



ISSN: 2149-3960

AYDIN SANAT

2017/6





İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ
İSTANBUL AYDIN UNIVERSITY
JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY

Yıl 3 Sayı 6 - Aralık 2017
Year 3 Number 6 - December 2017

Sahibi/Proprietor

Dr. Mustafa Aydın

Yazı İşleri Müdürü/Editor-in-Chief

Zeynep Akyar

Editör/Editor

Prof. M. Reşat Başar

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. M. Reşat Başar

Doç. Dr. Berna Kurt Kemaloğlu

Doç. Dr. M. Melih Korukçu

Yrd. Doç. Dr. Yıldız ÖZTÜRK

ISSN : 2149-3960

İdari Koordinatör/Administrative Coordinator

Gamze Aydın

Kapak Tasarım/Covet Design

Doç. Fuat Akdenizli

Grafik Tasarım/Graphic Design

Elif Hamamcı

Türkçe Redaksiyonu/Turkish Redaction

Nigar Dilşat Kanat

İngilizce Redaksiyonu/English Redaction

Çiğdem Taş

Dil/Language

Türkçe - İngilizce

Turkish - English

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-posta: aydinsanat@aydin.edu.tr

Baskı/Printed by

Armoninuans Matbaa

Adres: Yukarıdudullu, Bostancı Yolu Cad.

Keyap Çarşı B- 1 Blk. N.24 Ümraniye/İST.

Tel: 0216 540 36 11 - Faks: 0216 540 42 72

E-Mail: info@armoninuans.com

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 uygulamadaki akademisyenlere 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. Biret Tavman,	Marmara Üniversitesi
Prof. Şeniz Aksoy,	Gazi Üniversitesi	Prof. Tansel Türkdoğan,	Gazi Üniversitesi
Prof. Gürbüz Aktaş,	Ege Üniversitesi	Prof. Dr. Aydın Uğurlu,	F. S. M. Vakıf Üniversitesi
Prof. Uğurcan Akyüz,	Yakın Doğu Üniversitesi	Prof. Cem Kağan Uzunöz,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. A. Pınar Aras,	Atatürk Üniversitesi	Prof. Dr. Gönül Üçele,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Betül Atlı,	Işık Üniversitesi	Prof. Hamdi Ünal,	Beykent Üniversitesi
Prof. Aydın Ayan,	Mimar Sinan Üniversitesi	Prof. Dr. Aslıhan Ünlü,	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. M. Reşat Başar,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Prof. Selda Kulluk Yerdelen,	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Mehmet Birkiye,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Prof. Pelin Yıldız,	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Kamil Bostan,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Prof. Mehmet Yılmaz,	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Şerife Cengiz,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Prof. Dr. Selahattin Yıldız,	Maltepe Üniversitesi
Prof. Nihal Cömert,	İstanbul Teknik Üniversitesi	Prof. Dr. Bayram Yüksel,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Hayri Esmer,	Anadolu Üniversitesi	Prof. Dr. Melis Oktuğ Zengin,	Nişantaşı Üniversitesi
Prof. Dr. A. Metin Ger,	MEF Üniversitesi	Doç. Fuat Akdenizli,	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Veysel Günay,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. And Algül,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Atilla İlkayaz,	Gazi Üniversitesi	Doç. Safiye Başar	Kocaeli Üniversitesi
Prof. İsmail Kaya,	Maltepe Üniversitesi	Doç. Sefa Çeliksap,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Nesrin Önlü,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Doç. Arif Can Güngör,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Sabri Özaydın,	Marmara Üniversitesi	Doç. Lütfü Kaplanoğlu,	Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Yakup Öztuna,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Doç. Dr. Berna Kurt Kemaloğlu,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Hasip Pektaş,	Işık Üniversitesi	Doç. Dr. M. Melih Korukçu,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Mümtaz Sağlam,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Doç. Dr. Hakan Okay,	Balıkesir Üniversitesi
Prof. Dr. Çetin Sarıkartal,	Kadir Has Üniversitesi	Yrd. Doç. Dr. Ruhcan Akil,	İstanbul Gedik Üniversitesi]
Prof. Zekiye Sarıkartal,	Mardin Artuklu Üniversitesi	Yrd. Doç. Dr. Neşe Grançer,	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan Saygın,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Yrd. Doç. Ali Sait Liman,	Uludağ Üniversitesi
Prof. Rifat Şahiner,	Yıldız Teknik Üniversitesi	Yrd. Doç. Dr. Naci Madanoğlu,	Okan Üniversitesi

AYDIN SANAT

Yıl 3 Sayı 6 - Aralık 2017 Year 3 Number 6 - December 2017

İÇİNDEKİLER - TABLE OF CONTENTS

Popüler Müzikte "Konsept" Sorunu

"Concept" Issue in Popular Music

Özgür Ulusoy , Kübra Arslan , Bekir Karakuş..... 1

Photograph Usage in Posters and its Advantage Over Alternative Elements

Posterlerde Fotoğraf Kullanımı ve Alternatif Unsurlar Üzerindeki Avantajları

Nilgün Salur..... 17

Toplumsal ve Teknolojik Gelişmeler Bağlamında Video Sanatı

Video Art in the Context of Social and Technological Developments

M. Batuhan Çankır31

Türkiye ve Polonya'nın İki Öncü Grafik Sanatçısı

İhap Hulusi Görey ve Henryk Tomaszewski Afişleri Üzerine Analizler

Analyses on İhap Hulusi and Henryk Tomaszewski Posters Two leading Graphic Artists of Turkey and Poland

Begüm Beşir Doğan 39

Aydın Sanat'a Katkılar / Contributions to Aydın Sanat

Veysel Günay'la Dün - Bugün (Söyleşi)

Yesterday - Today with Veysel Günay (Interview)

Mehmet Reşat Başar51

Editörden

Aydın Sanat Dergisi, altıncı sayısına hazırlanırken, görsel sanatlar ve tasarım yelpazesini biraz daha genişletme arayışlarını da sürdürdü. Daha önceki sayılardaki nitelik yaklaşımı bu sayıda da devam etti ve video sanatından müziğe kadar, sanatta güncel ve tarihsel sorunları harmanlamaya yönelik bir dizi makale hakemlerimizin değerlendirmesine sunuldu.

Altıncı sayımızda toplam dört makale yayınlıyoruz. Birinci Makale, Özgür Ulusoy, Kübra Arslan ve Bekir Karakuş tarafından yazılan “Popüler Müzikte Konsept Sorunu” başlıklı bir makale. Makale, günümüz dünyasında yapılan ve “pop müzik” tanımlamasının içine giren eserlerin diğer sanat dallarıyla yakın ilişki içerisinde olan alanlarda kullanılan “konsept” konusu ile birlikte ele alınıp alınamayacağı üzerine bir genel değerlendirme amacını taşıyor. İkinci sıradaki makalemiz ise, poster tasarımında fotoğraf kullanımının avantajlarının seçilen poster tasarımları aracılığıyla incelenmesini içeren “Photograph Usage in Posters and its Advantage Over Alternative Elements” başlıklı Nilgün Salur’a ait İngilizce bir makale.

Mesut Batuhan Çankır’ın, videonun sanatsal bir malzeme olarak değerlendirilmesi için gerekli niteliğe sahip olup olmamasını, fotoğraf ve film sanatı ile benzerlik kurarak tartışan “Toplumsal ve Teknolojik Gelişmeler Bağlamında Video Sanatı” başlıklı makale ise dergimizin üçüncü makalesi olarak belirlendi.

Son olarak da “Türkiye ve Polonya’nın İki Öncü Grafik Sanatçısı” İhap Hulusi Görey ve Henryk Tomaszewski Afişleri Üzerine Analizler” başlıklı makalede Begüm Beşir, Polonya ve Türkiye’de tasarımcı olarak ayrıcalıklı bir yere sahip olan İhap Hulusi Görey ve Henryk Tomaszewski’nin örnek afiş çalışmalarını biçim, konu, verilen mesaj bakımından inceleyerek sosyo-kültürel ve siyasi gelişime katkıları analiz ederek Aydın Sanat’ın içeriğine katkı sağladı.

Aydın Sanat’a Katkılar bölümünde Türk Resminin yetmişli ve seksenli yıllarındaki tarihinde önemli bir yeri olan, akademik sanat eğitiminin seksenli yıllardan sonraki yapılanmasında büyük katkılar sağlayan Veysel Günay’la uzun bir görüşme yer alıyor. Karşılıklı konuşma biçiminde, birkaç günde tamamlayabildiğimiz görüşmenin içeriği, Veysel Günay’ın sanat görüşü, sanat eğitimi anlayışı, sanatta doğu-batı karşılaştırmaları gibi konuları içeriyor.

Bu sayıda yayın kurulumuza Yrd. Doç. Dr. Yıldız Öztürk’ün eklenmesiyle yaptığımız değişiklik, dergimize, hareket kazandırdı. Ayrıca öncekilerden farklı konuların dergi gündemine girmesi nedeniyle genişleyen hakem kurulumuz da Aydın Sanat’ın akademik dünyada görünürlüğüne arttırdı. Dergimizin yayınlanma sürecinde emeği geçen çalışma arkadaşlarıma, değerli hakemlerimize ve üniversitemizin Akademik Çalışmalar Koordinasyon Ofisi’nde görev yapan ekibe teşekkürlerimi sunarım.

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

Popüler Müzikte “Konsept” Sorunu

Özgür Ulusoy¹, Kübra Arslan², Bekir Karakuş³

ÖZET

Türkiye’de 1950’li yıllarda “Aranjman Dönemi” adıyla başlayan Batı formatındaki popüler müzik hareketi, zaman içerisinde gelişerek içerisine hem tüm Avrupa ve Amerika’daki müzikal dili ve yenilikleri, hem de Türk müziği öğelerini almıştır. “Pop”, “rock” ya da “özgün müzik” gibi çeşitli kalıplarla karşımıza çıkan bu tarzların, müzikologlar ve müzisyenler tarafından ciddi bir müzik olarak nitelenmesi, dolayısıyla akademik ortamda bu türlerde yapılmış müzikler üzerine araştırmalar yapılmasına son yıllarda cılız bir biçimde başlanabilmektedir.

Bu çalışma, günümüz dünyasında yapılan ve “pop müzik” tanımlamasının içine giren eserlerin diğer sanat dallarında ve mimari-tasarım gibi sanatla yakın ilişki içerisinde olan alanlarda on yıllardır kullanılan “konsept” konusu ile birlikte ele alınıp alınamayacağı üzerine genel bir değerlendirme yazısı olacaktır.

Çalışmanın içerisinde yazılı kaynakçanın haricinde istatistiki bir araştırma, ulaşılabilen müzik üreticileri ile yapılan röportajlardan alıntılar ve seçilmiş olan örneklerin incelenmesinden oluşan bir bölüm bulunacaktır.

Anahtar sözcükler: Popüler, Müzik, Konsept, Kültür

“Concept” Issue in Popular Music

ABSTRACT

The popular music movement has originated in Turkey during 1950s with the name of “Arrangement Era” producing music in western format. Over time, the progressing movement has accumulated both European and American musical language and novelties and Turkish music elements. However, the fact that this music that can appear in various patterns such as “pop” or “rock” or “original music”, is described as a significant genre by musicologists and musicians, has initiated a weak research effort in the academic environment regarding the music produced in these genres in recent years.

This study will be a general review on whether the works made in today’s world that fall within the definition of “pop music” can or cannot be approached together with the subject of “concept” that has been used for decades in other branches of art as well as in fields that are closely related to art such as architecture and design.

Apart from the written references, the work includes a survey of statistics, interviews with the producers of accessible musicians, and a section on examining the selected samples.

Keywords: Popular, Music, Concept, Culture

¹ Arş. Gör., Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü

² Müzikolog, arslan.kbra@yandex.com

³ Müzikolog, bekirkarakuss@gmail.com

GİRİŞ

Sözlü bir müziğin dinleyici açısından öncelikle algılanan ögesi sözdür. Bu açıdan bakınca müziğin tüm diğer öğelerinin (melodi, ritim, armoni, orkestrasyon vs.) sözün belirlediği konsepti desteklemesi gerekir mi? Hatta daha ileri gitmek gerekirse bir sözlü müzik örneğinin düzenlemesi yapıldıktan sonra sözü, hatta ezgisi ortadan kaldırıldığında geri kalan öğeleri dinleyicinin gözünde sözün anlatmaya çalıştığı konuyu anlatabilir mi? Bu yaklaşım düzenleme açısından bir gereklilik midir? Sözü ve müziği tamamlanmış olan üretimin düzenleme aşamasında hangi kriterler öncelikli olarak ele alınmalıdır? Düzenleme açısından konsept kullanımı ne demektir? "Konsept albüm" veya "Konsept şarkı" tabirleri neyi anlatır?

Popüler müzik birçok alt dala ayrılır. Bunlardan bazıları "underground"⁴, "avant-garde"⁵ veya "indie"⁶ gibi isimlendirilen alt türlerdir. Bugünün pop müziği, şarkının üretim sürecinden itibaren tüm yapım aşamalarında (düzenleme, kayıt, mix, mastering, albüm kapağı, vs.) neredeyse tamamen piyasanın ihtiyaçları üzerine kuruludur (Tamöz, 2008: 30-32).

1900'lerin ortalarında ortaya çıkan kavramsal sanat⁷ ile bugünün dünyasında işlevsel anlamıyla kullanılan konsept sözcüğü arasındaki farklılıklar detaylı olarak çalışmanın birinci bölümünde incelenecektir.

Popüler müzik alanında yapılmış araştırmaların neredeyse hiçbiri, müziğin teknik anlamda anlaşılması ve incelemesi yapılarak oluşturulmamıştır. Ayrıca pop müziği konsept ile birleştiren bir yazı, Türkiye için bir ilk olacaktır.

Yapmakta olduğumuz çalışma, kavramsal sanat ile yaygın müziği birleştirme çabası olarak algılanmamalıdır. Yaygın müziğin kendi

⁴Yer altı, sanatta küçük bir kitle tarafından yapılan.

⁵Öncü- İlerici

⁶İngilizce kökeni "indipendence-bağımsızlık" sözcüğünden kısaltılmıştır. Ancak günümüzde popüler müzik içinde teknik olarak diğerlerinden ayrılan bir tarzı betimlemek için de kullanılmaktadır.

⁷İng.: Conceptual Art

ihtiyaçları içerisinde sanatsal olmak, bu alanla ilgili yapılmış bilimsel çalışmaların hiçbirinde birincil öğe olarak tanımlanmamaktadır.

Bu yazının ve benzerlerinin oluşturacağı bir müzik altyapısının, gerek şu an popüler müzikle ilgilenen, gerekse gelecekte bu alanda ürün verecek kişilere bir yol gösterici niteliğinde olacağı düşünülmektedir.

1. BÖLÜM

Popüler Kavramı

"Popüler" sözcüğü etimolojik olarak Latin kökenlidir (Populus-people). Halka ait anlamına gelen hukuki ve siyasal bir terimdir (Erol, 2002: 42). Jamaikalı sosyolog Stuart Hall'a göre popüler kelimesinin birbiriyle bağlantılı iki anlamı vardır. "Ticari" tanım, "yaygın olarak beğenilen tüketilen" anlamına gelirken, "betimleyici" tanım ise "halka ait" anlamına gelmektedir. Temelde bu iki tanım birbirinden ayrı olarak düşünülemez (Özbek, 2002: 81).

Herhangi bir ürün tüketiciye ulaştığı ölçüde yeniden üretilir ve böylelikle kültür içerisinde varlığını sürdürür. Bu ürünün yeniden üretimiyle ekonomik dönüşü de doğru orantılıdır. Haliyle bu ürün toplumsal farklılıkları reddedip insanların ortak paydalarına seslenmek zorundadır. Popüler kültür de işte bu noktada ortaya çıkmaktadır. Kültürel üretim ve tüketim giderek standartlaşan bir kültür oluşturur (Fiske, 1999: 36-40).

Kapitalizmin yaygınlaşmaya başladığı 19. yüzyıldan itibaren, Batı'da kitlesel üretim koşulları sağlanmıştır. Bununla birlikte popüler kültürü kitlelere mal eden kitle iletişim araçları hızla yaygınlaşmıştır. Toplumsal ilişkilerin ve kolektif yaşamın önem kazanmasıyla birlikte iktidar, popüler kültürü egemenliğini devam ettirmek için bir araç olarak görmüş, sonuç olarak ise boyunduruğu altına almıştır. (Berger, 2014: 69) Buna karşılık, post-modern anlayış popüler kültüre daha olumlu bir açıdan yaklaşmaktadır. Angela McRobbie (2013: 11-13), postmodernizmi sanat ve görsel kültür alanları özelinde ele alır: David Lynch

ve Talking Heads örneklerinde olduğu gibi sanatı kasti olarak yüzeysel bir fenomen olarak görmektedir. Ancak yüzeysellik her zaman değersiz olmak zorunda değildir, kimi zaman kitlelere yepyeni bir bakış açısı kazandırma işlevi görür.

1.2. Popüler Müzik

Popüler Müzik 19. yüzyıl öncesindeki popüler kültürden farklılaşmış olarak günümüzde olduğu gibi empoze edici ve manipülasyona dayanan bir hal almıştır. Theodor W. Adorno'ya göre, (Aktaran: Oskay, 1982: 65-71) günümüzde müzik kendi içinde toplumun çelişkilerini de barındırıp taşımaktadır. Müzik aldığı bu hallerden dolayı *toplumsal süreç içinde bütünüyle bir meta rolü oynamakta; bu rolü, tıpkı diğer metaların rolünün belirlenmesinde olduğu gibi, pazar tarafından belirlenmektedir.*

Adorno, 1941 tarihli "Popüler Müzik Üzerine" adlı makalesinde popüler müzik ve ciddi müzik ayrımını yapmıştır. Makalede ABD'de popüler müziğin yükselişini Blues'un ortaya çıkmasıyla birlikte ele almıştır. Alman müzikolog popüler kültürün karşısında gerçek sanatsal etkinliğin üstünlüğünü vurgulamış ve popüler müziğin meta rolü üzerindeki eleştirilerini temellendirmiştir (Aktaran: Şahin, 2005: 157-181). Akademisyen Craig O'Hara (2003: 154) da, Adorno'nun fikirlerine paralel görüş bildirmiştir.

"Kendini sisteme ve sistemin içindeki başarıya adanmış sürece sanatçı kapitalist toplum içinde hilekâr bir konumdadır. Her şeyden önce, gerçekten ticari müzik endüstrisinin sağladığı aktarma kanallarını kullanmak isteyen radikal şarkı yazarı ya da müzisyen birçok sorunla karşı karşıya kalacaktır. Müzik endüstrisi radikal retoriği kullanarak para kazanmayı amaçlar, fakat radikallik haddini aşmış kendine cidden politik anlam yüklenince acık bir huzursuzluğun EMİ. BBC ve IPC'de gürüldediği duyulur."

Başka bir bakış açısı ile popüler kültüre tüketicisi olarak destek olmak, yabancılaşmaya dayanan toplumsal hayatın gerçek yüzünü sakladığı

için gündelik hayatımızı daha huzurlu ve sakin sürdürmemizi de sağlar (Oskay, 2001: 155).

1.3. Konsept⁸ Terimi

Türk Dil Kurumuna göre Fransızca'dan dilimize geçen konsept, nesnelerin veya olayların ortak özelliklerini kapsayan ve bir ortak ad altında toplayan genel tasarım, nesneleri benzerlerinden ayıran özellik, güzel sanatlarda üslup ve soyut ve somut nesnelerin bir sıraya, bir hedefe, bir amaca göre sıralanması anlamlarına gelmektedir (tdk.gov.tr, 2017).

Müziğin içindeki ve dışındaki sesleri dışsal olarak ve uygun bağlamlar içerisinde anlamlandırırız. Kederli sesler, neşeli sesler, av boruları, ağıt ya da herhangi bir kişinin milli marşı. Av borusu, onun ne olduğunu bilenler tarafından, yalnızca üflemeliler ailesinin bir üyesi olarak duyulmaz ne işlevde kullanıldığını sesi duyduğunda algılar (Ridley, 2007: 50). Marşlar ise kişilerin yurt severliği harekete geçirir. Ağıtlar duyulduğunda sevilen bir insanın ölümü akla gelir. Dünyanın hiçbir yerinde yazılmış bir ninniye, savaşa giderken çalınan bir müzikle karıştıramayız.

Kavramsal sanatın 1950'li yıllardaki doğumu Marcel Duchamp'ın 20'nci yüzyılın ilk çeyreğinde yaptığı işlere dayanır. Kavramsal sanatın manifestosunu yazan Sol LeWitt manifestonun içeriğini doldururken kavram konusunun net bir açıklamasını yapmaz, daha çok sanatsal uzamda kavramın kullanış ve varoluş biçimlerine yönelir (Giderer, 1995:9).

⁸Kavram, akılda tutulan bir fikir, bir proje hakkında ilk düşünce ya da bir seri ilk genel görüşür. Çok yalın ya da çok detaylı olabildiği gibi, bazen rastlantısal olarak oluşan bir düşünce de olabilmektedir. Diğer bir deyişle, belirli parçalara ayrılmaksızın, bir bütün halindeki, akıl gözüyle görülür bir genellemedir.

Konsept ise, kavramdan projeye geçiş aşamasında oluşturulan, ilk somut adımdır. Projelendirme sürecinde oluşacak arkitektonik kodları ve bunların bir araya gelişlerindeki kuralları belirleyecek olan sistemin bir ön tasarısı, ön taslağıdır. Bu bağlamda kavram, soyut olan, konsept ise kavramın, tasarımın öznel ve nesnel dili doğrultusunda somutlaştırdığı çizim, eskiz, maket vb. olarak görülmektedir (Bilir, 2013: 24).

Kavramsal sanat yapan bir sanatçı yapıtını önceden tasarlar, yapıtıyla ilgili kararları önceden verir. Uygulamanın bu evreye kadar pek bir önemi yoktur. Düşünce sanatın gerçekleştirilmesini sağlayan bir araca dönüşür. Yapıt bir kere sanatçının elinden çıktıktan sonra sanatçının, izleyicinin yapıtını nasıl algılayacağı konusunda bir denetimi yoktur. Farklı kişiler, aynı şeyleri farklı şekilde algılayabilirler (Whitham, 2003: 199).

Kavramsal sanatın hazırlayıcılarından biri de 1923'te ortaya çıkan Gestalt kuramıdır. Kuramcılar görsel bir bütünü parçalar halinde inceleyebileceğimiz ve değerlendirebileceğimiz bulgusuna dayandırarak, görsel bütünün parçalarından daha karışık ve kapsamlı olduğunu, parçalarından farklı bir anlamı olduğunu ileri sürmüşlerdir (Senemoğlu, 2004: 240). Sanat eserini bir bütün olarak ele alan bu kuramcılar görsel ve psikolojik deneyimleri iç içe algılayarak ele almaktadır.

Kavram, yapısı gereği soyuttur. Geniş bir kavram tanımlamasının içine birçok başka dar anlamlı "alt kavram" dâhil olabilir. Üstelik tüm bu kavramlar birbirleriyle soyut düzlemde ilişkiler kurarak bir tür kavramlar yumağı biçiminde var olurlar. Bu yüzden kavram sözcüğünü net bir biçimde özetlemek neredeyse imkânsızdır. Popüler müzik dalında ürün veren kişiler için kavram çok az kullanılageldiğinden, bu açıdan yeni bir alan olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla alt anlamları görmezden gelinse bile, en geniş anlamlarıyla alınmış kavramlar halen popüler müziğin konusudur.

Müziğin salt kendi ihtiyaçlarına göre değil felsefi ya da kavramsal bir temele oturtularak üretilmesinin izleri Avrupa klasik müziğinde 18'inci yüzyıldan itibaren görülmeye başlanmıştır. Avrupa klasik müziği, romantik dönemden itibaren programlı müzik, senfonik şiir vb. müzik yazma biçimleri yaratmıştır. Bu yaklaşımlar Wagner operasında "leitmotif" kavramının öncüsü olmuşlardır. Leitmotif ise günümüzde yapılan reklam ve film müziklerinin temelini oluşturur. Bu bağlamda Wagner müziğine daha dikkatli bakmak gerekmektedir.

Wagner'in operalarında orkestranın taşıdığı motifler ve temalar yapıtın tümüne yayılır ve bütünlüğü sağlar. 1850'deki tezinde savunduğu "müzikli dramın" öncü ilkeleri, doğalcılık ve gerçekliktir (İlyasoğlu, 1994: 147). Wagner Operalarında bir kişi ya da nesneyi betimlemek için kullandığı kısa ezgiye "Leitmotif" adını vermiştir (Erol, 2001: 226). Leitmotifler genellikle psikolojik bir hatırlatma işlevindedir. Örneğin; Tristan ve Isolde operasında Kral Mark, aşk ve ölümü temsil eden motifler, aşk iksiri, ölüm acısı, aşk gecesi gibi kavramlar, ezgiler ile desteklenmektedir.

Richard Wagner'in eserlerinde, bir anlamda kavramsal sanatın öncüsü de sayılabilecek bir biçimde düşünsel, ideolojik ve felsefi yapı hâkimdir. Eserlerinde beğenin değil, felsefi temaya uygun ve müziksel anlatımın daha güçlü olmasını sağlayan teknikler kullanmıştır. Kavramsal sanat eserlerinde de düşüncelerin üstünlüğü ön plandadır ve sanat yalnızca estetik ve maddi bir nesneden ibaret değildir.

2. BÖLÜM

"Dinleyicinin Algısını Manipüle Etmek" Üzerine Bir İstatistik Çalışması

Yapılan istatistik çalışması iki bölümden oluşturulmuştur. Araştırmanın iki bölümü birbirini tamamlayıcı niteliktedir.

Birinci aşamada yapılan araştırma bir şarkının düzenleme aşamasında sözünü ve ezgisini hiç değiştirmeksizin, diğer müzikal öğelerini şu ya da bu şekilde kullanarak dinleyici açısından anlamının değişmesinin mümkün olup olmadığını anlamaya yöneliktir. Bu aşama için "Yine Bu Yıl Ada Sensiz (Söz-Müzik: Osman Nihat Akın)" isimli Türk sanat müziği şarkısı kullanılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümü ise dinleyicinin müzikal öğelerden ziyade baskın bir biçimde müzik türünü algılayıp algılamadığını anlamaya yöneliktir. Bu aşama için ortalama Türk dinleyicisinin çoğunun bildiği ancak birçoğunun özellikle ilgi duymadığı bir tarz

olduğu düşünülen “Reggae” müzik türüne ait “Get Up Stand Up (söz-müzik: Bob Marley)” isimli şarkı tercih edilmiştir.

Araştırma boyunca toplam 230 adet katılımcı ile çalışılmıştır. Bu katılımcıların 30 tanesi ile kontrol amaçlı anket yapılmıştır.

Yapılan anketin 6. ve 8. sorularında katılımcıların, verilmiş olan şıklardan en fazla üç tanesini işaretlemesi istenmiştir. (Bkz: Ek1)

Birinci aşamada; kadın sesi tarafından seslendirilen versiyonun ritmik ağırlığı yüksek, daha tiz bir sestən, tempo olarak daha hızlı ve çalgılama açısından daha yoğun Türk musiki si sazlarının kullanıldığı görülmektedir. Bu versiyon toplam yüz adet katılımcıya dinletilmiştir⁹. Buna karşın yüz adet diğer katılımcıya dinletilen ikinci versiyon ise pes (kalın) bir tonda bir erkek şarkıcı tarafından seslendirilmiş, temposu oldukça düşük tutulmuş, hiç bir ritim sa zı kullanılmamış ve çalgılaması son derece sade seçilmiş bir örnektir.¹⁰

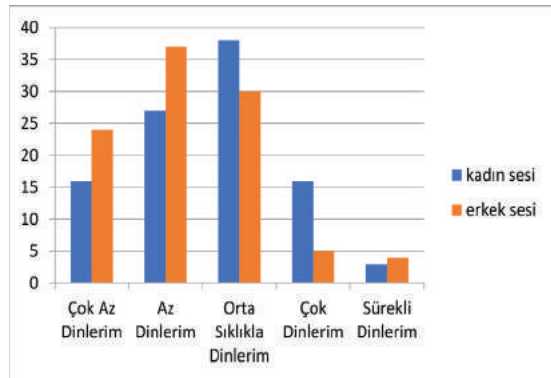
Birinci aşamada beklenti, erkek tarafından seslendirilen versiyonun katılımcılara daha yüksek bir yüzde ile “ölüm-hasret” gibi duyguları akla getireceği buna karşın kadın sesi kullanıldığında ise “ayrılık-aşk acısı” gibi seçenekler üzerinde daha yüksek bir oran elde edileceği yönündedir.¹¹ Ayrıca her bir anketin sonunda katılımcılara açıkça “Sizce bu şarkıyı söyleyen kişi terk mi edilmiştir yoksa şarkıda bahsedilen kişi ölmüş müdür?” sorusu yöneltilmiştir.

Birinci aşamada katılımcılara sorulan sorular ve verilen cevapların istatistik dökümü şu şekildedir:

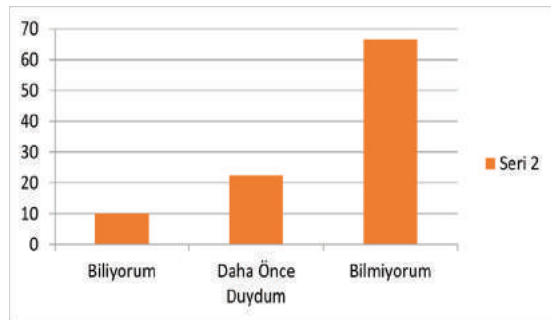
⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=RPMjdaPRWOU> Erişim Tarihi: 19. 05. 2017 saat:

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=oXfNoOccgYEE> Erişim Tarihi: 19.05.2017 saat

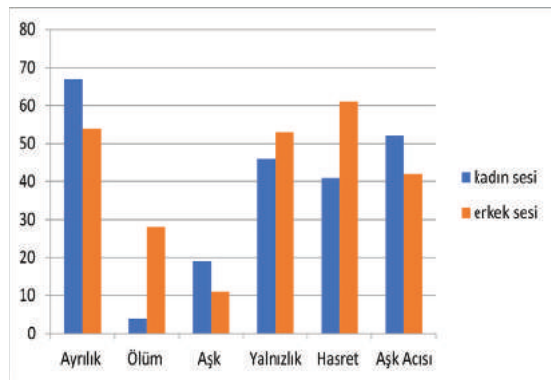
¹¹ Osman Nihat Akın ile Ahmet Refik Altınay, Büyüka da Dil Burnu’nda birlikte vakit geçirmektedirler. 1937 Yılında Ahmet Refik Altınay’ın ölümünün üzerine Osman Nihat, arkadaşının ölüm yıl döneminde Dil Burnu’nda gezerken “Yine Bu Yıl Ada Sensiz” isimli şarkıyı arkadaşı anısına bestelemiştir.



Şekil 1: Türk Sanat Müziğine yakınlığınız

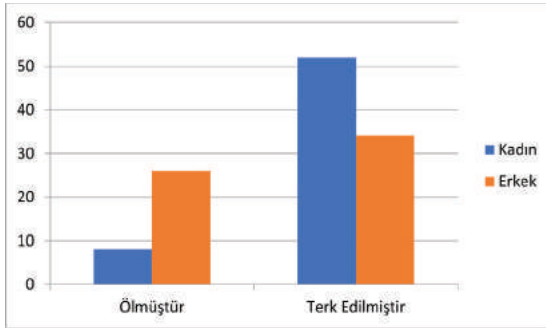


Şekil 2: Dinlediğiniz şarkıyı



Şekil 3: Dinlediğiniz şarkı sizce ne hakkında olabilir?

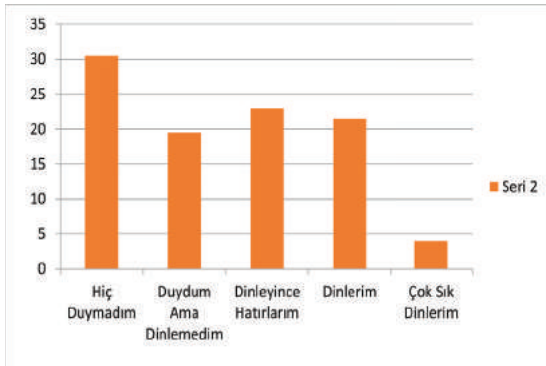
Şekil üçte beklentiye uygun olarak “Ölüm” seçeneğinde erkek sesi dinletilen kişilerde, kadın sesi dinletilen kişilere göre yedi kat artış olmuştur. (Kadın sesi: 4, Erkek sesi: 28 kişi).



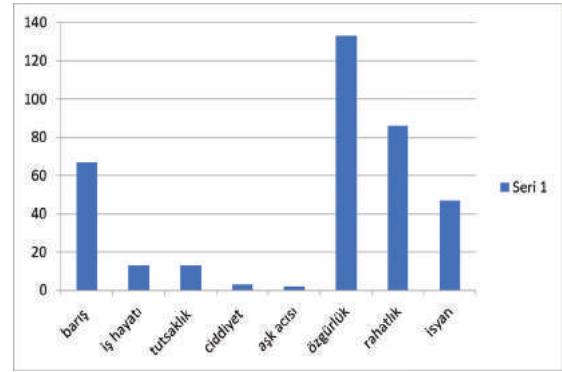
Şekil 4: Sizce bu şarkıyı söyleyen kişi terk mi edilmiştir yoksa şarkıda bahsedilen kişi ölmüş müdür?"

Anketin ikinci aşamasında ise katılımcılardan "reggae" türü müziği tanıyıp tanımadıkları bilgisi alınmıştır. Bu bilgi üzerine yukarıda adı geçen şarkı dinletilmiş türü hiç duymadım ile çok dinlerim seçenekleri arasında, dinleyicilerin hangilerinin müziği hangi yönüyle anlamlandırdıkları araştırılmıştır. Acaba bu tür müziği daha önce hiç dinlemedim diyen biri müziğin isyanla ilintisini kurabilir mi ya da daha önce duydum diyen biri reggae türü müziği sözlerin ne anlattığına bakmaksızın "rahatlık" kavramı ile mi bağdaştırır? Bu aşamanın sonucu ile ilgili belirgin bir hipotez geliştirilmemiştir. Bununla beraber yapılan araştırma bize dinleyicinin müzikle kurduğu ilişkinin, popüler kültürün bireyin algılarını etkilemesi ile mi yoksa bireyin doğal algılama yoluyla kavramla olan bağıntısını kurması ile mi şekillendiğini araştırmaya yöneliktir.

İkinci aşamada katılımcılara sorulan sorular ve verilen cevapların istatistik dökümü şu şekildedir:



Şekil 5: Reggae müziği daha önce duydunuz mu / dinler misiniz?



Şekil 6: Reggae müzik size ne anlatıyor?

Dinleyici, dinlemekte olduğu müziğin türünü tanımladığında, aynı zamanda müziğin içeriği ile ilgili bir önyargı oluşturuyor olabilir. Söz konusu müzik türü Türk sanat müziği olduğunda, şarkının yazılış sebebi ne olursa olsun, dinleyici açısından aşk, hasret ya da aşk acısı vb. bir içerik beklentisi olacağı öngörülmüştür. Ancak bu öngörünün doğruluğunu sınamak ancak dinleyicinin bir türe karşı önyargılı olduğunu ispatlamakla mümkün olacaktır. İkinci kısımda "Reggae" müzikle ilgili yapılan araştırma, genel dinleyici kitlesinin müzik türlerine karşı bir önyargı oluşturup oluşturmadıklarını ölçmektedir.

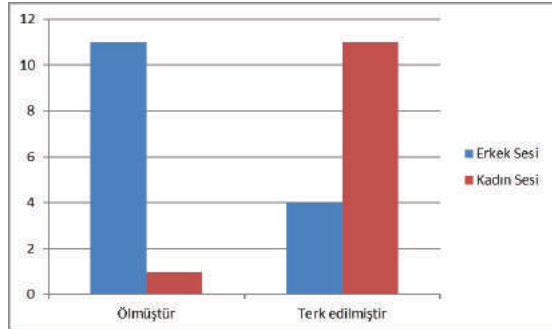
Aynı önyargılı bakış, söz konusu müzik türü "Reggae" olduğunda acaba dinleyiciyi "rahatlık- barış" gibi duygu ve/veya kavramlarla sınırlamak zorunda bırakacak mıdır? Yapılan araştırma göstermiştir ki; rahatlık cevabı veren yüzde yirminin üzerindeki katılımcı, türün ona anımsattığı bir önyargı ile hareket etmiş olmalıdır. Çünkü araştırmada kullanılan "Get up- Stand up" isimli şarkı sözleri itibarı ile isyan ve toplumsal özgürlük üzerine kuruludur. Buna karşın isyan cevabı veren katılımcılar (%12,9) ya "Reggae" müziğin gerçek doğası hakkında ciddi bir fikir sahibi oluşturmuş ya da söz içeriğini anlayarak değerlendirme yapmış olmalılardır.

O halde şu sonuca varabiliriz: Türkiye'de Reggae müzik hakkında yerleşmiş önyargılar bulunmaktadır. Öte yandan, Türk Sanat Müziğinin sözel altyapısı gerçekten de sevgiliye yazılmış ve çoğu zaman aşk acısını veya ayrılık gibi temaları işleyen bir yapıdadır. O halde bu

müzik türü ile ilgili dinleyicinin sahip olduğu varsayılan önyargı çok da yanlış değildir. Bu açıdan bakılınca, dinleyiciye “bir arkadaşın ölümü” üzerine yazılmış bir şarkı dinlettiğimizde dahi büyük çoğunluğun “ayrılık” veya “aşk acısı” vb. şıkları işaretlemesi anlaşılabilir olmaktadır. Ancak düzenleme yeniden yapıldığında, dinleyicinin ölüm şıkkına yaklaşması sağlanabilmiştir. Demek ki bu açıdan düzenleme yapılırken konsept içerisinde düşünmeyi göz önüne almak bir zorunluluk gibi görünmektedir.

Kontrol grubunda müzik dinletilirken aynı zamanda şarkıyı istenilen yönde manipüle edeceği düşünülen görseller dinleme esnasında gösterilmiştir.¹²

Sonuçlar genelde gözlem grubundaki katılımcıların verdiği yanıtlarla oldukça benzerdir. Ancak “Sizce bu şarkıyı söyleyen kişi terk mi edilmiştir yoksa şarkıda bahsedilen kişi ölmüş müdür?” sorusuna verilen cevaplar oldukça çarpıcıdır.



Şekil 7: Sizce bu şarkıyı söyleyen kişi terk mi edilmiştir yoksa şarkıda bahsedilen kişi ölmüş müdür?

3. Bölüm

Konsept Albüm ve Konsept Şarkı İfadelerinin tanımlanması, Konsept şarkı Tanımına Uyan Popüler Müzik Parçalarının İncelenmesi

3.1. Konsept Albüm

Türkiye’de müzikle ilgili yapılmış bilimsel çalışmalar içinde, müzikal bir konsept albüm tanımlaması ve konseptin gerekliliğinin

¹² <http://obrazky.vychytane.sk/p/13099/kolobeh-zivota.html>

istatistikle kanıtlanarak desteklenmesine yönelik bir araştırma bulunmamaktadır. Bu yüzden konsept albümü tanımlayabilmek için, Türkiye’de konsept müzik yaptığı bilinen kişilerden ulaşabildiklerimiz ile röportajlar yapılmıştır. Röportaj yapılan kişilerin konsept albüm hakkındaki düşünceleri aşağıda belirtilmiştir.

Doğan Duru’ya¹³ göre konsept albüm; her bir parçanın aynı bütüne hizmet ettiği, her bir parçayı ayırdığımızda bile o konsepti ifade edebilecek şekilde kendini tanımlayabileceği ama bütünleştiği zaman da yine aynı konseptte sahip bir bütün olarak tanımlanmalıdır.

Cenk Taner’e¹⁴ göre konsept albüm; birinci şarkısından sonuncu şarkısına kadar belirli bir konuyu ele alan albümlerdir. En azından sözel olarak konu bütünlüğü olması gereken albümlerdir.

Ender Akay’a¹⁵ göre, kuralı en başında belirlenmiş, çizgileri en başta çizilmiş albümler konsept albümlerdir. “Örneğin; arabesk müzik yapacağınız dedin mi bütün kurallar belli herhangi bir şey yapmanıza gerek yok. Arabesk standartlarına bakıp buna hizmet edebilecek albüm yapmak çok kolay hale geldi. Çünkü bunun bir formülü var. Bu formülü uyguladığınızda konsept albüm yapmış olursunuz.”

Konsept albüm tanımı için yapılan röportajlardan çıkartılabilecek sonuç şudur: Konsept albüm her bir parçanın, sanatçının en başında karar verdiği fikre hizmet ettiği albümlerdir. Bir konu baştan belirlenmiş ve bu konuyu en iyi biçimde anlatabilecek öğeler (ritmik, armonik, çalgısal vb.) ile desteklenmiştir.

3.1.1. Konsept Albüm Örnekleri

Kariyeri boyunca sadece konsept işlere imza atmış “Alan Parsons Project” isimli müzik grubunun toplamda on adet konsept albümü

¹³ Redd grubunun solisti, söz yazarı, klavyeci, besteci, bas gitarist ve opera sanatçısı.

¹⁴ Kesmeşeker grubunun kurucusu, söz yazarı ve solistidir.

¹⁵ Konserler ve stüdyolarda ses mühendisliği yapmaktadır. Çeşitli filmlerin ve televizyon dizilerinin müziklerini yapmıştır. Sunay Özgür ile Müslüm Gürses’ in “Aşk Tesadüfleri Sever” ve “Sandık” isimli konsept albümlerine imza atmıştır.

bulunmaktadır. Alan Parsons Project'in kendi internet sitesinde kendilerine ait konsept albümleri hakkında paylaştıkları bilgiler mevcuttur:¹⁶

Alan Parsons Project'in "Gaudi"¹⁷ albümü:

Ocak 1987 yılında piyasaya çıkmıştır. Katalan mimar Antoni Gaudi'nin hayatından ve eserlerinden ilham alınmıştır. Albümün yapımcılığını Alan Parsons ve Eric Woolfson yapmıştır. Albümün çıkış parçası Katalan mimar Gaudi'nin en büyük eseri olarak görülen, "La Sagrada Familia"dır.

