

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
GRAFİK ANASANAT DALI

Sanatta Yeterlik Tezi

**21. YÜZYIL POSTMODERNİZMİ BAĞLAMINDA  
ÇEVRESEL GRAFİK TASARIM VE KAMUSAL ENSTALASYON**

Hazırlayan  
Selma KOZAK

Danışman  
Prof. Dr. Simber Rana ATAY

İZMİR / 2022

## YEMİN METNİ

*Grafik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı'na Sanatta Yeterlik Tezi* olarak sunduğum “21. Yüzyıl Postmodernizmi Bağlamında Çevresel Grafik Tasarım Ve Kamusal Enstalasyon” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

... / ... / ...

Selma KOZAK

**TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../...../..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre sanatta yeterlik öğrencisi Selma Kozak'ın "21. Yüzyıl Postmodernizmi Bağlamında Çevresel Grafik Tasarım Ve Kamusal Enstalasyon" 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 anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğu oy ..... ile karar verilmiştir.

**BAŞKAN****ÜYE****ÜYE****ÜYE****ÜYE**

## ÖZET

Çağımızda, çevresel grafik tasarım ve kamusal enstalasyon pratiğindeki çeşitlilik ve dinamizm, konuyu merkezi ve ilham verici bir noktaya taşımıştır. Bu bağlamda, dijitalleşmenin getirdiği yeni anlatı yöntemleri ve siber kültürün küresel etkileri, kamusal alanda sanat, tasarım ve toplum karşılaşmalarını yoğunlaştırmıştır. Postmodernizm ve çağdaş kültürel dinamiklerle birlikte kamusal enstalasyonun interdisipliner bir rotada ilerlemesi sonucu kamusal enstalasyon çevresel grafik tasarımın içerisine dâhil olmuştur.

Kentler, heterotopik anlamda çok sesliliği temsil eden, estetik potansiyeli olan ortamlardır. Kentsel tasarım, urbanizmden kamusal enstalasyona kadar çok geniş bir spektrumda ilerler. Kent, yaratıcı stratejiler için sınırsız özgürlük alanları sunar. Bu potansiyel, kentleri büyük ölçekli yaratıcı temsiller ve enstalasyon sanat türü için olanaklı, devasa birer tabula rasa haline getirmiştir. Dolayısıyla “21. Yüzyıl Postmodernizmi Bağlamında Çevresel Grafik Tasarım Ve Kamusal Enstalasyon” başlıklı bu tez çalışmasında, çevresel grafik tasarım, dijital temsil, postmodern sanat, tipografi ve metin temelli sanat arasındaki ilişki ve etkileşime odaklanılarak kamusal enstalasyon olgusuna çağdaş bir değerlendirme getirilmiştir.

Bu bağlamda, Sheila Levrant de Bretteville, Jenny Holzer, Krzysztof Wodiczko, Tony Cokes, olmak üzere interdisipliner bir vizyonla kamusal enstalasyon üreten ve neo-avangard olarak tanımlanabilecek sanatçı ve tasarımcıların üslupları ve örnek yapıtları incelenmiştir.

Yanı sıra, bu tezin kavramsal ve kuramsal gelişimine paralel bir şekilde tezin bir bölümü olarak ve gaslighting olgusundan yola çıkarak ‘Things Inside Me / Gaslighting’ adlı kamusal enstalasyon projesi çevresel grafik tasarım vizyonuna göre geliştirilmiş ve gerçekleştirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Çevresel Grafik Tasarım, Kamusal Enstalasyon, Postmodernizm, Sheila Levrant de Bretteville, Jenny Holzer, Krzysztof Wodiczko, Tony Cokes



## ABSTRACT

In our era, the diversity and dynamism in environmental graphic design and public installation practice has made the subject central and inspiring. In this context, the new narrative methods made by digitalization and the global effects of cyber culture have intensified the encounters of art, design and society in the public sphere. As a result of the progress of public installation in an interdisciplinary route together with postmodernism and contemporary cultural dynamics, public installation has been included in environmental graphic design.

Cities are environments that represent polyphony in the heterotopic sense and have aesthetic potential. Urban design progresses in a wide spectrum from urbanism to public installation. The city offers areas of unlimited freedom for creative strategies. This potential has made cities huge tabula rasa for large-scale creative representations and installation art. Therefore, in this thesis titled “Environmental Graphic Design and Public Installation in the Context of 21<sup>st</sup> Century Postmodernism”, a contemporary evaluation was provided to the phenomenon of public installation by focusing on the relationship and interaction between environmental graphic design, digital representation, postmodern art, typography and text-based art.

In this context, the styles and exemplary works of artists and designers who can be defined as neo-avant-garde and produce public installations with an interdisciplinary vision such as Sheila Levrant de Bretteville, Jenny Holzer, Krzysztof Wodiczko, Tony Cokes were examined.

Also, in parallel with the conceptual and theoretical development of this thesis, as part of the thesis, the public installation project titled 'Things Inside Me / Gaslighting based on gaslighting phenomenon was developed and realized according to environmental graphic design vision.

**Keywords:** Environmental Graphic Design, Public Installation, Postmodernism, Sheila Levrant de Bretteville, Jenny Holzer, Krzysztof Wodiczko, Tony Cokes

## ÖNSÖZ

‘21. Yüzyıl Postmodernizmi Bağlamında Çevresel Grafik Tasarım Ve Kamusal Enstalasyon’ başlıklı tez çalışmam, özellikle ilham verici ve demokratik bir sanat türü olan kamusal enstalasyon konusunda kapsamlı bir araştırma yapmak amacıyla gerçekleştirilmiş ve bu bağlamda ‘Things Inside Me / Gaslighting’ başlıklı kamusal enstalasyon projesi ile tamamlanmıştır. Video ve projeksiyon teknikleri kullanılan bu proje, metin temelli bir yapıya sahiptir.

Bu tez çalışmasında, kamusal enstalasyonun kuramsal ve kavramsal boyutu, entelektüel ve teknik dayanakları, çevresel grafik tasarımın konumu ve işlevselliği konusunda kapsamlı bir literatür araştırması yaparak yeni bir bakış açısı geliştirmeye çalışılmıştır.

Tez çalışmam boyunca ve diğer tüm çalışmalarımnda disiplinlerarası bağlantıların önemini vurgulayarak vizyonumu genişleten, bana yeni düşünme kapıları açan ve bu süreçte hem akademik hem de entelektüel birikimini benimle paylaşan sevgili danışmanım Prof. Dr. Simber Rana Atay’a, tez izleme komitesi üyesi hocalarım Prof. Dr. Hacı Yakup Öztuna’ya ve Prof. Dr. Ahmet Feyzi Korur’a, tezimin, YÖK Yurtdışı Araştırma Bursu YUDAB ile Amerika Birleşik Devletleri’nde yaptığım araştırma ve çalışma sürecinde yurtdışı danışmanım, çalışmam ve alanımla ilgili akademik perspektifime önemli katkılar sağlayan, bana unutulmaz bir akademik deneyim yaşama fırsatı sunan, yaratıcılığı, feminist ve hümanist vizyonu ile bana ilham veren, Yale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Lisansüstü Grafik Bölüm Başkanı çok değerli Prof. Sheila Levrant de Bretteville’e, kamusal enstalasyon projemin gerçekleştirme ve sunum-sergileme sürecinde bana teknik destek sağlayan Alfredo Ortiz’e, Brown Üniversitesi’nden Prof. Tony Cokes’a ve son olarak her zaman benim yanımda olan, beni destekleyen canım ailem, annem Neslihan Kozak, babam Ali İhsan Kozak, ablalarım Hasibe Keman, Birsen Çetin ve canım yeğenlerim, Berat Talha, Hasan Faruk ve Ayşe Sena’ya teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

### Sayfa

|                                                                            |            |
|----------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>YEMİN METNİ .....</b>                                                   | <b>ii</b>  |
| <b>TUTANAK.....</b>                                                        | <b>iii</b> |
| <b>ÖZET.....</b>                                                           | <b>iv</b>  |
| <b>ABSTRACT .....</b>                                                      | <b>v</b>   |
| <b>ÖNSÖZ.....</b>                                                          | <b>vi</b>  |
| <b>İÇİNDEKİLER .....</b>                                                   | <b>vii</b> |
| <b>ŞEKİLLER LİSTESİ.....</b>                                               | <b>x</b>   |
| <b>RESİMLER LİSTESİ.....</b>                                               | <b>xi</b>  |
| <b>GİRİŞ .....</b>                                                         | <b>1</b>   |
| <b>I. BÖLÜM</b>                                                            |            |
| <b>POSTMODERNİZM, KENT OLGUSU VE ÇEVRESEL GRAFİK TASARIM</b>               |            |
| 1.1. XXI. Yüzyıl Postmodernizmi ve Özellikleri.....                        | 11         |
| 1.1.1. Hakikat Sonrası Durum.....                                          | 19         |
| 1.1.2. Bir Tasarım Ortamı Olarak Siber Uzam .....                          | 27         |
| 1.1.3. Yeni Medya .....                                                    | 35         |
| 1.2. Kent ve Çevresel Grafik Tasarım.....                                  | 43         |
| 1.2.1. Henri Lefebvre'nin Kent Algısı .....                                | 53         |
| 1.2.2. Guy Debord ve Sitüasyonist Etki .....                               | 56         |
| 1.2.3. SEDG - Society for Experiential Graphic Design ve Çalışmaları ..... | 63         |
| 1.3. Kent ve Kamusal Enstalasyon.....                                      | 67         |
| 1.3.1. Mekâna Özgülük (Site-Specificity).....                              | 71         |
| 1.3.2. Beyaz Küpten Kamusal Alana .....                                    | 73         |
| 1.3.3. Bireysel İnisiyatif .....                                           | 78         |
| <b>II. BÖLÜM</b>                                                           |            |
| <b>KAMUSAL ENSTALASYON VE YARATICI STRATEJİLER</b>                         |            |
| 2.1. Kamusal Enstalasyon ve Stratejileri .....                             | 85         |
| 2.1.1. Disiplinlerarası Uygulamalar .....                                  | 86         |
| 2.1.2. Biriktir, Yerleştir, Çoğalt .....                                   | 88         |

|                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.1.3. Dil Oyunları.....                                                                             | 92  |
| 2.2. Tipografi ve Kamusal Enstalasyon .....                                                          | 94  |
| 2.2.1. Tipografik Kurgu.....                                                                         | 98  |
| 2.2.2. İfadede Yalınlık.....                                                                         | 107 |
| 2.2.3. Kamusal Enstalasyon Okur Yazarlığı .....                                                      | 113 |
| 2.3. Kamusal Enstalasyon ve Temsilcileri .....                                                       | 115 |
| 2.3.1. Sheila Levrant de Bretteville.....                                                            | 116 |
| 2.3.2. Jenny Holzer.....                                                                             | 129 |
| 2.3.3. Krzysztof Wodiczko.....                                                                       | 139 |
| 2.3.4. Tony Cokes .....                                                                              | 148 |
| <b>III. BÖLÜM TEZ PROJESİ</b>                                                                        |     |
| <b>THINGS INSIDE ME – GASLIGHTING</b>                                                                |     |
| 3.1. Gaslighting Etkisi.....                                                                         | 160 |
| 3.1.1. Gaslighting Kuramı .....                                                                      | 166 |
| 3.2. Proje Tasarım Süreci .....                                                                      | 171 |
| 3.3. Projenin Sergi Ortamı .....                                                                     | 174 |
| 3.4. Projenin Gerçekleştirme Süreci (Realitization) .....                                            | 175 |
| <b>SONUÇ</b> .....                                                                                   | 203 |
| <b>KAYNAKÇA</b> .....                                                                                | 207 |
| <b>EKLER</b> .....                                                                                   | 233 |
| EK 1: Yurtdışı Tez Araştırması Davet Mektubu Yale Üniversitesi School of Art,<br>Grafik Bölümü ..... | 233 |
| EK 2: Tez Araştırması ve Tez Projesi Sonrası Yurtdışı Danışmanından Alınan<br>Tavsiye Mektubu .....  | 234 |
| EK 3: YÖK - Yurt Dışı Araştırma Bursu (YUDAB) Sonuç Raporu .....                                     | 235 |
| EK 4: YÖK - Yurt Dışı Araştırma Bursu (YUDAB) Ara Raporu .....                                       | 261 |
| EK 5: Felice Varini, Square with four circles, 2010, Temple Plaza, New Haven<br>CT. ....             | 289 |
| EK 6: Joan Brossa, Barcino (Eski Roma Dilinde Barselona), 1992-1994, Plaça<br>Nova, Barselona.....   | 290 |
| EK 7: Joan Brossa, Poema Visual (Visual Poem), 1994, Barselona.....                                  | 291 |

|                                                                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| EK 8: Joan Brossa, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona,1993,<br>Barselona.....                                                     | 292 |
| EK 9: Museo Monumento Al Deportato Politico e Razziale di Carpi / The Deportees<br>Memorial Museum of Carpi in Modena, 1973, Carpi, Modena / İtalya ..... | 293 |

**ÖZGEÇMİŞ**



## ŞEKİLLER LİSTESİ

### Sayfa

|                                                                                                                                                          |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Şekil 1:</b> Ihab Hassan, Schematic differences between modernism and postmodernism.....                                                              | 15  |
| <b>Şekil 2:</b> Ihab Hassan, Modernizm ile postmodernizm arasındaki şematik farklar .....                                                                | 16  |
| <b>Şekil 3:</b> Ihab Hassan'ın modernizm, XX. Yüzyıl postmodernizm şeması ve XXI. Yüzyıl postmodernizmi bağlamında öneri şeması, Selma Kozak, 2021 ..... | 17  |
| <b>Şekil 4:</b> Gaslighting Uyarıcı İşaretleri, (Stern, 2018:5), Tasarım: Selma Kozak, 2021.....                                                         | 164 |
| <b>Şekil 5:</b> Gaslighter Uyarıcı Taktikleri, (Sarkis, 2018), Tasarım: Selma Kozak, 2021.....                                                           | 165 |

## RESİMLER LİSTESİ

### Sayfa

|                                                                                                                                                                                                                                        |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Resim 1:</b> Joan Fontcuberta, Googlegram 5:Abu Ghraib, 2005, Yale University Art Gallery, 2016 .....                                                                                                                               | 24 |
| <b>Resim 2:</b> Rachel Khedoori, İsimsiz (Irak Kitap Projesi), 2008-2010, MoMA, Fotoğraf: Selma Kozak, 29 Şubat 2020.....                                                                                                              | 26 |
| <b>Resim 3:</b> Susanne Ussing, Cyberspace (Serisi), 1968–70, Atelier Cyberspace Sergisi, Statens Museum for Kunst (SMK), Danimarka. ....                                                                                              | 29 |
| <b>Resim 4:</b> Gordon Pask, The Colloquy of Mobiles, 1968, Cybernetic Serendipity Sergisi, Institute of Contemporary Arts, Londra. ....                                                                                               | 30 |
| <b>Resim 5:</b> Times Meydanı Görüntüsü, New York, 2019. Fotoğraf: Selma Kozak, 01 Mart 2020 .....                                                                                                                                     | 32 |
| <b>Resim 6:</b> Gretchen Bender, Military Escalation - Dare to be Stupid, 1986, Messages to the Public Sergisi, Times Meydanı, New York. ....                                                                                          | 33 |
| <b>Resim 7:</b> Andrew Sloat, Amendment One (Excerpts), 2013, Times Square, New York. ....                                                                                                                                             | 34 |
| <b>Resim 8:</b> Andrew Sloat, Amendment One (Excerpts), 2013, Times Square, New York. ....                                                                                                                                             | 34 |
| <b>Resim 9:</b> Louis Vuitton Mağaza Enstalasyonu, 5. Cadde New York, 2019. Fotoğraf: Selma Kozak, 17 Aralık 2019.....                                                                                                                 | 45 |
| <b>Resim 10:</b> Paul Arthur, 1967, Expo 67 in Montreal, SEGD (Society of Experiential Graphic Designs .....                                                                                                                           | 46 |
| <b>Resim 11:</b> LED Display Screens, Times Square, Fotoğraf: Selma Kozak, 30 Eylül 2019. ....                                                                                                                                         | 47 |
| <b>Resim 12:</b> Neon İşaret ve Tabela Görüntüleri.....                                                                                                                                                                                | 48 |
| <b>Resim 13:</b> Ivan Chermayeff, The Solow Ofis Binası Kapı Numarası, 9 West 57th Street, New York City, 1978. Fotoğraf: Selma Kozak, 17 Aralık 2019.....                                                                             | 49 |
| <b>Resim 14:</b> Herbert Bayer, Walter Gropius and László Moholy-Nagy, The Building Workers Unions Segisi, (Berlin, 1931), Enstalasyon Görüntüsü, Fotoğraf: Walter Christeller, courtesy of Bauhaus-Archiv, Berlin. Bayer, Gropius and |    |

|                                                                                                                                    |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Moholy-Nagy: © 2013 Artists Rights Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn. Sergileme Tasarımı.....                            | 51  |
| <b>Resim 15:</b> Herbert Bayer, Airways to Peace: An Exhibition of Geography for the Future, 1943, MoMA.....                       | 52  |
| <b>Resim 16:</b> SEGD Logo Tasarımı, 2022 .....                                                                                    | 65  |
| <b>Resim 17:</b> Stefan Sagmeister, Obsessions Make My Life Worse But My Work Better, 2008, Waagdragerhof Meydanı, Amsterdam. .... | 81  |
| <b>Resim 18:</b> Stefan Sagmeister, Everybody Always Thinks They Are Right, 2007, İskoçya.....                                     | 82  |
| <b>Resim 19:</b> Stefan Sagmeister, Worrying Solves Nothing, Linz, Avusturya, (Sagmeister, 2008).....                              | 83  |
| <b>Resim 20:</b> Vivid Sydney 2018 ve Vivid Sydney 2012 Sydney Opera Binası Görüntüleri .....                                      | 88  |
| <b>Resim 21:</b> Stefan Brüggenmann, Truth / Lie, 2020, Tijuana / Mexico.....                                                      | 91  |
| <b>Resim 22:</b> Stefan Brüggenmann, 1997-2014 Text Pieces, 2014, London. England. ....                                            | 91  |
| <b>Resim 23:</b> Thomas Fisk Goff, Hollywoodland, 1923, Los Angeles, ABD. ....                                                     | 99  |
| <b>Resim 24:</b> Fortunato Depero, Pavilion for the Monza Biennale Internazionale delle Arti Decorative, 1927, Monza, Italy. ....  | 100 |
| <b>Resim 25:</b> Barbara Kruger, Untitled (Blind Idealism Is...), 2016-2017, The High Line, New York. ....                         | 103 |
| <b>Resim 26:</b> Barbara Kruger, Whitney on site, 2010 Manhattan, New York.....                                                    | 103 |
| <b>Resim 27:</b> Stephen Doyle, The 19th Amendment, 1996, Grand Central Terminal, New York. ....                                   | 104 |
| <b>Resim 28:</b> Robert Indiana, LOVE, 1967, Love Park, Philadelphia. Fotoğraf: Selma Kozak, 06 Ocak 2020. ....                    | 105 |
| <b>Resim 29:</b> Robert Indiana, HOPE, 2008, 7. Cadde, New York. Fotoğraf: Selma Kozak, 17 Aralık 2019.....                        | 106 |
| <b>Resim 30:</b> John Baldessari, Pure Beauty, 1966–1968, Tuval üzerine akrilik, © Estate of John Baldessari. ....                 | 108 |
| <b>Resim 31:</b> Lawrence Weiner, At The Same Moment, 2009, Manhattan, New York...                                                 | 110 |



|                                                                                                                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Resim 32:</b> Lawrence Weiner, A Bit Of Matter And A Little Bit More, 1976, Museum Of Modern Art / MoMA, New York. Fotoğraf: Selma Kozak, 24 Şubat 2020. .... | 110 |
| <b>Resim 33:</b> Alfredo Jaar, A Logo For America, 1987, Times Square, New York. ....                                                                            | 112 |
| <b>Resim 34:</b> Alfredo Jaar, A Logo For America, 2014, Times Square, New York. ....                                                                            | 112 |
| <b>Resim 35:</b> Sheila Levrant de Bretteville, Bidy Mason: Time & Place, 1989, Los Angeles. ....                                                                | 120 |
| <b>Resim 36:</b> Sheila Levrant de Bretteville, Bidy Mason: Time & Place, 1989, Los Angeles. ....                                                                | 121 |
| <b>Resim 37:</b> Sheila Levrant de Bretteville, Path Of Stars, 1993, New Haven. Fotoğraf: Selma Kozak, 10 Ekim 2019 .....                                        | 122 |
| <b>Resim 38:</b> Sheila Levrant de Bretteville, Path Of Stars, 1993, New Haven. Fotoğraf: Yazarın Arşivi, 10 Ekim 2019 .....                                     | 122 |
| <b>Resim 39:</b> Sheila Levrant de Bretteville, Search: Literature, 1998, New York. Fotoğraf: Selma Kozak, 05 Şubat 2020 .....                                   | 124 |
| <b>Resim 40:</b> Sheila Levrant de Bretteville, At the start... At long last..., 1999, Inwood, New York. Fotoğraf: Selma Kozak, 15 Aralık 2019 .....             | 126 |
| <b>Resim 41:</b> Sheila Levrant de Bretteville, At the start... At long last... 1999, Inwood, New York. Fotoğraf: Selma Kozak, 15 Aralık 2019 .....              | 127 |
| <b>Resim 42:</b> Sheila Levrant de Bretteville, West End Echoes, 1995, Boston Fotoğraf: Selma Kozak, 04 Ocak 2020 .....                                          | 128 |
| <b>Resim 43:</b> Sheila Levrant de Bretteville, West End Echoes, 1995, Boston. Fotoğraf: Selma Kozak, 04 Ocak 2020 .....                                         | 128 |
| <b>Resim 44:</b> Jenny Holzer, Truisms Serisi, 1977–1979, Times Square Sergisi, 1982 New York. ....                                                              | 133 |
| <b>Resim 45:</b> Jenny Holzer, Arno, 1996, Projeksiyon Gösterimi, Floransa. ....                                                                                 | 135 |
| <b>Resim 46:</b> Jenny Holzer, Berlin, 2001, Projeksiyon Gösterimi, Berlin. ....                                                                                 | 136 |
| <b>Resim 47:</b> Jenny Holzer, Vigil, 2019, Projeksiyon Gösterimi, Rockefeller Center, New York. ....                                                            | 137 |
| <b>Resim 48:</b> Jenny Holzer, For 7 World Trade, 2006. Fotoğraf: Selma Kozak, 03 Şubat 2020. ....                                                               | 137 |

|                                                                                                                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Resim 49:</b> Jenny Holzer, Blenheim Palace, 2017, Projeksiyon Gösterimi, İngiltere...                                                                                    | 138 |
| <b>Resim 50:</b> Krzysztof Wodiczko, Hirshhorn Müzesi, 1988, Washington, DC,<br>Projeksiyon Mapping. ....                                                                    | 142 |
| <b>Resim 51:</b> Krzysztof Wodiczko, Hirshhorn Müzesi, 1988-2018, Hirshhorn Museum<br>and Sculpture Garden, Projeksiyon Mapping, Yeniden Yerleştirme. ....                   | 143 |
| <b>Resim 52:</b> Krzysztof Wodiczko, Whitney Museum of American Art, 1989,<br>New York. ....                                                                                 | 144 |
| <b>Resim 53:</b> Krzysztof Wodiczko, Hiroshima, 1999, Atomic Bomb Dome,<br>Hiroshima. ....                                                                                   | 145 |
| <b>Resim 54:</b> Krzysztof Wodiczko, Loro (Them), 2019, Milano, Drone Enstalasyon. ....                                                                                      | 146 |
| <b>Resim 55:</b> Krzysztof Wodiczko, The Tijuana Projection, 2001, El Centro Cultural,<br>Tijuana /Meksika. ....                                                             | 147 |
| <b>Resim 56:</b> Tony Cokes, 4 Voices / 4 Weeks, 2021, Piccadilly Circus, CIRCA, Londra,<br>Video Görüntüsü. ....                                                            | 149 |
| <b>Resim 57:</b> Tony Cokes, Collision/Coalition, The Shed, 2019, New York.....                                                                                              | 149 |
| <b>Resim 58:</b> Tony Cokes, Evil.27.Selma, 2011.....                                                                                                                        | 150 |
| <b>Resim 59:</b> Tony Cokes, 4 Voices / 4 Weeks, 2021, Piccadilly Circus, CIRCA,<br>Londra.....                                                                              | 153 |
| <b>Resim 60:</b> Tony Cokes, 4 Voices / 4 Weeks, 2021, Piccadilly Circus, CIRCA,<br>Londra.....                                                                              | 153 |
| <b>Resim 61:</b> George Cukor, Gaslight, 1944, Oyuncular: Ingrid Bergman ve Charles<br>Boyer, Film Sahnesi. ....                                                             | 161 |
| <b>Resim 62:</b> Le'Andra LeSeur, An Overwhelming Response, 2018, video ekran<br>görüntüsü. A.I.R. Galeri, sergi mekânından bir görüntü, Fotoğraf: Selma<br>Kozak, 2020..... | 168 |
| <b>Resim 63:</b> Nikki Luna, Look at Her, A.I.R. Galeri, Fotoğraf: Selma Kozak, 2020....                                                                                     | 169 |
| <b>Resim 64:</b> Laura Noble, Crushing Trauma 2020 ve SEAS Gaslighting sergi duyuru<br>banner tasarımı ekran görüntüsü.....                                                  | 170 |
| <b>Resim 65:</b> Proje Tasarım Süreci, Tasarım Değerlendirme Görüşmeleri, Yale School of<br>Art, Sheila Levrant de Bretteville Ofisi, 2019.....                              | 172 |
| <b>Resim 66:</b> Sergi Binası, 832 Chapel Street, New Haven, CT, Kasım 2019.....                                                                                             | 175 |

|                                                                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Resim 67:</b> Sergi Binası Uzaktan Görüntüsü, 832 Chapel Street, New Haven, CT,<br>Kasım 2019.....       | 175 |
| <b>Resim 68:</b> Projenin Baskı Süreci, Docuprintnow, New Haven CT, 2019.....                               | 176 |
| <b>Resim 69:</b> ‘Things Inside Me’ Sergi Afişi .....                                                       | 177 |
| <b>Resim 70:</b> ‘Things Inside Me’ İnteraktif Afiş Görüntüsü .....                                         | 177 |
| <b>Resim 71:</b> ‘Things Inside Me’ Şekil: Sergi Duyurusu, Yale School of Art,<br>Kasım 2019.....           | 178 |
| <b>Resim 72:</b> ‘Things Inside Me’ Şekil: Sergi Duyurusu, 832 Chapel Street, New Haven,<br>Kasım 2019..... | 178 |
| <b>Resim 73:</b> Sergi öncesi kartların dağıtımı, Yale School of Art, Kasım 2019 .....                      | 179 |
| <b>Resim 74:</b> Sergi öncesi kartların dağıtımı, Yale School of Art, Kasım 2019 .....                      | 179 |
| <b>Resim 75:</b> Sergi öncesi kartların dağıtımı, Yale School of Art, Kasım 2019 .....                      | 180 |
| <b>Resim 76:</b> Sergi öncesi kartların dağıtımı, Yale School of Art, Kasım 2019 .....                      | 180 |
| <b>Resim 77:</b> Sergi öncesi kartların dağıtımı, Yale School of Art, Kasım 2019 .....                      | 181 |
| <b>Resim 78:</b> Sergi öncesi kartların dağıtımı, Yale School of Art, Kasım 2019 .....                      | 181 |
| <b>Resim 79:</b> Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019 .....                                   | 182 |
| <b>Resim 80:</b> Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019 .....                                   | 182 |
| <b>Resim 81:</b> Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019 .....                                   | 183 |
| <b>Resim 82:</b> Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019 .....                                   | 183 |
| <b>Resim 83:</b> Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019 .....                                   | 184 |
| <b>Resim 84:</b> Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019 .....                                   | 184 |
| <b>Resim 85:</b> Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019 .....                                   | 185 |
| <b>Resim 86:</b> Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019 .....                                   | 185 |
| <b>Resim 87:</b> Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019 .....                                   | 186 |
| <b>Resim 88:</b> Gece sergisinden bir görüntü, Kasım 2019 .....                                             | 186 |
| <b>Resim 89:</b> Gece sergisinden bir görüntü, Kasım 2019 .....                                             | 187 |
| <b>Resim 90:</b> Gece sergisinden bir görüntü, Kasım 2019 .....                                             | 187 |
| <b>Resim 91:</b> Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019 .....                                   | 188 |
| <b>Resim 92:</b> Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019 .....                                   | 188 |
| <b>Resim 93:</b> Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019 .....                                   | 189 |
| <b>Resim 94:</b> Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019 .....                                   | 189 |

|                                                                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Resim 95:</b> Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019 .....                                                      | 190 |
| <b>Resim 96:</b> Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019 .....                                                      | 190 |
| <b>Resim 97:</b> Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019 .....                                                      | 191 |
| <b>Resim 98:</b> Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019 .....                                                      | 191 |
| <b>Resim 99:</b> Pride and Prejudice Oyun Banner'ı, Long Warf Theatre, Açılış Töreni, Next Door Restaurant, 4 Aralık 2019..... | 192 |
| <b>Resim 100:</b> İkinci sergiden projeksiyon kurulumu görüntüsü, Aralık 2019 .....                                            | 193 |
| <b>Resim 101:</b> İkinci sergiden projeksiyon kurulumu görüntüsü, Aralık 2019 .....                                            | 193 |
| <b>Resim 102:</b> İkinci sergiden projeksiyon kurulumu görüntüsü, Aralık 2019 .....                                            | 194 |
| <b>Resim 103:</b> İkinci sergiden projeksiyon kurulumu görüntüsü, Aralık 2019 .....                                            | 194 |
| <b>Resim 104:</b> İkinci sergiden projeksiyon kurulumu görüntüsü, Aralık 2019 .....                                            | 195 |
| <b>Resim 105:</b> İkinci sergiden LCD monitör kurulumu görüntüsü, Aralık 2019 .....                                            | 195 |
| <b>Resim 106:</b> İkinci sergiden LCD monitör kurulumu görüntüsü, Aralık 2019 .....                                            | 196 |
| <b>Resim 107:</b> İkinci sergiden LCD monitör kurulumu görüntüsü, Aralık 2019 .....                                            | 196 |
| <b>Resim 108:</b> İkinci sergiden LCD monitör kurulumu görüntüsü, Aralık 2019 .....                                            | 197 |
| <b>Resim 109:</b> İkinci sergiden LCD monitör kurulumu görüntüleri, Aralık 2019.....                                           | 197 |
| <b>Resim 110:</b> İkinci sergiden LCD monitör kurulumu görüntüleri, Aralık 2019.....                                           | 198 |
| <b>Resim 111:</b> İkinci sergiden kart tasarımları görüntüleri, Aralık 2019 .....                                              | 198 |
| <b>Resim 112:</b> Kart Tasarımı, Aralık 2019 .....                                                                             | 199 |
| <b>Resim 113:</b> Kart Tasarımı, Aralık 2019 .....                                                                             | 199 |
| <b>Resim 114:</b> Kart Tasarımı, Aralık 2019 .....                                                                             | 200 |
| <b>Resim 115:</b> Kart Tasarımı, Aralık 2019 .....                                                                             | 200 |
| <b>Resim 116:</b> Kart Tasarımı, Aralık 2019 .....                                                                             | 201 |
| <b>Resim 117:</b> Kart Tasarımı, Aralık 2019 .....                                                                             | 201 |
| <b>Resim 118:</b> Kart Tasarımı, Aralık 2019 .....                                                                             | 202 |
| <b>Resim 119:</b> Kart Tasarımı, Aralık 2019 .....                                                                             | 202 |

## GİRİŞ

Günümüzde sanat ve tasarım arasındaki sınırların kalkması, teknolojik uygulamalarla birlikte her iki disiplin içerisinde yaratıcı dışavurum ve temsil perspektifinin genişlemesini sağlamış ve kamusal enstalasyon ile çevresel grafik tasarım uygulamalarında bir kesişim noktasının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Çevresel grafik tasarım çalışmalarının zamanla sanatsal nitelik kazanması ya da kamusal enstalasyonun tasarımsal yönü ve en önemlisi de sanatçının tasarımcıya, tasarımcının sanatçıya dönüşebilme potansiyeli bu iki disiplinin uygulamalarını teorik ve pratik zeminde incelemeyi ve değerlendirmeyi önemli kılmıştır. Bir şemsiye alan niteliğindeki çevresel grafik tasarım pratikleri arasında yer alan kamusal enstalasyon, sanat ve tasarım inisiyatiflerinin oluşturduğu teknik bir füzyondur.

Her iki alanın da gösterdiği hızlı gelişme, disiplinlerarasılığın merkezine yerleşmiş bir yaratıcı strateji olarak kamusal enstalasyonun günümüzde postmodern zihniyetten aldığı destekle daha görkemli hale gelmesini sağlamıştır.

Çevresel grafik tasarım ve kent arasındaki en önemli bağ iletişimdir. Kentler bir bütün olarak toplumla, toplumun tüm unsurlarıyla ve toplum tarihiyle her zaman yoğun bir ilişki içinde olmuştur. Her kent kaçınılmaz olarak kendi karakterine sahiptir. Kentler insanları, insanlar da kentleri etkiler ve her kent kendi dokusuna göre inşa edilir ve gelişir. Bu bağlamda, bir toplum değiştiğinde kent de değişir. Kentler aynı zamanda, aile, örgütsel yapılar, küçük ya da büyük topluluklar meslek grupları, şirketler gibi insanlar ve gruplar arasındaki doğrudan ilişkilere bağlıdır. İnsanla ilişkisi ve iletişimi düşünüldüğünde kent ve kentin deneyimlenmesi, bu değişimi hem toplumsal hem de kentsel ekseninde karşılıklı olarak etkilemektedir. Buna göre kent, sadece insanların içinde yaşadığı bir mekân değil, çevresinde olup biten her şeyi deneyimleme imkânına sahip bir mekân haline gelmektedir. Kentin ve kentsel kamusal alanın akışkan, çok sesli, çeşitli, çoğul, çoğulcu ve hareketli yapısı, kamusal enstalasyonun günümüzdeki farklı varyasyonlarıyla birleşerek daha da zenginleşmiştir, kamusal alan ve kent olgusu çalışmanın içerisinde yer alan iki önemli bileşendir. Sitüasyonist felsefeden ödünç alınan sanat ve tasarım ve gündelik hayat kesişimi düşüncesi, kamusal enstalasyon

alışmalarının merkezinde yer alan ağdaş bir anlayıştır. Bu bağlamda: “ağdaş kavramı temelinde eleştirel ve dolayısıyla da seçici bir kavramdır: Bazı şeyleri kabul eder ve bazılarını dışlar. Bir şeyin ağdaş olduğunu sylemek, şimdinin güncelliğine katkısının onemini iddia etmektir; bir kısmı benzer bir çağdaşlık iddiasında bulunabilecek diğerlerinin iddiasına karşı bir iddia” (Osborne, 2021: 13).

Dolayısıyla, “21. Yüzyıl Postmodernizmi Bağlamında evresel Grafik Tasarım ve Kamusal Enstalasyon” başlıklı Sanatta Yeterlik tez çalışması, başlangıçta, kişisel olarak dört farklı araştırma merakı ve işteği sonucunda ortaya ık mıştır:

1. Bir tasarımcı olarak sanat ve tasarım arasındaki bağlantı noktalarını keşfetme;
2. Kamusal enstalasyon ve gündelik hayat arasındaki sınırları kaldırma felsefesine dayanan ve hümanizmle birlikte ilerleyen demokratikleşme ve özgürleşme düşüncesi ve bu düşünce etrafında gerçekleşen kamusal enstalasyonun sağladığı sanat ve tasarım eserlerine özgürce ve demokratik olarak ulaşabilmenin verdiği etkileyici ve heyecanlandırıcı deneyim;
3. Yaratıcı alanların teknolojiiden ilham almasına optimist yaklaşım sonucu teknolojinin potansiyelinden ve kentlerin gl ve çoğulcu dokusundan faydalanarak kamusal alanda deneyim yaratma deneyimini bireysel olarak deneyimleme arzusu ve toplumla etkileşme geçme işteği;
4. Bir sanatçı/tasarımcı olarak kamusal enstalasyon çalışmaları üretiyor olmak.

Bu bağlamda şekillendirilen tez çalışması, üç ana bölümde geliştirilmiştir: Postmodernizm, Kent Olgusu ve evresel Grafik Tasarım başlıklı I. Bölümde, 1.1. *XXI. Yüzyıl Postmodernizmi ve özellikleri* başlığı altında, entelektüeller ve sanatçılar arasında konuşulmaya başlandığı andan itibaren tartışmalı bir konu haline gelen postmodernizmin, XX. Yüzyıl’daki slp özelliklerinden başlayarak ve kültür kuramcıları ile düşünürlerin ilgili kuramsal çalışmalarından yararlanarak bir erevesi çizilmeye çalışılmıştır. Ayrıca, postmodernizmin yapısındaki paradigma kaymaları düşünülerek XXI. Yüzyıl zelliklerine ilişkin bir perspektif geliştirilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda, Ihab Hassan’ın 1981 tarihli modernizm ve postmodernizm arasındaki farkları açıklamak için oluşturduğu şematik tabloya, XXI. Yüzyıl postmodernizmini tanımlamak amacıyla bir

dizi öneri getirilmiştir. Yine, XXI. Yüzyıl postmodernizmin özelliklerini açıklarken hakikat sonrası çağ, siber çağ ve Yeni Medya dinamiklerinden faydalanılmıştır.

1.2. *Kent ve Çevresel Grafik Tasarım* başlığı altında, kent ve tasarım ilişkisine ve bu iki önemli alan arasındaki tarihsel etkileşim sürecine yer verilmiş, uygulamalar örnekler üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Kent ve tasarım birlikteliğini değerlendirirken Henri Lefebvre'nin kent olgusuna yönelik bütünsel yaklaşımı göz önüne alınmıştır.

Bilindiği üzere: “Sanatın “dünyası” ile gündelik hayatın “dünyası” arasındaki ayrışma ve düşmanlık nihayet Dada’da infilak etti. “Sanat ve hayat birdir,” diye ilan ediyordu Tzara, “modern sanatçı resim yapmaz, doğrudan yaratır” (Clark ve diğerleri, 2013). Daha sonraları, bu anlamda, Guy Debord öncülüğünde kurulan Sitüasyonist Enternasyonal (1957-1972), sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırların silinmesi ve bir devrim gerçekleştirme arzusuna deneysel bir perspektiften yaklaşmıştır. Çeşitli üretim stratejileri ve kreatif yöntemler geliştiren Sitüasyonistler, avangard vizyonu, heyecanlı, radikal ve tutkulu bir sanat ve hayat kesişimini temsil etmektedir. Guy Debord’un temellerini attığı bu stratejileri günümüzde hala postmodern sanat pratiğinde görmek mümkündür.

Bu nedenle 1.3. *Kent ve Kamusal Enstalasyon* başlığı altında, kent kamusal alanları ve esntalasyon arasındaki yaratıcı diyalektiğe odaklanılmıştır. Bu bağlamda, mekâna özgü çalışmalar, fiziksel ve de kültürel algı değişimleri ve mekân atmosferindeki dönüşümlere olanak tanıyan alt yapısıyla değerlendirilmiştir. Kamusal enstalasyonun her türlü otokrasiye karşı olduğu söylenebilir. Böylece, şeyleri kendi içinde nasıl devirebiliriz sorusu her zaman yeni düşünme alanları açmaktadır. Hiçbir şey sonsuza kadar sürmez; insanın deneyimleri ise insan var oldukça bitmez. Bu anlamda, kamusal alana çıkmak ve kamusal enstalasyon, yeni sanat ve tasarım deneyimleri için olanaklar sunmaktadır. Beyaz Küp’e karşı tavrı geliştiren sanatçı ve tasarımcılar demokratikleşmeyi, var oluş pratikleri üzerinden duvarların ötesine geçerek göstermektedirler. Dolayısıyla bu bölümde ilgili durum, artistik, psikolojik, ideolojik ve sosyolojik boyutlarıyla değerlendirilmeye çalışılmıştır.

*Kamusal Enstalasyon ve Yaratıcı Stratejiler* başlıklı II. Bölümde, postmodern disiplinlerarasılığın kamusal enstalasyon üretim tekniklerine yansımaları ele alınmıştır. Bu bağlamda kamusal enstalasyon her yerden ve her şeyden faydalanır, kopyalar, çoğaltır, çalar, dönüştürür ve kendine mal eder. Teknolojiden günümüzde her anlamıyla faydalanan bu sanat türü için her disiplin yeni anlatılar yaratmaya olanak tanıyan bir araçtır. Yanı sıra, fikir ve mesaj aktarımı için dilin gücünü kullanarak izleyicisine retorik deneyimler sunar.

2.1. *Tipografi ve Kamusal Enstalasyon* başlığı altında, tipografinin kamusal enstalasyon tasarımlarındaki başat rolüne odaklanılmaktadır. Çalışmada yer alan örneklerde de görülebileceği gibi bugün tipografinin kamusal enstalasyon pratiklerindeki potansiyeli, kamusal enstalasyondaki fikir aktarımına olanak tanıyan en önemli unsurdur. Avangard Sanat ve Kavramsal Sanat öncülerinin de benimsediği üzere metnin sanatın içerisinde yer alabileceği fikri, metin temelli sanat yapısının ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Hem grafik tasarım hem de çevresel grafik tasarım uygulamalarında tipografi kullanımı izleyici ile etkileşime ve iletişime geçmenin birincil yöntemidir. Bu bağlamda, sanat ve tipografi bağlantısı, sanatçılar için kamusal alanda ‘sıradan’ izleyicileriyle konuşmanın en doğrudan yöntemlerinden biri haline gelerek sanat-tasarım etkileşimini artırmıştır. Bu etkileşim ve teknolojik uygulamalardaki artış enstalasyon pratiğindeki bir genişlemeye yol açmıştır. Günümüzde, kamusal enstalasyonun sınırlarını belirlemek neredeyse imkânsızdır. Bu, kamusal alanlara bir eser yerleştirmenin çok ötesinde bir duruma işaret eder. Dolayısıyla, bu bölümde, 2.2. *Kamusal Enstalasyon Okur Yazarlığı* başlığı altında, sözkonusu sanat ve tasarım türünün doğasını ve kapsamını anlamaya yönelik bir değerlendirme yapılmıştır.

2.3. *Kamusal Enstalasyon ve Temsilcileri* başlığı altında ise buraya kadar anlatılan ve aktarılan avangard ve postmodern vizyonu temsil eden sanatçılar ve ilgili yapıtları yer almaktadır. Sheila Levrant de Bretteville, Jenny Holzer, Krzysztof Wodiczko, Tony Cokes, her biri öncü olma niteliği taşıyan ve kamusal enstalasyon alanında ‘ilk’ leri ve ‘yenilikleri’ ortaya çıkaran isimlerdir. Söz konusu sanatçıların çevresel grafik tasarım ile örtüşen kamusal enstalasyonun benimsenmesinde ve çağdaş sanatlar içerisinde yer almasında kanonik katkıları olmuştur. Bu sanatçılar, hümanist,



feminist ve aktivist vizyonları ile sanat pratiklerini birleştirerek ve kamusal enstalasyon aracılığıyla kentleri kullanarak sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırları ihlâl etmektedirler. Ayrıca aynı isimler, bu alanda çalışan genç sanatçılara ilham vermiş isimlerdir.

Things Inside Me – Gaslighting Tez Projesi başlıklı III. Bölümde, tez kapsamında gerçekleştirilmiş olan projenin içeriği ve süreci yer almaktadır. Bu bağlamda, aşamalı olarak, Gaslighting olgusunun entelektüel, sosyolojik ve psikolojik boyutları ile kavramın yaratıcı alanlarla ilişkisi tanımlanmıştır. Proje, YÖK YUDAB Bursu ile Yale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümündeki tez araştırması sürecinde Prof. Sheila Levrant de Bretteville’in yönlendirme ve eleştirileri doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Projenin ilk sunumu 22-24 Kasım 2019 tarihlerinde New Haven kentinde, kamusal alanda yapılmıştır. Ardından, Proje, Long Wharf Theatre’ın daveti üzerine, ‘Pride and Prejudice’ (Gurur ve Önyargı) oyununun gala gecesinde, 4 Aralık 2019 tarihinde ikinci kez sergilenmiştir.

Ekler Bölümünde, proje’ye ilişkin tez metni içerisinde yer almayan ama Ekler Bölümünde bulunması uygun görülen görseller, tez araştırma sürecine ilişkin ek görseller, raporlar, röportajlar, tezde ayrıntılı şekilde yer alan sanatçılara ilişkin ek görseller bulunmaktadır.

“21. Yüzyıl Postmodernizmi Bağlamında Çevresel Grafik Tasarım ve Kamusal Enstalasyon” başlıklı tez çalışması için pek çok farklı kurum ve kentlerde araştırma ve incelemeler yapılmıştır. Bu kapsamda, 15 Eylül 2019 -15 Mart 2019 tarihleri arasında altı ay süreyle tez araştırması yapmak amacıyla başvurduğum Yale Üniversitesi School of Art’tan Grafik Bölüm Başkanı Prof. Sheila Levrant de Bretteville’den kabul alınmış ve kendisi bu tarihler arasında yurtdışı danışmanlığımı yürütmüştür. Tez sürecinde başvurulmuş 2019 YÖK-YUDAB (Yurtdışı Doktora Araştırma Bursu) Programını kazanan tez araştırması, YÖK-YUDAB tarafından desteklenmiştir. Dolayısıyla Yale Üniversitesi’nde geçirilen altı aylık süre zarfında pek çok kaynağa erişme fırsatı bulunmuştur.

Yale Üniversitesi'nde araştırmacı olarak görev yaptığım altı ay boyunca tezime katkı sağlayan bir dizi etkinlikte katılımcı olarak yer aldım. Hem fakülte hem de üniversitede gerçekleşen birçok ders, seminer, sempozyum gibi etkinliklerde, bu alanda önemli başarılarla imza atmış sanatçı, tasarımcı ve düşünürlerle tanışma ve dinleme fırsatı buldum. Fakültenin aylık ve haftalık gerçekleşen 'Lecture Series' etkinliklerinde dünyaca ünlü sanatçı, heykeltıraş yazar ve şair Barbara Chase-Riboud'u dinleme şansına eriştim. Ayrıca, Sheila Levrant de Bretteville ve Laura Coombs tarafından yürütülen "On Gender, Design and Diversity"; grafik tasarımcı Nontsikelelo Mutiti'in yürüttüğü "Everything is where it is expected"; Amerikalı filozof Nancy Fraser'ın konuşmacı olduğu "What should socialism mean in the 21st century?"; grafik tasarımcı David Reinfurt'ün davetli konuşmacı olduğu "A New Program for Graphic Design" ve dünyaca ünlü fotoğrafçı George Miles tarafından gerçekleştirilen "27 Ex-Petrol Stations" gibi yaklaşık yirmi farklı seminere dinleyici olarak katıldım. Yine Grafik Tasarım Bölümü'ndeki pek çok derse ve jüri değerlendirmelerine katılma olanağı buldum. Ayrıca, üniversitede Rektör Prof. Peter Salovey Ph.D (President of Yale University) başta olmak üzere pek çok önemli ve dünyaca ünlü profesörlerin çeşitli alanlarda konuşma ve seminerlerini dinledim.

Ayrıca, Yale University Art Gallery'in içerisinde bulunan eserlere ve özel koleksiyonunda bulunan tez konumla ilgili kaynaklara doğrudan ulaştım. Yale University Art Gallery, çalışmamın zenginleşmesine büyük katkı sağladı. Yanı sıra, galerinin sanat tarihi, tasarım tarihi gibi konuları kapsayan seminer ve derslerine katılım sağladım. Bu anlamda, Sovyet poster araştırmalarını konu edinen ve başta Alexander Rodchenko olmak üzere pek çok avangard sanatçının galeri koleksiyonundaki orijinal eserlerinin incelendiği "Sovyet Poster İncelemeleri" dersi bunlardan sadece biridir.

Diğer taraftan, Yale Center for British Art müzesinde gerçekleşen önemli sunum, seminer ve müze içi geziler tez araştırmasının ve dolayısıyla ilgili vizyonun gelişmesi ve genişlemesinde faydalı olmuştur.

Üniversite'nin bulunduğu, New Haven, içerisinde pek çok kamusal enstalasyonun yer aldığı bir şehirdir. Bu anlamda, tezimde yer verdiğim bir dizi eseri yerinde ve bire bir inceleyerek kamusal enstalasyonun kentsel boyutunu ve toplumsal

reaksiyon dinamiklerini gözlemleme imkânı elde ettim. Kent bünyesinde kurulmuş, sanatçıları ve kamusal eserlerini destekleme platformu olan “Site Projects New Haven - The Public Art People” ile temaslarım kurumun çalışma şeklini ve eserlerin başından sonuna kadar nasıl yaratıldığı, nasıl finanse edildiği ve yerleştirildiği gibi teknik süreçleri öğrenmemi sağladı.

Amerika Birleşik Devletleri’nde bulunduğum süre boyunca pek çok kentte araştırma yapma fırsatım oldu. New York, Boston, Philadelphia, Washington D.C., Greenwich gibi şehirlerde, Harvard Üniversitesi Harvard Sanat Müzesi (Harvard Art Museum); MoMA, MoMA PS1, Whitney Museum of American Art, Brooklyn Müzesi, Philadelphia Museum of Art, The Metropolitan Museum of Art (The Met) gibi önemli sanat kurumlarında araştırma ve inceleme yapmış olmam sanat merkezi, müze ve galeriler gibi kurumları yerinde deneyimlemem açısından önemli katkılar sağlamıştır. Bu bağlamda, kurumların koleksiyonları çağdaş sanat kültürünü anlamam ve kendi arşivimi oluşturmamda büyük fayda sağlamıştır.

Böylece, kamusal alanın doğası gereği ‘dışarda olma’ durumunu analiz edebilme ve bu konuda entelektüel değerlendirmeler yapabilme fırsatı bulunmuştur.

Ayrıca, New York Sculpture Center’da gerçekleşen “Tony Cokes’ Book Launch” (If UR Reading This It’s 2 Late: Vol. 1–3), (3 Şubat 2020) konuşmasına katıldım ve ardından sanatçı’nın kendisiyle röportaj yaptım.

Yanı sıra bu süre zarfında hem New Haven hem de New York’ta çeşitli sergilerde sanatçı olarak yer alma olanağı elde ettim. New York’da kurulan ilk feminist galerilerden biri olan A.I.R. Galeri’deki “Fe \* Mail \* Art: 2020 Postcard Sergisi” (14 Şubat – 15 Mart 2020) bunlardan biridir.

Dünya genelinde, içerisinde en çok kamusal enstalasyonun yer aldığı şehirlerden biri olan New York, tez çalışmam açısından büyük bir kamusal alan sanatı kaynağı haline gelmiştir. Dolayısıyla, New York başta olmak üzere Boston, Philadelphia gibi şehirlerde kimi zaman flâneuse olarak kimi zaman dérive gezilerim sürecinde yaptığım yerinde

araştırmalar (on-site research), kentin içerisinde, kentin işleyişini, sanatsal estetiğini ve kamusal enstalasyonların kent estetiğine katkılarını anlamama yardım etti.

A.B.D.’deki araştırma bursu öncesinde yine tez çalışması ve araştırmalarım kapsamında, 2017-2018 akademik yılında üç ay süreli Erasmus+ Staj Programı erevesinde İtalya’da Macerata kentindeki Accademia di Belle Arti Graphic Design departmanında ziyaretçi-araştırmacı olarak bulundum. Üç aylık dönem boyunca Prof. Pierpaolo Marcaccio ile birlikte bir ‘‘Public Art’’ projesi ürettim. Ayrıca ‘‘Light Design’’ gibi tezim ile bağlantılı birçok derse katıldım. İtalya’daki üç aylık araştırma sürem boyunca ülkede bulunan pek çok kamusal enstalasyon ile ilgili araştırmalarda bulundum. Modena’nın Carpi kasabasında bulunan, tamamen tipografik bir içerikle ve enstalasyon prensibiyle tasarlanmış özel bir müze olan Museo- Monumento Al Deportato Politico e Razziale di Carpi’de (1973) incelemeler yaptım. Ayrıca, bu dönemde İspanya’ya geçerek Barcelona kentinde bulunan Katalan şair Joan Brossa’nın mekâna özgü kamusal enstalasyon eserlerini yerinde inceledim.

Tezde betimleyici yöntem (descriptive method) kullanılmıştır.

Çalışmanın literatür araştırması bir çok farklı kütüphane ve online veri tabanlarından yaptığım araştırmalarla desteklenmiştir. Yale School of Art’ta bulunduğum altı aylık (6) süre boyunca pek çok kaynağa erişme olanağım oldu. Üniversitenin ana kütüphanesi Sterling Memorial Library ve sanat kütüphanesi olan Robert B. Haas Family Arts Library’de araştırmalar yaptım. Ayrıca, sanat kütüphanesinin özel koleksiyonuna (Haas Arts Library, Special Collections) erişim sağladım ve bu özel koleksiyonda tezde yer alan sanatçılar, Sheila Levrant de Bretteville, Jenny Holzer, Barbara Kruger gibi sanatçıların eserlerine, yazılarına ve özel sergi kataloglarına erişme fırsatı buldum. Yanı sıra, özel koleksiyonda bulunan önemli grafik tasarımcı, sanatçı ve yakın tarih mezunlarının yüksek lisans tezlerini görme ve okuma imknım oldu. Üniversitenin nadir kitaplar ve eski el yazmaları koleksiyonlarından oluşan dünyaca ünlü kütüphanesi Beinecke Rare Book and Manuscript Library’de araştırmalar yaptım ve özellikle Guy Debord ve Sitüasyonist Enternasyonal’in eski metinlerine ulaştım. Ayrıca, New York Public Library, Library of Congress, Washington D.C. gibi kütüphanelerden faydalanarak

bu kütüphanelerden çeşitli kaynakları arşivime ekledim. Yanı sıra, Amerikalı grafik tasarımcı Herb Lubalin'in neredeyse tüm külliyatının bulunduğu ve ayrıca tipografi ve tasarım tarihine odaklanan önemli kaynak koleksiyonu bulunan The Herb Lubalin Study Center of Design and Typography'de Herb Lubalin'in tipografik kamusal enstalasyonu kaynaklarına, eserlerine ve ayrıca önemli tasarımcıların orijinal çalışmaları ile tipografi ve tasarım tarihi ile ilgili önemli kaynaklara erişim sağladım. Yukarıda bahsini ettiğim üniversite kütüphanelerinin geniş online erişim ağları tüm dünyadan pek çok önemli üniversite ve kurumun veri tabanlarına ulaşmamı sağlayarak kaynakçamı zenginleştirmiştir. İtalya'daki araştırmalarım sırasında yararlandığım akademi kütüphanesi, tez çalışmamın başlamış olduğu Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kütüphanesi ve ilgili online veri tabanları tez çalışmamın literatür taramasında faydalandığım kütüphanelerdir. Ayrıca, Ege Üniversitesi Kütüphanesi ve Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi farklı türden kaynaklara erişim sağladığım diğer kurumlardır.

Tez çalışmasının hem kuramsal hem de uygulama alanının oluşturulduğu dönemde Covid-19 pandemi süreci ile kesişmesi nedeniyle ufak gecikmeler yaşansa da tezde büyük bir aksama olmamıştır.

Çevresel grafik tasarım ve bu disiplinin unsurlarının ve yöntemlerinin kamusal enstalasyon alanında kullanılması XXI. Yüzyıl postmodern sanat ortamının önemli bileşenlerinden biridir. Çevresel grafik tasarım ve kamusal enstalasyon alanındaki kreatif çalışmalar hem sanat ortamını hem de kamusal alan estetiğini kapsamaktadır. Bu nedenle, konunun sanatsal ve kültürel yapısını, temsilcilerini araştırmak ve bu konuda akademik çalışma yapmak önem taşımaktadır. Dolayısıyla bu tez çalışması, kuramsal ve sanatsal anlamda alana katkı sağlayacağı ümidiyle gerçekleştirilmiştir.

## I. BÖLÜM

### POSTMODERNİZM, KENT OLGUSU VE ÇEVRESEL GRAFİK TASARIM

## I. BÖLÜM

### POSTMODERNİZM, KENT OLGUSU VE ÇEVRESEL GRAFİK TASARIM

#### 1.1. XXI. Yüzyıl Postmodernizmi ve Özellikleri

*“Postmodernizm” teriminin tarihinin ilk dönemlerini  
seyredenler arasında, onun kariyerinin bu kadar  
ileri gideceğini hayal edebilen biri oldu mu?*

*Matei Calinescu,  
Modernliğin Beş Yüzü, 1987:295*

Postmodernizm, anlam olarak modernizm sonrasını işaret etmesine rağmen kavram olarak karmaşık bir kimliktedir. Bu karmaşık kimliği açıklarken postmodern düşünce ile birlikte ilgili sosyal, kültürel, sanatsal, ekonomik değişim ve dönüşümleri farklı bir anlayış içerisinde değerlendirmek, postmodernizmin çoğulcu yaklaşımı hakkında ipuçları verir. Deleuze ve Guattari, *Felsefe Nedir?* başlıklı kitaplarında, kavram üretimini, şu şekilde değerlendirirler:

“yaratmanın, daha çok duyular olanın ve sanatların alanına özgü olduğu yollu bir itiraz olamaz, sanat zihinsel bütünlükler (entites) varetmediği ölçüde, felsefe kavramlar da “duyumluluklar” dır (sensibilia). Daha doğrusunu söylemek gerekirse, kesin anlamda kavram yaratmak yalnızca felsefeye ait olsa da, bilimler, sanat ve felsefeler, hepsi birden yaratıcıdır. Kavramlar, gök cisimleri gibi önceden tamamlanmış olarak bizi beklemezler. Kavramlar için ayrı bir gökyüzü yoktur. Onlar keşfedilmeli, üretilmeli ya da asıl, yaratılmalıdır” (2013:14-15).

Bu bağlamda, postmodernizm kavram olarak kendi kendini üretmiş ve anlaşılmaya bırakmıştır. Charles Jencks’in (1996: 13) ifadesiyle: “postmodern bizi seçmiştir”. Çünkü: “Bir kavramın ortaya çıkışının kesin tarihini saptamak hep güç olmuştur” (Calinescu, 2017: 21). Söz konusu kavram, postmodernizm gibi karmaşık, sınırlarının ve tanımının belirlenmesi tartışmalı olunca kavramın ortaya çıkışını belirtmek

daha da zor hale gelmektedir. Bu anlamda örneğin, İhab Hassan postmodernizmi ağırlıklı olarak edebiyat ve sanat, Charles Jencks mimari ve resim, Jean-François Lyotard bilginin toplumsal statüsündeki dönüşümler, Fredric Jameson ise, mimariden fotoğrafa geniş kapsamlı bir büyük resmin içindeki yapısal kültürel farklılaşmalar çerçevesinde ele almaktadır. Lyotard’a (2014) göre: “sanayi sonrası toplum post-modern toplumdur”. Madan Sarup’a (2017:188) göre ise: “postmodernizm terimi 1960’larda New York’ta yaşayan sanatçılar ile eleştirmenler arasında ortaya çıkmıştır. 1970’lerde ise Avrupalı kuramcılarca yenir yutulurcasına benimsenmiştir”. Kavramın özellikle 1980’lerin sonuna kadar Amerika’da popüler olduğu, Avrupa’da ise bu tarihten sonra benimsenmeye başladığı bilinmektedir.

Modernizmin bitişi ve postmodernizmin başlangıcı ile ilgili en kesin tarihi ise Charles Jencks verir. Jencks, sadece tarih belirtmekle kalmaz aynı zamanda yer ve saatine kadar bu durumu kesinleştirir. Jencks’e (1987:9) göre: “Modern mimarinin ölümü, 15 Temmuz 1972 yılında, saat 15:32’de St. Louis, Missouri’de (ABD) bulunan sefalet, suç ve ırkçılık problemleriyle uluslararası kötü üne kavuşan Pruitt-Igoe binalarının yıkımı ile gerçekleşmiştir”. 1951 yılında tasarlanan ve Amerikan Mimarlar Enstitüsü (American Institute of Architects) tarafından ödüllendirilen Pruitt-Igoe konut projesi, bir ideale dayandırılarak inşa edilir. On dört kat yüksekliğindeki şık blokların; “havadaki sokaklar” sloganı ile arabalardan uzak olacağı iddia edilmiş -(Le Corbusier’in kentçiliğin üç temel unsuru olarak adlandırdığı; güneş, geniş alan ve yeşillik alanı içinde barındırmaktadır)- fakat zamanla suçtan, problem çıkartmaktan, sefalet ve şiddetten geri kalamamış ve nihayetinde yıkılmıştır” (Harvey, 2014: 54). Öte yandan, Jenks (1987:5) postmodernizmi bir devrim olarak nitelendirir ama bu devrim, alışlageldik devrim özellikleri olmayan bir devrimdir.

Diğer taraftan, yukarıda bahsedilen ve postmodernizm tartışmalarının ortasında yer alan bu kültür kuramcıları, genelde, postmodernizmin modernizmin devamı olduğuna dair görüş belirtirler. Nitekim post (sonrası/-den sonra) ön-eki de bu anlamda modernizm sonrası döneme işaret etmektedir:

“Fakat “elbette tam olarak postmodernizmi neyin oluşturduğu konusunda büyük bir uzlaşma yok, hatta fikrin kendisinin herhangi bir



haklılık taşıyıp taşımadığı konusunda da. Ama bu konunun – ya da daha doğrusu modernlikle ilgili, onun kipleriyle ve olası yıkılışıyla ilgili sorular sormanın bu yeni çerçevesinin-ortaya çıkması bile, bizi önemli ve akıl karıştırıcı bir kültür fenomeniyle karşı karşıya bırakıyor” (Calinescu, 2017: 295).

Ancak kültürel bir fenomen olarak postmodernizm, toplumu, kültürü, sanatı, bilimi ve bilgi üretimini kökten etkilemiştir. Kavram üzerine tartışmalar sürerken, Matei Calinescu 1987 yılında yayınladığı ‘Modernliğin Beş Yüzü’ başlıklı kitabında yeni bir düzenlemeye giderek postmodernizm tartışmasını günceller. Calinescu kitabında postmodernizmi, modernliğin diğer yüzleri olan “dekadans”, “avangard” ya da “kitsch” ile birlikte ele alır ve postmodernizm modernliğin beşinci yüzüdür. Yazar’a göre: Modernliğin yüzlerine, postmodernizmle ilgili yeni bir bölümün eklenmesi olumlu bir yanıtı içerir” (Calinescu, 2017: 294). Her ne kadar bu, postmodernizmin mevcudiyetine dair olumlu bir yanıt olsa da, kavramın karmaşık yapısı onu bütünüyle açıklamayı ya da kültürel bir takım dinamikler içerisinde anlamlandırmayı kolaylaştırmamaktadır:

“Bu örtük evet, postmodernizm modernliğin yeni bir yüzü ifadesi, artı ve eksileri yakın bir şekilde incelenip tam olarak nitelenip değerlendirilmeden belirsiz kalacaktır. Eğer postmodernizm gerçekten kendine has bir kültürel fizyonomi oluşturduysa, onu açıkça ve ikna edici bir şekilde betimleyebilmek gerekir; bu da, terimin genellikle içinde yer aldığı bağlantıların o büyük anlam enflasyonunu (hatta “hiperenflasyonu”nu) düşünürsek, hiçbir şekilde kolay olmayacaktır” (Calinescu, 2017: 294).

Postmodernizm kavramı çağdaşlık düşüncesi ve çağdaş sanatlar içerisinde çoğulcu bir yapıyı temsil eder. Anakronist yapısı, kavramı, zamansızlıkla örtüşen ve zamanın ötesinde davranan çok boyutlu ve çoğulcu bir düzleme taşır. Modernizmin dogmatik yapısına karşı postmodernizm bir serbestlik içermektedir. Terry Eagleton’a (2015: 10) göre: “Postmodernizm, bir çağ değişikliği yaratan bu değişim, “yüksek” kültür ile “popüler” kültür arasındaki sınırların yanı sıra sanat ile günlük yaşam arasındaki sınırları da bulanıklaştıran derinlikten yoksun, merkezlessiz, temelsiz özdüşünümsel, oyuncu, türevsel, eklektik, çoğulcu bir sanatta az veya çok yansıtan bir kültürel üslûptur”. Nitekim sabit olmama durumu, güncel kültürel bir fenomendir. Dolayısıyla, “bu kültürün

ne ölçüde başat ya da kapsayıcı olduğuysa (tamamen geçerli mi, yoksa çağdaş yaşam içerisinde boy gösteren tikel bir alan mı olduğu) tartışılabilir bir konudur” (Eagleton, 2015: 10).

Calinescu (2017:306) ise postmodernizmi bir bakış açısı olarak görür: “Benim görüşümle, postmodernizm yeni bir “gerçekliğin” ya da “zihinsel yapının” ya da “dünya görünümünün” yeni bir adı değil, insanın birkaç enkarnasyonu içinde modernlikle ilgili bazı sorular sormasını sağlayan bir perspektiftir”.

David Harvey (2014: 57), kavrama dair ontolojik değerlendirmesini: “Postmodernizm modernizmden radikal bir kopuşu mu temsil eder ya da her üst anlatıya karşı muhalefeti, hep susuturulmuş olan “başka seslere” ve “başka dünyalara” (kadınlara, eşcinsellere, siyahlara, kendi tarihleri olan sömürgeleştirilmiş halklara) gösterdiği yakınlığıyla devrimci bir potansiyele sahip midir?” vb. gibi çeşitli soruların peşinden giderek yapar.

Dolayısıyla, bu gibi bütüncül değerlendirmeler, artısıyla eksisiyle kavrama dair bir vizyon geliştirmeye yardımcı olmaktadır. Harvey’in (2014:60) en şaşırtıcı bulduğu nokta ise: “Postmodernizm, Baudelaire’in modernite anlayışının yarısını oluşturan gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşayı bütünüyle benimsemesidir”. Bu bağlamda, Harvey’in işaret ettiği bu süreksizlik ya da parçalanma özellikle XX. Yüzyıl postmodern jargonuna dair önemli ipuçları verir. Sabitsizliğin yanı sıra, ‘değişkenlik’ bir akış halinde gerçekleşir.

Ihab Hassan, postmodernin teorisini yapmak ile ilgili olarak şunu not etmiştir: “Açıkçası artık, bu garip yenilikçilik onu soldurup sahipsiz bir klişeye, içi boş bir kültürel kavrama dönüştürmeden önce postmodern kavramının bir teorisini yapma zamanı gelmiştir” (Aktaran: Hutcheon, 2020: 21). Nitekim ‘POSTmodernISM’ (1971) başlıklı makalesinde Ihab Hassan postmodernizm teorisini yaparken değerlendirmelerini dayandığı ‘Değişim’, ‘Dönem’, ‘Yenilik’, ‘Farklılık’, ‘Bibliyografya’, ‘Revizyon’, ‘Modernizm’, ‘Alternatif’ vb. gibi kavramlar üzerinden postmodernizmin fenomenolojik yapısını ortaya koymaktadır. Hassan’ın (1971:5-15) belirttiği üzere: “Bizim günlerimize göre, bedenler doğal ya da politik olarak büyüyor ve küçülüyor. Belki de, sevgi, değişimi

hissettiğimiz tek yol. O halde, değişim sevgisi (arzusı) olmadan nasıl yaşayabiliriz? ...Modernizm'deki değişim postmodernizm olarak adlandırılabilir. Modernizmin revizyonu yavaşça gerçekleşmektedir ve bu postmodernizmin bir diğer kanıtıdır”.

Ihab Hassan modernizm ve postmodernizm arasındaki farkları, karşılaştırmalı bir şemayla tanımlamıştır. “Dilbilim, antropoloji, felsefe, retorik, siyasal bilim, teoloji gibi çok çeşitli alanlara başvuran bu tabloda üzerinde düşünülmesi gereken çok şey vardır” (Harvey, 2014:58). Örneğin, bu ünlü tabloda modernist ‘tasarım’, postmodernizmde ‘rastlantı’ ve olasılıkların serbestisine karşılık gelmiş ya da modernizmdeki ‘hiyerarşi’ tutkusuna ilişkin statükocu yaklaşımın yerini postmodernizmin kaostan beslenen yapısıyla birlikte ‘anarşi’ almıştır.



**Şekil 1:** Ihab Hassan, Schematic differences between modernism and postmodernism, (Hassan, 1981: 34).

*Tablo 1.1 Modernizm ile postmodernizm arasında şematik farklar*

| <i>modernizm</i>                | <i>postmodernizm</i>             |
|---------------------------------|----------------------------------|
| romantizm / Simgesellik         | parafizik / Dadacılık            |
| form (birleştirici, kapalı)     | antiform (ayırıcı, açık)         |
| amaç                            | oyun                             |
| tasarım                         | rastlantı                        |
| hiyerarşi                       | anarşi                           |
| hâkimiyet / logos               | tükenme / sessizlik              |
| sanat nesnesi / bitmiş yapıt    | süreç / performans / happening   |
| mesafe                          | katılım                          |
| yaratma/bütünselleştirme/sentez | yaratmayı imha/yapıbozum/antitez |
| mevcudiyet                      | yokluk                           |
| merkezlenme                     | dağılma                          |
| tür / sınır                     | metin / metinlerarası            |
| semantik                        | retorik                          |
| paradigma                       | sentagma                         |
| hipotaksi                       | parataksi                        |
| mecaz                           | mecazi mürsel                    |
| seçme                           | bileşim                          |
| kök / derinlik                  | rizom / yüzey                    |
| yorum / okuma                   | yorum karşı / yanlış okuma       |
| gösterilen                      | gösteren                         |
| okunaklı (okuyucuları)          | yazılabilir (yazarları)          |
| anlatı / büyük tarih            | anlatı karşı / küçük tarih       |
| ana kod                         | idiyolekt (kişisel dil)          |
| belirti                         | arzu                             |
| tür                             | mütasyona uğramış                |
| tenasül uzuvları / fallik       | çok-biçimli / androjin           |
| paranoya                        | şizofreni                        |
| köken / neden                   | fark-fark / iz                   |
| Tann Baba                       | Ruhülkudüs                       |
| metafizik                       | ironi                            |
| belirlenmişlik                  | belirsizlik                      |
| aşkınlık                        | içkinlik                         |

**Şekil 2:** Ihab Hassan, Modernizm ile postmodernizm arasındaki şematik farklar, (Harvey, 2014: 59).

Buraya kadar yapılan değerlendirmeler, XX. Yüzyıl postmodernizmin doğasını anlamaya yöneliktir. Her çağın, dönemin ya da yüzyılın kimliği geçirdiği teknolojik, sosyolojik, ekonomik ve kültürel dinamikler dâhilinde oluşur. Teknolojinin şu ana kadar görülmemiş bir hızla ilerlemesi hem güncel dijital algı ve düşünce sistemlerindeki dönüşümlere hem de büyük çerçevede siber teknolojiler ile sosyolojik ve kültürel boyuttaki değişimlere imkân sağlamıştır. Dolayısıyla, bu değişimlerle birlikte siber kültürden sözedilir olmuştur. Siber kültür ya da siber teknolojiler XXI. Yüzyılı tanımlayan anahtar kelimeler haline gelmiş durumdadır ve artık postmodernizm ve siber kültür füzyon halindedir. Bu bağlamda, postmodernizm evrilerek ve yüzünü çağımıza çevirerek kendi içerisinde bir takım dönüşümlere ve paradigma kaymalarına sahne olmuştur. Böylece, dijital çağa özgü farklı kültürel ve toplumsal paradigmlar postmodernizmin dokusunda görülebilir.

Bununla birlikte, XXI. Yüzyıl postmodernizmi konusunda da Ihab Hassan'ın tablosu hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Ancak, bir öneri ve yorum olarak şemada bazı değişikliklere ve güncellemelere ihtiyaç duyularak yeni bir ek tablo oluşturulmuş ve diğer

iki sütunun yanına eklenmiştir (**Şekil 3**). Aynı kalan unsurlar ise değişmemiştir. Çünkü: “Postmodernizm, ileri kültürde, özellikle de sanat dallarında gözlenen bir hareketin adıdır” (Sarup, 2017:188). Dolayısıyla, bu noktada yukarıda belirtildiği üzere, bir öneri ve yorum olarak oluşturulan şema, XXI. Yüzyıl postmodernizmini tanımlamak adına postmodernin ruhuna uygun bir girişimdir.

| <b>Ihab Hassan'ın modernizm, XX. Yüzyıl postmodernizm şeması ve XXI. Yüzyıl postmodernizmi bağlamında öneri tablo</b> |                                    |                                                                        |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|
| <b>modernizm</b>                                                                                                      | <b>postmodernizm</b>               | <b>XXI. Yüzyıl postmodernizmi öneri tablo</b>                          |
| Romantizm/Simgencilik                                                                                                 | patafizik / Dadacılık              | <b>Hakikat-Sonrası / Siber Fiziksel Sistem (SFS) / Siber Romantizm</b> |
| form (birleştirici, kapalı)                                                                                           | antiform (ayırıcı, açık)           | <b>form / antiform</b>                                                 |
| amaç                                                                                                                  | oyun                               | <b>role play</b>                                                       |
| tasarım                                                                                                               | rastlantı                          | <b>rastlantı</b>                                                       |
| hiyerarşi                                                                                                             | anarşi                             | <b>aktivizm</b>                                                        |
| hâkimiyet / logos                                                                                                     | tükenmek / sessizlik               | <b>entropi / polifoni</b>                                              |
| sanat nesnesi / bitmiş yapıt                                                                                          | süreç / performans / happening     | <b>süreç/performans / happening</b>                                    |
| mesafe                                                                                                                | katılım                            | <b>deneyim/siber-uzay /internet/ sosyal medya</b>                      |
| yaratma/ bütünselleştirme/sentez                                                                                      | yaratmayı imha/ yapıbozum /antitez | <b>Yeniden yaratma/ yapıbozum/ tasarım</b>                             |
| mevcudiyet                                                                                                            | yokluk                             | <b>var olma / mevcudiyet</b>                                           |
| merkezlenme                                                                                                           | dağılma                            | <b>yersiz yurtsuzlaşma</b>                                             |
| tür / sınır                                                                                                           | metin / metinlerarası              | <b>hipertext/ medyalararası</b>                                        |
| semantik                                                                                                              | retorik                            | <b>dijital retorik/siber retorik</b>                                   |
| paradigma                                                                                                             | sentagma                           | <b>sentagma / paradigma kayması</b>                                    |
| hipotaksi                                                                                                             | parataksi                          | <b>parataksi /hipotaksi</b>                                            |
| mecaz                                                                                                                 | mecazı mürsel                      | <b>metafor</b>                                                         |
| seçme                                                                                                                 | bileşim                            | <b>çözülme</b>                                                         |
| kök /derinlik                                                                                                         | rizom / yüzey                      | <b>rizom / arayüz</b>                                                  |
| yorum / okuma                                                                                                         | yoruma karşı / yanlış okuma        | <b>misenformasyon</b>                                                  |
| gösterilen                                                                                                            | gösteren                           | <b>gösterge</b>                                                        |
| okunaklı (okuyucuvary)                                                                                                | yazılabilir (yazarvary)            | <b>görsel</b>                                                          |
| anlatı / büyük tarih                                                                                                  | anlatı karşıtı / küçük tarih       | <b>anlatı / hikaye anlatıcılığı</b>                                    |
| ana kod                                                                                                               | idiyolekt (kişisel dil)            | <b>kültürel kod / meme / individualizm (bireycilik / bireysellik)</b>  |
| belirti                                                                                                               | arzu                               | <b>bilgi</b>                                                           |
| tür                                                                                                                   | mütasyona uğramış                  | <b>cyborg</b>                                                          |
| temasül uzuvları / fallik                                                                                             | çok biçimli / androjin             | <b>queer</b>                                                           |
| paranoya                                                                                                              | şizofreni                          | <b>melankoli</b>                                                       |
| köken / neden                                                                                                         | fark-fark / iz                     | <b>duygusuzluk / hakikat-sonrası</b>                                   |
| Tanrı Baba                                                                                                            | Ruhülkudüs                         | <b>Demiurgos</b>                                                       |
| metafizik                                                                                                             | ironi                              | <b>metafizik / bilim kurgu</b>                                         |
| belirlenmişlik                                                                                                        | belirsizlik                        | <b>muğlaklık / anlam belirsizliği</b>                                  |
| aşkınlık                                                                                                              | içkinlik                           | <b>basitlik / sadelik</b>                                              |

**Şekil 3:** Ihab Hassan'ın modernizm, XX. Yüzyıl postmodernizm şeması ve XXI. Yüzyıl postmodernizmi bağlamında öneri şeması, (Selma Kozak, 2021).

XXI. Yüzyılda herşey, siber kültürün gölgesinde küresel olarak yaşanmaktadır. Bu da postmodernizm içinde teknoloji ve toplumsal meseleler arasındaki bağlantıyı

arttırmış, güncel iletişim olgusunun yeniden yapılanmasına yol açmıştır. Sanat ve avangard vizyon, sözkonusu yapılanmaya olanak sağlayan iki önemli unsurdur. Sarup’a (2017:188) göre, bu durum: “Sanatın değişik alanlarında postmodernizm ile birlikte anılan kilit konumdaki özellikler arasında şunları saymak olanaklıdır: sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların silinişi; seçkin kültür ile popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü; biçimsel derlemeciliğin (seçmeciliğin) yükselişi, kodların karışarak kırımlaşması”dır.

Çağımızda, sanat, aktivizmle yakından ilişkilidir. Bu bağlamda, İhab Hassan’ın XX. Yüzyıl postmodernizm şemasında yer alan ‘anarşi’ sekmesi, XXI. Yüzyıl postmodernizmi için öneri – şemada, ‘aktivizm’ şeklinde tanımlanabilir. Nitekim bu aktivizm bağlantısı, tez çalışmasının ikinci bölümünde odaklanılan sanatçıların yaklaşımlarında açıkça görülmektedir.

