

İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ

ISTANBUL AYDIN UNIVERSITY
JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY

Yıl 5 Sayı 10 - Aralık 2019
Year 5 Number 10 - October 2019

Sahibi/Proprietor
Doç. Dr. Mustafa Aydın

Yazı İşleri Müdürü/Editor-in-Chief
Zeynep Akyar

Editör/Editor
Prof. M. Reşat Başar

Yayın Kurulu/Editorial Board
Dr. Öğr. Üyesi Sinem Budun Gülas
Öğr. Gör. Mesut Batuhan Çankır
Arş. Gör. Süeda Şatır Toruk

Yayın Koordinatörü
Arş. Gör. Süeda Şatır Toruk

ISSN : 2149-3960

Dil/Language
Türkçe - İngilizce
Turkish - English

İdari Koordinatör/Administrative Coordinator
Tamer Bayrak

Kapak Tasarım/Cover Design
Doç. Fuat Akdenizli

Grafik Tasarım/Graphic Design
Elif Hamamcı

Türkçe Redaksiyonu/Turkish Redaction
Süheyla Ağan

İngilizce Redaksiyonu/English Redaction
Seçil Durna

Yayın Periyodu/Publication Period
Published twice a year - Yılda iki kez yayınlanır
June - December / Haziran - Aralık

Yazışma Adresi/Correspondence Address
Florya Yerleşkesi Beşyol Mah.
İnönü Cad. No: 38 Sefaköy
34295 Küçükçekmece/İstanbul, Türkiye
Tel: 444 1 428 - **Faks:** 0 212 425 57 97
web: www.aydin.edu.tr
E-mail aydinsanat@aydin.edu.tr

Baskı/Printed by
Şan Ofset Matbaacılık
Adres: Hamidiye Mah. Anadolu Cad. No:50
Kağıthane - İstanbul
Tel: 0(212) 289 24 24
Faks: 0(212) 289 07 87

KÜNYE - **IDENTITY**

İçerik ve Kapsam: Plastik Sanatlar, Uygulamalı Sanatlar, Görüntü Sanatları, Sahne Sanatları, Müzik

Content and Scope: Plastic Arts, Applied Arts, Visual Arts, Performing Arts, Music

Amaç: Sanat alanında yapılan araştırma, inceleme ve proje çalışmalarının sonuçlarını paylaşmak; sanat alanında akademik çalışma yapan öğretim elemanı, araştırmacı ve sanatçılara yayın olanağı sunmak; sanat ve tasarıma ait, sosyolojik, felsefi, teknik ve eğitim sorunlarının tartışılmasına zemin oluşturmak.

Purpose: To share results of research, analysis and project work/design study in the arts; to provide the opportunity to publish for academic teaching staff who work in the arts field, researchers and artists; to provide a basis for the discussion of issues relating to art and design, and sociological, philosophical and technical problems of arts education.

Hedef Kitle: Sanat alanında çalışan akademisyenler, sanat eğitimcileri, uygulamacılar, ilgili sanat kamuoyu, sanat ve tasarım öğrencileri

Target audience: Academics working in the field of art, educators in art, practitioners, related public opinion in arts, art and design students

Aydın Sanat Dergisi özgün bilimsel araştırmalar ile uygulama çalışmalarına yer veren ve bu niteliği ile hem araştırmacılara hem de uygulamadakiakademisyenlere seslenmeyi amaçlayan hakemli bir dergidir.

Aydın Sanat, Journal of Fine Arts Faculty is a double-blind peer-reviewed journal which provides a platform for publication of original scientific research and applied practice studies. Positioned as a vehicle for academics and practitioners to share field research, the journal aims to appeal to both researchers and academicians.

BİLİM KURULU - SCIENTIFIC BOARD

Prof. Elvan Özkavruk Adanır, İzmir Ekonomi Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan Akbulut, İstanbul Üniversitesi
Prof. Şeniz Aksoy, Gazi Üniversitesi
Prof. Gürbüz Aktaş, Ege Üniversitesi
Prof. Uğurcan Akyüz, Yakın Doğu Üniversitesi
Prof. Dr. A. Pınar Aras, Atatürk Üniversitesi
Prof. Betül Atlı, Işık Üniversitesi
Prof. Aydın Ayan, Mimar Sinan Üniversitesi
Prof. Günay Aykaç Atalayer, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. M. Reşat Başar, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Mehmet Birkiye, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Kamil Bostan, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Şerife Cengiz, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Nihal Cömert, İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Sefa Çeliksap, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Hayri Esmer, Anadolu Üniversitesi
Prof. Veysel Günay, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Atilla İlkyaz, Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Özer Kanburoğlu, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. İsmail Kaya, Maltepe Üniversitesi
Prof. Nesrin Önlü, Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Hatice Öz Pektaş, Üsküdar Üniversitesi
Prof. Yakup Öztuna, Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Hasip Pektaş, Üsküdar Üniversitesi
Prof. Gülay Sağlam, Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Mümtaz Sağlam, Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Çetin Sarıkartal, Kadir Has Üniversitesi
Prof. Zekiye Sarıkartal, Mardin Artuklu Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan Saygın, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Rıfat Şahiner, Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Biret Tavman, Marmara Üniversitesi
Prof. Tansel Türkdoğan, Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Gönül Üçele, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Hamdi Ünal, Beykent Üniversitesi
Prof. Dr. Aslıhan Ünlü, Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Selda Kulluk Yerdelen, Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Pelin Yıldız, Hacettepe Üniversitesi
Prof. Mehmet Yılmaz, Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Selahattin Yıldız, Maltepe Üniversitesi
Prof. Dr. Bayram Yüksel, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Melis Oktuğ Zengin, Nişantaşı Üniversitesi
Doç. Fuat Akdenizli, Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. And Algül, İstanbul Aydın Üniversitesi
Doç. Safiye Başar Kocaeli Üniversitesi
Doç. Arif Can Güngör, İstanbul Aydın Üniversitesi
Doç. Lütfü Kaplanoğlu, Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Berna Kurt Kemaloğlu, İstanbul Aydın Üniversitesi
Doç .Dr. M. Melih Korukçu, İstanbul Aydın Üniversitesi
Doç. Dr. Hakan Okay, Balıkesir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ruhcan Akil, İstanbul Gedik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi H. Esra Çizmeci, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Neşe Grançer, Kocaeli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali Sait Liman, Uludağ Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Naci Madanoğlu, Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Güven Çatak, Bahçeşehir Üniversitesi

AYDIN **SANAT**
Yıl 5 Sayı 10 - Aralık 2019 - Year 5 Number 10 - December 2019

İÇİNDEKİLER **- TABLE OF CONTENTS**

Editörden

Sanatsal Bir İfade Dili Olarak "Eylem" ve "Tahribat"
Safiye Başar ***71***

Halk Türkülerinin Piyano Düzenlemeleri Bağlamında "Piyano İçin 9 Türkü" Kitabının Analizi
Analysis of "9 Folk Tunes for the Piano" in the Context of the Piano Arrangements of Folk Tunes
Naci Madanoğlu ***85***

Güney Rönesans Döneminde Dinsel Konulu Resimde Kompozisyon
Composition in Religious Painting in Southern Renaissance
Nedret Yaşar ***97***

Gum Bikromat Fotoğraf Baskısı'nda Pigment Olarak Zerdeçal Kullanımı
Use of Turmeric as Pigment in Gum Bikromat Printing
Bülent Erutku ***109***

Amerika'da Son Bohem: Jackson Pollock
Last Bohemian in America: Jackson Pollock
Zafer Kalfa ***115***

Dijital Tasarım Eğitimi için Etnomatematik Yöntemi
Ethnomathematics Method for Digital Design Education
Sadi Kerim Dündar ***135***

René Magritte'in Sürrealist Tavrının Afiş Tasarımına Etkisi
The Effect of René Magritte's Surrealist Attitude on Poster Design
Refik Yalur ***145***

Aydın Sanat'a Katkılar / Contributions to Aydın Sanat

Yıldız KENTER'i Kaybettik
Sündüz Haşar ***155***

Editörden;

Aydın Sanat'ın Yeni bir sayısına daha ulaşmaktan mutluluk duyuyoruz. Dokuzuncu sayımızda hakem değerlendirmesinden geçerek yer alan, toplam beş makaleden birincisi **Ezel Çağlayan**'ın İngiliz sanatçı Banksy'yi konu alan, "**Performansta Tasarlanmış Davranış ve Banksy Örneği"** başlıklı makalesi. Protestoya neden olan psikolojik ve sosyolojik gerekçelerin araştırıldığı makalede, Banksy'nin çalışmalarından örneklerle performans ve protesto arasındaki örüntü inceleniyor. "**Tasarım Prensiplerinden Vurgunun Görsel Sanatlarda İncelenmesi"** başlıklı, **Mehmet Remzi Demirel**'e ait ikinci makale ise, vurgu prensibinin sanat yapıtlarına kattığı değere dikkat çekilmekte ve vurgunun olmadığı durumlarda izleyici ve eser ilişkisinin durumuna dair değerlendirmeler bulunuyor. Dergimizin dokuzuncu sayısındaki üçüncü makale, **Merve İlbak Tahmaz** tarafından kaleme alınan, moda sektörünün stereotip üretimini ve bu tekniğin toplumsal sonuçlarını incelemeyi amaçlayan "**Stereotiplerin Moda Sektöründeki Etkileri ve Toplumsal Sonuçları"** adlı makale. Kişileri etkileyen, içgüdülerini tetikleyen 'tipler' yaratarak, 'ideal insanı yaratma' olgusuna dayandıran moda olgusuna, alternatif bir bakış açısı getiren bu makalenin ardından, **Süeda Şatır'a** ait, temel gıda ambalajlarının tasarımlarında toplumun tüketim tercihleri temel alınarak hazırlanmış tipografik ve illüstratif yaklaşımlar ve tasarım önerileri değerlendirilen **"Temel Gıda Ambalaj Tasarımında İllüstrasyon"** başlıklı makale dördüncü makale olarak yayımlanıyor. Bu sayıdaki son hakemli makalemiz ise, **Duygu Kartal**'ın Foucault'nun etik öznenin kurulumu üzerine söylemleri doğrultusunda, Sarah Kane'in Blasted oyununda vurgulanan kavramların incelenmesinden oluşan, "**Foucault'nun Etik Özne Kavramı Bağlamında Sarah Kane'in Blasted Oyunu"** adlı makalesi.

Dergimizin katkılar bölümünde ise bu sayıda, aynı konu üzerine üç adet makale var. Bu makaleler, Türkiye'de beşinci sırada kurulmuş sanat eğitimi kurumu olan Buca Eğitim Fakültesi Resim Bölümü mezunlarının "80'li Bucalılar" ana fikri ve "84" adıyla Galeri Mod'da **açtıkları sergiyi konu** alıyor. Bu bölüm, **Mümtaz Sağlam**'a ait **"Yüksek Öğretimde Resim Eğitimi Fırsatı ve Buca Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü", M. Reşat Başar'a** ait "**Sanat Eğitiminde Bir Darbe Kuşağı: 80'li Bucalılar"** ve **Esra Demir**'e ait "**Alternatif Bir Mekân Alternatif Bir Sergi: 84"** adlı makalelerinden oluşuyor.

Aydın Sanat'ın onuncu sayısına doğru ilerlerken geride bıraktığımız nitelikli yayınların yeni bir örneği olan dokuzuncu sayımıza destek verenlere teşekkürlerimi sunuyor, bu sayıda yayın koordinatörü olarak görev alan ve bu görevini başarıyla yürüten Süeda Şatır'ın başarılarının devamını diliyorum. Onuncu sayıda görüşmek dileğiyle.

Prof. M. Reşat Başar
İstanbul Aydın Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Sanatsal Bir İfade Dili Olarak "Eylem" ve "Tahribat"

Safiye Başar

ÖZ

20.yüzyılda sanat, doğanın temsiline dayalı binlerce yıllık gelenekle bağlarını koparmış; sanat nesnesini reddederek eyleme doğru evrilmiştir. Schiller ve Nietzsche öğretilerinin etkin olduğu süreçte sanat ve hayat arasındaki sınırlar eriyerek, geçişkenlik kazanmıştır. Bir durumu bilinçli bir şekilde değiştirme çabası olarak tanımlanabilecek eylem, işte böyle bir atmosferde sanatın içine dahil olmuştur. İlk örneklerinin Fütürist ve Dadaist etkinliklerde gerçekleştirildiği eylemler günümüzde de bir ifade dili olarak kullanılmaktadır. Çoğunlukla deneysel ve rastlantısallığa açık eylemler zaman zaman vandalist eğilimler göstermektedir. Vandalist pek çok eylem ardında siyasal, ideolojik, psikolojik gerekçeler barındırmaktadır. Ancak, geçtiğimiz yüzyıldan bugüne sanat vandalist eylemlerin bir gerekçesi olarak karşımıza çıkabilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tahribat, Eylem, Sanat, Vandalizm, Yıkıcılık

İNGİLİZCE BAŞLIK YOK

ABSTRACT

In the 20th century, art broke off existed connections since thousands of years which were based on representation of nature. It has evolved into action by rejecting the art object. In this process which Schiller and Nietzsche's doctrines were effective, the boundaries between art and life melted and became flexible. Action can be defined as an attempt to consciously change. It is included in the art under this atmosphere. The first examples of the action displayed in Futurist and Dadaist activities. Today, many artists used them as language of expression. It is often observed that these experimental and improvisation actions tend to show vandalistic tendencies. Vandalism is defined as destruction of art works or historical and cultural objects. Several vandalistic actions are based on political, ideological and psychological reasons. However, in the last century, vandalist actions can be orginated from also artistic reasons.

Keywords: Destruction, Action, Art, Vandalism, Vandalization

[1] Doçent, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Orcid ID 0000-0003-1958-714X safiyebasar@yahoo.com

GIRIŞ

19. yüzyıl başında romantizmle başlayan sanatın özerkleşme süreci, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde formdan, eylemlere doğru evrilmiş; doğa ve nesnenin temsiline dayalı yüzlerce yıllık gelenekle bağlarını koparan sanat, hayatla arasındaki sınırları aşındırmaya başlamıştır. İnsanın bilinçli ve amaçlı olarak var olan durumu değiştirme çabası olarak tanımlayabileceğimiz *eylem*, işte bu süreçte hayatın içinden sızarak sanat alanına girmiştir.

Günümüzde de, pek çok sanatçı eylemi bir ifade dili olarak kullanmaktadır. Rastlantı ve deneyselliğin öne çıktığı eylemlerde tahribat, hatta zaman zaman vandalizme varan eğilimler oldukça dikkat çekmektedir. Sanat yapıtlarının bilinçli bir biçimde tahrip edilmesi olarak tanımlanan vandalizmin geçmişi, hristiyanlık çağının başlarında antik tapınaklara yapılan saldırılara kadar dayanmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 1992:248). Vandalizm bugün kriminal bir olgu olmakla birlikte, aynı zamanda yaratıcı sürece eklemlenen dönüştürücü bir güçtür.

Bu araştırma şu soru etrafında gelişir: Tahribat ve yıkım, hatta zaman zaman vandalizme varan eylemler sanatsal bir anlam üretme istenci olarak değerlendirilebilir mi? Bu sorunun cevapları aranırken öncelikle sanat ve tahribat kavramlarının ne zaman ve hangi durumlarda kesiştiği ortaya konmaya çalışılacaktır. Daha sonrasında sanatsal bir form olarak eylemlerin tarihsel süreçleri üzerinde durularak, tahribatın sanatsal eyleme dönüştüğü örnekler analiz edilecektir.

Tahribat ve Sanat

Sanat tarihinde zaman zaman sanat ve tahribatın birlikte kullanıldığını görülmektedir. Bu iki kavramın kesişim noktasında ise, ikonoklazm, vandalizm ve yaratıcılık ile karşılaşmak mümkündür. Kriminal bir olgu olarak ikonoklazm ve vandalizm (yıkıcılık), 20. yüzyıl sanatında yaratıcı sürecin bir parçası olmaya evrilmiştir. İlk algıda, yaratıcı bir edim olarak sanatın yıkımla, tahribatla birlikte anılması çelişkili görünebilir. Ancak, sanat tarihinde kırılma noktası oluşturan pekçok örneğin bu çelişik durum üzerine kurulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Sanat ve tahribatın kesişim noktasındaki en eski kavram ikonoklazmdır. Yunanca *eikon* ve *klastos* kelimelerinden türeyen *ikonoklazm*, dini açıdan kutsal kabul edilen resim, heykel gibi nesnelerin tahrip edilmesi, kutsal mekan



Resim 1: Mary Richardson'nın Saldırısı Sonrası Velasques'in 'Venüs'ün Tuvaleti' Tablosu, 1914

ve doğal oluşumlara saldırıyı ifade etmektedir. Eikon *ikon* olarak ifade edilmekte ve *görüntü*, *imaj* anlamına gelmektedir. Kırık, kırılmış anlamı içeren *klast* ise *klastos* kelimesinden türemiştir. Dolayısıyla, *ikonoklast (Iconoclast)* imaj kırıcı anlamı taşımaktadır. "Oxford İngilizce Sözlüğünde, Doğu'nun Hristiyan kiliselerinde, dini ibadetlerde görüntülerin veya resimlerin kullanımını azaltmak için sekizinci ve dokuzuncu yüzyıldaki harekete katılan ya da destek veren kişi" (Noyes, 2013:3) olarak da tanımlanmaktadır. Ancak bu tanımı diğer dinlere özgü imaj ve nesneleri kıranlar için kullanmak mümkün değildir. Örneğin İslami resimleri tahrip edenler için kullanılamaz. Dolayısıyla daha geniş kapsamlı bir tanımın gerekliliği üzerinden giden Alain Besancon *idol* kelimesini kullanarak daha tutarlı bir tanım ortaya koymaya çalışmıştır. İdol: Tanrının sahte bir imgesi, heykeli veya semboludür. Dolayısıyla, ikonoklazm, dini açıdan kutsal kabul edilen resim, heykel gibi nesnelerin tahrip edilmesi, kutsal mekan ve doğal oluşumlara saldırıyı ifade etmektedir. (Akt. Noyes, 2013: 3).



Resim 2: Robert Rauschenberg, Erased de Kooning Drawing, 1953.

İkonoklazm üzerine yapılan araştırmalarda, pek çok farklı tanımla ve görüşle karşılaşılır. Bunlar temelde aynı olmakla birlikte, tarihsel süreçte kavramın anlamının nasıl genişlediğini ortaya koymaktadır. Örneğin, Dario Gamboni, fiziksel bir zarardan ziyade bir nesnenin taşıdığı öneme yönelen zarar verici saldırılar için *metaforik İkonoklazm* ifadesini kullanmaktadır. Reinder ve Ramberli ise dini nesnelere zarar vermek amacıyla yapılan fiziksel saldırıların, onların göstergebilimsel anlamının değişmesine neden olabilileceğini ileri sürmektedir (Gray, 2013:11).

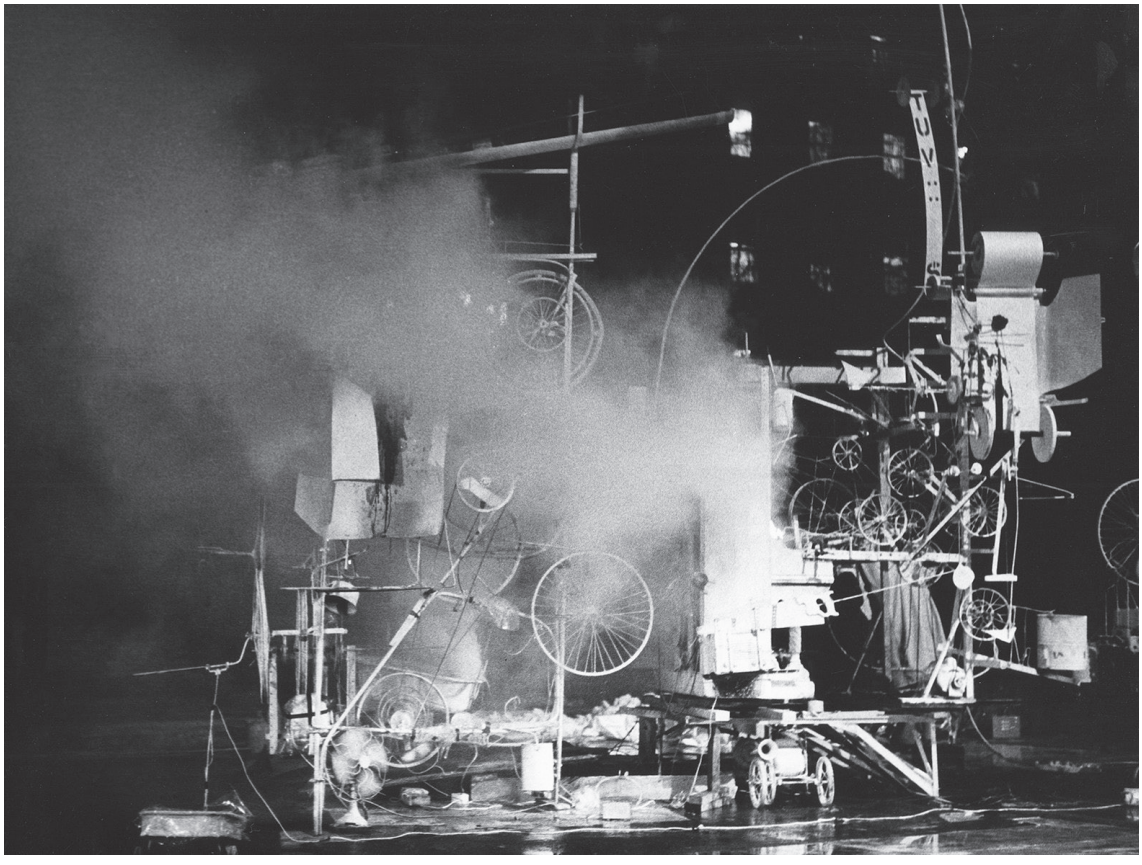
İkonoklazm ile benzerlikler taşıyan bir diğer kavram vandalizmdir. Vadalizm, dini imaj ve sembollerin dışında kapsamı genişletilmiş bir tahribatı imler. Daha çok sanat tarihçilerinin üzerinde durduğu bu tanımda vandalizm, sanat eserlerine, tarihi ve kültürel öneme sahip çalışmalara zarar verme, tahrip ve yok etme eylemi olarak tanımlanabilir (Goldstein, 1992:19).

Sanat yapıtlarının tahrip edilmesininin ardındaki savlar çoğunlukla sosyal, siyasal ve psikolojik nedenlere dayanmaktadır. Farklı sosyal yapılar içindeki kişiler, dini inaçlarına ters düştüğünü ileri sürerek sanat yapıtlarına saldırabilir. Toplumsal ve siyasal gelişmeler, dönüşümler geçmiş dönemin sanatsal üretimlerine ve onların simgesel değerlerine saldırıyı tetikleyebilir, hatta meşrulaştırır. Bunun en bilinen örnekleri Hitler Almanyasında yaşanmıştır. Naziler, başta expresyonistler olmak üzere modernist sanat eserlerinin büyük bir bölümünü dejenere sanat olmasını gerekçe göstererek yakıp yok etmiştir.

Bazen tahrip edici saldırılar bir ideolojinin görünürlüğünü artırmaya yönelik de olabilir. Tıpkı 1914 yılında Mary Richardson'un Diego Velazquez'in ünlü *Venüs'ün Tuvaleti* tablosuna saldırısında olduğu gibi. Richardson, Ulusal Müze'de sergilenen aşk ve güzellik tanrıçası venüs tablosunun önündeki koruma camını baltayla kırarak, tuvali parçalamıştır. O yıllarda bir sanat öğrencisi olan Mary Richardson, aynı zamanda kadın hareketi içerisinde yer

almaktadır (Baker, 2015). Kadınların Sosyal ve Politik Hakları Birliği'nin yürüttüğü kampanya ve eylemler bu hakların kazanımında oldukça etkiliydi. Ancak elde edilen ilerleme yavaş ve yetersizdi. Kadınlar 20. yüzyılın başlarında henüz seçme ve seçilme hakkını elde edememişlerdi. Bu nedenle 1914 baharında birlik, kamunun dikkatini çekmeye yönelik şiddet içeren bir dizi eylem kararı aldı. Bu kararın ardından gelen Richardson'ın büyük bir sansasyon yaratan saldırısı, Helen Scott'un ifadesiyle yeni bir mücadele formunu, *İkonolastik Saldırı'yı* doğurmuştur (2016:1). Richarson'nın bu ikonastik saldırısı sanata değil, venüs imgesine yöneliktir. Saldırı, adeta yüzlerce yıldır kadın bedeninde sembolize edilen aşk ve güzellik mitini parçalama girişimidir (Baker, 2015, Scott, 2016).

İster siyasal, isterse psikolojik gerekçelerle olsun, yukarıda söz edilen örnekler vandalizmin kriminal bir olgu olarak değerlendirildiği eylemlerdir. Sanat tarihinde böylesi tahrip edici eylemlerin yanısıra, sanat yapıtlarının yıkılıp yok edilmesini savunan görüşlerle de karşılaşmak mümkündür. Eyleme dönüşmemekle birlikte örneğin Jacques-Louis David'in öğrencilerinin geçmişi reddettikleri, geçmiş dönem eserlerinin yok edilmesini ileri sürdükleri bilinmektedir. David'in öğrencilerinden Maurice Quay'in (1777-1802) Louvre Müzesi'nin yozlaşmış sanat eserleri ihtiva etmesi nedeniyle yakılmasını talep ettiği iddia edilmektedir (Scott, 2013:79). Louvre'un dolayısıyla Batı kültürünü muhafaza eden müzenin yıkımını yüksek sesle dillendiren bir başka sanatçı Cezanne'dır. Müstehcen olduğu gerekçesiyle eserinin müzede sergilenmesinin reddedilmesi üzerine Cezanne, *Louvre Yakılmalı (il faut brûler le Louvre)* diyerek, sanat kurumlarının sanatçının yaratıcılığı üzerindeki tahahkümünü reddeder. Bir anlamda, yeni bir sanat anlayışı için, geçmiş dönem tüm



Resim 3: Jean Tinquely, New York'a Saygı/Homeage to New York, 1960.

sanat yapıtlarının ve sanat kurumlarının tahribatını yıkıcı değil, yapıcı bir eylem olarak savunur. Onun bu yaklaşımı yeni bir dönemin habercisidir (Kolokytha, 2016:200). Gerekçeleri Cezanne'dan faklı olmakla birlikte Marinetti Fütürist manifestoda; sanat kurumlarının yönetimini ele geçiren avangard sanatçılar Rus proleter devrim sürecinde (Artun, 2015:12); Maleviç *Müzeler Üzerine* makalesinde sanat ve sanat kurumlarına karşı yıkıcı eylemlerin gerekliliğinine vurgu yapmaktadır (Artun, 2015:113).

20. yüzyıl başlarında, sanat yapıtı ve sanat kurumlarının yok edilmesine, yıkılmasına yönelik bu düşünceler Fütürist ve Dadaist hareket içinde hayata geçirilmiştir. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde Robert Rauschenberg, Jean Tinguely, Ivor Davis, Gustav Metzger, John Baldessari'nin çalışmalarında tahribat yaratıcı sürece eklemlenerek, sanatsal bir eyleme dönüşmüştür.

Bir Sanat Formu Olarak Eylem

İnsanoğlunun bilinçli ve bir amaca uygun olarak var olan durumu değiştirme çabası olarak tanımlayabileceğimiz eylem, 20. yüzyılın başlarında sanatsal bir form olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk örneklerini Fütürist ve Dada hareketi içinde izlediğimiz eylemler, yüzyılın ortalarında oluşum (happening) ve performans olarak adlandırılan avangard sanat formlarına dönüşmüştür. 1970'li yıllarla birlikte performans kendi başına sanatsal bir form olarak kabul görmeye başladığında bu konuda ilk teorik çalışmalardan birini yürüten Rose Lee Goldberg performans sanatını *sanatçıların canlı sanatı* gibi basit bir tanımlamanın içine sığmayacağını, onun kesin ve kolay tanımlara meydan okuduğunu ileri sürmüştür (Carlson, 2013:122). Goldberg'e göre "performans sanatının yirminci yüzyıldaki tarihi, yerleşik sanat biçimlerine tahammülü olmayan sanatçılar tarafından müsamahakar, açık uçlu araçların sonsuz sayıda değişkenle, icra edilmesinin tarihidir" (Carlson, 2013:122). Onun için performans sanatı yirminci yüzyıl sanatı içinde adeta bir put kırıcıdır. Dolayısıyla performans sanatının



Resim 4: Ivor Davis, Anatomik Patlamalar / Anatomic Explosions, 1966.

tarihsel kökeninde yer alan Fütürist ve Dadaist eylemleri, yirminci yüzyılda geleneksel form dilini parçalayan, ilk avangard yaklaşımlardan biri olarak ifade etmek yanlış olmayacaktır. Geleneksel sanat malzemesini ve formlarını reddeden bu avangard yaklaşım içinde deneyselcilik öne çıkmaktadır. Sanat yapıtının metalaşmasına ve sanat nesnesine muhalif tavrın izlendiği çalışmalarda beden, sanatçının bedeni, bir araç olarak belirginleşmektedir.

Sanatsal bir form olarak eylem, kaynağını deneysel tiyatrodan değil, doğrudan hayatın içinden alır. Şüphesiz bunda bilgi ve hakikat rejiminin çöküşü karşısında, sanatı bir çıkış yolu olarak gören Friedrich Schiller gibi romantik düşünürler ile Nietszche öğretilerinin payı yadsınamaz. Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi* adlı çalışmasında güzeli özgürlükle özdeşleştirmektedir. Ona göre özgürlüğün kaynağı güzelliktir. Bir başka ifadeyle sanattır. "Güzellik ise, özgür bir estetik deneyimin eseridir. Derin derin temaşaya dalmanın ve tefekkürün eseridir... Özgür bir estetik deneyimi canlandıran ise formdur" (Artun, 2018:5). Schiller'e göre, "güzellik muhakkak ki formdur... Ancak form aynı zamanda hayattır çünkü onu duyumsarız. Tek kelimeyle: hem varoluşumuzun bir hali, hem de icra ettiğimiz bir etkinliktir, [eylemdir]" (Akt. Artun, 2018:5). Dolayısıyla, hayatla sanatı bağdaştıran Schiller, sadece birtakım nesnelerin değil, eylemlerin de sanat olarak algılanabilmesinin önünü açmıştır.



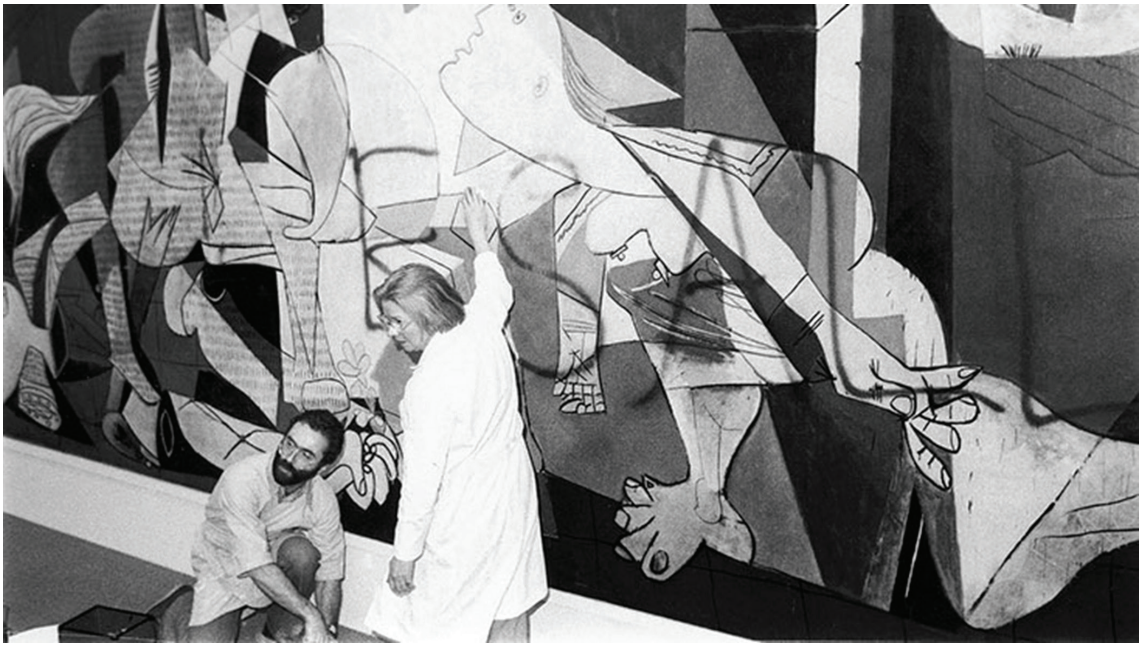
Resim 5: John Baldessari, Kremasyon/Cremation, 1970.

Schiller'in estetik öğretilerine ek olarak, yirminci yüzyıl başındaki avangard sanatın kaynağında Nietszche öğretilerinin, nihilizmin izlerini de sürmek mümkündür. "Nietzsche 'Tanrı öldü' diye haykırırken, Platon'dan ve Hıristiyan ahlakından kaynaklandığını belirttiği Batı metafiziğinin, Batı felsefesinin çöktüğünü kasteder. Ona göre, bu çöküş karşısında yegâne kurtuluş sanattır. En hakiki metafizik sanattır. Nietzsche'ye göre Platon'dan beri metafiziği yönlendiren "hakikat iradesidir"; şimdi onun yerini 'hayat iradesi' almalıdır. Bu da 'form vermedir', sanattır, estetiktir. Sanat hakikatten daha değerlidir" (Artun, 2018, 2. paragraf).

Nietszche ve Schiller'in öğretilerinden beslenen sanatsal eylemlerin ilk örnekleri Fütürist ve Dada hareketi içerisinde izlenmektedir. Bir gelecek düşü olarak Fütürizm, hız, hareket ve dinamizm gibi yeni çağın kavramları üzerine temellenmiştir. Fütüristler, hareket, hız ve değişime kayan ilgileriyle durağan sanat yapıtlarından uzaklaştırarak, sanatsal bir üründen ziyade sürece yönelmiştir. Bu yönelim ressamların, heykeltraşların bile birer performans sanatçısına dönüşmesinde itici güç oluşturmuştur (Carlson, 2013:139). Fütürizm hem sanatsal, hem de politik bir dil içermektedir. Hız, hareket ve dinamizim üzerinden kurgulanan sanatsal dilin yanında politik olarak aşırı milliyetçi anarşist, yıkıcı söylemler öne çıkmaktadır. Fütüristler, hayat ve sanat arasındaki doğrudan ilişkiye dikkat çekerken akademik eğitime karşıdırlar. Örneğin, hareketin öncülerinden şair, yazar ve sanatçı Tomasso Marinetti, 1909 yılında yayımladığı manifestoda yeni çağda, müzeleri, kütüphaneleri yıkmayı ve her türlü akademik bilgiyi yok etmeyi savunarak, savaşı kutsamaktadır. Savaş, dünyanın arındırılmasında tek temizlik aracıdır (Antmen, 2008:78). Marinetti öncülüğünde düzenlenen Fütürist gecelerde, Politik Eylem Tiyatrosu'nun performanslarında şiddet içeren ve şiddeti öven tavrın izleri açıkça görülmektedir (Loy, 2018:1).

Öyle ki, I. Dünya savaşının patlak vermesinin ardından İtalya tarafsızlığını ilan ettiğinde Fütüristler ülkenin savaşa müdahil olmasında ısrar ederek, bu düşüncelerini duyurabilmek için bir dizi eylem gerçekleştirdiler. 15 Eylül 1914'de Puccini'nin 'Batı Kızı Operasını'nın prömiyerinde "Operanın ilk yarısının ardından Marinetti üst galeriden büyük bir italyan bayrağını açarken diğer galeriden Boccioni Avusturya bayrağını parçalara ayırarak oditoryuma fırlattı. Eylemlerini ertesi gün şehir merkezindeki başka bir galeride Vittorio Emanuelle galerisinde tekrarlayarak Fütürist Savaş Sentezi broşürlerini dağıtırlar" (Berghaus, 1996:74).

Fütürist gecelerin politik eylemleri Dada hareketi içerisinde de izlenmektedir. Birinci dünya savaşının patlak verdiği yıllarda hareket, İsviçre'nin Zürih kentine göç eden bir grup genç sanatçının girişimiyle, savaş karşıtı uluslararası sanatsal dayanışma ortamında filizlenmiştir.



Resim 6: Tony Shafrazi, Tüm Yalanlara Ölüm/ Kill Lies All, 1974, Sanatçının Guernica tablosuna karşı düzenlediği eylem sonrasında müze görevlilerinin müdahalesi.

"Sosyal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmak, sorgulanmaksızın kabul gören boş değerleri yadsımak arzusunda olan dada sanatçıları, bu yıkıcı ve yadsıyıcı duyguları ifade edebilmek adına raslantısallığa ve doğaçlamaya yönelik tekniklere, yöntemlere ağırlık vermişlerdir. Dünyayı saçma bir savaşa sürükleyen insan aklının gerçekte ne kadar akılsız olduğunu gözler önüne sermek ve aklın tükenmişliğini ifade etmek adına rasyonel aklın tam karşıtına, denetimsiz bir akıl-dışına öncelik veren Dadacılar, kendi absürd eylemlerinde aklın tükenmişliğini göstermek istemişlerdir" (Antmen, 2008:123).

Hayatın içinden koparak sanata eklemlenen eylemlerin ilk örnekleri Fütürist hareket içinde ortaya çıksa da, Dada hareketinin bir kırılma noktası olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Dada öncesinde bütün müdahaleler sanatın epistomolojisine ve fenomenolojisine yönelirken Dada, sanatın ontolojik yapısına müdahale etmiştir. Dadaistler "Sanat nesnesini imha ederek onun yerine eylemi geçirdi. Sanatın ne olduğunu değil, varlığını hedef aldı. Kant'ın tanımladığı anlamda, evrensel, rasyonel, müspet bir kategori olarak sanatı reddetti" (Altınyıldız ve Artun, 2018: 22). Yerine, Tanrının ölümünün ilanıyla birlikte anlamını yitiren, hayatın, varlığın ve hakikatin yerini alan hiçliği koymuştur. Hiçliğin kaynağında ise sanatı örgütleyen sergi, müze, ve piyasa gibi kurumlara bir başkaldırı yatmaktadır. Yakıp yıkmaktan, intihara kadar uzanan eylemler içeren Dada, bu özelliğiyle diğer avangard sanatlardan ayrılmaktadır. Dadaist Raoul Hausmann bir yazısında, içlerindeki yeni dünyayı ortaya çıkarabilmek için, her şeyi yıkmayı, paramparça etmeyi amaçladıklarını belirtmektedir (Akt: Artun, 2018: 8). Köln'de düzenlenen *Dada Erken İlkbahar Sergisi* bir anlamda bu düşünceyi desteklemektedir. Hans Arp, Marx Ernst ve Johannes Baargeld'in katılımıyla gerçekleşen etkinlikte seyirciler baltalarla yapıtları parçalamıştır. "Ernst, bir heykelinin yanına küçük bir balta iliştirmişti ve gelenlerin heykelini bununla kırmalarını bekliyordu. Heykel parçalandıkça Ernst bir yenisini yapıyordu. Galeyana gelen izleyiciler başka eserleri de tahrip ettiler. Yok edilenlerin

yerine yenileri kondu. Heykel kırmanın dışında, izleyicilerin, üzerlerine yazı yazarak resimleri bozmaları da teşvik edildi" (Altınyıldız ve Artun, 2018:473). Dada hareketi içindeki bu vandalist yaklaşım, yaşamın ve sanatın sınırlarını zorlayan, hatta yaşamı sonlandıran eylemlere kadar uzanmaktaydı. Sanat tarihçi Gavin Gridon'un ifadesiyle Dadacılar eylemi sanatın içine sokarak, yüzlerce yıldır nesnede ifade bulan sanatı estetik bir olaya dönüştürmeyi başarmıştı (Altınyıldız ve Artun, 2018:26). Bunun izleri yüzyılın ortalarında daha da belirginleşmişti.

Sanatsal Bir Eylem Olarak Tahribat

Geçtiğimiz yüzyılda doğa ve nesne temsiline dayalı yüzlerce yıllık gelenekle bağlarını koparan sanat, formu reddederek eyleme doğru evrilmiştir. Bu süreç 1918 yılına değin süren Dadaist etkinliklerle örgütlenmiştir. Fiziksel zararın yanında intihara kadar uzanan Dadaist etkinlikler, sanatın sınırlarını genişletirken, tahribatın yaratıcı sürece eklemlenmesinin de önünü açmıştır. Aradan geçen yüzyıllık sürede, bugün tahribat sanatsal ifade dilinin bir parçası olmaya devam etmektedir.

Dada sonrası, sanatsal bir eylem olarak tahribatı merkeze alan en erken örneklerden biri Robert Rauschenberg'e aittir. Çalışmalarında içi doldurulmuş hayvanlar, coca cola şişeleri ve yorganlar kullanan, gerçekliğin temsili yerine, gerçekliği eserlerine doğrudan dahil etmeyi seçen Rauschenberg, 1953 tarihli *Erased de Kooning Drawing* adlı çalışmasıyla sanat dünyasını sarsmıştır. Sanatçı, soyut dışavurumcu üslubun en önemli temsilcilerinden biri olan William De Kooning'e ait bir desenin çizgileri üzerinden silgi ile geçerek, deseni silmiş. Daha sonra bu silinmiş desen kağıdını *Erased de Kooning Drawing* ismiyle sergilemiştir (Mundy, 2009). Gerçekliğin temsilinin bir forma indirgendiği formalist eğilimleri reddeden bu çalışma, tahribatın yaratıcı sürece dahil edilmesinin önünü açmıştır. Rauschenberg'in ardından, Asger Jorn'nun kiç resimleri; Lucio Fontana'nın kesik tuvalleri ve Jean Tinguely'nin kinetik heykelleri izler.

Yeni bir gerçeklik algısınının peşinden giden Jean Tinguely'nin 1960 tarihli New York'a Saygı



Resim 7: Fernandez Arman, Bilinçli Vandalizm/ Conscious Vandalism 1975.

çalışmasında tahribat, yaratıcı sürecin bir parçası olarak karşımıza çıkar. Çalışmalarında Fütürist ve Dadaist geleneğin izlerini sürdüren Tinguely, kinetik sanatın en önemli temsilcilerinden biridir. İlkel, işlevsiz makinalarlarla gerçekleştirdiği mekanik-performansları tekrar ve sonsuzluk fikrine dayanmaktadır (Hulten, 2019: 10).

New York'a Saygı, tüketim kültürünün artıklarından üretilmiş işlevsiz bir makinadır. New Jersey›deki şehir çöplüklerinden toplanan bisiklet ve bebek arabası tekerlekleri, eski motor parçaları, metal davullar, piyano, emaye küvet ve zamanlayıcılar ile motorlardan oluşuyordu. Tinguely'nin New York Modern Sanatlar Müzesi'nin bahçesine inşa ettiği bu devasa makina/heykel izleyicilerin gözü önünde, ses ve dumanın birbirine karıştığı bir atmosferde kendi kendini imha ederek, kül ve toz bulutuna dönüşmüştürYukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi, Tinguely eserlerinde makinayı işlevsiz, icracı bir yapıya indirgemektedir. Teknolojinin hızla geliştiği, sibernetik düşüncenin yaygınlaştığı 1960'lı yıllardaki bu çalışması, teknolojinin simgesi olan makinalara değil, onları yönetenlere işaret etmektedir. "… makinaların bizim yaşamımızı nasıl kontrol ettiğini anlamamamız çok korkunç" (Hanor, 2003:177) diyen Tinguely'nin makina heykelleri gizli politik bir gündem taşımaktadır.

Rauschenberg ve Tinguely'nin Amerika'daki eylemlerini 1966 yılında Londra'da gerçekleştirilen *Sanatta Tahribat Sempozyumu* (DIAS) izler. Aralarında Ivor Davies, Gustav Metzger, Yoko Ono, Ralph Ortiz and the Viennese Actionists gibi bir grup radikal sanatçı ve düşünür sempozyuma katkı vermiştir. Farklı uluslardan sanatçıları biraraya getiren ağın kilit noktası sanatçı Ivor Davies'in arşiv çalışmasıdır. Davies 1950'li yıllarla birlikte tahribatı dönüştürücü ve yaratıcı bir unsur olarak çalışmalarında kullanmaya başlamıştır. İlk olarak tuval yüzeyinde deneyimlediği yırtıklarda savaş dönemindeki çocukluk anılarıyla, savaş sonrası Avrupalı avangard sanatçıların etkileri izlenmektedir. 1960'lı yılların ortalarına gelindiğinde kinetik sanat ve *Görsel Sanatlar Araştırma Grubu'nun (GRAV)* özellikle Jean Tinguely'nin çalışmalarından etkilenmiştir. Havayi fişek kullandığı patlamalarda tahribat ve yıkım sanatsal çalışmalarının merkezine oturur. *İnfilak Gösterisi (Detonation Demonstration)* (1966), *Anatomik Patlamalar (Anatomic Explosions)* Ivor Davies'in patlayıcı kullanarak gerçekleştirdiği ilk sanatsal eylemleri arasında yer almaktadır (Bodor, 2016:2, Lowe, 2015).

Sanatsal üretim sürecinde tahribatı merkeze alan bir başka eylem John Baldessari'ye



Resim 8: Ai Weiwei, Han Hanedanlığı Dönemine Ait Vazoyu Düşürmek / Dropping a Han Dynasty Urn, 1995.

aittir. Baldessari, sanat nesnesini sorgulayan *Kremasyon (Cremation)* adlı çalışmasında 1953-1966 yılları arasında yaptığı tüm resimlerini bir krematoryumda yakarak küllerinin bir kısmını kap içinde saklamış, bir kısmını ise kurabiyelerin içine koyarak pişirmiştir. Sanatçı, 1970 tarihli bu eylemini o güne kadar yaptığı en iyi parça olarak nitelendirmektedir. Bu yok edici vandalist eylem, sanatsal pratik ve yaşam döngüsü arasındaki ilişkiyi yakalamaya yönelik bir alt metin içermektedir (Mundy, 2009).

John Baldessari ve Jean Tinguely vandalist yaklaşımlar içeren eylemlerinde kendilerine ait yapıtları tahrip ederken, Robert Rauschenberg' sanatçı De Kooning'in izniyle ona ait bir eseri tahrip etmiştir. Bu üç eylemde, tahribat yaratıcı süreçte bir potansiyel olarak kabul edilirken, tahribatın yaratıcılık ile kriminal tutum arasında gezindiği eylemlerle de karşılaşırız.

Tony Shafrazi'nin 'tüm yalanlara ölüm' eylemi yaratıcılık ile kriminal tutum arasında, bıçak sırtı bir çizgide gezinmektedir. Shafrazi, New York modern Sanatlar Müzesi'nde sergilenen Pablo Picasso'nun savaş karşıtı ünlü tablosu Guernica üzerine kırmızı sprey boyayla *Kill Lies All (tüm yalanlara ölüm)* ifadesini yazmıştır.



Resim. 9: Ai Weiwei, Renklendirilmiş Vazolar/ Coloured Vases, 2006.

İzleyicilerin şaşkın bakışları karşısında *ben bir sanatçıyım* diyen Safrazi, tutuklandığında, "Ben bir sanatçıyım ve gerçekleri söylemek istiyorum" (Temporaryart, 1974, 2.paragraf) diyerek, müdahalesini sanatsal bir eylem olarak savunmuştur. Sanatçı bu eylemiyle çok açık biçimde *Guernica* tablosunun hakettiği övgüye layık olmadığını ileri sürmektedir. Bir sanat yapıtını değerli kılan onun hasar almadan korunmuş olması mı, yoksa oluşturduğu mit midir? Tony Shafrazi vandalist eyleminde bu soruların cevaplarını ararken, müzelerin başyapıtlar ilan ederek sanat tarihinini nasıl manipüle ettiği üzerine birkez daha düşünmemize neden olmaktadır.

