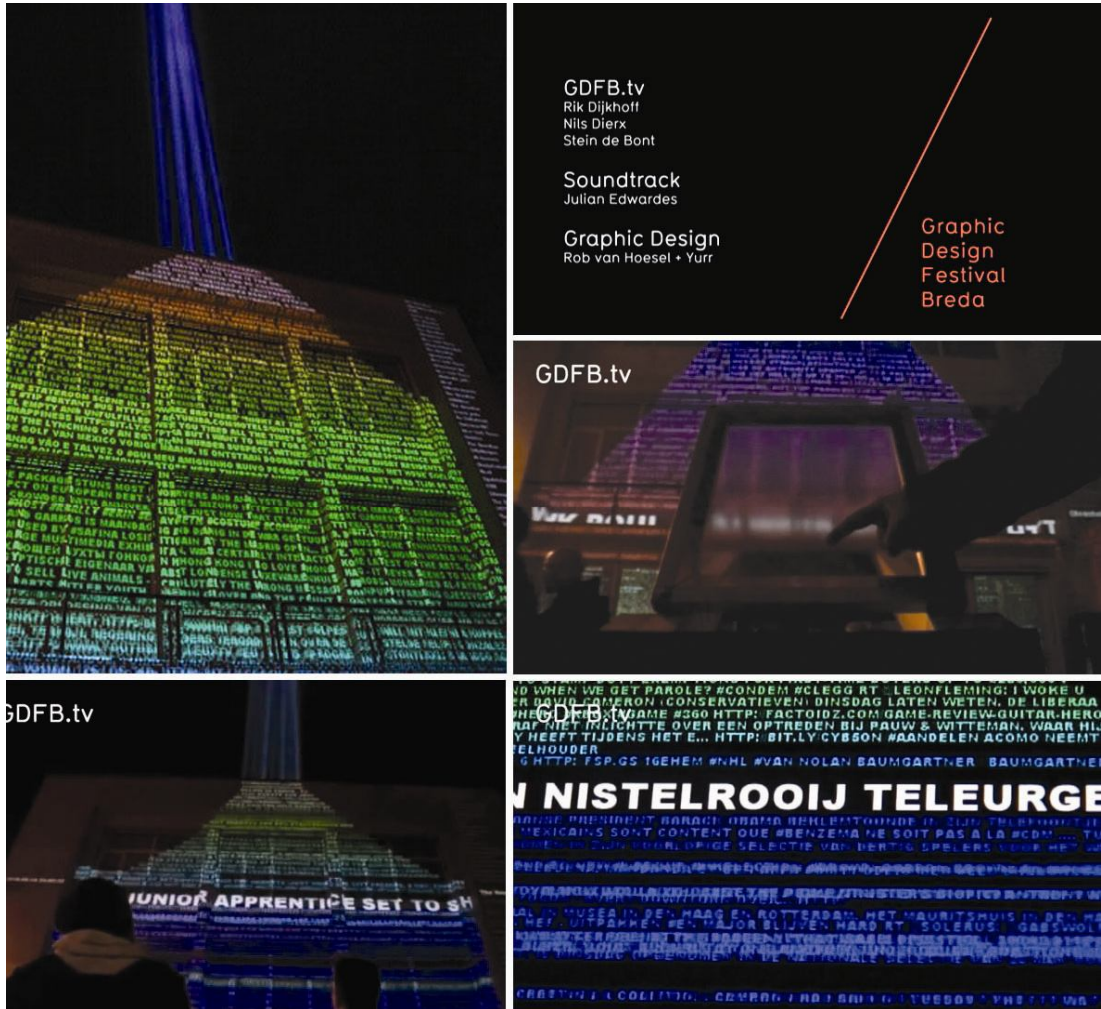
Lust'un imge, metin ve tipografi ilişkisini ortaya koyan en ilginç çalışmalarından birisi de tasarım grubunun websitelerinde bulunan 'scraper type' adlı interaktif tipografik çalışmasıdır.



Resim 63: Lust, 'Scraper Typer'
Kaynak: <http://www.lust.nl/>, 2010

Herkese açık bu interaktif yerleştirmeye katılabilmek için, kullanıcının beyaz boş yazı alanına, yaratılmasını istediği kelimeyi girmesi gerekmektedir. Örnek

olarak, Lust'un websitesinde yaratılan 'graphic' kelimesi, program tarafından aşamalı bir biçimde kelimenin formuyla oynamaktadır. En başta yüzlerce küçük metinlerden oluşan okunaklı bir formda beliren grafik kelimesi daha sonra kelimelerin hareket etmesi sonucu okunaksız hale dönüşmektedir. Son aşamada kelime tekrar ilk haline gelmektedir. Bu interaktif hareketli grafik uygulama ve tasarım grubunun websitesinde ve enstalasyonlarında görülen bilgisayar teknolojisi, Lust grubunun gelişmiş teknolojiyle birlikteliğinin bir kanıtıdır.



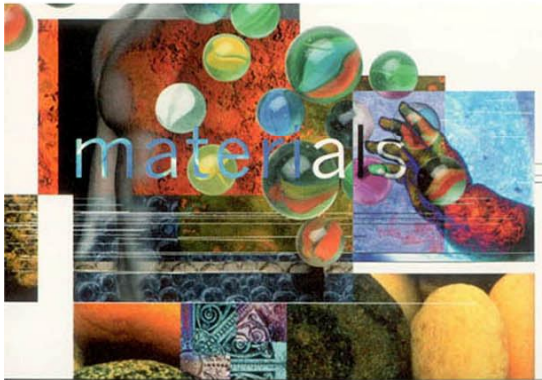
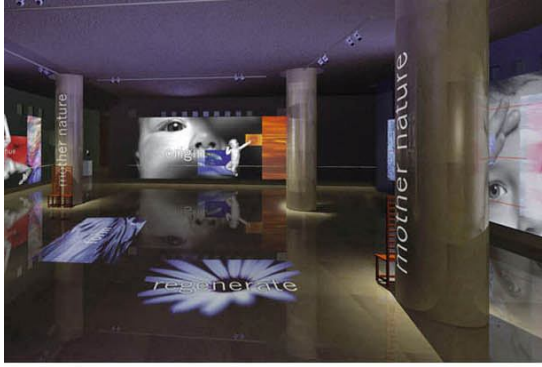
Resim 64: Lust, 'Projector Spectre'
Kaynak:www.wimeo.com / 2010

Resim 54'deki, Lust tasarım grubunun 'Projector Spectre' adlı interaktif enstalasyon çalışması, GDFB ve KOP tarafından düzenlenen 2007 den beri her yıl yapılan Grafik Tasarım Festivali Breda için tasarlanmıştır. Bu devasa tipografik hareketli grafik çalışması, grafik tasarımla mimari yapıyı, yaşama duyarlı bir tavırla

buluşturmuştur. Diğer yerleştirmelerinde olduğu gibi, insanların çalışmayı yönlendirebileceği bir panel bulunmaktadır. Lust'un her tasarımı detaylı bir şekilde araştırılmış bir kavrama dayanmaktadır. Lust, medya ve bilgi teknolojileriyle, mimarinin ve kentsel planlamayla ve grafik tasarımıyla kesiştiği yeni tasarım yolları keşfetmekle ilgilenmektedir. Grafik tasarım, tipografi, soyut haritacılık, interaktif webtasarımı, kentsel medya enstalasyonları, bing bang kaos teorisi, rastlantı ve hata sonucu oluşan veri görselleştirme ve font tasarımlarıyla ilgilenen, Lust, çağdaş sanata, postmodernizmle kucak açmış önde gelen bir tasarım grubudur (lust, t.y).

‘İmge-Metin ve Tipografinin Üç Boyutlu Mekânda Kullanımında’ incelenen multidisipliner alanda tasarım çalışmaları üreten, İngiliz Tasarım grubu Why Nots Associates, film başlıkları, reklam ve kısa tanıtım jenerik filmleri ve sosyal içerikli video enstalasyonlar da yapmaktadırlar. Why Not Associates’in reklam ve kısa tanıtım filmleri içinde ‘unseen gaza, blackberry bold, chosen, language of football, ashes to ashes, virgin, nike heroes ve first direct’ adlı hareketli grafik çalışmaları yer almaktadır.

Why Not Associates’in daha önce imge ve metin ilişkisi başlığı altında incelenen “Synapse Kobe” (Sinaps Kobe) adlı yerleştirmesi, hareketli grafikte tipografinin kullanımına da girmektedir.



Resim 65: Why not Associates, 'Synapse Kobe -2'
Kaynak: Why Not Associates, Booth Clibborn Editions, 2010

1980 sonrasında hareketli grafik çalışmalarıyla kendini gösteren bir diğer tasarımcı da, David Carson'dır. Carson, modernizmin tek düze, kuralcı anlatımını yıkarak, metnin ifade ettiği duygu üzerine deneysel üslupla işler üretmiştir. Metni, harfi, imgeyi parçalayıcı, birbirinin üstüne geçen, uzun ve kısa satırlar ile çok katmanlı çalışmaları ve gelişen teknolojinin olanaklarını da son derece özgürce kullanarak, tipografiyi hareketli hale getirmeyi başaran öncü bir yapı-bozumcu tasarımcıdır. 'Baskının sonu' adı altında bir seri kısa tipografik film ve reklam filmleri üreten Carson, grafik tasarımın yüzünü değiştirmiştir.

Carson, tasarım problemine sezgisel, duygusal açıdan yaklaşmaktadır. Farklı ağırlık ve boyutta yazı tiplerini bir arada kullanan; üst üste baskılar, kasıtlı hatalar, bulanık fotoğraflar, karmaşıklığı kucaklayan David Carson okuma yöntemlerini değiştirmiştir. Tipografiye yeni bir soluk getiren Carson, tarzını, hareketli grafiklerinde de yansıtmıştır. 'Umpqua Bank, Bank of Montreal, CitiBank, Fox TV, Leap, Lucent Technologies, Motrin, Nike, NyQuil, Xerox' ve daha birçok kurumsal firmaya kısa reklam filmleri tasarlamıştır. Deneysel yaklaşımla, 'end of print1, end of print2, 2nd sight1, 2nd sight2, 2nd sight3, discoball music clip' adlı hareketli grafik video çalışmaları üretmiştir.

Dergi tasarım yaklaşımı, hareketli grafiklerinde de görülmektedir. Birbiri içine giren harf ve imgeler, parçalanmış kelimeler, harfler, kompozisyon etrafında dağılan lekeler, formlar ve dokular, farklı ağırlık ve tonlarda değişen metinler müzikle birlikte senkronize bir şekilde tasarlanmıştır. Resim 55'te, Carson'un 'End of Print' kitabı için yapmış olduğu hareketli grafikten alınmış kareler bulunmaktadır. 'End of print', Carson'ın, grafik tasarıma radikal bakış açısını ve felsefesini yansıtmaktadır (blackwell, 1996).



Resim 66: David Carson, 'End of Print'

Kaynak: http://www.davidcarsondesign.com/?dcdc=top/n&r=1&w=top/mov&dirf=mov&mov=http://rawquality.com/mov/dcd/eop1&mi=EndofPrint_1&mw=320&mh=256, 2010

Krayna'a (1999) göre, Ray Gun adlı derginin formatını taşıyan end of print, karışık ve birbiriyle uyuşmayan tipografi ve imgelerle oluşturulmuştur. Malzemelerini çöpten çıkaran Kurt Schwitters gibi Carson da ilhamını günümüz modern dünyasının görsel çöplüğünden almaktadır. Kentin sokakları içinde yer alan el yazımı işaretler, yırtılmış, katmanlı afişler, aşınmış mağaza içi vitrinler, Carson'ın dijital âlemine hizmet vermektedir (the end of print, 1999).

Carson'ın genel olarak tasarım çalışmalarında geleneksel tasarım ilkelerine meydan okuyan bir yaklaşım gözlenmektedir. '2nsight' adlı ikinci kitabına ilişkin Carson'ın '2nsight' kitabı ve hareketli grafik video çalışması, tasarımcının çalışmasının arkasındaki yaratıcı süreci ve grafik tasarıma sezgisel yaklaşımını sergilemektedir.