Bir diğer örnek, ‘retorik’ meselesidir. XXI. Yüzyılda retorik hâlâ iktidarını korumasına rağmen, tabloda yer alan ‘dijital retorik/siber retorik’ bugün başat konumdur. İnternetin ve sosyal medyanın sağladığı imkânlar ya da etrafımızda, kentlerde, kamusal alanlarda sürekli karşımıza çıkan dijital araçlar, dijital içerik üretimini hiç olmadığı kadar artırmış durumdadır. Sonuçta, hepimiz birer dijital içerik üreticisi haline gelmiş bulunuyoruz ve günümüzde siber ortamda bilgiyi üretme ve yayma her zamankinden daha kolay. Bard ve Söderqvist (2015: 17), bunu şu şekilde açıklamaktadır:

“İnternet tamamen yeni bir şey: teknik ekipmana yapılacak nispeten küçük bir yatırım ve birkaç basit eylemin ardından, neredeyse herkesin metinlerin, görüntülerin ve seslerin hem üreticisi, hem de tüketicisi olabildiği bir ortam. Bu anlamda daha demokratik olan her hangi bir şey düşünmek zor; Net’te hepimiz yazarız, yayıncıyız ve yapımcıyız, ifade özgürlüğümüz bütünsel olduğu ölçüde kusursuz ve potansiyel izleyici kitlemiz sınırsız” .

Postmodernizm yapısındaki çağdaş paradigma kaymaları, postmodern sanat ve tasarımda da bir takım anlayış değişikliklerine işaret etmektedir. Postmodern vizyon bugün hâlâ sanat ve tasarım çalışmalarında ve estetik bağlamlarda kendini gösterir ancak doğasında gittikçe daha çoğulcu, daha serbest ve özgür bir görünüm sunmaktadır. Sarup (2017:188), bu işleyişi şöyle tanımlar:

“Derlemeciliğe, dönüşlülüğe (kendi üstüne dönmeye), kendine gönderimliliğe (self-referentiality), alıntılamaya, tuzaklamaya, yapıntıya, rastlantısallığa, anarşiye, bölük pörçüklüğe, pastiş ile alegoriye bıkıp usanmadan sürekli başvurulduğu görülmektedir. Bunun da ötesinde, postmodernizmin son yıllarda gösterdiği gelişimle birlikte ayırım gözetmeden her şeyi “metinleştirme” ve dönük bir hareket de doğmuştur”

Sanat ve tasarım aracılığıyla deneyim yaratma, etkileşim kurma gibi meseleler bugün öncelikli konular haline gelmiştir. Postmodernist vizyon ve siber olanaklar, birlikte bir ‘deneyim toplumu’ yaratmaktadır. Bu bağlamda, Calinescu (2017: 303), şu saptamayı yapar: “Avangardın yapılarını bir yana bırakıp radikal icatçılık yerine yenileme mantığını yeğleyen postmodernizm, eski ve geçmişle canlı bir yeniden yapıcı diyaloga girdi”.

Geçmiş ve şimdinin birikimi ve geleceğin olasılıklarındaki biraradalık postmodernizmin dokusunda mevcuttur. Bu da Walter Benjamin’in kuramında geçen, kompleks ve sofistike bir “jetztzeit” anlayışına (1968:261) işaret etmektedir. “Modernliğin sözlüğünde, postmodernizm bana diğer temel terimlerden çok daha açıkça sorgulayıcı bir yapıya sahipmiş gibi görünüyor. Ya da, farklı bir şekilde söylersek, modernlik yüzleri arasında, postmodernlik belki de en muzip olanı: kendinden kuşkuda ama meraklı, inançsız ama arıyor, yardımsever ama ironik” (Calinescu, 2017: 306).

### 1.1.1. Hakikat Sonrası Durum

Susan Sontag (2008: 19), *Fotoğraf Üzerine* başlıklı kitabının başlangıcında, şu saptamada bulunur: “Platon’un mağarasında hâlâ iflâh olmaz biçimde oturan insanoğlu, o eski alışkanlığını sürdürüp kendini gerçeklikle değil, gerçekliğin görüntüleriyle oyalıyor. Bir kere, artık çevremizde dikkatimizi çekmeye çalışan çok daha fazla görüntü var”. Sontag’ın her ne kadar buradaki önceliği fotoğraf olsa da günümüzde, gerçekliğimizi oyalayan unsur ve etmenler fotoğraftan fazlasıdır. Sürekli değişen gündem ve trendler komplo teorileri, misenformasyon, sosyal medya ortamı, politik skandallar, GAN teknolojisi ve siber kültür dolayısıyla hakikat-sonrası çağda gerçeklik algısını sürekli olarak değiştirmektedirler.

Hakikat-sonrasının kelime ve kavram olarak anlamını değerlendirmek için öncelikle Oxford Sözlüklerine (Oxford Dictionaries) başvurulmalıdır. Çünkü, Oxford Sözlükleri'nin yılın kelimesi seçimi küresel öneme sahip bir olaydır. Oxford Sözlükleri 2016 yılında, hakikat-sonrası kelimesini yılın kelimesi olarak seçmiştir. Kelime, 2015 yılı içerisinde % 2000'lik bir kullanım artışı göstermiştir. Oxford Sözlükleri, hakikat-sonrasının anlamını: “nesnel gerçeklerin, kamuoyunun şekillenmesinde, duygulara ve kişisel inançlara hitap edilmesi kadar etkili olmamasıyla ilişkili ya da buna delâlet eden durumlar” olarak tanımlamıştır. Kelimenin başındaki post- ön-eki sadece belirli bir durum veya olaydan sonraki zamana atıfta bulunmanın ötesine geçerek, belirtilen kavramın önemsiz ya da ilgisiz bir zamana ait olduğu gibi bir nüans katmaktadır. Bu bağlamda, hakikat- sonrası, gerçeğin önemsizleşmesi ya da hakikatin ve ötesinin kitleleri kontrol etmede bir araç olarak kullanıldığı durumlara karşılık gelmektedir.

Her ne kadar Oxford 2016 yılında hakikat-sonrasını yılın kelimesi olarak seçse de kavram ilk olarak yazar Steve Tesich tarafından 13 Ocak 1992 yılında The Nation dergisinde yayınlanan “Yalanlar Rejimi” (A Government of Lies) başlıklı makalesinde kullanılmıştır. Kavramın daha öncede kullanıldığına dair bilgiler olmasına rağmen Tesich, kavramı gerçekleşen olaylara karşı verilen kolektif tepkiler üzerinden toplumun kendi karar mekanizmasını analiz etmek için kullanır.

Steve Tesich makalesinde hakikat-sonrası olgusunu ABD'deki skandallar üzerinden toplumsal tepkiyi ya da tepkisizliği anlatarak temellendirir. Özellikle Başkan Ronald Reagan dönemi sırasında ortaya çıkan, Amerika Birleşik Devletleri'nin İran'a yasa dışı silah sattığı İran-Kontra Skandalı (1986) ve Körfez Savaşları (1990-91) sırasında Başkan George H. W. Bush'un izlediği politikalar üzerinden, politikacıların televizyonlarda ve çeşitli yayın kuruluşlarında söylediği yalanlara halkın bilinçli olarak inanmayı tercih etmesi, artık gerçeğin bir öneminin kalmadığı anlamına gelmektedir. Tesich, biraz daha eskiye giderek benzer bir toplumsal durumun Başkan Richard Nixon ve kabinesinin döneminde ortaya çıkan ve büyük bir federal siyasi skandal olan Watergate Skandalı'nda da (17 Haziran 1972) yaşandığına işaret eder (Tesich, 2021:24).



İran-Kontra Skandalı 1986 yılında patlak verince Başkan Ronald Reagan, ulusa sesleniş konuşmasında, şu açıklamayı yapar: “kalbim ve en iyi niyetim halen bunun ...doğru olduğunu söylüyor. Ancak hakikatler ve kanıtlar bana böyle olmadığını gösterdi...” Dolayısıyla, Ronald Reagan bu açıklamasıyla nesnel hakikatlerden ziyade öznel değerlendirmelerin ön planda olduğunu vurgulayan hakikat sonrası kavramının çerçevesini bu söylemiyle 30 yıl önce çizmiştir (Özcan, 2020).

Tesich ise artık hakikatin toplum üzerinde pek az bir etkisinin olacağından hayıflandığı makalesinde, hakikat sonrası bir dünyada yaşamayı insanların kendi özgür iradelerince tercih ettiklerinin altını çizerek böyle bir dünyada yaşamaya başladığımıza dair son noktayı koyar:

Tesich’e (2021:25) göre: “Bizler, eylemlerimizle, buna artık gerek kalmadığını, herhangi bir öneme sahip olan gerçeği inkâr edebilecek ruhsal bir mekanizma edindiğimizi söylüyoruz. Özetle; özgür bir halk olarak, hakikat – sonrası (post-truth) bir dünyada yaşamak istediğimize yine özgürce karar verdik”.

Tesich’in yorumuyla toplum kendi özgür iradesini kullanmış ve hakikat kişiselleşmiştir. Gerçekler yerine bu gerçeklere ne kadar ve ne boyutta inandığımız daha önemli hale gelerek hakikatin yerini inanabilirlik almıştır.

Aslında hakikatin bütünüyle açık tanımı, bir idealdir. Bu durum Foucault (2001:83) tarafından net olarak açıklanmıştır: “Demokrasi varsa açık konuşulmaz, hakikat ütöpik bir durumdur” savı ile örtüşür. “Gerçek parrhesia demokrasinin olduğu yerde yoktur”.

Böylece, hakikat- sonrası çağda, gerçekler akışkan, görece hale gelmiş, hakikat her yöne çekilebilen, yumuşatılan, uyarlanabilen, değiştirilen bir problematiğe dönüşmüştür. Bu durum, şeffaflık konusunu da bulanıklaştırır. Ancak, XXI. Yüzyıl postmodern toplumunda bireyler birer hakikat tedarikçisine dönüşmüştür ve bu durum, tam şeffaflık beklentilerini kaotik bir duruma sürüklemekte, öyle ki şeffaflığın şeffaflığı

sorgulanmaktadır. Dolayısıyla, Platon'un mağarasında göremediğimiz hakikati, hakikat-sonrası çağda görmek daha da zorlaşmaktadır.

Vattimo'ya göre (2012:12-13) "Burada 'şeffaf toplum' la ilgili ikinci savıma varıyorum. 'Şeffaf toplum' ifadesinin bu kitapta bir soru işaretiyle birlikte kullanıldığı da belirtilmeden geçilmemeli. Şunu öne sürüyorum: a). Kitle iletişim araçları, postmodern bir toplumun doğmasında belirleyici bir rol oynamaktadır; b) kitle iletişim araçları, bu postmodern toplumu daha 'şeffaf' değil daha karmaşık, hatta kaotik hale getirmektedir ve son olarak c) özgürleşim umutlarımız kesinlikle bu görece 'kaos' ta yatmaktadır."

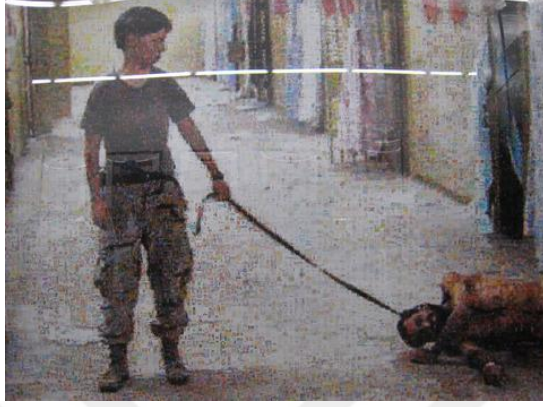
Bu bağlamda, Ralph Keyes, 2004 yılında yayınladığı *Hakikat Sonrası Çağ* başlıklı kitabında hakikat-sonrasının değerlendirmesini, yalan söylemek, yalancılık, yalan söylemenin tarihi ve en çok kimlerin yalan söyleyerek hakikati gizlemeye çalıştığını örnekleyerek yapar. Keyes ( 2017: 25), hakikat-sonrası çağda medya ve sosyal medya mecralarının, yalanın ve yalan söylemenin şeklini değiştirdiğini, bunun hakikati gizlemek, yanlış anlaşılma ya da gerçekleri "zenginleştirilmiş gerçekler, neo-gerçek, yumuşak gerçek, suni gerçek, hafif gerçek" gibi daha kibar söylemler haline getirdiği iddiasında bulunur: "Çağdaş yaşamın hareketliliği ve anonimliği yalancılığı kolaylaştırmaktadır... Günümüzde aldığımız aldatıcı mesajların miktarı her zamankinden daha fazla olmasa da çok daha fazla mesaj aldığımızdan - cep telefonları, e-posta, mesajlaşma, internet, radyo ve TV kanalları yoluyla- işittiğimiz yalanların gerçek miktarı çok daha fazladır" (Keyes, 2017:19-21).

Postmodern toplumda kitle iletişim araçlarının sağladığı hızlı enformasyon, aynı zamanda sık sık söz konusu enformasyonun doğruluğunun sorgulanmasına yol açmaktadır. Bu da hakikatin elimizden kayıp gitmesi ve öznelleşmesiyle sonuçlanır. Daha gerçeğin aktarımı devam ederken bu gerçekler hakkındaki yorumlar, bağlamlar değişmektedir. Hakikat-sonrasını, felsefi, sosyolojik, sanatsal ve siyasi hareketlerde olduğu gibi çok boyutlu bir manipülasyon ortamı olarak düşünmek gerekmektedir. Fakat yukarıda da görüldüğü üzere olgu olarak kavramın sosyolojik durumu siyasi gündemi ile birlikte şekillenmiştir. Bu bağlamda, hakikat sonrasının gündemi değişkendir.

Öte yandan, bugün hakikat-sonrası sorunsalı, sanat ve tasarım alanlarının bir konusu haline gelmiştir. Bu bağlamda, görüntüler ile düşünülür ve bu görüntüler değişken, çoğul ve çoğunlukla anakroniktir. Siber çağda görüntü üretimi her zamankinden daha fazla toplumu etkiler ve belki de en görkemli şekline bu dönemde ulaşmaktadır. Dolayısıyla, hakikat- sonrası dönem yoğun bir görüntü üretim ve tüketim dönemidir. Web’de saniyeler içerisinde ve küçük hareketlerle dünyanın farklı yerlerinden haberlere, enformasyona ve görüntülere ulaşmak tarihin hiç bir döneminde olmadığı kadar hızlı ve kolay hale gelmiştir. Bu hız, yanı sıra kaotik ve parayonak bir psikoloji yaratmaktadır.

Hakikat sonrasının fake-söylemi, aynı zamanda sanat ve tasarım bağlamında bir üretim ve bir kategoridir. Buna göre sanatçılar, fake sanat eserleri, replikalar ya da fake anlatılar üretirler. Örneğin, Joan Fontcuberta, fake sanatın önde gelen temsilcilerinden biridir. Fotoğrafçı, akademisyen ve aynı zamanda kariyerinin ilk yıllarında reklamcılık sektöründe de çalışmış olan Joan Fontcuberta, çoğunlukla fake söylem ve görüntüler üreten bir sanatçıdır. Fontcuberta 2005 yılında yaptığı *Googlegrams* projesinde, Google arama motoruna anahtar kelimeler verir ve Web’ten elde ettiği görselleri kullanarak yeni görüntüler oluşturur. Genellikle binlerce görsel indirerek ve bunları Photo Mosaic programı ile işleyerek yeni görüntüler elde eder. Bu mozaik yapılı görüntülerin parçaları, her zaman bütünüyle konuyla örtüşen görseller değildir. Fontcuberta’nın tüm çalışmaları gibi yaklaşımı da kavramsalıdır. Bu yeni görüntüler, kitle iletişim araçlarından, haberlerden, sanat ve fotoğraf tarihinden tanıdık popüler kimi zaman da ikonik görüntülerdir (Atay, 2020: 36; Goethals, 2011). Bu proje kapsamında oluşturduğu görüntülerden bir tanesi, Googlegram 5: Abu Ghraib’dir. Abu Ghraib (2003) Körfez Savaşı’nda, A.B.D.’nin Irak işgali sırasında, Iraklı mahkûmların korkunç işkencelere maruz kaldığı bir hapishanedir. Fontcuberta bu olayların görüntüleri, benzer şekilde yeniden oluşturmaktadır. Fontcuberta’nın *Googlegrams* (2005) projesi: “bir Yeni Medya performansıdır. Sanatçı verimli bir fake görüntü üreticisidir. Stili bunun üzerine kuruludur. Fotoğraf gibi, konvansiyonel olarak hakikati temsil ettiği kabul edilen bir medyumunu kullanarak tam da Hakikat sonrası çağ’ın kavramsal bir panoramasını

sergilemektedir; tabii tarihsel fikri sabitlerimizi bilerek, değerlendirek ve ironik boyutunu keşfederek” (Atay, 2020: 37).



**Resim 1:** Joan Fontcuberta, Googlegram 5: Abu Ghraib, 2005, Yale University Art Gallery, 2016

Hakikat sonrası dönemde, sanat, gerçek için bir mücadelenin karşılığı haline gelebilir; bu durumda sanatçı ve tasarımcılar gerçek dışının manipülatif doğasını açığa çıkarmak ve ifşa etmek işlevini yüklenen birer temsilcidir. Hollanda'da sanatçıların teknoloji ile politika, kurgu ve gerçeklik arasındaki ilişkileri keşfettikleri avangard bir sanat merkezinin (IMPAKT) kurucusu olan sanatçı ve araştırmacı Arjon Dunnewind'e (2022) göre:

“Sanatçılar muzip üslupları, kendine mal etme (appropriation) ve gerilla taktikleri ile politika konuşurlar ve insanları bu yollarla ifşa ederler... Buradaki değer, insanları içinde yaşadıkları dünyanın ve teknolojinin nasıl politikadan veya ekonomiden ya da demokrasiden izole edilmiş ve kopuk olmadığının farkına varmalarını sağlamaktır. İnsanların başkalarıyla nasıl ilişkili olduğunun, bunun nasıl birbirine bağlı bir fenomen ağı olduğunun ve bunda nasıl bir rol oynayabilecekleri, medya içinde çalışan sanatçılar için önemlidir ve ben sadece yaşadıkları dünya ile ilişki kuran sanatçılarla ilgileniyorum”.

Postmodern dünyada, Yeni Medya, gerçek ötesi görüntüler üretilmesine olanak tanımaktadır. Fotoğraf, grafik, animasyon, video ve sinema alanındaki gelişmeler bu görüntüleri üretmeyi kolaylaştırır. Greenbox (yeşil ekran), kreatif yazılımlar, grafik ve

animasyon programları veya buna benzer uygulamalar ile söz konusu görüntüler sadece çağın getirdikleri olanakları kullanarak üretilebilir. Tekniğin olanakları kullanılarak görüntü, yeniden üretilir, bir sanat eseri ya da bir tasarım tekrar düzenlenerek kendine mal etme yöntemi ile farklı bir bağlama evrilir. Söz konusu üretim teknoloji çağında neredeyse sınırsızdır: “Gerçeğin kitlelere göre, kitlelerin de gerçeğe göre kendilerine yön vermeleri, gerek düşünme gerekse görü bakımından boyutları sınırsız bir olgu niteliğini taşımaktadır” (Benjamin, 2020: 57).

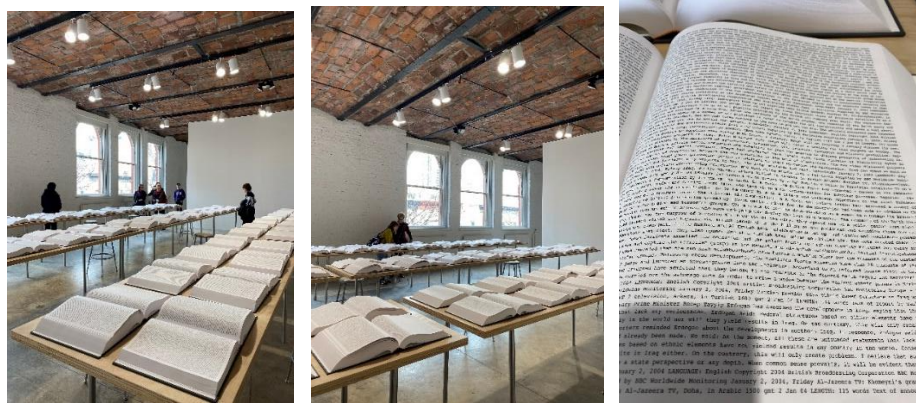
“Hakikat sonrası etik açıdan bir alacakaranlık kuşağında yer alıyor” (Keyes, 2017:22). Bu dönemde ütopya ve distopya birbiri ile sürekli füzyon halinde. Ütopya distopya’ya, distopya ise ütopyaya dönüşerek retorik oluşturmaktadır. Sanat ve tasarım politikaları, aktivizmin ve aktivist sanatın da katkılarıyla hakikat sonrası dönemde gerçeği anlamının bir aracı niteliğini taşımaktadır. Sanatçıları, hakikat sonrası etik işlevleri

“Gerçeğin diline hâkim olursanız tamamen gerçek görünen bir hikâye gerçekten inşa edebilirsiniz” (de Middel, 2016). 03 Kasım 2019 ve 01 Mart 2020 tarihleri arasında MoMA PS1 Çağdaş Sanatlar Merkezi’nde ‘Theater of Operations The Gulf Wars 1991–2011’ başlıklı Körfez Savaşlarını konu edinen 80’den fazla sanatçı ve kolektifin 300’den fazla çalışmasının yer aldığı bir sergi yapılmıştır. Körfez Savaşlarının başından itibaren Amerika Birleşik Devletleri’nin yaklaşık 30 yıl boyunca Irak ve halkı üzerine uyguladığı yıkıcı tahribatlar ve etkileri söz konusu coğrafyada kalıcı sosyolojik, siyasi, ekonomik etkiler bırakmış, aynı zamanda dünya çapında da savaşın etkileri felsefe, sosyoloji, ekonomi ve sanat gibi alanların konusu olmuştur. Sergi, savaş koşulları, ambargolar ve çatışmalar altında üretilen eserleri içermektedir (MoMA, 2019). Aynı zamanda, Steve Tesich’in 1992 yılında Körfez Savaşlarına atıfta bulunarak yaptığı hakikat sonrası değerlendirmeleriyle paralel bir zaman dilimini konu edinir.

Küratör Peter Eleey sergiyi bir araya getirme sürecinde ‘eserleri seçerken çarpıtıcı baskıların’ farkında olmalarının kendilerine nasıl rehberlik ettiğini ve küratörlerin kendilerine sordukları soruların, “Savaş zamanlarında, suç ortaklığı ve sorumluluk gibi zor kavramları sanat-tarihsel çerçeve içerisinde nasıl değerlendirebiliriz? Savaşı nasıl hatırlamalı ve hikâyesini nesneler aracılığıyla nasıl anlatmalıyız? vb.gibi

sorular olduğunu ve bu sorulara odaklanıldığının altını çizer” (Webster, 2019). Sanatçılar sergide, savaş zamanlarındaki yıkıcı ve kalıcı tahribatı, vahşeti, insan hayatı üzerindeki çok yönlü etkilerini, politik söylemleri, yalanları, sahte gündemi, gizlenen olayları, Irak kültürü ve hayatına ilişkin stereotipleri anlatırlar. Yanı sıra, aktüalite meselesi önem kazanır. Sanat aktüaliteyi yansıtırken bir taraftan da hakikat sonrası dönemin konularını somutlaştırır. Bu bağlamda hakikat sonrası dönem, aynı zamanda sanatçıların kendilerini bu dönem içerisinde ifade ettiği bir ilham kaynağına dönüşmektedir.

Avustralyalı sanatçı Rachel Khedoori *İsimsiz (Irak Kitap Projesi)*, (Untitled Iraq Book Project), 2008-2010 enstalasyonunda, Irak Savaşının başladığı 18 Mart 2003’de 2009’a kadar olan zaman diliminde online olarak tüm sitelerde çıkan makale, haber, yazı gibi medya çıktılarını kronolojik olarak derleyip, kitaba dönüştürerek bir enstalasyon haline getirir. 70 kitaptan oluşan enstalasyon arşivinin her makalesinde ve haberlerde, yazıları derlerken de kullanılan ‘Irak’ ‘İraqi’ ya da ‘Bağdat’ kelimeleri bulunmaktadır. Enstalasyon aslında spesifik bir zaman dilimini işaret etmesine ve bu zaman dilimini içeren bir dokümantasyon olmasına rağmen Khedoori’nin projesi bir taraftan da medyada çıkan tüm yazıların, haberlerin yeniden ele alınması ve genişletilmesi olasılığını da açık bırakır. Böylelikle, yeni bir birikim (accumulation) ihtimali de devam etmektedir (MoMA, 2019).



**Resim 2:** Rachel Khedoori, *İsimsiz (Irak Kitap Projesi)*, 2008-2010, MoMA, Fotoğraf: Selma Kozak, 29 Şubat 2020.

Hem politik gündem hem de kitle iletişim araçlarının yeni gündemi, dijital teknolojilerinin hızlı gelişimi ve bu mecralara erişim hızı, kültürel olarak hakikat sonrasının postmodernizmle kesişmesini sağlamıştır. Bu aynı zamanda büyük bir ‘*kültürel eklemlenme*’ (articulation) anlamına gelir.

### 1.1.2. Bir Tasarım Ortamı Olarak Siber Uzam

*Burada bir yılı doldurmuştu ama her gece azalan bir umutla siber uzamı düşünüyordu.*

William Gibson,  
*Neuromancer 1984:11*

Her tarihsel dönemin kendine has özellikleri ve farklılıkları vardır. Çoğunlukla yaşanan gelişmelerden hareketle dönemin kültürel yansımasını temsil ederler. XXI. Yüzyılın en önemli özelliklerinden biri siber endeksli olması ve buna bağlı düşünce ve algı gereksinimlerinin ortaya çıkmış olmasıdır (Kozak, 2021:160).

Günümüzde, siber kültür, XXI. Yüzyılın en önemli olgularından biri haline gelmiş ve kavramın kendisi postmodern toplumun koşullarıyla bütünleşmiştir. Küresel ve kitlesel bir mesele haline gelen siber kültür, teknolojik gelişmeler, iletişim teknolojileri ve sibernetik biliminin toplumu kökten değiştirmesiyle etkileri sosyal yaşantıda hissedilmeye başlanmıştır. Çoğu alanda etkili, modern ve kapsamlı bir bilim olan sibernetiğin internet ve özellikle World Wide Web'in (2000) dünya geneline yayılmasında rol oynaması, yerelden küresele kadar tüm katmanlarda kültür ortamlarını ve kültürel uygulamaları etkisi altına almıştır.

Siber kültür, siber mecraları ve Yeni Medya teknolojilerini kullanarak sadece zamanın görsel dilini değil, aynı zamanda toplum karakterini, insan davranış ve beklentilerini de değiştirmiştir. Bu bağlamda, Manuel Castells'in siber kültüre karşı tutumu küreseldir. Sosyolojik, antropolojik ve kitlesel bir çerçeve çizen sosyolog, gerçek sanallığı (real virtuality) siber kültürle (cyber-culture) eşanlamlı olarak kullanır. Castells, “The Rise of the Network Society” (2010) kitabında, “gerçek sanallığın” (siber kültür ile

eşanlımlı) dijital ağlara ve çok modlu (multimodal) iletişime dayalı yeni bir kültür biçimi olduğu hipotezine dikkat çeker.

Castells'e (2010:XXXI) göre, “yeni bir kültür oluşuyor, gerçek sanallık kültürü, içinde dijitalleştirilmiş çok modlu iletişim ağlarının bulunduğu ve sanallığı gerçekliğimizin temel bir boyutu haline getirdikleri tüm kültürel ifadeleri ve kişisel deneyimleri kapsayan bir kültür... online (çevrimiçi) toplumlar, sanal bir dünya olarak değil, diğer etkileşim biçimleriyle bütünleşmiş ve günlük hayatta giderek daha fazla melezleşen “gerçek bir sanallık” (real virtuality) olarak hızla gelişmekte.”

Castells'in vurguladığı bu sanallığın bütünsel olarak toplumsal yapıyı, spesifik olarak da toplumdaki sanat ve tasarımın ifade biçim ve mecralarını değiştirdiği sonucuna varabiliriz. Günümüzde sanat ve tasarım siber kültüre entegre olmuş durumdadır. Bu aynı zamanda, kültürel yapıda bir paradigma kayması anlamına gelmektedir. Siber Çağ'daki paradigma kayması ve XXI. Yüzyılın değişen diliyle birlikte, sanat ve tasarım kültürü ve estetik algımız da eş zamanlı olarak değiştiği için siber kültür ve kamusal enstalasyon arasındaki bağlantıyı tartışmak gerekli hale gelmiştir. Bard ve Söderqvist (2015:23), bu değişimi: “yeni, baskın bir bilgi teknolojisi herşeyi, en önemlisi de dili değiştirir. Bu kısmen yeni bir terminolojiden, yeni oyuncaklar için kullanılan yeni sözcüklerden kaynaklanır, fakat bunun en ilginç ve bir ölçüde en sorunlu boyutu eski dünyanın yeni anlamlar kazanmasıdır. Dil değiştirirçe, düşünme biçimimizde değişir” şeklinde ifade ederler.

Günümüzde, bir zamanlar hayal etmesi bile zor olan hologramlar, videolar, interaktif uygulamalar, akıllı telefonlar, robotlar, yapay zekâ ve drone teknolojileri, gelişmiş bilgisayar teknikleri hayatımızın bir uzantısı haline gelmiştir. Bu nedenle tepkilerimiz, alışkanlıklarımız, düşünce tarzımız, dünyamız ve görsel kültürümüz, yıkıcı teknolojilerin (disruptive technologies) diğer bir ifade ile kendinden önceki teknolojilerin yerini hızlı bir şekilde alan teknolojilerin egemen olduğu yeni bir küresel toplumsal yapıya doğru evrilmiş durumdadır. Kentler bu sonucun gözlemlenebileceği en görünür yerlerdir. Kentler, zamanın şartlarına göre değişikliğe uğrayarak kendilerini yeniden tasarlarlar. Özellikle, günümüzde Tokyo, Seul, Şanghay, New York, Los Angeles, Londra



ve İstanbul gibi megakent (megacity) olarak adlandırılan büyük kentlerde siber uzam ortamının ve cyberpunk estetiğinin oluşumuna tanıklık etmekteyiz.

Siber uzam (cyberspace) kelimesinin orijini 1960’larda görsel sanatlarda meydana gelen bir takım gelişmelere dayanmaktadır. Kavram, Danimarkalı sanatçı Susanne Ussing (1940-1998) ve mimar Carsten Hoff (d. 1934) tarafından ilk kez 1969 yılında, çeşitli kolaj ve enstalasyon tekniklerini kullanarak hazırladıkları sergide kullanılmıştır. “Atelier Cyberspace” (1968–1970), yaratıcı araçlar olarak bilgisayarların içinde yaşadığımız çağdaş toplumu radikal bir şekilde nasıl yeniden şekillendirilebileceği düşüncesi üzerine geliştirilmiş bir sergidir. Ne Susanne Ussing ne de Carsten Hoff kavrama kesin bir tanım getirmemekle birlikte, daha çok hayali formlar oluştururken bilgisayar programlarının potansiyelini açığa çıkarma ihtimali olan mimari projeleri tanımlamak için kullanmışlardır. Aşağıda yer alan görsellerde, (Resim 3) Susanne Ussing’in, cyberspace kelimesini, geometrik ve organik formlardan oluşan bir mekâna yerleştirilmiş insan figürlerini gösteren kolajların sağ alt köşesine büyük harflerle yazmış olduğu görülmektedir (Lillemose ve Kryger, 2015; Momentum 9, 2022 /2017).



**Resim 3:** Susanne Ussing, Cyberspace (Serisi), 1968–70, Atelier Cyberspace Sergisi, Statens Museum for Kunst (SMK), Danimarka. <https://kunstkritikk.com/the-reinvention-of-cyberspace/>

Ussing ve Hoff'un siber uzam kavramını keşfetmelerindeki ana referans noktası II. Dünya Savaşı'ndan sonra yeni bir bilim dalı olarak yaygınlaşan Sibernetik'e dayanmaktadır. Carsten Hoff, filozof ve matematikçi Norbert Wiener'in (1894-1964) *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society* (1950) adlı kitabının kendilerini etkilediğinden bahseder. Ayrıca, 1968 yılında Londra'daki Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde (Institute of Contemporary Arts) gerçekleşen, sanatın modern ve özellikle de bilgi teknolojilerini kullanma potansiyeli ile ilgili olan "Cybernetic Serendipity" isimli serginin kendilerine büyük bir ilham kaynağı olduğunu söyler. Sanatçıların siber uzam kavramına yaklaşımları optimistiktir ve ayrıca fiziksel bir siber uzamsöz konusudur (Lillemose ve Kryger, 2015).



**Resim 4:** Gordon Pask, *The Colloquy of Mobiles*, 1968, Cybernetic Serendipity Sergisi, Institute of Contemporary Arts, Londra. <https://kunstkritikk.com/the-reinvention-of-cyberspace/>

1980'lere gelindiğinde siber uzam kavramı, yeni bir tanımlama getirilmesiyle daha geniş bir nitelik kazanır. Amerikalı yazar William Gibson, 1982 yılında kısa bilim kurgu hikâyesi *Burning Chrome* ve 1984 yılında *Neuromancer* (1984) isimli bilim kurgu romanını yayımlar. *Burning Chrome*'da Gibson, kavramı açıklarken, *Neuromancer*'da "cyberspace" (siber uzam) teriminden daha çok bahseder. Gibson'ın bakış açısı distopiktir. Siber uzam'a yeni bir dijital gerçeklik olarak yaklaşırken genel olarak dijital bir halüsinasyon çerçevesi/mekânı yaratır. Ussing ve Hoff gibi sibernetik biliminden

etkilenen Gibson'ın cyberpunk (siber punk) edebiyat türünün, XXI. Yüzyılın görsel dili ve estetik yaklaşımlarına etkisi büyük olmuştur. Danimarkalı sanatçıların çok açıkça farklı bir fiziksel alan sunduğu siber uzam ile karşılaştırdığımızda Gibson, maddi olmayan bir siber alan yaratır. Bu bağlamda, Danimarkalı sanatçıların ve Gibson'ın kavrama olan yaklaşımlarından yola çıkarak siber uzam için sanal ve fiziksel dünyanın birbiri içine geçtiği ve birbiriyle bağlantılı çok çeşitli dijital teknolojileri içeren alanlardır diyebiliriz. Kavram bugün, hemen hemen tüm bilgisayar teknolojileri içerisinde ve bunu kapsayan yaratıcı alanlarda kullanılmaktadır.

Gibson, romanında, okuyuculara gerçek dünyada olduğu gibi sosyal ve politik bağlamda hiçbir sınırın olmadığı yüksek teknolojili (high-tech world) bir dünya sunmaktadır. Neuromancer'ın atmosferi, kitabın içindeki bazı teknolojik kavramlar ve estetik ipuçları bugün kullandığımız terminolojiyle benzerlik göstermesi açısından önemlidir. Gibson, video ve siber uzam üzerine kurulu high-tech ortam ile köhne ve mahvolmuş bir dünya arasında bağlantı kurmaktadır. Night City, siber uzam, hologramlar, lazer ışınları, sokaklardaki neon renkler ve ışıklar, manyetik kilitler, parlayan kelimeler, neon harfler ve yazılar, romanın atmosferini yansıtan temel faktörlere sahiptir. Bu anlamda Gibson, günümüz kentlerini ve kentlerdeki siber alanları betimlemiş gibidir. Yazıldığı tarih itibarıyla oldukça ileri görüşlü ve fütüristik olan roman, o zamandan beri görsel kültürle yakından ilişkilendirilmektedir.

Siber alanların en yoğun olarak görüldüğü megakentlerdeki meydanlar (siber meydanlar) bugün, kullanılan dijital araçlar sayesinde çok hızlı bilgi akışının sağlandığı mekânlardır. New York'taki Times Meydanı, Londra'nın en işlek kavşaklarından olan Piccadilly Circus, Tokyo'daki Shibuya ya da Ginza kavşakları vb. yüksek teknolojili dünyanın yansıması olan siber alanlardır. Bu aynı zamanda, siber kent (cyber city) kavramını gündeme getirmiştir. "Siber kent bir sistemdir. Böyle kentler, yenilikçi ve modern bilgi teknolojilerine sistematik olarak entegre olmuş ve ayrıca ulaşım açısından dijital güvenliğine kadar herşeyin sistemli bir şekilde organize edildiği kentler"dir (Kozak, 2021:172). Örneğin, büyük led ekranları, çok sayıda elektronik reklam panoları (billboards), dijital göstergeler ve kesintisiz bilgi akışı ile Times Meydanı (Times Square)

bugün dünyanın en ikonik meydanlarından biridir. Siber uzam haline gelen bu ikonik kamusal alan, dijital atmosferi ile ilk bakışta postmodern bir siber kent manzarası sunar.

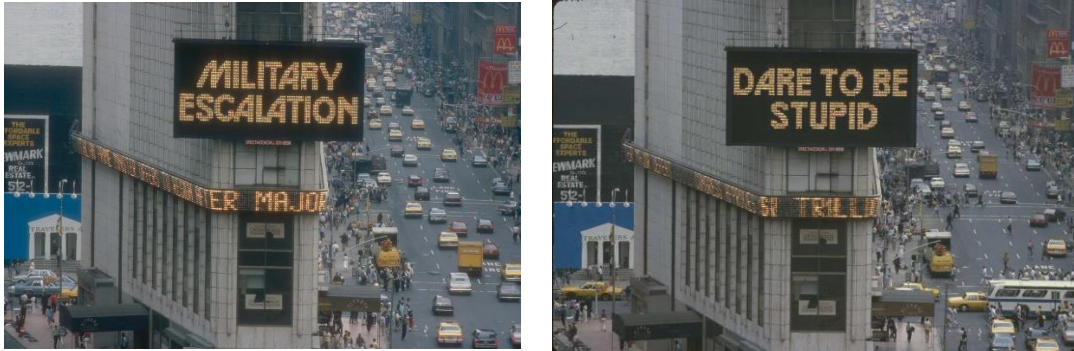


**Resim 5:** Times Meydanı Görüntüsü, New York, 2019. Fotoğraf: Selma Kozak, 01 Mart 2020

Günümüzde, siber kentlerdeki söz konusu siber alanlar postmodern ve avangard vizyonun da etkisi ile bir sergileme ve teşhir alanına dönüşmüş durumdadır. Yüksek ticari profile sahip bu alanlar her gün milyonlarca insanın geçtiği veya ziyaret ettiği mekânlardır. Dolayısıyla artistik uygulamalar açısından kent dokusunun bir parçası olma potansiyelini keşfetmek ve binlerce izleyiciye aynı anda ulaşmak için elverişli yerlerdir.

1980’ler bu alanların birer ‘sanatı gösterme yeri’ olarak kullanılmaya başlanmasında son derece önemlidir. 1982-1990 yılları arasında, New York, Kamusal Sanat Fonu (Public Art Fund, New York) işbirliğiyle, Times Meydanı’ndaki “spectacolor panolara” (spectacolor light board) yerleştirilmek üzere tasarlanan medya tabanlı ve çoğunlukla metin temelli çalışmalar içeren kamusal sanat projesi olan “Messages to the Public”, Guerrilla Girls, Barbara Kruger, Keith Haring, Jenny Holzer, Alfredo Jaar, Adrian Piper, Vito Acconci, Gretchen Bender gibi yetmişden fazla postmodern avangard sanatçının eserlerinin bu ikonik meydanda sergilenmesine olanak tanımıştır. Siber uzam olarak tanımlanan bu ikonik mekânda gerçekleşen dijital enstalasyonlar, sanat ve tasarım pratiğini yeni alanlara yönelmesine ve uygulama mecralarının genişlemesine öncülük

etmiştir. Sergi, çağdaş sanatın değişen doğasıyla birlikte kamusal sanat ve esntalasyonun yeniden tanımlanmasında önemli rol oynamıştır. (Tsquarts, 2022; Public Art Fund, 2022).



**Resim 6:** Gretchen Bender, Military Escalation - Dare to be Stupid, 1986, Messages to the Public Sergisi, Times Meydanı, New York.

<https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/messages-to-the-public-bender/>

“Messages to the Public” (1982-1990), kendinden sonra siber alanların kamusal enstalasyonlar için kullanılabileceği fikrini yayması açısından da önemli bir projedir. Günümüzde, bu gibi siber alanlar sadece pazarlama ve reklam sektörüne hizmet etmenin ötesinde, kamusal sanatın icrasına olanak veren alanlardır. Times Square Arts ya da CIRCA (The Cultural Institute of Radical Contemporary Art, Londra) başta olmak üzere, New York Londra, Tokyo, Seul, Los Angeles, Milano vb. gibi kentlerde sanatçılarla işbirliği kuran ve meydanlardaki billboardların yüksek gösterim potansiyelinden faydalanarak enstalasyonlar gerçekleştiren sanat platformları kurulmuştur.

Gadamer (2008:45; 2009:193), “her yeniden üretimin öncelikle bir yorum, her yorumlamanın vurgulama ve daha fazla aydınlatma” olduğundan bahseder. Bu bağlamda, Messages to the Public’in daha güncel versiyonu, 2020 yılında Covid19 pandemi sürecinde “Messages for the City” temasıyla yine Times Meydanı’nda gerçekleşmiştir. Times Square Arts, Poster House, Print Magazine ve For Freedoms işbirliğiyle, çok sayıda sanatçı ve tasarımcı bir araya gelmiş ve dijital araçların olanakları ve siber kültürün etkisiyle pandemi döneminde sanat ve tasarımı kamusal alana taşımışlardır.



2013 yılında, grafik tasarımcı ve film yapımcısı Andrew Sloat, “Amendment One (Excerpts)” isimli video enstalasyonunu Times Meydanı’nda sergilemiştir. Sloat’ın çalışması, sans-serif yazı karakterinden ve dinamik tipografiden oluşmaktadır. Sanatçı, ‘United States’, ‘Freedom’ ‘Constitution’, ‘Congress’ gibi basit ama anlamlı kelimeleri bir araya getirerek, meydanın siber estetiğine atıfta bulunan neon renklerle fütüristik bir görüntü yaratmıştır (Tsqrts, 2020; Sloat 2020).



**Resim 7:** Andrew Sloat, Amendment One (Excerpts), 2013, Times Square, New York.  
<http://arts.timessquarenyc.org/times-square-arts/projects/midnight-moment/1st-amendment-excerpts/index.aspx>



**Resim 8:** Andrew Sloat, Amendment One (Excerpts), 2013, Times Square, New York.  
<http://arts.timessquarenyc.org/times-square-arts/projects/midnight-moment/1st-amendment-excerpts/index.aspx>

Sonuç olarak, postmodern dünyada siber alanlar bir sanat ve tasarım uygulama ve sergileme alanı ve hatta bir üretim mecrası olarak yeni bir anlam kazanmıştır. Dijital çağda, sürekli bir yerden diğerine bağlanırsınız, bu durumda XXI. Yüzyılda artık hiçbir şey sıradışı değildir ve her şeyin her yerde olabilme potansiyeli mevcuttur. Bugün, siber alanlar XXI. Yüzyıl postmodernizmin yaratıcı ve çağdaş bir özelliği haline gelmiştir. Castells'e (2005:3) göre, "bütün büyük sosyal değişimler nihayetinde insan deneyiminde meydana gelen mekân ve zamanın dönüşümü ile nitelenir. Teknoloji toplumu tanımlamaz: o toplumun kendisidir. Toplum, teknolojiyi kullanan insanların ihtiyaçları, değerleri ve ilgi alanlarına göre teknolojiyi şekillendirir".

Bard ve Soderqvist (2015:26), Fütürika Üçlemesi başlıklı kitaplarında: "Henüz gerçekleşmediği için gelecek üzerine yazmak açıkça inanılmaz derecede sorunludur. Yapabileceğimizin en iyisi az çok nitelikli varsayımlar üretmektir, ...dijital ağlar (networks) içindeki ve arasındaki dinamizmin nasıl işlediğini anlayan kişi, güncel devrimin temel noktalarını kavramak için mümkün olabilecek en avantajlı önyargılara sahiptir" öngörüsünde bulunurlar. Dolayısıyla, siber alanlar ve kamusal enstalasyon arasındaki bağlantının ve artistik uygulamaların bu alanları gelecekte nasıl ve ne kadar kullanabileceğini kesin olarak belirtmek mümkün olmasa da bugün gördüğümüz örnekleri göz önünde bulundurduğumuzda benzer uygulamaların gelecekte daha da çoğalacağını söylemek mümkündür.

### 1.1.3. Yeni Medya

World Wide Web (2000)'in gündelik hayatta kullanımı küreselleşme ve enformasyon çağının en önemli ve en görünür işaretleri olurken aynı zamanda bilgi akışı veya sunumunu değiştiren bir gelişme insanlığa sunulmuş olur. Bilgisayarlaşma ve internet günümüzde sadece toplumların kültürel yapısını değil, sahip oldukları olanakları, bilgiye erişim, medya ve medyanın kapsamını da genişletmiştir. İçinde bulunduğumuz yüzyıl içerisinde küreselleşmenin boyutları da değişmiş ve küresel dijital kültürün yükselişi ivme kazanmıştır.

Yazılım ve donanım teknolojilerindeki hızlı ilerlemelerin sağladığı uygulama kolaylıkları XX. Yüzyıl ve XXI. Yüzyıl arasındaki paradigma kaymasının en belirgin

göstergeleri arasındadır. Yazılım kullanıcıları ve dijital üreticilerin postmodern kültür dinamikleri içerisindeki deneyimleri küresel dijital retorikler oluşmasını sağlamıştır. Kùltürleri bu denli kökten ve radikal etkileyen unsurların sanat/sanatçı, tasarım/tasarımcıları etkilememesi olası değildir. Postmodern çağda, sanat ve tasarım pratikleri, uygulama, sergileme ve dağıtım mecralarının teknoloji ile adaptasyonu yeni estetik potansiyelin ortaya çıkmasına yol açar. Dijital kültür, sanat ve tasarım terminolojisinin genişlemesini sağlayarak, yeni kavramlar, üretim stratejileri, Yeni Medya Sanatları (New Media Art), Dijital Sanatlar (Digital Art) - ve alt türleri olan, İnternet Sanatı (Net Art), Browser Art, Yazılım Sanatı (Software Art) - gibi artistik biçim ve üslupların gelişmesine katkıda bulunur. Ortaya çıkan bu yeni sanatsal *genre* 'lar, çağdaş sanat pratikleri içerisindeki yerini almıştır.

Marshall McLuhan'a (2017: 34) göre: "Medyanın (özellikle televizyonun temsil ettiği kültürel ve elektronik devrim) enformasyonu hızlı ve anında yayma gücü, dünyayı *küresel köy* haline getirmiştir". Teknolojik ilerlemelerin ışığında gelişen medya, günümüzde herkesin aklına gelen, tahayyül edebildiği şekilleri ve anlamı ile tarihi boyunca en tartışmalı iletişim alanlarının başında yer alır. McLuhan, Manuel Castells, Friedrich Kittler, Jean Baudrillard, Guy Debord ve daha pek çok medya ve kültür teorisyenlerinin farklı perspektiflerdeki analiz, değerlendirme ve çağdaş medya teorilerine rağmen, medya ve temsil ettiği unsurların sosyolojik, kültürel, global ve artistik etkilerini anlayabilmek her zaman zor ve karmaşık olmuştur.

XXI. Yüzyılda medyanın önüne 'yeni' kelimesi eklenmiş ve 'yeni medya' olgusu konuşulup, tartışılmaya başlanmıştır. McLuhan'ın dediği gibi hali hazırda dünya, Global Bir Köy (1962) ise *Yeni Medya* 'nın etkilerini yine sadece küreselleşme üzerinden mi yoksa bunun ötesinde mi değerlendirmek gerektiği güncel bir problematik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yeni Medya'yı, Yeni Medya sanatlarını, sınırlarını tanımlamak ve belirlemek kolay olmamakla birlikte etkilerini görüp analiz etmek nispeten daha kolaydır. İnternet çağı ve Siber çağ içerisinde bir değerlendirme yapılacak olursa, kültürel ve sanatsal olarak dijitale her zamankinden daha hızlı adapte olma, dijital üretim yoğunluğu ve hızlı



bilgi erişiminin en belirgin özellikleri olduğuna yönelik ortak pek çok kanaat mevcuttur. Yeni Medya nedir? Yeni medyayı tanımlamak neden karmaşıktır? Sınırlarını çizmek mümkün müdür? gibi sorulara iletişim ve dijital araçlarda, elektronik ve bilgisayar teknolojileri, sosyal ve internet networklerindeki nihayetsiz (never-ending) ilerlemeler sebebiyle kesin ve açık cevaplar vermek kolay değildir. Teknolojik ilerleme ve gelişme devam eden bir süreçtir ve Yeni Medya da sürekli güncellenecek ve alanları genişleyecektir.

‘Yeni’ doğası gereği günceldir, güncellenir. Kavram olarak görecelidir. Canlıdır. Değişir. Dönüşür. Zamana ayak uydurur. “Yeni, ‘yaşama coşkusu’ (élan vital) işaretidir. Uyanışı, başlangıçları, eylem, değişim, enerji ve alternatif varoluşu temsil eder. Devrimci ve fütüristtir. Yenileyici gücü vardır. Dolayısıyla, yeni kavramı - anakronik postmodernist konjonktüre rağmen - modern düşüncede olduğu gibi postmodern mentalite içinde de varlığını sürdürür” (Atay, 2019:93).

Yeni kavramının doğasındaki bu akışkan yapı, Yeni Medya için de geçerlidir. Genel anlamıyla yeni medya: bilgisayarlaşma ve en temelde internete dayalı, sosyal ağlar, yazılım, donanım, gibi tüm dijital teknolojileri kullanarak, erişim, ulaşım, bağlanma, yayınlama, yayma, aktarma, sergileme olanağı sunan ve multimedya avantajı sağlayan dijital ve de sanal bir iletişim formudur. Dahası, “ Yeni Medya, yeni kültürel avangard’tır” (Manovich, 1999:1).

Diğer pek çok elektronik araçta ya da network ağlarında olduğu gibi, Yeni Medyanın tam tarihini vermek kolay değildir. Süreç içerisinde kendini var etmiştir. Fakat *The Language of New Media* (2001:12) başlıklı kitabında, Yeni Medya teorisini Lev Manovich, Yeni Medyanın başlangıcını 1990’larda var olan kültürel formlar ile birlikte bilgisayarların web siteleri, bilgisayar oyunları, hipermedya, CD-ROM’lar ve interaktif enstalasyonlar gibi pek çok yeni dijital forma ev sahipliği yapmaya başlamasına dayandırır.

Sözkonusu kitap, internet kültürü ve Yeni Medya ile ilgili ilk eser olması bakımından önemli, dijital teknolojileri poetik ve estetik unsurlar olarak tanımlaması bakımından ise güçlüdür. Yeni Medya nedir? sorusuna cevap birden fazladır.

Konvansiyonel medya ile arasındaki farklar nerede baer? Manovich kitabında yeni medyayı temelde yazılım uygulamalarına dayandırır ve medya açısından iki temel unsura dikkat çeker: sinema ve tarih. “Manovich kendi kişisel tutkusundan dolayı sinemayı da Yeni Medya kapsamında değerlendirmiştir. Bunun nedeni sinemanın kompozisyon, rekombinasyon, dijital ve fotoğrafik düzenlemeler, makine otomasyonu gibi farklı teknikleri başka medya araçlarından çok daha etkili ve tek bir düzlemde sentezleyerek bir araya getirmesidir” (Galloway, 2011: 379).

Manovich kitabında yeni ve konvansiyonel medya arasındaki farkları örnekler üzerinden açıklar. Neleri Yeni Medya neleri konvansiyonel medya olarak değerlendirdiğine dikkat çekerek bir listeleme yapar. “İnternet, web siteleri, multimedya, bilgisayar oyunları, CD-ROM, DVD ve sanal gerçeklik yeni medyadır” (Manovich, 2001:43). Fakat yukarıda ki gibi bir listeleme yapmasına rağmen Yazar, bu tanımlama ve listeleri kabul görmenin bilgisayarlaşmanın bir bütün olarak kültür üzerindeki etkilerini anlama noktasında çok sınırlayıcı olacağından” bahseder:

“Yeni Medya, bilgisayarda üretimden çok, üretilen şeyin bilgisayar üzerinden dağıtımı ve sergilenmesidir. Örneğin; bir web sitesi ya da elektronik kitap gibi bilgisayar üzerinden dağıtımı yapılan bir metin, Yeni Medya iken, basılı olarak dağıtılan aynı metin Yeni Medya değildir. CD-ROM’a yazılıp ve açılması için bilgisayar gerektiren bir fotoğraf Yeni Medya iken, kitaba basılmış aynı fotoğraf değildir” (Manovich, 2001: 43).

Manovich’in kitabını yayınlaması üzerinden tam olarak yirmi yıl geçmiştir. Bahsi geçen bazı gelişmelerin artık Yeni Medya olarak değerlendirilmediği açıktır. Örneğin, 2000’lerde çok yaygın kullanılan CD-ROM ve DVD’ler artık neredeyse kullanılmamaktadır. USB bellekler, depolama, ya da büyük boyutlu dosyaları dağıtmak için kullanılan, yüksek gigabyte (GB) ve terabyte (TB)’lı taşınabilir harici disklerin yenini, internet üzerinden tamamen online ve dünyanın her yerinden erişilebilen, dosya barındırma hizmetleri (file hosting service), bulut depolama hizmeti (cloud storage service), çevrimiçi dosya depolama sağlayıcısı (online file storage provider) ya da cyberlocker gibi kategorize edilen depolama ve paylaşım yazılımları almıştır. Birçok alan tarafından ortak kullanılan fakat özelde görsel sanatlar alanlarının daha çok faydalandığı Photoshop, Illustrator, After Effects, Premier, Indesign, Cinema 4D, Adobe Max gibi pek

çok kreatif yazılımların üretici ve dağıtıcısı olan Adobe ya da benzer firmalar yazılımlarını sürekli olarak güncellemektedir. Hatta bu yazılımlara alternatifler bile geliştirilmiş ve yenileri eklenmeye devam etmektedir. Söz konusu güncellemeler, post modern dönemde dijital üreticilere ve kullanıcılara kreatif açıdan büyük bir serbesti sağlar.

Bu açıdan, serbestlik, özgürlük, ve interaktivite, siber çağda gelişen *yeni kültürel avangard*'ın yansımalarıdır.

Avangard'ın hem kelime hem de sanat, kültür veya politik anlamda temsil ettiği değerler: yenilik, öncülük, deneysellik ve kökten bir değişimdir. Fransızca kökenli olan 'avant-garde', özünde 'öncü birlik' anlamına gelir. Avangard, sınırları zorlayan, kabul görmüş normları yıkan, tabuları kabul etmeyen, yeniyi arayıp deneyen, yeni fikirleri yayan sanatçılar ya da yeni yaklaşımlar, deneysel çalışmalar, yeni artistik vizyon ile kültürel bir estetik oluşturur. Avangard anlayış, kimi zaman postmodern çoğulculuk ilkesi ile örtüşür. Postmodern ve enformasyon çağında "çeşitlilik ve çoğulculuk yeni paradigmanın en çok saygı gösterdiği şeylerdir, enformasyon tarikatının apaçık görünen kutup yıldızlarıdır" (Bard ve Söderqvist, 2015:67)

Günümüzde yeni medya, yazılım ve donanım teknolojilerindeki hızlı ilerleme, iletişim ve bilgiyi yayma konusundaki yetkinliği ile değerlendirilmesine rağmen, artistik anlamda sanatsal ve tasarımsal yeniliklerin gelişmesine de katkı sağlamıştır. Özellikle Yeni Medyanın siber çağ ile birlikte kültürel estetiği yeniden şekillendirmesi kendi içinde çok boyutludur. Lev Manovich günümüzde yeni medyayı yeni kültürel avangard olarak değerlendirmiştir fakat hem *The Language of New Media* (2001) kitabında hem de "Avant-garde as Software" (1999) başlıklı makalesinde bu iddiasını çoğunlukla 1920'lerdeki özellikle Almanya ve Rusya'daki avangard hareketlere bağlar. "Günümüz bakış açısıyla geriye dönüp 1920'lere baktığımızda, fotoğraf, film, yeni mimari ve yeni baskı teknolojileri gibi 1920'lerde gerçekleştirilen temel artistik yeniliklerin hepsinin o zamanlar Yeni Medya ile bağlantılı yapıldığını görürüz" (Manovich, 1999:2).

1920'lerin estetik devrimi, özellikle sanat, fotoğraf, sinema, grafik tasarım, tipografi, baskı teknolojileri ve mimarideki devrimsel yenilikleri sanatsal yaratıcılık ve

düşüncelerle birleştiren avangard sanatçıların vizyonlarıyla şekillenmiştir. Rus konstrüktivistler, dadaist sanatçılar, Alman ekspresyonistler, fütüristler... sanatçılar Bauhaus çatısı altında birleşerek “sanat ve teknolojiyi modern dünyaya nitelikli tasarımlar sunmak amacıyla yeni bir ittifak alanı olarak ilan etmişlerdir” (Eskilson, 2007: 234).

“1910'ların ikinci yarısı ile 1920'lerin sonu arasında tüm önemli modern görsel iletişim teknikleri geliştirildiği için 1920'ler kitle iletişim açısından en önemli yıllardır. Örneğin; Jan Tschichold'un Yeni Tipografisi (New Typography) basılı medyanın yeni dili, New Vision, fotoğraf medyasının yeni diliydi. Tschichold ve El Lissitzky'nin yazı tipini grafiksel bir öge olarak ele alması ise hem basılı hem de video medyasını yeni bir yoğunluğa ulaştırdı. Yeni Tipografinin prensipleri bilgisayar ara yüzünde (Graphical User Interface) daha ileri bir seviyeye taşınarak, Windows 2000 ya da MAC OS'un grafik stillerinde Tschichold'un 'Yeni Tipografinin özü açıklıktır' tezi benimsenmiştir” (Manovich, 1999:2-9).

Dolayısıyla, Manovich'in de işaret ettiği gibi 1920'lerin avangard yaratıcı vizyonu günümüzde de yeni kültürel avangarda, dijital ve siber estetiğe karşılık gelen bir estetik devrimin başlangıcına yol açmıştır. O dönemlerde geliştirilen yeni prensiplerin daha sonra teknolojik uygulamalarda ve bilgisayar teknolojilerinde de uygulandığı görülmektedir. Estetik ve uygulama pratikleri günümüze miras kalarak fikirler başka yeni fikirlere dönüşmüştür.

Yeni Medyanın avangard niteliğinin yeni formlara ve yaklaşımlara olanak tanıyan esnek yapısından geldiğini söylemek mümkündür. Söz konusu esneklik zaman içerisinde değişime uğramaktadır. Örneğin; Manovich Yeni Medyanın yeni avangard olduğunu belirtir ve ancak 1920'lerdeki avangard hareketlere dayandırmasına rağmen, 1920'lerdeki konvansiyonel medya avangardı ile Yeni Medya avangardı arasındaki farklardan bahseder. Yazara göre; “yeni avangard eski avangard'tan tamamıyla farklıdır. 1920'ler avangardı yeni formlar, gerçekliği temsil etmenin yeni yollarını, dünyayı yeni ve daha farklı şekilde görme fikrini öne sürerken, günümüzde yeni avangad artık söz konusu arzulardan ziyade, medya aracılığıyla biriken bilgiye erişimi, kullanımı ve manipülasyonu ile ilgilidir” (Manovich, 1999, 15).

Yeni Medya dolayısıyla değişen estetik paradigma aynı zamanda kendi içinde de değişkendir. XXI. Yüzyılda toplumun dijitalleşmesi ile birlikte sanat ve tasarım da dijitalleşmiştir. Özellikle günümüzde toplumun ihtiyaçlarına en hızlı şekilde cevap verecek biçimde dizayn edilen teknoloji, görsel dünyayı da bu hızla etkisi altına almıştır. Manuel Castells'in ( 2005:3) belirttiği üzere: “teknoloji toplumu tanımlamaz, toplumun kendisidir”. Özellikle, yaşadığımız yüzyıl için, teknolojinin toplumun kendisinin olduğu ve tüm varoluş alanları domine ettiğini belirtmek yanlış olmayacaktır.

Teknoloji - sanat ilişkisinin, gelecek olasılıkları ve deneyimleri hakkında postmodern bağlantılar kurarak günümüz görsel kültürü ve ötesinde fütüristik yansımalar sunduğuna şahitlik etmekteyiz. Teknolojinin nereye evrileceği, yaratıcı alanları hangi noktaya taşıyacağı belirsizdir. Yeni Medya sanatının ve Yeni Medya sanatçılarının yoğunlukla üzerinde durdukları konunun, teknolojinin kendisi değil, var olan teknoloji ile neler yapılabileceği olduğunu söylemek mümkündür. Yaşam deneyimi (human experience), interaktivite (interactivity), bağlantısallık (connectivity), süreçsellik (processuality) ve transmediality (Medyalararasılık) gibi izleyici katılımcı süreçlere yoğunlaşan Yeni Medya sanatları, izleyicileri sanat deneyimine dâhil ederek hem sanatsal hem de estetik algıların değişmesinde rol oynar. Disiplinlerarası ve metinlerarası bağlantıları coşkulu bir akışla ortaya koyan Yeni Medya sanatları, artistik ve kavramsal olasılıklarla ilgilenir ve postmodern üretim stratejileri içerisinde varlığını sürdürerek, XXI. Yüzyıl postmodernizminin profilini belirleyen bileşenlerden biri haline gelir.

Postmodern üretim pratikleri içerisinde hayat ve sanat arasındaki sınırlar teknoloji, sanat ve toplum üçgeni arasında sorgulanır hale gelmiştir. Yeni kültürel dönem, toplumun kolektif deneyimlerini içeren ve olasılıkları zorlayan artistik bir dönemin şekillenmesine katkı sağlamıştır. Teknoloji, sanat- tasarım ile birlikte çalışma, gelişme ve birbirlerini etkileme söz konusu olduğunda her zaman karmaşık fakat değerli bir tarihe sahiptir ve birçok açıdan birlikte evrilerek bugünkü çağdaş üretim noktasına ulaşmıştır. Teknoloji ve insan hayatının kesiştiği noktalar, kamusalın teknoloji ile şekillendirildiği alanlar, sanat-teknoloji-insan ilişkisinin güncel birlikteliğine tanıklık etmektedir.

1979'da Avusturya'da, Linz kentinde kurulan Ars Electronica, bilimi, teknolojiyi ve sanatı birleştirerek teknolojinin hayatlarımızdaki anlamını sorgulayan, kreatif çalışmalar üreten ve başlı başına dijital sanatı ve Yeni Medya sanatlarını temsil eden sanatsal kurumların başında gelir. Her yıl Ars Electronica Festivali'ni (Ars Electronica Festival) düzenleyen, sanatçılar, bilim insanları, girişimciler, tasarımcılar, aktivistlerle çalıştıkları ortak sergiler ve etkinlikler organize eden kurum, dijital toplumdaki güncel gelişmelere odaklanan ve bunların gelecek tezahürleri hakkında spekülasyonlar üreten 'gelecek deneyimi' vizyonunu ortaya koyarak teknoloji- kültür ilişkisine ayna tutar. "Teknoloji kültürün kendisidir ve kültür teknolojiyi şekillendirir" (Stocker, 2021:3).

XXI. Yüzyılda, Yeni Medya sanatlarındaki devrimsel gelişmeler sanat ve tasarıma hiç olmadığı kadar kamusal alanda var olma olanağı sunmuştur. Özellikle video art, video enstalasyonlar, sanat-makina ilişkisi, sanat ve bilgisayar etkileşimi, mapping(haritalandırma) uygulamaları, drone teknolojileri ve ses teknolojilerindeki ilerlemeler, sanal gerçeklik ve tüm bunların izleyicisiyle arasındaki sanal bağ, kamusal alanda dijital sergileme olanaklarının artmasıyla birlikte farklı bir boyutta değerlendirilmeye başlanmıştır. Teknoloji, kamusal alanda dijital enstalasyonların çoğalmasına olanak sağlayarak, sanatın erişilebilirliğini artırmıştır. Yeni Medya sanatları dolayısıyla gerçekleştirilen kamusal enstalasyonlar, sosyal hayatın içinde, çoğunlukla bir sanat eserinin görülmesinin beklenmediği yer ve zamanlarda sanatla karşılaşılmasına olanak sağlamıştır. Nitekim bu hem sanatçı hem de izleyici rollerinin değişmesine, sanat ve izleyicisi arasındaki sosyal-interaktif bağın gelişmesine yol açar.

## 1.2. Kent ve Çevresel Grafik Tasarım

*“If you can design one thing,  
you can design everything.”*

*Massimo Vignelli*

Perec (2020: 97), “Aceleye gelecek iş değildir şehre dair bir tanım oluşturmak; kent çok büyük bir şeydir, yaş tahtaya basmamaya özen göstermek gerekir” saptamasında bulunur. Georges Perec’in bahsettiği gibi şehri tanımlamak kolay olmamakla birlikte hazır tanımlardan faydalanmak, kenti tüm katmanlarıyla anlamak için yeterli olmayabilir. Kenti sadece sokakları, caddeleri, parkları, bahçeleri, binaları, kurumları, yolları olan, insanların içinde yaşadığı, sosyal ve profesyonel hayatlarını sürdürdükleri bir mekân olarak tanımlamak, kentin içinde barındırdığı diğer potansiyelleri basitleştirmek ya da göz ardı etmek anlamına gelebilir. Kenti tek başına değil, kentin kullanıcısı insan ile birlikte, insan-odaklı düşünmek gerekmektedir. Kent, sınırları belirlenmiş bir yapı ya da yerleşim alanı olmasının yanı sıra çok kültürlü ve çok dilli etkileşimi bünyesinde barındıran bir yaşam alanıdır.

Kent karmaşık bir organizmadır ve akışkanlık kentin metaforik özelliğidir. Heterotopik olarak kent çok sesliliği temsil eden bir ortamdır. Kentler doğası itibariyle çeşitlilik, çoğulculuk ve canlılığı yansıttığı ya da yansıtmaması gerektiği gibi aynı zamanda sürekli değişen zaman-mekân ilişkisiyle birlikte kullanıcısına, yani kentli bireye aidiyet duygusu kazandıran bir ortam sağlamaktadır.

Arkaik yerleşim merkezlerinden Antik Çağ kentlerine ve modern kentlere dek kentler, insan davranış ve alışkanlıklarını, toplumsal kimliği etkileyen ve siyasi, simgesel ve ikonik anlamlar taşıyan toplumsal hafıza merkezleridir. Bir kenti tüm katmanları, tüm mekânları, sosyal ve ideolojik bütünlüğü ile ele almak o şehrin kimliğini tanımlamaktır. Kent kimliği, kentin insan üzerindeki psiko-coğrafi etkileri, kent tasarımı, estetik bakış ve iletişim gibi genel olarak kente bakış açısından araç olarak değerlendirilen tüm unsurlar bir kentin hem eşsiz hem de hibrit bütünlüğünü oluşturur.

İnsanın benliğindeki bilme ve anlama arzusu, kentlerdeki iletişimin gelişmesinde aktif rol oynar. Özellikle modern kentlerdeki mobilitenin artması, kentlerin büyümesi, iç ve dış göç hareketleri, kent alanlarının genişlemesi ya da daha karmaşık hale gelmesi, etrafımızdaki mevcut bilgi ağının genişlemesi gerekliliğini doğurmuştur.

Çevresel grafik tasarım ve kent arasındaki en önemli bağ iletişimdir. Genel anlamda çevresel grafik insanlık tarihi ile birlikte evrilip geliştiğinden insanlık tarihinin kendisi kadar eskidir. İlkel dönemlerde mağara duvarlarına çizilen resimler ya da taş levhalara oyulan yazıtlar mevcut bilginin görsel olarak aktarımıdır. Dolayısıyla, Fransa'daki Lascaux mağarasından, İspanya'daki Altamira mağarasına, Mısır hiyerogliflerinden, Antik Roma ve Antik Yunan'da bulunan yazıtlara kadar insanın olduğu hemen hemen her yerde çevresel grafik örnekleri görmek mümkündür. “Bilgiyi görsel olarak iletmek ve görsel iletişim kurmak esas amaçtır. Söz konusu görsel iletişim şekli işaretlerin ve imajların anlamlı hale gelmesini sağlamış, bu görsel dili yaratan ve bilen insanlar arasında ortak bir dil oluşturmuştur” (Calori ve Vanden-Eynden, 2015:2).

Bu bağlamda, yazı son derecede işlevseldir. Alan Bartram'a göre: “Yazıyı mimariye, mimari kalıp ve şekillere dâhil etmek, muazzam tarihe sahip bir uygulamadır” (Aktaran: Heller ve Ilic, 2013: 10).

Her ne kadar çevresel grafik tasarım uygulamaları tarihi, çok eskilere dayansa da çağdaş çevresel grafik tasarım temelleri yaklaşık elli yıl öncesinde atılmış ve önem kazanmıştır. Grafik tasarım, mimari, iç mimari, endüstriyel tasarım, sanat, ışıklandırma, peyzaj ve kent tasarımı gibi pek çok alanı kapsayan çevresel grafik tasarım disiplinlerarası bir alandır.

Çevresel grafik, mimari yapıların, binaların, tabelaların üzerine yön bulmak, yer işaret etmek ya da temelde binaları tanımlamak amacıyla kullanılmaya başlanmasına rağmen 1970'ler ve 1980'lerden sonra bugünkü çağdaş nitelikte uygulamalar ortaya çıkmaya başlamış ve tam anlamıyla tasarımsal niteliği göz önüne alınarak *çevresel grafik tasarım* olarak adlandırılmıştır. Çağdaş toplumların daha fazla bilgiye erişim ihtiyacı, pazarlama ve reklam sektöründeki farklı talepler, markaların kimliklerini tanımlama konusundaki değişen talepleri, kamusal alanlardaki iletişim beklentileri, sanatçıların



bireysel inisiyatifleri, artistik kaygıları vb. gibi etkenlerin 1970 ve 80' lerdeki tasarımcı ve sanatçıların avangard ruhu ile birleşmesi, çevresel grafik tasarımın vizyoner bir hareket olarak sürekli gelişmesine yol açmıştır.



**Resim 9:** Louis Vuitton Mağaza Enstalasyonu, 5. Cadde New York, 2019. Fotoğraf: Selma Kozak, 17 Aralık 2019

Modern Sanat Tarihi itibariyle, *çevresel grafik tasarım*, göreceli olarak genç bir çalışma alanıdır. Bunu anlamak için terminolojik tarihine bakmakta fayda bulunmaktadır. Örneğin; özellikle çevresel grafik tasarım alanında kullanılan “İşaretleme (Signage) terimi ilk olarak Kanadalı tasarımcı Paul Arthur (1924–2001) tarafından 1960’larda icat edilip alanın terminolojisine kazandırılmıştır. Terim o dönemlerde pek çok tasarımcıya, mimara ya da bina sahibine insanların yön bulması için işaret koyma ya da bu işaretleri tasarlama fikri verdiğinden dolayı önemlidir” (SEGD, 2021:1). Tipografi temelli tasarımsal yaklaşımı, piktogram ve grafik sembolleri kullanmadaki becerisi Paul Arthur’un fikirlerini ve modern tasarım vizyonunu insan ürünü çevre ve mimariye uyarlamasına olanak sağlamış böylece tasarımları yön bulma (wayfinding) çalışmalarının ilk örnekleri arasında yer almıştır.



**Resim 10:** Paul Arthur, 1967, Expo 67 in Montreal, SEG D (Society of Experiential Graphic Designs, <https://segd.org/paul-arthur>)

Çevresel grafik tasarım, temelde insan yapısı bir çevrede, bilgi ve enformasyonu grafik iletişim yoluyla aktararak, bir düşünceyi görselleştirerek yaratmak ve kamusal alanda görünür kılmak böylece mekân ve insan arasında deneysel/deneyimsel bir iletişim ve etkileşim kurmak olarak tanımlanabilir.

Özünde çoğunlukla mekâna özgü (site-specific) olarak tasarlanan çevresel grafik tasarım, o mekâna kendine has bir kimlik kazandırır ve özgün kılar. Mekânın ruhunu ve karakterini bilerek bir tasarım ortaya koymak, mekânı farklılaştırmak, mekân bilinci oluşturmak ve bu bilinci karşı tarafa aktarmaktır. Dolayısıyla bu bilinç insana, bir yer, bir kent ile empati kurma, yaşadığı ya da ziyaret ettiği yerleri hissetme fırsatı verir.

Tasarımın doğasında bağlantı kurma ve temas etme gücü vardır. Çevresel grafik tasarımın mekânı deneyimleme fırsatları yaratması, yer ve insan, kent ve insan arasındaki kesişimleri olanaklı kılarak özneye mekân ile özdeşleşme olanakları sunar. İnteraktif deneyimler vasıtasıyla ait olma hissini artırır. “İnsanların mekânı hissetmesi, anlamlı ve kişisel bağlantılar kurması söz konusu olduğunda:

- Zihinsel bağlantı / Mental Connection (IQ)
- Fiziksel Bağlantı / Physical Connection (PQ)
- Duygusal Bağlantı / Emotional Connection (EQ)
- Ruhsal/Manevi Bağlantı / Spiritual Connection (SQ)

gibi etkenlerden çevresel grafik tasarım yaratma sürecinde faydalanılabilir” (Rsmdesign, 2019: 4).

Teknolojinin gelişmesi, inovatif yaklaşımlar, modernist ve postmodernist tasarım yaklaşımları, ilgili büyük ölçekli projeler elli yılı aşkın süredir bu alanın evrilmesine katkı sağlamaktadır. Kâğıt üzerinde, iki boyutlu ya da sadece duvarların içinde bir tasarım anlayışı, bir anlamda modern dünyanın beklentilerinin gerisinde kalmış ve duvarların ötesinde bir tasarım ihtiyacını doğurmuştur. “Hector Guimard (1867-1942) tarafından Art Nouveau tarzında Paris Metro girişinin (1900) tasarlanması, 1912’de İngiliz kimyagerler tarafından icat edilen, kendi kendini aydınlatan harfler vasıtasıyla hava karardıktan sonrada tabelaları görmeyi mümkün kılan aynı zamanda çekici ve hatta romantik hale getiren neon işaretler” (Hunt, 2013), sonrasında LED ekranların kent merkez ve sokaklarına yerleştirilmesi gibi bizi etkileyen, tasarım disiplini şekillendirmeye ve tanımlamaya yardımcı olan gelişmeler, tasarımın kamusal alana çıkmasında ve yeni bir temsil alanı oluşmasına katkı sağlamıştır. Çevresel grafik tasarım, her seferinde yeni dünyanın yeni temsilidir.



**Resim 11:** LED Display Screens, Times Square, Fotoğraf: Selma Kozak, 30 Eylül 2019. <https://www.rcvintage.com/?name=ASSORTED-NEON-SIGNS&product=1030268159>



**Resim 12:** Neon İşaret ve Tabela Görüntüleri,

<https://www.rcvintage.com/?name=ASSORTED-NEON-SIGNS&product=1030268159>

İsviçreli yazı karakteri tasarımcısı (typeface designer) Max Miedinger'in (1910-1980) logo tasarımlarından, işaretleme ve yönlendirmelere, tabelalardan metro sistemleri tasarımlarına kadar kullanılan ve XX. Yüzyılın ortalarından itibaren halen dünyanın en popüler fontlarından Helvetica'yı (1957) tasarlaması, modernist gelenekleri sadelik ve faydacı tasarımsal dışavurumuyla birbirine bağlayan İtalyan tasarımcı Massimo Vignelli'nin (1931-2014) New York kent metro sistemi tasarımı, grafik tasarımcı Ivan Chermayeff'in (1932-2017) 'mimaride sanat' (art in architecture) olarak tanımladığı ve daha sonra placemaking olarak adlandırılan çoğunluklu tipografik ve mekâna özgü enstalasyonları, XX. Yüzyılın ilham verici yeni tasarım temsilleri olarak modern dünyada postmodern bir tasarım anlayışına kapı açmıştır.





**Resim 13:** Ivan Chermayeff, The Solow Ofis Binası Kapı Numarası, 9 West 57th Street, New York City, 1978. Fotoğraf: Selma Kozak, 17 Aralık 2019

Çevresel grafik tasarımın uygulandıktan sonra, ikonik bir işaret, bir landmark ve bir kent simgesi ya da şehre özgü bir tasarım ve sanat eseri, kamusal bir enstalasyon olma potansiyelini özünde taşıyarak kentleri daha yaşanılabilir bir hale getirdiğine tanıklık etmekteyiz. Çevresel grafik tasarım, kent kimliğinin, kent estetiğinin ve genel olarak bir kent arayüzünün oluşmasına katkı sağlar ve kenti dönüştürür. Temelde kentin bir tasarım olduğunu varsaydığımızda, çevresel grafik tasarım, kenti bir layout gibi ele alır ve düzenler.

Çevresel grafik tasarım çeşitli uygulamaları içinde barındıran kompleks bir alandır. Kamusal alanda, etrafımızda gördüğümüz pek çok tasarım unsuru bir çevresel grafik tasarım ürünü olabilir. Bu açıdan bakıldığında alanın sınırlarını belirlemek güçtür. Ticari tasarımlardan, reklam tasarımlarına, marka uygulamalarından, büyük ölçekli grafik çalışmalarına (supergraphics), sanatsal çalışmalardan, kamusal enstalasyonlara kadar pek çok uygulama bir çevresel grafik tasarım ürünü olarak değerlendirilebilir. Fakat çevresel grafik tasarımın özü deneyimleme ve deneyimsel yaklaşımlar üzerine inşa edilmiştir.