Shafrazi'nin bu vandalist girişiminin ardından 1975'te Fernandez Arman'nın bir galeri iç mekanını yıkıp parçalayan eylemi dikkat çeker. Arman, John Gibson Galeri'de oluşturulan bir ev içi sahnesinde, mobilyaları ve duvarda asılı bulunan Dali'ye ait bir tabloyu baltayla parçalayarak tahrip etmiştir. Arman'ın bu vandalist tavrının Shafrazi'den farkı Dali'nin, Çarmıha Gerilişi'in tablosunun reprodüksiyon olmasıdır. Arman'nın *Bilinçli Vandalizm* olarak adlandırdığı bu eylemi, tahribatın sanatsal üretim sürecinde kabul görmesinin yanısıra, vandalizmin bir esin kaynağı olduğunun da göstergesidir.

Vandalizmi sanatsal eylemlerinin merkezine taşıyan bir başka sanatçı Ai Weiwei'dir. Aktivist kimliği ve muhalif tavrıyla bilinen Weiwei, sanatsal üretimlerini performanstan heykele ve videoya değin geniş bir ifade alanı içerisinde gerçekleştirmektedir. Çalışmalarında tarih ve bellek üzerine odaklanan sanatçı, "Tarih yaptığımız şeylerin bütününden oluşan bulmacanın bir parçasıdır" der (Akt. Kataoka, 2012:17). Çalışmalarında odaklandığı her bir parça, tarih, zaman ve toplumsal farkındalığa dair bir manifestodur adeta. Weiwei'in, Çin'in tarih ve kültürü üzerine odaklanan çalışmaları, eğitim için gittiği Amerika Birleşik Devletleri'nden 1993'de ülkesine geri döndüğünde başlar (Kataoka, 2012:17). Bu yıllar, aynı zamanda Çin'in politik ve

kültürel dönüşümünün de başladığı yıllardır. Ai Weiwei ilk vandalist eylemini o yıllarda gerçekleştirmiştir (Başar, 2012:43). Weiwei, M.Ö 206- M.S 220 yılları arasında hüküm süren Han Hanedanlığı dönemine ait yaklaşık 2000 yıllık bir seramik kabı yere bırakarak kırmış, tahrip etmiştir. Bu seramik kap sadece arkeolojik bir nesne değil, kültürel bir semboldür. Çin uygarlık tarihinde önemli bir dönem olarak kabul edilen Han Hanedanlığına ait bir kabın kasıtlı olarak kırılması, ilk algıda Çin'in geçmişiyle bağlarını koparma, kültürel mirasını yok etmeye yönelik bir girişim olarak okunabilir. Ancak Ai, bu eylemiyle yok etmeyi değil, tam tersine yeniden inşa etmenin mümkün olduğunu işaret etmektedir. Weiwei'nin kültürel hazır nesne olarak nitelediği antik seramik kap, sanatsal eylemin öznesidir. Gerçekte konteyner işlevi gören bu kap, Ai'nin çalışmasında tarihsel ve kültürel bağlamlarıyla ele alınmıştır. Ai'nin fırlatıp, kırıp, parçaladığı aslında sadece seramik kap değil, onun taşıdığı tarihsel ve kültürel kodlardır. Sanatçı bu eyleminin ardından aldığı tepkilere, eyleminin Çin kültür devrimi önderi Mao Zedong'un *yeni bir dünyayı ancak eskileri yıkarak kurabiliriz* sözüne dayandığını belirterek cevap vermiştir.

Ai'nin bir başka vandalist eylemi, elli bir parça neolitik dönem seramik kabı renkli endüstriyel boyalarla kaplamasıdır. İlkinden yaklaşık on yıl sonra gercekleştirdiği bu eylem, kültür devriminin yıkıcı olarak nitelediği politikalarına gönderme içermektedir. İronik bir yaklaşımın izlendiği bu çalışmada Ai, tarihsel ve kültürel verilerin üzerini kapatarak görünmez kılar, boyaların altına gizler. Ama gerçeklik boyanın altında varlığını sürdürür. Tıpkı üstü ne kadar örtülürse örtülsün, hakikatin, tarihin koridorlarında varlığını sürdüreceği gibi. Ai Weiwei, "sanatın ister yıkarak ister olumsuzlayarak, temsil ettiği her nasıl olursa olsun insanlığın kendini ve dünyayı anlamanın bir yolu olduğunu söyler" (Akt. Brougher, 2012:42). Dolayısıyla, Ai'nin eylemindeki yıkım, tahribat, anlamın yeniden inşasında sıradışı bir yöntem olarak sanat tarihindeki yerini almıştır.



Resim: 10 Kris Martin, Vazo/Vase, 2005, Qing Hanedanlığı Dönemi Müdahale Edilmiş Vazo.

Kültürel verileri vandalist eylemlerinde kullanan bir başka sanatçı Kris Martin'dir. Sanatçının *Vazo* adlı eyleminin merkezinde antik kırık porselen bir form yer almaktadır. Kris Martin, 'kültürel hazır nesne' olarak nitelendirdiği Qing Hanedanlığı dönemine (1644–1911) ait kırık bir antik vazoyu sanat galerisinin ortasında devirerek parçalamış. Daha sonra her bir kırık parçayı formu yeniden oluşturacak biçimde yapıştırarak sergilemiştir. Sanatçı, iki yüz yirmi beş santimetre yüksekliğindeki mavi beyaz porselen vazoyu Belçika'nın Ghent şehrinden satın almıştır. Avrupalı koleksiyonerler tarafından yoğun ilgi gören antik Çin vazolarının değeri oldukça yüksektir. Martin'in satın aldığı örnek gibi pek çok kırık antik form, piyasa değerini yitirmeden Avrupa'da dolaşımda kalmaya devam etmektedir. Hatta bu durum zaman içinde çok iyi taklit edilmiş ürünlerin piyasada dolaşımına da neden olmaktadır (Yap, 2010, 2. paragraf).





Resim 11: Kris Martin, Vazo/Vase, 2005.

Bir zamanlar Avrupa ve Çin arasındaki ticari ilişkiler yoluyla Belçika'ya gelmiş olan bu vazo, gerçekte işlevsel bir kap, değerli ticari bir üründür. Aynı zamanda porselen zenginlik, ihtişam güç ve prestij sembolüdür. Ne zaman ve nerede olduğu belli olmayan ilk kırılışında, porselen nesnenin bağlamı değişmezken, Martin'nin ona müdahalesiyle, yaşamın içinde kültürel, tarihsel, estetik izler barındıran bir düşünsel önermeye dönüşmektedir. *Bir nesnenin/sanatsal çalışmanın değerini belirleyen nedir?* Martin'in eylemi bu sorunun cevaplarını bulmaya yönelik düşünsel bir önermedir. Bir başka sergi için yeniden kırılıp yapıştırılan vazonun değeri değişecek midir? Kris Martin'in kırma işlemini tekrarlaması, her defasında formun detayda değişikliğe uğraması, bir anlamda sona dair güçlü bir merak duygusu uyandırmaktadır. Martin, oldukça yıkıcı, tahrip edici bu duyguyu yaratmanın ön koşullarından biri olarak görmekte, bu düşüncesini 'bir şey bozulduğunda başka bir şeyin koşulu olabilir' diyerek savunmaktadır (Jongh, 2008, 16. paragraf).

SONUÇ

Sanat tarihi sanat yapıtlarının tahrip edilip yok edildiği pek çok örnekle doludur. Ancak 20. yüzyıl sanatçısı tahribatı sanatsal bir forma dönüştürmenin sınırlarını denemiştir. Hayatın içine dair bu iki kavram, yıkım ve tahribat, var olanın biçimsel bütünlüğünü parçalarken, sanatsal bir eylem olarak kabul görmüştür. Sanatsal gerekçelerle yıkılan, parçalanan aslında nesnenin fiziksel gerçekliği değil, onun tarihsel süreç içerisinde yüklendiği *kollektif bağlamıdır.* Dolayısıyla, yıkım ve tahribat çağdaş sanatta bir anlam üretme girişimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanat ve tahribat ilişkisinin *eylemler* üzerinden irdelendiği araştırmada sınırlı sayıda sanatçının çalışmasına yer verilmiştir. Şüphesiz bu araştırma sanat ve hayat arasındaki duvarları aşındıran Raphael Montañez Ortiz, Gustav Metzger, Niki de Saint Phalle, Yves Klein, Orlan, Stelarc'ın da aralarında olduğu sanatçıların işlerinini ele alan analizlerle genişletilebilir.

KAYNAKÇA

Altınyıldız N.; Artun A. (2018) Dada Klavuz 1913-1923, İstanbul: İletişim Yayınları.

Antmen, A. (2008). 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık .

Artun, A. (2015) Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik, İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (2018), Sanatın Sınırları, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 12. Ulusal Sanat Sempozyumu, Ankara http://www.aliartun.com/yazilar/sanatin-sinirlari/ (15.09.2018)

Baker, R. (2015). The Suffragette and Fascist Mary Richardson and the Rokeby Venus at the National Gallery. Flashbak: https://flashbak.com/the-suffragette-and-fascist-mary-richardson-and-the-rokeby-venus-at-the-national-gallery-29704/. (29.08.2019).

Başar, S. (2012). Çin Çayı Yada Coca Cola . Genç Sanat, (208):41-43.

Berghaus, G. (1996). Futurism and Politics Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction 1909–1944. UK: Berghahn Books.

Bodor, J. (2016). Silent Explosion: The Making Of An Exhibition. https://www.academia.edu/21500498/The_Making_of_an_Exhibition. (12.09.2019)

Boldrick B.; Clay, R. (2017) Iconoclasm: Contested Objects, Contested Terms, Routledge; 1st Edition

Brougher, K. (2012). Reconsidering Reality, Ai Weiwei: Acording What?, Ed.D. Horowithz Hong Kong: Prestel Publishing, s. 38-43.

Carlson, M. (2013). Performans, çev. Beliz Güçbilmez, Ankara: Dost Kitapevi.

Ergenç, A. (2017). Neither Mythos, Nor Utopia Unlimeted. https://docs.wixstatic.com/ugd/685bc7_275e750da978403cb2cef697c828baed.pdf. (09.15.2018)

Germaner, S. (1997). 1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Goldstein, A. P. (1992). Why Study Vandalism. The Psychology of Vandalism, New York: Plenum Press, s.19

Gray, L. (2013). No Construction without Destruction: Ceramics, Sculpture and Iconoclasm. Art and Destruction, Ed. J. Walden, Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, s. 9-35.

Hanor, S. (2003). Jean Tinguely: Useless Machines And Mechanical Performers, 1955-1970. Texas: The University of Texas at Austin: http://hdl.handle.net/2152/625. (12.09.2019)

Helen, S. (2013). Iconoclasm as Art: Creative Gestures and Criminal Acts Inside Museums and Galleries. Art and Destruction, Ed. J. Walden, Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, s. 77-94.

Hultén, P. (2019). Tinguely Life and Work. https://www.tinguely.ch/en/tinguely/tinguely-biographie.html. (08.12.2019).

Jongh, K. (2008). Kris Martin. Artbutler: https://files.artbutler.com/file/77/28c2b6dc0aa74635.pdf. (08.12.2019).

Kataoka, M. (2012) According To What?, Ai Weiwei: Acording What?, Ed.D. Horowithz Hong Kong: Prestel Publishing, s. 8-21.

Kolokytha, C. (2016). The Debate Over the Creation of a Museum of Modern Art in Paris between The Wars and the Shaping of an Evolutionary Narrative for French Art. Il capitale culturale(XIV), 193-222. http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1353. (15.08.2019).

Lowe, R. (2015). Ivor Davies: Silent Explosion National Museum Cardiff. Culture Colony, https://www.culturecolony.com/preview/ivor-davies-silent-explosion-national-museum-cardiff. (12.09.2019).

Loy, M. (2018). 1. Futurist Performance. tarihinde Mina Loy: https://mina-loy.com/chapters/courting-an-audience/1-futurist-performance/ (23.05.2018).

Mundy, J. (2009). Lost Art: John Baldessary. https://www.tate.org.uk/art/artists/john-baldessari-687/lost-art-john-baldessari. (05.08.2018).

Noyes, J. (2013). The Politics of Iconoclasm: Religion, Violence and the Culture of Image,. Londan: Tauris& Co. Ltd,.

Scott, H. (2013). Iconoclasm as Art: Creative Gestures and Criminal Acts Inside Museums and Galleries. Art and Destruction, Ed. J. Walden, Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing.

Scott, H. (2016). Their Campaign of Wanton Attacks: Suffragette Iconoclasm in British Museums and Galleries during 1914, The Museum Review: https://static1.squarespace.com/static/578a4d33e4fcb586152bc72d/t/5b491de48a922d98c6f341d3/1531518438652/TMR_vol1no1_Scott.pdf. (12.04 2018).

Sözen, M., ve Tanyeli, U. (1992). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Temporaryart. (1974). The New York Times 1974: https://www.temporaryart.org/artvandals/03.html (20.05.2019).

Yap, C.C. (2010). A History Of Violence. Art Asia Pasifc magazine: http://artasiapacific.com/Magazine/71/AHistoryOfViolence (09.02.2018).

GÖRSEL KAYNAKLARI

Resim 1. Mary Richardson'nın Velasques'in 'Venüs'ün Tuvaleti' tablosuna saldırısı sonrası, 1914, https://twitter.com/robnitm/status/1169005383492558853, (15.09.2019).

Resim 2. Robert Rauschenberg, 'Erased de Kooning Drawin', 1953, http://audiopoetics-fall2015.blogspot.com/2015/09/project-5-improvise-and-excise.html, (12.09.2019).

Resim 3. Jean Tinquely, New York'a Saygı/ Homeage to New York, 1960, https://www.moma.org/audio/playlist/40/649, (15.08.2019)

Resim 4. Ivor Davis, Anatomik Patlamalar / AnatomicExplosions,1966,https://www.google.com/search?hl=tr&biw=1307&bih=619&tbm=isch&sa=1&ei=f5DgXfSIINHewAKD_rzYDA&q=Ivor+Davis+anatomic&oq=Ivor+Davis+anatomic&gs_l=img.12...2400.6158..8027...0.0..0.108.1104.4j7.....0....1..gws-wiz-, (12.08.2019)

Resim 5. John Baldessari, Cremation, 1970, https://www.tate.org.uk/art/artists/john-baldessari-687/lost-art-john-baldessari, (12.08.2018)

Resim 6. Tony Shafrazi, Tüm Yalanlara Ölüm/ Kill Lies All, 1974, Sanatçının Guernica tablosuna karşı düzenlediği eylem sonrasında müze görevlilerinin müdahalesi, https://musartboutique.com/underworld-art-crimes/, (13.05.2019)

Resim 7. Armand Pierre Fernandez, Bilinçli Vandalizm,1975, https://armancommunity.net/baldd/2007/11-novembre-2007-baldd/2007-11-11_baldd.html

Resim 8. Ai Weiwei, Han Hanedanlığı Dönemine Ait Vazoyu/Dropping a Han Dynasty Urn Düşürmek, 1995, https://publicdelivery.org/ai-weiwei-dropping-a-han-dynasty-urn/ (06.05.2019)

Resim 9. Ai Weiwei, Renklendirilmiş Vazolar/Coloured Vases, 2006, http://www.chipstone.org/article.php/479/Ceramics-in-America-2011/Mind-Mud:-Ai-Weiwei%27s-Conceptual-Ceramics (06.05.2019)

Resim 10. Kris Martin, Vazo/Vase, 2005, Qing Hanedanlığı Dönemi müdahale edilmiş vazo, http://www.southwillard.com/news/kris-martin-at-marc-foxx/ (15. 09.2018).

Resim 11. Kris Martin, Vase, 2005, Qing Hanedanlığı Dönemi müdahale edilmiş vazo, http://www.southwillard.com/news/kris-martin-at-marc-foxx/ (15. 09.2018).

Halk Türkülerinin Piyano Düzenlemeleri Bağlamında "Piyano İçin 9 Türkü" Kitabının Analizi

Naci Madanoğlu[1]

ÖZ

Türk müziğinin çok seslendirilmesi çalışmaları, teknik olarak Mızıka-i Hümayun ile başlasa da, köklü bir müzik geleneği ve birikimine sahip olan Türk müziğinin, çoğunlukla Türk halk müziği, bazen de Türk sanat müziği ezgilerinden, makam ve usüllerinden yararlanılarak 'tampere' dizi çerçevesi içinde çok seslendirilmesi Türk Beşleri ile başlar. Tampere bir çalgı olan ve Batı müziğinin gelişimine önemli katkılar sağlayan piyano, Cumhuriyet dönemi Türk bestecileri için de sahip olduğu özellikler sebebiyle tercih edilmiş, çok sayıda halk türküsü piyano için çok seslendirilmiş ve düzenlenmiştir. Bu çalışmada, seçilmiş dokuz halk türküsünün piyano düzenlemeleri, ezgisel, makamsal ve çok seslendirme tekniği boyutlarıyla analiz edilerek düzenleme sırasında kullanılan ezgilerin özelliklerine uygun, çok seslendirme yönteminin nasıl inşa edilebileceği araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türkü, Makam, Düzenleme, Piyano

Analysis of "9 Folk Tunes for the Piano" in the Context of the Piano Arrangements of Folk Tunes

ABSTRACT

Although the endeavor of making polyphonic arrangements of Turkish Music has been technically started with Mızıka-i Humayun, the arrangements in the context of tempare scale has begun with the Turkish Five by benefiting from methods tunes and maqams of mostly Turkish Folk Music and partially Ottoman-Turkish Music. Piano as a tempared instrument that contributes a lot to the development of Western music has also been preferred by Turkish composers. Hence, wide range of Turkish folk music has been arranged for piano. In this study, it is investigated how to establish methods which is relevant to the characteristics of melodies used in the arrangements. Piano arrangements of nine selected Turkish folk music has been analyzed in the context of techniques based on melody maqam and polyphonic arrangement.

Keywords: Turkish Folk Tunes, Arrangement, Maqam, Piano

[1] Dr. Öğretim Üyesi., Okan Üniversitesi Konservatuvarı, naci.madanoglu@okan.edu.tr

Giriş

Birbirinden farklı seslerin bir arada, yani aynı zamanda işitilmesi haline armoni adı verilir (Saygun, 1971: 47). Müzik sanatının temel unsurlarından biri olan armoni, ister yatay olsun (polifonik) ister dikey olsun (homofonik) birden fazla sesin aynı anda işitilmesi durumu, Batı müziği tarihine göre yüzlerce yıl önceye dayansa da bir disiplin olarak ilk defa J.P. Romeau'nun kaleme aldığı kavramsal açıklamalarla birlikte yeni bir boyut kazanmıştır (Cangal, 1999: 13).

Türkiye'de çok seslilik kavramının ortaya çıkışı, batılılaşma hareketiyle birlikte 1826'da kurulan Mızıka-i Hümayun ile söz konusu olsa da, ulusal kültür ve dünyamızı yansıtan eserler, 1900'lü yılların başlarında yani yüz yıl kadar önce İsmail Zühtü'nün piyano parçaları sonat ve senfonileri, hemen sonrasında Cemal Reşit Rey'in 1926'da bestelediği ve Paris'te seslendirilen "İki Anadolu Türküsü" ile özgün bir yapıya dönüşme süreci başlar (Say, 1998: 32).

Bugün iki türlü milli musikiye malik bulunuyoruz: 1. Anadolu musıkisi 2. Şehirlere mahsus olan eski havas musıkinin devamı olan (incesaz musıkisi) dir… Her ikisi de millidir çünkü milli hayatlarımızın ihtiyaçları ve nev'ilerinin eserleridirler, bizim ruhumuzdan doğmuşlardır. (Gazimihal, 1922: 156)

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucuları, müzik sanatının anlam ve önemini çok iyi kavramış olsalar gerek, bu alandaki kurumsal yapılanmalar neredeyse cumhuriyetin ilanıyla başlar. Musiki Muallim Mektebi, 1924 yılında Ankara'da kurulmuştur. Okul, 1934'te Milli Musiki ve Temsil Akademisine dönüşmüş, 1936'da bünyesinden Ankara Devlet Konservatuvarını çıkararak yeni bir oluşumu gerçekleştirmiş (Say, 1998: 278), 1937 yılından itibaren Gazi Orta Öğretmen ve Terbiye Enstitüsü Müzik Şubesi adını almıştır. Zaman içinde bugünkü müzik eğitim kurumları; güzel sanatlar liseleri, eğitim fakülteleri ve güzel sanatlar fakülteleri müzik bölümleri, 1975 yılında kurulan İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarı, vakıf üniversitelerinin kurduğu konservatuarlar ile belli bir büyüklüğe erişmiş olmakla beraber, ulusal ölçekte bir müzik ve müzik eğitimi politikamız olduğu söylenemez. Bu durumun önemli nedenlerinden biri hatta başlıca olanı geleneksel müziklerimizin kendi bağlamlarında doğru anlaşılması, tasnifi, eğitimi, evrimleşme süreci ve mikrotonal ses sisteminin özgünlüğü ile dünyasal ölçekte yeri ve önemi tartışılmaz olan Batı müziği arasındaki ilişkidir. Bu ilişki sürecinde olası gelişme ve ilerlemeler çoğu zaman politik gelişmelere kurban edilmiş, kültürel zenginlikler neredeyse toplumsal ayrışmalara yol açar hale getirilmiştir.

Bugün Türkiye Cumhuriyeti, kurumsal olarak müzik alanında belli bir olgunlaşmaya, sorunlar karşısında çözüm yolları önerebilecek, bu önerileri hayata geçirebilecek birikime sahiptir. Bilimsel düşünce ve yaklaşımla, uzlaşmacı, çözüme odaklı ve etik değerlere bağlı bir tutumla ciddi mesafeler kat edilebilir, sınırlarımız dışında kayda geçebilecek eserler üretilebilir.

Halkın ya da halk sanatçılarının çeşitli olaylar karşısındaki etkileniş ve duygulanımlarının ezgiyle anlatımı olarak kısaca tanımlayabileceğimiz Türk Halk Müziği: Kendine özgü çalgıları çalış ve söyleyiş tavırları, biçimleri ve geniş dağarıyla ulusal nitelikleri bünyesinde taşıyan halk biliminin diğer dallarıyla iç içe oluşan yöresel müziklerin birleşimiyle ortaya çıkan bir müzik çeşididir (Emnalar, 1998: 27). Türk halk müziğinin önemli bir kısmını oluşturan 'türkü'ler Sarısözen'e göre şöyle sınıflandırılmaktadır: *Türkülerle ilgili başlıca sınıflandırma; ölçü ve ritim bakımından serbest olduğu halde, dizisi bilinen ve dizi içindeki seyri belli kalıplara bağlı bulunan ezgilere "Uzun Hava" denir. Türküler ve oyun havaları gibi, ölçüsü ve ritmi belli olan parçalara "Kırık Hava" denir.* (Sarısözen, 1962: 4).

Bu çalışmada düzenlemeler için kullanılmış piyano çalgısı 1711 yılında Kristofori'nin icadıyla müzik sanatının her açıdan gelişimine büyük katkı sağlamıştır (Dolge, 1972: 41-46). Artık tampere sistemin yanı sıra icra sırasında kuvvetli ve hafif çalışın gerçekleştirilmesi, armoni çalışmalarında, beste çalışmalarında kullanılışı

ve olumlu sonuçlar alınması piyanoyu giderek müzik eğitimi ve çalışmalarının vazgeçilmez unsurlarından biri haline getirmiştir. Cumhuriyetin ilanı ve müzik alanındaki ilerlemelerle birlikte, müzik eğitimi veren kurumlarımızda da piyano çalgısı; solo, eşlik ve oda müziği çalışmaları, solfej armoni ve teori çalışma ve egzersizlerinde adeta laboratuvar işlevini sürdürmüş, bugün de sürdürmektedir.

Türk Müziğinde Çok Sesli Çalışmalar

Geleneksel müziklerimiz, çatısını "Türk müziği" olarak belirleyebileceğimiz Gazimihal'in de, Anadolu ve incesaz musikisi diye belirttiği ve bugün yaygın olarak Türk halk müziği (THM) ve Türk sanat müziği (TSM) olarak adlandırılan, öncelikle usül ve makamsal yapılarıyla öne çıkan müziklerimizdir. Mikrotonal ses sistemine, tek sesli kendine özgü bir üsluba sahip bu müziklerin çok seslendirilmesine yönelik çalışmaların yirminci yüzyılın başlarında gerçekleştiğini belirtmiştik (Say, 1998: 59).

Başta Türk beşleri olmak üzere onları izleyen Kemal İlerici, İlhan Usmanbaş, Ferit Tüzün, Muammer Sun, Cenan Akın, Cengiz Tanç, Yalçın Tura gibi bestecilerimiz, eserlerinde hem ulusal kültür ve gelenekleri yansıtan, hem de çağdaş müzik tekniklerine yakınlık göstererek yaptıkları bestelerle bu alanda bir derinlik oluşmasını sağladılar.

Bestecilerimizin üzerinde daha çok durduğu ve çalıştığı kaynağın, Türk halk müziği eserleri, büyük çoğunlukla türküler olduğunu söylemek yanlış olmaz. Ayrıca türkülerin piyano için çok seslendirilmeleri, Cemal Reşit Rey'in *Anadolu Türküleri Üzerine 6 Parça, Piyano İçin 10 Halk Türküsü,* Ulvi Cemal Erkin'in *5 Damla* adlı piyano eseri, Ahmet Adnan Saygun'un *Anadolu'dan* piyano eseri, Faik Canselen'in piyano için *Rumeli'nin Dağları* ve *Gelin Ayşe Türküsü,* Cenan Akın'ın *Bir Halk Türküsü Üzerine Çeşitlemeler,* Muammer Sun'un *Yurt Renkleri* gibi esin kaynağı halk türküleri olan piyano eserleri daha sonra bu alanda çalışmak isteyen besteci ve müzikçilere model olmuştur.

Bu çalışmalarda türkülerin çok seslendirilmesi yöntemi olarak gördüğümüz uygulamalardan iki yaklaşım öne çıkar. Birincisi Gedikli'nin 1988 yılında gerçekleştirilen 1. Müzik Kongresi'nde kaleme aldığı sınıflandırma,

1. *Üçlüsel* uyum dizgesi ve genelde izlenimci biçimde yapılan çalışmalar,
2. Geleneksel sanat musikimizin perde sistemine bağlı kalınarak yapılan denemeler,
3. Kemal *İlerici'nin* geliştirdiği "dörtlüsel uyum dizgesi" ile yapılan çalışmalar,
4. Batının çeşitli besteleme tekniklerinden yararlanarak belirli bir dizgeye bağlı kalmaksızın yapılan özgün denemeler (Gedikli, 1988: 261).

İkinci yaklaşım, Tura'nın "Türk Musikisi ve Armoni", "Türk Musikisinin Mes'eleleri" kitaplarında değindiği, geleneksel müziklerimizin çok seslendirilmesi konusundaki düşünceleri şöyle sıralanabilir.

1. Mızıka-i Hümayun'da yetişen öğrencilerin Türk makamlarıyla Batı müziği tonaliteleri arasında ilişki kurma ve fonksiyonel armoni üzerine Türk ezgilerini yerleştirme çalışmaları.
2. Çağdaş Türk müziği biçemini yaratan Türk beşleri ve takipçilerinin çoğunlukla halk, bazen de sanat müziği ezgilerinden ve Türk müziğinin makam ve usüllerinden yararlanılarak "tampere" dizi çerçevesi içinde fakat çağdaş tekniklerle gerçekleştirdikleri çok seslendirmeler ve özgün eserler.
3. Türk müziği ses sistemi içinde kalınarak yapılan çok seslendirmeler.
4. Yalçın Tura'nın bizim çalışmalarımız diye adlandırdığı özgün çok seslendirme çalışmaları (Sağlam, 2001: 26).

Açıklamalar

Piyano İçin 9 Türkü kitabının ezgisel, makamsal ve armonik açıdan incelendiği bu çalışmada, Yalçın Tura'nın Türk müziğinin çok seslendirilmesine yönelik altını çizdiği; Türk Beşleri ve takipçilerinin Türk halk ve Türk sanat müziği ezgilerinden, Türk müziği makam ve usüllerinden yararlanarak, tampere dizi çerçevesi içinde, çağdaş tekniklerle inşa edilmesi tasarlanan düzenleme ve çok seslendirmeler yer alır.

Türkülerin Künyeleri

Aşağıda düzenlemeleri yapılan türkülerin künyeleri tablo şeklinde yer almaktadır.

Tablo 1: Türkü künyeleri (TRT Türk Halk Müziği Nota Arşivi)

	Derleyen	Kaynak	Nota Yazısı	Yöre
Kaleden Kaleye	Muzaffer Sarısözen	Abdülkadir	Muzaffer Sarısözen	Adıyaman
Ağrı Dağından Uçtum	Muzaffer Sarısözen	İsmail Ersoy-Celal Başer	Muzaffer Sarısözen	Ağrı
Ay Akşamdan Işığdır	Muharrem Akkuş	Ali Atıcı	Muharrem Akkuş	Erzurum-Aşkale
Birini	Muzaffer Sarısözen	Sarı Recep	Muzaffer Sarısözen	Kastamonu-İnebolu
Halay	Mustafa Özgül	Ali Baştuğ	Mustafa Özgül	Sivas
Daldalan	Muzaffer Sarısözen	Zurnacı Ramiz	Muzaffer Sarısözen	Erzurum
Yemen Türküsü	Muzaffer Sarısözen	Düriye Keskin	Muzaffer Sarısözen	Muş
Yavuz Geliyor	Muzaffer Sarısözen	Ferhat Özyakupoğlu	Muzaffer Sarısözen	Karadeniz
Ben Yemenimi	Muzaffer Sarısözen	H.Bedii Yönetken	Muzaffer Sarısözen	Bursa0

Aktarım

Türkülerin makam dizileri, *Birini t*ürküsü hariç gerek TSM nazariyatında gerekse THM nazariyatında la karar sesinden başlayarak oluşturulur. Düzenlemelerde ise re karar sesine aktarılarak çalışılmıştır. Birini türküsü do karar olup aktarım yapılmadan kullanılmıştır. Notalar, A. Adnan Saygun'un *Liseler İçin Müzik* ve Muammer Sun'un *Kır Çiçekleri* adlı kitaplarından alınmıştır.

Çok Seslendirme

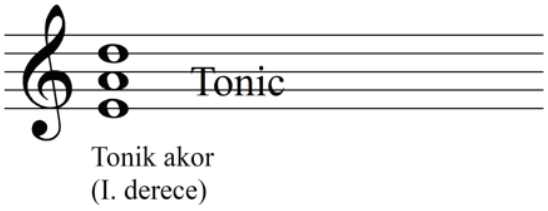
Tek sesli yazılmış bir ezgiyi, ezginin doğası, tonal ya da makamsal yapısına uygun başka sesleri ekleyerek, yeni bir boyuta taşımak, şeklinde tanımlanabilir. Temel olarak polifonik ve homofonik stil olmak üzere öne çıkan iki çok seslendirme yöntemi kullanılır. Çok seslendirilecek ezgi tonal, dönemsel özellikleri olan bir ezgi ise Batı müziği eğitiminin bir parçası olan armoni bilgisi bağlamında nispeten daha kolay çok seslendirilebilir. Öte yandan çok seslendireceğimiz ezgi, zaman içinde bu doğrultuda belirlenmiş bazı kural ve uygulamaları olmayan, dahası geleneksel, makamsal özellikler taşıyan bir ezgi ise çok seslendirme daha karmaşık olup farklı bakış açılarına sahip olmayı gerektirir.

Üçlü Armoni Sistemi

Tonal armonide akorlar, üçlü aralıkların üst üste konmasıyla oluşur. (Say, 2001: 98) Bu noktadan hareketle, Batı müziği armonisinin adlandırılmasında üçlü armoni ya da üçlü armoni sistemi gibi ifadeler kullanılmıştır. Bu çalışmada biz Batı müziği armonisi için, üçlü armoni sistemi ifadesini kullanacağız.

Dörtlü Armoni Sistemi

Birinci kuşak Türk bestecilerinden Kemal İlerici'nin Türk müziği konusundaki geniş bilgi ve araştırmalara dayanarak ortaya koyduğu özgün çok seslilik kuramı. Makamların yapılarının farklılığı ve ses ilişkilerinin başka bir bakışla yeniden yorumlanması Kemal İlerici'nin özgün çok seslilik dizgesinin çıkış noktasını oluşturur (Say, 1998: 51). Bu armoni sisteminde ana makam *hüseyni* makamı olup Batı müziğinin tonalite kavramı içinde kuvvetli ve yan dereceleri arasındaki ilişkiden hareketle akorlar, *durucu, yürüyücü* akorlar gibi nitelendirilerek sınıflandırılır. Ancak dörtlü armoni sisteminin en vurucu noktası, akorların kuruluşundaki üst üste dörtlüler ve çevrilmelerinden oluşan özgün tınısal yapıdır.



Şekil 1: 4'lü Armoni Akor Kuruluşu (Ahmet Say, 1998: 52).

Düzenleme

Türk Dil Kurumu'na göre; belirli sesler, çalgılar veya topluluklar için yazılmış bir eserin, başka sesler, çalgılar veya topluluklar tarafından söylenip çalınabilmesi için o eserde yapılan değişiklik, aranjman.

Müzikçiler olarak üzerinde uzlaşma konusunda güçlük çektiğimiz tanım, kavram ya da müzik terimlerinin ifadesi gibi bazı konuları gözden geçirmek durumundayız. Burada da düzenleme sözcüğünün içeriği hakkında bazı açıklamalar yapmak konuyu daha doğru ve anlaşılır bir noktaya taşıyacaktır.

Yukarıdaki tanımın içinde eksik olan başlıca nokta; aynı anlamı taşıdığı düşünülen, kimi müzikçilerimizin de kullandığı *uyarlama* sözcüğüdür. Yani örneğin bir çalgı için yazılan ezgiyi faklı özellikleri olan başka bir çalgının çalabilmesi için uygun hale dönüştürme. Öte yandan *çok seslendirme* deyimi de çoğu zaman düzenleme sözcüğünün eş anlamlısı olarak kullanılır. Hâlbuki düzenleme sözcüğünün içerisinde çoğunlukla çok seslendirme, ezgiye bazı ilaveler yapma, hatta ezgide kimi değişiklikler yapabilme gibi uygulamalar söz konusu olabilir.

Bu çalışmada piyano düzenlemeleri deyimi, çok seslendirme, küçük giriş cümleleri, köprüler, bitiş cümlecikleri, ifadeyi güçlendirmek için kullanılan hız, nüans ve ifade terimlerinin ve çalışa yönelik belirtilmemiş, bağlı çalış, kesik çalış gibi tekniklerin eklenerek kullanıldığı çerçevede ele alınmıştır.

Piyano İçin 9 Türkü Kitabının Ezgisel Makamsal Armonik Analizi

Bu incelemede piyano düzenlemeleri için seçilmiş dokuz halk türküsünün yer aldığı *Piyano İçin 9 Halk Türküsü* adlı kitap, ezgisel makamsal ve armonik açıdan, hazırlanan iki tablo ve açıklamalar ile analiz edilmiştir.

Tablo 2: Ezgisel makamsal analiz

	Usül	*Çeşni*	*Çıkıcı/ İnici*	Makam (TSM)	Makam (THM)	Giriş Cümlesi	Köprü	Bitiş Cümlesi	Hız Nüans ve İfade Terimleri
Kaleden Kaleye	2/4	-	*İnici*	Neva-Tahir	La Kararlı 2. Makam[2]	Var	-	-	Var
Ağrı Dağından Uçtum	2/4	Uşşak	*Çıkıcı/ İnici*	-	Dar Ses Alanında Hareket Eden La Kararlı Makamlar	-	-	-	Var
Ay Akşamdan Işığıdır	2/4	Uşşak	*Çıkıcı/ İnici*	-	Dar Ses Alanında Hareket Eden La Kararlı Makamlar	Var	Var	Var	Var
Birini	2/4	*Çargâh*	*Çıkıcı/ İnici*	*Çargâh*	Do Kararlı 1. Makam	Var	-	Var	Var
Halay	2/4	Hüseyni-Uşşak	*Çıkıcı/ İnici*	-	La Kararlı 2. Makam	-	Var	Var	Var
Daldalan	5/8	Hüseyni-Uşşak	*Çıkıcı/ İnici*	-	La Kararlı 2. Makam	Var	Var	Var	Var
Yemen Türküsü	5/8	Hüseyni-Uşşak	*Çıkıcı/ İnici*	Hüseyni-Uşşak	La Kararlı 2. Makam	Var	-	Var	Var
Yavuz Geliyor	7/8	Hüseyni-Uşşak	*Çıkıcı/ İnici*	Hüseyni	La Kararlı 2. Makam	Var	-	Var	Var
Ben Yemenimi	9/8	Hüseyni-Uşşak	*Çıkıcı/* İnici	Hüseyni-Uşşak	La Kararlı 2. Makam	Var	Var	Var	Var

Ezgisel Analiz

Piyano için düzenlenmiş dokuz halk türküsünün sırasıyla usulü, çeşnisi, ezginin çıkıcı-inici olma durumu, makamı, giriş, köprü ve bitiş cümleciklerinin eklenip eklenmediği ve türkülerin hız ve nüans işaretlerinin olup olmaması durumu incelendi. Tabloların bazı sütunlarında analiz terimi olarak var ve – işareti kullanılmıştır.

Usül

Kitapta yer alan dokuz türkünün beşi 2/4'lük, ikisi 5/8'lik, biri 7/8'lik ve biri 9/8'lik ölçü biçimindedir.

Çeşni

Türkülerin sekiz tanesinde çeşni özelliği öne çıkar.

Ezginin Çıkıcı-İnici Olma Durumu

Bir türkü inici, sekiz türkü çıkıcı-inici karakterdedir.

Makam TSM

Türkülerden beşi TSM makam tasnifine uygun olmakla birlikte dört adeti uygunluk göstermez.

[2] Melih Duygulu'nun Türkiye'nin Halk Müziği Makamları 2018 kitabındaki tasnife göre kullandığı makam adı. Tabloda Makam (THM) sütununda yer alan makam adları, yazarın tasnifinde bulunan makam adlarıdır

Makam THM
TSM nazariyatına göre makam tanımı yapılırken iki çeşninin birleşiminden oluşan bir dizinin olması koşulu aranır. Oysa halk türkülerinin bir kısmı, *Ağrı Dağından Uçtum* ya da *Ay Akşamdan Işığdır* örneklerinde olduğu gibi dört sesten oluşur. Bu örneklerin tanımlanması ve detaylı sınıflandırılması nedeniyle kitapta bulunan türkülerin tamamı Melih Duygulu'nun 'Türkiye'nin Halk Müziği Makamları' kitabı referans alınarak adlandırılmıştır (Duygulu, 2018).

Giriş Cümlesi
Türkülerden yedisine giriş cümlesi eklenmiştir.

Köprü
Türkülerden dört tanesinde cümleler arasında köprü niteliğinde ezgiler yer almaktadır.

Bitiş Cümlesi
Türkülerin yedisinde bitiş hissini kuvvetlendirmek için eklemeler yapılmıştır.

Hız ve Nüans Terimleri
Dokuz türküde de hız ve nüans terimlerine yer verilerek anlatımın daha etkili olabilmesi planlanmıştır.

Armonik Analiz
Piyano için düzenlenmiş dokuz halk türküsünün sırasıyla üçlü, dörtlü, karma armoni ile çok seslendirildiği, kromatik hareketin kullanılma durumu ve yatay ya da dikey çok seslendirme durumları incelendi. Tabloların sütunlarında analiz terimi olarak x işareti kullanılmıştır.

Üçlü Armoni:
Türkülerden bir tanesi üçlü armonik sisteme göre çok seslendirilmiştir.

Dörtlü Armoni:
Üç adet türkü dörtlü armoni sistemine göre çok seslendirilmiştir.

Karma Armoni:
Dört adet türkü her iki sistemin birlikte kullanıldığı karma armoni sistemine göre çok seslendirilmiştir.

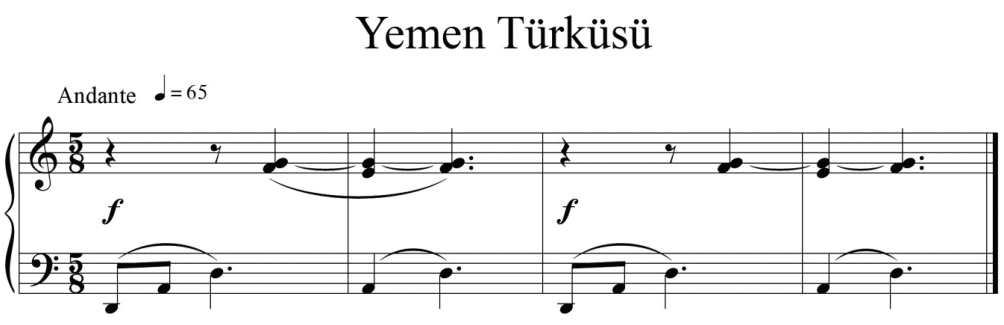
Kromatik Hareket
Yedi türküde kromatik hareket kullanılmıştır

Yatay-Dikey Çok Seslendirme
Türkülerden dördünde yatay çok seslendirme, üçünde dikey çok seslendirme ve ikisinde, iki çok seslendirme yöntemi birlikte kullanılmıştır.

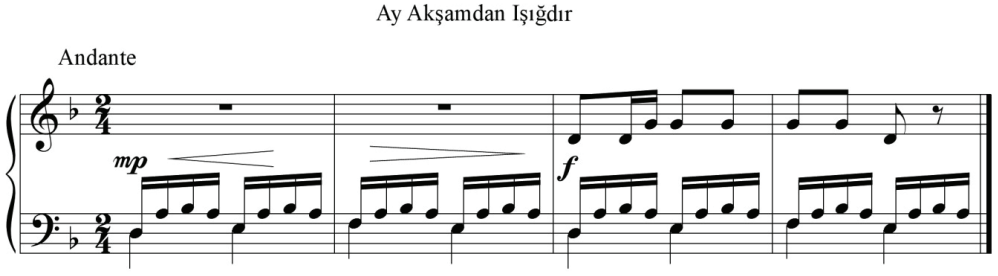
Sonuç ve Öneriler
1. Piyano için yapılacak düzenlemelerde usül bakımından çeşitlilik gösteren türkülerin seçilmesinde yarar vardır.

Tablo 3: Armonik analiz

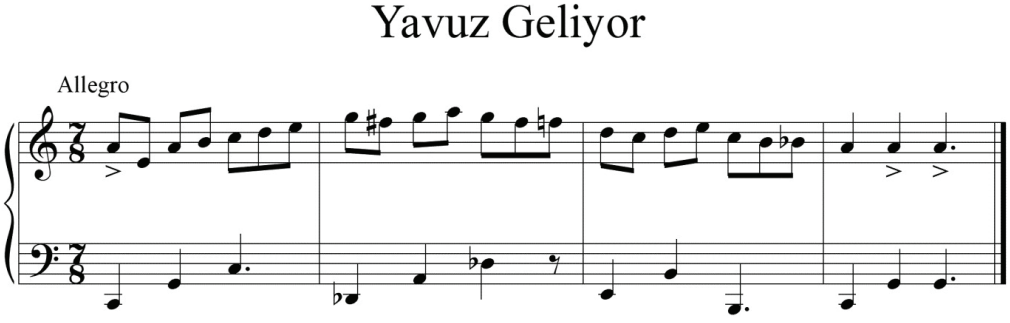
	Üçlü Armoni	Dörtlü Armoni	Karma Armoni	Kromatik Hareket	Yatay Çok. Ses	Dikey Çok. Ses
Kaleden Kaleye			X	X		X
Ağrı Dağından Uçtum		X		X	X	
Ay Akşamdan Işığdır		X			X	
Birini	X			X		X
Halay			X	X	X	X
Daldalan			X	X		X
Yemen Türküsü			X		X	X
Yavuz Geliyor		X		X	X	
Ben Yemenimi				X	X	



Şekil 2: Yemen Türküsü 1- 4. Ölçüler (5/8'lik Ölçü)

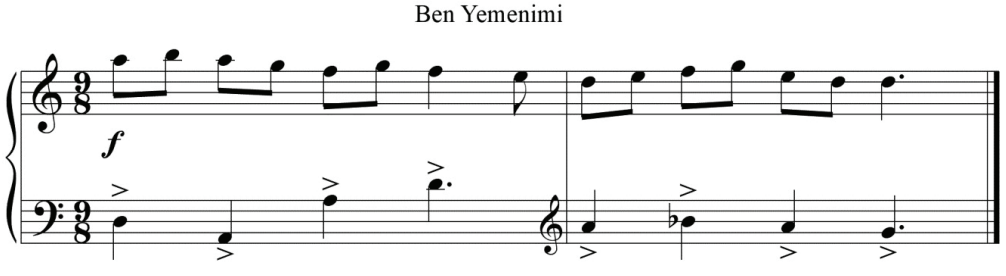


Şekil 3: Ay Akşamdan Işığdır 1- 4. Ölçüler (Dört Sesten Oluşan Ezgiler)



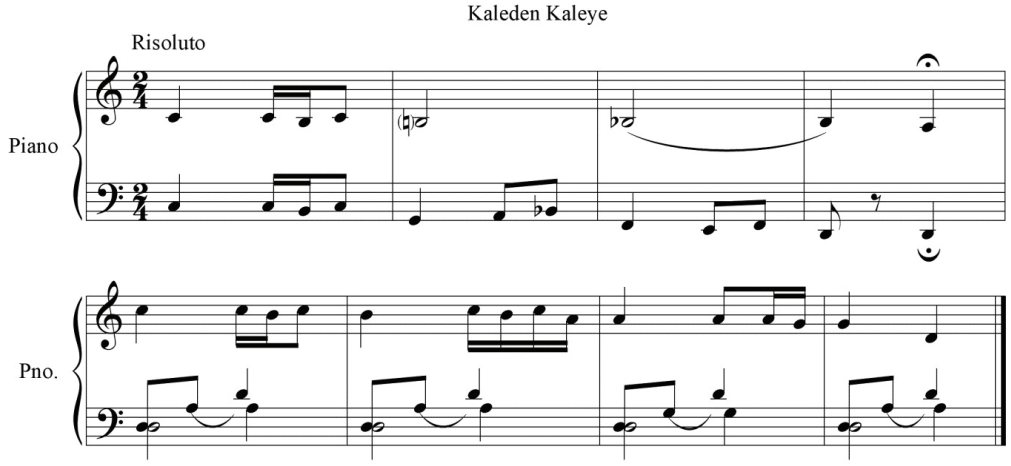
Şekil 4: Yavuz Geliyor 1- 4. Ölçüler (7/8'lik Ölçü)

2. Düzenleme için ses alanı sınırlı, örneğin dört sesten oluşan türkülerin seçimi; akılda kalıcılığı, çeşniyi tanımayı kolaylaştırıcı, gelenek algısını kuvvetlendirici etkiler yaratması bakımından tercih sebebi olabilir.



Şekil 5: Ben Yemenimi 1-2. Ölçüler (9/8'lik Ölçü)

3. Türkülerin ezgi yapılarında inici, çıkıcı ve çıkıcı-inici olma durumlarını vurgulayan ezgilerin (Kaleden Kaleye gibi) seçimi isabetlidir.