"Redd" isimli müzik grubunun 4. stüdyo albümleri olan, 14 Nisan 2009'da piyasaya sürdükleri albüm "21":

Grup bu albümlerinde "21" isimli bir karakter oluşturmuş albüm boyunca bu karakterin başından geçen olayları betimlemiştir. 21 kalp atışı ile başlayan, dört bölümden oluşan albümün birinci bölümü karakterin doğumu, çocukluk dönemi ve hayatı keşfetmeye başlayan evresini anlatmaktadır. İkinci bölümü çocukluk dönemini atlatan karakterin etrafındaki olaylara karşı verdiği tepkileri, gençlik, asilik ve başkaldırı dönemlerini ele alır. Üçüncü bölümde "21" isimli karakter artık aşkı bulmuştur ve hayata karşı bakışı artık çok daha farklıdır. Karakterin aşk yaşadığı bu dönemde âşık halini, duygularını,

aşkın bitişinden sonra yaşadığı özlemlerini, aşkı sorgulamasını ve ayrılık acısını anlatır. Dördüncü ve son bölümde ise karakter artık olgunluğa erişmiş, hayata ve insanlara bakış açısı değişmiş, yaşadığı hayatı sorgulamaya başlamıştır. Albüm 21 kalp atışı ile sona erer.

Pink Floyd müzik grubunun 2 Mart 1973 yılında çıkarttığı "The Dark Side of the Moon"¹⁸ albümü:

Roger Waters'ın yaşadıklarını, hayatı, ölümü, deliliği, iş yaşamını ve savaşı sözlere dökerek yansıtmaya çalıştığı düşünülen albümdür. Bütün bir albüm tek bir şarkı gibi dinlenebilir. Şarkıların birbirinden bağımsız değil, bir hikâye gibi ilerlediği hissedilmektedir.

Pink Floyd'un 1979 yılında çıkarttıkları albüm "The Wall":

Roger Waters'ın kendilerine yabancılaşan dinleyiciler ile aralarına bir duvar çekme fikrinden doğan bu albüm zaman içerisinde değişime uğrayarak ve gelişerek son şeklini almıştır. Albüm "Pink" isimli bir karakterin geçmişine "flashback" yapmakta ve olaylar birbirini izlemektedir. (Pink Floyd: The Wall, 1982). Albümde karakterin dış etmenlerden kendini soyutlaması işlenmiştir. Bu dış etmenlere eleştiriler de görülmektedir. Her şarkı yarım kalmış hissi verir ve ancak bir sonraki şarkı başladığında tamamlanır.

Cenk Taner'in 2001 yılında çıkartmış olduğu "İzin Vermedi Yalnızlık" albümü:

Yalnızlık üzerine yapılmış bir konsept albümdür. Albüm "geçmişin, şimdinin ve geleceğin yalnızları"na adanmıştır. Albümdeki ilk şarkının ilk cümlesi "n'aber, nasıl gidiyor?" sözcükleri ile başlamakta ve albümün son şarkısının son cümlesinde "iyidir iyi" ile bitmektedir.

3.2. Konsept Tanımına Uyan Popüler Müzik Parçalarının İncelenmesi

Doğan Duru konsept şarkının varlığını reddeder. Konsepti tek bir parça ile ifade edebilmenin

¹⁶ <http://www.the-alan-parsons-project.com/#>
Erişim Tarihi: 11.03.2017 saat: 00.50

Yazar Edgar Allan Poe'nun öykülerinden esinlenilerek üretilmiş olan albüm "Tales of Mystery and Imagination" (1976), Isaac Asimov'un "Ben Robot" romanından esinlenilerek oluşturdukları albüm "I Robot" (1977), eski Mısır ve piramitlerden etkilenilerek yapılmış olan albüm "Pyramid" (1978), kadınları konu alan ve ön vokallerde kadınların yer aldığı tek albümleri "Eve" (1979), yazar Philip K. Dick'in "The Game-Players of Titan" romanından esinlenilmiş kumar üzerine bir albüm "The Turn of a Friendly Card" (1980), kameralar tarafından gözlenme, gözaltında olma ve yaşam ve evreni sorgulayan albümleri "Eye in the Sky" (1982), toplumların endüstriyel ve bilimsel gelişmeleri yanlış veya eksik anlaması üzerine odaklanılarak yapılmış olan albüm "Ammonia Avenue" (1984), tüketim hastalığını ve özellikle Amerikan popüler kültürünü eleştirdikleri albüm "Vulture Culture" (1985), şöhret ve talihi, aktörler ve şarkıcılar gibi kişiler üzerindeki etkilerini konu alan albümleri "Stereotomy" (1985), son olarak ise Katalan mimar Antoni Gaudi'nin yaşamı ve eserlerinden ilham alınarak yaptıkları albüm "Gaudi" (1987).

¹⁷ <http://www.the-alan-parsons-project.com/gaudi> 11.03.2017 saat: 00:49

¹⁸ <https://pinkfloydtrk.net/2016/10/19/roger-waters-ile-the-wall-ustune-soylesi-1979/> Erişim Tarihi: 15.03.2017 saat: 01:32

imkânsız olduğunu söyler. Ona göre bir şarkının konsept olabilme ihtimali yoktur.

Cenk Taner'e göre her şarkı bir konsepttir. Konsept albümün tabii ki daha farklı bir şey olduğunu ancak her şarkının da kendi içerisinde bir konsepti olduğunu söylemektedir.

Ender Akay ise bir şarkının konsept olabileceğini, bir şarkının bir hikâyeyi çok rahat anlatabileceğini söylemektedir. Akay'a göre zaten yapılan bir şarkının bir hikâyesi olmak zorundadır ve dolayısı ile yapılan her şarkı bir konsepttir.

Konuya açıklık getirmek maksadı ile araştırmacının (Özgür Ulusoy) müzik grubu (Peyk) ile yapmış olduğu "Köleler ve Kilitler" adlı şarkı tek bir parça halinde incelenmiştir. Herhangi bir müzik analizi müziği öğelerine ayrıştırarak yapıldığından, diğer şarkılar kendi içlerinde sırasıyla "efektler ile konsepti destekleyen", "ritmik olarak konsepti destekleyen", "ezgisel yapısı ile konsepti destekleyen", "armonik yapısı ile konsepti destekleyen", "orkestral yapısı ile konsepti destekleyen parçalar" ve "video klipleri ile konsepti desteklenen parçalar" başlıkları altında ayrıştırılarak incelenmiştir.

Köleler ve Kilitler¹⁹:

Peyk grubuna ait şarkının sözleri ve müziği, 2011 yılında grubun solisti İrfan Alış tarafından yazılmıştır. Şarkı, İzmir'de kaçak göçmenleri taşıyan bir teknenin Gümüldür beldesi açıklarında batması ya da batırılması olayını konu eder.

Şarkının yazımı aşamasında bestecisi ve söz yazarı (İrfan Alış) tarafından "Kölelik" üzerine bir araştırma yapılmıştır. Düzenleme aşamasında ise; Özgür Ulusoy tarafından "Gemi" ve "Deniz" gibi kavramların müzikte hangi yöntemle anlatılmaya çalıştığı incelenmiştir. Bu bağlamda özellikle Rimsky-Korsakov'un Şehrazat isimli çalışması üzerinde durulmuştur. Ayrıca şiirin ve sözün ritmik yapısının araştırılması açısından

Rimbaud'un "Sarhoş Gemi" adlı şiiri hem Türkçe hem de Fransızca fonetik açısından incelenmiştir.

Şarkının üç farklı düzenlenmesi bulunmaktadır. Dinleyicilerin ulaşabileceği düzenleme, 2014 yılında "Babylon Sessions" tarafından kaydedilmiş ve görüntülenmiş olan versiyondur.

İkinci versiyon grubun sahne performanslarında kullandığı düzenlemedir. Bu düzenleme yayınlanmış olana göre çok daha sert, daha fazla ritmik öge barındıran ve tempo açısından daha hızlı tasarlanmıştır. Bu versiyon sahne performansının gerekleri açısından değerlendirilmelidir.

Üçüncü olarak söz edeceğimiz versiyon²⁰ ise, aslında tarihsel olarak diğerlerinden daha önce tasarlanmaya başlanmıştır ancak bu güne değin dinleyici ile buluşmamıştır. Bu yazının kapsamı içerisinde en çok sözünü edeceğimiz versiyon budur. Çünkü içerisinde bulunan tüm öğeler, yazının konusu olan "sözün ve ezginin ortaya çıkardığı konseptte uygun olarak yaratılmaya çalışılmıştır.

Bazı nedenlerden dolayı bu versiyon yapım aşamasında tamamlanmadan bırakılmıştır. Fakat yayınlanan versiyonda bu denemenin bazı özellikleri alınmıştır.

Bahsedilen versiyonun müzikal özellikleri ayrıştırılarak, bu kısımda irdelenmeye çalışılacaktır.

Tempo, Ritim: Düzenlemenin temposu ve ritmik yapısı özellikle Ortaçağ sonrası Avrupa'sının kullandığı, gemilerde kürek mahkûmlarının belirli bir tempoyla ve ritimle kürek çekmelerinin bugünün dinleyicisi tarafından en kolay yakınlık kuracağı şekliyle kullanılmaya çalışılmıştır. Yayınlanan versiyonda bu tempo ve ritim neredeyse aynı şekilde yer almıştır. Ancak çalgılaşma açısından yayınlanan versiyonda bulunan; fırça baget ile çalınan "kahon" yerine, asma davul, erbane ve bongo tasarlanmıştır.

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=v86NTQb5L3E> Erişim Tarihi: 11.03.2017 saat: 01.30

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=nE6DCJcljo> Erişim Tarihi: 09.06.2017 saat: 15.32

Çalgı Seçimi: Tasarlanan versiyonda yaylı sazlar ön plandadır. Yaylı sazların kullanımında tahtadan yapılmış gemilerin çıkardığı seslere yakınlık kurulmaya çalışılmıştır. Bunun için "Collegno Battuta" (Arşenin ters çevrilerek tellere vurulması) ve geminin çıkartacağı inilti benzeri sesler (yayın ve parmağın tel üzerindeki baskısı azaltılarak) gibi teknikler öngörülmüştür. Yaylı sazlar dışındaki çalgılar neredeyse tamamen akustik sazlardan seçilmiştir. Bunlar; akustik perküsyon aletler, klasik gitar ve bakır nefeslilerdir. Bakır nefeslilerin kullanım amacı ve kullanım şekli, şarkının "ağıt" havasına uygun olarak, Balkanlarda ve ABD'nin New Orleans bölgesinde geleneksel olarak cenazelerde kullanılan bakır nefesli sazların kullanılma biçimlerine öykünülecek tasarlanmıştır.

Böylelikle dinleyicinin ses açısından algı dünyası, matem havasını daha önce duyduğu bu tarz müziklerle pekiştirilmek istenmiştir.

Armonik-Melodik Seçimler: Şarkı özelinde armonik ve melodik seçimler iç içe düşünülmüştür. Önce yaylı sazlarda, daha sonra ise tüm çalgılarda kararlaştırılmış bir sıra içerisinde gelecek olan beş sesli ezgisel yapı, şarkının konu aldığı olayın Ege bölgesinde olması dolayısıyla, özellikle Türkiye'nin Ege kıyılarında ve Yunanistan'da çok yaygın olarak kullanılan "Nikriz" makamını hatırlatacak şekilde tasarlanmıştır. Aynı melodik yapı, şarkı içerisindeki tüm akorların üzerine oturtulabildiğinden, formal açıdan kesin belirlenmiş bir yerde var olmak zorunda değildir. Dolayısıyla bulunan melodi şarkı içerisinde bir çeşit yapısal fikir görevi üstlenir. Bulunmuş olan yapısal fikir aynı zamanda incelenmiş örnekler göz önüne alındığında bir geminin deniz üzerinde yalpalamasını ve sallanmasını da taklit eder. Son olarak yapısal fikrin zaman zaman fugatif-kanonik (birbiri ile üst üste veya yan yana) gelmesi, yine geminin deniz üzerindeki belirsiz seyrine vurgu yapması için tasarlanan bir öğedir.

Kullanılan etkiler (effect): Şarkıda elektronik bir efekt tasarlanmamıştır. Bununla beraber, özellikle yaylı sazların çalınış biçimi geleneksel

çalımdan çok neredeyse tamamen etkiler üzerine kuruludur.

3.2.1. Efektler ile Konsepti Destekleyen Parçalar

Aşağıda örnekleri verilen parçaların temaları göz önüne alındığında verilmek istenen duyguların aktarılması veya söylenen sözlere karşılık olarak parçaya eklenmiş ses efektlerinin kullanıldığı görülmektedir.

Redd grubunun 4 Mart 2016'da piyasaya sürdükleri "Mükemmel Boşluk" albümünün 9.şarkısı "Sextroton"²¹ isimli parçada kullanılan efektif sesler parçanın atmosferini, konseptini desteklemektedir veya oluşturmaktadır.

Nihat Doğan'ın 1994 yılında yayınladığı "Kırdın Kalbimi"²² isimli albümü ile aynı ismi taşıyan "Kırdın Kalbimi" isimli şarkısında, cam kırılması efekti kullanılmıştır.

Konsept albümlerde bahsettiğimiz Alan Parsons Project' in "Gaudi" albümünün çıkış parçası olan "La Sagrada Familia"²³da ses efektleri kullanılarak verilmek istenen hikâye desteklenmiştir. Parça içerisinde kullanılan gitar, klavye ve diğer çalgıların ses efektleri dönemin kilise orgunu anımsatırken, duyulan çan sesleri de dini bir mekân kurgusunu oluşturmaktadır. Şarkı içerisinde bazı bölümlerin çok sesli seslendirilişi de aynı zamanda kilise korosunu anımsatmaktadır. Şarkıda İspanya'ya özgün çalgılar kullanılması konsepti destekler. Ayrıca bir Katalan olan Gaudi'ye atfen parçanın başına Katalanca seslendirilen bir bölüm eklenmiştir.

Sezen Aksu'nun 22 Şubat 1988'de çıkartmış olduğu "Sezen Aksu 88" albümünün 7. Şarkısı "Kavaklar"²⁴da kavakların sesi arka planda rüzgâr sesi ile verilmektedir. Ayrıca geri vokallerin "-m" sesini kullanarak oluşturduğu koro da efektif bir katkı olarak değerlendirilebilir.

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=a9yw2897ZzAE>Erişim Tarihi: 11.03.2017 saat: 00.52

²² <https://www.youtube.com/watch?v=LJ3g-X2MSsUE>Erişim Tarihi: 11.03.2017 saat: 00.53

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=wjWSbKz6INQ>Erişim Tarihi: 11.03.2017 saat: 00.54

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=mUVdQ9R5urk>Erişim Tarihi: 11.03.2017 saat: 00.56

Pink Floyd'un "The Dark Side Of The Moon" albümünde yer alan 4. Şarkı "Time"²⁵ hayatın, zamanın ne kadar hızlı geçtiğinden bahsetmektedir. Bu nedenle şarkı başında saatlerin oluşturduğu kakafoni ile başlamaktadır. Yelkovan seslerinin hemen sonrasında farklı saatlere ait zil sesleri duyulmaktadır.

3.2.2. Ritmik Açıdan Konsepti Destekleyen Parçalar

Sakin grubunun ilk stüdyo albümü olan "Hayat" isimli albümlerinin yedinci şarkısı "Denek Hayatım"²⁶ bir konsept albüm içerisinde yer almamasına karşın, kendi içerisinde bir konuyu ele almıştır. Şarkı 22 Temmuz 2004 yılında Pamukova'da gerçekleşen 41 kişinin öldüğü 100'e yakın insanın da yaralandığı tren kazası ile ilgilidir. Parçanın ritminde davulun "hi hat" ile yapmış olduğu ritmik yürüyüş bir trenin hareket halinde iken çıkarttığı sese benzetilmektedir. Aynı zamanda yüksek tempoda çalınan parça sözlerin bahsettiği karmaşa ile uyum içerisinde.

Pink Floyd'un "The Dark Side Of The Moon" albümünde yer alan 3. Şarkı "On the Run"²⁷ 1987 tarihli konserde, yatağa bağlanmış bir adamın gittikçe artan bir hızla hastane koridorlarında hareket edişinin ve bir piste açılan kapıdan fırlayıp havalanışının görüntüleri şarkıyla eş zamanlı izletilmiştir. Şarkı hem ses kullanımlarıyla hem de görsel olarak konsepti destekleyen şarkılardandır. Şarkıda hızlıca yürüyormuş hissi uyandıran, görüntülerdeki hızlanmayı da takip eden bir ritim olduğu duyulmaktadır.

Konsept albümler içerisinde bahsedilen "Redd" isimli grubun "21" isimli albümünün yedinci şarkısı "Özgürlük Sirtından Vurulmuş"²⁸ grubun "Hrant Dink" cinayeti üzerine yazdığı parçadır. Bu parça ritmini, parçadan hemen önce duyulan

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Z-OytmYoOIErişim>
Tarihi: 11.03.2017 saat: 01.00

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=CcYV9TB0jqQErişim>
Tarihi: 11.03.2017 saat: 01.02

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=GZB6mGGuUIQErişim>
Tarihi: 11.03.2017 saat: 01.23

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=ArwCso13b80QErişim>
Tarihi: 11.03.2017 saat: 01.25

daktilo sesinden almaktadır. Parça bu açıdan hem efekt ile hem de ritmik olarak konsepti destekleyen şarkılardan biridir.

Doobie Brothers isimli müzik grubunun 1973'de çıkarmış oldukları "The Captain And Me" isimli albümlerinde bulunan "Long Train Running"²⁹ isimli parçada davulun "hi hat" ile vermiş olduğu ritim bir trenin giderken çıkardığı seslere benzemektedir.

3.2.3. Armonik Yapısı ile Konsepti Destekleyen Parçalar

Armoni, ezgi ile sıkı sıkıya bağları olan bir konudur. Armonik yapı ancak ezginin izin verdiği ölçüde değiştirilebilir. Dolayısıyla armoni müzisyenin istediği şekilde bozundurabileceği bir öge değildir.

Buna karşın ezginin izin verdiği ölçüler içerisinde değiştirilen armonik yapının sunduğu az sayıdaki seçenekler dahi, şarkının duygu durumunda değişiklikler yapılabilmesine yardımcı olabilirler. Bu durumun farkında olan besteciler öteden beri ezgiyi desteklemek için kullandıkları armonik yapıyı, dinleyicinin algılarını şu ya da bu yönde değiştirmek için kullana gelmişlerdir.

Armoni daha çok da müzik tarihi içinde kullanıldığı dönem ve coğrafyaya bağlı olarak değişiklik göstermiştir. Bu yüzden eğer bir müziğin ezgisi uyumluluk gösteriyorsa, doğru armonik yapıları kurarak aynı ezgiyi bir Rus ezgisi ya da İspanyol müziği, klasik stilde bir ezgi veya romantik dönem müziği gibi tınlatmak mümkün olabilir.

Örnek verecek olursak; yeni bir müzik eseri armonik açıdan düzenlenirken, müziğin yaratıcısı örneğin "Shindler's List" filminin ana temasındaki armonik yapıya hâkimse ve kullanmak istediği ezgi uyumluluk gösteriyorsa, ezgisinin altında "Shindler's List" filminin armonik yapısını kullanarak dinleyiciyi manipüle edebilir. Dinleyici, neden olduğunu bilmesede müziği dinlerken bilinç dışı bir düzeyde

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=m4tJsn0QtMErişim>
Tarihi: 01.05.2017 saat: 01:02

bu filmi anımsayabilir. Wagner'in "Leitmotif" fikrinin devamı olan bu yaklaşım, şarkı formu için konuşmak gerekirse, konseptte birebir katkı yapmasa da stil içinde kalmasına yardımcı olur niteliktedir.

Bunun dışında çoğu müzisyenin bildiği, bir stile mal olmuş armonik yapılar da müzik düzenlemesinde şarkıyı o stile yaklaştırmak için kullanılırlar. Bu stiller pop müzik stilleri de olabilir. Popüler müzik stillerinin çoğunun kendilerine has sayılabilecek armonik kurguları olduğu söylenebilir. (Blues armonisi, Jazz armonisi, Rock armonisi, Türk pop müziği armonisi vs.) Şarkının düzenlemesi esnasında, seçilecek çalgıların yanında armonik yapısının da bu stillerin birine atıf yapması dinleyicinin, dinlediği müziğin bu tarzlardan birine ait bir müzik olduğu konusunda ikna olmasına yardımcı olur.

3.2.4. Orkestral Yapısı ile Konsepti Destekleyen Parçalar

Orkestralama, çalgıların bir arada kullanılması ile ilgilidir. Dolayısı ile müzikte orkestral yapı da, tıpkı armonik yapıda olduğu gibi hatta daha da fazlası ile coğrafyaya ve döneme bağlı olan bir konudur. Çünkü çalgılar coğrafya ile en güçlü bağlantıları olan müzikal öğelerdir. Bu yüzden bir müziği coğrafi ve bazen de tarihsel bir konseptte oturtmak için çalgılamasını değiştirmek çok sık rastlanan bir müzikal uygulamadır.

Popüler müzikte kullanılan temel çalgılar, çoğunlukla Amerikan pop müziğinin temelini oluşturan gitar ailesi ile vurmali sazların düzenlenmiş bir hali sayabileceğimiz davuldur. Bunun üzerine çoğu zaman tuşlu çalgılar ailesi eklenir. Bunun dışında seçeceğimiz tüm çalgılar, konseptte oturtulmak istenen türe göre seçilir.

Bazı durumlarda ise aynı çalgının farklı kullanım şekilleri kullanılarak, dönem veya coğrafi değişiklik belirtilir. Örneğin yaylı sazlar ailesini veya aynı zamanda klasik müzik orkestralarında da kullanılan Si Bemol Klarineti kullanarak Türk müziği ya da arabesk türde bir müzik oluşturmak da mümkündür.

Orkestral yapısı ile konsept yarattığı düşünülen şarkılar aşağıda incelenecektir:

Erkin Koray'ın 1976 yılında çıkarttığı "Arap Saçı" adlı şarkı, bugün sıklıkla kullanılan bir yöntem olan doğu stili ile çalınmış yaylı sazların rock müzik orkestrasıyla birlikte kullanılmasına ilk örnektir. Şarkı sözleri ile orkestral kullanım birbirleriyle örtüşmektedir.

Mazhar Alanson'un Türk lokumuyla tatlı rüyalar adlı albümünde yer alan "New York Sokakları 5 Jazz" isimli müziği özellikle şarkı sözlerini takip eden çalgı ve stil kullanımıyla orkestral yapıya örnektir.

Sting'in 24 Eylül 1999'da çıkartmış olduğu "Brand New Day" isimli albümün üçüncü şarkısı olan "Desert Rose"³⁰ şarkısı Sting'in Cheb Mami isimli Cezayirli bir sanatçıyla düet yaptığı şarkıdır. Şarkıda Cezayirli sanatçı Arapça eşlik etmektedir. Aşkı anlatan bu şarkıda "çöl gülü" betimlemeleri yapılmıştır. Çöl ve Arapça'nın yansımaları müzik içerisinde ritim ile desteklenmektedir. Darbuka ile çalınan ritim ve Cezayirli sanatçının vokal şekli, konsepti desteklemektedir.

3.2.5. Video Klipler ile Konsepti Desteklenen Parçalar

Popüler müzik dünyasında video kliplerin özellikle 1970'lerden itibaren önemi artmıştır (Erşanlı, 2011: 1-2). Video klip, öncelikle şarkının ticari bir meta olmasına katkı yapmak için kullanılan bir yan öğedir. Ancak bazı şarkıların video klipleri, ticari amacı bir yana şarkının anlatmak istediği konsepti tamamlayıcı nitelikte olabilirler. Bazen şarkının belirli bir konsepti olmamasına rağmen, çekilen video klip sözlerin bir konseptte oturmasına yardımcı olabilir. Bazı durumlarda ise, düzenlemeleri sözün anlatmak istediği konsepti desteklemeyen, video klipler sayesinde söz desteklenmiş olabilir.

Tool isimli müzik grubunun 28 Nisan 2006'da çıkartmış oldukları "10.000 Days" isimli progresif rock, progresif metal ve alternatif metal türlerindeki albümlerinin onuncu parçası

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=C3lWwBsIWqg> Erişim Tarihi: 11.03.2017 saat: 01.24

"Right in Two"³¹ Tanrı'nın neden insanlara özgür irade verdiğini sorgulamaktadır. Video klibi ise "Tanrı"nın dünyayı oluşturduğu andan başlar ve şarkı sözleriyle koşut biçimde insanlık tarihini özetler.

Michael Jackson'un 16 Haziran 1995'te çıkartmış olduğu "HIStory" isimli albümün yirmi numaralı parçası "Earth Song"³² için hazırlanan video klip şarkının sözlerinde de vurgulanan doğal yaşamın tahrip edilmesi konusuna vurgu yapar.

Sakin grubunun ilk stüdyo albümü olan "Hayat" isimli albümlerinin yedinci şarkısı "Denek Hayatım"³³ bir tren kazasını konu alır. Parçanın klibi çoğunlukla tren garında geçmektedir. Klipte tren görselleri ve çarpışma testlerinde kullanılan deney mankenleri görülmektedir. Deney mankenlerinde bulunan sarı ve siyah renklerdeki sembol müzik dinleyen insanların kulaklıklarına yapıştırılmış, insanların denek olarak kullanılması ve insan hayatının önemsizliği işlenmiştir.

Pink Floyd grubunun 1 Mart 1973 tarihinde çıkartmış oldukları "The Dark Side Of The Moon" isimli albümün beşinci şarkısı olan "Money"³⁴ isimli şarkıda paranın gücünden, nasıl göz boyadığından ve lüksten bahsedilmektedir. Yazarkasa ve dökülen para sesleri ile başlayan şarkının klibi, lüks yaşamın görselleri ile başlatılmıştır. Altın külçeleri, kürklü şık insanlar, özel yatlar vb. görseller ile devam etmektedir. Sözlerle koşut olarak evsiz insanlar, işçiler, fakir insanlar gösterilmektedir.

"Peyk" grubunun "Sobe"³⁵ isimli şarkılarında, düzenleme açısından sözleri destekleyici bir tavır olmasa da, video klibi sözün anlatmak istediğini destekler niteliktedir.

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=fj-10llrboM> Erişim Tarihi: 17.05.20017 saat:01.43

³² <https://www.youtube.com/watch?v=XAi3VTSdTxU> Erişim Tarihi: 17.05.2017 saat: 02.06

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=yRRGmo-RNxo> Erişim Tarihi: 17.05.2017 saat: 02.36

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=-0kcet4aPpQ> Erişim Tarihi: 09.06.2017 saat: 03.55

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=KVyWc7pab34> Erişim Tarihi: 09.06.2017 saat: 03.58

SONUÇ

Bir popüler müzik albümü, dinleyiciye ulaşmadan önce şu evrelerden geçer:

1. Besteleme: Söz ve/veya melodinin yaratılması.
2. Düzenleme: Bestelenmiş şarkının müzikal bir trafiğe oturtulması, çalgılamasının ve armonizasyonunun son haline getirilmesi.
3. Kayıt: Düzenlenmiş şarkının çoğunlukla bir stüdyoda teknik ekipmanlar kullanılarak temiz seslerle kaydedilmesi.
4. Mixing - Mastering: Kaydedilmiş şarkının ses dengelerinin yapılması, kayıttan kaynaklanabilecek olan çeşitli uğultu vs seslerin temizlenmesi, sesin albüm standardında açılması ve albümün genel ses karakterinin belirlenmesi.

Bundan sonraki evreler, kapak tasarımı, gerek görüldüğü takdirde bir imaj çalışması ve video klip çekimidir. Son olarak albümün "Master CD"si fabrikaya gönderilir, hard copy ve/veya internet ortamında çoğaltılır ve satışa sunulur.

Endüstriyel pop müzik alanında çok satan ya da çok satmaya aday üretimlerin öncelikli hedefi sanatsal ya da kavramsal vs. bir iş üretmek değildir. Bu tip üretimde öncelik mutlaka kitlelerin kolaylıkla kabul edeceği ve kolay tüketilen müziği yapmak olacaktır. Bu müziğin konsept içinde olması ya da olmaması müziğin kendi gereklilikleri açısından arka sıralara itilmek durumundadır. Dolayısıyla araştırma boyunca yapılan incelemeler genellikle daha deneyselci-sanatsal bir yaklaşımla yapılmış popüler müzik örnekleri üzerine olmuştur.

Konsept, doğası gereği, müziğin bestelenmesi ya da konsepte uygun bestelenmiş şarkının düzenlenmesi sırasında oluşturulmak zorundadır. Konsepte uygun hazırlanmış şarkı, kayıt sürecinden önce bir tür kesinlik arz etmek durumundadır. Bir başka deyişle şarkıda kayıt sürecinden önce kullanılacak tüm materyal tasarlanmış ve konsepte uygun olarak seçilmiş olmalıdır. Günümüzde bazı müzik eserlerinin

tümüyle kayıt sürecinde oluşturulduğu düşünüldüğünde, bu tip bir müzik yapma biçiminin konsept yaratmaya pek de uygun olmayacağı görülmektedir.

Yapılmak istenilen konsept albümse, konsept uygun yazılmış ve düzenlenmiş şarkıların bir araya toplanmasından bahsedilmelidir. Eğer şarkı konsept uygun hazırlanmamışsa, içerisinde bulunduğu albümü de konsept albüm olarak tanımlamak mümkün olmaz.

Şiirin ya da şarkı sözünün bir başka besteci tarafından şarkı haline getirildiği durumlarda, besteci de aranjör ve tonmaister gibi aracı hale gelir. Konsept besteci ya da aranjör tarafından belirlendiğinden, tonmaisterin konsept üzerinde dolaylı bir işlevi vardır.

Bestecinin ya da aranjörün vermek istediği mesajı, sözün anlattığı sınırlar içerisinde hareket ederek desteklemeye çalıştıkları her durumda popüler müzikte konsept kullanılmış demektir. Söz, kimi durumlarda bazı besteciler ve/veya aranjörler için, diğerlerine kıyasla daha çok ya da az alan yaratıyor olabilir. Bu durum konsept kullanımı tanımını değiştirmez. Şu halde besteci, konsept şarkı ya da albüm yapmak istediğinde, kendisine uygun aranjörü seçmeli, maket düzenlemeler tamamlandıktan sonra ise kaydı yapacak olan tonmaister ve stüdyo belirlenmelidir.

Popüler müzikte konsept kullanımı kavramsal sanatta olduğu gibi kavramı doğrudan ele alıp biçimlendirme şeklinde gerçekleşmeyebilir. Eğer düzenleme aşamasında konseptten bahsediyorsak, bu zaten yaratılmış söz ve ezginin özetlenerek bir kavrama ya da kavramlar yumağına indirgenmesi, daha sonra bu kavramlara yaklaşılması ile üçlü bir ilişki biçiminde gerçekleşir. Örneğin; Mutluluk soyut anlamlar ifade eden bir sözcüktür. Bu sözcük aynı zamanda sanatsal açıdan en geniş anlamlarıyla alınan bir kavramdır. Şüphesiz mutluluk konsepti temel alınarak yapılacak herhangi bir sanatsal ürünün içerisinde birçok alt anlamlar bulunur. Ancak tüm bu alt alanlar

"mutluluk" üst kanununu yanlışlamaz. Bu durumda aranjör tarafından, mutluluk kavramını anımsatacak karşı melodilerin, armonilerin ve çalgıların seçmesi, şarkının anlam bakımından güçlendirilmesi için gereklidir.

Özetle, konsept kullanımı popüler müzik üretimi için bir zorunluluk değilse de şarkının anlam bakımından güçlendirilmesi ya da anlamının doğrulanması için kullanılabilecek bir müzikal düşünme biçimi olacaktır.

EKLER

Ek. 1: Anket

1. Adınız;

Soyadınız;

2. Öğrenim durumunuz nedir?

3. Genellikle dinlediğiniz bir müzik türü var mı? Lütfen belirtiniz.

4. Türk sanat müziğine yakınlığınızı lütfen "X" ile işaretleyerek belirtiniz.

(1 çok az dinlerim, 2 az dinlerim, 3 orta sıklıkla dinlerim, 4 çok dinlerim, 5 her zaman dinlerim)

1)..... 2)..... 3)..... 4)..... 5).....

5. Dinlediğiniz şarkıyı,

Biliyorum:

Daha önce duydum:

Bilmiyorum:

6. Dinlediğiniz şarkı sizce ne hakkında (3 şıkka kadar işaretleyebilirsiniz);

Ayrılık: Ölüm: Yalnızlık:

Aşk: Hasret: Aşk Acısı:

7. Reggae müziği daha önce duydunuz mu/ dinler misiniz?

Hiç duymadım:

Duydum ama dinlemedim:

Dinleyince hatırlarım:

Dinlerim:

Çok sık dinlerim:

Whitham G, Pooke G, (2003) .*Çağdaş Sanatı Anlamak*. Tufan Göbekçin (çev.) İstanbul: Yayınları.

Mcrobbie, A.(2013). *Postmodernizm ve Popüler Kültür*. İstanbul: Yayınları.

O'Hara, C.(2003). *Punk Felsefesi Gürültünün Ötesinde*, İstanbul: Çitlembik.

Oktay, A. *Türkiye'de Popüler Kültür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

8. Reggae müzik size ne anlatıyor?

Barış:

İş hayatı:

Tutsaklık:

Oskay, Ünsal. (1982). *Müzik ve Yabancılaşma*, Ankara: Yayınları.

Ciddiyet:

Aşk acısı:

Özbek, M.(2002). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: Yayınları.

Özgürlük:

Rahatlık:.....

İsyen:.....

Parker, A. (1982). *Pink Floyd: The Wall* [Film]. İngiltere.

KAYNAKÇA

Berger, A.A. (2014). *Kültür Eleştirisi*. İstanbul: Yayınları.

Tezgör, H. (2012). *Şarkıdaki Şiir-20. Yüzyılda Popüler Müziğin Edebi yönü*. İstanbul: İletişim.

Erol, L. (2001). *Neden Klasik Müzik*, Ankara: Yayınları.

Theodor, W.A. (2011). *Toplum Üzerine Yazılar*. İstanbul: Belge.

Erol, A. (2002). *Popüler Müziği Anlamak*. İstanbul: Yayınları.

Theodor, W.A. (2016). *Kültür Endüstri-Kültür Yönetimi*. İstanbul: İletişim.

Erşanlı, B. (2011), *Türkiye'de yaratılan video müzik kliplerinde animasyon kullanımının araştırılması ve bir klip uygulaması*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek lisans tezi.

Ridley A. (2007). *Müzik Felsefesi Tema ve Varyasyonlar*. Bilge Aydın (çev.). Ankara: Dost.

Fiske, J. (1999). *Popüler Kültürü Anlamak*. Ankara: Bilim ve Sanat Arkeoloji Yayınları.

Rowe, D. (1996). *Popüler Kültürler*. Mehmet Küçük (çev.): Ayrıntı.

Fiske, J. (2012). *Popüler Kültürü Anlamak*. İstanbul: Parşömen Yayınları

Senemoğlu, N. (1997). *Gelişim, Öğrenme ve Öğretim-Kuramdan Uygulamaya*, Ankara: Ertem Matbaacılık.

Fubini, E. (2003). *Müzikte Estetik*. Ankara: Yayınları.

Şan, P. (2010) *Çağdaş Sanatta Nesne ve Kişisel Uygulamalar*, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Ankara.

Giderer, H. E.(1995). *Kavramsal Sanat*, Anadolu Üniversitesi E-arşiv, 1995.

ŞAHİN, C. (2005) Türkiye'de Gençliğin Toplumsal Kimliği ve Popüler Tüketim Kültürü, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 25, Sayı 2 157-181.

Photograph Usage in Posters and its Advantage Over Alternative Elements

Nilgün Salur¹

ABSTRACT

Posters, being used in both for advertisements and for social good, are everywhere in our world. Their wide usage makes them take a great part in graphic designing practice. Posters may consist of many visual elements like symbols, typography, illustrations, pictures, schemas, and photography. Although photography is the newcomer of these elements, it has biggest share-out in usage. Posters usually find place in public areas to achieve as much people as possible and these crowded public areas are generally places that most of people are in motion so poster designs are expected to make deep and fast impacts. Thinking that attribute of posters, we may say photography has several advantages over writing and pictures; like creating sense of reality, being direct and fast in signification etc. This paper examines the advantages of photography the usage of in poster designing with the help of some actual poster designs.

Keywords: Photo, Design, Poster, Writing, Advantage.

Posterlerde Fotoğraf Kullanımı ve Alternatif Unsurlar Üzerindeki Avantajları

ÖZET

Çevremizde gördüğümüz posterler, hem tanıtım hem de sosyal içerikli reklamlar için kullanılmaktadır. Posterlerin bu geniş kullanım alanları grafik tasarım uygulamalarında önemli yer tutmaktadır. Posterler; semboller, yazı, çizim, resim, şema ve fotoğraflar gibi pek çok görsel unsur içerebilir. Fotoğraf bu unsurlardan en yenisi olmasına rağmen büyük oranda kullanılmaktadır. Poster olabildiğince fazla kişiye ulaşmak için topluma açık alanlarda yer almaktadır. Bu alanlar insanların hareket halinde olduğu mekanlar olduğundan, posterlerin hızlı ve güçlü bir etki oluşturması beklenmektedir. Posterlerin bu yönü göz önüne alındığında fotoğrafın direkt ve hızlı olmak, gerçeklik duygusu yaratmak gibi bazı üstünlükleri vardır. Bu araştırmada poster tasarımında fotoğraf kullanımının avantajları seçilen poster tasarımları aracılığıyla incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Fotoğraf, Tasarım, Afiş, Yazı, Avantaj.

¹(Yrd. Doç.), Nilgün Salur, Anadolu Üniversitesi, Engelliler Entegre Yüksek Okulu, Grafik Bölümü, nsalur@anadolu.edu.tr



Figure 1. Poster with social context
(<http://desigg.com/daily-design-inspiration-4-120-creative-advertisements>)

There is 940 years between the first paper and invention of typewriter. Printing traveled from China to Europe in 231 years and 174 years more was needed for the first printer to take place. But when we look at the last century, there is only 19 years between the first print press magazine and the communication arts magazine. Very next year after the first apple computer, which works on byte maps, front-page software came to stage and tabletop publishing term is defined. After only four years Photoshop is released. When we reach 20th century, graphic design changes at a dizzying pace in parallel with technological developments.

"In this direction, art movements in which graphic design is used as an expression tool arise and change the art and design

environment. Those who are most influential in graphic design from these art movements are Dadaism, De Stijl, Surrealism, Suprematism and Constructivism. The discovery of the photography is the biggest innovation of this period. Starting from Cubism, the design scheme used by Juan Juan Gris, Fernand Leger's collage technique, writing-predominated movements like Futurism and Dadaism, which recover typography from traditional constraints contributed greatly to the development of contemporary graphic design. By starting the process of expressing abstract concepts in concrete terms, Surrealism; as a sensation, movement of thought and a way of life has enabled artist to communicate directly with the viewer through visual expression without the need for a written explanation" (Gümüştekin, 2013: 40-41).

The graphic designing uses many languages and all these languages (pictures, writings, illustrations photography etc.) and developments happening in these languages technology have caused the design dynamics to change rapidly. "This process, which forms the basis of graphic design, while the message, meaning and knowledge differ from each other. Our perception of messages, adhered to their meanings, to the learned perceptions and cultural interpretations they have evoked, as well as to the systems or situations they are" (Ambrose and Aono-Billson, 2013: 103). When we examine posters in graphic designing context we can see that the main function of poster design is to promote a product or services, as well as being used for social purposes, taking focus on a many social problems. In poster design, many techniques such as photography, typography, illustration and collage are used.

According to Becer, posters are products in which design and art are of equal weight. Poster design is divided into three main groups:

1) Advertising Banners: posters that promote a product or service. They are widely used in six sectors: a) Fashion, b) Industry, c) Corporate advertising, d) Press, e) Food, f) Tourism.

2) Cultural Posters: This group introduces cultural events such as festivals, seminars, symposia, ballrooms, concerts, cinemas, theaters, exhibitions and sports.

3) Social Banners: Educational and stimulating banners, such as health, transportation, civil defense, traffic, environment, as well as posters promoting political thought or a political party take place in the group of social banners (Becer, 1997: 202).

For example, posters with social content are designed to inform the community about topics like environment, health, education, family planning, avoiding traffic accidents, cigarettes and alcohol and Aids etc. Posters brochures and open-air advertisements can attain all classes of



Figure 2. Advertising poster
(<http://www.creativeadawards.com/fat-cant-hide-2/>)

community and give knowledge about these topics (Figure 1.).

"While designing the poster, trying to provide the message directly to the recipient, it must be taken into consideration whether it is effective to transmit it by photograph, by illustration or by typing" (Becer, 1997: 202). According to Paul Martin Lester *"Something is happening today. Now we are becoming a visual-based society. Many of them understand and create the world by interpreting pictures and images, not by words. In the cities we live in, we all face hundreds of advertisements every day. This is so often perceived visuals are interpreted 60,000 times faster than written texts"* (Brandmap. <https://www.facebook.com/343444649175589/photos/a.347197625466958.1073741828.3>



Figure 3. Poster with social context
(<http://sala7design.com.br/2016/02/sweet-kills-pecas-que-apresentam-riscos-da-diabetes.html>)

43444649175589/594595287393856/?type=3&theater). At this point, the prospect of photographic art is increasing day by day with the possibilities of developing computers and computer programs. Parallel to these, in our days as visually gained so much importance; photography in poster design is a simple, effective and powerful way of conveying clear and direct message to the recipient.

The photography used in poster has two functions. Primary function is presenting visual as an existing document by taking advantage of the reality of the photograph and delivering the message effectively and strikingly to the recipient (Figure 2.). The second is to use the ability of photographs to direct and influence individuals by covering its reality to improve marketing of the object (Figure 3.). The reason why photography is dominant and effective in the advertising world is the widespread belief in the reality of photography by large masses today. Reality is what people perceive during their daily interactions with the objective world that surrounds them. Photography is a powerful expression tool, especially because it can be edited to convey a piece of knowledge in a way that is believable, or to inspire a sense of owning a product. Poster by Lucian Bernhard is "nothing more than picking up and developing the concept of the object: The photo shows the product more precisely than the pattern" (Weill, 2015: 53). Thanks to photography, this visual

power loaded on the object also strengthens the sense of visual perception.

Photography is used instead of writing in an advertisement to make the impact, which is aimed by the designer on viewer-receiver (Figure 4.).



Figure 4. Poster with social context
(<http://www.luerzersarchive.com/en/magazine/print-detail/mccann-healthcare-worldwide-japan-inc-46499.html>)



Figure 5. Advertising poster
(<http://pzrservices.typepad.com/.a/6a00d83451ccbc69e201156f579797970b-pi>)

Posters can be sometimes designed to be a photo without a writing, sometimes a word or writing with a photograph. Whatever the design is, the meaning in the poster should be resolved in a few seconds by viewer-receiver. So “posters differ from television or radio or magazines. Because most of the time, it is us passing in front of the image when we are walking, traveling, turning a page. The situation on the television screen is somewhat different; it is our choice to see the visual on the screen, we cannot look at the advertisement, we can reduce the sound, or we go to prepare coffee in the kitchen. Despite all this, ad images, passing in front of us like fast-moving trains to a distant station, may impact on us whether we are aware or not.” (Berger, 2010: 130).