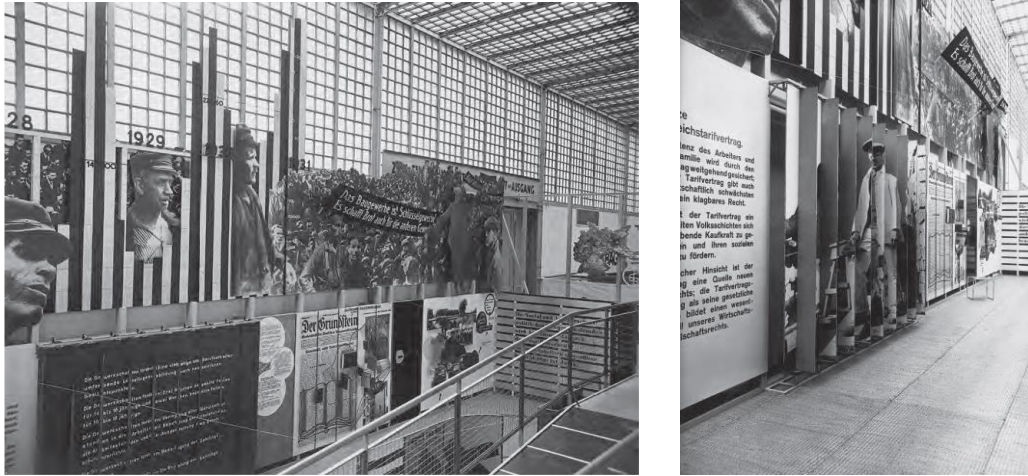
Alanın genişliğini anlamak ve anlamlandırmak için çevresel grafik tasarımı farklı uygulama alan ve yöntemlerini içinde barındıran bir şemsiye olarak düşünmek faydalı olabilir. Söz konusu pratikler:

- Yönlendirme ve İşaretleme Sistemleri
- Yer İmleri ve Marka Kimlik Tasarımları
- Sergileme Tasarımı
- İnteraktif Deneyim Tasarımları
- Dijital Deneyim İçeriği
- Strateji – Araştırma – Planlama
- Kamusal Enstalasyon (Tasarımı)

olarak sıralanabilir (SEGD, 2021:1).

Tasarım, sanat ve tekniğin füzyon halinde olduğu çevresel grafik tasarım uygulamalarında, daha iyi iletişim vaadiyle yaşadığımız çevreyi ya da kenti daha iyi bir yer haline getirme eğilimi öne çıkar. Bu eğilimin elbette, Nazi zulmünden sonra Amerika Birleşik Devletlerine giden Bauhaus (1919-1933) ustalarının dünyayı daha iyi bir yer haline getirmek için tasarımı bir araç olarak kullanma fikri ve vizyonuna dayandığı yorumu yapılabilir. Nitekim sanatı ve tasarımı yaşadığımız dünyanın organik bir parçası olarak değerlendiren Bauhaus okulunda insan ve çevre ilişkileri üzerine deneysel çevresel tasarım yaklaşımları olduğu bilinmektedir. Özellikle, Bauhaus hocalarının Almanya’da ve Amerikaya göçleri sonrası ürettikleri kartografik çalışmalar, sergileme tasarımları, interaktif sergileme teknikleri gibi örnekler mevcuttur. Bu bağlamda, Bauhaus yaratıcılığının çağdaş çevresel grafik tasarım üzerinde de önemli izleri olduğunu görmek mümkündür.

“Günümüzde Bauhaus’u, geçmişte hiç olmadığı kadar, güç siyasetinin hâkim olduğu dünyada eğreti bir denge kurmak isteyen demokratik bir topluluk modeli sayabiliriz. Bauhaus çok çeşitli siyasal durumlarda sanatsal yaratıcılığa ve düşüncelere dayanacak bir demokrasi gerçekleştirmeye kalkışabilecek kadar uzun ömürlü oldu; üstelik Bauhaus bütün bunları, sanatçılar daha iyi bir dünyanın temellerini attıklarına inanırken, demokrasinin yasal çerçevesinin gün be gün yıprandığı (şimdi inanılmaz gelen bir süreç bu) Weimar Cumhuriyeti Almanya’sında yapmaya çalışmıştı” (Forgâcs, 2017:15).



**Resim 14:** Herbert Bayer, Walter Gropius and László Moholy-Nagy, The Building Workers Unions Segisi, (Berlin, 1931), Enstalasyon Görüntüsü, Fotoğraf: Walter Christeller, courtesy of Bauhaus-Archiv, Berlin. Bayer, Gropius and Moholy-Nagy: © 2013 Artists Rights Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn. Sergileme Tasarımı. (Aktaran: Rocco, 2014:31-34)

1943 yılında MoMA’da açılan “Airways to Peace: An Exhibition of Geography for the Future” sergisi Bauhaus hocalarından grafik tasarımcı, tipograf, sanat yönetmeni, heykeltıraş, çevresel tasarımcı ve kartograf olan Herbert Bayer (1900-1985) tarafından tasarlanmıştır. Tamamen bir sergileme tasarımı örneği olan sergi, sekiz bölümden oluşmaktadır. Sergileme tasarımı örneğinde Herbert Bayer’in hem mekân tasarımı hem de duvarlarda kullandığı sergi atmosferini izleyiciye yansıtan grafiksel öğeler, fotoğraf ve tipografi bütünlüğü, fotoğraflık mural görüntüler, sergi ve izleyiciler arasında somut bağlantı kuran interaktif yenilikler dikkat çekmektedir. Bu çalışmanın, o zamana kadar bilinen sergi anlayışının çok dışında bir sergileme yöntemi olduğu çıkarımı yapılabilir. Sanatçı serginin bir bölümünde Herbert Bayer’s Globe olarak da adlandırılan devasa bir küre tasarlamıştır.

“Barışa giden yolda hava yollarının hikayesini anlatan sergi için tasarlanan küre bir inovasyondur. Kürenin içine izleyiciler girebilir ve Avrupa, Asya ve Kuzey Amerika’nın Kuzey Kutbu etrafında nasıl kümелendiğini görebilirler. Çok sayıda uçuş ve küre görüntüsü bulunan sergi, aynı anda doğmakta olan bir küreselleşmeyi ve hızla gelişen teknolojik yenilikleri anlamlandırmaya çalışırken, akıl almaz

boyutlarda uluslararası bir çatışmanın içine düşmüş bir ulusun zihniyetine açıklayıcı bir bakış sunuyor. Airways to Peace, uçağın icadının ve yaygın kullanımının hayatın tüm yönleri üzerinde ölçülemez bir etkisi olduğunu ve savaş sonrası uluslararası ilişkilerin yaklaşmakta olan kritik bir rol oynayacağını öne süren bir sergi olmuştur” (Willkie, 1943: 3-24).



**Resim 15:** Herbert Bayer, Airways to Peace: An Exhibition of Geography for the Future, 1943, MoMA, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3138>

Günümüzde çevresel grafik tasarım uygulamaları daha yaygın görünürlüktedir. Artık sadece kent işaretleri, subway işaretleri, yönlendirme gibi uygulamalardan çok daha farklı bir konumdadır. Kentler tasarımcılar için büyük bir tasarım alanı bir artboard haline gelmiştir. Hemen hemen tüm sektörler, sanatçılar ve tasarımcılar için doğrudan insana ulaşan insanın kullandığı bir tasarım, insanların üzerinde hareket ettiği bir tasarım alanıdır. Teknolojideki büyük ilerlemeler yapılacakları sınırsız hale getirmiş, yaratıcılık kapılarını ardına kadar açmıştır. Dolayısıyla, kentler de birer yaratıcı cazibe alanı haline gelmişlerdir.

Uygulama alanlarının çok çeşitli olduğu yukarıdaki örneklerden de görülebilen çevresel grafik tasarımın kolektif farkındalığı artırma gücü olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Çevresel grafik tasarım, kitlesel bilinci artırmak, yaşanmışlıklar ve deneyimlerden faydalananarak paylaşılan herhangi bir durumu ve bir yerin benzersizliğini vurgulamak için önemli bir araçtır. Çevresel grafik tasarım pratikleri arasında yer alan kamusal enstalasyon ise sanat ve tasarımı birleştiren ve çoğu durumda sanatsal



inisiyatiflerin ağırlıklı olduğu bir uygulama alanı olarak şemsiyenin içerisinde kendine yer edinmiştir.

### 1.2.1. Henri Lefebvre'nin Kent Algısı

*Kent, duvarlarının üzerine, sokaklarına yazılır.  
Fakat bu yazma işlemi hiçbir zaman tamamlanmaz.  
Kitap hiçbir zaman bitmez ve içinde her zaman  
çok sayıda boş ya da yırtık sayfa vardır.*

*Henri Lefebvre,*

*Kentsel Devrim, 2015:116*

Bir sosyal mekân filozofu ve kent kuramcısı olan Henri Lefebvre (1901- 1991) urbanizm, mekân, kent ve kentli olmanın anlamını sorgulayarak, gündelik hayat eleştirisi üzerinden en kapsamlı kent felsefesi ve çözümlemesini ortaya koyan isimlerden biridir. Lefebvre'in kente dair teorileri ve ileri sürdüğü fikirleri tek bir perspektiften ele alınamayacak kadar çok boyutludur.

Henri Lefebvre, Kent Hakkı (1968), Kentsel Devrim (1970), Mekânın Üretimi (1974), Gündelik Hayatın Eleştirisi (1974), Ritimanaliz (1992) gibi yapıtlarıyla, sosyal yaşam üretimi, mekân ve kapitalizm ilişkisi, modernite, mekânın toplumsal üretimi, yabancılaşma ve kente dair eleştirilerini Marxist diyalektik taban içerisinde tartışarak radikal bir fenomenoloji ortaya koyar.

“Lefebvre'in Guy Debord'un öncülüğündeki Situationniste International (Durumcu Enternasyonal) (SI) grubu ile birlikte çalışması, dikkatini günlük hayatın ve üretimin toplumsal ilişkilerinin bağlamı olarak kentsel çevreye vermesinde oldukça önemli rol oynamıştır” (Shields, 2018:478).

Sitüasyonistlerle ilişkisi CoBrA (1948-1951) grubuna dayanan Filozof, onlarla kurduğu diyalogun, Gündelik Hayatın Eleştirisi adlı kitabından ilham almaları ile başladığını belirtir. Fakat sitüasyonistlerle “aralarında bir fikir birliği olmadığını” söyleyen Lefebvre (2019:6) “farklı konular ile ilgili tartışmak üzere sürekli biraraya geldiğimiz için aşağı yukarı dört-beş yıl süren belirli bir anlaşma zemini oluşmuştu. Ben gruba hiçbir zaman üye olmadım. Ama durumlar teorisi, durumlar yaratma teorisi, yerini

hızla mevcut dünyanın eleştirisine bıraktı, nitekim Gündelik Hayatın Eleştirisi kitabım üzerinden bu noktada buluştuk” açıklamasında bulunur.

Lefebvre’in en genel şekliyle kent algısı, çeşitlilik ve karmaşıklık teorisi zemininde birleşerek, kent toplumu ve kent hakkının kültürel anatomisini oluşturmakta, ayrıca bir konuyu çözümlmek ya da tartışmak için o dönemin toplumsal bağlamını anlamının önemli olduğuna vurgu yapmaktadır. Filozof’a göre: “Bugün kent olgusu, devasılığıyla hayret uyandırır; karmaşıklığı bilginin araçlarını ve pratik eylemin enstrümanlarını aşar. Kent olgusu öncelikle *çeşitlilik* arz eden *betimleme* metodlarından doğar” (Lefebvre, 2015: 47- 48).

“Kent aslında bir bütün oluşturur ama bu bütün henüz parçalı haldedir, bütünlük sanal düzeydedir. Amaç kenti bir bütün haline getirmektir – fakat hareket halinde, dönüşüm halinde bir bütün” (Lefebvre, 2019:5)...“kent toplumu, kendi özgün düzen ve düzensizlikleriyle şekillenir” (Lefebvre, 2015:58). Filozof, Kentsel Devrim kitabında yer alan “Kent Formu” bölümü içerisinde kenti ve kente dair formları, kentin fiziksel ve sosyolojik yapısını, kent stratejisi fikrini somutlaştırarak, hem teorik hem de pratik unsurları dâhil ettiği bir kent formu tanımı ortaya koymaktadır. Buna göre:

“Kent, saf bir formdur: karşılaşma noktası, birleşme yeri, eş zamanlılık. Bu formun hiçbir özgün içeriği yoktur, fakat her şey ona gelir ve onda yaşar. Bir soyutlamadır bu, fakat metafizikçilerin yaptığı aksine, bir pratiğe bağlı, somut bir soyutlamadır. Doğal varlıklar, sanayinin sonuçları, teknikler ve zenginlikler, yaşam tarzları dâhil kültürün ortaya koyduğu eserler, durumlar, gündelik hayattaki değişiklikler veya kesintiler: Kent işte bütün bu içeriklerin toplamıdır. Kentsel mekân, şeffaflık ile kendini gösterir (Lefebvre, 2015:114-115).

Hess’e (2016:13) göre: “Kent, siyasal stratejiden ayrılamayan bir bilgi stratejisine yol açmaktadır. H. Lefebvre, bu bilgi stratejisini düşünmeyi sağlayan potansiyelleri, imkânları ve ufku değerlendirmeye çalışmıştır. Onun cevabı, yeni bir hakkın uygulamaya konmasıdır. Kent hakkı; yani yenilenmiş bir hümanizmanın ve demokrasinin koşulu olan kent yaşamı hakkı”.

“Her insanın *kent hakkı* olması (Lefebvre 1996 içerisinde alıntılanmıştır) kentin toplumsal etkileşimin ve değiş tokuşun en önemli alanı olarak algılanmasıdır. Lefebvre

buna “sosyal merkeziyet” adını vermiştir. Kentte yaşayanların “kent hakkını” evrensel bir prensip olarak algılayan Lefebvre, Marx’ın, vatandaşları evrensel Aydınlanma momenti olarak gördüğü analizi geliştirmiştir” (Shields, 2018:479).

Lefebvre, kent fenomeni ve kent olgusu eksenindeki karmaşıklıkmayı çözümlmek için dilbilim, tarih, enformasyon ya da sibernetik vb.gibi farklı pek çok disiplinden faydalanmak gerektiğini savunur. “Bu karmaşıklık, disiplinlerarası bir işbirliğini kaçınılmaz hale getirmektedir. Genişliği içinde ele alındığında, kent olgusu, uzmanlaşmış hiçbir bilimden doğmamaktadır” (Lefebvre, 2015: 54).

Felsefe, bilim ve sanat ile kent olgusunu birlikte ele almanın kent toplumunu anlamak için elzem olduğuna işaret eden Lefebvre’in yaklaşımını Hess (2016:13) şöyle yorumlar:

“Kent toplumu, felsefeyi, sanatı ve bilimi yeniden ele almaya mecbur bırakmaktadır. Neden felsefe? Çünkü kent, felsefenin kökenlerindeki sorunsaldır. Dolayım ve çevre olan site, günümüzde doğadan tamamen ayrılmıştır. Sanat da tartışma konusu haline gelmiştir. Giderek yeni bir yazgı olarak örgütlenmektedir; kent toplumuna ve bu toplumun gündelik hayatına hizmet etme yazgısı. Bilime gelince, bilim de bu yeni nesneyle çatışmaktan kaçınamaz.”

Lefebvre, tarihsel mekânlaşmayı, “algılanan mekân”, “tasarlanan mekân” ve “yaşanan mekân” olarak üç farklı aks üzerinden incelemektedir. Bu bağlamda, “yaşanan mekân”, insanın doğrudan var olduğu, sanat ve edebiyat ile kurgulanması, hayal edilmesinin mümkün olduğu mekândır” (Shields, 2018: 480).

“Kent sanat yapıtı anlamında bir yapıttır. Mekân sadece örgütlü ve kurumsal değildir, aynı zamanda şu ya da bu grup tarafından, grubun taleplerine etiğine, estetiğine, yani ideolojisine göre biçimlendirilmiş, sahiplenilmiştir (Lefebvre, 2022: 65).

Dahası, “bu açıdan yazarın dâhil ettiği bir yön de, (zorla kabul ettirilen) sosyal mekânsallaşmanın her yerde hâkim olan normları dışında bir mekânsal varlık ve pratiktir. Mekâna dair kurumsallaşmış söylemlerin devrimsel biçimde yeniden biçimlendirilmesini ve yeni mekânsal pratik usulleri öneren ve bunları teşvik eden gizli ve yeraltındaki mekânsal pratiklerdir” (Shields, 2018:481).

### 1.2.2. Guy Debord ve Sitüasyonist Etki

*Biz dünyanın sonu gösterisinde değil,  
gösteri dünyasının sonu üzerinde çalışmak istiyoruz.*

*Sitüasyonist Enternasyonal*  
(Belgesel Film: Bogdanov, 1989)

II. Dünya Savaşı ertesinde ve Dadaizm ile Sürrealizm'in görece olacak başlangıçtaki yoğun etkisini kaybettiği dönemde, genel olarak Avangard yapılacak herşeyi yaptıktan sonra, sanatta başka daha ne söylenebilir arayışları başlamıştı. II. Dünya Savaşı sonrasında yükselen kapitalizm ve tüketim toplumu olma yolundaki hızlı gidişat avangard gruplar tarafından eleştirel bir zeminde ele alınmış ve bu konular, sanat uygulamalarının önemli temaları haline gelmişti. Sanatçılar arasında politik söylemlerini duyurabilecekleri yeni yerler keşfetme arzusu ortaya çıkmıştı ve sokaklar, bunun için en uygun mecralardı. Çünkü "savaşın sonunda sokaklar daha önce hiç olmadıkları kadar radikalleştirilmişti ve havada devrim rüzgârları esmekteydi" (Coverly, 2011:66). Kent mekânları ve kent, söz konusu avangard sanatçılar tarafından devrimin gerçekleştirilebileceği en uygun yerlerdi.

Letrist Enternasyonal'in (1952-7) dağılmasıyla birlikte buradan ayrılan sanatçılar, CoBrA (1948-1951) ve Uluslararası Imaginist Bauhaus sanatçılarıyla birleşerek Sitüasyonist Enternasyonal (1957-1972) ((SI) hareketini kurmuşlardır. Sanatçılar, yazarlar, eleştirmenler, teorisyenler ve yönetmenlerden oluşan grubun başında, Fransız Marxist filozof, sanatçı, yazar ve yönetmen Guy Debord (1931-1994) yer almaktadır. 1957 yılında kurulduğu andan itibaren Avrupa'da ses getiren ve etkisi hemen yayılan SI, radikal artistik ve politik bir hareket olmuş, dağıldıktan sonra bile ve günümüzde hâlâ avangard grupları ve sanatçıları etkileyen en önemli sanat hareketlerinden biri haline gelmiştir.

Guy Debord, Letrist Grubu terk ettikten sonra CoBrA sanatçılarından Asger Jorn (1914-1973) ve Constant (Constant Anton Nieuwenhuys, 1920-2005) gibi sanatçılarla bir araya gelerek kenti merkez alan, bu merkezde toplum-sanat ve bu ikisi arasındaki ilişkiyi

politik bir düzleme oturtan yeni fikirlerle dolu bir avangard oluşturmuştur. Marxist vizyonlarını, tutkulu sanat uygulamaları ile birleştiren grup, çağdaş sanatın seyirini değiştirecek “durumlar” icat etmişlerdir.

Dünyayı değiştirmek isteyen sitüasyonistler, modern toplumun bir parçası olan her şeyi devalüe etmek istemişlerdi ki buna sanat piyasası da dâhildi. Ayrıca sanat yapmak, sanatla uğraşmak, kısacası sanatın kendisi de yıkılması gereken bir şeydi. Hâтта Debord'un ortaya koyduklarını bile çürütmek istemişlerdir. Dahası, sanatı günlük yaşamın bir parçası haline getirmenin, yaratıcı, heyecanlı ve coşkun bir deneyim olduğunun da farkına varmışlardı (Bogdanov, 1989).

Sitüasyonist perspektiften: “Sanat, eski dünyanın tutkularına ifade kazandırmayı bırakıp yeni tutkular keşfetmeliydi; yaşama tercüman olmakla yetinmeyip, onun sınırlarını genişletmeliydi. Sitüasyonistlerin “harekât alanı” gündelik hayat olacaktı. Debord’un ifade ettiği şekliyle “sokakları görme tarzımızı neyin değiştireceği, resmi görme tarzımızı neyin değiştireceğinden daha önemliydi” (Jappe, 2019:4).

Letristler ve sitüasyonistler, kenti, sokakları, sanatı ve dolayısıyla dünyayı değiştirmek için “dérive” ve “détournement” olmak üzere iki önemli teknik üzerinde yoğunlaşmıştı. Bir sürüklenme hali olan olguyu Guy Debord, *Theory of the Dérive* (1958) başlıklı yazısında şu şekilde açıklar: “Çeşitli ortamlardan hızlı geçiş sağlayan bir teknik olan dérive (ç.n. Fr. sürükleniş), oyuncu-yaratıcı (playful-constructive) davranış ve psikocoğrafi etkilerin farkındalığını içerir ve bu nedenle klasik yolculuk veya gezinti kavramlarından oldukça farklıdır” (s.1). Bu sürükleniş halinin alanı ise kenttir. Kent içinde bir gezinti, bir keşfi temsil eden dérive, kentle ve kentsel çevre ile olan ilişkimize, kenti kavrayış biçimlerimize anlam katan “kentsel gezginlik” olgusunu temsil etmektedir. Debord’a (1958:2) göre: “Dérive’de bir veya daha fazla kişi, belirli bir süre boyunca tüm ilişkilerini, çalışmalarını, boş zaman faaliyetlerini, diğer bütün olağan hareket ve eylem güdülerini bırakır ve topografik çekiciliklere ve orada buldukları karşılaşmalara kendini kaptırır.”

Bu bağlamda, dérive, Kentlerde gezinen insanların sadece kentte bulabileceği cazibelere çekilmesi anlamına gelmektedir. Bu bize rehberlik eden, bizi çeken, bizzat

arazinin kendisi, şehrin kendisi, sokakları, binaları, şehrin ambiyansı olabilir. Bu anlamda *dérive*, yaşadığınız kenti farklı bir şekilde görmenizi sağlar, tamamen yeni bir şekilde (Bogdanov, 1989).

Détournement (saptırma) ise, sanat ve tasarım pratikleri için çok daha radikal bir fikre dayanmaktadır. Orijinalliği, özgünlüğü, özgün yaratımı reddeden bir ideolojiyi benimseyen teknikte sitüasyonistler, söylenmesi gereken ya da yaratmak için ihtiyaç duyulan herşeyin zaten var olduğunu, var olan herşeyin seçilip, yeni bir şekilde ve bağlamda birlikte kullanılabileceğini iddia etmektedir. Yapılması gereken tek şey, insanların dünyayı yeni bir pencereden görmeleri için önceden var olan imajları alıp, yeniden ve farklı biçimlerde bir araya getirmektir. Détournement’da, juxtapositionlar, parçalı ya da bütünsel üstüste görsel kurgulamalar, yazı, sayı, imaj kombinasyonları, referans aldıkları çalışmalardan yararlanan ve parçaları kes, kopyala, yapıştır, birleştir temeline dayanan kolaj tekniği ile gerçekleştirilmektedir. Günümüzde, détournement uygulamaları analog ve dijital olarak gerçekleştirilmektedir.

Debord, Gil J. Wolman ile birlikte yazdığı *Methods of Détournement* (1956) adlı eserinde tekniğin detaylı bir analizini sunar. Etrafımızdaki herşeyin yeni kompozisyonlar oluşturulabilecek birer araç olduğu ve nesnelerin bir araya getirilmesiyle yeni anlamlar ve ilişkiler kurulabileceği iddiasında bulunmaktadır. Debord, détournement tekniğini sadece farklı parçaları bir araya getirerek yeni bir kombinasyon oluşturmakla sınırlamaz, bu tekniğin etkisini hafifletmek olacaktır. Parçaların anlamları, bağlamlarının da değiştirilebileceğinden bahseder. Belki de tekniği sanat uygulamaları içerisinde devrimci kılan Debord’un bu radikal vizyonudur:

Debord’a göre, “herhangi bir element, nereden alınırsa alınsın, yeni kombinasyonlar oluşturmaya hizmet edebilir. ... orijinal bağlamları ne kadar uzak olursa olsun, iki nesne bir araya getirildiğinde, her zaman bir ilişki kurulur. İki duygu dünyasının karşılıklı birbirine müdahalesi veya iki bağımsız ifadenin bir araya getirilmesi, orijinal unsurların yerini alır ve daha etkili sentetik bir organizasyon üretir. Her şey kullanılabilir. Şunu söylemeye gerek yok ki, bir eseri düzeltmekle ya da tarihi geçmiş eserlerin çeşitli parçalarını yeni bir eserle bütünleştirmekle sınırlı değildir...herhangi biri kendine mal etme (appropriation) yöntemiyle parçaların anlamını değiştirebilir” (Debord ve Wolman, 1956:5-6).

İki tür détournement vardır: “Minör détournement” ve “deceptive (yanıltıcı) détournement: “Minör détournement, kendi içinde hiçbir önemi olmayan bir ögenin, tüm anlamın yerine geçtiği yeni bağlamdan almasıdır... Deceptive détournement ise, yeni bağlamdan farklı bir etki alanı türeten, özünde önemli bir unsurun tersine çevrilmesidir” (Debord ve Wolman,1956: 11-12).

Dolayısıyla, Debord’un altını çizdiği gibi, görüntü, metin, durum, fotoğraf, film, müzik, ses, ifade, söylem vb. gibi herşey bireyin kendi sanatını, tasarımını ve içeriğini oluşturması için kullanılabilir. Özgün kullanım amacı, mecrası ya da içeriği ne olursa olsun bir nesne, görüntü, şema, harita ya da tipolojik unsurlar asıl bağlamından ayrılabilir, dönüştürülerek tekrar bağlamsallaştırılabilir. “Nihayetinde”, diye yazar Debord, her işaret ya da kelime bambaşka bir şeye, hatta kendi aksine dönüştürülmeye yatkındır. Bu tanımlar tıpkı Matruşka bebekleri gibi iç içe geçer. En dışta sitüasyonizm vardır ve onun hemen altında kentsel yaşamı dönüştürmek için onun gündemi olan üniter kentçilik bulunmaktadır (Coverly, 2011: 79-81).

Söz konusu yaratıcı stratejinin temel ilkesi, özellikle, Debord’un *Gösteri Toplumu* başlıklı kitabının 207 sayılı fragmanı ile açıklanmaktadır. 207 sayılı fragman, Les Chants de Maldoror (Maldoror Şarkıları)’nın yazarı, Fransız şair Comte de Lautréamont’un (Isidore Ducasse) Les Chants de Maldoror (Maldoror’un Şarkıları; Poésies II (1870) eserinden (The Project Gutenberg EBook of Poésies, by Isidore Ducasse, <https://www.gutenberg.org/files/16989/16989-h/16989-h.htm>) doğrudan doğruya yapılmış bir alıntıdır. Aşağıda bu alıntının, orijinal Fransızca, İngilizce ve Türkçe çeviri metinleri yer almaktadır:

“Les idées s'améliorent. Le sens des mots y participe. Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste” (Debord, 2003:159; 207).

“Ideas improve. The meaning of words plays a part in that improvement. Plagiarism is necessary. Progress depends on it. It sticks close to an author's phrasing, exploits his expressions, deletes a false idea, replaces it with the right one” (Debord, 2014:110; 207).

“Düşünceler gelişir. Kelimelerin anlamı gelişmeye katılır. Aşırmacılık zorunludur. İlerleme bunu gerektirir. Bir yazarın cümlesine sıkı sıkıya sarılır, onun ifadelerinden yararlanılır, yanlış bir düşünce silinir ve yerine doğrusu konulur” ( Debord, 2020:149; 207).

Bu noktada, sözkonusu fragmanın Özdemir İnce tarafından yapılmış özgün çevirisine de yer vermek gerekir: “Aşıрма (intihal) zorunludur. İlerleme içerir onu. Biçimini iyice yoğunlaştırır bir yazarın, anlatımını kullanır, bir yanlış düşünceyi kaldırıp yerine doğrusunu kor” (2007:277).

Yanı sıra Comte de Lautréamont, Sitüasyonizm öncesinde, Avangard Sanat’a ve Sürrealizm’e örnek olmuş bir şairdir (Foucault, 2018:8). Aşağıda yer alan, Maldoror’un Şarkıları’ndan yapılan alıntı, bütünsel ya da parçalı bir şekilde konunun kanıtı olarak ilgili çalışmalarda sunulmaktadır.

“Alın çizgilerine göre yaşı okumayı bilirim: On altı yaştan dört ay almış! Yırtıcı kuşların pençe tırnağı gibi güzel: ya da arka boyun bölgesinin yumuşak kesiminin yaralarındaki kas devinimlerinin belirsizliği gibi, ya da daha doğrusu kemirgenleri kesinlikle tek başına yakalayan, ve ot altında bile iş görebilen ve yakalanan hayvan tarafından her seferinde yeniden kurulan sürekli fare kapanı gibi, ve özellikle, beklenmedik bir anda, bir teşrih masasında bir dikiş makinesi ve bir şemsiyeye rastlamak gibi!” (2007:220).

Aşırmacılık (intihal), sitüasyonist bağlamda détournement’ın ilkesi olduğu kadar genel olarak kavramsal bağlamda da kendine maletmenin (appropriation) ve metinlerarasılık stratejilerinin temel ilkesidir.

Günümüzde de bir teknik, yöntem, yaratıcı bir strateji olarak sanat ve yanı sıra psikocoğrafi araştırmalar alanında olarak kullanılan détournement, kültürel ve politik açıdan uyarıcıdır ve farkındalık yaratır. Sitüasyonistler kendilerini tam olarak politik bir hareketin öncüsü olarak tanımlamamışlardır fakat deneysel sanatsal faaliyetleri, kültür alanının özgürleşmesi ve sanatı bilinen normların dışına çıkarma girişimleri, kent mekânlarının nasıl kullanılacağı, letristlerden kalan mirasla dérive, détournement ve psikocoğrafya gibi bir dizi sitüasyonist kavram ve etkinlik icat etmeleri, hareketin politik-aktivist bağlamda ilham verici yanlarındandır.



Yaklaşık olarak 1957'den 1968'deki Paris öğrenci ayaklanmalarına kadar, Guy Debord'un öncülüğünde, sitüasyonistler, bir tür avangard sanat şeklinde tanımlanabilecek etkinliklerde bulunmuş ve kenti majör bir mekân olarak bütün sanat ve tasarım pratiklerine dahil etmemizin önünü açan bir vizyon bırakmışlardır. Yanı sıra, kente ilişkin mitler, metaforlar ve anlatılar ile kente ilişkin bireysel arzularımız, deneyimlerimiz ve düşüncelerimiz arasındaki olası bağlantı, bölünme ve çelişkilere dair bir araştırmacı ve analitik bir bakış açısı geliştirmişlerdir.

“Marx'ın, Lukàcs'ın, Goldmann'ın ve Lefebvre'in eserlerini okuması, Debord'un sanat ve kentleşme konusundaki eleştirisini radikalleştirir. Kent meselesi sitüasyonist literatürde önemli bir yer işgal eder, “birleştirici kentçilik” projesi “kitlesel ve parazitimsi” olarak tarif edilen güncel varoluşa tabi bir mimari anlayışın karşısına dikilir” (Bensaïd, 2020:3).

Kent rotası, kentin içinde rota bulmak, şehrin haritasını oluşturmak ya da kişisel olarak yapılan bir kent keşfinin manâsının ne olduğu ile ilgilenen sitüasyonistler için avangard bir prensip olarak süreç önemli bir olgudur. “Sitüasyonistlere'göre insan davranışı, özünde, birleştirici kentçiliğe yakındı, onun ereğini teşkil ediyordu” (Jappe, 2019: 12).

Guy Debord öncülüğündeki bu avangard sitüasyonist figürler, deneysel bir yaşam icat etmek mümkün hale gelinceye kadar bir kentin tamamını ele geçirme prensibine dayanan bir dizi avangard uygulama ve durumlar üzerine çalışmışlardır. Dergiler ve kitaplar yayınlamış, sergiler düzenlemiş ve filmler çekmişlerdir.

“SI, kendini “mevcudiyet avangardı” olarak tanımlıyordu. Kendileriye, yeni ve olumlu bir şey öneriyorlardı ve en ilericiler bile dâhil olmak üzere dönemin diğer birçok hareketinin arzu edilir olmakla beraber neredeyse ulaşılmaz addettiği sanat-hayat bütünleşmesinin pekâlâ mümkün, hatta eli kulağında olduğunu düşünüyorlardı” (Jappe, 2019:13). Dolayısıyla sanatı, gündelik hayatın sorunlarına tanıklık eden en önemli unsurlardan biri olarak değerlendirmekteydiler.

Debord'un belki de en popüler çalışması olan Gösteri Toplumu (1967), halen güncelliğini koruyan bir tüketim toplumu ve kapitalizm eleştirisidir. “Debord'un kapitalist toplumu bir gösteri toplumu olarak tanımladığı analizleri, meta fetişizminin tarihsel bir aşaması olarak gösterinin işlevine ilişkin tahlilleri ve hiyerarşik toplumlar ile zamanın kullanımı arasındaki ilişkide gösterinin yerine dair incelemeleri bugün hâlâ güncelliğini koruyor” (Jappe, 2019).

Debord ve SI etkisiyle çağdaş sanatın sosyal, kültürel ve politik amaçlara doğru odak değiştirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Sanat, aktivist faaliyetlerde, kendine yer bulmuştur. Kültürel temsil, demokrasi, eğitim sistemi, politik göndermeler ya da propagandalar çağdaş sanatın konuları olurken, bu konular hakkında söylem ve sanat eseri üretmek için her türlü obje, reklam, kamusal alan göstergeleri vb.gibi unsurlar kullanılmış ve kullanılmaktadır.

Sitüasyonizm, bir iletişim insiyatifidir; Sanat, toplum-faydacı bir anlayışla doğrudan doğruya toplum ile iletişim kurmaktadır.

Debord, sanat ve dil aracılığıyla, yeni ifade biçimleri, yeni temsil şekillerini içeren özgürlükçü bir hareket yaratarak kendinden sonraki pek çok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Günümüzde, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Jenny Holzer, Sheila Levrant de Bretteville, Tony Cokes ve daha pek çok sanatçı, hem kentleri kültürel bir yaratım mekânı olarak kullanmakta hem de gösteri toplumu, kapitalizm, medya, sosyal mitler, kültürel kurgular ve stereotipler gibi konularla sitüasyonist kuramdan faydalananarak ilgilenmektedirler. Örneğin, günümüzde hem détournement hem de appropriation stratejisinin en önemli temsilcilerden biri olan Barbara Kruger, provokatif görsel imajlar kullanarak ve reklam dilini sanatsal stili haline getirerek, politik-aktivist aynı zamanda feminist bir söylem oluşturmuştur.

SI, kentsel çevreyle olan ilişkimizi dönüştürebileceğimiz fikrine dayalı büyük bir ilerlemeyi temsil eden entelektüel bir etki yaratmıştır. Sanatın gündelik hayat içerisindeki konumu, postmodernizm ve postmodern taktiklere katkısı hem kenti ve kent keşiflerimizi hem de psikocografi olarak mekân algımızı geliştirmiştir.

### 1.2.3. SEDG - Society for Experiential Graphic Design ve Çalışmaları

1970’lerde grafik tasarımcılar, mimarlar ya da mimarlık ofislerinin birlikte çalışarak işaretleme veya yönlendirme tasarımları yapmaya başlaması, mimari grafik tasarımcıların, mimari mekânlardaki tasarım çalışmaları ve basılı tasarım yaklaşımları arasında çalışma disiplini açısından önemli farklar olduğunu keşfetmelerine olanak tanımıştır. Tasarımcıların tasarım ve mimari arasındaki temsil potansiyelinin farkına varması, *mimari grafikler* ya da *mimari işaretleme* terimlerinin ortaya çıkmasına yol açmış, bir alan olarak çevresel grafik tasarımın çerçevesi çizilmeye başlanmış, aynı zamanda ilgili tasarımcılar bu alanda yeni bir organizasyon kurma fikrini öne sürmüşlerdir.

“1975 yılında, John Follis (1923–1994), James "Jim" Lafferty Glass (1932–2010), Richard Burns ve John Berry gibi Amerika Birleşik Devletlerinden benzer düşüncelere sahip tasarımcılar, yeni ve profesyonel bir tasarım organizasyonu olarak The Society of Environmental Graphic Designers’ı kurmuşlardır” (Hunt, 2019: 6). Fakat organizasyonun kurulmasından kısa bir süre sonra kurum isminin doğrudan uygulamacılar ve tasarımcıları ifade etmesi, alanın genel nosyonunu karşılamadığı gibi düşüncelerin ortaya çıkmasına neden olur. Dolayısıyla, “isim birkaç yıl sonra uygulamacılardan ziyade alana odaklanmak amacıyla Society for Environmental Graphic Design olarak değiştirildi” (Calori, Vanden-Eynden, 2015:4).

Ardından, mimari grafikler ya da mimari işaretleme terimlerinin çok sınırlı bir alan tanımı olduğu, dolayısıyla söz konusu terimlerin yapılan pek çok tasarımın tam olarak anlamsal/kavramsal niteliğini karşılamadığı gibi düşünceler hem tasarımcılar hem de mimarlar ve alanla ilgilenenler arasında çoğalmaya başlamıştır. Dolayısıyla, Society for Environmental Graphic Design’in organizasyonunda da değişiklikler meydana gelir.

Zaman içerisinde, modernin ve postmodernin gereklerine uygun, güncel koşulları öne çıkararak, teknolojik uygulamalardan faydalanan grafik, mimari, sanatsal ve çevresel temsillerin değişmesi multidisipliner ve interdisipliner yaklaşımların çoğunluk kazanması ile sonuçlanmıştır. Özellikle son yirmi yılda tasarımcı ve profesyonellerin yaptığı çalışmaların çeşitlilik yelpazesinin genişlemesi SEDG’in

üyeleri, yönetim kurulu ve profesyoneller arasında terminolojik kaygılara ve tartışmalara neden olmuştur. Kurumun adında yer alan ‘Environmental’ kelimesinin söz konusu farklı ifade biçimlerini tanımlamak ve temsil etmekte yetersiz kaldığı ve çevresel kelimesinin günümüzde farklı bağlamlarda kullanılmasına ilişkin eleştiriler ortaya çıkmıştır.

Dolayısıyla, 2013 yılında, SEGD’in 2012-2013 yılları arasında başkanlığını üstlenen Amy Lukas, ‘The Beginning of a New Era for SEGD’ başlığıyla kısa bir manifesto yayınlarak kurumun isminde değişikliğe gidildiğini duyurmuştur. Resmi olarak isim kısaltması SEGD olarak kalmasına rağmen, ‘Environmental’ kelimesinin yerini ‘Experiential’ almıştır:

“Bugün SEGD için cesur ve heyecan verici bir gelişmeyi duyuruyoruz. 25 Ekim 2013 Cuma günü, yönetim kurulunuz, tasarım disiplininizin son yıllarda geçirdiği dönüşümü fark etmiş ve bu dönüşümü benimseyerek SEGD için yeni bir tanımlama ve isim önerisinde bulunmuş ve oylamaya gidilmiştir. Bu bize açıkça geleceği işaret eden bir değişimdir. Bugün temsil ettiğimiz kurumun adını, üyelerimizin yaptığı işleri daha kapsayıcı olacak şekilde Society for Experiential Graphic Design olarak genişlettik. Geçtiğimiz on, on beş yıllık süre içerisinde çevresel grafik tasarım profesyonellerinin yapmakta oldukları çok geniş kapsamlı çalışma alanını tanımlayan, açıklayıcı bir çözüm sunulmuş ve oy birliğiyle kabul edilmiştir” (Lukas, 2013:1-5).

‘Experiential’ kelimesinin Türkçe karşılığı tam olarak ‘deneyimsel / deneyime ait, tecrübeye dayanan’ olarak çevrilmektedir. “Deneyimsel (grafik tasarım) kavramı bir bütün olarak çevresel grafik tasarımın tamamını kapsar ancak video görüntüler, imajlar ve hikâyeler gibi dijital teknolojileri, içeriği en önemlisi de etkileşim kavramını içerecek şekilde çevresel grafik tasarımı genişletir” (SEGD, 2022:2).

Bu bağlamda tercih edilen kelime itibarıyla, deneyimi tasarlamak, tasarımın deneyimsel ya da kullanıcı odaklı, izleyici öncelikli ve bağlantı kurma potansiyeli ile genişleyen tasarım pratikleri, kurumun günümüz yenilikçi tasarım felsefesini benimsediğinin, yanı sıra özellikle çevresel grafik tasarım, kamusal alanda yapılan enstalasyonlar, dijital, teknolojik uygulamalar, interaktif tasarımlar, Yeni Medya

alışmalarının birbiriyle ilişkili olduğunun bir kanıtı aynı zamanda tasarım alanlarındaki sınırların bulanıklaştığı, belirsizleştiiğinin göstergesidir.

Çevresel kelimesi bugün çok farklı anlamlarda ve çeşitli bağlamlarda, iletişim temelli tasarım dışında peyzajdan mimariye kadar geniş bir spekturumda kullanılmaktadır. Dolayısıyla ‘experiential’ kelimesinin seçilmesi sadece farklı form ve anlayıştaki tasarımları benimsemenin ötesinde hyper-iletişim tasarımından dinamik içerikler sunan mixmedya ve multimedya uygulamalarına kadar deneyimsel tasarımları ayırt etme işlevini de görür.

Nitekim “SEGD’in doğuşuyla birlikte, iki nedenden dolayı ‘mimari grafiklerin’ yerini ‘çevresel grafikler’ almıştır. Birinci sebep; mimarinin çok sınırlayıcı olarak görülmesi idi çünkü bu türden bir grafik tasarım biçimi sıklıkla yollar, Kentler, eğlence parkları ve bunun gibi mimari olmayan, açık alanlara yani insan ürünü/yapılı çevrenden çok daha geniş bir alana uyarlanmakta ve yerleştirilmekteydi. İkinci sebep ise; mimari grafikler terimi mimarların bina tasarımlarını belgelemek için oluşturdukları çizimlerle karıştırılabilirdi” (Calori, Vanden-Eynden, 2015:4-5).



A multidisciplinary community creating experiences that connect people to place

**Resim 16:** SEG D Logo Tasarımı, 2022 <https://segd.org/>

Bugün SEG D, kar amacı gütmeyen, pek çok ülkede binlerce üyesi bulunan, konferanslar ve eğitim etkinlikleri düzenleyen, düzenli yayınlar çıkaran bir kurum haline gelmiştir. Kurulduğu andan itibaren tasarımcılar, profesyoneller, öğrenciler, mimarlar, sanatçılar, medya ve pazarlama uzmanlarının oluşturduğu farklı meslek grupları ve bu meslek gruplarında çalışan insanları bünyesinde barındıran, alanında önde gelen, saygın bir meslek kuruluşu olarak varlığını sürdürmektedir.

Grafik iletişim hâlâ alanın ve tasarımcıların önceliği olmasına rağmen, kreatif deneyimler, içerik, bağlam, bireysel inisiyatifler, enstalasyonlar, kamusal sanat pratikleri de alan içinde kendine yer bulmuştur.

Lukas’a (2013:6) göre: “Grafik iletişim hâlâ alandaki tüm uygulamacıları bir arada tutan en önemli neden olmasına rağmen, SEGD'nin tanımındaki değişiklik, üyelerimizi basılı iletişim ya da web sitesi tasarımcılarından ayıran temel unsurun deneyimler yaratılması olduğunu göstermektedir”.

Aynı bağlamda, “Deneyimsel grafik tasarım, tipografi, renk, görsel, form, teknoloji ve özellikle içeriğin orkestrasyonunu içerir ve böylelikle iletişim kuran bir çevre yaratır. Hareketli grafikler aracılığıyla dinamik içerikler sunan dijital teknoloji sistemlerinin kullanarak bir mekânda sunulan, var olan bilgi ve kullanıcı arasında zengin bir içerik sağlama potansiyeli deneyimsel grafik tasarımın özündedir” (Dixon, 2022:1).

SEGD bugün pek çok kişi için yol gösterici bir meslek kuruluşudur. Kurum aynı zamanda bir eğitim kurumu şeklinde hareket etmektedir. Yaşadığımız dijital çağ ile birlikte, teknolojik çalışmaların ağırlık kazandığı ve teknolojinin tasarım ya da sanat üretirken çoğunlukla öncelikli söz sahibi oluşu, çevresel grafik tasarım alanındaki uygulamaların, kavramların, terimlerin ayırt edilmesini daha zor hale getirmiştir. Özellikle, Yeni Medya’nın, günümüz tasarım uygulamaları için dominant bir unsur olması ve hareketli görüntü tasarımları, animasyonlar, multimedya, mobil interaktif pratiklerini tanımlayan bir çatı haline gelmesiyle, çevresel grafik tasarımdaki bazı uygulamaları belirli bir alan içerisine konumlandırmak hem profesyoneller hem de izleyiciler açısından karmaşık hale gelmiştir. SEGD yaptığı çalışmalar ve tanımlamalarla yönlendirme, işaretleme tasarımları, yer imleri, deneyim tasarımı, bilgilendirme tasarımı, interaktif deneyim tasarımı, dijital deneyim içerikleri, kamusal enstalasyonlar, sürdürülebilir tasarım çalışmalarını örneklendirerek arasındaki farklılıkları sınıflandıran, kategorize etmemize yardımcı olan, tanımlamalar getiren mesleki bir otoriteye dönüşmüştür. İletişim kuran bir mekân yaratma nosyonu gereği çevresel grafik tasarım ve deneyimsel grafik tasarımda kamusal alan çoğunlukla başrolüdür.

Bu bağlamda SEGD'in kuruluşu bir çalışma disipliniyle profesyonelleri, eğitimcileri ve uygulamaları belirli bir kurum çatısı altına toplamakla ve birleştirmekle kalmayıp aynı zamanda olası terminolojik, terimsel karışıklıkların önlenmesine ve birçok terimin alanda kullanılmasına, literatüre girmesine ve bu terimleri kapsayan pratiklerin teorik ve anlamsal sınırlarının belirlenmesine katkıları sağlamıştır. Dolayısıyla, bugün SEGD bir şemsiye gibidir, kreatif ve inovatif tasarım ve insiyatifleri çatısı altında birleştiren bir şemsiye. Multidisipliner ve interdisipliner yapısı sayesinde teknolojinin olanakları ile genişleyen, geçici ya da kalıcı ya da mekâna özgü deneyimsel sanat ve tasarım pratiklerini birleştiren bir kurumdur.

### 1.3. Kent ve Kamusal Enstalasyon

*1970'li ve 1980'li yıllarda bir seyir toplumunda,  
1990'larda katılımcılar toplumunda yaşadık;  
şimdiyse bir 'etkileşimciler toplumu' geliştiriyoruz*

*(Nicolas De Oliveira, 2005:106).*

XXI. Yüzyıl bir etkileşim toplumu yaratmış vaziyettedir. Sınırsızlığın yeni bir trend haline geldiği bu dönemde her şey birbiriyle bağlantılı ve ilişkilidir. Kamusal alandaki artistik uygulamalar kolektif etkileşimi sağlamanın bir başka yoludur. Kentler, yaratıcı özgürlüğün sınırsız, duvarsız gösterenleridir. Kent, doğası itibariyle canlıdır. Kentler, çeşitliliğin, çok kültürlülüğün mekânlarıdır. Heterotopik anlamda çok sesliliği temsil ederler. Estetik dinamiği olan ortamlardır. Pek çoğumuz için yaşam alanının ötesinde birer ilham kaynağıdır. Kentlerin doğası itibariyle kendilerini sürekli geliştiren ve değiştiren bir yapısı mevcuttur. Bu olgunun önemli nedenleri arasında, kentsel tasarım ve kamusal alanlardaki estetik ve yaratıcı uygulamalar gösterilebilir.

“Görünüş ne kadar sıradan olursa olsun, kentlere bakmak insana özel bir zevk verebilir. Bu yüzden, kent tasarımı geçici bir sanattır” (Lynch, 2017:1). Söz konusu kent tasarımının urbanizmden kamusal enstalasyona kadar çok geniş bir spektrumu kapsadığını söyleyebiliriz. “Kentcilik de neredeyse sistem kadar modadır. Kentcilikle ilgili soru ve düşüncüler, avangard olma iddiasındaki teknisyen, uzman ve entelektüel çevrelerden çıkıyor. Bu soru ve düşünceler gazete makaleleri üzerinden ya da çeşitli

kapsam ve iddiadaki yazılar aracılığıyla kamusal alana aktarılıyorlar. Kentcilik aynı anda hem ideoloji hem de pratik oluyor” (Lefebvre, 2017:19). Bu durumun bir sonucu olarak kentler, tasarımcı ve sanatçılar için birer dışavurum kanalı, özgürlük alanı haline gelmiş durumdadır.

Kamusal alanın her zaman kesin bir tanımını yapmak pek mümkün olmasa da en öz ifadeyle; sosyal hayatımızda kullandığımız, gündelik, toplumu ortak bir yerde birleştiren, kamunun ortak yararı için çeşitli eylemlerin gerçekleştirildiği toplumsal faaliyet alanlarına işaret eden, insanların benzer eylemler içerisine girdikleri veya bir araya gelebildiği alanlara *kamusal alan* diyebiliriz. Stavrides’in (2016:4-54) ifade ettiği şekliyle: “Egemen bir otoritenin varlığıyla belirlenen mekân olarak kamusal alan, insanlara belirli koşullara göre verilen alandır. Kamusal alanlar öncelikle, onları kontrol eden ve insanların onları kullanabileceği kuralları belirleyen belirli bir otorite tarafından yaratılır. Örneğin bir belediye parkı veya bir kasaba meydanı gibi, bir topluluk adına hareket eden yetkililer tarafından yönetilen kamusal alanlar” gibi.

Son yıllarda, kamusal enstalasyon tasarımı zamanımızın önemli ve heyecan verici ana akım sanat formlarından biri haline gelmiştir. Terim çoğunlukla kamusal alanda yapılan sanata ve tasarım faaliyetleri, yerleştirmeler ya da kamusal müdahalelere atıfta bulunur. Fransızca kökenli olan ve dilimize İngilizce “installation” kelimesinden yerleşen “enstalasyon” anlam olarak “bir sistem veya mekanizmayı belirli bir yere kurma, yerleştirme ve kullanıma hazır hale getirme” anlamına gelir (Britannica Dictionary, 2022). Postmodern yaratıcı stratejilerde ise, ‘yerleştirme’, ‘düzenleme’, ‘düzen’ anlamıyla kullanılır ve mekân-nesne veya mekân-insan ilişkisi öne çıkar.

Bu bağlamda, kamusal enstalasyon, kamusal alanlarda enstalasyon ilkelerine bağlı olarak pek çok form, materyal ve yöntemin kullanıldığı postmodern bir çağdaş sanat pratiğidir. “Genel anlamda bir mekânın kullanıcılarıyla iletişime geçmesini, bağlantı kurması ya da onlara ilham vermesi için çeşitli ortamları kullanan, fiziksel alana, içeriğe veya kültürel bağlama yönelik yaratılan kamusal enstalasyonlar, sanat eserleri, dijital kurgular, yer imleri, yönlendirme işaretleri, büyük ölçekli grafikler, bağlamsal öğeler, marka kurumsal öğeleri vb. gibi sanat ve tasarım çalışmaları olabilir” (SEGD, 2022:13).



Temelde, kamusal enstalasyon, mekânlar ve insanlar arasında bağlantı kurma deneyimi üzerinden hareket eder. Yanı sıra belirli bir yerin benzersizliğini vurgulamak için kullanılabilir.

Günümüzde, enstalasyon kamusal alanlarda sanat ve tasarım aktarımı söz konusu olduğunda en sık kullanılan sanatsal ‘janr’lardan (genre) biri haline gelmiştir. Çağdaş sanatın tüm kazanımları ve hatta göndermeleri ekseninde enstalasyon pratikleri, kentlerdeki değişim ve gelişmelere dahil olmuştur. Söz konusu çalışmalar, yaratıcı uygulamaların insanlarla etkileşimini artırarak sosyal katılım olanağı sağlar. Kamusal enstalasyonun temelinde var olan mekânlar ve insanlar arasında bağlantı kurma deneyimi, bir keşfetme yolculuğu, eylem, katılım, dâhil olma, karar verme, sorgulama, harekete geçirme gibi insanın içgüdüsel, zihinsel ve özgürleştirici yolculuğunu açığa çıkaran bir süreçtir. Geçici ya da kalıcı olsun, kreatif inisiyatif için kentlerde bir alan açma fırsatı sunar. İnovatif, eleştirel ve farkındalık yaratmaya yönelik karakteri, kent yaşamında enerjik ve özgürlükçü çağrışımlar yaratır. Özellikle, kamusal alanda var olabilme, sanatçı ve tasarımcılara izleyicileri ile doğrudan buluşabilme, arada bir sınır, belirleyici ya da belirlenen bir mekân olmaksızın etkileşim olanakları sunar.

Enstalasyon, sadece toplumun çeşitliliğine katkıda bulunmakla kalmaz, aynı zamanda insanların yaşadıkları yerlerin farkına varmaları, üzerine düşünmeleri konusunda aktif rol oynar. Nasıl kentte yaşayanlar kentleri değiştirme gücüne sahip ise, enstalasyonun da mekânları dönüştürme gücü vardır. Örneğin, terkedilmiş mekânlar insanların bir araya geldikleri ya da güvenle geçtikleri yerlere dönüşebilir. İnsanlar eserlerin etrafında toplanabilir, eğlenebilir veya öğrenebilir. Bu mekânlar önceden belirlenmiş amacı ya da doğasının yanı sıra, değişen ve hatta kendine özgü yeni bir yaşam dinamiğinin olduğu alanlara dönüşür. Bu şekilde, kullanılan/kullanılmayan, göz ardı edilen ya da belirlenmiş amacı dışına çıkamayan mekân, insanlar tarafından paylaşılan, müşterekleşen/müşterekleştirilen bir alan haline gelebilir.

Stavros Stavrides’e (2019:102-105) göre: “Müşterekleşme bir icat etme sürecidir; yaratıcılık içerir, uyarılma pratiklerinin sonucu gibi görünse dahi yeni toplumsal yaşam biçimleri üretir. Müşterekleşme kapitalist normların dışına taşan ortak

deneyimleri ve bilgileri yaratma potansiyeline sahiptir ve örgütlü kolektif eylemlerin çeşitli düzeylerinde kendini gösterebilir”.

Bu bağlamda, sanatçının ve sanatının içkin bir sosyal ilişkilenme yoluyla paylaşılan müşterek mekânlar yaratma gücü ortaya çıkar. “Müşterek mekân paylaşılan mekândır ve kullanıcıları mekânı sahiplenerek ve onu potansiyel bir paylaşılan mekâna dönüştürerek gelişir. Bu paylaşımın nasıl gerçekleştiğine ilişkin kurallar mekânı müşterek olarak üretme süreci içinde geliştirilir. Müşterek mekânın yaratılması vasıtasıyla insanlar kendilerini ve topluluklarını dönüştürürler (Stavrides, 2019:109-110).

Kamusal enstalasyon, sanatı demokratikleştiren bir eylemdir. Ortak alanlarda farklı izleyici kitlelerine ulaşır. Bir eserin ya da tasarımın kamusal alanda olması, kentsel boyutta kent dinamiklerine karışması, yaratıcı eylem duvarlarının ortadan kalkması anlamına gelir ve kentler birer açık galeri ve müzeye dönüşür. Entelektüel boyuttaki yaratıcılığın herkes tarafından ulaşılabilir olduğu bir müze. “Bu gelişme kısmen sanatın kendisindeki bir değişikliği yansıtmaktadır. Çerçeveden koparılmış, kaideden ayrılmış, kavramsallaştırılmış, maddeden arındırılmış, yeniden bağlamlaştırılmış ve postmodern hale getirilmiş, dolayısıyla sanatı tanımlamak her zamankinden daha zor hale gelmiştir. Ve artık "kamu" ile ne demek istediğimiz de o kadar açık değil. “Toplumsal”ın kısaltması mı? Basitçe “özel değil” mi? Hatta “kamusal” diye bir şey var mı? (Heartney, 2005:15)

Sonuç olarak, kamusal enstalasyon bazen toplumcu gerçekçi bir yaklaşım, bazen liberal bir anlayış, çoğunlukla demokrat bir zihniyet bağlamında bireysel bir söylem ve hatta politik bir araç olarak kentlerde varlığını sürdürmektedir. Sivil yaşamımızın içine yerleşmiş fenomenleri yansıttığı için muhtemelen her zaman gündemde ve tartışmalı bir alan olacaktır.

### 1.3.1. Mekâna Özgülük (Site-Specificity)

*Mesele mekânı icat etmek değil, mekânı yeniden icat etmek hiç değil, mesele mekânı sorgulamak, daha yalın bir ifadeyle mekânı okumak; çünkü alışlagelmişlik adını verdiğimiz şey belirginlik değil, bulanıklıktır: Bir körlük biçimi, bir uyuşma hali.*

*Georges Perec,*

*Mekân Feşmekân, 2020*

Çoğunlukla enstalasyon sanatı, ‘land art’, ‘earth art’, ‘environmental art’ ya da çevresel grafik tasarım ile ilişkilendirilen *mekâna özgülük* (site-specificity), çağdaş sanat ve tasarım dünyası içerisinde ortaya çıkan ve olgunlaşan bir kavram olmuştur. 1960’ların sonu ile 1970’lerin başında minimalizmin etkisinde başlayan mekâna özgü çalışmalarda, sanat içerisinde mekânın yeniden keşfi, sanat ve mekân algısının vurgulanması, sanat eseri ve lokasyonu arasındaki anlamsal ilişki, bulunduğu yerin topoğrafyasıyla bağı ve tüm bunların eserin anlamını nasıl etkilediğine odaklanmaktadır.

1960’larda, sanatı duvarların ötesine taşımak, bir müzenin ya da galerinin dışına çıkarmak radikal bir fikir kabul edilebilirdi fakat normatif sergi kuralları ve anlayışına başkaldıran sanatçıların yeni estetik deneylere olan merakı, mekâna özgü sanatın ve ardından çeşitli varyasyonlarının çağdaş bir sanat pratiği olarak modern dünyadaki varlığına katkılar sağlamıştır. Mekâna özgü kavramının ardından, “mekân odaklı (site-determined), mekâna yönelik (site-oriented), mekân temelli (site-referenced), mekân bilinçli (site-conscious), mekân uyumlu (site-responsive) gibi terimler sanatçılar ve eleştirmenler arasında mekâna özgü sanatın çeşitli permütasyonlarını açıklamak için ortaya çıkan diğer kavramlardır” (Kwon, 2002:1).

Amerikalı sanat tarihçi Miwon Kwon’un *One Place After Another* (2002) başlıklı kitabı, teşhir alanı ve bu alanla eserin anlamsal bağı ve mekâna özgü kavramının varyasyonlarına dair detaylı değerlendirmelerin bulunduğu kapsamlı bir metindir.

Kwon, ister galeri isterse kamusal mekân olsun, teşhir alanının sabit algılanışında bir değişim meydana geldiğinin altını çizer. Sabit okuma'dan uzaklaşmayı 'alan-merkezli' olarak niteler; ona göre, teşhir alanının, sabitliğinin önemi yoktur, ayrıca bir alandan belirli bir anlam çıkarmak da önemsizdir. Teşhir alanı artık eserin önkoşulu değilse, eserin içeriği de mutlaka 'mahal' e göre tasavvur edilmek zorunda değil demektir. Tam tersine, içerik sanatçı tarafından, projenin yarattığı diyalogla belirlenir. Kwon'un 'alan' okumasına göre, "sergi alanı, artık, mekânsal olmaktan ziyade metinler(arası) olarak kurgulanmakta ve bir harita değil de bir yolculuk günlüğü biçimindedir" (Aktaran: De Oliveira, 2005:29-32).

Robert Simotson (1938 -1973), Robert Barry, Richard Serra gibi sanatçılar mekâna özgü uygulamaların kabul görmesine öncülük etmişlerdir ve eserleri, sanat-mekân arasındaki tematik ilişkiye ve mekâna özgü çalışmaların niteliğine dair belirleyici etkiler bırakmıştır. Özellikle, 1981 ve 1989 yılları arasında Manhattan'daki Federal Plaza'nın önüne yerleştirilen Richard Serra'nın Tilted Arc adlı eserinin daha sonra yerleştirildiği yerden kaldırılıp, taşınmak istenmesi üzerine sanatçının verdiği cevap, eser-mekân ilişkisinde, eserin varlığının tamamen yerleştirildiği mekâna bağlı olduğuna dair önemli bir yanıttır. Serra'ya göre; "eseri kaldırmak, esere zarar vermek, yok etmektir. (to remove the work is to destroy the work)" (1989). Bu bağlamda, belirli/spesifik bir yer, mekân, konum için tasarlanıp yerleştirilen, hem mekân hem de eserin anlamının birbirleriyle etkileşimine bağlı olan sanat ve tasarım çalışmaları, mekâna özgü çalışmalardır.

"James Meyers mekâna özgüllüğü iki bölüme ayırır; gerçek mekân (literal site) ve işlevsel mekân (functional site). Gerçek mekân; tek bir yer, asıl mekân, eserin gerçek konumu. Eserin anlamını konumundan aldığı gerçek mekânda, mekânın benzersizliğini yansıtmak aynı zamanda yapıtı da benzersiz kılar. İşlevsel mekân ise: bir eserin gerçek mekâna anlamını verdiği süreçtir. Alegorik bir mekândır. İşlevsel mekân, eserle ilgili tartışmaları, fikirleri, fotoğrafları ve video kayıtlarını çevreleyen enformasyonel mekândır" (Aktaran: Suderburg, 2000: 4-25).

Kwon ise, mekâna özgüllüğü, fiziksel mekân (physical site), kültürel mekân (cultural site) ve söylemsel mekân (discursive site) olmak üzere üç bölüme ayırarak ele alır. "Kwon'a göre fiziksel mekân: eserin konumlandırıldığı yer, kültürel mekân: eserin kültürel, politik, ekonomik veya sosyal anlamları olarak tanımlanabilecek kültürel alan,

söylemsel mekân: çalışmayı çevreleyen bilgi ve fikirler söylemidir” (Aktaran: Parrish, 2022:2).

Bu bağlamda, hem fiziksel hem de kültürel mekânın birleşimiyle oluşan söylemsel mekân, aslında mekâna özgü pratikleri sadece kültürel ve entelektüel yönden değil, son derece anlamsal yönden de esere bakışımızı ve eserin zaman içinde varlığını etkileyen bir mekândır.

“Kwon'un tanımladığı söylemsel mekân, sergilenmekte olan eserin belirli bir zamana özgü ve ilişkili daha derin bir anlam yaratmak için hem fiziksel hem de kültürel mekândan kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte, söylemsel mekân eserle ilgili münazara ve tartışmalarla karakterize edildiğinden, eser izleyicisi ile bağlantılı ya da daha az bağlantılı hale geldikçe söz konusu mekân zaman içerisinde değişebilir ve gelişebilir” (Aktaran: Parrish, 2022:2).

Hem sanat hem tasarım uygulamalarında, mekâna özgü çalışmaların ve üretim aşamasında yaratıcıların yararlandığı bazı fiziksel ve somut unsurlar, *beyaz küpün* dışına çıkan eserin kimliğinin oluşmasına katkılar sağlamaktadır. Nerede olursa olsun, “mekâna özgü sanat, başlangıçta mekânı gerçek bir konum, somut bir gerçeklik olarak ele aldı ve kimliğini uzunluk, derinlik, yükseklik, doku, duvarların ve odaların şekli; plazaların, binaların veya parkların ölçeği ve oranı; mevcut aydınlatma, havalandırma, trafik düzenekleri; ayırt edici topoğrafik özellikler vb. gibi fiziksel faktörlerin kendine has kombinasyonlarından oluşturdu” (Kwon, 2002:11).

Günümüzde mekâna özü çalışmalar, enstalasyon sanatı ile doğrudan ilişkilendirilmekte ve çoğunlukla birlikte anılmaktadır. Postmodern sanat içerisindeki kavramsal öneminin dışında, mekâna özgü çalışmalar, kamusal alanda alan açmak, kamusal mekânı, kentsel arayüzlerini değiştirmek, sanatı kamusala taşımak gibi işlevsel tarafı olan, hem efemeral hem de kalıcı uygulamalardır.

### 1.3.2. Beyaz Küpten Kamusal Alana

“1976 yılında Brian O’Doherty’in Artforum dergisine yazdığı ve daha sonra kitaplaştırdığı yazılarında yer alan” (<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/w/white-cube>) *beyaz küp*, güncelliğini koruyan, kreatif alanlar ve görsel sanatlar içerisinde sıklıkla

değerlendirilen kavramlardan biridir. Fakat özellikle, sanat, tasarım ve sanatçının belirli kurallar çerçevesinde tasarlanmış beyaz küpün dışına çıkıp, başka mecralar deneyimleme ve yeni alanlar açma girişimleri, kamusal alanı sanatçıların yöneldiği cazibe mekânı haline getirmiştir.

Foster, (2015:2) bu konuya:“Çok çeşitli boyutlarda sanat eseri üretimi, farklı sergi mekânlarına ihtiyaç duyulmasına yol açmıştır. Modern sanat soyutlaştıkça ve özerkleştikçe, içinde bulunduğu yurtsuzluk halini yansıtacak bir mekân arar oldu; bu mekân sonradan “beyaz küp” olarak anılacaktı” şeklinde açıklama getirir.

Brian O’Doherty (1928), Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi (1986) adlı kitabında galeri mekânına, daha sonra çeşitli alanlara tartışma konusu olacak bir dizi eleştiri getirmiştir. Galeri mekânının kutsiyetini ve belirli geleneklerin hâkim olduğu bir sisteme benzemesini eleştiren yazar, bu bağlamda ironik bir retoriğe sahiptir. Brian O’Doherty (2016: 30) galeri mekânını “biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarım buluştuğunda, benzersiz bir estetik mekân ortaya çıkar” şeklinde yorumlar. Öyle ki bu kilise kutsiyetini ve atmosferini yaratmak için belirli kurallara sadakat gerekmektedir. Bu bağlamda, “bir ortaçağ kilisesi inşa etmek için uygulanan kurallar ne kadar özenliyse, galeri mekânının inşası için uygulanan kurallar da aynı özene sahiptir. Dış dünya ile her türlü temas engellenmelidir” (O’Doherty, 2016: 31).

Nitekim XXI. Yüzyıl’da ve postmodernizmin hâkim olduğu dönemde, beyaz küpün söz konusu kutsiyeti, kamusal alanların sanat icra etmek için kullanılmasıyla birlikte azalmıştır. Enstalasyon sanat türü ve teknolojik uygulamadaki elverişlilik, doğası gereği geniş bir spekturumda mekân/yer talep etmektedir. Dolayısıyla, dogmalara ve kurallara karşı çıkan bu artistik uygulamalar, O’Doherty’in de eleştirdiği kilise ve kilise kutsiyetinin dışına çıkar. Galeri mekânı ya da müze vasıtasıyla dış dünya ile teması engellenen eser, kamusal enstalasyon aracılığıyla bu temassızlığı bozarak yapısöküme uğrar ve hemen ardından yeniden yapılandırılarak yeni bir temas boyutu kazanır. Sanatçının radikal bir biçimde eserinin dış dünya ile bağlantısını sağlaması, sanatın konvansiyonel dokunulmazlığını ihlâl eden provokatif bir eylemdir. “Neredeyse bir

asırdır sanat pratiğinde bir gerilla savaşı geleneği gelişmekte. Temsil biçimleriyle ilgili tartışmaların kıyısında kalan “yer” meselelerini görmezden gelmek günden güne daha zor bir hale geliyor: *Nerede oluyor?* Sanatçı nötrleştirilmeye, depolanmaya direniyor ve böylece toplumun asayişini bozuyor. Bir yerde sergi açmaktan ziyade bir yeri sergiliyor” (Hollier, 2016:2).

Galeri mekânının içinde “sanat kendi dünyasında bir olgudur” (O’Doherty, 2016:31). Kamusal enstalasyon pratiği ise, sanatı kendi dünyasından çıkarıp dış dünyada var olan ve karşılık bulan bir olgu haline dönüştürür. *Beyaz Küpten Kamusal Alana* çıkan eser hem mekân hem zaman hem de izleyicide bir döngüsellik yaratmaktadır. “Sanatın varlığı daima kamusala bağlı olmuştur. Bununla birlikte sanat, her zaman sunulmak üzere kamusal alanı aramaya devam eder” (Kenigsberg, 2022). Bu noktada, avangard sanatçıların protest tavrıyla birleşen kamusal enstalasyon pratiği, sanat mekânının anlamını kökten şekilde değiştirmiştir. Sanat eseri artık kutsal bir nesne olarak görülmekten uzaklaşmıştır; Ayrıca, galeri ya da müze bir ikon olmaktan çıkar, sanatçı ise bu ikonolojiyi yıkan kişidir.

Bu bağlamda, beyaz küpün içinde değil de dışında olmayı tercih eden sanatçı, aynı zamanda sanatta demokratikleşmeyi teşvik etmektedir. “Bu demokratikleşme kendini, hem resmedilen temalar düzeyinde hem de tüketici topluluk düzeyinde gösterir. Sanatın ve hayatın ortak pazarı olarak adlandırabileceğimiz şey, güzellik ticaretini demokratikleştirir. Yaşam güzeldir. Sanat ile yaşam arasındaki duvar eski azametini yitirmiştir. Her şey herkesin seyrine açılır” (Hollier, 2016:7).

“Sanat bilinçten bağımsız ve deneyin ötesinde bir şey (thing-in-itself) değildir. Marcel Duchamp’a göre sanat iki kutup üzerine kuruludur: “sanatçı ve seyirci... ve final seyirciye aittir” (Kenigsberg, 2022). Sanatın sokağa taşınması ya da ortak kullanım alanları içerisinde yer alması, izleyici/seyirci profili ve kitlesinde bir değişikliğe yol açmış görünmektedir. “Kimdir bu İzleyici, bazen Seyirci, bazen Gözlemci, nadiren de Alımlayıcı denen o kişi?” (O’Doherty, 2016:57). O’Doherty’nin sorularının cevabı, günümüz bağlamında, sokakta, cadede, parkta, meydanlarda, alışveriş merkezlerinde, havalimanlarında vb.gibi kamusal alanları kullanan, bu mekânlardan geçen, yürüyen ya

da farklı sebeplerle raslantısal olarak orada bulunan ve illaki entelektüel bağlamda sanattan anlayan, sanatı bilen kişiler olmayan, sıradan insanlar, sıradan seyircilerdir. Aslında, siber çağ ile birlikte yaşadığımız etkileşimler dünyasında izleyici, deneyimleyen kişi, etkileşime giren kişi ya da katılımcı statüsünü kazanmıştır. İzleyici/seyirci açısından bakıldığında, bir sanat eseri görmek, sanat ile ilgilenmek için her zaman müzeye ya da galeriye gitmek zorunda değil ve bunun için zamanını ya da parasını harcamak zorunda değildir. Dahası izleyici, hem bir sanat tüketicisi olarak hem de sanatçının iletmeye çalıştığı mesajı ya da içkin entelektüel bakış açısını, yaratm olanağı bulduğu farkındalığı günlük hayatında da tecrübe etme imkânı bulmaktadır. Fakat “herşeye rağmen İzleyici’nin köklü bir soydan geldiği de unutulmamalıdır. Soykütüğünde, “izleyici” ya da “seyirci” dediğimiz, eşdeğerinin on sekizinci yüzyılın o keskin gözlü akılcı düşünürü vardır” (O’Doherty, 2016:59). Erişilebilirlik bir diğer önemli unsurdur. Kamusal enstalasyon, yaratıcı dışavurumu herkesin erişimine açmaktadır.

Merleau-Ponty’e (2017:28) göre :“Mekân algısı entelektüalist anlaşılmazlıkların ayrıcalıklı bir yeridir”. Dolayısıyla,“Mekân bugün elbette artık herhangi bir tehdit içermemekte ve hiyerarşilerini yok etmiş görünmektedir. Bu durum mekanın “dejenerasyonu” değil, “özgürlük” denilen bir soyutlama adına kendi değerlerinin üstüne bir çizgi çeken gelişmiş bir kültürün sofistike adetidir” (O’Doherty, 2016:30).

Öte yandan, günümüzde yaygınlaşan, dijital enstalasyon pratikleri, büyük ölçekli eserler, hareketli enstalasyonlar ya da izleyici deneyim ve etkileşimine dayalı çalışmalar, mekânı daha karmaşık hale getirerek sanatçıları farklı mekânlar aramaya yöneltmiştir.

“Gözlerimizin önünde canlanan o beyaz, ideal mekânın, aslında her görüntüden daha etkili bir biçimde yirminci yüzyıl sanatının arketipik imgesi haline geldiği iddia edilebilir; genellikle içinde sergilenen sanatla bağlantılı olarak tarihsel süreçte kaçınılmaz bir meşruiyet kazanmıştır” (O’Doherty, 2016:30). Nitekim postmodernizm ile birlikte bunun tam tersini iddia etmek yanlış olmayacaktır. XX. Yüzyıl sanatının beyaz ideal mekânının yerini XXI. Yüzyıl’da büyük ölçüde kendi meşruiyetini ilan ederek kamusal alanın aldığı açıktır.



Hal Foster, beyaz küp, galeri ve müzelerdeki dönüşüme vurgu yaptığı *Beyaz Küpün Ardından* (2015) başlıklı yazısında, sanatçıların bir mekâna ihtiyaç duymaları ve duymamaları üzerine değerlendirmeler yapar. Foster (2015)'a göre New York ve diğer bazı kentlerde endüstrinin çöküşte olduğu 1960'larda minimalistler başta olmak üzere bazı sanatçılar, kısmen beyaz küpün sınırlarını sorgulayarak alteratif mekânlar aramaya başlamıştır. Fakat zaman içerisinde, gittikçe boyutları büyüyen sanatla başa çıkabilmek için daha geniş ve farklı mekânlara ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır: “Son zamanlarda ortaya çıkan kimi başarılı sanatçılar bu tür bir mekâna ihtiyaç duymuyorlar; hatta pek çok açıdan onu reddediyorlar” .

Dahası, sanatçıların mekâna-özgü ve mecra-sonrası enstalasyonlar üreterek sadece eseri değil aynı zamanda mekânı da tasarlamış olurlar. Özellikle, mekâna-özgü çalışmalar ile birlikte, mekânda bir değişim yaratmak, o mekânın dönüşümü anlamına gelmektedir.

Örneğin, New York, bugün dünyada en çok kamusal enstalasyonun bulunduğu kentlerden biridir. New York çok uzun zamandır dünyanın önde gelen sanat-yapım şehri olarak adeta kutsanmış olduğundan, şehrin her türden nitelikli kamusal sanatla dolu olduğu görülebilir. 1983 yılında yürürlüğe giren New York City's Percent for Art Program, Public Art Fund ve High Line Art gibi kamusal enstalasyon ve kamusal sanat pratiğini teşvik eden, fonlayan ve kendini çağdaş sanatın kamusal alanlardaki rolünü genişletmeye adanmış özerk programlar, sanatçıları hem finansal hem de mekânın kullanımında kolaylık sağlamak için pek çok açıdan desteklemektedir. Bu sayede, çağdaş sanat eserleri ücretsiz ve herkese açıktır. Bugün New York'ta Sheila Levrant de Bretteville'den Sol LeWitt'e, Celia Muñoz'dan Nancy Dwyer'a Barbara Kruger'dan Robert Indiana'ya ve Herb Lubalin'e kadar sanatçıların, mekâna-özgü eserlerinden, multimedya esnstalasyonlarına kadar çalışmaları, New York'un metro istasyonlarına, alt geçitlere, yaya geçitlerine, bina duvarlarına ve sokak zeminlerine yerleştirilmiş, şehrin her yerine dağılmıştır ve kentte 200'ün üzerinde kamusal enstalasyon mevcuttur (Bloomberg, 2005:7; High Line Art, 2022).

Bu bağlamda, kamusal enstalasyonun çağdaş sanattaki merkezi konumu, bir kent sanatı, kent sanatı kültürü vede pratiğinin ortaya çıkmasına öncü olmuştur. Çağdaş bir toplumda sanat, diyalog artırıcı bir biçimde kent yaşamının önemli bir unsuru haline gelmiştir.

### 1.3.3. Bireysel İnisiyatif

Bilindiği gibi bireycilik/bireysellik felsefesi postmodern düşünce yapısı içerisinde tartışılan konular arasındadır. Bunun yansıması olarak, günümüz XXI. Yüzyıl postmodern çağda kent ve kent mekânlarının, sosyal, kültürel, sanatsal, politik ve entelektüel sistemleri sorgulayan sanatçılar tarafından kullanılması, bireysel inisiyatifi yücelten bir yaklaşımın ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. “Beyaz küpten kamusal alana” çıkan sanatçı veya tasarımcının kamusal alanı gündelik hayatta bir tür var olma mekânı olarak kullanması, sanat ve sanatçının nerede olması ile ilgili yazılı olmayan kuralları yapı sökümü uğratmıştır.

Kentlerdeki kültürel faaliyetler özelinde düşünüldüğünde, Guy Debord ve Sitüasyonistlerin etkisiyle 1950’li yıllardan itibaren kültürel bir değişimin beraberinde sanat ve tasarım pratiklerinin sergi, gösteri ve teşhir alanları yoğun bir dönüşüme uğramıştır. Topluma açık mecralar, kamusal alanlarla ilişki kurmak isteyen sanatçı, kimi zaman bir projenin parçası, kimi zaman ise kendi sanat üretimiyle kamusal alanda olmayı tercih eder. İdeolojik nedenler, sanatsal yaklaşım, politik göndermeler ya da kamu siparişleri, çevresel tasarımlar, hümanist gerekçeler bu tercihin gereksinimlerindendir. Kimi zaman muhalif olmayı, tavır almayı, taraf tutmayı kapsayan politik eylemler kimi zaman ise, büyük kitlelerden küçük topluluklara ya da tek bir kişiye dahi ulaşma olanağı içerdiğinden dolayı kamusal mekân, stratejik bir alan olarak kullanılmaktadır.