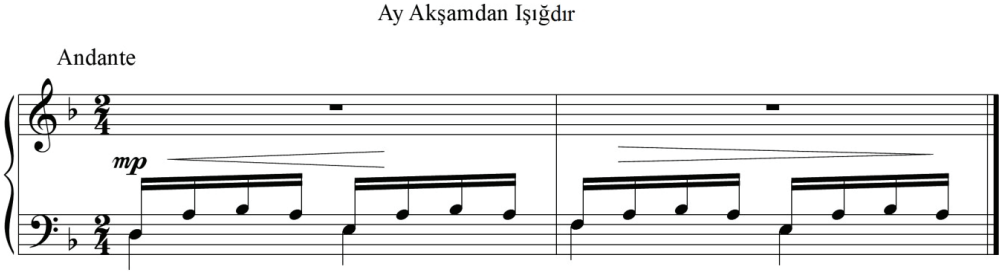


Şekil 6: Kaleden Kaleye 1-8. Ölçüler (İnici Ezgi)

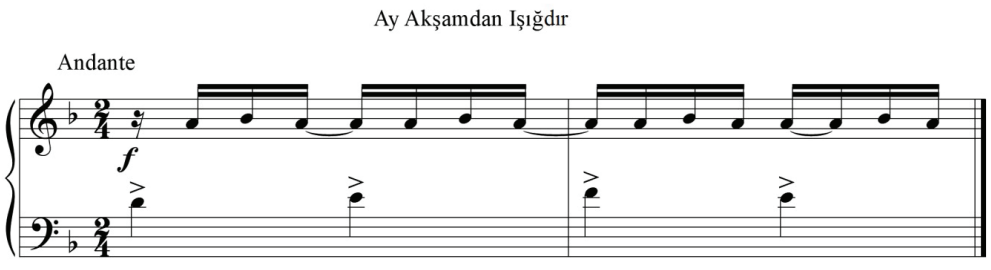
4. Makamın hissedilebilmesi için aynı makamdan ya da benzer özellikler gösteren makamlardan oluşan ezgilerin düzenlenmesi akılcı bir yaklaşım olabilir.

5. Halk ezgileri çok geniş bir coğrafya üzerinde bulunduğundan, farklı coğrafyaların karakteristik özelliklerinin tanınmasında önemli rol oynayabilir. Dolayısıyla düzenleme için farklı bölgelere ait türkülerin seçilmeleri anlamlı olacaktır.

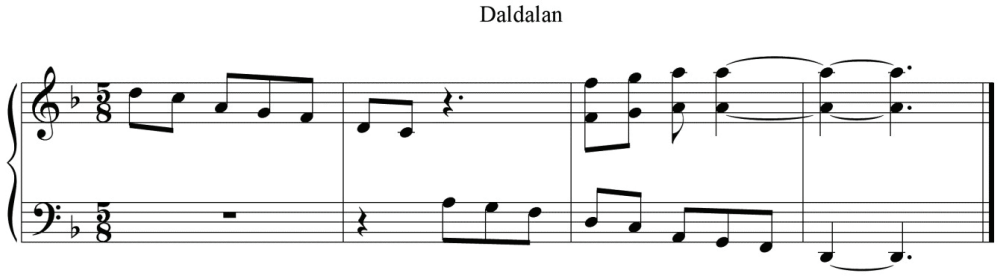
6. Düzenlemelerde ezginin dışındaki, giriş cümleleri, köprüler ve bitiş cümlecikleri gibi eklemelerin türkünün dokusuna uygun yapılmasına dikkat edilmelidir.



Şekil 7: Ay Akşamdan Işığıdır 1- 2. Ölçüler (Giriş)



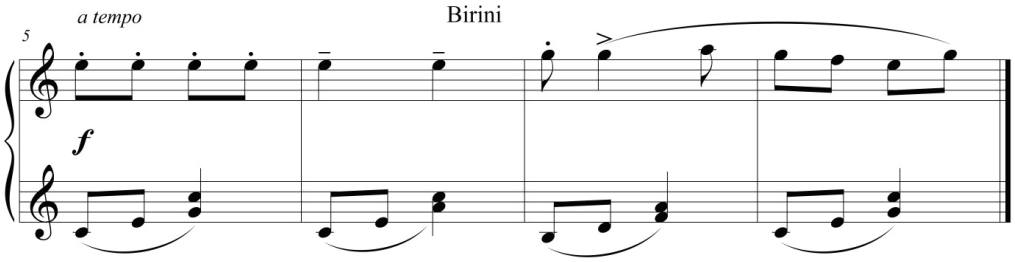
Şekil 8: Ay Akşamdan Işığıdır 17- 18. Ölçüler (Köprü)



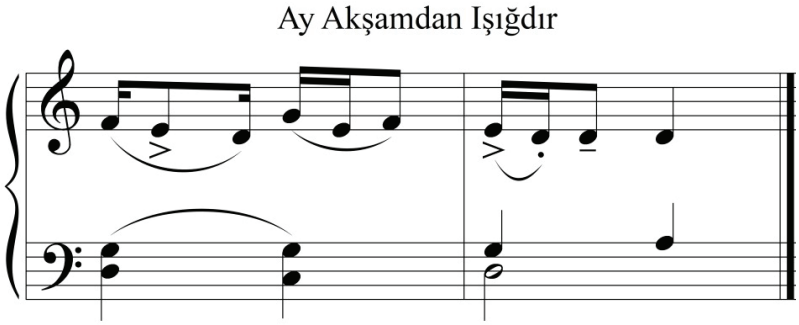
Şekil 9: Daldalan 21- 24. Ölçüler (Bitiş Cümlesi)

7. Anlatımı kuvvetlendirebilecek her türlü hız, nüans ve ifade terimleri, bazı çalış teknikleri, belirtilerek kullanılmalıdır.

8. Halk türkülerinin düzenlemelerinde üçlü armoni sisteminin uygulanışı nadir olarak ve özel durumlarda izlenecek bir yol olabilir.



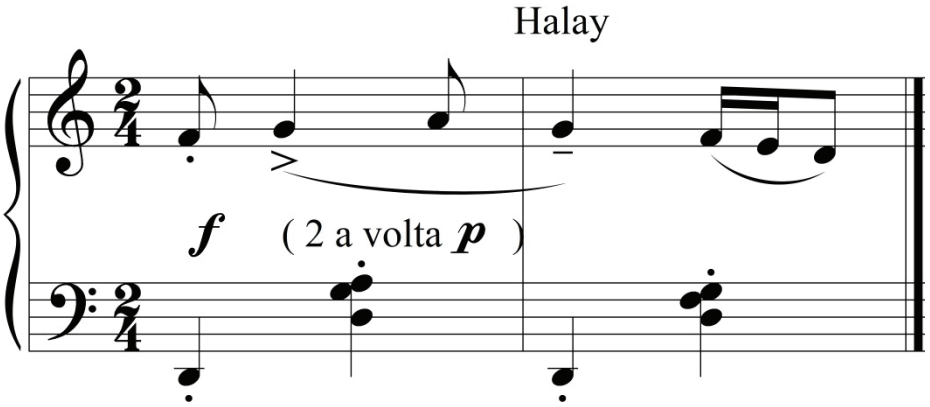
Şekil 10: Birini 4 - 8.Ölçüler (Üçlü Armoni Sistemi)



Şekil 11: Ay Akşamdan Işığdır 11 – 12. Ölçüler (Dörtlü Armoni Sistemi)

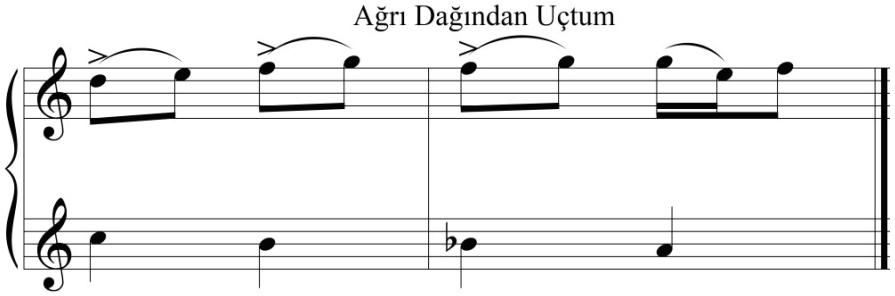
9. Dörtlü armoni sistemi, halk türkülerinin düzenlenmelerinde kullanılabilecek çok seslendirme yöntemlerinin başında gelir.

10. Üçlü ve dörtlü armoni sisteminin birlikte kullanılabileceği karma armoni sistemi, piyanoda yapılması düşünülen türkü düzenlemeleri için uygun olmakla beraber, bestecinin üçlü armoni sistemini kullanırken çoğunlukla akorların üçlüsünün atıldığı, yedili ve dokuzlu akorların ve çevrilmelerinin, yani mümkün olduğu kadar majör-minör tınılardan kaçınılan bir tını arayışının daha doğru bir yaklaşım olduğu unutulmamalıdır.



Şekil 12: Halay 1- 2. Ölçüler (Karma Armoni)

11. Kromatik hareket, dörtlü armoni sistemi gibi, türkü düzenleme ve çok seslendirmelerinde en sık kullanılan ve işin doğasına en uygun yöntemlerden biridir. Hemen her türküye kolaylıkla uygulanabilir.



Şekil 13: Ağrı Dağından Uçtum 20 – 21.Ölçüler (Kromatik Hareket)

12. Yatay çok seslendirmenin piyano düzenlemelerinde türkülerin doğasına daha uygun olduğu düşünülse de hem yatay hem de dikey çok seslendirmenin bir arada kullanılabileceği doğrultusunda yaklaşmak, hareket imkânını arttırabilir.

13. Sonuç olarak halk türkülerimizin piyano düzenlemeleri, yukarıda sıraladığımız yöntemler, bestecinin yaratıcılığı ve üslubu ile birleştiğinde; ulusal kültürümüzü yansıtan nitelikli, özgün sanat eserleri üretmek mümkün olabilir.

14. Türk müziği kuramı müzik eğitimi veren kurumların bilimsel çalışmaları doğrultusunda, ulusal ölçekte üzerinde mutabık kalınan bir noktaya taşınmalıdır. Bu süreçte türkülerimizin geleneksel yapılarının korunması ile onlardan yararlanılarak yapılan düzenleme ve çok seslendirme gibi çalışmaların ayrı değerlendirilmelerinde fayda vardır.

15. Türkülerimizin kaynak olarak kullanıldığı yeni çok seslendirme ve düzenlemelerin sayısının arttırılması için çalışmalar yapılmalıdır.

KAYNAKÇA

Cangal, Nurhan. (1999). Armoni, Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Dolge, Alfred. (1972). Piano and Their Makers, New York.

Duygulu, Melih. (2018). Türkiye'nin Halk Müziği Makamları, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Emnalar, Atınç. (1998). Türk Halk Müziği ve Nazariyatı, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Gazimihal, Mahmut Ragıp. (1922). Eser'i Musikîde Milliyet, Darülelhan Mecmuası, sayı 4, s: 156.

Gedikli, Necati. (1988). Geleneksel Müzik Türlerinde Çok Seslilik Çalışmaları, Birinci Müzik Kongresi Bildirileri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s: 261.

Madanoğlu, Naci. (1999). Piyano İçin 9 Türkü, İstanbul: Özener Matbaası Bemol Yayınevi.

Sağlam, Atilla. (2001). Türk Müziğinde Çok Seslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Sarısözen, Muzaffer. (1962). Türk Halk Musikisi Usulleri. Ankara: Resimli Posta Matbaası.

Say, Ahmet. (1998). Türkiye'nin Müzik Atlası, İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Yayınları.

Say, Ahmet. (2001). Müziğin Kitabı, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Saygun, A. Adnan. (1958). Müzik Kitabı Lise I-II-III, İstanbul: Ak Yayınevi.

Saygun, A. Adnan. (1971). Musikî Temel Bilgisi Kitap 1, İstanbul: M.E.B Devlet Kitapları.

Sun, Muammer. (1978). Kır Çiçekleri, Ankara: Vicdan Yayınevi.

Tura, Yalçın. (1988). Türk Musikisinin Mes'eleleri, İstanbul: Pan Yayıncılık.

https://sozluk.gov.tr/?kelime=düzenleme (15.10.2019).

Güney Rönesans Döneminde Dinsel Konulu Resimde Kompozisyon

Nedret Yaşar[1]

ÖZ

Bu araştırmada, İtalya Güney Rönesans dönemi (yaklaşık olarak M.S. 1250-1530) dinlerce etkilenmiş olan resim sanatındaki kompozisyon yapıların geçirdiği evreler ve özellikler incelenmiştir.

Resim sanatının dinsel konularla olan bağlantısı, resim sanatı tarihi boyunca görülmektedir. Resimlerde dinsel konular, dinsel öğretileri yüceltmek ve ifadelendirmek amacıyla da kullanılmıştır. Resimle din arasındaki ilişki bütün bölgesel inanç çevrelerinde kendine özgü biçimler ortaya koymuştur. Din ve sanat tarihsel süreç içinde birbirinden büyük ölçüde etkilenmiş ve birbiri içerisinde yayılma ve gelişme göstermiştir. Dinler kabul edildikleri coğrafyada sanatın yönelimini büyük ölçüde şekillendirmiştir. Hristiyanlık dini de Rönesans dönemi resim sanatının gelişiminde son derece önemli bir rol oynamıştır.

Rönesans döneminde yapılan dinsel konulu resimlerde kompozisyon konulu araştırma kapsamında, öncelikle Güney Rönesans dönemi özellikleri, sanatçıları ve eserleri kapsamında incelenmiştir. Bu çalışmada, Güney Rönesans Dönemi Erken ve Yüksek Rönesans devirleri olarak iki kısımda araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hristiyanlık, İncil, din, Rönesans, kompozisyon

Composition in Religious Painting in Southern Renaissance

ABSTRACT

In this study, the phases and characteristics of the composition structures in the art of painting which were influenced by religions of Italy during the Southern Renaissance period (approximately M. S. 1250-1530) were examined.

The connection of painting with religious issues is seen throughout the history of painting. In the paintings, religious subjects were also used to glorify and express religious teachings. The relationship between painting and religion has manifested itself in all regional belief circles. Religion and art have been greatly influenced by each other in the historical process and have spread and developed within each other. Religions have largely shaped the orientation of art in the geography where they are accepted. Christianity also played a very important role in the development of Renaissance painting.

In the context of the research on the composition of religious paintings made during the Renaissance, the features, artists and works of the Southern Renaissance were first examined. In this study, the Southern Renaissance Period was investigated in two parts as Early and High Renaissance periods.

Keywords: Christianity, Bible, Religion, Renaissance, Composition

[1] Doç. Dr., Yalova Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü, nedretyashar@hotmail.com

Giriş

Rönesansın başlangıcına kadar din, Hristiyan toplumlarında yaşam tarzını şekillendirmesinin yanında, resim sanatını da yönlendiren bir etken olmu,ştur. Rönesans döneminde ressamlar, Antik Yunan ve Roma sanat anlayışını perspektif bilgileri ile takviye ederek, Katolik Kilisesi önde gelenlerinin sanat anlayışını benimsemişler ve Katolisizm'in Tanrı inancını resimlerinde işlemiş ve yüceltmişlerdir. Böylelikle, Rönesans döneminde dinsel temalar gelişmiş ve çoğalmıştır. Tevrat ve İncil öykülerinden esinlenerek yapılan resimler, Rönesans resimlerinin birçoğunun özünü oluşturmuştur.

Bu gelişmelerin neticesinde, sanatın kilisenin kontrolünde varlığını sürdürmesi kaçınılmaz olmuş, Hristiyanlığın kabul edildiği bir toplumda din, dünya görüşlerinin şekillenmesinde en önemli unsur haline gelmiştir. Ancak Katolik kilisesinin amacı, özlem duyulan muhteşem Roma Sanat anlayışının tekrar yaşatılmasıdır. Bu dönemde din ile bütünleşen sanat, merkezi perspektifin kurallarını geliştirerek görme alışkanlıklarımızı günümüze kadar belirleyecek olan yeni bir sanat anlayışının doğmasına neden olmuştur.

Kutsal metinleri büyük kitlelere ulaştırmak ve anlatmak amacını taşıyan Kilisenin çabaları neticesinde dinsel resim anlayışı gelişmiştir. Okuryazar oranın o dönemde çok düşük olmasından dolayı dinsel resmin önemi artmış, hatta Kilise, resimleri ayinlerinin tamamlayıcı unsuru olarak görmüş ve "laicorum scriptura- münevver olmayanlar için yazıt" olarak adlandırmıştır. Kilise, dini konulu resim görünümlerine büyük önem vermiş ve doğal olarak dini anlayışlarını korumak adına dinsel konuların Kilisenin öngördüğü Kanonik anlayışa göre resmedilmesi zorunluluğunu aramıştır.

İtalya'da doğan ve yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans döneminde, resimde "merkezi kompozisyon" uygulanmış, insan merkezli ve İsa merkezli bir anlayış gelişmiştir. Böylece insanın ve doğanın yeniden keşfi denenmiştir. Rönesans döneminde de Kilise ve Engizisyon'nun kontrolünde olan sanat, dinsel konulu kompozisyonlara daha çok önem vermiştir.

Bu çalışmanın amacı, Dünya resim tarihinde önemli bir yer tutan İtalya Rönesans resminde kullanılan kompozisyon yapısını irdeleyerek, Rönesans dönemine kadar dinin kontrolünde oluşan ve gelişen resim anlayışını, bu dönemde kurallara, dengeye, orantı ve perspektif kurallara paralel olarak, geçirdiği evreleri ve ürettiği sanat anlayışlarını incelemektir.

Rönesans Dönemi Öncesi Batı Resim Sanatında Dinsel Kompozisyon

M.S. 313'te Bizans İmparatoru Konstantin'in Milano Fermanı ile Hristiyanlığı serbest bırakması ve daha sonra resmi din olarak kabul etmesiyle Hristiyanlık inancı yayılmıştır. M.S. 325'de İmparator Konstantin zamanında birinci İznik Ruhani Meclisi toplantısında alınan karara göre "İsa ile babası aynı özdendir" görüşü benimsenerek aynı toplantıda Hristiyanlığın sembolleri kanunlaştırılmıştır. 387'de ise İmparator I. Teodosius zamanında gerçekleştiren ikinci İstanbul Ruhani konseyinde tüm Hristiyanlar için geçerli olan Hristiyan sembolleri ve dogmaları kesin olarak kanunlaştırmıştır. Tüm bu gelişmelerle önce Doğu (Bizans) ve zamanla Batı Roma İmaparatorluğu toplumunun dünya görüşü yeniden şekillenmeye başlamıştır. Özellikle Doğu ve Batı kiliselerin 1054 yılında ayrılmalarından sonra dogmalarında ve estetik anlayışlarında farklılık daha belirginleşmiştir.

Doğu (Bizans) resim sanatında kompozisyon yapısı, şu özellikleri göstermektedir: Dinsel dogmaların dayattığı ifade biçimlerinden ötürü rasyonel perspektif ele alınmamıştır. Bu anlayışının en önemli özelliği merkezi perspektif kullanmamak ve yerine, "önem perspektifi" ve "tersten perspektif" anlayışı uygulamak olmuştur. Bu anlamda hacimsiz figürler ve mimari olarak karşımıza çıkan tersten perspektif, resim sanatının en önemli özellikleri halini almıştır. Espas anlayışı oluşmayan kompozisyonlarda doğal olarak figürler tek düzlemde ve önemlerine göre resimsel alanda

kurgulanmışlardır. Derinlik hissini yok eden ve resimsel mekânın gelişimine katkı sağlayamayan arka planda kullanılan, resimsel ifadenin iki boyutlu olarak değerlendirilmesine neden olan altın yaldız, Ortaçağ ve Rönesans sanatını ayıran en büyük özelliktir. Dinin hükmeden gücü, Erken Hristiyanlık döneminden başlayarak, Gotik ve Roman dönemlerinde çok etkili olmuştur. Bu dönemlerde perspektif, boyutlandırma ve mekânsal espas bağlamında çok büyük gelişme ve yenilikler görülmüştür. Dolayısıyla Orta Çağ sanatındaki mekân ve kurgu, biçimsel anlamda özünde yatan dini düşünceyle oluşturulmuştur. Orta Çağ döneminde Hristiyan resim anlayışı, mimari ile paralel olarak gelişmiştir. Kiliselerdeki devasa boyutlardaki duvarlar için dini temalı resimlere gereksinim duyulmaya başlanmıştır. Bu gelişmeler yeni bir sanat formu doğmasına neden olmuştur: Dinsel resim.

İtalya Rönesans Döneminde Dinsel Konulu Resimde Kompozisyon

,İtalyan sanatının XIII. ve XIV. yüzyıllardaki gelişimi Rönesans sanatına giriş olarak kabul edilir. Rönesans, XV. yüzyılda İtalya'nın en gelişmiş şehri olan Floransa'da şekillenmiştir. Şehrin mutlak hâkimi olan Medici ailesinin kontrolü altında büyük kapitalin gelişimi sağlanmıştır. Bu paralelde Kilise varlığını ve gücünü sürdürüyor ve sanatın yükselişinde önemli rol oynuyordu.

XIII. yüzyıl Erken Rönesans döneminden başlayarak Avrupa'da kilisenin yanı sıra, ekonomik refahın yükselmesi ile varlıklı kentsoylular çoğu zaman kilise adına sanata destek vermişlerdir. Dini içerikli resimler, sipariş eden kişiyi günahlardan arındıran bir hayır işi ve onun toplum içerisindeki saygınlığını arttıran bir belge olarak önem taşımaktadır.

Orta Çağ ve Rönesans dönemi Avrupa topluluklarının ortak noktası Katolik Kilise'dir. Katolik Kilise' nin kökleri antik Roma'ya uzanmaktadır. XV. yüzyılda değişen şey yalnızca Antik Roma'nın kalıntılarına karşı olan tutumdur. Roma, çok sayıda ziyaretçi tarafından gezilmektedir. Bu ziyaretlerle, siyasal liderler papaya saygılığını sunmak istiyorlar, hacılar kutsal emanetleri ziyaret ediyorlar, sanatçılar ise sarayda çalışmak amacıyla papalık sarayına geliyorlardı. 1450'ye kadar antikitenin görsel mirasına yönelik ortaya konan çok az kanıt vardır. Ancak bu durum, kısa bir süre içinde değişecektir. Papa IV. Sixtus, Roma ziyaretine gelen Lorenzo de' Medici ve Bernardo Rucellai'ye mimar Leon Batista Alberti eşlik etmiştir. Alberti, olasılıkla antik anıtların ölçülmesi üzerine hazırlanmış bir kitabın yazarıdır ve mimari üzerine kuramlarında tasarımcıları doğrudan klasik kalıntılar üzerinde çalışmaya teşvik etmektedir (Hollingsworth, 2009: 2006).

Daha önce de belirtildiği gibi, bu gelişmelerin ışığında Hristiyan dininin ve Katolik Kilisesinin etkisiyle yüzyıllar boyu süregelen dinsel temalı kompozisyonlar sayesinde, resimde görme alışkanlıkları da değişmiştir. Artık altın yaldızlı fon yerine mavi renkte arka planın önünde doğa ve mimariyi tanımlayan unsurlar yer almaya başlamıştır.

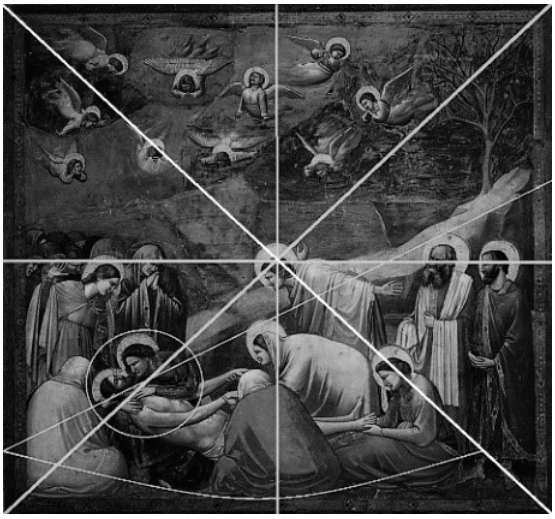
Erken Rönesans Dönemi Resimde Dinsel Kompozisyon

Başlangıcı ve bitişi konusunda sanat tarihçilerin anlaşamamalarına rağmen, yaklaşık olarak 1300-1490 yılları Erken Rönesans olarak kabul edilir. Bu dönem ustalarının yapıtlarında yeni bir yol arama çabası, gerçeğe daha yakın içerik ve biçim arayışları olmasına rağmen Bizans sanatının etkisi hala hissediliyordu. Saflığı ile göze çarpan bu sanat anlayışı, ilk Floransa'da doğmuş ve gelişmiştir (Kolev, 1983: 73).

XIV. yüzyıl İtalya'sında zanaatkâr statüsüne sahip bir ressam, kendisine sipariş edilen bir resimsel görünümü kendi düşüncesi ile şekillendirme özgürlüğüne sahip değildi. Resimsel görünüm, Eski ve Yeni Ahit'te adı geçen her şahsiyetin nasıl görüneceğini ve hangi özelliklerden tanınacaklarını, belirleyen bir kurallar silsilesi bulunuyordu. Buna göre önemli olay ve konu büyük, önemsiz olan ise daha küçük betimleniyordu. Resimsel görünümlerde hâkim tema, Tanrısal âlem ve bu âlem dünyamızdan ne denli muhteşem ve yüce olduğunu göstermek için resmin tüm zemini sıklıkla altın sarısı bir yüzeyle kaplanırdı (Krausse, 2005: 6).



Resim 1: Giotto, Ölü İsa'ya Ağıt, 1304-1306.



Resim 2: Giotto, Ölü İsa'ya Ağıt, 1304-1306, (Kompozisyon şeması).

Erken Rönesans döneminde Orta çağ sanatında olduğu gibi dinsel bilinci yansıtan görünümler iyi ve ahlaklı olarak görülür ve teşvik edilirdi. Etkin ve hegemon bilinçle uyum içinde olmayan kötü olarak kabul görüyordu ve yargılanıyordu. İyi olarak kabul edilen ise Hristiyan dinini en iyi temsil eden ve tanıtan görünümler kabul buluyordu. Fakat bu resimsel anlayış XIV. yüzyıl Batı dünyasında perspektif oranıyla bütünleşecekti (İpşiroğlu ve Eyüboğlu, 1946: 41).

Erken Rönesans dönemi büyük bir değişim dönemidir. Bizans döneminin resimsel anlayışını taşımakla beraber, bu dönemin resimsel anlayışından kopuşun da ilk aşamasıdır. Bu dönemde sanatçının ilgisi yavaş yavaş kutsal öykünün anlatımından doğanın görünümünü en iyi şekilde yansıtabilecek bir betimleme yöntemine yönelmeye başlamıştır. Aynı zamanda resimlerde yeni perspektif kurallarının kullanılmasıyla üçgen ve dikdörtgen kompozisyon şekiller, diagonal çizgilerle hareketlenerek mekânın geçekçi sunumu konusunda ilk adımlar atılmıştır. Böylelikle kompozisyonlarda mekân fikri yer almaya başlamıştır.

Buraya kadar üzerinde durulan Güney Rönesans Döneminde Dinsel Konulu Resimde kompozisyon yapıları, ayrıntılı olarak İtalya Erken Renesans dönemi önde gelen isimlerinden Giotto de Bandone (1266?-1337), Pietro Perugino (1446-1523), Domenico Ghirlandaio (1449-1494), Sandro Botticelli (1444/5-1510) ve Yüksek Rönesans dönemi Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo Buanorroti (1475-1564), Raffaello Sanzio (1483-1520) gibi sanatçıların çalışmaları adım adım izlenerek bu anlayışın etkisi ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır.

Giotto (1266? -1337)

Giotto, Bizans geleneğinden ve orta çağ simgeciliğinden uzaklaşarak gerçekçi ve anlatımcı resimler yapmaya başlamıştır. Birçok resimde antik mimari kalıntılar ve antik mekânın kullanıldığı da görülmektedir. Dinsel konular bu dünyanın atmosferi içinde geçer ve İsa, bu dünyadan bir insan olarak betimlenir.

Giotto 1304-1306 arasında Padova Arena Şapel'de gerçekleştirdiği "Ölü İsa'ya Ağıt" kompozisyonunda, arka planda mavi zemin, onun önünde doğa ve en önde de İsa'nın cansız bedenini çevreleyen figür grubunu betimlemiştir. İsa çarmıhtan indirilirken, kendisine ağlayan yakınları ve sevdikleri arasındadır. Meryem oğlunun cansız bedenine sarılmıştır, Maria Magdalena İsa'nın ayakucunda ağlıyor görülmektedir. Bu iki Meryem arasında,

yüzünü ve gövdesini yandan gördüğümüz üçüncü Meryem yer alır. Başı kompozisyon'un tam merkezinden ve yandan gösterilen Vaftizci Yahya üzüntüyle ellerini iki yana açmıştır. İzleyiciye sırtı dönük olan iki figür, görünüme dairesel bir kompozisyon niteliği kazandırmaktadır.

"Olayın üzücülüğünü pozlar, jest ve yüz ifadeleriyla vurgulayan Giotto, aynı zamanda meleklerin İsa'ya karşı duydukları acıyı betimleyerek duyguyu yoğunlaştırmıştır" (Hollingsworth, 2009: 210).

İncilde hikâye şöyledir: Akşam olunca, İsa'nın öğrencilerinden olup, Yahudilerden korktuğu için bunu gizleyen Aramatyalı Yusuf, Pilatus'la İsa'nın cesedini çarmıhtan indirdiler. Yahudi geleneklerine göre, onu bezlere sarıp kayaya oyulan mezara yatırdılar (Yuhanna, 19: 38-40). Matta ve Luka'ya göre, zengin bir kimse olan Aramatyalı Yusuf, bir çarşaf satın aldı, cesedi, çarmıhtan indirerek, bu temiz keten beze sardı (Matta, 27: 59-60; Luka, 23: 53).

Gökyüzünde her biri farklı hareket ve jestler içerisinde gözyaşı döken meleklerin elleriyle dövünerek, ağlayarak ve deli gibi kanat çırparak gökyüzünü matem sesleriyle doldurduklarını işitir gibi oluruz. Giotto yaptığı resimlerle sanata yepyeni bir ifade tarzı sokmuştur; Orta Çağ' dan kalan yüzeysel ve "önem perspektifi"ne dayalı resim yapısını altetmiştir.

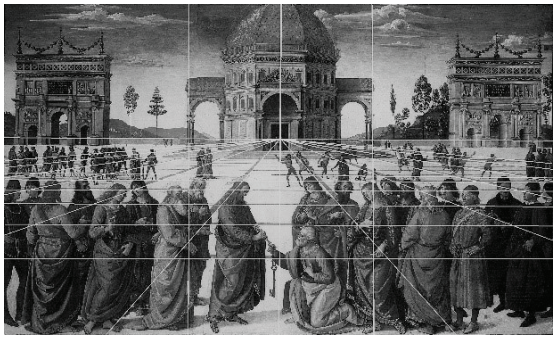
Resimlerinde ima ettiği yeni perspektif kurallarıyla, figürlerinin bedenselliği ve bireysellikleriyle Rönesans'ın üzerinde yükseleceği temeli oluşturmuştur (Krausse, 2005: 7). Giotto, simgeciliğin yerine, gerçeklere dayalı ayrıntıları koyarak, imgelerini sıradan insanlar için ve temel olarak da okuması olmayan insanlar için daha okunur hale getirmiştir. Belki de en büyük başarısı, dinsel inanışın gizemlerine anlam katan ve gözlemciye insani duyguların hepsini acıdan ve üzüntüden neşe ve heyecana kadar iletmek için gerçekçi jestlere ve yüz ifadelerine dayalı olan, tamamen yeni bir dili insanların hizmetine sunması olmuştur (Hollingsworth, 2009: 186).

Pietro Perugino (1446-1523)

Rönesans'ın en büyük ustalarından Rafaello'nun hocası olan Perugino, Sistina Şapelinde 1481 yılında "İsa Aziz Petrus'a cennetin anahtarlarını teslim ediyor" frekosunu resmetmiştir. Bu freskosu Perugino'nun en önemli ve dönemin dinsel kompozisyonlarını gösteren en tipik yorumudur. Freskoda anahtarların "Aziz Petrus'a mistik, gizemli ve dünyevi olmayan herhangi bir yerde değil Floransa'nın meydanında İsa tarafından teslim edildiği görülmektedir. Kompozisyonun ön planına havariler yerleştirilmiş, ortalarında merkezi konumda İsa, diz çökmüş olan Petrus'a anahtarları teslim etmektedir. Figürlerin arkasında Floransa'nın büyük bir meydanında yürüyen Floransa'lı vatandaşlar görülmektedir. Meydanın tam ortasına yerleştirilmiş olan binanın sağ ve sol tarafında simetrik olarak iki bina daha görülmektedir" (Kolev, 1983: 98).



Resim 3: Pietro Perugino, İsa Aziz Petrus'a cennetin anahtarlarını teslim ediyor, 1481.



Resim 4: Pietro Perugino, İsa Aziz Petrus'a cennetin anahtarlarını teslim ediyor, 1481-1482, (Kompozisyon şeması).

"Orta nefin her iki yanında karşılıklı olarak yer alan İsa ve Musa'nın yaşamlarından alınma sahnelerden oluşan resim dizisi, papalığın gücünü ortaya koyan olaylara odaklanmıştır" (Hollingsworth, 2009: 238).

Perugino'nun kompozisyonunun simetrik ve figürlerin anıtsal yapısı konunun önemini artırmakla beraber, kompozisyon matematiksel niteliği ile öne çıkmaktadır. Örneğin İsa ve Petrus'un yerlerini ve arka plandaki binanın genişliği belirlemektedir. Üst diagonal çizgiler Aziz Petrus ve İsa'nın el hareketleri üzerinde, diğer taraftan yatay ve dikey çizgiler ise arka plandaki binanın üzerinden geçen ufuk çizgisi üzerinde kesişmektedir. Böylelikle ön ve arka plan vurgulanarak bir derinlik oluşturulmuştur.

Domenico Ghirlandaio (1449- 1494)

Floransa, San Marco Manastırı yemekhanesinde bulunan 1480 tarihli "Son Akşam Yemeği" freski, Ghirlandaio'nun en önemli çalışmalarından birisidir. XIV. ve XV. yüzyılın popüler konulardan biri olan "Son Akşam Yemeği", genelde bir masa etrafında oturan İsa ve on iki havarisiyle birlikte tasvir edilmiştir.

Hikâye şöyle geçer: Öğrencileri İsa'ya son akşam yemeğini nerede hazırlayacaklarını sorarlar. İsa öğrencilerden ikisini görevlendirerek kente gittiğinizde size geniş bir oda gösterilecek, yemeği orada hazırlayın der. Bu arada on iki havariden biri olan Yahuda İskariot adındaki havari, başrahiplerle anlaşmış ve otuz gümüş karşılığında İsa'yı ele vermeye söz vermiştir. Bunun için uygun zamanı kollamaktadır.

Akşam olunca İsa ve on iki havarisi bir arada yemek yerken İsa, "Doğrusu size derim ki, içimizden biri beni ele verecek, benimle birlikte yemek yiyen biri" der. Çok üzülen öğrencileri birbiri ardına İsa'ya sorarlar ''yoksa ben miyim?" İsa, "On ikiler'den biri" "Benimle birlikte ekmeğini sahana banan" der. "İnsanoğlu kararlaştırılan yola gidiyor, tıpkı kendisine ilişkin yazılmış olduğu gibi. Ama insanoğlu kimin aracılığıyla ele veriliyorsa, vay o adamın başına! O kişi hiç doğmasaydı kendisi için daha iyi olurdu." (Markos 14: 12-21, Luka 22: 7-14, Yuhanna 13: 21-30, Matta 26: 17-25).

Onlar yemek yerken İsa ekmeği alıp kutsadı ve bölüp öğrencilerine "Alın, bedenimdir bu" deyip verdi. Hepsi içtiler. İsa, "bu birçokları için akıtılan antlaşma kanımdır" dedi, "İşte size söylüyorum bundan böyle bağın bu ürününden içmeyeceğim, Tanrı hükümdarlığında tazesinden içeceğim güne dek" (Markos 14: 22-26).



Resim 5: Domenico Ghirlandaio, Son Akşam Yemeği, 1480.



Resim 6: Domenico Ghirlandaio, Son Akşam Yemeği, 1480, (Kompozisyon şeması).

Son Akşam Yemeği adlı feskosunu tonozlu holden oluşan yemekhanenin mimari yapısına uyumlu bir şekilde yapar. Sanki gerçek tonoz resmin içinde devam eder. Freskonun arka planında gösterilen iki pencere, hem resmi hem de holü aydınlatıyormuş gibi algılanır. Soldaki pencereden, sağa göre daha çok ışık, aydınlık girer. Bu gerçekte de böyledir. Çünkü sağdaki pencerenin yanında revaklı avlunun çatısı vardır (Quermann, 1998: 32).

Kompozisyon'da, U biçimli bir masanın etrafında dizili İsa ve havarilerin arka planında yatay bir şekilde resimsel görünümü ikiye ayıran paravan yer almaktadır. Zemin karolarının dizilişi, figürlerin konumlanışı ve masanın yerleştirilişi dışında paravanın üst kısmında tasvir edilen ağaçlar ve onların üzerinde uçan kuşların yer aldığı gökyüzü mekânsal derinliği sağlamaktadır.

Sandro Botticelli (1444/5- 1510)

Botticelli, erken Rönesans'tan yüksek Rönesans'a geçişi simgeleyen bir sanatçıdır ve resimlerini ton karşıtlıkları yerine çizgi güzelliği üzerine kurmuştur. Resimlerinde yatay, dikey ve kıvrımlı çizgiler uyum içinde bir arada kullanılmıştır. En tanınmış resimleri portre ve mitoloji gibi konularda olmasına rağmen, patronluğu Kilise'nin tekelinde olan sanat ve özellikle Dominiken rahibi olan Girolamo Savonarolla'nın dini öğretileri doğrultusunda Dinsel konulu resimlere de önem vermiştir.

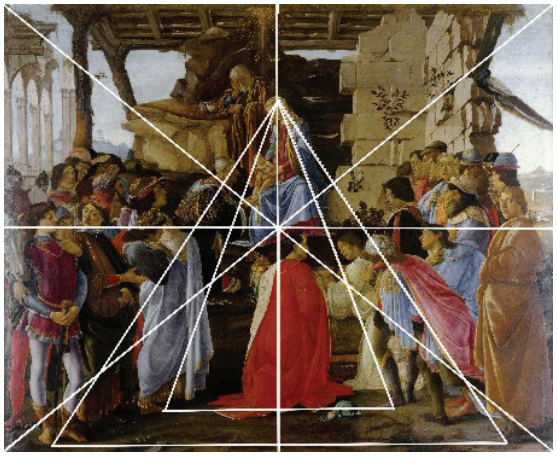
Bu dönemin en çarpıcı resimlerinden birisi Medici ailesi için 1476-1477 yıllarında yaptığı "Kâhin Kralların Secdesi" adlı resimdir. Sağ tarafında ressamın kendi otoportesine de yer vermiş olduğu resimde Medici ailesinin üyeleri yer almaktadır. Resimde sol tarafta yer alan antik mimari kalıntı, kalabalık figürlerin dizilişi ve ayrıntılı doğa tasvirleri, konunun dinsel niteliği ile bütünleşmektedir.

1490 yılından itibaren Botticelli'nin sanat anlayışı Savonarolla'nın fikirlerinden etkilendiği görülmektedir. Aşırı Hristiyanlık düşüncelerin etkisi ile sanat anlayışında güçlü dini mistitizim ile bütünleşmiş dokunaklı anlatım anlayışı hâkim olmuştur. Humanizim fikirlerine ve Antik sanat anlayışına daha önce var olan inancını kaybetmesi ile yapıtlarının lirizim anlayışını da kaybetmiştir. Yapıtların dramatik ifadesinde zamanla kötümser düşüncenin ilave olduğu görülmektedir (Kovaçevski, 1971: 112).

Botticelli'nin son çalışmalarında dini mistisizm ve trajedinin son derece önem kazandığı görülmektedir. Bu anlamda, özellikle 1490 sonrasına tarihlenen ve Milano Poldi-Petsolli müzesinde bulunan "Pieta" çarpıcı bir örnektir. İsa'nın cansız bedeni ön planda ve sınırlı arka planı ile dikkat çeker. Bu arka planı koyu renkte bir boşluk delmektedir.



Resim 7: Sandro Botticelli, Kâhin Kralların Secdesi, 1475-76.



Resim 8: Sandro Botticelli, Kâhin Kralların Secdesi, 1475-76, (Kompozisyon şeması).

Botticelli'nin hayatının son beş yılı ile ilgili hiçbir arşiv yoktur ve bu dönemde üretilmiş herhangi bir yapıt da bulunmamaktadır. Büyük bir ihtimalle Dini düşüncenin etkisi ile yalnızlık içerisinde, dünyadan kopmuş ve Yüksek Rönesans dönemine geçişin olgunlaştığı bir zamanda sanata karşı kayıtsız kalmıştır (Kovaçevski, 1971: 114).

Yüksek Rönesans Dönemi Resimde Dinsel Kompozisyon

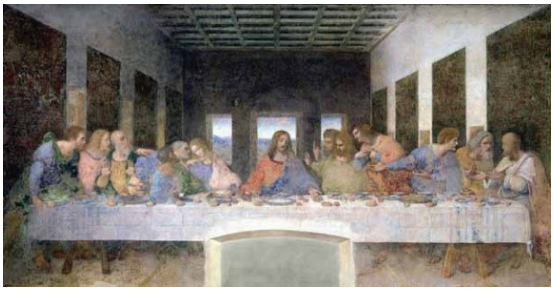
Rönesans, sanat tarihçilerinin tarihsel başlangıcı ve bitişi hakkında anlaşamadıkları bir dönemdir, ama yaklaşık olarak 1490-1530 yılları arası Yüksek Rönesans olarak kabul edilir. Bu dönemde cografi, askeri, iktisadi, düşünsel, dinsel ve siyasal alanlarda değişiklikler hız kazanır.

Erken Rönesans'ın göreli siyasal istikrarla belirlenen on beşinci yüzyıldaki kültürel ve sanatsal kazanımlarından sonra, XVI. yüzyılı belirleyen geniş kitlelere yayılan huzursuzluk ve Batı uygarlığının her alanını etkileyen hızlı değişimler olmuştur. Dinsel çatışmalar, Reform ve Karşı-Reform bu değişikliliklerden en önemlileridir (Hollingsworth, 2009: 250).

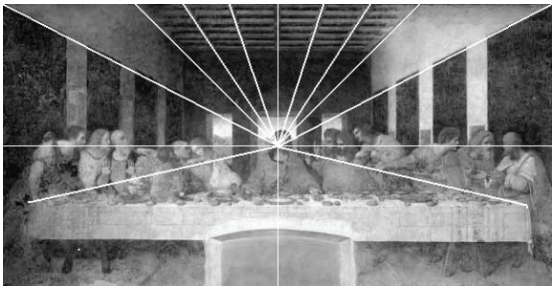
Yüksek Rönesans da insan düşüncesi dinin baskılarından kurtulup göreceli özgürlük kazanmıştır. Hristiyan dini ve Katolik kilisesi sorgulanmaya başlanmış ve dinde reform yapılması gerekliliği ortaya çıkmış, felsefe ve bilim kiliseden ayrılmıştır. Martin Luther, Reform'u başlatan 95 tezini 31 Ekim 1517 tarihinde Wittenberg kilisesinin kapısına asmıştır. Bu tezinde, kilisenin dünyevi işlerden ve politikadan elini çekip, sadece tanrı ve insan arasında bir aracı olması gerektiğini ve papanın kendisini insanüstü bir varlık gibi göstermesinin dine aykırı olduğunu, kutsal dilin olmadığını ve her insanın ibadetini kendi dilinde yapabileceğini söyler. İncil'i kendi dilinde okuma ve anlama fırsatı bulanlar, dinin kilisenin anlattığından farklı olduğunu görünce kiliseye ve papaya güvenleri sarsılmış ve batı kilisesinin bölünmesi ile Protestanlık adı altında toplanan mezhepler oluşmuştur.

Yüksek Rönesans Rönesans'ın zirveye ulaştığı bir dönemdir; Orta Çağ ile Klasik anlayışın aralarındaki farklılıklar netleşmiş ve belirsizlikler geride bırakılmıştır.

Yüksek Rönesans dönemi resimsel anlayışının en önemli özelliği merkezi perspektifi uygulamış olmasıdır. Bu anlamda merkezi perspektifin Yüksek Rönesans dönemi resminin en önemli özelliklerinden biri olduğu görülmüştür. Yalın, anıtsal, hacimli figürler, yüzler, elbiseler, geometrik ve simetrik mimari kompozisyon yapıları dikkat çekmektedir. Mekân ve hacmin resimsel yüzeyde derinlik kazanması Yüksek Rönenesans ikonografisinin genel bir özelliği olmuştur. Espasın arttığı oluşan kompozisyonlarda doğal olarak figürler sadece önemlerine göre değil üçgen, dikdörtgen gibi geometrik şekiller olarak kompozisyonlarda kurgulanarak derinlik kazanmışlardır.



Resim 9: Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1498.



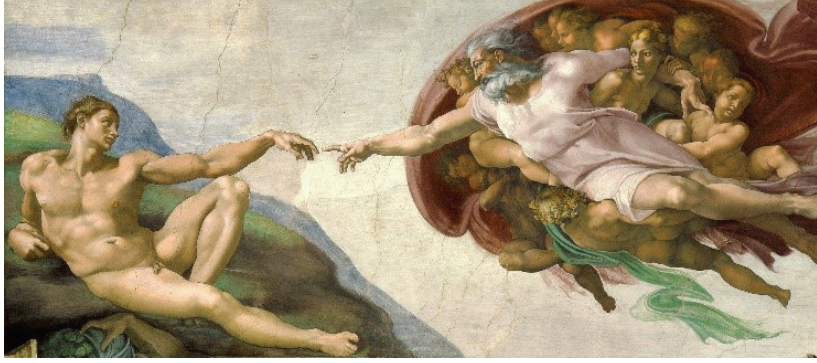
Resim 10: Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1498, (Kompozisyon Şeması).

Leonardo da Vinci (1452- 1519)
Leonardo'nun en önemli çalışmalardan birisi olan "Son Akşam Yemeği" adlı fresko, yaklaşık olarak 1495-98 yıllarına tarihlenen Milano, Santa Maria Delle Grazie manastırının papazlar yemekhanesinin yan duvarı için kilise tarafından yaptırılmıştır. Leonardo resmin bitirme süresini uzattığı için, dönemin kilise heyeti tarafından dinden çıkarılmakla tehdit edilmiştir.

Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" freskinde, havarilerin arkasındaki koyu kapıların dikeyliği ile yüzeye yerleştirilen açık renkli masanın yataylığının dengelenmesi ve perspektif çizgilerinin İsa'da birleştirilmesi ile yaratılan geometrik ve zihinsel bir kurgu söz konusudur. Arkasındaki dikdörtgen pencerenin çerçevesiyle havarilerden ayırt edilen, son derece sakin ve kendinden emin olan İsa'nın kollarını iki yana açarak "içinizden biri beni ele verecek" demesi üzerine şaşkınlık geçiren havariler üçerli gruplar halinde geometrik düzen içinde ele alınmıştır. Yahuda'yı İsa ve diğer havarilerle birlikte masanın aynı tarafına yerleştirerek geleneksel ikonografik ilkeleri ihlal eden Leonardo da Vinci, her bir havariyi ayrı bir duyguyu ifade edecek şekilde tasvir etmiş, hepsine roller vermiştir. Hareketi engelleyen geometrik düzen ile geometrik düzeni engelleyen hareket bu resimde uyum ve denge içinde bir araya getirilmiştir (Brovn, 1976: 4).