Resim 67: David Carson, '2ndSight1, 2ndSight2, 2ndSight3'

Kaynak: http://www.davidcarsondesign.com/?dcde=top/n&r=1&w=top/mov&dirf=mov&mov=http://rawquality.com/mov/dcd/2nd1&mi=2ndSight_1&mw=320&mh=256, 2010

'2ndSight1, 2ndSight2, 2ndSight3' üç farklı bölümden oluşan hareketli grafik çalışmasında, 'intuition' (sezgi) kelimesi vurgulanmıştır. Blackwell'in değimiyle 'sezgi' kavramı Carson'ın ikinci kitabının ana konusunu oluşturmaktadır. Kitabın tamamlayıcısı olan '2ndSight' adlı video, sezgi kavramını destekleyici hareketli grafiklerden oluşmaktadır. Carson'un, üst üste binen, birbiri içine giren harfleri, kelimeleri sanki hareketli bir kolâjı andırmaktadır. Blackwell, Carson'ın çalışma metodunu şöyle açıklamaktadır; Carson kolâj tekniğiyle iki ya da daha fazla dosyayı ekranda siyah beyaz olarak kullanır, tasarımın her aşamasını daha ileriye gitmeden önce kâğıda basar - imge ve yazı karakteriyle deneyler yapar - her şeyden önce, sezgiye olan saygısı ve inancı onun bireysel grafik ifadesinin anahtarıdır (Blackwell, 1996).



Resim 68: David Carson, 'DiscoBall World, David Garza'

Kaynak: http://www.davidcarsondesign.com/?dcdc=top/n&r=1&w=top/mov&dirf=mov&mov=http://rawquality.com/mov/dcd/disco&mi=DiscoBallWorld_DavidGarza&mw=320&mh=256, 2010

Öztuna'ya (2007) göre; David Carson'ın çalışmalarında, yapıbozumcu grafik tasarımın etkileri bulunmaktadır. Tasarımcının çalışmalarında, modernizmin tek düze ve yalın anlatımının sınırlarını zorlayan ve yazıyı okunurluluktan çok, duyguların ifade edilebileceği bir tasarım yaklaşımı görülmektedir.

"Harf ve imgeleri katmanlaştırılmış, parçalanmış; yazı sütunları, birbirinin üstüne gelmiş, çok uzun ya da kısa satır uzunlukları içermiş ve ağırlıklar, büyüklükler ve yazı karakterleri tek başlık, sütunlar ve sözcükler içerisinde değişmiştir. Olağan olmayan yazı karakterleri ve sayfa düzenlemeleri kullanılmıştır. Bütün bu anlayışlar ve uygulamalar içinde grafik tasarım, modernizmin koyduğu ilke ve idealize etme yöntemlerini yine modernizmden kalan görsel sabote etme yöntemleriyle başkalaştırmakta, çağın sosyal, kültürel, ekonomik perspektifi doğrultusunda yine çağın hızına ve çoğulluğuna paralel işlemektedir"(Öztuna, 2007, s.85).

1980 sonrası gelişen teknoloji, sosyo-politik ve kültürel oluşumların etkisiyle tasarımcıların çoğunda bireyselci, bazılarında yapıbozumcu bir yaklaşım görülmektedir. Hareketli grafikler, yaşamın her yönüne girmiş ve yeni anlatım biçimleri, algı süreçlerini meydana getirmiştir. Grafik tasarımın, enstalasyondaki yeri ve önemi bağlamında incelenen üçüncü bölümün alt başlıklardan elde edilen bulgular ve öneriler sonuç bölümünde aktarılmaya çalışılmıştır.

Sonuç

‘1980 sonrasında Grafik tasarımda Enstalasyonun Yeri ve Önemi’ adlı araştırmada grafik tasarım ile enstalasyon arasındaki ilişki, birbirleriyle etkileşimleri doğrultusunda saptanmaya çalışılmıştır. Bu ilişki grafik tasarımı ve enstalasyonun oluşum sürecini etkileyen sosyo-politik olaylar ve kültürel oluşumlar; sanat hareketleri, tarihsel öncüleriyle birlikte incelenmiştir. Araştırma konusunun bel kemiğini oluşturan son bölüm; 1980 sonrası Grafik Tasarımda İmge, Metin, Hareket İlişkisi ve Mekân Kullanımı başlığı altında irdelenmiştir.

Grafik tasarımı ve tüm disiplinleri içinde barındıran enstalasyon, kapitalizmin çarkları arasında yönünü kaybeden, sanat yapıtına yeniden yer bulabilme endişesinden doğmuştur. Bu kaygıyla geleneksel sergileme anlayışını terk eden tasarımcı ve sanatçılar, yepyeni malzeme ile sanatı hayatla buluşturan ‘mekânlara’, kamusal alanlara taşımışlardır. Seçilen mekânların taşıdığı bilgi, tarihi geçmişi ve coğrafi konumu; yerleştirme çalışmasına yeni bir anlam, boyut kazandırmıştır. Sergilenen çalışma, mekânla sıkı bir ilişki içindedir, izleyici çalışmayı bu mekân içinde yaşayarak ve sorgulayarak deneyimler.

Mekân bilinciyle çalışmalar üreten grafik tasarımcı Malte Martin, imgeleri, metinleri, formları, işaretleri, multi disiplinler bir yaklaşımla birleştiren yerleştirme çalışmalarını, yaşadığı, soluk aldığı kentle, coğrafyayla buluşturmaktadır. Grafik tasarımın işlevselliğini eğlenceli bir oyuna dönüştüren tasarımcı, yerleştirme çalışmalarını ‘tüm kente’ ya da ‘mahalleye’ ye konumlandırarak, grafik tasarımı iki boyutlu kısırdöngüsünden kurtarmaktadır. Disiplinler arası çalışan grafik tasarımcı Martin’in yerleştirme çalışmaları sayesinde grafik tasarımı, yaşamla bütünleştirdiği yargısına varılabilir.

Why Not Associates, Lust’un teknolojiyle bütünleşen yerleştirme çalışmalarının yer aldığı mekân, içeriğiyle çalışmayı zenginleştirirken, çalışmanın sunulduğu mekân da organik bir biçimde ve kısıktıcı niteliğiyle kendi değerini arttırmaktadır. Bu iç içe geçen ilişki; orantılı olarak birbirini zenginleştirir, insan

doğasında var olan olumlu ve olumsuzluğu anımsatmaktadır. Ayrıca insana yakışır çok yönlülüğü artırması, değer kazandırması durumu grafik tasarım ve enstalasyon arasındaki gizemli ilişkinin çözümlenerek üretilmesinde yatmaktadır.

Grafik tasarım ve enstalasyon arasında birbirini tetikleyen, geliştiren, büyüten bir ilişki söz konusudur. Bu ilişki Postmodernizmle gelen bilgisayar teknolojisi ve dijital devrimin de etkisiyle güçlenmiş ve bütünleşmiştir. Etkileşimi güçlendiren başka önemli bir faktör de sosyo-politik, kültürel ve çevresel olaylardır. 1970'lerin başında, sosyo-ekonomik çalkantıların yoğun olduğu dönemde çevresel sorunlarla; endüstriyel kirlenme (çocuk ve kadınlara sosyal hakların verilmediği iş yerleri) radyasyon yayılımı, şehirlerin büyümesi sonucunda ekolojik yapı bozulmaya başlamıştır. Bu süreçte sivil oluşumların toplumsal alanlarda artan etkisi ile sanatın ve grafik tasarımın toplumsal rolünün ne olduğu ve ne olabileceğine yönelik sorular gündeme gelmiş ve tartışılmaya başlanmıştır.

Grafik sanatlarının anası olarak kabul edilen reklamcılık, gittikçe kapitalizmin artan etkisiyle ticari bir sanata dönüşürken, bir yandan tam da tersine sosyal kaygılar peşinde koşan, insanları bilinçlendirmeyi amaçlayan tasarımcılar, bireysel ve anonim çalışmalar üretmeye başlanmışlardır. Grafik tasarımcı ve sanatçılar, sosyo-ekonomik, kültürel, politik konuları halka açık kamusal alanlarda sorgulamış ve irdelemişlerdir.

“ Siyasal açıdan güdümlü, reklamcılığa karşı tepkili bir grafikciler kuşağı kültüre ve kamu yararına yapılan işlere yönelir” (Weill, 2007,s.103).

Charlotte ve Peter Fiell, günümüzün grafik tasarımcılarının sadece müşterilerinin gereksinimlerine karşı değil, bir bütün olarak topluma karşı da özel bir sorumlulukları (ve yanıt verme becerisi) olduğu görüşündedirler. Grafik tasarımın, olağandışı ikna edici gücü; küresel ısınmadan, üçüncü dünya ülkelerinin borçlarına dek önemli konular hakkında insanların düşünce tarzlarını köktenci bir şekilde değiştirmek yönlendirmek amacıyla kullanılabilir. Bu açıdan bakıldığında grafik tasarımın ticari ürünlere dönük yüzü, aynı zamanda sanatsal bağlamda sosyal içerikli projeleri de kapsamaktadır. Bu dönemde geleneksel sanat eseri, biçim ve konu yönünden geçerliliğini yitirmeye başlamıştır; 1970 sonrasında tasarımcıların, eşi

görülmemiş formlara kendilerini yönlendirdikleri bilinmektedir. Bu tasarım formları, dönemin değerlerini, davranış biçimlerini yansıtan politik ve sosyal anlamlara bürünmüştür. Bu süreçte ortaya çıkan protestolar, daha kişisel anlayışı ve kişisel katılımı ön plana çıkarmıştır (Meggs, 1983).

Kişisel çıkışlar, tasarımcının deneyimleriyle şekillenmiş ve deneysel çalışmaları gündeme getirmiştir. Bu doğrultuda yapılan çalışmaların sorgulayıcı olması ve ses getirmesi bakımından devasa boyutlarda yapılandırılmıştır. Geleneksel sunum yöntemlerinin geride bırakıldığı 1980 sonrasında, toplumla buluşan çalışmaların bazıları sosyal nedenlerle oluşurken, bazıları da müşteriden gelen talep doğrultusunda yaratılmaktadır. Görsel iletişim tasarımcıları Anna Garforth ve Eleanor Stevens'in çalışmaları, çevresel olaylar doğrultusunda şekillenen sosyal içerikli tipografik yerleştirmelerdir. Çalışmalarında çevresel, sosyal sorunları gündeme getiren ve seçtikleri malzeme ile mekân içinde sorgulayıcı yaklaşımlar, Garforth ve Stevens'in genel özellikleri olduğu söylenebilir. Tipografik yerleştirmelerinde seçmiş olduğu ifadeler arasında 'rethink' (tekrar düşün), 'used' (kullanılmış), 'change' (değişim) gibi kelimeler ve kelimeleri oluşturan malzemeler geri dönüşümü vurgulamaktadır. Örnek olarak 24 nolu resimdeki 'rethink' (tekrar düşün) adlı çalışma gaz ve su kaynakları arasına yerleştirilmesinden ötürü, mekân da 'tüketim' kavramını tekrar düşünmeye davet etmektedir. Tasarım grubunun, tipografik yerleştirmelerinde kullandıkları organik malzemenin zaman aşımına uğraması ve yok olmasından ötürü yerleştirmeleri kalıcı değildir. Bu gibi çalışmalar Land Art sanatçıların çalışmaları gibi geleceğe aktarılabilmesi için belgelenmesi gerekmektedir. Garforth ve Stevens'in ince el işçiliğine ve uzun bir sürece dayanan enstalasyonları ekolojik dengenin korunması, tüketim kaynaklarının bilinçli kullanımı konusunda insanları bilinçlendirici duyarlı yerleştirmeler olduğu söylenebilir.

Çevrelerinde olup bitene kayıtsız kalmayan sosyal içerikli yerleştirmeler yapan tasarımcıların sayısı her geçen gün bilinçlenen toplumla birlikte artmaktadır. Greenpeace gibi çevreci örgütlere, kaybolmakta olan değerlere karşı, açlık, savaş ve benzeri sosyal, kültürel, çevresel sorunlara karşı sorumluluklarının bilincinde olan

tasarımcı ve sanatçılar çevrelerini bilgilendirici, eğitici çalışmalar yapmaktadırlar. 2005 yılında Afrika'daki yoksulluğa karşı yürütülen 'Live8' kampanyası tüm dünyayı aynı amaç doğrultusunda birleştirmiştir. Zaman zaman yaşanan bu olumlu bütünleşmeler, aynı zamanda kaybolan kültürel ve insani değerlerin tekrar hatırlanmasında da etkili olmaktadır. Bu bağlamda tasarımcı ve sanatçılara büyük görevler düşmektedir.

Sosyal içerikli yerleştirme çalışmaları yapan görsel tasarımcılarda deneysel yaklaşımlar da görülmektedir. Bu deneysel ve bireysel yaklaşımlar özellikle Postmodernizmin getirileriyle şekillenmiştir. Bektaş, Postmodernizmin *"Grafik tasarıma bir biçim, hareket çeşitliliği getirerek özgür ve dışavurumcu bir çağı başlattığını"* ileri sürmüştür (akt. Uslu, 2006).