Modern toplumda hızla gelişen hareketlilik kültürü, postmodern ve siber çağda neredeyse kamusal yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelerek, zaman ve mekân algılarımızı değişime uğratmıştır. Diğer yandan, kamusal alanda yapılan bir sanat girişiminin anlamı nedir? Nasıl yorumlanabilir? Hareketlilik kültürü içerisinde nasıl değerlendirilebilir? sorularına cevap aranmaya çalışılmaktadır.

Gezdiğimiz, yürüdüğümüz, oturduğumuz ya da herhangi bir şekilde etkileşime girdiğimiz alanlarda bir eser, performans ya da enstalasyon görmek, sanatın gündelik hayat akışı içerisine dâhil olması anlamına gelmektedir. Sanatçının birincil amacı çoğunlukla sanat ve gündelik hayat kesişimi ve buna dair düşünme, algı, reaksiyon, kavrayışımız ve harekete geçme dürtüsü etrafında şekillenir. Öte yandan, izleyici için sanata erişmek, günlük eylemleri arasında serbestçe rastlayabileceği, karşılaşılabileceği bir durum haline gelmektedir. Dolayısıyla bireysel inisiyatifle, sanatçı hareketlilik kültüründen faydalananarak sanatı serbestleştirmiş olmaktadır. “İnsanlar mekânı yalnızca tecrübe etmez, aynı zamanda onun aracılığıyla düşünür ve hayal kurarlar” (Stavrides, 2021:11). Kamusal mekânsal boyutundan faydalanan sanatçı, izleyicisine bir tür kolektif düşünme ve düş kurma vaadi sunar. Merleau-Ponty’nin (2017:28) ifadesiyle, “mekân artık görmenin değil, düşüncenin nesnesidir”. Bu bağlamda, yaratıcı, izleyicisine yıllar önce sityasyonistlerin psikocoğrafya ve derive aracılığıyla ortaya koymaya çalıştığı gibi, gündelik hayat içerisinde bir keşfetme özgürlüğü sunar. Kamusal mekân, sanatçı için sadece bir özgürleşme alanı değil aynı zamanda “bir keşif ve macera mekânına” dönüşür. (Stavrides, 2019:222).

Stavros Stavrides, mekân temsilleri ve özgürleşme arasında bağlantı kurarak açıkladığı mekânın müsterekleşmesini, metropol deneyimleri ve kolektif bir gelecek yaratma potansiyeli açısından incelemektedir. Buna göre, “özgürlüğe ve özgürleşmeye dair imgeler yaratmak insanların daha iyi bir gelecek için ortak umut ve beklentilerini biçimlendirmelerinin her zaman son derece önemli bir yolu olmuştur. Özgürleşme mevcut toplumsal dünyaların köklü dönüşümü ile yakından ilgilidir” (Stavrides, 2019:217-220). Bu bağlamda, Stavrides’in özgürleşme yoluyla daha iyi bir gelecek kurma iddiası ile sityasyonistlerin sanatı gündelik hayatın bir parçası haline getirerek dünyayı değiştirme fikri paralellik göstermektedir. Dahası, bu paralelliğin günümüz sanatçılarına cazip bir kapı araladığı söylenebilir. Sanatçının, özgür iradesi ile kamusal alanda olmayı tercih etmesi özgürlük ve bireysellik temsidir. Ayrıca, dolaylı ya da doğrudan bir kamusal alan tasarımına katkı sağlayan sanatçı, kendini, kentin dönüşümüne, sanat algısındaki değişime ve kültürel konjektüre katkı sunan bir noktaya konumlandırır.

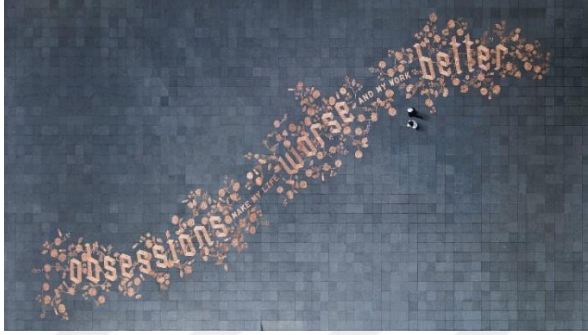
Kültür politikaları açısından ele alındığında, “son yıllarda sanat-tasarım alanında meydana gelmiş olan bir paradigma kaymasının farkına varırız. Geleneksel anlamıyla bir eserin yaratılması daha az vurgulandıkça; bir nesne olarak sanatsal yaratımı gerçekleştirsin gerçekleştirmesin, kültürel faaliyeti yaratan süreçlerin sergilenmesi ve bu süreçlerin sorgulanması daha önemli bulunmaktadır” (De Oliveira, 2005: 47).

Bireysel bir inisiyatifle, kamusal alanda özgürleşen sanatçı, aynı zamanda kültürel-politik anlamda etramızdaki çevreye, bu çevrede olup bitene, pek çok konu, kavrama ve eyleme karşı bir sorgulama geliştirilmesine dikkat çekmektedir.

Teknolojik ilerlemeler, internet, dijital çağda erişim kolaylığı ve siber arayışlar kamusal enstalasyonların hemen hemen her yerde ve zaman kısıtlaması gözetilmeksizin uygulanmasını kolaylaştıran faktörlerdendir. Kreatif zihinler, teknolojinin sağladığı kolaylıktan ve sınırsızlıktan faydalanırlar. Dahası, uygulanan eserin yayılması, yayınlanması da aynı şekilde hızlıdır. Siber çağda teknoloji ve internet aynı anda her yerdedir (ubiquitous), dolayısıyla sanatçıya, kendine yeni alanlar açması için çok geniş ve görkemli bir potansiyel sunar. “Bilgisayar teknolojisinden ileri bir düzeyde yararlanma, bizi dileğimize göre farklı mekânları deneyimleme imkânıyla donatarak, ‘yer’lerin ve durum’ların simülasyonunu getirmiş ve buna ek olarak neyin gerçek olup, neyin olmadığını algılama biçimimizi tartışmalı kılmıştır” (De Oliveira, 2005: 38). Bu noktada, XXI. Yüzyıl postmodern üretim stratejilerinde ve çağdaş sanat ve tasarım pratiklerinde, kamusal enstalasyonun merkezi rolünün hem bireysel inisiyatif yaklaşımında hem de teknolojinin omuzlarında yükseldiği söylenebilir.

Çağdaş grafik tasarımın önemli temsilcilerinden Stefan Sagmeister, 2000 yılında New York’ta bulunan stüdyosundaki tasarım çalışmalarına bir yıl boyunca ara verip, iş yetiştirme kaygısı ya da dışarıdan verilmiş bir brief olmadan, deneysel ve özgün eserler üretmeye karar verir ve kamusal enstalasyon projeleri gerçekleştirir. Tasarımcının yapıtları, müşterilerinin finansal desteğiyle hayata geçen, sanat, tasarım, teknoloji ve psikoloji disiplinlerinin birleştiği büyük ölçekli eklektik eserlerdir. “Things I have learned in my life so far” (Hayatımda Şimdiye Kadar Öğrendiklerim) başlığıyla sunduğu ve sonradan kitaplaştırdığı çalışmalar, tasarımcının kendi günlüğünden aldığı bir listeden

oluşturulmuştur. “Obsessions Make My Life Worse But My Work Better” (Saplantılar Hayatımı Kötüleştiriyor Ama İşimi Daha İyi Yapıyor), “Everybody Always Thinks They Are Right” (Herkes Her Zaman Haklı Olduğunu Düşünür), “Worrying Solves Nothing” (Endişelenmek Hiçbir Şeyi Çözmez), “Everything I Do Always Comes Back To Me” (Yaptığım Her Şey Mutlaka Bana Geri Döner), “Being Not Truthful Works Against Me” (Dürüst Olmamak Hep Aleyhime Dir) şeklinde çoğunluğu tipografik enstalasyon olan yirmi farklı ifade ve özdeyiş, pek çok ülkede kent merkezlerindeki reklam panolarından, billboardlara, projeksiyon çalışmalarından ışıklı tabelalara kadar kamusal alanlara yerleştirilmiştir.



**Resim 17:** Stefan Sagmeister, Obsessions Make My Life Worse But My Work Better, 2008, Waagdragerhof Meydanı, Amsterdam. <https://sagmeister.com/work/obsessions-make-my-life-worse-but-my-work-better/>

Kitabında sanat ve tasarım arasındaki sınırların belirsizleştiğine vurgu yapan Sagmeister, bununla birlikte bir noktada iki disiplinin bir birinden ayrıldığından bahseder. Amerikalı minimalist sanatçı Donald Judd’un “Design has to work. Art does not” ifadesini örnek göstererek sanat ve tasarım dağıtım ve yayım sistemi ve bu iki disiplinin medyalararası farklılığının altını çizerek, tasarımın ve dolayısıyla da kendi kamusal enstalasyonlarının bir amacı, işlevi ve bir görevi olduğunu ifade eder (2008). Açıkça anlaşılmaktadır ki Sagmeister’in tasarımlarında iletişim kurmak öncelikli amaçtır. Eserler, tasarım ve sanat işbirliğine psikolojinin dâhil olmasıyla, mutluluk arayışı, insanın bu arayış etrafındaki arzusu ve arzu ettiğimiz mutluluğu elde etmenin pek de kolay olmadığı iddiasına odaklanır.

Steven Heller, tasarımcının “Everybody Always Thinks They Are Right” (2007) çalışması üzerine yazdığı yazısında, Sagmeister’in sanat, tasarım ve dil arasında bir bağ kurmuş olduğundan ve bunu yaparken sanatçı/tasarımcı kimliğinin öne çıktığına vurgu yapar. Sanatçı ne tam olarak dijitalin kölesi ne de kısıtlı baskı teknolojisine bağlı kalmaktadır. İskoçya'daki altı farklı kent merkezlerine yerleştirilen Sagmeister’in kızgın maymunları ve diğer çalışmalarındaki tipografik epigramlar, Sagmeister hibrit yaklaşımını karakterize eden yorumlayıcı tipografik heykeller sayesinde tasarımcı, basit ve basmakalıp ifadeleri çarpıcı bir anlatıma dönüştürür. Heller’a (2008) göre, Sagmeister’in enstalasyonları, “dışavurum sürecinde sanat ve tasarımın bağlantı noktasıdır. Aslında, sanat, özü itibarıyla sorgulamaya yol açan belirsizliği beslerken, tasarım ise bizi cevaba götüren iletişimi destekler ve artırır. Bu tam olarak Sagmeister'in sanatçı/tasarımcı kimliğiyle rol aldığı en büyük ve belki de tarihsel olarak en önemli noktadır”.



**Resim 18:** Stefan Sagmeister, Everybody Always Thinks They Are Right, 2007, İskoçya. <https://sagmeister.com/work/everybody-always-thinks-they-are-right/>

“Anıtsal maymunlar hem özgür ifadeyi hem de yerel dili temsil eder ve her biri varoluşsal olarak eleştirel düşüncüyü tetikler. Gösterinin (spectacle) tanımı budur – işgal etmek, meydan okumak ve kışkırtmak – Sagmeister gösteriyi, tipografi, yazı tipi (type), görüntü ve hatta bizzat kendisini kullanarak oluşturmasıyla ünlüdür” (Heller, 2008).



Sagmeister'in söz konusu hibrit dışavurumları, yine Heller (2008) tarafından, Gesamtkunstwerk olarak değerlendirilir.

Modernist tipografi, dil, metin temelli sanat anlayışı (text-based art), kamusal alanı kullanma yöntemi, çevresel çalışmaları, çeşitli medya formları ve malzemeleri kullanım stili, Stefan Sagmeister ile Jenny Holzer, Barbara Kruger, Lawrence Waigner ve Ed Ruscha gibi kavramsal sanatçılar ve onların bildirimsel tipografileri arasında köprü kurmamızı sağlar. Dahası, Sagmeister kitabında Jenny Holzer'den etkilendiğini ve çalışmalarına hayranlık duyduğundan bahseder.



**Resim 19:** Stefan Sagmeister, Worrying Solves Nothing, Linz, Avusturya, (Sagmeister, 2008).

Sagmeister'in eserleri, kamusal sanatın sanatçıyı kendi sivil karar alma sürecine dâhil etmesi ve kamusal alanda olmanın sanatçının özerk bir biçimde vereceği karara bağlı olmasının değerlendirilmesi açısından önemli örneklerdir. Sanatçı/tasarımcı kimliğin öne çıktığı örneklerde, Tek bir tasarımcının bir yıl boyunca böylesine büyük ölçekli çalışmalar tasarlayıp, zaman içerisinde bu çalışmalarını kamusal alanda gerçekleştirmiş olması liberal özgürlükçülük bağlamında sanatçıların seçimlerini bireysel ve öznel bir şekilde yapmakta olduğunun bir göstergesi olarak karşımızda durmaktadır.

## II. BÖLÜM

### KAMUSAL ENSTALASYON VE YARATICI STRATEJİLER



## II. BÖLÜM

### KAMUSAL ENSTALASYON VE YARATICI STRATEJİLER

#### 2.1. Kamusal Enstalasyon ve Stratejileri

XXI. Yüzyıl'da kamusal sanat ve kamusal enstalasyon, çağın getirdiği ilerlemelerle birlikte kendi içinde gelişim yolculuğunu sürdürmektedir. Kamuya açık bir mekânda sanat ve tasarım pratiklerinden herhangi birini uygulamanın, her geçen gün anlamı, yöntemi ve stratejisi değişmekte ve dönüşüme uğramaktadır. Özellikle, disiplinlerarasılık prensiplerinin öne çıktığı stratejilerin postmodernizm ve siber çağın etkisiyle yoğunlaştığı söylenebilir. Kamusal enstalasyonun mevcut kapsayıcı durumu, yenilikçi ve çağdaş yönü ve her yerde uygulanabilme potansiyeli onu çağdaş topluma uygun polifonik bir sanat türü haline getirmiştir. Kamusal enstalasyon retoriği, bireylerin konuşma, sorgulama ve anlamlandırma süreçlerine yardım eden yararlı araçlardan biri olarak gündelik hayat içerisine karışır.

Günümüzde, kamusal enstalasyon, 'etkileşim', 'müdahale', 'dahil olma', 'değişime uğratma', 'atmosfer yaratma', 'proje', 'etkinlik', 'bilgilendirme', 'uyarma', 'iletişim kurma', 'kolektif bilinç' gibi bir çok terimi kapsamaktadır. Kamusal enstalasyon alanı içinde bu terimler, esere, sanatçıya, temaya, içeriğe bağlı olarak eşit konumdadır ve birbirlerinin yerine kullanılabilirler.

Kamusal enstalasyona genel bir tanım getirmek, sınırlarını belirlemek ya da disiplinler bağlamında kategorize etmek zordur. Birkaç disiplini birden kuşatan, ortak çalışma ve işbirliği gerektiren bu alan, eklektik yapısıyla birçok sanat türünü, tasarım çalışmalarını, yöntemi, tekniği, içine dâhil ederek daha genel bir kavram haline gelmiştir.

Çeşitli niteliklere sahip diğer bütün sanat türleri gibi kamusal sanat da kendine özgü bir çalışma şekline sahiptir. Kamusal enstalasyon üretiminin çeşitli stratejileri vardır. Bunlar, dört başlık altında tanımlanabilir:

*-disiplinlerarası uygulamalar,*

*- biriktir, yerleştir, çoğalt,*

*-belirsizliğin tanımı,*

*-dil oyunları.*

### **2.1.1. Disiplinlerarası Uygulamalar**

Yenilik arzusu, tıpkı keşfetme hevesi gibi bireyin dünyasıyla, bulunduğu zaman, mekân ve çevresi ile bağ kurmasını sağlayan etkenlerden biridir. Dolayısıyla, sanatçıların yeni olanakları, yeni teknikleri deneyimleme arzusu onları diğer disiplinlerle buluşmaya ve onlardan ilham almaya yöneltmiştir. Tek bir disiplin kısıtlayıcı olabilir. Modernizm sonrası “sanatçıların disiplinlerarasılığa sarılmalarının altında yatan neden, işte bu kısır döngüden kurtulma içgüdüsüdür” (Yılmaz, 2013:217).

Bu bağlamda Jean-François Lyotard, bilgi aktarımının gelişme için gerekli olduğu fakat bunun için sadece enformasyon aktarımıyla sınırlı kalmayıp kıskançlıkla birbirinden ayrılan alanları bağlantılandırmayı geliştirebilecek tüm prosedürlerin eğitimin içerisinde var olması gerekliliği şeklinde değerlendirmelerinde bulunurken disiplinler arası çalışmalarla ilgili şöyle der: “Özellikle, 1968 krizinden sonra yayılan, ama çok daha önce gündeme getirilmiş olan disiplinlerarasılık akımı da bu yönde gider görünüyor. Disiplinlerarasılık fikri, özel olarak gayrimeşrulaştırma dönemine ve onun acil emprizmine ait” tir (Lyotard, 2014:101).

Günümüzde belki de en ilgi çekici birliktelikler, sanatçı/tasarımcı ile yazılımcılar, bilim insanları, bilgisayar teknolojileri uzmanları arasında gerçekleşen birlikteliklerdir. Özellikle, projeksiyon çalışmaları, video art ve mapping gösterilerinin iç mekan ya da kamusal alanda uygulanması farklı becerileri talep ettiğinden bu konuda hem gönüllülük hem de bir gereklilik ortaya çıkmıştır. Ayrıca, sanatçılar bilimden, teknolojiden ve inovasyondan faydalanarak söz konusu anaakım disiplinlerden yeni ilişkiler açığa çıkarmanın peşine düşmüşlerdir. Bu alanlarda esnek çalışabilme olanağı ve derinliği pek çok sanatçıyı yeni işbirlikleri kurmaya yöneltmiştir.

Dahası, yukarıda bahsedilen bu sanat türleri görsel olarak görkemli bir üslup ve anlatı sunma potansiyeline sahip olduğu için izleyicisine bir seyir ortamı sunarak adeta

sinemasal bir deneyim yaşatmaktadır. Dolayısıyla, sinema, tiyatro, sahne sanatları gibi disiplinler de enstalasyon sanatının faydalandığı alanlardan biri haline gelmiştir. İzleyici, katılımcı ve eser arasındaki diyalog ve deneyim meselesi, kamusal enstalasyonun egemen unsurları olduğundan bu sanat türü etkileşim, iletişim ve şölenselliği ve bazen de teatrallliği önemsemektedir. “Bir zamanlar izleyiciyi eğlendirmeye dayalı olmasından dolayı bir zayıflık olarak görülen eserin ‘tiyatrallığı’, erdem haline gelmiştir. Rochelle Steiner, tiyatrallık – paradoksal olarak enstalasyon sanatını tanımlamayı sağlayacak koşulların çevresini çiziyordu, diyecek kadar ileri gitmiştir” (Aktaran: De Oliveira, 2005:18). Müzik de kamusal enstalasyon ve gündelik hayat tarzı kesişiminde karşılık bulmaktadır.

Sydney’de her yıl Mayıs ve Haziran ayları arasında düzenlenen Vivid Sydney festivali büyük ölçekli ve etkileyici ışık enstalasyonlarına, projeksiyon mapping gösterilerine ev sahipliği yapmaktadır. Festival boyunca kentin çeşitli yerlerinde bu gösteriler gerçekleştirilir. Yanısıra kentin ikonik simgelerinden biri olan Opera Binası (Sdney Opera House) üzerine yansıtılan projeksiyon mapping uygulamaları, yenilikçi yaklaşımların kent sakinleri ve global yayın mecraları aracılığıyla bütün dünya ile diyalog imkânları sunar. “23 gün boyunca sınırları zorlayan sanatçıların ürettikleri sanat ve tasarım, kamusal ve ışık enstalasyonları yaratıcılık, inovasyon ve teknoloji kutlanmaktadır” (www.vividsydney.com, 2022). Festivalde yer alan pek çok eser sanat ve tasarımın disiplinlerarası çalışmasının sonucudur. Öz disiplinliliğin aksine, kolektif çalışma ve çokdisiplinlilik neredeyse tüm kente yayılan kapsayıcı, dâhil edici, inteaktif bir etkinlik ve eserlerin üretimine olanak tanımaktadır.



**Resim 20:** Vivid Sydney 2018 ve Vivid Sydney 2012 Sydney Opera Binası Göüntüleri,  
<https://www.vividsydney.com/locations/sydney-opera-house>

“Akışkanlık yeni milenyumda bir anahtar kelime haline gelmiştir ve sınırların bulunmadığının bir göstergesidir. Dolayısıyla, sanatçıların esnek sınırları içinde çalışmaya yakınlık duymaları şaşırtıcı değildir (bu her şekle bürünebilen, her yerde meydana getirilebilen ve -Rirkrit Trivanija’nın belirttiği gibi- ‘çok sayıda insanı sürece katabilecek sanat-proje’nin yükselişini açıklamakta önemli bir uğraktır” (De Oliveira, 2005:109).

Disiplinlerarası çalışma, günümüzde sanatçıların kendilerini ve aynı zamanda sanat üretim tanımlarını da değiştirmiş durumdadır. Sanatçılar uzun süredir multidisipliner sanatçı adı altında kendini tanımlamaya başlamıştır ki bu durum, gerçek anlamda disiplinlerarası sınırların bulanıklaşmasından öteye giderek neredeyse ortadan kalktığının kanıtıdır.

Öte yandan, “disiplinler arasında çapraz döllenme, küratörler ile sanatçılar arasındaki alışveriş ve eseri yaratmanın bir aracı olarak dinleyicilerle etkileşim kurmanın kendisi, enstalasyon sanatını şekillendirmekte artık son derece tesirli bir rol oynamaktadır” (De Oliveira, 2005:109).

### 2.1.2. Biriktir, Yerleştir, Çoğalt

Eklektik yapılar, kurgu, çoğaltma, détournement, kendine mal etme (appropriation) ve biriktirme (accumulation), enstalasyon sanatının kilit öneme sahip

tekniklerindendir. Enstalasyon sanatçılarının var olan metodolojik unsurları kullanmaları yaygın bir durumdur. Uygulama ya da içerik yaratma sürecinde, mevcut her hangi bir şeyin sanat eserine dönüştüğünü görmemiz XXI. Yüzyıl'da olası bir durum haline gelmiştir. Fakat bazen sanatçılar, sınırları zorlayıcı yöntemler deneyerek izleyicisini ya da sanat tüketicilerini, eleştirmen, yazar ve teorisyenleri çelişkili durumlarda bırakabilirler. Bu durum, tipik postmodernist bir durumdur.

Biriktir, yerleştir ve çoğalt yaklaşımında bir sanatçı için her şey potansiyel kullanılabilir bir malzemedir. Mevcut tüm kültürel nesneler, bir içerik ya da ses, sanatçı aracılığıyla yeni bağlamlara oturtulur. Salt yeniden üretimin yerini 'edit etme' süreci almıştır. Bu noktada, aşağıda yer alan Amerikalı sanatçı Tony Cokes yerinde bir örnek olacaktır. Sanatçı, çalışmalarını mevcut kültürel nesneler ve içeriklerden oluşturmaktadır. Bağlamından kopardığı nesneleri kendi stilinde yeniden bağlamlaştırması ve bunu yaparken de müzikle birleştirmesiyle ünlü olan sanatçı, salt sanatçı kimliğini aynı zamanda editör kimliğiyle birleştirmektedir. Bu bağlamda, bir kez daha Comte de Lautréamont'un gelişim için "aşırımacılık gereklidir" sözünü hatırlamak faydalı olacaktır. Bu durum, aynı zamanda bir geri dönüşüm hikâyesidir. Tarih içerisinde kullanılan form, ses, imaj, nesne ya da herhangi bir öğenin geri dönüştürülmesi. Sanatçı ise, söz konusu dönüşüm sürecini başlatan ve kurgulayan kişidir ve ayrıca bu sayede izleyicisini tarih içerisinde bir yolculuğa davet etmiş olur. Bu noktada, Lyotard'ın (1984: 81) altını çizdiği üzere:

"Postmodern bir sanatçı ya da yazar, bir filozofun konumundadır: Onun kaleme aldığı metin, ürettiği çalışma, ilke olarak önceden yerleşmiş kurallara göre şekillenmez. (Bu) kurallar ve kategoriler, sanat eserinin kendisinin aramakta olduğu şeydir. Öyleyse, sanatçı ya da yazar, fiilen ortaya çıkmış olacak şeyin kurallarını formüle etmek amacıyla herhangi bir kurala bağlı kalmadan çalışmaktadır. Eserin ve metnin, bir olayın karakteristik özelliklerini taşımasının sebebi budur" şeklindeki değerlendirmesi önemlidir".

Son yıllarda, dijital teknoloji, internet ve dizüstü bilgisayarların varlığı, sanatçıları stüdyolarından çıkararak her yerde üretme fırsatı sunan sanal bir stüdyo fikrinin olgunlaşmasını sağlamıştır. "Sanal stüdyo sanatçılara yeni çalışma araçları sunup, göçebe ve heterojen bir pratiği teşvik eder. Meksikalı sanatçı Stefan Brüggenmann, "Kimin

bir stüdyoya ihtiyacı var ki? Bugün bir sanatçının bütün ihtiyacı olan, bir bilgisayar ve bir telefon hattıdır” demişti” (De Oliveira, 2005: 21).

Özellikle Yeni Medya sanatlarının çağdaş sanatın günümüzdeki en önemli temsil araçlarından biri olmasıyla birlikte, sanatçıların çalışma yöntemi ve profesyonel ilişkileri eklektik hale gelmiştir. Disiplinler arası yaklaşımın katkılarıyla pek çok çağdaş sanatçı diğer alanlardan uzman, yazılım becerisi yüksek kişilerle birlikte çalışarak ekip çalışması gerektiren büyük ölçekli kamusal enstalasyonlar gerçekleştirmektedir.

“Günümüzde pek çok çağdaş enstalasyon sanatçısı, gerekli olduğu zamanlarda ‘proje’ temelinde çalışmayı tercih ederek, stüdyodan vazgeçmiş durumdadır. Sanatın üretildiği geleneksel mekandan bu şekilde uzaklaşma, elektronik iletişimin ve uluslararası düzlemde seyyarlığın yayılmasıyla birleştiğinde ortaya çıkan sonuç, giderek daha da ele avuca sığmaz hale gelen bir sanat eseri türünün üretilmesidir” (De Oliveira, 2005:107).

Farklı disiplinlerde ve genellikle metin temelli çalışan sanatçı Stefan Brüggenmann kavramsal sanat ve minimalizmin etkisinde yalın bir dil kullanarak, ironik nitelikli sosyal eleştiri ve post-pop estetiğini birleştirdiği enstalasyonlar üretmektedir. Dili görsel sanatların içine yerleştirmeye çalışan sanatçı, mekân, kaligrafi, resim ve bu üç öğenin birleşiminden beslendiğini ifade eder. Dil oyunları ile desteklediği çalışmalarında Brüggenmann, kendine mal etme ve yerinden etme (displacement) yöntemlerine odaklanmaktadır (Brüggenmann, 2022; Kennedy, 2020; Hauser & Wirth, 2022). Geniş bir spekturumda şekillenen bu eserler, bilinen ve kullanılan nesnelerin yeniden canlanması ile biriktir, yerleştir ve çoğalt mantığına uygun çalışmalardır.



**Resim 21:** Stefan Bruggemann, Truth / Lie, 2020, Tijuana / Mexico.

<https://www.truthlie.com/>

Bruggemann'ın 2014 yılında Londra'daki Queens Gate ve Harrington Road civarına yerleştirdiği, beyaz duvar üzerine bold yazı karakteriyle, 1997- 2014 yılları arasında yazdığı metinleri birleştirdiği kamusal enstalasyonu '1997-2014 Text Pieces', tanıdığımız, önceden gördüğümüz mesajları içeren bir kendine mal etme örneğidir. Jenny Holzer'in ünlü politik çalışması 'Truisms' (1978–87)'de yer alan 'Money Creates Taste' söylemi, Bruggemann'ın duvarında 'Money Creates Bad Taste But Creates Culture' söylemine evrilmiştir. Duvarda bulunan diğer söylemlerde de yine bilindik ifadeler yer alır. Sanatçının çalışması, bu bakımdan biriktirme kültürünün ekonomisi ile arşivde olanın yeniden kamu ile buluşması faaliyetine odaklanma arzusunu temsil eder ve böylece çalışma, aynı zamanda anakronik bir yapıya bürünür.



**Resim 22:** Stefan Bruggemann, 1997-2014 Text Pieces, 2014, London. England.

<http://www.stefanbruggemann.com/work/exhibitions/2014.03/index.html>

Arşiv kültürünü de ilgilendiren biriktirme, çoğaltma ve yeniden kullanma sanat ve tasarım aracılığıyla kültürel bir belleğin izini sürme olanağı verir. “Bütün anlatılar

zamana gönderme yaptığından, sanatçı da izleyiciye kendi hikâyelerini ve ‘zaman’ deneyimlerini hatırlatmak için bu teknikleri kullanmaktadır” (De Oliveira, 2005:135). Spekülatif yeniden yorumlama sayesinde sanatçı, izleyicinin hiper bilinçlilik sınırlarında dolaşma kapılarını aralar.

### 2.1.3. Dil Oyunları

*Kelimeler kullanılıyor ve bunlar sanatla ilgili fikirlerden kaynaklanıyorsa, o halde bunlar edebiyat değil sanattır ve sayılar matematik değildir.*

*Sol LeWitt, 1969:107.*

Postmodern Durum’da Lyotard “dil oyunları” kavramını bir yöntem değerlendirmesi üzerine oturarak dil ve dil olgularının pragmatik yönlerini vurgulamaktadır. Lyotard, kavramı Ludwig Wittgenstein ‘dan (1889-1951) alıntılar ve şu şekilde açıklar: “Wittgenstein, dili incelemeyi sıfırdan başlatıp dikkatini söylemin etkileri üstüne yoğunlaştırdığında, bu şekilde ayırdettiği çeşitli söylemlere dil oyunları adını veriyor” (Lyotard, 2014:25)

Postmodern dönemde, dilin görsel sanatlarla ilişkisini, yaratıcı stratejiler içerisinde değerlendirdiğimizde, XX. Yüzyılın avangard ruhunu yansıtan hareketlerden etkilendiğini görürüz. Ayrıca, XX. Yüzyılda, baskı teknolojilerinin gelişmesinin bir sonucu olarak kent ve kentsel dokunun içerisinde basılı materyaller çoğalmış, reklam ve pazarlama dili karmaşıklaşmıştır. Bu durum, dilin görsel bir araç olarak günlük yaşantımıza daha fazla yer almasına yol açmış ve kelimelerin insan üzerindeki görsel etkisini büyük oranda değiştirmiştir.

Avrupa’da Dadaizm’in (1916-1920’ler) geleneksel sanat estetiği ve düzenini reddetmesi ve yaratılan kapitalist toplumun yerleşik normlarına karşı çıkan duruşu, sanatçıların mevcut sanat anlayışını kabullenmek yerine ona karşı yeni teknikler geliştirmeleri ile sonuçlanmıştır. Marcel Duchamp (1887-1968), örneğin “ready-made” (hazır nesne) olarak bilinen, var olan nesneleri kendine mal etme yöntemi ile bu geleneksel sanat süreçlerine karşı çıkmıştır. Kavramsal sanata baktığımızda, dilin sanat



süreçlerine dâhil edilmesini en çok savunan sanatçılardan biri Sol LeWitt olmuştur. “Sol LeWitt, dil stratejisini büyük oranda benimseyen sanatçılar arasında başı çeken isimdi. Fikirlerin tek başına sanat olabileceğini savunarak, sanatçı ve eserin fiziksel uygulaması arasında bir ölçüde ayrışmaya olanak tanımıştır” (MoMA, 2022).

Gadamer’e (2009:177-195) göre: “Dil, anlamanın vuku bulduğu evrensel bir araçtır. Dilin evrenselliği aklın evrenselliği ile paralellik arzeder. Dilin konuşmadan kopabilirliği, yazılabilmesinden doğar. Yazı formundaki her gelenek her şimdiki zamanla çağdaştır...Ayrıca, şimdinin bilincinde yazıyla tevarüs eden (miras kalan) herşey özgür olduğu ölçüde geçmiş ile şimdinin eşi bulunmaz birarada-varoluşunu içerir”. Dolayısıyla evrensel bir olgu olan dil, postmodern sanat ve tasarım pratiklerinde, metinlerarasılık aracılığıyla geçmişle bağını koparmadan güncelliğini koruyan ve bugünün çağdaş üretim formunu temsil eden görsel bir araç haline gelmiştir. Fikir ve düşünce birliği içerisinde kelimeler aracılığıyla anlam aktarımını sağlayan dil, görsel formlar gibi geleneksel materyallerin yerine geçerek, kelimelerin fikirlere vurgu yapmalarında birincil rol oynamaktadır. Deleuze ve Guattari (2005: 77), dilin, bir ilk taraftan ikinci bir tarafa, görmüş olandan görmemiş olana geçen bir içerik olmadığına, ancak ister istemez ikinci taraftan da kimsenin görmediği üçüncü bir tarafa gittiğine işaret ederler; “ Bu anlamda dil, enformasyon olarak bir göstergenin iletişimi değil, düzen-sözcük olarak kelimenin aktarımıdır”.

Dil oyunları yöntemi altında, “yazılı ya da sözlü olarak sözcüklerin kullanılması, XX. Yüzyılın başlarından beri sanatçı pratiklerinin önemli bir özelliği olduğundan, kelimelerin bu şekilde kullanılmaları, modern ve çağdaş sanat bağlamına uygundur. Sanat eserlerinde harflerin ve sözcüklerin kullanımı, geleneksel olarak yazarlıkla ilişkilendirilir” (Tate, 2022b). Dolayısıyla dil oyunları yöntemi, sanatçının retorikle olan ilişkisine yeni bir diyalektik kapısı açar. Postmodern yaratıcıların uzun metinler yazma ve bunları görsel bir eser gibi sergileme eğilimleri olduğu bilinmektedir. Bu durum, sanatçıya aynı zamanda bir yazarlık becerisini atfetmiş olur. Sanatçı ve yazarlık rolleri birleşir. Ve böylece, görsel sanatların, edebiyat ile olan “metinlerarası” ilişkisi güncel kalır. Genel anlamda dil hamleleri, izleyiciyi okuma eylemine yönlendirerek aradaki bağı

canlı tutar. Lyotard'ın (2014: 26) ifade ettiği gibi, “gözlenebilir sosyal bağ dil “hamlelerinden” oluşur”.

Oyun olgusu da bu yaratıcı meselelere dâhil olur. Sanatçıların kullandıkları kelime oyunları, ironik ya da sarkastik aforizma ve söylemler ya da sözcük hamleleri postmodern dönemde dil oyunlarının bilinçli kuralsızlığına işaret eder ve “her söylem bir oyunda yapılan bir “hamle” olmak zorundadır” (Lyotard, 2014: 26). Dahası, postmodern stratejilerin tüm kazanımları ve hâтта göndermeleri çerçevesinde dil oyunları, sanat ve tasarımdaki değişim ve gelişmeler kapsamını genişletir.

Dilin sergilediği ifade imkânları ve bu bağlamda sanatçıların kullandığı kelime oyunları, sanatsal dil yetisi (language) ile ilişkilidir. Sanatçı, dil oyunları yaparken de kendi sanatına özgü dil yetisinin gramerini kullanır. Dil kavramını açıklamak ve analiz etmenin zorluğu, bu olguyu yaratıcı stratejiler içerisinde keskin bir şekilde değerlendirmeyi ve tam olarak konumlandırmayı zorlaştırır. Ancak, var olan örnekler, avangard vizyon ve XXI. Yüzyıl postmodernizmin yaratıcı stratejileri sanat ve tasarım ile dilin yakın ilişkisini canlı tutmaktadır.

## 2.2. Tipografi ve Kamusal Enstalasyon

*Bir besin kaynağını gören bir arı,  
onu görmeyen arılara mesajı iletebilir, ancak  
onu görmeyen bir arı, onu görmeyen  
diğerlerine mesajı iletemez.*

*Gilles Deleuze ve Félix Guattari,  
A Thousand Plateaus, 1980 (2005:77).*

Grafik tasarımın uzmanlığında gelişen ve son derecede önemli bir çalışma alanı olan tipografi, “Yunanca “typos” (type, impression) ve “grapheia, graphein” (yazı, yazmak) kelimelerinin birleşiminden türetilmiştir” (Online Etymology Dictionary, 2022). XV. Yüzyılda bir matbaa terimi olarak kullanılmaya başlandığı zamandan itibaren sürekli gelişen tipografi, günümüzde baskı teriminden ziyade harfleri, kelimeleri, yazı karakterlerini, fontları belirli bir bütünlük ve kreatif olarak kompoze etme sanatıdır. Fakat

tipograf Beatrice Warde (1900 - 1969), *The Crystal Goblet, or Printing Should Be Invisible* (1930:2) başlıklı ünlü sunum ve makalesinde tipografiyi, bir tasarım pratiğinin ötesine taşıyarak “tipografi bilimi” (<https://readings.design/PDF/The%20Crystal%20Goblet.pdf>) olarak tanımlar.

Bugün, hayatımızın her alanında kullanılan tipografi, bir mesajı iletmenin en yalın formudur. Tüm iletişim alanları ve kanallarında başat bir rol üstlenen tipografiyi yaşadığımız binalarda, sokaklarda, kullandığımız dijital araçlarda, kitle iletişim mecralarında ve tabii ki sanat eserlerinde, etrafımızda tükettiğimiz ve tüketebileceğimiz her medyumun ve medyanın içerisinde görmek mümkündür. İnsan olarak bizler gördüklerimiz, okuduklarımız aracılığıyla iletişim kurabilir, düşünebilir, anlayabilir ve algılayabiliriz. Tipografi dünyayı okunabilir ve görünür kılar. Sanatçılar bugün tipografiyi başlı başına, özellikle de bir postmodern sanat stratejisi olarak kişisel dışavurumlarında kullanmaya başlamışlardır. Bu durum tipografinin XXI. Yüzyıl sanat pratiklerinde özellikle değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Öyle ki tipografi, bu bağlamda bir *raison d'être* (varlık sebebi) haline gelmiştir.

Tipografik ekspresif stilde, XX. Yüzyılın sonlarından itibaren bir değişim söz konusudur. Bu değişimin merkezinde XX. Yüzyıl sanat ve tasarım vizyonuna şekil veren avangard düşünce yer almaktadır. Böylece, tipografinin diğer alanlarla ve sanatla adaptasyonu hızlı bir şekilde gerçekleşir.

“Gelişmiş sanatın kökten farklı – Britanya’da çoğunlukla sürrealizmle ilişkilendirilen- bir gelecekle özdeşleşmesinin, daha genişlemiş bir şimdiyle özdeşleşmeye dönüşmesi sonucunda, “sanatın sonu” beklentisi (sanatın yaşam içinde çözülmesi şeklindeki ünlü avangard düşünce) yerini, sanatlar ile özellikle sinema, mimari ve reklam gibi popüler ve teknolojik bakımdan gelişmiş sanatlar arasındaki etkileşimlere odaklanmaya bıraktı” (Osborne, 2021:33).

Dolayısıyla XXI. Yüzyılda postmodern kültür ve siber kültür koşullarında, tipografik yaratıcılık sözkonusu etkileşimin tam ortasında yer almaktadır. Çünkü evrende hiçbir şey sabit kalmaz, değişmeyen, dönüşmeyen, olduğu gibi kalan hiçbir şey yoktur. Bu akışkanlık sürekli olarak zamanın ruhunu (*zeitgeist*) değiştirir. Tipografi ve tipografik söylemler bu değişimin parçası ve temsilidir. Tipografik ekspresif stil zamanla plastik

sanatlar için muazzam bir medyum haline gelmiştir. Günümüzde yazıları, harfleri, hareketli yazıları, sloganımsı artistik söylemleri, tipografik kurgu ve kurulumları, sokaklarda, bina duvarlarında, istasyon ve alt geçitlerde, billboardlarda, tüm dijital ekranlarda ve siber uzam kadar tüm fiziksel kamusal alanlarda görmek mümkündür. İki ve üç boyutun ötesine geçen örneğin tesseract versiyonlar, farklı türden anlatımlar, enstalasyonlar, sanal gerçeklik (virtual reality) ve artırılmış gerçeklik (augmented reality) teknolojileri kullanılarak tasarlanan sanal tipografik (virtual typography) kurgular artık gündelik hayatımızın bir parçasıdır. Bu aynı zamanda günümüz çağdaş toplumunun sosyal yaşantısının bir yansımasıdır.

Tipografi, postmodern sanatın protagonistlerinden biridir. Bu sınırsız tipografi anlayışı, tipografinin kendi içerisinde de bir paradigma kaymasına yol açmıştır. “Her yeni paradigma kendi kazananlarını ve kaybedenlerini yaratır” (Bard ve Söderqvist, 2015:27). Dolayısıyla, bu paradigma kayması ve tipografinin yüksek ekspresif potansiyeli sanatçı ve tasarımcılara farklı stratejik kapılar açmıştır. Sanatçı ve tasarımcıları özgür ve kapsamlı bir kreatif alana taşıyan bu çeşitlilik, postmodern ruhun bir tezahürüdür. Tipografi sanatçı ve tasarımcılara bir taraftan kendi içeriklerini yalın, anlaşılır şekilde aktarma fırsatı verirken, diğer taraftan da bir plastik sanat retoriğinin yolunu açar.

Günümüzde, tipografi kamusal enstalasyonun önemli bir parçası haline gelmiştir. Kamusal alanlarda tipografik ifadeler, yerleştirmeler ve kurgular görmek her zamankinden daha yaygındır. Sanatçılar tipografiyi kullanarak sokaklarda olmayı seçmiştir. Sosyal hayatın, gündelik fenomenlerin ve gündemin bu denli hızlı değiştiği bir zamanda, kamusal alanlara yerleştirilen tipografik enstalasyonlar sıradan insanlara estetik, yaratıcı ve entelektüel bağlamlar sunar. Aynı zamanda yaşadığımız kentlerde bir kent retoriği ve arayüzü oluşmasına katkı sağlamaktadır. Örneğin, New York bugün içerisinde yüzlerce sanat eserini barındıran bir kenttir. Kent, ünlü sanatçıların yapıtlarından, lokal amatörlerin çalışmalarına bir çok kamusal enstalasyonu içinde barındırır. Bu durum kentin arayüzünü değiştiren bir “dalga etkisi” yaratmaktadır.

Kamusal enstalasyon ve sanat ilişkisi düşünüldüğünde tipografi, kişisel ifade ve bireysel yaratıcılık sürecinde kullanılan melez bir medyumunu temsil etmektedir.

Dolayısıyla günümüzde yaratıcı hayatın her aşamasında öncü bir rol üstlenen tipografi, birçok disiplin için çalışma pratiği haline gelmiştir. Zengin kullanım potansiyeliyle, kendi özgün disiplinlerarası ve disiplinler ötesi niteliklerini belirleyen bu alan, sadece tek bir disipline bağımlılığı reddederek pek çok disipline bağıllığını ispatlamaktadır.

“Her çağ ilham aldığı sanatla tanımlanır. Çünkü her çağda seçkin bir yapıt grubu, tarihin iplerini, siyasetin geçici entrikalarını ve sanatçının kişisel hayatının mahrem düğümlerinin ötesine geçmeyi başarırken, aynı zamanda onu yaratan neslin özünü de yakalar. Peki ya bizim çağımızda?” (Grovier, 2013, p. 10).

Bir artistik janr (genre) olarak tipografik enstalasyon, kamusal alanda toplumla bir bağ kurar, toplumun özünü yakalamaya çalışır. Bu noktada, Amerikalı tipograf (typeface designer) ve grafik tasarımcı Douglas C. McMurtrie’nin Tipografi’de Modernizm Felsefesi (The Philosophy of Modernism in Typography, 1929), başlıklı makalesinde vurguladığı ve tipografinin güncelliğine dair yalnızca modernizm değil, postmodern dönemde de bize rehberlik edebilecek felsefesine bakmak faydalı olacaktır.

“McMurtrie’e göre, “her canlılık sanatı yaşamın bir yansıması olduğu için dönemini gerçekten temsil eden tipografi de o dönemin yaşamının dışavurumudur. Günümüzün belki de en tipik özelliği, hareket eden hızlı tempodur. Bu nedenle, tipografimizin temposuda bu hıza uyumlu olmalı. Statik değil dinamik olmalı. Dengesi sabitlik yerine hareket olmalıdır. Çünkü günümüzde bizler adeta koşarken okumak zorundayız” (Aktaran Bierut, Helfand, Heller ve Poynor, 1999: 41).

Kamusal alanlarda tipografik enstalasyon yaratım sürecinde sanatçıların faydalandığı bazı yaratıcı teknik ve stratejiler mevcuttur. Öte yandan “...kalıcı olan tek şeyin değişimin kendisi olduğunu kabul etmemiz gerekiyor. Her şey akış halindedir” (Bard ve Söderqvist, 2015: 25). Dolayısıyla, bu stratejilerin her geçen gün çoğalıp, çeşitlenebileceğini akılda tutmak faydalı olacaktır. Buna göre, sanatçılar aşağıda sıralanan tekniklerden yararlanabilirler.

- İçeriği Kendine Mal Etme (Appropriation of content)
- Formu Kendine Mal Etme (Appropriation of form)
- Mekânı Kendine Mal Etme (Appropriation of Space)

- Geleneksel olmayan medya ve materyal kullanımı (Use of non-traditional media)
- Teknolojik Olanakların...
- Mesajı İletme Arzusu
- Politik ve protest söylemlerin öne çıkması
- Yaratıcının bireysel sorumluluğu
- Kamusal alanlara kolektif dokunuşlar (kurum ve organizasyon projeleri)

Bugün, tipografik sanat ve enstalasyonlar pek çok açıdan görünür ve etkileyicidir; metaforik olarak yüksek sesli adeta gürültülü performanslardır. Kamusal enstalasyonlarda en çok kullanılan medyumlardan biri olması tipografiyi, XXI. Yüzyıl yaratıcı stratejilerinde bir “protagonist” haline getirmiştir. Bu nedenle kamusal alanlarda gördüğümüz tipografik enstalasyonlar, postmodern yaratıcılığın bileşenlerinden biridir.

Bu bağlamda, doğası gereği, tipografinin ilk ve en önemli fonksiyonu mesajı, okuyucu ve izleyiciye apaçık iletmeektir.

### 2.2.1. Tipografik Kurgu

*Bear with me in this long-winded and  
fragrant metaphor; for you will find that  
almost all the virtues of the perfect wine-glass  
have a parallel in typography.*

*Beatrice Warde,  
The Crystal Goblet or Printing  
Should Be Invisible, 1956:1*

Her ne kadar kayalar, anıtlar ya da binaların yüzeylerine yazı yazmak insanlık tarihinin kendisi kadar eskilere dayanan bir uygulama olsa da grafik estetik kapsamında kamusal alanlara yerleştirilen büyük harfler, dış mekânlardaki tipografik örnekler, tipografik kurgu ve enstalasyonlar, yaygın olarak 1920 ve 1930’lardan itibaren görülmeye başlamıştır.

1923 yılında ressam ve mimar Thomas Fisk Goff (1890–1984) tarafından tasarlanan Los Angeles'taki HOLLYWOODLAND yazısı ilk tipografik enstalasyonlardan biridir. Bir emlak projesinin reklam ve pazarlama kampanyası için tasarlanan ve sadece bir yıl kalması planlanan çalışma, “Sinemanın Altın Çağı”nın yükselişi ile birlikte tekrar revize edilmiş ve kalıcı olarak yerleştirilmiştir. Bugün bir reklam aracı olmaktan çıkan yapı, modern tarihin en ikonik yerleştirmelerinden biri, bir kültür simgesi, ekonomik ve kültürel olarak bir “landmark” (kent simgesi, sembol yapı ve varlık) haline gelmiştir.



**Resim 23:** Thomas Fisk Goff, Hollywoodland, 1923, Los Angeles, ABD.

<https://vintagecityprints.com/products/hollywoodland-1923>

Öte yandan, modern tipografik entalasyon söz konusu olduğunda, İtalyan Fütürist grafik tasarımcısı ve ressam Fortunato Depero (1892 - 1960), 1927 yılında beton blok harfleri kullanarak oluşturduğu ve belki de ilk tipografik bina olarak kabul edebileceğimiz kurguyu tasarlayıp, inşa etmiştir. İtalya'nın Monza kentinde gerçekleşen Bienal'de (Pavilion for the Monza Biennale Internazionale delle Arti Decorative, Monza, Italy) “Bestetti, Tuminelli, and Treves Publishing Houses” yayın evi için tasarlanan kitap pavyonu, bir çeşit "tipografi parlant" (konuşan tipografi; kelimelerin semantik anlamını ifade eden fiziksel tipografik form ya da tipografi dili) olarak yapının fonksiyonunu öne çıkarır (Heller ve Ilić, 2013:10). “TREVES” gibi kelimelerin harflerini bold bir yazı karakteri formuyla dikey olarak kompoze eden tasarımcının, yazı karakteri ve tipografiyi

bir yapı olarak kurguladığı görülmektedir. Tarihsel yönden dönem özellikleri ve tasarım örnekleri açısından düşünüldüğünde, Depero'nun eseri, bir taraftan çevresel grafik tasarımının ilk örneklerinden biri olarak değerlendirilirken, diğer taraftan tipografiyi kullanımı açısından hem avangard tipografinin yeni bir aşamasını hem de tipografik enstalasyonun başlangıcını temsil eden deneysel bir yapıdır.



**Resim 24:** Fortunato Depero, Pavilion for the Monza Biennale Internazionale delle Arti Decorative, 1927, Monza, Italy. Kaynak: Heller ve Ilić, 2013:129.

“20. yüzyılın sonu, postmodern hareketin bir parçası olarak ortaya çıkan sorunlar karşısında Enternasyonal Stil (International Style, 1920-70’ler) hegemonyasının kademeli olarak çöküşüne tanıklık etmiştir” (Eskilson, 2007:336). Bu yüzden, 1970’ler ve erken 1980’ler, postmodern tipografi anlayışı ve tipografik enstalasyonun yükselişine işaret eder. Barbara Kruger, Stephen Doyle, Robert Indiana gibi öncü tasarımcılar ve kavramsal sanatçıların kamusal alanları kullanma eğilimleri ve tipografik enstalasyon üretimlerinin çoğaldığına tanıklık ederiz. Postmodern dönem ile birlikte, sanatçıların ideolojik yanlılığının içerik üretiminde önemli yer edinmesi, sanat-siyaset ilişkisi ve sosyal-aktivist düzeyde ilerleyen demokrat, liberal, feminist eğilimlerin öne çıktığı çalışma örnekleri 1970’lerden sonra kendini daha fazla göstermeye bağlamıştır. “Tasarım formları ve terminolojisi, zamanlarının tutum ve değerlerini ifade eden politik ve sosyal anlamlara sahiptir ve postmodernizm, 1970’ lerde ortaya çıkan tasarımcı kuşağı arasında güçlü bir dayanak elde etmiştir” (Meggs, 1998: 432). Dolayısıyla,



“Postmodern grafik tasarımın imza niteliğindeki bir yönü, sanatçılar tarafından sıklıkla sosyal aktivizmle birleştirilmesidir. Bu, genel olarak Uluslararası Stil’in bir karakteristiği olan depolitizasyon ile (apolitikleşme) keskin bir tezat oluşturur ve esasen grafik tasarımın yeniden politize edilmesini (repoliticization) temsil eder. Bu tür postmodern çalışma aynı zamanda başka bir tarihselci dürtüdür, çünkü sanatçı önceki nesillerin yaptığı gibi (1920’lerin avangardı) siyasi söyleme müdahale etmeye çabalarken uğraşlarını da (mesleklerini) sosyal eyleme dâhil etmeye çalışır (Eskilson, 2007: 369).

Bu bağlamda Barbara Kruger (d.1945), çalışmalarını ticari tasarımdan aktivist sanata yönelten en tanınmış sanat yönetmeni ve grafik tasarımcılardan biridir. 1970’lerden itibaren dramatik fotoğrafları ve güçlü deklaratif söylemleri birleştirerek kendine özgü imza stilini yaratan Kruger, 1970’lerin sonundan itibaren Futura Bold Oblique ya da Helvetica Ultra Condensed fontlarını kullanarak büyük ölçekli tipografik kurgularını kamusal alanlarda, müzeler ve galerilerde sergilemeye başlar. Ele aldığı provokatif bağlamları göstermek için grafik tasarım ve reklamcılıkta yaygın olan stratejileri (text ve imaj kullanımı, reklam tabelaları, billboard vb.gibi gösterimler ) kendine mal eden sanatçı, bir grafik tasarımcı olarak başladığı sanat hayatına grafik tasarımın etkisini şu sözlerle açıklar: “Çalışmalarım üzerindeki en büyük etki... Birkaç küçük düzenlemeyle, (grafik tasarım) bir sanatçı olarak “eserim” haline geldi” (Aktaran Broad, 2022:1).

Kendisi gibi feminist postmodern sanatçılar, Jenny Holzer, Sherrie Levine ve Cindy Sherman’ın benimsediği dil ve göstergelerin izleyici üzerindeki etkisini kullanan Sanatçı, çalışmalarını, kitle iletişim ve reklam araçlarından faydalanarak ve zamana zaman da bunların popüler kültür ve bellek kayıtlarındaki izlerini kullanarak sergiler. Çalışmalarının çoğunda, feminizm, tüketim toplumu, bireysel özgürlük, kimlik ve toplumsal cinsiyet algısı üzerine güncel sosyal sorunları işleyen Kruger, ana akım medyada yer alan görüntüler ya da kapitalizmle özdeşleşen stereotip düşünceleri alıp, değişikliğe uğratarak (alteration) kendine mal etme (appropriation) yöntemi ile yeniden bağlamsallaştırır (recontextualization). Dolayısıyla bu durum, Kruger’ın stilini détournement strateji içinde değerlendirmeyi olanaklı kılar.

“Barbara Kruger, kitle iletişim araçları ve reklamcılıktaki ortak stratejileri kullanır. Bir silah ve aynı zamanda bir iletişim aracı olarak

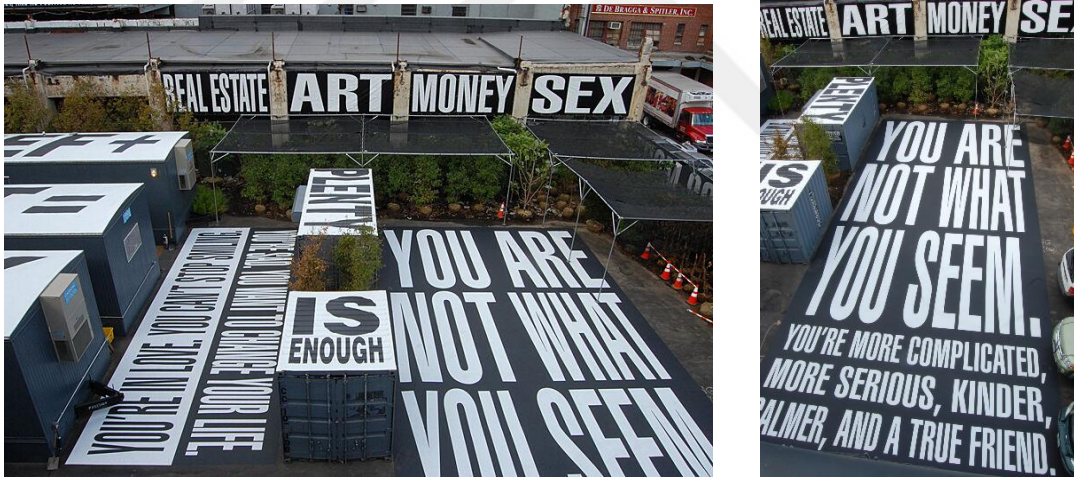
dil, dilin gücü ve muğlak fonksiyonuyla ilgilenir. Kısa, cesur, sarkastik ifadeleri, “kadın”ın kültürel stereotipini analiz etmeye ve ataerkil bir hegemonya içindeki konumunu değiştirmeye karşılık gelen işaret sistemiyle (vücut pozisyonu, jest) birlikte basmakalıp erkek konuşma yaklaşımından uyarlanmıştır. Özneyi hitap üzerinden konumlandıran şahıs zamirlerinin kullanılması, Kruger’in psikanalize ve ideolojinin inşasını dil üzerine kuran teoriye olan borcunu gösterir (Landau, 1986, The Israel Museum Sergi kataloğu ).

Kruger, genellikle siyah ve kırmızı bazen de beyaz arkaplan üzerine siyah-beyaz bold harfler ve büyük ölçekli düzenlediği metinlerini görkemli bir şekilde kamusal alanlarda sergilemektedir. Eserlerini ünlü sanat kurumlarının dışına, bina cephe ve çatılarından dünyanın en ünlü meydanlarına kadar tüm kent mekânlarına geçici ve kimi zaman da mekâna özgü (site-specific) yerleştiren Sanatçı, böylece politik söylemini, çağdaş çerçevede kamusala taşımış olur. “Amerikalı sanatçı artık, halkın reklamcılığa ve kitlesel propagandaya karşı tutumlarına değil, klostrofobik mekânlar yaratan mahremiyet bölgelerine saldırmaktadır” (De Oliveira, 2005:18). Kruger’ın kendine özgü grafik estetik stili kamu bilincine sızmış durumdadır, ikonik tarzı popüler kültüre malolmuştur.

Sanatçı, kocaman harfleri, sloganları ve provokatif mesajlarını içselleştirmemizi mümkün kılan tipografik bir kurgu anlayışını benimsemiştir. Enstalasyonlarında kelimelerden kaçış yoktur. Dahası çalışmaları bir çeşit tipografik arayüz oluşturmaktadır. Kruger’ın eserleri ve tipografik kurgularındaki üslûbu, çağdaş vizyon ve postmodern sanat ve tasarımı artistik söylemde birleştiren neo-avangard örneklerdir. Eserlerde tipografi yüksek sesli, açık ve nettir. Kompleks bir estetik kaygı gütmeksizin mesajı ve düşünceyi iletmek asıl amaçtır.



**Resim 25:** Barbara Kruger, Untitled (Blind Idealism Is...), 2016-2017, The High Line, New York. <https://www.thehighline.org/art/projects/barbarakruger/>



**Resim 26:** Barbara Kruger, Whitney on site, 2010 Manhattan, New York. <https://whitney.org/whitney-on-site/kruger>

Diğer taraftan, Meggs'e (1998: 432), göre: "Postmodern tasarımcılar bir formu mekâna yerleştirir, çünkü bu rasyonel bir iletişim ihtiyacını karşılamaktan daha "doğru" hissettirir. Postmodernist tasarımın çoğu öznel ve hatta egzantriktir; tasarımcı, bir sokak müzisyeninin cesaretiyle seyircinin önünde performans sergileyen bir sanatçıya dönüşür ve seyirci ya tepki verir ya da geçip gider". Söz konusu kapsamda, 1996 yılında grafik tasarımcı Stephen Doyle, New York'taki Grand Central Terminal'de tipografik bir

enstalasyon gerçekleştirmiştir. *The Nineteenth Amendment* adlı bu yapıt, A.B.D.’de kadınlara oy hakkı tanıyan yasa değişikliğinin 75. yıldönümünü kutlamak için tasarlanmıştır. Tasarımcı, bu konuya ilişkin tarihi sözleri, her gün milyonlarca yolcunun geçtiği Grand Central Terminali’ndeki Vanderbilt bekleme salonunun zeminine hak ettiği gibi tantanalı bir şekilde yerleştirmiştir” (Doyle, 2021; Heller and Ilić, 2013:106).

Günde binlerce yolcunun yürüdüğü istasyona bir sanat eseri yerleştirmek, seyirci ile sanatçıyı bir araya getirmek anlamına gelmektedir. Ayrıca, bekleme salonundaki zeminin tamamının dev harflerle kaplanması, mekân kullanımını olayın kendisi kadar görkemli ve tarihi bir hale getirmiştir.



**Resim 27:** Stephen Doyle, *The 19th Amendment*, 1996, Grand Central Terminal, New York. Kaynak: Heller ve Ilić, 2013:106.

Anıtsal tipografik enstalasyonlar konusunda bir diğer örnek sanatçı, Robert Indiana’dır. “1961’de cesur bir grafik tasarım anlayışı ve Amerikan reklamcılığının simetri ve dinamiklerine duyduğu sempatiyle bir çalışma serisi üretmeye başlayan Robert Indiana (1928-2018), bunu yaparken bir taraftan da Amerikan kültüründeki tüketici eğilimler ya da politik aşırılıkları eleştirir. Indiana, eserlerinde stensil yazı ve sayıları, keskin hatları, parlak renkleri merak uyandıran işaretlerle birleştirir” (Yood, 2022). Eserlerinde tipografik düzenlemelerin öne çıktığını gördüğümüz sanatçı, bu çalışmalarını tipografik heykellere dönüştürerek kamusal alanlara yerleştirir. Örneğin, dört harften

oluşan LOVE (1967), ve HOPE (2008) tipografik heykellerindeki yalın ama dikkat çekici düzenleme, hem ele aldığı kavramların entelektüel bağlamı hemde kurgusal olarak izleyici ile kamusal alanda çok anlamlı bir bağ kurar. Her iki heykel de birçok farklı kentde farklı meydan ve caddelere ve bazen farklı dil seçenekleriyle yerleştirilmiştir. Bu tipografik heykeller, bir taraftan eğlenceli bir sanat eseri anlayışına örnek oluştururken, diğer taraftan da entelektüel bağlamının yanında metropol ortamında hem kültürel hem de turistik bir zemin meydana getirir. Indiana'nın çalışmaları bugün ilk yaratıldığı bağlamından çok ötede kült yapıtlardır. Diğer bir ifade ile Indiana, postmodern tipografik yaratıcılığa grandeur katkılarından dolayı coşkulu bir maniyeizmi temsil etmektedir.



**Resim 28:** Robert Indiana, LOVE, 1967, Love Park, Philadelphia. Fotoğraf: Selma Kozak, 06 Ocak 2020.





**Resim 29:** Robert Indiana, HOPE, 2008, 7. Cadde, New York. Fotoğraf: Selma Kozak, 17 Aralık 2019

Megss’e (1998: 432) göre:” Maniyerizm, klasik form sözlüğünden özgürleşerek normdan uzaklaşmaktır”. Günümüzün kreatif ve artistik yüzünü yansıtmaktadır; Artık “sıra dışı ve alışılmışın dışında” tipografik yerleştirmeler görmek, “sıradan” hale gelmiştir.

Bütün bu bilgiler ve örnekler ışığında bir kez daha var olan tipografik kurgu temellerinin aşağıda listelenen avangard ve neo-avangard hareketlerden ilham alınarak atıldığını ve geliştiğini söylemek yerinde olacaktır:

- Fütürizm,
- Dadaizm,
- Bauhaus
- Sitüasyonist Enternasyonal
- Postmodernizm

- Kavramsal Sanat

Sonuçta, *Tipografik enstalasyon*: harfler, kelimeler ve metinlerin düzenlemesiyle oluşturulan, grafik estetik özellikler taşıyan, iç ve dış alanlarda her türlü yüzey ve mekâna yerleştirilebilen, bunu yaparken de teknolojik olanakların ve karışık medya tekniklerinin kullanıldığı interdisipliner bir üretim pratiğidir.

Tipografik enstalasyon, sürekli yenilenen kreatif potansiyeli itibariyle, tasarımcılar ve sanatçılar için her seferinde yeni bir *tabula rasa*'dır.

### 2.2.2. İfadede Yalnlık

XX. Yüzyıl, minimalizmin popülerleştiği bir yüz yıl olmuştur. Yanı sıra metne dayalı minimalist tipografik aranjmanlar içeren eser üretimi çoğalmıştır. Metin ve görsel imge ortaklığı ya da metin ve enstalasyon işbirliğini başlatan sanatçılar yazı ve tipografik etkileşimin ifade gücünden faydalanmaktadırlar.

XXI. Yüzyıl'da artarak devam eden bu yaklaşım modern, kavramsal ve çağdaş sanatçıların metinleri görsel eserlerine dâhil etmesiyle sonuçlanarak metin-temelli (text-based art) sanat türünün ortaya çıkmasına yol açmıştır. Özellikle 1960 ve 1970'lerde Kavramsal Sanat'ın popülerleşmesi, fikir ve ifadenin yalın bir şekilde aktarımını öne çıkarmıştır. Dil ve metnin kendisi, sanatçılar için merkezi bir sanat medyumuna haline gelmiştir. Dahası "Kavramsal sanatın, yaratılan eserin arkasındaki fikir ve kavramı sanat nesnesinden daha önemli olarak ilân etmesi (Tate, 2022a), minimal ifadenin gücünü artırmıştır. "Bu dönem eserlerine bakıldığında önemli olan, genellikle bir nesne olarak sanat nosyonundan çok bir fikir olarak sanat kavramına doğru geçişin ve özellikle fikrin algısal olarak imgelem yoluyla değil, kavramsal olarak dil aracılığıyla uygulanabileceği yollar ve deneyimler sayesinde nasıl dışa vurulabileceğidir" (Blacksell, 2013: 61).

1960'lı yıllarda John Baldessari (1931-2020) tuvaleri üzerinde fotoğraf ve yazıyı birleştirmeye başlayan ve bunu yaparken, açık, net ifadeler kullanan ilk sanatçılardandır. Barbara Kruger, Cindy Sherman, Annette Lemieux gibi kendinden sonra gelen sanatçıları etkileyen ve Amerikan kavramsalcılığının ikon sanatçılarından biri olan

Baldessari'nin hem yazılı hem de görsel dile olan ilgisi sanatta iletişimin doğası hakkında yeni yönelimlerin ortaya çıkmasına zemin oluşturmuştur. Baldessari entelektüel metin ve ironik kelime düzenlemelerinin, sanatsal çözümlemeleri figüratif resimden daha iyi ifade edeceğini savunmuştur. Sanatçının sadece metin içeren eserler yaratması, sanat eserinin yüksek zanaat gerektirmesi ve özgün olması gibi yerleşik genel algıyı da ortadan kaldırmıştır. İzleyiciyi sanat eserini okumaya yönlendiren eserlerdeki öğretici ve kışkırtıcı ifadeler, aynı zamanda farklı görme biçimlerini teşvik eder.

Örneğin, iki kelimedden oluşan ve tipografik bir yalınlığın vurgulandığı minimalist eseri *Pure Beauty*'de (1966–68) Baldessari izleyiciyi güzellik kavramını sorgulamaya davet eder. *Pure Beauty*, yazıyı okuduğumuzda kafamızda canlandırdığımız şeye bürünür. Sanatçı “saf metni” izleyiciyi sanat üzerine öznel bir düşünceye çekmek için kullanır (Gemmel, 2020; MoMA, 2022).

## PURE BEAUTY

**Resim 30:** John Baldessari, *Pure Beauty*, 1966–1968, Tuval üzerine akrilik, © Estate of John Baldessari. <https://www.artforum.com/print/202004/john-baldessari-82455>

Sol LeWitt (1928-2007), Lawrence Weiner (1942-2021), Mel Bochner (d.1940), Bruce Nauman (d.1941), Joseph Kosuth (d.1945), Alfredo Jaar (d.1956) gibi kavramsal sanatçıların eserlerindeki metin egemenliği dikkat çekmektedir. Söz konusu sanat türünün gelişmesine önemli katkıları olan sanatçılar için dil bir üretim aracıdır. Bunu yaparken sanatçıların karmaşık, okunması ve anlaşılması zor olan ifadeler kullanmaktan kaçındığı görülebilir. Gündelik şeylerin doğasını anlamaya çalışırken basit konuşma dilinden



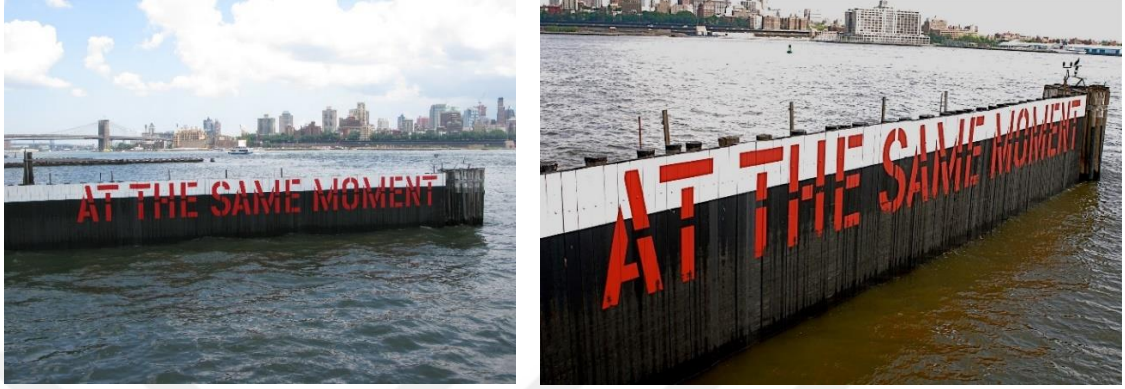
faydalanan sanatçılar bu şekilde sanat tüketicisi ve izleyici kitlesini de genişletmiştir. Fakat eserlerde kullanılan ifadeler açık çağrışımlar yapmakla birlikte anlamsal ve zihinsel olarak izleyiciye çok yönlü ve subjektif düşünme alanları açmaktadır.

Yalın ifadeyi içeren bu eserlerde söylem, yazı, harf ve tipografik düzenlemeler tasarım ve sanatsal estetikle füzyon halindedir. Tipografik aranjmanın ideolojik söylemle aktif bir ittifak alanı kurması, yazının yapısal düzenlemesinin çalışmanın içeriğine nasıl bir katkı sağlayacağı gibi sorunsallar görsel sanatlarda disiplinler arası etkileşimin önemini artırmıştır. Var olan ya da özgün ifadeleri kullanan sanatçılar için yazı karakteri, font ve tipografi önemli unsurlardır. Eserin tipografi ile ilişkisi ve düzenlemesi, anlamı, anlamın ardından gelen etkiyi ve aksiyonu etkilemektedir. Dolayısıyla seçilen yazı karakteri, sanatçı için kendine mal ettiği bir tür görsel kimlik haline gelir. Birçok sanatçının çalışmalarında aynı yazı karakterini tekrar tekrar kullandığı ve hatta kendi yazı karakterini tasarladığı bilinmektedir.

Kavramsal sanatın dille kurduğu ilişkiye hem anlamsal hem de şekilsel yaklaşan Lawrence Weiner metne dayalı eserlerinde görsel ve sözlü dil arasındaki kasıtlı bağlantıya vurgu yapar. Genellikle dil oyunları yaptığı metinlerde alana özgü tipografik bir üslup icat etmiştir. “Weiner, özellikle 1960'larda bir tür çalışma temeli olarak sanatın nesnelerden uzaklaşıp felsefe, dilbilim ve antikapitalist siyasetle önemli bir zemin paylaştığı fikirlere ve eylemlere yönelik radikal bir dönüşüm geçirmiştir. Dili, şiir ve aforizmanın sınırları dışında, kendine özgü, bazen Delphic (iki anlamlı) ve genellikle insanlık durumundan umutlu olduğu yüksek potansiyelli bir görsel sanat malzemesi olarak kullanır” (Kennedy, 2021:3).

Sanatçının çalışmalarındaki grafik metin, izleyiciyi cezbederken, anlamsal olarak izleyicinin zihnine yerleşir. Tipografik düzenlemeleri çarpıcı birer başlıklar gibi sunan sanatçı, dil ve metin arabuluculuğunu artistik üretimde birleştirir. Estetik olarak Weiner'in çalışmaları, tipografi ve şekil birlikteliğine özgü grafik bir yaklaşımla değerlendirilebilir. Margaret Seaworthy Gothic isimli kendi fontunu tasarlayan Weiner, bu ikonik fontlarla anında tanınabilir olsa da metin enstalasyonları her seferinde şaşırtıcı değişiklikler gösterir. Kamusal alanlarda duvar ve kapıların üzerine, zeminlere, rögar

kapaklarına çeşitli şekillerde yerleştirdiği eserleri aynı zamanda özgün bir renk anlayışını yansıtır.



**Resim 31:** Lawrence Weiner, At The Same Moment, 2009, Manhattan, New York.

<https://www.artdomantay.com/weiner>



**Resim 32:** Lawrence Weiner, A Bit Of Matter And A Little Bit More, 1976, Museum Of Modern Art / MoMA, New York. Fotoğraf: Selma Kozak, 24 Şubat 2020.

1980’lerde sanatçıların, kitle iletişim teknolojilerinin günde milyonlarca kişiye ulaşabilme potansiyelini keşfetmeleri, bu kitle iletişim araçlarını kullanarak yapılan sanat demonstrasyonunu hızlandırmıştır. Bu çerçevede, kültürel coğrafyalar, iktidar, sömürü ve savaş gibi politik temalar üzerinde duran Şilili sanatçı Alfredo Jaar’ın çalışmalarında aynı zamanda edebiyat ve sanatın uyumlu bir ilişkisi mevcuttur. Jaar, ünlü edebiyat

eserlerinden alıntılarını görsel bir yalınlık içinde işler. 1982 yılında Times Meydanı'nda düzenlenen Messages to the Public (1982-1990) sergisinden bu yana kamusal alanda çalışmalar yapan Sanatçı, izleyicileri özellikle coğrafya ve savaş hakkındaki görece varsayımlar ve bu varsayımların tersi olan gerçeklerle yüzleşmeye iter.

Jaar'ın "A Logo For America" (1987) isimli çalışmasında, dış çizgilerinden ibaret bir A.B.D. haritası üzerine yerleştirilmiş "This Is Not America" yazısı vardır. Bu eser, ilk bakışta René Magritte'in İmgelerin İhaneti (1929) resmini çağırıştırır. Bu, bir pipo resmidir ama pipo imgesinin altında *Ceci n'est pas une pipe.* (Bu Bir Pipo Değildir.) şeklinde bir ibare yer alır. Michel Foucault'nun "Bu Bir Pipo Değildir" (1973) başlıklı metni, söz konusu resmi çözümlemektedir. Foucault'ya (2018:20-21) göre: " Yukarıda bir gerçek pipo aramayın sakın, bu bir pipo rüyası, ama tablodaki sağlam ve şaşmaz desen, evet apaçık bir hakikat olarak kabul edilmesi gereken işte bu desendir...bana kuşkulu görünen yukarıdaki piponun belli bir yeri olmadan yüzüp durması ile aşağıdakinin durağanlığı arasındaki yalın karşıtlıktır".

Bu yapıtıyla, Amerika isminin yanlış kullanıldığına dikkat çeken Sanatçı, sözcüğün tüm kıtayı kapsamaması gerekirken, Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan insanlar tarafından Amerika kıtasını değil sadece kendi ülkelerini isimlendirmek için kullanılmasını eleştirmektedir. Jaar, bir sanat provokatörüdür. Eserlerinin çoğunda protest içerikler vardır.



**Resim 33:** Alfredo Jaar, A Logo For America, 1987, Times Square, New York.

<https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/messages-to-the-public-jaar/>



**Resim 34:** Alfredo Jaar, A Logo For America, 2014, Times Square, New York.

<http://digicult.it/articles/activism/alfredo-jaar-a-logo-for-america/>

“Marcel Duchamp, Fountain (1917) eserini yarattığında, sanatçıyı dünyayı yeniden düşünebilen ve dili kullanarak anlamı yeniden yaratabilen kişi olarak tanımlamıştır” (Tate, 2022b). Bu bağlamda, Duchamp’ın da işaret ettiği gibi sanatta dili düşünmek ve ifadeye yönelmek olarak tanımlanabilecek durumun, postyapısal felsefe ile postmodern tavır üzerine yerleşen bir strateji olduğunu söylemek mümkündür. Göstergebilim açısından bu strateji, günümüzde sanat ve tasarımı çevreleyerek eleştirel söylemi güçlendirir. İzleyici-okuyucu kitle, sanat eseri ile aktif okuma yoluyla meşgul olurken, aynı zamanda entelektüel içerik ile de ilgilenmeye yönelir. Sözcüklerin etkili ve izleyicilerin kelimeleri açıkça iskân edilebileceği durumlar yaratır; İçeriğin somutlaşarak insanlarla rezonansa girdiği alanlar açılır. Dilin hareketliliği ve canlılığı, ifadenin

öncelikli bir unsur olduğu sosyal ve kültürel zemin genelinde düşünme sürecinin yeniden tanımlanmasına yardımcı olur.

### 2.2.3. Kamusal Enstalasyon Okur Yazarlığı

Kamusal enstalasyonun evriminde öne çıkan önemli noktalar, sanatçıların mekân seçimine yönelik ideolojik sorgulamalar, sergileme alanıyla ilgili bakış açıları ve kamusal alanın bir varoluş ortamı olarak nasıl tanımlanabileceğidir.

“Bugün sanat, aşkın bir idealin gölgesinde kaybolmaktan ziyade, gündelik hayatın karışıklığına ve kalabalığına göz dikmiş durumda. Parçası olmak istediği şey geçmiş ve zamansallık değil, tam da soluduğu anla ilgili. Enstalasyon sanatı, bilişsel ve algısal deneyimin farkında olarak, teknolojiden, tarihten, değişimin getirdiği yenilik ve sarsıntıdan, iletişimin yeni ve sınır aşıcı enformasyon fazlalığından ve en önemlisi de onu deneyimleyen izleyicinin varlığından güç alıyor ” (Çalıkoğlu, 2005:7).

Diğer taraftan: “ Enstalasyonun en sahici nitelikleri başlıca iki önemli mesele etrafında toplanır: mekân ve zaman. İzleyiciden, hayattaki bazı fenomenleri keşfedebilmesi için sanat eserini araştırması istenir ve bilgi edinmek için gerçek mekân ve zamanda yol alır” (Rosenthal, 2003:27). Dolayısıyla, kamusal enstalasyon Bakhtinvari anlamda diyalojik bir ortamdır.