Leonardo'nun, kompozisyon ve sunumdaki yenilikleri Yüksek Rönesans olarak bilinen ve yaklaşık bin beşyüz'lü yıllarda gelişen sanattaki geniş çaplı değişikliklerinin bir parçasıdır. Leonardo'nun derinlik kullanarak yemekhanede geniş alan yanılsaması yaratması XV. yüzyıldaki başarıların bir sonucudur. "Son Akşam Yemeği" sahnelerinin daha önceki örnekleri düzlemsel bir kurguyla yataylığı vurgulamıştır.

"Rönesans'ın uzlaştığı bütün zıt ve kudret değerleri burada bir araya toplanmış olarak buluyoruz: Tanrı ile insan, gerçekle hayal, mücerretle müşahhas, yaşama gücü ile düzen kaygısı, akılla tabiat, mantık ile his, beden ile fikir, zarafet ile sıhhat, kusursuz ve ifratsız, ölçülü bir şekil düzeni içinde kaynaşıyor" (İpşiroğlu ve Eyüboğlu, 1946: 65).



Resim 11: Michelangelo, Âdem'in Yaratılışı, 1509-1510.

Michelangelo Buanorroti (1475- 1564)
Michelangelo'nun heykel alanındaki başarısının yanı sıra, 1508-1512 yılları arasında Vatikan Sistina Şapeli'de gerçekleştirdiği freskler sanat tarihinde önemli bir yer tutmaktadır.

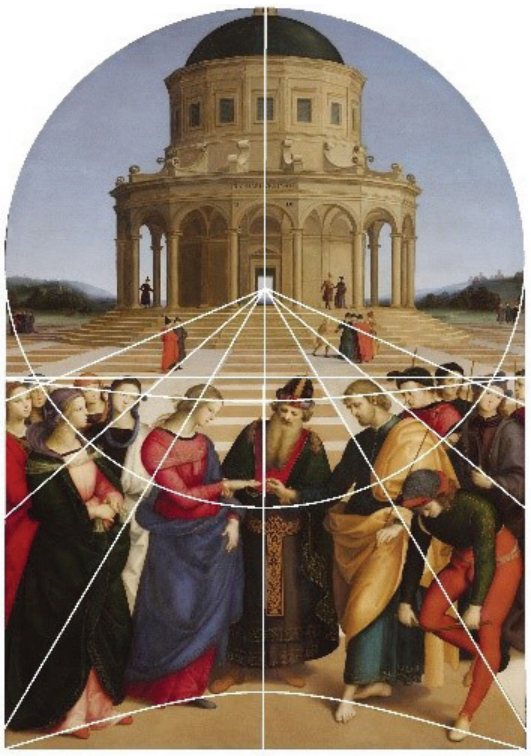
Kompozisyon'da yer alan başlıca konular Âdem ile Havva'nın Cennetten Kovuluşu, Nuh Tufanı, Güneş ve Ayın Yaradılışı, Âdem'in Yaratılışı çok geniş bir alanı kaplayan tavan kısmına yapılmıştır. Sahnelerin arasında kadın kâhinler ve peygamberlerin portreleri yer almaktadır. Genel etkisiyle tavandaki kompozisyonlar güçlü bir dinamizmi yansıtmaktadır. Ayrıca güçlü desen anlayışı tüm figürlerde kendisini belli etmektedir.

Bunlardan Âdem'in Yaratılışı sahnesi en ünlü görünümlerinden birisidir. Hikâye İncil'de şöyledir. Altıncı gün Tanrı dedi ki: "Kendi suretimizde, bize benzeyen insanı yapalım. Denizlerdeki balıklara, gökteki kuşlara, evdeki evcil hayvanlara, bütün canavarlara, bütün sürüngenlere egemen olsun!" Ve Tanrı, kendi suretinde insanı yarattı. Onu erkek ve dişi olarak yarattı. Tanrı, insanı topraktan yarattı ve burnuna yaşam soluğu üfledi. Böylece insan canlı bir varlık oldu. (**1: 26-31; 2:7)**

Tanrı figürü yaşlı dinamik ve enerjik bir erkek olarak tasvir edilmiştir. Bütün dinamizmiyle karşısında duran Âdem'e dokunarak onun cansız bedenine güç verecektir. Olayın tam doruk anı aktarılmıştır ve parmaklar birbirine değmek üzeredir. "Tanrı tarafından Âdem'e yaşam verilmeden önceki dramatik an, hareket ve durgunluk arasındaki karşıtlıkla vurgulanmaktadır" (İpşiroğlu ve Eyüboğlu, 1946: 255).



Resim 12: Raffaello, Meryem'in Evlenmesi, 1504.



Resim 13): Raffaello, Meryem'in Evlenmesi, 1504, (Kompozisyon şeması).

Raffaello Sanzio (1483- 1520)

Rafaello'nun ilk önemli eserlerinden birisi "Meryem'in Evlenmesi" resmidir. Hikâye şöyledir. "Meryem, on yıldır tapınmakta ve Tanrı'ya hizmet etmektedir. Yaklaşık olarak on dört yaşındayken, rahipler, kendisine evlenme çağının geldiğini bildirirler. Ama Meryem, böyle bir şeyin imkânsız olduğunu, hayatını Tanrı'ya adadığını söyler. Başrahip, bir melekten vahiy aldığını, bütün isteklerini çağıracağını, bunların tapınakta bir gece kalacaklarını, kimin değneği yeşerirse onun Meryem'le evleneceğini haber verir".

Meryem'le evlenmek isteyenler hepsi tapınağa gelirler. Değneklerinin yeşermesini beklerler. Sonunda, Nasıralı bir marangoz olan Yusuf'un değneği yeşerir yalnızca. Bu olayı konu alan resimlerde, rahip ortada durur ve gelinle güveyin ellerini birleştirir durumdadır. Meryem, genellikle rahibin sağındadır, ama solunda da yer alabilir. Meryem'in arkasında bir küme kız bulunur. Yusuf'un arkasında ise, değnekleri yeşermediği için reddedilen istekliler yer alır.

Arka düzlemde tapınağı, ön düzlemde ise evlenme sahnesini görüyoruz. Ortada, başrahip, sağında duran Meryem'le, solunda duran genç görünüşlü Yusuf'un arkasında, Meryem'le evlenmek isteyen öteki istekliler, ellerinde yeşermeyen değneklerini tutuyorlar. Yusuf'un elindeki değneğin ucunda çiçek açmış. Meryem'in ardında, arkadaşlarından oluşan bir küme bulunuyor (Cömert, 2006: 1859).

Kompozisyonun ön planda içe doğru kıvrılan bir figür grubu yer alır. Buna karşılık, arka planda yer alan merkezi planlı, dairevi mimari öğenin etrafında biçimlenen doğa, figür grubunun oluşturduğu içe kıvrılan daireyi karşılayan bir yarım daire oluşturur. Resmin üst kısmının bir yarım daire formunda olması bu kompozisyon dengesini desteklemektedir. Öndeki figür grubu ile arka plandaki mimari öğe arasındaki geniş meydanın zemin karoları çizgisel perspektifi tanımlar ve kaçış noktası yapının ortasındaki yuvarlak kemerli açıklıktır. Geniş meydanın

içerisine yerleştirilmiş çok sayıda küçük figür ve meydanın karoları mekânı tanımlayan önemli unsurlar olarak da kaydedilmektedir.

Sonuç

"Güney Rönesans Dönemi Dinsel Resimde Kompozisyon" konulu araştırmada öncelikle İtalya'da dinsel konulu resimde kompozisyon yapıların tarihsel süreç ve dönemin özellikleri ile irdelenmiş, dinsel konulu resimlerde kompozisyonu nasıl kurguladıkları ve kullandıkları, eserleri üzerinde yapılan analizlerle ortaya konulmuştur.

Araştırma sonucunda; Hristiyan dinini kabulünden ve ilk yıllarından itibaren Batı Avrupa'daki sanatsal üretimin başlıca kaynağının kilise olduğu, Rönesans döneminde de dinin ve kilisenin bu anlamdaki öneminin güçlü bir şekilde devam ettiği görülmüştür.

Amacı kutsal metinleri büyük kitlelere ulaştırmak ve anlatmak olan Hristiyan kilisesi yüzyıllar boyunca kendi sistemini ayakta tutabilmiştir. Neticesinde dinsel resim anlayışı gelişmiştir. Batı Katolik kiliselerinin dini yorumlamalarındaki anlam farklılıkları, resimsel anlayışlarına da kesin bir şekilde yansımıştır. Bu dönemin en önemli özelliği olan "merkezi perspektifin", Batı Katolik anlayışıyla uyumlu olduğu görülmüştür. Katolik kilisesi, özlem duyulan muhteşem Roma sanat anlayışını tekrar canlandırmış, din ile bütünleşmiş sanat anlayışını merkezi perspektifin kurallarını da geliştirerek, günümüzdeki görme alışkanlıklarımızı bile belirleyecek olan yeni bir sanat anlayışının doğmasına neden olmuştur.

İdeal güzelliği yansıtabilme, görüneni gözlemleme gündeme geldiğinden Rönesans sanatının dış dünyaya açılan bir pencere olduğu görülmüştür. Görünen dünyanın üç boyutlu olması, resim sanatında kullanılan hacim ve derinliğe de açıklık getirmiştir. Derinliği verebilmek için perspektife, hacmi vermek için oranlara başvuran Rönesans, evrenin kendisini oranlı ve görsel uyum içinde ifade etmesi gibi, oranın sağladığı uyumu ortaya koyarak güzele ulaşmaya çalışmıştır. "Güzellik tüm parçaların armonisidir, parçalar birbirilerine öyle bir oranla bağlanmalıdır ki ne bir şey eklenmeye ne de çıkarılmaya gerek kalsın."Leon Batista Alberti'nin ifade ettiği gibi, güzellik tüm parçaların bütünü ve uyumu olarak ele alınmıştır. Tüm bunlar oran ve perspektif kullanımı sanatçıyı matematik ve geometriyle ilgilenmeye itmiş ve böylece, formlara geometrik düzen ve simetri hâkim olmuştur.

Resimde ışık ve gölgenin etkili bir şekilde kullanımı bu dönemde görülmüştür. Erken Rönesans'ta ışık, resimlere her tarafından aynı oranda yayılırken, Yüksek Rönesans'ta ışık ve gölge arasında yumuşak geçişler yapılmaya başlanmıştır. Dönemin sonuna doğru kapalı kompozisyondan açık kompozisyona doğru geçildiği ve kontürün de yavaş yavaş eriyerek, yumuşadığı görülür.

Görüldüğü gibi "geometrik düzenin, simetrinin ve zihinsel kurgunun söz konusu olduğu Rönesans resim sanatında formlar net konturları ile dikkati çekmektedir. Güzelliğin konturlarda arandığı bu dönemde, nesne, her tarafına sürekli bir çizgi çizilerek, diğerinden kesin olarak ayrılmıştır. Doğal nesnelerin görsel ifadesi onların yapısının ve şeklinin anlaşılmasına ihtiyaç gösterdiğinden, Rönesans sanatçısı doğal görünüşü yakalayabilmek için nesne üzerinde analizler yapmak zorunda kalmıştır. Resimdeki görüntü tek tek çalışılmış parçaların bir araya getirilmesi ile oluştuğundan, formun temel karakteri üzerine yoğunlaşma, kesintisiz konturları ortaya çıkarmıştır" (Rothshild, 1960: 79).

Bu dönemde Hıristiyan kültürünün etkinliğini sürdürmesi Rönesans'ın sonucunda birey, kendi bilincine varmış ve Ortaçağ'a özgü dini düşünceyi betimleme ve her şeyi tanrıya bağlama, yerini; insan merkezli bir anlayışa bırakmıştır. Rönesans'ın yaratmış olduğu bu hareket, Bizans ve Ortaçağ'a hakim olan tanrı merkezli anlayış yerine, resimde "merkezi perspektif"i ortaya çıkarmış, dolayısıyla insan merkezli bir anlayış gelişmiş; böylece insanın ve doğanın yeniden keşfi sağlanmıştır.

Dinsel kompozisyonun düşünsel olarak çözümlenmesiyle elde edilen sentezin belirli bir bilimsel tasarımı ile ortaya konulması, somutlaştırılması yeni bir form ve estetik aracılığı ile olmuştur. Rönesans'ta ortaya konulan sanat yapıtının yeni formu, özne-nesne ilişkisini ve dış dünya ile kurulan ilişkiyi vurgulamıştır.

KAYNAKÇA

BROWN, Howard Mayer (1976), Music in the Renaissance, Howard Mayer Brown Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., USA.

CÖMERT, Bedrettin (2006), Mitoloji ve İkonografi, De Ki Basım Yayın, İstanbul.

HEGEL, G. W. F. (1994), Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler, (Çev. Taylan Altuğ-Hakkı Hünler), Payel Yayınevi, İstanbul.

HOLLİNGSWORTH, Mery, (2009), Dünya Sanat Tarihi, (Çev. Doç.Dr. Rengin Küçükerdoğan, Banu Ergüder), İnkılap Yayınları, İstanbul.

İPŞİROĞLU, M. Ş. – EYÜBOĞLU, S, (1946), Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, İ. Ü., Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

KOLEV, Boris (1983), İstoriya na İzkustvoto, Bılgarski Hudojnik, Sofya.

KOVAÇEVSKİ, Hristo (1971), Kvatroçento, Bılgarski Hudojnik, Sofya.

KRAUSSE, Anna-Carola (2005), Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, Literatür, İstanbul.

QUERMANN, Andreas (1998), Masters of Italian Art (Ghirlandaio), Könemann, Köln.

ROTHSHILD, Lincoln (1960), Style in Art The Dynamics of Art as Cultural Expression, Thomas Yoseloff Publisher, USA.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Resim 1. Giotto, Ölü İsa'ya Ağıt, 1304- 1306, Fresko, 200 x 185 cm., Scrovegni (Arena) Şapeli, Padua, İtalya, https://www.wikiart.org/en/giotto/lamentation-the-mourning-of-christ-1306-1, Erişim tarihi: 20.07.2019.

Resim 3. Pietro Perugino, İsa Aziz Petrus'a cennetin anahtarlarını teslim ediyor, 1481-1482, Fresko, 330x550 cm., Sistina Şapeli, Vatikan, Roma, İtalya,
http://www.wikizero.biz/index.php?q =aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpFbnRyZWdhX2RlX2xhc19sbGF2ZXNfYV9TYW5fUGVkcm9fKFBlcnVnaW5vKS5qcGc, Erişim tarihi: 21.07.2019.

Resim 5. Domenico Ghirlandaio, Son Akşam Yemeği, 1480, Fresko, 400 x 810 cm., Ognissanti Kilisesi, Floransa, İtalya,http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpEb21lbmljb19naGlybGFuZGFpbyxfY2VuYWNvbG9fZGlfb2duaXNzYW50aV8 w MS5qcGc,
Erişim tarihi: 21.07.2019.

Resim 7. Sandro Botticelli, Kâhin Kralların Secdesi, 1475- 76, Ahşap üzerine tempera, 111x134 cm., Uffizi, Floransa, İtalya, http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpCb3R0aWNlbGxpXy1fQWRvcmF0aW9uX29mX3RoZV9NYWdpXyhaYW5vYmlfQWx0YXlpXy1fVWZmaXppLmpwZw,
Erişim tarihi: 25.07.2019.

Resim 9. Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1498, 460x880 cm., Santa Maria delle Grazie, Milano, İtalya, http://mentalfloss.com /article/64372/15- things-you-should-know -about-last-supper, Erişim tarihi: 29.07.2019.

Resim 10. Michelangelo, Âdem'in Yaratılışı, 1512, Fresco, 280x570 cm., Sistina Şapeli, Vatikan, https://upload.wikimedia. org/ wikipedia/commons/5 /5b/Michelangelo_-_ Creation _of_Adam_%28 cropped%29.jpg, Erişim tarihi: 29.07.2019.

Resim 11. Rafaello, Meryem'in Evlenmesi, 1504, Ahşap panel üzerine yağlı boya, 170x117 cm., Brera Müzesi, Milano, İtalya, https://en.wikipedia.org /wiki/The_Marriage_of_ the_ Virgin_(Raphael)#/media/File:Raffaello_-_ Spozalizio_-_Web_Gallery_of_Art.jpg,
Erişim tarihi: 26.07.2019.

Gum Bikromat Fotoğraf Baskısı'nda Pigment Olarak Zerdeçal Kullanımı

Bülent ERUTKU[1]

ÖZ

Bu çalışmada eski bir fotoğrafik baskı yöntemi olan gum bikromatta yağlı boya ya da benzeri hazır boyalar yerine zerdeçalın boyar madde olarak kullanılabilirliği araştırılmıştır. Literatür taramasında zerdeçalın bu fotoğraf baskı yönteminde pigment amaçlı kullanımına rastlanamamıştır. Zerdeçalın farklı form ve miktarda kullanılarak elde edilen fotoğrafların densitometrik ölçümleri ile makro ve mikroskobik görüntüleri üzerinden çıkarımlarda bulunulmuştur. Fotoğrafın icadının ilk yıllarında bulunan, unutulmaya yüz tutmuş olan diğer eski baskı yöntemleri gibi gum bikromat yöntemi de günümüzde fotoğrafçılar, sanatçılar tarafından sanat ifade biçimi olarak yeniden kullanılmaktadır. İnsanlığın çok eski zamanlardan bu yana bildiği, törenlerde, tekstil, kozmetik ve gıda alanında kullanılan zerdeçal, gum bikromat fotoğraf kâğıdını sarımtırak kahverengi tonlarında renklendirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Zerdeçal, Gum Bikromat Fotoğraf Baskısı, Alternatif Fotoğraf, Pigment.

Use of Turmeric as Pigment in Gum Bikromat Printing

ABSTRACT

In this study, the usability of turmeric as a dyestuff was investigated instead of oil paint or similar made-ready dyes in gum bichromate which is an old photographic printing method. In literature reviews, the use of turmeric for pigment purposes in this photo printing method was not found. Densitometric measurements and macro and microscopic images of turmeric were obtained using different forms and amounts. Gum bichromate method, like the other old printing methods that were found in the early years of the invention of photography, is now being re-used by photographers and artists as a form of art expression. Turmeric, gum bichromate, used in ceremonies, textiles, cosmetics and food fields, known to mankind since ancient times, colored the photo paper in yellowish brown tones.

Keywords: Turmeric, Gum Bichromate Photographic Print, Alternative Photography, Pigment.

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü, berutku@marmara.edu.tr

GİRİŞ

Eski fotoğraf baskı yöntemlerinden biri olan gum bikromat fotoğraf baskısını ilk kullananların döneminde sanatta, empresnonizm akımı hâkimdi. Sanatsal kaygıyla üretim yapan fotoğrafçılar da empresyonist ressamların çalışmalarından öykünerek gum bikromatın resimsel etkisini tercih etmişlerdi.

Gum bikromat fotoğraf baskısında; duyarkatta görüntüyü oluşturan kimyasal olarak potasyum ya da amonyum bikromat, bağlayıcı olarak gum (Arap zamkı) ve bulunduğu tarihten bu yana pigment olarak da büyük bir çoğunlukla ressamların kullandığı yağlı boya kullanılmıştır.

Bu çalışmada zerdeçalın pigment olarak kullanılabilirliği araştırılmıştır.

Yöntemin Tarihçesi

1839 yılında Scotsman Mungo Ponton, potasyum bikromat solüsyonu ile kaplı kâğıdı negatif altında pozlandırıp görüntü elde etmeyi başardı. 1855 yılında ise Alphonse Louis Poitevin ve John Pouncy, bikromat solüsyonuna renkli pigmentler ekleyerek fotoğrafik görüntü elde ettiler (King,2000:163).

Empresyonist sanatın hâkimiyeti ile ondan etkilenen fotoğrafçılar, resimsel sonuçlar almak için çeşitli teknikleri denemişlerdir. Bu tekniklerden en yaygın tercih edilenler Van Dyke, Cyanoype, Kallitype, Platinotype ve Gum Bikromat baskı yöntemleridir.

1903-1917 yılları arasında Alfred Stieglitz önderliğinde yayınlanan Camera Work dergisi, Joseph T. Keiley'in Robert Demachy'in bikromat fotoğrafları hakkında yazdığı yazıya, Norman W.Carkhuff'un Gum bikromat baskının Japon kâğıdına uygulanışı hakkındaki yazısına, Bernard Shaw'un Alvin Langdon Coburn'nun gum fotoğraf baskıları üzerine kritiklerine yer vermiştir (Stieglitz, 1997: 158, 159, 198, 199, 313, 314, 315).

Gum bikromat yöntemiyle ismi en çok anılan fotoğrafçı Robert Demachy'dir. Çektiği fotoğrafları bu teknikle basarak çalışmalarını London Salon of Photography'de 1894 yılında sergilemiş ve böylelikle yönteme olan ilginin artmasını sağlamıştır (King, 2000:164). 1898 yılında Robert Demachy, Alfred Maskell ile beraber "Le Procédé à la gomme bichromatée ou Photo-aquateinte" adında yöntemi anlatan kitabı yayınlamıştır (Demachy ve Maskell, 1898). Demachy çok sayıda fotoğraf galerisinde bu yöntemle ürettiği fotoğraflarını sergileyerek yöntemin yayılmasına vesile olmuştur. Londra Fotoğraf Salonu 1895 yılında Demach'in çalışmalarını orijinalliğini ve yüksek kalitesini övmüştü (Conorton, 2015: 8). Resimsel etkiye sahip olması, farklı renklerin kullanılabilir olması ve üst üste pozlama imkânı nedeniyle dönemin ünlü fotoğrafçıları Alvin Langdon Coburn, Alfred Stieglitz gibi isimler de bu baskı yöntemini kullanmışlardır.

Söz konusu olan yöntem, fotoğrafın teknik gelişim tarihi içinde; Demachy gum yöntemi, Photo aquatint (Demachy), Çoklu gum baskı, Üç renk gum baskı, Albumin-gum dikromat yöntemi (Renger-Patzet 1904), Gum Yöntemi (Sawyer 1933), Gum Dikromat (Richard 1896) gibi birçok isim altında anılmıştır (Kaplan ve Stulik, 2013: 192).

Savaşlarla beraber unutulmaya yüz tutmuş olan diğer eski baskı yöntemleri gibi bu yöntem de günümüzde fotoğrafçılar, sanatçılar tarafından sanat ifade biçimi olarak yeniden kullanılmaktadır.

Deneysel Çalışma

Kullanılan Malzemelerin Özellikleri:

Geleneksel fotoğrafik malzemeler ister negatif ister pozitif olsun temelde üç ana katmandan oluşur. Bunlar; en üstte yer alan ışığa duyarlı maddenin yer aldığı ve görüntünün oluştuğu tabaka, ışığa duyarlı kimyasalları tabana bağlayan bağlayıcı tabaka ve tabandır. Bu çalışmada kullanılan fotoğrafın katmanlarına dair bilgiler şöyledir:

Yönteme adını veren Gum, bağlayıcı olarak kullanılır. Gum Arabic, Arap zamkı, Akasya zamkı olarak da adlandırılan bu madde bitkisel sakızdır ve bir polisakkarittir. (Kaplan ve Stulik, 2013: 198).

Açık sarımsı bir tür reçine olan Arap zamkı kozmetik, ilaç ve yapıştırıcı sektöründe kullanılır (http://www.properkimya.com/makaleler/detaylar/arabic-gum-nedir-fiziksel-ozellikleri-kullanim-alanlari.html). Ayrıca; gıda sektöründe kıvam arttırıcı ve jelleştirici olarak da kullanılır (Kandil, vd., 2017:24). Soğuk suda zor çözünür, sıcak suda daha çabuk çözünür. Yoğunluk 1.4 g/cm^3, Çözünürlük 500 g/l'dir (https://www.labor.com.tr/MERCK-104228-Gum-Arabic-spray-dried-EMPROVE-ESSENTIAL-Ph-Eur-BP-1-Kg,PR-1410.html).

Işığa duyarlı tabakada yer alan potasyum dikromat ($K_2Cr_2O_7$) turuncu-turuncumsu kırmızı renkli kristal triklinik katıdır. Alkolde çözünmez. 20 C°'de 100 gr suda 12,3 gr çözünür. Işığa duyarlıdır, boya bileşeni olarak sanayide kullanılır. (https://www.potasyum.gen.tr/potasyum-dikromat.html).

Potasyum dikromatın yanı sıra ışığa duyarlı tabakada pigment olarak zerdeçal kullanılmıştır. Curcuma Longa L., Turmeric, Hint Safranı olarak da adlandırılır. Boyar madde özelliğinden zerdeçal gıda, kozmetik alanında yaygın kullanılır. Kumaş boyamada ve resim boyası olarak da kullanılır (Ravindran, 2007). Rizomlarından elde edilen toz zerdeçal ve ekstraktı bu çalışmada kullanılmıştır.

Taban malzemesi olarak Fabriano %50 pamuk 300 gr kâğıt kullanılmıştır.

Baskının Uygulaması:
Kullanılan filmin yoğunluğu (en açık bölgede) 0,97 kırmızı, 1,12 sarı, 1,23 mavidir.

Işık kaynağı ve poz süresi: Osram / Ultra-vitalux 300W 60 cm. mesafeden 60 dak.

Duyarlaştırıcı: 500 ml. suya 50 gr. potasyum dikromat.

Bağlayıcı: 1 lt. suya 350 gr. Arap zamkı.

Pigment: Toz zerdeçal (10 gr.'a 10 ml. su ile kıvam verilerek), zerdeçal ekstratı (piyasada satılan sıvı takviye gıda) 5 ml.

Duyarlaştırıcı, bağlayıcı ve pigment karıştırılıp fırça yardımıyla kâğıda sürülmüştür. (20 ml. Arap zamkı+10 ml. Duyarlaştırıcı ile yapılan solüsyona pigment ilave edilmiştir.)

Işığa duyarlı hale gelen kâğıt, oda sıcaklığında uv ışığının olmadığı ortamda kurutulmuştur. Kuruyan kâğıt film ile beraber 60 dakika uv ışığı altında pozlandırılmıştır. Pozlandırılmanın ardından devir daim olan küvette su ile 10 dakika yıkanmış ve ardından oda sıcaklığında kurutulmuştur.

Bulgular ve Tartışma

Densitometrik, Makro ve Mikroskobik Görüntü Analizi:
Mikroskopik görüntüler için; AMScope M200 Mikroskop Lomo 3,7X, 35 mm. sayısal fotoğraf makinesi, 65 mm. uzatma tüpü ve 5200 Kelvin led ışık kaynağı; makro görüntüler için; 65 mm. uzatma tüpü ve 2 adet stüdyo flaşı (1000W), yoğunluk ölçümü için de Kodak (T/R) densitometre kullanılmıştır.

Aynı tip kâğıda yapılan farklı miktar ve formdaki zerdeçallı baskıların densitometrik ölçümleri, makro ve mikro fotoğrafları yakın noktalardan alınmıştır. Tablo 1 desitometrik veri tablosunda ve makro- mikroskobik görüntülerde Örnek 1'den salt potasyum dikromat ile yapılan ölçümde 0,01 kırmızı - 0,08 sarı ve 0,22 mavi yoğunluğunda Resim 1 ve Resim 2'de görüldüğü gibi silik ve renksiz gibi sonuç alınmıştır. 3 ml. su ile 1,5 gr. toz zerdeçalın karıştırılıp kâğıt yüzeyine sürülmesiyle elde edilen Örnek 2'deki duyarkatta ise 0,05 kırmızı - 0,18 sarı -0,56 mavi yoğunluğuyla renk değişimi sağlanmış ancak yüzey üzerinde zerdeçalın kalıntıları görülmüştür (Resim 3 ve Resim 4). Örnek 2 ile elde edilen tonun koyulaştırılması için zerdeçal miktarı 3 gr.'a çıkartılmış Örnek 3'deki 0,10 kırmızı - 0,23 sarı - 0,61 mavi baskı tonu koyulaşmış ancak yüzeydeki zerdeçal kalıntıları daha belirgin görülmüştür (Resim 5 ve Resim 6). 1,5 gr. toz zerdeçal kullanılan Örnek 2'de daha az kalıntı olmuştur.

Tablo 1: Densitometrik veri tablosu.

Örnek 1 / zerdeçalsız / 0,01 **Kırmızı /** 0,08 **Sarı /** 0,22 **Mavi**
Örnek 2 / 1,5 gr toz zerdeçal, 3 ml su / 0,05 **Kırmızı /** 0,18 **Sarı** / 0,56 **Mavi**
Örnek 3 / 3 gr toz zerdeçal, 6 ml su / 0,10 **Kırmızı** / 0,23 **Sarı** / 0,61 **Mavi**
Örnek 4 / 5 ml zerdeçal ekstraktı / 0,03 **Kırmızı** / 0,04 **Sarı** / 0,12 **Mavi**
Örnek 5 / 10 ml zerdeçal ekstraktı / 0,02 **Kırmızı** / 0,13 **Sarı** / 0,37 **Mavi**



Resim 1: Örnek 1'in makro görüntüsü.



Resim 2: Örnek 1'in mikroskopik görüntüsü.

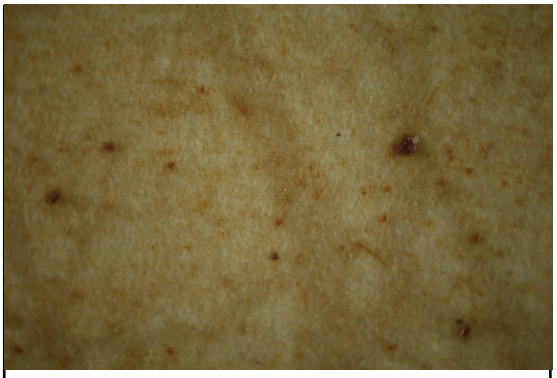


Resim 3: Örnek 2'nin makro görüntüsü.

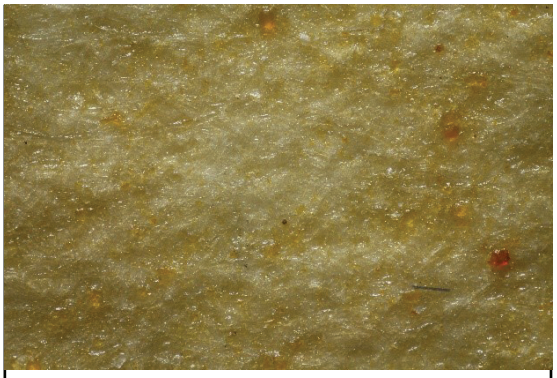


Resim 4: Örnek 2'nin mikroskopik görüntüsü.

Yüzey üzerinde oluşan partiküllerin olmaması amacıyla piyasadan satın alınan ve içeriğinde askorbik asit bulunan zerdeçal ekstraktı kullanılmıştır. Örnek 4'de 5 ml. ekstrakt kullanılmış 0,03 kırmızı - 0,04 sarı- 0,12 mavi değerleri ölçülmüş, yüzey üzerinde partikül görülmemiştir. Ancak; 5 ml. ile zerdeçalsız salt görüntü arasında çok az bir fark oluşmuştur (Resim 7 ve Resim 8).



Resim 5: Örnek 3'ün makro görüntüsü.



Resim 6: Örnek 3'ün mikroskopik görüntüsü.



Resim 7: Örnek 4'ün makro görüntüsü.



Resim 8: Örnek 4'ün mikroskopik görüntüsü.

20ml Arap zamkı + 10 ml. Duyarlaştırıcı ile yapılan solüsyona 5 ml. duyarlaştırıcı ilavesiyle beraber zerdeçal ekstrakt miktarı 10 ml.'ye çıkartılmıştır. Örnek 5'deki 0,02 kırmızı - 0,13 sarı - 0,37 mavi sonucuyla hem makul ton alınmış hem de yüzey üzerinde herhangi kalıntı olmamıştır (Resim 9 ve Resim 10).



Resim 9: Örnek 5'in makro görüntüsü.



Resim 10: Örnek 5'in Mikroskopik görüntüsü.

Tablo 2: Görsel karşılaştırma tablosu

	
Zerdeçalsız Örnek 1	Zerdeçallı Örnek 5

SONUÇ

Bu çalışmada gum bikromat baskıda yağlı boya ya da benzeri hazır boyalar yerine zerdeçalın boyar madde olarak kullanılabilirliği denenmiştir. Tablo 1'de yer alan densitometrik veriler ve Tablo 2'deki görsel karşılaştırmalarda görüldüğü üzere zerdeçalın her iki formu da (toz ve ekstrat) boyar madde olarak kâğıda renk vermiştir. Toz zerdeçal kullanımında baskı üzerinde kalıntılar olmuştur. Sıvı zerdeçal ekstratı kullanımında ise baskı üzerinde kalıntılar olmamıştır. Hazırlanan fotoğraf kâğıdını sarımtırak kahverengi tonlarında renklendirdiği için zerdeçalın boyar madde olarak bu yöntemde kullanılabileceği söylenebilir. Ayrıca; zerdeçalın miktarına bağlı olarak farklı tonlar alınabilir. Bu durumdan hareketle, gum bikromat baskının yanı sıra diğer fotoğraf baskı yöntemlerinde de boyar madde olarak zerdeçalın kullanılabilirliği bundan sonraki çalışmalarda araştırılabilir.

KAYNAKÇA

Conorton, J. F. (2015). "Robert Demachy: Apostle of the gum bichromate process", The PhotoHistorian no:172, London, s: 5-10.

Demachy ve Maskell (1898). Le Procédé à la gomme bichromatée ou Photo-aquateinte. Paris, Quai des Grands.

Kandil vd. (2017). Gamların Prebiyotik Özellikleri. Gıda ve Yem Bilimi - Teknolojisi Dergisi (18): 24.

Kaplan, A ve Stulik, D (2013). Pushing the Limits of the Identification of Photographs: Variants of the Gum Dichromate Process, Topics in Photographic Preservation vol.15. ed. Jessica Keister, The American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works. Washington, s:190-206.

King, T. (2000). A Step by step Guide to Alternative Photographic Printing Processes. Coming into Focus, ed. John Barnier, San Francisco: Chronicle Books, s.164.

Ravindran K. (2007). Turmeric The Golden Spice of Life. Turmeric. The Genus Curcuma. Medicinal and Aromatic Plants - Industrial Profiles. Ed. Ravindran vd, New York: CRC Press, s:1-3.

Stieglitz, A. (1997). Camera Work. The Complete Illustrations 1903-1907. Köln, Taschen.

https://www.labor.com.tr/MERCK-104228-Gum-Arabic-spray-dried-EMPROVE-ESSENTIAL-Ph-Eur-BP-1-Kg,PR-1410.html. (30.05.2019).

https://www.potasyum.gen.tr/potasyum-dikromat.html (30.05.2019).

http://www.properkimya.com/makaleler/detaylar/arabic-gum-nedir-fiziksel-ozellikleri-kullanim-alanlari.html (30.05.2019).

Amerika'da Son Bohem: Jackson Pollock

Zafer KALFA[1]

ÖZ

Jackson Pollock, özellikle 1945-55 yılları arasında, Amerikan sanat kamuoyunun en çok konuşulan isimlerinden biri olmuştur. New York Okulu sanatçılarının estetik yaratıcılık konusunda çıkmaza düştükleri bir sırada, sonradan damlatma (dripping) / dökme (pouring) olarak isimlendirilecek sıra dışı resim üslubuyla o dönemin bilindik pek çok kalıbını yıkmış ve hem kendine hem de Amerikan modern resmine eşik atlatmıştır. Öte yandan sanatçı, sadece estetik yaratıcılığıyla değil ama ayrıca hırçın, duygusal ve hastalıklı kişiliği nedeniyle de dikkat çekmiş; sanata olan tutkusu kadar alkol düşkünlüğü sebebiyle de sıklıkla tartışma konusu olmuştur. 1956 yılında; şöhreti Avrupa ülkelerine yayılmaya başladığı sırada, derin bir bunalıma sürüklenmiş, aşırı alkollü olduğu bir akşam otomobiliyle yaptığı kazada hayatını kaybetmiştir.

Anahtar Kelimeler: New York, Sanat, Pollock

Last Bohemian in America: Jackson Pollock

ABSTRACT

Jackson Pollock, particularly between the years of 1945-55, became one of most talked names in American art-circle. During that New York School artists were in a dilemma about aesthetic creativity by way of his extraordinary painting style, which later it would have been termed as dripping / pouring, shattered very much common art forms of that time and made both himself and American modern painting surpass threshold. On the other hand, he drew attention not only by means of artistic genius but also his irascible, emotional and unhealthy personality and he frequently became contention because of his fondness for alcohol as well as passion for art. In 1956, during just time that he was apporoved in Europe countries, he gave rein to a deep depression and one evening in which he was excessive drunk, passed away on accident with his own car.

Keywords: New York, Art, Pollock

[1] Dr. Araştırma Görevlisi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Resim Bölümü, buhranbey@gmail.com



Resim 1: Pollock ve eşi Krasner, East Hampton'daki atölyede, 1949. Foto: Wilfred Zogbaum

Zaman Dizin

Jackson Pollock, Wyoming eyaletine bağlı küçük bir kasabada, Stella May - LeRoy Pollock çiftinin beşinci çocuğu olarak, 1912 yılında doğdu. Aile, baba LeRoy'un işi nedeniyle Arizona'ya taşındığında ise Jackson henüz bir yaşındaydı. Dört yıl burada kaldıktan sonra California'nın kuzeyinde bir tarla satın aldılar. Meyve üretimi yapacaklardı ama olmadı. İki sene sonra işler daha da kötüye gidince LeRoy ani bir şekilde aileyi terk etti ve uzun süre ortalıkta görünmedi; muhtemelen bir dikiş tutturabilmek için yeni iş kapıları arıyordu. Bu sırada çocuklarıyla mektuplaşmayı ihmal etmese de beş oğlan babasız büyümek zorunda kaldı. 1922'nin başında, ailenin en büyük çocuğu Charles, Los Angeles'ta bir gazetede kendine iş buldu. Aynı zamanda resim dersleri de almaya başlayan Charles, eve yolladığı mektupların arasına sıkıştırdığı çizimlerle Jackson'da sanat merakı uyandıran ilk insandır. Jackson, Los Angeles'a 1928 yılında annesi ile birlikte geldi, bir sanat okuluna kayıt yaptırdı ama disiplinsiz davranışları nedeniyle kısa süre sonra okuldan uzaklaştırıldı. 1930'da New York'a gitti. Charles'ın yardımıyla Art Students League'deki sanat eğitimine başladı. 1934'ten itibaren ise yeniden avare hayata ve alkole döndü. 1937'de yardımına diğer ağabeyi Sande yetişti ve onu tedavi almaya ikna etti. Pollock, 1939'da Pablo Picasso'nun Guernica'sını gördü ve yapıt karşısında onlarca eskiz çizgi. Hemen ardından da Joan Miro'yu keşfetti. Bir süre sürrealizm ile kübizmin etkisinde, tutarsız denilebilecek derecede karmaşık ama bir o kadar da heyecan verici resimler yaptı. 1942'de, evleneceği kadın olan ressam Lee Krasner, 1943 yılında ise ünlü sanat taciri Peggy Guggenheim ile tanıştı. Bu iki kadının yardımıyla açtığı ilk kişisel sergi biraz para ve umut kazandırdıysa da 1945 yılına gelindiğinde Pollock yine barlarda sabahlıyordu. Krasner onu evliliğe zorladı ve nikâhın hemen ardından Manhattan'dan uzaklaştırdı. Jackson ve Lee, 1945 yılının Kasım ayında East Hampton'da müstakil bir eve yerleştiler. Bahçedeki ahırı atölyeye dönüştüren Pollock, orada yaptığı yeni resimlerle tüm Amerika'da en çok konuşulan ressam oldu. 1948 yılında, Life Magazine'de adı Miro, Matisse ve Picasso ile birlikte anıldı. 1949 yılında ise aynı dergide sanatçıya iki tam sayfa ayrıldı. 1950'deki Venedik Bienali'nde ABD'yi Jackson Pollock temsil etti ve şöhreti yayılmaya devam etti. Fakat sanatçının ruhundaki fırtına asla dinmedi. Asabi davranışlar ve tekrar başladığı alkol nedeniyle nihayet evliliği de bozuldu. Pollock, 1955 yılının sonunda tanıştığı genç bir kadın ile aşk yaşayınca Krasner evi terk etti. Sanatçı, karşı konulamaz bir bunalıma sürüklendi ve haftalarca içti. 11 Ağustos 1956 tarihinde, aşırı alkollü olduğu halde, kendi arabasıyla yaptığı kazada hayatını kaybetti.

Kökler

Modern soyut resmin en önemli temsilcileri arasında gösterilen Jackson Pollock, sanılanın aksine, sanat hayatının ilk yarısını figüratif resimler yaparak tamamladı. Hatta ölümüne yakın, yaptığı son resimlerde figür, Pollock resminde yeniden görünürlük kazanmaya başlamıştı. Soyut resmin en çarpıcı örneklerini vermiş bir ressamın figür ile bu örtülü ama daimi münasebetinin kaynağını öncelikli olarak coğrafî koşullarda aramak gerek.



Resim 2: Jackson Pollock, Naked Man with Knife (1938:40).

Jackson Pollock, ilk gençlik yıllarının çoğunu California'da geçirmiştir. California, bugün olduğu gibi o gün de Amerika Birleşik Devletleri'ndeki figüratif resmin merkeziydi. Hiç kuşku yok ki bunun nedeni Meksika'dan gelen dalgadır; yüzyılın başlarında figüratif resim, Meksika'nın devrimci ressamlarınca harikulade bir şekilde elden geçirilmişti ve bu yakıcı enerji, volkan gibi patlayarak sınırın ötesine dek etkili olmuştu. Jackson'ın, Los Angeles'ta, 1928 yılında başladığı sanat okulu Meksika sınırına yalnızca iki saat uzaklıktaydı. Kaldı ki o sırada, Rivera, Siqueiros ve Orozco'nun figüratif duvar resimleri Meksika'da olduğu kadar Amerika'da da meşhurdu. Sınır bölgesi, bu iki devrimci ressamı öyle samimi bir hoşgörüyle karşılamıştı ki 1930'da Orozco, bir kolejin (Pomona College) duvarını resimlemesi için California'ya davet edilmişti. Bu resim (Prometheus), Jackson Pollock'un çıplak gözle görüp yakından incelediği ilk büyük duvar resmi oldu. Jackson, 1936'da ise Siqueiros'nun New York'taki resim çalıştayına katılmıştı (Rose, 1980:11).

Pollock'un figür resmine ilgisi dönemin en meşhur sanat okulu olan Art Students League'deki[2] dersleri sırasında daha da arttı çünkü öğretmeni Thomas Hart Benton (1889-1975) tam bir toplumcu - gerçekçi ressamdı. New York'ta bir okulun (New School for Social Research) duvarına, yaptığı *America Today* isimli resim ders niteliğindeydi[3]. 1933'te ise Diego Rivera, Rockefeller Merkez Binası'nın duvarlarını devralmıştı; kapitalizmin efendilerinden olan Rockefeller ailesi dahi bu devrimci ressama hayrandı[4]. Devrimci-figüratif gelenek New York'a kadar ulaşmıştı ve Pollock, bu geleneği çok yakından takip ediyordu (Resim 2).

Benton, *America Today* üzerinde çalışırken Pollock her fırsatta onu izlemeye gitti. Hatta ara sıra, kısa süreli pozlar vererek öğretmenine modellik ettiği de oldu. Benton, hevesli öğrencisini küçük bahşişlerle ödüllendirse de Pollock için bu devasa resmin yapılışına tanık olmak zaten yeterli bir ödül manasına geliyordu. Bu nedenle, Benton'un modele ihtiyaç duymadığı sıralarda Pollock, fırçaları yıkamak, boya karışımları hazırlamak veya yerleri süpürmek gibi işlerle uğraşmaktan geri kalmadı (Solomon, 2001:51).

[2] 1875 yılında kurulan okul bugün hâlâ Manhattan'da faaldir.

[3] O tarihte ülkede, etkileri uzun süre devam edecek olan bir ekonomik azap başlamış olsa da dokuz parçalık bu çalışmada gelişen, güçlenen ve halkçı bir Amerika Birleşik Devletleri tasvir ediliyordu Deborah Solomon, bu duvar resmi için *America Yesterday* adının daha uygun olacağını yazarak kinayeli bir göndermede bulunur.

[4] Rivera'dan şirket binasına bir resim yapmasını isteyen Nelson Rockefeller, ABD tarihin en zengin ailelerinden birine mensup olmasının yanında sanat ve siyaset dünyasıyla da yakın ilişkiler geliştirme konusunda başarılı bir insandı. Şahsen hayranlık duyduğu Diego Rivera'ya, duvar resmi karşılığında 21.000 dolar da para önermişti. Ne var ki Rivera, devasa boyutlardaki resmine Ekim Devrimi'nin lideri Lenin'i de eklemek isteyince Rockefeller, sanatçıyı önce bir mektup ile uyardı. Kendisine büyük saygı duyduğunu ama şirket binasının, komünist bir liderin resmi için uygun olmadığını belirtti. Rivera aldırış etmeyip resme Lenin portresi ekleyince Rockefeller, çalışmanın durdurulması talimatını verdi. Anlaşmada belirtilen paranın yarısı sanatçıya teslim edildi. Ardından resmin üzeri örtüldü.



Resim 3: Albert Pinkham Ryder, 1885 ve Jackson Pollock, (1933).

1932 yılında babasına yazdığı bir mektupta, sanat âleminde öğrenmeye değer ne varsa öğrenmeye çalıştığından bahsetti. Henüz yirmi yaşına gelmişti ama sanatı şimdiden bir yaşam biçimi olarak kabul etmeye hazırlanıyordu: "Sanatçı kelimesini dar anlamda kullanmıyorum; bir şeyleri inşa eden, yaratan; Batı'nın düzlüklerinde veya Pennsylvania'da bir demir madeninde fark etmez, dünyayı biçimlendiren insandan bahsediyorum. Bu bir kurgu meselesi; birisi fırçayla, birisi kürekle yapar, bir başkası kalemi seçer" (1932'den akt. Harrison, 2000: 11-13).

1933 yılında Benton, bir duvar resmi siparişi için Chicago'ya gittiğinde Pollock, yeni arayışlar içinde girdi. Fransız asıllı heykeltıraş Robert Laurent'ten heykel dersleri aldı. Fakat ne Benton ne de Laurent, Albert Pinkham Ryder (1847- 1917) kadar etkilemedi Pollock'u. 1913 yılındaki Armory Show'da resimleri Van Gogh, Cezanne ve Gauguin ile aynı galeride sergilenen tek Amerikan ressam olmasının yanında Ryder, münzevi kişiliğiyle de dikkat çekmiş bir insandı. Solomon'a göre Pollock, Ryder'in yalnızca resimlerine değil bu gizemli yanına da hayranlık besledi (2001: 56). Muhtemelen onunla ilgili anlatılar (eski püskü giyinmesi, çatı katında yaşaması gibi) genç Jackson'u bohem bir sanatçı tasavvuruna sarılmaya itti. Bununla birlikte Ryder'in resimsel dili de Pollock'un ilgisini çekmişti; insan ve tabiat betimlemelerindeki melankolik renk tonları yanında biçimleri, soyut kompozisyonlar oluşturacak sarmallar halinde kullandığı görülür Ryder'in. Benzer üslup, ASL yıllarında Pollock'un resimlerinde de belirgindir (Resim 3).

Solomon'a göre Pollock'un Ryder'e yönelmesinin bir diğer nedeni Benton'un ve otuzlardaki diğer sanatçıların politik yanlarında beslenmek istemeyişidir. Pollock, Benton'a ve Rivera'ya elbette ki hayrandır. Fakat öte yandan hiçbir tarza veya geleneğe gönülden bir bağlılığı yoktur genç ressamın (Solomon, 2001: 56). Bu neden ile sol siyasi görüşlere ilgi duyuyor olsa da Pollock, kendi kuşağının birçok sanatçısı gibi, sanatını herhangi bir ideolojiye bağlamaktan çekinmiştir.