The photograph used in a poster lets a product or service or a message to be determined to the consumer visually. The aim is to transform the idea or message to a photo by interpreting

in determined contexts. Although advertising is basically based on dreams, not on reality, it reaches receiver with an increased credibility by the help of photography making dreams look like real. The impact and success created by advertising is based on reality perception. The aim here is to translate the message or idea to be sent to the buyer into the photo by being interpreted in a specified frame (Figure 5.). H. Emerson says in his work “Naturalistic Photography”: “Photography is an art form in which people can tell their ideas (Kılıç, 2010: 89).

Using photographs in posters facilitates perceiving and learning of the people and helps them to reach to growing number of products and services.

“Today, we can access the information wherever or whenever we want at the speed we prefer. Descriptive feature of information society is that information can be accessed,



Figure 6. Poster with social context (<http://www.outofbox.in/33-best-print-ads/>)

multiplied and shared at high speed by the help of the developing technology and internet getting into our lives. Sharing information at high speeds and information abundance has their disadvantages as well as their advantages. In this complexity of information, it is necessary to design and organize existing knowledge so that we can extract the necessary information and benefit from it freely. In this case, there is need for an information design, which aims to solve the existing information within the framework of communication and aesthetic principles, transforming it into a simple and visual form that can be perceived by large target groups easily" (Özmen, 2012: 9).

Charles Eames says, "Design is the plan that relates to the arrangement to be made in order to achieve the best possible outcome" (Ambrose and Aono-Billson, 2013: 158). At this point, by the help of the credibility of the photograph and the power to influence of the poster will convince the viewer-buyer on the benefits of the product or service, emphasize the product's characteristics, facilitate the access to the information we need within the confusion of information. For this reason, the use of photography in poster design can increase accessibility to ever-increasing numbers of products and services, making it easier for people to learn and perceive. Photographs give knowledge about the pros and cons of the products, help the education of the community, produce public opinions and may cause changes in social behaviors by making social awareness. Individuals who take the data which was objected to be given, use them in their lives and get involved in a long lasting socialization period and being affected with new opinions can change their behaviors in good or bad ways.

"A photograph that is a common 'language' all over the world, gathers nations and cultures, brings people closer. When it is free from political influences, wherever people are free, it reflects the true side of life and events. Photography provides people with easy and clear understanding and sharing of their hopes, hopelessness, political and social events. Thanks to the power of photography, it allows human beings to become witnesses of mankind and inhumanity" (Sontag, 1993: 201) (Figure 6.).

The effect of the photo on a poster depends on the content of the message chosen to be given. This message can create a social influence-response. According to Milton Glasser "There are three responses to a piece of design: yes, no, and wow. Wow is the one to aim for". For example, the common language of awareness campaigns is to raise public awareness about the harm that human beings have on the environment. Organizations such as Safe, WWF and Greenpeace



Figure 7. "Fashion claims more victims than you think", WWF
(<http://www.flickr.com/photos/houtlust/2867898321/sizes/o/>)

continue to operate on a voluntary, nonprofit-oriented basis and thus aim to have a significant impact on society in a more livable environment. In this context "Fashion claims more victims than you think" is a highly creative and remarkable ad made for the WWF organization by Agency Ogilvy & Mather advertising agency. This ad is awarded with "The Concerned Communicator Award". The ad shows a mother leopard followed by her young cub, and they both wear size tags on their back, XL for the mother and S for the cub. Despite the small use of the text in this ad, the desired message "Fashion claims more victims than you think" is presented in a very strong, clear and impressive manner, to the recipient using the credibility of the photograph (Figure 7.) (Lust. <http://drprem.com/marketing/wwf-fashion-claims-more-victims-than-you-think.html>).

WWF Stop the Chopping It was also an important year for WWF in terms of forest protection. The organization has managed to

convince 60 countries to sign a treaty on zero deforestation by 2020. Thus, in Amazons and Congo, 1 million hectares have taken to protect the forested area. The following ad deals with animal species that are endangered because of deforestation (Webecoist. 2016. <http://www.momtastic.com/webecoist/2008/12/27/creative-ads-environment-humanity/>). In this example, a striking effect on the target audience has been created through the manipulation of the photo (Figure 8.).

For more than 70 years SAFE has been working seriously to be the voice of all animals to combat animal cruelty, abuse and testing on animals around the world. The organization uses advertising campaigns and political lobbying methods to uncover and question the use of animals for ruthless experiments and commercial exploitation to raise public awareness. The following "They Were not Born to Be Worn" banner samples are intended



Figure 8. "Stop the Chopping", WWF (<http://creativeadvertisingworld.com/wwf-and-safe/>)

to draw attention to stop usage and killing animals for fur scarves, boots and other leather products, in the following. It is aimed here to create an effect-response on the viewer, by using manipulation of the reality of the photo

in a disturbing way. The text in the banner is quite small, and is used on the backplane in supportive position. The effect of the photo on the poster is so big that even though the text is small, the message is fully conveyed (Figure 9-10). (Webecoist. 2016. <http://www.momtastic.com/webecoist/2008/12/27/creative-ads-environment-humanity/>).

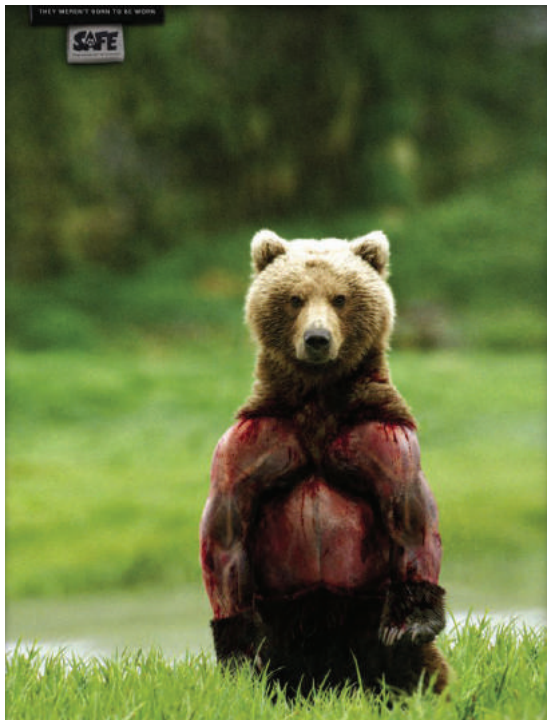


Figure 9. "They Weren't Born to be Worn", SAFE (<http://creativeadvertisingworld.com/wwf-and-safe/>)

Today it is impossible to think the photo in a poster, which supports the writing as a completely different visual material. All the images supporting the writing in a poster (photo, picture, symbols etc.) generally makes poster understandable but sometimes may lead to chaos's. However these supportive features are used, main aim should be making the message simpler. Photo being an easier and direct communication media than the writing, has a practical usage for both the source and the perceiver. Words are commonly used to convert the meaning (Figure 11.).

Photographs may have many advantages over writing on posters and can get ahead of the writing. First writing makes reading easier and faster. A written text has to be read to the end to be understood. But a good photograph emits the information to receiver immediately.

The second superiority of the photo is the density in meaning. Message can be transferred directly and densely with a photo. Another superiority of the photography is that it makes remembering the message easier. People used to remember the things they have seen easier than the things they have read.

The major objective of using photography on a poster is to affect the public emotionally. Sometimes striking and interesting photos serve to awake the curiosity of the crowd and lead them to read the writing. Because of the socio psychological pattern of the perceiver it is not enough for the photo to give reality about the product. People usually concerned with the psychological and aesthetic side of the products and services.

The photo which will be used in poster designing would not barely reflect people or the objects as they are in the real life but should better be builded to arise a will to buy in consumer. So advertisement photos are commonly photos, which require preparation. The preparations consist of making an advertisement and photo taking scenery, choosing the models and the area to be used, arrangement of the setting, lights and make up etc.

Advertisement photos are more concerned on message integrity more than photo integrity. All visions are installed on the lifestyle and longings of the consumer. Sometimes focus is on the lifestyle of the consumer and sometimes the life style they long to and their wishes. Whatever the used technique, either photomontage or photographs taken on real scenery, the message is given to consumer in a composition and is away from reality. Most of the time photos on posters are a bridge between real life and dreams.

Designer may plan to awake some associations on the consumer's mind that are over the visual. Photograph has a special importance in social contented posters. The usage of



Figure 10. "They Weren't Born to be Worn", SAFE
(<http://creativeadvertisingworld.com/wwf-and-safe/>)

photographs in posters usually aims to gain the interest of the consumer, to explain the information or the idea fast and effectively, to make consumer more interested with the headline and the text, to express an idea that is hard to explain with words and conduct the message correctly. Most of the time expressing the message of the photo by words can be boring and affect less.

It is not a general rule but while designing a poster, because the photographs are more convincing and easily understood, the photo must take at least one third of the area, logotype and writing can take one third and one third can be blank (Becer, 1997: 202).



Figure 11. Advertising poster
(<http://www.fromupnorth.com>)

We have a very competitive advertisement media so to affect the consumers advertisers search extraordinary compositions. And this makes the creativity very important at advertisement photography.

When we examine the two posters expressing the harms of smoking, there is a common message in both "smoking kills". It is told by photography language in the first poster (Figure 12.) and told by text at second poster.

The first poster tell directly what is intended to, but at the second we read about 4000 chemicals tobacco contains and this is not a direct way of telling. And second poster using text needs the consumer to know the language used but photographs do not need it so can inform the consumers much more efficiently.

antismoking and tobacco advertising posters are a common sight in many public places. The first poster, which is a close-up of a person's face with a tear and a Band-Aid on their cheek, is a powerful visual metaphor for the pain and damage caused by smoking. The second poster, which is a list of 4000 chemicals found in tobacco, is a more direct and informative approach. Both posters are designed to raise awareness of the dangers of smoking and encourage people to quit. The first poster uses a more emotional and artistic approach, while the second poster uses a more factual and scientific approach. Both posters are effective in their own way and contribute to the overall goal of reducing smoking-related health problems.

Figure 12. Poster with social context
(<http://www.boredpanda.com/top-40-cool-creative-antismoking-ads/>)

RESULT

Concluding remarks, in today's poster design process; it is inevitable to use photograph as an indispensable element at a banner which is designed to aim to attract attention to any ideological idea, to convey information, or to arise a wish to own a product with commercial concerns by using reality effect of photography. Photography is an important design element that increases the power to influence of banner and helps attract attention to the characteristics of the advertised product. Although using photography and text in harmony provides efficient solutions for conducting the message of banner to consumer, concluding that a creative photo in an ad has some advantages over text may not be true in all instances. On the other hand, in today's complexity of information while providing us with the information we need and benefit from it easily, photographs change the attitudes and behaviors of the consumer (target population) positively or negatively.

REFERENCES

Ambroso, Gavin, and Paul Harris. 2012. *Grafik Tasarım Temelleri*. Translated by Mehmet Emir Uslu. İstanbul: İnkılap Kitabevi Baskı Tesisleri.

Ambroso, Gavin, and Nigel Aono-Billson. 2013. *Grafik Tasarım Temelleri: 01 Grafik Tasarımda Dil ve Yaklaşım*. Translated by Melike Taşçıoğlu. İstanbul: Ömür Matbaacılık A.Ş.

Armstrong, Helen. 2007. *Grafik Tasarım Kuramı Tasarım Alanından Okumalar*. Translated by Mehmet Emir Uslu. İstanbul: Pasifik Ofset Ltd. Şti.

Barnard, Malcolm. 2002. *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*. Translated by Güliz Korkmaz. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Becer, Emre. 1997. *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi.

Benjamin, Walter. 2011. *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. Translated by Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Berger, John. 2010. *Görme Biçimleri*. Translated by Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayıncılık Ltd.

Brandmap. 2016. "Görsel iletişimin gücü". Accessed December 30, 2016.

<https://www.facebook.com/343444649175589/photos/a.347197625466958.1073741828.343444649175589/594595287393856/?type=3&theater>

Gümüştekin, Nuray. 2013. "Rengin Bir Grafik Tasarım Ürünü Olarak Afişe Katkısı: Tarihsel Bir İnceleme." *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* 9 : 35–50.

Kılıç, Levent, and Mehmet Kesim, Ufuk Küçükcan, Alper Altunay, Orhan Cem Çetin. 2010. *Fotoğraf ve hareketli Görüntünün Tarihi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Web-Ofset Tesisleri.

Lockenour, Falyn. (2011). "Fashion Claims More Victims Than You Think". Accessed Januar 18, 2018. <https://sites.google.com/site/falynlockeng101portfolio/review>

Lust, Hout. WWF: "Fashion Claims More Victims Than You Think". Accessed May 20, 2016. <http://drprem.com/marketing/wwf-fashion-claims-more-victims-than-you-think.html>

Oksay, Ünsal. 1992. *İletişimin ABC'si*. İstanbul: Simavi Yayınları.

Özkeçeci, İlhan. 2001. *Fotoğraf Sanatı'nın Grafik Sanatı'ndaki Üretime Etkisi*. Lisans Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü.

Özmen, Melike. 2012. *"Bilgi Toplumu'nda Yaşamının Getirdiği Sosyal ve Kültürel Değişikliklerin Görsel İletişim Tasarımı Alanındaki Etkileri ve Bilgilendirme Tasarımı"*. Accessed June 20, 2016.

https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/25099772/Melike_Ozmen_Bildiri_Metni_ve_Ozetler.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1516453119&Signature=IAZw33VEH7RBchOHw2Qa2XbFHvc%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DBilgi_Toplumu_nda_Yasamanin_Getirdigi_So.pdf

Rutherford, Paul. 2015. *Yeni İkonalar? Televizyonda Reklam Sanatı*. Translated by Mustafa K. Gerçek. İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık ve Sanayi A.Ş.

Salur, Nilgün. 2014. *Sürdürülebilirlik ve Geri Dönüşüm Açısından Grafik Tasarım*, Yayınlanmamış Tez ve Sanatta Yeterlik Çalışması, Kocaeli: T.C. Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anasanat Dalı, Plastik Sanatlar Sanatta Yeterlik Programı.

Salur, Nilgün. 2012. *The Efficiency Of Photography in Designing Posters/ Relation Of The Photo And Writing*. Accessed May 20, 2016.

<http://art-science.org/nicograph/disk/2012i/papers/6-4s.pdf>.

Sarıkavak, Namık Kemal. 1997. *Tipografinin Temelleri*. Ankara: Doruk Yayınları.

Sarıkavak, Namık Kemal. 2005. *Sayısal Tipografi 1*. Ankara: Başkent Üniversitesi Yayınları.

Sontag, Susan. 1993. *Fotoğraf Üzerine*. Translated by Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.

Sözen, Metin and Uğur Tanyeli. 1992. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Toscani, Oliviero. 1996. *Reklam Bize Sırttan Bir Leştir*. Translated by Nihal Önal. İstanbul: AD Yayıncılık A.Ş.

Webecoist, Accessed May 20, 2016.

<http://www.momtastic.com/webecoist/2008/12/27/creative-ads-environment-humanity/>

Weill, Alain. 2015. *Grafik Tasarım*. Translated by Orçun Türkay. İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık ve Sanayi A.Ş.

VISUAL REFERENCES

Figure 1: Poster with social context.

120+Creative Advertisements. 2010. Design. Accessed May 12, 2016. <http://desigg.com/daily-design-inspiration-4-120-creative-advertisements>

Figure 2: Advertising poster.

Fat Can't Hide. 2014. Creative Ad Awards. Accessed May 20, 2016. <http://www.creativeadawards.com/fat-cant-hide-2/>

Figure 3: Poster with social context.

Sweet Kills - Feridas Feitas De Sorvete E Chocolate Alertam Para Riscos Da Diabetes. 2016. Sala7design. Accessed May 20, 2017. <http://sala7design.com.br/2016/02/sweet-kills-pecas-que-apresentam-riscos-da-diabetes.html>

Figure 4: Poster with social context.

McCann Healthcare Worldwide Japan, Inc. 2010. Lürzer's Int'l Archive Advertising Worldwide. Accessed June 20, 2016.

<http://www.luerzersarchive.com/en/magazine/print-detail/mccann-healthcare-worldwide-japan-inc-46499.html>

Figure 5: Advertising poster.

Accessed May 20, 2016.

<http://pzrservices.typepad.com/.a/6a00d83451ccbc69e201156f579797970b-pi>

Figure 6: Poster with social context

33 Best Print-Ads of all time. 2009. Out of box. Accessed May 12, 2016.

<http://www.outofbox.in/33-best-print-ads/>

Figure 7: "Fashion claims more victims than you think", WWF

License Copyright All rights reserved by houtlust. flickr. Accessed July 18, 2016.

<http://www.flickr.com/photos/houtlust/2867898321/sizes/o/>

Figure 8: "Stop the Chopping", WWF

WWF and SAFE Blog by Alex Blogging in Global warming, Protection of animals, Environment, Social advertising. 2007. The world of creative advertising. Accessed July 18, 2016. <http://creativeadvertisingworld.com/wwf-and-safe/>

Figure 9: "They Weren't Born to be Worn", SAFE

WWF and SAFE Blog by Alex Blogging in Global warming, Protection of animals, Environment, Social advertising. 2007. The world of creative advertising. Accessed July 18, 2016. <http://creativeadvertisingworld.com/wwf-and-safe/>

Figure 10: "They Weren't Born to be Worn", SAFE

WWF and SAFE Blog by Alex Blogging in Global warming, Protection of animals, Environment, Social advertising. 2007. The world of creative advertising. Accessed July 18, 2016. <http://creativeadvertisingworld.com/wwf-and-safe/>

Figure 11: Advertising poster

Published by Daniel Nelson. 2012. 25 Fresh and Creative Adverstising Ideas. Accessed July 18, 2016.

http://www.fromupnorth.com/creative-advertising-523/?utm_content=bufferd712b&utm_medium=social&utm_source=pinterest.com&utm_campaign=buffer

Figure 12: Poster with social context

Chemicals. 2010. Boredpanda. Accessed July 18, 2016.

<http://www.boredpanda.com/top-40-cool-creative-antismoking-ads/>

Toplumsal ve Teknolojik Gelişmeler Bağlamında Video Sanatı

M. Batuhan Çankır¹

ÖZET

Fotoğraf ve filmde olduğu gibi video da bir grup sanatçı tarafından keşfedilmiş, yeni bir kitle iletişim aracı olarak kendine özgü yapısal özellikleriyle sanat ortamında yerini almıştır.

Videonun bir kitle iletişim aracından sanatsal malzemeye dönüşümünü, toplumsal ve teknolojik süreçler bağlamında değerlendirmek gerekir. Bu çalışmada, toplumsal gelişmeler açısından bütün dünyayı etkisi altına alan Sanayi Devrimi ve ardından 1968 yılında gerçekleşen Öğrenci Hareketi ışığında video sanatının evreleri ele alınmıştır. Sanayi devrimi kent kültürünü ve yeni toplumsal sınıfları yaratmış, kitle iletişim araçları ile tüketim alışkanlıklarını yeniden düzenlemiştir. Makineleşmeyle birlikte kas gücü önemini yitirmiş; bilgi, değer kazanmıştır. Tüm bu gelişmelerin bir sonucu olarak değerlendirebileceğimiz 68 kuşağı ise muhalif tavrıyla video sanatının toplumsal temellerini atmıştır. Teknolojik gelişmeler açısından ise video kameraların geçirdiği fiziksel evrimle birlikte profesyonel yayıncılardan halka ulaşım süreci değerlendirilmiştir. Ayrıca videonun sanatsal bir malzeme olarak değerlendirilmesi için gerekli niteliğe sahip olup olmaması, fotoğraf ve film sanatı ile benzerlik kurularak tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Video Sanatı, Sanayi Devrimi, Teknoloji, Toplum

Video Art in the Context of Social and Technological Developments

ABSTRACT

After the discovery of video as a medium of communication, the artistic exploration was carried out by a group of artists, such as those in photography and film, and incorporated into the artistic environment with its own structural characteristics. It is necessary to evaluate the process of transforming the video from being a mass media tool to the artistic material in the social and technological context. In this study, firstly industrial revolution and then student movement which took place in 1968 were examined in terms of social developments related to the development of video art. The industrial revolution created urban cultures and new social classes rearranging mass media and consumption habits. Muscle strength has lost its significance with mechanism, and knowledge has gained value. The 68 generation, which we can consider as a result of all the developments, has taken the social base of video art with its opposing attitude. In terms of technological developments, the process of physical evolution of video cameras and the process of accessing the public through broadcast professionals were evaluated. In addition, whether or not the video has the necessary qualities to be considered as an artistic material is discussed and resembled with the art of photography and film.

Keywords: Video Art, Industrial Revolution, Technology, Society

¹ Öğr. Gör., İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Çizgi Film ve Animasyon Bölümü yarı zamanlı öğretim elemanı, mesutcankir@aydin.edu.tr

Bütün sanat akımları, oluşum süreçlerini tamamlayabilmek için gerekli şartların olgunlaştığı bir ortama ihtiyaç duymuştur. Sanat alanı içinde gerçekleşecek yeni bir yaklaşım, bir önerme ortaya çıkmak için uygun toplumsal koşul ve gelişmeleri beklemek zorundadır. Sanatta ortaya çıkan yeniliklerin gerçekleşecek bu koşul ve gerekliliklere bağlı olduğu çıkarımında bulunabileceğimiz gibi, her toplumsal ortamın kendi sanatını ürettiği sonucuna da varabiliriz. Bu fikri video sanatı üzerinden değerlendirecek, toplumsal ortam ve teknolojik gelişmeler bu sanatının ortaya çıkmasına neden olduğu gibi aynı zamanda teknolojik bir kazanım olan video, toplumsal işlevi ile video sanatının gerçekleşmesi için ihtiyaç duyulan gerekli ortamı yaratmıştır.

Toplumlar durmadan gelişen organik bir yapıdır. Toplumlararası çeşitli farklardan söz edilebileceği gibi her toplum, tarihsel süreçte bir değişim içinde bulunabilir. Bu değişim esasen toplumun kabul ettiği fikirlerin uğradığı değişimdir. Sanatçının ve sanatın, içinde yaşadığı toplumun değişimine tepkisiz kalması düşünülemez. Bu bağlamda sanat kavramında gerçekleşen değişimleri, toplum ve sanat ilişkisi üzerinden toplumsal olaylardan bağımsız ele almak yanıltıcı olacaktır. Tek başına değerlendirildiğinde bireysel bir düşünün ürünü olarak ele alabileceğimiz eser, sanatçının içinde bulunduğu toplumsal yapının izlerini barındırır ve bu yapıdan bağımsız düşünülemez (Altunay, 2004: 130-133).

Sanatı ve sanatçıyı en çok etkileyen toplumsal olaylardan biri de Sanayi Devrimi'dir. Makineleşmedeki gelişimle seri üretim olanağı sağlayan bu devrim, elektronik sanat çağını hazırlayan en önemli süreçtir. Endüstri devriminden önce birey kas gücünü kullanarak ihtiyacı kadar üretmiş, devrim ise sağladığı seri üretim ile birlikte üreticiye az maliyet ile çok ürün sunmuştur. İhtiyaç fazlasını pazarlamakta ve her zaman daha az maliyetle daha fazla üretme güdüsünde bulunan üretici, makinelerin gelişim sürecini hızlandırmıştır. Gelişen makineler üretimin temelini oluşturmuş,

insanı üretimin merkezinden uzaklaştırmıştır. Makineler insana yardımcı konumdayken bu süreç insanı makinelere yardımcı konuma getirmiştir. Yeteneklerinin ritmi ile çalışan zanaatkarlar, endüstri devrimi ile birlikte makinelerin ritimlerine ayak uydurmak zorunda kalmış, toplumda saygınlığı bulunan bu meslek grubu üzerine giydiği gömlekle toplumun taban sınıfı olan işçi sınıfına dönüşmüştür. Tarım toplulukları iş istihdamından yararlanmak için kentlere göç etmeye başlamış, kent nüfusları hızla artmıştır. Sanayi devriminin getirdiği bu yeni düzen yaşamın her alanında olduğu gibi sanatı da etkilemiştir. Sanatı; din, burjuvazi ve aristokrasinin etkisinden uzaklaştırmıştır. Kentleşme ile birlikte kiliseler, katedraller ve burjuva odakları, sanatın mekânı olmaktan çıkmış; yerini sergi salonlarına bırakmış, sanat ve sanatçı tüketim kültürüne uyum sağlamıştır (Altunay, 2004: 134-139).

Sanayi devrimi ile birlikte gelen makineleşme ve seri üretimin maliyeti düşürmesi, insanlara daha önce ulaşamadıkları mal ve hizmetlere ulaşma imkânı yaratmıştır. Ulaşım ve iletişim alanında yaşanan teknolojik gelişmeler sınırları ve fiziksel mesafeleri ortadan kaldırmış, bilgiye erişimi kolaylaştırmıştır. Mal ve hizmetlerin dolaşımı da bu gelişmelerin paralelinde ivme kazanmış, uluslararası etkileşimi sağlayarak kültürel etkilenmelere neden olmuştur. Bireylerarası etkileşimde yüz yüze iletişimin yanı sıra kitle iletişim araçları kullanılmaya başlanmış, kitle iletişim araçları kültürleri sentezleyerek kitlesel ürünlerini yaratmıştır. Üretim gücü yerine bilginin gücü önem kazanmış, sanayi devrimine bağlı olarak oluşan yeni toplumsal düzen, üretim ve tüketim biçimlerini yapılandırarak günümüzdeki toplumsal sınıfların temelini atmıştır (Altunay, 2013: 27-27). Sanayi devriminin neden olduğu tüm bu teknolojik ve toplumsal gelişmeler sonucunda kültür; seri üretime bağlı, pazarlanabilen, tüketilebilen bir olgu olarak sunulmaya başlanmıştır. Kültür standartlaştırılmış bir meta, bir endüstri ürünü haline gelmiş, kültürel ve sanatsal değerler özünden uzaklaşarak kültür endüstrisi içinde sermayeye, kapitale hizmet etmeye başlamıştır.



Resim 1: Paris'teki öğrenci hareketinden bir fotoğraf, Gökşin Sipahioğlu.

Tüm bu toplumsal gelişmeler bağlamında, kitle iletişim araçlarının etkisinde yetişen ilk nesil olan 1968 kuşağı, sanatın bütün disiplinlerini oldukça etkileyen bir toplumsal hareketin öncüsü olmuştur. II. Dünya Savaşı'ndan sonra oluşan toplumsal tepkiler 60'lı yılların ikinci yarısında zirveye çıkarak savaş karşıtı, insan hakları savunucusu, tüketim toplumunu eleştiren, anti-kapitalist bir hareket doğurmuştur. Paris'te, Sorbonne Üniversitesinde okullarının kapatılmasını protesto eden öğrencilerin eylemi ile ilk kıvılcımının çakıldığı bu hareket, kısa sürede tüm dünyaya yayılmıştır. Sanayi Devrimi ile birlikte oluşan işçi sınıfı, seri üretimin kaleleri olan fabrikaları işgal etmiş, grevler yapmıştır. Protestocular *"kaldırım taşlarının altında kumsal var"* sloganı ile kendilerine karşı siyasi iradeye direnmekle kalmamış aynı zamanda Sanayi Devrimi'nin bir diğer önemli sonucu olan kentleşmenin göstergelerinden birine de savaş açmışlardır. Amerika'nın Vietnam'da sürdürdüğü savaş politikası ile Atlantik Okyanusu'nun öbür kıyısına da sıçrayan bu toplumsal hareket,

paralelinde hippie, rock gibi sistem karşıtı birçok alt kültürü de yaratmıştır. 68 kuşağını daha önceki jenerasyonlardan ayıran en önemli özellik veriye ulaşımındaki farklılıklardır. Gazete ve radyo haricinde televizyon gibi farklı bir kitle iletişim aracı ile dünyayı daha farklı algılayabilen, çoklu kaynaklardan bilgi akışına sahip bu nesil, uzakta olup biteni görebilme, farklılıkları tanıyabilme imkânına sahip olmuştur. Bu hareket sonucu değişen toplumsal yapı, teknolojik gelişmeler ile birlikte video sanatının ortaya çıkmasındaki dinamikleri oluşturmuştur.

Teknolojik bir olgu olarak değerlendirebileceğimiz video sanatı, teknik görüntü üretiminin sanat ortamındaki bir yansıması olarak da kabul edilebilir. Video sanatının ortaya çıkış sürecindeki önemli teknolojik gelişmelerden biri de video kamerasının yapısındaki değişimdir. İlk ortaya çıktıklarında oldukça ağır olan ve sadece stüdyolarda kullanılabilen video kameraların sanatsal bir ortamda değerlendirilmeleri, fiziki



Resim 2: Sony Portapak

özelilerinden dolayı pek mümkün değildir. Böyle bir ortamda taşınabilir video kameraların bulunması görsel işitsel teknolojilerin gelişmesi açısından önemli bir rol oynamış, video sanatının gerçek anlamına bürünmesine neden olmuştur. 1965 yılında "Portapak" isimli taşınabilir video kamera Sony Şirketi tarafından piyasaya sürülmüş televizyon yayın teknolojisi, profesyonel yayıncıların dışında tüm halka indirgenerek, satın alınabilir durumaya getirilmiştir. Taşınabilir video kameraların sınırsız olanakları, sanatçıların videoyu bir sanatsal üretimi aracı olarak kullanması için cazip bir hale getirmiştir. Bir televizyon istasyonunda çalışan Nam June Paik, taşınabilir kameranın ilk örneklerinden olan bu ürünü New York'ta satın almış, videoyu sanatsal malzeme olarak değerlendirerek sanat ortamına dâhil etmiştir (Marshall , 1995: 33).

"Nam June Paik ve Dara Birmhaum, elektronik görüntüyü sanatın ortamına sokan öncü sanatçılardır. Elektronik görüntü üzerine 1960'lı yıllarda yapılan ilk denemeler, Nam June Paik'in ekrandaki elektronik görüntüyü bir mıknatısın yardımıyla bozmasından, kayıt edilmiş bir video bandını oynatırken görüntünün zaman hızına elle yapılan müdahalelerden oluşuyordu. Elektronik görüntünün oluşum süreci ya da çıktısı üzerindeki çalışmalar sonucunda ortaya çıkan bu sürrealist görüntülerin ve ses kuşağındaki kayıtların ne özü ne de sonucu açısından televizyonla bir ilişkisi vardır. İlk video sanatçıları taşınabilir video kamera ve kayıt aygıtları kullanarak ve elektronik görüntü oluşturma sisteminin yapısal özelliklerinden kaynaklanan deneysel çalışmalarla işe başladılar." (Kılıç, 1995: 10-11)

Taşınabilir video kamera, kullanıcıyı stüdyo ortamından kurtararak, aracını dilediği yere taşıyıp, görüntü kaydetme olanağı sağlamıştır. Böylelikle daha önce görüntülenemeyen yerlerin taşınabilir video kamera ile görüntülenme imkânı doğmuş, sanatsal bir bakış açısı kazanımının yolu açılmıştır. Kullanıcılar taşınabilir video kamera ile gündelik yaşamlarını, sıradan anlarını kayıt altına almış, ucuz maliyeti ve eş zamanlı olarak ses kayıt sağlamasından dolayı fotoğraf makinesi yerine tercih etmeye başlamışlardır. Ucuz maliyetiyle video, sadece fotoğraf makinesinin yerini almakla kalmamış onun alışkanlıklarını da yerle bir etmiştir. Fotoğraf ve filmin maliyeti, ayrıca zor ulaşılabilirliği nedeniyle güzel kıyafetler giyip bir araya toplanarak fotoğraf çekirme geleneğini de yıkarak, gündelik anlarının görselleştirilebileceği algısını yaymıştır. Takım elbiseler, şık elbiseler içindeki insanlar video ile birlikte yerini gündelik kıyafetler içindeki insanlara bırakmıştır. Fotoğraf ve filmde önceden planlanan, düzenlenmiş, mizansen görüntüler, taşınabilir video kamera ile özensiz görüntülere dönüşmüştür. Film kamerası

maliyetinden dolayı hiçbir zaman halka inememiş, toplumsal kullanım alanı bulamamış, fotoğraf makinesi ise kolay kullanımı ile durağan kareler yaratmakta fazla bir beceriye ihtiyaç duymamıştır. Hareketli görüntü üreten bu elektronik araç, film ve fotoğraftan oldukça yaygın olarak amatör kullanım alanına sahip olmuştur. Bu geniş kullanım skalasından dolayı uzun süre deneysel bir araç olarak kullanılmış ve bu kullanım amatör video olarak adlandırılmıştır (Altunay, 2013: 21-22).

Fotoğraf ve filmde olduğu gibi video da keşfinin ilk yıllarında ticari amaçla kullanılmış, daha sonra yeni bir jenerasyon tarafından estetik kaygılar ile sanatsal bir malzeme olarak yeniden keşfedilmiştir. Fotoğraf teknolojisi, bir ressamın zamanını alarak ürettiği bir portre ya da peyzajı, çok kısa bir sürede yüzey üzerine aktarma ve çoğaltma imkânını sağlamıştır. Bu teknoloji ticari kaygıyla uzun süre kullanılmış ve yaygınlaşmıştır. Fotoğraf teknolojisinin

sanatsal bir malzemeye dönüşmesi ve estetik kaygılarla icra edilmesi, icadından uzun bir süre sonra August Sander ve Man Ray tarafından gerçekleştirilmiştir (Kılıç, 1995: 9).

Fotoğrafın icadı, özellikle resim sanatında köklü değişikliklere neden olarak birçok sanat akımının doğmasına önayak olmuştur. Fotoğrafın durgun kareleri daha sonra Eadward Muybridge tarafından "bir at koşarken dört ayağı birden aynı anda yerden kesilir mi?" sorusuna cevap ararken hareketlendirilmiştir. Muybridge, ardışık olarak çektiği bir atın hareket görüntülerini art arda oynatmasıyla hareketli görüntü yani filmin keşfedilmesine katkı sağlamıştır. Film, icadının ilk yıllarında Thomas Edison ve Lumiere Kardeşler tarafından ticari amaçla kullanılmış, kamera sabit bir zemine yerleştirilerek gündelik hayattan görüntüler kaydedilmiştir. Filmin sanatsal malzemeye dönüşmesi ise Sergei Eisenstein, Dziga Vertov ve Charlie Chaplin gibi yöntemlerin çalışmalarıyla gerçekleşmiştir.



Resim 3: Nam June Paik

Benzer aşamalar video için de paralellik göstermiştir. Videonun kullanımının tarihsel süreci bu yönden fotoğraf ve filme oldukça benzemektedir. İcadının ilk yıllarında televizyon kanalları tarafından ticari amaçlarla kullanılan video, daha sonrasında sanatsal malzeme olarak yeniden keşfedilmiştir.

Video, sanatçının üretim sağladığı, diğer medyalarda bulunmayan renk ve biçimlere sahip elektronik bir malzemedir. Ancak bu malzemenin sanatsal olarak kullanımı bize yeni bir sanat türü "video sanatı" olarak adlandırmamız için yeterli olup olmadığı tartışılmaktadır.

Fransız video sanatı uzmanı Fonds Dany Bloch, 1970'lerin araştırmacı sanat anlayışı dâhilinde değerlendirilebileceğini ancak bu dönemde sanatçıların artık bir araştırmacıya dönüştüğü görüşünde bulunmuştur. Bloch'a göre; (Bloch, 1983: 13) video kamera ve bant, sanatçı için boya tüpü ve fırçaları kadar önemli hale gelmiş, sanatın üreticisi teknoloji ve elektronik araçlarla doğrudan doğruya bir bağlantı içindedir. Video, plastik sanatçılar tarafından ilgi ile karşılanmıştır. Sanatçılar videonun getirdiği görsellik, iletişim, estetik ve yeni teknoloji olanakları ile bir şeyler bulma çabası içerisine girmiş, yeni görüntüler üretme ve görsel anlatımla kavramlar sunmayı video vasıtası ile öğrenmiştir. Buna karşın videoyu bu yöntemle kullanan sanatçılar bile, onu diğer özgün sanatlardan ayırmış, hatta tüm sanat türlerinin dışında tutmuşlardır.

Prof. Dr. Sezer Tansuğ, Bloch'tan farklı bir yaklaşımdan bulunarak videonun sanatsal malzeme olarak kullanımı konusunda daha tutucu olmuş ve bu yeni sanatı yerden yere vurmuştur. Video sanatının öncüsü Güney Koreli sanatçı Nam June Paik'in *"Nasıl ki kolaj tekniği yağlıboya resim yerini almışsa, görüntü tüpü de beyaz perdenin yerini alacaktır ve günün birinde sanatçılar, bugünkü fırçanın yerine elektronik aletlerle çalışacaklardır"* sözlerinden yola çıkan Tansuğ; (Tansuğ, 1997: 57-58) Paik'in bu düşüncesini resim sanatının 1960'lı yıllarda

içinde bulunduğu kriz ile ilişkilendirerek, elektronik görüntünün değil fırçanın, kurşun kalemin bile yerini almasının oldukça güç olduğunu dile getirmiştir. Videonun, ilgiyle izlenilebilir ya da sıkıcı olma özellikleri dışında mesaj iletme düzeyine sahip sanatsal bir malzemeye dönüşümünü tamamlayamadığı çıkarımında bulunmuştur. Tansuğ'a göre; video teknolojisinin gelişimine koşut olarak sanatsal anlatım yollarının zorlanacağı açıktır. Ancak en ileri koşulda bile video karmaşık bir görüntü dili yaratarak, alt kültür etkinliği olmaktan ileriye gidemeyecektir. Videonun optik bir baskı aracına dönüşerek bireyi yabancılaştırmaya yönelik yetisi vardır. Video sanatı, ortaya çıkışındaki insanı televizyona köle olmaktan kurtarma düşüncesinin aksine onu daha çok kölesi yapar.

Toplum bilimci Prof. Dr. Emre Kongar, videonun insanları yabancılaştırma, bireyselleştirme yetisinin dışında aynı zamanda toplumsallaştırıcı işlevini de öne sürer. Ona göre ses ve görüntüyü eş zamanlı olarak bize sunan video, kişiyi büyüleyerek başka dünyalara götürebilir. Üstelik bu ziyaret olanağı evimizin rahatlığı ile birleşmiş durumdadır. Video, kendimize ait bir adada yaşama olanağı sağlar. Dış dünyadan korunmuş bu adada her şey bize özgüdür. Dış dünyayı tehlikeli ve düşman olarak gören birey bu tehlikeli ortamdan kendisini izole ederek dilediğinde saatlerini harcayabilir. Günlük yaşamın sıkıntılarını unutmak konusunda alkol ve uyuşturucu etkisinden farksız, toplumdan kaçmak için mükemmel bir araçtır. Video tüm bu olanaklara sahip olmasının yanında ayrıca toplumsal bir işleve de sahiptir. Her video kaset iyi, kötü, çirkin, güzel gibi belli toplumsal mesajlar barındırır. Bu mesajlar doğrudan bireyin bilincine ulaşır. Birey tarafından çözümlenen mesajlar sonucunda videonun toplumsallaştırıcı işlevi belirlenir. Önemli olan kültürel, sanatsal ve siyasal açıdan bakıldığında butopluksallaştırmanın hangikuralve değerlere göre yapıldığıdır. Bu süreç, videoyu seyreden bireyin içinde bulunduğu toplumun değerlerine uygun ya da tümüyle bağımsız ve farklı olabilir. Farklı olması durumunda birey içinde yaşadığı

toplumdan tümüyle uzaklaşacak, duygusal ve zihinsel yabancılaşma gerçekleşecektir. Eğer toplumsallaşma, bireyin içinde yaşadığı topluma uygun ise bu toplumdan kaçış ve dış dünyadan izole olmak gibi değerlendirilen video seyretme eylemi özünde topluma bağlanış işlemi olarak adlandırılabilir (Kongar, 1983: 10-11).

SONUÇ

Tüm bu gelişen toplumsal ve teknolojik gelişmeler bağlamında bir grup muhalif sanatçı yaşadıkları dönemin özgürlükçü, sosyal ve protest tavrının da etkisiyle videoyu sanatsal bir malzeme olarak keşfetme konusunda cesaretli bir tavır sergileyerek, bir sanat disiplinin öncüsü olmuşlardır. Aralarında Nam June Paik, Vitto Acconci, Bill Viola, Bruce Nauman, Joseph Beuys gibi isimleri sayabileceğimiz bu sanatçıların video çalışmaları, başlangıçta bazı sanat çevreleri tarafından eleştirilmiş olsa da video sanatı zamanla çağdaş sanatın en önemli enstrümanlarından biri haline gelmiştir. Resim, heykel, enstalasyon, performans, fotoğraf ve sinema gibi sanat disiplinleri ile etkileşim içinde bulunan video art, yeni medya sanatının ortaya çıkması için gerekli koşulları da sağlamıştır. Bu etkileşimden kısaca söz edersek, Paik'in 1974 yapımı *TV Buddha* (TV Buda) çalışması, video heykel formunun ilk örneklerinden biri sayılmaktadır. Ufak bir buda heykelinin monitör karşına kamera vasıtasıyla beliren görüntüsünü izlediği bu eser televizyon yayıncılığını kendi malzemesi ile eleştirmiş, televizyon kültürünün yarattığı kültürel değerlere karşı duruş sergilemiştir. Acconci ise, videonun merkezine kendi bedenini yerleştirerek sergilediği video performanslarla izleyici ile doğrudan iletişime geçmeyi hedeflemiştir. 1973-1976 yılları arasında gerçekleştirdiği *Theme Song* (Tema Müziği) ve *The Red Tapes* (Kırmızı Kasetler) isimli eserleri video sanatının ilk örneklerinden sayılmaktadır. Video sanatının yanı sıra elektronik ve yeni medya sanatının da önemli temsilcilerden biri olan Bill Viola ise eserlerinde kompozisyon, perspektif ve aydınlatma açısından Rönesans resim

geleneklerini referans almıştır. İnsana ait manevi değerler ve hisler sıklıkla işlediği konulardır. Video sanatı yaşanan toplumsal ve teknolojik gelişmelerden bağımsız ele alınmayacağı gibi tüm bu görsel sanat disiplinleri dışında değerlendirmek oldukça hatalı olacaktır. Video kendine ait renk, ışık ve dokusuyla günümüzde bir sanatsal ifade biçimi ve malzemesi olarak kabul görmeyi hak etmektedir.

KAYNAKÇA

ALTUNAY, D. A. (2004). *Mekanik Sanattan Elektronik Sanata Geçiş ve Video Sanatı*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları

ALTUNAY, D. A. (2013). *Sanatın Ortamında Video*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

BLOCH, D. (1983). "Yeni bir sanat türü: Video Sanatı". Çev. B. Berkman, *Milliyet Sanat Dergisi*, Dizi:83, Sıra: 443.