“Enstalasyon sanatı hakkında bilinen en ayrıntılı ‘el kitabı’ nı yazdığı iddia edilen Ilya Kabakov, her enstalasyonun, kurulduğu ‘yer’e inanılmaz derecede, hatta gerçek olması imkânsız derecede duyarlı olduğunu ileri sürmüştür. Kabakov’a bakılırsa eserin birinci elden deneyimlenmesi hala can alıcı önemdedir. Kabakov, her ne kadar izleyicinin tepkisi sanatçı tarafından öngörülse bile, enstalasyonu tamamen izleyiciyi hedef alan bir tür olarak görmektedir. Sanatçı, eseri yaratmak suretiyle, izleyicileri kendi gündelik deneyimlerine yoğunlaşmaya sevk ederek onlara bir aşinalık duygusu aşılar” (Aktaran: De Oliveira, 2005:15-80).

Kamusal enstalasyonun en öncelikli karakteristiği izleyicinin varlığına ihtiyaç duyması ve buna göre organize edilmiş veya modellenmiş olmasıdır. Etkileşim ve deneyim başı çeken iki temel kavramdır. Bugün pek çok eser, izleyiciyi kendi sanatsal

eylemine davet eder, hâтта immersive etkileşimler yaratır. “İzleyici şimdidedir, zamansal akışı ve uzamsal farkındalığı deneyimler. İzleyicinin zaman ve mekânı sanatla örtüşür, algılayan ile nesne arasında hiçbir ayırım veya dikotomi (ikilik) yoktur. Başka bir deyişle, yaşam bu sanat biçimini kaplar” (Rosenthal, 2003:27).

Kamusal enstalasyonun izleyicisi aktif bir katılımcıdır. “Bir şeye önce yabancılaşmadan, onu sanki deneyimlememişiz gibi gelir sık sık. Yani yabancılaşma, bugün artık deneyime giden yolda adeta bir gereklilik gibi belirir. Çok fazla içimize girmiş şeyler üzerinde sanki artık “Nesneye bak, sonra yeniden gör” yazmaktadır. Deneyimi bu şekilde içselleştirmek – özellikle de sanat deneyimini- kaçınılmaz derecede moderndir” (O'Doherty, 2016: 78).

Dijital gelişmelerin olanakları sonucu birçok enstalasyon, aynı anda her yerde var olabilen (ubiquitous) farklı medyalardan faydalanılarak yapılan çalışmalardır. Dolayısıyla, siber çağın olanaklarıyla gelişen kamusal enstalasyonlar, teknolojik, entelektüel ve disiplinlerarası açıdan hibrit ilişkiler sunar. “Enstalasyon sanatının farklı farklı formatlarla ‘yeniden sunulması’, onun çok yönlü, hatta öngörülemez bir faaliyet olma konumunu doğrulamaktadır” (De Oliveira, 2005:80).

Kamusal enstalasyonun medyalararasılık özelliğine gelince:

“Alışkanlık gereği fotoğraf, film, video ve televizyon diye adlandırdığımız şeyler artık kalıcı bir kimliğe sahip olmadıkları gibi, daha geniş kapsamlı teknolojik dönüşümlerin parçası olarak, giderek daha sık gerçekleşen mutasyonlara da uğramaktadırlar. Şu anda pratik ihtiyaçlarımızın esas olarak lanse edilen her ne varsa, insanı rahatsız edecek hızla eskimeye meyillidir. Algının bizzat kendisi de bu değişimin ritimleriyle o kadar sık bir bağa sahiptir ki, sürekli değişme hali algının temel karakteristik özelliklerinden birisi haline gelmiştir. Bu bağlamda, ‘araç’ (medium) nosyonuna bağımlı olan estetik tartışmaların güncellik ilişkisi tamamen koybolmuş durumdadır” (Crary, 2005:9).

Bu bağlamda, “fikir ve anlatı” kamusal enstalasyon için diğer iki önemli olgudur. Enstalasyon uygulamalarında çoğunlukla bağlamın kendisinin öne çıktığı görülmektedir. Dahası, bağlamın genellikle enstalasyonun konusu ve içeriği haline geldiğini, çalışmanın kurulduğu ortamın yani bu noktada “kamusal alanın” eserin anlamı ve kapsamı üzerine

bir tartışmanın başlangıç noktası olduğunu söyleyebiliriz. Bu durum iki yönlü olarak ilerler:

- kamusal alanda kurulan eserin anlamı
- eserin kurulduğu yer olan kamusal alanın anlamı.

Dolayısıyla, çağdaş kamusal enstalasyon, sadece kamusal alanlara bir eser yerleştirmenin çok ötesine geçerek, atmosferik mekân ve kurgular yaratmanın peşine düşmüş ve bunu gerçekleştirmiş görünmektedir.

### 2.3. Kamusal Enstalasyon ve Temsilcileri

*Her zaman sanatta, bir ilerlemeyle birlikte giden belirli dönemlerde şaşılabacak kadar çok sayıda büyük insanların çıktığı görülmüştür. Bu sanat coşkunun başlıca özellikleri ne olursa olsun, insanlar üstündeki etkisi yadsınamaz; insanları canlandırıcı bir güçle doldurur.*

Karl Marx, 1839

(Aktaran Lifşits, 2019: 62)

Kamusal enstalasyon sanatçıları, sanatı günlük yaşantılarımızın bir parçası haline getirerek, herşeyin gösteriye dönüştüğü hakikat sonrası dijital çağda bizleri Debordyen bir keşfe yönlendirmektedir. “Enstalasyon sanatına yönelen sanatçılar, dünyanın içinde bulunduğu hallerle ilgili farklı deneyimler kurguluyor ve sahneliyorlar. Dünyanın olduğu ve olmak istediği haller arasındaki gerilimi yansıtan bir karşıtlık üzerine oturuyor bu sanat anlayışı. Bir yanda çağdaş teknolojik kültürün yaydığı enformasyon sonucu üretilen gerçeklik, diğer yanda bedenlerimizin içinde bulunduğu dünyaya verdiği cevaplar arasındaki zıtlık ve gerilim” (Çalıkoglu, 2005:7).

Sheila Levrant de Bretteville, Jenny Holzer, Krzysztof Wodiczko ve Tony Cokes’un sanat pratikleri ve eserleri, genel olarak çevresel grafik unsurlar kullanılarak gerçekleştirilen kamusal enstalasyon türü çerçevesinde tanımlanmaktadır. Marxist dünya

görüşleri, kapitalist tüketim toplumunun pasif bir üyesi olmayı reddedişleri, ırkçılık, ayrımcılık, savaş ve şiddet karşıtı söylemleri, feminist görüşleri ortak noktalarıdır.

### 2.3.1. Sheila Levrant de Bretteville

*In the public domain, in streets, people don't expect to see art. If you go to a museum you expect that everything inside there is art. In the street, if you stop on street, they look to see what is this thing? I think, then they are in a very questioning position. And, they are open to seeing what it is.*

*Sheila Levrant de Bretteville, 2019  
(25 Eylül 2019 tarihinde kendisiyle  
yapılan röportajdan).*

Feminist ve aktivist kimliğiyle öne çıkan Polonya kökenli Amerikalı grafik sanatçısı, tasarımcı ve eğitimci Sheila Levrant de Bretteville (1940), sanat ve tasarım uygulamalarında azınlık grupları, ötekileştirilmiş topluluklar, kimlik sorunları, göçmenlik ve mültecilik meselelerini hümanist vizyonuyla birleştirerek sosyo-politik uzamda ve feminist bağlamda işlemektedir. Çalışmalarını kamusal sanata yönlendiren ilk grafik tasarımcılardan olması, tasarım eğitimi ve feminist pedagoji alanındaki devrimci yaklaşımları ile çağdaş grafik sanatının seçkin bir ikonudur.

Levrant de Bretteville, iktidar grupları ile azınlık grupları, ötekileştirilmiş topluluklar vb.gibi diğer gruplar arasında açılan toplumsal uçurumlara odaklanarak, ilgili tarihi kayıtları araştırarak ve bireysel deneyimlerinin ışığında, kültürel boşlukları (gap) işlemekte ve kollektif bir bellek inşa etmektedir.

Polonyalı göçmen bir fabrika işçisinin kızı olarak Brooklyn'de doğan Sanatçı'nın kendi kişisel tarihi, mevcut inançları, prensipleri ve hümanist vizyonu iç içe geçerek yapıtlarında kendini göstermektedir.

Sanatçı'nın hayat hikâyesine göre, ebeveynlerinin iş arkadaşları, göçmenler, konuşmacılar, tartışmacı grupların olduğu kalabalık bir evde büyüyen çocuk için özel alan



yoktur; her şey paylaşılmak zorundadır. Nitekim babasının geçirdiği kalp krizi sonrası evdeki tedavi sürecinde babasından uzak durması söylenen Levrant de Bretteville acı bir ayrılık deneyimi yaşar. Dolayısıyla, bu ayrılık ve uzaklık hissi, Sanatçı'nın eserlerinde önemli bir metaforik bağlam olarak yer almaktadır. Levrant de Bretteville'in bugün çok anlamlı bir şekilde söylediği gibi: "Her zaman üstesinden gelmek istediğim bir mesafe hissi vardı" (Aktaran Munro, 1979:313).

1962 yılında Columbia Üniversitesi Barnard Koleji (New York) Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun olan Sanatçı, 1964 yılında Yale Üniversitesi School of Art, Grafik Tasarım Bölümü'nden Master derecesine sahip olmuştur. Sanatçı, Kaliforniya Sanat Enstitüsü (CalArts), Maryland Çağdaş Sanat Enstitüsü (Maryland Institute of Contemporary Art), Otis Sanat ve Tasarım Koleji (Otis College of Art and Design), Moore Sanat ve Tasarım Koleji (Moore College of Art and Design), Kaliforniya Sanat Koleji (California College of Arts and Crafts) gibi önemli eğitim kurumlarından aldığı bir çok fahri doktora unvanına sahiptir. Levrant de Bretteville'in eserleri, MoMA, MoMA PS1, Walker Art Center, New Mexico Sanat Müzesi, Hammer Müzesi, Cooper Hewitt Smithsonian Tasarım Müzesi, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, Colorado Üniversitesi Sanat Galerisi, Rosenwald-Wolf Galerisi, Houston Çağdaş Sanatlar Müzesi gibi önemli sanat kurumlarında sergilenmiştir. Ayrıca, çalışmaları Museum of Modern Art (MoMA), Victoria ve Albert Müzesi, Paris'teki Pompidou Merkezi, çok sayıda üniversite ve halk kütüphanesinin kalıcı ve özel koleksiyonlarında yer almaktadır. Yanı sıra, Sanatçı Amerika Birleşik Devletleri başta olmak üzere Rusya'dan Çin'e kadar dünyanın pek çok ülkesinde mekâna özgü kamusal enstalasyonlar gerçekleştirmiştir. Levrant de Bretteville, New York Sanat Yönetmenleri Kulübü (Art Directors Club of New York) tarafından verilen 'Grandmaster' (2009) Ödülü, 2005 yılında yaptığı Rusya'daki 'Step(pe)' enstalasyonu ile, Americans for the Arts tarafından verilen Yılın En İyi Kamusal Sanat Ödülü (Best Public Artwork of the year, 2005), Elm and Ivy Ödülü (The Community Foundation for Greater, 1993), Amerika Mimarlıkta Kadınlar Derneği ve Çevresel Tasarımda Kaliforniya Kadınlar Derneği Parthenia Ödülü (Parthenia Award from the Association for Women in America Architecture and California Women, 1992) gibi önemli ödüllerin sahibidir. Ayrıca, 2004 yılında, grafik tasarım alanındaki en prestijli

ödüllere biri olan Amerikan Grafik Sanatlar Enstitüsü (American Institute of Graphic Arts, AIGA) tarafında verilen “Tasarım Efsanesi” Altın Madalya (Design Legend, Gold Medal) ödülünün sahibidir. Ayrıca, pek çok akademik makalesi ve çeşitli dergilerde yayınları mevcuttur. 2010 yılında sanatçıya, Yale Üniversitesi tarafından Caroline M. Street Grafik Tasarım Profesörü (Caroline M. Street Professor of Graphic Design) ünvanı verilmiştir (SheilaStudio, 2022; Yale School of Art, 2022).

1970' lerde ikinci dalga feminizm ile kadın hareketinin yeniden doğuşuna katılan Levrant de Bretteville, kurumsal hizmetlere odaklanmanın toplum-sanat ilişkisi bağlamında faydasız olduğunu, kadınlarla ilgili kültürel değerlerin proaktif uygulamalarla kamu hayatında daha fazla önemsenmesi gerektiği görüşünü savunmuştur. Feminist sanat hareketlerindeki bu kırılma Levrant de Bretteville'in tasarım, metin üretimi, ders verme ve öğretim konularında lider rolü üstlenmesi ile sonuçlanır. Kaliforniya Sanat Enstitüsü'ndeki (CalArts) erkek egemen yapıya karşı 1971'de CalArts'ta ilk kadın tasarım programını kuran sanatçı, Judy Chicago ve Arlene Raven ile birlikte benimsedikleri feminist vizyonu daha ileriye taşıyarak feminist sanat tarihinde ikon kurumlardan biri haline gelen ve feminizmin merkezi olarak adlandırılan sanat, eğitim ve kültür merkezi Woman's Building (1973)'i kurar. Merkezde 'Feminist Studio Workshop (FSW)' u yöneten sanatçı, 1974 yılında The Women's Graphic Center'ı kurar. de Bretteville'in Marxist yaklaşımının ilkeleri üzerine inşa edilen grafik tasarım merkezi, tasarımı gizli bir sanat nesnesi olarak değil toplumsal değişimin etkinliğiyle dolu kamusal bir iletişim olarak ele alır (Kozak, 2016; SheilaStudio, 2022; Hale ve Wolverton, 2011).

1980'li yıllarda kamusal sanata yönelen Sanatçı, eserlerini yerleştirdiği mahallelere yönelik derin araştırmalar yaparak ve oradaki topluluğun günlük yaşamına, hatıralarına duyduğu saygıyla ve yerel nüfusun yaşam koşullarını geliştirmek ve ayakta tutmak amacıyla birçok mekâna özgü kamusal enstalasyon üretmiştir. Kaldırımlar, merdivenler, korkuluklar, aydınlatma armatürleri gibi kamusal alanların dokusuna tipografik unsurlar ve imajlar yerleştiren Sanatçı'nın bu estetik açıdan zengin ve metaforik projelerinin hemen hemen hepsi metin temelli enstalasyonlardır.

Toplumsal algıları değiştirme, sosyo-politik, ekonomik ve çevresel koşulları iyileştirme prensibi üzerine inşaa edilen aktivizm dūřüncesi için kamusal enstalasyonun mekânların anlamını dönüştirme potansiyeli, onu bugün önemli bir araç haline getirmiştir. Karl Marx, Kutsal Aile kitabında “ insana yaşadığı koşullar biçim veriyorsa, o zaman insan yaşadığı koşullara biçim vermelidir” ifadesine yer verir (Aktaran: Clark ve diğerleri, 1967, 2013). Bu bağlamda, Levrant de Bretteville’in kamusal çalışmaları çoğunlukla söz konusu azınlık grupların, yoksul semtlerin ya da sosyal çevrenin koşullarını sanat ve tasarım aracılığıyla daha iyi hale getirmek temeline dayandığından benimsemiş olduğu Marxist felsefe ve sanatsal üslûbu birlikte paralel gelişir.

Levrant de Bretteville bu vizyonu şu şekilde açıklar: “Kamusal sanat belki de benim için diğerlerinden farklıdır. Aslında, her zaman çevrenin, semtin ya da mahallenin sahip olmadığı bir şeyi vermekle ilgili. Herhangi bir sanat eserinin de bunu yaptığını söyleyebiliriz. Fakat ben gerçekten neye ihtiyaç duyduklarını, neye sahip olmadıklarını buluyorum. Mekânların ve çevrenin gerçekten neye ihtiyacı olduğunu. Benim için sadece bakılacak bir şeyi yapmaktan ziyade gerçekten ve acilen ihtiyaç duydukları şeyi vermek önemli. Ve bu tüm projelerim için geçerli” (25 Eylül 2019 tarihinde kendisiyle yapılan röportajdan).

En bilinen kamusal enstalasyonlarından biri olan *Biddy Mason: Time & Place* (1989, Los Angeles), Biddy Mason’ın (1818-1891) Mississippi’den Kaliforniya’ya kölelikten özgür bir kadına, toprak sahibi bir hayırsevere, bir girişimciye uzanan yaşam öyküsünü konu edinir. Siyah renkli uzun (yaklaşık 25 metre) bir beton blok duvar şeklinde tasarlanan enstalasyon, Mason’un hayatını on yıllık dönemler ve bu dönemlerdeki önemli olaylara işaret eden bir ‘timeline’ (zaman çizelgesi) şeklinde anlatır. Eserde Mason’ın hayatında yer alan maddi izler, vagon tekerlekleri, bir çit, bir ebenin tıbbi çantası, fotoğraflar, belgeler, Mason’ın özgürlük belgesi (1855) görölürken, sanatçı önemli gelişmeleri kabartma yazılarla vurgular. Enstalasyonda, köle olarak doğan, özgürlük mücadelesini kazanan, yaşadığı toplumda ebe olarak ekonomik bağımsızlığını ilân eden Afrikalı Amerikalı bir kadının hikâyesine tanıklık ederiz. Yanı sıra, eserin entelektüel çağrışımları, ortak tarih ve çağdaş sanat bağlantısıyla yeniden şekillendirilen bireysel bir beden (kadın) üzerinden inşa edilen yeni bir ufku temsil etmektedir.

Diğer taraftan, mekâna özgü niteliğiyle, “Biddy Mason: Time & Place, de Bretteville'in daha önceki kamuya açık afişlerinin entropisini terk ederek değişen kent peyzajına sabitlenmektedir. Irklı ve cinsiyetli kimlik ile kent mekânı arasındaki karşılıklı oluş sürecinde eser kente/bedenlere dokunurken aynı zamandan onlar tarafından dokunulmaktadır” (Wallace, 2021:234). Bu bağlamda eser, kent mekânını kullanarak izleyiciyi ırkçılık ve geçmişteki iktidar tarihi arasındaki ilişkiyi sorgulamaya yönlendirir. Yanı sıra, biçimsel olarak enstalasyondaki ‘siyah’ duvar rengi metaforik çağrışımlara imkân sağlar. Enstalasyon, köleliğe ve ırkçılığa karşı bir hatırlatma olarak günümüzde varlığını sürdürmektedir. Öte yandan, Levrant de Bretteville’in eserlerinin çoğunda benzer stratejiler dikkat çeker. “Biddy Mason’nın yaşadığı, her gün yürüdüğü yol üzerinde konumlandırılan eser, bugün Los Angeles’ın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir ve yoldan geçenlerin Biddy Mason’ın burada yaşadığını görmesini sağlar” (SheilaStudio, 2022). 25 Eylül 2019 tarihinde kendisiyle gerçekleştirdiğimiz röportajda sanatçı, eserde Amerika’da tasarlanan ilk yazıyüzlerinden biri olan ‘Gaudi’ yi kullanmayı tercih ettiğini belirtir ve sebebini şu şekilde açıklar: “Biddy Mason erken dönem Amerikalı’lardan biri, Gaudi’ de ilk Amerikan yazıyüzlerinden biridir. Bu yüzden bende erken dönem Amerikan yüzlerini tercih ettim”.



**Resim 35:** Sheila Levrant de Bretteville, Biddy Mason: Time & Place, 1989, Los Angeles. <http://sheilastudio.us/>



**Resim 36:** Sheila Levrant de Bretteville, Biddy Mason: Time & Place, 1989, Los Angeles. <http://sheilastudio.us/>

Sanatçı, bir diğer mekâna özgü enstalasyonu olan *Path Of Stars* (1993) çalışmasında yine benzer bir stratejiyle kent tarihi ve kent sakinleri arasında geçmişte yaşananlarla bağlantı kurar. New Haven'daki Ninth Square caddesi üzerine yerleştirilen ve 15 adet pusula gülü şeklinde tasarlanan kaldırım madalyonları (sidewalk medallions) yaklaşık 1,5 metre mesafeyle kaldırımların üzerine yerleştirilmiştir. Cadde geçmişinde fabrikaları, işletmeleri, mağazaları ve sinema salonlarıyla tanınan gelişmiş bir bölgedir. Sanatçı, her bir madalyonda bu bölgede yaşamış, çalışmış, emekleriyle hem bölgenin hem de kentin gelişmesine katkıda bulunmuş ve bölgede ikâmet etmiş isimlere atıfta bulunmaktadır. Tiyatro, market, mağaza sahibi, mobilya satıcısı, temizlik görevlisi, satış müdürü ya da 'ilk'ler' madalyonların üzerinde hem isimleri hem de hikâyeleriyle yer alır. Bir kent tarihi araştırmacısı gibi çalışan Levrant de Bretteville, enstalasyonun tasarım sürecinden ve isimlere karar verme evresinde "kent'in bu bölgesinde çalışanlara, cinsiyet ve etnik kökenlere büyük özen göstererek, bir taraftan şehrin 300 yıllık tarihi yansıtmaya diğer taraftan ise kentin mevcut nüfusuna ve yeni jenerasyona ilham vermeyi amaçlamaktadır" (Sheila Studio). Kent tarihine bir hommage (saygı gösterisi) niteliğinde olan bu çalışma aynı zamanda bir tarih aktarımıdır. Tarihi birikimin tekrar kente yansıtılmasıdır. Ayrıca Sanatçı kavramlarla oyun oynayarak kent sakinlerine, izleyicilere bu kavramlarla ilgili yeni düşünme alanları açar. Çalışmanın isminde kullandığı star kavramı, hangi anlamda kullanılmıştır? Kimdir star? Bugün bizim kullandığımız



anlamda, ünlü olan kişiler mi ya da Levrant de Bretteville'in bize çalışmada işaret ettiği gibi kente sosyal, kültürel vede ekonomik olarak katkı sağlayan, temizlik işçisi, tiyatro sahibi ya da 1960'larda satış müdürlüğü yapan bir kadın mı? Sanatçı bizi bu gibi sorularla baş başa bırakır. Böylece, eserde Levrant de Bretteville'in kendi toplumsal eşitlik yaklaşımı ve hümanist kaygıları bir kez daha açığa çıkar.



**Resim 37:** Sheila Levrant de Bretteville, Path Of Stars, 1993, New Haven. Fotoğraf: Selma Kozak, 10 Ekim 2019



**Resim 38:** Sheila Levrant de Bretteville, Path Of Stars, 1993, New Haven. Fotoğraf: Yazarın Arşivi, 10 Ekim 2019

Bağ kurmak ve bağlantı sağlamak, Levrant de Bretteville'in eserlerinde merkezi bir rol oynar. İnsanlar arasındaki bağlantı, toplum-birey, kültür-birey tarafları arasındaki etkileşim ya da kesişimler Sanatçı'nın artistik yaklaşımı içerisinde yer alan durumlardır. Fakat taraflar her zaman değişkenlik gösterebilir ve çoğunlukla çeşitlidir. Sanatçı, bu bağlantıyı gündelik hayat akışında entelektüel bir düzlemde kurar. Prgmatik olarak her zaman bir *amaç* vardır. Çevredeki insanların yaşam kalitesini artırma amacı, umut verme, ilham verme amacı ya da farklı düşünce sistemlerine sevk etme amacı.

Eserlerin, “orada bulunan insanlara, onları bir şekilde yükselten veya bir şekilde umutlu hissettiren bir şey sağlama veya onlara neyin olabileceği ve neyin olduğu hakkında bir ‘anlayış’ kazandırma misyonları var. Sadece bu insanlara ne olduğunu söylemek değil, onlar için ne olabilir. Benim yaptığım, o yerlerde yaşayan, çalışan ya da oradan geçen insanlara ilham verebilecek bir tür ‘açık uçlu’ (open ended) potansiyeli arayıp bulmak” (Levrant de Bretteville, 25 Eylül 2019 tarihinde kendisiyle yapılan röportajdan).

1998 yılında New York'daki Queens bölgesinde bulunan Queens Kütüphanesi'ndeki enstalasyonunun hikâyesi bu anlayış üzerine kuruludur. Sanatçı, bu kez edebiyat ve sinema aracılığıyla bu bağlantıyı kurmaya çalışır. Ana kütüphanenin, halk kütüphaneleri olmayan yerlerden gelen göçmen grupların kendi dillerinde gazete okumak için geldikleri küçük kütüphanenin yerini alma kararı üzerine Sanatçı, her kesimden insanı bu yeni ve büyük binaya girmeye teşvik etmek için merdivenlere bir yerleştirme yapar: *Search: Literature, 1998*. Bu çalışmasında yersiz yurtsuzlaşmanın travmatik sonuçlarına dikkat çeken Sanatçı, bir arayış/arama etrafında organize ettiği eserin alt metninde, göçün yarattığı arayış ve kütüphane taraması arasındaki inorganik bağlantıdan ilham alır.

“Mülteciler arasında büyüme deneyimim beni göç ve kütüphane kullanımının evde olmayan bir şeyi arama hususunda ortak bir noktaya sahip olduğu fikrine yönlendirdi ve sonuç olarak farklı toplumlarca bilinen ve bir arayış ya da yolculuk hikâyesi içeren kitap, deneme, klasik şiir, halk masalları ve film gibi yapıtların isimlerini tercih ettim” (SheilaStudio, 2022).

Söz konusu enstalasyonda, edebiyat ve sinema eserlerinin İngilizce ve orijinal dillerindeki isimleri merdiven granitlerine oyularak yerleştirilmiştir. “Açıkçası, başlıklar ve yerleştirilmeleri ünlü ve bilge insanlar tarafından kamu binalarına giden heybetli giriş merdivenlerinin üzerine olağan alıntı yerleştirmelerini tersine çevirmektedir” (SheilaStudio, 2022).

Bu bağlamda, Sanatçı, kamu binalarının heybetli görüntüsü, resmi protokol kuralları ve sadece belirli bir kitleye açık gibi görünmesi karşısında yapıbozumcu yaklaşımı ve protest tavrıyla yerleşik düzeni tersine çevirmeyi amaçlar. Sanatçı, bu alt metinle, kamu binaları herkesindir ve tüm kamuya açık olmalıdır çağrısında bulunur. Dolayısıyla, bu göçmen ve azınlık kitlelere sahip olmadıkları ama ihtiyaç duydukları toplum tarafından kabul edilme, kapsanma ve kamuya dâhil olma hissini vermeye çalışır. Sanatçı, eseri için şu yorumu yapar;

“Aslında, tüm hikâye ilham verici bir hikâyedir. Bu yüzden, bazı açılardan bu eserlerin diğer insanlara ilham vermesini veya onlara sahip olmadıkları ama sahip olmak istedikleri bir şeyi vermesini umuyorum. Bazı sanatçılar sanatlarıyla insanlara ilham vermek veya eğlenmek istedikleri için kamusal sanat yaparlar. Benim için, kelimenin tam anlamıyla, insanların sahip olmadıkları ama ihtiyaçları olan veya bu ihtiyaçlar hakkında düşünmelerine yol açan şeyler aramaktır” (Levrant de Bretteville, 25 Eylül 2019 tarihinde kendisiyle yapılan röportajdan).



**Resim 39:** Sheila Levrant de Bretteville, Search: Literature, 1998, New York. Fotoğraf: Selma Kozak, 05 Şubat 2020



“Sanat eserleri çağımızı tanımlayabilir. Ancak, toplumu etkiler mi? Herhangi bir şekilde ve herhangi bir yerde hayatlarımıza dokunabilir mi? Ütopik bir kültür yaratabilirler mi? ‘Some Aspects of Design from the Perspective of A Woman Designer’ (1973) başlıklı makalesinde Levrant de Bretteville bu sorulara şöyle yanıt verir (Kozak, 2021:66) :

“Formların yapılış süreci ve bizzat kendisi, çok sayıda insanı ve hayatımızın her yönünü etkileyen davranış değer ve standartları kapsar. Beni tasarım sanatlarına (design arts) çeken şey, bireysel yaratıcılık ve sosyal sorumluluk arasındaki ayrılmaz ilişkidir. Mevcut değerleri tasarım aracılığıyla güçlendirmek mümkün ve faydalı. Dolayısıyla, eserlerimde kendi değerlerime göre hareket ederek yeni, hatta ütopik bir kültür yaratma umuduyla topluma alternatif değerler yansıtmaya çalışıyorum” (de Bretteville, 1973, s. 238).

Levrant de Bretteville’in kendi yaratıcı dilinde, ‘açık uçlu olma hali’ (open ended), ‘açıklık’ ya da diğer insanların düşüncelerine yer verme durumu bariz bir şekilde görülebilir. Biçimsel olarak enstalasyonlarında kullandığı *üç nokta* bu vurguya dikkat çeker. Üç nokta ‘...’ (ellipsis), kavramsal ve dilsel göstergesi başkalarının düşüncelerine yer vermektir. Dilbilimsel ve edebi zeminde üç nokta bir düşüncenin veya fikrin eksikliğini ya da tamamlanabilecek bir bağlamı işaret etmektedir. Grafik bir işaret olarak enstalasyonların biçimi ve tasarımına katkıda bulunan üç nokta eserin alt metni açısından bu vizyona atıfta bulunur.

“Üç noktanın tekrarlanarak kullanılması, kamusal sanat eserlerini süsleyen semiyotik bir işaret olmanın ötesinde, de Bretteville bu işareti diğer bedenlerin bir göstergesi, kendi deneyimleri dışındaki deneyimler için bir alan ya da işbirlikçiliği ve sosyal olanı gösteren bir araç olarak kullanır. Ayrıca, üç nokta taktığı, sosyal ve kolektif feminist ilkelerin açık biçimde kamusal alanlarda tercümesini temsil eden bir yaklaşımdır (Wallace, 2021:228-237).

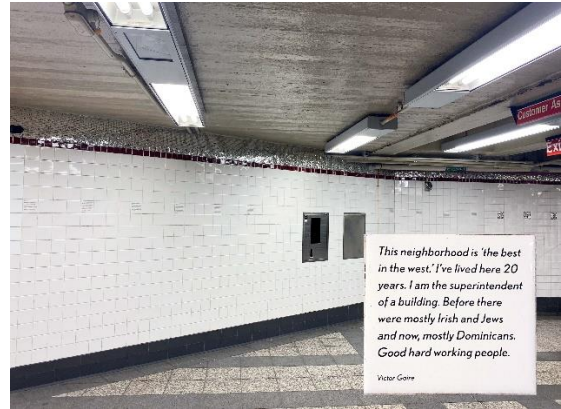
At the start... At long last... (1999) çalışmasında bu strateji açıkça görülebilir. Sanatçı bu eserde, New York’taki Inwood metro durağının tamamını tasarlar. New York’taki en uzun metro istasyonu olan 207th Street (207. Cadde) üzerinde bulunan Inwood istasyonunun duvarları ve zeminini bir bütün olarak eserin formal yapısına dahil eder. Sanatçı, istasyon duvarlarındaki 207 seramik karosu üzerine her gün bu istasyonu kullanan yolcuların, yakın mahallelerde yaşayan insanların kendi kişisel deneyimlerini

içeren cümleleri yerleştirir. Enstalasyon'da sanatçı 'Nobel' yazıyüzünü kullanmayı tercih etmiştir. "Büyük bir "X" yüksekliğine ihtiyacım vardı. Ayrıca, insanların kelimeleri kolayca görebilmesini istedim" (Levrant de Bretteville, 25 Eylül 2019 tarihinde kendisiyle yapılan röportajdan). At the start... At long last... (Başlangıçta... Sonunda...)'daki üç nokta, metro yolcularını güne başlarken ya da gün sonunda bu ifadeleri gördüklerinde kendi düşünceleriyle cümle kurmaya davet eder. Amerikalılar, tüccarlar, müzisyenler, şarkıcılar, dansçılar, tasarımcılar Avrupa, Asya, Lâtin Amerika, Dominik Cumhuriyeti'nden akademisyenler, sanatçılar ve aktivistlerin sesleri ve hikâyelerini gösteren metinler, çeşitlilik ve çoğulculuğa işaret etmektedir (Kozak, 2021:68; SheilaStudio, 2022).

Levrant de Bretteville, konuyla ilgili olarak şu açıklamayı getirmektedir: "Partiler, belirli bir çevre, seçkin bir grup ya da bu gruplara kabul prosedürleri gibi insanları dışarıda bırakan, dâhil etmeyen her türlü sisteme karşıyım. Ve bunu telâfi etmenin bir yolu, kentlerin unutulmuş, görmezden gelinen kesimlerindeki ötelenen insanlara kulak vermek ve yardım etmektir. Dolayısıyla mümkün olduğunca, başkalarının düşüncelerine yer vermek olarak gördüğüm üç nokta (...) gibi işaretler kullanmayı tercih ediyorum" (Aktaran, Sfliotti, 2016).



**Resim 40:** Sheila Levrant de Bretteville, At the start... At long last..., 1999, Inwood, New York. Fotoğraf: Selma Kozak, 15 Aralık 2019

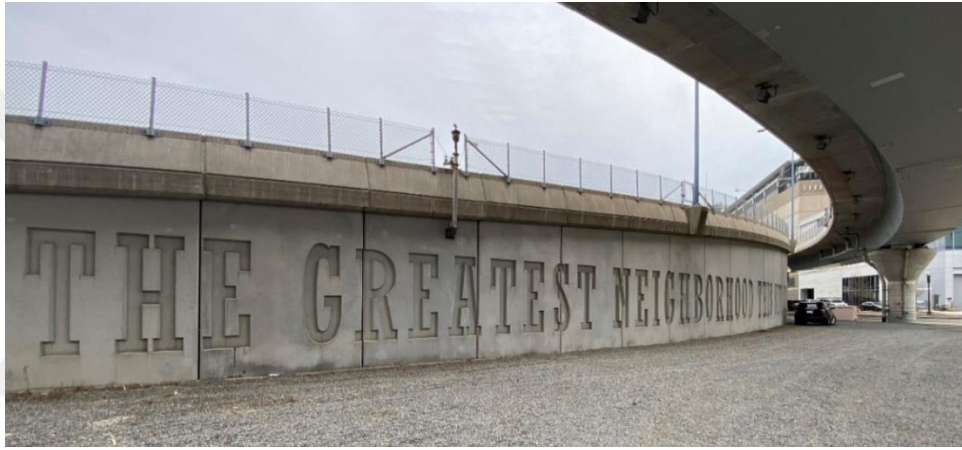


**Resim 41:** Sheila Levrant de Bretteville, At the start... At long last... 1999, Inwood, New York. Fotoğraf: Selma Kozak, 15 Aralık 2019

Tipografi ve metin, Sanatçı'nın büyük ölçekli ve kapsamlı eserlerinin ana karakteridir. 2019 yılında kendisi ile gerçekleştirdiğimiz görüşme esnasında, tipografi ve metin kullanımındaki yaklaşımını şu şekilde açıklamıştır: “Eğer eserin bulunduğu yerde değilsen, konuşmak istediklerinin harflerini kullanmak zorundasın. Ve eğer bizzat kendin orada olmayacaksan, kelimelerin orada olmalı” (Well! What have to talk, if you are not there you have to use its letters. if you are not going to be there yourself, you have to have words) (Levrant de Bretteville, 25 Eylül 2019 tarihinde kendisiyle yapılan röportajdan).

Sanatçı'nın enstalasyonlarda beton ve tipografi uyum içindedir. Betonun sağlamlığı ve tipografinin akışkan/yaratıcı potansiyelinden faydalanan sanatçı, kalıcı işler yapmak için kolayca şekil verilebilen beton kullanmayı tercih eder ve kalıcılık, sağlamlık vb.gibi kavramlarla beton gibi hem mimari hem de maddi bir materyal üzerinden bağlantı kurar. Mekânlar söz konusu olduğunda, Levrant de Bretteville, kentlerde belirli bir cephe/yön/kenarı (side) tercih etmektedir. Bir sanatçı olarak kentlere katkısını seçtiği cephe, duvar, yaya yolu, otoyol gibi yerleri daha iyi hale getirerek sağlar. Yarattığı yeni kalıcı manzaralar kent peyzajına karışarak kent kimliğine katkıda bulunur. Tasarım sürecinde, seçtiği yerlerde projeyi teklif edenlerin önerilerine karşı kendi önerisinde ısrarlı olan Sanatçı, genellikle ya bir kaldırım kullanmayı ya da aslında orada olmayan ama olması gerektiğini düşündüğü bir duvar yaratmaktadır (Levrant de Bretteville, 2019). *West End Echoes* (1995) eserinde benzer bir yöntemi izleyerek bir otoyol enstalasyonu

yapar. Otoyol ayaklarını ve kaldırımlarını birlikte kullanan Sanatçı, çalışmada kentin gündelik akışı içerisinde sıklıkla kullanılan bu yerleri bölgenin tarihini referans alarak yeniden bağlamlaştırır. Eski binaları temsil eden unsurları, otoyol ayaklarına, yok olan sokak isimlerini ve bölgede bulunan eski sokak planlarını gösteren iki haritayı yeni otoyolun altındaki kaldırımlara gömerek ve büyük harf kullandığı görkemli tipografiyle, “THE GREATEST NEIGHBORHOOD THIS SIDE OF HEAVEN” ifadesini otoyolun altındaki duvara yerleştirerek bölge tarihini canlı tutar (de Bretteville, 2019; Kozak, 2021:69).



**Resim 42:** Sheila Levrant de Bretteville, West End Echoes, 1995, Boston Fotoğraf: Selma Kozak, 04 Ocak 2020



**Resim 43:** Sheila Levrant de Bretteville, West End Echoes, 1995, Boston. Fotoğraf: Selma Kozak, 04 Ocak 2020

Gündelik hayat ve kent tarihi arasındaki güçlü diyalogu ortaya çıkaran Sanatçı için kamusal alanda deneyim yaratmak önceliklidir. Marxist felsefesi, güçlü feminist pedagojik yöntemlerini ve Sitüasyonist vizyonu harmanladığı bu yaklaşımı, kimi zaman entelektüel sınırları zorlayabilir...

“Kamusal sanatı “aslında insanların kamusal alandaki deneyimlerini geliştiren bir şey olarak görüyorum. Onlara sokakta yürümekten ya da oturup beklemekten daha fazlasını veren bir şey. Sıradan insanlarla onlara sanat öğretmekten çok daha fazla ilgiliyim. Konuşacak, tepki gösterecek bir şey bulan çocuklar, gençler, yetişkinler ve tüm insanların deneyimlerini geliştirmekle ilgileniyorum. Kamusal alanı seçerek sanatsal bir beklentim yok. Beklenti sürpriz. Çünkü olağan değil...” (Levrant de Bretteville, 25 Eylül 2019 tarihinde kendisiyle yapılan röportajdan).

### 2.3.2. Jenny Holzer

*I used language because I wanted to  
offer content that people – not necessarily art  
people – could understand.*

*Jenny Holzer, 2012*

Savaş, aile içi şiddet, insan hakları, kadın hakları, silah şiddeti, politik meseleler, kültürel problemler, AIDS salgını, ırkçı çatışmalar ya da günümüze özgü, çağdaş varoluş sancıları çözümlenmesi zor global problemlerdir. Aforizmaları aracılığıyla dil ve sanat arasında bağlantı kurarak bu meseleleri sanatının konusu haline getiren Jenny Holzer (1950), elli yılı aşkın sanat hayatı boyunca feminist, politik ve aktivist kimliğiyle öne çıkar.

Avangard sanat anlayışı, Holzer’in, en etkili ve ilham verici çağdaş sanatçılarından biri olmasına imkân sağlamıştır. 1970’lerden bu yana kamusal alanlarda, kent merkezlerinde projeksiyon yansıtımlar, LED tabelalar, hareketli reklam panoları gibi elektronik teknolojilerinin yaratıcı olanaklarını kullanarak metin temelli enstalasyonlar gerçekleştiren Sanatçı, anti-militarizmden feminizme kadar çok çeşitli



konularda farkındalık yaratmayı amaçladığı eserlerinde, hakikat sonrası çağın belirsizlik ve gerilimlerini siber çağın girişimleri ve postmodernizmin kapsayıcılığıyla birleştirir.

1975 yılında Rhode Island School of Design’ dan master derecesini aldıktan sonra, New York’a taşınan Sanatçı, 1977 yılında Whitney Amerikan Sanat Müzesi, Bağımsız Çalışma Programı (Independent Study Program)’na katılmıştır. Enstalasyon sanatına bu programda yönelen Sanatçının aynı zamanda kamusal enstalasyona ve dile olan ilgisi de burada başlar. MoMA, MoMA PS1, Tate Modern, New York ve Bilbao’daki Guggenheim Müzeleri, Louvre Müzesi, Chicago Çağdaş Sanatlar Müzesi, Kunstmuseum Basel, Detroit Sanat Enstitüsü, Bergamo Modern ve Çağdaş Sanatlar Galerisi (GAMEC), MASS MoCA gibi dünyanın en önemli ve saygın kurumlarında hem enstalasyonlar gerçekleştirmiş hem de kalıcı koleksiyonlarında yer almıştır. 1990 yılında 44. Venedik Bienali’nde Amerika Birleşik Devletlerini temsil eden ilk yaşayan kadın sanatçı olarak Golden Lion (Altın Arslan) ödülünü kazanmıştır. Ayrıca, Dünya Ekonomik Forumu Kristal Ödülü (World Economic Forum, Crystal Award, 1996) Berlin Ödülü (Berlin Prize, 2000), Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi, Sanatta Seçkin Kadınlar Ödülü gibi pek çok prestijli ödülün sahibidir. Sanatçı, Williams College, Rhode Island School of Design, The New School ve Smith College gibi okullardan fahri doktora unvanına sahiptir. Kamusal Enstalasyonları, Times Square, Rockefeller Center, 7 Dünya Ticaret Merkezi (7 World Trade Center), Beyaz Saray, Washington, D.C, gibi dünyanın pek çok ikonik ve önemli mekânlarında yer almıştır (Holzer, 2022; MoMA, 2022; Artworks, 2022; Russo, 2022).

Bir sanatçı olarak, sanatı sokaklara taşımak gibi radikal tavrı sayesinde kamusal sanatın gelişimine önemli ve büyük katkılar sağlayan Holzer, kamusal enstalasyon pratiğine ilk olarak 1977 yılında New York sokaklarına yerleştirdiği posterler ile başlamıştır. Sanatçının 300 farklı söylemden oluşan ve en çok bilinen eseri Truisms (1977–1979) hem politik hem de cinsiyet sorunlarına ilişkin ideolojik güçlü mesajlar içerir. Çoğunluğu sözlü sanat eserlerinden oluşan Truisms, en çok çoğaltılan, kopyalanan, atıfta bulunulan eserlerinden biridir.

Alfabetik sıra ile yazılan söylemleri tipografik açıdan incelediğimizde Sanatçı, eserin tamamında büyük harf kullanmayı tercih eder. Bu eğilimi daha sonraki eserlerinde de devam ettiren Holzer (2017) bunu şu şekilde açıklar: “İkinci sokak afişlerinden itibaren her şeyi büyük harflerle ve italik yazmaya başlamamın sebebi, aciliyet duygusunu göstermek ve biraz da yüksek sesle konuşmak içindi. Ayrıca, bu, rekabetin fazla olduğu sokaklarda metnin daha güçlü görünmesini sağladı”.

Holzer açısından Bold italik yazı karakteri ile yazılan mesajların deklaratif bir tavrı mevcuttur. Ayrıca, toplumu eleştirme aracı olarak kullandığı söylemlerinde yazı karakterinin merkezi bir role sahip olması, zaman içinde Sanatçının kendine has üslubunu yaratarak Holzer’in imzasına dönüşür. Holzer, ‘Futura’ ve ‘Futura Condensed’ fontunu kullanmaktadır. Yazı karakterlerinin insanlar üzerinde psikolojik etkileri olduğu bilinmektedir. Fontların seçimi, geliştirilmesi, yeni font tasarımı, grafik tasarımcılar ve tipograflar için her zaman önemli ancak zor konulardan biri olmuştur. Nitekim Holzer, salt ideolojik ve provokatif söylemleri ile birlikte bunların ifadesi için tercih ettiği fontun kendisini de zamanla güçlü ve göz ardı edilmesi imkânsız bir deklaratif sanat eserine dönüştürür.

*“ABUSE OF POWER COMES AS NO SURPRISE; PROTECT ME FROM WHAT I WANT; THE BEGINNING OF THE WAR WILL BE SECRET; A MAN CAN'T KNOW WHAT IT IS TO BE A MOTHER; FATHERS OFTEN USE TOO MUCH FORCE; MONEY CREATES TASTE; PRIVATE PROPERTY CREATED CRIME; EVERYONE'S WORK IS EQUALLY IMPORTANT; REMEMBER YOU ALWAYS HAVE FREEDOM OF CHOICE; MUCH WAS DECIDED BEFORE YOU WERE BORN; RAISE BOYS AND GIRLS THE SAME WAY”* (Holzer, Truisms, 1977-1979) vb. gibi ilk bakışta düzanlamsal önermeler gibi gelen ifadeler, çoktan popüler kültüre ve sanat tarihine malolmuş kült söylemlerdir ve her biri “katı bir determinizmden anlamsız bir optimizme kadar değişkenlik gösterse de bazen romantik bir şiirselliğe yaklaşır” (Marincola, 1983).

Yapıbozumcu bir sanatçı olarak Holzer, dil ve görsel sanat arasında bir bağ olduğuna inanır ve bu bağlantıya ilişkin ampirik analizlerini birer metafora dönüştürür. Holzer’in sanatında dil, bir sanat medyumunu aynı zamanda imajın bizzat kendisidir. “Dilin

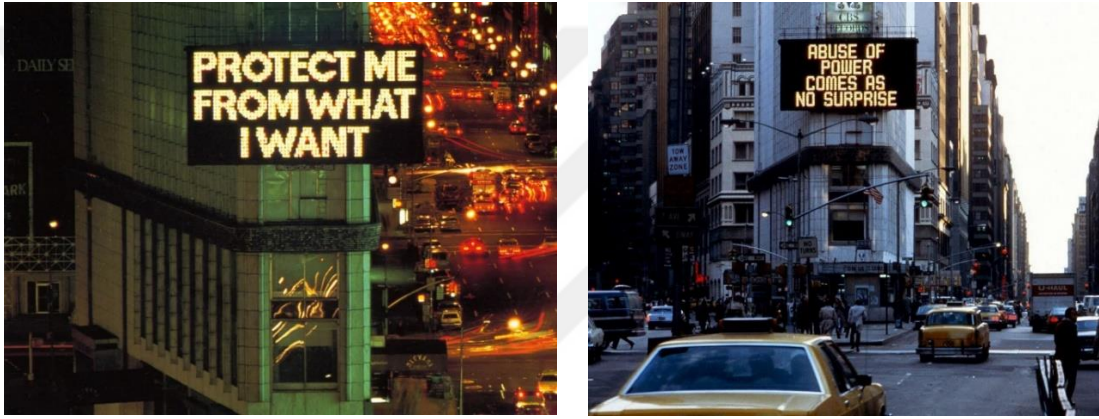
boğucu gücünü kendi oyununda yenmek istercesine, klişe üzerine klişeyi birleştirme süreciyle ilgilenen Holzer, bu klişelerin bizi nasıl doyurduğunun - içine daldığımız sözlü çevre tarafından ne derece şekillendirildiğimizin- farkına varmamızı sağlamak için zaten yerleşmiş olan kodlarla ve bizim adımıza yazılmış olan gerçeklikle oynar” (Isaak, 1995: 39). Holzer’ e göre ise: “ Nitelikli klişe yazmak için yeni bir şey ileri sürmek gereklidir” (Aktaran Isaak,1995:39).

Bu bağlamda, Holzer’in sanatındaki devrimci yeniliklerden biri, sözlü fikirlerin en çok görülebileceği yer olarak kamusalın seçilmesidir. Sanatçının kentsel mimari, kent dokusu, bina duvarları, kent merkezlerinde oluşturduğu kamusal enstalasyonlarda bir işgal girişimi söz konusudur; Kamusalın sanat ve sanatçı aracılığıyla işgali. Bununla birlikte, yeni ve iddialı şeylerin sunumunda mekân önemli bir rol oynamaktadır. Bir metin olağandışı bir şey söylüyorsa ya da işaret ediyor ise insanlar bunu fark eder. İşte bu yüzden Holzer, kentsel kamusal alanın nasıl kullanılabileceği ve kullanılması gerektiği konusunda her zaman oldukça hassas olmuştur. Birçok postmodern sanatçının katılımıyla gerçekleşen Times Meydanı’ndaki ‘Messages to the Public’ (1982-1990) sergisinde Holzer, Truisms eserini bu kez elektronik reklam panolarına (spectacolor board) yerleştirir. Holzer’in enstalasyonlarını farklı bir boyuta taşıyan bu sergileme aynı zamanda elektronik gösterim tekniğinin sanata adaptasyonunu güçlendirmiştir. Öte yandan sergi, enstalasyon yaklaşımına alternatif bir bakış açısı kazandırmakla kalmayıp normatif sergileme yöntemlerini ihlâl eden bir tutumun göstergesidir. Holzer’in iddiasına göre, New York’un en büyük kamusal alanlarından biri olan Times Meydanı halktan çalınmış, reklamları ve logolarıyla bu sözde kamusal alanı bir battaniye gibi saran şirketlerin eline geçmişti. Bu bakımdan, Holzer’in mücadelesi yavaş ama emin adımlarla halktan alınan alanları geri kazanmaktır (Marincola, 1983; Landau, 1986). Ayrıca sergi, Holzer’e yeni teknolojiler ve mimarinin öğelerin olası potansiyelini kendi sanat pratiğine adapte edebilmesinin yolunu açmıştı. (Crow, 2022)

Kamusal sanat aracılığıyla sanatın geleneksel medyumların ötesine geçerek genişleyebileceğini kanıtlayan Holzer’in vizyonu, bu sayede hem tek bir bireyin hem de kitlelerin nasıl etkilenebileceğini ortaya koymaktadır. Bu bakımdan, Holzer’in kendi ideolojik duruşu, tüketim kültürü eleştirisi ve yenilikçi stili kendinden sonraki pek çok



sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Metinlerini geleneksel sanat mekânı galeri dışına çıkaran Holzer, reklam verme, kâr elde etme ve siyasi propaganda araçlarını sanat eseri sergileme aracına dönüştürür. Nitekim çalışmanın diğer bölümlerindeki örneklerde de yer aldığı üzere, bu durum postmodern ve çağdaş sanatçıların benimsediği ortak bir yaklaşımdır. Sitüasyonistlerin temellerini attığı bu strateji, kapitalist sistemin araçları aracılığıyla kapitalist düzene karşı görsel bir eleştiridir. Bu bağlamda, Holzer’in ticari araçları, kamusal alanı ve dili kullanım yoluyla gösteriyi yok etmeyi amaçlayan yöntemi Debordcu anlamda devrimci bir yaklaşımdır.



**Resim 44:** Jenny Holzer, Truisms Serisi, 1977–1979, Times Square Sergisi, 1982 New York. <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/messages-to-the-public-holzer/>

Amerikalı sanat eleştirmeni Hal Foster, Jenny Holzer, Krzysztof Wodiczko, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Dara Birnbaum gibi postmodern sanatın önemli isimlerine odaklandığı “Subversive Signs” (Yıkıcı İşaretler, 1986) başlıklı makalesinde sanat üretiminde meydana gelen paradigma kaymasına işaret eder. Foto-metin kolaj (photo-text collage), kurgulanmış veya yansıtılmış fotoğraflar, video kasetler, eleştirel metinler, kendine mal etme, düzenlenmiş ya da başkasına ait sanat eserlerini kullanmaları ve aynı zamanda her birinin müdahale ettiği kamusal alanı, toplumsal temsili veya sanatsal dili hem bir hedef hem de bir silah olarak görmelerinden dolayı sanatçıların üslûplarını birbirine benzetmektedir. Doğal olarak sanat uygulamalarındaki bu değişiklik, sanatçı kimliğinde de bir sapmaya neden olmuştur. Foster (1986:2-3)’a göre “günümüz Amerikan sanatının en kışkırtıcı noktası: sanat ve siyasal ekonomi kurumlarının, cinsel

kimlik ve toplumsal yaşam temsillerinin kesiştiği noktadır. Sanatçı, bir sanat nesnesi üreticisinden çok bir gösterge manipülatörü, izleyici ise pasif bir estetik düşünür ya da gösteri tüketicisi olmaktan ziyade aktif bir mesaj okuyucusuna dönüşmüştür”.

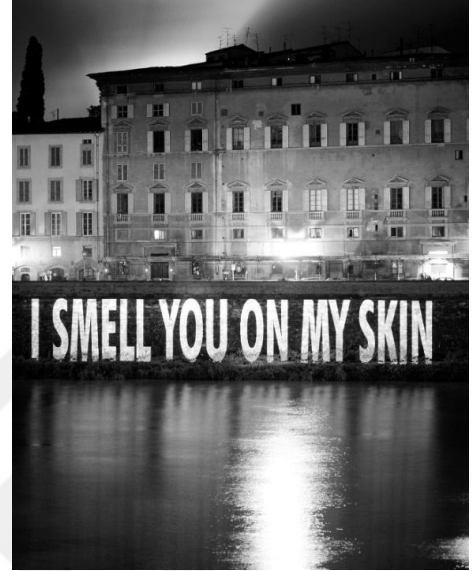
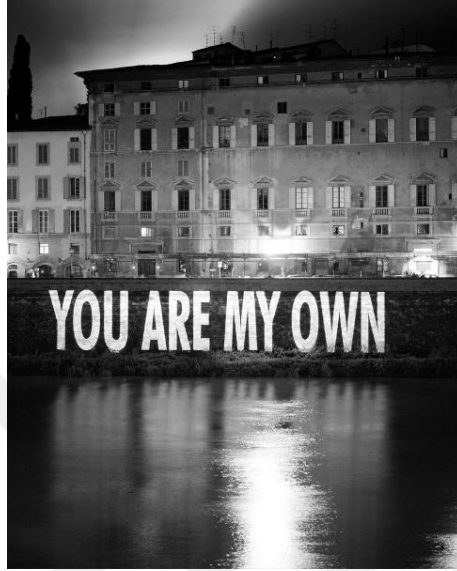
Bu bağlamda, söylemlerini reklam panoları, elektronik tabelalar, dergiler, tişörtler, ticaret ya da alışveriş merkezleri veya kondom ambalajları gibi kapitalist üretim sisteminin mecralarına ya da kent merkezleri, ikonik meydanlar, hükümet binaları gibi kamusal alanlara yerleştirmesi ve aforizmaların provokatif dili Holzer’i, Hal Foster’ın işaret ettiği yere konumlandırmaktadır. İzleyici ise zaten sanatçının da istediği gibi aktif ve etkileşimli bir okuyucu ve katılımcıya dönüşmektedir.

Kamusal alanda uzun süre anonim kalan Holzer, sebebini şu şekilde açıklar; “Çalışmalarım çok uzun süre anonimdi. Projeksiyon çalışmaları kısmen hala aynı şekilde. Bu kasıtlı bir eylem çünkü insanların içeriğe dikkat etmelerini, dâhil olmalarını ve bunu kimin ve neden yaptığını merak etmelerini istiyorum” (Aktaran: Smith, 2012).

Holzer büyük ölçekli ışık projeksiyon yerleştirmelerine 1990’larda başlamıştır. İlk xenon projeksiyon çalışması *Arno*’yu, Eylül 1996 yılında Helmut Lang işbirliğiyle Floransa Bienali için ortaya koyan Sanatçı, üç gece boyunca Arno Nehri kıyısına ve Palazzo Bargagli’nin ön cephesine, Lang’ın tanımladığı şekliyle nehrin karşısındaki eski bir genelev binasının duvarına yansıtmıştır. Yansıtılan metin, Red, Hot + Dance’in 1992 AIDS/HIV bağış toplama konseri/albumünün müzik videosundan alıntılanır. Böylece, Holzer var olan bir metni kendine mal etmektedir. (Allen)

Holzer’in aforizmaları izleyiciye bire bir sesleniyor gibi olsa da anlamları belirsizdir. Örneğin, *Arno* başlığı, içerik olarak ipucu verir, ama genel anlamda izleyicinin rastlantısal düşünce ve duyu yeteneğine, Floransa’ya ilişkin sezgi ve bilgilerine vb.gibi rastlantısal okumalarına bırakılmış bir serbestlik içermektedir. *Arno*’daki projeksiyon gösteriminde yer alan “I SMELL YOU ON MY SKIN” (Tenimde Kokunu Alıyorum) ifadesinin kim tarafından ve hangi anlamda karşılık bulacağı belirsizdir. “Bu özel ifade, Holzer’in metin ustalığını ve kamusal alanlardaki etkisini özetliyor. Anlamsal olarak son derece örtülü ve merak uyandıran bu cümle, romantik bir duygu mu? Bir kurbanın ifadesi mi? Ya da kent ve Arno nehri arasındaki ilişkiyle ilgili

bir yorum mu?”dur (Caviar20, 2022). Dahası, “cümlelerde, seksten aşağılanmaya veya cinayete kadar çıplak ya da giyinik olmakla ilgili zihinsel kurgulara olanak tanıyan tüm nedenler mevcuttur” (Sischy ve Spindler, 2022).

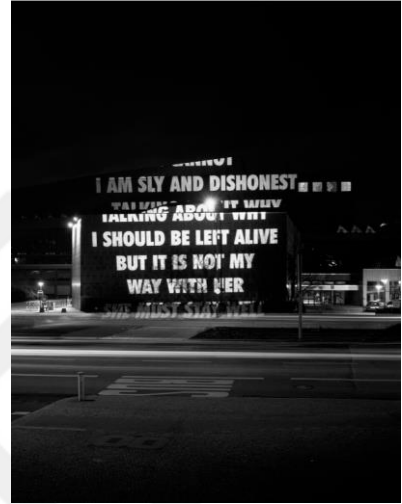


**Resim 45:** Jenny Holzer, Arno,1996, Projeksiyon Gösterimi, Floransa.

<https://projects.jennyholzer.com/projections/florence-1996>

Öte yandan, aforizmalar bireyin iç dünyasıyla kişisel bir bağlantı kurarak, duyular arası bir dilsel aktarım oyunu oynamaktadır. Cümlelerdeki kırılma, etkileycilik, içe oturan, insanın yaralarına, travmalarına dokunan ya da umut, güç, bilgi gibi duygusal deneyim ve zaafımıza odaklanan sözler, kenti var olmak için bir aracı olarak kullanır ve görkemli bir şekilde kendi mevcudiyetini temsil eder. Holzer’in sanatında dil öncelikli unsurlardan biri olarak karşımızdadır. Walter Benjamin’e göre “gerek canlı gerek se cansız doğada dilden bir şekilde pay almamış hiçbir şey ya da olay yoktur, çünkü tinsel içeriğini iletmek her şeyin özünde vardır”. Ayrıca, Benjamin, “Dil neyi iletir?” sorusuna “kendisine karşılık düşen tinsel özü” şeklinde yanıtlamıştır (2018:189-190). Bu bağlamda, Holzer’in itina ile oluşturulmuş akılda kalıcı kısa ifadeleri, anlamın özünü karşı tarafa ileten ve bireyi zihinsel aktivitelere davet eden sözlü meditasyonlar gibidir. Holzer kendine özgü dil oyunları ile izleyiciyi bir taraftan aktivist bir eyleme, diğer taraftan ruhsal bir yolculuğa sürükler. Eserlerinde salt dil kullanımının

en önemli sebebi, anlamı, izleyiciye aktarmaktır. Holzer bunu şöyle açıklar, “dil benim için her zaman anlam aktarımının iyi bir yolu oldu ve insanlara içeriğe dâhil olabilecekleri bir şeyler vermek istedim” (Aktaran: Fondation Beyeler, 2017). Bu noktada genel olarak söylenebilir ki; sanatta dil kullanımı yalnızca sanatçı için değil izleyici için de bir perspektif değişikliğine yol açar.



**Resim 46:** Jenny Holzer, Berlin, 2001, Projeksiyon Gösterimi, Berlin.

<https://projects.jennyholzer.com/projections/berlin-2001>

“Her kent bir paragraftır. Her sokak, bir cümle. Her bina, bir kelime. Ve kentte yaşayanlar, hayatlarına anlam katabilecek bir sözdizimi veya gramer arayışı içinde heceler gibi sokaklara fısıldarlar. Holzer’in şehri, dilsiz duvarları düşünceli ifadelerle ‘sana sarılmayı asla bırakmayan’ kör edici kelimelerin şehridir” (Grovier, 2013:150). Dünya çapında elliden fazla kentte kendi sözlü vizyonunu kamusal alana yansıtan Holzer, bir fikrin gelip geçiciliğini cümlelerin akışkanlığıyla harmanlayarak kentin devasa akışında var olmaya ve tutunmaya çalışan gündelik insan durumlarına ayna tutar. Bunu yaparken yavaş yavaş ve sessiz ama görkemli bir vaziyette kent haritası çizer gibi kent manzaraları yaratarak izleyicileri yaşadıkları mekânlara odaklanmaya ve bu mekânlarda dolaşmaya yönlendirir. 2019 yılında Rockefeller Center’ da gerçekleştirdiği *Vigil* isimli enstalasyonu, ateşli silahların neden olduğu şiddet gibi önemli sosyo-politik gerçekliği tartışmasının yanında, kendine özgü görkemli bir kent manzarası yaratan en güncel ışık projeksiyonlarından biridir.



**Resim 47:** Jenny Holzer, Vigil, 2019, Projeksiyon Gösterimi, Rockefeller Center, New York. <https://www.designboom.com/art/jenny-holzer-gun-violence-rockefeller-center-light-projections-vigil-10-11-2019/>

Holzer'in kamusal ve mekâna özgü enstalasyonlarının kentlerde bir aura yarattığı çok açıktır. Ayrıca her durumda kent estetiğine katkıda bulunan bu büyük ölçekli eserler, yerleştirildikleri mekânlarda, ortama cyberpunk nüansları kazandırır. Örneğin, 2006 yılında, Dünya Ticaret Merkezi'ne yerleştirilen mekâna özgü çalışması *For 7 World Trade*, hem bina dışında hem de bina içinde olmak üzere her iki kamusal alanı siber estetik çağrışımlarıyla şekillendirmektedir.



**Resim 48:** Jenny Holzer, For 7 World Trade, 2006. Fotoğraf: Selma Kozak, 03 Şubat 2020.

Bugün, Jenny Holzer yaratıcı düşünce tekniğini daha da ileriye taşımak için teknolojiye yönelmeye devam etmektedir. 2017 yılında, İngiltere'deki Blenheim Palace'ın ön cephesinde yansıttığı enstalasyonunda Artırılmış Gerçeklik teknolojisinden faydalanan sanatçı, gösteriyi kaçıran insanların cep telefonlarını binaya yönlendirerek metni binanın üzerinde tekrar görebilecekleri ve yeniden izleme olanağı tanıyan bir versiyon tasarlamıştır (Crow, 2022). Bu sayede, izleyici ve enstalasyon arasındaki deneyim tekrar tekrar yaratılarak canlı tutulmaktadır.



**Resim 49:** Jenny Holzer, Blenheim Palace, 2017, Projeksiyon Gösterimi, İngiltere.

<https://projects.jennyholzer.com/projections/blenheim-palace-2017>

Çağımızı tanımlayan sanat anlayışı ve pratiğine yön veren ve çağdaş sanat tarihinin öncü isimlerinden olan Sanatçı, kamusal boyutta enstalasyon pratiğini epik, ikonik ve kanonik bir noktaya taşımıştır. Lawrence Weiner, Joseph Kosuth gibi sanatçılardan öğrendiği yazılı metnin kavramsal sanatta yeri olduğu fikrine dayanan vizyonu ve yarattığı retorik dil metin temelli sanat türünün gelişmesinde çok büyük rol oynamıştır. Güçlü distopik dilini sanata dönüştüren Holzer'in söylemleri, izleyicilere, öznel ve urbanistik bağlamda farkındalık kapılarını aralar.



### 2.3.3. Krzysztof Wodiczko

*In public space it is easier to tell the truth to thousands, even millions or to the closest person in your life.*

*Krzysztof Wodiczko, 2012*

Polonyalı sanatçı Krzysztof Wodiczko (1943), geç 1980’leeden itibaren iç ve dış mekân projeksiyonları gerçekleştirmiş bir kamusal enstalasyon sanatçısı, eğitimci, yazar ve yöneticidir. Çalışmalarında genellikle göçmenler, göçmenler, evsizler, yabancılaştıran ya da yabancılaştırılan gençler, marjinalleştirilmiş kent sakinleri, savaş gazileri ve azınlık gruplarının sorunlarını işler. Kolektif travmaları konu edinmektedir.

Kent merkezlerindeki anıtlar ve mimari cephelerin üzerine yansıttığı büyük ölçekli slayt ve video projeksiyonlarıyla tanınır. Sanatçının, Amerika Birleşik Devletleri, Belçika, Kanada, Avusturalya, Avusturya, İsrail, İtalya, Türkiye, Japonya, Meksika gibi pek çok ülkede kamusal enstalasyonlar gerçekleştirmiştir. Bu işler, fikrin kalıcılığı ile işin geçiciliğinin diyalektiğinden ortaya çıkan çoğunlukla geçici, efemer yapıtlardır. Sanatçı, bu konuda:“Kalıcı projelere karşı değilim. Hâтта çok az sayıda kalıcı eser de ürettim. Ama değiştikleri sürece kalıcı projelere karşı değilim” şeklinde bir ironik bir açıklama yapmaktadır” (Wodiczko, 2020).

1968 yılında Varşova Güzel Sanatlar Akademisi, İç Mimarlık ve Endüstriyel Tasarım alanında yüksek lisansını tamamlayan Wodiczko, 2007 yılında Maine School of Art (ABD) ve 2008 yılında Poznan Güzel Sanatlar Akademisi’nden (Polonya) fahri doktora ünvanı almıştır. 2013 yılında Varşova Güzel Sanatlar Akademisi, Medya Sanatları’nda doktorasını tamamlamıştır. 1997-2010 yılları arasında Massachusetts Teknoloji Enstitüsünde (MIT) profesör olarak çalışan sanatçı, 2010 yılından bu yana Harvard Üniversitesi, Tasarım Enstitüsünde profesör olarak çalışmalarına devam etmektedir. Varşova Sosyal Psikoloji Okulu; Nova Scotia Sanat ve Tasarım Koleji, Kanada; New York Teknoloji Enstitüsü; Hartford Üniversitesi CT; Kaliforniya Sanat Enstitüsü (CalArts); Ontario Sanat Koleji; Cornell Üniversitesi; Cooper Union; Varşova Güzel Sanatlar Akademisi gibi önemli eğitim kurumlarında, kamusal sanat, kavramsal

sanat, fotoğraf, medyalararası sanat, temel tasarım, eleştirel sanat ve kamusal alan, endüstriyel tasarım, Avangard Sanat tarihi ve teorisi gibi dersler vermiştir.

Wodiczko'nun çalışmaları, Walker Sanat Merkezi, Minneapolis; Sztuki Müzesi, Lodz; Fundacio Tapies, Barcelona; Wadsworth Athenaeum, Hartford CT; La Jolla Çağdaş Sanat Müzesi, San Diego; Varşova Çağdaş Sanat Merkezi; Zacheta Ulusal Sanat Galerisi, Varşova; DOX Çağdaş Sanat Merkezi, Prag; List Görsel Sanatlar Merkezi, MIT, Boston; Bunkier Sztuki Sanat Merkezi, Krakow; Hiroşima Çağdaş Sanat Kent Müzesi, Japonya gibi sanat merkezleri ve müzelerde sergilenmiştir. Sanatçının çalışmaları, ayrıca, Documenta, Paris Bienali, Sydney Bienali, Lyon Bienali, Venedik Bienali, Venedik Mimari Bienali, Whitney Bienali, Yokohama Triennale, Montreal Bienali gibi uluslararası sanat etkinliklerinde yer almıştır. Sanatçının Polonya Kültür ve Dışişleri Bakanlığından, Polonya Kültürüne katkılarından dolayı Altın Madalyası (2009), sanatsal çalışmalara katkılarından dolayı seçkin sanat ödülü The György Kepes Fellowship Prize, MIT (2004) ve uluslararası bir sanatçı olarak dünya barışına katkılarından dolayı Hiroşima Sanat Ödülü, Japonya (1999) mevcuttur.

Krzysztof Wodiczko beyaz küpün aksine, kent mekânlarını, kentlerdeki binaları ve anıtları kullanarak, gündelik hayat deneyimlerimiz ve kent okumalarının altında yatan ideolojik, politik ve sosyal karmaşıklıkları ya da görmezden gelinen, ötelenen kaosları ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Öyle ki, büyük ölçekli projeksiyonları, göz ardı edilen problemleri tam anlamıyla toplumun kör gözüne parmak sokar bir tarzda göstermeye çalışmaktadır. Neo-avangard bir sanatçı olarak, Wodiczko'nun eserleri ve üslûbu, didaktik ve aktivist çok katmanlı çalışmalardır.

1988-1989 yılları arasında New York'taki evsizlere dikkat çekmek için tasarladığı ve kullanıma sunduğu *Homeless Vehicle* (Evsiz Araç) gibi çalışmaları ve büyük ölçekli projeksiyonlar kullanmasından dolayı bir sanat mühendisi (int. Culture.Pl, 2022) olarak tanımlanan Wodiczko, teknoloji, sanat ve tasarımı birleştirdiği enstalasyonlarında sosyal etkileşimi yenilikçi teknolojilerle ören, marjinalleştirilmiş kimlikleri mimariye işleyen *sorgulayıcı bir tasarım* pratiğini (Borelli, 2021). benimsemiştir. Bu konuyu Sanatçı şöyle açıklar: “Bazı insanlar ‘projection mapping’



olarak adlandırılan şeyin öncüsü olduğumu söylemektedir. Elbette ki o zamanlarda öyle bir tekniğin hatta öyle bir terimin olduğunu bile bilmiyordum” (Wodiczko,2020).

Wodiczko, kamusal enstalasyonlarını, alenen bir meydan okuma cesaretiyle kurgular. Bu bakımdan, “Wodiczko'nun stratejisi açıkça yapıbozumdur ve Sherry Levine, Cindy Sherman, Barbara Kruger ve Jenny Holzer gibi kavramsal sanatçıların postmodern taktikleriyle uyumludur” (Kaye, 2000: 34).

Wodiczko'nun benimsediği görsel dilde, insan vücudundan parçalar görürüz. Galeri veya müze duvarları üzerinde ya da anıtların yüzeyinde yansıyan devasa boyutta silâh ya da yanan bir mum tutan eller, gözler, ağız ya da yüz parçaları,bacaklar enstalasyonlarının özneleridir.

1988 yılında Hirshhorn Müzesi'ne yansıttığı eserinde Sanatçı, müzenin oval cephe mimarisini devasa boyutta kaplayan iki el göstermektedir. 1980'lerin en önemli kamusal enstalasyonlarından biri olarak değerlendirilen, mekâna özgü bu geçici sergilemede, seçilen her görsel unsur göstergebilimsel açıdan ideolojik ve politik göndermeler içerir. Ellerden biri izleyen herkese doğrultulmuş bir silâh, diğeri ise yanan bir mum tutar. Gömlek manşetleri ve kol düğmeleriyle dikkat çeken bu ellerin tam ortasına mikrofon görüntüleri yerleştirilmiştir. ABD başkanlık seçimlerinden önceki üç gece arka arkaya yansıtılan çalışmadaki iki el hem ölüm cezasından yana olan hem de kürtaja karşı olan Cumhuriyetçi aday George H. W. Bush'un kampanya retoriğine atıfta bulunmaktadır. Ellerin arasına yansıtılan bir dizi mikrofon görüntüsü, kampanya savaşlarında kullanılan medya silâhı fikrini uyandırmayı amaçlar” (Wodiczko, 2022).



**Resim 50:** Krzysztof Wodiczko, Hirshhorn Müzesi, 1988, Washington, DC, Projeksiyon Mapping. <https://www.krzysztofwodiczko.com/public-projections#/new-gallery-59/>

Wodiczko, göze çarpan, fark edilen vurucu imajlar kullanmayı tercih eder. “Sanatçının film ve reklamcılıktan ödünç aldığı taktikler, izleyicilerinde tepki uyandırmak için büyük ölçekte kullandığı vücut parçaları, dev figürler, silâhlar gibi çarpıcı görüntüler, 1980’ler sanatında artan politik farkındalığı yansıtmaktadır” (Hirshhorn Museum, 2022).

Bu yapıt, 2018 yılında, Hirshhorn Müzesi’nde yine aynı konum ve aynı yerleştirme ile tekrar sergilenmiştir. Amaç, otuz yılın ardından Amerika’daki kamusal şiddete dikkat çekmektir. Bu çalışmanın güncel ve aynı zamanda zamansız bir eser olduğunun kanıtıdır. “Bugün bile Hirshhorn Müzesi ve kullanılan imgeler hâlâ çok güçlü bir metafordur; Zamanımızı anlatan, zamanımıza konuşan açık bir metafor” (Aquin, 2020).



**Resim 51:** Krzysztof Wodiczko, Hirshhorn Müzesi, 1988-2018, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Projeksiyon Mapping, Yeniden Yerleştirme.

<https://hirshhorn.si.edu/explore/krzysztof-wodiczko-1988-hirshhorn-museum-washington-dc-restaged/>

Denis Hollier (1993:3), Wodiczko'nun sanatını bir gerilla savaşına benzetmektedir: “Kural tanımayan, yeri saptanamayan, hızlı müdahaleler ve ani baskınlar gerektiren, inisiyatifi düşmana kaptırmadan, düşmanın seni beklediği yerde ve zamanda değil, başka bir yerde, başka bir zamanda ortaya çıkmak”. Bu açıdan bakıldığında, Wodiczko, izleyicisinin karşısına hiç beklemediği yer ve zamanda çıkar. Sanat eseri, görülmeyi beklenen bir galeri ya da bir müze içinde değil, dışında ve kentlerin kalbinde gece vakti izleyicisiyle buluşur. Bu bağlamda, kamusal sanat, konvansiyonel sergi geleneği dışına çıkmaktadır. Wodiczko bu geleneği tanımaz. Efemer işleri, hızlı ve ani müdahaleleri çoğunlukla izleyicisini böyle bir şey bulmayı beklemediği bir yerde yakalar, sorgulatar, düşündürür ve bazen de güldürür. Politik ve ideolojik sorunlara karşı sürekli bir savaş, bir iyileşme savaşı, sanatsal bir savaş açmıştır.

1989 yılında Wodiczko bu kez Whitney Müzesi'nin dış cephesi üzerinde bir projeksiyon gerçekleştirir. Aynı yıl Whitney Müzesi tarafından organize edilen “Image World: Art and Media Culture” başlıklı sergiye davet edilmiş olan Wodiczko, müzenin içinde değil dışında olmayı tercih eder. Müzenin Madison Caddesi'ne bakan duvarı üzerinde avuç içleri açık ve doğrudan sokağa bakan iki el görülmektedir. Ellerden birinin

üzerinde Glasnost, diğerinde ise In USA yazmaktadır. Bu kelimeler, birlikte *Glasnost in USA* (Glasnost ABD’de) ifadesini oluşturur.

“Projeksiyon, Sovyetler Birliği'nde Mihail Gorbaçov'un Glasnost (Şeffaflık) kolektif adıyla bilinen demokratikleşme süreçlerini başlattığı, Amerika Birleşik Devletleri'nde ise, Senatör Jesse Helms ve Alphonse D'Amato'nun girişimiyle, Federal Hükümet tarafından sübvansedilen sanatsal etkinliklerin sansürlenmesi üzerine bir tartışmanın başladığı ve bunun sonucunda Ulusal Sanat Vakfı'nın daha kısıtlayıcı politikalar getirerek ve muhafazakârlar tarafından eleştirilen sanatı desteklemeyi bıraktığı zamanda gerçekleştirilmiştir” (Wodiczko, 2022).



**Resim 52:** Krzysztof Wodiczko, Whitney Museum of American Art, 1989, New York.

<https://www.krzysztofwoiczko.com/public-projections#/new-gallery-33/>

Wodiczko, kamusal alanı ve sanatı aynı anda politize eder. Whitney Müzesi işi, politik bir cevap, resmi sansüre, sanatsal faaliyetlerdeki kısıtlamalara karşı bir başkaldırıdır: “...o dönemde muhafazakâr politikacılar tarafından teşvik edilen ifade özgürlüğünü kısıtlamaya yönelik, Anayasa’ya aykırı girişimlere bir yanıtı” (Wodiczko, 2022).

“Whitney’de, Wodiczko’nun yaptığı bir şey var; o da, mutlak duvarı dramatize etmek. Müzenin, duvarlarını umursayıp umursamadığı belli değildir. Daha ziyade müze, ister içeride olsun ister dışarıda, duvarların unutulduğu yerdir. Whitney projeksiyonunun, diğer

bütün kamusal projeksiyonlarla ortak özelliği, karanlık basarken başlar, müzenin kapanış saatinde; alışılmış zaman çizelgesinin tersine dönmesi. Eller ise bir fanteziyi tetikler: kamusal alanı gece vakti tek başına kendine mal etme fantezisi” (Hollier, 1993).

Wodiczko’nun projeksiyonları kamusal alanda bir iletişim ağı kurarak kentle ve yaşanmış insan deneyimleri arasında bağ kurar. Dolayısıyla, “Wodiczko’nun uygulamaları doğrudan kentin bir parçasıdır” (Kaye, 2000:36).

1999 yılında gerçekleştirdiği kamusal enstalasyonun konusu ise Hiroşima’dır. Hiroşima’ya atılan atom bombasının 54. yıldönümü vesilesiyle gerçekleştirilen çalışma, 7-8 Ağustos’ta iki gece üst üste sergilenmiş 39 dakikalık bir projeksiyondur. Dünyanın tanıklık ettiği en trajik felaketlerden biri olan, etkilerinin uzun yıllar devam ettiği atom bombası faciası küresel bir travmadır. Hiroşima Barış Anıtı olarak bilinen Kubbe ve altında uzanan Motoyasu nehir setinde Sanatçı, Hiroshima tanıklarına ses vermiş ve faciada hayatını kaybedenleri canlandırmıştır. Wodiczko eserlerinin leitmotiv görselleri olan eller yine başroldedir. Nehrin kenarına yansıtılmış bu devasa eller, patlamada hayatını kaybeden kurbanların elleridir, hoparlörden çalınan sesler ise faciadan kalan seslerdir. (Wodiczko, 2022).