Becer'e (1997) göre, tasarımların çoğuna Postmodernizmle birlikte öznel bir tasarım anlayışı egemen olmuş, tasarımcı, iletişim kurmaktan çok, kendi kendini ifade etmeyi yeğleyen bir sanatçı konumuna girmiştir. 1980 sonrası tasarımcılar, bireysel tutumlarını oluşturabilmek için, olağan düzeni kırmaya çalışmışlardır. Kendi tarzlarını yaratabilmek için tasarıma kişisel deneyimlerini aktarmışlardır. 1980 sonrasında bu kişisel, öznel yaklaşım, beraberinde tasarımcıların deneyimlerini geliştirmiştir. Bu doğrultuda araştırma raporunda deneysel yaklaşımlarıyla tasarımlarını hayata geçiren Sagmeister'in, kendi günlüğünde tuttuğu notlardan alarak oluşturduğu 'Things I learned in my life so far' (şimdiye kadar hayatımda öğrendiğim şeyler) adlı seri yerleştirme çalışması deneyselliğe örnek olarak sunulmuştur. Sagmeister'in deneyimlerini farklı malzemelerle, devasa boyutta görselleştirdiği tipografik yerleştirmeleri, kamusal müşteriden gelen talepler doğrultusunda hayata geçirilmiştir. Böylece grafik tasarım, kapitalist reklamcılık sektörünün gölgesinden biraz olsun sıyrılarak, kendini bir çağdaş sanat olgusu olarak ortaya koymuştur.

Araştırma kapsamında incelenen tasarımcı ve gruplarından oluşan; M/M Paris, Malte Martin, Steven Seigmeister, David Carson, Why not Associates, Julieen Valeé, Anna Garforth, Lust ve Christina Föllmer'ın sosyal içerikli yerleştirme

alışmaları, grafik tasarımın bir başka yüzünü de göstermiştir. Enstalasyonun koruyucu kalkanı altında yüzünü sosyal içerikli çalışmalara dönen, grafik tasarım, 1980 sonrasında tasarımcıların bireysel yaklaşımlarını ifade ettikleri bir disiplin olmuştur.

Kamusal alanlara konumlandırılan devasa tipografik yerleştirmeleri ile Why Not Associates, kullandıkları malzeme ve sergileme biçimi olarak disiplinler arasında ilişkiler kurmaya çalışmıştır. Araştırma kapsamında çalışmalarını mekânla ilişkilendirerek yerleştirmeler yapan Malte Martin ve Lust tasarım grubunun çalışmaları ile mekânın önemini vurgulanmıştır. Ancak mekânın coğrafi konumu ve tarihsel geçmişi yerleştirme çalışmasının oluşmasını da etkileyebilmiştir.

Üstte anlatılan mekânın yerleştirme çalışması üzerinde ilişkisine örnek olarak, araştırma konusu kapsamında incelenen, Why Not Associates'ın 'Tipografik Ağaçlar, Crawley Kütüphanesi', 'Blackpool Tırmanma Kuleleri', 'Bristol Brunel Akademi, Dilek Duvarı', 'İnsanlar + Makineler' adlı devasa tipografik heykelleri gösterilebilir, bu yerleştirmeler mekân doğrultusunda yaratılmıştır. Blackpool tırmanma kuleleri ve 'İnsanlar + Makineler' adlı yerleştirmeler kente sanatsal bir doku kazandırırken, Blackpool kenti tırmanma kuleleri kente önemli bir aktivite merkezi ve seyir noktası oluşmasını sağlamıştır 'Tipografik ağaçlar, Crawley Kütüphanesi' ve 'Bristol Brunel Akademi, Dilek Duvarı' adlı çalışmalar yerleştirildikleri yapıya değer kazandırdığı söylenebilir. Bristol Brunel Akademisi için tasarlanan Dilek Duvarı okulda çalışan insanların ve eğitim gören öğrencilerin düşüncelerine grafiksel bir ifade aracı da olmuştur. Daha derinlemesine bir örnek vermek gerekirse ' İnsanlar + Makineler' isimli tipografik yerleştirme, 'Makina' kelimesini oluşturan her bir harf, müzenin içeriğine referans vermiştir. Aynı zamanda 'İnsanlar + Makineler' adlı tipografik çalışma, yerleştirildiği müzenin çevresinde ziyaretçilerin dinlenebileceği bir alanı meydana getirmiştir. Sonuç olarak Why Not Associates'ın müşteriden gelen talepler doğrultusunda yaptıkları yerleştirme çalışmalarında, seçtikleri farklı malzemelerle oluşturdukları metinlerin, mekânla örtüşmesine özen gösterilmiştir. Farrelly'e (1998) göre, Why Not'lar tasarımlarında, müşteriyi ve izleyiciyi şaşırtan sürekli bir değişim içinde yeni grafiksel çözümler üretmektedirler.

Hollandalı Tasarım grubu Lust'un 'The Hague Int'l' ve 'Mercury' adlı enstalasyonlarının yapıldığı Den Haag kenti de değer kazanarak popüler bir sanat platformuna dönüşmüştür. Sonuç olarak grafiksel enstalasyon çalışmaları, kenti 'geleceğe' taşımak gibi önemli bir sorumluluğu da yerine getirmektedir. Yerleştirme çalışmasının mekâna yüklediği anlam sayesinde, grafik tasarım da kendi içinde bir değişim ve gelişimle birlikte yaşanırılığın sınırsızlığını vurgulamanın sentezini amaçlamaktadır.

Müşteri odaklı yapılan yerleştirme çalışmaları, bazı tasarımcılar tarafından daha sonra grafik tasarımın iki boyutlu uygulamalarında kullanılmaktadır. Sagmeister'in, farklı malzemelerle yaptığı yerleştirmelerinin daha sonra afiş, broşür, kitapçık, albüm, cd kapağı üzerinde kullanması, grafik tasarım ile enstalasyon arasındaki etkileşim sonucu oluşan grafik tasarım uygulamalarında çok önemli bir kazançtır. Araştırma konusu kapsamında incelenen Sagmeister'in Levi's firması için yaptığı yerleştirme daha sonra tasarımcı tarafından müşterinin talebi doğrultusunda reklam afişi olarak kullanılmıştır. Valeé'nin üç boyutlu yerleştirmeleri de Sagmeister gibi daha sonra iki boyutlu bir grafik tasarıma uygulanmıştır. Bu bağlamda bir çağdaş sanat olgusu olan enstalasyonun, grafik tasarım uygulamalarına çeşitlilik kazandırarak, zenginleştirdiği ve yeni algı biçimleri oluşmasında etkili olduğu sonucuna varılabilir. Grafik tasarım uygulamasına dönüşen yerleştirme çalışmaları da bir çağdaş sanat olgusu olan enstalasyona değer kazandırmaktadır.

Fiell Peter ve Charlotte'e (2003) göre, grafik tasarım, günümüzün çoğulcu ve küresel toplumunun çoklu kültürelliğine bir yanıt olarak tasarımcıları kalabalıktan ayırarak kendilerine özel bir tarz geliştirme fırsatı olarak görülmüştür. Enstalasyonu oluşturan tüm disiplinlerin, 1980 sonrası teknolojik gelişme ışığı altında kendi içlerinde yaşadıkları değişim, yeni anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Tasarımcılar, probleme sezgisel, duygusal olarak yaklaşmakta, kendi bireysel ve deneysel yaklaşımları doğrultusunda işlevsel çalışmalar üretmektedirler.

Günümüzdeki en çarpıcı olgulardan biri, araçların evrenselliği ve değiş tokuşların hızı ve yoğunluğu ile uyarılan kültürel karışımdır. Moda, popüler müzik ve grafik tasarım, disiplinler ve insanlar arasındaki günlük bağlantılar sonucunda

gittikçe artan bir şekilde kapsamaktadır. Şimdilerde grafik tasarım; en çeşitli formülleri, kaynakları ve destekleri birleştirmektedir. Uygulayıcılar, büyük bir beceriyle idare ettikleri tarihi ve kültürel referansları karıştırmakta, 1930'lerden başlayan ve dijital teknolojinin girişiyle ortaya çıkan tipografik şekillerin melezleştirilmesine dek devam eden bir geleneği yeniden canlandırmaktadırlar (Wlassikoff, 2005).

Wlassikoff'a (2005) göre, grafik tasarım; endüstriyel toplumlar içindeki kültürel bileşimi ifade etmeyi amaçlayan ve onların geleceğini akla getirmeyi öngören eklektik bir yaklaşımı benimsemiştir. Endüstriyel toplumla bütünleşen ve grafik tasarımı doğrudan etkileyen teknoloji, iletişimi farklı bir boyuta taşımıştır.

1980 sonrasında yoğunluğu artan Postmodernizm ile parçalanmış, bölünmüş bilgi ve sanatsal algıyı küreselleşen dünyada, grafik tasarım ve enstalasyon deneyimleriyle de yeni bir bütünleştirme çabasına girilmiştir. Giderek artan talepler karşısında sanayileşen dünyamızın, bilinçsiz kullanımlı elektro teknolojileriyle dengesini bozulduğu gün geçtikçe çok daha belirgin görülmektedir. Sanayileşme, gelişen teknoloji, artan nüfus, çarpık kentleşmeyle beraber; küresel ısınma karşısında grafik tasarıma büyük görevler düşmektedir. Bu doğrultuda, dünyamızın gelecekte yaşanabilir kılınması ve doğal dengesine kavuşabilmesi için, insanların yeni bir biçimde bilinçlendirilmesine gereksinimleri vardır. Büyük kitleleri harekete geçirebilecek mesajlar veren grafik tasarım, enstalasyon çalışmaları ile topluma seslenebilir. Üniversitelerin, Güzel Sanatlar Fakülteleri yeni nesil sanatçı ve tasarımcı adaylarını geleceğe yönelik sosyal içerikli tasarımlara yönlendirmeli ve teşvik edilmelidir. Grafik tasarımcıların yerleştirme çalışmaları, güncellenen teknolojinin yerinde ve duyarlı kullanımı ile daha iyi bir gelecek yaratabilir.

Uygulama Projesi

Teknolojinin her geçen gün, iletişimi daha kolay ve hızlı kıldığı çağımızda yanlış anlamalar ve iletişimsizlik, kopmalar, yalnızlaşmalar ve ülkeler içinde parçalanmalar görülmektedir. Teknoloji, dünyanın bir ucundaki insanı, başka bir coğrafyasındaki insana bilgisayar klavyesinin tek bir tuşuyla ya da telefonun bir arama tuşuyla saniyeler içinde bağlarken, aynı zamanda o tek tuşla bir insan, koca bir şehri bombalayabilmekte, binlerce insanın hayatlarını çok kısa bir sürede yok edebilmektedir.

Kapitalist çarkın içerisinde eski değerler, gelenekler teknolojinin yanlış kullanımıyla kaybolmaktadır. Artık insanlar cep telefonlarıyla *‘birbirine bağlanırken’*, fiziksel olarak insanların karşılıklı görüşmeleri ve ziyaretlerin sayısı azalmaktadır. Bu amaçla tüm yalnızlaşmayı, iletişimsizliği, teknolojik bir yapılanmayla, kendi kişisel deneyimlerinden yola çıkarak tipografiyi plastikleştirerek mekan içinde yansıtmaya çalıştım.

‘1980 Sonrası Grafik Tasarımda Enstalasyonun Yeri ve Önemi’ konulu araştırma çalışmasına ilişkin olarak ‘beni anlıyor musun’ adlı dijital bir yerleştirme çalışması hazırlanmıştır. Dünyanın farklı kıtalarında yaşayan arkadaşlarımdan ve çevremde yaşayan yabancı uyruklu insanlardan, bir dakika boyunca kendilerini ifade edebilecekleri ses kayıtları oluşturmaları istenmiştir. Uzun bir süreçte toplanan ses kayıtları, okulumuzun ses kayıt stüdyosunda Öğt. Gör. Alp Varol’un teknik desteği ile oluşturulmuştur. Birçok kıtadan ve farklı coğrafyalardan gelen 17 farklı dil, bir yelpaze aralığında, üst üste bindirilerek, tek bir ses kaydı oluşturulmuştur. Ses yerleştirmesi her şeyi içine alan, çoğulcu ve aynı zamanda bireysel Postmodern bir yaklaşım benimsenmiştir.

