

**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

**HEYKEL SANATINDA BİÇİMSEL ÖZELLİKLER
BAKIMINDAN GRAFİK DİLİN KULLANILMASI**

MUKADDES DÖNMEZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Özcan ÖZKARAKOÇ

ANTALYA - 2017

**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

**HEYKEL SANATINDA BİÇİMSEL ÖZELLİKLER
BAKIMINDAN GRAFİK DİLİN KULLANILMASI**

MUKADDES DÖNMEZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Özcan ÖZKARAKOÇ

ANTALYA - 2017



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

03.07.2017

Öğrencinin
Adı ve Soyadı

Mukaddes Dönmez

İmzası



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Mukaddes Dönmez tarafından hazırlanan bu çalışma 03/07/2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Unvanı, Adı Soyadı

Başkan

İmza

Unvanı, Adı Soyadı

Üye

İmza

Unvanı, Adı Soyadı

Üye

İmza

Tez Konusu:

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi: 03/07/2017

Mezuniyet Tarihi: .../.../2017

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR

Bu çalışmada disiplinler tutuma alternatif yaklaşımlardan biri olan çapraz disiplinler yaklaşımın sanat alanında kullanımı incelenmiş, heykel dalı ve grafik tasarımın biçimlendirme yöntemi olan grafik dil arasında bu yöntemle bağ kurularak uygulama ve araştırma yapılması hedeflenmiştir.

Öncelikle bu konunun seçimiyle ilgili beni dinleyen, yüreklendiren ve hep destek olan tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Özcan ÖZKARAKOÇ'a, konu seçiminde yardımcı olan ve tecrübelerini paylaştan Yrd. Doç. Dr. Özand GÖNÜLAL'a, çalışma sürecim boyunca bilgi birikimini ve kaynaklarını esirgemeyen hocam Arş. Gör. Ferit YAZICI'ya, sabırla fikirlerimi dinleyen güler yüzünü eksik etmeyen Öğr. Gör. Işık ASLIHAN'a teşekkürü borç biliyor ve şükranlarımı sunuyorum. Ayrıca bu süreci verdiği güven ve gösterdiği özveriyle daha kolay kılan sevgili eşim Aytaç Dönmez'e de sonsuz teşekkürler.

Mukaddes DÖNMEZ

ANTALYA-2017



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Mukaddes Dönmez
	Numarası	20145307012
	Anasanat Dalı	Sanat ve Tasarım
	Danışmanı	Özcan ÖZKARAKOÇ
Tezin Adı		Heykel Sanatında Biçimsel Özellikler Bakımından Grafik Dilin Kullanılması

ÖZET

XIX. ve XX. yüzyıllarda gelişen teknoloji, ilerleyen bilim, değişen toplumsal ve siyasal düzenler, olgular, savaşlar, keşifler gibi sanata yön veren, sanatçının bakış açısında farklılık yaratan olaylarla birlikte sanatın tanımı ve boyutları değişmiştir. Ortaya çıkan farklı akımlar, yaklaşımlar sanatçıdan sanat nesnesine ve sanat malzemesine kadar büyük değişimlere sebep olmuştur. Bu değişimlerle birlikte sanat nesnesinin malzemesindeki kısıtlılık çağımızda yerini büyük bir çeşitliliğe bırakmış ve bununla birlikte sanatçının düşüncesinde ve yapıtındaki kısıtlayıcı etkiler ortadan kalkmıştır. Sanattaki sınırsızlık düşüncesiyle birlikte disiplinler arası etkileşimin gücü artmış, iç içe geçerek yeni türler, farklı yaklaşımlar ortaya çıkmaya başlamıştır.

Disiplinlerarası yaklaşımlar, disiplinlerin sınırlarının farklı ölçülerde çizimlerine göre türlere ayrılmıştır. Bu türlerden biri olan çapraz disiplinler kavramı, iki farklı disiplinin birbiriyle belli oranda etkileşimini kapsayan ve bir disiplinin kendine ait yöntemlerinin diğer bir disiplininde kullanılması sağlayan bir yaklaşım olarak önem arz etmekte fakat bu terimin plastik sanatlarda kullanımına pek rastlanmamaktadır. Buradan yola çıkarak araştırmanın konusunu sanatta çapraz disiplinler yaklaşımına örnek olabilecek iki disiplinin etkileşimi oluşturmakta, heykel sanatının biçimsel özellikleri, grafik tasarımın

perspektifinden bakılarak şekillendirilmektedir. Bu doğrultuda grafik dili oluşturan temel unsurlar bulunup heykel alanına biçimsel özellikleri bakımından yöntem olarak aktarılmaktadır. Yapılan araştırmaların sonucunda yurtdışında son on yılı kapsayan süreçte ortaya çıkan ‘graphic sculpture’, grafik heykel olarak isimlendirilen çalışmalar, heykel alanında grafik dilin çapraz disiplinler yaklaşım çerçevesinde kullanımını kanıtlamada örnek olarak gösterilmekte ve bu etkileşimi tetikleyen, sanat tarihinde yerini alan belli başlı sanat hareketlerine değinilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çapraz Disipliner Yaklaşım, Grafik Dil, Grafik Heykel, Disiplinlerarasılık, Çoklu Disipliner Yaklaşım.



T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of Fine Arts



Student	Name Surname	Mukaddes Dönmez
	Number	20145307012
	Department	Art and Design
	Advisor	Özcan ÖZKARAKOÇ
Thesis Name		Use of Graphic Language in terms of Stylistic Properties in Sculpture Art

SUMMARY

In the 19th and 20th centuries the definition and dimensions of art changed with developments in technology, progressive science, changing social and political orders, phenomena, war, exploration, etc. The different currents and approaches that have emerged have resulted in major changes in the relationship between artists, art objects and art materials. Alongside these changes, the limitation of the material of the art object, has today given way to a greater diversity, and together with this, the restrictive effects of the artist's mind and work have been lifted. With the idea in art of infiniteness, interdisciplinary interaction has increased in strength, intertwined, and new types and different approaches have begun to emerge.

The interdisciplinary approaches are divided into types according to the different dimensions of the boundaries of the disciplines involved. The concept of cross-discipline, one of these types, is important as a method and approach that involves the interaction between two or more different disciplines, which enables one discipline to work together with another discipline, but this use was not found in plastic arts in the past. From this perspective the cross-disciplinary approach in research is the interaction of two disciplines, an example of this type of research being where the formal features of the art of sculpture are

shaped from the perspective of graphic design. In this direction, the basic elements which form the graphic language are found and transferred to the area of sculpture as a method in terms of their formal characteristics. As a result of the research that has been conducted over the past decade, studies termed “graphic sculpture” have been given as an example demonstrating in a cross-disciplinary approach the use of the graphic language in the field of sculpture, and the specific art movements in the history of art that have been triggered by this interaction are mentioned.

Keywords: Cross Disciplinary Approach, Graphic Language, Graphic Sculpture, Interdisciplinarity, Multidisciplinary Approach.

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası	i
Tez Kabul Formu	ii
Önsöz/Teşekkür	iii
Özet	iv
Summary	vi
Şekiller Listesi	x
Giriş	1
BİRİNCİ BÖLÜM- DİSİPLİNLERARASI YAKLAŞIMLAR VE SANATTAKİ YERİ	4
1.1. Disipliner Yaklaşım Alternatif Yaklaşımlar	7
1.1.1. Disiplinler Arası (İnterdisciplinary) Yaklaşım	9
1.1.2. Çoklu Disipliner (Multidisciplinary) Yaklaşım	11
1.1.3. Çapraz Disipliner (Crossdisciplinary) Yaklaşım	12
1.1.4. Disiplinler Ötesi (Transdisciplinary) Yaklaşım	13
1.2. Sanatta Disipliner Tutuma Alternatif Yaklaşımlar	14
1.2.1. Çapraz Disipliner Yaklaşım Olarak Heykel ve Grafik Dil	16
İKİNCİ BÖLÜM- GRAFİK TASARIM VE GRAFİK DİL	18
2.1. Grafik Tasarım	18
2.2. Grafik Dil	23
2.2.1. Biçimsel Açıdan Grafik Dilin Unsurları	25
2.2.1.1. Sembolizm	25
2.2.1.1.1. Renk	28

2.2.1.1.2. Tipografi	32
2.2.1.2. Stilizasyon	36
2.2.1.3. Soyutlama	40
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM- HEYKEL SANATINDA BİÇİMSEL ÖZELLİKLER VE GRAFİK DİLİN ETKİLERİ	44
3.1. Biçim ve Form	44
3.1.1. Heykel Alanında Biçimsel Değişimler	47
3.2. Grafik Dilin Heykel Sanatına Biçimsel Etkileri ve Örnekleri	54
3.2.1. Grafik Dil- Heykel Etkileşimi	58
3.2.2. Grafik Dil Kullanan Sanatçılar ve Heykel Örnekleri	59
3.2.2.1. Linda Leviton ve ‘Graphic Sculpture’	60
3.2.2.2. Martin Sati ve ‘Toxic Fungus’	63
3.2.2.3. Emily Floyd	66
3.2.2.4. Jose Bechara ve ‘Escultura Grafica’	68
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM- GRAFİK DİL KULLANILAN HEYKEL UYGULAMALARI	71
Sonuç	80
Kaynakça	83
Özgeçmiş	92

Şekiller Listesi

- Şekil-1** Mağara Resimleri, El Castillo/İSPANYA. s.19
- Şekil-2** Lawrence Sterne, The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, 1759-67. s.20
- Şekil-3** Stéphane Mallarmé, A Throw of the Dice Will Never Abolish Change Şiiri, Cosmopolis Edebiyat Dergisi, 1897. s.21
- Şekil-4** Johann Wolfgang Von Goethe, Renk Çemberi, 1810. s.29
- Şekil-5** Josef Albers, Kareye Saygı. s.31
- Şekil-6** Gordon Young, A Flock of Words. s.35
- Şekil-7** Christopher Jobson, Çimen Tipografi, 23 Ocak 2010. s.36
- Şekil-8** Lorenzo Di Credi, Venus, 1493-1495. s.39
- Şekil-9** Botticelli, Venüsün Doğuşu (Birth of Venus), 1486 (detay). s.39
- Şekil-10** Piet Mondrian, Ağaç II, 1912. s.42
- Şekil-11** Mondrian, Çiçekli Elma Ağacı, 1912. s.42
- Şekil-12** Theo van Doesburg, The Fourth Cow, 1917. s.43
- Şekil-13** Auguste Rodin, Balzac Anıtı (Detay), Bronz, 1891–1897. s.51
- Şekil-14** Auguste Rodin, Balzac Anıtı, 282x122x104 cm, Bronz, 1891–1897. s.51
- Şekil-15** Constantin Brancusi, Yenidoğan,(1.Versiyon), Bronz, 1920. s.53
- Şekil-16** Constantin Brancusi, Prensler X, Bronz, 1920. s.53
- Şekil-17** Fernand Leger, Şehirdeki Diskler, 1920. s.55

- Şekil-18** Henri Laurens, Şişe Ve Cam, Ahşap Ve Metal Levha,1918. s.56
- Şekil-19** Robert Indiana, 3,66 m x 3,66 m x 1,83 m, Paslanmaz Çelik, 1970. s.57
- Şekil-20** Linda Leviton Siyah ve Beyaz Grafik Heykel, 40x40x2,5 cm, Ahşap. s.60
- Şekil-21** Linda Leviton, Mavi Kare, 40x40x2,5 cm, Ahşap, Boya. s.60
- Şekil-22** Linda Leviton, Dört Çiçek, Her biri 40x40x2,5 cm, Ahşap, Boya. s.61
- Şekil-23** Linda Leviton, Mavi Yeşil Totem, Ahşap, Boya. s.62
- Şekil-24** Linda Leviton, Soğuk ve Sıcak, 40x40 x5 cm, Ahşap, Boya. s.62
- Şekil-25** Linda Leviton, Leviton, Siyah ve Beyaz Karalama, 40 x 40 x 5 cm, Ahşap, Boya. s.62
- Şekil-26** Martin Sati, Toxic Fungus, 2011. s.63
- Şekil-27** Martin Sati, Toxic Fungus, 2011. s.64
- Şekil-28** Martin Sati, Toxic Fungus, 2011. s.65
- Şekil-29** Emily Floyd, Workshop, Her harf yaklaşık olarak 150x150x40 cm, Çelik, Epoksi 2012. s.66
- Şekil-30** Emily Floyd, Workshop, Her harf yaklaşık olarak 150x150x40 cm, Çelik, Epoksi 2012. s.67
- Şekil-31** Cega,(Open House serisinden), Alüminyum döküm, 2008. s.68
- Şekil-32** Preta com verde, 50 x 70 x 90 cm, Oksitlenmiş demir ve MDF, 2007. s.68
- Şekil-33** Jose Bechara, Miss Lu Silver Süper-Süper, (Grafik Heykel Serilerinden); Alüminyum döküm, Değişken boyutlar, 2009-13. s.69
- Şekil-34** Jose Bechara, A Casa, Modern Sanat Müzesi, Brezilya 2004. s.70
- Şekil-35** Jose Bechara, Mini Lu (grafik heykeller serisi), Alüminyum, Değişken boyutlar, 2014. s.70
- Şekil-36** Öklid'in Kuşları (Detay), 155x115x50 cm, Metal, 2016. s.71

Şekil-37 Öklid'in kuşları, 155x115x50 cm, Metal, 2016.	s.72
Şekil-38 Mazgal, 40x40x17 cm, Metal, 2015.	s.73
Şekil-39 Mazgal, 40x40x17cm, Metal, 2015.	s.73
Şekil-40 Mazgal, 40x40x17cm, Metal, 2015.	s.74
Şekil-41 Mazgal, 40x40x17cm, Metal, 2015.	s.74
Şekil-42 Yasak, 120x70x40cm, Metal, 2016.	s.75
Şekil-43 Yasak, 120x70x40 cm, Metal, 2016.	s.76
Şekil-44 Kararsız, 45x15x20 cm, Metal, 2016.	s.77
Şekil-45 Kararsız, 45x15x20 cm, Metal, 2016.	s.77
Şekil-46 Kararsız, 45x15x20 cm, Metal, 2016.	s.78
Şekil-47 Gölgede Bir, 40x40x40 cm, Metal, 2015.	s.79

GİRİŞ

Modernizmle başlayıp postmodern dönemle birlikte disiplinler arasında kaybolmaya başlayan sınırların neticesinde ortaya çıkan yaklaşımlar, neredeyse tüm alanları etkisi altına almıştır. Sanat alanında da görülen bu değişim ve etki sanat disiplinlerinin sorgulanmasına sebep olmuştur. Bunun sonucunda görünen ise tıpkı diğer bilim ve araştırma alanlarında olduğu gibi disiplinler arası yaklaşımların sanatta da amacına yönelik türlere ayrılabilmiştir. Buradan yola çıkarak “Heykel Sanatında Biçimsel Özellikler Bakımından Grafik Dilin Kullanılması” adlı çalışmanın amacını, heykel ve grafik tasarım dallarının çapraz disiplinler (crossdisciplinary) yaklaşım çerçevesinde incelenmesi ve konuyla paralel olarak uygulamaların gerçekleştirilmesi oluşturmaktadır. Bu amaç doğrultusunda şu sorulara yanıt aranmaktadır:

- Grafik tasarımın biçim dili olan grafik dili oluşturan temel unsurlar nelerdir ve nasıl kategorize edilebilir?
- Disiplinler arası yaklaşımın sanat dalları için kullanımı nasıl ve ne zaman ortaya çıkmıştır? Sebepleri nelerdir?
- Disiplinler arası yaklaşımın türleri ve sanatsal açıdan uygulama yöntemleri açısından bu türlerin ayrımı nasıl yapılmaktadır? Birbirlerinden farkları nelerdir?
- Çapraz disiplinler yaklaşım nedir ve sanat alanına uygulanması nasıl gerçekleşmektedir?
- Heykel ve grafik tasarım alanları açısından çapraz disiplinler yaklaşım nasıl gerçekleşmektedir?
- Biçim dili olarak heykellerinde grafik dil kullanan ve kimilerinin bu yöntemle yaptığı eserlerine grafik heykel (graphic sculpture) adını veren sanatçıların eserleri çapraz disiplinler yaklaşım çerçevesinde sorgulanabilir mi?
- “Grafik heykel” adı altında çalışmalar üreten sanatçıların dil olarak ortak yaklaşımlarına rağmen üslupsal farkları, bu doğrultuda ortaya koydukları yapıtları bakımından nasıl gözlemlenmektedir?

Konunun amacı kapsamında belirlenen sorunlardan dolayı çalışma bazı sınırlılıklar içerisinde yürütülmüştür. Bu sorunlardan ilki disiplinlerarası ve çoklu disiplinler kavramlarının sanat alanı içerisinde kullanımlarının sıklıkla karıştırılmasıdır. Bir diğeri de çapraz disiplinler yaklaşımının sanat alanında kullanımının, elde edilen veriler doğrultusunda uygulandığını gösteren kaynakların olmaması ve bu alan için tanımının yapılmamış olmasıdır. Bununla birlikte çapraz disiplinler yaklaşımının sonucu olarak “grafik heykel” ile ilgili henüz bir yayının olmaması, yorumlayıcı bir yaklaşımı gerektirmiştir.

Araştırma kapsamında karşılaşılan sorunlardan bir diğeri de ülkemizde disiplinler arası kavramı ve türlerinin tanımıyla, sanatta uygulanmasına yönelik yayınların yetersizliğidir. Bu nedenle disiplinler arası ve türleriyle ilgili çoğunlukla yabancı kaynaklardan yararlanılmış, sanat alanında da net tanımları yapılmadığı için sanat dalları haricindeki disiplinler için yapılan tanımlamaları bu alana göre uyarlanmıştır. Bu sınırlılıklar ve sorunlar çerçevesi içerisinde araştırma şu yöntemlerle ilerlemiştir:

Araştırmanın temel meselesi olan grafik- heykel ilişkisini tanımlamak amacıyla disiplinler arası etkileşimin başlangıcına yönelik sanatı etkileyen ve yenilikler getiren etkenlerin, akımların saptanması ve bu etkenlerin sonuçlarını görmek amacıyla genel tarama modeli kullanılmıştır. Bu tarama sonucunda heykel sanatının geçmişten günümüze kadar geçirdiği evrelere, heykelin formunda, yapısında ve malzemesindeki farklılaşmaya ulaşılması ve özetler halinde bu bilgilerin aktarılması hedeflenmektedir. Yine aynı şekilde grafik tasarımın da kısaca tarihsel sürecine genel tarama modeli sonucunda elde edilen verilerle değinilmiştir. Bununla birlikte iki farklı disiplin olan heykel alanı ve grafik tasarımın etkileşimini görmek amacıyla ilişkisel tarama yapılmıştır. Bu süreçte farklı iki disiplinle ilgili olan ve konuyla alakalı örnek eserler ve sanatçılar incelenmiştir. Oluşturulan bu yöntem ve metotlar dâhilinde çalışma içerisindeki aşamalar şu şekilde ilerlemiştir:

Birinci bölümde “grafik heykel” yapısının oluşumunun kavranması açısından disiplinler arası yöntemler incelenmiş, grafik dil- heykel sentezini tanımlayabilecek kavramlar genelden özele giden bir yaklaşımla tanımlanmaya çalışılmıştır. Buna göre

tek bir bilim dalının sınırları içerisinde kalan disiplinler yaklaşım ve farklı alanların karışımını niteleyen çoklu disiplinler ya da birbirinden farklı alanların entegrasyonu ile oluşan disiplinlerarası gibi kavramlarla ilgili tanımların, anlaşılabilirliği sağlanacak ölçüde araştırmalar yapılmıştır. Alanların sınırları ve etkileşim ölçeklerine göre türlere ayrılan bu yaklaşımların, sanata yönelik entegrasyonu da çalışma metnine bağlı olarak ağırlıklı biçimde heykel ve grafik tasarım alanı için çapraz disiplinler yaklaşımına yönelik araştırılmıştır.

İkinci bölümde; grafik dilden, grafik dili oluşturan temel unsurlardan bahsedilmiş ve biçimsel olarak grafik dilin sahip olduğu özellikler üç ana başlık (stilizasyon, sembolizm, soyutlama) altında toplanmıştır. Ayrıca biçimsel bir üslup olan grafik dilin, oluşum sürecini kavrayabilmek üzere grafik tasarımın öz niteliğinde tanımlanabilecek ölçüde tarihçesine değinilmiştir. Bu araştırma, grafik tasarımın biçim diline yönelik veriler göz önünde bulundurularak yapılmaya çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde ise heykelin tarihsel süreç içerisinde değişime uğrayan biçimsel özelliklerine, konuyla ilgisi bakımından kısa ve öz olarak değinilmiştir. Biçimsel özelliklerine yönelik değişimlerin konu bağlamında daha çok grafik dile yakınlaştığı dönemler göz önünde bulundurularak açıklanmıştır. Bu araştırmaların sonucunda, son on- on beş yıldır adından bahsedilmeye başlanan 'graphic sculpture' ile ilgili örnekler verilmiş ve bunların tasviri yapılmıştır. Bununla birlikte heykel terminolojisinde sıklıkla karıştırılarak birbirlerinin yerine kullanılan biçim ve form terimleri de tartışılıp tanımlamalarda bulunulmuştur.

Dördüncü ve son bölümde teze ilişkin yapılan uygulamalardan bir seçki hazırlanmıştır. Grafik dille oluşturulan heykel uygulamaları ve bu uygulamaların kavramsal betimlemeleri yapılmıştır. Araştırmaların sonucunda elde edilen veriler; 'grafik heykel' konusu üzerine yapılan bu çalışmanın gerek bu alanda yapılan ilk çalışma olması, gerekse de çapraz disiplinler yaklaşımının sanat alanında kullanımına örnek oluşturması bakımından önem arz ettiğini göstermiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM- DİSİPLİNLER ARASI YAKLAŞIMLAR VE SANATTAKİ YERİ

Toplumsal sürecin teknoloji ve bilimle harmanlanması, insan yaşamına dair yapısal değişikliklerin yaşanmasını mecbur kılmıştır. Bilimin geldiği nokta teknolojiyi güçlendirmiş ve iletişim araçlarını etkin bir güce kavuşturmuştur. İletişimin gelişmesi ise bilginin edinim ve paylaşım akışını hızlandırmış ve sonsuz denilebilecek sayılarda bilgi türünü yaratmıştır. Bu kadar çeşitli bilginin kavranması veya kavratılması ihtiyacı düşünce yapısında değişiklikleri gerektirmiştir. Tek bir alana bağlı bilgi edinimi ise evrenselliğin kavranması düzeyinde yetersizliği ve bütüncül yaklaşıma yönelik düşünce yapısının gelişimine uygun olmayışı sebebiyle sorgulanmıştır. Bu ve bunun gibi sebeplerin sonucunda tek bir disipline bağlı araştırma yaklaşımının yerine, alternatif yaklaşımlar türemeye başlamıştır. Bütüncül yaklaşım¹, disiplinlerarası yaklaşım, çoklu disiplinler yaklaşım, çapraz disiplinler yaklaşım, disiplinler ötesi yaklaşım gibi isimlerle ve farklı tarihlerde çıkan bu alternatifler; uygulandığı yapıya, uygulandığı alanların sayısına, entegrasyonuna, etkileşim düzeylerinin niteliğine veya niceliğine göre birçok açıdan ayrılmıştır.

Yüz yılı aşkın bir süredir literatürde yerini bulan ve günümüzde de hala üzerine incelemeler yapılan disiplinler arası etkileşim ve diğer disiplinler tutuma alternatif yaklaşımlar, özellikle eğitim-öğretim-öğrenim açısından tartışılmaktadır. Batı ülkelerinde “bütüncül eğitim” adı altında başlayan bu süreç birçok akademik yapıda yerini bulmuştur. Fakat bu yaklaşım biçiminin niteliği, olumlu yanları kadar olumsuz tarafları bakımından da hala sorgulanmaktadır. Bu nedenlerden dolayı da güncelliğini kaybetmeyen ve halen araştırılmaya devam edilen bir konu olarak varlığını sürdürmektedir.

¹“Bütüncül eğitim olarak bilinen eğitim yaklaşımı 1960 ve 1970’lerde Amerika’daki entelektüel ve kültürel rahatsızlıkla yükselişe geçti. Bütüncül eğitim temelde insan gelişiminin manevi boyutları ve insanî tecrübenin çeşitliliği ile ilişkilidir. Kısmen, hareket bireysel özgürlük arayışı, bireysellik ve insan potansiyelinin genişletimini temsil eder. Bununla birlikte, daha geniş anlamda ise bütüncül eğitim sistemler teorisi ve entegral felsefe, transpersonal psikoloji, kuantum mekaniğinden etkilerini yansıtan bilimsel teori, ekolojik bilinçlilik, globalizm ve feminizm dahil olmak üzere bir kaç sağlam temelli felsefi ve kültürel akımın karışımını ifade eder.” (Miller, 2005: 35).

Disiplinlerarası kavramına ilişkin yapılan bilimsel verilere dayalı araştırmalar göstermiştir ki: bu terimin bir araştırma konusu olarak ilk kullanılışı 1914 yılına tekabül etmektedir (Turna, Bolat, 2015: 38). XIX. yüzyılın sonlarında sosyal bilimlerin ayrı araştırma alanları olarak görünmesinin ardından bir taraftan daha fazla uzmanlaşma için hareketler ve diğer bir taraftan da disiplinler arası entegrasyon çabaları arasında karşılıklı bir etkileşim meydana gelmiştir (Miller, 1982: 3). 1990'lı yıllara geldiğinde araştırma konusu olarak artışa geçen bu kavramla ilgili çalışmalar, 2000'li yıllarda en büyük sayısal verilere ulaşmıştır (Turna, Bolat, 2015: 38).

Gür, disiplinler yaklaşıma alternatiflerin zamanla çeşitlendiğini belirtmiştir: “Disiplinler-arası teriminin anlamı zamanla şu şekilde gelişme göstermiştir.” Çoklu disiplinler, çapraz disiplinler ve disiplinler ötesi gibi (Aktaran: Aktan, 2007: 27-28)... Buna göre çoklu disiplinler, farklı disiplinlerden gelen belirli sayıda uzmanın bir sorun üzerinde birlikte çalışmasını; çapraz disiplinler, bir disipline başka bir disiplinin perspektifinden bakılmasını ve disiplinler ötesi de, birkaç disiplini aşıp ya da enlemesine kesip, herhangi bir tekil disiplinin alanının ötesine geçen meselelerle ilgilenmesini tanımlar (Aktan, 2007: 27-28). Bu doğrultuda, disiplinler ötesi, çoklu disiplinler ve çapraz disiplinler gibi kavramların zamanla gelişen ve değişen alanlar arasındaki etkileşim çeşitlerinin sadece “disiplinlerarası” yaklaşım biçimiyle tanımlanamayacaklarından dolayı türedikleri düşünölmektedir.