O dönemdeki çekinceler, yalnızca Pollock için geçerli değildi; 1950'li yıllara kadar modern Amerikan sanatının esaslı sorunlarından biri olarak çözüm bekledi bu konu. Guilbaut'nun ifadesiyle, yeni Amerikan avangardına mensup olan sanatçılar bir yandan yüksek sanat ölçütünü korumayı ve biçimsel deneylerini sürdürmeyi istemişler ama öte yandan da toplumsal vicdana bağlı kalmak için gayret göstermişlerdi. Ne var ki bu sırada, Sovyet gerçekçiliğinin estetik zorbalığı, pek çoğunu bunalttı. Sol kanattan sanatçılar, plastik değerler söz konusu olduğunda bağımsız davranabilmek uğruna dönemin Marksist yazar ve düşünürleriyle

esaslı bir kavgaya tutuştular, anlaşılmadıklarını görünce de kendi içlerine kapanıp sanatsal meselelere modernist bir çözüm aramaya başladılar (Guilbaut, 2009:31-33).

Benton'un New York'tan ayrıldığı sene, uzun süredir ortalarda görünmeyen LeRoy Pollock da hayatını kaybetti. LeRoy, hastalanınca eşinin yanına dönmüştü. Mart ayında durumu kötüleşti ve karısının kollarında hayata veda etti. Jackson, cenazeye yetişemedi; bu acı olayla ilgisi var mı bilinmez ama Nisan ayında Art Students League'den ayrıldı. Muhtemelen biriktirdiği paraya güvenerek ağabeyi Charles'tan da uzak olmak istedi ve bağımsız bir oda kiraladı[5]. Fakat tutunması mümkün değildi zira Amerika Birleşik Devletleri tarihinin en büyük ekonomik buhranını yaşıyordu. Ekim 1929'da başlayan ekonomik buhran bütün ülkeyi etkisi altına almıştı.

> Ticarî firmalar kapılarını kapadı, fabrikalar çalışmayı durdurdu, bankalar iflas etti. Milyonlarca işsiz sokaklarda boş yere iş arayarak dolaşıyordu (…) 1932'ye kadar işsizlerin sayısı on iki milyonun üstüne çıktı (…) Bütün ülke ekonomisi bölünme halinde görünüyordu ve halk kötü bir ruh hali içerisindeydi (Nevins ve Commager, 2015: 481-483).

New York ise son otuz yıl içerisinde hem diğer eyaletlerden hem de Avrupa'dan aldığı göçler nedeniyle ekonomik buhrana direnme konusunda en zor durumdaki yerleşim olarak can çekişiyordu. Eyaletteki her üç kişiden biri işsizdi. Şehir, hazırlıksız yakalanmıştı[6].

1933 yılının Mart ayında ABD başkanlığına seçilen Franklin Delano Roosevelt, kapsamlı bir kalkınma programı hazırladı. 1935 yılında uygulamaya konulan program[7] dâhilinde sanatçıların da para kazanabilmelerini sağlayacak bazı projeler tertip edildi. Örneğin kamusal alanların tasarımı için sanatçılardan duvar resimleri ve heykeller yapmaları istendi. Proje başladıktan sonra kamu binaları, halk meydanları, parklar ve okullar ABD'nin parlak bir geleceğe sahip olduğuna inandıran, yurttaşları daha çok çalışmaya teşvik eden duvar resimleri ve anıtlarla dolduruldu. Ayrıca pek çok okulda çocuklar için özel sanat kursları düzenlendi ve bu kursları yönetmeleri için ressamlar görevlendirildi. WPA kapsamındaki dev proje, pek çok sanatçıya -kısa sürelerle de olsa- para kazanma olanağı sağlarken devletin propaganda gereksinimi de bu sayede giderilmiş oldu.

1935 yılının Ağustos ayında Federal Arts Project'e kabul edilen Jackson, bu süre boyunca diğer ağabeyi Sande[8] ile birlikte Manhattan'da eski bir binanın beşinci katında kalıyordu. Daha sonra Sande evlenecek ve tek başına kalmaya gücü yetmeyen Pollock bu yeni evli çifte yük olmanın ıstırabıyla uzun süre kahrolacaktı. Bir süre sonra siparişleri aksatmaya başladı ve projeden çıkarıldı. Muhtemelen eline geçen parayı barlarda harcıyor ve sabahları uyanamıyordu. Sande, artık sinirlenmiş olacak ki birkaç gün sonra New York'un otuz beş mil kuzeyindeki bir bakımevine *gönüllü hasta* olarak teslim etti kardeşini. Pollock, burada kaldığı üç ay boyunca metal atölyesinde çalıştı ve bakır heykeller yaptı. O sırada New York dışında bulunan Benton, sevgili öğrencisine şu satırları yazdı: "Seni lanet olası! Dalavereyi[9] bırak ve işe koyul." (akt. O'Connor, 1967: 23). Pollock, bakımevinden çıkar çıkmaz talebini yeniledi ve FAP'a tekrar atandı.

[5] Pollock 1930-31 ve 32 yıllarında Greenwich Village'da üç kere ev değiştirdi. Helen Harrison'un anlattıklarına göre bu süre boyunca mecbur kalmadıkça Charles'ın yanına gitmedi.

[6] https://allthatsinteresting.com/great-depression-new-york-city

[7] The Works Progress Administration (Work Projects Administration): 1935 yılında ABD'de başlatılan ekonomik kalkınma hareketi. Kısaltılmış hali; WPA.

[8] WPA kapsamında aynı aileden iki kişiye ödeme yapılmıyordu. Bu neden ile Sande (Sanford) Pollock, işe başvurabilmek için soyadını McCoy (babasının ilk soy ismi) olarak değiştirmiştir.

[9] Asıl metindeki *monkey business* deyiminin yerine.



Resim 4: Jackson Pollock, Mask, (1941).

New York'ta Yeni Hareketler ve Öykünme Evresi

1930'lar aynı zamanda, New York'un Paris'ten sanat ithal ettiği yıllardır. Eyaletin birçok yerinde (en çok da MoMA ve The MET'e yakın olduğu için Central Park civarında) ardı ardına açılan galerilerde Picasso'nun kübizmi, Miro'nun sürrealizmi ve Mondrian'ın soyut resimleri Amerikan sanatseverlere sunulmaktadır. New York ile Paris arasındaki etkileşim İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle önlenemez bir hız kazanır. Baskın taraf elbette Paris olacaktır; New York henüz kendine has bir sanat kimliğine sahip değildir. Dolayısıyla başta kübizm ve sürrealizm olmak üzere Avrupa menşeili akımların New York'ta moda halini alması uzun sürmez. William Baziotes, Stuart Davis, Mark Rothko gibi sonradan meşhur olacak pek çok sanatçı o yıllarda, kübist ve sürrealist akımlara ayak uydurmaya çalışmıştır. Öykünmeciliğe kapılanlar arasında Picasso ve Miro'yu mercek altına almış olan Pollock da vardır. Etkileşim, iki yıl sonra Pollock'un, Guernica'yı görmesiyle zirveye çıkar.[10]

Bununla birlikte Pollock, kübizme, Arshile Gorky ya da Stuart Davis gibi körü körüne bağlanmaz. Bu akım, Pollock'un resimlerindeki Meksika etkisini ezmemiş ama ona yalnızca eklemlenmiştir.

[10] Picasso, İspanya'daki savaşı protesto etmek ve savaş mağdurları adına yardım kampanyası başlatmak için Guernica'yı 1939'da New York'ta da sergilemiştir.

Doğrusunu söylemek gerekirse Pollock, bir akım olarak kübizmden ziyade Picasso'nun kişisel üslubundan etkilenmiştir. Picasso'nun kübizmindeki anti-estetik tavır ile Pollock'un da üzerinde durduğu ilkel sanat arasında bir bağ olduğuna şüphe yoktur (Resim 4).

1939 yılının Eylül ayında İkinci Dünya Savaşı başladı. Avrupa kıtasını saran yangın nedeniyle binlerce sanat ve düşünce adamı Atlantik'in öteki yakasına göç etti. Kısa süre içinde New York, Avrupa'nın entelektüel birikimine ev sahipliği yapma görevini üstlenecekti. Aynı yıl, Museum of Modern Art'ın Manhattan'daki binası açıldı; Anson Goodyear ile ülkenin bir diğer zengini Nelson Rockefeller arasındaki devir teslim töreni 8 Mayıs'taki bir akşam yemeği sırasında geçekleşti[11]. Yeni binanın kutlanması için düzenlenen *Art in Our Time* başlıklı sergi yalnızca Rockefellller'ın gövde gösterisi değildi; adından da anlaşılacağı üzere, New York'un çağdaş sanata kucak açmakta gönüllü olacağının deliliydi. Öte yandan bu göç, genç Amerikan ressamların yeni ve zorlu bir rekabete hazır olması gerektiğini de gösteriyordu. Pollock, hazır değildi; ciddi bir alkol sorunu vardı. Sande, kardeşini Dr. Joseph Henderson (1903-2007)'a gönderdi. Henderson, genç ama ruhbilimde iddialı bir adamdı. Bir yıldan fazla süren tedavi Sande'ye göre işe yaramıştı. 1940 yılının Mayıs ayında en büyük kardeşleri olan Charles'a şunları yazdı: "Jack iyi gidiyor. Kendi doğasına tamamen aykırı çalışmalarla geçirdiği yıllardan sonra nihayet Benton zırvalığından vazgeçti ve samimi, yaratıcı bir sanat çıkardı ortaya" (akt. O'Connor, 1967: 24).

Pollock'u, Sande'nin bahsettiği "samimi ve yaratıcı" sanata yönlendiren bir diğer etkenin adını koymak gerek: Sürrealizm. Pollock, kendini sürrealist bir ressam olarak tanımlamadı belki ama bu sanat akımının hem içeriğinden hem de biçimsel estetiğinden çok etkilendiği aşikârdı. O kadar ki 1944 yılında New York'ta açılan *Amerika'da Soyut ve Sürrealist Sanat* karma sergisinde adı sürrealistler grubunda geçiyordu[12].

[11] MoMA Archives Department, Belge No: 39508-17.

[12] 29 Kasım 1944, Mortimer Brant Gallery, New York.



Resim 5: Jackson Pollock, Blue-Moby Dick, (1943).

Gerçeküstücülük, o dönemin dikkat çekici akımlarından bir diğeri olmasının yanında Pollock gibi kafası karışık sanatçılara cazip gelebilecek bir manifestoya da sahipti. Fransız şair Andre Breton tarafından 1920'lerin sonlarında dile getirildiğinde epey gürültü kopmuştu. Özellikle toplumcu gerçekçileri çok kızdırmıştı bu asilik. İsyan, ABD'de yaşayan sanat tarihçisi Meyer Schapiro'nun 1937'de yazdığı bir makale ile daha da büyümüştü. "Eğer bugün bir ressam, bir çocuk ya da deli gibi resim yapıyorsa bunu gerçekten bir çocuk ya da deli olduğu için yapmıyor", diyordu Scharpio. Çocuklara ve delilere özgü hayalperestliği "yalnızca kendi için, yetişkin sorumluluğu ve gelir geçer yargıların baskısı olmadan yaratma" istenciyle açıklıyordu (Scharpio, 1978: 199).

Çocuklara ve delilere özgü hayalperestlik Pollock'un son derece renkli, hareketli ve ilkel mirastan alıntılanmış bir takım göstergelerle dolu resimlerinde gün yüzüne çıktı. Bu sırada Pollock, muhtemelen Miro'dan esinleniyordu. 1940 ve sonrasındaki resimleri, sürrealizmin pek çok belirgin özelliğine sahip olmakla beraber sanatçının içine hapsolduğu karmaşayı da gözler önüne seriyordu. Hunter'in de belirttiği gibi Pollock tabloyu, "bir kavga ve çatışma sahası olarak" kullanıyordu (…) Her resim, içinde "birbiriyle çekişen güçlerin oyunundaki riskli dengenin bir temsiline" dönüşüyordu (1956:9). Stenographic Figure, The Moon Woman, The Moon-Woman Cuts the Circle ve Blue (Moby Dick) bu karmaşanın çarpıcı örnekleri olarak sayılabilir. Figüratif döneme ait izlerin hâlâ

seçilebildiği bu resimler hiç şüphe yok ki acelecilik, dalgınlık ama en çok da sanatçıyı akım ve üsluplardan birini seçmeye zorlayan kararsızlıkla yapılmıştır (Resim 5).

Soyut resim ile gerçeküstücülüğün sentezi denilebilecek bir sanat 1940'ların ortalarından itibaren dışavurumcu hırçınlıkla birleşerek filizlendi Amerika'nın doğusunda. Pollock yalnız değildi; Mark Tobey (1890 - 1976), Clyfford Still (1904 - 1980) ve Robert Motherwell (1915 - 1991) gibi başka ressamlar da resim sanatını herhangi bir mantıklı gerekçeye dayandırılmak zorunda olmayan duyguların dışavurumu üzerine temellendirdiler. Bu aynı zamanda bireye özgü dürtülerin, korkuların, hazların yansıtıldığı bir sanat olacaktı.

ABD, savaşı bir fırsata çevirme yolunda ilerliyor ve ülkenin ekonomik kalkınmasını hızlandıracak yollar arıyordu. New York'un payına, sanat ticareti düştü. 1870 yılında kurulmuş olan Metropolitan Museum of Art'a 1929'da MoMA eklenmişti ki bu müzenin, ABD ekonomisinin en kötü döneminde ayakta kalmayı başarmış olması gerçekten hayret vericidir. Central Park'ın kuytu köşeleri işsiz insan yığınlarına sığınak olan gecekondularla doluyken bu iki büyük müzenin etrafında peş peşe açılan sanat galerileri New York'taki kültürel çıtayı bir anda yükseltti. Bu sırada, Avrupa'dan sanat eseri ithaline devam eden Museum of Modern Art (MOMA), Alfred Barr'ın özel çabalarıyla düzenlenen Cubism and Absract Art (1936), Fantastic Art, Dada, and Surrealism (1936) ve Picasso: Forty Years of His Art (1939) gibi sergiler ile modern eser ve fikirlere aşinalık kazanılmasını sağladı. Salvador Dali, ilk retrospektif sergisini 1941 yılında MoMA'da açmıştı örneğin; Dali gibi göz önünde olan Avrupalı bir ressamın retrospektif tercihini New York'tan yana kullanması boşuna değildi. Bunca müze ve galerinin bu kadar kısa sürede açılması Batı dünyasının yeni sanat merkezinin Amerika Birleşik Devletleri'nde doğacağını pek âlâ göstermişti.

Dönüm Noktaları

Pollock, ömrünün geri kalanını birlikte geçireceği Lenore (Lee) Krasner (1908-1984) ile 1942 yılında tanıştı. İkisi de birkaç ay sonra açılacak olan bir sergiye dâhil edilmişlerdi ve Lee, adını daha önce duymadığı bu ressamı merak edip onun atölyesine gitmişti. Daha sonra, Lee'nin birkaç blok ötedeki atölyesinde buluştuklarında, uzun süre önce (1936'da), bir dans gecesinde karşılaşmış olduklarını hatırladılar. O geceden sonra ilk kez yüz yüze geliyorlardı. Lee'nin ziyaretleri sıklaşınca Sande'nin karısı surat asmaya başladı; berduş Jackson ile ilgilenmek yeterince zordu ve bir de onun sevgilisiyle uğraşmak istemiyordu. Sande, muhtemel bir kavgayı önlemek için eşini ve henüz bir yaşında olan çocuğunu alıp başka bir eve taşındı. Lee vakit kaybetmeden Pollock'un dairesine yerleşti. On dört yıl sürecek olan birliktelik böylece başlamış oldu.

Bir yıl sonra Pollock'un hayatını değiştiren bir başka olay yaşandı. Londra ve Paris'te biriktirdiği resimlerle New York'a dönen Peggy Guggenheim, 1942 yılının Ekim ayında Art of This Century adında muhteşem bir galeri açmıştı. Krasner, Guggenheim'a danışmanlık yapan James Johnson Sweeney'e ulaştı ve ondan, Pollock'un resimlerine bakmasını rica etti. Sweeney, gördüğü resimlerden etkilenince Guggenheim'a Pollock'tan bahsetti. Art of This Century'de henüz bir Amerikan ressamına şans tanınmamıştı; Avrupalı ünlü modernlere öncelik veriliyordu. Eğer kabul edilirse Pollock, ilk olacaktı. Ünlü sanat taciri, Pollock'un bir karmaya dâhil edilmesini uygun buldu. Pollock'un gönderdiği resim[13] Guggenheim'ı tatmin etmedi ama Piet Mondrian -ki esere tam not vermişti- ve Marcel Duchamp'ın da yer aldığı jüri tablonun Mayıs 1943'teki karmada sergilenmesi yönünde karar aldı.

Ardından ünlü tacir, Pollock'un atölyesini bizzat ziyaret etmek istedi. 26 Haziran Cumartesi günü öğlen saatlerinde Pollock'un yaşadığı binanın önüne geldiğinde kapıyı açan olmayınca sinirden deliye döndü. Jackson

[13] Stenographic Figure.

ve Lee, bir arkadaşlarının nikâhına katılmak için evden çıkmışlar ama Pollock yine çok içip sızınca görüşmeye geç kalmışlardı. Evin önüne vardıklarında Guggenheim öfkeli bir şekilde onları bekliyordu. Lee, sarhoş Jackson'u ayakta tutmaya çalışırken Sweeney de patronunu sakinleştirme telaşı içindeydi. Üst kata çıkarlarken Peggy Guggenheim söylenmeyi sürdürüyordu. Oturma odasında ilk gördüğü şey L.K. imzalı resimler oldu. Şimdi tamamen deliye dönmüştü; çığlık atmaya başladı: "LK? LK da kim? Buraya L.K'nin işlerini görmeye gelmedim!" (Solomon, 2001: 133-134).

Guggenheim topu danışmanlarına attı. Sweeney gibi diğer danışmanı Howard Putzel de bu genç, çılgın ve fakir[14] adamın bir şans hak ettiğini düşünüyordu. Müjdeli haber bir ay içerisinde Pollock'a ulaştı. İlk kişisel sergisini Kasım 1943'te, Art of This Century'de açacaktı. Sergi için oldukça uygun bir tarihti bu; Pollock, sonbahar sezonunun ikinci sergisi olacaktı. Birinci sırada *Chirico'nun Başyapıtları* vardı. Böyle olunca Pollock'un önemi artmıştı.

Guggenheim, ressamla bir de sözleşme imzaladı. Sergiye hazırlanırken ona her ay 150 dolar para gönderecekti. Ayrıca kendi evi için büyük bir tablo yapmasını da istedi Pollock'tan. Bir süre sonra başına bela aldığını fark etti; Pollock çok içki içiyor, memnuniyetsiz davranışlarıyla çevresini sıkıyor, sürekli sorun çıkartıyordu. Yine de Guggenhemin, onun öteki yanına odaklandı ve sözleşmeyi feshetmedi: "Bu koşullarda söylenebilecek şey, Pollock'un berbat durumda olduğuydu. Bununla birlikte, -şikâyetçi olduğumda Krasner'in de işaret ettiği gibi- bir de melek yanı vardı. Doğduğu toprakları hiç terk etmemesi gereken kapana kısılmış bir hayvan gibiydi" (Guggenheim, 1980: 73).

Guggenheim, alkol sorunu nedeniyle kendisini her an yarı yolda bırakabilecek bir ressamla el sıkıştığının bilincinde olmasına rağmen aylık ödemeyi başlatmıştı. Dolayısıyla hemen müşteri aramaya koyuldu. Resimler mutlaka satılmalıydı. İlk önce gösterişli bir sergi metni hazırlandı; James J. Sweeney, Pollock'un "volkanik" bir yeteneği olduğunu yazdı; "yakıcı, öngörülemez ve zapt edilemez" olarak tanımlamıştı sanatçıyı (akt. O'Connor, 1967:30). Çabalar pek fazla sonuç vermedi; sergi kapanana dek hiçbir resim satılmadı. Fakat sergiyi gezen Clement Greenberg isimli otuz dört yaşında bir eleştirmenin Notion dergisinde[15] Pollock hakkında övgü dolu sözler yazması MoMA'nın müdürü Alfred Barr'ı etkilemiş olacak ki müze, *She Wolf*'u satın aldı. Pollock, şimdi New York'un gözbebeği olmuştu.

Gelişmeleri yakında takip eden Krasner'in başka bir planı daha vardı; Pollock'u çilekeşlikten kurtarmak gerekiyordu. Sakin, sessiz ve temiz bir yer Pollock'un daha çok çalışmasını ve bu sırada alkolden uzak durmasını sağlayabilirdi. Long Island'da küçük bir kasabayı gözüne kestiren Krasner, Pollock'u oraya taşımaya karar verdi. Ne yazık ki bunun için yeterli bütçe yoktu. 1945 yazının sonuna doğru Guggenheim'ı ziyaret etti ve kendisinden iki bin dolar para istedi. Ricası kabul görünce Krasner ve Jackson, Manhattan'a yüz on mil mesafedeki Springs kasabasına taşındılar. Bu sevimli kasaba, sanatçının hayatındaki bir diğer dönüm noktası oldu. Pollock, hem kendisi hem de modern resim sanatı açısından mihenk taşı kabul edilebilecek soyutlama üslubunu buradaki, ahırdan dönme atölyesinde keşfetti.

1948 yılında Life Magazine, *A Life Round Table on Modern Art* başlıklı bir dosya hazırladı. Clement Greenberg ve Meyer Schapiro gibi önemli eleştirmenlerin yanı sıra The MET'in müdürü Francis Henry Taylor'un da yer aldığı on beş kişilik bir toplantı masasında güncel sanatın sorun ve kavramları tartışıldı. Picasso, Miro, Matisse ve Rouault gibi ünlü sanatçılarla birlikte Adolph Gottlieb, Willem de Kooning ve Jackson Pollock'un da birer eseri incelendi. Amerika'nın *toy*[16] modernistlerini Matisse,

[14] Pollock o sıralarda yine parasız kalmıştı ve Museum of Non-Objective Painting'de kapıcılık yapıyordu.

[15] Kasım sayısı tam da serginin son gününe denk gelmişti ve bu durum Pollock için büyük bir şans oldu.

[16] Calvin Tomkins kitabında, 45 kuşağı Amerikan ressamlarını *germinal* ifadesiyle tanımlar. Kelimenin dilimizde tohum, tohum halinde, yetişmekte olan gibi karşılıkları vardır.

Picasso ve Rauault gibi devrin en olgun sanatçılarıyla yarıştırmak yalnızca Greenberg ve Taylor'un sahnede bir Amerika figürüne de yer verme çabasıyla açıklanamazdı elbette. Bunlar, modern sanata kendi mühürlerini vurmak üzere olan isimlerdi ve Pollock, aralarındaki en dikkat çekici ressamdı. Cathedral isimli tablosu için Clement Greenberg, "birinci sınıf" yorumunu yaptı. Greenberg ayrıca, Cathedral'in, "Amerika Birleşik Devletleri'nde üretilmiş en iyi resimlerden biri" olduğunu da yazdı. Pollock hayranı olmadığını özellikle vurgulayan Alfred Frankfurter dahi bu resmin diğer birçok soyut eser ile karşılaştırıldığında başarılı kabul edilebileceğini not düşmüştü. İlk andan beri Pollock'a hayran olan James Johnson Sweeney ise resimde "içtenlik, dışavurum ve özgürlük" bulduğunu yazdı (Life, 1948: 62).

Aynı dergi bir sonraki sene Pollock için iki sayfa ayırdı. Life, yanıtı havada bırakılmış bir soru sorarak ressamı zirveye biraz daha yaklaştırdı: JACKSON POLLOCK: Yaşayan en iyi Amerikan sanatçısı mı?

8 Ağustos 1949'da yayınlanan yazı, Pollock'un şöhretini artırsa da resim satışlarını olumlu yönde etkilemedi. Bir ay sonra Betty Parsons Gallery'de açılan sergisinde ancak dört eseri satılabildi ve galeri komisyonundan sonra Pollock'a 533.34 dolar kaldı. Öte yandan MoMA, bu genç ressamı takip etmeyi sürdürüyordu; sergi kapandıktan sonra, Afred Barr, müze yönetimine, Number 1'ın satın alınması talimatını verdi ve eser -kesintilerle birlikte- 2.350 dolar karşılığında MoMA koleksiyonuna girdi. Satıştan, sanatçının eline 1.566 dolar geçti ki diğer eserlerden gelen hasılat da eklenince ortaya Pollock'un o güne dek bir arada görmediği bir para çıktı (Harrison, 2016).

Lee ile Yaşamak

İlişkideki sorunlar hiçbir zaman giderilemedi. Pollock'un alkol sorunu yanında parasızlık da çiftin canını sıkıyordu. Birkaç tablosunun satın alınması Pollock'u umutlandırdı ve otuz bir yaşındaki ressam, bütün yaşamını resimlerinden elde edeceği para ile sürdürebileceği fikrine kapıldı. Bunun o kadar kolay olmadığını fark ettiğinde derin bir hüsran yaşadı. Life'ın 1949'daki iddialı çıkışı satışların artmasını sağlamıştı ama yeterli değildi; çift hâlâ kıt kanaat geçiniyordu. Pollock, durumu gerçek bir sorun haline getirdi; kara kara düşünmeden edemiyordu.

Bu açığı Krasner, farklı şekillerde kapatmayı denedi ki başarısız olduğu da söylenemezdi.

> Krasner, kocasına annelik edebilmek için kendi tutkularını ihmal etti. Temizlik yaptı, yemek pişirdi, Manhattan'daki sanat çevresiyle sıkı bir ilişki kurdu. Pollock'un bir dahi olduğuna dair sarsılmaz bir inancı vardı. Bu inancı, kocasını bar yerine atölyeye yönlendirmesini -geçici bir süre için de olsa- kolaylaştırmıştı (Maguire, 2006).

Lee Krasner'in Pollock'a olan düşkünlüğünü en iyi anlayanlardan bir tanesi Bayan Guggenheim'dır**.** Belki de hemcinsi olması nedeniyle bir erkeğe kendini adamanın ne demek olduğu konusunda Krasner'e hak veren ender kişilerden biridir o: "Pollock, karısından dolayı çok şanslı bir insandı. Karısı da benim gibi kendini ona adamış hatta bir ressam olmasına rağmen bir süre resim yapmaktan bile vazgeçmişti Pollock ile ilgilenebilmek için" (Guggenheim, 1980: 73).

Pollock'u, ünlü sanat taciri Peggy Guggenheim ile tanıştırdığı için Lee'nin hakkı ödenemezdi elbette. Sanatçının alkol bağımlılığını yenebilmesi için de hayli mücadele etti Krasner. Pollock kimi zaman bunalıyordu fakat çiftin evine sık sık misafir olan fotoğrafçı Hans Namuth'un ifadesiyle bütün bunlar Pollock'a yardım edebilmek içindi. O kadar ki Krasner, Springs'teki atölye olanaklarından kendisi için asla faydalanmamıştı "Krasner, Pollock'u hayatta tutmak için oradaydı; kendi resimleri ikinci sıradaydı" (Namuth, 1979: 263).

Ne var ki bir yarış atı yerine konulmak Pollock'un hiç de hoşuna gitmiyordu. Şöhretinin ve sanatının zirvesindeyken içki şişesini yeniden

eline aldı, Pollock. Manhattan'ı ve aylaklığı özlemişti. Greenwich Village mahallesindeki uğrak yeri olan Cedar Tavern'de kendisinden on sekiz yaş küçük Ruth Kligman adlı bir kadın ile tanıştı, onu kendine metres edindi. Krasner bu sırada Pollock'un ilgisinden mahrum kaldı. Kligman gerçek bir kadındı; yosma, çekici ve sevecen[17]. Lee'nin -bu anlamdaki- hatası, Pollock'a bir anne ya da danışman gibi davranmış olmasıydı. Bu nedenle Pollock'taki erkeklik egosunu tatmin edemedi hiçbir zaman. Bu boşluğu Klingman doldurdu.

Pollock, tedavi boyunca uzak durduğu alkole yeniden başlayınca çiftin arasındaki kavgalar çoğaldı. Pollock'un eve bir başka kadın ile gelmesi de bardağı taşıran son damla oldu. 1956 yılında Krasner, kısa bir süre için Amerika'dan ayrılmaya karar verdi. Grace Glueck'in tabiriyle bu Avrupa seyahati "bir mola" olacaktı Krasner için. Karısının yokluğunda büsbütün duygusallaşan Pollock, zıvanadan çıktı. 11 Ağustos'ta, Alfonso Ossorio'nun[18] düzenlediği bir yemeğe katılmak için Kligman ile buluştu. Bu sırada Klingman'ın yanında, Edith Metzger isimli arkadaşı da vardı. Pollock'taki huzursuzluğu fark eden Kligman, onu neşelendirmek için yanına sokuldu ve Edith'ten onlara şirin bir fotoğraf çekmesini istedi. Bahçedeki kayanın üzerine Pollock ile birlikte oturdular ve objektife gülümsediler. Bu, sanatçının ölmeden önce çekilmiş son fotoğrafı olacaktı. Biraz sonra Pollock arabasını çalıştırdı, Ossorio'nun köşküne doğru yola çıktılar. Pollock yine sarhoştu. Edith ve Ruth'un ısrarı yüzünden mi yoksa Pollock, her zamanki gibi tuhaf hislere kapılıp partide yer almaktan vazgeçtiği için mi bilinmez, eve dönmeye karar verdiler. Hava kararmıştı, Pollock süratlenince Ruth ve Edith ona yavaşlaması için yalvarmaya başladılar. Springs Fireplace yolu üzerinde, evine ve atölyesine varmasına sadece bir mil kala Pollock arabasının kontrolünü kaybetti. Ruth Kligman, yaralı olarak kurtulmuştu. Edith'in cesedi ters dönen arabanın altında kalmıştı. Pollock'un cansız bedeni de arabadan birkaç metre uzakta bulundu. O sırada misafirleriyle yemekte olan (ve muhtemelen Pollock'un ne zaman geleceğini merak eden) Ossorio haberi alınca yola çıktı. Kazanın olduğu yere vardığında Pollock'un kanlar içinde kalmış yüzüne kendi mendilini örttü (Rogue, 2014).

İlginçtir; yıllar önce Jeffrey Potter ile yaptığı söyleşilerden birinde Pollock, ölümünde kadınların payı olacağından söz etmişti. "Resimlerimde; evet bir şekilde ama ölümümde kadınların yeri olacağı muhakkak" demişti (akt. Potter, 1949-56 / 2000: 91).

Mucizenin adı: Springs, East Hampton

Krasner, Springs'e taşınma fikrinden bahsettiğinde aldığı ilk tepki sert olmuştu: "Deli misin sen?". Neden sonra Pollock, bir hafta içinde yumuşadı ve bavulunu hazırlamaya başladı. Springs, Long Island'a bağlı şirin bir kasabaydı. ABD'nin Kuzey Atlantik'e sokulmuş en güzel burunlarından bir olduğu için balıkçı aileler çoğunluktaydı. Lee ve Jackson'ın satın aldığı ev de zaten eski bir balıkçıdan kalmaydı. Oldukça bakımsız, her odasında birkaç parça kırık dökük eşyası olan iki katlı bu evin insana sonsuz özgürlük duygusu kazandıran büyük bir bahçesi de vardı. Okyanusa çok yakındı; Jackson'ı en çok heyecanlandıran kısmı da kumsalıydı. Burası, yaşamın başladığı yer, diyordu. Sahili hayat kaynağı gibi görüyordu (Potter, 1949-56/2000: 86). Pollock çiftinin komşusu olan ressam Audrey Flack'a göre de East Hampton tam bir şifa merkeziydi ve sadece Pollock'un değil Lee'nin de bu şifaya önemli ölçüde ihtiyacı vardı (akt. Maguire, 2006). Pollock, yıllardır süren bunalımından burada kurtulabilirdi. Lee ise kocasını alkolden ve ayyaşlıktan kurtararak evliliğini yoluna koyabilirdi. En azından beklenti bu şekildeydi.

[17] 1999 yılında, Elle Magazine için verdiği demeçte, en çok ve en son Pollock'a âşık olduğunu söyledi Kligman ama Pollock öldükten çok kısa süre sonra Willem de Kooning (ki Pollock'un en önemli rakibi kabul ediliyordu) ile ilişkiye başlamıştı.

[18] Alfonso Ossorio hem bir ressam hem de sanat eseri koleksiyoncusuydu ve Pollock'un sayılı dostları arasındaydı.



Resim 6: Jackson Pollock, Shimmering Substance, (1946).

5000 dolarlık evin iki bin dolarını Guggenheim karşıladı. Ama bu bir hibe değildi; Guggenheim, Pollock'a ödediği 300 dolar aylıktan 50 dolar kesinti yapmıştı ki bu durumda yeni evli çiftin eline geçen aylık para 250 dolardan ibaret olacaktı. Geçimlerini sürdürebilmeleri için Pollock'un daha çok resim yapması, insanları şaşırtması ve bu sırada ne olursa olsun alkolden uzak kalması gerekiyordu. Krasner de boş durmuyor gazetecilere, galeri sahiplerine ve New York sanat camiasının önde gelen isimlerine ulaşmaya çalışıyordu.

Uzun süre kömür sobası ile idare ettiler. Ayrıca evin sıcak suyu da yoktu; bir yıl boyunca da olmayacaktı. Jackson, resim malzemelerini yatak odalarından bir tanesine yerleştirdi ama oda ona küçük geldi. Bahçedeki ahırı atölyeye dönüştürebileceklerini düşündüler. Yorucu bir temizlikten sonra Pollock, burada resim yapmaya başladı (Bu sırada Krasner, Pollock'un boşalttığı odaya yerleşti). Art of This Century'deki yeni sergi için çalışmaya başlayan Pollock, East Hampton'un temiz havasından ve aydınlığından bolca faydalanıyordu. Resimlerindeki değişim ilk bakışta fark edilebiliyordu (Resim 6).

İlerleyen yıllarda New York sanat camiası için adeta bir huzurevine dönüşecek olan East Hampton'da[19] Pollock, içki ile arasına mesafe koymayı başardı. Boş vakitlerinde sahilde yürüyor, sahiplendiği köpeğiyle oynuyor ve ev işlerinde karısına yardım ediyordu.

1947'de, Art of This Century'deki üçüncü kişisel sergisini açtı. Bir yıl sonra da New York'un bir başka ünlü sanat taciri olan Betty Parsons ile anlaştı[20]. 1950'ye kadar hem biraz para

[19] East Hampton'a daha sonra yerleşenler arasında İtalyan sanat simsarı Leo Castelli, ressam Willem de Kooning ve sanat yazarı Harold Rosenberg de yer almaktadır.

[20] Peggy Guggenheim galerisini kapatıp Amerika'dan ayrılmıştı o tarihte.

kazandı hem de sağlığını düzeltti. O yıl, Jackson Pollock'un adını tüm Amerika'ya duyuracak iki hadise gerçekleşti. Long Island'ın yerel bir radyo kanalı için muhabirlik yapan William Wright, sanatçı ile bir söyleşi gerçekleştirdi. Pollock'un sesi bir Amerikan radyosunda ilk kez duyuluyordu Söyleşide ayrıca Pollock, modern sanat hakkındaki fikirlerini ifade etme olanağı buldu. Diğer önemli hadise ise Springs'deki atölyesinin Alman kökenli bir foto muhabiri tarafından ziyaret edilmesi oldu. Burada çekilen fotoğraflar, Jackson Pollock'u efsanevî bir adama dönüştürecekti. Siyah beyaz kareler ayrıca Pollock'un merak uyandıran resim yapma üslubu hakkında da çok çarpıcı deliller olarak tarihe geçti.

William Wright ile yaptığı söyleşide şövale kullanmadığı, tuval bezini yere serip boyayı üzerine damlattığını anlatmıştı. Merak uyandıran bu tekniğin detaylarını Hans Namuth'un çektiği fotoğraflarda görmek mümkün oldu. Namuth, o sıralarda, ünlü moda dergisi Harper's Bazaar için fotoğraflar çekiyordu ve Krasner'den sonra sanatçıyı resim yaparken gören ilk insan oldu. Fakat günlerce süren çekimlerin asıl önemi, ülkenin büyük kısmı için bir sır olan damlatma tekniğinin ayrıntılarıyla belgelenmesiydi. Pollock, resim yaparken bir şaman büyücüsünü andıran hareketlerle yerde duran tuvalin etrafında dönüyordu. Böyle bir sahne, sanat tarihinin belki de hiçbir evresinde görülmemişti. İnsanlar, şövalede duran bir tuvalin karşısında elindeki paletten renkler seçen ressam tipine alışmıştı; Jackson Pollock, asırlardır değişmeyen imgeyi bir anda tuzla buz etti (Resim 7).

Namuth, yaklaşık yarım saat uzaklıkta bir ev kiraladı ve o yaz boyunca her hafta sonu Pollock'un atölyesine gitti. Pollock'un ruh hali uygun oldukça çekimler devam etti ve bu süre boyunca Namuth'un parmağı yaklaşık beş yüz kere deklanşöre gitti. Çok fazla konuşmadılar; Pollock resimleriyle, Namuth da fotoğraflarla meşgul oldu. Kareler ise ikisi arasındaki bu iş birliğinin, o dilsiz güvenin birer delili oldular (Namuth, 1979: 263).



Resim 7: Pollock atölyesinde resim yaparken, 1950, Foto: Hans Namuth

Ne var ki Namuth, bir süre sonra Pollock'u kariyerinin gelişimine katkı sağlayacak bir figür gibi görme hatasına düştü. Kışa doğru, yeni çekimler için sanatçıyı poz vermeye zorladı. Üstelik sanatçıya adeta bir fotomodelmiş gibi davranarak onu soğuk bir havada, saatlerce dışarda tuttu. Kullanıldığı hissine kapılan Pollock, çekimle geçen o soğuk günün akşamında misafirlerin de bulunduğu bir sırada sinir nöbeti geçirdi. İki yılın ardından ilk kez o akşam içki içti ve Namuth'a saldırmaya kalktı.

Alkolizm ve Ruhsal Sorunlar

1937 yılında alkol tedavisi başlamıştı. O tarihte Detroit'te yaşayan Charles, Jackson'u bir süreliğine yanına çağırdı ama bu teklif, Sande'nin endişesi nedeniyle kabul görmedi. Sande, eğer orada da bir sorun yaşanırsa Pollock'un kimsesiz kalacağından endişe etti ve Pollock'u yanından ayırmadı. 27 Temmuz'da yazdığı bir mektupta Charles'a durumu şu cümlelerle izah etti:

> Jack çok zor bir zamandan geçiyor. Duygusal açıdan istikrarsızlıklarla -ve elbette içkiyle- dolu geçen şu son yılda hem bize hem kendine karşı tam bir sorumsuzluk içindeydi. Açıkça yardıma ihtiyaç duyan bir insan noktasına geldi. Ruhsal olarak hastaydı. Bu yüzden onu iyi bilinen bir ruh hekimine götürdüm; kendini bulmasına yardım etmeye çalışıyor. Bildiğin gibi bu tip kaygıların kökü çok derinlere, genellikle çocukluğa uzanır ve sorunu çözmek uzun zaman alır. Şimdiye kadar altı ay oldu ve az bir ilerleme kaydettik. Eğer yalnız bırakılırsa, içki karşıtı bir hemşire gibi görünmeden, onu samimiyetle denetleyecek kimsenin olmamasından korkuyorum. Alarm vermeden takip edilmeli ve ona akıllıca rehberlik edilmeli… (akt. O'Connor, 1967: 22)

Pollock ile bir süre ilgilenen Joseph Henderson, New York'tan ayrılmadan evvel hastasını meslektaşı Violet Staub de Laszlo'ya emanet etti. Laszlo, Pollock'un kendini ifade etme sorunu yaşadığını ve içine kapanık biri olduğunu düşünüyordu. Duygusal değişkenlikler yaşıyordu ve bu durum ilişkilerinin sürekli hale gelmesini zorlaştırıyordu. Laszlo'ya göre sorun, oldukça derinlere demir atmıştı. 3 Mayıs tarihli raporu şu tespiti içeriyordu: "Bu süre boyunca herhangi bir belirti göstermemesine rağmen, bazı ruhsal bozukluklara eğilimli olduğu görüşmeler esnasında kesinlik kazanmıştır. Bu sebeple, Pollock'un ruhsal bir incelemeye yönlendirilmesini uygun buluyorum" (1941'den akt. Harrison, 2000: 18-19).

Manhattan'da yaşadığı süre boyunca sergilediği dengesiz davranışlar nedeniyle arkadaş edinmekte zorlandığı gibi mevcut arkadaşlarıyla da ilişkileri bozuldu. New York'taki en eski arkadaşlarından biri olan Manuel Tolegian, 1940 yılının Haziran ayında yaşanan bir olaydan sonra Pollock ile bir daha görüşmedi. Pollock, sarhoş olduğu bir akşam Tolegian'nın evinin önüne gelmiş ve fırlattığı taşlarla bütün pencere camlarını kırmıştı. Tolegian, aşağı inip eski dostunu biraz pataklamak zorunda kalmıştı. Pollock'un sınırı aşan davranışları şöhret kazanmaya başladığı 1947-50 arası yıllarda da devam etti. Greenwich Village mahallesindeki meşhur Cedar Tavern'de Franz Kline ve Willem de Kooning ile girıştiği sert tartışmalardan bazıları yumruklaşmayla son bulmuştu. Ne var ki Pollock, arkadaşlarına karşı asla düşmanca tavırlar içine girmedi. Cedar Tavern'de Kline'dan midesine sert bir yumruk yediğinde nefesi kesilen Pollock, sırıtarak şöyle dedi: "O kadar da sert değildi!". Yine de bu tartışmalar ve kavgalar o kadar sıkıcı bir hal almıştı ki ahbapları, Pollock'un Cedar Tavern'e girişini bir süreliğine yasaklamak zorunda kaldı (akt. Tomkins, 1980: 91).

Zamanla içki, onun kendini ifade etmesine yarayan bir maddeye dönüştü. Bağımlılık bu noktada ortaya çıktı. İçmediği zamanlarda Pollock, neredeyse hiç konuşmuyordu. Greenberg, Springs'e misafir olduğu bazı gecelerde, şayet içki içmemişse Pollock'un, geç saatlere kadar tek kelime konuşmadığını ve sonra uyumaya gittiğini anlatır. East Hampton'daki son yıllarında kendisiyle arkadaşlık kuran Japon ressam Matsumi Kanemitsu de anlattıklarıyla Greenberg'i onaylar; sanatçıyla

ara sıra tren istasyonunun yakınındaki bir barda buluştuğunu, alkollü bir içki içmiyorsa Pollock'un, sessiz ve çekingen davrandığını vurgular: "Az sonra, bira ya da scotch içmeye başlayınca bütün kişiliği değişirdi. Yavaş yavaş canlı bir insana dönüşürdü" (akt. Harrison, 2000: 259).

Pollock, alkolizmin kendi kimyasıyla ilgili olduğunu düşünüyordu (yani kabul ediyordu) ama sarhoşluk başka bir durumdu ona göre. Ayrıca eğer idare edilebilirse alkolün bilinçdışını özgür bıraktığına da inanıyordu. "… En azından ilk başlarda böyle. Sonra bi'şeyleri daha da zorlaştırıyor" diyordu (akt. Potter, 2000:90). Gerçekten de öyle oldu. Pollock'un alkol nöbetleri evliliğinin de en karanlık yanına dönüştü. Karısı bu durumdan hiç memnun değildi ve nefsini eğitmeye çalışan sanatçının harcadığı çabayı üzülerek izliyordu: "Tartıştığımız zaman ve artık idare edemediğimi söylediğimde Pollock, şöyle derdi: 'Bunu bir fırtına gibi düşün; geçecek.' Onu tanıdığım kadarıyla alkolizmi yenmek için dişini, tırnağına taktı" (Krasner'den akt. Glueck, 1981: 81). Fakat sorun şu ki Krasner, Pollock'u artık bir hasta olarak kabul ediyor tek çözümün psikoterapi olduğuna inanıyordu. Sanatçıyı yakından tanıyan psikolog Henderson ise Pollock'un bir şizofren olduğunu asla düşünmedi. "Sanatçının bu yönde bazı eğilimleri olduğuna şüphe yoktu; bunu görmek sokaktaki herhangi bir adam için bile çok kolaydı ama Pollock bir şizofren değildi". Bununla birlikte, sınıra yakın bir yerlerdeydi ve Henderson'a göre, kendini sanata adaması Pollock'un sınırı aşmasını önlemişti (Henderson, 1982: 84).

Sanatı Hakkında

ASL'yılları boyunca Jackson, özellikle canlı modelden çizim konusunda çalışkan ama başarısız bir öğrenci olmuştur. Sınıf arkadaşı Yvonne Penu de Bois, onu, çizim tahtasının üzerinde kamburlaşarak mücadele ederken hatırlar: "Çizemiyordu ve çizemeyeceğini de biliyordu. Bu manzara onu zavallı gösteriyordu". Diğer pek çok sınıf arkadaşı da çizim ödevlerinin Jackson'ı endişelendirdiğinden söz etmiştir; Joe Delenay, çizmeye yeltendiğinde Jackson'un ellerinin titrediğini, kabiliyetinin ta o günlerden, asgari düzeyde kalacak gibi göründüğünü anlatır (akt. Solomon, 2001: 52).

Yeteneksizlik, sanat tarihi boyunca sadece Pollock için bir *marifet* olmamıştır. Van Gogh da en az Pollock kadar *yeteneksiz* bir ressamdı. Fikret Mualla'nın da aşağı kalır yanı yoktu bu konuda. Yetenekten mahrum olmanın marifete nasıl dönüştüğünü görmek için bu üç sanatçının çizimlerine bakmak yeterlidir. Degas'dan Monet'ye, Picasso'dan, Dali'ye kadar pek çok büyük sanatçı aynı zamanda ustalıklarıyla göz kamaştırırlar. Fakat ne Van Gogh'un ne Pollock, ne Mualla'nın böyle bir vasfı yoktur. Üçünün de tarihe ustalıklarıyla değil ama taklit edilemeyen, benzersiz üsluplarıyla geçmiş olmasına şaşmamak gerek; yetenek bir standarttır yaratıcılık ise bireye özgüdür.

Soyut dışavurumcuların büyük kısmı için taslak ya da kroki gibi kabiliyet de sanatsal başarının çok küçük bir kısmıdır; esas olan anlık dışavurumun aracısız olabilmesidir. 1945-55 yılları arasında New York sanatçıları arasında bir ilke gibi benimsenen bu görüşü yüzyılın başındaki Alman dışavurumculuğunun bir devamı (figürden arınmış hali) olarak görmekte sakınca yok. Bayl'ın ifadeleriyle söylersek, Almanlar için dışavurumculuk geçici bir üsluptan çok "ben'e olası en kısa sürede anlatım olanağını sağlayan yol, araç hatta içerik" olmuştu (2015:324). Amerikan dışavurumcular da aynı amaçla ön hazırlıktan (taslaktan) sakınmışlar, duyguyu hızlı ve aracısız yansıtabilmek için doğrudan tuval üzerinde çalışmışlardır. Pollock, bu ortak ilkeyi en iyi temsil eden isimlerden biridir.

1950 yılındaki o ünlü radyo konuşmasında, aklında önceden belirlediği bir imge olup olmadığı sorulduğunda buna gereksinim duymadığını ama en fazla, ne yapacağına, nasıl bir sonuçla karşılaşacağına dair genel bir hissi olduğunu söylemiştir (akt. Harrison, 2000:27). Söyleşi şöyle devam eder:

W.W: Başlangıçta hazırlanmış taslakların tamamen ötesinde?