Dillere karşı ilgim, ailem ve kişisel deneyimlerinden kaynaklanmaktadır. Babamın Kıbrıslı, annemin ailesinin Girit adası kökenli bir geçmişi olmasından dolayı çok küçük yaştan itibaren yabancı dillere ve coğrafyalara karşı büyük bir

ilgim olmuştur. İlkokul ve ortaokul çağlarında oturduğumuz apartmanda yaşayan yabancı uyruklu insanlarla iletişim kurma çabalarımla dil'e karşı gelişen merakım beni daha sonra dünya'nın farklı coğrafyalarını keşfetmemi sağlamıştır.

Üniversite yıllarında her yaz katıldığım Avrupa çalışma kamplarında, farklı yüzlerce yabancı gönüllü insanla ortaklaşa sosyal ve sanatsal projelerde yer aldım. İzmir'de 2003 yılında British Council'in düzenlediği 'connecting futures' ; Yes (youth, energy, south) projesi kapsamında 34 farklı ulusdan 125 genç katılımcıyla deneyimlerim, 2004 ile 2005 yılları arasında katıldığım Evs; Avrupa Birliği Gönüllü Projesi kapsamında Galler, Aberystwyth'de zihinsel engelli insanlarla sosyal bir proje de, 2006 yılında Slovenya'nın Ljubljana şehrinde gerçekleştirilen Balkan Sanat Projesi kapsamında genç Balkan sanatçıları ile sosyal, kültürel paylaşımlarım olmuştur. Fotoğraf çekmek ve yeni kültürleri tanımak amacıyla İsrail, Filistin ve Mısır'a gittim. En son 2009 yılında Erasmus staj programında çalıştığım, Almanya'nın Aachen kentinin Hollanda ve Belçika sınırında olması nedeniyle her haftasonu farklı bir yer görme şansım oldu. Üç ayda toplam onaltı şehirde seyahatlerim süresince birçok deneyimim ve birçok yabancı uyruklu insanla etkileşimlerim oldu. Benim için en büyük zenginlik her zaman, insan tanımak ve ortak paylaşımlarda bulunarak anı yaşamaktır.

'Beni anlıyor musun' isimli ses ve video yerleştirmesi, teknolojinin iletişimi tartışmalı olarak getirdiği boyutu sorgulamaktadır. Farklı dil, din, ırktan gelen insanların kendilerini ifade ettikleri çalışmanın görseli, hareketli bir tipografik yerleştirmeden oluşmaktadır. Katılımcılardan alınan metinler, ses tonuna ve kişiliğine göre bir yazı karakteri ve renk tanımlanmıştır. Metinler, konuşma hızına göre kendi içlerinde cümlelere ve kelimelere ayrılarak ses yerleştirilmesiyle senkronize bir biçimde yerleştirilmiştir. Her bir cümle kendi içinde değişken, sesin hızına ve yoğunluğuna bağlı olarak diğer cümlelerle ilişkilendirilmiştir. 'Beni anlıyor musun', günümüzde yaşanan en büyük iletişimsizlik problemlerine, anlaşmazlıklar yüzünden parçalanmalara, yalnızlaşmaya ışık tutmaktadır.

Semiyotik, dil bilimini konu alan yerleştirmenin ismi olan ‘beni anlıyor musunuz?’ 1980 sonrası teknolojinin iletişimi en hızlı ve kolay hale getirdiği çağımızda insanların iletişimsizliğini vurgulamaktadır. Projede yer alan insanların ne dediğinin önemini yitirdiği ve seslerin katmanlaştığı, ses yerleştirmesinde sadece katılımcıların son cümlesi olan ‘beni anlıyor musun’ ifadesi vurgulanmıştır.

‘Beni anlıyor musun’ adlı yerleştirme çalışmasında ‘mekân’ ses yerleştirmesiyle vurgulanmaya çalışılmıştır. 18.Yüzyıl Osmanlı sivil mimarisinin İzmirdeki son örneklerinden biri olan Çakaloğlu Hanında ses enstalasyonu bu mekânın içine taşınmıştır. Hayatın içinde gölgede kalmış, unutulmaya yüz tutmuş, bu mekân ‘Beni anlıyor musun’ adlı ses yerleştirmesiyle sağırlaşmış insana, kaybolmaya yüz tutmuş değerleri, gerçekleri bir kez daha hatırlatmaktadır. Çakaloğlu Han’ında sunulan ‘Beni anlıyor musun’ ses yerleştirmesi, video kaydına alınarak belgelenmiştir. ‘Beni anlıyor musun’ ses ve video yerleştirmesinin önümüzdeki zaman diliminde bu projenin farklı mekânda sergilenmesi düşünölmektedir.

Hareketli grafik video çalışmasında yer alan metinlerin, çalışmanın içeriğiyle örtüşmesi amacıyla, katılımcılardan kendilerini tanımladıkları metinler sadece kendi ana dillerinde, Türkçeye çevrilmeden sunulmuştur:

Ses yerleştirmesine gönöllü olan katılımcılar;

Türkiye’den H.Nurhayat YENİCE, Kuzey İrlanda’dan Angela BURNS, Galler’den Jez DANKS, Hindistan’dan Yogesh SHARDA, İspanya’dan Aroe ORTEGA LANZA, Fransa’dan Suzanne PORCHEROT, İtalya’dan Alessandro SEGALİNİ, Romanya’dan Cristi VASILESCU, Kazakistan’dan Maryam SUNAR, Kore’den Han JAEMİN, Amerika Birleşik Devletleri’nden Laurie CHURCHMAN Japonya’dan Yumiko NAKAZAWA, İzlanda’dan Gudjon ERLENDSSON, Almanya’dan Cengiz ZEYTİN Filipinler’den Charissa Aborot, İran’dan Mahra GHEZELBASH ve Yunanistan’dan Michalis LOGOTHETİ ‘dır.

Galler / Galce / Jez DANKS

“Wel, dyma ni yn yr hen gartref yng nghanol Cymru! ‘Gais I gwahoddiad I gyfrannu tua prosiect fyng nghyfaill yn Izmir, a penderfynnais I siarad Cymreig oherwydd fod e’ yn iaith hen; mae’nhw’n d’eud yr iaith hynaf yn Ewrop – a hefyd iaith bach yn ynarferol: does dim ond rhyw hanner miliwn o bobol s’yn siarad yr iaith ar hyn o bryd; ond i ni sy’n siarad hi, mae’n peth pwysig iawn: I gweud e’gywir, yn ein Gan Genedlaethol, mae’nhw’deud: “O bydded I’r hen iaith barhau!” Diwrnod braf yw hi heddi’ : y saithfed o mis Mawrth, blwyddyn dwy fil a ddeg. Mae’r haul yn gwennu, mae’r adar yn canu, a dwy’n credu mae Gwanwyn ar ei ffordd. Tybed pwy sy’n mynd I glywed hon, a tybed pwy sy’n gallu dyfalu pa iaith yw hi? wyt ti’n deall?”

Iran / Farsca / Mahra GHEZELBASH

آرزو من . است ساله 22 اکنون من . است من تولد روز امروز . باشد یم مهسا من اسم است؟ چطور شما حال . سلام“
من مطالعه لیدل به هیترک در ماه 6 مدت به کنند یم زندگی من . باشد ام خانواده و دوستان با تا کند یم
کننده سرگرم از یادیز تعداد من !کار یرا استانیول به رفتن یرا خواهم یم من من مطالعه از پس . است
خواهد یم یکس چون است بد یلیخ من فارس . کرد مکان نقل آلمان به مادرم و پدر از پس ساله 5 من . دیکن
، است من خواهر . است خوب زیچ همه . تانگو ای رقص من . نجای رقص به شروع من . کنند یم صحبت من با
در تخت 2 در دختران با را زندگی من . است سایل او نام . یلیخ او یرا دلم . است ساله 6 من یوقت
هیترک
گفتم؟ چه یفهم یم

Filipinler / Filipince / Charissa ABOROT

“Ako si charissa. Tatlumpong taong gulang. Isa ako sa walong magkakapatid. Nasa pilipinas ang mga magulang at mga kapatid ko. Meron akong isang kuya sa US at isa sa Singapore. Kahit na hindi kami magkakasama, sinisiguro naming lagi kaming nandyan para sa isat-isa. Pinalaki kami ng aming mga magulang na may takot sa Diyos at respeto sa aming kapwa. Malungkot dahil malayo ako sa pamilya ko pero marami naman akong kaibigan na nakakasama araw araw. Mahilig ako lumabas kasama nila, manood ng sine, makipagkwentuhan, mamasyal, pumunta sa ibat-ibang lugar, sumakay ng bisekleta at ang pinakagusto ko sa lahat ay ang maglakad sa tabi ng dagat. Maraming maliliit na bagay sa mundo na pwedeng magbigay ng malaking kaligayahan sa buhay ng tao. Kailangan lang nating buksan ang ating mga puso para makitasila. Naiintindihan mo ba ako?”

Fransa / Fransızca / Suzanne PORCHEROT

“Je suis Suzanne, je suis française, mais j’habite à Izmir cette année. Peut-être suis-je une artiste, mais j’aime surtout partager avec d’autres ce que je sais faire et aime faire. J’anime deux ateliers de cinéma d’animation en Patamod au Centre Culturel français. C’est une expérience très intéressante pour moi, car j’ai déjà fait cela en France, mais jamais avec des gens qui ne parlent pas français... C’est très enrichissant de construire quelque chose, un petit film, ensemble en essayant de nous

comprendre et de faire une richesse de nos différences. Nous commençons à rentrer dans le vif du travail, après avoir inventé un scénario, maintenant nous fabriquons décors, personnages et avons commencé à tourner. L'ambiance est détendue et tout le monde travaille en s'amusant. Est-ce que vous m'avez comprise?"

Türkiye / Türkçe / H.Nurhayat YENİCE

"Merhaba, ben zamanda yolculuk yapan iz sürücüsü Nurhayat, Bir yolculuğun içinden geçen bir an. Hatta belki de bir Kairos tam zamanında olmak, zamanın içinde kendisine ve başkalarına, "bir zaman birimi" açmak. Zamanın içinde kendine bir yol yapmak. Zamanı yorumlamak, uygulamaya koymak, zamanın geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki zaman arasındaki keşişmesinden bir yol ortaya çıkarak ileriye doğru bakmak, yol göstermek. Yola koyulanlarla konuşarak, onların çalışmalarını da kendi zaman birimi içine yerleştirmek. Suyu yazmak zamanı ,hatta suya çizmek ve bu çizimin kuralları varsa onların çevresinde zamanı suya çalmak. Ve zamanı mekân içinde dikmek. Bir tür armağan ilişkisi sunmak. Neredeyse bir masal gibi düşünebilmek. Aldığının karşılığını bir zaman birimi içerisinde fazlasıyla vermek. Beni anlıyor musun?"

Almanya / Almanca / Cengiz ZEYTİN

"Ich bin ein Türke und lebe seit 35 Jahren in Deutschland. In der Nähe München. Ich bin verheiratet und habe zwei töchter. Meine töchter haben in Deutschland studiert. Eine tochter hat Romanistik und Germanistik studiert, sie ist jetzt Deutsch lehrerin. Meine zweite tochter hat Betriebswirtschafts lehre studiert und sie ist jetzt unternehmensberaterin . Meine frau ist hausfrau. Ich bin Anaesthesist. I habe 25 jahre in Deutschland als anaesthesist gearbeitet. Jetzt bin ich rentner. Wir sind alle zufrieden in Deutschland. Meine töchter sind beide verheiratet, erste tochter hat zwillinge einen sohn und ein mädchen, zweite tochter hat einen sohn. Das heißt ich habe 3 enkel." Hast du verstanden?"

Japonya / Japonca / Yumiko NAKAZAWA

"私は中沢由美子です。動物、特に猫と馬が好きです。スポーツは、山登りからスキー、スケート、サイクリング、テニスにダイビングとなんでもやります。旅行も好きで、日本国内は言うに及ばず、多くの国を旅しました。大学では心理学を専攻し、児童福祉の仕事を13年間しました。その後、トルコに来て今年で20年になります。トルコでは、日本企業や国際協力関係の仕事をしてきました。スーツケース2個持って、トルコにやってきたのは、一度きりの人生を好きになったこの国でも生きてみたかったからです。自分のことは全部自分で引き受けるという信念と覚悟があれば、たいていのことは可能です。それを実践してきて、いま本当に満足しています。そうですね、これからだって、何かにひかれれば飛び込んでいく好奇心と気力はあります。何かに夢中になっていたい性分なんです、きっと。それに、いろんな人たちに支えてもらって、今日までやって来られたことも忘れません。"

Kuzey İrlanda / Kuzey İrlanda İngilizcesi / Angela BURNS

"Hello, my name is Angela Burns and I am from Belfast, in the Northern Ireland. I would describe myself as am an artist and designer. I actually come from fashion and textile design. Through an interest in fashion illustration I slowly progressed into more conventional illustration."