KILIÇ, L. (1995). "Çoğaltım Aracından Sanat Ortamına" Video Sanatı Eleştirel Bir Bakış, Der. L. Kılıç, İstanbul: Hil Yayın.

KONGAR, E. (1983). "Videonun Toplumsal Açından İşlevi". *Milliyet Sanat Dergisi*, Dizi:83, Sıra: 443.

MARSHALL. S. (1995). "Video: Teknoloji ve Uygulama". Video Sanatı Eleştirel Bir Bakış, Çev. D. A. Altunay, Der. L. Kılıç, Hil Yayın.

TANSUĞ. S. (1997). *Çağdaş Türk Sanatında Temel Yaklaşımlar*, İstanbul: Bilgi Yayınları.

<http://www.mehmetomur.com/sipa-goksin-sipahioglu/> (15.09.2017).

<http://www.tvnewscheck.com/playout/wp-content/uploads/2014/03/BW-Portapak.jpg> (03.10.2017).

<http://blog.peramuzesi.org.tr/wp-content/uploads/2016/01/fx115515-500x380.jpg> (05.10.2017).

Türkiye ve Polonya'nın İki Öncü Grafik Sanatçısı İhap Hulusi Görey ve Henryk Tomaszewski Afişleri Üzerine Analizler

Begüm Beşir Doğan¹

ÖZET

Uygarlık tarihi incelendiğinde, sanatın ülkelerin kalkınması ve gelişimi üzerinde büyük bir rol üstlendiğini görmekteyiz. Tarihsel süreç içerisinde kimi zaman kitleleri provoke eden sanatçılar, kimi zaman toplumları eğitmiş ve hiç kimsenin söylemeye cesaret edemediklerini dile getirmişlerdir. Böylece toplumların sosyokültürel ve siyasi alanda yapılanma süreçleri üzerinde sanatın etkisinin küçümsenemez düzeyde olduğu anlaşılmaktadır.

İhap Hulusi Görey'in Türkiye'de, Henryk Tomaszewski'nin ise Polonya'da grafik tasarım sanatının öncüleri olması bu araştırmanın yapılmasında oldukça etkili olmuştur. Her iki sanatçı da kendi ülkelerinde grafik tasarım alanında büyük yeniliklere imza atmış ve ülkelerinin gelişimine katkıda bulunmuşlardır.

Bu doğrultuda Polonya ve Türkiye'de tasarımcı olarak ayrıcalıklı bir yere sahip olan İhap Hulusi Görey ve Henryk Tomaszewski'nin örnek afiş çalışmaları biçim, konu, verilen mesaj bakımından incelenerek sosyokültürel ve siyasi gelişime katkıları analiz edilmiştir. Bu dönemde yapılan çalışmalar ve atılımlar grafik sanatının günümüze kadar gelmesini sağlamıştır. Günümüzde hala etkisini sürdürmekte olan bu çalışmalar, uluslararası platformlarda sergilenmekte ve sanatçıları etkilemektedir. Bu değerli sanatçıların yetiştirdiği öğrenciler halen edindikleri sanat anlayışı ile başarılı eserler üretmektedirler. Kültürel ve siyasi alanda ülkelere bu kadar katkı sağlayan sanatçılar hala öğrencilere örnek teşkil etmektedir.

Anahtar Kelimeler: İhap Hulusi Görey, Henryk Tomaszewski, Tasarım, Kültürel Afişler, Siyasi Afişler

¹ İSMEK Grafik Tasarım Öğretmeni, begumbesir@gmail.com

Analyses on İhap Hulusi and Henryk Tomaszewski Posters Two leading Graphic Artists of Turkey and Poland

ABSTRACT

When the history of civilization is examined, it is seen that art plays a major role in the development of countries. In the historical process, artists who provoke the masses sometimes trained society and expressed things that no one had the courage to say. Hence, it is understood that the influence of art on the socio-cultural and political structuring processes of societies is undeniable.

The facts that İhap Hulusi Görey was one of the pioneers of graphic design in Turkey and Henryk Tomaszewski in Poland were very effective in doing this research. Both artists have achieved great innovations in the field of graphic design in their countries and contributed to the development of their countries.

As a result, İhap Hulusi Görrey and Henryk Tomaszewski, who have a privileged place as designers in Poland and Turkey, have been examined in the form of sample posters, and their contributions to socio-cultural and political development have been analyzed. During this period, the works and initiatives of the art of graphic art have made it possible to reach today's standards in the field. These works, which are still in effect today, are exhibited on International platforms and affect artists. The students raised by these valuable artists are still producing successful works with the understanding of art they have acquired. Artists who has contributed this much to their country in the cultural and political field still constitute the ideal examples for students.

Keywords: İhap Hulusi Görey, Henryk Tomaszewski, Design, Cultural Banners, Political Posters

GİRİŞ

İnsan duyuları açık olduğu her zaman, çevresi ile iletişim kurabilmektedir. Doğduğumuz andan itibaren yaşantımızın en önemli olgusu iletişim olmuştur. Grafik sanatlarda üretilen ürünlerin ve kullanılan görsel öğelerin, aktarılmak istenen mesajı hedef kitleye doğru bir şekilde iletmesi, doğru bir davranışa yönlendirmesi toplum üzerindeki etkisi bakımından çok önemlidir. Böylece bu sonuca; toplumların kültürel ve siyasi yapılarını, inanışlarını çok iyi bir şekilde analiz ederek, görsel öğelerin sistemli bir şekilde düzenlenmesi ve özgün ürünler üretilmesi ile ulaşılabilir. Grafik tasarım bir görsel iletişim sanatı olarak, bu konuda önemli bir rol üstlenmiştir. Afişler ise grafik sanatların en önemli uygulama alanlarından biri olmuştur.

Büyük Larousse Cilt.1 (1986:124, 125)'e göre afiş "reklam ya da propaganda yapmak, bir duyuruyu iletme amacı ile halka açık yerlere asılan, genellikle resimli, basılı kâğıt; duvar ilanı"dır. Afiş, her dönemde farklı şekillerde tanımlanabilen ve toplumlar üzerinde birçok alanda etkisi olan bir tasarım ürünü olmuştur. Afiş basılarak çoğaltma yöntemi ile kolaylıkla dağıtılmıştır. Tarihsel süreç boyunca toplumlar farklı alanlarda afiş tasarımlarından yararlanmış, kültürel ve sosyal konulu afişler ise afiş sanatının en etkili türleri olmuştur.

Kültürel afişler, sanatsal ve kültürel konuları işleyen, "festival, seminer, sempozyum, balo, konser, sinema, tiyatro, sergi ve spor gibi kültürel etkinlikleri tanıtan afişlerdir" (İncearık, 2015:16). Bu afişlerde halkı sanatsal ve kültürel etkinliklere yönlendirmek, aynı zamanda ilgi çekici tasarımlar ile bu etkinlikleri halka sevdirmek amaçlanmıştır. İçerik, doku ve renk bakımından diğer afişlere oranla daha zengin olan tiyatro ve sinema afişlerini tasarlayan sanatçılar daha özgür ve özgün tasarımlar üretebilmişlerdir. Ekonomik kaygısı bulunmayan kültürel afişler, ticari afişlerden özgür olabilme özelliği ile ayrılmıştır. Fakat günümüzde sinema sektöründe oluşan rekabetler, bu afişlerin az da olsa ticari kaygı taşımasına sebep olmuştur.



Resim 1. İhap Hulusi Görey - Kızılay Afişi
(<http://vektorelcizim.net/turk-grafik-sanatinin-kurucusu>)

Sosyal afişler ise "sağlık, ulaşım, sivil savunma, trafik çevre gibi konularda eğitici ve uyarıcı nitelikteki afişlerin yanı sıra, politik bir düşünceyi ya da siyasi bir partiyi tanıtan afişlerdir" (İncearık, 2015:16). Çeşitli hastalıklar, sosyal sorumluluk projeleri, trafik kazaları gibi konularda toplumu bilgilendirmek için yapılan sosyal afişler ülkelerin gelişim sürecinde önemli bir yere sahiptir. Maliyeti düşük olan ve geniş kitlelere hitap eden afişler bu özellikleri ile vazgeçilmez bir iletişim aracı olmuştur. Birinci ve İkinci Dünya Savaşı süresince birlik ve beraberlik sağlamak, toplumları sosyal ve siyasi alanda yönlendirmek gibi amaçlar doğrultusunda birçok afiş tasarımı yapılmıştır.

Toplumlar üzerinde büyük bir etkisi olan grafik sanatlar tarihsel süreç boyunca birçok önemli olaya tanıklık etmiş ve bunları konu alarak çalışmalarda bulunmuştur. Grafik sanatların en önemli ürünlerinden biri olan "afişin de; toplumun kültür ortamını, toplumun ekonomik, sosyal ve politik yapısını, döneminin anlayışını, kısaca yaşamı yakından izleme zorunluluğu vardır. Tarih boyunca dünya üzerinde, kimi zaman yıkıcı, kimi zaman da yapıcı iz bırakan birçok gelişme ve değişimler yaşanmıştır. Kültürel, politik, ekonomik ve sosyal yapıları bakımından birbirlerinden ayrılan uluslar, bu gelişme ve değişimlerden farklı boyutlarda etkilenmişlerdir" (Gümüştekin, 2012: 64).

2. Kültürel ve Siyasi Yapılanma Sürecine Katkıları Açısından İhap Hulusi Görey Ve Henryk Tomaszewski Afişleri

Savaş koşullarından çıkmış ve hızla yeni bir yapılanma sürecine girmiş Cumhuriyet Türkiye'sinde, grafik sanatının gelişimi ne yazık ki aynı hızla devam etmemiştir. Türkiye'de afiş sanatının kökleri Cumhuriyet öncesi döneme dayanmaktadır. Bu dönemde yurt dışından gelen tüketim mallarının afiş çalışmaları yapılmıştır. Ferah Tiyatrosu için hazırlanan afiş çalışması bilinen ilk sanatsal grafik uygulaması olmuştur (kulturturizm.gov.tr, 2017). Ferah tiyatrosu afişi aynı zamanda ülkemizde tasarlanan ilk kültürel afiş çalışması niteliğindedir. Fakat Batılı anlamda ilk sanatsal afiş çalışmaları Cumhuriyet'in ilanından sonra tasarlanmış, ilk örneklerini de İhap Hulusi Görey vermiştir.

Türkiye ve Polonya geçirdiği sancılı savaş dolu yıllar ile yaşanan yıkıcı gelişmelerden en çok etkilenen ülkeler arasında yer almıştır. Yaşanan bu gelişmeler grafik sanatlar alanında yeni bir devrin başlangıcı olmuştur. Hatta grafik sanatının yeniden doğuşu olarak kabul edilebilecek niteliktedir. İki ülkede de bu dönemde afiş tasarımı alanında önemli çalışmalar yapılmıştır.

Polonya ve Türkiye'de siyasi ve kültürel konulu afiş tasarımlarının arttığı dönemler, gelişim

süreci bakımında farklılık göstermesine rağmen bu tasarımların temel amaçları aynı olmuştur. Türkiye'de Cumhuriyetin ilanı ile başlayan dönem, Polonya için II. Dünya Savaşı'nın sona erdiği dönemlere rastlamaktadır. Çağın kısıtlı teknolojik imkanları nedeniyle kitle iletişim aracı olarak tasarlanan afişler çok önemli bir yere sahip olmuştur. Hatta dönemin en ucuz, en önemli ve kalıcı kitle iletişim aracı olarak kullanılmıştır.

Türkiye'de afiş sanatına öncülük eden İhap Hulusi Görey ve Polonya'daki meslektaş, afiş sanatının öncüsü Henryk Tomaszewski, afişlerinde sosyokültürel ve siyasi konuları dönemin imkânları ile profesyonel bir şekilde işlemiş, toplumların yeniden yapılanma sürecine katkı sağlamışlardır. Fakat sanatçıların ürettikleri afişler arasında amaç ve kullanılan teknik konusunda farklılıklar gözlemlenmiştir.

Türkiye'nin ilk tasarımcısı sayılan İhap Hulusi Görey bu sürece nasıl başladığını esprili bir şekilde anlatmaktadır: "Akşamları demlenmek üzere masamın başına oturup şişeyi karşıma koyduğum zaman bu etiket beni çok gerilere götürür, nice hatıralar canlandırır. Ama bana geçmişi hatırlatmayan hangi eserim var ki? Bugün küçük büyük, Türkiye'de pek çok kimsenin günlük hayatında ellerinden geçen birçok şeye ben şekil, biçim ve renk verdim." (gazetearsivi.milliyet.com.tr, 2017).

İhap Hulusi Görey, orta öğrenimini Kahire'de tamamladıktan sonra Almanya Münih'te Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda resim ve afiş eğitimi almıştır. Görey burada Kunstgewerbe Schule'de ve Haymann'ın atölyesinde çalışmıştır. Henüz öğrenciyken 1923 yılında Türkiye'ye gönderdiği eserleri ile Galatasaray Lisesi'nde altı afişten oluşan sergisini açmıştır. 1925 yılında yurda dönen sanatçı bir süre memuriyet yaptıktan sonra serbest çalışmaya başlamış ve kendi atölyesini kurmuştur. Görey afiş çalışmalarına 1928'de başlamış, grafik sanatların birçok alanında işler üretmiştir. Fakat Türk afiş sanatının batılı anlamda afiş üreten ilk afiş tasarımcısı olarak nitelendirilmiştir. Cumhuriyet'in kurulduğu

yıllardan başlayarak 1960'lı yıllara kadar yani Türkiye'de grafik sanatların bilinmediği dönemde öncülük etmiş ve kendini kabul ettirmiştir. Mısır, Almanya ve İtalya'daki kuruluşlara da ticari resim ve afiş çalışmaları yapmıştır. Görey 1928 ile 1975 yılları arasında eski adı Tayyare Bileti olan Milli Piyango afiş ve biletlerinin tasarımlarını yapmıştır. Alman tasarımcı Ludwig Hohlwein'nin atölyesinde bir süre çalışmış ve üslubunun etkisinde kalmıştır. Bu üslubu kendi işlerinde kullanmıştır. 1940 ile 50 yılları arasında Tekel ürünlerinin etiketlerini tasarlamıştır. Doğal aile dost çevrelerini resimleyerek veya halktan fotoğraflar kullanarak, bir iki rengin tonları ile doğal, gerçekçi tasarımlar üretmiştir. Buna örnek olarak Kulüp Rakısı etiketini gösterebiliriz. Bursa ve İzmir adlı afişleri ile 1948 yılında Viyana milletler arası afiş sergisine katılmış ve derece almıştır. Özellikle devlet kuruluşları için çalışan Görey, Latin alfabesinin kabulünden sonra ilkokullarda okutulan Alfabe'nin kapak tasarımını resimlemiştir. Afiş sanatını "halka hitap eden çizgi, renk ve yazının plastik bir bütün içinde kaynaştığı" bir sanat ürünü olarak uygulamıştır (Yeni Cumhuriyet Ansiklopedisi, 1983: 866; Tansuğ, 2008:396). 1966 yılında ilk profesyonel sergisini Şişli Terakki Lisesi salonlarında açan Görey'in eserleri 1975 ve 1984 yıllarında da sergilenmiştir. Ayrıca 1975 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nca onu belgesine layık görülen Görey, 1975 yılında Grafikerler Meslek Kuruluşu onur üyeliğine seçilmiştir. Koleksiyon değeri taşıyan İş Bankası ve Ziraat Bankası afişleri, Milli piyango bilet tasarımları en bilinen işleri arasında yer almıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008: 615). Görey yaptığı çalışmalarında Kuzey Avrupa grafik üslubunu benimsemiştir.

Polonya'da ise yapılanma süreci düşünce ve ülkü açısından Türkiye ile benzerdir, ama tasarım sürecinde farklılıklar bulunmaktadır. Tarihsel olarak her iki ülkenin kesiştiği en önemli dönem I. Dünya Savaşı'dır. Ancak II. Dünya Savaşı sonrası yaşananlar, Polonya açısından çok keskin ve belirleyici özellikler taşımaktadır.



Resim 2. İhâp Hulusi Görey - Chp Afişi
(<https://tr.pinterest.com/pin/69524387973282726/?lp=true>)

Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile Avusturya-Macaristan ve Almanya 1915 yılında tüm Polonya topraklarını işgal etmiştir. Avusturya-Macaristan ile Almanya'nın yenilmesiyle sona eren Birinci dünya savaşının ardından özgür bir Polonya Cumhuriyeti kurulmuştur. Bu sonucu kabullenemeyen Almanya'nın 1 Eylül 1939 yılında Polonya'ya saldırısıyla İkinci Dünya Savaşı başlamıştır. Savaşın ardından, 1947 yılında Polonya Komünist Partisi'nin kazandığı seçim, Polonya Halk Cumhuriyeti'nin ilan edilmesi ile sonuçlanmıştır. Geçen savaş dolu yıllar sonucunda mesaj verme heyecanı dolu grafik sanatçılar yetişmiştir. Polonya için refah ve kalkınma dönemi olan İkinci Dünya Savaşı'na kadar geçen 20 yıllık süreçte grafik sanatlar alanında birçok atılım yaşanmıştır. Gelişmiş ülkelerde reklam amaçlı kullanılan afiş sanatı,



Resim 3. İhap Hulusi Görey - Yeşilay Afişi

(<https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/afislerle-cumhuriyet-tarihi>)

Polonya'da diğer ülkelere göre daha çok siyasi amaçlarla kullanılmıştır. Sanatçılar geçmişten gelen sanat kültürleri ile ince mesajlar veren sanatsal afişler tasarlamışlardır (guity-novin. blogspot.com.tr, 2017). Adeta sergi salonuna dönüşen sokaklar halkın bakış açısının ve yaratıcılığının gelişmesine katkı sağlamıştır.

Bu dönemde Polonya'da resimsel ifadesi güçlü tiyatro afiş tasarımlarına da büyük önem verilmiştir. Varşova operası ve tiyatrosu için birçok afiş tasarımı yapılmıştır. Polonyalı grafik tasarımcıların bu sayede kendilerini geliştirdiği bir alan tiyatro afişleri ilerleyen yıllarda da başarılı bir şekilde üretilmiştir. "Polonya'da afiş tasarımı, 1950'lerin başından, 1980'lere kadar,

resmin estetik değerlerini, yalın anlatımlarla sunar. Resimsel dokunuşlar, çizgisel kalite ve canlı renkler yanı sıra tasarımcının bireysel özellikleri, espri ve hayal gücü gibi unsurlar afiş tasarımının gelişiminde oldukça önemli rol oynamıştır" (Gümüştekin, 2012:64,65).

Polonya afiş sanatının öncü isimlerinden biri olan Henryk Tomaszewski 1934 yılında Grafik Sanatlar Okulu'nda çizim ve litografide uzmanlaşmış, daha sonra Varşova Güzel Sanatlar Akademisi'ne giren Tomaszewski 1939 yılında mezun olmuştur. 1955 yılında Varşova Güzel Sanatlar Akademisi'ne profesör olarak atanmıştır. 1985 yılına kadar afiş atölyesine başkanlık yapan Tomaszewski, çok önemli grafik ve afiş sanatçıları yetiştirmiştir. Eğitim anlayışı tüm dünyadan genç öğrencileri cezbederken, kendi öğrencilerinin de her zaman Tomaszewski'nin sanat anlayışı ile hareket etmesini sağlamıştır. Sanatçı 1948 yılında Viyana'da düzenlenen Uluslararası Film Posterleri Sergisinde beş ödül almış ve çeşitli ülkelerde bir dizi sanat ödülü ve şeref ödülüne layık görülmüştür. 1939 yılında New York'ta düzenlenen sergide ilk kez fark edilen eserleri sentetik çizim ve renkli lekelerden oluşmaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında izleyicinin hayal gücü ile kışkırtıcı bir oyuna başlayan Tomaszewski, minimalist ve karmaşık şiirsel bir tarz benimsemiştir. Tiyatro, opera, sergi, konser ve diğer kültürel etkinlik afişlerini üstün tasarım anlayışı ile profesyonel bir şekilde yorumlamıştır. Tasarımları entelektüel hassasiyeti, olağanüstü mizah anlayışı, kolay ve şımarık çizim eserlerini benzersiz kılmıştır. Ayrıca eserlerinde fark edilmeyecek olaylar ile ilgili derin gerçekleri aktarmıştır (culture.pl, 2017).

Her iki ülke tasarımcılarını kıyaslamanın henüz başlangıcında tasarımlardaki düşünsel altyapılar açısından çok önemli farklılıklarla

karşılaşılmaktadır. Bunların başında politik yaklaşım farklılıkları gelmektedir. İhap Hulusi Türkiye'nin çok partili döneme geçişinde taraf olduğunu açıkça ilan edebilmekten, Tomaszewski siyasi konularda nötr davranmakta, en fazla "ima" yolunu tercih etmektedir. Bir diğer farklılık ise, İhap Hulusi'nin ciddi ve resmi tasvir anlayışı ve Tomaszewski'nin çocuksuluğa varacak kadar gayri ciddi görselleştirme anlayışıdır. Her iki tasarımcının çalışmaları karşılaştırıldığında açıkça görülen bu farklılıklar, özgünlük çerçevesinde ele alındığında elbette kabul edilebilir. Ancak söz konusu farklılıkları, ülkelerin tasarım tarihleri açısından değerlendirmek bizi daha doğru bir zemine yönlendirecektir. Türkiye'nin sanat tarihi açısından yaşadığı süreç, Polonya'ya göre kuşkusuz daha fazla kısıtlılıklar içeren bir süreçtir. Bir tarafta tasvirin hoş karşılanmadığı bir arka plan varken, diğer tarafta Batı sanatının tüm aşamalarına tanıklık etmiş, hatta doğrudan yaşamış bir ülke ve toplum yapısı söz konusudur. Dolayısıyla her iki ülkedeki grafik tasarım yaklaşımları ve sonuçları kesinlikle birbirlerinden farklılık göstermektedir.

İhap Hulusi Görey'in tasarımları sosyal ve siyasal projelere katkı açısından sınıflandırılabilir. Kızılay, Yeşilay gibi toplumu yardımlaşma ve sağlık açısından bilinçlendirmeye yönelik çalışmalara imza atan İhap Hulusi, aynı zamanda bir siyasi partiyi işaret eden afiş ve illüstrasyon çalışmaları da yapmıştır.

Kızılay Afişi, Görey'in Kızılay kurumuna dikkat çekmek ve halkı bilinçlendirmek adına tasarladığı sosyal afiş çalışmasıdır (Resim 1). Afişte giysisi olmayan, üzerinde Kızılay'ın sembolünün bulunduğu örtü ile örtülen küçük kız çocuğunun bir kadına sarıldığını görmekteyiz. Tasarımda korunmaya muhtaç olan ve üşüyen kız çocuğuna anne şefkati ile yaklaşan bir kadın figürünün kullanılması, Kızılay kurumunun muhtaç kişileri sahiplendiğini ve duyarlılığını belirtmektedir.

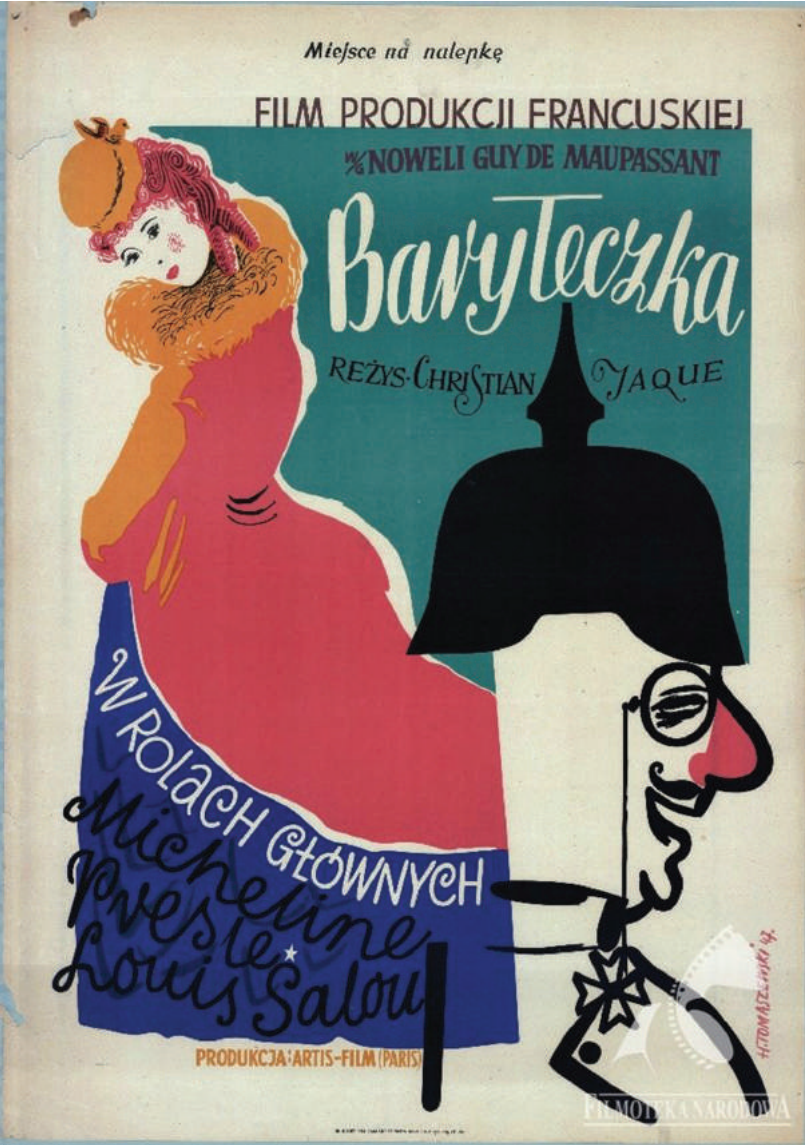


Resim 4. Henryk Tomaszewski - "Historia" Witold Gombrowicz
(<https://www.pinterest.co.uk/leocogneau/the-polish-poster-style/>)

Siyasi afişlerin başlangıç tarihi olarak 1946 seçimlerinin gösterilmesi daha eski yıllara ait bir çalışma ya da belge bulunmamasından kaynaklanmaktadır (ÖZKAN, 2003: 21). Bu dönemde kurulan yeni siyasi partilerin tanıtım afişleri grafik sanatların ilgi alanını doğrudan belirlemiştir. Böylece grafik sanatçıları ilk kez bu alanda farklı ürünler üretme fırsatı bulmuştur. Siyasi afişlerde ilk başlarda illüstrasyon tekniği kullanılırken, daha sonraları parti amblemi ve tipografi tekniği kullanılmıştır (T.C. MEB. Türk Grafik Sanatı Tarihi, 2012: 12).

İllustrasyon tekniği kullanılarak yapılan, İhap Hulusi'ye ait ikinci afişte toplumun farklı kesimlerinden insanlar ayırılmadan

eşit koşullarda oy kullanırken resmedilmiştir (Resim 2). Birçok farklı alanda kullanılan afiş tasarımları demokratikleşme sürecinde de halkı bilgilendirmek için kullanılan en önemli iletişim araçlarından biri olmuştur.



Resim 5. Henryk Tomaszewski - La Petit Füt (French Film) 1947
(<https://tr.pinterest.com/anfalov/henryk-tomaszewski/?lp=true>)

İhap Hulusi Görey'e ait üçüncü afişte arka planda "Yeşilay ve Gençliği" ifadesi ile belirtilen, kaslı ve sağlıklı görünümde olan genç bir adam kullanmıştır (Resim 3). Ön planda ise "EROİN VE AKİBETİ" ifadesi ile dikkat çekmiş ve karanlık

renkler kullanarak solgun, çökmüş, sağlıksız görünümde bir adam figürü resimlemiştir. İki zıtlığı bir arada kullanarak eroinin zararlarına dikkat çekmek isteyen Görey, Yeşilay kurumu ve madde bağımlılığı konusunda halkın duyarlılığını artırmak istemiştir. Halkı bilinçlendirerek Yeşilay'ın bu konudaki savaşı ve yardımlarını belirtmek için tasarlanmış bir afiş örneğidir.

Cumhuriyet'in ilanından bugüne, Türk afiş sanatı denildiğinde ilk akla gelen isim İhap Hulusi Görey'dir. Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte gelen yenilikleri halka tanıtarak, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin görsel kimliğini resimlemiştir. İhap Hulusi Görey ticari, siyasi ve kültürel alanda yaptığı tasarımlar ile halkı bilinçlendirerek Türkiye Cumhuriyeti'nin gelişimine katkı sağlamıştır. Günümüzde hâlen Türkiye'nin en köklü ve önemli firmaları Görey'in tasarımlarını kullanmaktadır. Buna örnek olarak, Ziraat Bankası ve Kuru Kahveci Mehmet Efendi logo tasarımlarını gösterebiliriz. Neredeyse bir asır geçmesine rağmen tasarımlarının güncel olarak kullanılması bize ne kadar özgün ve nitelikli tasarımlar yaptığını kanıtlamaktadır.

Polonya'nın en önemli tasarımcılarından biri olarak nitelendirilebilecek Tomaszewski ise daha çok entelektüel düzeyde değerlendirilebilecek çalışmalara imza atmıştır. İfadeci yaklaşımlarıyla grotesk sonuçlara varan illüstrasyonlar içeren Tomaszewski'nin afişlerinde, genellikle sanatsal etkinlik konuları hakimdir. Tiyatro, sinema ve eğlence içerikli etkinlikleri ön plana çıkaran Tomaszewski, tasarımlarında her ne kadar politik konulardan kaçınsa da tasarımlarının detaylarında ince politik mesajlara rastlamak mümkündür.

"Historia" Witold Gombrowicz'in oyun afişinde Tomaszewski, fırça darbeleri ve farklı tipografiler kullanarak resim yaparcasına serbest bir tavır sergilemiştir (Resim 4). Zafer işaretinin yasak olduğu bu dönemde el yerine ayağa bu espriyi yükleyerek mizahi kişiliğini yansıtan Tomaszewski, zekice ve

yenilikçi bir afiş tasarlamıştır. Siyasi olayların çok fazla yoğun olduğu bir dönemde alaycı ve esprili bir tarz benimseyerek, insanları hem güldüren hem de kültürel açıdan katkı sağlayan bir çalışma ortaya koymuştur.

Tomaszewski, film afişlerinde de soyut şekiller ve cesur renkler kullanarak minimalist bir yaklaşım sergilemiştir. Sanatçı geleneksel afiş anlayışının dışına çıkarak, film afişlerini oyuncuların görüntülerinin kullanılması yerine filmin içeriği ve ruh halinden esinlenerek tasarlamıştır. Tomaszewski kültürel kurumlar ve etkinlikler için tasarımlar yapmış, siyasi konulardan uzak durmuştur (guity-novin.blogspot.com.tr, 2017).

Tomaszewski'nin French Film için tasarladığı bu afişinde yine geleneksel afiş anlayışının dışına çıkarak kendi tarzını ortaya koymuştur (Resim 5). Tasarımda kullandığı sıcak soğuk renk ilişkileri mükemmel bir uyum içerisinde. Afişte ters yöne dönük kadın ve erkek figürü kullanılmasına rağmen, kadın figürünün bakışlarının erkek figürüne dönük olması aralarındaki ilişkiyi ifade etmektedir. İki köşede kompozisyon dışına taşan figürler çalışmaya dengeli bir estetik katmıştır. Serbest el yazısı tekniği ile oluşturulan tipografik karakterler ve kullanılan lekesel renkler, afişe uyum ve hareketlilik katmıştır. Renklerin iki figür arasında bağlantılı devam etmesi ve özellikle kullanılan pembe rengin erkek görselinin burun ucuna eklenmesi tasarımda uyum ve dengeyi sağlamıştır. Erkek görselinin kadın figürünün aksine çizgisel ve renksiz kullanılması tasarımda zıtlık ile uyum yakalanmasını sağlamıştır. Savaş öncesi döneme ait sanatsal etki ile yaptığı bu afiş, izleyicinin dikkatini çekerken görsel algısının ve bakış açısının da gelişmesine katkı sağlamıştır. Sanatçı kültürel afişlerde kendine ait yenilikçi tarzını kullanarak Polonya grafik tasarımına ve izleyicisine büyük katkılar sağlamıştır.

Tomaszewski, sirk afişlerinde soyut kolaj teknikleri ile ifade yazıları kullanmıştır. Yazılarda kullandığı çocuksu ve serbest tipografik

karakterler, afişlerine sıra dışı bir hareketlilik ve eğlence katmıştır. Circus afişinde el çizimi ile yapılmış "Unicycle" olarak anılan tek tekerlekli bisiklet üzerinde gülerek eğlenen erkek figürü ve tipografik karakterler altında tek başına bir tekerlek çizilmiştir (Resim 6). Beyaz zemin üzerindeki sade ve çizgisel kompozisyonu çevreleyen, gözün ilk algıladığı renk olan kırmızı daire dikkat çekmiş ve odak noktası oluşturmuştur. Sanatçının tasarımlarında kullandığı soyut, serbest, karmaşık ifade teknikleri, açıkça siyasi konulardan uzak duran sanatçının bazı eleştirel düşüncelerini tasarımlarının içerisine gizlemiştir.



Resim 6. Henryk Tomaszewski - Circus 1965

(<http://guity-novin.blogspot.com.tr/2011/06/chapter-37-polish-school-and-polish-art.html>)

Günümüzde hala Henryk Tomaszewski'nin başarılı afiş çalışmaları etkisini sürdürmekte ve birçok tasarımcıya ilham kaynağı olmaktadır. 2014 yılında Henryk Tomaszewski'nin 100. yaş günü nedeni ile "Tomaszewski ve öğrencilerinden afişler" isimli bir sergi düzenlenmiştir. Türkiye ve Polonya arasındaki diplomatik ilişkilerin 600'üncü yılında, Tomaszewski eserlerinin yanında onun sanat anlayışı ile yetişen başarılı öğrencilerinin eserleri de sergilenmiştir. Salt galerideki sergiyi dolaşarak, geçirilen savaş dolu yıllar ardından sanatçıların dönemin kısıtlı imkanları ile özgün ve etkili tasarımlar ürettiklerini izleyicilerinde görme fırsatı olmuştur. Buradan anlıyoruz ki Henryk Tomaszewski'nin ülkesinin siyasi ve kültürel anlamda gelişimine katkıları yadsınamaz düzeydedir. Günümüzde hala eserlerinin etkisi sürmekte, uluslararası çapta birçok kişiyi etkilemekte, onun izinde yürüyen öğrencileri tarafından sanat anlayışı hala yaşatılmaktadır.

SONUÇ

Politik olay ve değişikliklerin ağırlık kazandığı dönemlerde yapılan afiş tasarımları, dönemin sert koşullarından etkilenecek şekilde tasarlanmıştır. Kimi zaman kimsenin söylemeye cesaret edemediklerini dile getiren sanatçılar, düşüncelerini çalışmalarına yansıtarak halkı bilinçlendirme konusunda büyük bir rol üstlenmişlerdir. Bu dönemlerde yaşayan yetenekli sanatçılar, iktidarın baskısı ile bazen düşüncelerini özgür bir biçimde aktaramasalar da özgün ve başarılı eserler ortaya koymuşlardır. Görselliğin dışında grafik sanatların temel amaçlarından biri olan toplumsal sorunların çözümünde etkili olmuşlardır. Polonya ve Türkiye'nin farklı kültürel yapıları, afişlerinde etkisini göstermiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında üretilen Polonya afişleri ve erken Cumhuriyet döneminde üretilen Türk afiş tasarımları, dönemsel olarak farklı zamanlarda üretilseler de toplumlar üzerinde aynı amaca hizmet etmişlerdir.

Henryk Tomaszewski ve İhap Hulusi Görey ülkelerinde geçirilen bu sancılı dönemlerde yaptıkları çalışmalar ile birçok ilke imza atarak ülkelerindeki afiş tasarımının öncüleri kabul edilmişlerdir. Ülkelerinin siyasi ve kültürel gelişimine destek olmuşlar, aynı zamanda iktidar denetiminde yapılan afişler ile ülkelerinin geleceğini resmetmişlerdir. Polonya'da uygulanan komünist rejimi halka benimsetmek amacı ile siyasi afişler tasarlanmıştır. Türkiye afiş tasarımında dünyanın gerisinde olsa dahi, Cumhuriyet'in ilanı ardından halkın da kabul ettiği bir rejim sistemi ile sanatsal öğelerden ziyade verilen mesajlar ön plana çıkmış ve tasarım kavramının gelişimi hız kazanmıştır.

Bu çalışmada Türk sanatçı İhap Hulusi Görey'in (1928-1951) ve Polonyalı sanatçı Henryk Tomaszewski'nin (1947-1975) ise tarihleri arasında gerçekleştirdikleri kültürel ve siyasi konulu örnek afiş çalışmaları verilen mesaj, biçim, konu bakımından incelenerek kültürel ve siyasi gelişime katkıları analiz edilmiştir.

Aynı amaca hizmet eden afişlerde biçimsel olarak farklılıklar gözlemlenmiştir. Her iki sanatçının analitik sonuçları birbirlerinden çok farklıdır. İhap Hulusi'nin çalışmaları izleyiciyi içerik analizine yönlendirmektedir. Sanatçının afiş tasarımlarında her ne kadar güçlü bir figür altyapısı olsa da iletmeye çalışılan mesaj her zaman ön plana çıkmaktadır. Yeni yapılan bir ülke olan Türkiye'de, toplumsal, ekonomik ve siyasi hedeflere izleyiciyi yönlendirmeye çalışan İhap Hulusi Görey, tasarımlarını tamamen didaktik bir anlayış üzerine kurmuştur.

Polonya'nın Türkiye'ye çok benzeyen, hatta Türkiye'ninkinden daha zorlu ve uzun süren olumsuz koşullarında yetişmiş bir tasarımcı olan Henryk Tomaszewski ise daha çok biçimsel analize uygunluk göstermektedir. Esprili, çocuksu biçimlerle mesajını iletme çabası içinde olan Tomaszewski, her zaman ifadeci bir üslubu benimsemiştir. Genel olarak eğlenceli ve kolay anlaşılır tasarımlarla bilinen Henryk

Tomaszewski, biçimsel kaygılarının arasında her zaman izleyiciye örtülü mesajlar aktarabilen hiciv ustası bir sanatçıdır.

Sanatçılar halkı kültürel ve siyasi açıdan bilinçlendirmek ve yenilikleri benimsetmek için afişlerini kullanmışlardır. Zorlu ve kısıtlı imkânlarla mükemmel tasarımlar ortaya koymuş ve kendi tarzları ile ülkesini ve tüm dünyayı etkilemişlerdir. Yaşadıkları dönemlerde her iki sanatçı da son derece başarılı olmuş ve hedeflerine ulaşmışlardır. Bu çalışmadan anlıyoruz ki kendi dönemlerinde elde ettikleri başarılar günümüze kadar gelmiştir. Birçok yerde sanat eserleri konuşulmakta, okullarda örnek olarak işlenmekte ve dünya çapında sergilenmektedir. Kendi sanat anlayışları ile yetiştirdikleri öğrencileri günümüzde halen sergiler açmakta ve ülkelerinin adını duyurmaktadır. Eserleri günümüzde birçok sanatçı ve yetişmekte olan öğrenci tarafından örnek alınmaktadır. Ülkelerin o sert, zorlu dönemlerinde ve kısıtlı şartlar içerisinde bu kadar profesyonel ve ülkelerinin gelişimine bu denli faydalı eserler çıkarmış olan bu mükemmel sanatçıların, sanat anlayışları ve bu anlayış çerçevesinde yaptıkları eserleri sanat yolunda ilerlemek isteyen herkes tarafından, kesinlikle incelenmeli ve örnek alınmalıdır. Hayata bakış açıları, vatan sevgileri ve mücadeleci ruhları ise bütün insanlara örnek olmalıdır.

KAYNAKÇA

Büyük Larousse Ansiklopedisi Cilt.1 (1986). İstanbul: Gelişim Yayınları.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2.cilt (2008). İstanbul: Yem Yayın.

Gümüştekin, N. (2012). İki Polonyalı Grafik Tasarımcı - Henryk Tomaszewski ve Franciszek Starowieyski Örneğinde II. Dünya Savaşı Sonrası Tiyatro Afişleri, *Sanat Dergisi* (20): 63-74.

İncearık, M. (2015). *Grafik Tasarım Rehberi*, İstanbul: Kodlab Yayınları.

Özkan, K. (2003). Türkiye'de Siyasal Reklam ve Siyasi Afişler, Lisans Tezi, *Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi*.

Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

TC. MEB. (2012). *Türk Grafik Sanatı Tarihi*, Ankara.

Yeni Cumhuriyet Ansiklopedisi 5. Cilt (1983). İstanbul: Arkin Kitabevi.

İNTERNET KAYNAKLARI

ekitap.kulturturizm.gov.tr

(Erişim Tarihi: 13.11.2017)

gazetearsivi.milliyet.com.tr

(Erişim Tarihi: 14.11.2017)

guity-novin.blogspot.com.tr

(Erişim Tarihi: 14.11.2017)

culture.pl (Erişim Tarihi: 15.11.2017)

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 1. <http://vektorelcizim.net/turk-grafik-sanatinin-kurucusu>

Resim 2. <https://tr.pinterest.com/pin/69524387973282726/?lp=true>

Resim 3. <https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/afislerle-cumhuriyet-tarihi>

Resim 4. <https://www.pinterest.co.uk/leocogneau/the-polish-poster-style/>

Resim 5. <https://tr.pinterest.com/anfalov/henryk-tomaszewski/?lp=true>

Resim 6. <http://guity-novin.blogspot.com.tr/2011/06/chapter-37-polish-school-and-polish-art.html>

Aydın Sanat'a Katkılar

Veysel Günay'la Dün - Bugün (Söyleşi)

M. Reşat Başar



Reşat Başar: Sayın hocam dünyaya geldiğiniz Karadeniz Bölgesi'nin anılarından başlayarak kendinizi uzun uzun anlatır mısınız?

Veysel Günay: İşe şöyle bakmak da fayda var. Aslında sanat alanını meslek seçmek öyle çok kolay bir şey değil.

RB: Sizin zamanınızda daha zor.

VG: Daha zor çünkü yoktu.

RB: Mesela ben sizden sonraki kuşak sayılır mıyım bilmiyorum, sizin öğrencilerinizin arasındaki kuşağım. Bizde bile bir zorlanma söz konusuydu.

VG: Ama merak etme dünyanın her yerinde sanat dallarını seçmek kolay değildir. Çünkü sanat alanlarında profesyonelce ekmek kazanmak, hayatı sürdürebilmek zordur,

garantisi yoktur hele pür sanat dallarında yani resim gibi heykel gibi.

VG: Bu alanlar zaten günümüzde de seçilmiyor.