“Sosyal bilimlerde disiplinlerarası çalışmaya yönelik üç temel yaklaşım; Çoklu disiplinler, türdeş/çapraz disiplinler ve disiplinler ötesi olarak tanımlanabilir. ...çoklu disiplinler faaliyetler yan yana olmayı kapsamaktadır fakat katılımcı disiplinler arasındaki küçük bir ilişki deneyimlenir. Çapraz disiplinler yaklaşımlar disiplinlerarasında gerçek bir etkileşimi kapsar ancak kapsamı ve tabiatı önemli ölçüde değişmektedir. Disiplinler ötesi yaklaşımlar, mevcut tek bir disiplin çerçevesinden bakılan dünya görüşünün yerini alan bütüncül bir düşünce modelini kapsamaktadır.” (Miller, 1982: 6).

Miller'in (1982: 6) görüşüne göre: Çoklu disiplinler, çapraz disiplinler ve disiplinler ötesi yaklaşımlar, disiplinler arası yaklaşım düşüncesinden türemiştir. Fakat farklı alanların birleşimi, sentezi, birbirlerine ait çözümlerinin ortak

kullanımı gibi etkenlerden türeyen disiplinlerarası yaklaşımın tanımlarında henüz ortak bir sonuca ulaşılamamaktadır.

“En geniş tanımı ile disiplinlerarasılık işbirliğine yönelik problem çözmeyi, karmaşık araştırma sorunlarını, araç ve yöntemlerini ödünç almayı ve disiplinler ile kavramlar arası çapraz tohumlamayı içerir (Gür, 2003: 189). Ancak Keeseey’in (1988: 110) de öne sürdüğü gibi, disiplinlerarasılık için herkesin kabul edeceği bir tanıma ulaşmak imkânsız gözükmektedir. Disiplinlerarasılığın daha dar uygulamaları için çok disiplinli, çapraz disiplinli ve disiplinler ötesi gibi terimler kullanılmakla birlikte çoğu kez bütün bu uygulamalar disiplinler arası terimi ile karşılanmaktadır.” (Ulusoy, 2007: 389).

Disipliner tutuma alternatif yaklaşımlar, çözümlenmesi gereken sorunun türüne, yerine, yapısına göre farklılıklar gözetirken, birçok alanda da uygulanması şart olan bir duruma gelmiştir. Örneğin kent mobilyası tasarımlarından (Erselcan, 2009), inşaat mühendisliği uygulama alanlarına (Güney, 2009), sosyal sermaye çalışma alanından (Özkök, 2009), çevrimiçi öğrenme ortamlarına (Güneş, 2005) kadar pek çok konuda bir yöntem olarak başvurulmaktadır. Genellikle eğitim alanlarında, akademik yapılarda yerini bulan bu yaklaşımlar sanatta da gözlemlenmektedir. Fakat bu kavramlarla ilgili tanımlamalar -özellikle sanat alanında- literatürde eksik ve yetersiz kalmaktadır.

“Disiplinlerarasılık sanatta en sık “yanlış” kullanılan kavramların başında gelmekte. Kavramın kullanılışındaki kavram karmaşasının nedenlerinden en önemlisi, kavramın sıklıkla çoklu disiplinler (multidiscipliner) bir araştırma için de kullanılmasından kaynaklanmaktadır.” (Arapoğlu, 2013).

Bu açıklamalar doğrultusunda, tanımlamalardaki hatalardan kaçınabilmek adına “disiplinlerarası”, “çoklu disiplinler”, “disiplinler ötesi” ve “çapraz disiplinler” kavramları, “disipliner tutuma alternatif yaklaşımlar” adı altında tasnif edilerek ve literatür taraması sonucunda elde edilen bilgilerle birleştirilerek betimlenmeye çalışılmıştır.

1.1. Disipliner Yaklaşımın Alternatif Yaklaşımları

Disiplin sözcüğü, Latince *discere* “öğrenmek” fiilinden +ul+ son ekiyle türetilen *discipulus* “öğrenci” sözcüğünden alıntılanmış Fransızca *discipline* (1. eğitim, terbiye, 2. öğrenim dalı) sözcüğünden dilimize geçmiştir (Etimoloji, 2012). Günümüzde bu sözcük “öğretim konusu olan veya olabilecek bilgilerin tümü, bilim dalı” olarak yaygın bir biçimde kullanılmaktadır (TDK, t.y.). Disiplin terimi, tarih boyunca bölümlendirme ve sınıflandırmayla tanımlanan alanlar anlamına gelmektedir (Miller, 1982: 4). Bilim dallarının kökeni ve daimi mevcudiyeti ise bilimsel araştırmalara ihtiyacı olduğu kadar eğitim politikalarına da bağlıdır (Newell vd, 1982:23). King ve Brownell (1966), bilim dalı, alan anlamında kullanılan disiplini on madde ile açıklamaktadır. Bunlar:

i. Bir alanda düşünce üretimini içeren hayal gücünün dışavurumu olan özgül öğeler (önergeler, kavramlar, dizimler, biçimler, ritimler, armoniler v.b.) vardır.

ii. Bir alanın adanmış üyelerden oluşan kendine özgü bir toplumsal dokusu vardır.

iii. Bir alanın üyelerinin ilgilerinin odaklandığı bir egemenlik bölgesi vardır.

iv. Bir alanın “kahramanları” ve onların bildirim birikimlerinden oluşan bir tarihi vardır.

v. Bir alan sadece içeriği değil denemeleri sınavacak yöntemleri de vardır.

vi. Bir alanın sayıltıları, ilkeleri ve diğer önermeleri tutarlı bir bütün oluşturur.

vii. Bir alanda uzmanlık dili ya da başka bir simgesel sistem oluşur; eski kavramlara yeni tanımlar getirir ya da gereksinimi duyulan yeni kavramlar icat edilir.

viii. Bir alanın üyeleri değişik ortamlarda (sempozyum, konferans, kongre, panel) değişik donanımlarla (dergi, kitap, internet vb.) iletişim kurarlar.

ix. Bir alanın gerçeğe, insan doğasına vb. ilişkin sayıltıları, bilişsel değerleri, tutkuları vardır.

x. Bir alan kendini tanıtmak ve yaymak için eğitim araç ve süreçleri geliştirir.”
(Aktaran: Baykal, 2003).

Piaget'in de belirttiği üzere bir bilim dalı olarak disiplin: eğitim, öğretim, prosedürler, yöntemler ve içerik alanlarıyla ilgili kendi geçmişi olan öğretilebilir bilgilerin belirli bir organıdır (Jacobs, 89: 7).

Jacobs'a göre okullarımızdaki bilginin doğası ile ilgili tüm tartışmaların başlangıç noktası disiplinlerin kapsamlı bir şekilde anlaşılması olmalıdır. Çünkü Lawton'un (1975) önerdiği üzere her disiplin farklı sorular sorar; farklı referans çerçeveleri ve beyan türleri vardır ve bunların her biri, aslında disiplin alanlarını oluşturan benzersiz prosedürleri ve sonuçları göstermektedir (Jacobs, 89: 7).

Disipliner araştırmalarda, akademik araştırmacılar ve akademik olmayan katılımcılar bilgi alışverişinde bulunabilir, ancak odak, yeni bilgi ve teori yaratmak için farklı bilgi kültürlerinin entegrasyonu üzerinde değildir. Katılımcılar araştırma hedeflerini ve gündemlerini tanımlamada yer almazlar. Çalışmalar, halen tanınan tek bir akademik disiplinin sınırları içinde gerçekleşmekte; araştırma, belirli bir araştırma sorusunun cevaplandırılmasına odaklanmaktadır (Anna vd, 2010: 443).

Disipliner yaklaşımın zaman içinde değişen dünya düzenine ve görüşüne uyabilmek adına, düşünce sisteminin değişimi gereksiniminin akabinde, eğitim ve çalışma alanlarında tek bir disiplin perspektifinin yetersiz olabileceği görüşleri ortaya çıkmıştır. Disiplinleri bilmenin yanı sıra çağın problemlerinin çözümü tek bir bilim dalıyla gerçekleşmemektedir. Maddi evreni yöneten yasaların bir bütün olması ve bu yasaların fizik, biyoloji ya da nöroloji gibi bilim dalları için ayrı ayrı var olmaması, bilimsel araştırmaların kendi disiplin sınırlarının dışına çıkmasını zorunlu kılmıştır (Erol, 2009). “O halde disiplinler arası araştırmalar özellikle bugüne kadar çözülemeyen bazı problemlerin çözümünde son derece gerekli olmaktadır.” (Erol, 2009). Fakat bu gerekliliğin akabinde yaklaşımla ilgili bazı olumsuzluklarla karşılaşmaktadır. Bunlardan biri de birlikte çalışma hususunda disiplinlerin bir araya geldiklerinde, alanları çerçevesi içinde gösterdikleri iç dirençtir (Aktaran: Güneş, 2005: 93).

“Bu nedenle disiplinlerarası kavramı tartışmalı ve hala çekinceler ile yaklaşılan bir konudur. Çünkü 1980’li yıllardan sonra uzmanlık kavramı anlamını kaybetmiştir. Artık birkaç disiplin ile yetişmek gerekmektedir. Bu çoğulluk ihtiyacı kişilerin yeteneklerinin zayıflığından değil, uğraşılan meselelerin daha karmaşıklaşmasından kaynaklanmaktadır. Toplumlarda görülen gelişme ve demokratikleşme ile birlikte bireyciliği kaldırıp grup çalışmalarına ve katılımcı yönetim modellerine hızlı bir geçiş gözlemlenmesi değil disiplinler arasında da kendini hissettirmektedir.”(Güneş,2005: 93).

Elbette ki bu yaklaşımın felsefi, sosyolojik ve psikolojik boyutları da göz ardı edilemez. Fakat konu kapsamında disiplinler tutuma alternatif yaklaşımların kavramsal boyuttaki açıklamalarına yer verilmektedir. Buna göre çalışmanın amacına uygun olarak tek alanlı yaklaşıma alternatif olarak disiplinlerarası, çoklu disiplinler, disiplinler ötesi ve çapraz/türdeş disiplinler yaklaşımları verilmektedir.

1.1.1. Disiplinlerarası (İnterdisciplinary) Yaklaşım

Bir konu üzerine farklı disiplinlerin ortak çalışmasına denilen disiplinlerarası kavramı, disiplinler yaklaşımının yetersiz kaldığı durumlardan dolayı ortaya çıkmıştır. Disiplinlerarası kavramının, çoklu zekâ biçimlerini ve dünyayı çoklu bilme yollarını temsil ettiği düşünülmektedir (Çoruh, 2010: 9). Disiplinlerarası kavramı, farklı disiplinlerin zenginliği, birbirleriyle bağlantılarını ve dış dünyadaki problemlerin tek bir doğrusu ve bu problemlerin çözümünün de tek bir yoldan olmadığını kabul etmektedir. Bununla birlikte farklı disiplinlere ait olan problemlerin çözümlerinde kullanacağı yolları bulmak için bilişsel, duyuşsal ve yaratıcı kapasiteyi ön plana çıkarır.

Lucas’ın 1981 yılında yayımladığı araştırmasında, insanların dış dünyayı genellikle bütüncül bir algılama eğiliminde olduğu saptanmıştır (Yıldırım, 1996: 90). Kişilerin günlük yaşamda karşılaştıkları problemlerin tek bir çözüm yolu olmadığını, başkalarıyla iletişim kurma biçimlerinin tek bir disipline bağlı olmadığını belirtmiştir. Bütüncül algılama eğiliminde olan kişinin eğitiminin disiplinler bir yaklaşımda olmasının tezatlığına değinmiştir. Buda disiplinlerarası yaklaşımı gerekli kılan temel etkenlerden biridir. Diğer bir temel etken de gelişen ve değişen bilgi

birikiminin sonucunda ortaya çıkan yeni çalışma alanlarının disiplinler yaklaşımıyla açıklanmasının mümkün olmamasıdır. Disiplinlerüstü olarak nitelendirilen ve içerisinde farklı birkaç disiplini de bulduran bu çalışma alanlarının irdelenmesi ancak disiplinlerarası yaklaşımla mümkün olmaktadır.

Jacobs (89: 1), disiplinlerarası eğitime yönelik görüşlerinin bulunduğu makalesinde Linoel Elvin'in şu sözlerini örnek göstermiştir: "Yürüyüşe çıktığımızda, doğa bizi bir saatin dörtte üçünde çiçeklerle ve diğer kalan zamanında da hayvanlarla karşılaştırmaz." Elvin'in bu analojisinden yola çıkarak Jacobs şu yorumda bulunmuştur:

"Yürüyüşe çıktığında 45 dakika boyunca konsantre olup çiçekleri incelemenin onlar hakkında çok şey öğreteceği açıktır; fakat okullardaki problem, her iki perspektifinde bir çocuğun eğitiminin gerekli bileşenleri olduğunu görmememizdir" (Jacobs, 89: 1.)

Nicolescu (1990: 3) disiplinlerarası, çoklu disiplinler ve disiplinler ötesi kavramlarını birbirinden farklarıyla anlatmaktadır. Bunun bir sebebi de bu kavramların henüz sınırları belli ortak bir tanımlamaya sahip olamamasıdır. Özellikle birbirine karıştırılan bu kavramlardan disiplinlerarasılık, çoklu disiplinler yaklaşımdan farklı bir amaca sahiptir. Disiplinlerarası, bir disiplinden diğerine yöntemlerin aktarımı ile ilgilidir. Disiplinlerarasının üç evrede ayrımı yapılabilmektedir:

- Uygulama evresi... Örneğin, nükleer fizik yöntemleri tıbbı aktarırsa, kanser için yeni tedavilerin ortaya çıkmasına yol açar.

- Epistemolojik evre... Örneğin, resmin mantık yöntemlerini genel hukuk alanına aktarmak, hukuk epistemolojisine ilişkin bazı ilginç analizler üretir.

- Yeni disiplinlerin üretilmesi evresi... Örneğin, matematiğe ait yöntemler fiziğe aktarıldığında, matematiksel fizik doğması ve bunların metodolojik olaylara veya borsa süreçlerine aktarıldığında kaos teorisine neden olması; parçacık fiziğinden astrofizik yöntemlerini kuantum kozmolojisine dönüştüren yöntemlerin aktarılması; bilgisayar yöntemlerinin sanata aktarılmasından ise dijital sanatın oluşması sonucunu doğurabilmektedir (Nicolescu, 1990: 3).

Akademik söylemde, disiplinlerarasılık tipik olarak dört alan için geçerlidir: bilgi, araştırma, eğitim ve teori (Nissani, 1997: 203)... Bu açıdan bakıldığında Anna'ya (vd, 2010: 443) göre disiplinlerarası çalışmalar, araştırma paradigmalarını, konu sınırlarını aşmaya, yeni bilgi ve teori yaratmaya ve ortak bir araştırma hedefi oluşturmaya zorlayan birbirinden tümüyle farklı akademik disiplinleri içerir. Akrabalığı olmayan bu alanların, karşılaştırmalı araştırma paradigmalarına sahip oldukları söylenebilmektedir. Burada nitel ve nicel yaklaşımlar arasındaki veya analitik ve yorumlayıcı yaklaşımlar arasındaki farklılıklar göz önüne alınabilmektedir.

1.1.2. Çoklu Disipliner (Multidisciplinary) Yaklaşım

Nicolescu, farklı disiplinler arasındaki köprüleri oluşturmak adına XX. yüzyılın ortalarında çoklu disiplinler ve disiplinlerarası yaklaşım kavramlarının ortaya çıktığına değinmiştir. Çoklu disiplinler yaklaşım, bir araştırma konusunu yalnızca tek bir disiplinde değil, aynı anda birden fazla alanda incelemekle ilgilidir. Örneğin, Giotto'nun yaptığı resim, sadece sanat tarihi içerisinde değil, aynı zamanda dinler, Avrupa tarihi ve geometri tarihi içerisinde incelenebilir. Benzer şekilde Marksist felsefe, felsefeyi fizik, ekonomi, psikanaliz veya edebiyat ile harmanlamak için incelenebilir. Çeşitli disiplinlerin perspektiflerini harmanlamak nihai olarak söz konusu araştırmayı zenginleştirecektir. Üstelik konuyu kendi disiplini açısından anlamamız, çoklu disiplinler yaklaşımıyla derinleştirilmektedir. Nicolescu'ya göre çoklu disiplinler, söz konusu disipline bir artı getirmekte, ancak bu artı daima asıl disiplinin özel hizmetinde olmaktadır. Başka bir deyişle, multidisipliner yaklaşım disiplinler yaklaşımının sınırlarını aşarken, hedefi disiplin araştırması çerçevesiyle sınırlı kalmaktadır (Nicolescu, 1990: 2).

Çoklu disiplinler faaliyetler, iki veya daha fazla akademik disiplinden gelen bilgilere dayanır. Disiplinlerarası ve disiplinler ötesi faaliyetlerin aksine, çoklu disiplinler bu fikirleri basitçe yan yana koyar ama bütünleştirmeye çalışmaz. Çoklu disiplinler araştırmacıların, muhtemelen yararlandıkları anlayışları eleştirel olarak değerlendirmesi diğer bir yandan daha azdır (Szostak, 2015). Çoklu disiplinler yaklaşımıyla yapılan çalışmalar, birçok disiplinin hedefi olan temayı araştıran bir kaç

farklı akademik disiplini içermektedir. Katılımcılar bilgi alışverişinde bulunurken, araştırma süreci entegrasyon olmaksızın paralel disiplin çabaları şeklinde ilerlemektedir. Bu araştırmalar, genellikle sonuçları karşılaştırmak amacı gütmektedir (Anna, vd. 2010: 443).

1.1.3. Çapraz Disipliner (Crossdisciplinary) Yaklaşım

Çapraz disiplinler yaklaşım, İngilizcede “crossdisciplinary” kelimesinden dilimize geçmiştir. Tanımla ilgili pek çok farklı görüş bulunmaktadır. Ancak literatür taraması sonucunda elde edilen verilere göre bu sözcüğün akademik alanlar içinde kullanımı bakımından “bir disipline bir başka disiplinin perspektifinden bakılması (Örneğin matematik tarihi ya da müzik fiziği)” (Aktaran: Jacob, 1989: 8) şeklindeki tanımı şimdilik en yaygın olarak gözlemlenmektedir. Bu tanıma göre alanlar arasında tam bir entegrasyon olmamakla birlikte, disiplinlerden birinin pasif diğerinin de ona göre daha aktif olarak rol oynadığı söylenebilmektedir.

Çapraz disiplinler yaklaşımının tanımıyla ilgili farklı yaklaşımlardan biride Jacobson ve Robinson’a aittir. Onlar bu terimi “ortak ya da farklı disiplinlere ilham veren türden konuların olduğu çoklu disiplinler yaklaşımı ve bir dizi disiplinin sentezlendiği ve ortak bir programa dâhil edildiği disiplinler-arası yaklaşımı kapsayan” şeklinde kullanmaktadır (Jacobson, Robinson, 1990: 320). Miller (1997) ise alanlar arası bağlamda üç değişik yaklaşıma değinmekte ve bunun çok alanlı (multidisciplinary), türdeş-alanlar (crossdisciplinary), and alanlar-üstü (transdisciplinary).” olarak ayrıldığını belirtmektedir (Aktaran: Baykal, 2003). Bu tanıma göre çoklu disiplinler, disiplinler ötesi ve çapraz disiplinler; disiplinlerarası teriminden ayrı değil Robinson ve Jacobson’ın belirttiğinin aksine disiplinlerarası yaklaşımın alt başlıklarıdır.

Miller’ın “crossdisciplinary” kavramını “türdeş alanlar” olarak çeviren Baykal şu tanımlamada bulunmuştur:

“Türdeş alanlar yaklaşımı alanlar arasında hem genişliğine hem de derinlemesine etkileşimi kapsar. Alanlar arasında değişik biçim ve düzeylerde etkileşim olabilir:

- *Sosyal Psikoloji, biyokimya, ekonometri iki alanlı bileşim örnekleridir...*

- *Matematik, istatistik, yazılım mühendisliği bütün alanların kullandığı “araç alanlardır”.*

- *Eğitim, biyo-medikal mühendislik v.b.değişik alanları içlerine alırlar.*

- *Çevre, ekoloji, insan hakları, yaşlanmaya direnç, toplumsal adalet v.b. konular değişik alanlar çerçevesinde kullanılabilir.” (Baykal, 2003).*

Güneş (2015: 27) göre çapraz disiplinler yaklaşımlar “çapraz” kelimesine tekabül eden karşıtlık, olumsuz bir anlam taşımak yerine; karşılaştırma ve kıyaslama yoluyla bilgi türleri arasında bir köprü oluşturma amacını taşımaktadır. “Böyle bir yaklaşım, iki farklı disiplin arasında bütünsel bir birleşme olmasa da, bir bağ oluşması anlamına gelmektedir.” (Güneş, 2015: 27). Fakat bu bağlamda alanlardan biri diğerine göre daha baskın konumdadır. Çoklu disiplinler yaklaşımında olduğu gibi çapraz disiplinler yaklaşımında da disiplinlerin kendi sınır çizgilerini kaybetmediği bir yapı gözlemlenmektedir.

Szostak çapraz disiplinleri, iki veya daha fazla akademik disiplin içeren herhangi bir etkinliğe izafeten kullanılan genel bir terim olarak tanımlamasından sonra şu açıklamada bulunmuştur: Bu etkinlikler disiplin analizlerini entegrasyon olmaksızın yan yana getiren (çoklu disiplinler) yaklaşımlar ve çok daha etkileşimli ya da toplumsal açıdan kapsamlı yaklaşımlar arasında değişmekte veya dağılım göstermektedir (Szostak, 2015).

“ ‘*Crossdisciplinary*’ teriminin, araştırmanın uzandığı bilgi türlerinin farklılığını ve daha çok bir kuramsal yaklaşım biçimini tanımlamasıyla diğer terimlerden farklılaştığını söylemek mümkündür.” (Ari, 2015: 413).

1.1.4. Disiplinler Ötesi (Transdisciplinary) Yaklaşım

Disiplinler ötesi kavramı, diğer disiplinler tutuma alternatif yaklaşımlara oranla nispeten genç bir yaklaşım olarak tanımlanmaktadır: İsviçreli filozof ve psikolog olan Jean Piaget tarafından, alanların (bilim dallarının) gelişmesinden yedi asır sonra

bu kavram geliştirilmiştir (Nicolescu, 2010: 19). Kelime kendisini ilk defa 1970’te Fransa’da, Fransa Milli Eğitim Bakanlığının ve Nice Üniversitesinin işbirliği ile “Organization for Economic Cooperation and Development” (OCED) tarafından düzenlenen “Interdisciplinarity– Teaching and Research Problems in Universities” adlı uluslararası sempozyumda Jean Piaget, Erich Jantsch ve André Lichnerowicz konuşmalarında tanıtmıştır (Nicolescu, 2010: 19). Bu konuşmada Piaget şunları belirtmişti:

“Sonunda disiplinlerarası yaklaşımlardan sonra gelen daha yüksek seviyede bir aşamayı görmeyi umut edebiliriz. Bu, sadece özel araştırma projeleri arasındaki etkileşimi veya mütakabiliyeti kapsayan değil, disiplinler arasında herhangi bir sınır olmaksızın bütüncül bir sistem içinde yaklaşımların yer aldığı ‘Disiplinler-Ötesilik’ olacaktır.” (Piaget, 1972: 38).

Jacques Delors başkanlığındaki UNESCO’nun Yirminci Yüzyıl Eğitimi Uluslararası Komisyonunun raporunda, yeni bir eğitim türünün dört açıdan önemi vurgulanmıştır: bilmeyi öğrenmek, yapmayı öğrenmek, birlikte yaşamayı öğrenmek ve olmayı öğrenmek... Bu bağlamda, disiplinler ötesi yaklaşım bu yeni eğitim türünün gerçekleşmesine önemli katkılar sağlayabilmektedir (Nicolescu, 99: 4).

Disiplinler ötesi çalışmalarla ilgili Anna şu tanımlamalarda bulunmuşlardır:

-Çalışmalar, ortak bir hedefi araştırmak, yeni bilgi ve teori oluşturmak için akademik araştırmacıların yanı sıra disiplinlerden zıt araştırma paradigmatlarıyla akademik olmayan katılımcıları (halk gibi) birleştirir. Disiplinler ötesi, disiplinlerarası durumu katılımcı bir yaklaşımla birleştirir.

- Hem akademik hem de akademik olmayan tüm taraflar, ortak bir hedefe ulaşmak için birlikte araştırma hedeflerini, yöntemlerini tanımlar ve geliştirir. Bu yaklaşım, disiplinler ve alt disiplinlerin yanı sıra akademik olmayan bilgileri ve gücü eşit paylaşan bir yaklaşıma entegre etmektedir (Anna vd, 2010: 443).

1.2. Sanatta Disipliner Tutuma Alternatif Yaklaşımlar

Antik Yunan’da başlayıp, Rönesans döneminde gelişen ve XVIII. yüzyıla geldiğinde modern yorumuna ulaşan sanatın tanımı, iletişim için kullandığı dilin

aktarım biçimine göre gruplanmıştır (Özgür, 2011: 65-66). Günümüze gelindiğinde ise sanat alanları arasındaki sınıflandırmalar kaybolmaya başlamış, sanat dalları arasındaki etkileşimler neredeyse “disiplinler ötesi” bir boyuta ulaşarak sınır kavramını yok etmeye başlamıştır.

İpşiroğlu (2010: 11) bu konuyla ilgili değişimin, sanat dünyasında ikinci bir devrim olarak düşündüğü gelişen teknolojinin sanata entegre olmasına bağlamaktadır. İlki XX. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan sanatta alışılmış geleneksel biçimlerin bozulmasıyla gerçekleşmiş ve ikincisi içinde bu değişim teknolojiyle birlikte farklı alanlarda ve sanat türlerinde kendini göstermiştir.

“Artık sınırların zorlanması değil söz konusu olan, sınırlar çoktan aşılmıştı. Bir dönem ön planda olan sanatlar arası etkileşim, sanatların kendi sınırlarını aşmasıyla önemini yitirmiş, bildik sanat türleri iç içe girerek bütünleşmiş, yeni türler oluşturmuştur.” (İpşiroğlu, 2010: 11).

Bir başka yaklaşıma göre de, Richard Wagner’ın 1849’da ortaya attığı “sanatlar arasında bütünlüğü ve kaynaşmayı hedefleyen” “Gesamtkunstwerk” kavramı, sanatta disiplinler arası yaklaşımın kökeni olarak düşünülmektedir (Arapoğlu, 2013). Çeşitli sanat formlarının senteziyle üretilen (müzik, drama gibi) sanat eseri” (Merriamwebster, 1828) anlamına gelen Almanca “Gesamtkunstwerk”, İngilizceye “total art” ve Türkçeye “bütüncül sanat” olarak çevrilmiştir. Bu yaklaşım müzik, opera, şiir, drama vb. gibi sanatsal faaliyetlerin tek bir alan altında toplanabileceğini ve sanat dallarının senteziyle daha büyük bir etkiye sahip olabileceğini savunmaktadır (Moss, 2003).