J.P: Evet. Eskize ne şekilde yaklaşıyorsam resme de o şekilde yaklaşıyorum; doğrudan. Çizimden çalışmıyorum. Nihai resme geçiş için bir ön taslak ya da renkli bir kroki hazırlamıyorum (…)

W.W: Sahiden de resimlerinizin her biri; bitmiş tuvalleriniz, tamamen orijinaller.

J.P: Evet, doğrudan doğruya yapılmışlar. Hepsi tek.

Pollock, *tek*[21] kelimesiyle aynı resmin tekrar yapılamayacak olmasını, başka bir ifadeyle söylersek, önceki bir tasarımın tekrarı olmadığını kast eder. Bu sayısal bir ifade değildir. Bir resmin tek seferde yapılmış olması anlık duyguları yani tamamen kişiye özgü, taklit edilemez ruh halini yansıttığına işarettir. Pollock, resim malzemesini, aklındaki kompozisyonu parça parça inşa etmek için kullanmaz. Resmi, o malzemelerle ve o anda oluşturur. Bu neden ile de bir başlangıcı ve bitişi yoktur resimlerinin. Bir eleştirmen, Pollock'un resimlerini bu bakımdan eleştirince sanatçı, bunu bir iltifat olarak kabul eder. Pollock'un yaptığı zaten tam olarak budur; Lee Krasner'in deyimiyle "çerçevelenmemiş bir alan" yaratır Pollock (akt. Stuckey,2013:6). Resim, bu alan içinde sonsuza dek devam etme, genişleme olanağına sahiptir. Pollock'un resmi bir çeşit big-bang hadisesidir.

Hans Namuth, resim yaparken fotoğraflarını çekmek istediğinde Pollock, buluştuklarında bir resme başlayacağına söz vermiştir. Bu sayede Namuth, istediği sahneyi yakalayabilecektir. Randevu saatinde atölyeye vardığında Pollock'u bitkin vaziyette görür. "Üzgünüm, Hans. Fotoğraflanacak bir şey yok çünkü resim bitti". Hans, en azından atölyeye girip ne yapmış olduğunu görmek ister. Damlatma tekniğiyle yapılmış bir resim yerde durmaktadır. Henüz kurumadığı için güneş ışığı boyanın üzerinde parlamaktadır. Yerdeki boya kutularının ve birkaç dakika önce bitmiş (en azından bırakılmış) olan resmin fotoğrafını çekmek için kamerasını eline aldığında Pollock'un da hareketlendiğini fark eder.

> Pollock, yerde duran resme baktı. Birden bire boya kutusunu eline aldı ve tuvalin etrafında gezinmeye başladı. Sanki resmin aslında bitmemiş olduğunu fark etmişti. Hareketleri önce yavaştı; sonra hızlandı. Boyayı dans eder gibi fırlatmaya başladı. Lee'nin ve benim orada olduğumu tamamen unutmuştu. Kameranın deklanşör sesini duymuyor gibi görünüyordu (Namuth, 1979: 262).

Onunla özdeşleştirilen ve action painting olarak adlandırılan resim üslubunun önemli iki tözüyle karşılaşılır bu noktada; akımın önde gelen diğer sanatçılarından onu ayıran yanı, dışavurumu -aslında tam da Bayl'ın dediği gibi- en kısa sürede gerçekleştirmesidir. İçinden geleni, geldiği anda aktarmak ister. Pollock, duyguyu prova etmez. Diğer önemli nokta, resmin, aşamalar halinde tamamlanabilecek bir iş değil ama bir çeşit iç-tepi olduğu gerçeğidir. Bitmiş bir resim düzeltilemez. Böyle bir girişim, öncekinden ne kadar iz taşırsa taşısın, ortaya yeni bir resmin çıkmasıyla sonuçlanır. Hans, az önce bitirilmiş olan resmin fotoğraflarını çekerken Pollock aslında, aynı tuval üzerinde yeni bir resme başlamıştır.

Rosenberg, eylem resminde, ressamın artık tuvaline zihnindeki bir imge ile yaklaşmadığını; ona, elindeki malzemeyle doğrudan daldığını söyler. Malzemenin geri kalanı ise önündedir; resim, bu karşılaşmanın sonucudur. Bu durumda eskizin bir anlamı kalmaz. "Eğer", diyor Rosenberg, "resim bir eylem ise eskiz de eylemdir. İkincisi, ilkinden daha iyi ya da daha eksiksiz olamaz" (1960 / 1994: 25-26). Amaç, iç enerjiyi ham haliyle dışa vurmak olduğunda bu ya eskizde gerçekleşir ya da resimde. Tablo, ön çizimin tekrarı (veya devamı) olursa, ilk anda (eskizde) aktarılmış olan duygunun ancak taklidi yapılabilir. Duygu, tek seferde, sanatçının içinden geldiği anda ifade edilirse gerçektir. Şayet bir taslak varsa dahi tuvalde ortaya çıkan görüntü onunla aynı olmayacaktır çünkü resim, her seferinde kendini yenileyen bir sürecin neticesidir[22].

[21] Asıl metinde: only one.

[22] Modern sanat, tekrar edilemezlik ilkesi üzerinden sanat eserinin biricikliğine sarılırken, Pollock ve

Pollock, boyayı küçük çubuklar ile damlatıyor; bu suretle enerji ve hareketin görünür kılınışı diye tanımladığı dolambaç benzeri imgelerle çalışıyordu. Bu onun 1950'de uygulamaya koyduğu köklü yeniliğiydi (Dempsey, 2002 / 2007:190). Boyayı -1940'ların sonlarına dek yaptığı gibi- fırça ile sürmek yerine akıtması veya damlatması, aracıyı devre dışı bırakma çabasının yanında Dempsey'in de vurguladığı gibi enerjiyi görünür kılma girişimidir aynı zamanda. Kendine resmin etrafında hareket edebilmesini sağlayacak bir alan yaratması ise denetimden kurtulmak, enerjisini kısıtlamadan aktarabilmek içindir. O halde Pollock, doğrudan doğruya eyleme girişerek *aracılık* eden bütün unsurları yani taslağı, ön-tasavvuru ve de fırçayı aradan çıkarma peşindedir. Pollock, varlığını bir bütün olarak sürece dâhil etmek ister.

Damlatma ve akıtma, kaçınılmaz olarak sanatçının tesadüflerden ne oranda faydalandığı sorusunu akla getirmektedir. Nihayetinde bu resimlerde, boyanın altında hazır bulunan bir şablon yoktur. Üstelik boya, titiz bilek hareketleriyle, önceden ve kesin olarak belirlenmiş bir hat takip edilerek sürülmemiş, onun yerine damlatılmış ya da serpilmiştir[23]. Hiç kuşku yok ki akmalar, sıçramalar, silme sırasında oluşan dokular diğer pek çok dışavurumcu gibi Pollock'un resmine de heyecan verici bir yön kazandırmıştır. Öte yandan Pollock, "şans faktöründen, boyanın tuval ile karşılaşması sırasında damlaması veya akmasına izin vererek yararlanmış olsa da tüm süreci kazaya teslim etmemiştir (Tomkins, 1980:69). 1950 yılındaki söyleşide bu noktanın altını özellikle çizmiştir Pollock. William Wright, damlatma yönteminin boyayı denetleme sorunu yaratıp yaratmadığını sorduğunda, tesadüflerin, sanıldığı gibi resminin temelini oluşturmadığını hatırlatmıştır:

W.W: *Bu, bir fırçayı kontrol etmekten daha zor olmuyor mu? Yani, çok boyanın akması, sıçrama ya da buna benzer bir şeyin olma ihtimali daha yüksek değil mi? Bir fırça kullandığınızda boyayı tam olmasını istediğiniz yere koyabilirsiniz ve tam olarak neye benzeyeceğini bilirsiniz.*

J.P: Ben öyle düşünmüyorum. Boyanın akışını kontrol etmek -tabi deneyimle- büyük bir dereceye kadar olanaklı görünüyor. Ve ben kazayı kullanmıyorum, tesadüfü kabul etmiyorum.

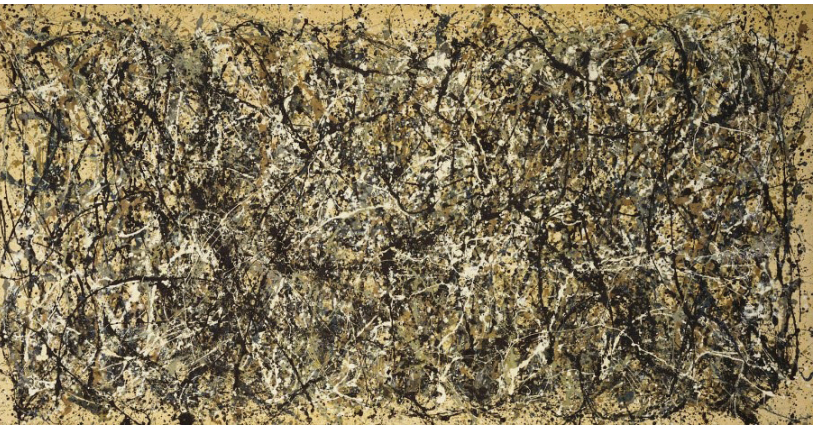
Pollock, resmini tesadüflere teslim etmediği gibi tarihe geçmesini sağlayan damlatma / serpme yöntemini de -sanıldığı gibi- tesadüfen bulmamıştır. Şayet figüratif dönemden itibaren resimleri sıralı olarak incelenirse ritmik tekrarların ve kıvrımlı hareketin aslında en başından beri resmine hâkim olduğu anlaşılır. 1938 yılında, muhtemelen Orozco'nun etkisinde kalarak yaptığı Flame'de görülen büklümlü hareketlilik, 1950 imzalı Number 31'de en yetkin ve göz alıcı şekline kavuşmuştur. Pollock, ne soyut resme birden bire geçmiştir ne de damlatma yöntemini bir gecede keşfetmiştir. Aslında hadise, fiziksel alan (atölye) ile birlikte bilek ve omuz hareketlerinin de genişlik kazanması, sonra tıpkı evrende olduğu gibi sonsuzlaşmasıdır. Bu aynı zamanda action painting olarak adlandırılan sanatın da temel felsefesidir. Bonfand'ın ifadesiyle "soyutlamayı şövale tablosunun içinde dondurmuş" olan Avrupa'nın karşısında tablonun sınırlarına meydan okuyan bir Amerika vardır artık (1994 / 2015: 107). Sanatçı, sürece (resim yapma eylemine) düşünsel, duygusal ve fiziksel olmak üzere bütün varlığıyla katılır (Resim 8).

arkadaşlarından yaklaşık yirmi yıl sonra sanat dünyasına egemen olan Pop Art, tam tersi şekilde, yeniden üretilebilir nesnelerin de sanat eseri olarak değer görebileceğini savunmuştur. Robert Rauschenberg ve Andy Warhol, ipek baskı tekniğiyle çoğalttıkları görüntüleri resmin elemanı haline getirerek dışavurumcu geleneğin plastik dilinde saklı olan muhtevaya açıkça meydan okumuşlardır.

[23] Ekrem Kahraman, damlatma yerine serme kelimesinin daha uygun olacağını düşünmektedir. Kahraman'a göre Pollock, bu esnada ilhamını, çocukluğunu geçirdiği Batı kırsallarındaki tarım işçilerinin hareketlerinden almıştır. Kahraman'ın iddiası akla yatkındır zira sanatçının annesi, bir dönem Arizona'da tarla ekmiştir. Pollock o sırada annesiyle birlikte yaşamaktadır. Öte yandan Jackson Pollock'un bu yönde bir açıklaması, Kahraman'a ait iddianın onaylanması anlamına gelecek bir demeci bulunmamaktadır.







Resim 8: Flame (1938), Mural (1943), Number 31 (1950).

SONUÇ

Amerikan öncü sanatı denildiğinde akla gelen ilk isimlerden bir tanesi hiç şüphe yok ki Jackson Pollock'tur. Kimileri, sanatsal başarısının abartıldığı kanısındadır; böyle düşünenlere göre çalkantılarla dolu hayat serüveni, sanatçının efsaneleşmesine sebep olmuştur. Pollock hakkında gerçeği yansıtmayan ya da abartılı bazı söylenceler olduğu doğrudur. Bununla birlikte sanatçının, kendi dönemi için pek de alışık olunmayan resim yapma tarzıyla Amerikan modernizmine katkı sunma gayreti içindeki diğer sanatçılara liderlik ettiğini inkâr etmek acımasızlık olacaktır. Üstelik bu katkıyı yalnızca plastik dilde bir yenilik olarak sınırlandırmak da doğru olmaz; Pollock, 1945-55 yılları arasında modern resme birincil derecede katkı sunma iddiasındaki Amerikan ressamını ciddi manada rahatsız eden kafa karışıklığına da son vermiştir aslında. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Batı dünyasının en önemli gücüne dönüşen Amerika Birleşik Devletleri'nin sanatsal anlamda da aynı üstünlüğe erişme çabası New York'ta bazı kımıldanmalara yol açtığında, Avrupa merkezli sanat akımlarını takip edip henüz yabancısı olunan modernizmi özümsemek isteyen sanatçıların en büyük sorunu bu akımların gölgesinde kalmak, yani taklitçi durumuna düşmekti. Çözüme yönelik en etkili adım Jackson Pollock'tan geldi. Pollock, içinde hem ilkel kabilelerin estetik duyumsayışını barındıran hem de modern toplumun savaş sonrası buhranını yansıtan resimleriyle sadece kendini değil Amerikan resmini de büyük bir açmazdan kurtardı.

Jackson Pollock'a modern sanat tarihinde ayrıcalıklı bir yer kazandıran diğer etken uyumsuz kişiliği ve ruhsal sarsıntılarla dolu geçen yaşamıydı. Her ne kadar bazı gerçek dışı hikâyelerle sonradan süslenmiş olsa da sanatçının yaşantısı da eserleri kadar dikkat çekici ve düşündürücüdür. Pollock, daha ilk gençlik yıllarından itibaren kavgacı, uyumsuz ve sinirli bir insandır. Bu özellikleri onu, öncüleri arasına girdiği dışavurumcu sanata ister istemez yöneltirken sanatının sağladığı özgürlük duygusu da ondaki isyankârlığın artmasında etkili olmuştur. Kaldı ki asla son bulmayan malî ve ailevî sorunları da eklenince ortaya, modernist toplum felsefesinin kurguladığı asi ve bohem sanatçı tipine uygun bir örnek çıkmıştır.

Komünist dönemdeki Sovyet ideolojisinin *memur sanatçı* mantığına karşıt olarak, bu model, Amerika Birleşik Devletleri'nin 1945 sonrasında uygulamaya koyduğu

Soğuk Savaş stratejisiyle uyum teşkil ettiği için Jackson Pollock'un aynı zamanda kullanılan / sömürülen bir kimlik olduğu gerçeği unutulmamalıdır elbette (sanatçının bunalımını şöhretiyle aynı oranda artıran bir unsurdur bu kuşkusuz). Yine de modernizme katkısının estetik değil politik bir içerik ile ilgili olduğunun düşünülmesine zemin hazırlayacak varsayımlardan sakınılması elzemdir. Zira onun farkı ve başarısı, şimdilerde çok basit görünen bir tarzı kimsenin aklına gelmediği bir sırada uygulamaya koymaktaki cesaretidir. Bugün bir Pollock resmine bakıldığında, *Bunu ben de yaparım* hissinin oluşmaması belki de imkânsızdır. Fakat 1947 yılından sonra yapılmış (ve yapılacak) damlatmaların akla Jackson Pollock'u getirmemesi de aynı derecede olanaksızdır. Pollock modern sanatçıya, kendi olabilmeyi, içsel ifadenin özgürlük kazanabilmesi için biçimden malzemeye kadar bütün sanatsal unsurları altüst edebilmeyi öğretmiş bir örnektir. Bir usta değildir belki ama en büyük rakibinin[24] dediği gibi, buzu o kırmıştır.

KAYNAKÇA

Bayl, F. (2015). Resimde Dışavurumculuk, ed. Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Bonfand, A. (1994/2015). *Soyut Sanat*, çev. Işık Ergüden, Ankara: Dost Kültür Kitaplığı

Dempsey, A. (2007). *Modern Çağda Sanat*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Ak Bank Kültür Sanat Dizisi.

Glueck, G. (1981 / 2000). Scenes From A Marriage: Krasner an Pollock, H. Harrison (Ed.), *Imaging Jackson Pollock*. New York: Thunder's Mouth Press.

Guggenheim, P. (1980 / 2000). Excerpt From Out of This Century, ed. Helen Harrison, *Imaging Jackson Pollock*. New York: Thunder's Mouth Press.

Harrisoon, H. (2000). *Imaging Jackson Pollock*. New York: Thunder's Mouth Press.

Harrison, H. (2016). *Biography of a Pollock Painting: The Artist's Hand*. Web: https://hamptonsarthub.com/2016/01/25/biography-of-a-pollock-painting-the-artists-hand/ (11.11.2018).

Henderson, J. (1982 / 2000). Excerpts from an interview in 1982, ed. Helen Harrison, *Imaging Jackson Pollock*. New York: Thunder's Mouth Press

Hunter, S. (1956). *Jackson Pollock*, New York: Museum of Modern Art.

Life Magazine. (October 11, 1948). A Life Round Table on Modern Art, (s.56-79).

Maguire, E. (2006). *At Jackson Pollock's Hamptons House, a Life in Spatters*. Web: https://www.nytimes.com/2006/07/14/realestate/greathomes/14trip.html (7.12.2018).

Museum of Modern Art (1999). Jackson Pollock: interviews, articles, and reviews, ed. Pepe Karmel, *My Paintings, Possibilities*. New York: MoMA.

Namuth, H. (1979). Photographing Pollock, ed. Helen Harrison, *Imaging Jackson Pollock*. New York: Thunder's Mouth Press.

Nevins, A. ve Commager, S. H. (1951/2015). *ABD Tarihi*, çev. Halil İnalcık, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

O'Connor, F. (1967). *Jackson Pollock*. New York: Museum of Modern Art.

Pinnington, M. (2015). *Jackson Pollock: Separating Man from Myth*. Web: https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/jackson-pollock-man-myth (18.03.2019).

Potter, J. (1949-56 / 2000). Fragments of Conversations and Statements, ed. Helen Harrison, *Imaging Jackson Pollock*. New York: Thunder's Mouth Press.

Rogue. (2014). *The King of the Creeks*. Web: http://rogue.ph/the-king-of-the-creeks/ (10.03.2019).

Rose, B. (1980). *Jackson Pollock, drawing into painting*, New York: Museum of Modern Art.

[24] Willem de Kooning: "Jackson buzu kırdı!".

Rosenberg, H. (1960 / 1994). American Action Painters, *Tradition of the New*. New York: Da Capo Press. (Makale ilk olarak 1952 yılında yayınlandı).

Schapiro, M. (1978). *Modern Art (Selected Papers)*, New York: George Braziller Inc.

Solomon, D. (1987 / 2001). *Jackson Pollock: A Biography*. New York: Cooper Square Press.

Stuckey, C. (2013). *Pollock-One: Number 31, 1950*. New York: Museum of Modern Art.

Dijital Tasarım Eğitimi için Etnomatematik Yöntemi

Sadi Kerim Dündar[1]

ÖZ

Dijital tasarım teknolojisi, tasarımcılara yeni ve devrimsel olanaklar sunmuştur. Fakat dijital tasarımın doğasını anlayıp ona hükmedebilmek, tasarımcılar için kolay olmamıştır. Dijital tasarım olanaklarından yalnızca dönemin öncesine ait tasarım fikirlerinin gerçekleştirilmesi için yararlanmak, bu muazzam gücün çok kısıtlı kullanılmış olması demektir. Dijital tasarımın sağladıkları; geleneksel yöntemleri kolaylaştırma, hızlandırma ve kusursuzlaştırma ile kısıtlı kalmamalıdır. Dijital tasarım olgusu tasarımcının sonuç-odaklı değil süreç-odaklı çalışmasını gerektirir ve sonuç olarak da hayal sınırlarının ötesinde sonuçlara ulaşabilmeyi sağlar. Bu makalede, tasarımcıların yeni çağın katlanarak artan hızına uyum sağlayabilmeleri ve dijital tasarım olanaklarına hükmedebilmeleri için bir eğitim stratejisi önerilmektedir. Günümüzdeki Endüstri 4.0 çağının ham maddesi veri, teknik dili ise algoritmadır. Tasarımcının dijital tasarımın sunduğu olanakların sınırlarını genişletebilmesi ve bu olanaklardan azami derecede yararlanabilmesi için yeni çağın ham maddesi olan veriyi değerlendirebilmesi ve yeni çağın teknik dili olan algoritmayı konuşabilmesi gerekmektedir. Bu yetkinliğin sağlanabilmesi için ise tasarımcıların ve tasarımcı adaylarının yeni eğitim serüvenlerine matematik, olasılık, istatistik ve kod dili bilimlerinin temellerini öğrenerek başlamaları önemli bir basamak olarak öngörülmektedir. Çözüm olarak tasarım eğitiminin özüne matematik, olasılık, istatistik ve kod dili boyutu kazandırılması önerilmektedir. Yöntem olarak ise etnomatematik kavramı değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Görsel İletişim Tasarımı, Dijital Tasarım, Tasarım Eğitimi, Etnomatematik

Ethnomathematics Method for Digital Design Education

ABSTRACT

Digital design technology has provided designers with novel and revolutionary possibilities. However, it is not easy for designers to understand and dominate the nature of the digital design. Utilizing digital design opportunities only to realize pre-era design ideas means very limited use this enormous power. What digital design provides should not be limited to facilitating, accelerating and perfecting traditional methods. The phenomenon of digital design requires the designer to be process-oriented rather than result-oriented, and as a result, creates products beyond the limits of imagination. This article proposes an education strategy for designers to adapt to the exponentially increasing speed of the new age and to dominate digital design opportunities. The new raw material of today's Industry 4.0 era is data, and the new technical language is the algorithm. In order to expand the limits of the possibilities offered by digital design and make the most of these opportunities, the designer should be able to evaluate the data and speak the language of the algorithm. In order to achieve this competence, it is foreseen as an important step for designers and design students to begin their new educational adventures by learning the basics of mathematics, probability, statistics, and code language sciences. As a solution, it is suggested that the mathematics, probability, statistics, and code language sciences should embed into the core of design education. The concept of ethnomathematics is evaluated as a method.

Keywords: Visual Communication Design, Digital Design, Design Education, Ethnomathematics

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Üsküdar Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü,kerim.dundar@uskudar.edu.tr

Giriş

Sanatçılar ve tasarımcılar ürünlerini tasarlayabilmek için tarih boyunca en ileri malzeme ve teknikleri kullanmışlardır. Hayallerini gerçekleştirebilmek için gereken araçları ve yöntemleri icat etmişlerdir. Yeni bir teknoloji var olduğunda ise hemen benimsenmiş ve kısa süre içerisinde çağın bir yöntemi olarak kabul edilmiştir; 15. yüzyılda geliştirilen yağlıboya veya 19. yüzyılda bulunan fotoğraf gibi. Sanatçılar ve tasarımcılar her dönem, mevcut olan teknolojinin sunduklarını sonuna kadar kullanmış ve sınırları daima zorlamışlardır. 20. yüzyılın son on yıllarında başlamış olan masaüstü yayıncılık ile doğan dijital tasarım kavramı, tasarımcılara yeni ve devrimsel olanaklar sunmuştur. Fakat dijital tasarımın doğasını anlayıp ona hükmedebilmek tasarımcılar için kolay olmamıştır.

Tasarımcılar ve tasarım eğitimi sistemi değişmeden süregelen değişime uyum sağlamakta yüzyıllardır zorlanmamışken, neden günümüzde uyum sağlamada ve yenilenmede zorluk yaşanmaktadır? Bu sorunun cevabı dünyanın karşılaştığı üstel büyümenin etkisi, yani "katlanarak artan hıza uyum sağlayamama" tanımı ile açıklanabilir. Günümüzdeki Endüstri 4.0 çağında, teknoloji ve doğrudan etkilediği günlük yaşam üstel büyüme, yani katlanarak büyüme hızı ile değişmektedir.

20. yüzyılın son çeyreğinde başlayan ve 21. yüzyıl ile olgunlaşan bilgi çağına kadar, günlük yaşamın ve ona hizmet eden tasarım araçlarının değişim hızı, tasarımcıların kolay hazmedebileceği seviyedeydi. Tasarımdan beklenen gereksinimler ve tasarımın bu gereksinimler için ürettiği çözümler geniş zaman dilimi içerisinde evriliyordu. Tasarımcılar da elleri altındaki araçlarda ustalaşacak zamana sahipti. Günümüzde ise, günlük yaşam 21. yüzyıl ile doğan katlanarak büyüme eğiliminin etkisiyle hiç karşılaşılmamış bir hızda değişmeye başlamış ve beraberinde çok sayıda yeni gereksinim açığa çıkmıştır. Bunun karşısında ise üzerinde ustalaşılması ve tüm kapasitesi ile kullanılması hiç kolay olmayan dijital tasarım araçları vardır. Gereksinimleri anlamak ve onlara çözüm üretecek araçlar üzerinde hâkimiyet geliştirmek çok zorlaşmıştır. Zamanın sunduğu evrim süreci geçmişte olduğu gibi gereksinimleri karşılayamamakta ve yavaş kalmaktadır. İnsanoğlu o kadar hızlı dönüşmektedir ki; yeni teknolojileri icat etmedeki hızı, o teknolojiler üzerinde uygarlaşabilmesinin hızını geride bırakmıştır (Kelly, 2016). Yaşam denilen olgu şu anda insanoğlundan daha önceleri birkaç yüzyılda hazmedebildiği ve üzerinde hâkimiyet kurduğu gelişmeye eşdeğer yeni gelişmelere bir yıl kadar kısa bir sürede uyum sağlamasını beklemektedir. İşte, insanoğlu günümüzde bu denli büyük bir hız üzerinde ayakta durmaya çalışmaktadır.

Görsel iletişim tasarımı disiplininin teknoloji ile göbekten bağlı olduğu gerçeği göz önünde bulundurulduğunda, mesleğin rotasının da dünya ile eşzamanlı olarak radikal bir değişime uğradığı aşikârdır. Dijital tasarım platformuna geçiş köklü bir değişim olmuştur. Dahası tasarımcının konuya yaklaşımını ve yöntemlerini sorgulamasını ve güncellemesini zorunlu kılmıştır. Bu yeni hız çağına uyum sağlayabilmek ve bocalama dönemini hızlıca geçmek için yeni stratejiler gerekmektedir.

Bu makale, tasarımcıların Endüstri 4.0 çağının katlanarak artan hızına uyum sağlayabilmesi ve dijital tasarım olanaklarına hükmedebilmesi için bir eğitim ve yönetim stratejisi planı önermektedir. Bu yönetim stratejisi planında, tasarımcıların ve tasarımcı adaylarının yeni eğitim serüvenlerine matematik, olasılık, istatistik ve kod dili bilimlerinin temellerini öğrenerek başlamalarını çözümün önemli bir basamağı olarak öngörmektedir.

Dijital Tasarımın Gücünü Anlamak

Dijital güç, özünde işlem gücü demektir. Hatta insanoğlunun aklından veya kâğıt-kalem yardımı ile hesaplayarak asla ulaşamayacağı kadar muazzam bir işlem gücü demektir. Tasarımcı kendinde olmayan bu gücü nasıl ürüne dönüştürebileceğinin yöntemlerini keşfetmek ve yönetmek durumundadır. Dijital tasarım olanaklarından yalnızca dijital dönemin öncesine ait tasarım fikirlerinin gerçekleştirilmesi için yararlanmak, bu muazzam gücün çok kısıtlı kullanılmış olması demektir. Dijital

tasarımın sağladıkları; geleneksel yöntemleri kolaylaştırma, hızlandırma ve kusursuzlaştırma ile kısıtlı kalmamalıdır.

Dijital Tasarımın "Hayal Etme" ve "İlham Alma" Süreçlerine Etkisi

Tasarımcının hayallerinin sınırlarını dizginleyen etken farkında olduğu yetkinliğidir. Tasarımcı başarabileceğine inandığı sınırlar içerisinde hayal eder. Tasarımcının bir sonucu hayal ederek tasarlaması alışılmış olan bir süreçtir. Dijital tasarım olgusu ise bu alışılmış olandan farklı bir yaklaşımı olası kılmaktadır. Dijital tasarımın yönetimi sonuç-odaklı değil süreç-odaklı olarak, hayalleri sınırsız kılar ve onları gerçekleştirmekte özgür olmayı sağlar. Dijital tasarıma hükmetmek, sonucu değil süreci hayal ederek hayal sınırlarının ötesinde sonuçlara ulaşabilmektir. Dijital tasarım, tasarımcıyı sonuç ürünle beraber sonuca giden süreci de yönetmesi gerektiği yeni bir pozisyonda konumlandırmıştır (Gönenç Sorguç, 2015). Dijital tasarımda süreç-odaklı yaklaşımın mimari alandaki temsilcilerinden olan Michael Hansmeyer, süreç-odaklı elde edilen sonuçların hiçbir gelişigüzellik olmamasına rağmen öngörülebilir olmadığını ve hayalin ötesinde olduğunu ifade etmektedir (Hansmeyer, 2012). Tasarımcı dijital tasarımın gücünü kullanmaya hâkim olabilmek için öncelikle düşünme ve hayal etme yöntemlerini süreç-odaklı olarak güncelleştirmelidir. Bilinenin ve alışılmış olanın ötesinde ve süreç analizine sahip bir iş akışı geliştirmelidir. Süreç-odaklı tasarımın günümüzdeki öncülerden olan Neri Oxman, dijital tasarımın insanoğluna sunduğu bu olanakların beş yıl önce dahi mümkün olmadığını ve tarihin çok özel ve nadir bir zamanına tanık olduğumuzu söylemektedir (Oxman, 2015).

Tasarımcının İçinde Bulunduğu Yeni Koşulları Tanımlamak

Dünyanın yaşadığı bu hızlı değişime uyum sağlama stratejilerinin geliştirilebilmesi için öncelikle yeni beliren koşulları tanımlamak ve değerlendirmek gerekmektedir. Endüstri 4.0 çağının etkilerinin yaşamın hemen hemen her bileşeninde hissedildiği günümüzde, hiçbir mesleğin kayıtsız kalamayacağı köklü değişimler olmuştur. Bu makalede, görsel iletişim tasarımı mesleğinin güncellenebilmek için mutlaka dikkate alması gerektiğinin savunulduğu iki temel etken vardır.

I. Veri: Dünyanın Yeni Ham Maddesi:

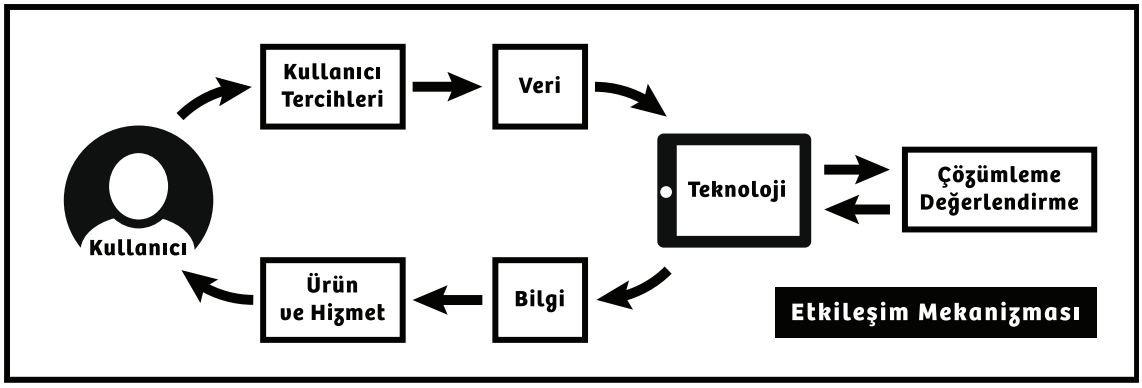
Veri, 21. yüzyılın yeni ham maddesi haline gelmiştir (HM Government, 2012). İnsanoğlunun dijital atmosferde geçen yaşantısı akıl almaz miktarlarda veri doğurmaktadır. Veri, yeni dünya yaşantısının bir çeşit atığı olarak ortaya çıkmaktadır. İnsanoğlunun dijital teknoloji ile attığı her bir adımın arkasında bıraktığı izdir. Açığa çıkan bu veri değerlendirilerek kullanılabilir bilgiye dönüştürülebildiğinde ise çok güçlü ve çok zengin olduğu fark edilmiştir. Sağlık sektöründen eğlence sektörüne hemen her kuruluş, yapılarını bu ham maddeyi kullanabilmek üzere güncellemektedir. 2010'lu yıllar ile dünyanın bir veri devrimi yaşadığı söylenebilir. İnternet'in ve gelişen dijital saklama olanaklarının birlikte sunduğu zemin sayesinde dünyayı saran veri seli dijital atmosferin bir fenomeni olarak kabul edilmiştir. Bu fenomen, 2005 yılında O'Reilly Media bünyesindeki Roger Mougalas tarafından "Büyük Veri" (*Big Data*) olarak adlandırılmıştır (Sageetha & Sreega, 2015). IBM'in 2011 yılında yaptığı açıklama o zaman için dünyadaki kayıtlı verinin yüzde 90'ının son iki yılda oluştuğunu söylemektedir (IBM, 2011). Sosyal medya aracılığı ile yapılan her bir paylaşım; fotoğraflar, beğeniler, düşünceler, alınan her bir uçak bileti; ne kadar erken alındığı, yolculuğun hangi saatte tercih edildiği, yapılan her bir alışveriş; tercih edilen ürünler, tüketilen miktarlar, her bir banka işlemi; hesap hareketleri, ziyaret edilen web siteleri; ziyaret edilme sıklıkları, hangi içerikte ne kadar zaman harcandığı, trafik kayıtları, hastane kayıtları, kargo firmalarının kayıtları, güvenlik kameraları, kurumların giriş-çıkış kayıtları ve bu verilerin ayrıca demografik ve coğrafik nitelikleri vb. Büyük Veri fenomenini her an besleyerek büyüten örneklerden sadece bir kaçıdır. İnsanoğlu bu devasa veri yığınlarının oluşturduğu örüntülerden anlam

çıkarmaya, insan davranışlarını ve eğilimlerini okumaya, yani kendi türünü daha derinden tanımaya ve evriminin gittiği yönü görebilmeye çalışmaktadır. The Human Face of Big Data'nın yazarlarının açıkladığı üzere, günümüzdeki ortalama bir insan tek bir gün içerisinde, 16. yüzyılda yaşamış bir insanın bütün yaşam sürecinde değerlendirebildiğinden daha fazla veriyi değerlendirmektedir (Smolan & Erwill, 2012). Dünya artık veri güdümlüdür. Nesnelerin İnterneti (Internet of Things) olgusunun yaşama nüfuz etmesi verinin öngörülebilir gelecekteki daha da artacak önemini garanti altına almaktadır (McKinsey Global Institute, 2011).

Görsel iletişim tasarımda verinin bir ham madde olarak kullanılmasının "veri görselleştirme" veya "infografik tasarımı" olarak düşünülmemesi gerekliliği, bu makalenin bir ön uyarısıdır. Tasarım sürecinde verinin kullanım alanı "veri görselleştirmenin" ve "infografik tasarlamanın" ötesine ulaşmıştır. Veri, bu çağın tasarımcısının temel araçları arasında yerini almıştır.

Etkileşim kavramı, insanoğlunun 21. yüzyıl ile gelen akıllı teknolojileri hızlıca benimsemesinde önemli bir rol oynamaktadır. Büyük bir hız ile gelişen yapay zekâ ve zenginleştirilmiş gerçeklik seviyeleri, kullanıcıların tercihlerine karşı duygusal cevaplar verebilmektedir. İletişimin yeni mecrası haline gelmiş akıllı teknolojilerin alışveriş mekanizması etkileşimdir. İnsanoğlu etkileşim mekanizması sayesinde akıllı teknolojiler ile kişisel bir bağ kurmuş ve onları bir dost olarak kabul etme yolunda ilk adımı atmıştır. Veri ise bu alışverişteki geçeli para birimidir. Fark edilebileceği üzere, veri yeni çağın iletişiminin ham maddesidir. Şekil 1'deki yalınlaştırılmış akış şemasında görülebileceği üzere, bireylerin teknolojiyi kullanarak geçirdikleri yaşantıdan elde edilen veri çözümleme ve değerlendirme sonucunda ürün ve hizmetlere dönüşerek yine kullanıcılara geri dönmektedir. Günümüzün iletişim platformu bu akış şemasının temeli üzerinde gelişmektedir.

Görsel iletişimi tasarlamaya aday olan bireyin, yeni iletişim platformunun çok katmanlı ve çok yönlü yapısında fikir geliştirebilmesi ve çözüm üretebilmesi için bu platformun temel maddesi olan veriyi değerlendirebilme konusunda özgüven, rahatlık ve cesaret sahibi olması gerekmektedir. Veriyi bir ham madde olarak değerlendirebilmek için gereken bu yetkinlik ise olasılık, istatistik ve veri yönetimi bilimlerinin temelleri ile mümkündür. Çalışmaları ile dünyaca tanınmış matematik profesörü Arthur Benjamin'in ifade ettiği üzere, olasılık ve istatistik insanların günlük yaşam içerisinde bilinçli ve anlamlı bir şekilde kullanabileceği ve kullanması gerektiği bir bilim dalıdır: risk yönetimidir, ödüldür, rastgeleliktir, verileri anlamaktır, eğilimleri analiz etmektir, geleceği öngörmektedir. Analogdan dijitale dönüşen dünyada, günlük yaşama nüfuz eden matematiğin dijital dilidir (Benjamin, 2009). Günlük yaşamın iletişim mozaiğini tasarlamak ile sorumlu tasarımcının bu dili konuşabilmesi artık bir gereksinim olarak gözükmektedir.



Şekil 1: Etkileşim mekanizması

II. Algoritma: Dünyanın Yeni Teknik Dili:

Dijital tasarım platformunda, tasarımcıların araçları bilgisayarlar ve akıllı teknolojilerdir. Yapay zekânın büyük bir hızla geliştiği bu çağda, bilgisayarlar iletişim kurulması gereken bir muhatap haline gelmiştir. Dijital güçten, yani işlem gücünden bir çözüm ve bir üretim aracı olarak yararlanabilmek için, ona istenilen eylemi, kısıtlamaları, koşulları ve sorunsalı tanımlamak gereklidir. Bilgisayarları başka türde bir varlık olarak kabul edersek, onlar ile anlaşabileceğimiz bilinen ve ortak tek evrensel dil vardır; o da matematiktir. Matematik aracılığı ile koşul ve sorun tanımlamanın, yani bir nevi "dert anlatmanın" yolu algoritma inşa etmektir. Bu nedenle içinde bulunduğumuz çağın teknik dili algoritmadır; kod dilidir. Algoritma inşa etmek günümüzde kod dilinin kullanımı ile mümkündür. Sanatçılar ve tasarımcılar tarih boyunca bulundukları çağın teknik diline hâkim olmuşlardır. Tasarımcının bulunduğu çağın teknik dilini öğrenmesi bir ön koşul olarak belirmektedir.

- Yaşadığımız hız çağında, bir iş akışındaki aşamaları otomatikleştirmek bir zaman yönetimi gereksinimi olarak belirmektedir. Bu denetim kod ile olasıdır.
- Duruma özgü tasarım araçları geliştirebilmek kod ile olasıdır.
- Veri yığınlarını çözümleyebilmek, değerlendirebilmek ve anlamlandırmak kod ile olasıdır.
- Etkileşimin çok yönlü ve çok katmanlı yapısını tasarlayabilmek de kod ile olasıdır.

Kod kullanımı gerektiren bu örnekler görsel tasarım mesleğinin sorumlulukları arasındadır. Etkileşim tasarımı ve kullanıcı deneyimi tasarımı gibi alanlar multidisipliner ve interdisipiliner ekip çalışmasını zorunlu kılmaktadır (Dündar, 2014). Bu ekip çalışmasında görsel iletişim tasarımcısının diğer disiplinler ile ortak bir teknik dil konuşabilmesi için matematik, olasılık, istatistik ve kod dili bilimlerinin okur-yazarlığı gerekmektedir (Akarun & Özcan, 2002). Algoritmik düşünce geliştirebilmek günümüzün dijital atmosferi içerisinde elzem ve hayati bir gereksinim olarak belirmiştir. İnsanoğlu başarabileceğine inandığı sınırlar içerisinde hayal etmeye cesaret edebildiğinden dolayı, algoritmik düşünce geliştirmek hayal gücünün ve yaratıcılığın sınırlarını genişletir.

Tasarım Müfredatında Matematik Eğitimi

Birçok bilim insanı matematiksel düşüncenin yaratıcılıktaki temel unsur olduğuna inanmaktadır. Bu fikrin kökü, Platon dönemine kadar uzanmaktadır. Estetiğin mantık ve matematik kurallarına dayalı olduğunu savunan Plato, ileri yaşantısında geometrik formların aynı zamanda "güzelliğin formları" olduğunu fark etmiştir. Doğrular, daireler, düzlemler ve küpler gibi geometrik formlar ile kurulacak bir kompozisyonun estetiği biçimlendirmek için gerekli olduğunu vurgulamıştır. Platon'un rasyonel biçimleri ve geometri kuralları antik Yunan sanatının ve mimarisinin temelidir ve tarih boyunca da sanat ve tasarımı çeşitli derecelerde etkilemiştir. Günümüzde boya, fırça ve kalemin yerine geçmiş olan dijital tasarım araçlarının çalışma ilkesinde matematik, özellikle de geometri vardır. Sanatçılar ve tasarımcılar bu yeni araçların çalışma ilkelerinde ustalaşmazlarsa yaratıcılıklarını geliştirmekte ve ifade etmekte yoksun kalacaklardır (Akarun & Özcan, 2001). Ayrıca multidisipliner ve interdisipliner iş akışının artık kaçınılmaz olduğu günümüzde, bütün disiplinlerin ortak olarak paylaştığı evrensel ve saf olan dil matematiktir (Gönenç Sorguç, 2005).

Toplumda matematik bilimi ve eğitimine karşı olumsuz ve yanlış bir algı gelişmiştir (D'Ambrosio, 2006). İlk, orta ve lise öğrenimi boyunca verilen işlevsiz matematik eğitimi, bireylerin matematikten korkmasına, sıkılmasına, "ben matematikten anlamıyorum" diyen bir ön yargı geliştirmesine ve "ne işime yarayacak? Bunu hayatın neresinde kullanacağım?" gibi soruları sormasına neden olmaktadır. Günümüzdeki matematik müfredatı ve onun aşıladığı matematik temeli, bilgi çağının taleplerini karşılamaya yeterli değildir (D'Ambrosio,

2010). Bu gerçek, matematik eğitiminin görsel iletişim tasarımı müfredatının temeline dâhil olması düşüncesini zorlaştırmaktadır. Tasarım müfredatının temeline matematiği dâhil etmek adına başka disiplinlerden eklenecek dersler yeterli çözüm olmayacaktır. Tasarım eğitiminin özüne matematik, olasılık, istatistik ve kod dili boyutu kazandırılmalıdır.

Görsel iletişim tasarımının kültürüne ait "tasarım için matematik" ve "tasarım için olasılık ve istatistik" temalı ders içerikleri geliştirilmelidir. Mesleğe ait nüanslar ile özdeşleşmeli ve kendine ait bir mesleki ortak dili olmalıdır. Mesleğe dair sorunların çözüldüğü gerçek-dünya örnekleri sunmalıdır. Matematik eğitimindeki bu kültürel ayrışmayı ve özelleşmeyi sağlayabilmek, tasarım öğrencilerinin bu özgül bilim dalını benimsemesini ve ona bir yetenek olarak sahip çıkmasını kolaylaştıracaktır.

Tasarım öğrencilerinin matematik dersi düşüncesine yaklaşımı onu lise konularının tekrarı niteliğinde olan monoton ve sıkıcı bir ders olarak addedip önemsememeleri ve yaratıcı gelişimlerinin bir parçası olarak düşünmemeleridir. Bu genel ön yargı ile mücadele edebilmek için, matematik programında sunulacak her konunun görsel tasarım ile ilişkisi ön planda olmalıdır. Böylelikle öğrenciler öğrendikleri matematik konularını tasarımın hangi aşamasında kullanabileceklerini zihinlerine yerleştirebilirler. Bu yerleştirme aynı zamanda matematik için bir heves aşılayacak nitelikte başarılı olmalıdır. Öğrenciler matematiksel biçimlerin ve tasarımın barındıkları güzellik ve estetik arasındaki benzeşmeyi görebilmeli ve matematiğin içindeki güzelliğe karşı bir idrak geliştirmelidir. En önemlisi, bu ders ile kazanılacak bilgi yaratıcılığa karşı yeni ufuklar açmalıdır (Akarun & Özcan, 2001).

Mimarlık öğrencilerine benzer bir yaklaşımla uygulanmış bir projede; öğrencilerin matematiğe karşı olan ön yargısını yıkabilmek için ders içeriği matematiğin müzik, origami, edebiyat ve oyunlar ile olan ilişkisi üzerinden anlatılmış ve matematiğin karmaşık terminolojisinden kaçınılmıştır. Başlangıçta öğrencilerin matematiğe endişe ile yaklaştıkları görülmüş, ama eğitimin sonunda matematiği çok yararlı bir araç olarak algıladıkları ve yaratıcılıklarının geliştiği gözlemlenmiştir. Öğrencilerin matematik üzerine kazandıkları özgüven ile tasarım sürecini çok daha geniş bir bakış açısıyla sorguladıkları deneyimlenmiştir. Bu nedenle bu projenin öğrencilerin tasarımsal niteliklerini ve çevresel farkındalıklarını geliştirdiği söylenebilir (Gönenç Sorguç, 2005).

Tasarım eğitimi için önerilen bu uygulamanın benzerleri dünyanın çeşitli yerlerinde "etnomatematik" çalışmaları adı altında yürütülmekte ve başarıya ulaşmaktadır. Küreselleşmiş, arınmış ve soyutlaşmış Batı matematiğinin ulaşamadığı etnik toplumlara, onların kültürlerini ve yaşantılarını dikkate alan ve onlar için günlük yaşamda kullanılabilir olan bir matematik eğitimi verilmektedir (Orey & Rosa, 2006).

Etnomatematik kelimesinin kökeni incelendiğinde aşağıdaki anlamlar elde edilmektedir (Orey & Rosa, 2006):

Etno (ethnos) – kültürel bir çevre dâhilinde.

Matema (mathema) – üstün olmak için anlamak ve ifade etmek, hayatta kalmak, gelişmek ve başarılı olmak için gerçeklik ile başa çıkmak ve onu yönetmek.

Tik (tics) – saymak, düzenlemek, sıralamak, ölçmek, tartmak, hesaplamak, sınıflandırmak, anlam çıkarmak ve modellemek gibi teknikler.

Matematik tüm insanlar ve tüm kültürler tarafından hayatta kalma ve sorunları çözebilme gereksinimi karşısında geliştirilmiştir. Kültürlerin kendine özgü sorunları vardır. Kültürlere ait bireyler bu sorunları çözmek için de konuya yine kültürlerine özgü yöntemler ile yaklaşırlar. Matematik çağlar boyunca bu yaklaşımın çabası içerisinde gelişmiştir. Bu çaba sadece maddi kaygı ve gereksinimleri

değil sanat ve maneviyatı da kapsamaktadır. Küreselleşmiş olan modern matematik eğitimi arınarak ve soyutlaşarak sözü edilen bu işlevini kaybetmiştir. Etnomatematik, matematiğin günlük yaşam içerisinde kullanılabilir olan bu işlevini toplumlara kazandırabilmek üzere çalışmaktadır. Etnomatematik eğitimi, klasik matematik müfredatını temsil eden "tik" ekini değil, beşerî faaliyetleri temsil eden "matema" ekini merkez alarak düzenlenmektedir (Kellermeier, 2010).