For many years, I have lived and worked in a variety of countries including Holland, France, China and Turkey. I love the challenge of experiencing of experiencing different countries and cultures , these experiences have been very influential on my work. I love the chaos of of cities like Shanghai, Istanbul, and Paris. I like to capture cities of detail as much as possible. Do you understand me?"

Italia / Italianca / Alessandro SEGALINI

"Il mio nome è Alessandro Segalini, sono nato a Piacenza, Piacenza è una città antica, è la quinta colonia romana; questo per dire che ci sono parecchie tradizioni, parecchi anni sono passati e queste tradizioni fanno parte, in qualche modo, nel mio sangue, dal punto di vista artistico e di design rappresentano una parte della mia storia. Io sono un designer, designer tipografico, mi piace disegnare caratteri, lettere; la scrittura in relazione alla poesia e la natura come fonte di ispirazione e come un dono per i nostri giorni, per tutti i giorni. mi capisci ?"

Romanya / Romence / Cristi VASILESCU

*"Salut
Numele meu este Cristi. Sunt roman, dar locuiesc in Olanda de 3 ani. Am venit aici ca sa traiesc impreuna cu iubita mea si m-am stabilit aici. Lucrez la mai multe organizatii si sunt implicat in mai multe proiecte. In general lucrez cu oameni care fac parte din grupuri dezavantajate si cu oportunitati limitate. Lucrez cu oameni fara adapost, cu dependenti de droguri si cu prostituati. Fac aceasta munca pentru ca imi place sa ofer oamenilor posibilitatea sa-si schimbe viata si sa-si urmeze visul. In timpul liber imi place sa ma plimb cu bicicleta, sa petrec timp cu prietena mea, sa gatesc, sa joc biliard si sa ies sa dansez. Imi plac vara, soarele, marea si nisipul fierbinte. Imi place sa inot si sa joc fotbal pe plaja. Socializarea joaca un rol important pentru mine, de aceea la inceput mi-a fost mai greu in Olanda, insa in timp am intalnit oameni calzi si interesanti cu care am devenit prieten. Ma intelegi?"*

Ízlanda / Ízlandaca / Gudjon ERLENDSSON

"Ég heiti Guðjón Þór Erlendsson og ég er Íslendingur. Ég ermenntaður í arkitektúr frá Architectural Association í Lundúnum áBretlandseyjum. Ég ólst upp í Siglufirði og í Reykjavík fyrstu tvo áratugi æfi minnar, en hef síðan búið meira eða minnaerlendis. Ég hef búið og starfað í Bandaríkjunum, Bretlandi, Svíþjóð, Danmörku og Hong Kong, og bý núna í Tyrklandi. Ég er háskólakennari og kenni fjórða ár í Arkitektúr. Ég fylgi Kerfis Hugsun í hönnunarstefnu. Kerfis hugsun er bæðiaðferðarfræði og heimspeki. Festa þessarar fræðier náttúruleg tengsl og hegðun sem skylgreind eru í kerfi. Hönnunarleg útkoma þessarar hugsunar er mjög náttúruleg form sem hafa mjög djúp og góð áhrif á sálarlíf mannfólksins að mínu mati. Verkefni sem fæðast úr Kerfis Hugsuninni eru tengd umhverfi sínu ogeigin notkun. Skilurðu mig?"

Kazakistan / Rusca / Maryam Sunar

"Привет! Я Мариам, 22 лет. Я живу в Турции, Измир. Я вегетарианка уже 12 лет. Удивляюсь, и заинтересованы в индийскую культуру. Я был бы очень желателью, чтобы поехать в Индию и Непал. Я хочу жить здоровой жизнью. Я люблю читать книги о психологии и Avurveda. Вы меня понимаете?"

Amerika Birleşik Devletleri / İngilizce / Laurie Churchman

"My name is Laurie. I was born in the U.S and have lived many places there. I like the northeast best. I am a graphic designer and educator. I love typography, especially hand lettering and admire those who do it. I am a classic "type nerd". Other things I love are : people sense of humor, good food, experiencing other cultures, vodka, swimming, the sun, great books, cheese, iced tea, turquoise water, gardening, getting a message, potato chips, thunderstorms, hearing a funny story. Things that I concern me are: too much globalization, a dying culture of hand craft, intolerance for people's differences, in equity, over consumption, and the frailty of the planet.

Do you understand me?"

Yunanistan / Yunanca / Michalis LOGOTHETI

"Λοιπόν, με λένε Μιχάλης και είμαι 20 χρονών. Είμαι από την Ελλάδα, και ηω στην πρωτεύουσα της, την Αθήνα. Έχω ένα αδελφό, το Στάθη, ο οποίος είναι αρκετά μικρότερος μου και προσ το παρόν ηω με τους γονείς μου αλλά εντάξει, πιστεύω ότι όλο και πλησιάζει ο καιρός που θα φύγω από το σπίτι και θα πάω στο εξωτερικό. Έχω στην Αγγλία κάποιον άλλον με στόχο το καλό μεταπτυχιακό που θα συμπληρώσει στο ζπακρο τις βασικές μου σπουδές. Γενικά, μου αρέζει πολύ το να ταξιδεύω, τόσο στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό. Τώρα δε που έχω περισσότερο χρόνο προσπαθώ να το εκμεταλλευτώ και να επισκεφτώ όσο γίνεται περισσότερα μέρη. Οι συνθήκες εδώ στην Ελλάδα είναι γενικά καλύτερες από πολλά αλλά μέρη του κόσμου, ωστόσο με την οικονομική κρίση που όλοι βιώνουμε αυτή την περίοδο, τα πράγματα είναι κάπως περιοριζόμενα από άποψη εφρεσθ εργασίας. Γενικά πιστεύω ότι όλοι οι άνθρωποι πρέπει να εκτιμούν την αξία της εργασίας, και να καταλάβουν ότι πρέπει πάντα να αγωνίζονται με όλες τους τις δυνάμεις για το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα, σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο. Όπως επίσης υποστηρίξω ότι μεταξύ των λαών πρέπει να καλλιεργείται φιλία και συνεργασία, όχι ζηκρά και μισός, γιατί μονό αν είμαστε όλοι μαζί ενώμζνοι μπορούμε να διασφαλίσουμε ένα καλύτερο αριπο.

Με καταλαβαίνετε?"

Hindistan / Hindi / Yogesh SHARDA

नमस्ते और ओम Santi

करूंगा मेरा नाम योगेश है और वर्ष 10 में रहते थे के लिए इस्तांबुल तुर्की. मैं अफ्रीका में पैदा हुआ था और जब मैं 7 साल का था, मेरे परिवार को लंदन चले गए. तब मेरे माता पति राजा योग केन्द्र और मैं करने के लिए जा रहा शुरू भी चला गया. वहाँ हम जो मैं सीख रहा हूँ? मैं नहीं कहाँ से आया? मैं एक आत्मा जो 3 मन सुवधाय - सोचने के लिए शक्ति - बुद्धि - तय करने के लिए शक्ति - sanckars - मेरी कार्रवाई के रिकॉर्ड है हूँ. हम ध्यान के अभ्यास में आत्मा अनुभव करने के लिए किया जा रहा है. धर्म के भीतर और मेरे अनन्त में बैठे के बीच एक forehear and to अनुभव है कि मैं कर रहा हूँ मुझे

क्या तुम मुझे समझ रहे हो?

İspanya / İspanyolca / Aroe ORTEGA LANZA

“Hola mi nombre es Aroé y yo soy de Santander, es un pueblo que está en el norte de España, es una ciudad bastante pequeña pero es muy bonita, al lado del mar.

Yo soy una profesora de danza, ahora mismo estoy enseñando ballet clásico, vivo aquí en Londres desde hace cinco años y estoy en la escuela Goldsmiths enseñando ballet.

Mi trabajo me encanta, me siento muy afortunada de poder trabajar en algo que realmente necesito hacerlo para vivir porque es lo que mas me gusta, y muchas veces desde pequeña es lo que me ha ayudado a seguir, es mi pasión.

Acerca de otras cosas que pueda pensar, no soy religiosa para nada, tampoco provengo de una familia religiosa, aunque mis abuelas si lo son, pero supongo que eran otros tiempos.

En general, hablando de creencias, me considero una persona bastante comedida, estoy en contra del consumismo desaforado, políticamente estoy en el centro, no me gustan los extremos, y bueno se acabo el tiempo...

Me entiendes?”

Kore / Korece/ Han JAEMIN

“안녕하세요. 저는 한 재민입니다.

대한민국에서 태어나서 한국에서 20살 까지 살다가 여기 캐나다에 3년 전에 공부를 하러 왔습니다. 저희 가족은 아버지, 어머니 그리고 17살 난 동생과 저 이렇게 4명입니다. 저희 아버지는 사업을 하고 계시고요, 저희 어머니는 교직에 몸을 담고 있습니다.

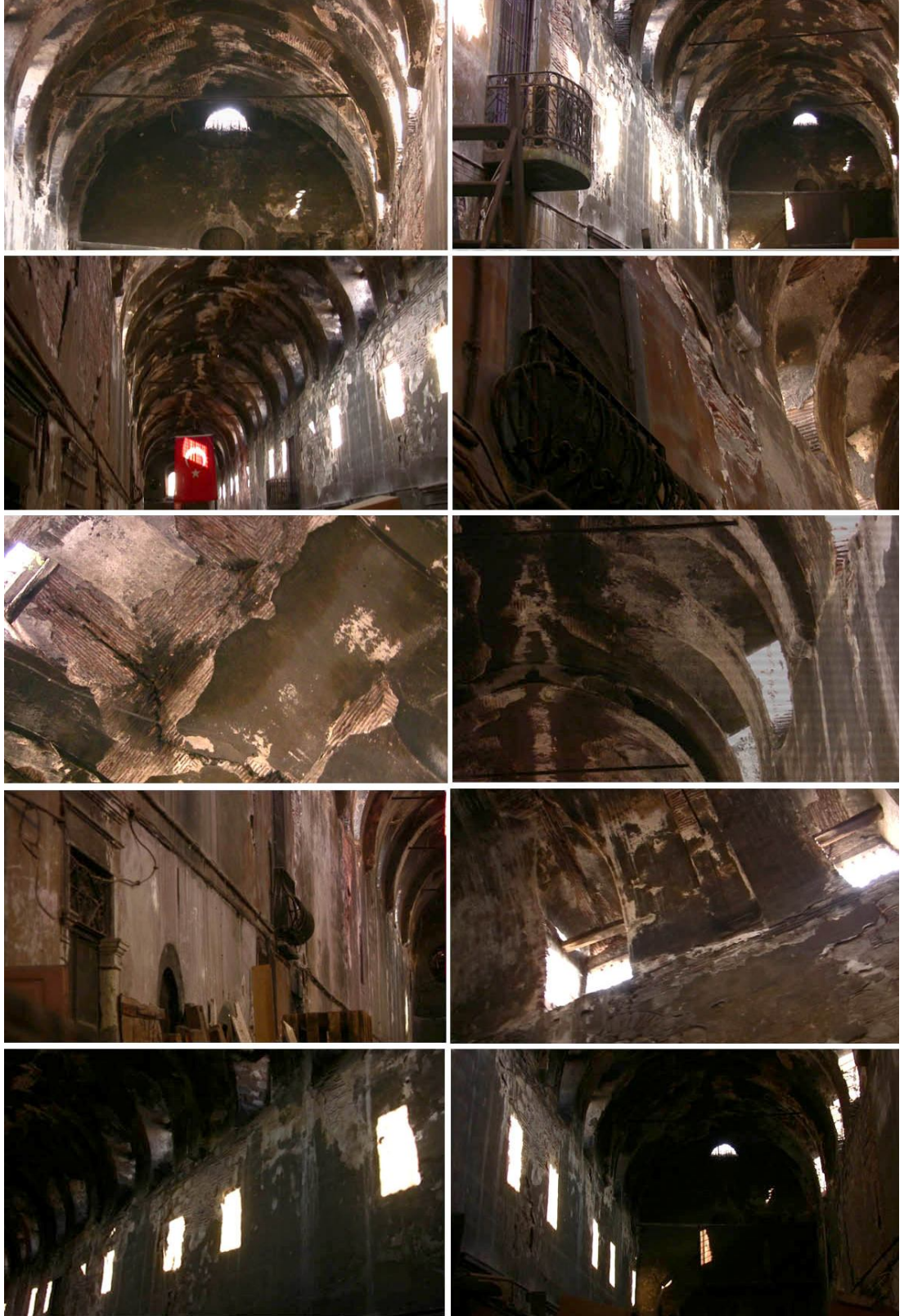
17살 난 동생은 고등학교를 다니고 있고, 내년엔 대학을 갈 예정입니다.