Veysel Günay: Seçilmiyor. Zaten günümüzde görüyorsun çoğunlukla uygulamalı dallar tercih ediliyor çünkü hem çocuklar hem veliler bunu düşünüyor. Şimdi yalnız bizim zamanımızda olaylar biraz değişti. Sanıyorum bunda iki temel etken var. Birisi aile ve çevre. Aile derken şunu kastediyorum. Köylü olduğumuz için köy yaşantısında ister istemez elle yapılan, ele dayalı, beceriye dayalı alet edevat kullanılan iş yapmaya, bağda, bahçede, tarlada, dışarıya yönelik yani işin daha geniş. Bütün köy çocuklarında bu yan vardır. Şimdi bir de benim ailem dedem usta, onun babası usta, amcalarım usta.

RB: Usta derken ne ustası, yapı ustası mı?

VG: Bizde yapı ustası şu anlama gelir. Mesela dedem demirci; yapı ustası, çatı ustası, duvar ustası, marangoz, hatta terzi, hatta kerpetenleri vardı, dış çekerdi. Çünkü o zamanın insanları neye ihtiyaç varsa onu yapmaya mecburdular. Çünkü profesyonelce iş bölümü yok.

RB: Bir de yaşanan coğrafya da bunu gerektiriyor. İnsanın kendi başının çaresine bakması gerekiyor orada.

VG: Evet yüzde yüz. Yani siz bulunduğunuz ortamda paranız da olsa her işinizi yapacak adam bulamazsınız, ya da adam bulursunuz paranız olmaz. Bir anlamda kendi meziyetinizin çok yönlü olması gerekir ki, o koşullarda yaşayabilesiniz. Ailenizin geçimini, sağlığını, beslenmesini sağlayabilesiniz. Şimdi bu genel ortak bir özellik. Mesela benim amcam av tüfeği ustasıydı, yani üretirdi. Dedem demirciydi.

RB: Peki kendisi için mi yapıyordu, yoksa yapıp satıyor muydu?

VG: Hayır. Mesela bizim yöredeki evlerin büyük çoğunluğunu dedem yapmıştı. Av tüfeği ise satılan bir şey. Av tüfeği atölyeleri vardı. Demirci atölyeleri orada öğrendiklerini yapıp satarlardı. Bu ailevi bir özellik. Bir yatkınlık diyebilirim. Tabii yöresel bir yatkınlık var. Köy ortamı kasaba ortamı becerilerinin olması. Yani birçok şey senin yapmanı düşündürüyor sana. Her malzemeye ve her alanda. Bu ister istemez bizim plastik sanatlar dediğimiz kabaca alanın her yanına ilgisini arttırıyor. Diyelim ki mimaride, bir gözlemi vardır bir bilgi beceri sahibidir ister istemez. Ama işin birde ikinci bir boyutu vardır. Şimdi okullar çok önemli. Diyelim ki ilkokul öğretmeni, diyelim ki ortaokulda, diyelim ki öğretmen okulunda (ben öğretmen okulu mezunuyum) sanat ve iş derslerini yerinin ağırlığı, önemi oradaki hocaların ilgisi, eğitimci yanı motive etme yanı birçok insanı bu alana yönlendiriyor. Beşikdüzü ortaokulunda okudum. 1960-63. O zaman kasabaların

çoğunda ortaokul yok. Beşikdüzü'nde var. Çünkü Beşikdüzü bir eğitim kasabası.

RB: Aslında babamların döneminde köy enstitüsü.

Veysel Günay: Tabii. Beşikdüzü ilçe olmamasına rağmen, birçok ilçeden daha gelişmiş bir okul kasabası gibiydi. Şimdi zaten ortaokul lise, okul temel eğitim diyorlar, imam hatip, sanat, sanat mektebi okulu, ticaret lisesi... Okullaşma açısından önde gelen kasabalardan birisi ama temeli köy enstitüsünün kurulması ile eğitim öğretim ve okumaya çok büyük önem vermiş. Halkta bir heves uyanmış. Oradan mezun olan ilkokul öğretmenlerinin hayat standardı yapı anlayışı çevrede son derece etkili olmuş. Şu an Türkiye'nin en uygar en modern insanların yaşadığı kasabalardan birisidir Beşikdüzü. Hayat standardı insan ilişkileri olarak hemen ayrılır fark eder. Şimdi ben ortaokulda tabii öğrenciyim ama müzik dersimiz var, resim dersimiz var, bunlar önemseniyor. O zaman resim ile müzik öğretmeni bulmak kolay değil. Ortaokullar için kolay değil. Hele Anadolu'nun bir kasabasında. Fakat bizim şansımız şuydu; bazı dallarda öğretmen okulundan yardım alınırdı. Öğretmen okulu hemen bitişimizde olduğu için (köy enstitüsünden dönme öğretmen okulu) bir de şöyle bir şans olduğunu görüyorum sonradan da değerlendiriyorum. O Beşikdüzü Köy Enstitüsü'nden mezun olmuş ilkokul öğretmeni olarak çalışan bir yığın öğretmen vardı. Mesela müzik öğretmenimiz öyleydi. Ama nasıl bir müzik öğretmeniydi biliyor musunuz? Osman Ateş. Keman çalardı. Yalnızca söylemez nota öğretirdi ve kemanla bütün parçaları çalardı. Köy enstitüsünde öğrenmiş. Beden eğitimi öğretmenimiz yine öyle bir öğretmendi. Bildiğimiz atletizm, jimnastiğin birçok dalını bize ortaokulda beden eğitimi öğretmeni olmamasına rağmen öğretirdi. Bir anlamda köy enstitüsü mezunu olup da sanata ve spora ya da sosyal bilimlerin başka dallarında kendisinin yetiştirmiş çok nitelikli deneyimli öğretmenlerdi bunlar. Bizim ortaokulumuz bunlardan yararlanırdı.

RB: Onlar da öğrencilerini etkiliyor tabii.

VG: Çok... Mesela, yurttaşlık bilgisi öğretmeni gibi bazı öğretmenlerimiz kasabadan köy enstitüsünden yetişme bilgili, kültürlü, tanınan insanlardı. Ortaokul öğretmeni değillerdi. Bundan çok yararlandı Beşikdüzü. Ortaokul, artı sıkıştıklarında öğretmen okulundan özellikle resimde müzikte yardım alırlardı. Onlar bambaşka olur. Mesela bizim resim dersine Günay Hanım geldi. Bambaşka oluyordu çünkü. Neden? Bize desen çizdiriyordu, sulu boya yaptırıyordu nesnelerden bir şeyler yaptırıyordu. Çok hoşumuza gidiyordu, çok seviyorduk. Şimdi esas mesele (ben biliyorsunuz Trabzon Erkek İlk Öğretmen Okulu mezunuyum) sanatın bütün dallarına ve spora ilgi öğretmen okullarında oluyordu. Çünkü öğretmen okullarında resim, müzik, beden eğitimi en önemli ve önde gelen derslerdi.

RB: Evet zaten sizin kuşağın bir öncesinde de, az önce de söylediğiniz gibi müzik öğretmenin keman çalması, resim öğretmenin bütün teknikleri uygulamaya çalışması ve bunu severek yapması olması gereken, doğal bir durumdu, değil mi?

VG: Biz ilkokul öğretmeni olacağımız için gidilen ilkokulda bir çocuğun ihtiyaç duyduğu tüm alanlara cevap verecek şekilde öğretmenlik yapmak, etkinlik yapmak zorundaydık. Dolayısıyla, yeteneğiniz şu veya bu ölçüde olsun veya olmasın, beden eğitimi, müzik, resim iş bilgisi bu grup neredeyse eğitim öğretimin üçte biriydi. Zaman olarak da mekân olarak da ciddiyet olarak da... Biz bütün derslerimizi atölyelerde yapardık. Bu çok önemli. Bu şu oluyor, biz ilkokul öğretmeni olmayı kafaya koymuşuz tabii onun için çalışıyoruz matematik, sosyal bilimler, fen bilimleri, Türkçe hepsi var biliyorsunuz. Çeşitli eğitim dersleri var. Ama bu arada birçok arkadaşımız bu söylediğim alanlarda kendisini ortaya koyabiliyorlardı öne çıkıyorlardı. Mesela benim okuduğum Trabzon İlk Öğretmen Okulunda sonradan Türkiye çapında önemli eğitimciler grubu içinde yer

alabilecek birçok sporcu, spor öğretmeni, müzik öğretmeni, resim öğretmeni yetişti. Yalnızca öğretmen olmak değildi mesele. Mesela bizde iş dersinde kütüklerden torslar yontulurdu. Heykeller ve onlar okulun çeşitli yerlerinde teşhir edilirdi.

RB: Bu daha üniversite kademesi değil yani...

VG: Hayır. Öğretmen okulunda bahsediyoruz. Öğretmen okulunda son sınıftayken iş bilgisi dersinde taştan büst yaptım. Atatürk büstü, taştan yontuyorum. Mermer gibi. Ben son gittiğimde de hâlâ okulun bir köşesinde duruyordu. Yani saklanmış, korunmuş. Biz resim derslerinde öğrencilerin yonttuğu torslardan çizimler yapıyorduk. O derece başarılı heykeller yontulmuştu antik Yunandan kopya şeklinde.

RB: Ortaokulda, lisede bu kadar zengin ve derin bir sanat eğitimi aldıktan sonra Gazi'de bunun bir kademe üstünü yaşadığınızı düşünüyorsunuz. Yani Gazi'yi gerçekten daha da gelişmiş daha akademik bir düzey olarak hatırlıyor musunuz?

VG: Yüzde yüz. Şöyle düşünmek lazım biz öğretmen okullarında mesela öğretmen okulu yatılı olduğu için son derece iyi seçilmiş bir öğrenci grubu vardı. Bizler o zaman üniversitelere giremiyorduk, eğitim enstitülerine girebiliyorduk. Ticaret, Turizm veya Yüksek Öğretmene girebiliyorduk. Ancak bizim arkadaşlarımızın büyük bir çoğunluğu, maddi olarak imkânı olanlar hepsi yüksek okul okudular neredeyse. Kimi matematik öğretmeni oldu, kimi sosyal bilgiler, kimi Türkçe, kimi fen, kimi resim, kimi müzik, kimisi beden eğitimi öğretmenliği için yüksek okula girdi ve o dalda öğretmen oldular. Başarı düzeyi çok yüksekti, çünkü çocuklar seçilmişti. Bir de yatılıydı, o yüzden başarı çok yüksekti. Ne yazık ki o zaman Akademi, Tatbiki ve Gazi vardı. Üç sanat okulu vardı Türkiye'de. İkisi İstanbul'da biri Ankara'da. Önce Akademi, Gazi sonra Tatbiki. Sanat okullarında okumak isteyen gençler bu

üçünden birine gideceklerdi. Gazi'nin ayrıcalığı yatılı olmasıydı. Ekonomik olarak o zaman çok zordu bunu yapmak. O bakımdan Gazi çok ilgi gösterilen bir yerdi ve yetenek sınavını kazanmak neredeyse mümkün değildi. Şu anki uygulanmakta olan merkezi test sınavına giriliyordu önce. Kontenjanın üç dört katı öğrenci kazanıyordu. Sonra o öğrenciler yetenek sınavına alınıyordu ama yetenek sınavları tam bir hafta sürüyordu, mülakat da onun içinde. Sadece bir sınav değil sınav içinde sınav. Desen çizmek, boya yapmak, mülakat vs.

RB: Gazi ile Akademiye kıyasladığımızda, Gazi'yi daha çok Anadolu'ya yönünü çevirmiş bir okul olarak nitelendirebilir miyiz? Köy enstitülerinin köylerden toplanan öğrencileri eğitimden geçirdikten sonra tekrar köylerine göndermesinde olduğu gibi.

VG: Gazi Eğitim'in zaten kuruluş amacı orta dereceli okullara öğretmen yetiştirmektir. Mustafa Necati bunun için kuruyor ve planlıyor. Mimar Kemalettin'e de Gazi'nin ana tarihi binasının projesini çizdiriyor ve ne yazık ki inşaat bittiğinde Mustafa Necati sağdı ama mimar Kemalettin ölmüştü. Şimdi amaç şuydu: Cumhuriyet'e geçildiği zaman birçok lise ve ortaokul açılmak isteniyor ama öğretmen yok. İstanbul okullarında yetişen az sayıda öğretmen belirli yerlerin ihtiyacını ancak karşılayabiliyordu. Oysa Anadolu'da çok geniş bir alanda okullaşmak istiyor Cumhuriyet yönetimi. Yeni nesil yetiştirebilecek okullar açmak istiyor. Bu ihtiyacı karşılamak için Gazi Eğitim kuruluyor. Gazi Eğitim'in öyle bir yapısı vardı ki neredeyse 67 vilayetten öğrenci olurdu. O nasıl olurdu bilmiyorum. Trakya'dan, Ege'den, Güney'den, Doğu'dan, Karadeniz'den, İç Anadolu'dan. Kontenjanlar düşük tutulurdu ve kaliteden hiç ödün verilmezdi. Nasıl oluyorsa ülkenin her yöresinden öğrenci olurdu.

RB: Yatılı okuyabilmek de avantaj sağlıyordu.

VG: Ve şunu söyleyeyim hepsi süper yetenekliydi. Yani biz ressam ve sanatçı olanlar

en yeteneklileri değildik. İş bırakmadan inatla devam ettirenler akademisyen, öğretim üyesi olarak kaldılar yoksa diğer arkadaşlarımız bizden az yetenekli değildi.

RB: Gazi'nin eğitiminden daha önce de konuştuk çok güzel bir model olduğunu ifade ediyordunuz. Yani şimdiki tıp eğitiminde olduğu gibi belli başlı merkezleri, istasyonları dolaşma gibi.

VG: Gazi Eğitim üzerine bir hafta konuşmamız lazım. Neden, çünkü Gazi Eğitim'in amaçları var, programları var, hoca yapısı var, çalışma programları var, atmosferi var. Yani o kadar farklı boyutları var ki... Bir defa Gazi Eğitim'de öncelikle öğrenci yatılı. Anadolu'nun bir köşesinden gelmiş yetenekli bulunmuş çocuk var. Devlet öğrencinin yemesi içmesi yatması kalkması ve malzemesine kadar her şeyini karşılıyor. İkincisi çalışma grupları ideal olarak belirleniyor; on, on iki kişi. Öyle yığıntı yok. Çalışma mekânları yetecek kadar. Alt yapı ihtiyaca göre sürekli yenileniyor. Neye ihtiyaç varsa gravür presinden, giyotine kadar, sehpadan çekice kadar. Bütün alet ve edevatla çok iyi donatılmış bir okuldu. Firesiz bir okuldu. Kırk kişi giriyorsun kırk kişi mezun oluyorsun, hastalık ölüm gibi aksilikler olmazsa. Otuz kişi giriyorsun otuz kişi çıkıyorsun, firesiz. Başarı yüzde yüz. Çünkü seçtiğin öğrenci süper öğrenci. Nitelikli, planlı-programlı bulunduğu zaman hiç vakit kaybetmeden yüzde yüz verim alıyorsun. Bu gençler gidip öğretmen oluyor.

RB: Peki hocalar Akademi mezunu muydu yoksa aynı okul yani Gazi mezunu muydu?

VG: Bunların hepsi o kadar farklı ki, sırayla hepsini anlatmam lazım. Şimdi birincisi şu: Amaç bu olunca program da ona göre idi. Nedir? Bir ortaokul lisede resim-iş öğretmenliği yapacak bir öğretmenin bilmesi gereken ne varsa hepsi programda vardı. Bir; genel kültür ve sosyal bilgiler tarafı, iki; sanat bilimleri, sanat kültürü veren dersler (sanat tarihi, estetik, sanat

sosyolojisi, resim analizi) üç; atölye dersleri ve resimdir. Modelaj, grafik. Dört; eğitim... Öğretmen olunacaksa genel eğitim dersleri (eğitim metotları, ölçme değerlendirme, psikolojisi, sosyolojisi). Son sınıfa gelince özel alan eğitimi resim-iş eğitimiyle ilgili eğitim dersleri ve uygulaması. Biz stajlara gider uygulama yapardık haftada bir gün. Sistem bu, böyle kurulmuş. Tabii başka şeyler var. Bu bir matematik bölümünde böyle, fizik kimyada böyle, beden eğitimi ve müzikte de böyle... Başka bir boyutu var işin, her Çarşamba ve Cumartesi günleri mutlaka konferans olurdu. Bir ünlü çağırırdı konferans verilirdi. Atölyelerde ders çalışılır, müzik salonlarında müzik temrini yapılır, kütüphanelerde veya sınıflarda İngilizce, Fransızca, Almanca çalışılırdı. Beden eğitimi bölümünde ise oyun veya antrenman yapılırdı. Yani 24 saat dolu olan bir mekân, 24 saat çalışan, işleyen, kaynayan, sesler gelen bir ortam. Şimdi başka bir şey var programların uygulanışı yıllık sistemdi. Fakat yarıyıllara bölünmüştü. Bir dersi haftada 4 saat görmek yerine bir yarıyıl görürsün. Yarıyıl ikiye bölünür. Yani ders 6 saat yerine 12 saat yapılıyordu, 4 saat yerine 8 saat... Yani mantık şuydu: Bir dönemde dört atölyeye girmek yerine iki atölyeye giriyordun. Dolayısıyla dört atölyeye girip de her bir atölyeden üç, dört saat çalışmak yerine iki atölyeye giriyordun. 8-10 saat çalışıyordun. Ama dönem ikiye bölünüyordu. Dört ay ikiye bölünüyordu. İki ay iki atölyede, iki ay iki atölyede. Böylelikle senin girdiğin atölyeyi yalnızca sen kullanıyorsun. Sürekli oradaki yaptığın proje için uğraşıyordun, verim ötekine göre katlanıyordu. Öğrenme hızlanıyordu hem de ne hızlanıyordu.

RB: Az önce söylemeye çalıştığım da buydu tıp eğitimindeki gibi.

VG: Tabii artık bütün dersler uygulamalı olduğu için ezbere dayalı bir şey yoktu. Zaten başarısızlık da söz konusu değildi. Standardın üstündeydi. Herkes hem beceri hem yetenek hem ilgi hem sevgi olarak.

RB: Pekio zaman şimdiki teknolojiye bakarak, şimdiki sanat eğitiminin yürütüldüğü olanaklara bakarak, Gazi döneminde bu kadar nitelikli bir eğitim olmasına ek olarak, keşke şimdiki zamanın olanakları o zaman olsaydı dediğiniz oluyor mu?

VG: O zaman oydu, çünkü dünya oydu. Bugün Gazi Eğitim devam ediyor olsaydı mutlaka bilgisayarlar olacaktı ve birçok şey bilgisayarda yapılacaktı. Mutlaka bizim orada kendi ürettiğimiz öğrettiğimiz bazı uygulamalar teknikler ortadan kalkmış olacaktı.

RB: Mesela, benim öğrenciliğimde bilgisayara bağlı olan projeksiyon değil, epidiyaskop vardı. Slayt makinesi daha onun gelişmişidir. Dersler bunlarla yürütülüyordu. Ama slayt makinesini kullanmak için dia çekimi yapılması lazım, dia banyosu özel bir banyodur, her yerde yapılamıyordu. Dolayısıyla biz tabloları, siyah beyaz fotokopilerinden görmek zorunda kalmıştık. Bu 1980'lerde oluyor. Siz daha önceki dönemlerde bu tür bir deneyimi nasıl sağlıyordunuz, resimleri, tabloları nasıl görebiliyordunuz?

VG: O zaman bilgisayar yok, göstericiler yok. Epidiyaskopla gösteriliyor ve dia bile lüks. Gazi Eğitim'in kütüphanesi Türkiye'deki sayılı kütüphanelerdendir. Herhangi bir kütüphane değildi. Mesela Türkiye'de 3 tane reproduksiyon koleksiyonu vardı. Gazi Eğitim, Akademi, diğeri de Türk Ocağı. Devlet almış bunu. Çok önemliydi. Gazi'nin bütün koridorları, bütün merdivenleri, yemekhanesi, konferans salonu. Hepsisi orijinal ve çok iyi baskılıydı. Çerçeveleri bile dışarıdan özel getirilmiş olan reproduksiyonlardı. Sanatın bütün dallarında resim, heykel, grafik hepsi. Şimdi o zaman o teknoloji vardı. Bugün olsaydı Gazi Eğitim hâlâ eğitim ve teknoloji açısından en önde olan kurum olurdu. Hiç unutmuyorum Çağdaş Türk Fransız resmi diye küçük bir katalog vardı. Kütüphanede bir türlü bize sıra gelmezdi çünkü renkliydı. Mesela renkli kartlar, reproduksiyonlar (yeni yıl için, bayram

için) renklisi yoktu. Bir sınıftaki çalışmalardan bir yarışma oldu, arkadaşlarımız benim çalışmalarımı birinci seçtiler. Turan Erol Hocam bana İstanbul Resim Heykel Müzesi'ndeki "Balık Ağları" resminin renkli reproduksiyonu arkasını imzalayarak vermişti. Bazen yurt dışındaki büyük sanatçılardan kendisine gelen renkli reproduksiyonları bize gösterirdi.

RB: Çok nadir örnekler bunlar. O resimleri, reproduksiyonları siz çok zorlukla görüyordunuz. Gazi'yi bitirip de yurt dışına gittikten sonra Matisse ile tanışma varmesela. Yani nasıl etkilendiniz tüm bunlardan?

VG: Önce şaşırdım daha sonra ayrıntılı anlatırım. Önce şunu söylemek istiyorum Gazi'de bir atmosfer vardı. Gazi'nin en büyük özelliklerinden biri aynı yerde matematik, aynı yerde fen, sosyal, Türkçe, müzik, resim, beden eğitimi, İngilizce, Fransızca, Almanca eğitiminin yapılmış olmasıydı. Dil öğrenmeye meraklı arkadaşlarımız İngilizce ve Fransızcadan bir kız arkadaş edinir dili öğrenmeye çalışırdı. Bu şekilde öğrenenler çok oldu. Müzik Bölümünün olması... Düşünebiliyor musunuz, sürekli konserler, korolar, çalışmalar. Beden eğitimi şubesi vardı, birçok arkadaşımız orada gidip spor yapardı. Koşardık, voleybol, futbol oynardık en azından. Yani bir komple yetişme ve bir atmosfer meselesi. Gazi Eğitim'in en büyük özelliği binasının tarihi bir mimariye sahip olmasıydı. Donanımının özellikle bunun için yapılmasıydı. Ve temizliği... O bahçeyi biliyor musunuz? Gazi Eğitim'i gezmeye gelirdi insanlar. Tatil zamanlarında görmeye gelirlerdi. Çünkü Ankara'nın Meclis'ten sonra en güzel bahçesiydi. Fıskiyesi, çimleri, gülleri, akasyaları. Bütün koridorlarının başında dikkat kayar düşersiniz diye levha var. Yerler cilalı pırıl pırıl. Mimar Kemalettin'in sanat tarihinde de yerini alan o tarihi binayı görüyordunuz. En büyük eğitim budur, daha doğrusu eğitimin en büyük etkeni budur. Bir mimari ortam ve onun içerisinde sürekli değişik alanlarda aktivitelerle sürekli dolu olan bir ortak ortam. Bir iki şey, basit

bir şey söyleyeyim. Birçok arkadaşımız geldi, kız-erkek yemek yiyoruz dört kişilik masalarda. İlk önce arkadaşlarımızın bir kısmı aç kaldı. Çünkü hayatında ilk defa kendi yaşında sınıf arkadaşı da olsa yetişkin bir kadınla yan yana yemek yiyecek; yiyemiyor. Hiç yememiş hayatında. Başka bir şey daha var; resim bölümünün bir geleneği vardı. Birinci sınıflara son sınıflar "hoş geldin" der, senenin sonunda ikinci sınıflar son sınıflara "güle güle" der. İlk defa gittik bize "hoş geldin" dediler oturduk. Yemekler yeniyor, fıkralar anlatılıyor, okul anlatılıyor, bilgi veriliyor, müzik var. Şarkı türkü söyleyen var, fıkra anlatan var, dans edilecek; öyle "ben dans bilirim, bilmem" yok. Birçok arkadaşımız ilk defa bir kadınla dans etti. Üst sınıftaki kadın arkadaşlar biz yeni gelen çaylakları zorunlu dansa kalıdırırdı. Yok ayağına basıyorsun, çarpıyorsun, düşüyorsun öğreniyorsun. Orada tabii ki utanarak yapıyorsun. Birçok ilki orada yaşıyorsun. Bizi en çok geliştiren bunlar olmuştur. İlk defa bir kadınla yemek yiyen, ilk defa çatal bıçağı orada gören arkadaşlarımız vardı. Ben öğretmen okulu mezunuyum, biraz gördüm. Adam lisenin birisinden gelmiş. Anadolu'da bıçağı hiç kullanmamış.

RB: Gazi'nin yüzü o yüzden Anadolu'ya dönük diyoruz. Etkinlikler olurdu her hafta diyorsunuz, bunlar okulun içindeki etkinlikler mi yoksa bu etkinliklerle kentle ilişkileriniz sağlanıyor muydu? Kentte sanat ortamı nasıldı Ankara'nın?

VG: Ankara'nın sanat ortamı kısır, sınırlı. Opera bale çalışırdı. Tiyatro çalışırdı. Özel tiyatrolar başlamıştı. 1960'ların sonu. Biz 1968 kuşağıyız. Ankara'da özel tiyatroların bayağı yeşerdiği gençlerinde katıldığı bir dönemdi. Fakat galeriler henüz sınırlıydı. Elçiliklerin galerileri, devlet galerisi, birkaç bankanın galerisi vardı. Ama olay şuydu o sergilerin hepsine giderdik. Falanca sergi açmış, tanımıyoruz, koşar giderdik. Nedir acaba diye merak ederdik. Bazen Dil Tarih ve Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde konferans dinlemeye giderdik. Öyle bir gelenek vardı. Falanca kişi

konuşacak dinlemek gerekir sanki biraz da görev. Atmosfer oydu, ilişkiler oydu, dostluklar oydu. Mesela operaya baleye gitmek lazım hiç nedir bilmiyoruz ki. Ben ilk defa baleye gittiğimde üst sınıftan bir ağabeyimiz beni uyardı. Bilet aldık gittik, 10 dakika sonra uyudum. Neden? Dışarıda Ankara'nın soğuğu içerde sıcacık bir salon. Oturuyorduk. Müzikte çalışıyor. Önce hoşuma gitti biraz, sonra uyumuşum. Baleyi duymamışım, bırak seyretmeyi. Tiyatro da böyleydi, ama ne vardı okulda tiyatro kulübü vardı. Sürekli sahnede bunlar olurdu artı sürekli her hafta konserler ustalar gelirdi. Hatta bizim arkadaşlar -okulda şöyle bir ay filan geçti- bir gün dediler ki bir konser olacak gittik bizde. Tarihi binanın tarihi salonunda oturduk. Saz heyeti oturdu, birisi çıktı bizim atölye arkadaşı Şükrü. Elinde mikrofon harika türkü söylüyor. Saz heyetinde de iki tane başka arkadaşımız var. İlhan'la Şükrü. Biri Sarı Şükrü, biri Esmer Şükrü. İkisi de saz çalışıyor birisi türkü söylüyor. Tiyatro çalışmaları da aynı şekildeydi ne olurdu, Ankara Devlet Tiyatrosu'yla yardımlaşma içindeydik. Yani Ankara'da olan kültür ve sanat etkinliklerine yetişmeye çalışırdık. Ama şunu söyleyeyim üç yıl o kadar çabuk geçirdi ki yeni yeni tadını almaya başladık.

RB: Fransa süreci nasıl geçti?

VG:Devlet 5 yıllık kalkınma planları çerçevesinde bilimde ve sanatta öğrenci gönderirdi. Bilim dalları master doktora elaman gönderirdi, sanat ve konservatuarlar da uzmanlık eğitimi için gönderirdi. Çünkü bu alanlarda master, doktora yoktu. Dünyada yoktu. Onu için büyük bir öngörü. Sanat alanlarına da ayrılmış kontenjanlar vardı. Sanat alanlarına ayrılan kontenjanları İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi mezunları bir de Gazi Eğitim'in resim, müzik, beden eğitimi bölümü ve mezunları kullanırdı. Her yıl kontenjanlar ilan edilir, okulda yine en az bir hafta süren çok uzun, çok kapsamlı bir sınav yapıldı. O sınav sonunda sayı kadar kontenjan ne kadarsa ona göre sıralama yapılır, kazanan öğrenciler yurt dışına, çoğunlukla Avrupa'ya, bazen Amerika'ya gönderilirdi.

Avrupa'ya; Almanya, İngiltere, Fransa'ya. Resim-heykel takımı çoğunlukla Fransa Paris'e giderdi. Ve böylelikle orada üç yıl, dört yıl, beş yıl; okulun yapısına göre kendi alanıyla ilgili çalışma yapardı. Kimimiz okullara gidip öğrenci olarak çalıştık, biraz üst sınıflara uyumumuz yapılarak, kimisi hiç diploma yapmayıp doğrudan programa uyan çerçevede atölyelerde çalışırdı. Bu Osmanlı'dan devam eden bir şey biliyor musunuz? Asker ressamılarından beri. O şekilde uzmanlık eğitimi tamamlıyor. Tamamlayan Türkiye'ye döndüğünde Akademi'de, Gazi'de görev alırdık. Biz döndüğümüzde yeni eğitim enstitüleri açılmıştı. Oralarda da görev aldık.

RB: Diyelim ki, Gazi Eğitim Enstitüsü'nü bitirdiniz, daha sonra uzmanlık için oraya gittiniz ama bir kademe atlamanız, bir diploma almanız gerekmiyordu. Sadece orada bir atölyeye devam etmeniz gerekiyordu.

VG: Kimi dört yıl beş yıl çalışıyordu. Kimi arkadaşların okul yapısı ona uygundu. Mesela master programlarını da bitirip geldiler.

RB: Master derecesi yapıp gelenler de vardı, ama master derecesi olmadan dönenler oldu.

VG: Tabii. Benim yok. Fransa'da master diye bir şey yok sanatta şimdi şimdi koymaya başlamışlardı.

RB: Okul seçeneği var mıydı?

VG: Tabii ki. Şöyle, ülke seçiyorsun, şehir seçiyorsun. Örnek olarak ben Paris'i seçtim diyelim, Paris'te nereye gidilir?

RB: Bu seçim size bırakıldı yani. Paris'e gitmek istiyorum diyordunuz.

VG: Tabii ama bunu bakanlık da onaylıyor, okulun da görüşü alınıyor. Mesela bazı arkadaşlarımızı hocalar Almanya'ya yönlendirdiler, Avusturya'ya yönlendirdiler, o şekilde gittiler. Ama çoğunlukla öğrenciye bırakılıyordu çoğunlukla da hatırladığım kadarıyla da Almanya'ya vs. yönlendiriliyordu.

RB: Yani o zaman bir lisansüstü çerçevesinde Paris olarak değerlendirilmeksöz konusu değil. Her zaman söz konusu olmayabiliyor yani.

VG: Aslında öyle resmî yanı ayrı. Ama işin özü şu, biz Avrupa'ya gidince gördük ki bizim burada gördüğümüz eğitim lisansa denk bir eğitimdi. Bunun üzerine bunun yanına üç dört yıl daha başka bir okulda çalışmak ki; onların hepsi önemli okullar ve önemli hocalardı, o alandaki ustalığı, perfeksiyonu arttırıyordu. Yani bir nevi alanında usta oluyorsun. Master bu zaten. Gazi'de mezunlar okula asistan olarak alınır en az üç yıl asistanlık dönemi geçirirler, dersler alırlar ve tez hazırlarlar doktor unvanı almazlardı. Sanatla ilgili tez hazırlarlar, bir nevi yeterlilik sınavından geçerlerdi. Yaptığı alanla ilgili çalışmalarını kurar ve o jüri buna olur verirdi. O zaman asistanlıktan hocalığa geçilirdi. Mesela herkesin tanıdığı Mustafa Ayaz. Bir de yurt dışına gidip benzer çalışmaları yapıp da gelenler vardı. Benim gibi ve birçok arkadaşımız gibi, "yeterlisiniz zaten" deyip doğrudan doğruya hoca olarak tayin edilenler vardı. Tabii burada şu da vardı bizim yurt dışında hazırladığımız uzmanlık eğitimi programını hem Millî Eğitim Bakanlığı hem Gazi Eğitim onaylardı. Tamam bizim amacımıza uygundur bu program derlerdi.

RB: Gazi'de böyle bir eğitim aldınız, kentle sınırlı-sınırsız ilişkilerde bulundunuz ve Anadolu'dan Ankara'nın daha çok doğu tarafından kuzey tarafından geldiniz. Sanat eğitimi aldınız ve bir süre öğretmenlikten sonra Paris'e Avrupa'nın göbeğine gittiniz. Türkiye'yi yeterince tanıyor muydunuz, sanat ortamını tanıyor muydunuz ki, Avrupa'nın sanat başkentine gittiniz orada bir şeyler yaşadınız?

VG: Bu soruların hepsi başlı başına bir konu. Yurt dışına sınavları kazanıp gitmeye hak kazandığımda şöyle bir karar aldım: Daha İstanbul'u görmemiştim. Dedim ki, nasıl gidebilirim? Ha, bölüm öğrencisi iken bazı geziler yapıyorduk. Mesela Konya gezisi yaptık. Ama kalmadır, gitmedir, okulun parasal imkânları çok geniş değildi. Mesela İstanbul gezisi yapmayı

düşündük, beceremedik Konya'ya çevirdik. Şimdi İstanbul'u görmemiştim sonuçta. Batı'dan gelenlerin değil ama Doğu'dan gelenlerin çoğu da İstanbul'u görmemişti. Ben şöyle bir karar aldım Paris'e gittiğimde Topkapı'yı Süleymaniye'yi gördün mü diye birisi sorsa ne cevap vereceğim diye düşündüm. Ve İstanbul'a gittim tam 13 gün kaldım. Bütün tarihi mekânları, baştan başa bütün İstanbul'u elek gibi dolaştım. Bakın bir şey söyleyeyim. Topkapı Sarayı'na gittiğim zaman teşhir edilen birkaç minyatür vardı. İlk defa minyatürün orijinalini gördüm. Renkli baskısı da yoktu, renkli baskısını da görememiştim. Paris'e gidip de oradaki Doğu Sanatları Müzesi'nde orijinal Türk minyatürlerini görünce şaşırmıştım. Ayrıca yani Türkiye'yi ne kadar tanıyorduk, bir defa genciz. 22 yaşlarındaydım o zaman. Mesela Gazi'de iken derslerimizin birçoğunu Atatürk Orman Çiftliği'nde, birçoğunu da Ankara Kalesi'nde yapardık. Sanat tarihi hocalarımız götürürdü. Anadolu Medeniyetler Müzesi dünyadaki en güzel müzelerden birisi, yeri de harikadır. hele ki bahçesi. Doyum olmaz. İçerisindeki zenginlik olağanüstüdür. Biz sanat tarihi derslerimizde sık sık oraya giderdik artı atölye hocalarımızla gider, bir gün o çevrede çalışırdık. Kumanyalarımızı yanımıza alıp orada gün boyu çalışır, acıkınca yer resimlerimizi bitirir. Okula döner bir başka zaman yine grafik dersinde veya resim dersinde, desen dersinde yüklenir eşyalarımızı çiftliğe giderdik. Çiftlikte hayvanat bahçesi en büyük sermayemizdi bütün hayvanların desenlerini yapar, onları atölye çalışmalarımızda kullanırdık ve aynı şekilde kumanyalarımız yanımızda acıkınca yer bitirince atölyemize geri dönerdik. Güz döneminde peyzaja çıkmak, Orman Çiftliği'ne gidip hayvanları çizmek veya Ankara Kalesi'ne çıkmak oradaki evlerin sokakların Ankara'nın peyzajını yapmak... Bir gün hiç unutmuyorum; Eylül Ekim ayı böyle bir gün Turan Bey'le -atölye hocam benim Turan Bey'di- sabah geldi, "dışarıda öyle bir hava var ki" dedi "yağmur yağdı her yer yıkandı. Yapraklar da sararmış dışarıda doğa beni resmet diyor" dedi. "Var mısınız dışarı çıkmaya?" Hemen

hazırlandık yanımıza sulu boyadır, guajdır... Kolay taşınır özellikle kâğıt kalem, pastel boya gibi malzemeleri aldık yanımıza çıktık. Gazi'nin çevresi hep bina dolu nefis ağaçlık... Çalıştık. Ben de kenarda duran bir köfteci arabası var. Öğrencilere satan. Bildiğimiz seyyar türde. Bir akasya ağacının altında öyle masum duruyor. Akasya ağacının da yaprakları yer yer sararmış dökülmüş. Arkada da Almanlarca inşa edilmiş Erkek Teknik'in böyle turuncumsu bir rengi var fonda, onun önünde. Böyle kendimden geçercesine daldım. Oturdum öylece şöyle 20x25 cm boyutlarında pastel bir resim yaptım. O gün hoca dedi ki "dönüşte işleri sereceğiz, oylayacaksınız, en çok beğendiğiniz

resme ödül vereceğim". Nedir ödül? İşte Balık Ağları'nın renkli baskısı. O zaman ödül o. Oy birliği ile benim resmi seçtiler. Aldığım ilk ödül. İşte yani resimde ilk aldığım daha sonra ayrı versiyonları çıktı. Bunun da vardır. Bunlar işte Gazi'de yaptığım resimlerdir. Şu gravür şu da yurt dışına giderken yaptığım resim. Sınavda böyle uygulamalı resim yaptırıyorlar. Model olan Zeynel, bizim oradaki hizmetliydi. Okulda yaptılar sınavı 70x100 cm'dir. Bize mukavva dağıttılar ad olarak rumuz yazılıyor. İsim yazamasın sınavlarda. Bir serbest kompozisyon artı iki adet uzun süreli desen, etüt, artı üç-dört tane yarımşar saatlik canlı modelden desen, artı sanat eğitimi. Sınav bir hafta sürdü.



RB: Sizin resimlerinizde bir Cezanne etkisi var, belki Matisse de resimlerinizde etkisini hissettiriyor. Uzak Doğu etkisi var, bir de yerel olarak da daha önce söylediğim gibi Karadeniz etkisi resimlerinize yansıyor. Bu etkileri nasıl değerlendiriyorsunuz, bunlarla ilginizne, özellikle yabancı kökenli sanatçıları nasıl, nerede gördünüz, nasıl deneyimlediniz de resminize girdi, resminizi etkiledi?

VG: Şimdi birincisi, benim aşağı yukarı profesyonelce 50 yıllık resim serüvenime bakıldığında konu olarak bütün resimlerimin çevreden yapıldığı görülür. Çevremden aldıklarım da hep ortamla ilgilidir. Konular mesela köyümden görüntüler; biz Ziganalara, yaylaya çıkarız çocukluğumuz orada geçti. Ziganadaki yayla, obalar, görüntüler, evler, ağaçlar, dağlar, gökyüzü... Karadeniz, Beşikdüzü, Tirebolu. İkinci konu serilerim: Bunlar hep seridir; üç yıl, beş yıl bitmiş. Halen bir kısmı devam ediyor. Ankara ve çevresidir. Ankara'da Beytepe'de ve diğerleri. Üçüncüsü Ege'dir. Ege'de yazlığım olduğu için oraya gidiyorum yazın. Biraz da İstanbul girdi ama seri olarak ötekilerin yoğunluğunda değil henüz. Diğerleri ise daha çok gençliğimde yaptığım portre serileridir. Yine natürmortlar vardır. Bir de iç mekân vardır. O şekilde devam eder. Özellikle köyüm, yaylalar, Karadeniz'den yaptığım resimler, başladığımda da vardı bugün de hâlâ çalışmaya devam ediyorum. Kısacası şöyle bir şey ben nerede yaşamışsam, bütün bu biraz önce saydığım tematik şeylerin resmime girmesi söz konusu. Benim hayat coğrafyam. Bir grup da Paris var, tabii ki öğrenciliğimde yaptığım. Çok değil. Orada daha çok natürmortlar, portreler, biraz atölye çalışmaları da var, işin içinde. Var ama resimlerimin seyri, hayat hikâyemi takip eder. Yani ben neyi yaşayıp neyi paylaşmışsam onların resmini yaptım. Çünkü şöyle bir inancım da var, gözlemim de var: Bütün sanatçılar çocukluğunu içinde biçimlendirir. Bilinçli veya bilinçsiz. Çünkü çocukluğumuzda her şeyimizin alt yapısı oluşuyor, ruhsal yapımız, heveslerimiz, sevgimiz, karakterimiz orada oluşuyor; hiç

kimse hiçbir müzisyen olgunluk çağında düşünüp kendine bir ses dizgesi bir melodi uyduramaz. O çocukluğunda kulağında kalan seslere dayanır. Beethoven filmini seyrettiğimde "Ay Işığı Sonatı"nın nasıl ortaya çıktığını anlatan bir bölüm vardı. İnanılmaz öğreticiydi. Beethoven'ın babası biraz uyumsuz bir adam, sert bir adam. Bir konuda Beethoven'a kızıyor, O da yedi-sekiz yaşlarında. Babası onu dövecek, öldürecek yani çok sinirli bir tip. Beethoven ağlıyor. Dayanamayıp akşam evden kaçıyor, baba kovalıyor illa yakalayıp benzetecek. Derken mahallenin dışına çıkıyor, bir ormanda koşuyor. Baba da arkasında bütün hıncı ile. Ay ışığı var. O kaçtığı ormana ayın ışıkları yansıyor. Beethoven yüreği çatlayacak gibi küt küt atıyor ve sonunda artık baba yakalayamıyor, yoruluyor, bırakıyor ve geri dönüyor. Beethoven 30 yıl 40 yıl sonra tam tarihini bilmiyorum "Ay Işığı Sonatı"nı yazıyor. Ay ışığının altında korkudan yüreği patlarcasına atan bir yüreğin ritminin müziği. Ben bunun evrensel olduğunu düşünüyorum. Bütün müzisyenlerin çocukluğundaki duyduklarını sanatsal bir form altında yeniden biçimlendirdiğine inanırım. Bu şiirde de böyledir, müzikte de böyledir resimde de böyledir. Onu için ben nereleri dolaştıysam nereleri yaşadıysam oralardan seçtim konularımı. Benim kendi köyümden, borçlu olduğum Ziganalar'daki yaylalarımızdan vazgeçmem mümkün değil. Bu fiziksel durum o atmosferde oluştu. Herkes için bu değişiktir ama böyle bir şeydir. Bunun dışında yapılan hepsinin yapay, zorlama olduğunu düşünürüm. Çünkü insanın eli cebinde ay ışığında yürürken çaldığı ıslık onu temsil eder. Onu sanatsal ıslığa çevirir. Ama ses, ama söz, ama görüntü. Ben sanatın böyle bir şey olduğuna inanıyorum, bunu gözlüyorum, öyle anlıyorum.