Etnomatematik eğitiminin bireye aşağıda belirtilen nitelikleri kazandırmakta klasik matematik eğitimine göre çok başarılı olduğu birçok çalışmada gözlenmiştir (D'Ambrosio, 2010; Kellermeier, 2010).

- Matematiğin değişkenlerden, rakamlardan, formüllerden ve denklemlerden çok daha fazlası olduğunu fark etmelerini sağlamak;
- Matematik ile gerçek dünya arasındaki ilişkiyi görünür kılmak;
- Matematik alanında okur-yazar ve özgüven sahibi olmalarını sağlamak;
- Matematiksel fikirlerin mesleki ve günlük etkinliklerin, zanaatın, folklorun, oyunun, eğlencenin ve başka nice beşerî etkinliklerin içinde barındığını fark eden ve analiz eden bir güdü geliştirmek; ve
- Matematiğin aslında daha önce hiç farkına varmadıkları bir şekilde onları çevrelediğine ve bazı yöntemlere aslında çoktandır yetkin olduklarına dair bir farkındalık kazandırmaktır.

Görsel iletişim tasarımın mesleki kültürüne ait olan bir matematik eğitimi modeli ile tasarım öğrencilerine bu niteliklerin kazandırılması öngörülmektedir. Etnomatematik yönteminin küreselleşmiş Batı matematiği eğitimine uyum sağlayamayan etnik kültürlerde başarılı olduğu görülmüştür. Görsel iletişim tasarımı da kendine özgü bir kültürdür. Dijital atmosfer ise tasarımcının içerisinde hayatta kalmayı ve sorun çözebilmeyi öğrenmesi gerektiği yeni dünyadır. Bu benzerliklerden dolayı, etnomatematiksel yaklaşımın tasarım eğitimi müfredatının temeline matematik boyutu kazandırmak hedefi için izlenmesi uygulanabilecek bir yöntem olarak belirmektedir. Tasarımcının dijital atmosferde hayatta kalma ve gelişme gayreti ve mücadelesi karşısında açığa çıkan mesleki ve kültürel olgunun içerisinde matematiğin yani "sayısal gerekçelendirme ve anlamlandırmanın" kullanımına yönelik bir eğitim modeli geliştirilmelidir.

Sürdürülebilir Niteliklerin Eğitimi

Dünya yaşantısı katlanarak artan bir hız ile dönüşmektedir. Uyum sağlamak için geliştirilen çözümlerin yakın zamanda yine çağ dışı kalmaması için sürdürülebilir olmaları çok önemlidir. Eğitmenler ise, tasarımcı olabilmenin günümüzde gerektirdiği niteliklerin dört yıllık lisans eğitiminde kazanılmasının mümkün olmadığını ve eğitimin yaşam boyu devam etmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Heller, 2005; Sarıkavak, 2015). Bu gerçeğin ışığında, tasarım eğitiminin temelinde matematik, olasılık, istatistik ve kod dili bilimlerinin öğretilmesi, "balık vermek yerine balık tutmayı öğretmek" deyimine benzetilebilir. Matematik, olasılık, istatistik ve kod dili bilimleri üzerine olan yetkinlik, teknolojinin ve tasarım dünyasının son süratte değişen koşullarına gelecekte de uyum sağlayabilmenin anahtarı olarak gözükmektedir. Bu bilimler tasarımcının değişen dünyayı daima okuyabilmesini ve yorumlayabilmesini sağlayacaktır. Bu bilimlerin öğretilmesi, uzun vadede yeni mecraları, eğilimleri ve uygulamaları öğretmekten daha verimli olacaktır. Mecralar, eğilimler ve uygulamalar muhakkak değişecektir, ama teknolojinin dilini okumaya yarayacak bu bilimler baki kalacaktır. Bu makale, görsel iletişim tasarımı eğitiminin temelinde matematik, olasılık, istatistik ve kod dili bilimlerinin öğretilmesinin sürdürülebilir bir çözüm için gerekli olduğunu savunmaktadır.

SONUÇ

Bu makalenin akademik araştırma ve incelemesi sayesinde aşağıda sunulan saptamaları yapmak mümkündür:

- Tasarımcının, dijital tasarımın gücünü yönetebilmesi, bu gücü ürüne dönüştürebilmenin yöntemlerini keşfedebilmesi ve dijital atmosferdeki yaşamda kimlik kazanabilmesi için dijital atmosfer içerisinde hayatta kalma ve sorun çözebilme becerilerine sahip olması gerekmektedir.
- Tasarımcının, dijital tasarımın sunduğu olanakların sınırlarını genişletebilmesi ve bu olanaklardan azami derecede yararlanabilmesi için, yeni çağın ham maddesi olan veriyi değerlendirerek kullanılabilir olan bilgiye ulaşabilmesi ve yeni çağın teknik dili olan algoritmayı konuşabilmesi gerekmektedir.
- Etkileşim tasarımı ve kullanıcı deneyimi tasarımı gibi multidisipliner ve interdisipiliner ekip çalışmasını gerektiren alanlarda, görsel iletişim tasarımcısının diğer disiplinler ile ortak bir dil konuşabilmesi için matematik, olasılık, istatistik ve kod dili bilimlerinin okur-yazarlığı gerekmektedir.
- Tasarım eğitimi müfredatında öğretilen beceri ve yeteneklerin, katlanarak artan bir hız ile evrim geçiren teknolojinin ve yaşantının gelecekteki koşullarında da hayatta kalabilmesi için sürdürebilir nitelikte olmaları gerekmektedir.

Bu nitelikler görsel iletişim tasarımı mesleği için hayati önem taşımaktadır. Bu niteliklerin tasarım öğrencilerine kazandırılabilmesi için görsel iletişim tasarımı eğitimi müfredatında matematik, olasılık, istatistik ve kod dili bilimlerinin temelleri öğretilmelidir. Bu hedefe ulaşabilmek için tasarım eğitiminin özüne matematik, olasılık, istatistik ve kod dili boyutu kazandırılmalıdır. Bu aşamada etnomatematik çalışmaları gerçekçi ve uygulanabilir bir yöntem olarak belirmektedir.

KAYNAKÇA

Akarun, L., & Özcan, O. (2001). Mathematics and Design Education. Design Issues, 17(3), 26-34.

Akarun, L., & Özcan, O. (2002). Teaching Interactive Media Design. International Journal of Technology and Design Education(19), 161-171.

Benjamin, A. (2009, 02). Teach statistics before calculus! Retrieved from TED: http://www.ted.com/talks/arthur_benjamin_s_formula_for_changing_math_education

Dündar, S. K. (2014). The Redefined Responsibilities of A Designer in the Information Age, and It's Impact on the Design Education Process. The Anadolu International Symposium on Arts Education: 'Transformations in Arts Education'. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

D'Ambrosio, U. (2006, 05). The Program Ethnomathematics: A Theoretical Basis of the Dynamics of Intra – Cultural Encounters. The Journal of Mathematics and Culture, 1(1).

D'Ambrosio, U. (2010). An Ethnomathematics View of Space Occupation and Urban Culture. The Journal of Mathematics and Culture, ICEM 4 Focus Issue, 6(1).

D'Ambrosio, U. (2010). An Ethnomathematics View of Space Occupation and Urban Culture. The Journal of Mathematics and Culture, ICEM 4 Focus Issue, 6(1).

Gönenç Sorguç, A. (2005). Teaching Mathematics in Architecture. Nexus Network Journal, 7(1), 119-124.

Gönenç Sorguç, A. (2015). Dancing with Isometries in Architecture. Nexus Network Journal, 17(2), 641–654pu.

Hansmeyer, M. (2012, 06). Building unimaginable shapes. Retrieved from TED: http://www.ted.com/talks/michael_hansmeyer_building_unimaginable_shapes

Heller, S. (2005). The Education of a Graphic Designer. New York: Allworth Press.

HM Government. (2012). Open Data White Paper: Unleashing the Potential. Minister of State for the Cabinet Office and Paymaster General. London: TSO. Retrieved from data.gov.uk: https://data.gov.uk/sites/default/files/Open_data_White_Paper.pdf IBM. (2011, 10).

Big Data Success Stories. Retrieved 02 09, 2016, from IBM: http://public.dhe.ibm.com/software/data/sw-library/big-data/ibm-big-data-success.pdf

Kellermeier, J. (2010). From Menstruation to Triathlons: Teaching Ethnomathematics at a Community College. Tacoma, Washington, USA: Tacoma Community Collage. Retrieved from http://www.tacomacc.edu/home/jkellermeier/index.htm

Kelly, K. (2016). The Inevitable: Understanding the 12 Technological Forces That Will Shape Our Future. New York: Viking.

McKinsey Global Institute. (2011). Big data: The next frontier for innovation, competition, and productivity. McKinsey Global Institute. McKinsey & Company.

Orey, D. C., & Rosa, M. (2006, 05). Ethnomathematics: Cultural Assertions and Challenges Towards Pedagogical Action. The Journal of Mathematics and Culture, 1(1).

Orey, D. C., & Rosa, M. (2006). Ethnomathematics: Cultural Assertions and Challenges Towards Pedagogical Action. The Journal of Mathematics and Culture, 1(1).

Oxman, N. (2015, 03). Design at the intersection of technology and biology. Retrieved from TED:

http://www.ted.com/talks/neri_oxman_design_at_the_intersection_of_technology_and_biology

Sageetha, S., & Sreega, A. (2015). No Science No Humans, No New Technologies No changes "Big Data a Great Revolution". (IJCSIT) International Journal of Computer Science and Information Technologies, 6(4), 3269-3274.

Sarıkavak, N. K. (2015). Grafik Tasarım Eğitiminin Geleceğine Bir Bakış. Grafik Tasarım (54), 56-63.

Smolan, R., & Erwill, J. (2012). The Human Face of Big Data. California: Against All Odds Productions.

René Magritte'in Sürrealist Tavrının Afiş Tasarımına Etkisi

Refik Yalur[1]

ÖZ

Tarih boyunca akımlar, içinde bulunduğumuz çağa yenilik getirebilmek için bizlere yol göstererek sanatın tüm dallarını etkilemiştir. Afiş tasarımı, grafik tasarımın önemli bir dalı olmakla birlikte, bazı afişler tek başına birer sanat eseri olarak adlandırılabilir. Afiş tasarımına Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, De Stijl, Konstrüktivizm, Bauhaus, ve Sürrealizm gibi akımların katkıları olmuştur.

Sürrealizm; resimden heykele, fotoğraftan edebiyata birçok alanda görülmektedir. 20. yüzyılın en önemli ve etkili sanat hareketlerindendir. 1920'lerin ortasında André Breton tarafından 'Sürrealizm Manifesto' ile duyurulmuştur. Akılcılığa ve geleneksel düşünce biçimine karşı çıkarak, gerçeğin düş, rüya ve hayal gücünün bağımsız ifade edilmesi olduğunu savunmuştur.

Sürrealizmin önde gelen sanatçılarından René Magritte, sanata ve afiş tasarımına düşünsel bir bakış kazandırmıştır. Afiş üzerindeki unsurlardan ziyade izleyiciye verilen mesajın düşünce gücünü zorlaması ön plana çıkmaktadır.

Magritte'in eserlerinde zıtlık, illüzyon, ve sürrealist sanatçılardan ayıran, Sürrealizm'e de katkı sağlayan felsefi anlayışı da mevcuttur. Günümüzde çoğu sanat dallarının yanında afiş tasarımında da bu anlayışın çok büyük katkısı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Afiş, Tasarım, Gerçeküstücülük, René Magritte.

The Effect of René Magritte's Surrealist Attitude on Poster Design

ABSTRACT

Throughout history, trends have influenced all branches of art by guiding us to bring innovation to our era. Poster design is an important branch of graphic design, also some posters can be called as works of art alone. Cubism, Futurism, Dadaism, De Stijl, Constructivism, Bauhaus and Surrealism have contributed to poster design.

Surrealism; can be seen at painting to sculpture, photography to literature. One of the most important and influential art movement of the 20th century. It was announced in the middle of 1920s by André Breton with the 'Surrealism Manifesto'. He opposed rationality and the traditional way of thinking, arguing that reality is the independent expression of dream, fantasy and imagination.

René Magritte, one of the leading artists of surrealism, gave an intellectual perspective to art and poster design. Rather than the elements on the poster, the message given to the audience is forcing the thought power.

[1] Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Aydın Üniversitesi GüzelSanatlar Fakültesi Grafik Bölümü, refikyalur@gmail.com

Magritte's artistic works also include contrast, illusion, and with philosophical mentality that distinguishes him from other surrealist artists also contributes to Surrealism. Nowadays, in addition to most art branches, this mentality has a great contribution in poster design.

Anahtar Kelimeler: Poster, Design, Sürrealizm, René Magritte.

Sürrealizm Kavramı ve Ortaya Çıkışı

Sürrealizm (isim), kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm. (Felsefe, özdevim). Estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem (Breton, 2009).

Sürrealist sanat hareketinin ilk tohumları fantastik sanatta yer almaktadır. Fantastik sanatın kökenleri ise, romantik akıma, barok döneme, aydınlanma dönemi ve cennet cehennem tasvirlerinin yer aldığı Rönesans'a kadar uzanmaktadır. Fantastik sembollerin sanatta kullanımının izlerine tarihin ilk çağlarında yer alan en eski mitoloji olan Mısır mitolojisinde de rastlanmaktadır. Bu ifade stili her çağda farklı bir form ve role bürünerek, sanat akımları içinde baskın bir faktör olmuştur ve yazı aracılığıyla anlatılmaya, resim aracılığıyla görselleştirilmeye devam etmiştir. 'Düşlerin resimle anlatılması, yüzyıllar boyunca tekrarlanagelmiş ve zaman zaman her birine mitolojiler ya da dinler sahip çıkmış olsa da, gücünden hiçbir şey yitirmeyen fantezi, simgecilik, ima, büyü ve çılgınlıklar sayıca zenginleşmeyi, bollaşmayı sürdürmüşlerdir.' (Passeron, 1996: 23).

Sürrealizm, şair Guillaume Apollinaire tarafından 1917'de bir terim olarak adlandırılmıştır. Gerçeküstücülük olarak da bilinen Sürrealizm, Avrupa'da Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, 1920'lerin ortasında Fransız şair André Breton tarafından 'Sürrealizm Manifesto' ile duyurulmuştur. Böylece sergi ve galeri duvarları gibi kısıtlayıcı alanlardan çok daha geniş kitlelere ulaşması sağlanmıştır. Akımının resim alanındaki temsilcileri; René Magritte, Salvador Dali, Giorgio de Chirico, Joan Miró, Yves Tanguy, Max Ernst gibi sanatçılardır. Heykelde, Jørgen Haugen Sørensen, Fotoğrafta; Man Ray, Dora Maar, Maurice Tabard, Edebiyatta; André Breton, Louis Aragon, Robert Desnos, Paul Éluard; sinemada ise yazar ve yönetmen Luis Buñuel gösterilebilir. Kuralcılığa karşı olan, gelenekleri yıkan ve sürekli yenilenmeyi amaçlayan Dadaizm, Sürrealizm akımının oluşmasında ilham kaynağı olmuştur.

Dada ve Gerçeküstücülük, sosyal ve politik köktenciliğin sanatsal yenilikle sınırlanması gerektiğini söyleyen avangart inancı paylaşıyordu. Sanatçının görevi estetik hazzın ötesine geçmekti, insanların yaşamlarını etkilemek ve onların nesneleri farklı şekillerde görmelerini ve deneyimlemelerini sağlamaktı (Hopkins, 2004: 19). Sürrealizm aynı zamanda Sigmund Freud'un psikanaliz fikirlerinden de etkilenmiştir. Sigmund Freud'un bilim tarihine yaptığı büyük katkılar, Sürrealizm akımına da yol göstermiştir.

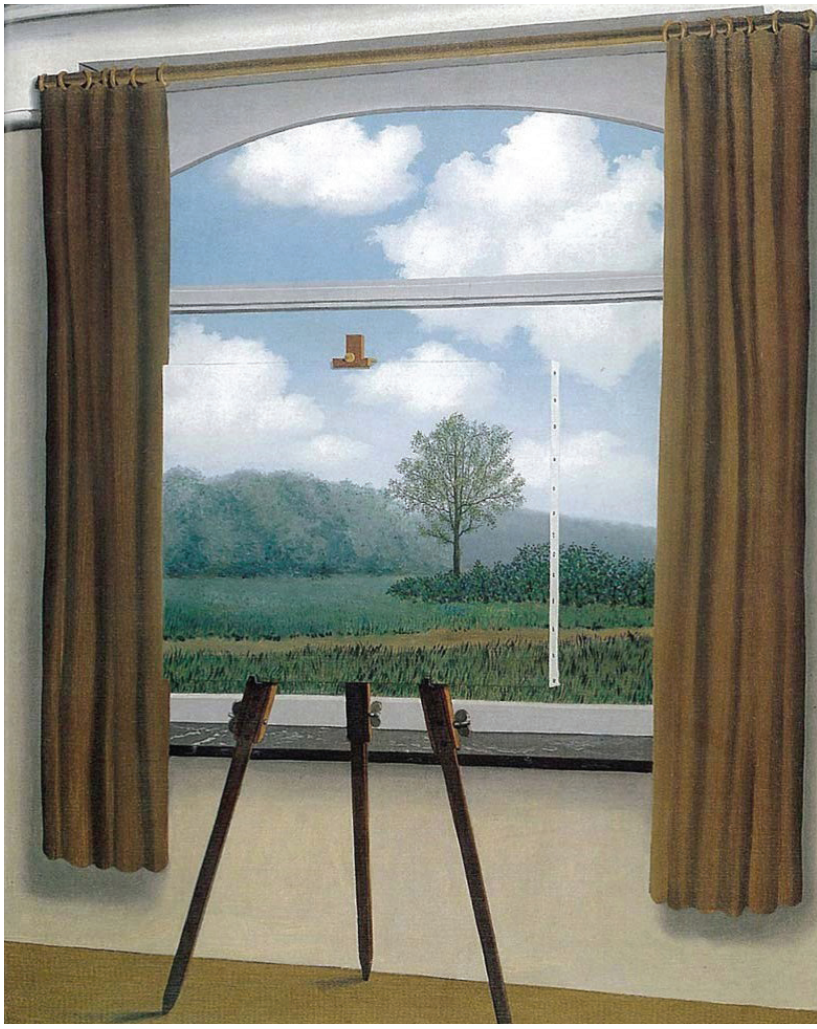


Resim 1: René Magritte, İmgelerin İhaneti, 1929 (https://bit.ly/2U3mtks).

Bilinçaltı, Gerçeküstücüler'in temel ilgi alanıydı. Onlara göre bilinçaltı, şimdiye kadar baskı altına alınmış, şaşkınlık verici bir sanatsal yaratıcılıkla dolu geniş bir depoydu. Psikanalizci Sigmund Freud'dan büyük ölçüde etkilenerek mantığı, bu depoya girişi engelleyen bir depo gibi gördüler. Bilinçaltının kilidini açacak çeşitli teknikleri uyguladılar. Otomatik yazı (otomatizm de deniyordu) belki de sanatsal yaratı sürecinin bilinç tarafından denetiminden kaçınmak için kullandıkları en ünlü teknikti. En kabul görmüş gerçekleri ve alışkanlıkları esasen yaratıcı olmadıkları gerekçesiyle reddederek zayıflatmaya çalıştılar. Gerçeküstücüler Doğalcılık'ı ve Gerçekçilik'i, gerçekleri nesnelerle karıştırmakla ve hem sanatı hem de yaşamı belki birer eski mobilyaymış gibi katı, çirkin ve tozlu bir yöntemle ele almakla suçlayarak her iki akımı da kökten burjuva olarak nitelediler (Little, 2016: 118).

Freud'un bilinçdışı kavramına yaklaşımından etkilenen sürrealist sanatçılar, bilinçdışı kavramına eserlerinde geniş yer vererek, görünen gerçeği değil, bilinçlerinde yer alan gerçeğe yönelmişlerdir (Altuğ, 2008: 188-189). Görülen dünyanın yanı sıra bilinçaltına ittiğimiz birçok deneyimin varolduğu ve bunların düşlerde ve halüsinasyonlarda ortaya çıktığı gibi, resimlerde de ifade edilebileceği inancı gerek ressam, gerekse yazarlardan oluşan uluslararası camiayı aynı noktada birleştirdi (Krausse, 2005: 102). 20. yüzyılın en önemli ve etkili sanat hareketlerinden biri olan akım, toplumsal geleneklere karşı çıkarak gerçeğin sadece bilgi ve deneyimler olmadığını asıl gerçeğin düş, rüya ve hayal gücünün bağımsız olarak ifade edilmesi olduğunu savunmuştur.

Birbirleriyle ilgisiz görünen, biçim ve nesneleri bir araya getirmek, bütün içinde sunmak, bazen perspektif içine yerleştirmek ya da düz bir yüzeyde toplamak, sürrealistlerin belli başlı eğilimleridir. Yapıtlarında nesneleri alışılmamış biçimlerde betimleyen Gerçeküstücü sanatçılar, çoğunlukla düşlerin gizli dünyasını dile getirmeye çalışmışlardır. Bazen de nesneleri kendi doğal ortamlarından çıkartarak şaşırtıcı, düşsel bir ortama taşımışlardır. Sanatçılar hiç bir estetik kaygıya yer vermeden çalışmışlar ve eserlerinde kontrast (zıt) renkler kullanarak, anlatımı çarpıcı boyuta ulaştırmışlardır. Ressamlar, ilkel toplumların sanatlarından da etkilenmişlerdir (Arıcan, 2012: 67). Sürrealist eserlerde, unsurlar alışılmış ifade biçimlerinin dışında betimlenir. Sanatçılar, genel olarak düşlerin gizemli dünyasını betimlerler. Sıradan nesneleri nesne olma özelliğinden çıkartarak metaforik yaklaşımlarda bulunurlar. Bu da artık her şeyin sınırsız sayıda metaforunun hayal edebileceğinin yolunu açar. Rüya ve bilinçaltı sayesinde, eserler farklı yorumlanarak mizansel, garip vb. anlayışların kullanılması; illüzyon, algı ve bilinenin yeniden yorumlanması gibi kavramların doğmasına imkân sağlamıştır.



Resim 2: René Magritte, İnsanın Yazgısı-1, 1933 (https://bit.ly/2WF1elW).

René Magritte ve Sürrealist Tavrı

Sürrealizm'in önde gelen sanatçısı ve Belçika'nın en önemli temsilcilerinden olan René Magritte 1898'de Lessines'de doğmuş, 12 gibi çok erken bir yaşta resimle ilgilenmeye başlayarak 1919-1922 yılları arasında çeşitli üsluplar denemiştir. Fakat 1922'de Giorgio de Chirico'nun eserlerinden ciddi anlamda etkilenmiş ve aradığı üslubu bulmuştur.

Sanat eğitimine erken başlayan Magritte, 1910'da ders vermeye başladı. İlk resimlerini ergen olarak yaptı ve Brüksel'deki Académie Royale des Beaux-Arts'a 1916'da başladı. 1922'de Antwerp Modern Sanat Kongresi sergisinde altı resim sergiledi. Giorgio de Chirico'nun çalışmalarını inceledi ve ressamın ıssız, gölgeli, sembol yüklü sahneleri Magritte'i kendi psikolojik manzaralarını yaratmaya yönlendirdi (Cohen, 2018).



Resim 3: René Magritte, Kavrayış, 1936 (https://bit.ly/2jStgIo).

İlk kez İtalyan ressam Chirico'nun 'Aşk Ezgisi' adlı çalışmasının röprodüksiyonunu gördüğünde ise kendisinden oldukça etkilenmiştir. Yenilikçi hareket, Kübizm ve Fütürim'e yönelimi olduysa da bu durum ancak gerçek esin kaynağı olan Giergio'de Chirico ve onun gerçeküstü eserleriyle karşılaşana dek sürmüştür. Bu büyük etkinin ardından onun eserlerinde şiirin resim üzerindeki üstünlüğünü kavradığını ileri süren Magritte, Chirico'nun eserlerinden elde ettiği kaliteyi, kendi sanatına şiirsel görüntülerle taşımaya başlamıştır. 'şiirin resim üzerindeki üstünlüğü', Magritte için her zaman çok önemlidir (Yurdayüksel, 2006: 55).

Magritte ayrıca reklamcılıkta çalıştı, otomobillerden modaya endüstrilerdeki müşteriler için reklamlar tasarladı. Ticari tasarımında olduğu gibi, Magritte de sanatında düzgün ve düz bir yüzey kullandı. Sadece on yıllar sonra, Andy Warhol benzer bir yörüngeyi takip eder, baskılarını, resimlerini ve heykellerini ticari taslak olarak geçirdiği günlerin kanıtlarıyla daha açık bir şekilde aşılardı. Magritte ayrıca mesleki becerilerini politik amaçlar için kullandı ve Belçika Komünist Partisi için grafik ve posterler hazırladı (Cohen, 2018).

Diğer Sürrealist sanatçıların tersine, René Magritte'in eserlerinde Felsefi yaklaşımının yanında sade, net ve minimal bir anlayış hâkimdir. Fakat bununla birlikte rahatsız edici düşüncelere sokan ve kafa karıştıran anlayışı da içermektedir. Magritte, eserlerini 'hiçbir şey gizlemeyen ama gizemi uyandıran görünür görüntüler' olarak tanımlar. 'Gerçeklik duygusu yaratan ipuçlarını bilerek yanlış kullanıp, görünen dünyanın gizeminden kaynaklanan şok ve sürprizleriyle bizi geleneksel görme alışkanlıklarından özgürleştirip, us ve mantık dışını anlamaya zorlamaktadır.' (Halıcı, 2002).

Kimi zaman metin ve görseldeki zıtlıkları birlikte kullanarak kabul edileni yeniden düşünmeye zorlar. Kimi zaman bilinen bir unsura bakıp farklı bir unsuru anlatması düşünsel algımızı heyecanlandırır. Kimi zaman da illüzyonist

tavrıyla görsel algımızı harekete geçirir. Kendine özgü bir anlayış benimseyerek Sürrealizm'e de katkı sağlayan Magritte, Bunlardan dolayı Sürrealizm'e farklı pencereler açan ve farklı pencerelerden bakan bir sanatçıdır.

René Magritte'in eserleri, Sürrealizm'in dışında minimalizm ve kavramsal sanat gibi akımları da etkilemiştir. Magritte'in 1929 yılında yapmış olduğu 'İmgelerin İhaneti' eserinde, 'Pipo sadece temsili bir görsel, bir pipo olduğunu kim iddia edebilir? Resmimdeki pipoyu kim içebilir? Hiç kimse. Bu nedenle pipo değildir.' der. Pipo illüstrasyonunun altında kullandığı 'Bu bir pipo değildir.' metniyle, görselin ve kelimenin birbirine olan paradoksunu kullanmıştır. Buradaki kafa karıştırıcı ve felsefi yaklaşımı ile kabul edileni yeniden düşünüp yeniden bakmaya zorlamaktadır.

'Sözcükler ile nesneler arasında yeni bağıntılar yaratılabilir ve dilde ve nesnelerde bulunan ama günlük yaşamda bilinmeyen bazı temel özellikler belirtilebilir'. Magritte şöyle diyor: 'Kimi zaman, bir nesnenin adı, bir imgenin yerine geçer. Bir sözcük, gerçekte, bir nesnenin yerini alabilir. Bir imge, bir önermedeki sözcüğün yerini de alabilir'. Çelişki taşımayan, ama hem de onları taşıyacak bir ortak alanın bulunmayışını Magritte: 'bir tablodaki sözcükler, görüntüleri ve sözcükleri farklı bir biçimde görürüz' der (Foucault, 2008: 36).

'Magritte yapıtlarını günlük, basit nesnelerden oluşturmuş ve belli kullanımı olan objeleri bambaşka biçimlerde kullanarak işlevlerini değiştirmiştir... Çok sıradan nesnelerin görüntülerini kendi doğal görünüşlerinin dışına çıkartıp, mantığa ve akla ters düşecek biçimde, şaşırtıcı ve düşsel bir ortam içinde gözler önüne sermiş ve zamansız bir yaşamın katılımcılarının böylece boyutlarını değiştirmiştir. Bunun sonucunda da izleyenlerin alışılagelmiş vizyonlarını hep sorgular hale getirmiştir (Yurdayüksel, 2006: 55).'

Magritte'in 1933 yılında yapmış olduğu 'The Human Condition' (İnsanın Yazgısı-1) eserine bakıldığında ise eserde illüzyonist bir bakış açısı görülmektedir. Pencere önünde duran şövalenin üzerindeki tuvalde; manzara camdan görünen mi, yoksa camın önünde şövale üzerindeki resim mi, ya da her ikisi de aynı görüntü mü? diye düşündürmektedir. Magritte'in çalışmalarındaki önemli unsurlardan biri olan bu tavır, gerçeklik ve algı arasındaki ince çizgiyi göstermekedir. Pencere ile resme bakıldığında görülmesi gereken tuvalin, mekânın ya da manzaranın devamı olmasıdır. Sanatçı izleyicinin ne görmesini istiyorsa ona izin veriyor. İşte burada bakmak ve görmek ya da kişilerin birbirlerinden farklı görebilmesini ve farklı düşünebilmesini sağlayan algı devreye giriyor.



Resim 4: Journal Entry, Coca Cola Light, 2015 (https://goe.gl/MVe1Z).

Magritte, sanatın geleneksel özünü, sanatın bir iletişim aracı olduğu gerçeğini yakalamıştır. O'nun benimsediği bu anlayışa göre resmedilen herhangi bir görüntü, nesnenin kendisiyle özdeş olarak karşımıza çıkar (Lynton, 1982: 185). Magritte 'Algı ön plana doğru hareket ederken zaman ve mesafe ilgisini kaybeder' der. Magritte'in resminde sözcüklerle nesneler arasında anlam bütünlüğü ve benzerliği kurulamadığı gibi, ele aldığı görüntülerin ve imgelerin gerçek hayattaki nesnelerle bir benzerlik kurması da beklenemez. İmgeler insanlara her zaman aynı anlamı taşımazlar saptamasına John Berger, 'Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır' demektedir (Berger, 2003: 10).



Resim 5: Jordan Semar in Graphic Design, Bologna Festival, 2012 (https://goe.gl/05DvB).

Magritte, günlük yaşamın en yaygın ve sıradan unsurlarını sorgulamasını ve yeniden yapılandırmasını sağlayan bir yöntem olan, farklı nesneler tarafından ortaya konan 'sorunlara' 'çözümler' bulmaya çalıştı... Bu felsefi yöntem, 1932'deki bir rüyadan uyandıktan sonra ona gelmişti. Yarı bilinçli durumunda, odasında bulunan bir kuş kafesine baktı ama kafesinde yaşayan bir kuş görmedi, bunun yerine bir yumurta gördü. Bu 'görkemli yanlış anlama', 'yeni ve şaşırtıcı bir şiirsel sırrı' kendi sözleriyle kavramasına izin verdi (10 Things to Know About René Magritte, 2019)

1936 yılında yapmış olduğu 'Kavrayış' eseri, masanın üstüne duran bir yumurtaya bakarak uçan kuşu çizdiğini resmeden Magritte'in düş ve hayal gücünün Sürrealizm'e getirdiği felsefi yaklaşımın en güzel örneğidir. Dil, üslup ve akla karşı gelerek yeni bir bakış açısı ile dünyaya farklı pencereler açtığı gibi tasarıma da yeni bir bakış açısı getirmiştir. Eserlerindeki, duygu ve düşünce gibi anlayışı, soyut kavramları somut unsurlarla zenginleştirmesi, kullandığı üslup zenginliği, hayal gücü, düş, sezgi dışında felsefi anlam kazandırması afiş tasarımına büyük katkı ve yenilikler getirmiştir. Magritte, sıradan nesneleri sıradışı anlatarak, gerçek mi, değil mi gibi düşündüren ve kafa karıştıran eserleriyle sanatın tüm dallarına yeni anlayışlar getirmiştir. İzleyicinin farklı düşünmesini ve yorumlamasını sağlamasına izin vermesiyle afiş sanatı da bu tür yeniliklerden etkilenmiştir. Afiş sanatında Magritte etkisinin incelenmesi adına bir kaç örneğe yer verilebilir.

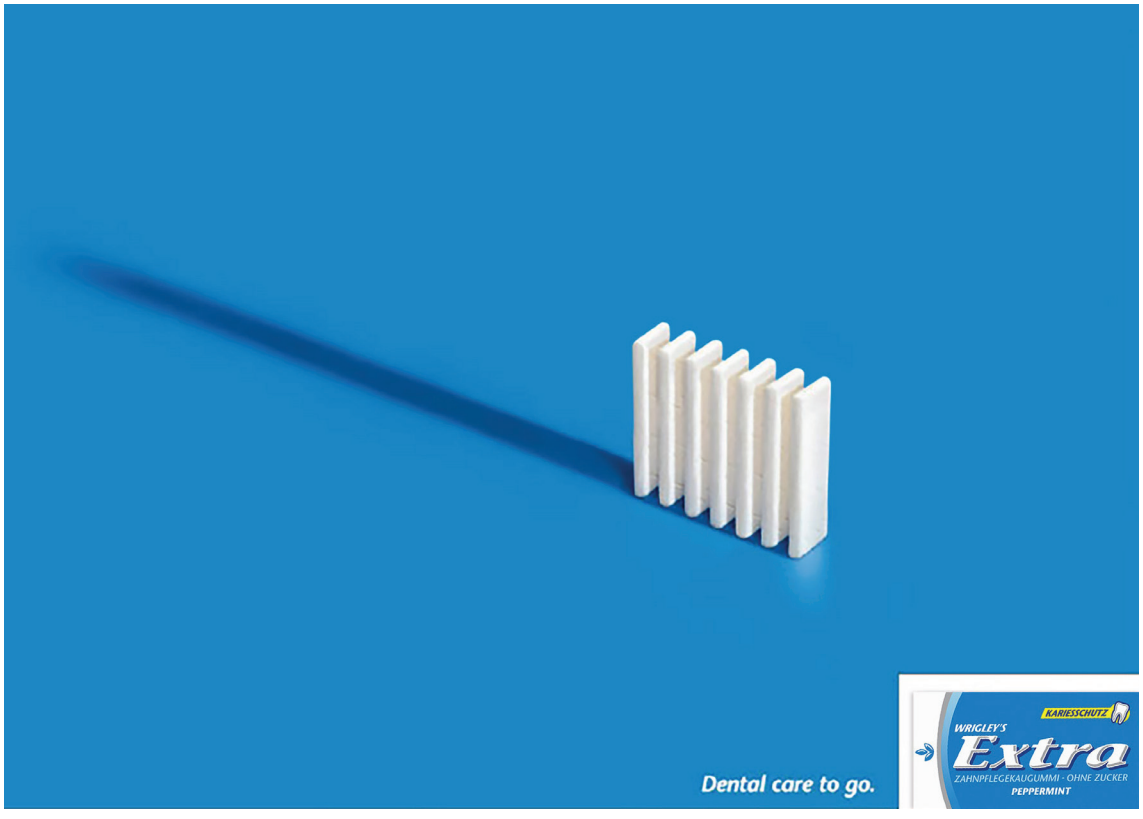
Afiş tasarımına baktığımızda, Coca Cola'nın bardağa dökülmesi gerekirken yukarıya doğru aktığı görülmektedir. Burada Coca Cola Light'ın hafifliğini, kafa karıştırıcı ve absürt yaklaşımla anlatmaktadır. Aynı zamanda sade ve yalın bir tavırla sunulmaktadır. Sağda ve solda keman fotoğrafları yarım olarak gösterilmiştir. Hemen altına papyon ve metinler girilmiştir. Fakat bunların dışında başka bir unsur olmadığı halde boşluğa bakıldığında insan silüeti görülmektedir. Mesaj izleyiciye illüzyonist

bir tavırla aktarılmıştır. Ön planda sakızların bulunduğu tasarımda, sakızlara gölgesi ile birlikte bütün olarak bakıldığında diş fırçası oluştuğu görülmektedir. Buradaki metafor ile diş fırçasının beyazlatan etkisinin sakızda olduğu vurgulanmaktadır. Soyut ve somut unsurun beraber kullanımından oluşan metaforik anlatım, afişe hayal gücü ile felsefi anlam katmıştır.

SONUÇ

Sürrealizm'de gerçek sadece bilgi ve deneyimler değildir. Gerçek; düş, rüya, sezgi ve hayal gücü gibi ifadeleri özgürce kullanmaktır. Sürrealizm, sanattaki estetiği ve inceliği zirveye çıkarmak için hayal gücünün önemine vurgu yapmaktadır. İlk modern afiş tasarımının 19. yüzyılın sonlarında yapıldığı bilinmektedir. O dönemde afiş tasarımları estetik kaygı taşımamaktaydı. İllüstrasyon ağırlıklı olup, tipografi ve boşluk kavramı geri planda kalarak yapılırdı. Felsefi ya da düşünsel bir anlayış görülmemekteydi. Fakat 20. yüzyılın ortalarına doğru daha yalın ve düşünsel işler yapılmaya başlandı. Günümüzde çok daha yalın olarak devam etmektedir. Burada René Magritte'in eserlerine bakıldığında 1920'li yıllarda görülen bu anlayışın afiş tasarımına farklı pencereler açtığını görmekteyiz.

Magritte, soyut kavramları somut unsurlarla çeşitlendirerek, hayal gücü, düş ve sezgi gibi kavramlardan farklı olarak kullandığı üslup çeşitliliği ve kazandırdığı felsefi anlam ile afiş tasarımına yeni bakış açıları kazandırmıştır. Birbirleriyle ilgili olmayan sıradan unsurları birlikte kullanarak sıradışı bir anlam elde etmektedir. Günümüz afişlerinde de görülen bu metaforik yaklaşım aynı zamanda afiş tasarımının minimal bir hal almasını da sağlamıştır.



Resim 6: Extra gum, Dental care to go (https://goe.gl/Wpt7s).

René Magritte'in eserlerinde hayal gücü gibi unsurların yanında metin ve çizimlerindeki zıtlıkları, günlük sıradan nesneleri çok daha farklı anlamlarda vermesi ile felsefi yaklaşımının yanında düşündüren aynı zamanda hayrete düşüren anlatımları da mevcuttur. Magritte eserlerinde düşsel, düşünsel ya da gerçek imgeler kullanmıştır. Aynı zamanda illüstrasyon ve yazınsal anlatımların zıtlığıyla şaşırtıcı ve düşündürücü anlatımlarıyla da etkilemiştir. Sanatçının görsel ve sözel anlatımlarıyla geliştirdiği birçok yenilik, afiş tasarımında mesajın izleyiciye en etkili şekilde geçmesini sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

Breton, A. (2009). Sürrealist Manifestolar, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Passeron, R. (1996). Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Altuğ, E. (2008). Sanat Dünyamız. Sayı 109.

Krausse, A. Carola (2005). Rönesanstan *Günümüze Resim Sanatının Öyküsü.* (Çev. Dilek Zaptcıoğlu), Almanya: Literatür Yayınları.

Yurdayüksel, M. (2006). Sürrealist Rene Magritte, rh + Sanart, Sayı: 30, İstanbul.

Halıcı, U. (2002). Yanılsama: Magritte-Escher-Vasarely, Hayalet Gemi Dergi, Eylül.

Foucault, M. (2008). Bu Bir Pipo Değildir, (Çev. Selahattin Hilav), İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Hopkins, D. (2004). Dada And Surrealism. A Very Short Introduction, Newyork: Oxford University Press.

Lynton, N. (1982). Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Berger, J. (2003). Görme Biçimleri, İstanbul: Metis Yayınları, 9. Basım.

Little, S. (2016). *İzmler*, Sanatı Anlamak, (Çev. Derya Nüket Özer), İstanbul: Yem Yayın.

Arıcan, B. (2012). Grafik Tasarımın Sanata Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi SBE.

10 Things to Know About René Magritte, https://www.christies.com/Features/10-things-to-know-about-Rene-Magritte-8077-1.aspx, 4 Şubat 2019. (Erişim Tarihi: Nisan 2019).

Cohen, A., What You Need to Know about René Magritte, https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rene-magritte, 27 Mayıs 2018. (Erişim Tarihi: Ağustos 2019).

Aydın Sanat'a Katkılar

Yıldız KENTER'i Kaybettik

Sündüz Haşar[1]

Türkiye'de tiyatro deyince akla gelen ilk isimdi… Ona Amerika'dan dönmeseydiniz, çok daha ünlü, çok daha zengin olabilirdiniz denirdi sık sık… Şöyle cevap verdiğini hatırlarım: Türkiye'de tiyatro yapmak bana itibar kazandırdı. İtibarın hepsinden kıymetli olduğunu ekleyerek…

Sanatı bir itibar alanı olarak gören, gündelik yaşamın içinde sanatı bir doğal gereç gibi bulunduran bir aileden geliyordu. Kardeşi, Müşfik Kenter, "babam evde Rigoletto'dan aryalar söyleyerek dolanırdı" diye anlatırdı.

Yıldız Kenter, tek başına bir tiyatro oyuncusu olarak değil, kardeşi ve arkadaşlarıyla birlikte kurduğu tiyatroyla, bu tiyatronun çevresinde oluşturduğu güçlü ve zengin entelektüel etkiyle, seçilen repertuar, bu repertuarı hayata geçirme ilkeleriyle, Türkiyeli tiyatrocular için bir model oluşturarak derin izler bıraktı… Site Tiyatrosu adıyla başlayan Kenter Tiyatrosu ülkemizin en uzun ömürlü özel tiyatrosu olarak belleklerimizde yerini aldı.

Bu sayımızda, Araştırma Görevlisi Burak Çiçek, Uzman Gökay Akgör ve öğrencimiz Batuhan Baygın'ın çalışmalarıyla, bu kompozisyonu aktarma amacını taşıyan bir toplama yaptık. Yıldız Kenter'in özgeçmişine Kenter Tiyatrosu'nun tarihçesini ve tiyatronun değiştirdiği adları dikkate almaksızın, Kent Oyuncuları'nın 1960-1961 sezonunda başlayan 54 yılını kapsayan bir arşiv çalışmasını ekledik.

Alanda çalışma yapan akademisyen ve öğrencilerimiz için de bir kaynak olacağını umuyoruz.

Eğitim

Yıldız Kenter, 11 Ekim 1928 tarihinde İstanbul'da doğdu. 1944 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'na parasız yatılı olarak kabul edildi. Sınavda gösterdiği başarıdan dolayı Ankara Devlet Konservatuvarı Yüksek Bölümü'nü sınıf atlayarak bitirdi.

1955 yılında Rockefeller bursu kazanarak American Theatre Wing, Neighbourhood Play House, Yale Drama School ve Actor's Studio'da oyunculuk ve oyunculuk öğretiminde yeni teknikler üzerine çalışmalar yaptı. Daha sonraki yıllarda sürekli olarak Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere'de "Değişen Eğitim Metotları" ve "Oyunculuk Metotları" üzerine çalışmalarını sürdürdü.

Eğitimci

1956 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'na eğitimci olarak atandı.

1961 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda ders vermeye başladı. Eğitmenliği sırasında profesör unvanını alan Yıldız Kenter, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı kadrosundaki görevini, 1961'den 2007 yılına kadar, Tiyatro Bölümü'nde bölüm başkanlığı ve hocalık yaparak, kesintisiz sürdürdü.

Oyunculuk kadar önemsediği oyuncu yetiştirme görevini 2007 yılından sonra, Koç Üniversitesi'nde verdiği derslerle devam ettirdi.

Kenter Tiyatrosu

1959 yılında Muhsin Ertuğrul'un Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılmasıyla birlikte Yıldız

[1] Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Aydın Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi Drama ve Oyunculuk Bölümü, sunduzhasar@aydin.edu.tr

Kenter ve Müşfik Kenter de Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan istifa ederek İstanbul'a geldiler. Kardeşi Müşfik Kenter ve eşi Şükran Güngör ile Kent Oyuncuları topluluğunu kurdu.

1968'de, İstanbul'da, Kenter Tiyatrosu'nun binasının inşaatını tamamlandı. Kenter Tiyatrosu perdelerini 11 Kasım'da Shakespeare'in Hamlet'i ile açtı.

Yıldız Kenter ilk defa 1987 yılında oynadığı Ben Anadolu oyununu 20 yıl sonra Kent Oyuncuları'nın 45. yılında Londra'da Arcola Tiyatrosu'nda bu defa İngilizce olarak seyirciyle buluşturdu.

1994 yılında Kent Oyuncuları Kültür Bakanlığı'ndan "En Başarılı Tiyatro Topluluğu" ödülünü aldı.

Oyuncu/Yönetmen Olarak Yıldız Kenter ve Ödüller

1948 yılında Ankara Devlet Tiyatrosu'na girdi ve Tatbikat Sahnesi'nde Renato Mordo'nun yönettiği Shakespeare'in "Onikinci Gece"sinde Olivia rolüyle profesyonel olarak sahneye çıktı.

On bir yıl Ankara Devlet Tiyatrosu'nda çalıştı.

1956 yılında Richard Nash'in *Yağmurcu*'sunda Yıldız ve Müşfik Kenter ilk kez profesyonel olarak aynı sahneyi paylaştılar.

1959 yılında İstanbul'a geldikten sonra bir yıl Muhsin Ertuğrul ile çalıştı.

1960 yılında İlhan İskender Ödülü'nü "Salıncakta İki Kişi" oyunundaki rolleriyle Müşfik Kenter'le birlikte aldılar.

1962'de tiyatroya hizmetlerinden ötürü "Yılın Kadını" seçildi.

1981'de "Devlet Sanatçısı" olarak ödüllendirildi. 1984'de Roma'daki İtalyan Kültür Birliği tarafından "Adelaide Ristori" ödülüne layık görüldü.

1984'te Arzu Tramvayı'nda Blanche rolüyle Avni Dilligil Tiyatro Ödülleri'nde "En İyi Kadın Oyuncu" ödülünü aldı.

1984 yılında Güngör Dilmen'in tek kişilik oyunu *Ben Anadolu*'da Anadolu'nun tüm kadınlarını canlandırdı. Talat Halman'ın öncülüğüyle *Ben Anadolu* oyunu Londra, New York, Amsterdam, Atina, Berlin, Moskova gibi kentlerde oynandı, dünyayı dolaştı.

Talat Halman'ın derlediği *Mevlana ve Türk Aşk Şiirleri* Yıldız Kenter tarafından İngilizce ve Türkçe olarak, yıllarca çeşitli yerlerde yorumlandı.

1986'da Ulvi Uraz Ödülleri'nde "En İyi Kadın Oyuncu" ödülünü aldı. 1988'de Kültür ve Turizm Bakanlığı 1987 Tiyatro Ödülü'nü Kent Oyuncuları *Uzaklar ve Kökler* oyunuyla aldı.

1991 yılında tiyatro sanatına hizmetlerinden ötürü Uluslararası Lions Kulübü'nün "The Melvin Jones"uyla ödüllendirildi.

1993'te *Konken Partisi* oyunundaki Fonsia rolü ile Avni Dilligil "Olağanüstü Yorum" ödülünü aldı. *Konken Partisi* ve Çok Uzak Fazla Yakın oyunlarındaki performansıyla "Nisa Serezli Tiyatroda Yılın Kadını" ödülünü aldı.

1994 yılında Finlandiya Dünya Kadın Kuruluşu tarafından yüz yılın en başarılı yüz kadınından biri olarak onurlandırıldı.