“Gesamtkunstwerk” sadece opera sanatını değil sinemayı da etkilemiş ve bunun devamında mimaride de sıklıkla kullanılan bir terim olmuştur.² Wagner’ın “sanatların sentezi” için kullandığı bu terim mimari içinde yapının dışını, iç tasarımını, bezemelerini vb. özelliklerini bir bütün içinde algılayıp yaklaşımın oluşturulması gerekliliğini savunmuştur. (Cercisanat, 2014). Gesamtkunstwerk

² Mimarideki Gesamtkunstwerk'in temelleri aslında Rönesans döneminde, Michelangelo gibi sanatçılar tarafından atılmış, Barok döneminde de devamı getirilmişti. Frank Lloyd Wright gibi mimarlar tarafından da devamı getirildi. (Cercisanat, 2014)

Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi avangard sanat akımlarının yanı sıra Marcel Duchamp ve John Cage gibi sanatçıların eserlerinde, üretim biçimlerini değiştirip çeşitlendirmesi şeklinde de kendini hissettirmiştir (Arapoğlu, 2013).

XX. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ise görsel sanatlarda pop-art, fluxus, situasyonizm gibi sanat akımlarına paralel olarak sanatçılar, video, enstalasyon ve sinema sanatından sıkça yararlanmışlardır. Etkileşim ve değişim sürecini kapsayan bu dönem ve sanat anlayışıyla birlikte disiplinler arasındaki sınırlar büyük ölçüde silinmiştir (Yılmaz, 2011: 377).

Sanat alanında disiplinlerin arasındaki sınırların erimesiyle ilgili yapılan kavram tanımlamaları, kullanıldığı sanat harici araştırmaların ve bilim dallarının tanımlamalarının aksine sadece “çoklu disiplinler” ve “disiplinlerarası” olarak ayrılmaktadır. Çoklu disiplinler yaklaşımında birkaç sanat dalı kendi sınırlarını aşmadan bütünleşip gerçek bir etkileşim sağlayamazken, disiplinler arası yaklaşımla birlikte sınırlarının eridiğini ve bütünleşik bir sanat eserinin ya da etkinliğinin gerçekleştiği gözlemlenmektedir. Fakat bu yaklaşımların haricinde sanat alanlarıyla ilgili etkileşimde, çapraz disiplinler bir yaklaşımdan da bahsedilmesi mümkündür.

1.2.1.Çapraz Disipliner Yaklaşım Olarak Heykel ve Grafik Dil

Çapraz disiplinler (Cross-disciplinary) terimi, ortaya çıkışından bu yana birbirinden farklı pek çok tanımlamaya sahip olmuştur. Bunlardan biri, Miler’in (1997) çapraz disiplinler kavramının, disiplinlerarası yaklaşımın alt başlığı olduğu düşüncesi, tam zıttı olan bir diğer görüşte Nissani’nin(1997: 201) disiplinlerarası, çoklu disiplinler ve disiplinler ötesi terimlerini de kapsayan temel bir yaklaşım savıdır. Jacobson ve Robinson’a (1990: 320) göre de çapraz disiplinler, çoklu disiplinler ve disiplinlerarası terimlerinin arasında kalmaktadır. Fakat bu terimi tanımlamada en sık başvurulan kaynak Meeth’e (1978) aittir. Buna göre çapraz disiplinler yaklaşım, bir disipline başka bir disiplinin çerçevesinden bakarak farklı bakış açıları sağlayan, kullanıldığı alanı zenginleştiren bir yaklaşım olarak tanımlanmaktadır. Bu yaklaşımda disiplinlerden biri diğerine nazaran daha baskın konumdadır (Meeth, 1978). Disiplin araştırma konusunu desteklemek için bir başka

disiplinin perspektifini kullanmakta ve bunun sonucunda da yeni bir çıkarım elde etmektedir.

Meeth'in çapraz disiplinler yaklaşımına yönelik tanımlaması doğrultusunda, sanat üretme biçimleri açısından da bu yaklaşımın uygulanması mümkün görünmektedir. Bir sanat dalının dilini kullanarak başka bir sanat disiplininin yöntemine çevirip üretim gerçekleştirmek, çapraz disiplinler yaklaşımının tanımına uyacak sanatsal bir örnek olarak gözlemlenebilmektedir. Bu doğrultuda "heykel sanatında biçimsel özellikler bakımından grafik dilin kullanılması" çapraz disiplinler bir yaklaşımla oluşturulabilmektedir.

Grafik tasarımın görsel aktarma yöntemi olan grafik dil, üç ana unsurdan oluşmaktadır: Sembolizm, stilizasyon ve soyutlama... Neredeyse bütün sanat dallarında da kullanılan bu yöntemler, grafik tasarımda diğerlerinden farklı olarak vazgeçilmez unsurlardır ve grafik tasarıma göre kullanımları ile uygulanma şekilleri ayırt edilebilmektedir. Çünkü sanat dallarında alımlayıcıyla etkileşim düzeylerini belirleyen eserlerde kompleks formlar, dolaylı anlatımlar ya da anlatıma gereksinim duymayan biçimler var olabilirken, grafik tasarım ürününde mesajı iletme kaygısından dolayı oluşan yalın, net ve öz bir iletken görsel olmak zorundadır. Bu açıdan da grafik tasarım, yalınlaştırma ve anlaşılabilirlik aynı zamanda da estetik düzlemlerden doğan kaygıyla sembolizm, stilizasyon ve soyutlamadan oluşan grafik dili doğurmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM- GRAFİK TASARIM VE GRAFİK DİL

2.1. Grafik Tasarım

Grafik sözcüğünün kökeni Yunancada yazmak, çizmek, işaret etmek anlamına gelen grafikos ve graphien sözcüğünden türetilmiştir (MEGEP, 2007: 3). Bu sözcüğünün ilk kez kullanımı ise XX. yüzyılın ilk yarısında metal kalıplara bazı tekniklerle yapılan ve daha sonra çoğaltılan görseller için gerçekleşmiştir (Becer, 2002: 33).

Grafik tasarım, yazı ve görsel öğeleri bir arada kullanarak izleyiciye mesaj iletme amacı güden tasarımları ortaya çıkarmaya yönelik oluşmuş bir disiplindir (MEGEP, 2007: 3). Daha geniş bir tanımla grafik tasarım, “iki boyut üzerinde, iletilecek mesaj doğrultusunda, hedeflenen kitleye mesajın ulaşmasını hızlandıracak şekilde, tasarım elemanlarının organizasyonudur.”(Kal, 2011: 24). Bu tanımlardan da anlaşıldığı üzere grafik tasarımın temel konusu iletişimdir. Sınırlı bir alan içerisinde, aktarmak istediği mesajı iletme üzere tasarımlar uygulamakta ve bu görsel tasarım diliyle insanlarla iletişime geçmektedir.

Grafik tasarımın tarihsel sürecine gelindiğinde ise birçok araştırmacı grafik tasarımın kökenini mağara resimlerine dayandırmaktadır. Bunun sebebi ise insanoglunun ilk çizdiği görsellerin bir tür iletişim yöntemi olduğunun ve bu görsellerin zamanla piktogramlara ya da ideogramlara dönüşmesiyle, görsel işaretlerden bir iletişim aracı olan yazıyı doğurduğunun düşünülmesidir.

“Prehistorik devirlerden beri, birlikte yaşamının başlıca koşulu olan iletişime bir düzen ve açıklık getirmek isteyen insan, düşünce ve kavramlara görsel bir anlatım kazandırmanın yollarını araştırmıştır. Mağara duvarlarına çizilen resim ve işaretler görsel iletişimin başlangıcı olmuştur. Bu ilk yazılı ifadelerde resim ve yazı iç içe –Mısır hiyeroglifleri gibi- yer alırken, zamanla resimsel özelliklerin soyutlaşması ve sembollere dönüşmesiyle yazı özgün yapısına ulaşmıştır. Böylece bir görsel ifade aracı olarak resim ve sözel ifadenin sembolik işaretlerle kâğıda aktarılması olarak yazı, iki ayrı iletişim unsuru olmuştur. Grafik tasarım, işte bu iki iletişim unsuru olan yazı ve resmi, birbirini tamamlayan bir biçimde aynı ortamda kullanarak, yeni bir iletişim türü yaratmıştır.” (Bektaş, 1992: 9).

Şekil-1 Mağara resimleri, El Castillo/İSPANYA.



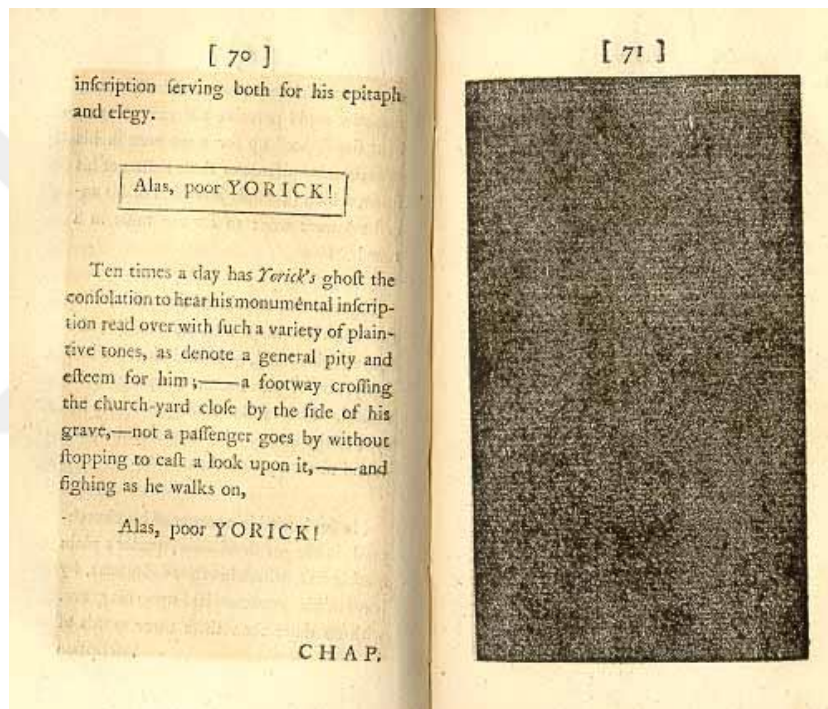
Kaynak: <http://www.bbc.com>, 2017.

İnsana dair bilinen ilk çizimler, yaklaşık olarak 40 bin 800 yıl önceye aittir. İspanya’da El Castillo’da bulunan hayvan figürleri el izleri ve kırmızı noktalardan oluşan bu görsellerin dünyanın en eski mağara resmi olabileceği belirtilmiştir (Amos, 2012). Tarihi, bilimsel verilere dayanarak hesaplanmış bu görseller (Şek.1), hem yazının atası hem de resimsel özelliği olması nedeniyle grafik tasarımın da temelini oluşturur niteliktedir. Tanımında “yazı ve resmi birbirini tamamlayarak iletişim türü yaratma” ibaresinin bulunması da bunu doğrulamaktadır.

Tarih boyunca, grafik tasarımın gelişim sürecinde birçok sanatçı, zanaatçı, yazı ustası basımcı vs. gibi birçok insanın katkısı bulunmuştur. Ancak bugünkü haline gelmesindeki en büyük etki, D. Bektaş’ın “Çağ Dönümünde Modernizmi Hazırlayan Sanat Hareketleri ve Grafik Tasarım” başlığı altında incelediği XIX. Yüzyılın sonu ve XX. Yüzyılın ilk yarısında meydana gelen sanat hareketleridir (Bektaş, 1992: 9). Bu süreçteki toplumsal sorunlardan biri de Endüstri devrimiyle ortaya çıkan ve makine çağının toplumsal yapı üzerinde oluşturduğu etkiyle birlikte estetik kaygılardan yoksun, fabrikasyon ve niteliksiz, seri üretimlerin ortaya çıkması, sanat ve zanaat olgusunun hiçe sayılması sorunsallarının belirmesidir. Bektaş, Bu sorunu çözmek üzere de insanın doğal çevresi ile olan ilişkisini yeniden düzenleme

çabasının bir sonucu olarak grafik tasarımın doğduğuna değinmiştir. Bu çabayla birlikte tasarım süreci başlamış, teknolojinin seri çoğaltımı çok ucuza mal etmesi ile birlikte kitle iletişim çağı başlayarak modern grafik tasarımın gelişmesinin önü açılmıştır. (Bektaş, 1992: 13). Stranger ve Uçar'a göre de grafik tasarımın kökeninin, binlerce yıl önceye dayandığı yönünde ve bununla birlikte gündeme gelişi matbaanın gelişmesi ve baskı için tasarımcıların imgeler ve metinler hazırlamasıyla ilintilidir (Arıkan, 2009: 8).

Şekil-2 Lawrence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1759-67.

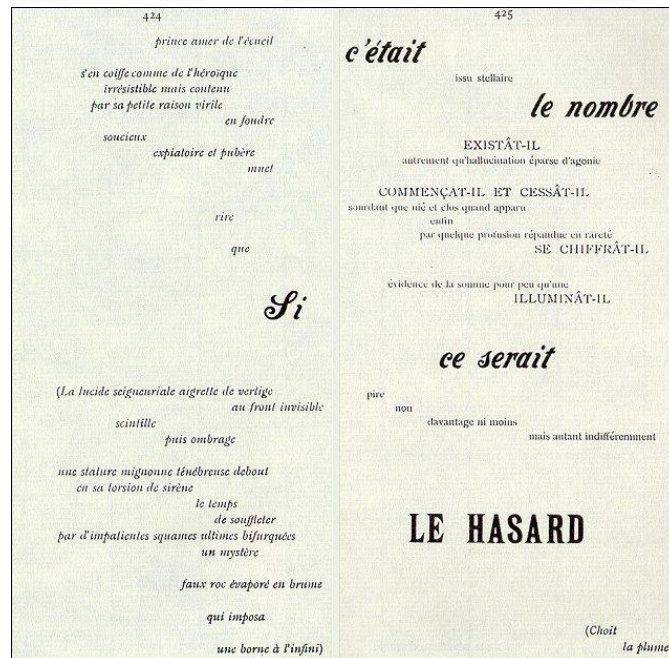


Kaynak: Glasgow Üniversitesi, Özel koleksiyon.

Twemlow, bu konuyu biraz daha açarak; baskının icadından bu yana, yayıncıların, yazarların, matbaacıların ve tasarımcıların yazının kağıttaki görüntüsü üzerinde denemeler yaptıklarına değinmiştir. 19. yüzyıl yazarı Lawrence Sterne kitabın o zamanlar henüz olgunlaşmamış biçimini ne kadar değiştirebileceğini görmek için tipografıyı kullanması örneğini vermiştir. Sterne, “*The Life and Opinions of Tristram Shandy*” (Şek-2) adlı metninde, metnin akışını boş, siyah ve harelî bir sayfaya bölmüş, yıldız ve araya konulmuş resimler gibi tipografik unsurları okura zamanın geçişi, gece, konuşmanın devam etmesi ve hikâyenin dolambaçlı

ilerleyişi gibi fikirleri aktarmak için kullanmıştır. Bu sayede okurun ilgisini sayfanın görsel karakterine çekmiş, harflerin ve kelimelerin, anlam yaratmak ve yeniden düzenlemek için sonsuz olasılık sunan, biçimlendirilebilir görsel şekiller olduklarını göstermeye çalışmıştır. Bu örnek, tipografi ve uygulamayı kullanacağı alanlarda tipografıyı, sembolleri yerleştirmeye ilgili tasarımın başlamasının ilk örneklerindedir. Yine benzer bir örnek olarak Fransız şair Stéphane Mallarmé sayfa tasarımının semantik potansiyelleri üzerine benzer bir araştırma için, 1897’de Londra’da uluslararası edebiyat dergisi Cosmopolis’te yayımlanan ‘A Throw of the Dice Will Never Abolish Change’ (Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı) adlı yirmi sayfalık şiirinden bahsetmiştir (Şek-3). Bu şiirde, geleneksel ve doğrusal metnin yerini, yatay ve dikey hareketler almıştır. Kompozisyon, farklı boyutlarda yazılar içeren, dinamik ve açık bir biçime dönüşmüştür ve sessizliği ifade etmek için aşırı boyutta boş alanlar bırakmıştır (Twemlow, 2011: 86). Yazı ve yazı yüzeyi üzerindeki bu denemeler de grafik tasarımın doğuşunun göstergelerindedir.

Şekil-3 Stéphane Mallarmé, A Throw of the Dice Will Never Abolish Change Şiiri, Cosmopolis Edebiyat Dergisi, 1897.



Kaynak: www.wired.com

Bir kişinin tahmini kişilik veya görüntüsü olan grafik tasarım, grafikten öte kişiyi düşünceyle buluşturan ve bunu etkin bir yol olarak kısa yoldan hedef kitleye ulaşma şeklinde gerçekleştiren bir iletişim aracıdır (Twemlow, 2011: 22). İletişim konusu ise modern anlamda varoluşu ve tarih öncesine dayanan kökleri bakımından da grafik tasarımın hep baş meselesi olmuştur (Becer, 2002: 28).

Grafik tasarım, toplum için bireylerin bilgiyi daha hızlı alımlamasını sağlarken, tasarımcı için iletişim aracını etkin kullanabilmek adına öğrenme, araştırma, çalışma gibi süreçlerin yoğunluğu hatta sonsuzluğu anlamına gelmektedir. Tasarımcı için grafik dili etkin bir biçimde kullanmanın yanı sıra sosyoloji, psikoloji gibi alanlarada hakim olması gerektiği bir gerçektir. “İyi tasarıma giden yolda tasarımcının, sanatsal ilke-elemanlar ve uygulamalarını öğrenmesi, mesaj ve bu mesajın iletimi için de sosyoloji-psikoloji gibi sosyal bilgilere ihtiyacı olmaktadır” (Kal, 2011: 24). Çünkü belirlenmiş bir hedef kitle bulunmakta ve o kitleye uygun mesajı aktarmanın sonucu görülmek istenmektedir. Bu sonuca ulaşmak için de, hedef kitlenin sosyal sınıfı, tarihi, ekonomileri, adetleri, hukuksal formları vs. gibi konular göz önünde bulundurularak oluşan düşünce sistemiyle tasarım gerçekleştirilebilir.

“Grafik tasarım mesajın nasıl algılandığını belirleyen faktördür. Mesajı daha şeffaf kılabilir, bir yerine dikkati çekebilir ya da farklı şekilde yorumlanmasını sağlayabilir. Oyalayabilir ve eğlendirebilir. En basit nesnelere bile kullanımını daha keyifli kılabilir. Dünyayı daha doğru işleyen üstelik daha güzel bir yer yapabilir ve en güzel yanı da temelinde eşitlikçi oluşudur; herkesçe görülen ve kullanılandır.” (Twemlow, 2011: 73).

Grafik iletişimin, uygulanma alanları ve buna bağlı olarak ihtiyaç duyduğu niteliksel ve niceliksel veri ölçeği, karmaşık yapıda ve büyük ebatlardır. Bu kadar kompleks bir yapıdan oluşan grafik tasarım, aynı zamanda karmaşayıda önleyebilen bir alandır. Komplike verilerin serbest bir halde dolanabildiği çağımızda, bu durumdan dolayı oluşabilecek kaosu engelleyebilecek bir disiplin olarak da tanımlanabilir.

“...Grafik tasarım sayısız düzeyde etkindir; gücü ve yararı geniş bir olasılık yelpazesi oluşturur. Görünmeden yüzeyi tarayabilir ya da daha derinlere inebilir. Ve

neyse ki, tasarımın biçim ve işlev arasında bir seçim yapması gerekmemektedir; ikisi için de vasıta olabilir.” (Twemlow, 2011: 32).

Becer'in (2002: 9), de belirttiği üzere, uygulama alanlarının ne olduğuna bakılmaksızın, grafik tasarım dinamik bir anlatım gerektirir ve bu dinamizmin itici gücünde iletişim oluşturmaktadır. İletişimi etkili bir biçimde kurma zorunluluğu olan grafik tasarımın sanatsal ifade biçimlerinden de sıklıkla yararlandığı gözlemlenmektedir. Emre Becer'in aktarımıyla “Grafik tasarımcı sanat yapmayı amaçlamaz, ama etkileyici bir iletişim kurabilmek için sanatsal ifade biçimlerinden sürekli olarak yararlanır.” Söylemi bu gözleme ispatlar niteliktedir. Ona göre “Her grafik tasarım ürünü, doğru ve etkili iletişim kurma özellikleriyle değerlendirilmelidir.” ve bu özellikleri yaratabilmek içinde her türlü sanatsal ya da sanatsal olmayan yöntemden faydalanılabilmektedir (Becer 2002: 9).

“Grafik tasarımın disiplinler ötesi doğası, çalışma alanlarını diğer uzmanlıklarla birleştirir. ...Grafik sözcüğü, “coğrafya”(geography), “topografi”, “kartografi” sözcüklerinde de ek olarak barınır. Bu, grafik tasarımın yeryüzüne ait bilgileri aktarmada ne kadar uzun zamandır rol oynadığını bize hatırlatır.”(Taşçıoğlu, 2013: 2).

Disipliner yapıyı aşan grafik tasarım, diğer disiplinleri içine alan ya da aşan disiplinlerötesi durumunun haricinde, XX. yüzyılın son çeyreğinde daha da belirginleşen alanlar arası sınırların erimesiyle farklı disiplinlerin içine dahil olan “Disiplinlerarası”, “Çapraz/Türdeş Disiplinler” gibi kavramlarla da birlikte anılmaktadır.

2.2.Grafik Dil

Yüzeysel bir tanımla, insanlar arasındaki bilgi alışverişe denilen iletişimin pek çok türü bulunmaktadır. İletişimin türlerinden biri olan grafik iletişim ise görüntülerden oluşan bilgilerin aktarımıyla ilgilidir ve görsel öğeleri kullanarak mesaj ilettiği için bazı kıstaslar belirlemek durumunda kalmaktadır. Bunlardan en önemlisi azla çoğu anlatabilmesidir. Bir mesajı mümkün olduğunca kısa, net ve estetik bir biçimde anlatması grafik iletişimin temel amacıdır (Becer, 2002: 28). Bu

amaç doğrultusunda ve kıstaslar sınırında oluşan biçimlendirme türüne ise “grafik dil” denilmektedir.

“Grafik tasarım bir tür dildir ve iletişim kurmak içindir.” (Twemlow, 2011: 6) Mesajı görsel öğelerle ileten grafik tasarım kendine özgü biçimsel bir dil yaratmıştır. Grafik, herhangi bir konunun işaretlerle veya resimlerle anlatımıdır. Anlatım biçimlerinden biri olan grafik dil, genel bakış açıları sağlamak, konumsal ilişkiyi göstermek ve evrensel bir üsluba sahip olmak gibi özelliklere sahiptir (Çobanoğlu, t.y.: 1). Bu özelliklerin doğrultusunda grafik dil, görsel mesajı iletmenin en yalın formunu sağlayan anlatım biçimi olarak tanımlanabilmektedir.

Grafik tasarımın dilini çizgi, renk, doku, şekil, biçim, vesaire dili olarak tanımlayan Twemlow bu biçimlerin kullanımıyla yakalanan yaklaşımları şu şekilde ifade etmektedir:

“ ‘Sarı’yı seçtiğimizde, bir beyanda bulunuyoruz. Kare yerine bir daire, düzgün yerine bozuk çizgi seçtiğimizde bir şey söylüyoruz. Sarının hepimiz için bir anlamı vardır. Karenin hepimiz için bir anlamı vardır. ...İzleyiciyle konuşmak için kullandığımız ve kontrol ettiğimiz kendi dilimizdir. İzleyicinin zihnini değiştirmek için dil yeteneklerimizi kullanırız.”(Twemlow, 2011: 62) .

Bu açıklamalar doğrultusunda grafik dilin, biçimleri ve tasarım elamanlarını kullanarak aktarma yollarının sonsuz varyasyonlarını yaratabildiği görülmektedir. Tasarımcı bu çeşitlemeler arasında kendi üslubu doğrultusunda oluşturduğu görsel ile hem mesajı hem de kendi stilini aktarmaktadır.

Görsel anlatım biçimi olarak tanımlanabilen grafik dil günümüzde giderek daha fazla önem kazanmakta ve düzenlenmezse kaos yaratabilecek bilgi ortamında verilerin aktarılmasıyla ilgili yaratıcı çözümler sunmaktadır (Taşcıoğlu, 2013: 2). Bu dilin uygulama alanları:

“İletişim kavramının bulunduğu tüm alanları kapsayacak kadar geniştir. Bir sinema filminde, tiyatro oyununda, sahne performansında, müzik videolarında, trafik ışıklarında, kullanım kılavuzlarında, deneysel, disiplinlerarası projelerde grafik anlatım dilinden faydalanarak iletişim kurmak, iletilmek istenen düşünce, duygu ve

mesajı bu yolla iletmek mümkündür. Bu dil, bir yandan toplumsal olaylar, kültürel etkileşimler, farklı teknolojiler ve bunların birbirlerine olan etkileriyle biçim değiştirip yeni uzantılarla beslenirken, diğer taraftan da küresel bilgi ve iletişim çağında farklı disiplinlerce özgün bir anlatım dili olarak kullanılmaktadır.” (Baranseli, 2009: 71).

2.2.1.Biçimsel Açıdan Grafik Dilin Unsurları

“Grafik tasarımcı, iletinin hedef kitleye yansıtılmasında, görsel öğelere, alışılmış etkileri dışında, yalın, algılanabilir ve özgün nitelikler kazandıracak bir grafik dil elde eder. Grafik dil, birçok deneme sonucunda elde edilecek görsel türevlerle geliştirilebilecektir. Bu türevler, temel olarak çizgi, leke, simge, fotoğrafı, biçimleme (stilizasyon), başkalaşım, soyutlama, eğretileme (metafor), tipografik vd. anlatımlarla görselleştirilebilmektedir.” (Turgut, 2013: 17).

Bu bağlamda bahsi geçen biçimlendirme türevleri, aynı zamanda grafik dili oluşturan da öğelerdir. Turgut’un (2013) Grafik Dil ve Anlatım Biçimleri adlı kitabında geniş açıdan ele aldığı grafik dili oluşturan anlatım yöntemlerini, daha geniş başlıklar altında irdelenebilir. Buna göre biçimsel açıdan grafik dili oluşturan temel unsurlar, üç başlık altında toplanabilir. Bunlar; sembolizm, stilizasyon ve soyutlamadır. Bu başlıklar, grafik tasarımın etkin olarak kullandığı bilinen biçimlendirme yöntemlerin bütünleştirilmiş temel yaklaşımlar şeklinde sınıflandırılmasını içermektedir

Grafik tasarım, sınırlı bir alan içerisinde vermek istediği mesajı anlaşılır bir şekilde iletmek için, genellikle bu üç temel yöneme başvurmaktadır. Biçimsel bir anlatım yolu olarak kullandığı sembolizmle birlikte insanlığın ortak dilini kullanarak mesajını iletir, stilizasyon yöntemiyle birlikte odak noktalarını belirler ve soyutlama biçimiyle de özgün tasarımlar ortaya çıkartmaktadır.