RB: Yani o yüzden de çevrenizden etkilendiğinizi söylüyorsunuz. Çevrenizin, çocukluğunuzun kodlarının sizi etkilediğini söylüyorsunuz.

Veysel Günay: Yaşadığım, birebir kendisi.

RB: Az önce söylediğim sanatçılarla resminizin benzerlik taşıması konusunda?

VG: O sorunuza geleyim. Şimdi ben yurt dışına gittiğimde tabii Paris'i ayrıca anlatmam lazım. Paris'e ilk gittiğimizde hemen merakla en kısa zamanda Louvre Müzesi'ne koştum. O zaman modern müzeydi sonra o ikiye bölündü bir Louvre çıktı ondan, bir de Orsay Müzesi çıktı. Yani İzlenimciler'le 1800'leri 1900'lerin başına kadar ayırıp, Louvre Müzesi'nin bir kısmını alıp Orsay Müzesi'ni oluşturdular. Bütün bu İzlenimciler işte Manetler, Cezannelar, Pissarro'lar, Van Goghlar... Onları Orsay Müzesi'nde topladılar. Eskiden onlar hepsi bir arada modern müzedeydi. Hemen oraya koştuk o yüzden. Bir de tesadüf büyük sergilerin düzenlendiği Büyük Saray diye sergi salonu vardır. Orada büyük ustaların büyük retrospektif sergileri düzenlenir, eski-yeni Picasso, Matisse dahil. Ama onun yanında, daha eski ustaların eserleri dünya müzelerinden toplanıp büyük sergiler açılır ve onlar en az 3 ay 6 ay filan sürer. Biz gittiğimizde büyük Matisse sergisi vardı. Beni çok çarpan şeyler, İzlenimciler'i çok seviyoruz. O zaman İzlenimciler de Orangerie'de, Louvre Müzesi'nin ucunda olan iki tane küçük saray var, onun bir tanesi Empresyonistler'in müzesi olarak düzenlenmişti, oradayız. Orada Cezannelar var. Bir gittik, o bizim bildiğimiz Cezanne'lar, bir baktım ki sevimli hiçbir yanları yok. Ben Karadenizli'yim ya bizde kızılgaç vardı. Kızılgaçın yaprağı acıdır, zehirdir çiğneyemezsin, Cezanne'nin resimlerini görünce baharda yeni açmış kızılgaç yaprağını ağzımda çiğniyorum zannettim. Sevimli hiçbir yanı yok acı, buruk ama taş gibi. Van Gogh gördüğüm zaman, parmağımla renklerin kuruyup kurumadığını kontrol etmek istedim. Resim yeni yapılmış gibi, boyası daha kurumamış gibi taze. Bunlar beni o kadar çarptı ki. Matisse'in eserlerinde boya sürülmüş mü, sürülmemiş mi diye tereddüde düştüm tazeliğini görünce. Hiç yorulmamış, üst üste çalıştığı da tek kat olarak sürüldüğü de boya yeni sürülmüş gibi taze. Bunlar bana resmin nasıl yaşayabildiğini

gösterdi. Yaşayan resim, ölmemiş, canlı... Tabii Louvre Müzesi'ne gidip de Mısır'a ait eserleri görünce aklım gitti. O büstleri, o figürleri, granitten nasıl yontar. Mesela Rubens Salonu'nu görünce... Büyük serisi vardır büyük salonda. Aklım durdu. Mesela yine Louvre Müzesi'nde Rembrandt otoportresini görünce... Hele "Susanna Banyoda" resmini görünce, "aman Allah'ım çıplak buymuş, boya buymuş, resim buymuş" dedim. Mesela Rafaello'nun yaşlı, ihtiyar portresini görünce "bunu insan yapamaz" dedim ama, hemen bir şey dikkatimi çekti İtalyan primitiflerindeki Rönesans öncesi İtalyan primitif dediğimiz resimleri görünce onlardaki küçük boyaları, renkleri, netliği ve ışığı görünce de çarpıldım.

RB: Sizin için zor bir dönem olmalı. Yani burada daha Anadolu'nun kaynaklarını tüketmemişken orada dünya kaynaklarıyla, dünyanın en önemli eserleriyle karşılaşmak şok edici bir etki uyandırmıştır.

VG: Şimdi Paris'in şansı şuydu. Bir Louvre Müzesi'ne girdiğin zaman dünya resminin bütün örnekleri var. Harika Goyalar, Velasquezler, El Greco'lar, Rubensler, Rembrandtlar, Botticelliler, Canaletto'lar, Tizianolar. Hele Courbet'nin büyük atölyesinden eseri halen hiç gözümün önünden gitmez. Yedi metrelik resmin ortasındaki, resmi yapan Courbet, onu seyredenler arasında modeli de var. Olağanüstü bir çıplaktır. İnanılmaz. Tabii hangisini anlatayım. Mesela Monet, pıt pıt pıt yapıp hiçbir tuşun kirlenmediğini, şiir gibi aktığını hele Orangerie'deki yirmi iki metre boyundaki o dört panodan oluşan şeyi gördüğüm zaman. O'nun için özel mekân yapılmıştı, "Nilüferler" için. Yirmi iki metrelik panoyu görünce aklım durdu.

RB: Peki hocam bunlarla gittiniz tanıştınız bunları gördünüz, aklınız durdu, sonra bitti o süreç, o rüya bitti. Türkiye'ye yeni vazife almak için döndünüz geldiniz. Burada bitirdiğiniz okulda devam edeceksiniz herhalde, bitirdiğiniz okulda devam etme

duygusu bir sorun oluşturdu mu sizde? Oradaki okulu konuşalım. Beaux Art'ın Gazi ile bağlantısını nasıl değerlendiriyorsunuz?

VG: Beaux Art'a ilk gittik. Dolaştık ettik. Bir anımı anlatayım. Maarten önemli bir heykeltıraş. Cengiz Çekil arkadaşı, onunla biraz çalıştı. Gittim tabii girip bakıyorsun, sakalını uzatmış genç bir oğlan asistanı; "ne var" dedi bana, model başında herkes çalışıyor "ben de" dedim "böyle geziyorum" dedim. "Ha" dedi. "Yani gezebilir miyim, ben de burada öğrenciyim" dedim. "Tamam, öğrenciyseniz hiç sorun yok" dedi. Çünkü model var çalışılıyor, öyle herkesin girip çıktığı yer değil. Etien Marten'de sakallıyla peygambere benziyor. Zaten peygamber derlerdi ona lakap olarak. Sessiz birisi döndü hocaya dedi ki, "hey patron" dedi "gezmek için gelmiş" dedi. Öyle deyince ben bir şaşırdım tuhaf oldum. Hocaya bir merhaba dedim uzaktan. Hey patron diyor hocasına. O da Marten. Dedim "ne biçim adam bunlar asistan hocaya, o da Marten gibi bir adama, hey patron diyor bu ne laubalilik" dedim. Beaux Art'ı dolaştık biraz. Turan Bey'e yazdığım bir kartta şöyle yazdığımı hatırlıyorum; "burası nedir hocam, çöplük gibi batakhane gibi bir yer. Ne girişi belli ne çıkışı". 68 sonrası her yeri öğrenciler yönetiyor. Serbest gir, çık, çalış öğrencisin değilsin fark etmiyor... Sanat eğitimi böyle olur diyorlar. Burada bir şey öğrenilmez, burada bir şey yapılmaz dedim. Meğer sanat eğitimi öyle olursa bir şey öğreniliyormuş. Öyle olursa bir şey yapılyormuş, ben nereden bileyim. O batakhane bir işler çıkıyor hocalar bir ciddi yorumlar yapıyor şaşıryorsun.

RB: Yani öğrencilerin yönetimi doğru mu?

VG: Anarşi var ve serbestlik var özgürlük var. Kimse kimseye zaten zorla bir şey yaptıramıyor.

RB: O "hey patron" ifadesi de onun bir uzantısı mı?

VG: Tabii canım. Türkiye'de bir hocaya sen "hey patron" nasıl dersin? Hemen okuldan atarlar seni. Yani ders değişik, ders işleme şekli değişik.

Bazı anılarımı anlatayım; bir gün dışarıda okulun öğrencilerinden oluşan bir bando takımı var. Napolyon'un kurduğu bir okul. Çok büyük bir meydan var, oradan da tarihi yerlere, atölyelere giriliyor. Heykel resim atölyeleri, üstte sanat tarihi yerleri... Bando çalışıyor marşlar, valsler öğrenciler o meydanda söylüyorlar, dans ediyorlar, bağırıyolar, çağırıyolar, yerlerde sürünüyorlar, taklalar atıyorlar. Biz de seviyoruz görüyoruz, ama bu başka bir şey bizimkinden. "Bunların hepsi bir şey mi çekti ne" dedim. O arada ben artistik anatomi dersine de gidiyorum. Bir doktor var o ders veriyor ama harika ders yapıyor. Önce modeli getiriyor spotla mevzi ışık veriyor mesela diyor ki sırtındaki kasları çıkar. Sırtta veriyor veya kolu diyor veya kalçaya göğüs diz bacak diyor. Modeller o konuda çok usta. Hepimizin defteri var, çizin diyor. Mesela sırtı çizin diyor kasları kasılmış. Sonra kendisi onun görüntüsünü perdeye yansıtır, eski ustaların o pozda çizdiği desenleri yansıtır. Anatomi kitaplardaki anatomi modellerini de yansıtır. Model de yanda duruyor yine. Hoca şunun analizini yapıyor; anatomi kitaplarında yapı nasıldır, çizilmiş kaslar kemikleri gösteriyor. Bizim modelinki nasıl onu gösteriyor, bu poza uygun olarak eski ustalar, Rönesans ustaları, Barok ustaları, daha sonraki ustalar neler çizmiş, biz neler çizdik? Fizyolojik doğruluktan ışık altında seyrediyorsun, modelle karşılaştırıyorsun. Mesela bir Leonardo koyuyor, daha sonra Michelangelo filan, daha sonra başka bir sanatçı. Karşılaştırmalı olarak bunları inceliyorsun. Fizyoloji nasıl artistik şekle dönüşüyor? Mükemmel bir şey. Neyse o derse girdik, koydu hoca çiziyoruz. Karardı ortalık yalnız spot olarak görünsün diye modelin sırtı. Biz o kadar ışık var çiziyoruz. Bir baktım bir iki saat önce eğlenenlerden, yerlerde tepinenlerden, iyice kaçırmış bir kız, toparlanmış silkelemiş üstünü o toz topraktan, en önde oturuyor. O bunu nasıl çizecek dedim bu kafa ile. Bir baktım çiziyor. Kafama bir şey vurmuş gibi oldum. Eğlenme nedir? Ders nedir? Ciddiyet nedir? Fransızlar'da karıştırılan buydu. Daha doğrusu

onlar biliyordu da biz anlamıyorduk. Yemeğe gider çeker şarabı sarhoş gelir derse girer.

RB: Hocam o dönemde siz okulda yalnız değilsiniz, Türk arkadaşlarınız var değil mi? Kimler?

VG: Tabii. Mesela Remzi Savaş, Cengiz Çekil. Bu arkadaşlar heykel yapıyorlar. Osman Dinç geldi bir yıl sonra. Ondan bir yıl sonra Nihat Kahraman geldi. Bizler resim yapıyoruz. Akademi'den on civarında arkadaş var. Mehmet Güleriyüz, Utku Varlık, Asım İşler, Cihat Aral, Saim Bugay. Yani orada bayağı büyük bir Türk grubu var. Ama herkes kendi içinde. Ara ara, kimileriyle sık, kimileriyle seyrek görüşüyoruz.

RB: Türkiye'de görüşmüyordunuz ama orada birbirinizi tanıma fırsatı da buldunuz?

VG: Şöyle. Birçoğunu ilk defa gördüm. İsim olarak da tanıımıyordum. Bir kısmıyla çok yakın arkadaş oldum. Neredeyse tümüyle de arkadaşlığım oldu. Bir kısmı ile de yakın arkadaşlığım oldu mesela, Saim'le, Asım'la, Cihat'la çok yakın arkadaş oldum. Alaettin Aksoy da vardı. Utku Varlık, Mehmet Güleriyüz, Komet mesela onlarla yakınlardı. Onlar biraz daha değişik yani başka bir kumaştan.

RB: Peki alışma süreci ne kadar devam etti?

VG: Alışma süreci şöyle. İlk yıl biz gittik tabii dil filan yok. Bazı arkadaşlarımızda dil varsa bile biz gidince tabii ilk yılı dille geçirdik ama bu arada hem Beaux Art'a gidiyorduk, hem de galeri ve müze gezmeye gidiyorduk. Denilebilir ki iki-üç ayda Paris'in en küçük galerilerine kadar elden geçirdik. Bir görev gibi.

RB: O zaman Paris daha küçüktü şimdiki gibi büyümemişti.

VG: Gittikçe büyüyor İstanbul gibi yirmi milyonu buldu neredeyse. Tabii şimdi Beaux Art'da şöyle şeyler var: İlk göze çarpan şey, alabildiğine özgürlük var. Kimse kimseye karışmıyor. İki, saat disiplini yok. Model sabah gelir durur. İster sekizde gel, ister dokuzda gel, istersen hiç

gelme. Hoca kimseye sen niye gelmiyorsun falan demez. Hoca gelir, hocaya bir şey gösterirsen bakar eleştiri yapar. Bazen eleştiriye tümüne yapar ya da sesli yapar. Eleştiride bulunur herkes de duyar zaten. Bir gün bir tanesi dedi ki "benim resmimi eleştirmeni istemiyorum". Hoca "hay hay canıma minnet" dedi. Şimdi her insan kendi sorumluluğu ile hareket ediyor. Sanatta bunu yap şöyle yap. Hele ki Fransız sisteminde katı programlar, emrivakiler zaten yok. İstiyor musun, seviyor musun, bir şey öğrenmek istemiyor musun? Bir gün bir şeye şahit oldum: Pakistanlı biri geldi, profesörmüş. Yaşı 40 yaşın üstünde. O İngilizce biliyor. Burası çok enteresan; hocaya bir şeyler diyecek hoca hemen dedi ki İngilizce bilen birisi gelsin dedi. Geldi, anlat dedi. İşte ben dedi şuyum buyum. Hoca dedi ki "ben öyle profesörmüş filanmış, o işlerden anlamam. Yaştan baştan da anlamam". Adam ilk geldi daha. "Bak dedi burası benim atölyem. Burada çalışan gençlere bak" dedi. "Burada model var, insanlar resim yapıyor, bak dolaş, incele. İşine yarıyorsa bir şey öğrenebileceksen bizimle paylaşabiliyorsan atölye emrinde. Beni beğenirsen, bugün beni de takip et dedi. Ama beğenirsen, sonuçta meslektaşız" dedi. "Ben öyle profesör filan anlamam. İşine yaramayacaksa dolaş başka yere git, işine yarayacak yere git" dedi. Bunları ben hep not alıyorum kafama. Ama şu var herkes işini kendisi planlıyor, kendisi yapıyor, hocadan eleştirisini alıyor. Hocalar hiçbir şeyden kaçınmıyor. İsteddiği gibi konuşuyor eleştirisini yapıyor. İster kabul et ister kabul etme. İster her gün çıkma atölyeden, istersen haftada bir git. İstersen on günde bir git. Uygulamalı atölyelerde daha düzenli devam isteniliyordu. Mesela gravür yaparken, serigrafi yaparken. Mesela ben mozaik yaptım, fresk yaptım. Onların hocaları biraz daha farklıydı. Orada sana yer veriyor, malzeme veriyor, uyguluyorsun. Ben öyle gelirim gelmem yok. Zaten onlar böyle dönem boyu sürmüyor. Belirli bir program var. En basitinden başlıyorsun, daha karmaşık sonunda panoya kadar işi götürüyorsun. Hem freskte hem mozaikte. Onu

takip edeceksin. O ciddi bir iş çünkü. Adam sana kalıcı metal sehpa veriyor. İşini günlerce onun üzerinde tutamazsın. Daha seri, aralıksız çalışman lazım ya da sana duvar veriyor, beklemiyor. O gün gelip onu uygulayacaksın. Mesela freskler, harçları karıyorsun, boyalar vs. zamanında işlemem lazım çalışman lazım. Onlar zamanda planlanan sınırlı çalışmalardı. Ben istediğim zaman gelirim yok. Çünkü sana orada özel bir yer ayarlanıyor, masa veriliyor. Ama tabii önemli olan şey şu; çok farklı ülkelerin dünyanın her ülkesinden insanlar var. Farklı düzeyde insanlar var. İşte Pakistan'dan profesör gelmiş. Bir yığın Fransız var. Liseyi bitirmiş ilk defa. Kimisi otuz yaşına gelmiş, kimisi kırk yaşına gelmiş. Kimisi İsrail'den gelmiş, kimisi Almanya'dan gelmiş, kimisi Amerika'dan gelmiş, kimisi İtalya'dan gelmiş, kimisi İran'dan. Farklı kültür, farklı yaş, farklı düzey hepsi bir arada. Hoca bazen der kimisi Fransızca anlatamıyor. Nece konuşuyorsun var mı? İspanyolca bilen gel tercüme et hiç unutmuyorum bunu veya Almanca. Yani okul enternasyonal bir okul. Uluslararası bir okul. Hoca isteyene söylüyor. Ben orada şunu öğrendim; sanat öğretilmiyor öğreniliyor.

RB: Yani arzu edilirse öğreniliyor, arzu edilmezse yapacak bir şey yok...

VG: Sen hocaya gösterirsen eleştiri alıyorsun göstermezsen hoca sana nutuk çekmiyor. Mesela sanat tarihi hocaları vardı. Gittik ilk ders. Böyle altmış yaşlarında hoca. Dedi ki "sanat tarihi öğrenmek isteyenler buraya bir daha gelmesin". Zaten çok kalabalık da oluyor, yer sıkıntısı da oluyor. "Gelmesin" dedi. Ben şimdi şaşırdım Fransızca'yı doğru mu anlamıyorum diyorum. Çünkü dedi ki; "bir ciltten on iki cilde kadar sanat tarihi kitapları var. Sanat tarihinin her türü, her zamanı ayrıntısına kadar yazıyor" dedi. Ben onların onda birini bile bilmiyorum dedi. Neyi öğrenmek istiyorsanız gidip okuyup öğrenin" dedi. "Karşıda Louvre var şurada şu var" dedi. Bu derste biz ne yapacağız o zaman? "Ben dedi belirli bir müfredat çerçevesinde konuşacağım,

anlatacağım, sizinle tartışacağım" dedi. "Bazı konulara bakacaksınız oluşturmaya çalışacağız" dedi. "Bugün başlıyoruz" dedi. "Ben Yunanistan'a gittim" dedi. Orada video çok önemli. Bir de zengin hocalarda var bir tek. "Önce oradaki çektiğimiz videoyu göstereceğim" dedi. "İkincisi asistanımla Rio Karnavalı çekimi yaptık onları göstereceğim" dedi. Bugünkü ders bu kadar dedi. Yunanistan'a gitmiş. Partenon'dan, antik yerlerden basit makineyle çekim yapmış. Tabii yazın çektiği için topraklar kuru ve kırıç. Zeytin ağaçları arasında patika yollar kayalıklar. Patika yolda eşekle adam gidiyor, arkasından Yunanlı köylü. Partenon'un yamacı arkada görünüyor. Bunları gösteriyor. "Bunları görmezseniz Yunan sanatını anlayamazsınız" dedi. "Yunan sanatı o heykeller sütunlar kabartmalar bu halk tarafından üretildi ve bu atmosferde üretildi. Buranın zeytin ağaçlarını, kurumuş otlarını, kurak yamaçlarını, eşeğini, üstündeki yükleri, küfeleri, arkasındaki o köylüyü ve bu atmosferi bilmiyorsanız hissetmiyorsanız Yunan sanatının heykelini anlayamazsınız, hissedemezsiniz" dedi. Sonra Rio Karnavalı'nı gösterdi. Dans edenler, sokak, müzik, ritim o akan yarım saat orada bir şeyleri fark ettim. Bir; ders nasıl işlenir? Konu nasıl anlatılır? İki; sanat eseri yalnızca geometrik taksimat boya sürme işi, mermer yontma olayı değil bir dünya ve atmosfer biçimlendirme meselesi. Bunları birebir bir yerden bir yere aktaramıyorsun. Ama sanat nedir, sanatsal biçim nedir, hayat nedir? Yani doğan batan güneşle yapılan resmin ilişkisi nedir, yapılan heykelin ilişkisi nedir, insanla ilişkisi nedir? Kuraklık ve oradaki Akdeniz sıcaklığı ile ilişkisi nedir? Roma sanatını, İtalya sanatını anlayabilmek için İtalya'yı görmem lazım. Şimdi Kuzey Avrupa resminin Güney Avrupa resminin, Fransız resmiyle Alman, İngiliz resmi arasındaki ilişki nedir? O insanı, bunu bilmeden, görmeden, yaşamadan, hissetmeden o sanatsal dili hissedemezsin. Sadece bilgileri şekilsel olarak tanırırsın. Bir de kurama bağlarsın. Şimdi Beaux Art' bu. Ama en önemli şey; farklı hocalardan farklı şeyler duyuyorsun.

RB: Gazi’de de farklı hocalardan farklı şeyler duyma var mıydı?

VG: Hepsi vardı ama bir şey var, Gazi daha disiplinli, katı sert değil ama daha disiplinli. Zamanın daha iyi kullanıldığı bir program. Beaux Art daha serbest.

RB: 68 ruhu Bo Beaux Art’a da yansımış. 68 kuşağının Beaux Art’daki etkileri az önceki söyledikleriniz dışında nelerdi? Beaux Art’ın neyine itiraz ettiler. Hocalar deneyimli, birikimli, disiplinli, alanına hakim. İtiraz neye?

VG: Şu; öğrenci kontenjanlarını artırıyor. Yabancı öğrencilerin kabulünü kolaylaştırıyor. Fransızcası iyi değil diye niye sanat eğitimi görmesine engel oluyorsun diyor. Üniversite yönetimine katılıyor. İşleyişe katılıyor etki ediyor. Mesela akademik eğitime hayır diyor. Yeniliklerin, esnekliklerin okula girmesine, karışmasına vesile oluyor, istekte bulunuyor. Şimdi Gazi Eğitim’in en önemli özelliğini söylemek istiyorum ve bu çok önemlidir. Her şeyin elle tutulurcasına net olduğu bir okuldu. Şu demek; mesela Gazi Eğitim’in özelliği nedir biliyor musunuz? Eğitimdeki ve sanat eğitimindeki en önemli yerlerinden biri. Bence bu çok vurgulanmalı. Hiç değinilmiyor. Gazi Eğitim ve oradaki eğitim sistemi Türk Milli Eğitimi’nde gürültüye gitmiştir. Bu kendi yarattığımız bir değerdir ne yazık ki Köy Enstitüsü bir, Gazi Eğitim ikidir. Bunların biz ikisini de yok ettik, toprağa gömdük, o kültürün bir kısmını bilgiye dönüştürmedik. Bilgiye dönüşenleri de değerlendirmiyoruz, dikkate almıyoruz. Bu şudur elindeki değerleri yakmaktır, elindeki parayı pulu toprağa gömmektir, yok etmektir. Gazi Eğitim’in özelliği şudur. Bu kadar netlikte kimse söylememiştir benim bildiğim. Mesela Gazi Eğitim’de bir ay okudun. Ben sana soruyorum ne öğrendin bu bir ayda? Veya üç ayda veya bir yılda ne öğrendin? Sana soruyorum sen şimdi söylüyorsun: Bir, kâğıt kesmeyi öğrendim. Lehim yapmayı öğrendim. Kil temizlemeyi öğrendim, alçı karmayı öğrendim, kalıp almayı öğrendim, desen çizmeyi, sulu boya, toprak boyadan

yağlı boya yapmayı öğrendim, yirmi dokuz harfin yazılışını öğrendim, linol gravür kazımayı öğrendim, asitte yedirmeyi, gravür basmayı. İlk defa çıplak modelden desen çizmeyi, ilk defa lehim, ilk defa modelde büst ve büstün dökümünü yaptım, ilk defa ailemden olmayan bir kadınla yemek yedim, ilk defa ailemden olmayan bir kadınla dans ettim, ilk defa birine seni seviyorum dedim anlatabiliyor muyum? İlk defa operaya, ilk defa tiyatroya gittim. İlk defa sergi gördüm, ilk defa çivi çaktım, ilk defa kola hazırladım, ilk defa tutkal hazırladım, ilk defa deri kestim. Boyadım, dokudum ilk defa bilmem ne sanatını duydum bunların hepsini haftalık aylık dönemlik yıllık ve üç yıllık olarak, bilgi olarak, beceri olarak, somut olarak sayabiliyoruz. Bu Gazi Eğitim dışında dünyada hiçbir okulda ve eğitim sisteminde mümkün değil.

RB: Gazi Eğitim bu modeli kendisi mi yaptırdı?

VG: Şöyle; Gazi Eğitim çok büyük aşamalar geçirdi 1926’dan sonra özellikle resim bölümü... Sanat kültürü dersleri azken çoğaltıldı. Ya da programlarında beceriye işçiliğe ağırlık verilirken, sanatsal tasarımsal boyutlar eklendi. Her sınıfta her ders olmadı. Yani sınıfların yılların dönemlerin karakterleri oluşturuldu. Önce birinci sınıfta genel eğitim ve bütün atölyeleri ve malzemeyi tanıma. İkinci sınıfta onları daha tasarımsal olarak biçimlendirme... Üçüncü sınıfta seçimlik dört tane temel atölyeden uygulama atölyesinin metal, ağaç, heykel ve kâğıt işleri. Bunun ikisini seçiyorsun son sınıfta. Hepsini görüyorsun sonradan ikisini. Mesela resim ve grafik çalışmaları: Son sınıfta grafiği bırakıp yalnızca resim yapıyorsun ya da grafik resim yapmıyorsun artık yalnızca grafik yapıyorsun. Grafik ikiye ayrılıyor: Baskı grafiği, gravür yapıyorsun, linol yapıyorsun ya da reklam grafiği. Şimdi bütün bunlar için her gün her hafta her ay her dönem her yıl ne öğrendiğini somut olarak söyleyebiliyorsun. Ben ilk defa kola yaptım diyorsun. Ben ilk defa bıçak bile dim. Ama bu yalnızca teknik şeyler değil. Ben ilk defa gravür bastım. Ben ilk defa kazıdım.

RB: Yani Beaux Art'la kıyasladığımız da Beaux Art'da böyle bir disiplin yoktu. Beaux Art' tamamen serbestti.

VG: Sen yapıyorsun hocaya gösteriyorsun eleştiriyor. Teknik olarak da tartışıyor. Sana istediğin kadar zaman veriyor.

RB: Gazi Eğitim'e biraz teknik okul gibi bakmak lazım öyleyse.

Veysel Günay: Hayır. Teknikten çok planlı bir şekilde öğretiliyordu. Mesela ağaç işleri, metal işleri gibi atölye dersleri ilk yılda veriliyor. Hocanın verdiği konular ve hocanın verdiği zaman diliminde yapılıyordu. O bilgi ve beceri uygulamada kazanılıyordu. Fakat son sınıfta aynı atölyeyi seçtiğin zaman istediğin heykeli yapıyorsun. İstediyin ağaç ve metal işlerden istediğin formu yapıyorsun. Çiziyorsun hangi teknikse onu uyguluyorsun. Kâğıt işlerinde de aynı, örgü dokumada da aynı. Yani önce bunları öğren. Lehim yapmayı bil, yontmayı bil, kâğıt katlamayı bil... Kesmeyi tutkal yapmayı... Ama üst sınıfa geldiğin zaman edindiğin bilgi beceriyi nerede hangi formda kullanacağına sen karar veriyorsun.

RB: 1970'lerde seksenlerde 82'de YÖK'ün kuruluşuyla sanat okullarının açılması, bunların bütünleşmesi.

VG: Türkiye'de yetmişli yıllardaki sanat eğitimde olan gelişmeler...

RB: 70'li yıllardaki sanat eğitiminden işte zaten 76'da Ege Üniversitesi'nde kurulmuş. Daha sonra Anadolu Üniversitesi'nde 83'te kurulmuş.

VG: Ege Üniversitesi'nde Güzel Sanatlar Fakültesi yoktu yalnız.

RB: Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak kurulmuştu. 83ten sonra Dokuz Eylül'e bağlandı. Güzel Sanatlar Fakültesi'ydi o.

VG: Hayır, Güzel Sanatlar Mimarlık-Mühendislik Akademisi olarak kuruldu. Ege Üniversitesi'nde başka bir dal altında vardı.

RB: Ama seksen öncesi Ege Üniversitesi GSF hatta Tiyatro Bölümü'nün de olduğu, Sinema-Televizyon Bölümü'nün olduğu...

VG: Ege Üniversitesi'nde sosyal bilimler içerisinde sanatla ilgili, sinemadır, tiyatrodur ve müzikolojinin olduğu... Gültekin Oransay... Onlar orada bir gruptu. Daha sonra Ege Üniversitesi değil de İzmir Mimarlık Mühendislik Akademisi içerisinde GSF kuruldu.

RB: Bu bağımsız bir kurumdur. Akademi değil miydi?

VG: Tabii ki... İşte YÖK'ten önce. 1978-79'lar... Daha doğrusu daha önceden var akademi, 1978-79larda GSF kuruldu ve ilk defa orada hatta berikiler de galiba oraya bağlandı veya oraya geçtiler.

RB: Gazi'nin başlattığı bu Eğitim Enstitüsü modeli muhtelif yerlerde de kendini gösterdi değil mi?

VG: Şimdi ona değinirsek şöyle bir şey. Şimdi Gazi Eğitim tekti. Bundan önce şöyle bir şey var. Eğitim Enstitüleri için şöyle bir gelişme oldu. 1966'da benim Gazi Eğitim'e girdiğim yıl İzmir Buca Eğitim Enstitüsü'nde yalnızca kız öğrenci alan Resim-İş Eğitimi Bölümü açıldı. Hatta biraz geç açıldı. Şöyle; biz sınavlara girdik, belli oldu, yeni sınav yapamayacakları için Gazi Eğitim'e girip de mülakatta, yetenek sınavında elenen öğrenciler olduğu gibi oraya alındı. Çünkü yeni sınav yapılamayacaktı, zaman geçmişti. Böylece açıldı. Bunun arkasından hemen İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü içerisinde 1966'da yine geç aynı şekilde... Hatta ya o yıl ya da bir yıl sonra Resim-İş Eğitimi Bölümü'nü açtılar. Daha sonra.

RB: Yani Gazi'den sonra en eski Buca ondan sonra İstanbul.

VG: Buca ve İstanbul aynı anda. Ya da önce Buca bir yıl sonra İstanbul. Aynı zamanda planlandı bunlar. Arkasından 1970li yılların başında Samsun Eğitim Enstitüsü'nde alan Resim İş Eğitimi Bölümü açıldı.

RB: Bu arada müzik bölümleri de açıldı paralel olarak.

VG: Genellikle birlikte. Resim, müzik ve beden eğitimi genelde birlikte açıldı. Yetmişli yılların hemen arkasındaki önemli gelişme, yetmiş beş yılı falandı, 75-76'da. Ankara GSF kararı çıktı. O zamanki yasa gereği bir üniversiteyi veya bir okulu, bir akademiyi başka bir akademi açabiliyordu. Dolayısıyla Ankara Güzel Sanatlar Akademisi'ni de İstanbul, o zamanki adıyla Güzel Sanatlar Akademisi'nin himayesinde açıldı. Hatta iki yıl Ankara'daki bina, kadrolar hazırlanıncaya kadar birkaç bölümüne iki-üç yıl İstanbul Akademisi, Ankara Akademisi adına öğrenci aldı. Binalar ve kadro hazırlandığında, o öğrenciler Ankara'ya taşınacaktı. Ama bu işi kotarmada zorluklar çıktı. Yani, Ankara'da hem kadro oluşturmada, çünkü unvanlı sanatçı meselesi, yer meselesi nedeniyle...

RB: Hangi yıl diyorsunuz?

VG: 1976-77'ler ve bu iş kotarılamadı. Şunu biliyorum; şimdiki Ankara'daki İlahiyat Fakültesi'nin Emek'te köşesindeki arazi Ankara Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin yeri olarak belirlendi. Konya yolunun kenarındaki üçgende. Projesi de çizildi. İnşaata başlamak üzereyken 12 Eylül meselesi geldi çattı ve böylelikle sistem tümünden ele alındı. Bunların hepsi iptal edildi. Ayrıca, İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi, o zaman Mimar Sinan yoktu. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin aldığı öğrenciler de Ankara adına aldıkları öğrenciler de oraya asil öğrenci olarak kaydedildi ve o proje kaldı ve yürütülemedi.

RB: Peki şimdi İlahiyat Fakültesi mi var o bölgede?

VG: İlahiyat Fakültesi'nin ilerisinde Emek'in köşesindedir. Konya yolu ile kesişen o üçgendedir. Orada PTT'nin bir şeyleri vardır. Şimdi oraya ne yaptılar bilmiyorum. Emek'in o kavşağındaydı. Olmadı. Daha sonra da 12 Eylül oldu. YÖK Yasası çıktı. YÖK Yasası ile de Dokuz Eylül'ün Akademisi bünyesinde olan ve daha

önce akademide olan bazı bölümler toplanıp GSF adı altında Dokuz Eylül Üniversitesi'nin bünyesine alındılar. Sıfırdan da Hacettepe'de bildiğimiz GSF kuruldu.

RB: Hacettepe kaç yılında kuruldu?

VG: YÖK Yasası ile kuruldu, faaliyete 82-83'te geçti. Daha sonra yine yasaya bağlı olarak Eskişehir, yüksek okul olarak kuruldu, sonra fakülteye dönüştü.

RB: Eskişehir önemli mesela burada. Hacettepe önemli.

VG: Hacettepe hemen kuruldu.

RB: Zaten dediğiniz gibi 82'de Dokuz Eylül Üniversitesi GSF'ye dönüşmüştü. O da yeni bir kuruluş denilebilir. Yani 1980'li yıllarının ortalarına gelindiğinde Türkiye'de Akademi'nin dışında üç tane daha fakülte oluştu. Zaten Akademi de 1982'den sonra YÖK'ten sonra bir üniversite oldu.

VG: Mimar Sinan Üniversitesi sonra Güzel Sanatlar Fakültesi.

RB: Sonra oradaki Akademi fakülte oldu.

VG: Şimdi tabii aslında Türkiye'de güzel sanatlar eğitime çok da sahip çıkılmadı. Şunu bu arada söylemek lazım. Batı örnekleri de göz önüne alınarak genellikle sanat eğitimi, konservatuarlarda, güzel sanatlarda akademilerde... Çünkü bilim olmadığı için akademiler yapısı içerisinde öngörüldü ve yüksekokullar olarak öngörüldü. İşte Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu, Gazi Eğitim Enstitüsü. Yani bunlar yüksekokul olarak yorumlandı, üniversite bünyesine alınmadı. YÖK'le birlikte yükseköğretim bir standarda getirilince sanat eğitimi yapan kurumlar, ya konservatuarlar olarak yine üniversitelere bağlandılar ya da yüksekokullar fakülteye çevrilip GSF adı altında üniversiteler bağlandılar. Çeşitli alanlardaki bölümler de GSF'nin bünyesine alındı. Güzel Sanatlar Fakülteleri'nin yapısı da

standartlaştırıldı. Hem sanat hem uygulamalı sanatlar. Yani işte; grafik, modadır gibi uygulamalı dallarla resim, heykel gibi sanat dalları tek bünyede toplandı. Standart bir şema geliştirildi. Bu şekilde oldu. Tabii ben, yurt dışından döndüğümde biz çoğunlukla ya Gazi'ye ya İstanbul Eğitim'e ya İzmir Buca Eğitim'e ya da Samsun Eğitim'e ihtiyaca göre bu üç-dört eğitim enstitüsü arasında istihdam edildik, yurt dışından gelen arkadaşlar olarak. Yani sanatçılar, hocalar olarak verildi. Ve böylelikle çalışmalarımızı o kurumda yürüttük. Orada da bir değişiklik oldu. Eğitim Enstitüleri önce dört yıla çıkarıldı, 1974'te yeni bir yapı verildi. 3 yıllık eğitim 4 yıl standart olarak yapı verildi.

RB: Yüksek Öğretmen Okulu oldu. 1974 çok erken hocam.

VG: Yüksek Öğretmen Okulu oldu fakat daha sonra hükümet değişikliği olunca MC'nin (Milletçi Cephe hükümeti) kurulmasıyla yüksek öğretmen okulları tekrar 3 yıla indirildi. Tekrar değişikliğe uğratıldı. Daha sonra tekrar yapı değiştirildi, tekrar 4 yıla çıktı.

RB: O zaman 78-79 civarında bir daha Yüksek Öğretmen Okulu oldu. YÖK kurulunca üniversite oldu, fakülte oldu.

VG: Yani Eğitim Enstitüleri, Eğitim Fakülteleri'nin içinde sanat eğitimi bölümlerine dönüştürüldü. Yani bu süreçte Tatbiki de önemlidir. Tatbiki, bütünüyle Güzel Sanatlar Fakültesi'ne dönüştürülüp yine yeni kurulan Marmara Üniversitesi'ne GSF olarak bağlandı.

RB: Evet, YÖK sonrası Dokuz Eylül eki olarak Dokuz Eylül, Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi oldu, ondan sonra Hacettepe ve Anadolu Üniversitesi kuruldu.

VG: Anadolu Üniversitesi yüksekokuldu yalnız. Güzel Sanatlar Yüksekokulu'ydu, fakülte değildi.

RB: 1984-85 ya da 86'da bence fakülte oldu o.

VG: Hayır hayır daha sonra.

RB: Onuncu yılını kutladı 1995'te mi, 94'te mi?

VG: Ama o işte yüksekokul ile ilgiliydi.

RB: Sonrasında, mesela 1990'lı yıllarda bambaşka bir şey. 1990'a kadar yani 1982 YÖK Yasası'ndan sonra fakülte sayısı arttı. Yani bunları sınırlı sayıda sayabiliyorduk. Daha sonra 1992'de başlayan on yıl sonra fakülte kurma, açma süreci başladı. İşte Atatürk Üniversitesi GSF, Mersin Üniversitesi GSF, Erciyes Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi gibi bunlar ilk 1992-93 yıllarında kurulan kurumlar, ondan sonrasında da neredeyse her şehirde bir GSF kuruldu. Trabzon çok daha sonra kuruldu.

VG: Kuruldu da çok daha sonra faaliyete geçti.

RB: Ama Erzurum'dan, Mersin'den sonradır. Bu arada tabii bir de üniversitelerin içinde eğitim fakülteleri var zaten. Eğitim fakültelerine dönüşmüş fakülteler var ama Gazi, Buca ve Samsun Ondokuz Mayıs, İstanbul Marmara dışında resim bölümü olan eğitim fakültesi yok.

VG: Bursa'da var.

RB: Evet, doğru söylüyorsunuz. Bunların dışında yoktu ama bunlardan sonra yani 1992'deki Güzel Sanatlar Fakülteleri kuruluşunun paralelinde eğitim fakülteleri içinde resim ve müzik eğitimi bölümleri de başladı. Dolayısıyla, 90'lı yıllarda tam bir patlama yaşandı.

VG: Şimdi orada şöyle bir şey oldu. YÖK kendi içerisinde okullaşma açısından çok büyük değişimler geçirdi. Siyasi baskılarla, seçimlere gidilmesi nedeniyle her seçim döneminde yerel istekler öne çıkmaya başladı. Ülke nüfusu arttı, kentleşme hızlandı. Dolayısıyla buna paralel olarak üniversiteleşme hızlandı. Eskiden belli başlı bölgelerde bir merkez özelliği taşıyan bütün büyük kentlerde üniversiteler açılmaya başlandı. Burada şunu söylemek lazım: YÖK

tamamen Millî Eğitim Bakanlığı'nın mirasını yemiştir. Ama her açıdan. Anadolu'ya gittiğinizde fakülteler eski Eğitim Enstitüsü binalarında kurulmuştur. Ayrıca kurucu temel fakülte de eğitim fakültesidir. Dikkat edin; Anadolu'daki bütün üniversitelerin kurucu fakültesi eğitim fakültesi olmuştur. Çünkü Eğitim Enstitüsü vardır, orada bir öğretmenler kadrosu vardır, ondan yararlanılmıştır, onların mekânlarından, fiziki alt yapısından yararlanılmıştır. Ve de bu eğitim fakülteleri içerisinde de bu nedenle daha çabuk, daha süratle ve sanat eğitimi yeni adıyla Resim-İş Eğitimi veya sanat eğitimi bölümleri çok daha süratle açılmıştır.

RB: Mesela, burada YÖK, MEB'in mirasını yedi diyorsunuz, fiziksel mekân olarak ifade ediyorsunuz. Kadro olarak da böyle bir şey var, ama burada bir sıkıntı var kadroda. Üniversiteleşme sürecinde, fakülteleşme sürecinde birdenbire bir öğretim üyesi ihtiyacı ortaya çıktı. Yani 1982'de YÖK kurulduktan sonra ve her Eğitim Enstitüsü fakülte haline geldikten sonra özellikle Eğitim Enstitüleri'nde unvanlı akademisyenlere ihtiyaç duyuldu. Orada bir çözüm ortaya çıktı. Ondan biraz bahsedelim.

VG: Şimdi orada da iki konu var. Yani birincisi maalesef 12 Eylül genelinde akademik ya da eğitim kadroları çok büyük darbe yedi. 12 Eylül Darbesi'nin genel sonucu olarak birçok değerli insan eğitimin dışına itildi ya da Eğitim Enstitüleri'ndeki görevlerinden alındı. Yerine siyasi kadrolar dolduruldu. Yeterli ve yetersiz olduğuna bakılmaksızın.

RB: O zamanlar 1402 diye bir şey var tabii...