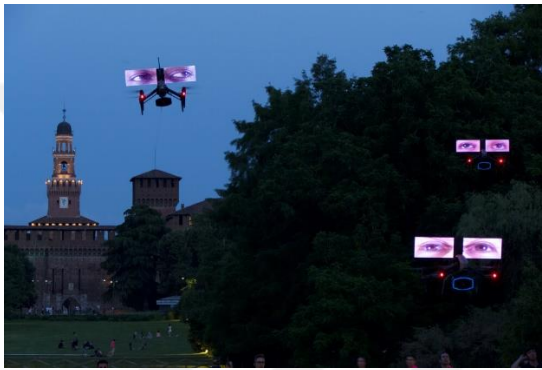


**Resim 53:** Krzysztof Wodiczko, Hiroshima, 1999, Atomic Bomb Dome, Hiroshima.

<https://www.krzysztofwodiczko.com/public-projections#/new-gallery-4/>

Wodiczko’nun teknik becerilerinden biri de projeksiyonlarında çoğunlukla ses ve hareketi birleştirmesidir. Anıtları anime eder, hareketlendirir ve sesli metinlere yer

verir. Teknolojik açıdan öncü enstalasyonlara imza atmıştır. Bu teknoloji kimi zaman bir ses, hareket, görüntü kaydı, kimi zaman yaşanan felâketlerin ardından dikilen bir anıtın canlanıp konuşması ya da kimi zaman fotoğraf ve sesi birleştirerek kent merkezine gönderilen birkaç drone şeklinde tanımlanır. Teknoloji ve insan bedeni arasındaki yapay bağlantıdan faydalanarak antropomorfik görüntüler oluşturan Sanatçı, “insan eliyle yaratılan çevre antropomorfizmi ve ikonik anıt işlevi arasında münferit bir ilişki kurar” (Kaye, 2000:35).



**Resim 54:** Krzysztof Wodiczko, Loro (Them), 2019, Milano, Drone Enstalasyon.

<https://www.krzysztofwodiczko.com/instrumentation#/loro-them/>

Çağdaş bir sofist olan Wodiczko’nun sanat orkestrasyonundaki başarısı, tartıştığı temalar, görsel dil kullanımındaki ustalığı kadar, insanı ve bizzat insanın kendisi tarafından yaratılan problemler arasındaki fenomenolojik ve karmaşık olayları ele alış biçiminde yatar; Özneldir, bazen belirsizliği, bazen açık sözlülüğü tercih eder.

2001 yılında Meksika’da Tijuana kentinde El Centro Cultural (Omnimax Sineması) binasına yansıttığı *The Tijuana* Projeksiyonu, Meksika-Amerika sınırında uluslararası şirketler tarafından düşük maliyet çalıştırılan ve iş gücü sömürülen kadınlara atfedilen bir eserdir. Omnimax Sineması’nın devasa boyuttaki binasına yansıtılan görüntüler için Wodiczko, Meksikalı kadınlarla birlikte çalışmıştır. Küre biçimindeki binaya yansıtılan görüntülerde trajik yüz ifadeleri dikkat çeker. Kadınların travmatik deneyimleri, cinsel taciz, iş yerinde istismar, aile içi şiddet ve polis şiddeti gibi temalar feminist göndermeler içermektedir. “Devasa boyutlara ulaşan altı kadının *canlı* (hareket eden) yüzleri ve şimdiye kadar çoğunlukla tabu olan konulardan bahseden güçlü sesleri,



projeksiyonun kentin kamusal alanını olağanüstü bir şekilde ele geçirmesi anlamına geliyordu” (Wodiczko, 2022).



**Resim 55:** Krzysztof Wodiczko, The Tijuana Projection, 2001, El Centro Cultural, Tijuana /Meksika. <https://www.krzysztofwodiczko.com/publicprojections#/new-gallery-79/>

Wodiczko, yapıtlarında, ötekileştirilen, ihmal edilen toplulukları sanatsal bir keşif vasıtasıyla açığa çıkarır. İzleyicileri kimlik olgusu üzerinden kurguladığı kaotik durumlara kamusal alanda tanıklık etmeye davet eder. Kamusal alanın gücünden faydalanır. Kamusal alanı, görülmeyen, duyulmayan, unutulmuş insanların yaşadıkları deneyimleri sahnelemek amacıyla kullanmaktadır. Yapıtı, izleyicisiyle konuşabildiği, düşündürebildiği, sorgulatabildiği, bağlantı kurabildiği ve en temelde doğrudan, hiçbir aracı olmadan iletişim kurabildiği bir sahnedir. “Kamusal alan, özel itirafları dönüştürücü eyleme geçirmekte çok uygundur. Kamusal alanlardaki katılımcı medya-sanat projeleri, travma sonrası hayatta kalanlara, sessizlikten katartik sözlere ve harekete geçme şansı verir” (Wodiczko, 2012). Sanatçı, kamusal enstalasyonlarıyla, aynı zamanda grandeur kent manzaraları yaratır ve kentlerin nasıl iletişimsel bir medyum olabileceğini gösterir.

### 2.3.4. Tony Cokes

Marxist ve Situasyonist vizyondan etkilenen Tony Cokes (1956) günümüzde détournement stratejisinden faydalanan sanatçılardan biridir. Orjinalliğe inanmadığını belirten Sanatçı, video enstalasyonlarında, geniş bir artistik spekturumda ilerleyerek, hali hazırda mevcut çalışmaları kurgulayarak üretim yapar. Postmodern bir kolaj anlayışı üzerinde ısrar eden Sanatçı, alıntılama yöntemi ile parçaları bağlamından ayırır ve yeniden bağlamlaştırdığı kinetik metin şeklinde kompozisyonlar elde eder (Greene Naftali, 2022).

“Orijinallik gibi kavramlara inanmadığım ölçüde eserlerimin postmodern olduğunu söyleyebiliriz. Anlam veya hakikat olarak kabul edilen kavramların doğal veya tanrı vergisi değil, sosyal / tarihsel kurgular olduğunu söyleyebilirim. Dolayısıyla, kendisiyle 6 Ocak 2019 yapılan röportajda şu açıklamayı yapmıştır: “Yaptığım işlerde yeni, özel veya anlamlı görünen etkiler üretmek için bağlamından arındırılmış (decontextualized), kolajlanmış ve yeniden bağlamlaştırılmış (recontextualized) alıntılar, atıflar ya da kültürel artefaktlerden oluşan kompozisyonlarda ısrar etmekteyim.”

1980’li yılların başından itibaren, Tony Cokes, anime edilmiş metinler, alıntılanmış imajlar, tek renk slaytlar ve pop müzik kurgularla özdeşleşen kendine özgü bir söylemsel stil geliştirmiştir. Dil, görüntü ve sesi kullanarak oluşturduğu post-kavramsalci kurgu üzerinden politik ve kültürel tartışmalarını hem iç hem de kamusal alanlarda sergilediği video yerleştirmelerle anlatır.

Cokes, aynı zamanda bir eğitimci ve akademisyendir. Brown Üniversitesi’nde Modern Kültür ve Medya bölümünde profesör olarak çalışmalarına devam eden Sanatçı’nın eserleri, Modern Sanatlar Müzesi (MoMA) New York, Barselona Çağdaş Sanatlar Müzesi (MACBA), Whitney Museum of American Art, Roma Çağdaş Sanatlar Müzesi (MACRO), Louvre Müzesi, İstanbul Pera Müzesi, Harvard Üniversitesi, Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi (SFMOMA) Whitechapel Galeri, Varşova Modern Sanatlar Müzesi gibi önemli sanat kurumlarında sergilenmiştir. Ayrıca, Whitney Bienali, Berlin Bienali gibi sanat etkinliklerinde yer alan çalışmaları pek çok önemli müze ve galerinin kalıcı koleksiyonlarında yer almaktadır.



# Y R U ATTCKNG ME?

**Resim 56:** Tony Cokes, 4 Voices / 4 Weeks, 2021, Piccadilly Circus, CIRCA, Londra, Video Görüntüsü. <https://www.contemporaryartdaily.com/project/tony-cokes-at-circa-london-17076>



**Resim 57:** Tony Cokes, Collision/Coalition, The Shed, 2019, New York  
<https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/imaginative-resources-tony-cokes-interview-1234590582/>

Christoph Cox, *The Author As Selector: Tony Cokes'Iconoclasm'* başlıklı yazısında, Tony Cokes'un artistik tavrını ikonoklazm üzerinden açıklar ve 1980'li yıllardan itibaren Sanatçının çalışmalarında Afro-Amerikalılara ilişkin öznel temsili, sınırlı belgesel kayıtlardaki hiper-görünürlük ve görünmezlik arasındaki tuhaf bir kombinasyon olarak değerlendirir. Örneğin, görsel olarak, en minimal işlerinden biri olan, İngiliz pop şarkıcı Morrissey'in şarkı sözleri ve Alabama temelli sanat kolektifi Our Literal Speed'in Notes from Selma: On Non-Visibility başlıklı yazısını birleştirdiği,

*Evil.27.Selma* (2011) isimli video çalışmasında, 1950 ve 1960'lı yıllarda ABD'de insan hakları hareketi ve siyasi olaylara odaklanarak televizyonlar tarafından propagandası yapılan imaj ve kanıt kültüründen, radyo tarafından domine edilen ses kültürüne kadar medya analizi üzerine yoğunlaşır ve metin, mevcut siyasi şartlarda, büyük olasılıkla, görünmezliğin en devrimci görünürlükleri üreteceği ve bizim bunun geldiğini asla göremeyeceğimiz iddiasıyla sonuçlanır (Cox, 2020:40-41).



**Resim 58:** Tony Cokes, *Evil.27.Selma*, 2011

<https://www.moma.org/collection/works/427898>

Sözkonusu yapıtta tek renk gri arka plan ve Helvetica Font tercihi ile oluşturulmuş beyaz renkli kinetik metin-yapıt, ABD'deki siyahi karşıtı baskıları ve bu bağlamdaki kitlesel imaj sirkülasyonunu protesto eden görsel-işitsel bir meditasyon niteliğindedir.

Tony Cokes'un var olan metinlerin üzerine ses, soundtrack ve şarkı sözlerini eklemesi, kendisinin aynı zamanda bir editör, bir DJ beceri ve inisiyatiline sahip olduğunu göstermektedir. "Cokes bu durumu şu sözlerle açıklar: Aslında, kendimi geleneksel bir yazardan ziyade bir okuyucu veya editör olarak görüyorum. Farklı okumalar ve efektler üretmek için mevcut çalışmaları değiştirip yeniden inşa etmekten keyif alıyorum" (Aktaran Cox: 2020:38).

Cokes'un pop müzik ve kültüründen yararlanması bir anlamda ironiktir. Çünkü bir taraftan pop kültürünü eleştirir ama diğer taraftan pop kültüründen unsurları kullanır. "Tony Cokes'un çalışmaları bize, daha önce görülenin, zaten bilinenin ve hemen okunabilenin henüz çözüme kavuşturulamamış oluşunu hatırlatır" (Ferreira da Silva, 2020:112). Cokes, Morrissey, David Bowie, Guy Debord, Barbara Kruger, Donald

Trump, Aretha Franklin, Judith Butler gibi isimlerden alıntılar yaparak izleyiciye metonomik bağlantılar sunar. Örneğin, “17:11 dakikalık video çalışması *Black Celebration* (1988), 1960’larda ABD’deki çeşitli kentlerde meydana gelen Siyahi İsyanları (Black Rebelions) sırasında yanmış, yıkılmış bina görüntülerini, arşiv fotoğraflarını ve Morrissey, Martin L. Gore, Barbara Kruger ve Sitüasyonist metinleri yan yana getirir. Amaç, anlatıların anlaşılabilmesini sağlayan doğrusallığı bozma çabasıdır” (Ferreira da Silva, 2020: 114).

Kariyerinin ilk yıllarından itibaren medya, medya sanatları video çalışmaları ve medya enstalasyonlarına ilgi duyan Sanatçı, Virginia Commonwealth Üniversitesi’nde fotoğraf alanında master programına başladığında medya mataryellerini kullanarak performanslar ve videolar üretmeye başlar. Cokes: “videolar, daha geniş bir pop kültür bağlamına yerleştirilebilecek performatif eylemlerdir” açıklamasında bulunur; Özellikle Video Art ile tanışması, Richard Serra ve Carlota Fay Schoolman’ın *Television Delivers People* (1973) videosu, sanatsal pratiğinin gelişmesinde önemlidir” (Tribe ve Cokes, 2020: 80). Richard Serra’nın 7 dakikalık kısa videosu ve Cokes’un videolarındaki benzerlikler dikkat çeker. Tek renk bir arka plan, hareketli bir müzik ve ekranda akan bir metin. Bağlam olarak ise, temelde eleştirilen, kitle iletişim araçları, eğlence sektörü ve pop kültürünün, toplum üzerinde bir kontrol mekanizması olarak kullanılmasıdır.

Cokes’un çalışmaları, Jenny Holzer, Martha Rosler, Barbara Kruger, Adrian Piper, Dara Birnbaum, Harun Farocki, Hollis Frampton, Chantal Ackerman gibi kavramsal sanatçıların çalışmalarıyla örtüşür (Cokes, 2019). Dil çoğunlukla yalın bir araç olarak, izleyicisine yoğun bir mesaj iletirken, diğer taraftan okuma alışkanlıklarımızı sorgulatır, zevkimiz, bilgimiz ve bunların üretim ve yayılma şekillerinde politik çıkarımlar aramaya yönlendirir.

Genellikle, mavi, kırmızı, sarı, gri, turuncu, mor gibi monokrom renklerden arka plan slaytları ve metinde ise beyaz, sarı, yeşil gibi renkleri kullanmayı tercih eden Sanatçı, renk teorisinden faydalanarak, görsel-işitsel benzerlikleri veya karşıtlıkları, gösterişli bir görüntü elde etmek için kolay, sade ama dikkat çekici bir biçimde karıştırır. Özellikle medya enstalasyonları, video çalışmaları ve kamusal enstalasyonlarında, renk tercihlerine

dikkat edildiğinde neon renklerin de kullanılması siber-estetikle bağlantılar kurmamıza yardımcı olur. Sanatçı için bilinçli veya rastgele bir tercih olsun ya da olmasın ortaya çıkan sonuçta günümüz cyberpunk estetiğine göndermeler mevcuttur. “Çalışmalarımın doğrudan siber-estetikle ilgili olup olmadığından emin değilim, ancak kesinlikle bu dönemin teknoloji, biçim ve tartışmaları ile şekillenmekte ve yine bu dönemin anlam inşası ve dolaşım biçimlerine çağrışımlar yapmaktadır. Örneğin internet, her ne kadar bu tür kaynakların sınırlarının farkında olmama rağmen, genellikle çalışmalarına kaynak materyal sağlar.” (Cokes, 2019).

2021 yılında Londra’daki kamusal sanat platformu CIRCA ile birlikte gerçekleştirdikleri *4 Voices / 4 Weeks* başlıklı kamusal enstalasyonu, yine diğer çalışmaları ile benzer bir politik-aktivist tavra vurgu yapmaktadır. Times Square Art gibi Londra, Piccadilly Circus temelli CIRCA, kamusal alanda Yeni Medya ve dijital sanat eserlerini baz alan projeler, sergiler gerçekleştiren bağımsız bir kamusal sanat platformudur. Londra’nın en ünlü meydanlarından biri olan Piccadilly Circus’daki, kentin ikonik simgelerinden birine dönüşen Piccadilly Lights ekranında gerçekleştirilen enstalasyonda, Tony Cokes izleyicisini polis şiddetiyle yüzleştirirken bir taraftan da post-pandemi sonrası karşılaştığımız problemleri sorgulatır. Eserin ismi de açıkça gösterdiği üzere, eser dört farklı bölümden oluşmaktadır ve her bir parça farklı kişilerden alıntılarla Piccadilly Lights’da 2021 Şubat ayı boyunca dört hafta sergilenmiştir. *4 Voices / 4 Weeks*’teki bahsi geçen sesler ise, John Lydon, Judith Butler, ABD sivil haklar temsilcisi John Lewis ve 2019’da polis tarafından öldürülen Afro Amerikalı Elijah McClain’e aittir. Cokes, her bir çalışma için söz konusu isimlerin konuşmalarını punk ve rock müzik şarkıları ile birleştirmiştir.



**Resim 59:** Tony Cokes, 4 Voices / 4 Weeks, 2021, Piccadilly Circus, CIRCA, Londra.

<https://www.contemporaryartdaily.com/project/tony-cokes-at-circa-london-17076>

Dört bölüm boyunca, Cokes'un 4 Voices videosu, toplu ölümlerin yasını tutma, toplu mücadele etmenin gücünü geri kazanma, ırksal ve sosyal eşitlik için mücadeleyi sürdürme gibi bugün karşı karşıya kaldığımız bir dizi önemli gerçeğe işaret eder. Cokes, metinleri kendi tasarladığı ve çalışmalarında sıklıkla yer alan bir kodlamaya çevirir. Basit kısaltmalar ve sembollerden oluşan bu kodlama süreci aracılığıyla doğrudan ifadeleri filtreleyen Sanatçı, bu yaklaşımıyla, Piccadilly Lights ekranında çarpıcı hâтта rahatsız edici grafikler elde eder ve bu ölçüde geniş, kamuya açık bir ekranın beklenen hiper-okunurluğunu zorlar (AWorkstation.com, 2022).



**Resim 60:** Tony Cokes, 4 Voices / 4 Weeks, 2021, Piccadilly Circus, CIRCA, Londra.

<https://www.contemporaryartdaily.com/project/tony-cokes-at-circa-london-17076>

Kapitalist bir çevrede, kamusal alana hâkim olan ticari imajların, reklam, şirket propagandası, siyasi ve politik söylemler ve diğer materyallerin seline kapılan bir sosyal ortamda, Tony Cokes'un sanatsal müdahaleleri, kamusal alanın kültür pratikleri için değerli bir seçenek olarak kabul edilmesinde etkin performanslardır. "Açıkçası, kamusal alanda beni en çok ilgilendiren ve hatta büyüleyen şey, hayali, geniş bir izleyici kitlesinin dışında, olağanüstü ve şaşırtıcı bir şekilde küçük bir izleyici kitlesinin de dikkatini çekebilme fikridir. Dolayısıyla, yıllar geçtikçe, kamusal alanın potansiyelini galeri ortamına tercih etmeye başladım" (Cokes, 2019).

Cokes'un çalışmaları, izleyicisini normatif olmayan bakış açıları etrafında dolaştırarak toplumun bizzat kendisi hakkındaki gündelik, doğal veya uydurma kurguları sorgulamaya teşvik eder. "Kamusal sanatın kentsel kültür yaratma, genişletme veya güçlendirme işlevi, eseri yalnızca daha görünür kılmak için değil, aynı zamanda söz konusu kamusal görünürlüğün biçim, terim ve sınırlarını sorgulamanın bir başka yoludur. Sanat ve tasarım pratikleri ile kentsel mekân arasındaki sayısız ilişki ilgimi çekiyor. Hatta modern bağlamda içerisinde kültür pratikleri olmayan bir kenti hayal etmenin bile zor olduğunu iddia edebilirim" (6 Ocak 2019 tarihinde kendisiyle yapılan röportajdan).



### **III. BÖLÜM TEZ PROJESİ**

**THINGS INSIDE ME – GASLIGHTING**

### III. BÖLÜM TEZ PROJESİ

#### THINGS INSIDE ME - GASLIGHTING

*“Bu senin ödevin, nefretin, aşkın,  
sadakatin buluşun... İnsan bir ilişkiler  
düğümünden ibarettir, insan için yalnızca  
ilişkiler önemlidir”*

*Antoine de Saint-Exupéry,*

*(Aktaran: Merleau-Ponty, 2017:613).*

Henri Lefebvre, 1974 yılında yayınladığı *Mekânın Üretimi* eserinde, mekân kavramına yönelik değerlendirmelerini, toplumsal pratikler, mekân politikaları ve sanat olmak üzere pek çok disiplini gözeterek aktarır. Mekân üretimini, bu pratikleri yaratan deneyimlerle ilişkilendirerek mekânsal çözümlemeler yapar. Lefebvre’e göre: “Bir toplumun mekânsal pratiği kendi mekânını yaratır. Bu mekânı diyalektik bir etkileşim içinde ortaya koyar ve varsayar: Ona hâkim olarak ve ona sahip çıkarak yavaşça ve kesin olarak üretir. Analize tabi tutulduğunda, bir toplumun mekânsal pratiği mekânı deşifre ederek keşfedilir” (2016:67). Bu bağlamda, Things Inside Me / Gaslighting adlı projeme, Henri Lefebvre’den ilham alarak bir kenti, ortak bir kullanım alanını ve bir mekânı keşfetme içgüdüleriyle başladım.

Kent ve kent mekânlarını, yaşadığımız ya da yürüyüp geçtiğimiz sokak ve caddelerin birleşiminden çok daha büyük bir bütünün parçası olarak değerlendirmem, projenin mekânı olarak kamusal alanları tercih etmemdeki ilk sebeptir. Bu bakış açısı beni, ortak kullandığımız alanların birey olarak bizleri nasıl etkilediği, hem zihinsel hem de entelektüel yolculuğumuza katkıları ve kentlerin bireyler üzerindeki psiko-coğrafi etkileri hakkında düşünmeye yöneltti. Kamusal alanın sağladığı dâhil olma hissi: Bir şehrin içinde mi yoksa dışında mıyız? Kentin bir parçası mıyız? gibi soruları ortaya çıkardı. Bu soruların cevapları üzerinde düşünme sürecinde, sanat ve tasarımın iki önemli disiplin olarak kentlerdeki varlığını, kamusal alanla ilişkisini ve söz konusu “dâhil olma” durumu ve psikolojisi üzerine potansiyel etkilerini keşfettim.



Hayatımı sürdürdüğüm ve gezip gördüğüm kentlerde devam eden gözlem ve araştırma sürecim, beni kentlerdeki toplum-sanat etkileşimli fenomenolojik temsilleri fark etmeme yardımcı oldu. Kendi yolculuğum için, biraz da Wim Wenders'in *Alis Kentlerde* (*Alice in the Cities*, 1974) filminden ilham alarak bir *Selma Kentlerde* (*Selma in the Cities*) rotası çizdim. Projenin başından itibaren, New York başta olmak üzere, Barcelona, Philadelphia, Boston, New Haven, Washington, D.C., Roma, Venedik, Varşova, İstanbul vb. gibi ve daha pek çok kentde uzun vakitler geçirerek sanat ve tasarımın ve bu çalışmanın konusu olan kamusal enstalasyonların kentleri ve mekânları nasıl dönüştürdüğüne bizzat şahit oldum. Bu tabii ki, bilimsel araştırma yöntemlerinin, bilimsel ve artistik uygulamaların kesiştiği noktada gerçekleşti. 'Yerinde araştırmalar' (on-site research) yapmam kentleri keşfetmemin, tanımamın yanı sıra kamusal enstalasyonun deneyim ve etkileşime dayalı doğasını anlamama imkân sağladı. "Thomas More 1516'da *Ütopya*'da şöyle yazmıştı: Bir şehri tanıyan tüm Kentleri tanır: Birbirleriyle büsbütün benzerdirler" (Aktaran: Földényi, 2020:26).

Georges Perec ise (2020:99) *Mekân Feşmekan* (*Espèces d'espaces*, 1974) kitabında şehri keşfetme yolculuğuna subjektif bir perpektiften yaklaşır ve bize bir yöntem sunar; Yazara göre:

"Bir kent; Taş, beton, asfalt. Yabancılar, anıtlar, kurumlar.

Megapoller. Çarpık kentleşme. Arterler. Kalabalıklar.

Karınca yuvaları?

Bir şehrin kalbi nedir? Bir şehrin ruhu?

Bir şehrin güzel olduğunu ya da bir şehrin çirkin olduğunu neye göre söyleriz? Bir kentde güzel olan ya da çirkin olan ne vardır? Bir şehri nasıl tanırız? İnsan kendi şehrini nasıl tanır?"

Perec, yönteme: "ya kentden bahsetmekten, kent hakkında konuşmaktan bütünüyle vazgeçmek gerek ya da ondan bahsederken, kendini basit sözcüklerle, debdebesiz söylemlerle ifade etmeye, kapalı cümlelerden kaçınarak konuşmaya zorlamak

gerek. Peşin hükümlü her fikre mesafe koymak gerek” şeklinde yaklaşmaktadır (2020:99).

Öte yandan, kentlerdeki eserlerin ve enstalasyonların görkemi, kentlerin birer “aktarım merkezi” olarak kullanılması, teknolojinin kentlerdeki hâkimiyeti günümüz modern kent arayüzlerinin birer parçasıdır. Bu noktada, kentlerin ilham veren yaratıcılığı bu projeyi kamusal alana taşımamdaki bir başka nedendir. Dolayısıyla, kamusal alanın anlamı, psikolojisi ve estetiği, projenin temelini oluşturan kamusal alanın bireysel ve kültürel inşasının poetik bir hayal gücüyle olan teması deneysel bir çılgınlıkla formal bir boyutta ele alınmıştır. Nihayetinde, sanatın kamusal alandaki potansiyelini keşfetmem, sanatın dışarıda olması fikrinden hareketle ve herkesin sanat eserine ulaşabilmesinden yola çıkarak, bir kenti yaratıcı praksikler aracılığıyla keşfetme fikriyle sonuçlanmıştır.

Yanı sıra, projemin başından itibaren araştırdığım, eserlerini görme ve inceleme fırsatı bulduğum öncü sanatçıların kamusal alana dair ideolojik bakış açıları bana ilham verdi. Özellikle, postmodernizmin çoğulcu yaklaşımı ve sınırları ortadan kaldıran avangard vizyonu projeyi şekillendirme sürecinde beni heyecanlandıran bir diğer nokta oldu; Diğer bir ifade ile: “Sanat yapıtlarını ortaya koyanlar her zaman, bir deneyimi sınırına kadar, hiç kimsenin aşamayacağı noktaya kadar götürmüş kişiler olmuştur. Bir yaşam, ne kadar ileri götürülürse, o ölçüde temiz, kişisel, benzersiz bir yaşam olur” (Bachelard, 2017:264). Dolayısıyla, Things Inside Me / Gaslighting adlı projeyi kendi deneyimlerimle şekillendirip olabildiğince kişisel bir noktaya taşıdım.

Postmodern aktivist bir duyarlılıkla, yaratıcı stratejileri sergilerken duvarların olduğunu untabilmemiz, sanatın toplumla ya da sanatçı/tasarımcının toplumla ilişkisini artırmaktadır. Sanatın kamusal alanda var olması ve demokratik bir zeminde herkesin erişilmesi fikri, bunun toplum ve kitleler üzerindeki etkileri onu bugün farklı bir yere konumlandırmıştır. Bu durum, kamusal alanda fenomenolojik bir kazanç ortaya çıkarır.

Things Inside Me (İçimdeki Şeyler) adlı çalışmam bir kamusal enstalasyon projesi olarak, kamusal alan ile insan deneyimleri, duygu durumları meselelerinin birbirleriyle kesiştikleri noktada doğal olarak bir sanatçı duyarlılığıyla gerçekleştirilmiştir.

Gaslighting kavramı projenin temasıdır. Kavram ile ilk kez 2019 yılında Yale Üniversitesi, Yale School of Art'ta, tez araştırmam için bulunduğum dönemde tanıştım. New York'ta bulunan A.I.R. Galeri'nin düzenleyeceği sergi için Gaslighting temasını tercih etmiş olması beni kendi duygusal ve psikolojik olarak geçmişime yönlendirdi. Kavramın kendi kişisel deneyimlerimde karşılık bulması, gaslighting'e dair kapsamlı bir araştırma yapmama sebep oldu. Uzun süren kütüphane araştırmaları ve kaynak taramaları yaptım.

Bu aşamada, kavramın sanatla olan bağlantısını keşfettim. Çıkış noktası bir tiyatro oyunuydu. Ve bu beni, Patrick Hamilton'ın (1904 – 1962) yazdığı 'Gaslight' (1938) oyununa ve 1944 yılında George Cukor (1898 – 1983) tarafından sinemaya uyarlanan "Gaslight" filmine yöneltti. Hikâye bir kocanın karısını psikolojik olarak istismar etme sürecini anlatır. Otorite, eril tahakküm ve istismar kavramları çerçevesinde dönen hikâye örgüsünde, gaz lambalarının kadın karakteri "deliliğine ikna etme" yöntemi olarak kullanılması sembolik ve semiyolojik olarak önemli görsel olarak çarpıcıdır. Öte yandan, kadın karakterin özgürleşmesiyle nihayete eren hikâyeyi feminist bir bakış açısıyla değerlendirdiğimizde, konunun bu ideolojide karşılık bulması bir kadın olarak beni etkileyen diğer önemli unsurdur.

Dahası, kavramın çok daha geniş bir anlama sahip ve XXI. yüzyılda, hakikat sonrasının politik ve kitlesel etkileriyle birlikte interdisipliner bir olgu ve sanatçılar için ilham kaynağı haline gelmiş olduğunu keşfetmem uzun sürmedi. Bu bağlamda projede, kendi kişisel deneyimlerim ve ait olduğum çağda meydana gelen bir takım kültürel ve politik paradigmlar ekseninde gaslighting kavramına odaklandım. Kavramın zengin içeriği, aktivist bir duyarlılıkla yaklaştığım gaslighting olgusunun yaratıcı dışavurumunda, daha önce adlandıramadığım, belirsiz, kendi "içimdeki şeylerin" aktarımına yardımcı oldu ve benzer durumu yaşayan insanları bilgilendirebilme fikri etrafında coşkun bir heyecanla gelişti. Bu noktada proje, kamusal enstalasyonun toplumsal etkileşim zemininde, bireyleri ve toplumu bilgilendirerek, kişisel bir etkileşim sağlama ve bir dönüşüm yaratma amacıyla karşılık bulmaktadır. Gaslighting'in ne olduğunu ve bunu yaşayan insanların neye maruz kaldıklarını anlamlandırmaya/

anlatmaya yönelik duyarlılığım, eserdeki söylemleri yazarken kavramın aşağıda yer alan belli başlı aşamalarına dikkat etmemi sağladı.

Things Inside Me (İçimdeki Şeyler) / Gaslighting adlı proje çalışması, ayrıca dilin sanatla olan bağlantısına dair ilgim, metin-temelli sanata olan merakım, grafik tasarım disiplininin kazandırmış olduğu tipografi bilgimden kaynaklanan kelimeleri düzenleme arzumu ve sanat-teknoloji ortaklığına dair pozitif vizyonumun birleşimidir. Doğal olarak, dil ve söylemimizde yer alan kelimeler iletişim kurmanın en kolay yoludur.

### 3.1. Gaslighting Etkisi

*“İnancınızı bir başkasına benimsetmeye mi çalışıyorsunuz? Hiçbir zaman onun selamete ermesi için olmayacaktır bu; onu sizin gibi dert çekmeye mecbur bırakmak içindir. Öteki de aynısını yaşasın iç çöksün, inildesin, sizinle aynı işkenceler ortasında çırpınsın diyedir.”*

E.M. Cioran,

*Zamana Düşüş*, 2020:30

*Aşırı hassassın. Alıngansın. Aşırı tepki veriyorsun. Hatırlamıyor musun? Böyle bir şey söylemedim. Eleştiriyorum çünkü seni seviyorum. Böyle bir şey olmadı. Hayal görüyorsun. Ne düşündüğünü biliyorum. Her şeyi kafanda yaşıyorsun...*

Yukarıdaki cümleler bir Gaslighter’ın kurbanını manipüle etmek için kullandığı ve ‘Gaslight Etkisi’ni anlatan tipik ifadelerden bazıları olarak değerlendirilmektedir.

Kavram olarak Gaslighting, psikolojide duygusal istismar, manipülasyon ve aynı zamanda psikolojik bir işkence yöntemi olarak tanımlanmaktadır. Tam olarak Türkçe karşılığı olmayan terim dilimizde de ‘gaslighting’ olarak kullanılmaktadır. Gaslighting uygulayan kişilere İngilizce karşılığı olan ‘gaslighter’, gaslighting uygulanmasına ise ‘gaslight’ denmektedir. Gaslighting, manipülasyon ve duygusal istismardan daha ileri düzey bir istismar yöntemidir. Kişinin zihni, düşünceleri ve algısıyla oynayarak gerçeklik

algısını baltalayıp kendisinden şüpheyne düşmesine yol açar. Fikirlerini ve düşüncelerini tekrar tekrar sorgulamasına yol açar. Bireyin tek başına karar almasını imkânsız hale getirir.

İngiliz oyun yazarı Patrick Hamilton (1904 – 1962) tarafından yazılan ve ‘Angel Street’ olarak da bilinen ‘Gaslight’ (1938), kavramın ortaya çıkarak psikolojiye yerleşmesini sağlamıştır. Hamilton’ın oyunu, 1940 yılında yönetmen Thorold Dickinson (1903 – 1984) ve 1944 yılında, Amerikalı film yönetmeni George Cukor (1899 – 1983) tarafından “Gaslight” ismiyle iki kez sinemaya uyarlanmıştır.



**Resim 61:** George Cukor, Gaslight, 1944, Oyuncular: Ingrid Bergman ve Charles Boyer, Film Sahnesi.

Hem oyun hem de filmler yeni evlenen bir çift üzerine odaklanmaktadır. İnsanın akıl sağlığı ve zihinsel bütünlüğüne yapılan saldırının travmatik sonuçları kadın karakter üzerinden hikâyeleştirilir. Kadın karakterin (Paula Alquist) kocası (Gregory Anton), teyzesinin mücevherlerini bulmak için Paula’ya yanlış bilgiler vererek onu manipüle eder. Kavramın orijinini oluşturan en önemli örnek; Gregory’in Paula’yı evdeki “gaz lambalarının” (Gregory tarafından bilerek ve sistemli olarak azaltılan) her gün daha az yandığını düşünmesine sevk etmesidir. Gerçeklerle, gerçekleştiğini zannettiği hayal ürünü olaylar arasında kalan Paula, sağlıklı düşünme yetisini kaybetme ve neredeyse

deliliğe sürüklenip, kleptoman olduğuna inandırılmaya çalışılır (Duignan, 2017:3). Kişinin hafızası ve düşüncelerini olumsuz ya da tam tersi yönde düzünleme olarak bilinen gaslighting, gerçeklerin anlamsızlaştığı, önemsizleştiği ya da manipüle edildiği ontolojik bir problematiğe dönüşür.

Indiana Üniversitesi’den Prof. Kate Abramson, 2014 yılında yayınladığı “Turning Up The Lights On Gaslighting” başlıklı makalesinde konuya hem psikolojik hem de felsefi bir bakış açısı getirmektedir.

Abramson’a göre “1980’lerde Gaslighting terapötik uygulamalarda kullanılan bir sanat terimi ve günlük konuşma dilinde kullanılan bir kavram haline gelmiştir. Gaslighting hem filmde hem de günlük yaşamda aynı şekilde seyreden bir fenomendir. Genel olarak, duygusal bir manipülasyon formudur. Bilinçli ya da bilinçsiz gaslighter karşısındaki kişiye hisleri, reaksiyonları, algısı, hatıraları ya da inançlarının sadece hatalı olduğu hissini uyandırmakla kalmaz aynı zamanda tümüyle temelsiz ve paradigmasal açıdan kişiyi deli olarak nitelermeye ve inandırmaya çalışmaktadır” (2014:2).

Kate Abramson, fenomene odaklanmaya ve gaslight etkisini anlamaya yardımcı olacak birkaç illüstratif örnek verir. En dikkat çekici olanlardan biri, Fransız feminist yazar ve filozof Simone de Beauvoir ve partneri Jean-Paul Sartre arasında geçen olaydır.

Simone de Beauvoir: “her gün ve tüm gün boyunca, kendimi Sartre’ye karşı tarttım ve tartışmalarımızda tek kelimeyle onun seviyesinde değildim. Bir sabah Medici çeşmesinin yanındaki Lüksemburg bahçelerinde, sevdiğim fakat benzemek istemediğim insanları savunmak için biçimlendirdiğim çoğulcu ahlaktan bahsederken; Sartre birden onu lime lime etti. Bana kalbimi iyi ve kötü arasında bir söz sahibi olarak görmeme izin verdiği için çoğulcu ahlaka bağlanmıştım; üç saat boyunca onunla mücadele ettim. Sonunda, mağlup olduğumu kabul etmek zorunda kaldım; kaldı ki ona göre, tartışmamız boyunca görüşlerimin çoğu sadece önyargıya, kötü niyete ya da düşüncesizliğe dayanıyordu. Muhakemem dayanaksız ve fikirlerim karmaşıktı. *Artık ne düşündüğümden ya da hata düşünüp düşünmediğimden bile emin değildim*” (Aktaran: Abramson, 2014:4).

Gaslighting olgusu, günümüzde bilgi ve iletişim teknolojilerindeki artış, siber kültürün etkisi, dijital kanallar, medya’nın insanlar üzerindeki olumsuz etkileri ya da

sosyal medya kullanıcılarının çoğalmasi vb. gibi çeşitli nedenlerden dolayı günden güne daha fazla bilinir hale gelmiştir. Kavram, günümüz koşulları içerisinde kendi kendini güncellemekte ve varyasyonlar üretilmektedir. Siber-gaslighting (cyber-gaslighting), politik gaslighting (political gaslighting), ekonomik gaslighting (economic gaslighting), medikal gaslighting (medical gaslighting), ırkçı gaslighting (racial gaslighting), kurumsal gaslighting (institutional gaslighting) gibi versiyonları mevcuttur. Sadece ikili ilişkilerde değil, bir grup, belirli bir kitle ya da toplumun geneline uygulanabilir (Huizen, 2020). Hakikat sonrası dönemin bir sonucu olarak gaslighting, siyasetçiler tarafından bilinçli bir politik strateji olarak kullanıldığında, toplumları kitlesel olarak etkileme gücüne sahip olduğu düşünülmektedir.

Kavram günümüzde, özellikle hakikat sonrası çağın dinamikleri ve politik gündeminin etkisinde popüler hale gelmiştir. Yale Üniversitesi, Yale Duygusal Zekâ Merkezi (Yale Center for Emotional Intelligence) yöneticilerinden Dr. Robin Stern 2007 yılında yayınladığı “The Gaslight Effect” başlıklı kitabında gaslight etkisinin karşılıklı ilişkilere dayandığından bahseder. “Gaslighter kurbanını, yanlış hatırlamak, yanlış anlamak ya da kendi davranışlarını yanlış yorumladığına ikana ederek kişinin üzerinde duygusal bir istismar uygular. Gaslighter’lar kadın, erkek, eş, sevgili, patron ya da meslektaş ve hatta anne-baba veya kardeş olabilir. Fakat hepsinin ortak noktası, kişinin kendi gerçeklik algısını sorgulatma gücüne sahip olmalarıdır” (Stern, 2018: XVIII).

Gaslighting ya da gaslight etkisinin farkına varmak kolay olmamakla birlikte belirli uyarıcı işaretleri mevcuttur. Gaslighter kurbanı üzerinde bu uyarıcıları ya da yukarıda belirtilen (*Aşırı hassasın. Alıngansın.* vb.) ifadelerden bazılarını kullanabilir. Bu uyarıcılar kullanıldığı takdirde gaslight’a uğrayan kişinin aşağıda yer alan (**Şekil 4**) durumlardan bazılarını ya da birçoğunu yaşamasi muhtemeldir. Stern’e göre, gaslight’a uğrayan kişinin daha sonra yaşadığı duygusal durumlar aşağıda yer almaktadır (2018:5).



**Şekil 4:** Gaslighting Uyarıcı İşaretleri, (Stern, 2018:5), Tasarım: Selma Kozak, 2021

Politik bir zeminde değerlendirildiğinde, Amerika Birleşik Devletleri'nin son yıllardaki siyasi gündemi kavramın bilinirliğinin artmasına sebep olmuştur. Ülkenin 45. dönem başkanı Donal J. Trump'ın kamuoyuna gaslight uyguladığı hakkında pek çok iddia mevcuttur. The Guardian gazetesinde yazan Ariel Leve, 2017 yılında "Trump is gaslighting America" başlıklı makalesinde, hakikat sonrası çağda gerçeklik ve hakikatin anlamını yitirerek kaos ve karışıklığın hakim olduğu, her şeyin tersyüz olduğu bu dönemde hakikatin gözden düşen bir olgu olduğuna dikkat çeker.

Leve'e (2017:16) göre " gaslighting ile ilgili en sinsi durumlardan biri gerçeğin inkâr edilmesidir. Gördüklerini inkâr etmek. Yaşadıklarını ve doğru olduğunu bildiğin şeyleri inkâr etmek. Bunlar kendinizi deli gibi hissetmenize sebep olabilir. Ama aslında siz deli değilsinizdir. Zaten bu durumu başlatanlar ve fenomen ile yeni tanışanlar için açıktır ki; Başkan (Donald J. Trump) ve mevcut yönetim Amerika'ya gaslighting uygulamaktadır."

Yanısıra, Hemmer (2016:1): "Sevgili Amerika, Bu bir müdahale. Bir sorunuz var, Donald Trump" şeklinde sözkonusu sorunu vurgular.

Gaslighter'ların karşısındaki kişilerin akıl sağlığı ile oynamak için kullandıkları çeşitli taktikleri ve yöntemleri bulunmaktadır. Yazar Stephanie Sarkis (2018) bu taktikleri 'gaslighter'ın uyguladığı uyarıcı işaretler başlığı altında sıralamıştır; Sarkis'in kitabında yer alan bu saptamalar, tarafımdan aşağıda yer alan şekilde şemalaştırılmıştır. (Şekil 5)





copyright © Stephanie Sarkis Ph.D, 2018  
Designed by Selma Kozak, 2021

**Şekil 5:** Gaslighter Uyarıcı Taktikleri, (Sarkis, 2018), Tasarım: Selma Kozak, 2021

Bu taktikler uzun süre uygulandığında ya da kişi sürekli suçlandığında bireyde ciddi ve neredeyse tamiri mümkün olmayan psikolojik rahatsızlıklar ve depresyon meydana gelebilir. Düşünce ve hislerin sürekli baskılanması insanı karar veremez hale getirebilir ve gaslighting uygulanan kişi bazı durumlarda klinik tedaviye ihtiyaç duyabilir. Her ne kadar gaslight etkisinin farkına varmak ve kurtulmak kolay olmasa da, bu durumla başa çıkmanın ik adımını farkına varmak ve gaslighting oyununda kendi rolünü anlamaktır (Stern, 2018:9).

### 3.1.1. Gaslighting Kuramı

*“Kimse kimseyi kurtaramaz; zira ancak kendi kendimizi kurtarabiliriz ve ancak göz kamaştırmak isteğiyle saçıp savurduğumuz mutsuzluğu kanaat kılığına iyice sokabildiğimizde beceririz bunu.”*

*E.M. Cioran,*

*Zamana Düşüş, 2020:31*

“Özgür irade hem fantazi hem de fenomendir; dünya ise hem determinist hem de tahmin edilemezdir. Bunların her ikisi de paradoksal ama aynı zamanda tamamen mantıklıdır ve kesinlikle tutarsız değildir. Başka birinin iradesine itaat eden kuklalar olmaya mecbur kalmadığımız sürece irade özgürdür” (Bard ve Söderqvist, 2015:86). Fakat ilkel benliklerimizden gelen yönetme, şeylerin ya da kişilerin iktidarı olma içgüdümüz var olduğu sürece özgür iradelerimizin saldırı altında olacağını söylemek yanlış olmayacaktır; Özellikle de hakikat sonrası çağda insanların zihinlerini hedef alan ve düşüncelerini yönlendirmenin politik bir söylem olarak popülerleştiği bir dönemde.

Paige L. Sweet, “The Sociology of Gaslighting (2019)” başlıklı makalesinde, gaslighting olgusunun artık günümüzde ‘ubiquitous’ (aynı anda her yerde bulunan) olduğundan bahseder. Hayatlarımızın büyük bir bölümünün siber kültür içerisinde şekillendiği postmodern dönemde, online retorik ya da negatif retorik üretimi her zamankinden daha kolay hale geldi. Sosyal medyada, kamusal alanlarda, aile içinde, iş yerlerinde, siyaset ve ekonomide gaslighting, manipülasyon, bullying (zorbalık), ghosting (bir anda ortadan kaybolma) gibi psikolojik istismar yöntemleri yaygınlaşmış vaziyette. Dahası, siber kültürün yarattığı alışkanlıklar sanal dünyadaki psikolojik müdahaleleri daha ciddi bir boyuta taşımış durumda. Dolayısıyla, Paige L. Sweet’in üzerinde durduğu “kavramın her yerde bulunma” hali günümüzde çok daha kolaydır. (Sweet, 2019: 851). Ayrıca, alışkanlık, dünyadaki-varlığımızı genişletme veya kendimize yeni aletler ekleyerek varoluşumuzu değiştirme gücümüzü ifade eder ve alışkanlığın bu gücü aslında genel olarak bedenimiz üzerinde sahip olduğumuz güçten ayrı değildir (Merleau-Ponty, 2017:207-208) .

Bir tiyatro oyunu olarak ortaya çıkıp, psikolojik ve sosyolojik bir fenomene dönüşen gaslighting, aynı zamanda sanat ve bilimin kesiştiği bir yerde durmaktadır. Sanat, bir terimin ortaya çıkması ve bilimde kullanılmasına öncülük etmiştir. Öte yandan, retorik bir söylem olarak psikolojik bir eylemin tanımlanmasını sağlamıştır. Kavram sadece sanat ve psikolojide değil, aynı zamanda sosyolojiden siyasete, siber kültürden feminizme kadar pek çok alanın konusu haline gelerek interdisipliner bir boyut kazanmıştır.

Gaslighting, her ne kadar bugün psikolojinin konusu gibi görünse de, oyun yazıldığı tarihten itibaren yaratıcı stratejilerdeki içerik üretiminde öne çıkmış ve sanatçıların söylem geliştirdikleri bir olgu haline gelmiştir. “Gaslighting kanonik dilini yansıtan yine dilin kendisidir. Düşünen kimse ve ahlaki açıdan doğruyu yanlıştan ayırt etme, kendi eylemlerinin sorumlusu olan ahlaki bir temsilci olarak kişinin bağımsız duruşunu kaybettiği hissine hitap eden bir dildir. Gaslighter kurbanını çıldırmış, paranoyak ya da aşırı hassas olmakla suçlayan, saldıran ve kişinin üzerinde otorite kurandır” (Abramson, 2014: 8). Dolayısıyla bir otoritenin varlığı, ahlaki açıdan bakıldığında; ahlak felsefesindeki *İnsan özgür müdür?* sorusunun günümüz koşullarında bir kez daha gündeme gelmesine yol açar.

Yaratıcı stratejiler açısından düşünüldüğünde, gaslighting sanatçılara ideolojik bir içerik sağlamaktadır. Dolayısıyla, toplumsal bir sorunsal, kolektif sanatsal bilincine dönüşür. Kavram artistik bir boyut kazanarak yaratıcılara ilham verir. Gaslighting ile paralel olarak, aile içi şiddet, duygusal istismar, partner şiddeti, feminist yaklaşımlar ve politik-aktivist düşünceler, sanatçıların söz konusu kavram çerçevesinde içerik oluşturmalarını sağlamaktadır.

Örneğin, 1972 yılında New York’ta kadınlar için kadın sanatçılar tarafından kurulan ve ilk feminist galerilerden biri olan A.I.R. Galeri, 2020 yılında “Gaslighting” temalı bir sergi düzenlemiştir (A.I.R, 2020). CURRENTS: Overwhelming Response teması bağlamında, uluslararası pek çok sanatçının katılımıyla gerçekleşen sergi, bireyler, topluluklar ve kültür üzerindeki gaslighting, gerçekliğin manipülasyonu ya da karmaşık hale gelen sorunları ve bunları geri iten çoğulcu sesleri temsil etmektedir. Sanat

eserlerinin çoğu, travma karşısında kendini tanıma ve bütünüyle topluluk desteği sağlayarak iyileşme ve algı değişimlerini modeller” (Hermo, 2020:3). Bu bağlamda, sergi aynı zamanda sanatın topluma, bu duruma maruz kalmış kişilere ya da kitlelere karşı duyarlılığını temsil eder.



**Resim 62:** Le’Andra LeSeur, An Overwhelming Response, 2018, video ekran görüntüsü. A.I.R. Galeri, sergi mekânından bir görüntü, Fotoğraf: Selma Kozak, 2020

Serginin aynı zamanda gaslighting ve istismara dayalı ilişkileri adlandırma, görselleştirme, haberdar etme açısından da iletişimsel yönü öne çıkar. Cinsiyetçi söylemlere, otorite tarafından belirlenmiş sınırlara karşı çıkan sanatçıların eserleri, izleyicileri ile kavram arasında bir bağlantı kurmaktadır. Dolayısıyla, bireysel serbestlik ve özgürlük farkındalığı serginin içinde barındırdığı bir diğer misyon olarak karşımıza çıkar.



**Resim 63:** Nikki Luna, Look at Her, A.I.R. Galeri, Fotoğraf: Selma Kozak, 2020

Sanatsal etkinlikler ve sergiler düzenleyen organizasyon Socially Engaged Art Salon (SEAS), Brighton/ İngiltere, 9-31 Ocak 2021 tarihleri arasında ‘Gaslighting’ temasıyla bir dizi online sanatsal etkinlik düzenlemiştir. Serginin özelliği; sergide yer alan sanatçıların doğrudan aile içi istismar ve benzeri durumlara maruz kalmış olmalarıdır. Hem travma hem de iyileşme sürecine odaklanan sergide, “kullanılan yaratıcı stratejiler ise farklılık gösterir ve her sanatçının bakış açısı benzersizdir. Ev içinde yaşanan istismarcı güç ve kontrol deneyimleri, insanların tecrübelerine dair cesur ve önemli bilgiler verir” (Gavin, 2021:1)



**Resim 64:** Laura Noble, Crushing Trauma 2020 ve SEAS Gaslighting sergi duyuru banner tasarımı ekran görüntüsü. <https://www.seasbrighton.org/gaslight>

Sanatçılar, kendi deneyimlerinden, toplumsal tecrübelerden ya da yaşadıkları dönemin dinamikleri içinde gelişen olayları kendi sanat pratikleri içerisinde yeniden yorumlarlar ve etik misyon ve hümanist vizyon bağlamında, sorunlar, sanatçının deneyimleri ya da düşünceleri aracılığıyla izleyicisi ile buluşur. “Her durumda, sanat eserini tecrübe eden herhangi birinin kendisini bu tecrübeyle bütünleştirdiği, başka bir söyleyişle, onun için bir şey ifade eden bütün bir kendi kendini kavrayışıyla bütünleştirdiği doğrudur” (Gadamer, 2008: XLIV).

Sonuç olarak, hem kişi hem de kitle psikolojisini etkileme gücüne sahip bir istismar yöntemi, tüm sanat alanları tarafından karşı anlatılar geliştirilen bir olgu haline gelmiştir. Diğer taraftan, bir tür hakikat sonrası stratejisi olan bu durum, sanatçılar tarafından karşı propagandaya dönüştürülebilir.

### 3.2. Proje Tasarım Süreci

*“Kelimeler heceleri ve heceler de harfleri bir araya getirir, çünkü onları birbirlerine yaklaştıran özellikler buralara yerleştirilmişlerdir; bu, tıpkı dünyada işaretlerin birbirlerini çekmeleri ve itmeler gibi olmaktadır.”*

Michel Foucault,  
Kelimeer ve Şeyler, 2017:70

Tez çalışmam özelinde hazırlamış olduğum Things Inside Me / Gaslighting adlı projem Amerika Birleşik Devletlerinde tez araştırması için bulunduğum sırada gerçekleştirmiş olduğum kapsamlı bir kamusal enstalasyon çalışmasıdır. Kent-yaratıcılık-teknoloji ekseninde geliştirilmiştir.

Amaç, proje tasarım sürecinde, gaslighting hakkında bilgi ve detaylar sunmak ve bu duruma maruz kalan bir bireyin süreç içerisindeki yolculuğunu başından sonuna kadar anlatan bir hikâye oluşturmaktır.

Ayrıca, sergi öncesi ve sırasında izleyicilere dağıtılmak üzere kavrama dair bilgilendirici, kavramın entelektüel ve de bilimsel yanları göz önünde bulundurularak hazırlanan sekiz adet farklı kart tasarlanmıştır. Farkındalık yaratmak ve bilinçlendirmek için bu kartlarda bilimsel verilere ve çeşitli alıntılara yer verdim. Kartları tasarlamadaki amaç, geçici olan kamusal enstalasyonun gösterimi sonrasında izleyici üzerinde uzun süre kalıcı olabilecek bir etkileşim zemini hazırlayarak eserin potansiyel etkilerini kalıcı hale getirmektir. Tasarım sürecinde, Yale School of Art'ta danışmanlığımı yapan Prof. Sheila Levrant de Bretteville ile düzenli görüşmelerimizde, enstalasyonun içerisinde yer alan söylemlerin izleyiciler üzerindeki etkisine, dil ve tipografi birlikteliğine ve kamusal alanda yer alan eserdeki bildirimsel tipografinin sanatla adaptasyonuna özellikle odaklandık. Kamusal enstalasyonun hem video tasarımında yer alan söylemlerde hem de kart tasarımlarında, 'Pluto Sans' yazıyüzü ailesinden 'Condensed Black' ve 'Condensed Bold' fontlarını kullandım.



**Resim 65:** Proje Tasarım Süreci, Tasarım Değerlendirme Görüşmeleri, Yale School of Art, Sheila Levrant de Bretteville Ofisi, 2019

### Projedeki Söylemler

YOU HEAR “I LOVE YOU” AT FIRST AND YOU HEAR “YOU ARE INSANE” AT LAST. / YOU ARE OVER-REACTING. / YOUR THOUGHTS ARE PARANOID. / YOU ARE OVERSENSITIVE. / YOU ONLY IMAGINED IT. / YOU ARE DIMINISHED. / DON’T YOU REMEMBER? / I NEVER SAID THAT. / I KNOW WHAT YOU’RE THINKING. / I CRITICIZE YOU BECAUSE I LOVE YOU. / IT NEVER HAPPENED. / IT IS ALL IN YOUR HEAD.

DENIAL!

DENIAL!

DENIAL!

HAVE YOU EVER EXPERIENCED GASLIGHTING? / GASLIGHTING IS A WEAPON TO DESTROY YOUR EMOTIONS. / MANIPULATION IS TORTURE. / MANIPULATION HAS DIMENSION. / QUESTIONING YOUR PERCEPTION OF REALITY IS A TACTIC TO UNDERMINE YOUR SANITY. / GASLIGHTING DESTROYS THE REALITY. / WHO ARE THESE GASLIGHTERS? / YOUR BELOVED! / YOUR FAMILY! / FRIENDS! / BOSSES! / COLLEAGUES! / DIRECTORS! / POLITICIANS! / VANITY AND PRIDE ARE COMMON



CHARACTERISTIC OF A GASLIGHTER. / A SLOW DEATH OF SELF COMES  
FROM THE ABUSER WE ONCE LOVED. / WE ARE BEING VICTIMIZED!

LIES!

LIES!

LIES!

WHAT IS THE COST OF MANIPULATION? / GAINING MORE POWER  
ON YOU? / CONTROLLING YOU? / UNDERMINING YOU? / HAVING  
AUTHORITY OVER YOU? / DEPRESSION! / SOLITUDE! / ANXIETY! / SENSE OF  
WORTHLESSNESS!

CONFUSION!

CONFUSION!

CONFUSION!

PREJUDICE IS A HIGH DRAMA PLAYED ON YOU. / HOW CRUEL TO  
UNDERMINE A LIFE. / MY SOUL WAS CRUSHED. / CONFUSION WEAKENS  
PEOPLE. / ABUSE OF FEELINGS CAN BE FATAL. / SENSE OF  
WORTHLESSNESS IS DESTRUCTIVE. / YOU NEED TO DEFEND YOURSELF  
FOR THINGS YOU HAVEN'T DONE. / YOU DOUBT YOURSELF WITHOUT  
DOUBTING YOUR ABUSER. / YOU WERE RIGHT! / SORRY, I WASN'T SURE! /  
I WAS CONFUSED!

I AM SORRY!

I AM SORRY!

I AM SORRY!

WERE YOU IN AN ABUSIVE RELATIONSHIP! / LOVE, WAS IT!

IT IS EASY TO BLAME!

IT IS EASY TO BLAME!

IT IS EASY TO BLAME!

IT WAS PAINFUL BUT I HAVE LEARNED HOW I WILL SURVIVE. /  
SENSE OF SELF DOESN'T DEPEND ON A GASLIGHTER. / KNOWLEDGE AND  
AWARENESS ARE VITAL JUST LIKE GETTING AN ANTIDOTE. / LOOKING  
FURTHER IS THE FIRST THING TO DO FOR YOURSELF.

### 3.3. Projenin Sergi Ortamı

New Haven'da gerçekleşen gece sergisi için yukarıda da bahsedildiği gibi kent içerisinde çeşitli mekân araştırmalarım sonunda 832 Chapel Street'teki kullanılmayan bir bina tercih edilmiştir. Belirlediğim mekâna yaptığım çok sayıda ziyaret kamusal alanı gece, gündüz ve günün belirli saatlerindeki yoğunluğunu anlamama imkân sağlamıştır. Bina her ne kadar terk edilmiş olmasına rağmen şehrin merkezinde bulunan konumu itibariyle birçok kişinin gün içerisinde kullandığı şehrin en yoğun ve en uzun caddelerinden biri üzerinde yer almaktadır. Yakınında iki otobüs durağının bulunduğu binanın çevresinde bir tren istasyonu, günlük hayatta sıkça kullanılan marketler, eczane vb. gibi yerlerin bulunması gece gösterimi sırasında, izleyici sayısının yoğun olmasına katkı sağlayacağı düşüncesiyle tercih edilmiştir. Bina, (Resim 66) görülebileceği gibi uzaktan eserin fark edilebileceği bir noktadadır. Binanın kullanılmıyor olması, terk edilmiş yerlerinin sanat ve tasarım yoluyla yeni bir anlam kazanabileceğini ve yeniden canlandırılabilceğini düşüncesinde yoğunluk kazanarak tercih edilmiştir. Dolayısıyla, kamusal alanda terk edilmiş bir mekânın bir sergileme alanına dönüştürülmesi amaçlanmıştır.



**Resim 66:** Sergi Binası, 832 Chapel Street, New Haven, CT, Kasım 2019



**Resim 67:** Sergi Binası Uzaktan Görüntüsü, 832 Chapel Street, New Haven, CT, Kasım 2019

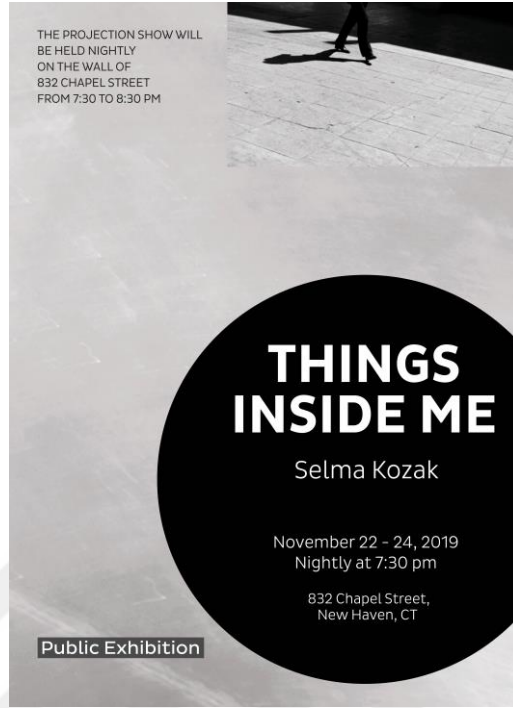
### 3.4. Projenin Gerçekleştirme Süreci (Realitization)

Projenin tasarım aşaması ve sergi ile ilgili tüm duyuruların yapılmasının ardından gece sergisinden üç gün önce çalışma kapsamında tasarlanan ve 200 adet basılan kartlar kentin belirli noktalarına, Yale School of Art'taki ilan panolarına ve Grafik Tasarım Bölümü gibi belirli noktalara bırakılmak suretiyle dağıtılmıştır. Ayrıca, kentde bulunan bazı galeri ve sanat organizasyonlarına bırakılmıştır.

22 Aralık 2019 gecesi, bir adet profesyonel 4K projeksiyon kullanılarak, çalışmadaki söylemler (discourse) bina cephesinin neredeyse tamamına büyük ölçekli olarak her gece saat 19:30 ve 20:30 arası yansıtılmıştır. Ardından, kartlar sergi öncesinde olduğu gibi sergi esnasında da ziyaret eden ya da tesadüfen görüp çalışma ile ilgilenen izleyicilere dağıtılmıştır. Eser metninin daha önce sosyal medya hesaplarından duyurulması ve çeşitli ziyaretçi kitleleriyle paylaşılmasının ardından, sergi esnasında ziyaretçilere enstalasyonun içeriği, kapsamı ve amacı ile ilgili bilgiler verilmiştir. Enstalasyon, 22-24 Aralık 2019 tarihleri arasında üç gece boyunca kent sakinleri, eseri görmeye gelen ya da tesadüfen orada bulunan pek çok farklı ziyaretçi kitlesine ulaşmıştır. Serginin gece gerçekleşmiş olması, kent manzarasına bir “noir estetik” niteliği kazandırmaktadır.



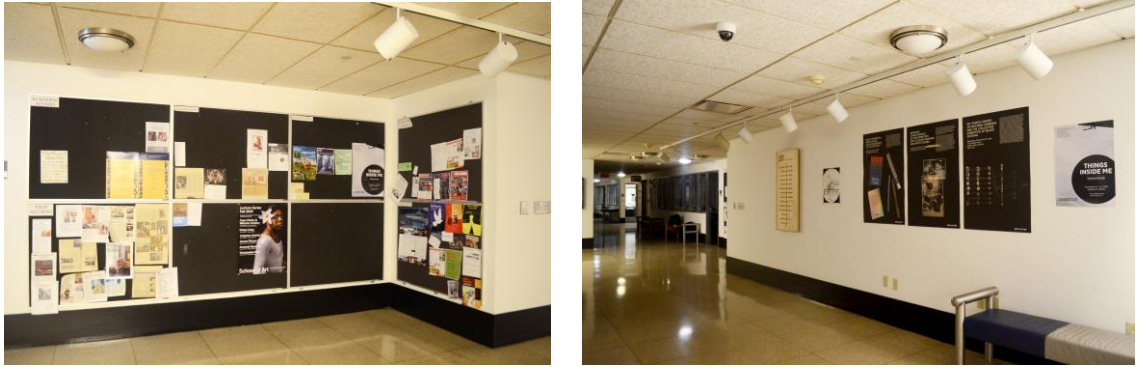
**Resim 68:** Projenin Baskı Süreci, Docuprintnow, New Haven CT, 2019



**Resim 69:** 'Things Inside Me' Sergi Afişı



**Resim 70:** 'Things Inside Me' İnteraktif Afiş Görüntüsü



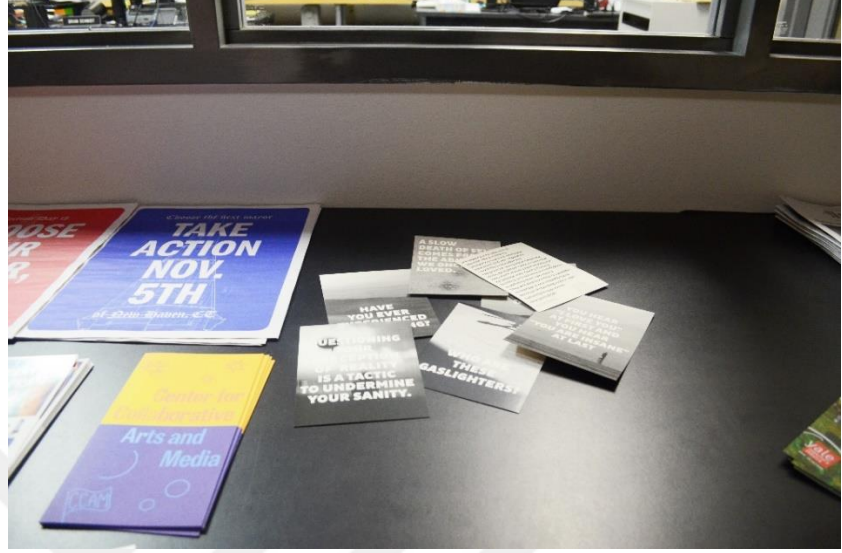
**Resim 71:** ‘Things Inside Me’ Şekil: Sergi Duyurusu, Yale School of Art, Kasım 2019



**Resim 72:** ‘Things Inside Me’ Şekil: Sergi Duyurusu, 832 Chapel Street, New Haven, Kasım 2019



## PROJE FOTOĞRAFLARI



**Resim 73:** Sergi öncesi kartların dağıtımı, Yale School of Art, Kasım 2019



**Resim 74:** Sergi öncesi kartların dağıtımı, Yale School of Art, Kasım 2019



**Resim 75:** Sergi öncesi kartların dağıtımı, Yale School of Art, Kasım 2019



**Resim 76:** Sergi öncesi kartların dağıtımı, Yale School of Art, Kasım 2019

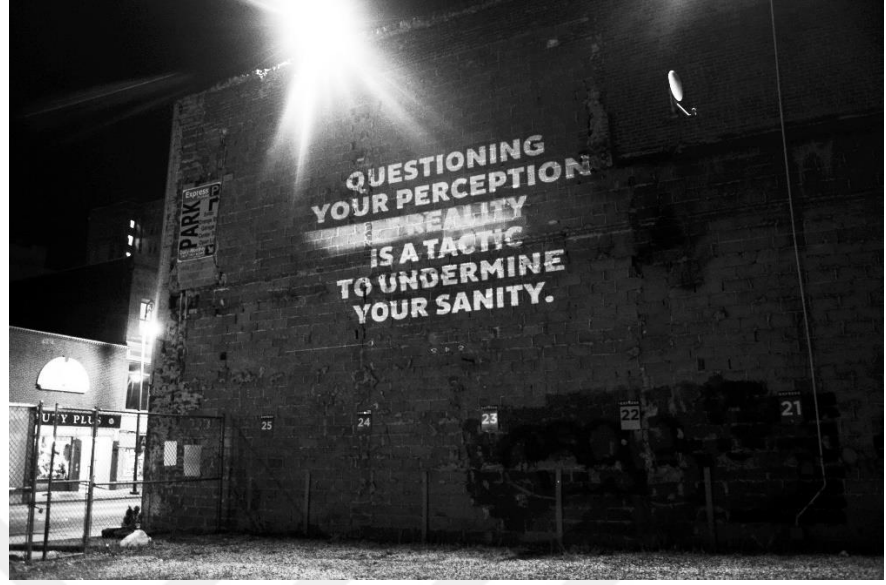




**Resim 77:** Sergi öncesi kartların dağıtımı, Yale School of Art, Kasım 2019



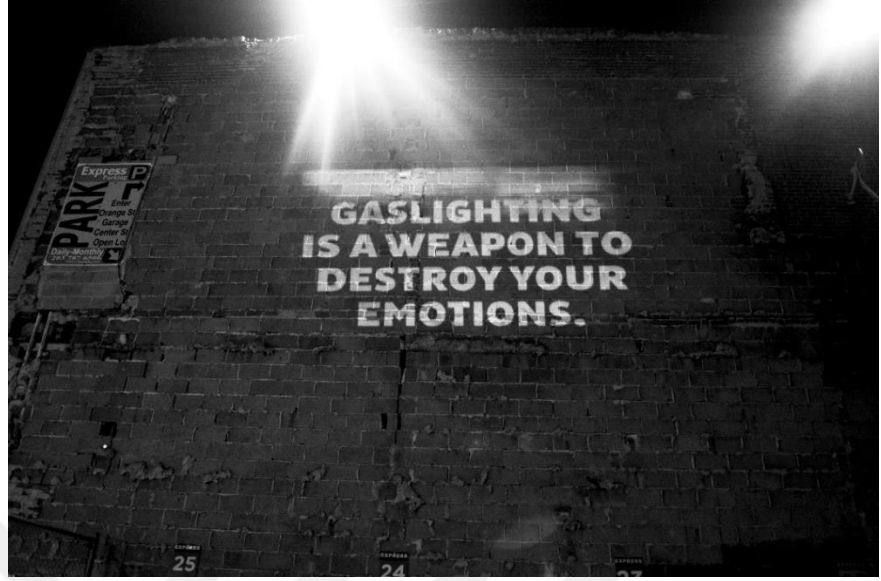
**Resim 78:** Sergi öncesi kartların dağıtımı, Yale School of Art, Kasım 2019



**Resim 79:** Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019



**Resim 80:** Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019



**Resim 81:** Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019



**Resim 82:** Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019



**Resim 83:** Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019



**Resim 84:** Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019



**Resim 85:** Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019



**Resim 86:** Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019





**Resim 87:** Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019



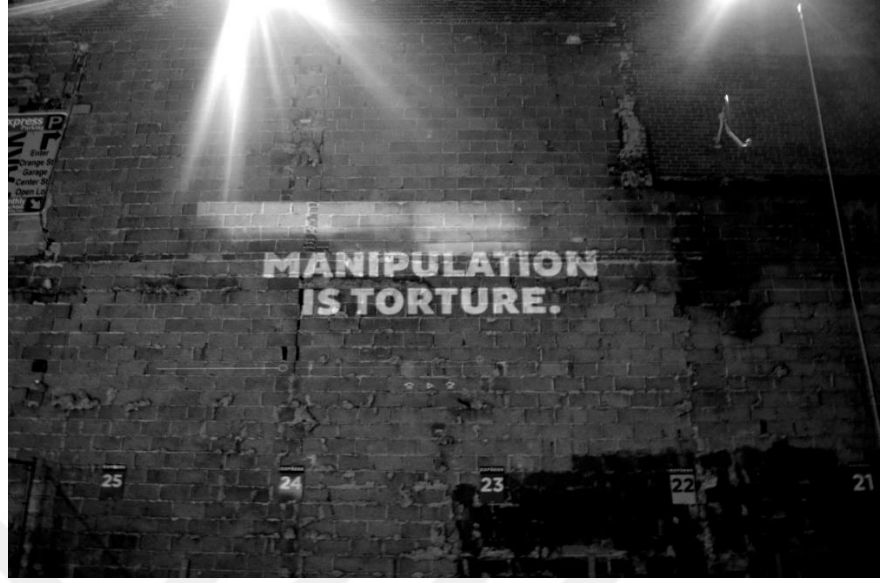
**Resim 88:** Gece sergisinden bir görüntü, Kasım 2019



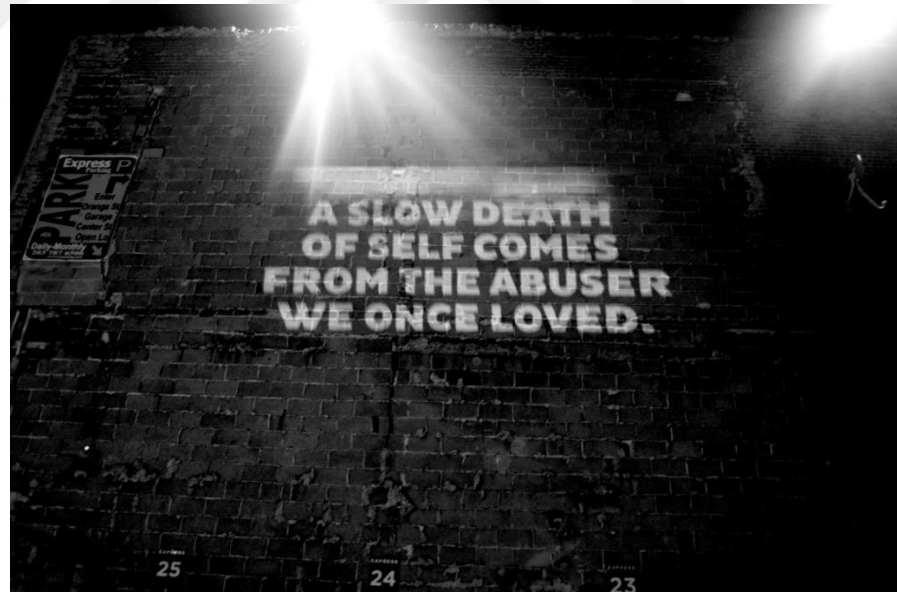
**Resim 89:** Gece sergisinden bir görüntü, Kasım 2019



**Resim 90:** Gece sergisinden bir görüntü, Kasım 2019

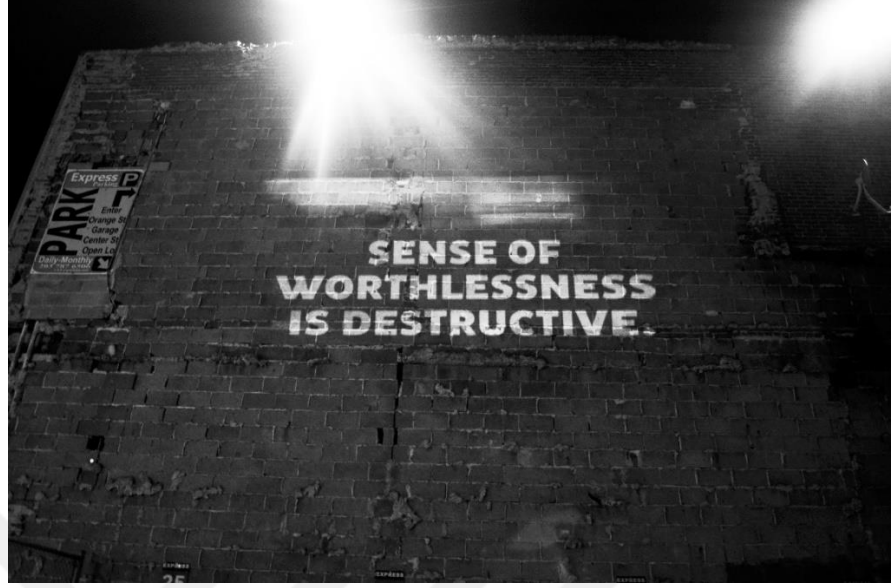


**Resim 91:** Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019

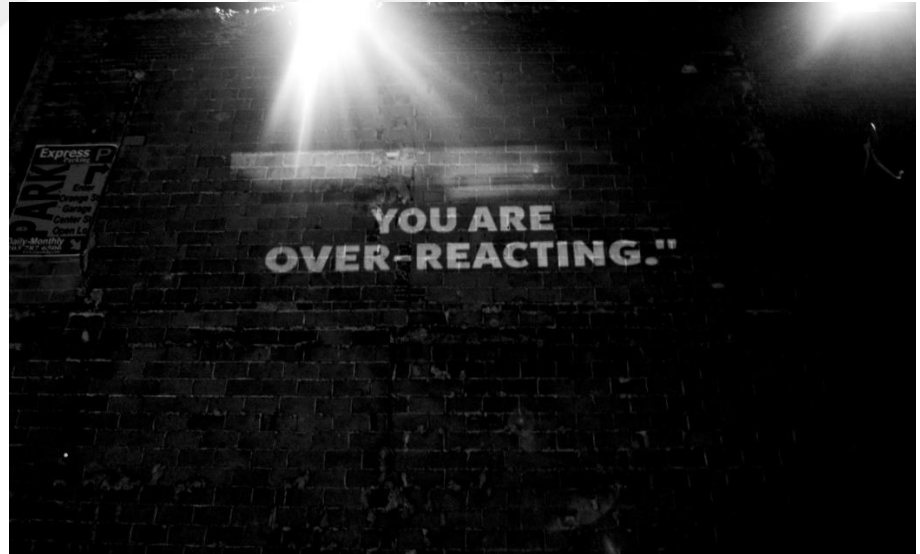


**Resim 92:** Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019





**Resim 93:** Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019



**Resim 94:** Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019



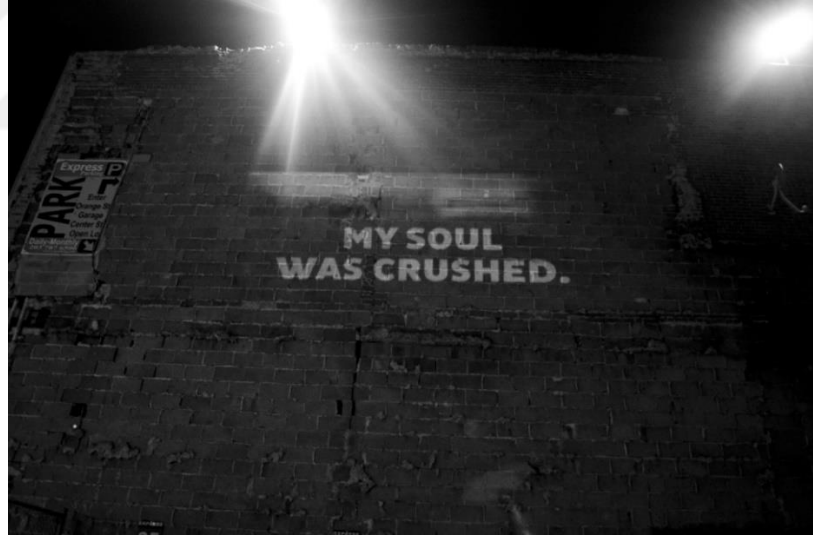
**Resim 95:** Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019



**Resim 96:** Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019



**Resim 97:** Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019



**Resim 98:** Gece sergisinden projeksiyon görüntüsü, Kasım 2019

### İkinci Sergi

Projenin ikinci sergisi, Nasty Women Connecticut sanat organizasyonunun daveti ve işbirliğiyle, 4 Aralık 2019 tarihinde New Haven'daki yerel tiyatrolardan biri olan Long Warf Tiyatrosu'nda (Long Warf Theatre) sahnelenen "Gurur ve Önyargı" (Pride and Prejudice) oyununun galasında 'Next Door Restaurant'da gerçekleşmiştir.