2.2.1.1.Sembolizm

Sembol; Fransızca symbole “1. gizli anlamı olan söz, 2. simge, işaret” sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük Eski Yunanca σύμβολον "retorikte iki

anlamı birleştiren sözcük, parola, simge" sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Eski Yunancada symbállō "bir araya atmak" fiilinden türetilmiştir (Etimoloji, 2012).

“Antik Yunan’da şarap kadehlerini tokuşturmak için havaya kaldıran iki tanrı yaptıkları savaşın ardından yapacakları anlaşmanın hemen öncesinde savaşı bitirmek adına bir dostluk örneği sergilemek istemişler. Bu birliktelik ve ortaklık anlaşmasının şarap içerek hoş bir görüntü ile noktalanması halklar üzerinde olumlu etkide bulunacaktı. Bu yüzden heyecan ve istekle tokuşturulmuş kadehler. İşte o an birbirine değen iki kadeh bir anda tuz buz olup ortalık cam kırıklarıyla dolunca bütünü birleştirici parçalarını ifade eden ‘sýmbolon’ kelimesi meydana gelmiş. Kavganın ve savaşın bittiği o anda iki tanrı birer cam kırığını yanlarına almışlar ve ismi bilinmeyen o savaştan iki tanrıya düşen birer kadeh kırığı olmuş. Savaşın simgesi olan iki benzer cam kırığı...”(Tokmakoğlu, 2011).

TDK sembolü, güzel sanatlar terimi içerisinde, soyut bir kavramı somutlaştıran biçim olarak açıklamaktadır (Turani, 1968: 179). Felsefe terimleri konusunda açıklaması ise ‘belli bir insan öbeğinin uzlaşım yoluyla kendisine belli bir anlam verdiği, bir şeyi gösteren, bir anlamı bir düşüncüyü görülebilir kılan im ya da görülmez bir gerçekliği canlandıran imge, özdeksel nesne’ şeklindedir (Akarsu, 1975: 236). Fromm (2003: 26) da sembolün tanımını; başka bir şeyin yerinde duran onu temsil eden, onun yerine geçen şekilde tanımlandığına değinir. Bununla ilişkili olarak da sembollerin birçok şeyin yerine geçtiği gibi duyguların, düşüncelerin ya da tecrübelerin de yerine geçebileceği ve benliğimizin dışını yansıtabileceğini öngörmektedir. Sembol içimizdeki duyguları somutlaştırıp aktarabilme imkânına sahip olmamızı sağlayan ve birçok şeyin yerine kullanılarak da temsil yöntemiyle anlatma imkânına kavuşturan bir dildir. Fromm sembollerin üç türe ayrıldığına değinmiştir. Bunlar; rastlantısal semboller, geleneksel semboller ve evrensel sembollerdir (Fromm, 2003).

“Geleneksel semboller, kişiye ya da belirli toplumlara özgüdürler. Rastlantısal semboller, çok dar bir çevreye seslenmektedirler ve onu yalnızca sembolün anlamını bilenler anlayabilmektedirler. Evrensel semboller ise, bedenimizin, duygularımızın ve ruhumuzun özellikleriyle ilgilidirler. Bu tür

semboller tüm insanlar için geçerlidirler, belirli bir kişi ya da kişiler topluluğu ile sınırlanamazlar. ...evrensel sembol, insanlığın geliştirdiği tek ortak dildir.” (Fromm, 2003: 31-32).

Rastlantısal sembollerin hitap ettiği büyük bir kitle olamamakla birlikte genellikle kişiye özgüdür ve kişi aktarmadığı sürece bilinmesi güçtür. Rastlantısal semboller için örnek olarak Fromm Rüyalari vermiştir. Özne bağlamda rüyadaki imgelerin anlamı ve çağrışımları her bir birey de farklı tesir etmekte ve yorumlanmaktadır. Geleneksel sembollere ise örnek olarak etrafımızdaki nesnelere ve onları anlamlandırmak üzere kullandığımız sesler verilmektedir. “Bazı seslerin, bir takım cisimleri anlamak için kullanıldığını görerek bir alışkanlık yaratılır, böylece de onların arasında köklü ve değişmez bir ilişki kurulur.” (Fromm, 2003). Buna göre geleneksel semboller, toplumsal bir olayın bir çok kere tekrarlanması sonucu ortak bilinçte yerini almakta ve evrensel sembollere göre daha basit düzeyde ele alınabilmektedir.

“Sembol oluşturma yeteneği olan insan bilinçdışı bir biçimde nesnelere ve formları (onlara büyük psikolojik önem bahşederek) sembollere dönüştürür; onlara hem dininde hem de görsel sanatlarda ifade verir.” (Jaffe, t.y.: 228). Sembollerin oluşturma ve simgesel düşüncenin kökeniyle ilgili C. Levi-Strauss da “Sosyoloji, simgesel düşüncenin doğuşunu açıklayamaz; bunun insanda varlığını sorgusuz sualsiz kabul etmek zorundadır” söyleminde bulunmuştur (Barnard, 2011). Buradan yola çıkarak varlıkların, soyut formların, hatta kozmosun tamamının sembolik bir anlam yüklenebilecekleri, kısaca da her şeye sembolik bir anlam atfedilebileceği görülmektedir (Jaffe, t.y.: 228).

Sembollerin ve simgelerin grafik tasarımın biçim dilini oluşturmadaki payı çok büyüktür ve bu oluşumda temel olduğu söylenebilir. “Simgeler doğrudan mesaj vermede kullanılan grafik imgelerdir.” (Becer, 2002: 29). Grafik tasarımda, sembolizmin önemine istinaden de Twemlow’ un şöyle bir söylemi bulunmaktadır:

“Sembol, işaret ve kodlama aracılığı ile bizim deli ve delicesine parçalanmış ama yine de homojen kabilemiz daha da tutarsız bir gelecekte aksamaktan

savrulmaktan ve ezilmekten ancak kurtulacak kadar bir arada durabilmektedir.” (Twemlow, 2011: 12).

Günümüz grafik tasarımın, spesifik küçük bir gruba seslenme gibi bir amacı yok ise, biçim dili olarak başvurduğu kaynak genellikle evrensel sembollerdir. Çünkü evrensel semboller rastlantısal ve geleneksel sembollerin aksine, ortak bir dil olması, hemen hemen herkes için anlaşılır olması sebebiyle önemli bir kaynak görevindedir.

Turgut da (2013: 39), grafik tasarımın kökeni olan ve sonradan sembollere dönüşen mağara resimlerinden yola çıkarak şu yorumda bulunmuştur:

“Bir nesne ya da varlığı temsil eden ilkel piktogramlar, yazılı iletişimin ilk göstergeleriydi. Varlıklar dışında, düşünceleri aktarmaya gereksinim doğduğunda ise birden çok piktogram bir araya gelerek kavram-yazıyı (ideogram) ortaya çıkarmıştır. Bu göstergeler, zamanla, bugünkü alfabede olduğu gibi, sesleri anlatan birer simge olarak kullanılmaya başladığında, sesyazı (fonogram) biçimine dönüşmüştür”.

Mısır Hiyeroglifleri, piktogram ve diğer göstergelerden oluşan resim-yazılardır. Bu aynı zamanda tipografinin de kökeniydi. Bu örneklendirmeye birlikte tipografinin de grafik tasarımın biçim ve içerik dillerinden biri olan sembolizmin içerisinde incelenmesi uygun görülmektedir. Aynı şekilde grafik dilin önemli unsurlarından biri olan renk kavramı da sembolik anlamı olması nedeniyle bu başlık altında irdelenmektedir.

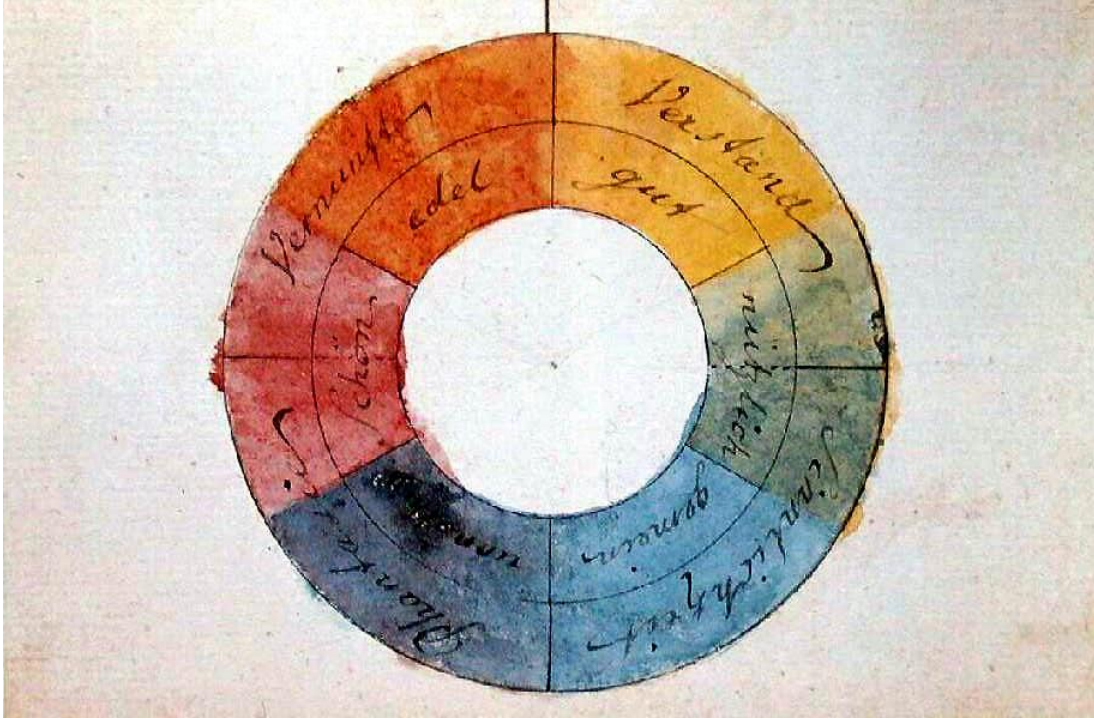
2.2.1.1.1. Renk

“İnsan gözü için, görünür olan her şeyin bir rengi vardır. Kör doğanların bile renkli rüyalar görüyor olması mümkün. Renk optik bir olgu olarak var olur; aynı zamanda da insan muhayyilesinde kendisi için hazır bekleyen bir yeri vardır.” (Berger, 2004: 17).

Renk, bir ışık kaynağından yayılan ışınların nesnelere çarptıktan sonra yansımaları sonucu gözümüzün algıladığı duyumdur. Beyaz görünen günışığı, elektromanyetik spektrumun görünür bölgesinde, en uzun dalga boyuna sahip

kırmızıdan başlayarak, sırasıyla turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve en kısa dalga boyuna sahip mor renklerini verir (Yıldız, 2006b: 72).

Şekil-4 Johann Wolfgang Von Goethe, Renk Çemberi, 1810.



<http://bigumigu.com>

Renklerin sınıflandırılmasında çeşitli yöntemler ortaya konmuştur. Sınıflandırmada kullanılan adlarda farklılık yaşanmasına rağmen, genellikle, rengin kalitesini tanımlayan “hue³ (renk)”, “parlaklık” ve “doygunluk” kavramlarının tanımlanmalarında birlik sağlanabilmektedir. Nesneden yansıyan gerçek rengin sayısı yedi denilebilir; “ana renkler” olarak mavi, yeşil, kırmızı, ana renklerin karışımından oluşan beyaz ve “tamamlayıcı renkler” denen siyan, macenta ve sarıdır. Ancak bazen hue, bazı renklerin betimlenmesinde yetersiz kalabilmekte ve bu durumda da koyu ya da açık gibi sınıflandırmaları tanımlamaya yarayan rengin “parlaklığı” devreye girmektedir. Algılanabilen bir rengin doygunluğuysa, rengin

³ İngilizcede duyularla algıladığımız renk ile nesnenin yansıttığı renk farklı adlandırılmıştır. “hue”, nesneden yansıyan gerçek renk ya da dalga boyu anlamına gelmektedir. Türkçede renk kelimesinin hem duyularla algıladığımız, hem de nesneden yansıyan renkleri nitelemesinden dolayı, “hue” belirtecine gerek duyulmuştur.

aynı parlaklıktaki nötr griden sapma derecesidir. Kısaca renk saflığının bir ölçüsüdür (Yıldız, 2006a: 81).

Renk sistemlerinin tartışma konusu olan ana renkler, kullanıldıkları ortam ve uygulamalara göre, toplamsal ve çıkarımsal olmak üzere iki farklı renk bileşimi temelinde, üç ayrı grupta modellenmiştir. Bunlar ana renkleri kırmızı, mavi, ve yeşil olan toplamsal RGB sistemi, söz konusu ana renklerin ikişerli birleşimiyle elde edilen siyan, macenta, sarı çıkarımsal CMY sistemi ve sarı, kırmızı, mavi ana renklerinden oluşan çıkarımsal YRB sistemidir. RGB sistemi, bilgisayar, televizyon gibi ışık iletimine dayalı teknolojilerde kullanılırken; CMY modeli, basılı malzemelerde kullanılan, yansıyan ışık teknolojilerinde kullanılır. YRB sistemi ise, sanat ve sanat eğitiminde sıklıkla kullanılan model olmuştur. Genellikle boya üretiminde bu model kullanılmaktadır (Yıldız, 2006b: 72).

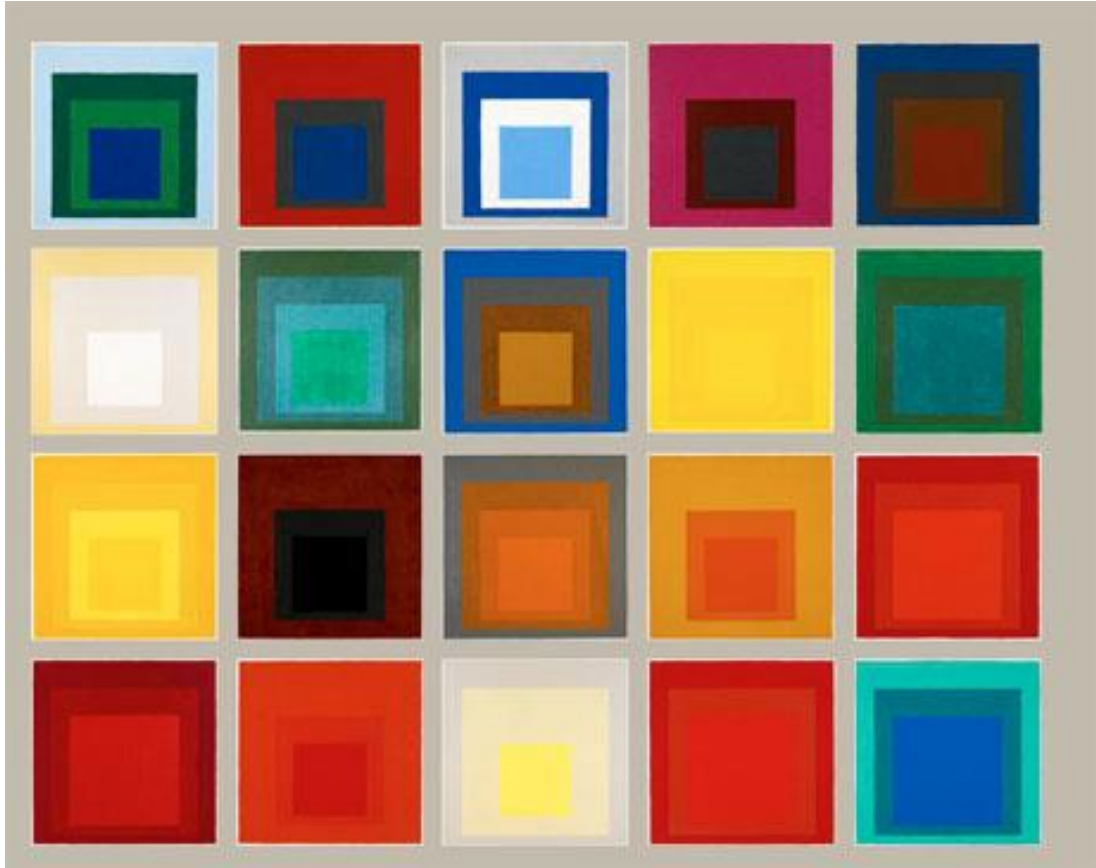
Uzun yıllar boyunca renk üzerine bilim insanları, sanatçılar gibi bir çok düşünür çeşitli teoriler geliştirilmiştir. Newton'nun karanlık bir odaya girmesine izin verdiği ışın parçasını camdan piramit bir yüzeye yansıtarak denemesi sonucu ulaştığı yedi ana renk kuramı ya da Goethe'nin şimdi YRB sistemi olarak adlandırılan mavi, sarı ve kırmızıdan oluşan üç ana renk kuramı... Sanatın vazgeçilmezi renk, algısal, duyumsal ya da optik gibi pek çok çerçeveye içerisinde tartışılmıştır.

“Matisse bir zamanlar bir santimetre kare mavi ile aynı mavinin bir metre karesinin aynı şey olmadığını söylemişti. Alanın yaygınlığı tonu değiştirir. Aynı şekilde, mavi bir daire aynı maviden bir kareyle aynı şey değildir. Sınırların şekli de tonu değiştirir. ... Her ton doku tarafından, çevresindeki diğer tonlarla görüntünün yarattığı uzam tarafından, resmin içindeki ve üzerindeki ışık tarafından ve görüntünün çekim alanı demek olan o tuhaf olgu –asla hareket etmeyen bu sessiz sanatın çerçevesi içinde, nesnelere düşme ve gerileme oranlarını belirleyen şey-tarafından farklılaştırılır.” (Berger, 2004: 19).

Renklerin, insan üzerinde psikolojik etkilerinin olduğu bilinen bir gerçektir. Günümüze değin bu konu üzerine pek çok araştırma yapılmış, deneylerde bulunmuştur. Becer'in aktarımıyla bir sanatçı olarak Josef Albers'in bu konudaki katkılarına değinmiştir.

“Albers, 30’lu yılların başında Bauhaus okullarında öğretim üyesi olarak çalıştığı sıralarda kare biçimlerden yola çıkarak birçok renk denemesi (Şek. 5) yapmış ve bu denemelerde optik yanılsamalara dayalı renk ilişkilerini ortaya çıkarmıştır.” (Becer, 2002: 57).

Şekil-5 Josef Albers, Kareye Saygı



Kaynak: <http://www.artmanik.com>, 2017

Grafik Tasarımda rengin kullanımı ise, gerçekleştirilen projenin kimi zaman kimliğini oluşturmada, ona kişilik kazandırma görevindeyken kimi zamanda onun algılanma boyutunu arttırıcı yan veya temel görevindedir. Grafik dilin temel unsurlarından sembolizm içerisinde kategorileştirilmesi mümkündür. Çünkü renk sembolik işaretler gibi çağrışımları olan, kişi üzerinde etkisi olan metaforik yapıları hissettirebilecek görseldir.

Grafik tasarım, iletişim sürecindeki yollarını netleştirmede ve mesajı alıcıya ulaştırma sürecindeki mesafeyi kısaltmada araç olarak rengi kullanabilmektedir.

Aktarmak istediği iletinin türüne göre, bu türü temsil edecek renk seçimi yapmaktadır. Kişi üzerindeki psikolojik boyutlarını da göz önünde bulundurarak estetik değerleri de tasarımın içine katarak rengi uygulamaktadır. Becer de, grafik tasarımda rengin kullanımının özellikle insan üzerindeki etkisinden dolayı önemli olduğunu vurgulayıp rengin psikolojik boyutları üzerine şöyle bir açıklamada bulunmuştur:

“İsviçreli psikiyatrist Hermann Rorschach; neşeli ve dışadönük kişilerin renge, melankolik ve içedönük kişilerin ise daha çok biçime eğilim duyduklarını söylemektedir. Renkten çok biçime dayalı bir tasarım anlayışı, izleyicisinden daha fazla katılım bekler. Renk ise izleyiciyi daha edilgen bir konuma sokar. Ama sonuç olarak renk, bir tasarımda mesajın daha etkili bir yoldan verilmesine yardımcı olur.”(Becer, 2002: 61).

2.2.1.1.2. Tipografi

“Grafik iletişimde yazı en yalın ileti araçlarından biridir. İnsanoğlunun kendi tüm duygu ve düşüncelerini ifade etmesinde ve onun toplumsallaşmasında dile ve görsele ilişkin bir semboller takımı ya da göstergeler olarak en önemli ve güçlü ileti biçimlerinden birini oluşturmaktadır. İnsanlık tarihinin geçmişinde ve günümüzde başka ileti biçimleri ve ortamları da oluşturulmasına karşın, yazı özgül varlığını halen sürdürmekte ve iletişimdeki etkin ve işlevsel önemini korumaktadır. Varlığını sürdürmeyi başaran yazı bu gücü, en yalın soyutlanmış semboller ya da göstergeler oluşundan ve de sonsuz seçenekli, yeniden düzenlenebilir olmasından alır. Yazı elbette ki kullanılan dilin kuralları çerçevesinde anlam kazanır ve toplumların kendi yazın sanatıyla bu anlam dünyası genişler.”(Sarıkavak, 2006: 80).

Klasik anlamda tipografi, “mürekkep alabilen ve basılabilen yükseltilmiş metal harf formları ile dizilmiş yazıların kullanımı yoluyla baskı yazıların oluşturulmasının teknik yöntemidir.” ve “Tipografi, tipo baskı yöntemi ve baskıda kullanılan harflerin tasarlanması ve dökümü işlemi ile eş anlamlı olarak kullanılmıştır” (Selamet, 1996: 174). Daha öz bir tanımla, basımda kullanılan her türlü harf, işaret vb. harfatin tasarlanması uğraşdır (Sözen vd, 2015: 303). Terim olarak kullanımı ortaya çıkışı ise 1450 yılına kadar gitmekte ve Alman asıllı Johannes

Gutenberg'indemonte metal yazılar hazırlayıp kurşun alaşımlarla metal kalıplar üretmesine dayanmaktadır (Kahraman, 2014: 241). Bununla birlikte metal harflerle dizgi ve baskı işlemi ilk kez Kore'de 13.yüzyılda yapılmıştır (Becer, 2007: 14).

Günümüze gelindiğinde iste tipografi için bu klasik tanım yetersiz kalmaktadır. Selamet tipografiyi ilk olarak uygarlığımızla ilişkilendirerek tarihi aktarımımızı gerçekleştiren bir öge olarak nitelendirmiş ve devamında da, bilimin, sanatın gelişmesine ve miras olarak aktarımına yönelik olanak sağlayan bu işaretlerin, bilim ve sanatın kesiştiği noktadan doğarak tipografi olarak tanımlandığını belirtmiştir. Conever'e göre bir yönüyle sonuçları araştırma ve deneylerle ispatlanmış bir bilim olan tipografi, Selamet'e göre, diğer bir yönüyle de, tasarım ilke ve elemanlarıyla; stili, rengi, ölçüsü, formu, kullanım yeri ve bulunduğu konumu gibi görsel düzenlemeleri içerdiğinden dolayı bir sanat eylemi olarak belirtilmiştir (Selamet, 1996: 173). İçerisinde bu denli tasarıma yönelik farklı ölçütleri barındıran ve bir çok disiplinle ilişkilendirilebilen tipografinin tanımı da, bu kompleks yapısının sonucu güncel konumunda yine karmaşık olmaktadır.

“Yazının uygarlığı, harflerin temsil ettiği dünyanın, üzerinde buldukları, ifade ettikleri durumların yoğunluğuna göre estetik bir çeşitlilik de kazanır. Harflerin karakterleri, biçimlenişleri yüzyılımda, yazının manzaralarını, portrelerini yani "resmi"ni oluşturur.”(Uygungöz,1996: 191).

Konu bağlamında grafik tasarım açısından tipografinin tarihine değinildiğinde ise, en büyük değişimlerin 18.yüzyıl sonundan, izmli akımların sonuna kadar olan tarihsel süreçte gerçekleştiğini görmekteyiz. 1800'lü yılların başlarında İngiliz baskı ve tipografi ustası Thomas Codben-Sanderson, tipografi konusunda şunları yazmıştı: ‘Tipografinin bütün görevi, yazar tarafından iletilmek istenilen düşünce ve imgeyi gözden kaçırmadan okurun hayal gücüne seslenmektir.’” (Becer, 2002: 17).

Tipografiyi klasik anlamından ve matbaacıların tekelinden çıkması ise 1910'lu yıllarda fütürist şairler tarafından olmuştur (Becer, 2002: 14). “Fütürizm ile sanatçılar hareket ve hızı eş zamanlılık ya da iki boyutluluk olarak adlandırıp, yalnızca biçimsel değişiklikler değil aynı zamanda tipografide biçim ve form üzerinde yoğunlaşmışlardır” (Kahraman, 2014: 242).

“Tipografinin en özgün ve çarpıcı örneklerinin ortaya konulduğu somut şiir, dili hem anlamsal, hem görsel olarak kullanan bir şiir türüdür. Şiirin geleneksel malzemeleri olan kelimeler, uyaklar, noktalama işaretleri ve mısralara, tipografinin görsel öğelerinin katılmasıyla ortaya çıkan somut şiir, edebiyat ve grafik sanatlar için önemli bir dönüm noktası olmuş, 20. yüzyılda, özellikle Dadaist ve Fütürist sanatçılar tarafından yeni bir sanatsal alan olarak benimsenmiştir. ... Kimi zaman “görsel şiir” olarak da adlandırılan bu alan, şiir sanatını, tipografiyi ve sayfa tasarımını bir araya getiren güçlü örnekleri barındırır. Somut şiir, kimi zaman görsel (optik), fonetik (ses) ve kinetik olarak da sınıflandırılmıştır. ...Şiiri ortaya koyan malzeme harflerdir. Sesleri sembolize eden harfler, sözlerin ve sözcüklerin sayfa üzerine görüntüye tercüme edilmesini sağlar.”(Taşcıoğlu, 2014: 215-216).