VG: O da kullanıldı ya da 12 Eylül'ün yetkilendirdiği kişiler ve kurumlar kendilerince bir seçim yaptılar. Onun da ana şeyi şuydu: "Bizden mi, değil mi?" Maalesef Türkiye'de bu böyle yürüyor ve hâlâ böyle devam ediyor. Dolayısıyla birçok değerli eğitimci kenara itildi. Genel olarak söylüyorum. Tabii ortaya çıkan bu boşluk, bu ihtiyaç, çok iyi seçilmeden

alelacele dolduruldu. Bu doldurmada da birinci öncelik kişilerin mesleki kariyerleri ya da meslek alanındaki çalışmaları değil, başka kriterler oldu. Türk üniversiteleri, Milli Eğitim hâlâ bunu atlatamadı, hâlâ bu günümüze kadar hatta büyüyerek devam ediyor. Şimdi orada tabii sanat bölümlerinin akademi kadrosunu yetiştirme anlamında sıkıntı da vardı. Bütün dallarda akademik çalışma yapma; master, doktora geleneği olduğu için sanat dışındaki bütün fakülteler ve bölümler o geleneğin devamı olarak unvanlı öğretim üyesine sahipti. Olmayanları da o geleneği kullanarak çok süratlice bu ihtiyaçlarını karşılayabildiler, kullanabildiler. Bu imkânları ve bunu değerlendirerek hoca ihtiyacını karşılama yönünde harekete geçebildiler. Fakat sanat alanları bu konuda büyük sıkıntı çekti. İşte orada Güzel Sanatlar Akademisi'nin akademi kanununa da dayanarak verdiği unvanlar vardı. Yani doçentlik, profesörlük. Onlar da onu kullandılar. Fakat daha sonra üniversite bünyesine alınıp fakülteye çevrilen kurumlarda büyük sıkıntı yaşandı. Yakın dallardan unvanlı kişilere kurdurulmaya çalışıldı, transferler oldu. Bir de geçici onuncu maddeyle bir grup sanatçı akademisyeni değerlendirme yoluna gidildi. Bu müzik ve plastik sanatlar alanında özellikle uygulandı. Orada da ölçü şuydu. Mevcut kurumlarda akademik resmî çalışma yapma imkânı olmayanlara bu hak tanındı. Burada da YÖK onuncu maddeyle bir jüri kurdu. Muhatap olan elemanların dosyaları değerlendirildi. Yani kıdemlilerin alanındaki çalışmaları, niteliği bir ölçü olarak değerlendirildi. Ve insanlara jüriler marifeti ile unvanlar verildi. Bu unvanların bir kısmı profesörlük olarak verildi, daha sonra da o profesörlerden yararlanılarak güzel sanatlar alanında akademik çalışma ve sınav sistemi bunun üzerine kuruldu.

RB: Bir de sanatta yeterlik mevzuu var. Şu anda yapılan sanatta yeterlikten farklı bir sanatta yeterlik unvanı söz konusu.

VG: Sanatta yeterlik meselesi şöyleydi. YÖK

Yasası çıktığında Hacettepe'de Güzel Sanatlar Fakültesi kurulma kararı yani yasası çıkınca bu fakültenin oluşum çalışmaları Ankara'da başladı. Sonuçta çoğunluğu Gazi Eğitim'in bünyesinde olan bir gruptan yararlanma kararı verdi Hacettepe Üniversitesi. Ve benim de içinde bulunduğum bir grup Hacettepe Güzel Sanatlar Fakültesi'nin kurucuları olduk. Yani bunlar; ben, Remzi Savaş, Zafer Gençaydın, Zahit Büyükişleyen, Hüseyin Bilgin. Bizler kurucu ve başımızda da hepimizin hocası Adnan Turani vardı. Daha sonra bu kurucu kadroya Kaya Özsegin geldi. Dışarıdansa serbest sanatçı olarak çalışan Hamiye Çolakoğlu oldu. Çünkü seramik alanında akademisyen yoktu. Böylelikle kuruldu ve Hacettepe GSF, YÖK yasasına göre şekillenmiş, sıfırdan kurulmuş ilk Güzel Sanatlar Fakültesi'dir model olarak. Bir de Ankara'da olduğu için YÖK ile çok yakın yardımlaşma, dayanışma bir takım bir şeyleri sisteme oturtma, ortak çalışma açısından, bu bakımdan da çok büyük fırsatları olmuştur. Bir nevi Hacettepe GSF'nin kuruluşu yeni fakülte kurma GSF alanında yeni fakülte kurmaya da yeni bir model oluşturmuştur.

RB: Aslında, az önce bahsettiğiniz yarım kalmış Ankara Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin yerine geçmiştir.

VG: Şimdi tabii orada şöyle sıkıntılar çekildi. YÖK sistemi tamamen, akademik unvanlar sistemi üzerinde olduğu için biz çok büyük zorluklar çektik. Çünkü sanatçı olarak unvanlı bir tek Adnan Turani vardı. Şimdi, geçici maddelerden, tabii iki şey vardı. Birincisi YÖK'ün düşündüğü; süratle alanında master, doktora, çalışmasını, master ve sanatta yeterlik yani doktora karşılığı olan yeterliğin süratle kurulması ve sistemin dönmesi. İkincisi ise sanat alanında daha önce unvana bağlı bir öğretim üyesi yapılanması olmadığı için, dünyada da böyle olduğu için süratle mevcut potansiyelden yani mevcut sanatçı hocalardan nasıl yararlanabiliriz, nasıl öğretim üyesi üretebiliriz konusuydu. Sanatçı hocalardan yararlanmayı, jüriler ve raporlar marifetiyle kıdemine ve sanatsal çalışmalarına

dayanarak onlara akademik unvan vermek maddesinin çalıştırdı, birçok sorunu böylece çözdü. Özellikle müzikte. Mesela Ahmet Adnan Saygun ilk örnektir. Bu bizim alanda da böyle oldu. Fakat üniversitelerin büyük bir çoğunluğu bunu uygulamadı. Bundan en çok yararlanan Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi oldu. Hoca listesine göre hepsi unvan aldı. Hacettepe uygulamadı. Gazi nazlanarak çok sonradan uyguladı. İzmir yine çok sonradan nazlanarak uyguladı. Ama zamanla öyle şey oldu ki; önce uygulanmazken ileriki yıllarda koşullar gevşetildi ve değiştirildi. Mimar Sinan da kapsama alındı. Oysa orada akademik unvanlar mevcuttu. Hep sanatçıların bir gecede profesör olduğundan bahsedilir ama İlahiyat Fakültelerinde tonla imam, bir gecede profesör oldu. Bundan kimse bahsetmez. Tabii öğretim üyesi, akademisyen sanatçı kadrolarının yetiştirilmesi ve ihtiyacının giderilmesi konusundaki ikinci esas ve tabii kalıcı olan çözüm, master ve sanatta yeterlik programlarının genişletilmesiydi.

RB: Bu seksenlerin sonunu buldu tabii.

VG: Yok, hayır. Hemen başladı. Yani 83-84'lerde hemen başladı.

RB: Fakültelerde başlamıştır ama eğitim fakültelerinde biraz geç başlamıştır.

VG: Eğitim fakülteleri ayrı bir konu. Bunu tam bilemiyorum. Çünkü orası böyle önce master, doktora girdi, sonra onu değiştirdi. Eğitim bilimleri falan orada çok yalpaladı. Bence hâlâ doğru bir yolda değildi, o da ayrı bir konu. Eğitim fakültelerindeki durumu bir cümleyle anlatayım. Eğitim fakültesinde sanat derslerini veren arkadaşların güzel sanatlardaki akademisyenlerle aynı yolu izlemesi lazım. Ama kuramsal sanat eğitimi ve eğitim bilimleri alanında çalışanlar ise eğitim bilimlerindeki sistem ne ise yani master, doktora sistemi, kuramsal çalışma, onu yürütmesi lazım. Şu an Türkiye'de ikisi de karışmış durumda. Ne yazık ki sanatçı olmayan birçok insan sanatçı hocaların unvanını taşıyor, aynı yetkiyi kullanıyor.

Yani şu an her şey birbirine karışmış durumda ve yeniden tanzim edilmek durumda. Yani sanat yapmayan sanat profesörleri var bir yığın.

RB: Yani bu az önce bahsettiğiniz hani akademi bünyesinde olan sanat eğitiminin ya da Gazi Eğitim gibi öncü eğitim kurumlarının bünyesinde olan sanat eğitiminin birdenbire üniversiteleşmesi, fakülteye dönüştürülmesi, fakülte düzeyinde eğitime başlaması ve öğretim üyesi tedarikinin sağlanamaması, lisansüstü eğitim programlarının hemen ikame edilememesi nedeniyle bir yalpalama süreci başlıyor. Hali hazırda da aslında kendi unvanlara da bunu yansıtmak mümkün. Yani çözümsüzlük devam ediyor.

VG: Çözümsüz değil, hayır. Çözülememiş, çözümsüzlüğü bizden kaynaklanıyor.

RB: Orada sizin çok önemli fikirleriniz var.

VG: Şimdi şöyle bir şey; bir insan matematikçidir. İster matematik bölümünde hocalık yapar ister fizikte, ister iktisatta. O, matematik bilimi neyi gerektiriyorsa onu yapar. Matematik masteri, matematik doktorası. Matematik doçenti olur ya da bir insan tarih alanında bilim adamı ise tarih doktorası yapar, tarihten doçent, profesör olur. Ama ister tarih bölümünde çalışır, ister İktisat Fakültesi'nde çalışır. Bu önemli değil, değişmez. Şimdi gelelim bizim alana, bu örneklerden. Bir insan, ressamdır, heykeltıraştır. İster Güzel Sanatlar Fakültesi'nde çalışır ister Tasarım Fakülteleri'nde çalışır, ister Eğitim Fakülteleri'nin Resim-İş Eğitimi bölümünde çalışır. O kişi resim doçentidir, resim profesörüdür ya da grafik doçentidir, grafik profesörüdür. Yani master yapmıştır, yani sanatta yeterlik yapmıştır, yani merkezi sınavla doçent, profesör olmuştur. Değişmez... Bizdeki problem, alan değil kurum esas alındığı için birbirine karıştı. Eğitim Fakültesi'nde yetişen arkadaşlar, sanatta yeterlik yapmıyor, ne olduğu belirsiz, master yapıyor, doktora yapıyor, sonra gelip sanatta doçent olmaya kalkıyor. Ortada sanat yok, niteliği tartışmalı master, doktora diplomaları var.

RB: Sizin itirazınız; akademik süreci, lisans eğitim sürecini eğitim bilimleri kapsamında yapıp tamamlayıp, ondan sonra sanat konusunda doçentlik başvurularında bulunmak.

VG: Evet, sanatın master, doktorasıyla sistemiyle ilgisi olmayan master, doktora yapıyor, gelip sanattan doçentlik almaya kalkıyor ve de alıyor. Niye? Kurulan jürilerin yetersizliği ve alanından olmaması nedeniyle. Adam heykel doçenti, profesörü, heykeltıraş değil.

RB: Bence, daha önce öngörülmeleyen bir tıkanık bir sürece girilmiş durumda.

VG: Hayır, tamamen öngörüldü. Benim gibi birçok kişi uyardı. Fakat kurumlar ve bazı politik çevreler, bazı kurumları ele geçirmek için...

RB: İdarecilerin bu işin başında, bu işi idare edenlerin öngörmediğini söylüyorum.

VG: Hayır efendim, onlar planladı. Böyle yaparsak daha hızla bizim adamımız unvan alır, bütün kurumları ele geçiririz. Bu sanatçılardan da kurtuluruz. Türkiye'de sanat kurumlarını sanatçılardan kurtarma operasyonu var. Şu an Türkiye'de hiçbir GSF'nin başında sanatçı yok. Hiçbirisinin başında sanatçı yönetici yok. Yani, Güzel Sanatlar Fakülteleri'ni ressamdan, heykeltıraştan, grafikerden, modacıdan, tasarımcıdan kurtarma operasyonu var. Bu devletimizin sorunu. Bu çok önemli bir konu. Ve şu an Türkiye'de sanat alanındaki akademik çalışmaların jürilerinin çoğu sanatçı olmayanlardan oluşuyor, artı, bu konulardaki sorunlar, sistem, jürilerin kurulması, kararlar vs. sanat yapmayanlar bir araya gelip alıyor. Yakında bu iş bitecek. Bunu biz öngörüydük. Büyüklerimizin de bir kısmı öngörüyordu, fakat siyaset dinlemiyor.

RB: Bir de Yüksek Öğretim Kurulu'nda sanatla ilgili doçentlik alanlarına sanatçılar müdahil olamıyorlar aslında. Sanat kökenli öğretim üyeleri müdahil olamıyorlar, edilmiyorlar. Bu yüzden de kriterler yanlış belirleniyor, belirlenen kriterleri

uygulayanlar, o kriterlere göre başvuruları kabul edilenler, yanlış bir yön içinde bu işi gerçekleştiriyorlar. Dolayısıyla, o sözünü ettiğiniz tükeniş bunlardan kaynaklanıyor.

VG: Şimdi başka bir şey daha var. Sanatın bilim dalı kadar akademik çalışmalarda bir geçmiş yok, birikimi yok. Çok elemanı da yok. Bazı boyutlarıyla da sübjektif yanı var. Dolayısıyla ülkelerin bu işin içinden çıkmaları için güvenilir, -güvenilir derken; senin benim adamım değil- sanatsal duyarlılığına bilgi ve birikimine güvendiğin insanlarla bu işi yürüteceksin. Ülkedeki sanatsal bilgi, beceri birikimi neyse onun da en üstünde olarak saygı gören, efkâr-ı umumiye tarafından kabul gören insanların emekleriyle, yönlendirmeleriyle bu işi yürütmek zorundasın. Ama son yıllarda yaşadığımız sorunlardan birisi, Hani liyakat meselesi. Liyakatten uzaklaştığın sürece aleyhine oluyor. Günübürlük bundan yararlanıyor bazıları, siyaset dahil. Ama bu geçici. 5-10 yıl sonra aynı şeyden onlar da mustarip olacaklar. Yani bu konularda, eğitim konularında çok ciddi olmak lazım, samimi olmak lazım. Günübürlük çıkar meselesi değil, toplumu bir bütün olarak düşünmek ve geleceğe bakmak lazım. Bizler büyük eserler üretecek sanatçılar yetiştiremediğimiz sürece, şeklen neler yaparsak yapalım hiç faydası yok. Yani topluma bir katkısı yok. Bir şeye değinecektim ben asıl. Bu önemli bir şey. Hani YÖK kurulduğu zaman öğretim ihtiyacını hem acil olan hem geleceğe yönelik olarak. Birincisi; mevcut yetişmiş insanları akademik bünyeye adapte etme. İkincisi ise; bilim dallarına paralel olarak master ve sanatta yeterlik programlarını süratle geliştirmeye başladı. Hatta öyle ki, Hacettepe’de biz neredeyse görevlendirildik. Bizim unvanlarımız yoktu o zaman.

RB: Sanatta doktora, sanatta yeterlik denmesini nasıl değerlendiriyorsunuz? Doğru bir değerlendirme mi?

VG: Doğru değerlendiriyorum, şöyle; şimdi bu konu çok tartışıldı. Hocalar arasında tartışıldı, sempozyumlarda tartışıldı, toplantılarda

tartışıldı, YÖK’ün çeşitli kurullarında tartışıldı. Birtakım istekler iletildi ama sonuç değişmedi. Çünkü; doktora unvanı nedense birçok sanatçı “Doktor” unvanını kullanmak istiyor hatta bazıları kural dışı olarak da kullanıyor. Şimdi doktora bir bilimsel unvan, bütün dünyada aynı. Ve o unvana sahip olmanın kuralları da bütün dünyada aynı. Doktorayı yapan “Doktor” unvanını alıyor, kural bu. Türkiye’de buna engel bir şey yok ki. Bir insan doktora yaparsa; sanat olsun, matematik olsun, sosyal bilim olsun, fizik olsun, kimya olsun, her ne ise doktorayı yaptın mı bu unvanı alıyorsun. Bizim içimizde sanatçı olduğumuz halde yeterlik yaptığı halde veya yapmadan doktora yapmış arkadaşlarımız var. Ama doktora yapmayıp sanatta yeterlik programını takip edip yeterlik programından diploma alıp ben “Dr.” Unvanı kullanacağım diye tutturular var. Efendim bunlar aynı düzeydeymiş... Evet aynı düzeyde. Ama doktora değil. Yani aynı düzeyde aynı değerde olan iki şey aynı adı taşıyor diye bir şey yok ki. Biz şimdi doktora yapmayanlara “Dr.” dersek...

RB: O zaman şöyle bir şey önerilebilir. Sanatta doktora programında yapılabileceği alanlar açılabilir.

VG: Bu aslında teknik bir konu. İsterse Türk Devleti der ki; yüksek öğretimde görev yapan herkese ben doktor derim, der ama kimse dikkate almaz. Yani bu, akademik sistemin, eğitimin yapısıyla ilgili olan bir şey. Ayrıca başka bir şey var. Ölçülebilir ve ölçülü olması lazım.

RB: Yani sanat eğitiminde iki kategori oluşturulsa; biri işte sanatta yeterlik, birisi de sanatın kuram tarafıyla ilgilenen kuram-eleştiri bağlamında eğitim veren bir program olsa yani diğer sosyal bilim alanları gibi orada aynı düzeyinde doktora eğitimi yapılamaz mı?

VG: Şimdi; şöyle bir şey. Bu iki çalışma şekli gerekli sistemi kurmayla ilgili. Örnek; bir GSF’de doktora programı da açılabilir, sanatta yeterlik programı da açılabilir. Ancak sanatta

yeterlik yapmayan sanat hocası olamaz. Ama şu var; diyelim ki bir kişi sanatta yeterlik yaptı, resim doçenti veya grafik ya da moda tasarım doçenti oldu. Ama aynı kişi ben doktora da yapmak istiyorum derse yapar. Ama bir kişi sanatta doktora yapacağım ama atölye hocalığı yapacağım diyemez. Ben doktora yapıp moda hocalığı yapacağım diyemez. Niye?

RB: İki tane doktora yapmışsa ancak der.

VG: Çünkü atölye hocalığı orada kazanılması gerekenler sanatta yeterlik programıyla kazanılabilir. Başka bir şey daha var. Mesela GSF bünyesinde çalışan hocaların, sanat tarihi hocası, o da doktora yapmalı, ama o da sanatta yeterlik yaparak olmaz, doktora yapmalı.

RB: Siz ters bir hiyerarşi kuruyorsunuz aslında. Şu anda hiyerarşik bir durum var. Doktorası olanlar, olmayanlar.

VG: Ama bu hiyerarşi değil ki, farklılık var.

RB: Bunu bir farklılık olarak değerlendiren kesim var. Yanlış, ben buna katılmıyorum. Doktor olunca sanki bir gömlek üstü oluyor. Böyle bir algı var. Mesela dediğiniz gibi atölye eğitime soyunan birisi sanat tarihinde doktora yapmış oluyor ya da eğitim biliminde doktora yapmış oluyor. Siz de diyorsunuz ki; sanat tarihinde ya da kuramsal ve sosyal bilim alanlarından sanatla ilişkili olan bir yerde doktora yapmış olan atölye eğitimi vermemelidir diyorsunuz. Sanatta yeterlik yapmışsa, oradaki yani parantez içinde hiyerarşik durumu siz tersine düşünüyorsunuz.

VG: Bu keyfe bağlı bir mesele değil. Bir; Dünyaca kabul edilmiş doktor kime denir? Bunu biz değiştiremeyiz. Değişse de dünya dikkate almaz. İki; atölye, sanat hocalığı yani resim, heykel, tasarım, grafik hocalığı performans dayalı çalışmadır. Usta-çırak ilişkisidir. Bilim değildir. Yani ben anatomi fizyoloji okuyarak cerrah olamam. Anatomi fizyolojide ya da laboratuvar da büyük buluşlar yaparak beyin

cerrahı olarak çalışamam. Anlatabiliyor muyum? Benim beyin cerrahı olabilmem için usta-çırak ilişkisiyle cerrah olarak yetişmem lazım. Ama anatomi fizyoloji hocası ameliyat etmez, cerrah değildir, ama onun ali-ülâlâsını bilim adamı olarak inceler. Şimdi bize gelelim. Sanat tarihi diye bir disiplin var. Sosyal bilimler içerisinde. Sanat tarihi hocalığı, üniversitede olabilmek için sanat tarihi doktorası yapmak gerekir. Çok iyi bir ressam olmam, heykeltıraş olmam beni sanat tarihi profesörü yapmaz. Çok iyi bir sanat tarihçisi olurum, o da beni atölye, desen hocası yapmaz. Ama atölye hocası usta çırak ilişkisiyle, sanatta yeterlik sistemiyle yetişir, ama ayrıca doktora da yapar. Bilimsel endişeleri de vardır. Sanat tarihi doktorası yapar. Bunların ikisini karıştırdığımızda, şimdi Türkiye bunu eğitime karıştırıyor ve sanat tarihi ile karıştırıyor. Çorbaya dönmüş durumda. Korkarım ki YÖK'teki yetkililer bunun farkında bile değiller. Çünkü kimsenin umurunda değil hiçbir şey. Artık her şey birbirine karışmış durumda. Bu çok önemli bir şey. Çünkü yakında bütün hocaları doktor olan ama sanat yapmayan fakülteler ortaya çıkar. Tersini yaparsak da doktora yapmadan bir insanı biz sanat tarihi, estetik, sanat felsefesi vb. profesörü yaparsak da bilimsel iş yanı olmayan, uygulama ve atmosferle iş yapan kişileri bilim adamı diye ortaya sürmüş oluruz. İkisini birden başaran olabilir. Yasak değil, var içimizde. Yeterlik yapmış aynı zamanda doktora da yapmış, sanat tarihi veya sanat felsefesi sayılacak disiplinlerinden doktora yapmış arkadaşlarımız var.

RB: Hocam, şimdi bir şey aklıma geldi biz konuşurken. YÖK kurulduktan sonra sanat eğitimi bambaşka bir noktaya evrilmiş. Yeni ihtiyaçlar ortaya çıkmış. İsterseniz "YÖK, sistemi nasıl kuruldu?"yu anlatın, ama ondan sonra ben size şeyi soracağım. Şimdi bu yeni süreçten sonra, yani seksen ikiden sonra fakültelerin oluşmasıyla, fakültelerin içinde interdisipliner bir yapı ortaya çıktı aslında. Yani sanat eğitiminden anladığımız;

resim, heykel iken, sonra tiyatro, sinemalar eklendi.

VG: Şimdi şöyle bir şey diyeceğim. Esas şu konunun aydınlığa çıkması lazım. Şimdi Hacettepe’de benim çalışmış olmamla birtakım şeyleri çok yakından izleme, katılma hatta emek verme imkânı ortaya çıktı. O da şu; akademik çalışma ile öğretim üyesi yetiştirme esas olduğu için YÖK buna süratle girdi ve bizden de bunu hemen başlatmamızı istedi. Daha ortalıkta ne yönetmelik vardı ne yönergeler vardı. Biz çalışmalara başladık bir grup arkadaşla. Türkiye’de uzmanız diye değil, bize dediler ki bilimdeki akademik çalışmalara paralel olarak sanattakileri kurun. Biz bilim gibi yapın demiyoruz ama paralel olsun. Orada master varsa sizde master, orada doktora varsa siz ona karşı sanatta yeterliği planlayın. Ama içeriğin biri bilimin kuralına göre olacak dediler, diğeri sanatın kurallarına göre olacak. Oraya karışmıyoruz dediler. Ve biz böylelikle oturduk, İstanbulGüzelSanatlarAkademisi’ndedaha önce başlattığı YÖK’ten önce başlattığı doktoranın karşılığı olan sanatta yeterlik programındaki uygulamalarının yönetmeliklerini örnek olarak aldık, yararlandık. Ama onu, yeni üniversitenin yeni yapısına göre elden geçirdik. Böylelikle lisansüstü yönetmeliği çıktı. Hatta birtakım isimleri uydurduk. “Doktora tez savunması, sanat eseri savunması” dedik, gibi yani paralel olarak. Yani sanatta yüksek lisansın ne olduğu, nasıl olabileceği, sonra sanatta yeterliğin ne olabileceği şeklinde zaman içerisinde bu yönetmeliklerde ufak tefek değişiklikler yapılarak buraya kadar gelindi. Yani Hacettepe bunun ilk laboratuvarı oldu. Bu da şuradan oldu. İzmir daha yeni şekilleniyor, onlar da doktoradan, eski doktora geleneğinden buraya nasıl döneriz diye çalışıyorlardı. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi ise YÖK’ten önce yüksek kısmı dedikleri yani lisans artı master sistemini kurdukları için çok aceleleri yoktu. Bir de bakalım ne olacak diye beklentiye girdiler. Hemen bu işe girmediler. Belki de YÖK bu nedenle bizden bunu acele istedi. Hacettepe’den. Bu

çalışma için bizi sıkıştırdılar. Dolayısıyla, bu konuda öncü olduklarını düşündükleri için akademililerin rahatlıkları vardı. Kanaatim odur ki; sistemler her şey değil, ama duruma ışık tutuyor. Yörüngenin kaymalarını önleyebiliyor, ama daha çok bunu yürüten insanların niyeti, tavrı, niteliğiyle ilgili bir şey. Ama bütün bu dönemle ilgili şunu söyleyebilirim ki; sanat alanında bir akademik çalışma, bir unvan verilecekse, Türkiye’nin kendi kendine geliştirdiği bu sistem şu an dünyada oluşmuş sisteme göre en iyisidir. Hatasız falan, öyle bir şey demiyorum. Mesela Bologna süreciyle bütünleşmeye çalıştığımız Avrupa’da henüz sanat alanında bir lisansüstü, sanat içerikli bir lisansüstü çalışma programı yok. Bizimki kadar oluşmuş, sistemleşmiş değil. Bu bakımdan bizimkini küçümsemeyelim. Ama biraz önce de söylediğim gibi yürütmede sorunlar var.

RB: Peki, az önceki sorumuza dönersek; Güzel Sanatlar Fakülteleri’nin kurulmasıyla birlikte birtakım bölümler de fakültelerin içinde yer almaya başladı. Tiyatro bölümü gibi, müzik bölümü gibi, sinema bölümü gibi, yazarlık gibi hatta bizim de bünyemizde olan gastronomi gibi bölümler GSF içinde yer almaya başladı. Olumlu bir yaklaşımla mı, yoksa bir çözülme, bir dağınıklık olarak mı bunları değerlendirebiliriz?

VG: Şimdi, tanımlaman doğru, endişelerin de doğru. Şöyle bakalım; bizim hepimizin çıkış kaynağı olan, eğitim-öğretim açısından çok etkili olan ülkemizde Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde resim, heykel, mimarlık bir aradadır. Üç sanat dalı temel. Ondan sonra bunların içinden çıkan uygulamalı sanat dalları grafik, modadır, sahne tasarımıdır vs. El sanatları, hat sanatları da girdi. Onlar soru işaretidir yalnız. Onlar üniversite eğitimi gerektiren şeyler değildi bana göre. Mesela, akademinin tiyatrosu, sineması var bir şekilde, onlar ayrı ayrı örgütlendi üniversitenin bünyesinde. Zaten genişti yelpazesi. Tatbiki’de de genişti. Tatbiki’de sanat dalları yoktu. Mesela

dekoratif resim vardı, işte dekor yapmak için, süslemek için. Buna resim bölümü dediler. Seramik bölümüne heykel dediler. Ama Tatbikinin de yelpazesi genişti. Mesela Ege'nin de yelpazesi genişti. Yani orada da sinema, tiyatro, sahne, moda, grafik, resim, heykel hepsi bir arada. Şimdi; yeni kurulan güzel sanatlar modelinde Türkiye böyle bir model seçti. Mesela Fransa böyle değil. Fransa'da Beaux Art'a uygulamalı dalları sokmuyorlar. Ne var orada? Resim, heykel, mimarlık var. Bunun uygulama dalları var, bölüm olarak değil. Resim, heykel ve mimarlığın, üç temel disiplinin kurulduğundan beri...

RB: Uygulama dalları var.

VG: Bunun kendi uygulama dalları var.

RB: Dekoratif dallar...

VG: Hayır, şöyle. Yani resmin bünyesine girecek olan, resmin ana çerçevesinin içerdiği plastik sanatlar aslında. Böyledir adı. Onun içerisinde olan baskı sanatları da var, çizim de var, plastik var, vitray var, mozaik var, halı var. Hepsi var. Uygulamalı sanatları Beaux Art'ın içine sokmuyorlar. Bunlar ayrı okul olarak, bizim Tatbiki Güzel Sanatların eski hali gibi ayrıca örgütleniyor. Mesela, uygulamalı ve meslek sanatları var. Orada vitray gibi, cam üretimi gibi, metal döküm gibi birçok zanaatı ilgilendiren, sanatla zanaatın iç içe geçtiği mesleki bilgi ve beceri isteyen dallar var. Bir de mesela, tatbiki, yani uygulamalı güzel sanatlar var. Orada da moda, film, grafik gibi dallar var. Fransa'nın sistemi bu. Ama Almanya'nın bazı okulları var bunun gibi, ama bazıları da var, hem sanat dalları, hem de uygulamalı sanatlar bir arada. Mesela, diyelim ki İngiltere'de Royal Akademi'de sanat dalları yalnız ama Royal College'da hem sanat hem de uygulama bir aradaydı. Şimdi Türkiye, model olarak hem sanatı hem de uygulamalı sanat dallarını bir bünyede toplamayı tercih etti. Hatta o kadar ileriye gitti ki; bazılarında plastik sanatlar ve uygulamalı sanatlar dışındaki fonetik müzik, sahne, tiyatroyu bile aynı bünyeye aldı bizim Ege'de olduğu gibi, Dokuz Eylül'de olduğu gibi.

Şimdi gelelim bu disiplinler arası meselesine. Şimdi bakın, şöyle düşünelim; eskiden usta denilince şu anlaşılırdı. Benim dedem ustaydı. Hem marangoz, hem demirci, hem duvar ustası. Yani bir inşaat için ne gerekiyorsa hepsi. Şimdi ne var; birini birisi yapıyor, birini birisi. Herkes başka bir şeyin ustası. Eskiden bir inşaatçı bir binanın bütün sisteminden sorumluydu. Şimdi inşaat mühendisi; inşaat projesinden sorumlu, mimar; mimari projesinden sorumlu, alt yapı tesisattan makine mühendisi sorumlu, elektrikten elektrik mühendisi sorumlu. Böyle bir gidiş var. Şimdi şöyle düşünelim; Eski Yunan ya da Rönesans'a gelelim. Şimdi Michaelangelo, hem mimar, hem ressam, hem heykeltıraş. Ya da eski Yunan filozofları ya da İslam filozofları. Hangisine bakarsak bakalım; hem felsefeci, hem matematikçi, hem hekim. Yani bir insan bilim adamı, bilimin eli yeten temel dallarının hepsini aynı görüyor. Gücü yettiğinde hepsiyle uğraşılıyor. Çünkü bu bir mantık, bir bütün. Sanatta da aynı. Bir kişi plastik sanatlarla mı ilgileniyor, bu adam ressam, heykeltıraş, mimardır. Ama üç algı değişiktir. Ressam yüzeyde, heykeltıraş hacim, mimar boşluk yaratır. Çünkü insanın plastik olarak üç temel algısı vardır. Üçü ayrı ayrı. Resim, heykel, mimarlık buradan çıkmıştır. Eğitim de buna göre idi ve sanatçılar pratikte üçünü de yapardı. Nitekim biz daha bu tarafa doğru gelelim. Batı'dan örnekliyorum. Rodin, biliyorsunuz en güzel heykelleri yaptı. Ressam Renoir en güzel heykelleri yaptı, oysa ressam. Matisse, çağdaş heykelin de öncüsü, çağdaş resmin de öncüsü. Picasso, çağdaş resmin öncüsü. Miró... hatta Matisse, Picasso çağdaş sahne tasarımının, çağdaş kostümün de öncüleri. Şimdi Miró'yu düşünebiliyor musunuz? Neyin büyük öncüsü, neyin büyük ustası? Birkaç şey birden. Giacometti, ressam mı, heykeltıraş mı? Zaten sanatın özünde hangi eğitimi görürlerse görsünler, ağırlığı neye verirlerse versinler her zaman interdisipliner bir mantık ve yaklaşım vardır. Kişiye göre değişmekte, yakaladığı olanaklara göre değişmekte, hayat tarzına göre değişmekte. Toplumda aldığı görevler kullanabildiği olanak ve yetkiler çerçevesinde

bu hep böyle olmuştur. Şimdi, sanat alanındaki bütün disiplinlerin bir çatı altında toplanması neler getirmiştir: Uygulamalı sanatlarla pür sanat dallarının dayanışması bir parça sulanmaya sebep olmuştur. Başka bir şeye sebep olmuştur. Resim diye giren heykeltıraş olarak çıkmıştır, çıkma imkânı bulmuştur. Ya da modacı olarak fakülteye girip heykeltıraş olarak çıkabilmiştir. Yani ülkemizi de GSF'ye girerken gençlerimizin kendini çok iyi tanınaması, bu alanlardan yeterince haberdar olmaması sonucu kendini de tanımıyor ama sanatı sevdiği için şartlanma, heveslenme sebebiyle ya resme giriyor, ya grafiğe ya heykele ya modaya... Ama girdikten sonra bakıyor ki; "benim esas dalım resim değil heykel, heykel değil moda, moda değil grafik..." Bunu nasıl bu şekilde değişim, dönüşümü yakalıyor? Yani bu bakımdan hem alan değiştirmede bu çok önemli.

RB: Daha da öteye, görsel sanatlar ötesinde de birtakım disiplinlerle alışveriş gerçekleşiyor.

VG: Benim söylediğim plastik sanatlarla ilgili, ama söylediğin gibi bugünkü yelpazeye göre açıldığımız zaman fotoğrafı tutun film yapmayı, sinemayı tutun...

RB: Bunların hepsi aynı kurum içinde. Sonuçta bu teknolojik alt yapıya sahip bölümleri de GSF çatısı altında toplayan bir sistem.

VG: Şimdi şunu söylemek istiyorum bu konuda. Şimdi diyelim ki resim bölümünün giderek fotoğrafı bir plastik alan olarak görmesi, onun üst şeyi olan videoyu görmesi, daha yukarı giderek kısa film, belgeseli görmesi... Bu bazen başka bir bölüm olmasa bile örnekleyelim, resim bölümünün kendi iç zenginliğinin günümüz teknolojisi teknikleri ve ortamıyla olan ilişkisi nedeniyle zaten yeşerir. Ama bir de orada, grafik bölümü, sinema bölümü varsa bu yeşerme, bu renklerin rengârenk hale gelmesi neredeyse ayağına gelmiş bir imkân olarak daha zamanında ve daha güçlü çıkar. Bu bakımdan ben bunların hepsini önemli buluyorum ve olumlu buluyorum.

RB: Hepsi önemli, hepsi olumlu tabii ki. Bu tartışılmaz, ancak bunların bir arada olmaları bir altyapı zenginliği de gerektiriyor. Yani resim, heykel birbirleriyle alışveriş yaparlar ama bir heykeltıraşın video ile bir iş yapmaya kalkması, ondan haberdar olması bir kuramsal alt yapı da gerektiriyor aslında. Dolayısıyla bu fakültelerde yani 1990 sonrası fakültelerde özellikle, sadece uygulamaya dayalı bir anlayış bir model değil, kurama da dayalı bir modeli gerekli kılmıştır. Fakültede böyle bir ihtiyaç ortaya çıkmıştır. Ama benim çelişki olarak gördüğüm bir şeyi söylemek istiyorum. Bizim içinde bulunduğumuz kurumda da böyle bir özellik var. Güzel Sanatlar Fakülteleri'nde öğretim elemanları uygulama dersi yürütme konusunda çok istekli. Ama zorunluluk olarak düşündüğüm kuramsal dersleri yürütmede ne yazık ki sıkıntı çekiyoruz. Bunu sanat eğitiminin eğitim öğretim elemanlarının kuramsal alt yapılarını yeterince geliştirememelerine bağlamak mümkün. Yanılıyor olabilirim ama sizin de değerlendirmelerinizi bu konuda merak ediyorum. Yani bu kuramsal alt yapı konusunda bir eksiklik mi var, yoksa gerçekten bir isteksizlik mi var?

VG: İkisi de var. Şimdi bakın, şöyle bakalım. Bütün dallar için, tıp dahil tarihi okutulmayan hiçbir disiplin yoktur. Teknoloji okutulmayan hiçbir disiplin yoktur. Sosyolojisi, psikolojisi, planlaması, ekonomisi okutulmayan hiçbir disiplin yok. Onun için sanat eğitimi, felsefesi, sosyolojisi, psikolojisi, tarihi, estetiği diliyle bir bütündür. Bunların teknolojisi. Bunlar okutulmak zorunda. Aksi halde okul kavramı ile uyuşmaz. Okul bu demektir. Sanatçı yetiştirme modelleri aşağı yukarı adı değişse bile aynıdır. Çok basit. Eski İtalya'yı alalım, Rönesans'ı. Gençler, yeteneğine göre bir ressamın yanına veriliyordu. Çırak, daha küçük, önce ne yapıyor, atölyeyi süpürüyor. Sonra boya karıyor, sonra tuvale astar çekme izni alıyor. Sonra zeminleri boyama izni alıyor, sonra desen çizme izni alıyor vs. Bir yere geliyor, tamam diyor, ama hoca ona

bu vesileyle bu aşamaların hepsiyle ilgili tarihi bilgileri veriyor, teknik bilgileri veriyor, teknolojik bilgileri veriyor. Artı, arada bir de git diyor falanca yere, oradaki sanat tarihi, felsefe hocasını, matematik hocasını dinle diyor. Şimdi bizim üç aşağı beş yukarı değişmeyen bir sistem var: Genel kültürün olacak; alan kültürü veren sanat tarihi olacak, yani sanat kültürü veren derslerin olacak: plastik sanatlara ortak desen, form gibi pratiklerin olacak; temel eğitimin olacak. Ondan sonra alanla ilgili şey olacak. Modaysa moda, resimse resim. Bunların sırası, miktarı, kurumların ülke koşullarına göre, kurumun geleneğine göre değişebilir ama bu değişmiyor. Yani bunların yılları, miktarı böyle esnektir, yani geleneğine göre, ülkesine göre değişir ama bu şart. Şimdi bunun içerisinde kuramsal bilgi, yani sanat bilgisi veren dersler... Bu şununla ilgili; birincisi genelde insanlara kuramsal ama onu daha çok felsefi düşünceye dayalı dersler ve bunların da gerekli olduğu konusunda insanların ikna olması ve heveslenmesi kolay olmuyor. Sanatçıların büyük bir çoğunluğu bundan kaçıyor. Bu da benim gözlemim. Ama sanat tarihini doğru dürüst bilmeyen bir ressam, heykeltıraş olabilir mi? Ekonomi tarihi bilmeyen biri ekonomist olabilir mi? Tabii burada, atölye hocalarının özendirmesi, çocuğu oraya doğru yönlendirmesiyle bu dersi veren hocaların önemi çok büyüktür. Sanat tarihi hocalarının, sanat felsefesi, estetik sosyolojisi gibi dersleri veren, analiz dersi veren hocaların yeterliği, marifeti, öğrenciyi motive etmeleri çok önemlidir. Onun için bu derslerin olmadığı bir atölye çalışması söz konusu olamaz. Türkiye’de çok tartışıldı: Bazı arkadaşlarımız Türkiye’nin en büyük sorununun bir sanat felsefesine sahip olmaması olduğunu öne sürdüler. Şimdi; sanatsal üretimde yaratıcılıkla, bir felsefeye bağlı olmakla temel eğitim olarak bir kültürel birikime bağlı olmak farklı şeyler. Sanat öyle bir şey ki; teknolojisiz olmuyor, düşüncesiz olmuyor, tekniksiz olmuyor ama bunların hiçbirisi sanatsal üründe gözükmez. Bir sanatsal üründe, bir düşünce, ya da bir teknik

beceri, ya da bir teknolojik durum, ya da bir malzeme estetik yapı ve hazzın önüne çıkıyorsa; ancak o alanların fetişizmi olur. Günümüzle somutlayalım. Grafik tasarımı yapıyor, sadece teknik ve teknoloji okuyor. Teknoloji fetişizmi var. Bunu yarıştıyorlar, ama ortada estetik bir şey yok. Bin yıl önce yazılmış bir şiiri mesela Yunus Emre’yi bugün aynı duyarlılıkla, aynı tatla, aynı hazla tekrar okuyoruz. Çağdaş şiirde aynı tadı alabiliyoruz. Ya da müzikte bir asır önce, üç asır önce, bin yıl önceki bir senfonik veya türkü aynı hazzı bize veriyor. Tercihlerimize bir şey demiyorum. Şu an hareketli bir şey dinlemek istiyorum, onlar ayrı. Ama hiç kimse Bach’la Çaykovski’yi karşılaştırmaz. Kimse, Urfa ağıtıyla Karadeniz türküsünü karşılaştırmaz. Kimse Orhan Veli ile Yunus Emre’yle boy ölçüştürmez. Hiç kimse Nazım Hikmet ile Karacaoğlan’ı veya Pir Sultan’ı karşılaştırmaz, boy ölçüştürmez. Ama bunların hepsi zamana dayanan, sanatsal değeri olan tıpkı bir varlık gibi asla yok olup ölmeyen bir varlık olabilmiştir. Dikkat edin; sanat eserlerinde şaşılabilecek teknik bir beceri ve teknoloji vardır. Mesela resim sanatında teknik, dil anlamında algılanır. Yani Van Gogh’un tekniği denilince Van Gogh’un dilidir, Picasso’nun tekniği denilince Picasso’nun dilidir. Teknik başka teknoloji başka, bizde karıştırılır bu.

RB: Sanatçılar var olan, güncel olan yöntemleri takip etmenin ötesine geçemiyor diyorsunuz anladığım kadarıyla.

VG: Şimdi bu söylediğin her dönem için geçerli olmuştur ve büyük ölçüde böyledir. Zaten onun ötesine geçenler sanat eseri de kalıcı olmuştur. Ben sık sık Süleymaniye’ye giderim, inanılmaz buluyorum. Olağanüstü bir teknik ve teknolojik buluş var, beceri var. Ama baktığınızda sizi ilk anda büyüleyen onun biçimsel gücüdür. Mimari de bu değil mi? Yaratılan mekânın büyüünün ortaya çıkması. Ama ayrıntılı incelemeye kalktığınızda taşın işlenişinden teknik biçimlendirmeye kadar her şeyi yakalayabiliyorsunuz. Bu tiyatrodan da böyledir, sinemada da böyledir. Ama burada bir şeye daha değinmek istiyorum. Bu kuramsal

şey dediğimizde; kuramsal dersler, konular, düşünceler, görüşler sanat ve tasarım yapan kişilerin altyapısıdır. Beslenme kaynaklıdır, dayanaklarıdır, ama asla bir düşünceye, bir felsefeye ya da bir kurama dayanarak sanat yapılamaz.

RB: Ama kavramsalcuları nereye koyacağız?

VG: O da aynı sorunu yaşamaktadır. Kavramsalcular da malzeme fetişizmi gibi, teknoloji fetişizmi gibi, düşünme fetişizmi, mesaj fetişizmine takılıyor. Oyalıyor milleti, hoş da gidiyor. Ama üç yıl sonra yok.

RB: 1960 sonrası kavramsal sanatı temel alan bir yaklaşım var sanatta. Buna bağlı olarak da bütün o konvansiyonel anlayışlar kendisini yeniden gözden geçirmek zorunda kalmış. Müzeler, sanat kurumları, sanat eğitimi kurumları, piyasa gibi. Bunların tamamı kendini yeniden gözden geçirmek zorunda kalmış.