1995'te tiyatro sanatına katkılarından ötürü Kültür Bakanlığı Kültür ve Sanat Başarı Ödülleri "Jüri Onur Ödülü"ne layık görüldü. Profesör Yıldız Kenter'e aynı yıl tiyatro sanatına katkılarından dolayı "Mevlana Kardeşlik ve Barış" ödülü verildi. 1996'da Magazin Gazetecileri Derneği tarafından *Ramiz ile Jülide*'deki Jülide rolü için "En İyi Kadın Oyuncu" ödülünü aldı.

19 Mayıs 1997'de Uluslararası İstanbul Festivali tarafından verilen Onur Ödülü, Yıldız Kenter'e Dame Diana Rigg tarafından takdim edildi.

Ankara Sanat Kurumu tarafından, *Maria Callas Master Class* oyunundaki rolüyle, 1998'de "Yılın Kadın Sanatçısı" seçildi.

Sahnede 50. yılını 12 Aralık'ta Çehov'un *Martı*'sında Arkadina'yı oynayarak kutladı. Bu rolüyle 1999 Afife Yılın En Başarılı Kadın Oyuncusu ödülüne layık görüldü. Afife Tiyatro

Ödülleri kapsamında "Muhsin Ertuğrul Yaşam Boyu Başarı Ödülü"nü ve Cumhurbaşkanlığı "Kültür ve Sanat Ödülü"nü aldı. Gazeteciler Cemiyeti tarafından "Yılın Sanatçısı" ödülüne layık görüldü. 50. Sanat Yılı nedeniyle ODTÜ tarafından "Onur Ödülü" verildi.

2000 yılında Afife Yılın En Başarılı Kadın Oyuncusu ödülünü bu kez *Nükte* adlı oyundaki rolüyle yeniden kazandı.

2000 yılında yaşamını anlattığı *Hep Aşk Vardı* adlı oyunu yazarak sahneye koydu. 12. Uluslararası Tiyatro Festivali'ne katıldığı oyunda annesi Olga Cynthia'yı, Ayşe Yıldız'ı ve kızı Fatma Leyla'yı canlandırdı. Bu oyunla İsmet Küntay "En İyi Yazar ve Oyun" ödülünü aldı.

2002'de İKSV 13.Uluslarası İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında Genco Erkal'ın sahneye koyduğu *Nazım'a Armağan*'da rol aldı.

2004'te *Oscar ve Pembeli Meleği*'ni sahneye koyarak oynadı ve bu oyunla 6. ODTÜ Sanat Festivali'ne katıldı.

2006'da *Gece Mevsimi* adlı oyundaki Lilly rolüyle, Sanat Kurumu En İyi Kadın Oyuncu ödülünün de sahibi oldu.

2007'de ilk sahnelenişinden 20 yıl sonra Londra'da Arcola Tiyatrosu'nda *Ben Anadolu*'yu İngilizce oynadı.

Kent Oyuncuları'nın kuruluşunun 45. yılında *Ben Anadolu*'yu yeniden seyirciyle buluşturan Yıldız Kenter UNICEF Türkiye Milli Komitesi tarafından UNICEF Türkiye İyi Niyet Elçisi seçildi.

2008'de Charles Fariala'nın yazdığı öyküden Dulcinea Langfelder'in oyunlaştırdığı Defne Halman'ın oynadığı *Victoria (Zafer)*'i çevirip sahneye koyarak 60. sanat yılını kutladı.

60. Sanat yılında Sabancı Uluslararası Tiyatro Festivali'nde "Ömür Boyu Sanat Ödülü" verildi.

2009 sezonunda Eugene Stickland'ın *Kraliçe Lear* adlı oyununu yönetti ve başrolünü oynadı. Bu oyunla 2010 yılı Sadri Alışık En İyi Kadın Oyuncu ödülünü aldı. Aynı yıl Tiyatro Eleştirmenleri Birliği Onur Ödülü'nü aldı.

Sovyetler Birliği, Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere, Almanya, Hollanda, Danimarka, Kanada, Yugoslavya ve Kıbrıs'ta İngilizce ve Türkçe oyunlar sergiledi.

Shakespeare, Çehov, Brecht, Ionesco, John Steinbeck, John Osborne, Neil Simon, Eugene O'Neill, Harold Pinter, Albee, Tenessee Williams, Alan Ayckbourn, Arthur Miller, Brian Freil, Athol Fugard, Sergey Kokovkin, Cevat Fehmi Başkut, Hidayet Sayın, Melih Cevdet Anday, Necati Cumalı, Güner Sümer, Adalet Ağaoğlu, Zeki Özturanlı, Güngör Dilmen, Muzaffer İzgü; gibi birçok yerli ve yabancı yazarın oyununu sahneye taşıdı.

Yıldız Kenter, tiyatro dışında beyaz perdede de birçok başarıya imza attı.

Sinema oyuncusu olarak; 1964 yılında Ağaçlar Ayakta Ölür filmiyle "En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu", 1966 yılında İsyancılar filmiyle "En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu" ve 1974 yılında Kızım Ayşe filmiyle "En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu" ödülleri olmak üzere üç kez Altın Portakal ödülüne layık görüldü.

1989 yılında, Korsika - Bastia Film Festivali'nde, Halit Refiğ'in yönettiği *Hanım* filmindeki rolüyle "En İyi Kadın Oyuncu" ödülüne layık görüldü.

17 Kasım 2019'da hayata gözlerini yumdu. 19 Kasım Salı günü Kenter Tiyatrosu'nda düzenlenen törende öğrencileri ve izleyicilerinin oluşturduğu geniş bir kalabalık tarafından uğurlandı. Aşiyan mezarlığında toprağa verildi.

Kent Oyuncuları
1962 – 2014:

Yıldız ve Müşfik Kenter Ankara Devlet Konservatuvarı'nı başarıyla bitirmiş, Devlet Tiyatroları'nın çeşitli oyunlarında Ankaralıları kendilerine hayran bırakırken, bir gün sevgili hocaları Muhsin Ertuğrul Devlet Tiyatroları'nın başındaki görevinden ayrıldı. Ardından da onlar...

Muhsin Ertuğrul, Kenterler'in Devlet Tiyatroları'ndan ayrılıp, İstanbul'a geleceklerini öğrenince Muammer Karaca'ya şöyle yazmıştı:

"Hele Yıldız'la Müşfik'e gelince, onların yapmak istedikleri tamamıyla deliliktir. Türkiye'de bir sanatçıya sağlanan en yüksek mevki ve parayı, üstelik garantili bir istikbali bırakıp da böyle akıbeti meçhul bir işe atılmak, sırf sanat yapmak için de olsa, aklın kabul edemeyeceği bir harekettir."

İstanbul'a gelip, M. Ertuğrul'la birlikte onun yönetimindeki Küçük Sahne'de oynamaya başladılar. 1951'de açılan Küçük Sahne, kurucularından Vedat Nedim Tör'ün sonradan kullandığı bir deyimle, verimli bir fidelik olmuştu. Oradan yetişenler daha sonra pek çok tiyatronun başına geçtiler. Yıldız ve Müşfik Kenter, Şükran Güngör ve Kamuran Yüce o yıllarda bir araya geldiler ve ayrılmaz bir dörtlü olarak uzun yıllar birlikte tiyatro yaptılar.

Kadroda, Cahit Irgat, Genco Erkal gibi oyuncular da vardı. "Salıncakta İki Kişi" ilk oyunlarıydı. Onu "Çöl Faresi", "Tahta Çanaklar" gibi eserler takip etti. Kenter kardeşler, iki yakın arkadaşlarıyla sonra "Site Tiyatrosu"nu kurdular, ardından "Birleşmiş Oyuncular". Her gittikleri tiyatroda yeni bir isimle oynamaktan vazgeçip, tiyatrolarının adını 1962'de hem İstanbul kentini temsilen, hem de soyadlarına atfen "Kent Oyuncuları" koydular. Önce Karaca Tiyatrosu'nda, sonra da Dormen Tiyatrosu'nda konuk oyuncu olarak perde açtılar. İlk oyunlarından başlayarak, seyircinin ve ödül jürilerinin göz bebeği oldular. Birlikte defalarca o yılların en prestijli ödülü olan "İlhan İskender Armağanı" kazandılar. İonesco'nun yazdığı, "Sandalyeler" gibi seyircinin pek de kolay anlamayacağı düşünülen oyunları, kolaylıkla sahneleyip, aylarca kapalı gişe oynadılar. Haldun Dormen'in tiyatrocu kişiliği, bu genç ve zarif iki kardeşle uyuşmuş, başarılı çalışmaları yıllarca birlikte devam etmişti. Öyle ki, kendi tiyatrolarını yaptırıp, Harbiye'deki "Kenter Tiyatrosu"na taşınırken, Haldun Dormen'in verdiği kokteylde ardında bıraktığı anıların, daracık soyunma odalarının, teknik imkânsızlıkların ve dolu dolu salonun ve alkışların iziyle, Yıldız Kenter'in gözleri dolmuştu.

1968'de Harbiye'deki Halaskargazi Cad. No:35'deki yuvalarına taşındılar. O yıllara göre, çok zarif, çok ince zevkle döşenmiş, örnek bir tiyatroydu Kenter Tiyatrosu. O yılların değerli seramik kuruluşu Gorbon Işıl tarafından özel olarak tasarlanan girişindeki seramik pano, tiyatroya hem farklı bir şıklık katmıştı, hem de büyük yenilikti. Titizlikle tasarlanmış ve ışıklandırılmış salon ve balkonda toplamda 450 koltuk yer alıyordu.

Ama bu tiyatroyu yapmak hiç de kolay olmamıştı. Anadolu'yu karış karış dolaşarak turne yaptılar. Bütün paralarını bu tiyatroya yatırdılar. Pes ettikleri günler olmadı değil. Ama sonunda, tiyatroyu açmadan koltukları satmaya başladılar. Bu kampanya onları tiyatrolarına kavuşturdu.

Yeni binalarını açarken çıkarılan "Kent Oyuncuları" dergisinin ilk sayısında Yıldız Kenter şunları yazıyordu:

"Tiyatromuz açılıncaya kadar satılan koltuk sayısı 278'i buldu. İstanbul dışına taşarak Ankara, İzmir, hatta Söke'den karşılığında tanıdığımız haklardan çoğu zaman faydalanamayacaklarını bile bile kampanyamıza katılanlar oldu. Tüccardan emekliye, öğretmenine, bankasından köy okulları yardımlaşma derneklerine, havalandırmacısından ışıklandırmacısına, halıcısından marangozuna kadar binamızla uzaktan yakından ilgili çeşitli müesseseler ve kişiler davamıza ortak çıktılar."

Seyircilerse bu salonu doldurmak için birbirleriyle yarıştı. Kent Oyuncuları burada, başladıkları yıllarda nasıl cesur oyunlar seçiyorlarsa gene öyle davrandılar. Kolaycılığa düşmeden, "seyirciye inelim", "seyirci ancak bunu anlar", "hayat zaten ağır, seyirci tiyatroda gülmek istiyor" demeden, "biz bir özel tiyatroyuz, büyük prodüksiyonları ödenekli kurumlar yapsın" diye düşünmeden, Shakespeare'ler, Çehov'lar oynadılar. Müşfik Kenter unutulmaz bir "Hamlet" oldu, Yıldız Kenter seyircinin belleklerinden çıkmayan enerjik bir "Arkadina"... Ve "Üç Kız Kardeş"ten "Martı"ya, sahnede Çehov'un kendisi kadar ince bir "Doktor", Şükran

Güngör. Ama yerli yazarları hiç ihmal etmediler. O yıllarda pek fazla tanınmamış bir yazar olan Hidayet Sayın'ın "Pembe Kadın"ını yıllarca kapalı gişe oynadılar. Bu başarıyı sinemaya taşıyıp, seyircinin belleğine kazınan, o ünlü filmin yapılmasını sağladılar. Bu topraklara tiyatro yaptıklarının bilerek, tiyatronun bütün dünyada biriktirdiği zenginliği hiç göz ardı etmeden, seyirciyi sürekli daha çok düşünmeye, daha akıllı seçimler yapmaya zorlayarak çalıştılar; asık suratlı olmadan, güler yüzlü tiyatroyu, nitelikli gülmeceyi eksik etmeden, titiz bir repertuar örneğini hep göstererek...

Ve o sahneden kimler geçti, kimler...

Genco Erkal, Tuncel Kurtiz, Sema Özcan, Çolpan İlhan, Pekcan Koşar, Güler Ökten, Mehmet Birkiye, Gül Onat, Gülsüm Kamu, Gülsen Tuncer, Kadriye Kenter, Suzan Aksoy, Erol Günaydın, Ergun Köknar, Göksel Kortay, Erdal Özyağcılar, Çiğdem Selışık, Ayla Algan, Kemal Sunal, Cüneyt Türel, Yılmaz Köksal, Meral Taygun, Mustafa Alabora, Müjdat Gezen, Savaş Dinçel, Mübeccel Vardar, Ayhan Kavas, Köksal Engür, Selçuk Yöntem...

Yıldız ve Müşfik Kenter, Rockfeller bursuyla yurtdışında Amerika'da da tiyatro eğitimlerini sürdürmüşlerdi. Meslek yaşamlarının başlangıcından bu yana tiyatroyu, oyunculuğu öğretmeyi bir görev edinerek, bütün bu birikimlerini aktarmaya, tiyatroya katkılarını arttırmaya çalıştılar. Yıllara sığmayan bu engin deneyimi öğrencileriyle paylaştılar, tiyatro hayatımıza yeni, pırıl pırıl isimler eklemeyi sürdürdüler ve onlara Kenter Tiyatrosu'nun sahnesini açtılar. Tilbe Saran, Demet Akbağ, Berna Laçin, Uğur Yücel, Hande Ataizi, Şebnem Sönmez, Güneş Berberoğlu, Esra Kızıldoğan. İlk kez profesyonel olarak o sahnede seyirciyle buluşan Hakan Gerçek, Yeşim Koçak, Engin Hepileri, Okan Yalabık, Bülent Şakrak, Bartu Küçükçağlayan, Demet Evgar ve niceleri...

Yalnızca oyun, oyuncu ve yönetmen seçimleriyle değil, bir oyunu oluşturan bütün unsurlarda etkili, seçici, yenilikçi, öncü oldular. Mengü Ertel, Yurdaer Altıntaş en unutulmaz tiyatro afişlerini onlar için çizdiler. Duygu Sağıroğlu, Metin Deniz en güzel dekorlarını onlar için tasarladılar. Osman Şengezer, Kent Oyuncuları için tasarladığı neredeyse her kostümle ödül kazandı. Büyük yayın kuruluşlarının bile cesaret edemediği yıllarda, "Kent Oyuncuları" dergisini yıllarca yayınladılar. Kamuran Yüce'nin özenle hazırladığı bu dergi, kimi sayılarında sadece Shakespeare'ye adandı, kimi zaman da bir Türkiyeli tiyatro öncüsüne, örneğin 60. sanat yılında hocaları Muhsin Ertuğrul'a...

Kent Oyuncuları'nı kuranlar Yıldız Kenter, Müşfik Kenter, Şükran Güngör ve Kamuran Yüce şimdi, tiyatroyu başka bir dünyadan izliyorlar. Ama arkalarında emek vererek yetiştirdikleri oyuncular, yönetmenler ve tasarımcılarla yoluna kararlılıkla devam eden bir tiyatro mirası bıraktılar.

Kent Oyuncuları, 2014 yılında temsillerini sona erdirdi. Ancak Kenter Tiyatrosu, farklı topluluklara, farklı oyunlara ev sahipliği yapmaya devam ediyor.

(Kent Oyuncuları'nın 10. yılı için Zahir Güvemli'nin yazdığı yazıdan ve Kent Oyuncuları dergilerinden yararlanılmıştır.)

Kent Oyuncuları (Kenter Tiyatrosu)
Sezonluk Oyun Çizelgesi (1960 – 2020):

1960 – 1961 Sezonu

Evdeki Yabancı	Claude Magnier
Yarın Cumartesi	Güner Sümer
Kapıcı	Harold Pinter
Öfke	John Osborne
Antigone	Jean Anouilh
Baharın Sesi	John Von Drutten

1961 – 1962 Sezonu

Raşomon	Fay Michael Kanin
Aptal Kız	Marcel Achard
Büyük Sebastiyanlar	Hovard Lindsay-Russeli Crouse
Aşk Efsanesi	Jean Anouilh
Nalınlar	Necati Cumalı

1962 – 1963 Sezonu

Sandalyeler – Ders Jean Ionesco
Mary-Mary Jean Kerr
Nalınlar Necati Cumalı
Martı Anton Çehov

1963 – 1964 Sezonu

Derya Gülü Necati Cumalı
Kim Korkar Hain Kurttan Edvard Albee
Gülerek Giriniz Joseph Stein
Kalbin Sesi- Halkın Gözü Peter Shaffer
Miras Ruth ve Augustus Goetz

1964 – 1965 Sezonu

Üç Kuruşluk Opera Bertolt Brecht
Taşralı Chales Dyer
Pembe Kadın Hidayet Sayın

1965 – 1966 Sezonu

Pembe Kadın Hidayet Sayın
Karakolda Sidney Kingsley
Ver Elini Yeni Dünya Brian Friel

1966 – 1967 Sezonu

Ver Elini Yeni Dünya Brian Friel
Fadik Kız Orhan Asena
Deli İbrahim A. Turhan Oflazoğlu
Bir Garip Çift Neil Simon

1967 – 1968 Sezonu

Mikadonun Çöpleri Melih Cevdet Anday
Küçük Devler Hidayet Sayın
Bir Aşk Hikayesi Gebor Von Vaszary

1968 – 1969 Sezonu

Hamlet W. Shakespeare
Çöl Faresi Ladislaus Fodor
Kırk Kırat Barillet ve Gredy

1969 – 1970 Sezonu

Batak Göl A. Zeki Özturanlı
Salıncakta İki Kişi William Gibson
Bedel Arthur Miller
İhtilal Var Sadık Şendil
Kelebekler Gibi Leonard Gershe

1970 – 1971 Sezonu

Üç Kız Kardeş Anton Çehov
Çiçu Aziz Nesin
İçerdekiler Melih Cevdet Anday
Hocamın Olgunluk Çağı Jay Person Allen

1971 – 1972 Sezonu

Pembe Kadın Hidayet Sayın
Fareler ve İnsanlar John Steinbeck
Sevmek İsterdim Babamı Robert Anderson
Pisi-Pisi Bill Manhoff
Ayak Takımı Arasında Maksim Gorki

1972 – 1973 Sezonu

Kim Kimi Kimle Alan Ayckbourn
İnsan Denen Garip Hayvan Anton Çehov -Gabriel Araut
Noel Babayı Kim Öldürdü Terence Feely
Kabak F. Scoot Fitzgerald

1973 – 1974 Sezonu

İkinci Sokak Neil Simon
Hayattan Yapraklar Nezihe Araz
Küçük Mutluluklar John Patrick
Oturma Odası Graham Grene
Reçetesi Peçete Muzaffer İzgü

1974 – 1975 Sezonu

Oturma Odası Graham Grene
Reçetesi Peçete Muzaffer İzgü

1975 – 1976 Sezonu

Katır Tırnağı Barillet ve Gredy
Günden Geceye Eugene O'Neill
Kafesten Bir Kuş Uçtu Dale Wasserman

1976 – 1977 Sezonu

Yasak Elma Arthur Miller
Buzlar Çözülmeden Cevat Fehmi Başkut

1977 – 1978 Sezonu

Çöl Faresi Ladislaus Fodor
Seneye Bugün Bernard Slade
Bir Daha Oyna Woody Allen

Yürüyen Geceyi Dinle Necati Cumalı
Adını Siz Koyun Alan Ayckbourn

1978 – 1979 Sezonu

Odalar Alan Ayckbourn
Vanya Dayı Anton Çehov
Ay Herkese Gülümser Eugene O'Neill

1979 – 1980 Sezonu

Bodrumdaki Pencere Curt Flotow-Horst Pillau

1980 – 1981 Sezonu

Harold ve Maude Colin Higgins
Bir Garip Orhan Veli Orhan Veli Kanık

1981 – 1982 Sezonu

Harold ve Maude Colin Higgins
Cyrano de Berjerac Edmond Rostand
Babalar ve Oğulları İvan Sergeyeviç Turgenyev

1982 – 1983 Sezonu

Harold ve Maude Colin Higgins
Babalar ve Oğullar İvan Sergeyeviç Turgenyev
Bir Garip Orhan Veli Orhan Veli Kanık
Savunma David W. Hinselb
Ölümü Yaşamak Orhan Asena
Arzu Tramvayı Tenesse Williams

1983 – 1984 Sezonu

Arzu Tramvayı Tenesse Williams
Savunma David W. Hinselb
Ben Anadolu Güngör Dilmen

1984 – 1985 Sezonu

Ben Anadolu Güngör Dilmen
Arzu Tramvayı Tenesse Williams
Gönül Suçları Beth Henley
Bir Kadın Bir Erkek Umur Bugay
Bir Garip Orhan Veli Murathan Mungan
Savunma David W. Hinselb

1985 – 1986 Sezonu

Beş Yol Sergey Kokovkin
Uzaklar Ülker Köksal
Kahramanlar ve Soytarılar Talat Halman
Bir Garip Orhan Veli Murathan Mungan

1986 – 1987 Sezonu

Nice Yıllar Alan Ayckbourn
Kökler Arnold Wesker
Ben Anadolu Güngör Dilmen
Uzaklar Ülker Köksal

1987 – 1988 Sezonu

Bir Çift Kanat Athol Fugard
İnsan Denen Garip Hayvan Anton Çehov'dan derleyen Gabriel Arout
Bir Garip Orhan Veli Murathan Mungan
Yarın Cumartesi Güner Sümer
Kökler Arnold Wesker

1988 – 1989 Sezonu

Van Gogh W. Gordon Smith
Küçük Mutluluklar John Patrick
Bir Garip Orhan Veli Murathan Mungan

1989 – 1990 Sezonu

Bir Şey Yap Met Aziz Nesin
Yalnızlığın Oyuncakları Memet Baydur
Şafak Yıldızları Alexander Galin

1990 – 1991 Sezonu

Kim Kimi Kimle Alan Ayckbourn
Harold ve Maude Colin Higgins
Eski Fotoğraflar Dinçer Sümer
Sarı Sabır Çiçeklerinden Bir Ders Athol Fugard

1991 – 1992 Sezonu

Sevgili Yelena Sergiyevna Ludmila Razumauskaya
Maskeli Süvari Memet Baydur
Fehim Paşa Konağı Turgut Özakman

1992 – 1993 Sezonu

Konken Partisi D.L.Coburn
Görünmez Dostlar Alan Ayckbourn
Çok Uzak fazla Yakın Adalet Ağaoğlu

1993 – 1994 Sezonu

Konken Partisi	D.L.Coburn
Görünmez Dostlar	Alan Ayckbourn
Nalınlar	Necati Cumalı
Bir Garip Orhan Veli	Murathan Mungan
Savunma	David V. Rinsels

1994 – 1995 Sezonu

Lütfen Kızımla Evlenir misiniz?	Muzaffer İzgü
Ver Elini Broadway	Neil Simon
Savunma	David V: Rinsels
Bir Garip Orhan Veli	Murathan Mungan
Kuvay-i Milliye	Nazım Hikmet

1995 – 1996 Sezonu

Lütfen Kızımla Evlenir misiniz?	Muzaffer İzgü
Ver Elini Broadway	Neil Simon
Ramiz ile Jülide	Refik Erduran

1996 – 1997 Sezonu

Ramiz ile Jülide	Refik Erduran
Eşek Dağın Sevdalısı	Refik Erduran
Umut Şarkıları	Athol Fugard

1997 – 1998 Sezonu

Maria Callas	Terence Mc Nally

1998 – 1999 Sezonu

Helen Helen	Eric Emmanuel Schmitt
Martı	Anton Çehov
Aşk Olsun	Claude Magnier

1999 – 2000 Sezonu

Martı	Anton Çehov
Nükte	Marget Edson
Oyunun Oyunu	Michael Frayn

2000 – 2001 Sezonu

Sesler Ziller Bizler	Michael Frayn
Nükte	Marget Edson
Hep Aşk Vardı	Yıldız Kenter
Huysuz İhtiyar	Oğuz Aral

2001 – 2002 Sezonu

Çözüm	David Auburn
Hep Aşk Vardı	Yıldız Kenter

2002 – 2003 Sezonu

Hep Aşk Vardı	Yıldız Kenter

2003 – 2004 Sezonu

Sırça Kümes	Tenesse Williams
Huysuz İhtiyar	Oğuz Aral
İnshmorelu Yüzbaşı	Martin McDonagh
Aşk Çemberi	David Hare

2004 – 2005 Sezonu

Oscar ve Pembeli Meleği	Eric Emmanuel Schmitt
İki Hayat Sonra	Brian Friel
Nasrettin Hoca Bir Gün	Sönmez Atasoy
İnshmorelu Yüzbaşı	Martin McDonagh
Kumarbazın Seçimi	Patric Marber

2005 – 2006 Sezonu

Kumarbazın Seçimi	Patrick Marber
Gece Mevsimi	Rebecca Lenckiewics

2006 – 2007 Sezonu

Kumarbazın Seçimi	Patrick Marber
Gece Mevsimi	Rebecca Lenckiewics
Anna Karenina	L. Tolstoy / Helen Edmundson

2007 – 2008 Sezonu

Gece Mevsimi	Rebecca Lenckiewics)
Anna Karenina	L. Tolstoy / Helen Edmundson
Ben Anadolu	Güngör Dilmen)
39 Basamak	John Buchan / Patrick Barlow
Kuyruk	Israel Horovitz
Açık Denizde	Slowomir Mrozeck

2008 – 2009 Sezonu

39 Basamak	John Buchan / Patrick Barlow
Ben Anadolu	Güngör Dilmen
Victoria	Dulcinea Langfelder
Cimri	Jean – Baptiste Poquelin (Moliere)

2009 – 2010 Sezonu

Kraliçe Lear Eugene Stickland
Cimri Jean – Baptiste Poquelin (Moliere)
39 Basamak John Buchan / Patrick Barlow

2010 – 2011 Sezonu

Zorla Güzellik Neil Labute
Rapunzel (Çocuk Oyunu) Hayati Çitaklar
Kraliçe Lear Eugene Stickland
Aşk Mektupları A. R. Gurney
Orhan Veli 30. Yıl Özel Program Orhan Veli – Müşfik Kenter

2011 – 2012 Sezonu

Kraliçe Lear Eugene Stickland
Zorla Güzellik Neil Labute
Rapunzel (Çocuk Oyunu) Hayati Çitaklar
Ölesiye Moira Buffini
Aşk Mektupları A. R. Gurney
Orhan Veli 30. Yıl Özel Programı Orhan Veli – Müşfik Kenter

2012 – 2013 Sezonu

Toplu Hikâyeler Donald Margulies

2013 – 2014 Sezonu

İyi Geceler Desdemona, Günaydın Juliet
Anne – Marie McDonald

2014 – 2020 Sezonu

2014 yılı itibariyle Kent Oyuncuları bünyesinde sahnelenmiş bir oyun bulunmamaktadır. Kenter Tiyatrosu, diğer tiyatroların oyunlarını konuk oyun olarak ağırlamıştır.

Yazar Kılavuzu

Aşağıda belirtilen yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, "makale sunum formu" ile birlikte e-posta yoluyla aşağıdaki adreslere gönderilebilir.

Çevirisi yapılmış makalelerin değerlendirmeye alınabilmesi için özgün metinlerin ve makale sahibinden (asıl yazar veya hak sahibi yayınevi) izin yazılarının da gönderilmesi zorunludur.

Ön inceleme ve hakem değerlendirmesi doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere yazarlarına geri gönderilen yazılar, gerekli düzeltmeler yapılarak en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır.

Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uyulmadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz.

Yayın İlkeleri

AYDIN SANAT, tüm bilim insanı ve sanatçıların, sanatla doğrudan ya da dolaylı ilgisi olan bilimsel çalışmalarını ilgili çevrelere duyurmak amacıyla yılda iki sayı ve basılı olarak yayımlanan ulusal hakemli bir dergidir.

AYDIN SANAT, ağırlıklı olarak Güzel Sanatlar alanındaki bilimsel yazılar yayımlanmakla birlikte, Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji gibi Sosyal ve Beşeri Bilimlerin diğer alanlarından sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen yazılara da yer verilir.

Dergiye gönderilecek yazılarda öncelikle alanına katkı sağlayan özgün nitelikte bir 'araştırma makale' veya daha önce yayımlanmıs çalışmaları değerlendiren, bu konuda yeni ve dikkate değer görüşler ortaya koyan bir 'derleme makale' olması şartı aranır. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan bilimsel kitaplara ait makale formatındaki değerlendirme yazıları ile kitap eleştirileri de derginin yayın kapsamı içindedir.

Yayın kurulunun kararı ile alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden özgün makalelerin İngilizce veya Türkçe çevirilerine de derginin üçte birini geçmemek kaydı ile yer verilebilir. Çeviri makalelerin yayımlanabilmesi için çeviri metin ile birlikte özgün makalenin yazarından ya da hak sahibinden alınacak izin yazısının da gönderilmesi zorunludur.

Makalelerin dergide yayımlanabilmesi için, daha önce bir başka yerde yayımlanmamıs veya yayımlanmak üzere kabul edilmemis olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmus ancak basılmamıs bildirilerden üretilmis makaleler, bu durum dipnotta açıkça belirtilmek koşuluyla kabul edilebilir.

Makalelerin Değerlendirilmesi ve Yayın Süreci
Yayın için gönderilen makalelerin değerlendirilmesinde bilimsel nitelik en önemli ölçüttür. Dergiye gönderilen tüm makaleler, Yayın Kurulu'nca dergi yayın ilkelerine uygunluk ve nitelik

bakımdan değerlendirilir. Yayın kurulu, gönderilen bir makaleyi yayımlayıp yayımlamama ve gerekli gördüğü durumlarda makale üzerinde düzeltmeler yapma hakkına sahiptir. Yapılan ön inceleme sonucunda yayına uygun bulunmayan makale, değerlendirme sürecine alınmayarak yazarına bilgi verilir. Eksiklikleri varsa düzeltilmesi ve tekrar gönderilmesi için yazarına iade edilir. Yayına uygun bulunan makale, değerlendirilmek üzere ilgili alandaki üç hakeme gönderilir. Hakemler, gönderilen makaleleri yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek yayına uygun olup olmadığına karar verirler. Belirlenen süre içinde gelen hakem raporları göz önünde bulundurularak, makalenin yayınlanıp yayınlanmamasına karar yetkisi yayın kurulundadır. Makaleler, Yayın Kurulu tarafından uygun görülen bir sayıda yayımlanmak üzere programa alınır ve yazarı bilgilendirilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar besyıl süre ile saklanır. Makalenin yayımlanmasının ardından bir ay içinde yazarına makalenin yer aldığı sayıdan 3 adet gönderilir.

Değerlendirme sürecinden geçerek yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı İstanbul Aydın Üniversitesi'ne devredilmissayılır. Bu nedenle yazılarla birlikte yayın haklarının dergiye devredildiğine ilişkin bir sözleşmenin bulunduğu "makale sunum formu"nun da doldurulup gönderilmesi gerekmektedir.

Dergide yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir. Ancak, yayımlanan yazılar dergi yönetiminin yazılı izni olmaksızın başka bir yerde (basılı olarak ya da internet ortamında) yeniden yayımlanamaz. Yazar, yazısının/makalesinin mevcut dergide yayımlandığını belirtmek kaydı ile tümünu ya da bir bölümünu kendi amaçları için çoğaltma hakkına sahiptir.

Dergiye yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmis sayılır.

Yayın Dili
Derginin yayın dili Türkiye Türkçesi veya İngilizcedir.

Yazım Kuralları
I. Ana Başlık
İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı ve **koyu** harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.

II. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i
Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı **koyu**, adresler ise *eğik* harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ilk sayfada dipnot ile belirtilmelidir.

III. Özet
Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 100, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce "özet" (abstract) bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli; dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetlerin altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 3, en çok 5 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (keywords) verilmelidir. Yazılan İngilizce özetin (abstract) üzerinde makalenin İngilizce başlığı da verilmelidir.

IV. Ana Metin

A4 sayfa boyutunda (29.7x21 cm.), MS Word programı, Times New Roman yazı karakteri ile, 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar özet, abstract, şekil ve tablo yazıları da dahil 6.000 (altıbin) sözcüğü geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti + eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

V. Bölüm Başlıkları

Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir. Makaledeki tüm ara (normal) ve alt başlıklar (yatık) 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

VI. Tablolar ve Şekiller

Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sıra sayısı verilerek numaralandırılmalıdır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkları birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik (italik) yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

- Örnek: **Tablo 1:** *Farklı yaklaşımların karşılaştırmalı analizi*

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır.

VII. Görseller

Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300 pixels per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternetten indirilen görsellerin de 10 cm-300 ppi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi yayın kurulu, teknik olarak problemli ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Resim ve fotoğraflar siyah beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Görsel numaraları ve adları görsellerin hemen altına ortalı şekilde, eğik yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası eğik yazılmalı (*Resim 1.; Şekil 1.*), nokta ile bitmeli, hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

- Örnek: *Resim 10*. Wassily Kandinsky, 'Kompozisyon' (Anna-Carola Krausse, 2005: 91).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgâl ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Teknik imkâna sahip yazarlar, şekil, çizelge ve resimleri aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirebilirler. Bu imkâna sahip olmayanlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler.

VIII. Dipnotlar

Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir.

IX. Alıntı ve Göndermeler/Atıflar

Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara aşağıdaki örneklere göre göndermede bulunmalıdır. Burada belirtilmeyen durumlarda APA 6 formatı kullanılmalıdır. Doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve *eğik* yazılmalıdır.
Göndermeler için asla dipnot kullanılmamalıdır. Tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki biçimde yazılmalıdır.

- Tek yazarlı çalışmaya yönelik genel göndermelerde; (Carter, 2004).
- Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde; (Bendix, 1997: 17).
- İki yazarlı çalışmalara göndermelerde; (Hacıbekiroğlu ve Sürmeli, 1994: 101).
- İkiden fazla yazarlı yayınlarda, metin içinde sadece ilk yazarın soyadı ve 'vd.' yazılmalıdır; (Akalın vd., 1994: 11).
- Kaynakça kısmında ise, birden fazla yazarlı yayınların diğer yazarları da belirtilmelidir.
- Metin içinde, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa, kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır: Gazimihal (1991: 6), bu konuda "..... "nu belirtir.
- Yayım tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı; (Hobsbawm)
- Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır: (Meydan Larousse 6, 1994: 18)
- İkinci kaynaktan yapılan alıntılar da aşağıdaki gibi yazılmalı ve kaynaklarda belirtilmelidir: Lepecki'nin de ifade ettiği gibi "....." (Akt. Korkmaz 2004: 176).

X. Kaynakça

Metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak aşağıdaki örneklerde gösterildiği gibi yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması hâlinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (2004a, 2004b) şeklinde gösterilmelidir:

Kitaplar

- Öztürkmen, A. (1994). Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Carter, A. (2004). Dans Tarihini Yeniden Düşünmek, çev: Cansu Şipal, İstanbul: BGST Yayınları.

Makaleler

- Sarısözen, M. (1970). Bağlama Metodu, Folklor/Halkbilim (1): 12-16.
- Bakka, E. ve Felföldi, L. (2002). Whose Dances, Whose Authenticity? Dance Research (32): 3-18.

Kitap içi bölümler

- Lepecki, A. (2004). Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. Rethinking Dance History: A Reader, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, s: 176-190.
- Şahin, M. (2013). Klinik Psikolog Olmak. Klinik Psikoloji, ed. Linden, W. ve Hewitt,P. L. Ankara: Nobel, s: 1-16.

Tezler

- Dehmen, B. (2005). Ulusal ve Küreselin Kesişme Noktasında Halk Danslarına Bir Yaklaşım: Dansın Sultanları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet kaynakları

İnternet elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakça'da erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının (ana sayfa) adresi değil, kaynağın görüntülendiği adres verilmelidir.

- http://www.tdkterim.gov.tr/bts/ (12.10.2014).
- Aksu, G. (2011). Özgür Bir Beden, Özgür Bir Sanat Dalı, Yazında ve Çeviride Beden, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. http://mimesis-dergi.org/2011/04/ozgur-bir-alan-ozgur-bir-sanat-dali/. (12.10.2011).

Görüşmeler

- Ural, U. (2014). Artvin halk dansları çalıştırıcısı Uğur Ural ile ÜFTAD ofisinde yapılan görüşme, İstanbul: 19 Temmuz.

İletişim Bilgileri:
AYDIN SANAT
Yayın Koordinatörlüğü

İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, Nu: 38
Sefaköy, Küçükçekmece/İstanbul

Tel: (212) 4441428

Web Sayfası: http://aydinsanat.aydin.edu.tr/
E-posta: aydinsanat@aydin.edu.tr

Author's Guide

Author's may send their articles which are prepared in accordance with the below stated publishing and editorial principles, together with the "article presentation form" via e-mail to the provided addresses.

Providing the permissions of the authors (the main author or the rightful publishing house) is obligatory for the translated texts and articles as well.

The articles which are sent to their authors for further improvement and/or proofreading following the preliminary reviews and referee evaluations, must be edited accordingly and delivered back to the journal in one month at the latest.

On the other hand, the articles which are found to be conflicting with this guideline, will be returned to their authors for further proofreading and will not be issued.

Publishing Principles

Aydin Sanat is a national, peer-reviewed journal which is printed twice a year for the purpose of releasing the works of all scientists and artists that are directly or indirectly related to art.

Mainly publishing scientific manuscripts prepared in the field of Fine Arts, **Aydin Sanat** also gives place to the articles from other branches of Humanities and Social Sciences such as Sociology, Art History, Ethnology, Philosophy, Archeology and Museology, Literature Studies, Linguistics, Architecture and Design, Educational Sciences, Communications Sciences and Anthropology issuing art and cultural and social problems related to art.

It is of first priority for the manuscripts to be an original 'research article' contributing to its field or a 'collection article' evaluating previous works in its field and expressing new and noteworthy views in this respect. In addition, evaluation articles from scientific books that are published in the related fields and book reviews are also within the scope of the journal's publication.

Original articles translated into Turkish or English from a foreign language are also allowed in the journal provided that they contribute in the field with editorial board's decision and do not exceed one third of the journal. The permission letter from the author or the right owner of the original article is also required together with the translated manuscript in order for the translated manuscripts to be published.

The journal only accepts articles which are not published or accepted to be published previously. Articles which are created from the reports that are not published but presented in a scientific gathering can be accepted provided that the case is clearly stated in the footnote.

Evaluation of the Articles and the Publishing Process

Scientific quality is the most important criteria in the evaluation of the articles for publishing. All the received articles are evaluated with respect to their eligibility for the journal publishing principles and qualifications by the editorial board. Editorial board reserves the right to decide whether or not to publish and/ or emend the received article in case considered necessary. In

result of the preliminary evaluation, the articles that are found to be unsuited for publishing are not evaluated and their authors are informed. The articles are returned to the authors for further revision and proofreading. The articles that are found to be suitable for publishing, on the other hand, are delivered to be evaluated to three different referees in the related field. The referees decide whether or not the article is suitable for publishing by evaluating it with respect to method, content and originality. Taking the referee reports that are received within the defined time frame into consideration, editorial board holds the decision-making authority for the publication of the articles. Informing the author, the eligible articles are scheduled. The identities of the referees are kept private and the reports are archived for five years. Following the publication of the article, three copies of the related issue of the journal is delivered to the author within a month.

The copyrights of the manuscripts which are accepted to be published following the evaluation process, are considered as transferred to Istanbul Aydin University. Thus the "article presentation form" which includes a contract regarding the transfer of the copyrights to the journal, is also required to be filled and delivered along with the manuscripts.

The scientific, ethic and legal responsibilities of the views and translations in the manuscripts which are published in the journal belong to their respective authors. The texts and photographs published in the journal may be cited. However, the published texts cannot be re-published in any other place (printed or online) without the written permission of the journal's editorial board. The author of the published text/article reserves the right to copy the whole or a part of his work for his own purposed on the condition that he/she indicates the text/article is published in the journal.

By submitting their works to the journal, authors accept the above mentioned principles.

Publishing Language
The language of the journal is Turkish or English.

Editorial Principles

I. Main Title

Written in **bold** letters, the main title must be congruent with the text content expressing the treated subject in the best way**.**The main title must not exceed 10-12 words of which initials must be capitalized.

II. Author's Name(s) and Address(es)

The name(s) and surname(s) of the authors must be typed in **bold** whereas the addresses must be typed in *italic* letters. If there are any, the title(s) and the workplace(s) of the authors as well as their contact information must be indicated on the first page with a footnote.

III. Abstract

The article must include an abstract in both English and Turkish (özet) languages, which briefly and clearly summarizes the subject of the text and consists of at least 100 and at most 150 words. The abstract must not refer to the cited sources, figures and graphic numbers used in the text or contain footnotes. Authors must provide *keywords* consisting of at least 3 and at most 5 words leaving an empty line under the English and Turkish abstracts. The Turkish abstract must also have its title in Turkish.

IV. Main Text

The text must be written with Times New Roman font-type, 12-point font size leaving 1,5 space between lines and 3 cm margins on top, bottom and both sides of an A4-sized (29.7x21 cm) MS Word page. The pages must be numbered. The text must not exceed 6000 (six thousand) words including its Turkish and English abstracts, figures and table contents. The parts of the text which are to be emphasized must be written either in *italics* (not in **bold**) or shown in single quotation marks (''). The text must never contain double emphases using quotation marks and italics at the same time.

V. Sub-titles

The section and sub-titles may be preferred for delivering the information in an orderly way. All the section (regular) and sub (*italics*) titles must be written in 12- point size, **bold** characters, capitalizing only the initial letters of each word in the title. Sub-titles must not be followed by a colon (:) and the text must begin after an empty line.

VI. Tables and Figures

Tables must be prepared according to black and white printing with a title and number. Tables and figures must be numbered separately. Tables must not be drawn with vertical lines; horizontal lines, on the other hand, must only be used for categorizing the sub-titles within the table. The number of the table must be indicated above the table, on left side, in regular fonts; the title of the table must be written in *italics* capitalizing the initials of each word. Tables must be located in their proper places within the text.

- **Example:Tablo 1**: *Farklı yaklaşımların karşılaştırmalı analizi*

The numbers and the titles of the figures must be centered just below the figure. The number of the figure must be in *italics* followed by a full stop (.). Right after comes the title of the figure in regular fonts with only the initial letter capitalized.

VII. Visuals

The images, photographs or special drawings included within the text must be scanned in 300 ppi (300 pixels per inch) with a 10 cm short edge in JPEG format. In addition to the article and the "article presentation form", all the visual materials used in the text must be e-mailed to the provided addresses in JPEG format. The online sourced images must also comply with 10 cm/300 ppi rule. Visuals must be titled according to the criteria specified for tables and figures (item VI) above. Technically problematic or low-quality images may be requested from the contributor again or may be completely removed from the article by the editorial board. Author(s) are responsible for the quality of the visual materials to be used in their articles.

The images and photographs must be prepared according to black and white printing. The titles and the numbers of the visuals must be centered and typed in *italics*. The type of the visual and its number must be typed in *italics* followed by a full stop (.) and the name of the image typed in regular fonts with capital initials:

- **Example:** *Resim 10*. Wassily Kandinsky, 'Kompozisyon' (Anna-Carola Krausse, 2005: 91).

The pages containing figures, charts and images must not exceed 10, with only occupying one third of the text. If possible, authors may place the figures, charts and images where they

are supposed to be providing that it will be prepared as ready to be published, if not they can write the numbers of the figures, charts and images leaving empty space in the text in the same size.

VIII. Footnotes

Footnotes must only be used for additional explanatory information with automatic numbering. Footnotes must not be used for citation or giving references.

IX. Citation and References

Authors must give references for all their direct or indirect quotes according to the examples given below. In case not specified here, authors must consult APA 6th edition referencing and citation style. Direct quotes must be given in *italics* using quotation marks (""). Footnotes must never be used for giving references. All references must be written in parentheses and as indicated below.

- Works by a single author: (Carter, 2004).
- Specific passages in works by a single author: (Bendix, 1997: 17).
- Works by two authors: (Hacıbekiroğlu and Sürmeli, 1994: 101).
- Works by more than two authors: (Akalın et. al, 1994: 11). The other contributing authors must only be indicated in the bibliography section.
- If the name of the author is mentioned within the text, only the publishing date of the source are provided:Gazimihal (1991: 6) states that "…..".
- Works with no publication dates, can be cited with the name of the author: (Hobsbawn)
- Works with no author name, such as encyclopedias, can be cited with the name of the source and if available the volume and page numbers: (Meydan Larousse 6, 1994: 18)
- The quotes that are taken from a secondary source are indicated as follows and must also be given in bibliography:As Lepecki also expresses "….." (Korkmaz, 2004: 176).

X. Bibliography

The bibliography must be given at the end of the text in an alphabetical order as shown in the following examples. The sources must be sorted according to their publication dates in case an author has more than one publication. On the other hand, the publications that belong to the same year must be shown as (2004a, 2004b…).

Books

- Öztürkmen, A. (1994). *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Carter, A. (2004). *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek*, çev: Cansu Şipal, İstanbul: BGST Yayınları.

Articles

- Sarısözen, M. (1970). Bağlama Metodu, *Folklor/Halkbilim* (1): 12-16.
- Bakka, E. ve Felföldi, L. (2002). Whose Dances, Whose Authenticity? *Dance Research* (32): 3-18.

Sections of a Book

- Lepecki, A. (2004). Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. *Rethinking Dance History: A Reader*, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, s: 176-190.

- Şahin, M. (2013). Klinik Psikolog Olmak. *Klinik Psikoloji*, ed. Linden, W. ve Hewitt,P. L. Ankara: Nobel, s: 1-16.

Thesis

- Dehmen, B. (2005). Ulusal ve Küreselin Kesişme Noktasında Halk Danslarına Bir Yaklaşım: Dansın Sultanları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.*

Online Sources

Online sources must be cited for the data obtained from internet as well. The full web address of the accessed web-page (not the home page) and the accessed date must be indicated in the bibliography for the online sources:

- http://www.tdkterim.gov.tr/bts/ (12.10.2014).

- Aksu, G. (2011). Özgür Bir Beden, Özgür Bir Sanat Dalı**,** *Yazında ve Çeviride Beden*, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. http://mimesis-dergi.org/2011/04/ozgur-bir-alan-ozgur-bir-sanat-dali/. (12.10.2011).

Interviews

- Ural, U. (2014). Artvin halk dansları çalıştırıcısı Uğur Ural ile ÜFTAD ofisinde yapılan görüşme, İstanbul: 19 Temmuz.

Contact Information:
AYDIN SANAT
Editorial Board

Istanbul Aydin University, Fine Arts Faculty

Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, Nu: 38
Sefaköy, Küçükçekmece/İstanbul

Tel: (212) 4441428

Web: http://aydinsanat.aydin.edu.tr/
E-mail: aydinsanat@aydin.edu.tr

İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ

KÜTÜPHANE VE BİLGİ MERKEZİMİZ
7/24 HİZMET VERİYOR

56.000
Basılı Kaynak

1.000.000
E-Kaynak

Engelsiz
Kütüphane

Mobil
Uygulamalar



- Kütüphane 7/24/365 gün hep açık
- 75.000 aylık kullanıcı
- Mimarlık ve Mühendislik Fakültesi için çizim salonları
- Galeri Aydın
- Kafeterya

instagram: kutuphaneiau twitter.com/iaukutuphane facebook.com/iaukutuphane