Tasarımcının sadece iki ve üç boyutta değil, dördüncü boyutta da yaratım sağladığını söyleyen Middentorp, tipografi tasarımıyla okuyucunun gözünü ve beynini yönlendirebildiğini hatta bazı durumlar için tasarımcının metni nötr bir biçimde sunarak, görünmez tipografiyi yarattığını belirtmiştir (Middentorp, 2012: 16). Tipografide bu denli ilerlemenin yolunu açan durum ise 1900-1950 yılları arasında yaşanan toplumsal olaylarla birlikte değişen dünya düzenine paralel olarak çıkan avangart akımların ifade özgürlüğü olarak manifestoları, afişleri kullanması, kavram boyutundaki yaklaşımlarını yazıya dökmeleridir. Bunun sonucunda oluşan basılı ifade, tasarımcıların kullandığı ve üzerine eklediği bir deneysel tipografik kelime dağarcığı sağlamıştır ve sağlamaya devam etmektedir. (Çelik, 2015: 40-41).

Deneysel tipografik yaklaşımların sonucu olarak tipografinin kullanıldığı alanlar gelişmekte ve ifade biçimleri olarak bir çok alanda kullanılmaktadır. Binaların cephelerinde, kaldırımlarda, plazalarda ve benzeri kamu alanlarında üç boyutlu ifadeler şeklinde de kendilerine yer bulmuşlardır. Bunlardan biri de ‘A Flock of Words’ (Bir Sürü Kelime), İngiltere Morecambe’de bulunan tipografik döşeme, granit, beton, çelik, pirinç, bronz ve camdan yapılmıştır. 320 metre uzunluğundaki bu yolda kuşlarla ilişkilendirilebilecek şiirler, şarkı sözleri, geleneksel söylemler yazılıdır (Şek. 6).

Şekil-6 Gordon Young, A Flock of Words.



Kaynak: <http://tdctokyo.org>

“Tasarımcılar, yazılı bir bilginin hem sözel içeriğini, hem de görsel ve biçimsel varlığını değerlendirir, bu iki yönün birleşerek meydana getirdiği algı seçeneklerini ortaya çıkarırlar. Yazı karakterleri, yazının büyüklüğü, espas gibi seçenekler o yazılı bilgiyi pekiştiren, görsel ve biçimsel varlığı bakımından geliştiren veya dönüştüren araçlar haline gelmeye açıktır.”(Taşcıoğlu, 2014: 217).

21.yüzyıla gelindiğinde ise tipografi artık her yerdedir. Kullanıldığı disiplin ya da uygulandığı alan ya da gerçekleştirme amacına göre bir çok farklı formda ve anlamda hayatımıza girmiştir (Şek. 7). “Yazı üç boyutlu hale geldiği zaman birden bire alışkanlıkların dışına çıkar ve algılama sınırlarını zorlamaya başlar. Mimari ile ilişkilendirilen üç boyutlu tipografi, adeta dev bir heykelsi form gibi büyük boyutlara bürünür ve duyguları harekete geçirir.”(Uyungöz vd, 2008: 175).

Şekil-7 Christopher Jobson, Çimen Tipografi,23 Ocak 2010.



Kaynak: <http://www.thiscolossal.com>.

2.2.1.2. Stilizasyon

Fransızca “stylisation” kelimesinden gelen stilizasyon sözcüğünün eş anlamlısı “biçemleme” (TDK, t.y.) olarak adlandırılmaktadır. Biçemleme sözcüğü “biçe” kelimesinden türemiştir ve biçenin anlamı da “Bir oluşum, durum ya da sürecin ilk örneğinin ya da ayırıcı biçiminin, ayrıtsal özellikleriyle simgesel anlatımı” olarak tanımlanmaktadır (Sencer, 1981). Bununla birlikte biçem sözcüğünün anlamı da “üslup, stil” kelimelerine tekabül etmektedir (Etimoloji, 2012). Yine Fransızca “stylisé” kelimesinden Türkçemizde batı kökenli sözcükler listesinde yer alan stilize sözcüğü, “üslup kazandırılmış, biçimlendirilmiş” olarak açıklanmış bir sıfattır (TDK, t.y.). Sözlüklerdeki açıklamalardan hareketle, stilizasyon kelimesinin biçemleme ve üsluplaştırma ile eş anlamlı olduğu ve açıklamasında yalınlaştırma, simgesel özelliklere indirgenme ve bu açıklamalara uygun olarak da biçimlendirme tanımları ortaya çıkmaktadır.

Sanatta stilizasyon sözcüğü, sadeleştirme ve üslupsal özelliklerin yansıtılması biçiminde yer almaktadır. Stilizasyon (üsluplaştırma), Turani tarafından doğa biçimlerin görünüş özelliklerini yitirmeden yalınlaştırılması ile örge meydana getirmesi olarak tanımlanmıştır (Turani, 1968: 90). Başka bir kaynakta da sanat terimi olarak stilizasyonun, herhangi bir sanat dalında biçimlerin belirgin niteliklerini öne çıkarıp vurgulamak için yalınlaştırma ve yinelemeden doğan belirgin bir üslupsal

abartma olarak tanımlanmıştır (Tamsanat, 2012). Aynı şekilde diğer bir kaynakta da belirtildiği üzere “Bir motifi ayrıntılarından arındırarak sadeleştirme, yeniden biçimlendirme” anlamı taşımaktadır (Wiktionary, 2017).

Sözen ve Tanyeli de üsluplaştırmayı, bitki ve hayvanların doğadaki biçimlerinin şematikleştirilip yalınlaştırılarak betimlenmesi olarak ifade etmişlerdir. Buna ek olarak stilizasyonun üsluplaştırma anlamı doğrultusunda verilen bu kaynakta bireyselden ziyade toplumsal bir yönelim olduğuna değinilmiştir.

“Üsluplaştırma sonucunda ortaya çıkan sanat ürünü doğadaki gerçekliği aynen yansıtmaz, ancak onu anımsatır. Yarattığı betinin ayrıntılarda değil, ana özelliklerde tanınabilir olmasını amaçlar. Üsluplaştırmanın ana özelliği bireysel değil, toplumsal bir kararın sonucu olmasıdır. Şöyle ki, bir dönem ve toplumda hangi varlığın hangi biçimde üsluplaştırılacağı konusunda verilen karar bireysel nitelikte olmaz; tüm ürünler ve sanatçılarda aynı üsluplaştırma (stilizasyon) biçimi görülür.” (Sözen, Tanyeli, 2015: 314-315).

Ancak postmodern dünyanın sanata getirdiği karmaşa, toplumsaldan ziyade bireysel yaklaşımların özgürlüğü, büyük sanatçı nüfuslarına hitap edebilen, etkileşim sağlayan akımların artık olmayışı bu tanımın “bireysel değil, toplumsal bir kararın sonucudur” bölümüne; anlamları arasında “sadeleştirme, yalınlaştırma” kelimelerinin de bulunmasından dolayı uymamaktadır. Buna ek olarak iletişim çağında oluşumuz, mesafelerin teknolojiyle birlikte kısıtlayıcı özelliğinin kalkması, dünyanın neredeyse her yerindeki olaylara medya, internet, uydu sistemleri, akıllı telefonlar vs. gibi iletişim araçlarıyla çok çabuk ulaşabilmemiz, geçmiş dönemlerdeki toplumsal üslup farklarını eritebilen bir başka durumlar dizisi olarak gözlemlenmektedir. Bu açıklamalara dayanarak, neredeyse bütün sanat disiplinlerinde kullanılan, nesnelerin görünümünü benzerlerinden özünü bozmayacak biçimde ayırmasını sağlayan bu yöntem, günümüz dünyasının koşulları gereği, bireysel farklılıklar gösterebilmektedir ve üslup ya da üsluplaştırma, bireysel etkilerin sonucu olarak farklı yapıtlarda, çeşitli biçimlerde karşımıza çıkabilmektedir.

Wölfflin “Sanat Tarihinin Temel Kavramları” kitabında, üsluba değinmiş ve üsluplaştırma eğilimine üç farklı yoldan yaklaşmış, açıklamıştır. İlk olarak, bireysel

üslubu açıklamak adına, Ludwig Richter'in bir anısını örnek olarak vermiştir. Bu örneğe göre Richter, gençlik yıllarında, Tivoli'de üç arkadaşıyla birlikte manzaradan bir detay resmi yapmaya karar vermişlerdir ve bu resimlerin yapılırken doğadan kopmadan birebir gördüklerini aksettirmelerini, aynı manzarayı ele almalarını koşul edinmişlerdir. Fakat bu kadar ortak yaklaşıma ve aynı şartları kabullenip ona göre resim yapmalarına rağmen ortaya birbirinden farklı dört resim çıkmıştır. Wölfflin, Richter'in bundan “nesnel görme eylemi diye bir şeyin bulunmadığı, biçimin ve rengin ressamın yaradılışına göre hep farklı kavranacağı” sonucuna ulaştığını iletmiştir. Yine bireysel üsluba ilişkin bir başka örneğinde de Boticelli ve Credi'nin ‘Venüs’ tablolarını karşılaştırmıştır (Şek. 8-9). Boticelli ve Lorenzo di Credi'nin zaman ve köken bakımından yakınlık ilişkisinin olduğunu, her ikisinin de Floransalı ve geç on beşinci yüzyılın içinde bulunduğu detayını verdikten sonra Venüs tabloları için yaptığı karşılaştırmadır.

“...Boticelli bir kadın bedenini betimlediğinde, bu betimleme, bedendeki kabarıklıklar ve biçim anlayışı bakımından tümüyle ona özgü bir şeydir. Lorenzo'nun bütün çıplak kadın resimlerinden, bir meşenin ıhlamur ağacından farklı olması kadar temelden ve birbirleriyle karıştırılamaz bir biçimde ayrılır. Boticelli'nin fırtınalı çizimi içerisinde her biçim kendine özgü bir coşkunluk ve etkinlik kazanır; kılı kırk yararcasına betimleyen Lorenzo'da ise görünüm, esas olarak durağan görünüş izlenimiyle sınırlıdır...” (Wölfflin, 2015: 3-13).

“Bireysel üsluba, ulusal üsluba ve zamanın üslubuna ait üç örneği ele alarak, üslubu ilk planda anlatım olarak, başka deyişle gerek zamanın ve ulusun, gerekse kişisel bir yaradılışın anlatımı olarak kavrayan bir sanat tarihi anlayışının hedeflerini sergiledik. Bunu yapmakla yaratma eyleminin sanatsal niteliğine değinilmediği açıktır: Yaradılış, elbette bir sanat eseri ortaya koymaz ama öte yandan yaradılış, geniş anlamda, yani (gerek bireyin gerekse bütün bir toplumun) kendine özgü güzellik idealini kapsayacak biçimde, üslupların maddi ögesidir. Bu türden sanat tarihi çalışmaları, erişebilecekleri yetkinlik düzeyinden henüz çok uzaktırlar fakat görev baştan çıkarıcıdır ve boşuna da değildir.” (Wölfflin, 2015: 13)

Şekil-8 Lorenzo Di Credi, Venus, 1493-1495



Kaynak: <http://pictify.saatchigallery.com>

Şekil-9 Botticelli, Venüsün doğuşu (detay), 1486



Kaynak: <http://sanatabasla.blogspot.com.tr>

Wölflin'nin de açıklaması üzerine, üsluplaştırma bireysel, zamansal veyahut toplumsal olabilmektedir ve özellikle günümüzde bu yaklaşım geçerliliğini korumaktadır. Aynı şekilde günümüzde stilizasyon kelimesi üsluplaştırma ile eş anlamda kullanılmakta ve anlam haznesinin içerisine yalınlaştırma, sadeleştirme kelimeleri de bulunmaktadır. Bu anlamlarıyla sanatın hemen hemen her dalında özellikle biçim çözümlenmeleri, anlatımda ki gereksiz detaylardan kurtulma ve

alımlama sürecindeki dikkat dağınıklığını engelleme, odak noktası belirleme gibi durumlar için kullanılmaktadır. Stilizasyon yöntemi, özellikle grafik dilin biçimsel özelliklerinin temel unsurlarından biri görevini de sürdürmektedir.

Bir grafik tasarım çalışmasında ya da herhangi bir amaca uygun çalışmada objenin benzerlerinden ayrılan biçim özellikleri bozulmadan şematikleştirilip yalınlaştırılarak betimlenmesi (MEGEP, 2007) şeklinde ifade edildiği üzere stilizasyon, sanatın farklı disiplinlerinde de kullanıldığı gibi, grafik tasarımın dili bakımından da başlıca kullanılan yöntemlerden biri olmuştur. Açıklamadan da çıkarılacağı üzere stilizasyon tanımı bazı kaynaklarda grafik tasarım sözcüğünü de içinde barındırarak, bu alanda ne kadar önemi olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Bir grafik tasarım ürününde, stilizasyon yöntemi ile iletilmesi amaçlanan mesajda ki görsel öğelerin yalınlaşması sağlanmaktadır. Alımlayıcının dikkati, gereksiz ayrıntılardan arınarak görselde vurgulanana çekilmektedir ki bir grafik tasarımın temel amacının iletişim olduğunu ve iletişimdeki temel meselesinin “en azla, en çoğa hitap etme” olduğunu düşünürsek; “stilizasyon, grafik dilin temel taşlarından biridir söylemi” kanıtlanabilmektedir.

2.2.1.3.Soyutlama

Türk Dil Kurumuna göre soyutlama, bütünün bir niteliği, bir ilişkisi üzerinde özellikle durup, öbür öğelerini göz önünde bulundurmama; bir özelliği ya da öğeyi bağlı olduğu bütünden düşünce ya da sözle ayırma anlamlarındadır. Ayrıca şu anlamları da mevcuttur:

1. *Gerçekte ayrılamaz olanı düşüncede ayırma eylemi. (Ör. Biçimi, rengi, boyutları özdekten ayırıp düşünme.)*
2. *Geneli ve öz olanı arınmış bir biçimde elde etmek için özle ilgili olmayanı bir yana bırakma. Bir tasarımın ya da bir kavramın nitelik ve bağıntı gibi öğelerini göz önünde almayarak dikkati doğrudan doğruya kavrama çeken düşünme eylemi. (Ör. Üçgen kavramında; üçgenin büyük, küçük, eşkenar ya da dik açılı oluşunu göz önüne almamak gibi)*

3. *İnsan zihninin dış dünyadaki canlı ve cansız varlıkları, duygu, düşünce ve hareketleri kendine has bir biçimde anlayıp yorumlayarak kelimelere dönüştürme olayı.*
4. *Zihnin, gerçekte ayrı ve başlı başına bir varlığı ya da özelliği olmayan bir şeyi, bağımsız olarak ya da öteki özelliklerinden ayırarak düşünmesi.*
5. *Bir nesnenin özelliklerinden veya özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan zihinsel işlem, gerçeklikte ayrılamaz olanı düşüncede ayırma, tecrit, abstraksiyon (TDK, t.y.).*

Sözen ve Tanyeli de soyutlamayı soyutlaştırma başlığı altında “Yüzey ya da hacim sanatlarında gerçek varlıklara gönderme yapan betilerin tanınamayacak derecede yalınlaştırılması” olarak tanımlamışlar ve şuna dikkat edilmesi gerektiğini aktarmışlardır:

“Soyutlaştırma üsluplaştırma işlemine benzer gibi gözüke de ondan tümüyle farklıdır. Üsluplaştırma betiyi gerçek bir varlık olarak tanınabilirlikten uzaklaştırır. Ayrıca, soyutlaştırma tümüyle bireysel bir etkinlik olduğu halde, üsluplaştırmada genel toplumsal biçim kalıplarına uymak söz konusudur.”(Sözen, Tanyeli, 2015: 281).

Eroğlu da, “Soyutlama bir şeyin ayırt edici özelliklerinden birini düşünce yoluyla yalıtıma ve o özelliği, nesnenin öbür özelliklerinden bağımsız olarak ele almaya dayanan düşünsel işlemdir.” cümlesiyle tanımlamıştır. Soyutlamayla ilgili bir de şöyle bir not belirtmiştir:

“Bu olguya girişmek, belki de dünyanın en zor eğilimlerinden birini gösterme cesaretini kendinde bulmak demektir. Soyutlananın özdeşiyle kurulan ilişkilerin yanı sıra, bu ilişkilerin volümetrik bir tavırla temasa geçerek, soyutlamanın somuttan mı yoksa soyuttan mı yana olduğuna karar verilmesi, ancak felsefi boyutu derin toplumların ve bireylerin işidir. Çünkü daha en başta soyutlama yapanın karşısına ciddi ilişkisel şu vurgu dikilir: “ Soyutlama ve Özdeşleyim”. Bunları us'ta çözüme kavuşturmadan soyutlama yapılamaz. Soyutlama, aynı zamanda bir sanat bilimi kavramıdır.” (Eroğlu, 2013: 127).

Wilhelm Worringer'e soyutlama, özdeşleyim istencinin karşıtı olarak tanımlanabilmektedir. "İlk Tanrı sembolleri, anikonik denen tasvirler, isterse onlar odun veya taştan yapılmış olsunlar, sadece geometrik biçimdedirler ve birkaç basit tipe indirgenebilirler. Gelişme süreci içinde ilk Grek heykellerinin, kendilerinden meydana gelmiş olduğu temel elemanlar bu çeşittendi. Henüz arkaik heykelde ve topraktan yapılmış kült armağanlarında bu geometrik biçim kendini duyurur." (Worringer, 1985: 90-91). Worringer'e göre hayata hiçbir yaklaşım göstermeyen salt soyutlama olan bu heykellerin modern dönemde başlayan soyutlamayla bir tutulamayacağı da Huntürk tarafından öne sürülmüştür. "Modern dönemde sanatçılar, sanayileşmenin ve savaşların huzursuzluğunu yaşamıştır. Ancak soyutlamanın daha çok, doğa taklidinden uzaklaşmayı istemek ve sanatçı özgünlüğünün ağır basması gibi nedenler sonucunda ortaya çıktığı söylenebilir" (Huntürk, 2016: 35-36).

Şekil-10 Piet Mondrian, Ağaç II,1912

Şekil-11 Mondrian, Çiçekli Elma Ağacı,1912



Kaynak: <http://www.piet-mondrian.org>

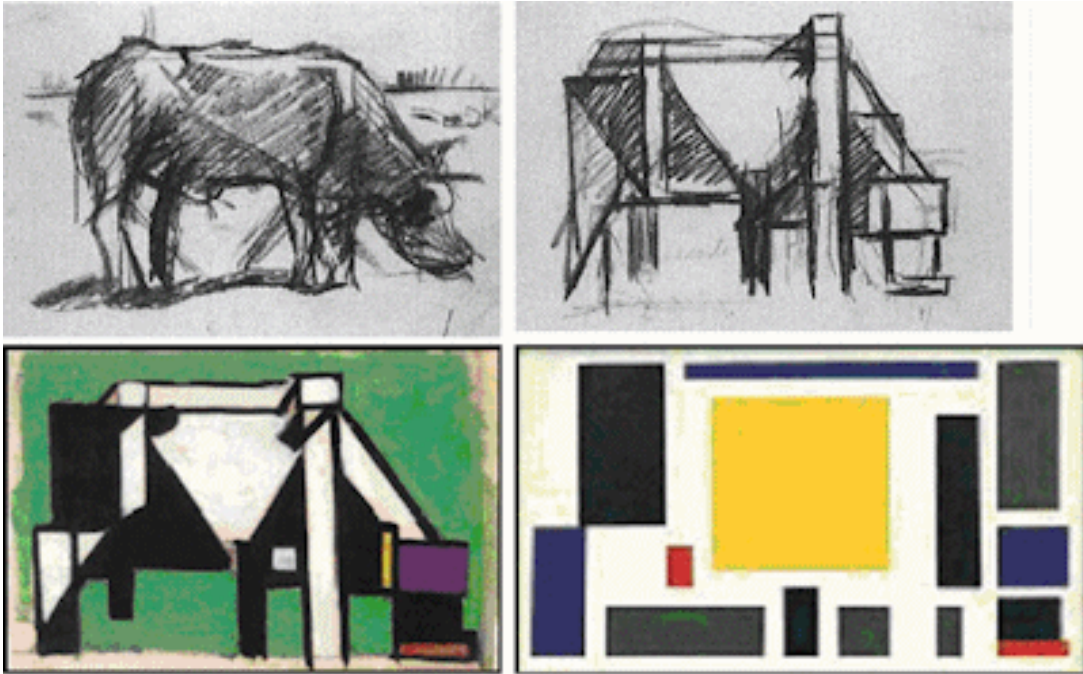
Kaynak: <http://www.piet-mondrian.org>

Soyutlama modern sanat akımları neticesinde etkilenen çağdaş grafik tasarımında başvurduğu önemli yaklaşımlardan biri olmuştur (Şek. 10-11). Grafik dilin anlatım biçimlerinden biri olarak soyutlamayı ele alan Turgut, bu düşüncenin sanatta, "...somut olan bir varlığın gerçekliğini, özelliklerini, bütünü oluşturan parçaların birbiriyle olan ilişkilerini daha iyi anlamak için yapılan inceleme ve ayırıştırma sonunda" ortaya çıktığını belirtmiştir (Turgut, 2013: 71). Cezanne'nin doğayı geometrik biçimlere indirgemesiyle kübizme ilham vermesi (Bektaş, 92: 99), kübizmin sanatta yeni bir gerçekliği arayışının tohumlarının, De Stijl'in yalın

anlatımında gelişmesiyle soyutlamada grafik tasarım alanında da kendine yeni bir yer bulmuştur (Şek. 12).

“De Stijl, kübizmin bu görüşlerini daha da ileriye götürerek, figürleri saf, geometrik biçimlere indirgemıştır. De stijl felsefesinde bireysel duygu, eğilimler dışarıda tutularak nesnel ve evrensel uyumu anlatma düşüncesi egemen olmuş, bu yaklaşım, nesnelere geometrik biçimler ve ana renklerle anlatılması sonucunu doğurmuştur.” (Turgut, 2013: 71).

Şekil-12 Theo van Doesburg, The fourth cow, (series of transformations), 1917



Kaynak: <http://www.parlettgames.uk/gamester/whatsit.html>

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM- HEYKEL SANATINDA BİÇİMSEL ÖZELLİKLER VE GRAFİK DİLİN ETKİLERİ

3.1. Form ve Biçim

TDK, Biçimi fizik alanında “Dış görünüş; bir cismin yapısını ortaya koyan çevre çizgilerinin bütünlüğü” olarak, ruhbilim alanında ise “Oluştugu parçalar ve ilişkilerin toplamı ile açıklanamayan ve bunun üstünde bir bütünlüğü olan görünüm ya da yapı” olarak açıklamıştır. Felsefe terimleri sözlüğünde biçimin tanımı: kaos durumunda, düzensiz ve belirlenmemiş olana karşılık sınırlanmış, düzenlenmiş olan anlamında verilmiştir. Ayrıca tanım, bir nesnenin, biçim almamış özdeğinden, içeriğinden ayırmak üzere, onun dışını, dış çizgilerini, aynı zamanda içyapısını, kuruluşunu, düzenini belirleyen şekilde de aktarılmıştır. Belirli bir düzene girmiş olan, biçim alamamış özdeğin karşıtıdır. Bu yönüyle de felsefenin mantık, bilgi öğretisi, estetik ve doğa felsefesi vs. gibi alanlarında biçim kavramına önem verilmiştir. Platon biçim kavramını, idea ile aynı anlamda kullanmış; genel, değişmez ve kendinden var olan, bununla birlikte bireysel ve değişen görüngelerin üstündeki ve arkasındaki ilk örnek olarak bulunan şekilde aktarmıştır. Aristoteles de her somut nesnenin özdek ve biçimden kurulduğunu iletmiş ve "Biçim kazanmış olan özdektir" demiştir. Onun görüşüne göre biçim, gerçeklik veren, gerçekleştiren etken “causa formalis” ve aynı zamanda oluş sürecinin ereğini belirleyen “causa finalis”dir. Bununla birlikte özdeğin olabirliğini, ancak biçim kazanmasıyla mümkün olduğunu belirtmiştir. Fakat yeniçağ felsefesinin nesnel varlık öğretisinde ki ayrımıyla biçim ilgili görüşler; biçimin anlamı, tanımı değişmiştir. Kant’ a göre biçim kavramı, görü biçimleri ve düşünce biçimleri olarak nesnel varlık bağıntıları olmaktan öte, bilgi ve deneyin, insan duyarlılığında bulunan zorunlu koşulları olmuştur. Biçim kavramı estetikte “bir estetik nesnenin duyularla algılanan görünüş biçimi” olarak tanımlanmıştır. Biçimsel –formel- mantıkta da “Usavurma özdek ve biçimden oluşur: terimler ve önermeler çıkarımın özdeğidir; terimler ve önermeler arasındaki bağlantı da biçimi. Biçim bakımından bir önerme olumlu ya da olumsuz, tümel ya da tikeldir. Bir tasımda önermeler arasındaki bağlantı, sonuç zorunlu olarak öncüllerden çıkacak

biçimde kurulmuşsa, bu tasım biçim bakımından doğrudur. Öncül yanlışsa sonuç da yanlış olur, ama bu yanlış oluş çıkarımın kendisinin biçim bakımından doğru olmasını ortadan kaldırmaz” tanımları yapılmıştır. (TDK, t.y.) Eroğlu sanatta form ve biçim kavramlarını aynı anlamda kullanarak şöyle açıklamıştır:

“Biçim (Form): Plastik sanatlarda biçim, öncelikle Yunanlı felsefeciler tarafından atılan bir adımla güzellik sorununa bağlanmıştır. Platon, mutlak güzellik kavramını, geometrik figürlerde, Aristo ise biçimin oranlarında, dolayısıyla bu oranlar arasındaki denge ve simetride bulmuştur. Uzun süre biçim, renge oranla üstün sayılmıştır. Bu durum, Rönesans döneminde biçim ve renk tartışmasını gündeme getirmiştir. Ortaçağda nesnel geometrik biçimlemeye duyulan ilgi, tinsel kaygılar, us ve renk güzelliğine olan düşkünlükten dolayı oldukça hafiflemiştir. Böylece, önceliği biçimsel kuramlara vermek için Rönesans adeta beklenmiştir. Rönesans döneminde biçim, sanatsal algı ve matematik üzerine kurulmuştur. Sonrasında 17. yüzyıl Barok sanatı plastik biçimin özelliklerini daha da vurgulamıştır. Hatta bu doğrultuda Fransa’da Poussin ve Rubens yandaşlarını karşı karşıya getiren de, bilindiği gibi çizgi ve renk tartışmasıydı. Aynı nedenler Delacroix ve Ingres yandaşlarını da bir araya getirmiştir. Bundan sonra çizginin sınırları rengin, rengin sınırları ise çizginin sınırları ile iç içe olmuştur. Denilebilir ki 19. yüzyıldan itibaren biçimlerde bir çoğullaşma (plüralizm) meydana gelmiştir. Çünkü sanatı etkileyen birçok felsefe adamı da çoğalmaya başlamıştır. Kısaca her yüzyılın sanatının biçimsel sorunları ve tartışmaları olmuş, farklı görüşler ortaya çıkmıştır” (Eroğlu, 2013: 27-28).