Things Inside Me / Gaslighting adlı proje, Nasty Women Connecticut ve Long Warf Theatre'ın işbirliğiyle, kadınlar, feminizm, sanat ve radikal katılımın kutlandığı etkinlikte gösterilmiştir. Hareketliliğin yoğun olduğu mekânda izleyicilerin tamamının enstalasyonun her açıdan görebilmeleri için iki adet projeksiyon ve bir LCD monitör kullanılarak üç farklı yerleştirme yapılmıştır.

Ayrıca ilk sergide olduğu gibi gösteri öncesi ve gösteri sırasında izleyicilere kartlar dağıtılmıştır.



**Resim 99:** Pride and Prejudice Oyun Banner'ı, Long Warf Theatre, Açılış Töreni, Next Door Restaurant, 4 Aralık 2019

### Sergi Fotoğrafları



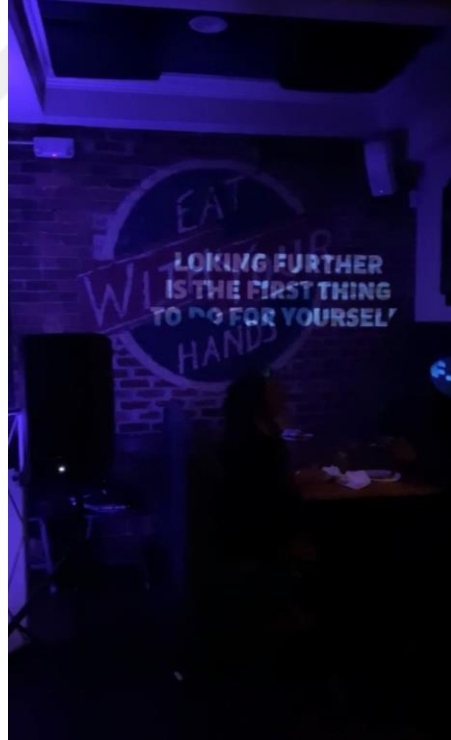
**Resim 100:** İkinci sergiden projeksiyon kurulumu görüntüsü, Aralık 2019



**Resim 101:** İkinci sergiden projeksiyon kurulumu görüntüsü, Aralık 2019



**Resim 102:** İkinci sergiden projeksiyon kurulumu görüntüsü, Aralık 2019



**Resim 103:** İkinci sergiden projeksiyon kurulumu görüntüsü, Aralık 2019



**Resim 104:** İkinci sergiden projeksiyon kurulumu görüntüsü, Aralık 2019



**Resim 105:** İkinci sergiden LCD monitör kurulumu görüntüsü, Aralık 2019



**Resim 106:** İkinci sergiden LCD monitör kurulumu görüntüsü, Aralık 2019

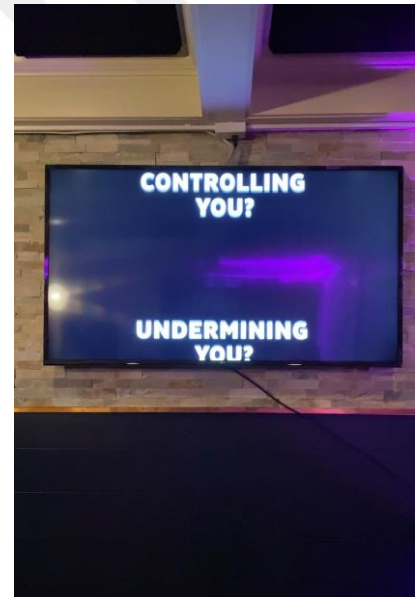
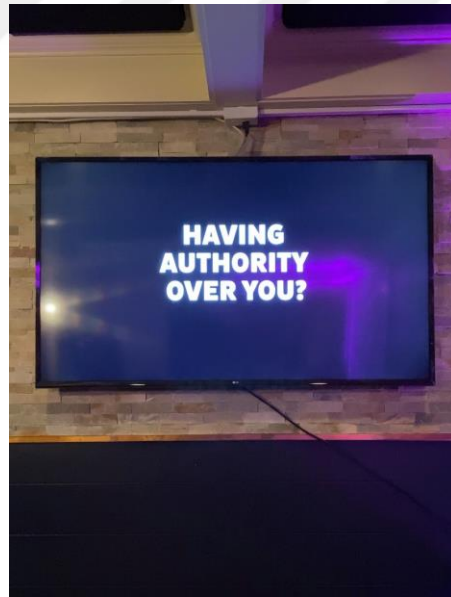


**Resim 107:** İkinci sergiden LCD monitör kurulumu görüntüsü, Aralık 2019

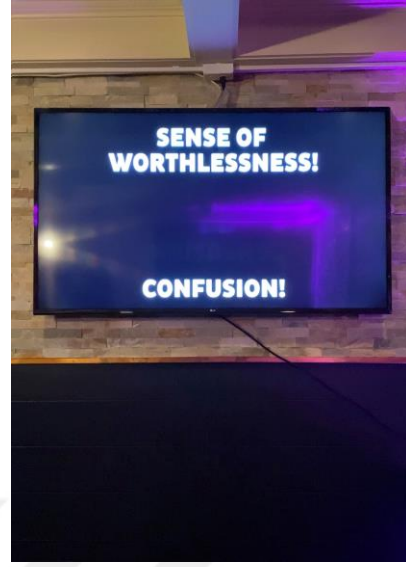
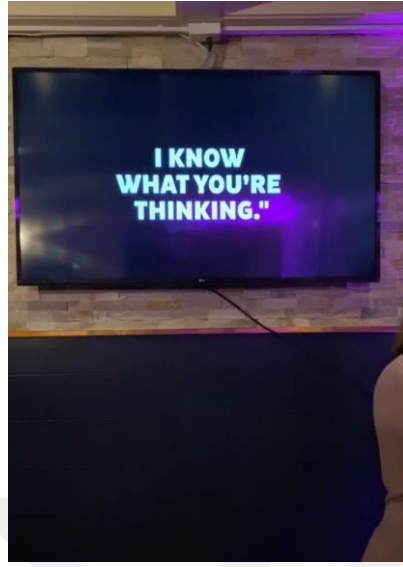




**Resim 108:** İkinci sergiden LCD monitör kurulumu görüntüsü, Aralık 2019



**Resim 109:** İkinci sergiden LCD monitör kurulumu görüntüleri, Aralık 2019

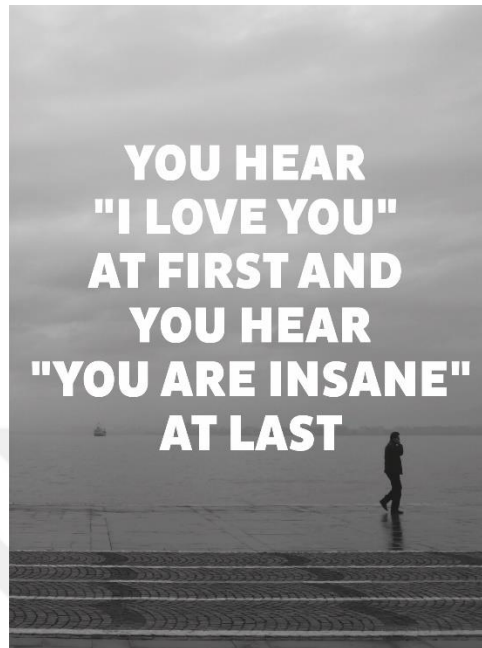


**Resim 110:** İkinci sergiden LCD monitör kurulumu görüntüleri, Aralık 2019



**Resim 111:** İkinci sergiden kart tasarımları görüntüleri, Aralık 2019

## KART TASARIMLARI



"You are oversensitive"  
 "You are over-reacting"  
 "You only imagined it."  
 "Your thoughts are paranoid."  
 "You are diminish"  
 "You're reading too much into this."  
 "I never said that."  
 "I know what you're thinking."  
 "I criticize you because I love you."  
 "Don't you remember?"  
 "It never happened"  
 "It is all in your head"

A Gaslighter uses secret weapons  
 to make you doubt your own  
 sense of reality

Robin Stern.

Exhibition Details:  
 "THINGS INSIDE ME"  
 Selma KOZAK  
 November 22 - 24, 2019  
 Nightly 7:30 pm.  
 832 Chapel Street, New Haven, CT.

Resim 112: Kart Tasarımı, Aralık 2019

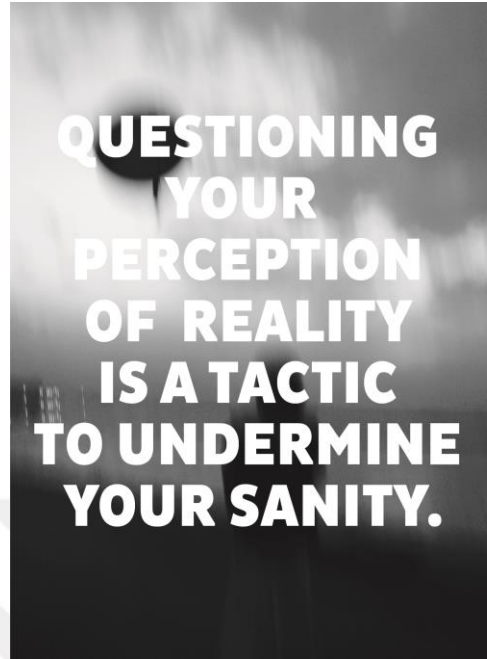


Gaslighting is a form of  
 emotional abuse and manipulation  
 in which the Gaslighter  
 tries (consciously or not)  
 to induce in someone the sense  
 that their reactions, perceptions,  
 memories and beliefs  
 are not just mistaken,  
 but utterly without ground —  
 paradigmatically, so unfounded  
 as to qualify as crazy.  
 That is, Gaslighters manipulate  
 their targets by charging  
 them with being crazy,  
 oversensitive, paranoid.

Kate Abramson.

Exhibition Details:  
 "THINGS INSIDE ME"  
 Selma KOZAK  
 November 22 - 24, 2019  
 Nightly 7:30 pm.  
 832 Chapel Street, New Haven, CT.

Resim 113: Kart Tasarımı, Aralık 2019



**A Gaslighter convinces the victim that their perceptions, thoughts, judgments, memories, and evaluations of the situation are completely unreliable. Victims lose their sense of reality and believe that they are losing their sanity.**

**This kind of abusive power causes a person to doubt themselves and start second-guessing what is true or not. The goal in Gaslighting is to weaken the other person so that they cannot defend themselves**

Exhibition Details:  
"THINGS INSIDE ME"  
Selma KOZAK  
November 22 - 24, 2019  
Nightly 7:30 pm.  
832 Chapel Street, New Haven, CT.

**Resim 114:** Kart Tasarımı, Aralık 2019



**Gaslighting can happen in any type of relationship. It can be used by any gender, but the perpetrator is most likely to use this form of abuse towards their weaker partners.**

**A Gaslighter can be;  
your boyfriend / girlfriend,  
your husband / wife  
your friends,  
family,  
bosses,  
colleagues,  
directors,  
politicians,**

**Robin Stern.**

Exhibition Details:  
"THINGS INSIDE ME"  
Selma KOZAK  
November 22 - 24, 2019  
Nightly 7:30 pm.  
832 Chapel Street, New Haven, CT.

**Resim 115:** Kart Tasarımı, Aralık 2019





**Gaslighting is truly soul-destroying. The victims always try to convince their gaslighters to the contrary and they try to make them believe "they have done nothing as they said and accused" Then the victim start to say desperately; "I am sorry, I am sorry, I am sorry." "You were right!, You were right!." "It's all my fault." "Sorry, I was not sure." "I was confused." "I couldn't think clearly"**

Exhibition Details:  
"THINGS INSIDE ME"  
Selma KOZAK  
November 22 - 24, 2019  
Nightly 7:30 pm.  
832 Chapel Street, New Haven, CT.

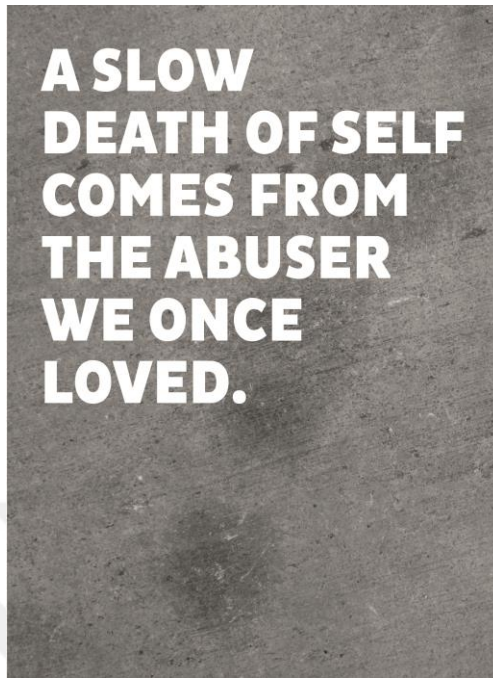
**Resim 116:** Kart Tasarımı, Aralık 2019



**By manipulating you, the gaslighter gains power on your life, controls your life, undermines your life and has authority over you. Manipulation causes a sense of worthlessness, depression, dejection, hopelessness, solitude, anxiety, confusion, self- doubt, stress,**

Exhibition Details:  
"THINGS INSIDE ME"  
Selma KOZAK  
November 22 - 24, 2019  
Nightly 7:30 pm.  
832 Chapel Street, New Haven, CT.

**Resim 117:** Kart Tasarımı, Aralık 2019



When gaslighting works well, its target ends up feeling, “carved up”, “nobody”, or They may say they feel lost, that there's nothing left of them. Gaslighted people have lost, albeit partially and temporarily, themselves. The victims are grieving; They are grieving the loss of their independent perspective, their ability to form and maintain their own reactions and perceptions, the loss of the friendships that became or turned out to be mere gaslighting relations, and their own largely blameless complicity in all of this.

Kate Abramson.

Exhibition Details:  
“THINGS INSIDE ME”  
Selma KOZAK  
November 22 - 24, 2019  
Nightly 7:30 pm.  
832 Chapel Street, New Haven, CT.

Resim 118: Kart Tasarımı, Aralık 2019



it's important to take care of yourself. The antidote to gaslighting is greater emotional awareness and self-regulation - both the knowledge and the practice. Using these emotional skills, gaslightees come to learn that they don't actually need anyone else to validate their reality, thereby building self-reliance and confidence in defining their own reality. They will also learn that it's possible to manage those uncomfortable feelings of standing in their own certainty in opposition to a gaslighter.

Robin Stern.

Exhibition Details:  
“THINGS INSIDE ME”  
Selma KOZAK  
November 22 - 24, 2019  
Nightly 7:30 pm.  
832 Chapel Street, New Haven, CT.

Resim 119: Kart Tasarımı, Aralık 2019

## SONUÇ

XXI. Yüzyılda, Deleuze ve Guattarivari haline geliş, akışkanlık, Sarupvari her şeyi metinleştirme yönelimi, anakronizm, inovasyon ve siber kültürün etkisiyle, sanat ve tasarım ile gündelik yaşam arasındaki sınırlar ortadan kalkmıştır.

Kent, parçası olduğumuz bir bütündür ve büyük ölçüde gündelik hayatı tanımlar. Lefebvre’ in yaklaşımıyla, “çeşitlilik” kentlerin kültürel anatomisini oluşturan en önemli unsurdur. Kentlerin insan-odaklı yapısı, bireyin ilişkili olduğu her şeyin şehrin içine taşmasına yol açmıştır. Bu dışarı taşma hali sanat ve tasarımın kültürel kodlarını kentlere yöneltmiştir. Böylece, ortaya çıkan her yeni kavramsal ve deneysel uzantıları olan sanat pratiği, bugün kamusal enstalasyonun kentlerdeki merkezi konumunu desteklemektedir.

Guy Debord öncülüğündeki Sitüasyonist Enternasyonal’in sosyal, kültürel ve sanatsal açıdan kenti merkez alan felsefesi, gündelik hayat ve sanat ve tasarım arasındaki kolektif diyalogu radikal bir biçimde etkilemiştir. Her ne kadar SI dağılmış olsa da etkileri kalıcıdır. Sitüasyonist vizyon, bugün de artistik uygulamalarda kendini göstermektedir. Sanatı gündelik yaşamın bir parçası haline getirme düşüncesi üzerine kurdukları avangard ideoloji, kentleri görme tarzımızı değiştirmiş ve kenti majör ve bütünsel bir mekân olarak yaratıcı pratiklere dâhil etmemizin önünü açan anlayışın gelişmesine katkı sağlamıştır. Ayrıca, Debord’un geliştirdiği ‘détournement’ ve ‘dérive’ gibi yöntem ve teknikler yaratıcı stratejilerin prensiplerinin bilinen yapısında yapıbozumcu etkiler bırakarak yeni yöntemlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Tez’de ele alınan sanatçılar, aynı zamanda söz konusu tekniklerin güncel birer temsilcisidir.

Çevresel grafik tasarım, kentlerde, kamusal alanlarda, hemen her alanda ya da iç mekânlarda uygulanabilir; bireyin bulunduğu çevre ve ortam ile entegrasyonunu sağlar. Bu kapsamlı ve gelişmiş yapısı çevresel grafik tasarımın kamusal alanlardaki varlığını gerekli kılar. Bugün, çevresel grafik tasarım çok geniş bir spekturumda değerlendirilmektedir.

Öte yandan, siber kültür endeksli düşünce ve gereksinimlerimizden kaynaklanan teknolojik uygulamalardaki hızlı ilerleme, deneyim ve etkileşim odaklı interaktif çevresel

temsillerin genişlemesi, alanın multidisipliner ve interdisipliner kazanımlar elde etmesi ile sonuçlanmıştır. Bu sayede, sanatsal yaratıcılık ile çevresel grafik tasarım arasında kesişme noktaları ortaya çıkmıştır. Kamusal enstalasyon bunlardan biridir. Çevresel grafik tasarımın yanı sıra mimari, edebiyat, sinema, müzik başta olmak üzere çeşitli sanat dalları, kamusal enstalasyonun metinlerarası bağlantılarını oluşturmaktadır.

Kamusal enstalasyon postmodern bir sanat pratiği olarak ilham verici bir alandır. Bireylerin bulundukları mekânlar ile iletişim kurmalarına yardımcı olur ve kamusal alanda özne ve mekân arasındaki bağları güçlü tutar. Sosyo-politik meseleleri kamusal alanda artistik ve estetik şekilde biçimlendirerek güncel meseleler hakkında toplum bilincinin, kolektif deneyimlerin ve bellek kayıtlarının canlı tutulmasına imkân sağlar. Bu bakımdan, kamusal enstalasyon sanatçılarının güçlü söylemleri vardır.

Çevresel grafik tasarım eşliğinde kamusal enstalasyon günümüzde, sık kullanılan bir sanatsal janr haline gelmiştir. Bu bağlamda, Tez’de yapılan kuramsal irdelemeler ve incelenen örnekler sonucu, bu janrın, interdisipliner, hibrit ve yüksek yaratıcı potansiyele sahip yapısının çok geniş kapsamlı olduğu ve ileriye doğru gelişmelere açık olduğu saptanmıştır.

Bu bağlamda tipografi, fikir ve içeriğin kaynaşması ve doğrudan aktarımında önemli bir bileşendir. Tipografi ve kamusal enstalasyon arasındaki diyalog postmodern sanat stratejilerinde farklı akslar üzerinde gelişmektedir. Kavramsal sanat ve metin-temelli sanatın fikri öne çıkaran tutumu kamusal enstalasyonun tipografi ile olan karşılaşmalarını çoğaltmıştır. Kamusal enstalasyonlarda tipografinin ifade edilme şekilleri avangard versiyonlarla birlikte içkinleşerek biçimlenmiştir. Bu bakımdan, tipografi zamanla kamusal enstalasyon üreten yaratıcılar için etkin bir medyum haline gelmiştir.

Çevresel grafik tasarım eşliğinde kamusal enstalasyon, genel olarak, oluşum ve iletişim anlamında ideal bir aktivist söylem ortamıdır. Bu bağlamda II. Bölümde ayrıntılı olarak incelenen sanatçılardan Sheila Levrant de Bretteville, feminist ve kimlik sorunlarına odaklandığı çalışmalarında, kültürel bellek kayıtlarını kullanarak geçmiş ve bugün arasında bağ kurar.



Jenny Holzer'in metaforik bir anlatımı vardır. Sanatçı salt metin temelli eserlerinde kapitalizm, savaş ve cinsiyet sorunlarına yönelik eleştirisini çoğunlukla tüketim kültürüne mal olmuş alanlara adeta saldırarak bu alanları kendine mal eder.

Krzysztof Wodiczko, gündelik hayat deneyimleri üzerinden marjinalleştirilmiş gruplar ve toplum arasındaki bağı canlı tutmaya çalışarak sanatsal anlamda bir gerilla savaşı vermektedir.

Tony Cokes metinlerarasılığın gücünden yararlandığı üslûbunda, Afro-Amerikalıların sorunları, ırkçılık ve pop kültürüne ilişkin eleştirisini yine pop kültürü araçlarını kullanarak protesto eder.

III. Bölümü oluşturan 'Things Inside Me / Gaslighting' başlıklı kamusal enstalasyon projesinin içeriği 'Gaslighting' kavramından yararlanılarak aktivist bir sanatçı duyarlılığıyla geliştirilmiş; gaslighting olgusunu kamusal enstalasyon vasıtasıyla anlaşılır, bilinir ve fark edilebilir bir noktaya taşımak amaçlanmıştır. Yanı sıra bu proje, İzmir, New York, Nevhawaen'daki psiko-coğrafi d rive süreçlerinde  ekillenmi tir. Projenin söylemi, dil ve sanat bağlantısından yola çıkarak ve tipografik estetik dikkate alınarak ifade edilmiştir. Proje video ve projeksiyon teknikleri kullanılarak kamusal alanda sergilenmiştir. Ayrıca, projenin bir gece vakti kentin olağan bir yerinde gerçekleştirilmiş olması, söz konusu ortamda noir bir atmosfer meydana gelmiştir.

Sonuc olarak 21. Yüzyıl Postmodernizmi Bağlamında  evresel Grafik Tasarım Ve Kamusal Enstalasyon başlıklı bu tez çalışması ve bu tez çalışması için gerçekleştirilen *Things Inside Me / Gaslighting* projesi kapsamında, konu, interdisipliner bir vizyon içerisinde değerlendirilmiş ve kent olgusu, postmodernizm, çevresel grafik tasarım, kamusal enstalasyon ve tipografi gibi doğaları gereği çok katmanlı çalışma alanlarının kesişim noktaları ortaya çıkarılmıştır. Tezin bu anlamda, gelecekte kendinden sonraki diğer çalışmalara entelektüel, kuramsal açıdan ve proje  rneği olarak önemli bir kaynak metin olacağı düşünülmektedir.

28 Kasım 2022 itibari ile Merriam- Webster Sözlüğü, Gaslighting'i "2022 Yılın Kelimesi" olarak ilân etmiştir. Bu gelişme Gaslighting sorunsalının küresel olarak ne

denli güncel ve yaygın bir tartışma ve inceleme konusu olduğuna net bir şekilde işaret etmektedir.



## KAYNAKÇA

### Kitaplar:

Anderson, P. (1998), *The Origins of Postmodernity*. New York: Verso Press.

Bard, A., & Söderqvist, J. (2015), *Fütürika Üçlemesi: Netokratlar*, (çev. G. E. Yılmaz), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Bard, A., & Söderqvist, J. (2015), *Fütürika Üçlemesi: Küresel İmparatorluk*, (çev. Melih Tumen), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Bard, A., & Söderqvist, J. (2015), *Fütürika Üçlemesi: Makine Bedenler*, (çev. Melih Tumen), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Bachelard, G. (2017), *Mekânın Poetikası*, (çev. A. Tümertekin), İstanbul: İthaki Yayınları.

Bahtin, M. M. (2015), *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, (çev. C. Soydemir), İstanbul: Metis Yayınları.

Basel, E. S. (2015), *The Inevitable Specificity of Cities Napoli, Nile Valley, Belgrade, Nairobi, Hong Kong, Canary Islands, Beirut, Casablanca*, Germany: Lars Miiller Publishers.

Bey, H. (2009). T.A.Z. Geçici Otonom Bölge, Ontolojik Anarşi, Şiirsel Terörizm, (çev. İ. M. Aru), İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Benjamin, W. (2020), *Pasajlar*, (çev. A. Cemal), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (1968), *Illuminations: Theses on the Philosophy of History*, (çev. H. Zohn), New York: Schocken Books.

Bierut, M., Helfand, J., Heller, S., & Poynor, R. (1999), *Loking Closer 3 Classic Writings on Graphic Design*, New York : Allworth Press.

Brinkmann, C. (2015), *Public Art As Transdisciplinary Research Art Projects at the international Garden Show Hambur 2013*, Hamburg: Textem Verlag.

Bird, M. (2016), *Sanatı Değiştiren 100 Fikir*, (çev. D. Öztok), İstanbul: Literatür Yayınları.

Calinescu, M. (2017), *Modernliğin Beş Yüzü. Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch, Postmodernizm*, (çev. S. Gürses) İstanbul: Küre Yayınları.

Castells, M., & Cardoso, G. (2005), *The Network Society: From Knowledge to Policy*, Johns Hopkins Center for Transatlantic Relations.

Castells, M. (2010), *The Rise of The Network Society: The Information Age Economy, Society and Culture Volume 1*, Wiley-Blackwell A John Wiley & Sons, Ltd, Publication.

Calori, C., & Vanden-Eynden, D. (2015), *Signage and Wayfinding Design: A Complete Guide to Creating Environmental Graphic Design Systems*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.

Clark, T. (2011), *Sanat ve Propaganda, Kitle Kültürü Çağda Politik İmge*, (çev. E. Hoşçusu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Carmona, M. (2009), *Planning Through Projects, Moving from Master Olanning to Strategic Planning - 30 Cities*, Amsterdam: Techne Press.

Cohen, M. (2009), *Public Art For Public Schools*. New York: The Monacelli Press.

Cokes, T. (2020), *If UR Reading This It's 2 Late: Vol. 1-3*, USA: Goldsmiths Press.

Covery, M. (2011), *Psikocoğrafya: Londra Yazıları*, İstanbul: Kalkedon.

Cioran, E.M. (2020), *Zamana Düşüş*, (çev. H. Bayrı), İstanbul: Metis Yayıncılık.

De Lautréamont, C. (2007), *Maldoror'un Şarkıları* (çev. Özdemir İnce), Kırmızı Özel Kitaplar Serisi, İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2019), *Felsefe Nedir?* (çev. T. Ilgaz), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Deleuze, G., & Felix, G. (2005). *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia*, (çev. B. Massumi), Minneapolis: The University of Minnesota Press.

Debord, G. E. (2020), *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, (çev. A. Ekmekçi & O. Taşkent), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Debord, G. E. (2003), *La Société du Spectacle*, eBooksBrasil.com.

Debord, G. E. (2014), *The Society of the Spectacle*, (çev. K. Knabb), The Bureau of Public Secrets

Debord, G. E., & Wolman, G. J. (1956), *Methods of Détournement: A User's Guide to Détournement*, (çev. K. Knabb), The Bureau of Public Secrets.

Debord, G. E. (1958), *Theory of the Dérive*, (çev. K. Knabb), The Bureau of Public Secrets.

De Oliveira, N., Oxley, N., & Petry, M. (2005), *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı: Duyular İmparatorluğu*, İstanbul: Akbank Yayıncılık.

Doordan, D. P. (1995), *Design History An Anthology*, Cambridge: The MIT Press.

Droste, M. (2019), *Bauhaus 1919-1933*, *Bauhaus-archiv Berlin*, Taschen.

Doorly, P. (2019), *Sanatta Hakikat, Niteliğin Dönüşü*, (çev. A. Çavdar), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Drucker, J. (1994), *The Visible Word Experimental Typography And Modern Art, 1909 – 1923*, Chicago & London: The University of Chicago Press.

Eskilson, S. J. (2007), *Graphic Design A New History*, London: Laurence King Publishing.

Eagleton, T. (2015), *Postmodernizmin Yanılsamaları*, (çev. M. Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Edward I., & Mayor, K. (1988). *Projects and Proposals: New York City's Percent for Art Program, City Gallery Department of Cultural Affairs 2 Columbus Circle, New York City January 21 - March 4, 1988*. New York: New York City Department of Cultural Affairs.

Foucault, M. (2018), *Bu Bir Pipo Değildir*, (çev. S. Hilav), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Foucault, M. (2017), *Kelimeler ve Şeyler, İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*, (çev. M. A. Kılıçbay), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Foucault, M. (2001), *Fearless Speech*, Los Angeles: Semiotext(e).

Fowkes, A. (2017), *Expressive Type*, USA: Quarto Publishing Group.

Foster, H. (2012), *Tasarım ve Suç, Müze, Mimarlık, Tasarım*, (çev. E. Gen), İstanbul: İletişim Yayınları.

Fineberg, J. (2014), *1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri*, (çev. S. Atay, & G. E. Yılmaz), İzmir: Karakalem Kitabevi.

Földényi, L. F. (2020), *Yaşayan Ölümün Mekânları Kafka, Chirico ve Diğerleri*, (çev. E. Güler), İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.

Forgács, E. (2017), *Bauhaus 1919-1933*, (çev. A. Tümertekin), İstanbul: Janus Yayıncılık.

Gadamer, H. G. (2009), *Hakikat ve Yöntem 1. Cilt*, (çev. H. Arslan & İ. Yavuzcan), İstanbul: Paradigma Yayıncılık Ltd. Şti.

Gadamer, H. G. (2009), *Hakikat ve Yöntem 2. Cilt*, (çev. H. Arslan & İ. Yavuzcan), İstanbul: Paradigma Yayıncılık Ltd. Şti.

Gaulke, C. (2011), *Doin' It in Public: Feminism and Art at the Woman's Building (Volume II)*, USA: Otis College of Art and Design.

Gibson, W. (1984), *Neuromancer*, Ace.

Gibson, W. (2016), *Neuromancer*, (çev. Z. Sayın), İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Grover, K. (2013), *100 Works of Art That Will Define Our Age*, New York: Thames & Hudson Inc.

Harvey, D. (1990), *The Condition of Postmodernity An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, USA: Blackwell Cambridge MA&Oxford Uk.

Harvey, D. (2014), *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*, (çev. S. Savran), İstanbul: Metis Yayınları.

Hale, S., & Wolverton, T. (2011), *From Site To Vision The Woman's Building In Contemporary Culture*, USA: Otis College of Art and Design.

Heller, S., & Ilic, M.(2013), *Lettering Large: The Art and Design of Monumental Typography*, China: The Monacelli Press.

Heller, S., & Vienne, V. (2022), *Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir*, (çev. B. Bayrak), Ankara: Literatür Yayınları.

Heiferman, M. (Ed). (2005), *City Art New York's Percent for Art Program*, New York: Merrell Publishers.

Hutcheon, L. (2020), *Postmodernizmin Poetikası, Tarih, Teori, Kurgu*, İstanbul: Hece Yayınları.

Holzer, J. (tarih yok). *Jenny Holzer Neu Nationalgalerie Staatliche Museen Zu Berlin*, PREUSSISCHER KULTURBESITZ. Berlin: DUMONT.

Isaak, A. (1995), *Laughter Ten Years After, Jenny Holzer, Barbara Kruger*, Exhibition Catalogue, New York: Hobart and William Smith Colleges Press.

Jameson, F. (1994), *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı*, (çev. N. Plümer), İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Jencks, C. (1984), *The Language of Post-Modern Architecture*, New York: Rizzoli International Publications Inc.

Jencks, C. (1987), *The Language of Post-Modern Architecture*, New York: Rizzoli International Publications Inc.

Jencks, C. (1996), *What is Post-Modernism?*, Boston: National Book Network, Inc.

Jones, K. (1959), *Now Art & Black Dig This! Los Angeles 1960-1980*. Los Angeles: Hammer Museum : University of California, DelMonico Books/Prestel.

Kaye, N. (2000), *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, London, New York: Routledge.

Keyes, R. (2017), *Hakikat Sonrası Çağ Günümüz Dünyasında Yalancılık ve Aldatma*, (çev. D. Özçetin), İzmir: Tudem Yayın Grubu.

Kwon, M. (2002), *One Place After Another: Site-Specific Art And Locational Identity*, Cambridge, Massachusetts, London: The Mit Press.

Landow, G. P. (1992), *Hypertext The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press.

Landau, S. (1986), *Jenny Holzer, Barbara Kruger*, The Israel Museum, Jerusalem, Exhibition Catalog, Hamakor Ltd.

Lavin, M. (2001), *Clean New World: Culture, Politics, and Graphic Design*, Cambridge MA: MIT Press.



- Lefebvre, H. (2016), *Mekânın Üretimi*, (çev. I. Ergüden), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2017), *Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*, (çev. A. L. Batur), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2019), *Gündelik Hayatın Eleştirisi II, Gündelik Hayat Sosyolojisinin Temelleri*, (çev. I. Ergüden), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2015), *Kentsel Devrim*, (çev. S. Sezer), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2017), *Şehir Hakkı*, (çev. I. Ergüden), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2022), *Şehir Hakkı II - Mekân ve Siyaset*, (çev. M. Yetkin), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lifşits, M. (2019), *Marx'ın Sanat Felsefesi*, (çev. M. Belge), Ankara: Ayrıntı Basımevi.
- Lyotard, J. F. (1984), *The Postlllmodern Condition: A Report on Knowledge*, Lodon: Manchester University Press .
- Lyotard, J. F. (1992), *The Postmodern Explained, Correspondence 1982-1985*, London: University of Minnesota Press.
- Lyotard, J. F. (2014), *Postmodern Durum*, (çev. İ. Birkan), Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Lupton, E., & Miller, J. A. (Eds.). (2019), *The ABCs of Triangle, Square, Circle: The Bauhaus and Design Theory*, Princeton Architectural Press.
- Lynch, K. (2017), *Kent İmgesi*, (çev. İ. Başaran), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Marzona, D. (1989), *Conceptual Art*, TASCHEN.

Marincola, P. (1983), *Jenny Holzer: Investigation 3*, Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania, Exhibition Catalog.

Manovich, L. (2001), *The Language of New Media*, The MIT Press

Mcdonough, T. (2009), *The Situationists And The City*, London: V E R S O.

Meggs, P. B. (1998), *A History of Graphic Design*, John Wiley & Sons, Inc.

Merleau-Ponty, M. (2017), *Algının Fenomenolojisi*, (çev. E. Sarıkartal & E. Hacımuratoğlu), İstanbul: İthaki Yayınları.

Merleau-Ponty, M. (2017), *Algının Önceliği ve Felsefi Sonuçları*, (çev. Y. Yıldırım), İstanbul: Alfa Yayıncılık.

Merleau-Ponty, M. (2019), *Göz ve Tin*, (çev. A. Soysal), İstanbul: Metis Yayınları.

McLuhan, M. (2017), *Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Oluşumu*, (çev. G. Çağalı Güven), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Moi, T. (1986), *The Kristeva Reader*, New York: Colombia University Press.

Munro, E. (1979), *Originals: American Women Artists*, New York: Simon And Schuster.

Munro, E. (2000), *Originals: American Women Artists*, New York: Da Capo Press.

Mcintyre, L. (2019), *Hakikat-Sonrası*, (çev. M. F. Biçici), İstanbul: Tellekt.

Nijholt, A. ( 2017), *Playable Cities The City as a Playground*, Singapore: Springer.

O'Doherty, B. (2016), *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi*, (çev. A. Antmen), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Osborne, P. (2021), *Kavramdan Sonra: Çağdaş Sanatın Felsefesi*, (çev. N. Bingöl), İstanbul: Tellekt Can Sanat Yayınları.

Perec, G. (2020), *Mekân Feşmekân*, (çev. A. Erkey), İstanbul: Everest Yayınları.

Pedrosa, A., Hoptman, L., & Hoffmann, J. (2009), *Vitamin 3-D: New Perspectives in Sculpture and Installation*, London: PHAIDON.

Platon. (2020), *Devlet*, (çev. S. Eyüboğlu & M. A. Cimcoz), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Poggioli, R. (1968), *The Theory of Avant- Garde*, London: The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge, Massachusetts.

Remington, R. R. (2003), *American Modernism Graphic Design 1920 to 1950*, London: Laurence King Publishing.

Rosenthal, M. (2003), *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*, Germany: Prestel.

Rotzler, W., & Garamond, J. N. (1983), *Art and Graphics: Reciprocal Relations Between Contemporary Art and Graphics*, Zurich: ABC Verlag.

Sarup, M. (2017), *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm: Eleştirel Bir Giriş*, (çev. A. Güçlü), İstanbul: Pharmakon Yayınevi.

Sagmeister, S. (2008), *Things I have learned in my life so far*, New York: Harry N. Abrams.

Sarkis, S. M. (2018), *Gaslighting: Recognize Manipulative and Emotionally Abusive People -- and Break Free*, London: Da Capo Lifelong Books.

Sassen, S. (2015), *Citizen's Right to the Digital City Urban Interfaces, Activism, and Placemaking*, New York: Springer.

Schneider, E. (2004), *Jenny Holzer Truth Before Power*, Berlin: Kunsthaus Bregenz.

SEGD. (1982), *SEGD Environmental Graphics Sourcebook: Part One Materials and Techniques*, Bridgeway: Society of Environmental Graphics Designers.

Sudenburg, E. (ed), (2000), *Space Site Intervention Situating Installation Art*, Londra: University Of Minnesota Pres.

Sontag, S. (2008), *Fotoğraf Üzerine*, (çev. R. Akçakaya), İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.

Stavrides, S. (2019), *Müşterek Mekân: Müşterekler Olarak Şehir*, (çev. C. Saraçoğlu), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Stavrides, S. (2021), *Kentsel Heterotopya: Özgürleşme Mekânı Olarak Eşikler Kentine Doğru*, (çev. A. Karatay), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Stavrides, S. (2016), *Common Space: The City as Commons*, London: Zed Books.

Stern, R. (2007), *The Gaslight Effect How to Spot and Survive the Hidden Manipulation Others Use to Control Your Life*, New York: Harmony Books.

Stern, R. (2018), *The Gaslight Effect: How to Spot and Survive the Hidden Manipulation Others Use to Control Your Life*, New York: Harmony Books.

Terraroli, V. (2006), *The Art of the 20th Century 1969-1999 Neo-avant-gardes, Postmodern and Global Art*, Torino: SKIRA.

Terraroli, V. (2009), *The Art of the 20th Century 2000 and Beyond Contemporary Tendencies*, Torino: SKIRA.

Willkie, W. L. (1943), *Airways to Peace. An Exhibition of Geography for The Future*, New York: MoMA, Museum of Modern Art.

Wood, P. (1969), *Movements In Modern Art: Conceptual Art*, London: Tate Publishing.

Woodham, J. M. (1997), *Twentieth- Century Design*, New York: Osgord University Press.

Vattimo, G. (2012), *Şeffaf Toplum*, (çev. Ü. H. Yolsal), İstanbul: Sel Yayıncılık

Yılmaz, M. (2013), *Modernden Postmoderne Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınları.

### **Kitap İçi Bölümler:**

Bloomberg, M. R. (2005). Preface, *City Art: New York's Percent for Art Program* (Ed. M. Heiferman) içinde New York: Merrell Publisher.

Cox, C. (2020), The Author As Selector: Tony Cokes Iconoclasm, *If UR Reading This It's 2 Late* içinde (38-48), London: Goldsmith Centre for Contemporary Art.

Çalıkoğlu, L. (2005). Türkçe Basıma Önsöz, *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı: Duyular İmparatorluğu* içinde (s. 7-9). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat.

Foster, H. (2014), Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı, *Sanat Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* (Ed. A. Artun), İletişim Yayınları.

Ferreira da Silva, D. (2020), The Already Known, *If UR Reading This It's 2 Late* (T. Cokes) içinde, (112-119), London: Goldsmith Centre for Contemporary Art.

Gopnik, A. (2005). Introduction: Art in the City, *City Art: New York's Percent for Art Program* (Ed. M. Heiferman) içinde New York: Merrell Publisher.

Heartney, E. (2005), The City as Laboratory: Two Decades of New York's Percent for Art Program, *City Art: New York Percent for Art Program*, (Ed. M. Heiferman), içinde, New York: Merrell Publishers.

Kozak, S. (2021), The Dialectics of Cyber- Aesthetics and Graphic Design in the 21st Century, *Present and Future Paradigms of Cyberculture in the 21st Century* içinde (Ed. S.Atay., G.Kurubacak- Meriç & S. Sisman-Uğur) IGI Global.

Lewitt, S. (1969), Sentences On Conceptual Art, (106-108), *Conceptual Art: A Critical Anthology* (Ed. A. Alberro, & B. Stimson) içinde, London: The MIT Press,

[https://monoskop.org/images/3/3d/LeWitt\\_Sol\\_1969\\_1999\\_Sentences\\_on\\_Conceptual\\_Art.pdf](https://monoskop.org/images/3/3d/LeWitt_Sol_1969_1999_Sentences_on_Conceptual_Art.pdf)

Levrant de Bretteville, S. (1973), Some Aspects of Design from the Perspective of A Woman Designer, *Looking Closer 3: Classic Writings on Graphic Design*, içinde, (s. 238-245), New York: Allworth Press.

Shields, R. (2018), Henri Lefebvre, *Mekân ve Yer Üzerine Büyük Düşünürler* içinde (Ed. P. Hubbard, & R. Kitchin), (s. 477-488). İstanbul: Litera Yayıncılık.

Silva, D. F. (2020). *The Already Known*. If UR Reading This It's 2 Late içinde (s. 112-119). London: Goldsmith Center for Contemporary Art.

Tribe, K, & Cokes, T. (2020). Selected Texts, If UR Reading This It's 2 Late içinde (s. 80-90). London: Goldsmith Center for Contemporary Art.

Tesich, S. (2021), Yalanlar Rejimi, (çev. E. E. Ercan), *Hakikat Sonrası Cogito* içinde, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Wallace, C. (2021), Fragmented Traces. . . The Tactile Feminist Un-Monuments of Sheila Levrant de Bretteville, *Feminist Visual Activism and the Body* içinde, Routledge.

### **Makaleler:**

Abramson, K. (2014). Turning Up The Lights On Gaslighting. *Philosophical Perspectives* 28, *Ethics*, 1 - 30.

Atay, S. R. (2020), Doğru Benim Sorunum Değildir! *İzmir Felsefe Günleri 2019, Bildiri Kitabı*, 25-42, İzmir: Konak Belediyesi.

Atay, S. R. (2019), Post-Soviet Era and Postmodern Image Production. *Revista de Științe Politice, Revue des Sciences Politiques*, 6, 92–103.

Atay, S. R. (2019), Killing Commendatore In-Between, *European Journal of Literary Studies*, 2, 55–64.

Blacksell, R. (2013), From Looking to Reading: Text-Based Conceptual Art and Typographic Discourse, *Design Issues*, Vol. 29, No. 2 (Spring 2013), 60-81 (22 sayfa).

Bond, R. (2011). Poetics And Public Space: An Investigation into Animated Installation, *Animation Practice, Process & Production* Vol:1 No:1, doi: 10.1386/ap3.1.1.65\_1, 65–76.

Foster, H. (1986), Subversive Signs, *Recoding: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle: Bay Press,

<http://www.allanmccollum.net/allanmcnyc/amcpdfs/McCollum-Foster.pdf>

Goldstein, A. (2001). Sheila Levrant de Bretteville. *BOMB No. 77 New Art Publications*, 26.

Hassan, I (1981), The Question of Postmodernism, *Performing Arts Journal*, Vol. 6, No. 1, 30-37.

Hassan, I (1971), POSTmodernISM, *New Literary History*, Vol. 3, No. 1, Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations, The Johns Hopkins University Press (Autumn, 1971), 5-30

Hassan, I (1986), Pluralism in Postmodern Perspective, *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 3 (Spring, 1986), 503-520, Published by: The University of Chicago Press.

Hess, R. (2016). Henri Lefebvre ve Mekân Düşüncesi, (çev. I. Ergüden), *Mekânın Üretimi içinde* (s. 9-19). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Hollier, D. (1993). While the City Sleeps: *Mene, Mene, Tekel, Upharsin*, October, 3-15.

Huerta, R. (2010). Like Cities; Do You Like Letters? Introducing Urban Typography in Art Education. *JADE Journal compilation NSEAD/Blackwell Publishing Ltd*, 72 - 81.

Kozak, S. (2021), The Beginning of Typographic Installation and Contemporary Graphic Creativity, *Papers in Arts and Humanities (PArtsHum), Series in Human Sciences and Arts*, Vol. 1, No. 1, 56-74.

Kozak, S. (2016), Grafik Tasarımda Feminist Yaklaşımlar; Sheila Levrant De Bretteville ve Woman's Building, *Fe Dergi*, 8, No. 2, 110-124.

Manovich, L. (1999), Avant-garde as Software, From "New Vision" to New Media, [http://manovich.net/content/04-projects/027-avant-garde-as-software/24\\_article\\_1999.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/027-avant-garde-as-software/24_article_1999.pdf)

Radice, M. (2018). Putting the Public in Public Art: An Ethnographic Approach to Two Temporary Art Installations. *City & Society*, Vol. 30, Issue 1, DOI:10.1111/ciso.12155, 45–67.

Rocco, V. (2014), Activist Photo Spaces: ‘Situation Awareness’ and the Exhibition of the Building Workers Unions, *Journal of Curatorial Studies*, 27-48.

Sinnamon, C. (May1, 2015). The role of public typography. *Design Week (Online)*; London Centaur Media USA Inc. (A member of Centaur Plc Group).

Stark, C. A. (2019). Gaslighting, Misogyny, and Psychological Oppression. *The Monist* DOI: 10.1093/monist/onz007 Oxford University Press, 221 -235.



Spear, A. D. (2019). Epistemic dimensions of gaslighting: peerdisagreement, self-trust, and epistemic injustice. *Inquiry An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, DOI: 10.1080/0020174X.2019.1610051, 1 - 24.

Sweet, P. L. (2019). The Sociology of Gaslighting. *American Sociological Review*, Vol. 84 (5) 851–875.

Warde, B. (1996), The Crystal Goblet, or Printing Should Be Invisible, <https://readings.design/PDF/The%20Crystal%20Goblet.pdf>

Galloway, A. R. (2011). What is New Media? Ten Years After “The Language Of New Media”, *Wayne State University Press*, Vol. 53, No. 3, Open Source (Summer 2011), 377-384.

Zebracki, M. (2013). Beyond public artopia: public art as perceived by its publics. *GeoJournal*, 78, DOI 10.1007/s10708-011-9440-8, 303–317.

### **Röportajlar:**

Brüggemann, S. (2020), Stefan Brüggemann in conversation with Randy Kennedy. (Röportajı Yapan: Randy Kennedy, 22 Temmuz 2020) [https://www.youtube.com/watch?v=WU0tD1HYFvo&ab\\_channel=Hauser%26Wirth](https://www.youtube.com/watch?v=WU0tD1HYFvo&ab_channel=Hauser%26Wirth)

Cokes, T. (2019), Tony Cokes ile Yazılı Röportaj, (Röportajı Yapan: Selma Kozak, 6 Ocak 2019) Brown University, Providence, RI.

Dunnewind, A. (2022). *Artists Are Talking Politics With Pranks, Appropriation, And Guerrilla Tactics*, (Röportajı Yapan: Vincenzo Angileri). <https://www.folchstudio.com/insights/arjon-dunnewind/> , Erişim Tarihi: 29 Kasım 2022.

Holzer, J. (2017), Jenny Holzer: Interview, A Conversation About her work and Paul Klee, (Röportajı Yapan: Fondation Beyeler, 16 Eylül 2017).

[https://www.youtube.com/watch?v=oaY8VmHmiB4&ab\\_channel=FondationBeyeler](https://www.youtube.com/watch?v=oaY8VmHmiB4&ab_channel=FondationBeyeler)

Holzer, J. (2019), An interview with Jenny Holzer, (Röportajı Yapan: Gabrielle Schwarz, 20 Nisan 2019). <https://www.apollo-magazine.com/jenny-holzer-guggenheim-bilbao-interview/>

Levrant de Bretteville, S. (2019), Sheila Levrant de Bretteville ile Röportaj, (Röportajı Yapan: Selma Kozak, 25 Eylül 2019), Yale School of Art, New Haven, Connecticut.

Levrant de Bretteville, S. (2016), Being Otherwise: A Conversation with Sheila Levrant de Bretteville on Feminism, Public Art, Education, and The Gentle Art of Activism, (Röportajı Yapan: Silvia Sfligiotti, 17 Mart 2016). <https://medium.com/progetto-grafico/being-otherwise-b9ccbfca503a>

Lefebvre, H. (2019), Sitüasyonistler Üzerine. (Röportajı Yapan: Kristin Ross, 1983), (çev. Uraz Aydın, 7 Ocak 2019), <https://www.eskop.com/skopbulten/situasyonistler-uzerine/4308>

Lefebvre, H. (1983), Sur les situationnistes. Entretien inédit d'Henri Lefebvre avec Kristin Ross, (Röportajı Yapan: Kristin Ross, 1983). <http://revueperiode.net/sur-les-situationnistes-entretien-inedit-dhenri-lefebvre-avec-kristin-ross/>

Wodiczko, K. (2012), Krzysztof Wodiczko, Constructing Peace. (Röportajı Yapan: Carol Becker, Haziraz – Temmuz 2012). <https://caroldbecker.com/krzysztof-wodiczko-interview>

Wodiczko, K. (2020), On Art and Public Space: Artist Talk with Krzysztof Wodiczko, (Röportajı Yapan: S. Aquin, 17 Eylül 2020). [https://www.youtube.com/watch?v=oKaIVzSmI18&ab\\_channel=Hirshhorn](https://www.youtube.com/watch?v=oKaIVzSmI18&ab_channel=Hirshhorn)

### **Sinema ve Belgeseller:**

Bogdanov, B. (Yönetmen), (1989), *The Situationist International Documentary* (Belgesel film).

Cukor, G. (Yönetmen), (1944), *Gaslight*, ABD: MGM

Dickinson, T. (Yönetmen), (1940), *Gaslight*, İngiltere: British National Films.

Hamilton, P. (Oyun Yazarı), (1938), *Gas Light / Angel Street*, Eser Prömiyeri 5 Aralık 1938, London Richmond Theatre.

### İnternet Kaynakları:

ARTFORUM. (2004), *Language in The Vicinity Of Art: Artists' Writings, 1960–1975*, <https://www.artforum.com/print/200406/language-in-the-vicinity-of-art-artists-writings-1960-1975-6958> adresinden alındı.

Bensaïd, D. (2020). *Guy Forgács veya Gösteri, Meta Fetişizminin En Yüksek Aşaması*, (çev. U. Aydın), e-skop, sanat tarihi eleştirisi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/guy-debord-veya-gosteri-meta-fetisizminin-en-yuksek-asamasi/5643> adresinden alındı.

Brüggemann, S. (2022), *Stefan Brüggemann, Biography*, Stefan Brüggemann: <http://www.stefanbruggemann.com/info/biography/index.html> adresinden alındı.

Brazil, K. (2017), *Art & Language, Transatlanticism and Conceptual Cosmopolitanism*, Tate Papers no.27 Spring 2017, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/27/art-and-language> adresinden alındı. Erişim Tarihi: 12 Kasım 2022.

Borelli, D. (2021), *Interrogative Design: Selected Works of Krzysztof Wodiczko*, 21 Ekim 2021 – 8 Nisan 2022, <https://www.gsd.harvard.edu/exhibition/interrogative-design-selected-works-of-krzysztof-wodiczko/> adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi: 8 Ekim 2022.

Brown University, (2022), Anthony G Cokes Professor of Modern Culture and Media. Brown Üniversitesi: <https://vivo.brown.edu/display/acokes> adresinden alındı.

BROAD, (2022), Barbara Kruger, Artist Bio, <https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger> adresinden alındı.

Britannica Dictionary. (2022), *Installation*, <https://www.britannica.com/dictionary/installation> adresinden alındı.

Clark, T.J., Gray, C., Nicholson-Smith, D., & Radcliffe, C. (2013), *İşyan, Sanat ve Gündelik Hayatta Kesintisiz Devrim*, (çev. E. Gen), 30 Haziran 2013, <https://www.e-skop.com/skopbulten/isyan-sanat-ve-gundelik-hayatta-kesintisiz-devrim/1364> adresinden alınmıştır.

Culture. Pl. (2022), *The Engineer of Art: An Interview with Krzysztof Wodiczko*. <https://culture.pl/en>: <https://culture.pl/en/video/the-engineer-of-art-an-interview-with-krzysztof-wodiczko-video> adresinden alındı.

Caviar20. (2022), Jenny Holzer "I Smell You On My Skin" Photo, 1996, <https://www.caviar20.com/products/jenny-holzer-i-smell-you-on-my-skin> adresinden alındı.

Crow, K. (2022), *The Artist Who Warned Us About Meme Culture*, *WSJ. Magazine's 2022 Art Innovator – Jenny Holzer*, The Wall Street Journal, <https://www.wsj.com/articles/jenny-holzer-artist-conceptual-work-profile-11666733077> adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi: 20 Kasım 2022.

de Middel, C. (2016), *Cristina de Middel: The photographer of the Post-Truth age, Let me tell you a tale*. Huck: <https://www.huckmag.com/art-and-culture/photography-2/cristina-de-middel-photographer-post-truth-age/> adresinden alındı, 2 Aralık 2016.

Dixon, P. (2022), *What is Experiential Graphic Design?* SEG D Society for Experiential Graphic Design: <https://segd.org/what-experiential-graphic-design#:~:text=By%20Peter%20Dixon,to%20create%20environments%20that%20communicate.> adresinden alındı.

Duignan, B. (2017), Gaslighting. Britannica <https://www.britannica.com/topic/gaslighting> adresinden alındı.

Eltis, A. (2020), *Trump and the history of political gaslighting*. Varsity: <https://www.varsity.co.uk/opinion/19909> adresinden alındı.

Foster, H. (2015), *Beyaz K    n Ardından*, (  ev. A. Boren), e-skop sanat tarihi ele  tiri: <https://www.e-skop.com/skopbulten/beyaz-kupun-ardindan/2443> adresinden alındı, 2 Mayıs 2015

Gavin, M. (2021) *Gaslighting - A Message from the Curator*, Socially Engaged Art Salon, (SEAS) : <https://www.seasbrighton.org/gaslight> adresinden alındı.

Gemmel, M. (2020). *There's Something About Text-Based Art*, Tate: <https://www.artshelp.com/theres-something-about-text-based-art/#:~:text=In%20text%2Dbased%20art%2C%20formations,diverse%20platforms%2C%20in%20profuse%20ways.> adresinden alındı.

Goethals, R. (2011), Joan Fontcuberta: "The Con". American Suburb X: <https://americansuburbx.com/2011/06/joan-fontcuberta-con.html> adresinden alındı, 2011, Haziran 13

Green Naftali, G. (2022), Tony Cokes. Greene Naftali: <https://www.greenenaftaligallery.com/artists/tony-cokes> adresinden alındı.

Harvey, D. (2013), *Asi   ehirler: Henri Lefebvre'in Vizyonu*, (  ev. A. D. Temiz), e-skop sanat tarihi ele  tiri: <https://www.e-skop.com/skopbulten/asi-sehirler-henri-lefebvrein-vizyonu/1334> adresinden alındı, 14 Haziran 2019.

Hemmer, N. (2016). *Trump Is Gaslighting America*. U.S. News: <https://www.usnews.com/opinion/blogs/nicole-hemmer/articles/2016-03-15/donald-trump-is-conning-america-with-his-lies> adresinden alındı, 15 Mart 2016.

Hermo, C. (2020), *CURRENTS: An Overwhelming Response*. A.I.R. Gallery: <https://www.airgallery.org/exhibitions/currents-an-overwhelming-response> adresinden alındı.

Hollier, D. (2016). *Bir Güzel Sanat Olarak Gerilla Savaşı: Krzysztof Wodiczko'nun Projeksiyonları*, (çev. A. Boren), e-skop sanat tarihi eleştirisi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/bir-guzel-sanat-olarak-gerilla-savasi-krzysztof-wodiczkonun-projeksiyonlari/3097> adresinden alındı, 5 Ekim 2016.

Huizen, J. (2020), *What is gaslighting?* Medical News Today: <https://www.medicalnewstoday.com/articles/gaslighting> adresinden alındı.

Hunt, W. (2013), *40 Great Moments in Environmental Graphic Design*, SEG D, Society of Experiential Graphic Designs: [https://segd.org/40-great-moments-environmental-graphic-design?fbclid=IwAR0wxkZLuSnp7GW2R0vCWeuG5TO1SENaIWXE\\_qdnV5srkz6TN7NhsGkalte](https://segd.org/40-great-moments-environmental-graphic-design?fbclid=IwAR0wxkZLuSnp7GW2R0vCWeuG5TO1SENaIWXE_qdnV5srkz6TN7NhsGkalte) adresinden alındı.

Hunt, W. (2019), *John Follis: Before Wayfinding*; Before SEG D, SEG D, Society for Experiential Graphic Design: [https://segd.org/blog/john-follis?fbclid=IwAR10HiR8zMw5JGhpdihv7NDLX85y9m\\_MfBAWixked7WIPOnr9Arn-u2luf0](https://segd.org/blog/john-follis?fbclid=IwAR10HiR8zMw5JGhpdihv7NDLX85y9m_MfBAWixked7WIPOnr9Arn-u2luf0) adresinden alındı.

High Line Art (2022), *Public Art for Everyone*, High Line Art: <https://www.thehighline.org/art/> adresinden alındı, Erişim Tarihi: 15 Temmuz 2022.

Hirshhorn Müzesi. (2022), KRZYSZTOF WODICZKO'S 1988 HIRSHHORN MUSEUM, WASHINGTON, DC, RESTAGED. [hirshhorn.si.edu](http://hirshhorn.si.edu):

<https://hirshhorn.si.edu/explore/krzysztof-wodiczko-1988-hirshhorn-museum-washington-dc-restaged/> adresinden alındı.

Jappe, A. (2019), *Guy Debord'un Mirası* (çev. D. Yılmaz), e-skop, sanat tarihi eleştirisi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/guy-debordun-mirasi/4623> adresinden alındı, 5 Mart 2019.

Jappe, A. (2019), *Sitüasyonistler ve Sanat*, (çev. A. Boren), e-skop: sanat tarihi eleştirisi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/situasyonistler-ve-sanat/4703> adresinden alındı, 21 Mart 2019.

JennyHolzerStudio. (2022), *PROJECTIONS*, <https://projects.jennyholzer.com/projections>, adresiden alınmıştır.

Kenigsberg, E. (2022), *Art in Public Spac.*, Art Kurator: [http://artkurator.com/en/articles/public\\_en.html](http://artkurator.com/en/articles/public_en.html) adresinden alındı.

Kennedy, R. (2021), *Lawrence Weiner, Artist Whose Medium Was Language, Dies at 79.* The New York Times: <https://www.nytimes.com/2021/12/04/arts/lawrence-weiner-dead.html> adresinden alındı.

Kreitner, R. (2016). *Post-Truth and Its Consequences: What a 25-Year-Old Essay Tells Us About the Current Moment.* The Nation: <https://www.thenation.com/article/archive/post-truth-and-its-consequences-what-a-25-year-old-essay-tells-us-about-the-current-moment/> adresinden alındı.

Lefebvre, H. (2013), *Kentsel Devrim: Şehircilik Yanılsaması*. e-skop sanat tarihi eleştirisi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/kentsel-devrim-sehircilik-yanilsamasi/1346> adresinden alındı, 15 Haziran 2013.

Leve, A. (2017), *Trump is gaslighting America — here's how to survive.* The Guardian: <https://www.businessinsider.com/trump-is-gaslighting-america-heres-how-to-survive-2017-3> adresinden alındı, 18 Mart 2017.

Lukas, A. (2013), *The Beginning of a New Era for SEGD*. SEGD, Society for Experiential Graphic Design: <https://segd.org/beginning-of-new-era-for-segd> adresinden alındı, 25 Ekim 2013.

MoMA. (2019), *Theater of Operations, The Gulf Wars 1991–2011*, MoMA: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5084> adresinden alındı.

MoMA. (2022), *John Baldessari*. MoMA The Museum of Modern Art: <https://www.moma.org/collection/works/79910> adresinden alındı.

MoMALearning. (2022), Conceptual Art, [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/themes/conceptual-art/language-and-art/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/conceptual-art/language-and-art/) adresinden alındı.

MoMA. (2022), Jenny Holzer Abuse of Power Comes As No Surprise from the series Truisms T-shirts (1980-), <https://www.moma.org/collection/works/73847> adresinden alındı.

Oxford Languages (2016), *Oxford Languages, Word of the Year 2016*. *Word of the Year 2016*: [https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/?fbclid=IwAR3CcPwsu4usLnXbNaKJrV7IMjJe0GIEzs5HGpeZRlM\\_UrGTf4Na4fWC9qc#:~:text=After%20much%20discussion%2C%20debate%2C%20and,to%20emotion%20and%20personal%20belief](https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/?fbclid=IwAR3CcPwsu4usLnXbNaKJrV7IMjJe0GIEzs5HGpeZRlM_UrGTf4Na4fWC9qc#:~:text=After%20much%20discussion%2C%20debate%2C%20and,to%20emotion%20and%20personal%20belief) adresinden alındı.

Özcan, R. (2020), *Hakikat sonrası çağı anlamak, propaganda ve medya*. IndependentTürkçe: [https://www.indyturk.com/node/160641/t%C3%BCrkiyeden-sesler/hakikat-sonras%C4%B1-%C3%A7a%C4%9F%C4%B1-anlamak-propaganda-ve-medya?fbclid=IwAR28TABKz3pENJ\\_\\_rYQYd5X-hFXcpJCqsn5rLgCZH7RDUZkocP4DXz-G4Nc](https://www.indyturk.com/node/160641/t%C3%BCrkiyeden-sesler/hakikat-sonras%C4%B1-%C3%A7a%C4%9F%C4%B1-anlamak-propaganda-ve-medya?fbclid=IwAR28TABKz3pENJ__rYQYd5X-hFXcpJCqsn5rLgCZH7RDUZkocP4DXz-G4Nc) adresinden alındı.

Parrish, S. (2022), *OPENING CONTEMPORARY ART: Insight on Site-Specificity*. Plymouth State University Pressbooks: <https://opening-contemporary-art.press.plymouth.edu/chapter/site-specificity/> adresinden alındı.



Public Art Fund, (2022), Jenny Holzer: Messages to the Public, About the Exhibition, <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/messages-to-the-public-holzer/> adresinden alındı.

Rushe, D. (2019), Art provocateur Alfredo Jaar: 'I want to change the world. I fail all the time', 1 Ağustos 2019, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/aug/01/alfredo-jaar-artist-interview-change-the-world-pinochet-chile-edinburgh> adresinden alındı. Erişim Tarihi: 15 Eylül 2022.

Russo, M. R. (2022), Jenny Holzer American conceptual artist, <https://www.britannica.com/biography/Jenny-Holzer> adresinden alındı.

Rsmdesign. (2019), *What is Environmental Graphic Design? Part 2: Emotional Connections*. RsmDesign Education: <https://rsmdesign.com/news/what-is-environmental-graphic-design-part-2-egd-is-about-emotional-connections?fbclid=IwAR1Pb98sNFJzHIs4MD1E1IYYndNiIjcj328zLfbMxQfzXmI5-KNT00xWeXA> adresinden alındı.

Smith, K. (2012), Jenny Holzer, 26 Mart 2012, <https://www.interviewmagazine.com/art/jenny-holzer> adresinden alındı. Erişim Tarihi: 8 Ekim 2022.

Sischy, I., & Spindler, A. (2022), Better Read, No. 027: Jenny Holzer's Arno, As Grammed By Helmut Lang, <https://greg.org/archive/2019/03/05/better-read-no-027-jenny-holzers-arno-as-grammed-by-helmut-lang.html> adresinden alındı. Erişim Tarihi: 20 Ekim 2022.

Singeorzean, D. (2022), 4 Text-Based Artists Who Criticize the Art World, 17 Nisan 2022, <https://www.thecollector.com/4-contemporary-text-artists-hoyo-juan-uribe-white-shrigley/> adresinden alındı. Erişim Tarihi: 8 Eylül 2022.

SEGD (2021), *1988 SEGD Fellow: Paul Arthur*. SEGD Society of Experiential Graphic Designs: <https://segd.org/paul-arthur> adresinden alındı.

SEGD, (2021), *Explore Experiential Graphic Design*, SEG D, Society for Experiential Graphic Designs: <https://segd.org/explore-experiential-graphic-design> adresinden alındı.

SEGD, (2022). *What is EGD/XGD?* . SEG D, Society for Experiential Graphic Design: <https://segd.org/what-egdxgd> adresinden alındı.

Socially Engaged Art Salon, (2021), *GASLIGHTING , About the Exhibition. Socially Engaged Art Salon*, (SEAS): <https://www.seasbrighton.org/gaslight> adresinden alındı.

Stathopoulou, K. (2020), The Timeless Relevance of Alfredo Jaar’s “A Logo for America”, 2 Nisan 2020, <https://art21.org/read/the-timeless-relevance-of-alfredo-jaars-a-logo-for-america/> adresinden alındı.

SEAS, S. E. (2021), *Gaslighting; The Art Show, The Posters, The Zine. SOCIALLY ENGAGED ART SALON* (SEAS): <https://www.seasbrighton.org/post/gaslighting-exhibition-start> adresinden alındı. Erişim Tarihi: 9 Ocak 2021.

SheilaStudio, (2022), Works, <http://sheilastudio.us/>

Sloat, A. (2020), *Amendment One (Excerpts)*, <http://andrewsloat.com/work/1258/> adresinden alınmıştır.

Stocker, G. (2021), Art, Technology, Society, Ars Electronica, <https://ars.electronica.art/about/en/> adresinden alınmıştır.

Tate. (2021), *APPROPRIATION*, Tate: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/appropriation> adresinden alındı.

Tate. (2022a), *Art Term: Conceptual Art*, Tate: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art> adresinden alındı.

Tate. (2022b), *Language: Examining 'visual language' or 'vocabulary' within the works of ARTIST ROOMS*, Tate Modern: <https://www.tate.org.uk/artist-rooms/language> adresinden alındı.

Tate (2022c), *Art Term: White Cube*, Tate Modern: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/w/white-cube> adresinden alındı.

Tate. (2022d), *Art Term: Art And Language*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-language> adresinden alındı.

Tate. (2015), *Art And Language*, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/teachers-courses-2014-15/art-and-language> adresinden alındı. Erişim Tarihi: 9 Kasım 2022.

Tesich, S. (tarih yok). *A Government of Lies*. Questia: [https://www.questia.com/magazine/1G1-11665982/a-government-of-lies?fbclid=IwAR0\\_OQjCPukTDHOzOu2vR4HUvtqKwh2LxFwJLFkjWiUNl3ySi8RniGfTRa4](https://www.questia.com/magazine/1G1-11665982/a-government-of-lies?fbclid=IwAR0_OQjCPukTDHOzOu2vR4HUvtqKwh2LxFwJLFkjWiUNl3ySi8RniGfTRa4) adresinden alındı.

Tsqarts. (2022), *Messages to the Public*, Times Square Arts, <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/messages-to-the-public-holzer/> adresinden alınmıştır.

Tsqarts. (2022), *Messages for the City*, Times Square Arts, <http://arts.timessquarenyc.org/times-square-arts/projects/at-the-crossroads/messages-for-the-city/index.aspx> alınmıştır.

A Workstation.com. (2022), *Tony Cokes at Circa*. AWorkstation.com: <https://aworkstation.com/tony-cokes-at-circa/> adresinden alındı Erişim Tarihi: 19 Mayıs 2022.

Wirth, H. &. (2022), *Stefan Brüggemann. Hauser & Wirth*: <https://www.hauserwirth.com/artists/2855-stefan-bruggemann/> adresinden alındı

Webster, A. (2019), *A Theater of Operations*. *Arts Cabinet*: [https://www.artscabinet.org/repository/a-theater-of-operations?fbclid=IwAR2BpMs3BukMRbRFgojC8tf2Kgrsyalu694c\\_Vq30xAra78kkPEK8wnKgpo](https://www.artscabinet.org/repository/a-theater-of-operations?fbclid=IwAR2BpMs3BukMRbRFgojC8tf2Kgrsyalu694c_Vq30xAra78kkPEK8wnKgpo) adresinden alındı

Wodiczko, K. (2022). *krzysztofwodiczko.com*. *Krzysztof Wodiczko, Projections: Hirshhorn Museum*: <https://www.krzysztofwodiczko.com/public-projections#/new-gallery-59/> adresinden alındı.

Wodiczko, K. (2022), *Projections: Whitney Museum of American Art*. *Krzysztof Wodiczko*: <https://www.krzysztofwodiczko.com/public-projections#/new-gallery-33/> adresinden alındı.

Universal/Unique. (1988). *Universal/unique : visual/verbal statements by 31 graphic design educators, based on three given elements, February 27-March 25, 1988 : an invitational exhibition / jointly organized by faculty of the Graphic Design Department, Philadelphia College of Art*. Philadelphia.

Yood, J. W. (2022), *Robert Indiana*, <https://www.britannica.com/biography/Robert-Indiana> adresinden alındı.

## EKLER

## EK 1: Yurtdışı Tez Araştırması Davet Mektubu Yale Üniversitesi School of Art, Grafik Bölümü

### Yale SCHOOL OF ART

#### Department of Graphic Design

PO Box 208339  
New Haven CT 06520-8339  
T 203 432-2622  
F 203 432-7158  
art.yale.edu

*courier*  
1156 Chapel Street  
New Haven CT 06511

February 11, 2019

Ars. Gör. Selma KOZAK  
Dokuz Eylül Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi  
Grafik Bölümü  
35320 Narlıdere/İZMİR/TÜRKİYE

To Whom it May Concern:

This is a letter of recommendation in support for Selma KOZAK who has been working on her dissertation at your University. It is my distinct pleasure to recommend Selma Kozak, a working scholar who requires time to complete her PhD research that she began in 2016. Selma Kozak already has a robust history of academic work in this field of public art having completed her Masters and Bachelor's Degrees in Kütahya. Additionally, Ms. Kozak is an artist herself who has curated shows and has an excellent record of academic publications.

Selma Kozak's thesis involves the Percent for Art Ordinances movement in the United States. I am known for being the first among graphic designers to transition from ephemeral graphic design to site specific public artwork in 1980 when the first Percent for Art Ordinances were passed in Los Angeles. Therefore, New Haven is a perfect place for Ms. Kozak to continue her research. Much has taken place here in New Haven since the first Percent for Art Ordinances were passed, and it's where I came from Los Angeles to be a professor at Yale in 1990.

Not only have I produced site specific public art work on both coasts of the United States and abroad in both Russia and China, the public art movement has gone through many changes. Here in New Haven the government chooses other means; small and large cities can no longer afford to have departments of cultural affairs pay for site-specific installations. That said, other entities with deeper pockets have stepped up and helped support a project I recently completed in Los Angeles, and this small city's planning department is supporting another I am currently engaged to complete in New Haven by 2020.

It is absolutely necessary for Selma Kozak to come to see the site-specific works of New Haven, Connecticut and elsewhere, learning why some have not been maintained and others are nevertheless being constructed. I am eager to help her when she is here, and support her being able to deepen and extend her research into the living history of public art. There is no doubt that Dokkuz Eylül University will be proud of Selma Kozak's PhD work done here in the libraries at Yale University and with my help as well.

Respectfully,

Sheila Levrant de Bretteville  
Caroline M. Street Professor, and Director of Graduate Studies in Graphic Design

## EK 2: Tez Araştırması ve Tez Projesi Sonrası Yurtdışı Danışmanından Alınan Tavsiye Mektubu

1156 Chapel Street P.O. Box 208339 New Haven, Connecticut 06520-8339  
TEL: [203] 432.2622 FAX: [203] 432.7158



YALE UNIVERSITY SCHOOL OF ART

*Department of Graphic Design*

March 9, 2020

### Letter of recommendation for Selma Kozak

It is with sincere enthusiasm and high regard that I write this letter in support of Selma Kozak. It is clear to me that Ms. Kozak has done more than create a distinctive public work, "Gaslighting" here in New Haven. During her time here Selma Kozak has taken advantage of every opportunity at Yale University School of Art; she has researched archives, attended lectures, seen public artworks in New Haven as well as in our neighboring cities of Boston, New York.

I am particularly struck by Ms. Kozak's lively intelligence, the way her works' investigation of over-looked human transactions was so stunning that our local Theatre had her display the projected images in two sites, and her 'Gaslighting' postcards appeared in every possible venue.

Selma Kozak's work turns the viewers' attention to the socio-political gendered issues central to the act of gaslighting, and repositions the viewer and the observed. Indeed, Ms. Kozak's brave visual / verbal work represents the brightest hope that public art can advocate for the power of the female spirit in the complex world of human relationships..

Respectfully submitted,

Sheila Levrant de Bretteville  
Caroline M. Street Professor  
Yale University School of Art

**EK 3: YÖK - Yurt Dışı Araştırma Bursu (YUDAB) Sonuç Raporu**

**DOKUZ EYLUL UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF FINE ARTS**

**COMPETENCY PROGRAM OF FINE ARTS IN GRAPHIC**

**ENVIRONMENTAL GRAPHIC DESIGN AND PUBLIC INSTALLATION IN  
THE CONTEXT OF 21<sup>st</sup> CENTURY POSTMODERNISM**

**YUDAB SCHOLARSHIP PROGRAMME FINAL REPORT**

**R.A. Selma KOZAK**

**MARCH 2020  
NEW HAVEN**

DOKUZ EYLUL UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF FINE ARTS

COMPETENCY PROGRAM OF FINE ARTS IN GRAPHIC

ENVIRONMENTAL GRAPHIC DESIGN AND PUBLIC INSTALLATION IN THE  
CONTEXT OF 21<sup>st</sup> CENTURY POSTMODERNISM

R.A. Selma Kozak

Prof. Sheila Levrant de Bretteville  
External Supervisor

~~Assoc. Prof. Tuğcan Güler~~  
~~Internal Supervisor~~

MARCH 2020



## INDEX

|                                                                                      |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. OVERSEAS RESEARCH STUDY PLAN.....</b>                                          | <b>2</b>  |
| <b>2. STUDIES DONE WITHIN THE LAST THREE MONTHS.....</b>                             | <b>3</b>  |
| 2. 1. Interviews with Professor Sheila Levrant de Bretteville (In Written Form)..... | 3         |
| 2. 2. On-Site Researches .....                                                       | 8         |
| 2. 3. Public Installation Instances for The First Section of Dissertation.....       | 19        |
| 2. 4. An Overview of On Site- Researches.....                                        | 20        |
| 2. 5. Some Lectures Participated in Yale School of Art Within Last Three Months..... | 22        |
| <b>4. REFERENCES .....</b>                                                           | <b>22</b> |

## 1. OVERSEAS RESEARCH STUDY PLAN

Overseas research duration was planned as 6 months. Within the duration, the main purpose is to study both theoretical part and application project of thesis with the help of external supervisor. Also, the intention is to strengthen and complete all justifications listed in the application report at the beginning of the scholarship process, which is included the literature review, application project, and the writing parts.

As it can be seen below, overseas research has been finished by plan. Overseas research plan is given shortly in Table 1. to remind for last three months.

| 2020     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|----------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| January  | going on literature review,<br>focusing on function of public installation in public space,<br>continuing on-site researches,<br>recording videos and obtaining pictures in the context of using of cities,<br>writing some parts of dissertation,<br>literature review and attending lectures,                                                                                                      |
| February | Beginning to evaluate the contributions of public installation in city life according to the latest information have been obtained within six months.<br>recording videos and obtaining photos for sample to be used,<br>on site-research regarding cyberspace and cyber city,<br>continuing on-site researches,<br>writing some parts of dissertation,<br>literature review and attending lectures, |
| March    | Continuing to analysis the data,<br>writing some titles of dissertation,<br>collecting the samples regarding the issue,<br>literature review and attending lectures,                                                                                                                                                                                                                                 |

**Table 1:** The Short description of study plan

## 2. STUDIES DONE WITHIN THE LAST THREE MONTHS

Within the last three-month period, studies related to public installation and the concept of site-specific public arts and the theoretical parts were continued the searching and besides, all studies were finished by plan given the overseas study plan at first. All studies and an overview essay can be seen below.

### 2. 1. Interviews with Professor Sheila Levrant de Bretteville (In Written Form)

*In the public domain, in streets, people don't expect to see art. If you go to a museum you expect that everything inside there is art. In the street, if you stop on street, they look to see what is this thing? I think, then they are in a very questioning position. And they are open to seeing what it is.*

Sheila Levrant de Bretteville.

#### **How can you define your vision or your opinion of public art?**

Well, I think, maybe it is different for me from the others. So, It's always giving to the neighborhood something that it doesn't have, not so much. You could say that any art piece did it. But I find out what they really need, a supposed to what they don't have. what's really needed in that places. That's important to me that they needed than just to make something look at but something that are actually pretty urgent that they need it. That's true in these projects.

I knew that the time when I talked to all the teachers and the students, (mentioning Hillhouse H.S. Academic Entrance Lobby) I knew the school had no connection to its past and had no hope for the future either. Because these kids with no money. They all people of color and so, I wanted to connect to the past then to their own past. And to the fact that all off people I chose are now doing something that is useful to them. Give them the model they could do after high school because these people were doing at after high school. Everyday people who had made life for themselves even though they had a child even though they had trouble with the police. They all finished school. And so, it was a

gave the students who were there a model for finishing school and doing well. Also talking about the problems that were there.

**How did you decide to make public art projects as a graphic designer after your feminist background in Woman's Buildings?**

The first project about Biddy Mason I was shown a plan at the building and I noticed that when you are on the street there was a path way in outside.

The building actually was like this, (showing on paper) so that you could see this area here and people could walk both ways there and both ways here. so I saw that If I put a wall that was here then people would walk by this way but they would see here. So I put the picture of the woman here who this is about that you see her from the street. But I realized that they would going to make a concrete block wall. Then I said. No. I want to do port and place wall... They agreed.