제가 가장 좋아하는 것은 야구입니다. 야구 하는 것, 보는 것 모두 다 좋아합니다. 그래서 저는 나중에 스포츠 마케터가 되어서 야구를 널리 알리고, 좋은 선수와 좋은 야구를 널리 알리는 역할을 하고 싶습니다. 그리고 제가 가장 좋아하는 음식은 닭 입니다. 닭요리를 가장 좋아합니다.

너 나 이해했어?



Bilge Kınam, 'beni anlıyor musun?' tipografik video yerleştirme, 2010



Bilge Kınam, ‘beni anlıyor musun?’ Çakaloğlu Han’ında ses yerleştirmesi, 2010

KAYNAKÇA

A) KİTAPLAR:

ARCHER, Micheal; **Art Since 1960**, İkinci basım,
Thames and Hudson, New York, 1997, 256 s.

ATAKAN, Nancy; **Arayışlar, Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar**, Birinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, 140 s.

BATUR, Enis; **Modernizmin Serüveni**, Yedinci basım,
Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, 495 s.

BECER, Emre; **İletişim ve Grafik tasarım**, Birinci basım,
Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999, 254 s.

BECER, Emre; **Modern Sanat ve Yeni Tipografi**, Birinci basım,
Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007, 303 s.

BEKTAŞ, Dilek; **Çağdaş Grafik tasarımın Gelişimi**, Birinci basım,
Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, 278s

BERGER, John; **Görme Biçimleri**, On İkinci basım,
Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, 159 s.

BEUYS, Joseph; **Aslolan Çizgidir**, Birinci basım,
Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, 192 s.

BLACKWELL, Lewis; **The Grafik Design of After the end of David Carson:2ndsight**, İkinci basım, St.Martins Press, New York, 1996

BLAZWICK, Iwona, WILSON Simon; **Tate Modern the Handbook**, Birinci basım,
Tate Gallery Publishing Limited, Londra, 2000, 245 s.

BÜRGER, Peter; **Avangard Kuramı**, Beşinci Basım,
İletişim Yay, İstanbul, 2004, 194 s.

CRARY, Jonathan; **Gözlemcinin Teknikleri, Ondokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite**, Birinci basım, Çev: Elif Daldeniz, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, 178 s.

COLLINS, Susan; **Art:21, Art in the twenty-first Century**, Birinci basım,
Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 2001, 224 s.

De OLIVEIRA, Nicolas; **Oxley Nicola, Petry Micheal; Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı**, Birinci Basım, Çev: Osman Akınhay, Akbank Sanat, İstanbul, 2005, 208 s.

De OLIVEIRA, Nicolas, Oxley Nicola, Petry Micheal; **Installation Art in the New Millenium**, Birinci Basım, Thames and Hudson Ltd, Londra, 2003, 208 s.

De OLIVEIRA, Nicolas, Oxley Nicola, Petry Micheal; **Installation Art**, Birinci basım, Thames and Hudson Ltd, Londra, 2004, 208 s.

ESKISON, Stephen J; **Graphic Design a New History**, Birinci basım,
Laurence King Publishing, Londra, 2007, 464 s.

FARRELLY, Liz; **Why Not Associates**, Birinci basım,
Booth- clibborn, Londra, 1998, 205 s.

FIELL, Peter & Charlotte; **Graphic Design for the 21st Century**, Birinci basım,
Taschen, Köln, 2003, 637 s

FIELL, Peter; **Contemporary Graphic Design**, Birinci basım,
Taschen, Köln, 2007, 556 s.

GODFREY, Tony; **Conceptual Art**, Birinci basım,
Phaidon Press, 1998, 448 s.

HALL, Peter; **Sagmeister**, Birinci basım,
Booth Clibborn Editions, 2001, 292 s.

KASTNER, Jerrey, Wallis Brian; **Land and Enviroment Art**, İkinci basım,
Phaidon Press Limited, Hong Kong, 2005,304 s.

KRAUSSE, Anna Carola; **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**,
Birinci basım, Çev: Dilek Zaptçioğlu, Literatür Yayıncılık, Almanya, 2005,
128 s.

LONG, Richard, MOORHOUSE, Paul ve HOOKER Denise; **Richard Long,**
Walking the Line, Birinci basım, Thames Hudson, Londra, 2002

MARTIN, Malte, HEURTEUR Cerise; **Malte Martin Agraf Mobile**, Birinci basım,
Editions de l 'oeil, 2009, İtalya, 266 s.

MEGGS, B. Philip; **A History of Graphic Design**, Dördüncü basım,
John Wiley & Sans. Inc, A.B.D, 2006, 528 s.

ÖZER, Bülent; **Yorumlar – Kültür Sanat Mimarlık**,
Yapı Endüstri Merkezi Yayınevi, İstanbul, 1993, 480 s.

ÖZTUNA, H.Yakup; **Görsel İletişimde Temel Tasarım**, Birinci basım,
Tibyan Yayıncılık, İstanbul, 2007, 184 s.

POYNOR, Rick; **Independent British Graphic Design Since The Sixties**,
Laurence King Publishing Ltd, London, 2004, 256 s.

Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri, İkinci basım,
Çev: Mine Haydaroğlu, Yem Yayın, İstanbul, 1997, 503 s.

SARUP, Madan; **An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism**, İkinci basım, The University of Georgia Pres, Athens, 1993, 240 s.

STALLABRASS, Julian, Sanat a,ş **Çağdaş Sanat ve Bienaller**, Birinci baskı, Çev: Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, 194 s.

STANISZEWSKI, Mary Anne, **Believing is Seeing – Creating the Culture of Art**, Penguin Books, Birinci basım, 1995, 320 s.

SÖNMEZ, Necmi, **Sanat Hayatı İçerir mi - Sanat Eleştirileri**, Birinci baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, 299 s.

WEILL, Alian, **Grafik tasarım**, Birinci basım, Çev: Orçun Türkay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, 159 s.

WLASSİKOFF, Micheal; **The Story of Graphic Design**, Birinci basım, Gingko Press, Adagp, Paris, 2005, 356 s

B) DERLEME / ÇOK YAZARLI KİTAPLARDAN MAKALELER:

ŞAHİNER, Rıfat; “Neo-Avangardistlerin Hazır Yapımlarına Nasıl Bakmalı”, Hacattepe Üniversitesi, GSF Sanat Sempozyumu, Ankara, 18-20 Ekim 2006

BEKTAŞ, Dilek; “Grafik tasarımı ve Sanat Etkileşimi” Her Yönüyle Pazarlama İletişimi, MediaCat Yayınları, Ankara, 2000, 30 s.

C) SÜRELİ YAYINLAR:

ŞAHİNER, Rıfat “Teknolojik Koşulların ‘Kamusal Sanat’a Etkisi”, **Artist Actual Yerel Süreli Yayın**, Sayı: 29, Mart 2010, 40–45 s.

ARAPOĞLU, Fırat “Video Sanatı’nda Ütopik bir Arayüz ve Farklı Kimliklerin Buluşturma Girişimi olarak Videoist”, **Artist Actual Yerel Süreli Yayın**, Sayı: 29, Mart 2010, 46–49 s.

YÜCEL, Derya, “Sanatın İzlediği “Mekân”ın Değişimi”, **Artist Modern Yerel Süreli Yayın**, Sayı: 10, Kasım–Aralık 2009, 56–77 s.

“Yankı Odasında Bir Aşk Kelimesi”, **Artist Actual Yerel Süreli Yayın**, Sayı: 20, Nisan 2009, 12 s.

ÖZTUNA, Yakup; “Hegemonyaları Kıran Coşku: Wolfgang Weingart”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı: 2, Kasım 2006, 58-61 s.

ÖZTUNA, H. Yakup; ”İngiliz Punk Hareketi ve Grafik tasarım”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:3, Aralık 2006, 24-27 s.

ÖZTUNA, H. Yakup, “Yapıbozumculuk ve Grafik tasarım”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:15, Aralık 2007, 78-85 s.

ÖZTUNA, H. Yakup, “Temel Tasarım Öğeleri Mekân”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:9, Haziran 2007, 84-87 s.

ÖZTUNA, H. Yakup, “San Francisco Psychedelic Rock Hareketi ve Afişleri”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:8, Mayıs 2007, 80 - 87s.

ÖZTUNA, H. Yakup, “Bilgilendirme Tasarımın Öncüsü; Ladislav Sutnar”, **Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi**, Sayı:21, Haziran 2008, 34-38 s.

YILDIZ, Esra, “ Sanat Çevre İçindir”, **Radikal Gazetesi**, 13 Mart 2005

D) İNTERNET SİTELERİ:

ALFIES MOBLOG, “**Urban Land Art - Anna Gorfod**”, 25 Ekim 2010

Erişim: <http://moblog.net/view/912041/urban-land-art-anna-garfod>,
27 Mayıs 2010

“**Sanat Akımları – Performans**”, (t.y)

Erişim: http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_Performans.html, 3 Şubat 2009

“**Kavramsal Sanat**”, (t.y)

Erişim: <http://www.gorselsanatlar.org/cagdas-sanat/kavramsal-sanat-%28conceptual-art%29/?wap2/>, 7 Şubat 2009

“**Uslanmaz bir Art- Terorist: Marchel Duchamp**”, 30 Haziran 2009

Erişim: <http://blog.milliyet.com.tr/Blog.aspx?BlogNo=188908>, 31 Ocak 2010

“**Motion Graphics**”, (t.y)

Erişim: http://en.wikipedia.org/wiki/Motion_graphics, 5 Haziran 2010

ART:21 “Bruce Nauman”, (t.y)

Erişim: <http://www.pbs.org/art21/artists/nauman/#%20%2024%2005>, 22
Şubat 2010

ART:21, “Barbara Kruger”, (t.y)

Erişim: <http://www.pbs.org/art21/artists/kruger/index.html>, 27 mart 2010

ART:21, “Barbara Kruger”, (t.y)

Erişim: <http://www.pbs.org/art21/artists/kruger/card2.html>, 27 mart 2010

ART HISTORY ARCHIEVE, “**Barbara Kruger**”, (t.y)

Erişim: <http://www.arthistoryarchive.com/arhistory/feminist/Barbara-Kruger.html>, 27 Mart 2009

BEAUTİFUL DECAY, “**Anna Gorford**”, (t.y)

Erişim: <http://beautifuldecay.com/2010/03/29/anna-garforth/#more-20457> /,
7 Haziran 2010

BEK, Güler, “**Sanatta Hazır Nesne Kullanımı; Ready-Made’ler**”, 19 Şubat 2010

Erişim: <http://www.dinodream.com/dinoyazar/oku/y/25%20/>,
23 mayıs 2010

BEKTAŞ, Dilek; “Grafik tasarımı ve Sanat Etkileşimi”,

Oditoryum, 12.10 1999

Erişim: www.msgsu.edu.tr/data/doc/temel_egitim_etkinlikler/5.rtf

BİÇER, Yarkin; “**Plastik bir Olgu olarak Çoğaltma**”, 31 Agustos 2008

Erişim: [http:// http://yarkinbicer.blogspot.com/2008/08/plastik-bir-olgu-olarak-oaltma.html](http://yarkinbicer.blogspot.com/2008/08/plastik-bir-olgu-olarak-oaltma.html), 7 Mayıs 2009

CARSON, David, “**David Carson**”, (t.y)

Erişim: <http://layersmagazine.com/an-interview-with-david-carson.html>,
10 Haziran 2010

DE LA WARR PAVILLION, “**Beuys is Here; Sculpture Object Action Revolution**”, (t.y)

Erişim: <http://artblart.wordpress.com/category/joseph-beuys/>, 22 Mart 2010

DESIGN AND LIFE, “**Stefan Saigmeister**”, (t.y)

Erişim: <http://www.designandlife.com/pdf/dl17.pdf>, 3 Haziran 2010

DESIGN MUSEUM, “**MM Graphic Designers**”, (t.y)

Erişim: <http://designmuseum.org/design/m-m/>, 28 Mayıs 2010

DESIGNBOOM, “**Jenny Holzer**”, 23 Temmuz 2005

Erişim: <http://www.designboom.com/contemporary/holzer.html>, 23.5.2010

DRURY, Chris, “**Chris Drury**”, (t,y)