Sözen ve Tanyeli de biçim ve formu birbirinin yerine geçebilecek sözcükler olarak belirtmiş ve biçim için “bir nesnenin görme ya da dokunma organlarıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliği” açıklamasını yapmışlardır (Sözen, Tanyeli, 2015: 314-315). Turani ise sanatta biçimi, “resim, heykel ve mimarlıkta yapıtın yapı bakımından tüm kuruluşu ya da bir rengin, çevresi ve belirli durumu” olarak tanımlamıştır (Turani, 1968: 12).

Biçim ve form sözcükleri bazı kaynaklarda birbirinin yerine kullanılabilen ve aynı anlamı taşıyan kelimeler olarak verilse de, bazı kaynaklarda da farklı anlamlara

sahip olduğu ve birbiri yerine kullanılamayacağı belirtilmektedir. Anlamları farklı olarak kabul edildiğinde form kavramını nesnenin yapısal özelliği bakımından boşlukta kapladığı alan olarak düşünmek mümkündür (Tamsanat, 2012). Biçim kavramı ise “bir nesnenin görme ya da dokunma duyuları ile algılanmasını sağlayan kendine özgü gerçekliği, dışını oluşturan ve tek bir açıdan görünen şekli” olarak tanımlanabilmektedir (Tamsanat, 2012). Atalayer’e göre biçim ve form birbirinden farklı kavramlardır. Biçim formun karşısında daha canlı bir yapıyı temsil eder.

“Tasarımcılar, biçim ile form arasında böyle yapısal bir farklılık gözlemlemektedirler. Aslında bu ayırım, Alman psikolog Gestalt’ındır. Gestalt; temelinde daha çok bir canlılık bulunan, biçimdir der. Bir Bauhaus izleyicisi olan Amerikalı Lee F. Hodgden de biçim; yaratıcı eylemin zihinde canlandırdığı şey, form ise kuvvetli konturları olan şekildir.” (Aktaran: İşler, 2013: 26-27).

Görülen her şeyin sınırları olan bir bütün olarak düşünüldüğünde, bu varlıkların genel görüntüsünün formu verdiği söylenmektedir (Atalayer, 1994: 162). Kısaca bütünü karakteristik özelliklerini taşıyan görüntüsü şeklinde tanımlanabilen formun devamında yapıya zaman, hareket, öznellik gibi kavramların girmesiyle biçime dönüşmektedir.

“Herhangi bir cismin, varlığın bir anlık pozisyonu, o formun o anlık biçimi olur. Şöyle örnekleyebiliriz; insanın genel bir şekli-formu vardır. Fakat herhangi bir anda, bu genel form daha değişik bir görünüme girebilir. Oturmak, zıplamak, eğilmek, yuvarlanmak, koşmak vs. gibi pek çok davranış türlerinde, genel insan formunun aldığı, farklı bir anlık görünüm, insanın o anki biçimidir”(Aktaran: İşler, 2013: 26).

Tansuğa göre biçim, düşüncenin sözcüklere dökülmesi gibi, duyuş, düşün ve özün dökümüdür. Biçim ona göre özü yazan, tanımlayan, gösteren, anlatan bir unsur olarak her şeydir. “Biçim kendi başına bize getirdiğinin ötesinde hiçbir öz ve anlam spekülasyonuna alet edilemez.”(Tansuğ, 1976: 56).

Sanat alanında biçim sanat dallarının türlerine ve yöntemlerine göre farklılıklar göstermektedir. “Çizgi, renk, renge ilişkin ton derecelenmesi, kütle ve hacim gibi

unsurlar plastik bir sanat eserinde biçimi oluştururlar. Bu unsurlar yaygındır. Ancak önemli olan yanları hangi yönde kullanıldıklarıdır.” (Tansuğ, 1976: 47).

3.1.1. Heykel Alanında Biçimsel Değişim

“...heykelin ne olduğunu gayet iyi bildiğimizi söyleyeceğim. Bildiğimiz şeylerden biri de bunun evrensel değil, tarihsel sınırları olan bir kategori olduğudur.” Krauss, 2002: 104).

Heykele dair bulunan ilk örneklerin tarihi MÖ otuz binli yıllar olarak verilmiştir. Bunlar ana tanrıça figürleridir. Stilize edilmiş bu ilk heykelcikler bilinen en eski heykellerdir. “İlk heykelcikler verimi, bereketi sağlamaya aracı olan ana tanrıçalar ve bugünün nazar boncuğu ve muskası gibi düşünülebilecek idolleridir.” (Huntürk, 2016: 23). Paleolitik çağa ait olan bu heykelcikler, İtalya ve İspanya arasındaki mağaralarda bulunmuş ve buldukları yerlerin isimlerini almışlardır. Verilen isimler; Willendorf, Lespugue ve Brassempouy Venüsleri olan kadın heykelciklerinin, aynı dönemde yapılan doğayı taklit eden hayvan heykelciklerinin aksine temsili bir karakterle yapıldıkları, birebir doğasını taklit etmedikleri gözlemlenmiş, bu sebepten dolayı da bulunan bu ilk heykelciklerin özel bir anlamı olduğu düşünülmüştür (Aktaran: Huntürk, 2016: 30).

Günümüzün aksine geçmişte yapılan heykellerin bir amacı vardır ve yapıma sebepleri yapanın gereksinimleri ile paralel doğrultuda olmuştur. Kimi imgeler doğal güçler kadar gerçek ötesi güçlerden de korunmak için bir bakımdan büyüsel amaçlar doğrultusunda yapılmıştır. Yaşantıları gereği heykelleri, imgeleri güç dolu nesnelere olarak algılayıp amaçlara hizmet etme gereğiyle biçimlendirmişlerdir (Gombrich, 2013: 39-40).

“Buzul Çağı’ndan Rönesans’a dek, biçim dilinden çok sembolik anlatım diline önem veren heykel, halkı korur, bereket sağlar, düşmanları korkutur, evlere ve tahıl depolarına bekçilik eder, sınır taşı olur, yazılı kanunları gösterir, öyküler anlatır, insanlara bu dünyada eşlik ettiği gibi öteki dünya yolculuklarında da eşlik eder.” (Huntürk, 2016: 23).

Prehistorik dönemle başlayıp uzun yıllar açıklamasında, inanç sembolü olma, ritüel aracı, mistik korunma gibi işlevleri ön planda bulunduran heykel toplumsal, sosyal, siyasal kitlesel gibi büyük olay ve olgularla bağlamını ve bu paralelde biçimini değiştirmiştir. İşlevsel olma ve süsleme amacı ön planda olan heykelin biçimi, Antik Yunan'da ideale ulaşmayla devam etmiş, inançlarla doğru orantılı olarak tanrısal olayların anlatımı ve tanrıları onurlandırmak adına biçimlenmiştir. Aydınlanma Çağı, Sanayi Devrimi, Modernizm, Dünya Savaşları gibi olgularla birlikte gelişip sorgulanmaya başlanmış, değişen toplum yapısına istinaden beğeni yargılarının çeşitlilik göstermesiyle birlikte biçimin yanı sıra anlamında da farklılıklar yaşanmıştır.

Heykelin biçimine dair radikal değişimin modernizmle birlikte gerçekleştiği düşünülmektedir ve tarihsel olarak modernizme yaklaşılan süreçte, sanat eseriyle ilgili olan üslup çeşitliliklerinin yanı sıra 'üslup' kavramının tanımlanmasında da farklılıklar yaşanmaktadır.

"...yüzlerce yıldır doğru olduğu varsayılan birçok kaniya son veren 1789 Fransız İhtilali ile birlikte, gerçek modern çağlara ulaştık. ...değişmelerin ilki, 'üslup' dediğimiz, sanatçının tavırlarıyla ilgilidir. ...geçmiş zamanlarda dönemin üslubu, bir işin yapılmasında, sonuca ulaşma açısından en iyi yol olduğu için benimsenmiş olan tarzdı. Akıl Çağı'nda, insanlar üslubun ne demek olduğunu kavradılar ve değişik üslupların bilincine varmaya başladılar."(Gombrich, 2013: 476).

XX. Yüzyıl sanat hareketlerinin değişiminde payı olan bir diğer olgu da 1839 yılında akademik ressamlardan olan Paul Delaroche'un Fransız hükümetine, fotoğraf imgesini yakalayan Daugerréotype adındaki icadı sunmasıdır. Bu icatla beraber ressamların çok uzun sürede emek harcayarak yapabildiklerini daha kısa sürede elde edebileceklerini iddia etmiştir. (Antmen, 2013: 11-20) Belge niteliği de olan fotoğrafın icadıyla birlikte klasik resmin teması ve biçimi de sorgulanmaya başlamıştır.

Daugerréotype tanıtıldığı süreçte, sanat ortamının merkezi olarak kabul edilen Fransa'da Neo-klasik ve kısmen romantik eğilimlere tekabül eden akademik sanat

anlayışı egemendir. Bu etkinin kökeni, 1648 yılında açılan ve etkisini 19. yüzyıla kadar devam ettiren Kraliyet Resim ve Heykel Akademisine dayanmaktadır. Akademi⁴, zanaatçılarla sanatçıları birbirinden ayırırken güzel sanatlar kavramının oluşmasına ve sanatın entelektüel bir alan içerisinde değerlendirilmesine yönelik algının oluşmasında katkıda bulunmuş ve sanatın izleyiciyle buluşmasını sağlayan tek resmi otoriteyi oluşturmuştur. (Antmen, 2013: 11-20).

Akademilerin, sanat eserlerinde geçmişin görüntülerini ve öykülerini konu almayı benimseten otoriter yapısı, XIX. yüzyılın ortalarında yeni bir yaklaşımın doğmasına sebep olmuştur. Bu yaklaşımın adı Gerçekçiliktir. Gerçekçiliğin öncüsü olan Gustave Courbet (1819-1877) akademinin benimsediği anlayışın aksine resimlerinde gündelik yaşamın gerçekliğini, yaşadığı çağın görünümünü ve düşüncelerini konu almıştır. 1855 yılında Paris Dünya Fuarına kabul edilmeyen resimlerini Gerçekçilik Pavyonunda sergileyerek resmi otoriteye başkaldırmıştır. Yine aynı şekilde Auguste Rodin (1840-1917), 19. yüzyılın kalıplaşmış heykel anlayışına karşı durmuştur, kendine özgü biçim dilini serbestçe ifade ettiği ‘Balzac’ (1891) heykelini gerçekleştirmiştir. (Antmen, 2013: 11-20) Salonların, Akademiye karşı olan avangart sanatçıları reddetmesi ve buna karşın alternatif sergilerin ortaya çıkışı, sanata ilgi duymaya başlayan yeni kalabalık orta sınıfın, akademinin ve aristokrasinin hiyerarşik olarak en düşük değeri yüklediği natürmort, manzara ve gündelik yaşam gibi konuların işlenmesine ilgi duyuşu, Avangart ve akademik yaklaşımların sürekliliği gibi bir çok sebep XX. yüzyıl sanat hareketlerinin gelişimine temel hazırlamıştır. Bu süreci hızlandıran ve bu olayların oluşumunda en büyük rolü alan “Sanayi devrimi”dir. (Antmen, 2013: 11-20).

“Asıl yön değişikliği daha on sekizinci yüzyılda gerçekleşmişti. ...klasik geleneğin yetkinliğe götüren bir kılavuz olduğu inancı yitirilmiş, tarihsel

⁴ Akademi sözcüğü, Yunan filozofu Platon’un öğrencilerine ders verdiği yerin adı olarak ortaya çıkmıştır. Düşünürlerin sıklıkla akıl ve erdem tartışmaları için toplandıkları akademiler, XVI. yüzyıl İtalyan sanatçılarının ilgisini çekmiş ve sanatçılar akademideki bilge kişilerle eşitliklerini belirtmek için, toplantı merkezlerine ‘akademi’ adını vermiştir. Fakat akademiler sanat öğretme işlevini, XVIII. yüzyılda yerine getirmeye başlayabilmiştir. Bu yüzyılın akademileri, Kralın kendi ülkesindeki sanata verdiği önemi göstermek için kraliyet himayesine alınmıştır (Gombrich, 2013: 480).

araştırmalara gösterilen büyük ilgi sonucu geleneğinde aslında bir çelişen örnekler bütünü olduğu ortaya çıkmıştı. Üslup konusunun giderek ön plana çıkması ve sanatın bir kendini açıklama sorunu olduğu yolundaki yeni görüş, sanatçının kendi iç dürtüsünü bulmasını ve bunu sanatın konusu ve üslubuyla açıklamasını gündeme getirdi. Bunu bir yandan Romantizm dediğimiz ve Fransız Devrimi ile Sanayi Devrimi'ni içeren; öte yandan Rousseau'nun uygar toplumun değerlerini reddetmesini, Beethoven'in geleneksel biçimlerle uyum ve üslup kurallarını reddetmesini, Wordsworth'ün şiir malzemesi olarak halkın konuştuğu dili yeğleyip yüceltilmiş bir dili reddetmesini, Goethe ve başkalarının bir sanat yapıtının kaynağının herhangi dış bir etken ya da dürtü değil de, bilinçaltı olduğunu anlamasını içeren bir dönem izledi." (Lynton, 2015: 13).

Brancusi'ye göre modern heykelin başlangıç noktasının, Rodin' in 'Balzac' heykeline dayanmakta olduğu düşünülmektedir.

"... Kendi çağının heykeline yeni bir ifade kazandıran, Alman düşünür Georg Simmel'e (1840-1917) göre 'modernlik ruhun ifadesi' olan Auguste Rodin (1840-1917), 19. yüzyılın kalıplaşmış akademik heykeline karşı cesurca karşı durmuş, insan bedeninin hallerini zengin bir biçimsel dağarcık içinde o güne değin görülmemiş bir gerçeklik, öte yandan romantizmle ortaya koymuştur. Biçimi ve malzemeyi yoğun bir enerjiyle donatarak acı ya da haz ekseninde her tür duygunun dile geldiği, sanki soluk alıp veren bir dış kabuğa dönüştüren ... Rodin'in ısmarlama bir yapıt olmasına karşın reddedilen 'Balzac' (1891) heykeli, anıt olgusuna sıradışı yaklaşımı ve biçimsel serbestliğiyle 19.yüzyılın en 'aykırı' kamusal heykeli olarak nitelendirilmiştir. Rodin'in ölümünden yıllarca sonra 1939'da Raspail Bulvarı'na yerleştirilen Balzac heykeli, ünlü heykeltıraş Brancusi'ye göre 'modern heykelin başlangıç noktası'dır.'" (Antmen, 2013: 15).

Krauss'da modern heykelin başlangıcıyla ilgili Brancusi'yle aynı görüşleri paylaşmaktadır. Ona göre de anıt mantığının yıkılıp heykelde gelenekselin kırılma noktası Rodin'in Cehennem kapıları projesi ve Balzac heykeliydi (Şek. 13-14).

Şekil-13 Auguste Rodin, Balzac Anıtı (Detay),
Bronz, 1891–1897.



Kaynak: www.flickr.com

Şekil-14 Auguste Rodin, Balzac Anıtı, 282x122x
104 cm, Bronz, 1891–1897.



Kaynak: http://www.sculptuur.nu

“... 'Balzac' heykeli de öyle bir öznellik içerir ki Rodin'in kendisi bile (yazdığı mektuplardan anlaşıldığı üzere) yapıtın kabul edilebileceğine inanmamıştır.

Bence bu iki heykel projesiyle anıt mantığı eşiği geçilip onun negatif durumu denebilecek bir şeye –bir tür yetersizliğe ya da evsizliğe, mutlak bir yer kaybına- yani modernizme girilir, zira heykel üretiminin modernist dönemi tam da bu yer kaybıyla bağlantılı olarak işler ve anıtı bir soyutlama; işlev bakımından yersiz ve büyük ölçüde keline gönderen katışıksız bir işaret ya da kaide olarak üretir.” (Krauss, 2002: 105).

Genel bir yaklaşımla modernizmin tohumlarının XX. yüzyılın başında Avrupa'da yaşanan kapsamlı kültürel ve siyasi dönüşümün bir önceki yüzyılın değerlerini tehdit etmesiyle atıldığını söylemek mümkündür (Farthing, 2012: 444). XX. yüzyıla gelindiğinde değişen toplum yapısıyla birlikte düşünce yapılarının

sınırlandırmaları aralanmış ve bunun akabinde sanatçıların özgür ifade dönemi başlamıştır. Marksist ideolojinin yayılması, psikanalizin gelişmesi, kitle iletişim araçları ve otomobil gibi teknolojik gelişmelerle birlikte, sanatçılar da gelenekselliği reddetmiş, çevrelerini saran parçalanmış, hızlı ve sanayileşmiş dünyayı temsil edecek yeni yollar aramışlardır. “İlerlemeye duyulan inanç ve toplumsal ütopyalar da sanatçıları harekete geçiren güçler arasında yer almıştır.” (Farthing, 2012: 444). Bununla birlikte modernizme kadar geleneksel heykel biçimlendirmelerinde ulaşılabilecek en üst düzeye ulaşıldığı fark edilmiş ve hemen hemen her alanda olan devrimlerle birlikte değişen dünya düzenine uygun olarak sanatta da anlamında, yapısında ve etkisinde büyük bir dönüşüm başlamıştır.

“Sanayi devrimi heykel sanatını mimarlıkla, mühendislikle birleştiren yolları açıyordu. kübizm önce figürü geometrikleştiriyor, yalınlaştırıyor, sonra da Konstrüktivizm figürü alaşağı ediyordu. Heykelerde konular değişmişti; geleneksel ‘kurallar bütünü’ düşünen, cesur heykeltıraşların gözünden düşmüştü. Rodin, anatomik bütünlük gerekliliğini reddetti; heykelsel bütünlüğün geleneksel bitirişten daha önemli olduğunu savundu, işte özgürlük yolunda sanatçı ilk adımını atmış oluyordu. Degas ve Matisse, beden ve anatomik kusursuzluğunun yüceltilmesine karşı çıktı. Anlatım figürlerin toplam düzenlenişleriyle gerçekleşebilirdi. Duchamp-Villon, özlülüğün modern estetiğin temeli olduğuna inandığından, figürü biçimsel olarak yeniden tasarımı. Brancusi ise, bedeni dış katmalarından soyarak, temel olanı vurguladı ve hayal edilebilenden daha saf bir biçim açığa çıkardı.” (Bilge, 1997: 15).

Brancusi primitivizm eğilimiyle başladığı soyutlamalarını, döneminde olabilecek en minimal seviyeye getirmiş ve bunun sonucunda da heykellerinde (Şek. 15-16) hiçbir anatomik gerçekliğe gönderme yapmamasına rağmen kendi biçimleme diliyle anlatmaya çalıştığı imgeyi veya insan imgesini çağrıştırmamanın yolunu bulmuştur (Atalay, 2007: 104).

Şekil-15 Constantin Brancusi, Yenidoğan,(1.Versiyon),
14.6 x 21 x 14.6 cm, Bronz, 1920



Kaynak: www.moma.org

Şekil-16 Constantin Brancusi, Prens x,
61.7 x 40.5 x 22.2 cm, Bronz, 1915-16



Kaynak: www.philamuseum.org

Sanatta daha çok biçimlerin, üslubun değişiminin gözlemlendiği modernizm dönemini, postmodernizm takip etmiştir. Buna göre:

“20.yy.'da plastik sanatlar, edebiyat ve diğer alanlarda, post-modernizm olgusunun içinde barındırdığı, 'öz'e bakış ve 'öz'ü yorumlama ile birlikte büyük değişimler yaşanmıştır. Biçim ise, bu değişim sonucunda, özün dışlanmış ve yapı olarak dış etkenlerle dengeye gelmiş durumunu sergilemeye başlamıştır. Post-modern yorum, içe dönük ve nesnelcilik karşıtı bir eklektik yapı gösterir ve bir tür bireyselleştirilmiş kavrayıştır. Verilerin gözlemlenmesinden çok, imgeleme ilgilidir. Modern kimliği, benlik ile öteki, gerçek ile değerler arasında yapılan bütün net ayrımları çözer.” (Demir, 2006).

Net ayrımların kopuşuyla birlikte diğer disiplinlerde olduğu gibi sanat dallarının arasındaki sınırlar da erimiştir. Modernizmle birlikte başlayan bu süreç postmodern dönemde eriyen sınırlarla birlikte bütünleşen yeni yapılar, yeni sanatsal yaklaşımları meydana getirmektedir. Sanat dallarının kendine ait dilleri artık geleneksel yaklaşımın zorunluluğunun kaybolmasıyla, birbirleriyle etkileşim haline

gelip yine birbirlerine uygulanabilmektedir. Bu uygulamalardan biride grafik tasarıma ait olan grafik dille heykel arasında gözlemlenmektedir.

3.2. Grafik Dilin Heykel Sanatına Biçimsel Etkileri

Grafik tasarımın heykel alanıyla etkileşiminin geçmişini ise modernizmdeki bazı sanat akımlarına ve yaklaşımlarına dayandırmak mümkündür. Bu akımlardan biride kübizmdir. Golding'in belirttiği üzere kübizmin başlangıç tarihi olarak genellikle 1907'de Pablo Picasso'nun yaptığı "Avignonlu Kızlar" tablosu verilmektedir (Golding, 1959: 1).

"Apollinaire'e göre kübizm, Fransa'da dönemin en 'yüce' sanat akımıdır. Fovizmin renk ve kompozisyonunu temelden dönüştürmesi gibi, kübizm de çizgiye ve biçime odaklanmış, yepyeni bir görsel dil yaratmıştır." (Antmen, 2013: 45).

Kübizm sadece resmi değil grafik tasarımı ve heykeli de büyük ölçüde etkilemiş, kendinden sonraki sanat hareketlerinde de heykelin ve grafik tasarımın biçimsel olarak daha da evrilecek olan yolun önünü açmıştır. Örneğin Kübist ressam Fernand Leger (1881-1955), yaptığı dört yıllık askerlik hizmeti, Fransız işçi sınıfıyla olan paylaşımları, savaşa ve siyasete karşı görüşlerinin de etkisini sanatına yansıtmıştır (Şek. 17). Belki de salt renk ve biçim kurgusundan oluşan bir anlayışta devam edecek iken bu koşulların altında popülist bir stile yakınlaşmıştır (Bektaş, 1992: 42).

"İnsan Figürlerini ve nesnelere piktografik (uluslararası anlaşılır nitelikte tasarlanmış basit grafik semboller) bir biçimde stilize etmesi, 1920'lerin afiş tasarımcıları için başlıca esin kaynağı olmuştur. Léger'in düz boyanmış renk planları, kentsel motifleri ve makine biçimlerinin keskin kenarlı çizimleri I. Dünya Savaşından sonraki modern tasarım anlayışını büyük oranda etkilerken genelde kübizmin yeni bir görsel dil yaratma yolunda ortaya koyduğu yenilikler ve özellikle kolaj tekniğini bulması da, 20.yüzyıldaki çağdaş grafik tasarımın gelişim sürecine katkıda bulunan başlıca kaynaklardan biri olmuştur." (Bektaş, 1992: 42).

Kübizm, grafik tasarımın ve heykelin dillerini sadeleştiren, yalınlaştıran ve bir noktada ortak anlatımlara erişilebileceği akımların önünü açan önemli etkilerden

olarak görülebilir. Kübizmin etkisi heykel alanında Süprematizm ya da Konstrüktivizm de, grafik tasarım içinse daha çok De Stijl'de hayat bulmuştur. Bu akımlarda yalın anlatıma ve soyutlanmış biçimlere erişen formlar sanatta ortak dillerin de yolunu açmıştır.

Şekil-17 Fernand Leger, Şehirdeki Diskler, 1920.



Kaynak:<http://www.all-art.org>

Grafiker ve heykeltıraş olan Alexander Archipenko da kübizmden etkilenmiş sanatçılar arasındadır. Kübizmden etkilenen heykeltıraşlardan bir diğeri de Henri Laurens'dır (Şek. 18). "Laurens, ahşap ve metal kullandığı son derece renkli heykelleriyle üç boyutlu bir kübizm benimsemiş, heykelsi kübist resimlere, resimsel Kübist heykellerle karşılık vermiştir." (Antmen, 2013: 50). Buradan yola çıkarak kübizmin, sanat dallarında her alanın kendi diline uygun olarak yerini bulurken, bu dallar arasında üslup gibi ortaklıklar kurulmasında da etkili olduğu söylenebilir.

Şekil-18 Henri Laurens, şişe ve cam, 61x31x19 cm, ahşap ve metal levha, 1918.



Kaynak: garrusart.blogspot.com.tr

Kübizmden sonra gelen fütürizm, konstrüktivim, dada, soyut dışavurumculuk gibi sanat hareketlerinde, grafik tasarım ve heykel arasındaki etkileşimi güçlendirecek yaklaşımlar devam etmiştir. Sanatçı manifestolarının yaygınlaşmasını sağlayan, hız, teknoloji ve dinamizmi yakalamak isteyen Fütürizm hareketi, geçmişten bağları tamamen koparmak ve yeni bulmak arayışında adımlar atmış ve buna yönelik biçimsel diller keşfetmeye çalışmıştır. Konstrüktivizm ve bauhausda ise tasarıma yönelik bir süreç içerisine girip sanata toplumsal bir işlevsellik kazandırmaya amaçlamışlardır. Birbirine yakın tarihlerde ve farklı ülkelerde başlayan bu sanat hareketleri pek çok açıdan, özelliklede geometrik yapılarıyla ortak biçim dilleri yakalamıştır. (Antmen, 2013: 103).

“Bu dönemde üretilen üç boyutlu, heykelsi nesnelere genel olarak temel biçimsel öğelere indirgenmiş geometrik bir sadelik taşımaya başlamış ve dönemin

teknolojisinin elverdiği ölçüde endüstriyel malzemelerle gerçekleştirilmiştir. ...Rus Konstrüktivizmi ise, her ne kadar Maleviç'in (biçimsel sadelik) ve Picasso'nun (Kolaj, Asemblaj) işlevsellikten uzak sanatsal yaklaşımlarından beslense de 1917 Devrimi'yle kurulacak yeni topluma inananların öncülüğünde geliştiği için özünde 'biçimi belirleyen işlemdir' düşüncesiyle şekillenmiştir.”(Antmen, 2013: 104).

1900-1950 arası sanat hareketleriyle birlikte sanat nesnesi biçimsel olarak pek çok yeniliği deneyimlemiş ve bu yeniliklerle birlikte sanat disiplinleri arasında çeşitli etkileşimler meydana gelmiştir. Etkileşimin devamı olarak sanat alanlarında yerini garantileyen sinema, fotoğraf gibi disiplinlerin de oyuna katılımıyla çoklu disiplinler, disiplinlerarasılık gibi kavramlar kendini büyük ölçüde sanat alanında göstermiştir. Günlük hayatta kullanılan nesnelere ait olan ya da yeniden biçimlendirilen grafik imgelerin düzlemle ya da üç boyutta görselleştiği “pop art”ta da bu yaklaşımları özellikle grafik ve sanat etkileşimi açısından gözlemlemek mümkündür (Şek.19).