A little more money but they agreed. I knew about concrete because I have seen concrete port than I knew that It was very impressionable. In many ways, I saw it was almost like a book about her.

**So, when it comes to space, how do you choose the spaces to install your public art? Like an abandoned place or what?**

I am choosing a side. What I am going to do on the side is obviously different and also I am competing against other people. They suggest something and I suggest other things at that side. Right! So, for me either I use the sidewalk or I am creating a wall was originally supposed to be there. In the case of high school (mentioning Hillhouse H.S. Academic Entrance Lobby) He wanted me to do a blue bulldog in the courtyard. And I said. No. I think, It should be in this area because it was all white, whole places was all white. So, all I did was take out a strip I did this around. I built around the whole it. So I did put this yellow. (showing on pictures)

**Are all texts different?**

Yes, all texts are different from different decades. The school had gone for many different decades. Then, it changed from looking like a commercial entry into thing about the school. Actually, it was to give the voices to people who had gone to school from the past.

**So, can I say, all of them has created to serve a purpose? They actually have a specific mission to give the people something.**

Right! They have mission to provide the people who are there with something that lift them up in some way or have them feel hopeful in some way or give them an understanding of what could be as well as what was. It is not only to tell them it was. What could be for them also.

There is a kind of potential I am looking for something being open ended that people who live there or work there or move through there have something that can inspire them.

**The Project, “Search: Literature” Library. Did you have the same perspective? It has the same mission. Right?**

That’s right.

Actually, whole story is an inspirational story. So I think, in some ways I am hoping that these things inspire other people or give them something that they don’t have, but they would like to have. Some artists do public art because they want to inspire people through their art or enjoy. For me, I am looking for something literally that they need that they don’t have. their needs and to inspire them to think about them other things is part I am doing.

**What is the difference between being in a museum and being on the street?**

In the public domain, in streets, people don’t expect to see art. If you go to a museum you expect that everything inside there is art. In the street, if you stop on street, they look to see what is this thing? I think, then they are in a very questioning position. And they are open to seeing what it is.

If you are hurrying down the streets, they are not going to pay attention. I actually see it as something that enhances that people’s experiences in public space. It is something that gives them something more than just walking on the street or sitting and waiting. I am interested in everyday people more that I am interested in teaching them about art. I am interested in enhancing the experience of people who are kids, teenagers, adults and all people find something to respond and to talk about.

By choosing a public space there is no expectations that is art. The expectation is surprise. It is that’s all. Because it is not usual. There has to be somebody who wants it. Otherwise,

it doesn't happen. Where is, in the museum, museum curators have to want it, it is not everyday people who choose it. So this is something, somebody in that area wanted there be something there and they wanted something to be known about it.

**Do you think artists have a mission to make public space or cities a better place or should they have?**

I don't know about everyone. I wanted it! I am not teaching people to do that. I don't teach public art here! I am not interested in doing that. You have to want to, it has to come from you!

I think, the chose to do things in the public I don't know what the other people's reasons are. For me, I am interested in people who live there and some way to have them reflected in what has being done in their community and I look for having make a connection.

**Actually, I would like to speak about typography either.**

Well! Are you asking me which typefaces I am using?

**Not typefaces but typography has something in common in your public arts.**

Well! What have to talk, if you are not there you have to use its letters.

if you are not going to be there yourself, you have to have words.

**Generally, graphic designers tend to use typography more. Do you have this concern as well?**

No. I choose what makes works in those places. In this place (mentioning Biddy Mason Time &Place) I chose "Gaudi" because Gaudi is an American typeface. Biddy Mason was an American. It is not an elegant face. But you also can cut it, you also can etched into stone pretty easily as well. It is like a brush. Paul Rad asked me "Why did you choose Gaudi?" I said because it was made in America unlike Caslon which is a British face. It is one of the first American faces and she is an early American person so I have chosen early American face.

Anyhow! I've chosen Gaudi there.

I've chosen Nobel at 207th Street station. Because I needed a big "X" height. I wanted the people to be able to see words easily.

Also, I used typography because I want people to read. I mean, from a far you don't even know these words there.

**As far as I know you were effected by Paolo Freire's Book and the idea of equality between teachers and students, I would like to hear about that more and how has the idea influenced your teaching approach?**

When I lived in Italy I read Paolo Freire's work. I was in my late twenties it had a big effect on me. He taught peasants in his native Brazil. I found that his idea that "the teacher is an artist, who finds the way for the student to become themselves". I liked that idea as it meant that each student is different and in that difference is their special and unique creativity...that was not his idea what I heard/saw in that comment.

Certainly this mark below (mentioned Yale School of Art 150) where Laura and I asked a myriad number of our graduates who design types faces to send us their type face's setting of YALE SCHOOL OF ART... as a statement about the rich range of differences that exist in everything...

**What has changed your teaching methods from The Woman's Building to Yale School of Art?**

In an article by Jenni Sorkin she explains my teaching at The Woman's Building as a reversal of modernist thinking. She is talking especially about classes "Feeling to Form" and "Private conversations, Public Announcements" The women had to pick a place they felt uncomfortable and then make a poster for that place that expressed what they needed to be comfortable there. They had to ask the person who owned the store and cafe for permission and I would come if they needed moral support. Some chose places like walls where permission was not necessary to their poster.

Here at Yale I have taught classes called 'Night' and ask my incoming students to pay attention to what catches their attention. I suggest prompts not assignments, so that each student has something of their own from which to start making their work...

When I ask to pay attention they are to choose something each one sees that catches their attention -not something famous but something they individually notice. They bring back images of what they saw that caught their attention and make work from that image.

I used to ask for a scene from a film they saw, or an object kept that they may or may not like but they bring wherever they move...

Also my assignment including pick something you see at “Night” or pick an object... have worked to reveal something special about the person that they can make visual work from... methods that enable each of them to see themselves in the world around them and use that knowledge for their own creative work....

**Wednesday, September 25, 2019**

**Yale School of Art**

**New Haven, Connecticut**

## **2. 2. On-Site Researches**

In this dissertation, on site research includes samples of site- specific artwork from artists who have done in public space. Most of foreordained samples will be used in Section II, which is includes artists, their works, their philosophy and their contribution to public realm by evaluating diverse contexts such as site-specific art, typography, social and political concern, hybrid representations, pop aesthetics.

The first three of site specific arts in this part belongs to Sheila Levrant de Bretteville. The examples consist of her public arts in Boston and New York.

In addition, it can be seen one site-specific public art by Jenny Holzer, which it is located in 7 World Trade Center in New York. The installation has been created by using text and LED lights. Accordingly, it is a crucial instance that will help to link between public installation and the cyber culture and cyber aesthetic when considering the potential of art and design in city aesthetic.

The last on-site research was made in Times Square where is the most iconic place in the word. Time Square has been hosting to exhibitions and artists since 1980s. Besides, it is likely to say that it has changed the New York Art World after the first show in 1980 organized by Collaborative Projects, Inc. in order to change the profile of square and its unsafe condition at the time. Collaborative Projects, Inc. brought together over 100 artists who were trying to pull art out of the galleries and set out onto the street. Since then, Times Square has transformed and became a space where the artists can express



themselves through their artistic ways. Accordingly, this transformation has enabled to change the city profile and has enabled to bring in a new interface to New York City.

***West and Echoes by Sheila Levrant de Bretteville***  
***Boston, Massachusetts, 1995.***



Figure 1: Current date of picture, January 4, 2020



Figure 2: Current date of picture, January 4, 2020



Figure 3: Current date of pictures, January 4, 2020



Figure 4: Current date of picture, January 4, 2020



Figure 5: Current date of pictures, January 4, 2020



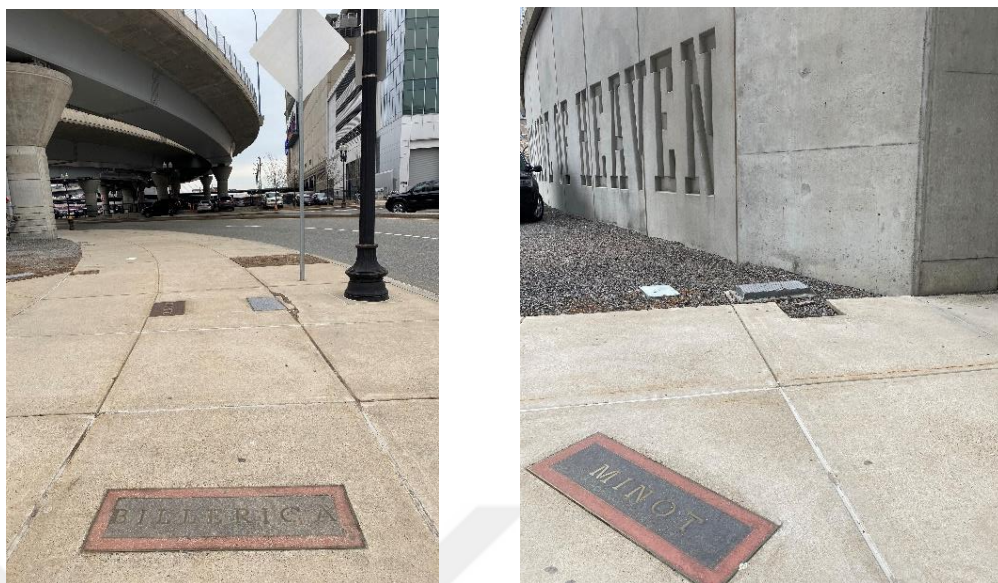


Figure 6: Current date of pictures, January 4, 2020

*Hear Us Sheila Levrant de Bretteville*  
*Boston, Massachusetts. 1999.*

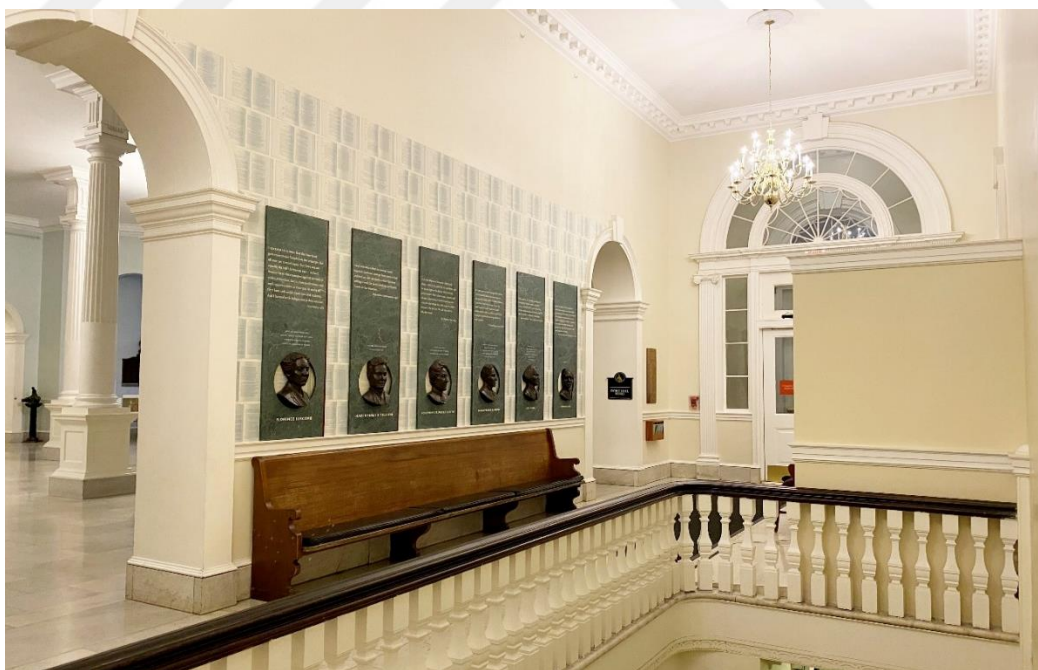


Figure 7: Current date of picture, January 5, 2020



Figure 8: Current date of picture, January 5, 2020

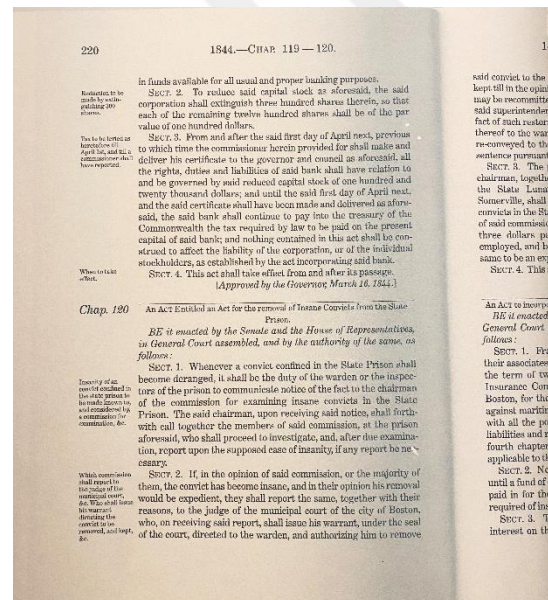
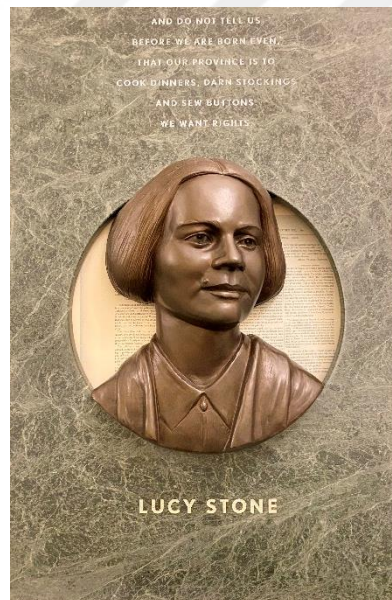


Figure 9: Current date of pictures, January 5, 2020

**Search: Literature Sheila Levrant de Bretteville  
Queens, New York. 1998.**





Figure 10: Current date of picture, February 5, 2020



Figure 11: Current date of picture, February 5, 2020





Figure 12: Current date of pictures, February 5, 2020

***For 7 World Trade Center by Jenny Holzer***

***7 World Trade Center, New York, 2006.***



Figure 13: Current date of pictures, February 11, 2020



Figure 14: Current date of pictures, February 11, 2020



Figure 15: Current date of pictures, February 11, 2020

*Times Square,  
New York, 2020.*





Figure 16: Times Square overall picture at night. Current date of pictures, February 29, 2020.

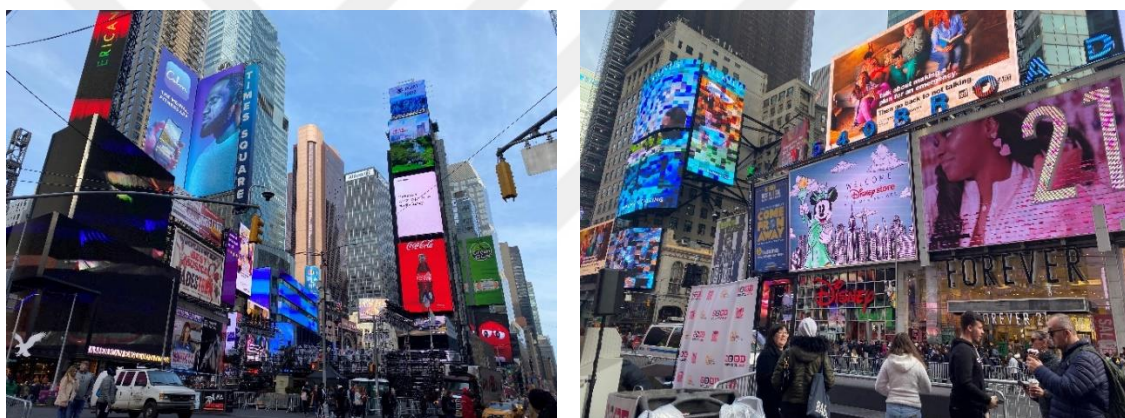


Figure 17: Times Square overall picture during the day.  
Current date of pictures, December 28, 2019.

### 2. 3. Public Installation Instances for The First Section of Dissertation

*London Is Changing* by Rebecca Ross

*London, 2015*





*1st Amendment (excerpts) by Andrew Sloat*

*Times Square, 2013*



## 2.4. An Overview of On Site- Researches

On site-research has played a significant role in this dissertation in terms of understanding the contribution of public installation to improve the cities and to link between city and people. In addition, it helps to understand the using of space, materials, context, artists' visions and provides a chance to experience the spaces.

According to researches within six months, it is understood that public installation has a huge potential to make cities a better place for people who live in. Public art generates tangible and intangible benefits, and in the most successful instances, it has a significant future to inform people within its own context and to become an integral and beloved part of the community. Enhancing its environment, public art enriches residents' lives, increases a sense of civic pride, creates a shared history, connects communities, and provides opportunities for dialogue, engagement, and learning.

Cities as a whole has always in a relationship with society, elements of society and history of society. Every city is inescapably tied to its own characteristic. The city affects people, but the people also affects the cities and every city evolves and builds according to its own texture. Thus, when the society changed completely, the city change either. The city also depend on direct relationship between people and groups (families, organizational structure, professions and corporation, etc.) In this context, when considered the relationship and communication with human, the city and the using of the city affect mutually this change both society and urban axis, Accordingly, the city is not just a space where people live in, it becomes a space where has the opportunity to experience everything happened around them.

Moreover, fluidity of information and informatics, production and consumption has been also developed the city types and led to the development of cyberculture. Led lights, lights on buildings, led billboards or large scale graphics around us create city aesthetic and cyber aesthetic which enables to shape in a concrete sociological reality of cyber culture. In addition, in order to become de facto of something and in order to organize properly, nice and aesthetic organisations, public art and design become an essential key to transform the cities.

In this point, when we think of the design, designer and artists, they not only find a way to inform community but also have an opportunity to show their artistic practices.

When considering specific to New York where having been blessed as the world's leading art-making city for so long, it is possible to see a city where is filled with first-rate public art of all kinds while walking into it, or while using many part of it such as subway, pedestrian, sidewalks, parks, buildings etc. In this the improvement of New York Public Art World, Percent for Art Movement or Percent for Art Ordinance has played a key role to encourage artist and to fund them to make art on the streets. In 1980s, Percent for Art Movement became popular in art realm in USA, which the program itself aims to improve city ordinance, where funds usually some percentage of the project cost, is placed on large scale development projects in order to install public art. Recently, most cities in USA have their own Percent for Art Program, which is these programs have huge contributions the progress of public installation and art.

As a result, public installation not only contributes the diversity of society but also has an active role to play in realizing and thinking people over the places where they live and how public space used in the city. Public installation also has power to transform places something else and to give a chance to sustain their existence through art. For instance, an abandoned place become a place to society to come together or become a place to walk through there in safe. People can gather around them or can enjoy with them or can learn from them.

## 2. 5. Some Lectures Participated in Yale School of Art Within Last Three Months

1. **Sheila Levrant de Bretteville and Laura Coombs:** On Gender, Design and Diversity.

Wednesday, January 22, 2020 18:30pm. Yale School of Art.

2. **Rick Alverson:** with screening *The Mountain* 2018.

Wednesday, January 22, 2020 14:30pm. Loria Center, Yale University.

3. **Tony Cokes:** *If UR Reading This It's 2 Late*.

Monday, February 3, 2020. 18:00pm Sculpture Center, New York.

4. **Joseph Roach:** *Fashionable Enemies: Glamour as Argument, 1770-1830*.

Thursday, February 6, 2020 17:30pm. Yale British Art Museum.

5. **Juliana Huxtable:** Portfolio Presentation and Talk

Friday, February 14, 2020 12:30pm. Yale School of Art.

6. **Sharon Loudon:** Professional Development Events, Living and Sustaining a Creative Life. Tuesday, February 18, 2020 18:00pm. Yale School of Art.

7. **George Miles:** *27 Ex-Petrol Stations*. Wednesday, March 4, 2020 14:00pm.

Yale School of Art.

## 4. REFERENCE

Abramson, K. (2014). *TURNING UP THE LIGHTS ON GASLIGHTING*.  
*Philosophical Perspectives*, 28, *Ethics*,, 1 - 30.

Anderson, P. (1998). *The Origins of Postmodernity*. New York: Verso Press.

Basel, E. S. (2015). *The Inevitable Spesificity of Cities Napoli, Nile Valley, Belgrade, Nairobi, Hong Kong, Canary Islands, beirut, Casablanca*. Germany: Lars Miiller Publishers.

- Bierut, M., Helfand, J., Heller, S., & Poynor, R. (1999). *Loking Closer 3 Classic Writings on Graphic Design*. New York : Allworth Press.
- Bond, R. (2011). Poetics and public space: an investigation into animated installation. *Animation Practice, Process & Production Vol:1 No:1*, doi: 10.1386/ap3.1.1.65\_1, 65–76.
- Brinkmann, C. (2015). *Public art as transdisciplinary research Art projects at the international garden show hamburg 2013*. Textem Verlag.
- Chao-Shenghu. (1999). *Public Art In New York Citvs Subway Stations: An Overview Of The Mta's Experiences In Dealing With Public Art And It?S Implications For Public Art Development In The Taipei Rapid Transit System*. New York, S.U.N. Y. Fashion Institute Of Technology Departemnt Of Gallery And Retail Art Administration: Proquest Llc. 789 East Eisenhower Parkway.
- Cohen, M. (2009). *Public art for public schools*. New York: The Monacelli Press.
- Cokes, T. (2020). *If UR Reading This It's 2 Late: Vol. 1-3*. USA: Goldsmiths Press.
- Doordan, D. P. (1995). *Design History An Anthology*. Cambridge: The MIT Press.
- Drucker, J. (1994). *The Visible Word Experimental Typography And Modern Art, 1909 - 1923*. Chicago & London: The University of Chicago Press .
- Edward I. Koch Mayor, M. S. (1988). *Projects and Proposals: New York City's Percent for Art Program, City Gallery Department of Cultural Affairs 2 Columbus Circle, New York City January 21 - March 4, 1988*. New York : New York City Department of Cultural Affairs.
- Fowkes, A. (2017). *Expressive Type*. Quarto Publishing Group USA.
- Gaulke, C. (2011). *Doin' It in Public: Feminism and Art at the Woman's Building (Volume II)*. USA: Otis College of Art and Design.
- Goldstein, A. (2001). Sheila Levrant de Bretteville. *BOMB No. 77 New Art Publications*, 26.
- Harvey, D. (1990). *The Condition of Postmodernity An Enquiry into Origins of Cultural Change*. Cambridge: Blackwell.
- Heartney, E. (2005). *City Art: New York Percent for Art Program*. New York: Merrell Publishers.

- Heiferman, M. (2005). *City Art New York's Percent for Art Program*. New York: Merrell Publishers.
- Heiferman, M. (2005). *City Art: New York's Percent for Art Program, New York City Department of Cultural Affairs*. New York: Merrel Publisher.
- Holzer, J. (tarih yok). *Henny Holzer Neu Nationalgalerie Staatliche Museen Zu Berlin PREUSSISCHER KULTURBESITZ*. Berlin: DUMONT.
- Huerta, R. (2010). Like Cities; Do You Like Letters? Introducing Urban Typography in Art Education. *JADE Journal compilation NSEAD/Blackwell Publishing Ltd*, 72 - 81.
- Jones, K. (1959). *NOW ART & BLACK DIG THIS! LOS ANGELES 1960-1980*. Los Angeles : Hammer Museum : University of California, DelMonico Books/Prestel.
- Landow, G. P. (1992). *Hypertext The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press .
- Lavin, M. (2001). *Clean New World: Culture, Politics, and Graphic Design*. Cambridge MA: MIT Press, .
- Lyotard, J.-F. (1992). *The Postmodern Explained, Correspondence 1982-1985*. London: University of Minnesota Press.
- Marzona, D. (1989). *Conceptual Art*. TASCHEN.
- Mcdonough, T. (2009). *The Situationists And The City*. London: V E R S O.
- Michael Bierut, W. D. (2002). *Loking Closer 4 Critical writing on Graphic Design*. New York: Allworth Press, AIGA .
- Moi, T. (1986). *The Kristeva Reader* . New York : Colombia University Press.
- Munro, E. (1979). *Originals: American Women Artists*. New York: Simon And Schuster.
- Munro, E. (2000). *Originals: American Women Artists*. New York: Da Capo Press.
- Nijholt, A. ( 2017). *Playable Cities The City as a Playground*. Singapore: Springer.
- Palmer, J. M. (2012). *The Politics Of "The Public": Public Art, Urban Regeneration And The Postindustrial City—The Case Of Downtown Denver*. Faculty Of The Graduate School Of The University Of Colorado In Partial Fulfillment Of The



Requirement For The Degree Of Doctor Of Philosophy Department Of Geography.

Poggioli, R. (1968). *The Theory of Avant- Garde*. London: The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge, Massachusetts.

Radice, M. (2018). Putting The Public İn Public Art: An Ethnographic Approach To Two Temporary Art Installations. *City & Society, Vol. 30, Issue 1*, *Doi:10.1111/Ciso.12155.*, 45–67.

Remington, R. R. (2003). *American Modernism Graphic Design 1920 to 1950*. London: Laurence King Publishing.

ROSENTHAL, M. (2003). *Understanding Installation Art From Duchap to Holzer*. Germsny: Prestel .

Rotzler, W. (1983). *Art And Graphic: Reciprocal relations between contemporary*. Zurich: ABC Verlag.

Sassen, S. (2015). *Citizen's Right to the Digital City Urban Interfaces, Activism, and Placemaking*. New York: Springer .

Schneider, E. (tarih yok). *Jenny Holzer Truth Before Power*. Berlin: KUNSTHAUS BREGENZ.

SEGD. (1982). *SEGD Environmental Graphics Sourcebook: Part One Materials and Techniques*. Bridgeway: Society of Environmental Graphics Designers.

Sinnamon, C. (May1, 2015). The role of public typography. *Design Week (Online)*; London Centaur Media USA Inc. (A member of Centaur Plc Group).

Sondra Hale, T. W. (2011). *From Site To Vision The Woman's Building In Contemporary Culture*. USA: Otis College of Art and Design.

Spear, A. D. (2019). Epistemic dimensions of gaslighting: peerdisagreement, self-trust, and epistemic injustice. *Inquiry An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, *DOI: 10.1080/0020174X.2019.1610051*, 1 - 24.

Stark, C. A. (2019). Gaslighting, Misogyny, and Psychological Oppression. *The Monist DOI: 10.1093/monist/onz007 Oxford University Press*, 221 -235.

Stern, R. (2007). *The Gaslight Effect How to Spot and Survive the Hidden Manipulation Others Use to Control Your Life*. New York: Harmony Books.

- Steven Heller, M. I. (2013). *Lettering Large Art and Design of Monumental Typography*. China: The Monacelli Press.
- Terraroli, V. (2006). *The Art of the 20th Century 1969-1999 Neo-avant-gardes, Postmodern and Global Art*. Torino: SKIRA.
- Terraroli, V. (2009). *The Art of the 20th Century 2000 and Beyond Contemporary Tendencies*. Torino: SKIRA.
- universal/Unique. (1988). *Universal/unique : visual/verbal statements by 31 graphic design educators, based on three given elements, February 27-March 25, 1988 : an invitational exhibition / jointly organized by faculty of the Graphic Design Department, Philadelphia College of Art*. Philadelphia: Philadelphia, Pa.
- Wood, P. (1969). *Movements In Modern Art: Conceptual Art*. London: TATE PUBLISHING.
- Woodham, J. M. (1997). *Twentieth- Century Design*. New York : Oxford University Press.
- Zebracki, M. ( 2013). Beyond public artopia: public art as perceived by its publics. *GeoJournal* 78, DOI 10.1007/s10708-011-9440-8, 303–317.



**EK 4: YÖK - Yurt Dışı Araştırma Bursu (YUDAB) Ara Raporu**

**DOKUZ EYLUL UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF FINE ARTS**

**COMPETENCY PROGRAM OF FINE ARTS IN GRAPHIC**

**ENVIRONMENTAL GRAPHIC DESIGN AND PUBLIC INSTALLATION IN  
THE CONTEXT OF 21<sup>st</sup> CENTURY POSTMODERNISM**

**YUDAB SCHOLARSHIP PROGRAMME INTERIM REPORT**

**R.A. Selma KOZAK**

**MARCH 2020**

**NEW HAVEN**

**DOKUZ EYLUL UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF FINE ARTS**

**COMPETENCY PROGRAM OF FINE ARTS IN GRAPHIC**

**ENVIRONMENTAL GRAPHIC DESIGN AND PUBLIC INSTALLATION IN THE  
CONTEXT OF 21<sup>st</sup> CENTURY POSTMODERNISM**

**R.A. Selma KOZAK  
Researcher**

**Prof. Sheila Levrant de Bretteville  
External Supervisor**

**Assoc. Prof. Tuğcan GÜLER  
Internal Supervisor**

**DECEMBER 2019**

## INDEX

|                                                                              |           |
|------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. OVERSEAS RESEARCH STUDY PLAN.....</b>                                  | <b>2</b>  |
| <b>2. STUDIES DONE WITHIN THE FIRST THREE MONTHS.....</b>                    | <b>3</b>  |
| 2. 1. Application Project in Section III. ....                               | 3         |
| 2. 1. 1. The Process of Project and The Definition of Gaslighting.....       | 4         |
| 2. 1. 2. Details of Project.....                                             | 7         |
| 2. 1. 3. First Show of Project.....                                          | 10        |
| 2. 1. 4. Second Show of Project.....                                         | 12        |
| 2. 2. Interviews with Professor Sheila Levrant de Bretteville.....           | 14        |
| 2. 3. On-Site Researches.....                                                | 16        |
| 2. 4. Written Interview with Professor Tony Cokes from Brown University..... | 20        |
| 2. 5. Some Lectures Participated in Yale School of Art Until Now.....        | 25        |
| <b>3. STUDIES PLANNING TO BE DONE IN THE FUTURE.....</b>                     | <b>25</b> |
| <b>4. REFERENCES OBTAINED WITHIN THREE MONTH.....</b>                        | <b>26</b> |

## 1. OVERSEAS RESEARCH STUDY PLAN

Overseas research duration was planned as 6 months. Within the duration, the main purpose is to study both theoretical part and application project of thesis with the help of external supervisor. Also, the intention is to strengthen and complete all justifications listed in the application report at the beginning of the scholarship process, which is included the literature review, application project, and the writing parts.

As it can be seen below. Research study has been done according to plan and the project has been finished before the scheduled date.

Overseas research study plan is given shortly in Table 1. to remind for three months.

| 2019                       |                                                                                                                                                                                                       |
|----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 15 <sup>th</sup> September | Meeting with external supervisor and deciding the resources, creating a draft, acquiring data over samples to be used, literature review, project research and starting the application project.      |
| October                    | Starting to view site-specific art pieces in place, recording videos and obtaining photos for sample to be used, doing an interview with artist and designer, literature review, studying on project. |
| November                   | Attending lectures, deciding the samples regarding the issue, starting to analysis the data, continuing to study on introduction-body- conclusion of project, meeting with other artists,             |
| December                   | Studying on project, starting the writing part with the data obtained from external supervisor, continuing to view site-specific arts,                                                                |

|  |                                                                                                                                                    |
|--|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | starting to acquire data over cyber culture and cyber cities, obtaining information about the cities and the using of cities in public art fields. |
|--|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Table 1: The Short description of study plan

## 2. STUDIES DONE WITHIN THE FIRST SIX MONTHS

Within the first three-month period, studies related to public installation and the concept of site-specific public arts were done to understand the principles in terms of making art in public space. Firstly, a presentation was carried out with Sheila de Levrant de Bretteville to give her the details of dissertation and in order to understand the philosophy of public art in the direction of her opinions to start the research.

It is possible to see all data and information obtained was listed below.

### 2. 1. Application Project in Section III.

Application project in Section III is an ephemeral public art project which includes video design and card designs. The main purpose of this project is to inform people regarding Gaslighting, manipulation and abusive relationship. Consciousness raising is in the center of the project which tried to have the audience pay attention to this installation about some causes and consequences after exposure to Gaslighting.

Pubic installation inherently has power to reach a large number of people randomly or consciously. Public space is accessible to all, which means the characteristic feature of public art has a further quality in that free access to the artwork does not need to be actively sought, but can also include the possibility of unexpected confrontation. This free access of art can be something that is desired or it can be experienced by chance.

### 2. 1. 1. The Process of Project and The Definition of Gaslighting

Gaslighting is a form of psychological manipulation in which a person seeks to sow seeds of doubt in a targeted individual or in members of a targeted group, making them question their own memory, perception, identity and sanity. The term originates in the systematic psychological manipulation of a victim by her husband in the 1938 stage play *Gaslight*, known as *Angel Street* in the United States.

The term "Gaslighting" has been used colloquially since the 1960s to describe efforts to manipulate someone's perception of reality and has been used to describe such behavior in psychoanalytic literature since the 1970s. "even today the word "Gaslighting" is used to describe an attempt to destroy another's sanity. Besides, Gaslighting in everyday life is recognizably the same phenomenon. Very roughly, the phenomenon that's come to be picked out with that term is a form of emotional manipulation in which the gaslighter tries (consciously or not) to induce in someone the sense that her reactions, perceptions, memories and/or beliefs are not just mistaken, but utterly without grounds—paradigmatically, so unfounded as to qualify as crazy.

To understand the scientific basis of Gaslighting and to determine of psychological effect on human being life, studies was carried out with Dr. Robin Stern who works as associate director at Yale Center for Emotional Intelligence and Dr. Stern has the book is called *"The Gaslight Effect, Ho to Spot and Survive the Hidden Manipulation Others Use to Control Your Life"*

After studies done about Gaslighting theory and its impact on human beings emotions, all discourse and design outcomes in projects such as exhibition poster, introduction writing and eight different cards designs were decided with the help of external supervisor by thinking public art principle and the possible reactions of audience (see Fig. 1.)

Printing process, exhibition preparation and distribution of cards to audience before the show can be seen in Fig. 2, Fig. 3, Fig. 4, Fig. 5, and Fig. 6.



Figure 1: The view from Sheila Levrant de Bretteville office while working on project.

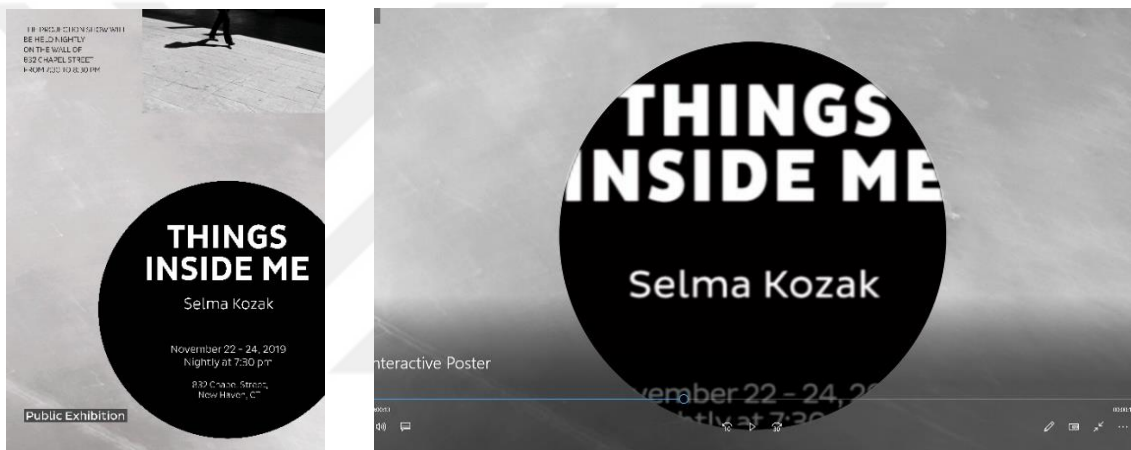


Figure 2: Poster and video design.



Figure 3: Printing Process, Docuprintnow, New Haven CT.



Figure 4: The view of posters at Yale School of Art and Chapel Street.



Figure 5: Distribution of cards before the show



Figure 6: Distribution of cards before the show

## 2. 1. 2. Details of Project

Introduction of project, all discourses have been taken part and shown in project were given below.



### ***Things Inside Me: Gaslighting***

“If things were simple, word would have gotten around.”

Jacques Derrida

“Things inside me” is a public art project that deals with the theme of “Gaslighting”. In this exhibition, visitors will see discourse that can touch a human being's life in terms of both psychological and emotional ways.

Gaslighting is a form of emotional abuse and manipulation. The term dates from the 1938 Patrick Hamilton play “Gas Light” and its 1940 and 1944 film adaptations are also called Gaslight. Although It has an old history, nowadays this term is used (consciously or not) like a modern age weapon by many people. Families, politicians, business people, and friends use Gaslighting in order to isolate, divide, control and to make the victims question their sense of self. Gaslighting can undermine someone's life with or without their awareness and destroys the victim's perception of reality by manipulation.

Gaslighting and emotional abuses are as real as other abusive situations, including physical violence. Many of us can be exposed to it not only in personal and private relationships, but also in professional, cultural as well as political situations. This public exhibition has mostly focused on Gaslighting in the personal relationship, where the impact is on an individual person's social life.

The exhibition presents a series of texts projected on a building in a public space. The text consists of discourse that come from the artist's own experience. Moreover, this exhibition offers information and details on Gaslighting. The work of professionals who have books and scientific knowledge is presented through the distribution of cards which are distributed among the people before and during the show. The intent of the artist is to have an effect on the viewer that would remain beyond the viewing of the projection and perhaps help in their relationships afterwards.

***Discourse in Public Installation***

You hear “I love you” at first and you hear “You are insane” at last.

You are over-reacting.

Your thoughts are paranoid.

You are oversensitive.

You only imagined it.

You are diminished.

Don’t you remember?

I never said that.

I know what you’re thinking.

I criticize you because I love you.

It never happened.

It is all in your head.

Denial!

Denial!

Denial!

Have you ever experienced Gaslighting?

Gaslighting is a weapon to destroy your emotions.

Manipulation is torture.

Manipulation has dimension.

Questioning your perception of reality is a tactic to undermine your sanity.

Gaslighting destroys the reality.

Who are these Gaslighters?

Your beloved!

Your family!

Friends!

Bosses!

Colleagues!

Directors!

Politicians!

Vanity and pride are common characteristic of a Gaslighter.

A slow death of self comes from the abuser we once loved.

We are being victimized!

Lies!

Lies'

Lies'

What is the cost of manipulation?

Gaining more power on you?

Controlling you?

Undermining you?

Having authority over you?

Depression!

Solitude!

Anxiety!

Sense of worthlessness!

Confusion!

Confusion!

Confusion!

Prejudice is a high drama played on you.

How cruel to undermine a life.

My soul was crushed.

Confusion weakens people.

Abuse of feelings can be fatal.

Sense of worthlessness is destructive.

You need to defend yourself for things you haven't done.

You doubt yourself without doubting your abuser.

You we right!

Sorry, I wasn't sure!

I was confused!

I am sorry!

I am sorry!

I am sorry!

Were you in an abusive relationship!

Love, was it!

It is easy to blame!

It is easy to blame!

It is easy to blame!

It was painful but I have learned how I will survive.

Sense of self doesn't depend on a Gaslighter.

Knowledge and awareness are vital just like getting an antidote.

Looking further is the first thing to do for yourself.

### **2. 1. 3. First Show of Project**

The First show of my project took place on a wall of an abandoned building at 832 Chapel Street, New Haven / Connecticut where is a long street in the city center. The reason for choosing the street is because it is one of the most crowded places in the heart of center; there are two bus stops close to the building chosen for my installation. The wall of exhibition is an old and abandoned place nowadays. The other purpose to choose is to point out that the abandoned places of the world can gain a new meaning and can revive through art and design. Thus, the space is transformed into an exhibition place. As a result, the audiences are the people who will have new knowledge in term of the content of projection and the new meaning of the space.

During the exhibition, the cards were distributed to the audience and the people walking along the street, who used the bus stop and were there randomly (see Fig. 7, Fig. 8.).

Fig. 8, Fig. 9, Fig. 10, moreover, give general views of discourses from first installation.

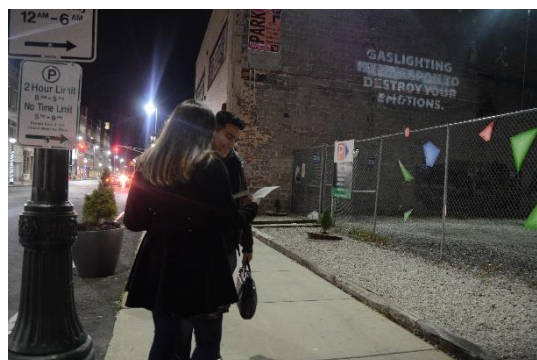


Figure 7: The view from distribution of cards during the show

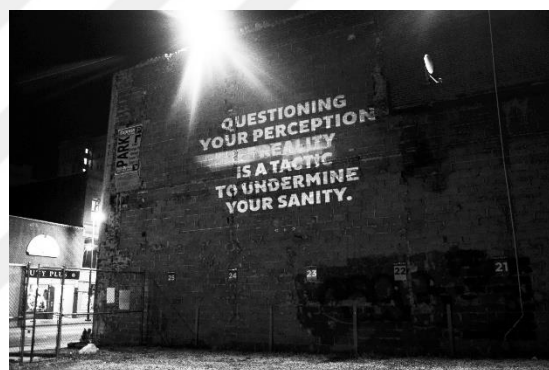


Figure 8: The view from distribution of cards and installation.

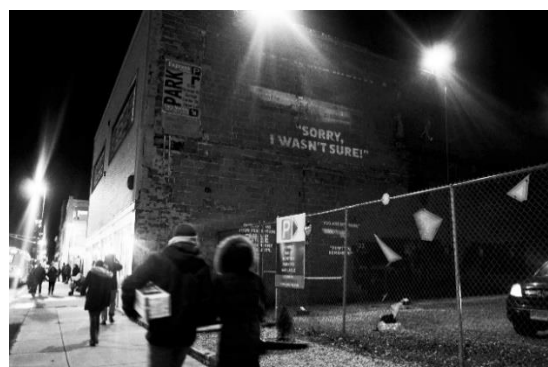
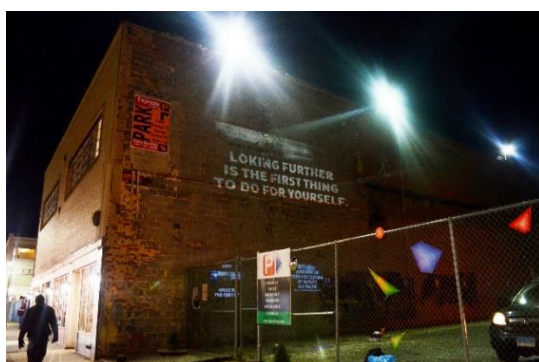


Figure 9: The view from installation.



Figure 10: The view from installation.

#### 2. 1. 4. Second Show of Project

The Second show was carried out at “Next Door Restaurant” collaboration with Nasty Women Connecticut, at the opening ceremony of “Pride and Prejudice” performance at the Long Warf Theatre on Wednesday, December, 4 2019.

Nasty Women Connecticut partnered with Long Warf Theatre and presented the project of Things Inside Me while celebrating women, feminism, art and radical inclusion.

During the show, three different installations were installed, using two projectors and a LCD monitor to show all the viewers all installations (see Fig. 12, Fig. 13).

In addition, the cards were distributed the viewers the same as the first project before and during the show (see Fig. 11).

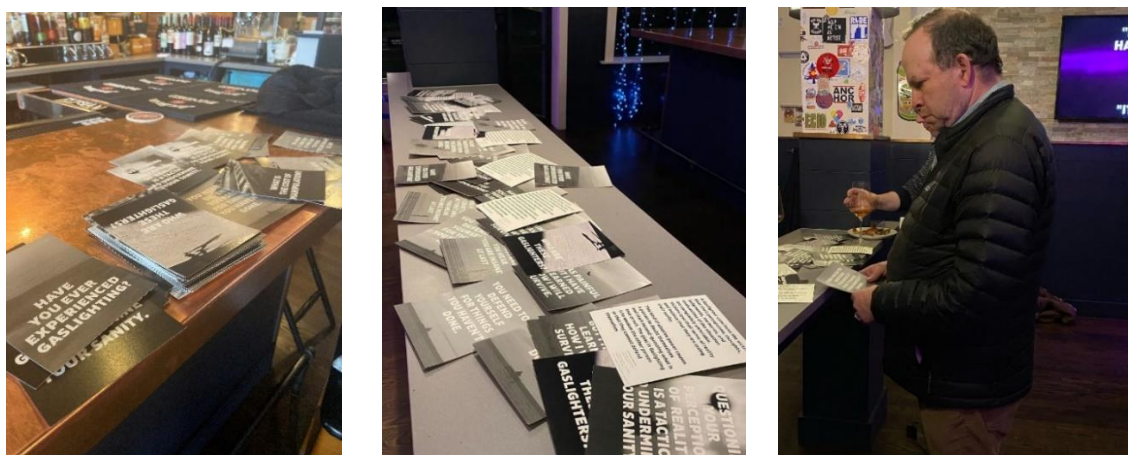


Figure 11: The view from distribution of cards in exhibition of Long Warf Theatre opening ceremony.



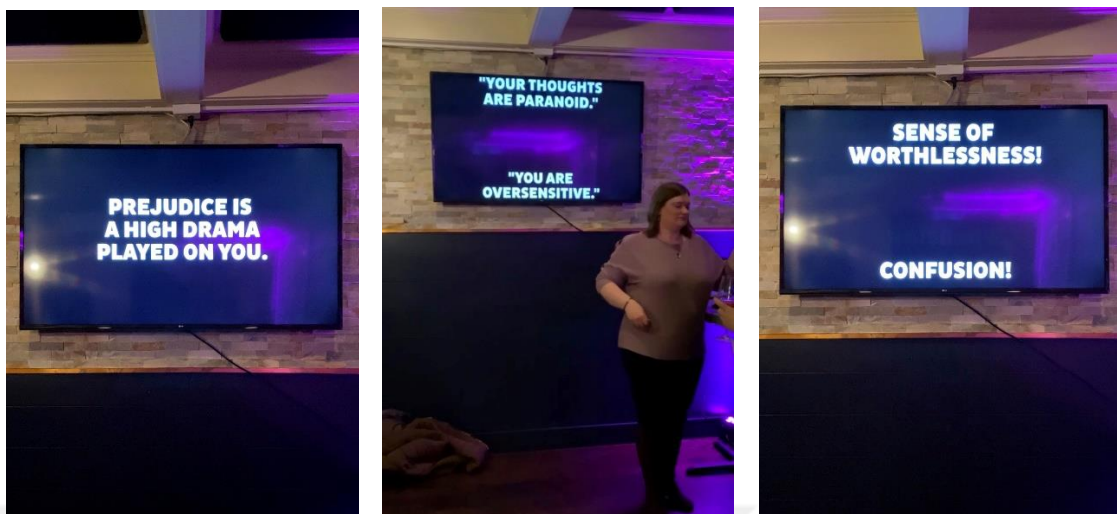


Figure 12: The view of installation in LCD monitor.

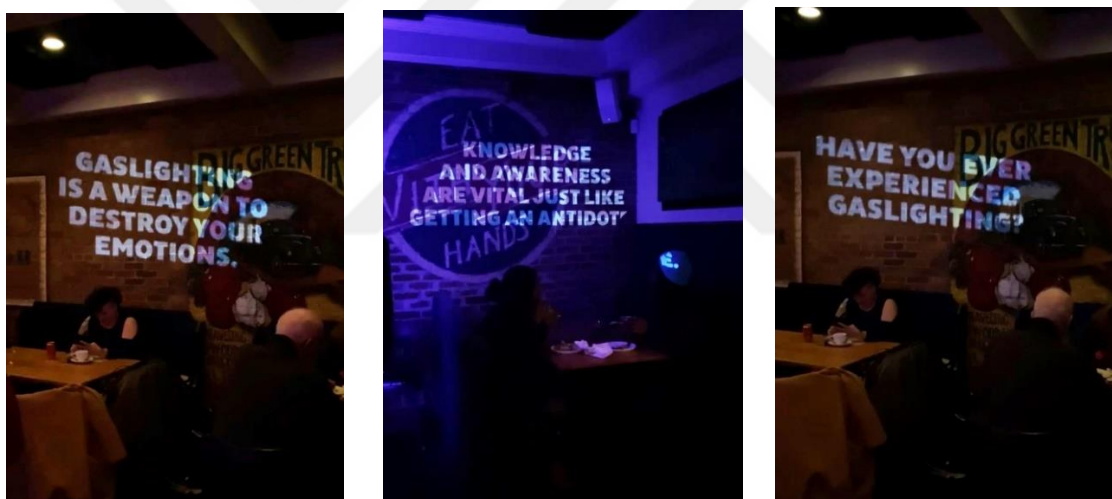


Figure 13: The view of two different installations.

## 2. 2. Interviews with Professor Sheila Levrant de Bretteville

Within three months, except for the meeting with her to study on the public art project abovementioned and the other parts of dissertation, interviews have been done with Sheila Levrant de Bretteville over her site- specific public arts, her philosophy, her main focuses and concerns regarding public art while doing or designing them. These interviews are verbal interviews which have been recorded to use later and to make them a written resource for this dissertation.

In addition, information has been collected related to her latest site – specific art project and some written documents on this work (see Fig. 14, Fig. 15).

She proposed three years ago, It's her first site-specific public project without words. That is because, this is a pedestrian path to (from train how people are usually in a hurrying) need them own space for skate-boarders, bicycle, baby carriages etc. and well lighted.

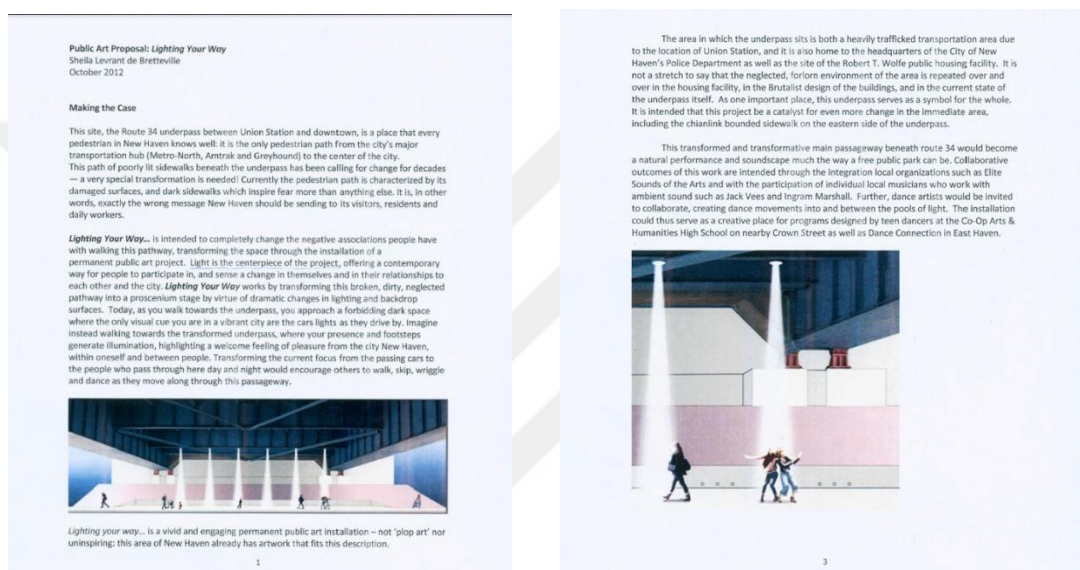


Figure 14: The Public Art Proposal: Lighting Your Way, October 2012  
by Sheila Levrant de Bretteville

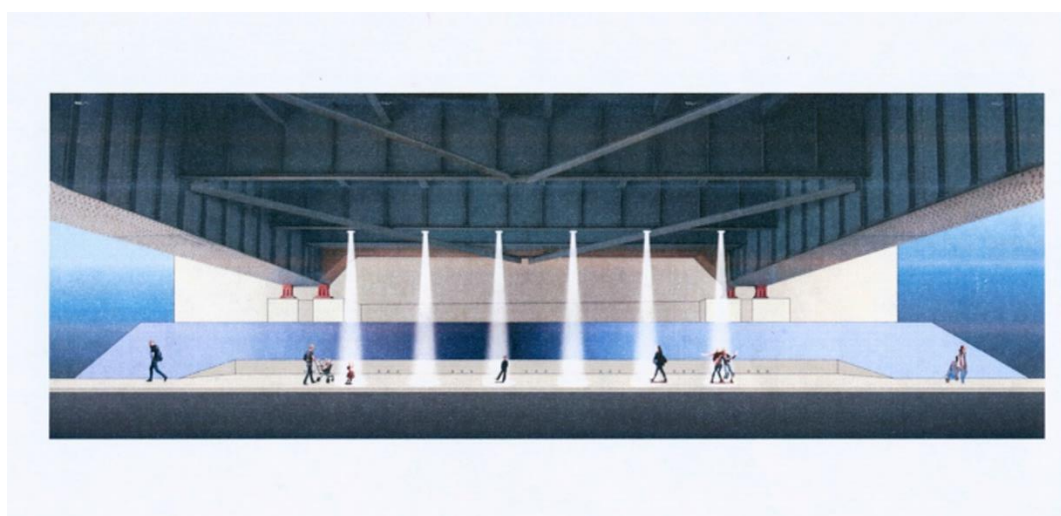


Figure 15: The Public Art Proposal: Lighting Your Way, Blue Version, October 2012  
by Sheila Levrant de Bretteville



## 2. 3. On-Site Researches

In this dissertation, on site research includes samples of site- specific artwork from artists who have done in public space. Most of foreordained samples will be used in Section II, which is includes artists, their works, their philosophy and their contribution to public realm by evaluating diverse contexts such as site –specific art, typography, social and political concern, hybrid representations, pop aesthetics.

On site research have been done before in different countries and cities for this dissertation. Below are some examples done within three months in USA

The three of site specific example in this part belong to Sheila Levrant de Bretteville, who has produced many site –specific public art both cities in Unites States like New York, Boston, Los Angeles, New Haven and all around the world, countries like Russia and China. She has currently two site specific public art in New Haven, two public art in New York and two art pieces in Boston, northern Unites States.

All details about the works will be included in dissertation together with written and visual resources.

### ***Hillhouse H.S. Academic Entrance Lobby New Haven, Connecticut. 2003***

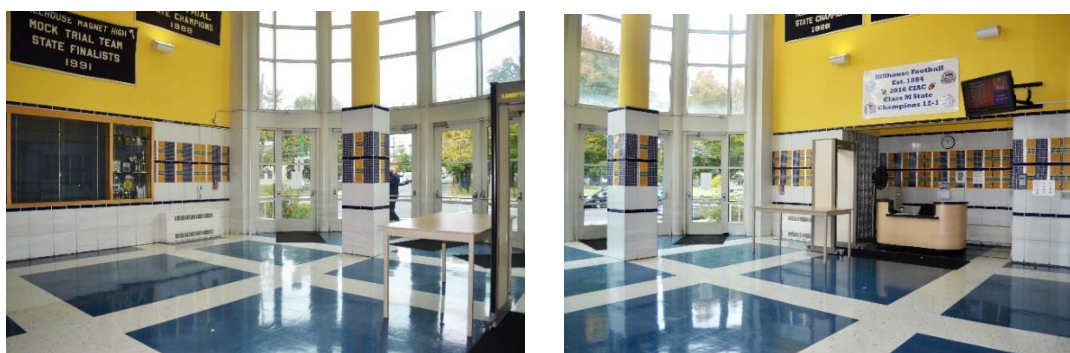


Figure 16: Current date of pictures, October 12, 2019





Figure 19: Current date of pictures, October 10, 2019



Figure 20: Path of Stars with Sheila Levrant de Bretteville, picture was given by artist.

*At the Start... At long last...*

*Inwood, New York. 1999*



Figure 21: Current date of pictures, December 15, 2019

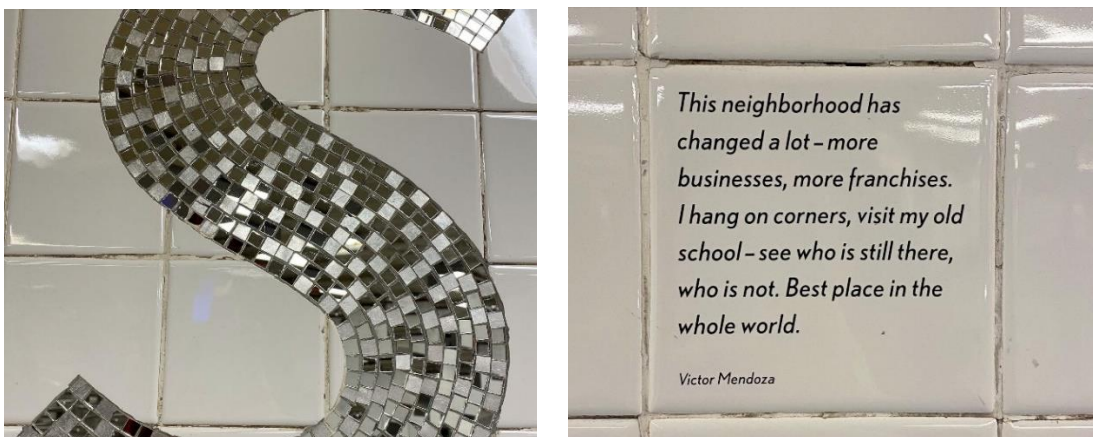


Figure 22: Current date of pictures, December 15, 2019

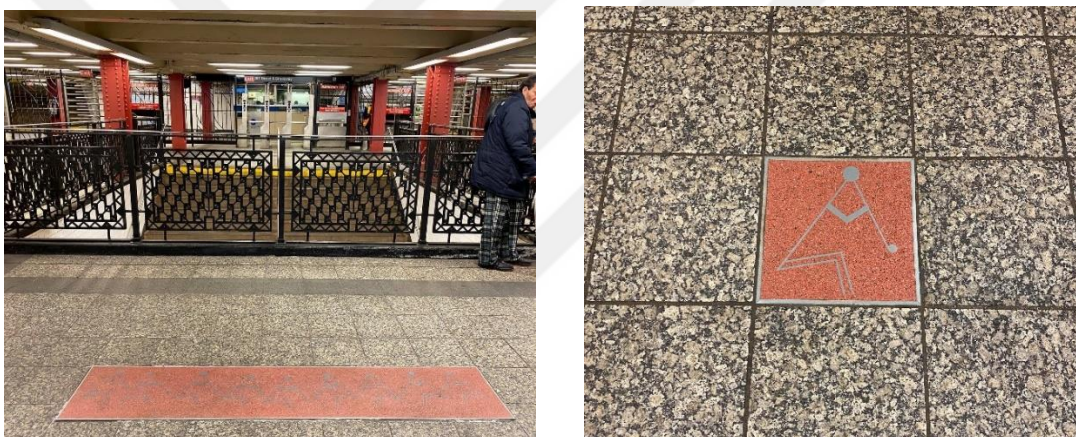


Figure 23: Current date of pictures, December 15, 2019

## 2. 4. Written Interview with Professor Tony Cokes from Brown University

A written interview was carried out with artist and Professor Tony Cokes for the title of “Tony Cokes and Typography in Video Installation” in Section II of dissertation during the process. Since the early 1980s, Tony Cokes has made video and installation works that how race, gender and class are constructed by the “representational regime” of language, image and sound.

In this interview was tried to understand his perspective in term of the content of dissertation such as what is the main reason for using public space as an artist, contribution public installation for public realm, political and social concerns, video

installation and the cyber culture and creating cyber space with the help of design and postmodern discourses.

### Questions and Answers

**1. I have seen many works by you on internet also in museum. When we think using of public space to tell something much more people, what is the importance of it for you? Do you prefer to use public space more or gallery as an artist? Because in gallery you can have more specific visitors to show your works, I mean smaller groups compare to public.**

My work and thinking have evolved to consider public space as a valuable option for cultural practice, if only to partially counter the deluge of commercial images and other material that dominates the so-called "public sphere": advertising and corporate propaganda. My work often mimics certain aspects, modalities, and rhetorics of these forms for obviously different, critical ends. Frankly, though it's not the imaginary large audience that intrigues me most, as much of the ubiquitous visual environment may be treated as "noise" by potential viewing publics. Instead, I'm fascinated by the idea of catching the attention of even a small subset of viewers in an uncanny, surprising way. I have over the years come to prefer the potentials of public space to gallery settings, though recently I have also come to appreciate that a multi-channel gallery environment produces different conditions of possibility for more concentrated, or repeated viewings of the videos, and can even enable a network of effects between works shown simultaneously in proximity to each other. The other factor with working in public settings is that I haven't done many works with specific places / public sites in mind. Most of my public /semi-public works have been short-term presentations as part of media festivals, for instance, deploying already existing works in new ways. I've proposed multiple intentional public projects in the last few years, but none of them have been realized yet.

**2. Using cities as a space to do art, design and installation became importance and still is becoming importance. What is your opinion about to build urban fabric or to use urban fabric? Do you think artist and designer have mission about it? Do you take advantage of cities as a space to express yourself?**

I am intrigued by the myriad relationships between art and design practices and urban space. I might even argue that in a modern context it's hard to imagine a city without cultural practices. One could say the city and cultural practices constantly create, and displace each other, like in gentrification and urban development schemes and cycles. Art and how it functions to create, extend, or amplify urban culture is a fascinating topic for me. This is why I have come to consider moving beyond the gallery as a useful strategy, not only for making the work allegedly more "visible," but also a way to question the forms, terms, and limits of that public visibility. I am also interested in the various myths around the artist, genius, creativity, etc. and how those tropes and narratives are woven into our notion of what constitutes urban life, our desires for, and experiences of, the city and how social conditions, relations, and divisions often contradict these myths. As I alluded to above, in the past public presentations of my work have tended to be via curatorial initiative rather than intentional design, but the fact that these contingent events have usually been generative has convinced me to pursue more public displays of work as a goal.

**3. You know, now we are in modern ages and modern culture. We can say probably technological ages. So Cyber cities and cyber aesthetics is very common subject. when we look at the streets and main streets, we can see all electronic billboard, some writing, everything. So video installation or installation made of led lights is everywhere. Jenny Holzer is one of the best sample and she is avant-garde. How can you evaluate your works in terms of creating cyber aesthetics.? Or What do you think about it. Especially politically and socially.**

I certainly see my work as a modern, or post-modern project. I'm not sure whether my work deals directly with cyber-aesthetics, but my work is definitely informed by the technologies, forms, and debates that this period, and its modes of meaning construction

and circulation evoke. The internet, for example, often provides source material for my works, even though I am aware of the limitations of such sources. Recently my work has migrated across media: from video, to print, to sound, to installation - again depending on context, and that movement is symptomatic of our current digital condition where there are multiple versions, or permutations derived from a set of concepts, technological platforms and scales, not singular objects. In particular, in the fact that my work uses languages and technological means of presenting it, there are some overlaps with works by conceptualist artists who use language and image presentation forms like Jenny Holzer, Martha Rosler, Barbara Kruger, or Adrian Piper to name a few. I suppose you could say that my work is postmodern to the extent that I don't believe in concepts like "originality," would affirm that what passes for meaning or truth are not natural or givens, but social / historical constructs, and the work I do insists on its composition from quotations, citations, or cultural artifacts that have been decontextualized, collaged, and recontextualized to produce effects that seem new, particular, or meaningful..

**4. A great many of your works is about politics and social issue like Donalt Trump speech sample. Can you describe yourself as an activist artist? Which subject do you prefer?**

For me it would be clearer to say that i hope to encourage viewers to think and act differently. I believe my work proposes non-normative viewpoints, or interrogates the everyday, the natural, or the fictions our society circulates about itself. I've been asked whether I'm bothered if my work is considered propagandistic because it often makes clear propositions at odds with, or critical of Capitalism, or our current political ideas, arrangements, and actions. Of course, I respond that the public sphere and media are full of propaganda for things as they are. I have over time tried to find the political stakes and critical implications and possibilities for difference in several fields; forms of popular music, creative cultures, or political events and rhetorics. Politics and ideology are central concerns and interests for me. I try to illuminate how power operates, how normative fictions circulate, or how injustice and inequality are represented, or concealed in plain sight, in daily discourses. I often say that I've become drawn to misread, or poorly read

texts, and how our habits of reading might be complicated, or disrupted, say through the addition of music, or an engagement of the body with reading or abstract thought.

**5. In your works, we see all typography and contrast colors like red and blue. For us as a graphic designer, using typography is very important to tell something others. Do you have any special reason why did you choose pure typography? Do you think, simple and pure typography is the best way to communicate people?**

My decision to work primarily with text came about in some sense as a reaction / challenge to myself after years of working with archival footage. To some extent also, in the wake of 9/11 I began to question how one might critique or talk about images of atrocity and terror without reproducing them. I can't say that my approach is particularly "designerly." I'm not super obsessive about novel typefaces, for instance. I perhaps see myself as complicating the legacy of conceptual art or structural film practices more than design discourses. I also have a strong affinity for the early work of Peter Saville especially his album designs for Factory Records, because he seemed to always find a way to complicate or foil generic desires and expectations with minimal, witty, and quoted forms and gestures. While I'm not sure whether simple and pure typography is the best way to communicate, I like the contradictions and frictions implicit in the juxtaposition of a formal, "minimal" directness with complex, disagreeable ideas.

**6. As I told you, many artists I searched are avant-garde artist, pioneer designer. Also they have postmodern vision in their arts and as well as you we can say, Context and Concepts are in the foreground. Do you think postmodernism gave artist freedom individually to show and tell something in terms of politic, social and economic subjects beside this to create art works without strict forms? Or Where are you in postmodern discourses?**

I would definitely say that the manipulation of contexts, histories, and concepts are crucial for me. The idea that art, media, or communication all take place in a relationship with social, political, and economic forms is also important. Perhaps these framing concepts also call into question ideas of individualism and freedom, but there is something useful to consider how culture and its practices are intimately connected to ideas about society.



It could function as a utopic or dystopic vision, but it's never fully abstracted from the institutions, languages, and forms we inherit and perpetuate daily.

**7. And Finally, how can you describe your works? What is it relationship between environmental graphic design and public installation.**

In my standard bio from the last few years I say, "Tony Cokes makes video, installation, print, sound, and other works that reframe appropriated texts to reflect upon capitalism, subjectivity, knowledge, and pleasure. Cokes deploys sound as a crucial, intertextual element, complicating minimal visuals." That pretty much sums it up. Frankly, I'm more interested in the ways attempts to secure a description of the work tends to go astray. I'm also currently thinking through how my work, which has historically been shown in various kinds of interior architectures, or in the contingent spaces of the internet, will become legible in public, exterior contexts.

**Tony Cokes.  
Professor, Media Production  
Director of Undergraduate Studies  
Dept. of Modern Culture and Media  
Brown University.**

**2. 5. Some Lectures Participated in Yale School of Art Until Now**

1. Lecture by graphic designer and educator Nontsikelelo Mutiti: Everything is where it is expected.  
Tuesday, December 10, 2019 12:20pm. Yale School of Art Graphic Design Atrium.
2. Lecture by Artist and Poet Barbara Chase- Riboud in Conversation with Claudia Rankine and Marta Kuzma at Yale School of Art  
Thursday, November 21, 2019 6:30pm. EIK, 32 Edgewood Avenue.
3. Lecture by scholar and educator Dr. Ramon Amaro: "On Machine Learning and the Collective Condition of Black Survival"

Wednesday, November 20, 2019 12pm. Yale School of Art Graphic Design Atrium.

4. A lecture by critical theorist Nancy Fraser: “What should socialism mean in the 21<sup>st</sup> century?”

Monday, November 18, 2019 6:00pm. EIK, 32 Edgewood Avenue.

5. Lecture by artist Jessica Stockholder: “Hinging: How to put it in the world” followed by conversation with Lynne Tillman and Marta Kuzma.

Monday, October 28, 2019 6:00pm. EIK, 32 Edgewood Avenue,

6. Lecture by graphic designer David Reinfurt: A New Program for Graphic Design” Thursday, October 10, 2019 7:00pm. Yale School of Art, graphic Design Atrium.

### **3. STUDIES PLANNING TO BE DONE IN THE FUTURE**

As mentioned in first section, the art project has been finished before the scheduled date. Within last 3 months of the overseas researches, it planning that the theoretical parts of dissertation will be started to write, especially Section II by analysing and using resources have been obtained until now.

In parallel with this purpose, researches related to the other public art samples, the cyber culture and cyber cities in terms of using cities to communicate and to interact with classical viewers will continue. Also on site research in Boston, New York and Providence will be carried out to strengthen the samples. Accordingly, these on site researches will enable to compare or reveal distinctness between public space, galleries and museums when it comes to accessible to art and design. Moreover, it will enable to understand the mission of art, design and artist to make cities better place for public realm.

### **4. REFERENCES OBTAINED WITHIN THREE MONTH**

Abramson, K. (2014). Turning Up The Lights On Gaslighting. *Philosophical Perspectives*, 28, *Ethics*,, 1 - 30.

Bierut, M., Helfand, J., Heller, S., & Poynor, R. (1999). *Loking Closer 3 Classic Writings on Graphic Design*. New York: Allworth Press.

- BOND, R. (2011). Poetics And Public Space: An Investigation Into Animated Installation. *Animation Practice, Process & Production Vol:1 No:1*, doi: 10.1386/ap3.1.1.65\_1, 65–76.
- Brinkmann, C. (2015). *Public Art As Transdisciplinary Research Art Projects At The International Garden Show Hamburg 2013*. Textem Verlag.
- Chao-Shenghu. (1999). *Public Art In New York Citvs Subway Stations: An Overview Of The Mta's Experiences In Dealing With Public Art And It'S Implications For Public Art Development In The Taipei Rapid Transit System*. New York, S.U.N. Y. Fashion Institute Of Technology Departemnt Of Gallery And Retail Art Administration: Proquest Llc. 789 East Eisenhower Parkway.
- Cohen, M. (2009). *Public Art For Public Schools*. New York: The Monacelli Press.
- Drucker, J. (1994). *The Visible Word Experimental Typography And Modern Art, 1909 - 1923*. Chicago & London: The University of Chicago Press .
- Edward I. Koch Mayor, M. S. (1988). *Projects and Proposals: New York City's Percent for Art Program, City Gallery Department of Cultural Affairs 2 Columbus Circle, New York City January 21 - March 4, 1988*. New York : New York City Department of Cultural Affairs.
- Goldstein, A. (2001). Sheila Levrant de Bretteville. *BOMB No. 77 New Art Publications*, 26.
- Heartney, E. (2005). *City Art: New York Percent for Art Program*. New York: Merrell Publishers.
- Holzer, J. (tarih yok). *Henny Holzer Neu Nationalgalerie Staatliche Museen Zu Berlin Preussischer Kulturbesitz*. Berlin: DUMONT.
- Huerta, R. (2010). Like Cities; Do You Like Letters? Introducing Urban Typography in Art Education. *JADE Journal compilation NSEAD/Blackwell Publishing Ltd*, 72 - 81.
- Jones, K. (1959). *Now Art & Black Dig This! Los Angeles 1960-1980*. Los Angeles : Hammer Museum : University of California, DelMonico Books/Prestel.
- Landow, G. P. (1992). *Hypertext The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press .
- Lavin, M. (2001). *Clean New World: Culture, Politics, and Graphic Design*. Cambridge MA: MIT Press, .

- Moi, T. (1986). *The Kristeva Reader*. New York : Colombia University Press.
- Munro, E. (2000). *Originals: American Women Artists*. New York: Da Capo Press.
- Nijholt, A. ( 2017). *Playable Cities The City as a Playground*. Singapore: Springer.
- PALMER, J. M. (2012). *The Politics Of “The Public”: Public Art, Urban Regeneration And The Postindustrial City—The Case Of Downtown Denver*. Faculty of the Graduate School of the University of Colorado in partial fulfillment of the requirement for the degree of Doctor of Philosophy Department of Geography.
- RADICE, M. (2018). Putting the Public in Public Art: An Ethnographic Approach to Two Temporary Art Installations. *City & Society*, Vol. 30, Issue 1, DOI:10.1111/ciso.12155., 45–67.
- Sassen, S. (2015). *Citizen’s Right to the Digital City Urban Interfaces, Activism, and Placemaking*. New York: Springer .
- Schneider, E. (no date). *Jenny Holzer Truth Before Power*. Berlin: KUNSTHAUS BREGENZ.
- Sinnamon, C. (May1, 2015). The role of public typography. *Design Week (Online)*; London Centaur Media USA Inc. (A member of Centaur Plc Group).
- Spear, A. D. (2019). Epistemic dimensions of gaslighting: peerdisagreement, self-trust, and epistemic injustice. *Inquiry An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, DOI: 10.1080/0020174X.2019.1610051, 1 - 24.
- Stark, C. A. (2019). Gaslighting, Misogyny, and Psychological Oppression. *The Monist* DOI: 10.1093/monist/onz007 Oxford University Press, 221 -235.
- Stern, R. (2007). *The Gaslight Effect How to Spot and Survive the Hidden Manipulation Others Use to Control Your Life*. New York: Harmony Books.
- universal/Unique. (1988). *Universal/unique : visual/verbal statements by 31 graphic design educators, based on three given elements, February 27-March 25, 1988 : an invitational exhibition / jointly organized by faculty of the Graphic Design Department, Philadelphia College of Art*. Philadelphia: Philadelphia, Pa.
- Zebracki, M. ( 2013). Beyond Public Artopia: Public Art As Perceived By Its Publics. *GeoJournal* 78, DOI 10.1007/s10708-011-9440-8, 303–317.

**EK 5: Felice Varini, Square with four circles, 2010, Temple Plaza, New Haven CT.**

Yerinde Araştırma, 22 Eylül 2019



**EK 6: Joan Brossa, Barcino (Eski Roma Dilinde Barselona), 1992-1994, Plaça Nova, Barselona.**

Yerinde Araştırma, 17 Aralık 2017





**EK 7: Joan Brossa, Poema Visual (Visual Poem), 1994, Barcelona.**

Yerinde Araştırma, 19 Aralık 2017



**EK 8: Joan Brossa, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1993, Barcelona.**

Yerinde Araştırma, 20 Aralık 2017

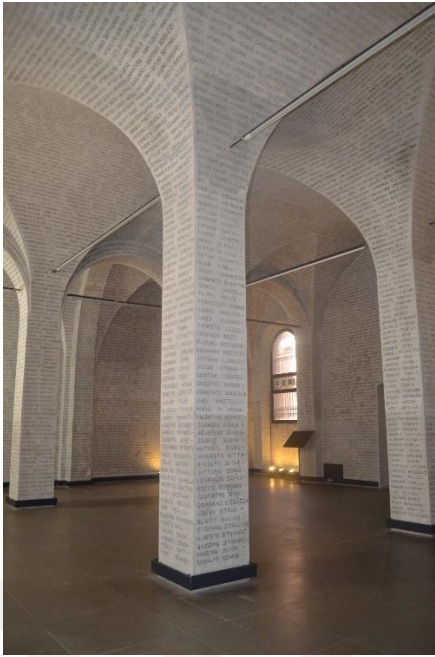




**EK 9: Museo Monumento Al Deportato Politico e Razziale di Carpi / The  
Deportees Memorial Museum of Carpi in Modena, 1973, Carpi, Modena / İtalya**

Yerinde Araştırma, 29 Aralık 2017







## ÖZGEÇMİŞ

Selma Kozak, 2011 yılında Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü'nü bitirdi. 2012 yılında Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Yüksek Lisans programına girdi ve 'Yeşil Pazarlama Aracılığıyla, Kurumsal Kimlik Oluşturmada Sürdürülebilir Tasarım; Yeşil Üniversite Örneği: DPÜ' başlıklı yüksek lisans tezini vererek mezun oldu. Yüksek Lisans eğitimi döneminde, Ekim 2015 - Ocak 2016 tarihleri arasında Erasmus Staj Hareketliliği kapsamında ziyaretçi araştırmacı olarak Accademia Di Belle Arti Macerata / İtalya'da, Grafik Tasarım ve Görsel İletişim alanında ve yüksek lisans tezi kapsamında inceleme ve araştırmalar yaptı.

2016 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde Grafik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik programına girdi. Sanatta Yeterlik tez aşamasında, Ekim 2017 – Ocak 2018 tarihleri arasında Erasmus Staj Hareketliliği kapsamında ziyaretçi araştırmacı olarak sanatta yeterlik tez konusuyla ilgili araştırmalarını Accademia Di Belle Arti Macerata /İtalya'da, Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Bölümünde sürdürdü. '21. Yüzyıl Postmodernizmi Bağlamında Çevresel Grafik Tasarım ve Kamusal Enstalasyon' başlıklı Sanatta Yeterlik Tezi araştırmaları kapsamında Eylül 2019 –Mart 2020 tarihleri arasında ziyaretçi araştırmacı olarak Amerika Birleşik Devletleri'nde, Yale Üniversitesi Yale School of Art, Grafik Tasarım Bölümünde çalışmak üzere kabul aldı. Yale Üniversitesi'nde yapılan araştırma ve çalışmalar, YÖK Yurtdışı Araştırma Bursu YUDAB tarafından desteklenmiştir. Altı aylık bu araştırma süresi boyunca kamusal enstalasyon ve kamusal sanat üzerine, Yale Üniversitesi'ndeki Burs Danışmanı Prof. Sheila Levrant de Bretteville ile çalıştı. Tez projesi olan 'Things Inside Me / Gaslighting' başlıklı kamusal enstalasyonu New Haven'da sergilendi.

ABD, İsviçre, Polonya, İtalya, İspanya, Türkiye gibi pek çok ülkede galeri ve müzelerde solo ve grup sergilerinde yapıtları yer almıştır. Tasarımcı olarak, pek çok kurumsal çalışması, logo tasarımları, afiş ve kitap kapağı tasarımları basılmıştır bunların birçoğu halen kullanılmaktadır.

Kitap bölümü, makale, bildiri gibi ulusal ve uluslararası kitap ve dergilerde basılmış bilimsel yayınları mevcuttur.

İyi derece İngilizce ve orta derece İtalyanca bilmektedir.

Halen Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nde 33/A kadrosunda Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır; esas kadrosu Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim Bölümü'ndedir.