Erişim: <http://www.chrisdrury.co.uk/home.htm>, 25 şubat 2010

EYE, “**Why Not Associates**”, (t,y)

Erişim: <http://blog.eyemagazine.com/?p=349>, 6 Haziran 2010

ENVIROMENTAL GRAFITI, “**Anna Gorford**”, (t,y)

Erişim: <http://www.environmentalgraffiti.com/featured/moss-grass-graffiti/2147>, 27 Mayıs 2010

FABRICA, “**Time to Take Time**”, (t,y)

Erişim: <http://2005to2007.fabrica.it/project.php?id=133>, 2 Haziran 2010

FÖLLMER, Christina, “**Christina Föllmer**” , (t,y)

Erişim: http://www.christinafoellmer.de/PORTFOLIOgraphic_hiervorne.htm,
2 Haziran 2010

GORFORD, Anna, “**Anna Gorford**” ,(t,y)

Erişim: <http://www.crosshatchling.co.uk/>, 7 Haziran 2010

HAUNC OF VENISON, “**M/M Paris**”, (t,y)

Erişim:[http://www.haunchofvenison.com/en/index.php#page=london.exhibitions.2006.m_m_paris /](http://www.haunchofvenison.com/en/index.php#page=london.exhibitions.2006.m_m_paris/), 28 Mayıs 2010

HAUNC OF VENISON, “**M/M Paris**”, (t,y)

Eriřim:http://www.haunchofvenison.com/en/#page=london.artists.m_m_paris
28 Mayıs 2010

İNATÇI, Ümit; “**Kübizm’den Arte Povero’ya Enstalasyon ve Kavramsallaşan şey**”, Afrika Gazetesi, 19 Temmuz 2009

Erişim: <http://www.afrikagazetesi.net/>, 28 Ocak 2010

VALEÉ, Julieen, “**Julien Valeé**”, (t,y)

Erişim: http://www.jvallee.com/index_jvallee.html, 8 Haziran 2010

KAHRAMAN, Bülent, “**Pisuar’ı Nereye Koymalı**”, 16 Aralık 2004

Erişim: <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=137517%20/%205%20aral%FDk%20200>, 5 Aralık 2009

KAHRAMAN, Bülent, “**Sanatta Konvansiyonel radyonel İlişisine Bakışlar:**

Resim Kavramsal Sanat Açısından”, Gösteri Dergisi, 1990’lar yazı, (t,y)

Erişim: http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar_sanatta_konvansiyo
[nel_tradisyonel_iliskisine_bakis.html](http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar_sanatta_konvansiyo), 2 Aralık 2003

KAZMAOĞLU Adnan, “**Minimalism;Sanat, Tasarım, Mimarlık**”, 2 Aralık 2003

Erişim: <http://www.arkitera.com/diyalog/adnankazmaoglu/yazi3.htm>, 4 Nisan 2010

KÜÇÜKSUBAŞI, Banu, “**Banu Küçüksubaşı Kaleminden J. Beuys Notları**”, 12

Ekim 2009

Erişim: <http://www.artimetre.com/2009/10/12/joseph-beuys-notlari-banu-kucuksubasi/>, 22 Mart 2010

LEBRİZ, “**Maviye Boyanmış Bir Evrenin Mistik Sanatçısı: Yveis Klein**”, 3 Mart 2009

Erişim: <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=480&bhcp=1>, 31 Mart 2010

LEBRİZ, “**Gabo ve Konstrüktivist Sanat**”, 4 Mart 2010

Erişim: <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=760&bhcp=1>, 23 Nisan 2010

MUSEOMADRE, “**Jannis Kounellis**”, (t,y)

Erişim: <http://www.museomadre.it/opere.cfm?id=150>, 27 Ocak 2009

ÖZCAN, Şefik; **“Günümüz Sanatı Üzerine”**, 29 Nisan 2009

Erişim: <http://sefikozyan.blogspot.com/2009/04/gunumuz-sanati-uzerine-gunumuz-sanat.html>, 27 Ocak 2010

ÖZDEMİR, Beyhan A, **“Laszlo Moholy Nagy’nin Fotoğraf Kuramı”**, 28 Kasım 2006

Erişim: <http://www.ifod.org/ifod/e-dergi/makaleler/laszlo-moholy-nagynin-fotograf-kurami.html>, 10 mart 2010

PARİS MM, **“Bienalle Net”**, (t,y)

Erişim:<http://www.manetas.com/biennale/indexhibitv070e/index.php?/reference/mm-paris>, 21 subat 2010

RADİKAL, **“Çağdaş Sanatın Şamanı”**, 18 Şubat 2005

Erişim: <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=143944>,
12 Aralık 2009

SAĞLAN, Suhal, **“Fluxus - Sanatta Devrimci Bir Akım”**, 21 Kasım 2006

Erişim: <http://www.msxlab.org/forum/sanat/14388-fluxus-sanatta-devrimci-bir-akim.html> , 1 Şubat 2010

SHIFT, **“The Drawing Center, M/M Paris”**, 2007

Erişim:http://www.shift.jp.org/en/archives/2008/12/the_drawing_center.html,
28 Mayıs 2010

SMITH, Roberta, **“Review/Art; Barbara Kruger’s Large-Scale Self-Expression”**,
11 Ocak 1991

Erişim: <http://www.nytimes.com/1991/01/11/arts/review-art-barbara-kruger-s-large-scale-self-expression.html?pagewanted=1%20/%20Smith,1991>, 27
Mart 2009

STUART COLLECTION, “**Barbara Kruger, Another**”, 2008

Erişim: <http://stuartcollection.ucsd.edu/StuartCollection/Kruger.htm>,

23 Mayıs 2010

TATE MODERN, “**Fluxus**”, (t,y)

Erişim: <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=106>

7 şubat 2010

ULUOğLU, Belkis, “**Kamusal Alan Görünümleri**”, 2007

Erişim: http://www.boyutpedia.com/default~ID~1941~aID~66976~link~kamusal_alan_gorunumleri.html,

4 Mart 2010

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, “**Barbara Kruger**”, (t,y)

Erişim: <http://www.tfaoi.com/aa/1aa/1aa667.htm>, 27 Mart 2009

SVLVESTROVA, Marta, “**Stefan Saigmeister**”, (t,y)

Erişim: <http://www.plusminus.hu/nw-sagm.html>, 3 Haziran 2010

THINGS I LEARNED IN MY LIFE SO FAR, “**Everybody Think They Are Always Right**”, (t,y)

Erişim: <http://thingsihavelearnedinmylife.com/sentence/photography/everybody-always-thinks-they-are-right>, 4 Haziran 2010

RGB City, “**Lust**”, (t,y)

Erişim: <http://vimeo.com/5383293>, 7 Haziran 2010

Lust, “**Lust**”, (t,y)

Erişim: <http://lust.nl/>, 7 Haziran 2010

YılmazBayhan, Aylin, “**Uzaklardan**”, (t,y)

Erişim: <http://www.fotografya.gen.tr/issue-15/uzaklardan15.htm>, 8 Haziran

2010

D) YAYIMLANMAMIŞ TEZLER / RAPORLAR:

AKGÜL, Rahşan Fatma; “1980’lerden Günümüze Grafik tasarımda

Yapıbozumculuk (Deonstruktivism”, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik AnaSanat Dalı, İzmir, 2008), 167 s.

ATALAR, Burcu Ayözcan; “Sanatta ‘Mekân’ın Deneyimlenmesi: Yerleştirme (Enstalasyon) Çalışmaları” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2006), 131 s.

KEYVANKLI, Demet Deniz; “Land Art” (Yayımlanmamış Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, İzmir, 2001)

OLÇUM, Müge; “Land Art” (Yayımlanmamış Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, İzmir, 1993)

SARIKARTAL, Zekiye; “Çağdaş Bir Anlatım Biçimi Olarak Enstalasyon (Yerleştirme) ve Bir Sergi” (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel AnaSanat Dalı, İzmir, 2000), 167 s.

USLU, Betül; “1980 sonrasında Tipografik tasarımda Deneysel Yaklaşımlar” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik AnaSanat Dalı, İzmir, 2006), 123 s.

YERCE, Nail Egemen; “Enstalasyon ve Mekânı” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İstanbul, 2007), 37 s.

E) DERS NOTLARI:

RUDDOCK, Julien; “Aberystwyth, Galler Üniversitesi”, **Sözsüz İletişim Ders Notu**, 2005, Aberystwyth, Galler

TUMAY, Sadık; “Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik
AnaSanat Dalı”, **Fotoğraf ve diğer Sanatlar Ders Notu**, 2008- 2009, İzmir

F) SÖYLEŞİLER:

MARTIN, Malte; “Malte Martin”,

7 Mart 2010, e-posta yolu ile Rö: Bilge Kınam, Yayımlanmamış, Ek 1

EKLER

EK 1: Malte Martin ile e-posta yolu ile söyleşi:

“Malte Martin’in enstalasyon çalışmaları”, 7 Mart 2010

1- Dada sanatçıları gibi görsel sanatları kullanarak, ses enstalasyonları, canlı performanslar yapıyor, enstalasyonun multi disipliner yaklaşımını çalışmalarınızda görmekteyiz. Kendinizi bir grafik tasarımcı ya da enstalasyon sanatçısı olarak nasıl tanımlıyorsunuz?

Plastik sanatçı ve grafik sanatçısı olarak çalışıyorum. Fransa’da grafik sanatçı kavramı ile tatbiki uygulamalı sanatçı kavramını aşmaya çalışsa da, ben ikisi arasında bir ayrım yapıyorum. Grafik sanatçısı olarak işlerimin içeriklerini ben belirlemiyorum. Örneğin, bir yönetmenle tanışıyorum ve o bana hem seçtiği oyunun içeriğini hem de yorumunu, afişini yapabilmem için önceden veriyor. Böylece ben bir çeşit görsel çevirmen olarak çalışıyorum. ‘Agrafmobile’ projelerimde ve yerleştirmelerimde hem içeriği seçiyor hem de formu tasarlıyorum. Ama bu iki yaklaşım arasında gelip gitmeyi seviyorum ve ikisi arasında geçiş yapabileceğimiz gri bir alan olduğunu düşünüyorum. Ben bir çeşit sınır adamıyım.

2- Yerleştirme çalışmalarınızda grafik tasarımı, çağdaş tiyatro, dans ve müzikle birlikte kullanıyorsunuz. Grafik tasarım insanlara mesaj vermeyi amaçlarken, enstalasyon ise mekân içinde sanatçının mesajını izleyicinin yorumlayacağı deneyimlenen bir oluşum olduğu söylenebilir. Siz bu doğrultuda işlerinizi nasıl yorumluyorsunuz?

Bir mesaj kendini cevapmış gibi gösterebilir. Bense sorular soruyorum. İlk yerleştirmelerimden biri ‘Sorular tiyatrosu’ idi ki bu kavramı tiyatro adamı, besteci ve şair olan Jacques Rebotier’den aldım. Bu iş, kamusal alana yerleştirilmiş ve özellikle, cevapları olmayan 250 sorudan oluşuyor.

3- ‘Kelimeleri’, ‘işaretleri’ çalışmalarınızda ağırlıklı olarak kullanıyorsunuz. Yerleştirmelerinizde bazı grafiksel çalışmalarınızın; ‘quoi de neuf Denis?’ (Denis Naber), ‘avez vous une question’ (sorunuz var mı) ya da Blance neige (kar beyaz) gibi sürrealist (gerçeküstücü) ve şiirsel bir üslubunuz olduğu göze çarpmaktadır. Bazı enstalasyonlarınızda, dışarıdan insanların katılımıyla, yerleştirmelerinizin bir parçası oluyorlar. Buna örnek olarak Belleville’nin edebi olarak tekrar keşfedildiği ‘Onze delires!’ (onbir taşkınlık!) adlı çalışmalarınızda interaktif olarak mahalle sakinleriyle beraber yaptığımız bir yerleştirmedir. Bu çalışmadaki yaklaşımınızdan bahsedebilir misiniz?