Şekil-19 Robert Indiana,3,66 m x 3,66 m x 1,83 m, Paslanmaz Çelik, 1970.



Kaynak: <http://weburbanist.com>, <http://squashbloglife.com>

“Televizyonun ve kitle kültürün farklı çıkış noktalarının, giderek daha fazla sayıda insanın kendi çevresindeki dünyayı görme biçimi üzerinde oluşturduğu etki, altmışların başlarındaki Amerikalı Pop Art sanatçılarının en büyük konusu haline

gelmiştir. Pop Art, John Cage'in ve Jasper Johns'un çalışmalarında yer alan, deneyime karşı seçici olmayan açıklık durumuna dayanarak yaygın medya imajlarını, zaman ve uzamda herhangi bir spesifik noktadan ayırır. Görüntüler birdenbire, çağın yeni gerçekliğini oluşturan yapbozun değişik tokuş edilebilir parçaları haline gelerek, zihinlerde özgürce süzölmeye başlar. Pop Art doğanın referansı olarak şeylerin kendilerinden çok şeylerin görüntülerini ele almış ve ikonografi konseptini temel biçimde yeniden tanımlamıştır.” (Fineberg, 2014: 23).

Pop Artı benimseyen sanatçılar, eserlerinde sınıf ayrımını yok etmeye yönelik hazır imgeler kullanmışlar ve tüketime gönderme yapan eleştirilerini de yeni bir imge yaratmadan var olanı yeniden düzenleme biçiminde gerçekleştirmişlerdir (Antmen, 2013: 163). Minimalizm ise pop art gibi kitleden beslenmesinin yanı sıra, kullandığı malzeme ve anlatım biçimiyle resim ve heykelin kalıplarından çıkmıştır (Antmen, 2013: 182). Teknolojiyle birlikte artan iletişimin I. ve II. Dünya Savaşlarının, Kapitalizmin ve bunlar gibi daha pek çok toplumsal yapıyı kompleks bir şekle büründüren etkilere karşı sanat, kendini en yalın formunda, Minimalizmde bulmuştur.

3.2.1. Grafik Dil- Heykel Etkileşimi

Elde edilen veriler doğrultusunda, grafik dilin heykel alanında bilinçli kullanımını kapsayan süreç yaklaşık olarak son on yılı göstermektedir. Bu süreçte grafik dil kullanılarak biçimlendirilmiş olan heykellerin bazı ortak noktalarını gözlemek mümkündür:

- Grafik heykel (Graphic Sculpture, Esculturas Gráficas) adıyla anılmaları,
- Bu anlayışla heykelleri üreten sanatçıların büyük bir kısmının grafik tasarım kökenli olması,
- Grafik görselleri anımsatan ve grafiğe uygun renklerin kullanımı,
- Heykellerin yalın bir forma sahip olması: geometrik formlardan ya da stilizasyona uğramış formlardan oluşması,

- Genellikle, grafiğe özgü tipografi kullanımı üç boyutlu hale gelip heykelin bütününe ya da parçalarını oluşturması,
- Diğer bir kullanımı ise iki boyutlu halde heykel yüzeyinde leke halinde kullanılması...

3.2.2. Grafik Dil Kullanan Sanatçılar ve Heykel Örnekleri

Bu bölümde yurtdışından ‘graphic sculpture’ olarak adlandırılmış heykeller üreten sanatçıların bazılarında bahsedilmiş ve heykel örnekleri incelenmiştir. Sanatçıların araştırma kapsamında sunulan heykellerini “grafik heykel” olarak adlandırmaktadır. Üslupsal farklılıklara sahip olan bu sanatçıların eserlerinde, biçimsel dil olarak kullandıkları grafik dilin etkileri bakımından ortak paydada buluştukları gözlemlenmektedir.

Her sanatçının eserinde çıkış noktası olarak farklı bir sorun yatmaktadır. Kimisi modernizm dönemindeki bazı sanat hareketlerinden etkilenmiş, kimisi de grafik tasarım kökenli olmasının mirasını heykeline yansıtmıştır. Bazıları tipografiden yardım almış bazıları da yalın formlardan, canlı renklerden oluşan kurgulara ya da salt geometrik biçimlere başvurmuştur. Fakat ulaştıkları nokta da dil birliği yakaladıkları görülmektedir.

Henüz yeni denilebilecek bu yaklaşıma örnek olabilecek dört sanatçı belirlenmiş ve sadece grafik dille yaptıkları eserlerine değinilmiştir. Bu bağlamda heykel sanatında biçimsel özellikler bakımından grafik dilin kullanımına yönelik ortak bir paydada, çeşitli stillerin gözlemlendiği sanatçıların eserlerinden seçkiler hazırlanıp betimlenmeye çalışılmıştır.

3.2.2.1 Linda Leviton ve ‘Graphic Sculpture’

University of Cincinnati's Sanat ve tasarım bölümünden yüksek dereceyle mezun olan ve 1993 yılında sanat çalışmalarına başlayan Linda Leviton, ulusal ve uluslararası sergilere katılmış ve dünya çapında birçok koleksiyonda eseri bulunan bir sanatçıdır. Asya ve Amerika’da bulunan birçok galeri, sanat danışmanı, mimar ve tasarımcı ile çalışmıştır. Kamusal alanlar da dâhil olmak üzere birçok yerde, küçük,

samimi boyutlardan yaklaşık yirmi iki metreye kadar değişen ölçülerde, sanat projeleri, enstalasyonları ve duvar heykelleri yer almaktadır. 2008'de Lewis Center'da daha büyük işler yaratmasına olanak sağlayan 2400 metrekarelik bir stüdyo inşa etmiştir.

Şekil-20 Linda Leviton Siyah ve Beyaz

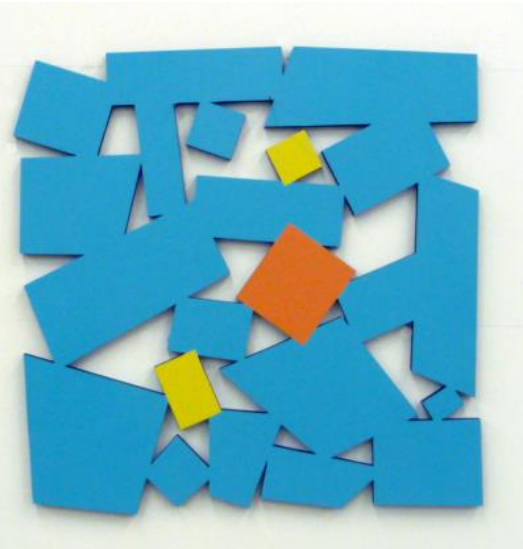
Grafik Heykel, 40 x 40 x 2,5 cm, Ahşap



Kaynak: www.lindalevton.com

Şekil-21 Linda Leviton, Mavi Kare, 40 x 40 x

2,5 cm, Ahşap, Boya



Kaynak: www.lindalevton.com

Doğayı bir palet olarak gören sanatçı ilham kaynağı olarak da yine doğayı referans almaktadır. Vizyonunu oluşturan unsurların doğada yattığını düşündüğünü belirtmektedir. Çürümüş bir ahşaptaki dokular, dağların yüzeyleri, aşınmış taşlar... Doğa onun için, ister makro ister mikro boyutlarda olsun, ölçek, renk ve biçim çeşitleri olarak ilham kaynağı olmaktadır. Doğa sanatçı için sonsuz bir desen ve form kaynağı olmakla birlikte bir nevi doğayı sembolik bir dille anlatmaya çalıştığını iletmektedir. Genellikle ahşap, metal, plastik, tel, kumaş gibi nesnelere; boyalı, patinalı, kaynaklı, lazerle kesilmiş, kaplamalı, şekillendirilmiş, dövülmüş, perçinlenmiş vb. gibi birçok şekilde kullanmıştır. Leviton' un sanatı, katlanmış duvara asılı konstrüksiyonlar, 'Doğanın Desenleri' de dahil olmak üzere 'örtü' adını verdiği büyük modüler heykeller ve grafik heykel çalışmaları olarak üç ayrı bölümde incelenebilmektedir (codaworx, t.y.).

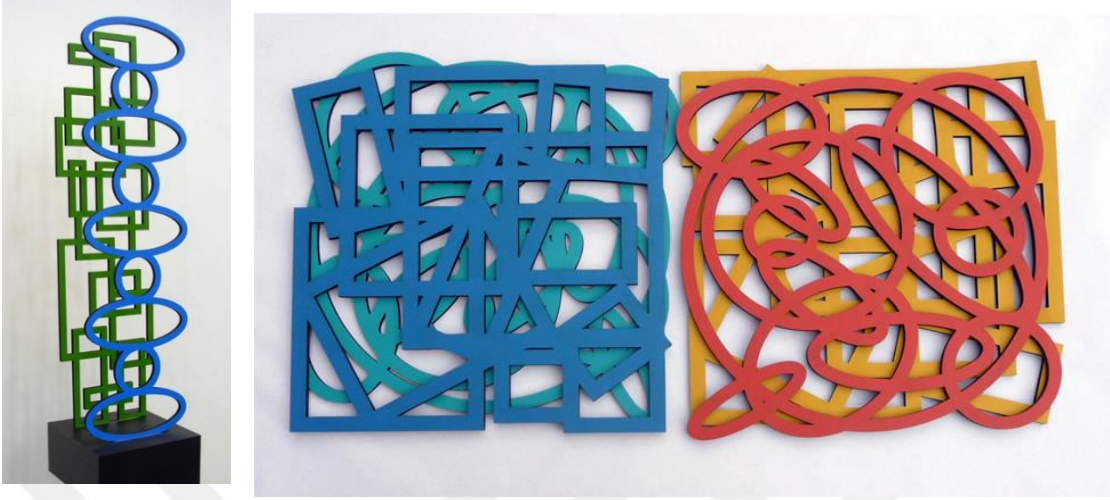
Şekil-22 Linda Leviton, Dört Çiçek, Her biri 40 x 40 x 2,5 cm, Ahşap, Boya.



Kaynak: www.lindaleviton.com

Grafik heykel adını verdiği eser serisinde malzeme olarak ahşap kullanmıştır. Genelini duvara asılı kabartma etkisine sahip rölyeflerin oluşturduğu serinin içerisinde “totem” adını verdiği iki adet de üç boyutlu heykeli bulunmaktadır (Şek-23). Heykeller lazer kesim yöntemiyle şekillendirilmiştir. Eserler, biçim olarak yalnız bir anlatıma sahipken renkleriyle dikkat çekici konumdadır. Renk paletinin zenginliğiyle tanınan sanatçı bu serisinde her eserinin yüzeyini tek renkten oluşturmuştur. Farklı renk kombinasyonlarını ise üçü geçmemek kaidesiyle farklı yüzeyleri birleştirerek oluşturmuştur. Seride birleşimini yaptığı heykellerde renk ve biçim uyumunu göz önünde bulundurarak oluşturduğu formlara derinlik katmış ve anlatımı zenginleştirmiştir. Diğer birleştirme kombinasyonlarından farklı olarak siyah-beyaz heykelinde form olarak tek bir yüzey kullanırken uyguladığı renk seçimiyle esere hareket kazandırmıştır (Şek-20). Siyah ve beyaz renklerini grafiğe özgü form algısıyla birbirine uyumlu şekiller oluşturacak biçimde kullanarak algıda yanılsama yaratmaktadır. Seriyeye ait heykellerin birçoğu form olarak kare elips gibi geometrik formların biçimlendirilmesinden oluşurken, bir kısmı da yaprak, çakıl taşı gibi doğaya ait nesnelerin stilizasyonundan ya da soyutlamasından oluşmuştur (Şek-22).

Şekil- 23 Mavi Yeşil Totem Şekil-24 Linda Leviton, Soğuk ve Sıcak, 40 x 40 x 5 cm, Ahşap, Boya



Kaynak: www.lindaleviton.com

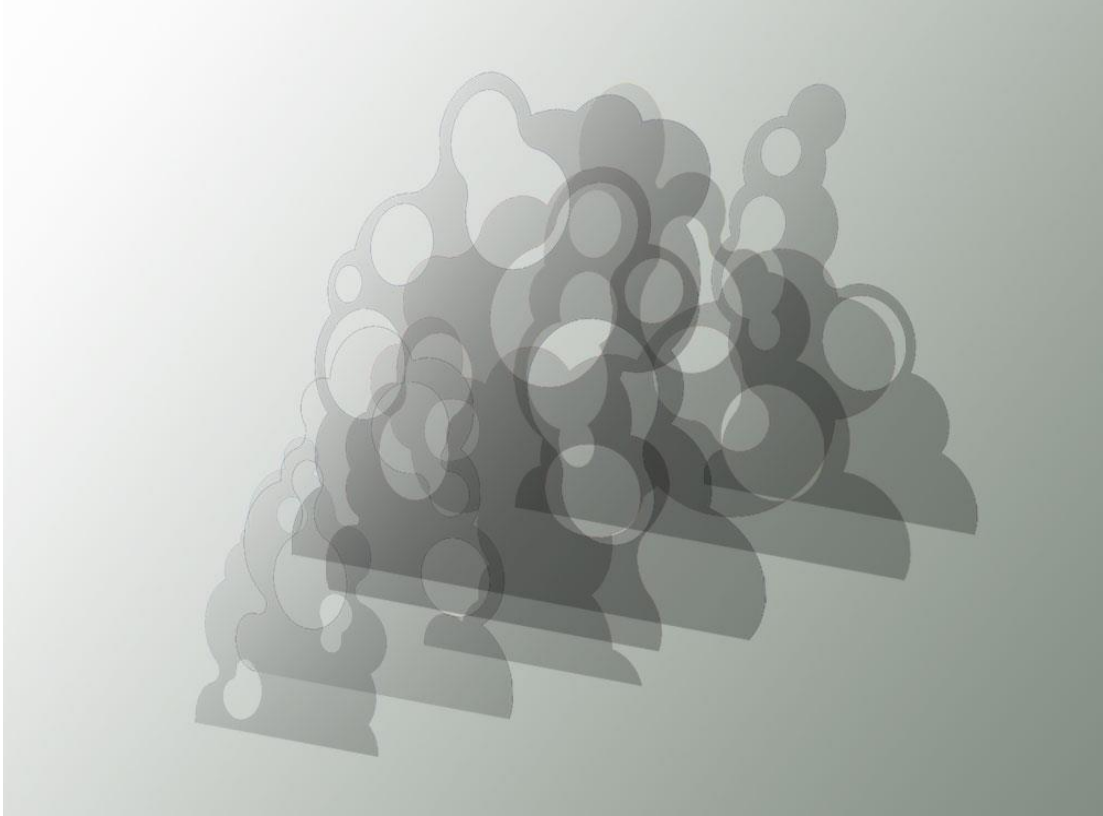
Şekil-25 Linda Leviton, Siyah ve Beyaz Karalama, 40 x 40 x 5 cm, Ahşap, Boya



Kaynak: www.lindaleviton.com

3.2.2.2. Martin Sati ve ‘Toxic Fungus’

Şekil-26 Martin Sati, Toxic Fungus (taslak), 2011.



Kaynak: www.martinsati.com

İspanya’da yaşayan Martin Sati, geleneksel resmi ve çizim tekniklerini öğrendiği Sevilla Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde öğrenim gördü. Ardından eğitimini çağdaş tasarım üzerine uzmanlaştığı Winchester Üniversitesinde tamamlamıştır. Eğitimi bu açıdan tasarımlarındaki klasik ve yenilikçi yaklaşımlarını kombine ettiği tarzını açıklamada referans olmaktadır.

Sati’nin tasarımlarında sıklıkla dairesel formlar ve lekeler gözlemlenmektedir. Kullandığı bu biçimin temelini ise sanatçı şu şekilde açıklamıştır:

“Tasarım fikrim, daire içinde başlar. Hayattaki bütün önemli şeylerin dairesel olduğunu düşünmek istiyorum, inanıyorum.”

Şekil-27 Martin Sati, Toxic Fungus, 2011.



Kaynak: www.martinsati.com

Sati'nin 2014 yılında gerçekleştirdiği grafik heykel projesi olan Toxic Fungus'da da tasarım fikrinin çıkış noktası olan çember formunu görmek mümkündür. Zehirli mantar adını verdiği heykel biri birleştirici olan toplam sekiz parçadan oluşmaktadır (Şek-27). Heykelin her bir parçası ayrılabilen ve yerleri değiştirilerek farklı şekillerde kurgulanabilmektedir. Parçaların dış çerçevesindeki biçimlerin benzer şekilde iç yüzeyinde negatif şekline görmek mümkündür. Her bir yüzey farklı renktedir ve her bir yüzey diğerinden farklı şekiller içermektedir.

Toxic fungus, adından da anlaşılacağı üzere mantar formunun grafik dille soyutlanmış formunu yansıtmaktadır. Yüzeyle uygulanan renkler canlı ve dikkat çekicidir. Grafik dil anlatım biçimlerinden olan çizgi, farklı şekillerde parçaların üstündedir ve sanatçının imzası niteliğinde stilini yansıtmaktadır.

Şekil-28 Martin Sati, Toxic Fungus, 2011.



Kaynak: www.martinsati.com

Bu çalışmanın grafik heykel olarak adlandırılmasındaki nedenlerden biri de iki boyutlu grafik tasarımları anımsatmasıdır. Anımsatma nedenleri ise her bir yüzeyin birbirinin farklı türevleri şeklinde biçimsel olarak tasarlanmış olması, renklerinin ve yüzey üzerindeki çizimlerin çeşitliliği ve iki boyutlu yüzeylerin kombinasyonu ile üç boyuta erişilmesidir. Bunların yanı sıra renk kullanımı ve dijital efekt sunan pürüzsüzüz biçimi grafik dille oluşturulduğunu hissettirmektedir. Ayrıca sanatçının uzun zamandır grafik tasarımla ilgilenmesi ve çalışmalarını daha çok bu alanda sürdürmesi “Toxic Fungus” un oluşmasında etken olarak düşünülmektedir.

3.2.2.3. Emily Floyd

Şekil-29 Emily Floyd, Workshop, Her harf yaklaşık olarak 150x150x40 cm, Çelik, Epoksi 2012.



Kaynak: belowanothersky.org

Emily Floyd New 'Graphic Sculpture' (Yeni Grafik Heykel) adlı projesini Anna Schwartz Galerisi'nde 2012 yılında gerçekleştirmiştir. Proje, her biri 1,5 metre yüksekliğinde olan alfabe harflerinin temsili heykellerden oluşmaktadır. Pürüzsüz yuvarlak metal şekillerden yapılmış harfler, siyah ve beyazla kombinlenmiş parlak canlı renklere boyanmıştır. Harfler düzenlendiğinde "WORKHOP" kelimesini oluşturmaktadır.

Şekil-30 Emily Floyd, Workshop, Her harf yaklaşık olarak 150x150x40 cm, Çelik, Epoksi 2012.



Kaynak: www.ngv.vic.gov.au

Floyd, hakim eğilimlerin dışında bulunan eğitim ve bilgi sistemlerini araştırmanın yanı sıra yirminci yüzyıla ait çeşitli teoriler ve grafik stillerle de ilgilenmiştir. “WORKSHOP” kısmen Almanya’da savaşlar arasında devam eden Bauhaus’un bütünsel sanat ve tasarım eğitimi okulunun modern tasarımlarına dayanıyor (Şek-30). Özellikle de 1920’lerde çocuk oyuncak tasarımında yeni bir alan açan ‘parlak neşeli ruh hali’ yaratmak için renkli bloklardan oluşan çocuklar için yapılmış ahşap blok setini sunmuştur. Floyd’un bu harflerden oluşan heykel gösterisi, en temel işlevi dil olarak sergilerken, özünde estetik açıdan hoş varlıklar olarak zevk vermekteler. Sanatçı 1980’lerde Sidney’de düzenlenen ‘The Broad Left’ başlıklı bir sosyalist beyin takımının broşüründen meydana gelen yeni fikirler için olasılıklarla ilgilidir. Bu düşünce sanatçının bu işinden bir araya gelmektedir.

3.2.2.4. Jose Bechara ve ‘Graphic Sculpture’

Şekil-31 Cega,(Open House serisinden),
Alüminyum döküm, 40x50x110 cm, 2008.

Şekil-32 Preta com verde, 50 x 70 x 90 cm,
Oksitlenmiş demir ve MDF, 2007.



Kaynak: www.josebechara.com

Kaynak: www.josebechara.com

José Bechara 1957'de halen yaşadığı ve çalışmalarını sürdürdüğü Rio de Janeiro şehrinde dünyaya geldi. Aynı şehirde bulunan Escola de Artes Visuais do Parque Lage - Görsel Sanatlar bölümünde eğitim gördü.

Sanatçı, aralarında 25. Uluslararası Sao Paulo Bienalini, 29. Brezilya Sanatı Panorasının 5. Uluslararası Mercosul Bienalini ve Rio de Janeiro'daki Brezilya'nın Paço İmparatorluğundaki "Caminhos do Contemporâneo" ve "Os 90" sergilerini de içeren 2011 Lizbon Mimarlık Trienalinin de bulunduğu büyük sanat etkinliklerine katıldı. Ayrıca birçok ulusal ve uluslararası galerilerde ve müzelerde eserleri sergilenmekte ve pek çok koleksiyonda yer almaktadır.

Bechara enstalasyonlarının, çizimlerinin, resimlerinin yanı sıra çeşitli ölçeklerdeki grafik heykelleriyle de oldukça dikkat çekmektedir. José Bechara' ya göre grafik heykeller veya mekânsal çizimler, çizim konusunda farklı bir bakış açısına sahip üç boyutlu yerleştirmelerdir. Mimari veya doğal alanlarda çeşitli ölçülerde çeşitli malzemelerden üretilirler.

Şekil-33 Jose Bechara, Miss Lu Silver Süper-Süper, (Grafik Heykel Serilerinden), Dökme alüminyum, Değişken boyutlar, 2009-13



Kaynak: <http://www.josebechara.com>, 2017

Grafik dile ait bir üslupla gerçekleştirdiği heykel serisine “Esculturas Gráficas” “Grafik Heykel” adını vermiştir. Seri, form olarak benzer özelliklerde olmasının yanı sıra malzeme, renk ve boyut olarak farklılıklar göstermektedir. Sanatçı, bazı heykellerinin rengini, malzemenin kendi doğal sürecinde uğradığı değişimle oluşmasına izin vermiş, bazı heykellerini de tek bir renkte bütünleştirmiştir. Ayrıca bazı heykellerinde de renk kullanmamış, malzeme yüzeyi işlenmemiş doğal bir halde bırakılarak sergilenmiştir.

Sanatçının enstalasyonları ve grafik heykelleri, özümsemiş olayların mekânsal yoğunlaşması yoluyla şiirsel anlamlar almaktadır. 2005 – 2009 yılları arasında yaptığı serilerden ‘Open House’ serisinde üretilen içinin dışarıya açıldığı kübik yapılar içeren ölçekli heykeller ev gibi açılımlar içeriyor. Bu seriden uzaydaki çizimler olarak tarif edilebilecek üç boyutlu seriler ortaya çıkmıştı. Küplerden oluşan bu seriler, sergi alanının köşelerine serbestçe yerleştirilmiş enstalasyonlardır. Küp ve küpün köşelerini betimleyen formlar çok küçük noktalardan birleştirilmiştir.

Çevrelerindeki duvarlarda oluşturdukları gölgelerle mekânsal çizimleri veya grafik heykelleri gerçek alana uzatırlar.

Şekil-34 Jose Bechara, A Casa (The House), Modern Sanat Müzesi, Brezilya 2004.