Bu projeler bir günlük çalışmalar değil altı ile oniki ay aralığında süregelen projelerdir. Ana fikir, bir mekânın (ki burada popüler bir mekân, yani Paris’e gelen göçmenlerin karşılandığı ve yerleştirildiği mahallelerden bahsediyoruz) yazarlara, metinleri ve romanları için ilham vermesidir. Bu sebeple Belleville’nin edebi ve şiirsel mirası üzerine bir araştırma yaptık. Orada yaşayanlara geri vermek üzere, hem eski hem de yeni metinlerden otuz kadar bölüm ve alıntı seçtik. Buna ek olarak, yazı atölyelerinde çalışmaları için mahalle sakinlerinden, örneğin farklı kökenlerden gelen göçmen kadınlar ve lisede okuyan gençlerden, insanlar seçtik. Sonrasında, bir mahallede görsel desteğin toplanması için bir strateji geliştirdim. Bu çalışmalar önceden duyurulmuş olaylar değildir. Daha çok şehirlilerin gündelik yaşam güzergâhlarında karşılarına, sözcükler, şekiller ve simgeler olarak çıkan sorular ve bilmecelerden oluşan ve sonuçta bir çeşit toplumsal söylentiye yol açan işlerdir: Bir binanın cephesinde yer alan heybetli bir cümle, reklam afişleri yerine yerleştirilen yazınsal bir afiş, fırından ‘Dadacı’ bir alıntıyla dönen mahalle sakini gibi. Birçok hafta süren bu sürecin sonunda, çoğu zaman, görsel olanı işitsel ve bedensel bir performansa bağlayan canlı bir gösteri de yer alır. Beni ilgilendiren, ‘durumlar’ yaratmaktır ve ben Agraftmobile’in durumlar yaratma makinesi olduğunu düşünüyorum. Bu bana, görsel sanatların izleyiciyi pasif konuma sokan duruşunu aşma imkânı veriyor. Çoğu zaman işlerim irdeleyicidir. Kullandığım sözcükler, simgeler mizansenler, kamusal alanda ‘Magenta çizgi romanı dizisi’ inde olduğu gibi tepki yaratır. Böylece ben de bu tepkileri deşerek ve kullanarak, bir sonraki hafta yoldan gelen geçenlere, yeni şeyler sorgulattığım afişler yaratırım.

4- Çalışmalarınızda siyah beyaz, yalın bir yazı karakteri kullanıyorsunuz, sizin bu stiliniz ‘low tension’ (düşük tansiyon) olarak adlandırılıyor, bu terim doğrultusunda yaklaşımınızı açar mısınız?

Gösteri toplumu simgelerin tekrar tekrar yeniden kullanıldığı dizginsiz bir gidişat üretir. Genelleştirilmiş ve süregelen bir şekilde bize göz kırpan tabelalar, dünyanın pazarlanmasının bir simgesidir. Benim bundan daha yüksek bir şekilde bağırma imkânım yok ve gürültü üstüne gürültü, renk üstüne renk eklemeyi istemiyorum.

Sözcükler, tipografik zıtlık, siyah ve beyaz ve çok sık kullandığım kâğıt, benim dünyayı yavaşlatmada kullandığım ana malzemeler. Tezat olacak bir biçimde, yaptığım iş, fısıltı ile güç kazanmak ve arada bir, şehre sözcük ısıltıları göndermektir. Ses vermekten sakınmayan bir çeşit düşük tansiyon yani.

5- Çalışmalarınızdan ‘boşluk’, ‘kamusal alan’, ‘kelimeler’, ‘şehir’, ‘iç ve dış mekân’ gibi terimlerin sizin için önemli bir yeri olduğu biliyoruz. Enstalasyonlarınız ‘kamusal mekânlar’, ‘kırılgan mekânlar’ ve ‘ses mekânları’ olarak üç mekâna ayrılmakta, bu mekânları nasıl tanımlıyorsunuz?

Mekânlar, yaşamak, nefes almak ve başkalarıyla alışveriş için kullandığımız vazgeçilmez yerlerdir. Bu alanlar, fiziksel ya da zihinsel olduğu kadar, bir şehrin içinde ya da bir inceleme alanının kenarında olabilir. ‘Kırılgan alan’ benim için çoğu zaman, yeni yazı ve metin biçimlerini deneyimlediğim içsel ve mahrem bir araştırma alanıdır. ‘Kamusal alan’ daha kaba, sert, açgözlü, parlak, fazla kalabalık ve doymuş bir alandır ki bu durum onun şiirsel potansiyeline engel olmaz.

6- Birçok kamusal enstalasyonunuzu kendi topraklarınızda, Chaumont ve Paris’de gerçekleştirdiniz. ‘Şehir’ çalışmalarınızın ‘kalbini’ oluşturmakta, şehir kavramının sizin için önemini nedir?

Ben şehirden, hem kokuları, sokakları ve asfaltı ile somut, hem de Agoranın potansiyel alanı olan simgesel bir alan olarak bahsediyorum. Şehir, dünyanın

güzelliğinin ve ürkünçlüğünün birleşimidir. Tıpkı ‘saat sekiz’ de olduğu gibi. Küreselleşmenin her şeyi başka bir yere taşıdığı yerde, biz de ‘delokalize’ oluruz. Çünkü nerede yaşadığımız hakkında şüphe içindeyizdir. Çünkü her gün cep telefonlarımızdan birbirimize ‘neredesin?’ sorusunu sorup duran milyonlarca insandan biriyizdir. Peki, birbirimiz bulmak, buluşmak için ne yapmalı? Özelleşme yolunda olan kamusal alanlarda kendimizi evimizde hissetmek için ne yapmalı? Bunu ancak söz alarak, mekâna, mahrem ya da açık sözcükler yerleştirerek yapabiliriz. Benim arzum, bu görsel tiyatro sayesinde, idari ve ticari mesajlar dışında da mesaj içeren bir kamusal alanı, yeninden yaratmaktır. Kamusal alanı, orada yaşayanların hayaline ait bir yer olarak yeniden fethetmektir.

7- Birçok çalışmanızda, şehrin caddelerinde, apartmanların yüzeyinde, dükkânların vitrin camlarında, ya da kasabın kullandığı ambalaj kâğıdında devasa Fransızca yazı karakterleri ile oluşturduğunuz ve sorguladığınız kişisel ve edebi ifadeleriniz var. ‘ Le Feuilletton du Boulevard de Magenta’ (Magenta Bulvarındaki dizi film) , 90 degrees (Doksan derece), isimli çalışmalarınız örneklendirilebilir. Belki de en büyük çaptaki yerleştirme işiniz ve birçok yorum aldığınız ‘motspublics a Saint blaise’ (Aziz Blaise’da kamu için kelimeler / burada başka bir yerdeyim) isimli çalışmalarınızda mahallenizde beş metre çapında binanın yüzeyine, mahalle ile ilgili bir ifadeyi yazı ile görselleştirdiniz. Grafik tasarım elemanlarını kullanarak mesajlar veriyorsunuz, işlerinizde grafik tasarımın işlevselliği nasıl yorumluyorsunuz?

‘Agrafmobile projelerimde’ simgeleri düşünmek, üretmek ve ortaya çıkarmak için grafik tasarımın becerisinden yararlanırım. Bana ait ve seçilmiş konularda, işlev, biçim ve içerik arasındaki ilişki daha yoğundur.

8- Çalışmalarınızın grafik tasarım ile enstalasyon arasında durduğu konumu nasıl açıklarsınız?

Yerleştirmelerim, olağan ve olağandışının çakıştığı yerde var olan ve grafik tasarım bilginiz sayesinde gündelik hayatın kodlarını değiştirmek ve yeniden yaratmak için onlarla oynayan işlerdir. Başka bir deyişle, kentsel ve gündelik alanlara yeniden

yatırım yapmak için kullandığım gezici bir görsel tiyatrodur.

Bu işler, hem görsel ve işitsel yaratımlar arasında, hem de davranışlar ve simgeler arasında kurulmuş deneysel alanlardır. İsteğim, bu görsel tiyatro sayesinde, kamusal alanı, idari ve ticari mesajlar dışında başka mesajları da içeren bir yer olarak yeniden yaratmaktır.

9- Gelecekte başka ‘şehirlerde’ enstalasyon çalışmaları yapmayı düşünüyor musunuz? Türkiye’de bir yerleştirme çalışması yapmayı düşünür müsünüz?

Simgeleri değiştirmek ve yeniden yaratmak, kontekstleri bilmemizi gerektirir. Bu nedenle kıyıları üretmek için, yerinde bana suç ortaklığı yapacak kişiler gerekir. Bütün bu malzemeler bir araya geldiğinde, Alman-Türk-Fransız mutfağını yaratmak benim için bir zevk olacaktır.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad : Bilge KINAM

Doğum Yeri ve Yılı : İzmir, 1978

Yabancı Dil : İngilizce

EĞİTİM

Lisans : 2000, Bilkent Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,
Grafik Tasarım Bölümü

Sertifika : 2003, Ege Üniversitesi Eğitim Fakültesi
İngilizce Öğretmenliği Formasyon Programı

: 2005, Aberystwyth, Galler Üniversitesi,
(School of Education and Lifelong Learning)
Sanat Dersleri

Lise : 1996, İzmir Özel Türk Koleji / Anadolu Bölümü

İŞ TECRÜBESİ

2009 Aachen/Almanya, Erasmus 3 Aylık Staj Programı
Santex Moden, Grafik Tasarımcı

2005 – 2009 İzmir Ekonomi Üniversitesi, Meslek Yüksek Okulu
Grafik Tasarım Bölümü, Yarı Zamanlı Öğretim Görevlisi

2006 – 2007 İzmir, Vista Interactive Medya İletişim Ltd, Grafik Tasarımcı

2004 – 2005 Aberystwyth, Galler Prospects Plas Lluest Day Service,
Sosyal Gönüllü Çalışanı

2003 – 2005 İzmir, Art Vital Sanat Atölyesi, Yarı Zamanlı Resim
Öğretmeni

2003 – 2005	İzmir, Sentez Ticaret Tasarım, Grafik Tasarımcı
2002 – 2003	İstanbul, Şahinler Holding, Delta Moda, Grafik Tasarımcı
2002 – 2003	İstanbul, Staj / Lowe Reklam Ajansı, Grafik Tasarımcı
2000 – 2002	İzmir, Anahtar İletişim ve Reklam Ajansı, Grafik Tasarımcı

ÖDÜLLER:

2007	İksev, 14.İzmir Uluslararası Caz Festivali Afiş Yarışması Birincilik Ödülü
2007	Niha, Hollanda Yüksek Öğrenim Enstitüsü Afiş Yarışması Birincilik Ödülü
2006	İstanbul Şarap Amabalaj Tasarımı Yarışması Üçüncülük Ödülü
2010	Fransız Kültür Animasyon Kısa Film Yarışması Grup Birincilik Ödülü

ALINAN BURS

2005 – 2006	Avrupa Birliği Euro Med Programı çerçevesinde Eylem 2 (EVS) Avrupa Gönüllü Hizmet Projesinden burs aldım. Engelli Yetişkin insanlara bir yıl süresince sanatsal ve sosyal aktivitelerde eğitmenlik yaparak destek verdim.
2009	Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü Yüksek Lisans eğitimim süresince Erasmus Eğitim, Erasmus Staj Programı Bursu kazandım.

YAYINLAR

2009	“Tom Muller”, Röportaj Grafik tasarım dergisi, Sayı 31,
------	---

SERGİLER:

2009	‘Tılsım’ Karma Sergi / Bodrum
2006	‘Terminal00’ Balkan Sanat Festivali / Jlubiana, Slovenya
2005	‘Extra Art’ Karma Grup Sergisi / Aberystwyth, Galler
2000	‘Animasyon ve Kısa Film’ Bilkent Üniversitesi, Ankara
2000	‘2.Uluslararası Öğrenci Trienali’, İstanbul
2000	‘Graphics 2000’ Bilkent Üniversitesi Sanat Galerisi, Ankara
1999	‘Zıtlıklar’ Turkish British Association, Ankara
1999	‘Monuments’Bohemia Bölgesi Tarihi Anıtlar Dokümantasyon Sergisi, Ogramov, Çek Cumhuriyeti
1998	‘Kaos’ Siyah Beyaz Fotoğraf Sergisi İzmir Kıbrıs Kültür Derneği / Bilkent Sanat Galerisi

KÜLTÜREL FALİYETLER:

1998	Doğa & Çevre Düzeni, Gönüllü Katılımcı Agropoli - İtalya
1999	Tarihi Eserlerin dökümantasyonu, Gönüllü Katılımcı Ogramov / Çek Cumhuriyeti
2003	YES (Youth Energy Synergy) Dökümantasyon Projesi, British Counsil, İzmir
2003	Yunanistan ‘11ci Genç Sanatçılar Bienali’, Gönüllü Katılımcı Atina, Yunanistan
2003	Yunanlı Çocuk Yaz Kampı, Gönüllü Katılımcı Zakintos Adası, Yunanistan
2003	AECEE Yunanistan Türkiye STK Buluşması, Kıbrıs Kültür Derneği Temsilcisi Kayaköy, Fethiye