Kaynak: [http: www.josebechara.com](http://www.josebechara.com), 2017

Şekil-35 Jose Bechara, Mini Lu (grafik heykeller serisi), alüminyum, değişken boyutlar, 2014



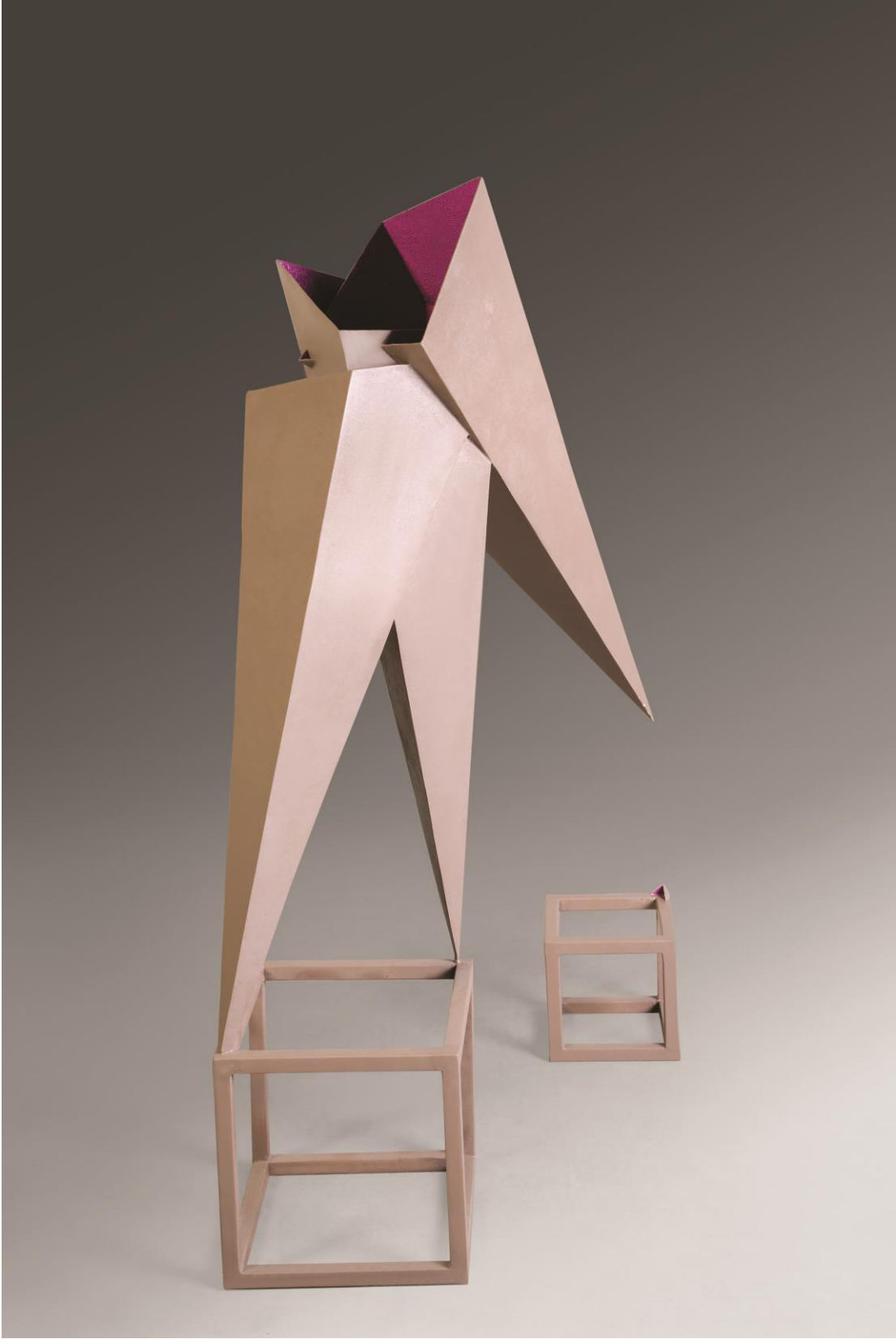
Kaynak: www.mariosequeira.com, 2017

**DÖRDÜNCÜ BÖLÜM- GRAFİK DİL KULLANILAN HEYKEL
UYGULAMALARI**

Şekil-37 Öklid'in kuşları (Detay), 155x115x50 cm, Metal, 2016



Şekil-36 Öklid'in Kuşları, cm, 155x115x50 Metal, 2016



Şekil-38 Mazgal, 40x40x17 cm, Metal, 2015



Şekil-39 Mazgal, 40x40x17 cm, Metal, 2015



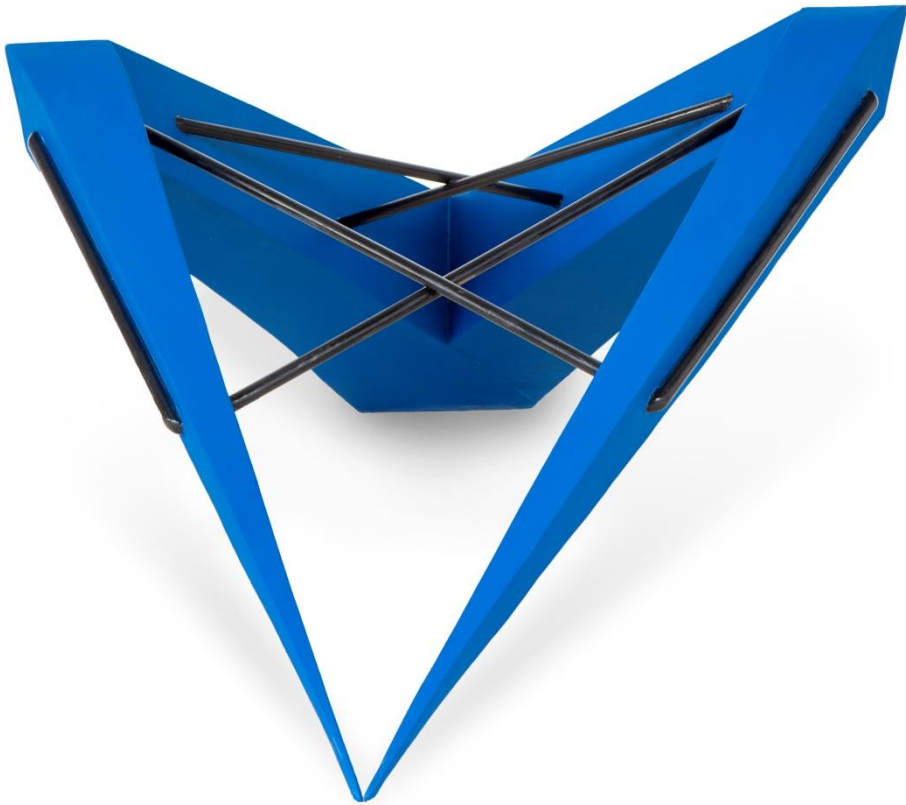
Şekil-40 Mazgal, 40x40x17 cm, Metal, 2015



Şekil-41 Mazgal, 40x40x17 cm, Metal, 2015



Şekil-42 Yasak, 120x70x40 cm, Metal, 2016



Şekil-43 Yasak, 120x70x40 cm, Metal, 2016



Şekil-44 Kararsız, 45x15x20 cm, Metal, 2016



Şekil-45 Kararsız, 45x15x20 cm, Metal, 2016



Şekil-46 Kararsız, 45x15x20 cm, Metal, 2016



Şekil-47 Gölgede Bir, 40x40x40 cm, Metal, 2015



SONUÇ

Disiplin kavramının ortaya atılışıyla birlikte oluşan sınırların yüzlerce yıl sonra günümüze yaklaştıkça erimesi halen tartışma konusu olarak devam etmektedir. Sınır kapılarını bulup aralama çalışmalarında birçok kuram geliştirilmeye çalışılmış ve özellikle son elli ila altmış yılda bu kuram ve kavramlar üzerine derinlemesine araştırmalar yapılmıştır. Araştırmalar sonucunda ortaya çıkan bütüncül eğitim; disiplinler arası, disiplinler ötesi, çoklu, çapraz disiplinler yaklaşımlar gibi terimler doğurmuş ve yine bu terimlere de algısal boyuta indirgenebilmesi için tanımsal sınırlamalar getirilmiştir.

Disipliner tutuma alternatif yaklaşımların bir başka tartışma konusu olan yönü de sanat alanında gözlemlenmektedir. Tanımları netleştirilmeye yakın olan bu yaklaşımların sanatta kullanımı ise hala karmaşa teşkil etmektedir. Sebebi ise plastik sanatlarda disiplinlerarası teriminin kullanımının bu alan için yapılan uygulama ve araştırmalarla eşleştirilebilecek tanımlarına girilmemesi ve “çoklu disiplinler” ile “disiplinlerarası” kavramlarının genellikle birbirinin yerini alacak şekilde yanlış kullanımı oluşturmaktadır.

Veri analizleri sonucunda elde edilen bilgilere göre sanat dalları içindeki etkileşimi belirtmek üzere yaygın olarak kullanılan terimler, disiplinlerarasılık ve çoklu disiplinler kavramlarıdır. Fakat bu kavramların kullanımında da bir karmaşa söz konusudur. Bu bağlamda yapılan araştırmalar sonucunda, sanatta kullanılan bu terimlerin tanımı, sanattan ayrı olarak bilimsel alanlarda yapılan çalışmaların sonucunda elde edilen verilere göre yorumlayıcı bir yaklaşımla sanat alanıyla bütünleştirilebileceği görülmüştür. Buna göre sanatta disiplinlerarası kavramının birkaç disiplinin birbiriyle etkileşime girerek entegre olduğu ve sınırlarının görünemeyecek şekilde eridiği sonucuna varılmıştır. Yine sanat alanında çoklu disiplinler kavramının ise, en az iki disiplinin bir araya gelerek ortak çalışma oluşturduğu fakat bu ortaklık esnasında her disiplinin kendi çerçevesinden bakış açısıyla yaklaştığı bunun sonucunda da entegrasyondan ziyade sınırları belli karma bir birlikteliğe işaret ettiği görülmüştür.

Disiplinlerarası ve çoklu disiplinler kavramlarının sanat içinde kullanımının ise modernizmle başlayan sanat akımlarının akabinde başladığı görülmektedir. Fakat bu terimlerin sanatta kullanımını tetikleyici bir etken olarak görebileceğimiz ve kökeni diyebileceğimiz düşünce ise Richard Wagner'in "gesamtkunstwerk" bütüncül sanat anlayışıdır. Bütüncül sanat anlayışı ile birlikte sanatta disiplinlerarası yaklaşımların önünü açan, sanat akımlarına ilham kaynağı olan bir düşünce ve bu yönde uygulama gerçekleşmiştir. Bunun ve değişen dünya düzeninin sonucu olarak sanat, sanatçı, sanat nesnesi ve izleyici gibi kavramlar sorgulanmış, geleneksel tutum sanatçılara ifade etme biçimleri olarak yetersiz gelmeye başlamıştır. Çağına ayak uydurmak, çağını kendi bakış açısıyla anlamlandırmak isteyen sanatçı düşüncelerini aktarabileceği en doğru biçimi ve malzemeyi bulmaya çalışmıştır. Bu doğrultuda sanat dalları arasındaki sınırları sorgulamış ve amacına hizmet edecek disiplinleri birbiriyle kaynaştırmaya başlamışlardır.

Araştırmanın asıl problemi olan heykelin biçimsel özelliklerinde grafik dilin kullanımı ise, sanatta henüz yaygın olarak rastlanılmamış olan çapraz disiplinler yaklaşım içerisinde irdelenebileceği yönünde olmuştur. Bu bağlamda bir disiplinin perspektifinden diğer bir disipline bakmayı ve birinin yöntemini diğerine fayda sağlayacak biçimde kullanımını kapsayan çapraz disiplinler yaklaşım, grafik dilin biçimsel özelliklerinin heykelin formuna aktarımını karşılayabilecek niteliktedir.

Heykel alanına çapraz bir disiplin olarak grafik tasarımın penceresinden bakmak için ise bazı sonuçlara ulaşmak gerekmiştir. Bu açıdan bakıldığında grafik tasarımın biçim dilinin bulunması ve aktarımını sağlamak için de bu dilin sınırlarının belirlenmesi gerekmiştir. Oluşturulan sınırlar sonucunda grafik dili oluşturan temel unsurların üç ana başlık altında toplanabileceği görülmüştür: Sembolizm, stilizasyon ve soyutlama... Grafik dilin özelliklerinin kategorize edilmesi sayesinde grafik tasarımın biçimlendirme yöntemlerinin heykel tasarımına aktarımı somutlaşabilmektedir.

Heykel alanında uygulanan, grafik dilden faydalanma durumu yeni bir olgu değildir. Ulaşılan kaynaklar neticesinde farklı ülkelerden birkaç sanatçının bu yaklaşımla grafik heykeller ürettikleri görülmüştür. Linda Leviton, Martin Sati,

Emily Floyd gibi sanatçılar, bu anlayışla grafik heykeller üretmişlerdir. Kimisi grafik tasarım kökenli oluşunun sonucunda, kimisi modernizmdeki sanat akımlarından aldıkları ilham sonucunda kimisi de disiplinlerarasılığı sorgulamanın sonucunda bu heykellere ulaşmıştır. Belirtilen sanatçıların çıkış noktaları ne olursa olsun ortak yanları kullandıkları grafik dildir. Grafik dilin zengin aktarım biçimleri ise bu sanatçılara sonsuz bir seçki hazırlamış ve kendi üslupsal farklarını ortaya koymada yardım sağlamıştır. Kökleri eski olan bu üslubun adının netleştirilmesi yaklaşık olarak son on yılı kapsamaktadır. Fakat bu konuyla ilgili herhangi bir bilimsel yayına rastlanmamasının yanı sıra heykelin biçimsel özellikleri bakımında grafik dille etkileşimin çapraz disiplinler bir yaklaşım içerisinde incelendiği de görülmemiştir.

Tüm ulaşılan sonuçlarla birlikte, konunun yeni olması ve disiplinler tutuma alternatif yaklaşımların henüz kesin bir berraklığa kavuşmaması, sanatta çapraz disiplinler tanımının yapılmaması gibi sorunlardan dolayı araştırmanın ulaştığı nokta önerilere ve gelişime açık konumdadır.

KAYNAKÇA

Akarsu, Bedia. (1975). Felsefe Terimleri Sözlüğü. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Aktan, Can C. (2007). Yüksek öğretimde değişim: Global trendler ve yeni paradigmlar. Değişim çağında yükseköğretim, 1-43.

Amos, J. (2012). Dünyanın En Eski Mağara Resimleri.

http://www.bbc.com/turkce/haberler/2012/06/120615_reddot_cave.shtml

Anna C. Evely, Ioan Fazey, Xavier Lambin, Emily Lambert, Sarah Allen And Michelle Pınard (2010). Defining And Evaluating The Impact Of Cross-Disciplinary Conservation Research. Environmental Conservation,37, sf 442-450 doi:10.1017/S0376892910000792

Arapoğlu, Fırat (2013). Sanatta Disiplinlerarasılık ya da Disiplinlerarası Sanat. Sanatta Disiplinlerarasılık. İstanbul.

<http://www.akbanksanat.com/detay/21-11-2013/sanatta-disiplinlerarasilik>

Arı, S. (2015). “Disiplinlerarası” Teriminin Farklı İngilizce Karşılıkları Üzerine Bir İnceleme. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyum ve Çalıştayı-Disiplinlerarası Tasarım, 22-27 Nisan 2015. 409-415.

Arıkan, Abdülğani. (2009). İmgeden Baskıya Grafik Tasarım. Konya: Eğitim Akademi Yayınları.

Atalay, Rahmi. (2007). Brancusi'nin Özelinde Heykel Sanatında Soyutlama. Anadolu Sanat, 18, s. 101-106.

Baranseli, E. S.(2009). Gelişen İletişim Teknolojileri İle Grafik Anlatım Dili Ve Grafik Tasarımın Yeni Uzantıları. Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Barnard, Alan. 2014. Simgesel Düşüncenin Doğuşu. İstanbul: BÜTEK .

Baykal, Ali. (2003). Program Geliştirme Yaklaşımlarında Alansal Bağlam. Boğaziçi Üniversitesi Eğitim Dergisi, 20, 2.

Becer, Emre (2007). Modern Sanat ve Yeni tipografi. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Becer, Emre. (2006). İletişim ve Grafik Tasarım. Dost Kitabevi Yayınları.

Bektaş, Dilek. (1992). Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berger, John. (2004). Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar. (Çeviren: B. Somay) İstanbul: Metis Yayınları.

Bilge, Nilgün. (2000). Modern ve soyut heykelin doğuşu 1900-1950. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Cercisanat, (2014).

<http://cercisanat.blogspot.com.tr/2014/02/richard-wagner-ve-gesamtkunstwerk.html>

Erişim Tarihi: 09.03.2017

CODAWORX (Collaboration of Design). (2017).

<https://www.codaworx.com/profile/linda-leviton/23>

Çelik, C. (2015). Tipografik İmgelerin Resimsel Yorumları. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Çobanoğlu, Selman İ. Grafik Semiyoloji ve Haritalarda Kullanılan Sembol ve Renkler.

https://www.hgk.msb.gov.tr/images/dergi/makaleler/128_4.pdf Erişim Tarihi:

04.02.2017.

Çoruh, Haydar. (2010). Disiplinlerarası Bilim Tarihi Dersi Ve Gerekçesi. Tarih Okulu Dergisi, 2010(7).

Demir, Reyhan. (2006). Sanatsal Yaratmada İfade ve Biçim Dili.

<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1180/352348.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Donnellon, A., (1996). Team Talk: The Power of Language in Team Dynamics. Massachusetts: Harvard Business School Press.

<http://www.sidalc.net/cgi-bin/wxis.exe/?IsisScript=COLPOS.xis&method=post&formato=2&cantidad=1&expresion=mfn=030157> Erişim Tarihi: 05.04.2016.

Eroğlu, Özkan. (2013). Plastik Sanatlar Sözlüğü. İstanbul: Tekne Yayınları.

Erol, Mustafa. (2009). Nörokuantoloji Ve Nöroteknoloji.

<http://kisi.deu.edu.tr/mustafa.erol/norokuantoloji%20ve%20norroteknoloji.html>
Erişim tarihi: 06.03.2017.

Erselcan, F. (2009). Disiplinlerarası ortak bir çalışma alanı olarak sosyal sermaye. Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 33(2), 248-256.

Etimoloji Türkçe. (2012). <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/sembol> Erişim Tarihi: 09.03.2017.

Etimoloji Türkçe. (2012).

<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/bi%C3%A7em> Erişim Tarihi: 09.03.2017.

Etimoloji Türkçe. (2012).

<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/sembol> Erişim tarihi: 04.03.2017

Fineberg, Jonathan. (2014). 1940' tan Günümüze Sanat. (Çevirenler: Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Fromm, Erich (1992). Rüyalar, Masallar, Mitoslar (Sembol Dilinin Çözümlemesi). (Çevirenler: Aydın Arıkan, Kaan H. Ökten). İstanbul: Arıtan Yayınevi.

Golding, J. (1988). Cubism: a history and an analysis 1907-1914. The Belknap Press Of Harvard University Press Cambridge, Massachusetts.

Güneş, S. ve Güneş, Ç. (2015). Endüstriyel Tasarım Eğitiminde Disiplinlerarası İşbirliklerin Sınırları, Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyum ve Çalıştay-Disiplinlerarası Tasarım, 22-27 Nisan 2015. 23-35.

Güneş, Serkan. (2005). Kent Mobilyası Tasarımında Disiplinlerarası Etkileşim. Planlama, S:3, 92-95.

Güney, D. (2009). İnşaat Mühendisliği Eğitiminde Disiplinlerarası Çalışma Eksikliğinin Giderilmesi.1.İnşaat Mühendisliği Eğitimi Sempozyumu, Antalya.

Gür, T. M. (2003). Araştırma ve Eğitimde Disiplinler Arasılık. Eğitimin Geleceği. Üniversitelerin ve Eğitimin Değişen Paradigması. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları.

Huntürk, Ö. (2016). Heykel ve Sanat Kuramları. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

İpşiroğlu, N. (2010). Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim. İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Jacobs, H. H. (1989). Design options for an integrated curriculum. Interdisciplinary curriculum: Design and implementation, 13-24.

Jacobson, S. K.,& Robinson, J. G. (1990). Training the new conservationist: cross-disciplinary education in the 1990s. Environmental Conservation, 17(04), 319-327.

Jaffe, Aniela. (2016). Görsel Sanatlarda Sembolizm. (Editör: Carl Gustav Jung). İnsan ve Sembolleri. (1. Basım 1964). (Çeviren: Hatice Mukaddes İlgün). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık. 226-268.

Kahraman, Ayşe D. (2014). Fütirist Tipografi. Electronic Journal of Social Sciences, 13(50).

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/esosder/article/view/5000068701> Erişim Tarihi: 13.01.2017.

Kal, S. (Aralık 2011). Grafik Tasarıma Sosyoloji ve Psikolojinin Etkisi. Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, 45, 24-27.

Kandinsky, W.,(1993). Sanatta Zihinsellik Üstüne. (1. Basım 1911). (çev. Tefvik Turan) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Keeseey, R. (1988), Transformations in disciplinary knowledge assumptions and their implication for reforming the undergraduate discipline, Issues in Integrative Studies, Vol. 6, ss. 82-125.

King, A. R.,& Brownell, J. A. (1966). The curriculum and the disciplines of knowledge New York: Wiley.

Krauss, R. (2002). Mekana Yayılan Heykel. Sanat Dünyamız, 78, 103-110.

Lawton, D, (1975). Class, Culture, and Curriculum. Boston: Rout ledge and Kegan Paul.

Lenoir, B. (2004). Sanat Yapıtı, Çev. Aykut Derman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Lynton, Norbert (2015). Modern Sanatın Öyküsü (5.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Meeth, L.R. (1978). "Interdisciplinary Studies: Integration of Knowledge and Experience." Change. 10, s. 6-9.

MEGEP (Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi). (2007). Fotoğraf ve Grafik Alanı, Grafikselle Yorumlar. Ankara.

Merriamwebster. (1828). Definition of Gesamtkunstwerk

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/Gesamtkunstwerk> Erişim Tarihi: 17.03.2017

Middendorp, J.,& Dal, C. (2012). Shaping text. BIS Publishers.

Miller, R. (2005). Bütüncül eğitimin felsefi kaynakları. Değerler Eğitimi Dergisi, 3(10), 33- 40.

Miller, R. C. (1982). Varieties of interdisciplinary approaches in the social sciences: A 1981 overview. Issues in integrative studies, 1(1), 1-37.

Moss, Stephen (2003). A to Z of Wagner: G is for Gesamtkunstwerk
<https://www.theguardian.com/music/musicblog/2013/apr/18/a-z-wagner-gesamtkunstwerk> Erişim Tarihi: 15.05.2017

Newell, W. H.,& Green, W. J. (1982). Defining and teaching interdisciplinary studies. Improving College and University Teaching, 30(1), 23-30.

Nicolescu, B. (1999). The transdisciplinary evolution of learning. In Symposium on Overcoming the Underdevelopment of Learning at the Annual Meeting of the American Educational Research Association, Montreal, Canada.

Nicolescu, B. (2010). "Methodology of Transdisciplinarity-Levels of Reality. Logic of the Included Middle and Complexity" Transdisciplinary Journal of Engineering & Science Vol: 1, No:1, (December, 2010), pp.19-38.

Nissani, M. (1997). Ten cheers for interdisciplinarity: The case for interdisciplinary knowledge and research. The social science journal, 34(2), 201-216.

Özgür, R . (2011). Disiplinlerarası Sanatsal Eğilimlerde Öze Dönüş Ve Demokratikleşme Süreci. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Yedi), (6), 65-68.

Özkök, A. (2009). Çevrim-İçi Öğrenme Ortamlarında Disiplinlerarası Yaklaşım. XI. Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri 11-13 Şubat 2009 Harran Üniversitesi, Şanlıurfa.

Peter Michael Blau, S. (1959). A reader's guide to the social sciences. B. F. Hoselitz (Ed.). Free Press.

Piaget, J. (1972). "The Epistemology Of İnterdisciplinary Relationships" Interdisciplinarity: Problems Of Teaching And Research İn Universities, 127-139.

Rosalind, K. (2002). Mekana Yayılan Heykel. Sanat Dünyamız Dergisi, S, 82, 103-110.

Sarıkavak, N. K. (2006). Hü Gs. F. Grafik Bölümü'nde Yazı Ve Tipografi Eğitimi. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, (9).

Selamet, Sevim. (1996). Tipografi üzerine. Anadolu Sanat.

<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1019/113613.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Erişim Tarihi: 28.01.2017

Sencer, Muzaffer. (1981). Yöntembilim Terimleri Sözlüğü. Ankara : Türk Dil Kurumu Yayınları

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GT.S.58c10b93b978a4.12666040 Erişim Tarihi: 09.03.2017

Sözen, M.,& Tanyeli, U. (2005). Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Szostak, R. (2015). Defining "Multidisciplinary" and "Cross-disciplinary". Alberta Üniversitesi.

<https://sites.google.com/a/ualberta.ca/rick-szostak/research/about-interdisciplinarity/definitions/defining-multidisciplinary-and-cross-disciplinarity> Erişim Tarihi: 28.01.2017

Tamsanat, (2012). <http://www.tamsanat.net/yayinlar/sozluk.php?sozcuk=176> Erişim Tarihi: 06.01.2017.

Tamsanat, (2012). <http://www.tamsanat.net/yayinlar/sozluk.php?sozcuk=75> Erişim Tarihi: 06.01.2017.

Tansuğ, Sezer (1976). Sanatın dili. Koza Yayınları.

Taşcıoğlu, M. (2013). Kartografiden Günümüz Harita Tasarımına Yeryüzünün Kağıttaki Grafik Yansıması. *Art-e Sanat Dergisi*, 6(12), 1-24.

Taşcıoğlu, Melike. (2014). Tipografi, Sayfa Tasarımı Ve Somut Şiir. *Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Folklor/Edebiyat*, Cilt:20, Sayı:78, 215-224.

Tokmakoğlu, A. B. (2011). “Sembol” Kelimesinin Kökeni
<http://blog.milliyet.com.tr/-sembol--kelimesinin-kokeni/Blog/?BlogNo=293540>
 Erişim Tarihi: 14.03.2017

Turani, A. (1968). *Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Turgut, Erol (2013). *Grafik Dil Ve Anlatım Biçimleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Turna, Ö.,& Bolat, M. (2015). Eğitimde disiplinlerarası yaklaşımın kullanıldığı tezlerin analizi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 34(1), 35-55.

Türk Dil Kurumu Bilim ve Sanat Sözlüğü (Eylül 2006).
http://www.tdk.org.tr/-index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.583c08cfab6745.2298752
 Erişim Tarihi: 06.03.2017

Türk Dil Kurumu. (2012).
[http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama-gts&guid=TDK.GTS.58c10d383d5940.85108222](http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.58c10d383d5940.85108222)
 Erişim Tarihi: 09.03.2017.

Türk Dil Kurumu. (2012).
[http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama-gts&guid=TDK.GTS.58c10d383d5940.85108222](http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.58c10d383d5940.85108222)
 Erişim Tarihi: 09.03.2017.

Türk Dil Kurumu. (2012).
<http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com-gts&aramagts&guidTDK.GTS.5851213ba6f1e7.59617796>
 Erişim Tarihi: 14.12.2016.

Türk Dil Kurumu. (2012).

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_

bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.586e0d693c8535.14256716 Erişim

Tarihi:05.01.2017

Twemlow, A. 2011. Grafik Tasarım Ne İçindir? (2.Baskı). İstanbul: Yem Yayın.

Ulusoy, G. (2007). “Disiplinlerarası araştırma ve eğitim”. Değişim Çağında Yüksek Öğretim: Global Trendler – Paradigmal Yönelimler, Coşkun Can Aktan (Editör), İzmir: Yaşar Üniversitesi, 389-398.

Uyungöz, M. (1996). Resim ve Tipografi. Anadolu Sanat, Sayı:5. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Uyungöz, M., Kılıçkaya, E. E. (2008). Hayatın İçinde Yaşayan Tipografiler. Anadolu Sanat, Sayı:19. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Wikipedia. <https://tr.wiktionary.org/wiki/stilizasyon> Erişim Tarihi: 09.03.2017.

Yıldırım, Ali. (1996). Disiplinlerarası Öğretim Kavramı ve Programlar Açısından Doğurduğu Sonuçlar. Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 12(12).

Yıldız, S. (2006a). Renk. BİLİM VE TEKNİK Aylık Popüler Bilim Dergisi, Şubat 459, 80-83.

Yıldız, S. (2006b). Renk ve Algı. Bilim ve Teknik Aylık Popüler Bilim Dergisi, Ekim 467, 72-75.

Yılmaz, O. (2015). Sanat Akımları Üzerinden Gelişen Disiplinlerarası Sanat. Electronic Turkish Studies, 10(10), 997-1012.

Yılmaz, Serdar. (2011). 20. Yüzyıl Avangard Akımların Gelişim Sürecinde Sinema. Trakya University Journal Of Social Science, 13(2). 371-378



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Mukaddes Dönmez
Doğum Yeri	Denizli
Doğum Tarihi	17.04.1990
İletişim Bilgileri	
Telefon	05394033717
e-posta	mukaddesyorum@gmail.com
Adres:	Akkuyu Mah. 1041 Sok. No:5 Mirze Apt. D:17
Eğitim Bilgileri	
Lise	Denizli Hakkı Dereköylü Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi
Lisans	Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
Yüksek Lisans	Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı
Kariyer Bilgileri*	
İş Deneyimi	Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Arş. Gör. (2014- Halen)
Kurs-Sertifika	
Aldığı Ödüller	
Üyelikler	
İlgi Alanları	
Referanslar	

İmza

* Doldurulması zorunlu değildir.