VG: Çok doğru bir şey söylüyorsun, ama bu hep böyle olmuş. Bakın, izlenimci dönemde izlenimciler önce hiçbir sergiye alınmadı, fakat yavaş yavaş önce sanatçıları kabul etmeye, birkaç sanat uzmanı risk alarak onları satın almaya, sergilemeye başlayınca yavaş yavaş bir anlayış olarak izlenimcilik benimsenmeye başlayınca binlerce kişi o amaçla resim yaptı.

RB: Ama 1960 sonrası izlenimcileri de konvansiyonel sanatın içine sokuyoruz.

VG: Bu dediğimi çoğaltabilirsiniz. Sürrealistleri al, Fütüristleri al, Dadacıları al, Ekspresyonistleri al, Yeni Ekspresyonistleri al, Pop'u al... Yani çağımıza doğru çok sıkça değişen, birçoğu yan yana bulunabilen, dünya onu gerektiriyor, bütün alanlarda binlerce insan bunu dener. Binlerce insan bunu yaptı denedi, bugün de yapıyor, yapacak da. Ama o çağlar üstü aşamaya ulaşabilenler zamana dayanıyor ve hâlâ bizi etkilemeye devam ediyor, hâlâ paylaşılmaya devam ediyor.

RB: Peki günümüzdeki Türkiye'deki bütün bu süreçten sonra, bütün bir sanat eğitimi sürecini konuştuk. Geldiğimiz noktada sanat ortamı belki bütün parametreleriyle değerlendirilebilir, dönemsel olarak da değerlendirilebilir. Bu bağlamda Türkiye'de sanat ortamını nasıl değerlendiriyorsunuz? Yani sanat pazarının, piyasasının gelişmesi yani 1950'lerden başlayarak bir evrilme süreci geçirmiş, daha öncesine de gidilebilir. 1980'lerden de örnek verebiliriz. Ama geldiğimiz noktada gerek sanat eğitiminin interdisipliner olması, gerek sanat ortamının interdisipliner olması nedeniyle yeni bir değerlendirmeye ihtiyaç duyuyor. Bu konuda görüşleriniz nelerdir?

VG: Şimdi, bana öyle soru soruyorsun ki cevap veremiyorum. Şöyle veremiyorum; tabii iki sanat konuşmam lazım, ama bana daha "şu konuya nasıl bakıyorsunuz?" dersin, ben o konuya nasıl baktığımı söylerim. Şimdi bakın, işin finansal boyutu var, işin düşünsel, felsefi boyutu var, işin kurumsal boyutu var, işin ticari boyutu var.

RB: Şöyle diyebilir miyiz hocam; sanatı kontrol eden yapı biraz şirketleşmeye başladı. Bu yeni yapıyı değerlendirebilir miyiz?

VG: Şimdi, şöyle görmek zorundayız; 1789'a kadar sanat, devletin tekelindeydi. Kim finanse ediyordu? Kilise ve devlet. Bizde kimdi? Saray himayesindeydi. 1789'dan sonra Batı'daki sanayi toplumunun oluşmaya başlaması ve özel mülkiyetin gelişmesiyle, hümanizm ve bireysellik ortaya çıkınca, devletin ve kilisenin yanında kişisel güçler ortaya çıkmaya başladı. Yani zenginler, burjuva sınıfı. Her aktivite, finanse eden kimse ona göre şekillenir. Bu doğanın kuralı. Finansmanı kilise yaparken bütün sanatçılar ortak olarak kilise resmi yapıyordu. Osmanlı minyatürlerinin hepsi aynı konulardır. Çünkü saray finanse ediyor. Bu konuda en tipik, en büyük çıkış 19. asırda izlenimcilerdir. Hiçbir kuruma, ne devlete, ne kiliseye bağlı olmaksızın Bireysel resim yapmaya

başladılar. Konu sivilleşti, dil sivilleşti. Dilin sivilleşmesiyle herkes istediği şeyi, aklına esen şeyi yapmaya başladı. Bireysel tatmin öne çıktı. Modernleşen Batı toplumu yeni gelişmelere göre kurumsallaştı. Eskiden yalnızca müşteri devletken, kilise iken küçük bir grup özel kesimken, giderek özel kesimin parası pulu gibi sanat zevkini isteme, ısmarlama, koruma konusunda o da devreye girdi. Kilise ikinci planda artık. Önde ne var? Devletle, vatandaş var, yani zengin var. Sanat eskiden kiliselerin ısmarladığı, kiliseler için yapılan bir şeydi. Sonra saraylar için oldu, sonra bunun yanına zenginlerin evi, iş yeri girmeye başladı. Böylece ticaret başladı, grafik sanatı doğdu. Sanat eseri hareket etmeye başladı, alınıp satılmaya, taşınmaya başladı. Böylelikle bir ticaret malı oldu, meta oldu. Zevk için koleksiyon yapmak varken, alınıp satılır olmaya başladı. Bunun müşterisi devlet oldu, müzeleri kurdu, prestij için kullanıldı ya da koleksiyon yapıp satarak para kazanmaya başlandı. Batı'da en önemli sektörlerden birisi sanat pazarlamacılığıdır. Günümüzde neredeyse serbest piyasa, devletin ve kurumların da önüne geçti. Fiyatları onlar belirler oldu, kaliteye etki eder oldu, söz sahibi olmaya başladı. Krizlere göre, isteklere göre, propagandaya göre... Bildiğin herhangi bir mal gibi artık. Şimdi Türkiye'ye geldiğimizde, Osmanlı malum. Saray dışında da Osmanlı'nın hiçbir gücü yoktu. Sonra Cumhuriyet kuruldu. Modern bir Cumhuriyet. Bütün alanlarda olduğu gibi plastik sanatlar alanında da üretici olmak, yaratmak gerektiğine inandı. Ama toplumun, bireylerin yeteneklerinin ortaya çıkarılıp eğitilmesi gerektiği anlaşıldı. Bu Osmanlı'da da başlamıştı zaten. Cumhuriyet sıfırdan başlamadı. İşte Mimar Sinan'ın kuruluşu ve diğer eğitim kurumları. Bunların hepsinin destekçisi devletti. Devlet, devlet sergilerinden resim satın alıyordu. Sanatçıları o istihdam ediyordu. Hocalık yaptırıyordu, danışmanlık yaptırıyordu. Çalıştırıyordu, yani dolaylı olarak. Bu şehir için de böyle. Hepsi için böyle. Tiyatro öyle değil mi, opera, bale öyle değil mi? Opera, bale hâlâ kamu

finansmanı ile gidiyor. Türkiye'deki gelişmelere paralel olarak devreye KİT'ler girmeye başladı, bankalar girmeye başladı. Çok sonraları, 1960 sonrası serbest piyasanın da biraz var olmaya başlamasıyla şirketler girmeye başladı. 1970'ten sonra bankalar, KİT'ler, Kültür Bakanlığı yanında şahıslar resim almaya başladı. Sonra bu seksenlerde alınıp satılır olmaya başladı. Yani Türkiye'de resim piyasası hâlâ oluşmuş değil ama az çok piyasa denilebilecek ilişkilere girmesi seksenden sonradır. Özellikle bu neo-liberal tavır, Özal ile gelen serbest piyasanın her yerde yerleşmesiyle Kültür Bakanlığı, devlet, devletin bankaları, özel bankalar, holdingler... Bir de daha önceleri biraz hali vakti yerinde olan, üniversite hocaları, mimarlar, doktorlar evleri için, sevdikleri için resim alıyorlardı. Şimdi onlar da alamaz oldu. Artık onların yerini holdingler, şirketler aldı. Son on, on beş yıldır gittikçe Kültür Bakanlığı, devlet yavaş yavaş devreden çıktı. Onun yerine, o boşluğu büyük holdingler ve kişisel koleksiyonerler doldurmaya başladı. Ama Türkiye bir şey daha yaşıyor son on, on beş yıldır. Resim piyasası büyümesine rağmen modern sanata, güncel sanata destek düştü. Güncel sanata ve çağdaş sanata olan destek düştü. Neye göre düştü, onu da söyleyeceğim. Genelde Türkiye'de, sanata olan direkt veya dolaylı desteğin artmasına rağmen bizim alanda güncel sanata, çağdaş sanata olan destek düştü. Bu şu demektir: Sanatsal aktivitelerle günümüz yönetiminin ve günümüz ekonomik güçlerinin ilişkileri çok iyi değil demektir. Bunun tercümesi bu.

RB: Yani, bir başka şeyden bahsediyorsunuz siz. Oysa diğer taraftan yürüyen, bizim anladığımız anlamda, disiplinler arası da olsa konvansiyonel de olsa bizim anladığımız anlamda bir piyasa var. Bunun yanında başka bir piyasa da daha muhafazakâr kesime hitap eden bir piyasa da var. VG: Ama o, yapay yaratılmış bir piyasa. İşte o yaratılan ideolojik ve yapay yaratılmış bir şey. Zorlamayla, destekle yaratılmaya çalışılıyor.

RB: Aslında bu ikisi de birbirine paralel. Her ikisinin de koşullarının yapay bir şekilde oluşturulduğunu düşünüyorum. Yani kişisel görüşüm bu. Bir taraftan muhafazakâr kesime yönelik bir pazar oluşturuldu, bir taraftan da güncel sanata ait bir pazar oluşturuldu. Bunların her ikisini de kontrol eden bir yapı var.

VG: Bu mecburiyet ama... Bir toplumun iki cephesi gibi.

RB: Biz bir zamanlar Doğan Kuban'ın, biraz da durumumuzdan şikâyet edercesine, "ne zaman ki müzelerin önünde kuyruk görülür, o zaman Türkiye'de sanat halk tarafından benimsenmiştir", ifadesine çok inanırdık. Şimdi bunu görüyoruz. Yani birtakım etkinliklerin önünde kuyruk görüyoruz. Contemporary Art International gibi etkinliklerin önünde kuyruk görüyoruz. Ama, güncel sanatın halk tarafından benimsendiği konusunda kuşkularımız var.

VG: Şimdi şöyle bir şey var. Türk toplumu kentlileşiyor. Yani kent toplumu haline gelme savaşı veriyor. Nüfusun yüzde altmışı, yetmiş, sekseni kentlerde yaşadığı halde kentli bir ülke olamadık henüz. O ayrı bir konu, ama kentlerde yaşadığımız zaman kent yapısının kendine has bir özelliği var. Orada sanat gibi bazı kurumlar öne çıkıyor, önem kazanıyor. Türkiye henüz yeterince kentleşmesini ve kentlileşmesini sağlayamadığı için nüfuslara ve oranlara baktığımızda, o oranda sanat ve kültür aktiviteleri, yaratıcı aktiviteler yeterince yer almıyor. Kentlere geldiğimiz, kentte bulduğumuz oranda sanat ve kültür aktivitemiz ve üretimimiz artmıyor. Ama her yıl eskiye göre artıyor. Bu çok önemli bir şey, ama yeterince artmıyor. Bir de kalite var. Kaliteyi ısmarlama yapamazsınız. Yani tek kutuplu bir olay değil bu.

RB: Kentli oranı artarken bir taraftan da sanat eğitimi alan kitle de artış gösterdi.

VG: Okullar çok arttı tabii...

RB: Hocam okullar çok arttı derken, sanat eğitimi alan gençler konusunda birtakım tavsiyeleriniz olabilir belki...

VG: Şimdi ülkemizde nüfusa paralel olarak sanat eğitimi veren kurumlar da artıyor tabii. Bunların hepsi sevindirici. Çünkü eskiden, şu anki bazı sanat ve tasarım alanlarıyla iştigal etmek bir işten sayılmazdı. Dünya geliştikçe sanatın, estetiğin ve dilin günlük yaşamda kullanılması, üretimlere yansıtılması gittikçe arttı. Yani yalnızca beyinsel bir olay, yalnızca entelektüel bir olay, ya da yalnızca bir dekor ve süs olayı olmaktan çıktı sanat uğraşı. Onun yanında, onlardan daha fazla bu dili inovasyonda kullanan, yani seri üretime, uygulamaya teknolojiyle karıştırarak, piyasayı da düşünerek o alana uygulayan, onun üzerine inşa eden sanattan büyük bir alan doğdu. Seri üretime, kentsel yaşama, ortak yaşama paralel olarak... Giyim kuşamdan kullanılan mobilyaya, bindiğin arabadan kullandığın lambaya, kullandığın binadan sokağın kaldırımına kadar, yani her şey, şu anki yaptığımız, gördüğümüz her şey sanata dayanıyor.

RB: Sevgili hocam, daha önce bir kıyaslama yaptık. Paris'i konuştuk, Gazi'yi konuştuk. Paris dönüşü "Ankara'daki ve Türkiye'deki ortam neydi?" onu konuşalım biraz.

VG: Aslında Paris konusunu biraz konuşmamız gerekir diye düşünüyorum. Aslında, Paris'i önce ikiye ayırmak lazım. Bir okul, iki bütün kent. Hatta kenti de ikiye ayırmak lazım. Kurumlar ve sokak olarak. Mesela bana öyle geliyor ki Paris, bütün kurumların üstüne çıkıyordu. Bütün kurumlara ağır basan bir yapısı var. Zaten anılardan, literatürlerden de biliyoruz ki Paris üç asır plastik sanatların merkezi konumunda oldu. İkinci büyük savaşa kadar dünyada sanatın bir numaralı merkezi oldu. Bu yalnızca resim değil, genelde böyle oldu. Şimdi bunu yaratan neydi? Hatta birçok sanatçı okullarda okumadan sanatçı oldu. Kimisi okullardan atıldı, kimisi kabul edilmedi. Mesela Rodin, Beaux Art'a giremedi. Cezanne, Beaux Art'ı bitiremedi atıldı. Léger, Beaux Art'da okumadı. Bunun gibi o kadar çok örnek var.

RB: Léger, Beaux Art'da okumadı ama Léger'e Türkiye'den öğrenci gönderildi.

VG: Çünkü atölyesi vardı. Şimdi şu; Beaux Art Napolyon zamanında kurulmuş bir okul, öncü olmuş, fakat zaman içerisinde akademizme tutunduğu için devrimci, yenilikçi olan akımlar orada zemin bulamamış. Yani bir nevi sokağa göre kente göre geride kalmış, tutucu kalmış. Mesela Paris kentinde 1900'lerde, 1800'lerin ikinci yarısında birçok sanatçı atölyesi var okul gibi çalışan. Bir de Fransızlar'da şöyle bir anlayış var. "Sanatçı olmak mektepli olmak meselesi değildir. Mektepten de sanatçı çıkar ama sanatçı olmak için mektepli olmak şart değildir." Çünkü Paris'in ortamı buna uyar. Birçok sanatçı birçok genç sanatçıların atölyesine giderek yetişmiştir. Her ikisini yapanlar da değerlendirenler de oldu. Şimdi bu kurumsal duruma baktığımızda, okulların dışında yani Beaux Art'ın dışında müzeler, galeriler, kültür merkezleri, kütüphanelerin ne kadar önemli olduğunu görüyoruz.

RB: Kentin bütün kültürel alanları "sokak" olarak tanımlanabilir.

VG: Başka bir şey daha var. Mesela kentin fiziki yapısı, mimarisi, kentsel tasarımı, günlük akışı. Mesela Paris'te kafeler birer kurumdur. Picasso her gün her akşam kafelerde geçiriyordu zamanını. Yani edebiyatçılar, ressam, heykeltıraşlar, tiyatrocular o kafelerde yani kahvehanelerde, kıraathanelerde buluşur, sohbet eder, tartışır, yer, içer, orada kültür alırlar. Herhangi bir yeme içme meselesi değildir, bir kültürel ortamdır ve okul kadar önemlidir bu kafeler. Oraya entelektüeller, siyasetçiler de gelir. Bu Paris'in geleneği. Paris metrolarının girişleri Art Nouveau'nun en tipik örnekleri olarak görülür, değerlendirilir. Metro girişleri. Hatta oradaki isimler, kentsel mobilyalar, grafik tasarımın tipografi örnekleri olarak hâlâ gösterilir. Başka bir şey söyleyeceğim. Paris'in en önemli özelliklerinden birisi fiziki her şeyin insan ölçülerinde olmasıdır, insan boyutundadır. Mesela, Fransa'da insanı ezen ne bir köprü, ne

bir cadde, ne bir bina, ne bir yapı bulamazsınız. İnsan ölçülerinde, insan boyutlarındadır. Ve bu, düşünün ki sürekli kullandığınız metronun girişi çıkışı sizi buna göre etkilemekte ve içine almakta.

RB: Hocam Paris öncesi İstanbul'u ziyaret edip Paris'e hazırlıklı giden bir sanatçı olarak, bir öğrenci olarak, Paris'teki bu büyüklü ortamı yaşadktan sonra Ankara'ya döndüğünüzde neler hissettiniz, merak ediyorum, nasıl bir kıyaslama yaptınız?

VG: Şimdi tabii şöyle bir şey var. Ben zaten Ankara'yı daha önce biliyordum.

RB: Ama Paris'i bilmiyordunuz.

VG: Paris'i bilmiyordum ama tabii arada çok büyük nitelik ve nicelik farkı vardı. Diyelim ki o zamanlar, bir resim, heykel müzemizin olmaması, galeri sayımızın çok az olması... ama şimdi Ankara'yı kıyaslama mı yoksa kendi başına değerlendirmek lazım. Ankara Cumhuriyet'in simgesi olduğu için kamu ve devletin desteği ile yalnızca fiziki alt yapısı değil, eğitim alt yapısı... Yalnız o da değil sanat ve kültür alt yapısı da düşünülmüş ve planlanmış bir kenttir. Bu çok önemli. Gazi Eğitim'in kuruluşu da böyle bir ihtiyaca karşılıktır. Yalnız o değil. Ankara, uzun süre Türkiye'nin yalnızca siyasi değil, sanat ve kültür başkenti olarak da rol oynamıştır. Bundan neyi anlıyoruz? Türkiye'nin en iyi üniversitelerinin bir kısmı Ankara'da ve hâlâ öyle. Türk opera ve balesi, Türk tiyatrosu Ankara'da başlamıştır. Yine birçok sanatçımız Ankara'da yetişti ya da yaşadı. Bugün Türk resminin büyük ustalarına baktığınızda isim bile sayabiliriz. Büyük bir çoğunluğunu Ankara'da yetiştiğini ya da yaşadığını görürüz. Refik Epikman'dan Abidin Elderoğlu'na, Eşref Üren'den Orhan Peker'e, Adnan Turani'den Turan Erol'a. Tabii hepsini sayamayacağım çünkü arada unutmak büyük saygısızlık olur ama Cemal Bingöl'den Turgut Zaim'e... Dikkat edin bunların hepsi sıradan sanatçı değil; kişiliği, rengi olan, öncülük yani olan ustalardır. Müzikte de aynı şey, hatta Türk televizyonunun Türk sinemasının birçok öncüsü

Ankara konservatuarından yetişmiştir. Niye böyleydi? Birincisi; Ankara'nın devletin başkenti olması. İkincisi; devletin desteği, bankaların desteği; hem eser alışverişi meselesi hem de mekân, galeri ve koleksiyon oluşturma açısından. Üçüncüsü; Büyük kuruluşlar destekliyordu. Kamu İktisadi Teşekkülleri, yani KİT'ler... Büyükelçilikler. Ankara'da neredeyse gelenektir büyükelçiliklerin çoğunun galerileri vardır. Bütün bunlar bir bütün oluşturur. Bir de, Ankara uzun süre başkent olması nedeniyle bir memur, bürokrat ve entelektüel kent oldu. Bu nedenle de bir öncülük yaptı. 1980'ten sonra neo-liberal ekonomiler ve planlamalar ve Özal'ın başı çektiği yeni sanat, kültür ve ekonomi ve politikaları ile yalnız ona da bağlı değil, dünyadaki oluşum ve değişimlerle, işte Sovyetler Birliği'nin dağılması, Avrupa Birliği, yeni Orta Doğu politikası vs. ile sınırların zayıflaması nedeniyle Türkiye yeni bir yapılanmaya girdi. Bu yeni yapılanmanın merkezi İstanbul oldu. Banka genel müdürlüklerinin hepsi çoğunlukla İstanbul'a taşındı. Büyük kuruluşların, şirketlerin genel müdürlükleri çoğunlukla İstanbul'a taşındı. Finans merkezleri İstanbul'da oluştu. Dolayısı ile ona paralel olarak sanat ve kültür alanındaki etkinliklerin merkezi İstanbul'a kaymaya başladı. Bir İmparatorluk kalıntısı vardı. Yani İmparatorluk'tan kalan kurumlar, sanat-kültür alanında geleneksel bir yapı vardı. İstanbul, işte Belediye Konservatuarı'ndan tutun da Devlet Konservatuarı'na, Güzel Sanatlar Akademisi'nin geleneği... Oluşturduğu gelenek tabii ki İstanbul'da hep oldu. Musiki cemiyetleri ve Yeşilçam. Bunlar kökü Osmanlı'ya dayanan çok önemli sanat ve kültür kurumlarımız. Ama 1980'den sonra bunlarda yenilenme, büyüme, gelişme ve yenilerin katılımı ile çoğalmalar başladı. Bienaller, açılan özel müzeler vs. ile durum değişti.

Paris gibi bir merkezden sonra Ankara, Türkiye. Tabii bu konuştuğumuz birçok olayın fakirleşme yani çok daha fakir, onun daha küçük çapta olanlarıyla karşılaşıyoruz. Ama şimdi size enteresan bir şey söyleyeceğim. Dünyanın büyük merkezlerinde okumak ve çalışmak

size bir şey daha fark ettiriyor. Mesela önemli şeylerden birisi; büyük merkezler, sanat ve kültür merkezleri bir şeye daha vesile oluyor. Oralarda eğitim gördüğünde, yaşadığında "ben kimim?" diye daha derinden sormaya başlıyorsun. Kimlik arama değil bu yalnız. Çünkü o ülkelerde, o ülke ve onun dışındaki ülkelerin bir nevi müzeler, kurumlar kanalı ile bir nevi kimlikleriyle orada tanışıyorsun. İnsanlık var olduğundan beri ürettiği, günümüze kalan bütün sanat ve kültür değerini oradaki müzelerde gördüğümde eğitim-öğretim kurumlarında hepsinin değerlendirildiğini, dikkate alındığını, incelendiğini, tanındığını gördüğün zaman yeniden düşünüyorsun. İşte bu yeniden düşünme herkese kendi ülkesini, toplumunu, kendi sanatını, kültürünü ve tarihini, toprağını yeniden inceleme ve özellikle düşünmesine vesile oluyor. Bunu kimileri önemser, kimileri boş ver der. "Yeni elde ettiğim ortam bana yeter" der. Ama bizim gibiler onu diyemez. Bunu daha açık söylersek; biz Anadolu'yu, Türk sanat ve kültürünü Paris gibi büyük bir kentte yaşayınca yeniden görmeye, anlamaya, değerlendirmeye başladık. Sanatımızla, kültürümüzle, tarihimizle, yapımızla bunu daha nesnel, mümkün olduğunca daha gerçek boyutları ile görmeye, algılamaya başladık diye düşünüyorum. Bütün benim gibi olanlar adına konuşamam ama bu bir genelleme olarak da değerlendirilebilir. Bu çok önemli bir durumdur. Çünkü şunu görüyoruz, Matisse diyor ki; "ben doğu sanatları sergisini görüp orada minyatürleri görünce sanatsal yaklaşımım ve dünyam değişti" diyor. Ya da Afrika sanatları sergisini görünce biçim yani sanatın dili ve yapısıyla ilgili endişelerde değişme, zenginleşme, ufuk genişlemesi oluyor. Ben bir de şunu fark ettim tabii bu vesileyle, bunu birçok sanatçı arkadaşım dile getirmiştir. Dünya sanatı, mesela Mısır'ı Paris'te gördük, Çin'i, Japon'u Paris'te gördük. Hint'i, Akdeniz'i, Anadolu'yu Mezopotamya'yı, Kuzey Afrika'yı, Güney Amerika'yı orada görüyorsun. Görünce yeniden düşünüyorsun. Bu hem sanatın boyutları hakkında, hem de dili

hakkında yeni şeyler düşünmene vesile oluyor. Sanatın dilinin genişliği, zenginliği, renkliliği hakkında yeni şeyler düşünmeye, hissetmeye başlıyorsun. Bir anlamda da kendini bulmaya, kendine olan güvenin, cesaret edemediğin, bir anlamda cüret edemediğin şeyleri hem düşünmeye hem yapmaya cüret edebiliyorsun. Bu sanatçı için çok önemli bir şeydir.

RB: Yani sanatçının içinde bulunduğu koşullar, kültürel koşullar çok etkili, bunu söylemek mümkün ama bu kültürel koşulların uzantısı olarak da sanat eğitimi şu ya da okul ya da atölye olarak bir şekilde öne çıkıyor. Ama Türkiye'deki durumda, hem yeni bir yapılanma içinde olan bir ülkeden söz ediyoruz, hem de buna uygun kültürel alt yapı yok. Yani bir geçiş dönemi söz konusu. Bu dönem içinde de bir taraftan da sanat eğitimi sürdürme çabaları var. Yani akademiyle başlayan Gazi ile devam eden ama devamında yeni eğitim kurumlarının olduğu bir süreç söz konusu. Bu da seksenli yıllarda başlıyor aslında. Yetmişlerin ortalarından sonra yanılmıyorsam yetmiş altıda Ege Üniversitesi'nin içinde Güzel Sanatlar Fakültesi girişimi başlıyor. Ondan sonra seksen ikide YÖK'ün kurulmasının ardından yeni okullar kuruluyor.

VG: Şimdi Türkiye'deki sanat kurumlarının yapılanmasına birkaç şey söylemek lazım.

RB: Evet; genel olarak sanatın ifade ediliş şekli ya da süreci, dil problemleri üzerine sizin bütün bir sanat hayatınız boyunca biriktirdikleriniz var, onları konuşmak lazım. Çok geniş bir çerçevede ele alınması gereken bir konu, dolayısıyla ben böyle sınırlandırıcı bir soru sormak istemiyorum.

VG: Aslında şöyle denebilir; doğası gereği sanat, organik bir yapıya sahiptir. Sanatın kendi geleceğini de devamını da o organik yapının belirlediğini düşünüyorum, tıpkı doğadaki insanda ya da nesnelerde olduğu gibi... Mesela bir çam ağacı kendi ortamını bulduğunda

doğal olarak büyür. Onun bunu doğal olarak büyüten onun biyolojik iç yapısı ile bulunduğu çevredeki koşulların sonucudur. Bu organik olarak kendiliğinden oluşur.

RB: Bence zaman zaman o koşulları zorlayarak da büyümesini sağlar.

VG: O, onu kendisi zorlayabildiği kadar kendini ayakta tutmak ve yaşamak için zorlayabildiğince zorlar zaten. O ortak şey, dış etkenlerle kendi iç dinamizminin doğal yapısının bir bileşkesidir, bir dengesidir. Yapma, yaratma, merak etme, deneme ve kendi varlığını ortaya koyma. Var olma mücadelesi... Bunu çevresiyle de paylaşma doğal bir şey toplum içinde yaşadığımız için. Bir nevi yeni bir varlık yaratmadır. Bu varlık sanatta bir aynı zamanda dil yaratma anlamına gelir. Böylelikle sanat eseri doğar. Bunun bir karakteri vardır, bir yapısı vardır. Şimdi, biraz önceki doğallıkla yani kendiliğindenlikle, çevre koşulları arasındaki denge ile ilgili verdiğim örneği insana uygularsak insan yapısı gereği, karakteri gereği sürekli üretir. Şimdi sanat öyle bir şey ki, tıpkı bu biraz önceki örnekte olduğu gibi insanın kendi bireysel olarak iç dinamiği ve yapısı vardır. Olumlu, uygun çevre bulduğunda o etki, dayanak birleşir ve ortaya eylem çıkar, sanatsal bir aktivite çıkar. Bu sanatın varlığı, gücü, her iki dayanağın güçlü olmasıyla ve de onu yaratan bireyin karakteri ile belirlenir. Dış etkenler, iç yapıyı ve karakteri ortaya çıkarıcı, besleyici olmanın üstünde baskın olursa, yine bolca birtakım eylemler ortaya çıkar. Fakat özgün olmak, o bireyi temsil etmek ve yeni bir orijinal varlık olmak konusunda soru işaretleri başlar.

RB: Ama sanatı dış etkenlerden ayırmak da mümkün değil tabii.

VG: Değildir. Ama dış etkenler; yapıyı o merak eden, yaratan, üreten, çalışan, varlığını ve yaşantısını sürdürmeyi içgüdüsel olarak, doğal olarak yapan, beyniyle de onu planlayan, organize eden bireyin yaratımını ortaya koyuşunu baskılayacak kadar güçlü olursa, o yapının üretimi o yapıyı temsil etmekten çıkar,

yapaylaşır, yabancılaşır. Sanat kendiliğinden oluşan bir eylemdir. İşte o zaman taklitler, yapmacık ürünler ortaya çıkar. Bunu hem toplumlar yaşar, hem bireyler yaşar. Hatta kültürler, uygarlıklar da bunu yaşar.

RB: Tarihsel sürece baktığımızda bunun karşılıklarını nasıl bulabiliriz? Nasıl örneklendiririz?

VG: Şöyle; tarihsel sürece baktığımızda sanat eserlerinin gücü ile o toplumun genel gücünün paralel gittiğini görürüz. Sanatı güçlendiren güçler nedir? Ekonomidir, coğrafyadır, inançlardır, gelenektir. Sanat bir gelenektir. Bu bir tanım olarak bile kabul edilebilir. Diyelim ki; toplumlara baktığımızda, tarihe baktığımızda bütün önemli sanat olaylarının birtakım geleneklerin oluşturduğu zincir halkalarından biri olduğunu görürüz. Hiçbir şey yoktan var edilmiyor, hiçbir olan şey de birdenbire ortadan yok olmuyor. Ancak bu akıp gelen yani zincirin halkalarını oluşturan dönemlerin gücü yalnızca gelenekle açıklanamıyor.

RB: Bu noktada sanatçının beslendiği birçok şey var tabii. Gelenek var, çevre var, kişiliği var, psikolojik yapısı var, toplumsal yapı var. Ama bir taraftan da bir önemli bir nokta daha var. Cahit Külebi şiirinde olduğu gibi yerel unsurların baskın olduğu bir sanatsal üretim söz konusu olabiliyor zaman zaman Anadolu'da olduğu gibi Bedri Rahmi'de olduğu gibi Cahit Külebi'de olduğu gibi. Bir de bu yerel unsurların çok hissedilmediği bir üretim söz konusu olabiliyor. Bunu nasıl değerlendiriyoruz, bunu neye bağlıyoruz?

VG: Şimdi dünya sanatına baktığımız zaman, ülkelerin sanatlarına baktığımız zaman her birisi çok ortak yanları olmakla birlikte farklı tatlara sahipler. Bu, konudan geliyor, teknikten geliyor, kompozisyonundan geliyor, renk anlayışından, ışık anlayışından, çizgi anlayışından. Avrupa resmi, Afrika resmi, Mısır resmi, Osmanlı minyatürü, Hint resmi, Japon resmi. Osmanlı'nın hem minyatürde hem mimarideki en etkileyici eserleri 1400'ler

1500'ler 1600'ler. Yani Fatih'ten başlıyor öyle devam ediyor, Kanuni'nin sonunda değişmeye başlıyor. Şimdi Batı'yı alalım, Rönesans diyelim, İtalya'nın, Avrupa'nın her anlamda merkezi olduğu bir dönemin ürünü. Arkasından bu güç, bu merkez, bu ekonomik olarak gelişmişlik, devlet olarak, yönetim olarak güçlü olmak Fransa'ya kayıyor ve Paris oluyor Fransız resmi. Belirleyici olmaya başlıyor. Sonra Almanya'ya doğru, yukarı doğru çıkıyor. Hemen sivri örneklerden gidelim: New York, Amerika. Rusya'nın çarlık dönemi 1800'ler, müzikte, şiirde hatta 1900'ler başı, hatta resimde edebiyatta öncü. Eski Mısır'ı düşünün; dünya sanat bilimi ve kültürünün merkezi iken şimdi durumu çok farklı. Mezopotamya'yı veya Anadolu'yu düşünün. Eski Anadolu uygarlıkları hemen göze çarpıyor. Roma dönemi, Selçuklu, sonra Osmanlı. Eski Yunanistan'ı düşün. Yani, önemli sanatsal yaratıların, eserlerin varlığını o ülkenin gücüyle doğru orantı içinde değerlendirmek mümkündür. Güçlü olan ülkeler yalnızca ordusuyla, bilim ve teknoloji ile güçlü olmuyor. Sanatı ile de güçlü oluyor ve diğer ülkeleri sanatıyla da etkiliyor. Ülkeler ne kadar güçlüyse, o derece güçlü sanat eserleri üretebiliyorlar, o derece güçlü üsluplar yaratabiliyorlar.

RB: Az önce ifade ettiğiniz gibi sanatın merkezinin ekonomik zenginliğe sahip ülkelere kayması da bundan kaynaklanıyor.

VG: Elbette. Ama bunun bir sonucu da var. Önde olan, bilimde olduğu gibi, devlet yapısında olduğu gibi, ekonomide olduğu gibi önde olan ülkeler, sanat ve kültürde de büyük eserler ortaya koyduklarında, diğer ülkelerin sanat ve kültürlerini de etkiliyorlar. Zaman zaman egemenlikleri altına, bu etki o kadar artıyor ki yutuyorlar ya da etkileri altına alıyorlar.

RB: Yani bir kültür emperyalizmi söz konusu olabiliyor. Zaten demin söylediğim gibi yerellik ulusallık ya da ulusallık evrensellik meselesinde evrensel değerler Batı dünyasını temsil eden değerler.

VG: Şöyle bir şey şimdi herkes İngilizce

konusuyor. Herkes Fransızca konuşuyordu bir zamanlar niye? Bu ekonomiyle ilgili. Bir zamanlar Arapça'nın varmış olduğu güç. Bunlar ekonomiyle ilgili ve devletlerin büyüklüğü ve egemenlikleriyle ilgili. Şimdi işte sorun şurada çıkıyor, dikkat edersek bu güçte olan merkezlerde özgün ve yeni şeyler çıkıyor. Hep oradan çıkıyor. Yani Paris'in iki üç asır dünya sanatının merkezi rolü oynamasının nedeni herhalde 1400'den 1500'den 1900'e kadar Fransa'nın gücüdür. Ya da, İtalya'nın yine birkaç asır oynadığı öncül rol, zaman zaman İspanya'nın, zaman zaman Almanya'nın -bizim alandan konuşuyoruz- bunlar o ülkelerin gelişmişlik ve güçlü dönemleriyle paralel gider. Biliyorsunuz Amerika'nın bir sanatsal geleneği yok, Amerika geleneği satın aldı. Nasıl satın aldığını biliyoruz hepimiz. 1800'lerin sonunda Amerika güçlenince Dünya sanatının örneklerini, her anlamdaki örneklerini satın alarak, kendine bir kültürel zemin, taban oluşturma politikası yürüttü. Özellikle Avrupa, özellikle antikite nedeniyle Orta Doğu, Mısır'dan Hindistan'a kadar, Güney Amerika'ya kadar dünyada ne varsa hepsini toplayıp kendi ülkesindeki kültür sanat kurumlarını, müzeleri oluşturdu. Bunu da ekonomik gücüyle, teknik gücüyle Amerika halkının, gençlerinin bilgi dağarcığına, görgü dağarcığına sundu. Böylelikle, İkinci Dünya Savaşı ile birlikte yepyeni bir Amerikan resmi doğdu.

RB: Sizin yaklaşımınıza göre olmaması gereken şeyler olarak tanımladığınız ne varsa bugünün sanatında, günümüz sanatında bunlar oluyor. Mesela sanatçıların ihtiyaç duyduğu bir başka kademe ortaya kondu. Küratörlük ya da şirketler eliyle sanat piyasasının canlandırılma çabaları. Bu ve buna benzer birtakım şeyler günümüz sanatında hakim durumda. Geçmişe bakıldığında, çok yakın geçmişe baktığımızda da soyut sanatın geldiği nokta, Malevich de olduğu gibi soyutun da soyutu haline geldikten sonra burada artık yapılacak bir şeyin kalmadığı, kavramlar öne çıktı ve bu

süreçten sonra da sanat neredeyse bir bilgi, belge aktarma aracı haline geldi. Yani bu çerçeveden bakıldığında gerek küratörlük, gerek kavramların sanatın malzemesi olması ve gerekse piyasa ilişkilerinin farklı bir aşamaya evrilmesi konusunda sanatı eski kriterlerle değerlendirmemiz zorlaştı. Nasıl değerlendiriyorsunuz bu durumu?

VG: Kendiliğindenlik ve organik değişim ve büyümenin tarihsel süreç içerisinde koşulları da değişiyor. Yani dış etkenlerin, iç etkenlerin de üzerine çıkması da yeni bir bileşen yaratıyor. Dolayısıyla büyük uygarlıklara baktığımızda birbirlerinden etkileşimlerle yeni sentezler ortaya çıkıyor. Günümüzdeki serbest piyasa ekonomisinde, devlet kadar, dini kurumlar kadar, kilise kadar etkili olmaya başlayan başka kurumlar ortaya çıktı. Eskiden kilise sipariş veriyordu, şimdi bir zengin sipariş veriyor. Sipariş değişmiyor. Her zaman bir şeyin sipariş edeni olması lazım. Siparişsiz resim yapma, siparişsiz sanat üretme dönemi biliyorsunuz Fransız İhtilali'nden bu yana oran olarak sanatsal üretim içerisinde arttı. Ama sonuçta yine dolaylı da olsa sipariş verme hikâyesi bitmedi. Bir de dolaylı sipariştan söz etmek gerekir. Ben istediğim resmi yapıp sergi açıyorum, birileri satın alıyor. Beni o yöne doğru çekiyor. Buna dolaylı sipariş diyebiliriz. Dünya geliştikçe günlük yaşam karmaşılaştıkça, ilişkiler arttıkça ve sanatçı dünyanın her yerini aynı anda dolaşmaya başlayınca, her alanda olduğu gibi sanatsal alanda da bir evrensellik ortaya çıkıyor. Dilleri paylaşır oluyoruz, tatları paylaşır oluyoruz, üslupları paylaşır oluyoruz. Yani bir anlamda insanın beyin ve gönül meselesini, yeni bir bileşen içerisinde bir araya getirip, insanın eylemine farklı boyutlar, farklı zenginlikler getirmek mümkün. Ama şunu unutmayalım; sanat var olduğundan beri kavramsal bir eylemdir.

RB: Biraz daha açabilir miyiz?

VG: Şöyle; şu an daha çok duyarlılığımızla, hayran olduğumuz, heyecanlandığımız, güzel

bulduğumuz, çok beğendiğimiz, antikiteden günümüze kadar eserleri -ister mimari, ister resim, ister heykel- irdeleyip analiz ettiğimizde, tümünde kavramsallığın olduğunu görürüz. Kavramsallık illaki yazı yazmak, illaki manifesto ile açıklamak anlamına gelmez ki. Ama ondan önceki sanat eserlerine baktığımızda hepsinin kavramsal bir boyutu ve yanı var. Çünkü bir düşünceye, bir iletiye, bir tepkiye, bir tavra karşılık geliyor. Ama bu, ne Duchamp'ın kavramsallığı ile ne de daha sonraki modernist ya da post modernist tavrılardaki kavramsallıkla renk olarak birebir örtüşür. Örtüşmek durumunda da değil bence. Yani, sanatın kavramı, yani konseptual tavır 20. yüzyılın tavrı değildir, hep vardır. Gerçeküstücülük bir üslup değildir, bir karakterdir. Beş asır önce de vardı, on asır önce de vardı, bin yıl önce de vardı. Empresyon peşinde koşma, izlenimcilik bir üslup değil bir karakterdir. Batı'ya veya Doğu'ya bakıldığında insanın var olduğundan beri, mağaradan beriekspresiftavır, ifadeci tavır hep var.

RB: İşte bu felsefe tarihinde ve sanatın sorgulanmasında Zeuxis'in üzümlerinden beri kavram hep var. Yani neyin neyin gerçek olduğu, neyin taklit olduğu konusu hep tartışılmış durulmuş. Ama Turner'a kadar aslında resim, teknolojik bir unsur olarak düşünülmüş hep. Bir şeyleri resmetme, bir şeyleri ifade etme, bir şeyleri yansıtmak konusunda sanatçı aracı olmuş. Ama Turner'dan sonra sanatçının kendisi, kendi varlığını öne çıkarmış. Yani, ben böyle görüyorum, böyle hissediyorum, böyle yansıtıyorum demiş. Bu tavrın netleşmesinde katkısı olan fotoğrafın bulunması teknolojik olarak çok önemli bir dönüm noktasıdır resim sanatı açısından. Fotoğrafın bulunması gecikseydi acaba izlenimciler de daha geç mi ortaya çıkacaktı? Ne düşünüyorsunuz?

VG: Şimdi şöyle başlayalım. İnsanoğlu var olduğundan beri toplumsal yapıyı düşündüğümüzde sanat eserinin özgünlüğü, bireye bağlı olması, sanatçıya bağlı olması ve sanatçının özgürlüğü konusu çok

sistemleştirilememiştir. Ama en azından şunu söyleyebiliriz; bu durum toplumsal yapıyla doğru orantılıdır. Feodal bir yapıda bireyin önemi olmadığı için yönetimin görevlendirdiği bireylerdir oradakiler. Birey bile değildir. Ancak toplumsal yapı aşama aşama geliştikçe ona bağlı olarak sanat, sanatçı ve bireysellik de değişmektedir. Mesela Eski Yunan'da Fidias heykeltıraş değil, duvarcı kadrosundan maaş almış. Rönesans'ta klasik resim Rönesans bir asır sürüyor diyelim, kusurları atalım, sanatçılar birbirine benziyor. Bakın, konusal ortaklığı ve üslup ortaklığına rağmen sanatçıları ayrı ayrı tanıyoruz. Ama aralarında üslup farkı yok. Hepsi model yapıyor, hepsi simetrik kompozisyon yapıyor, hepsi dinsel konuları çalışıyor... Şimdi 1600'lere doğru gelince, Maniyerizm, Barok, daha sonra Neoklasikler, Romantikler, arkasından Naturalistler başlıyor. Günümüzde hem üslupların sayısı çok, hem de onların egemen olduğu etkin olduğu süre kısa. Bu, toplumsal yapının, değişimine paralel olarak ortaya çıkan bir durum. Tek tip insanın olduğu, bireylerin birey olarak kabul edilmediği bir dönemde, ortak bir üslup olabilir. Ama bu yapının içinde yine de Leonardo ile Michelangelo, Raffaello ile Botticelli'nin farkını her zaman görebiliyoruz. Daha sonra sanayi geliştikçe toplumsal yapı, demokrasi denilen toplum yönetim sistemleri, temsili sistemler gündeme geldikçe ve hümanizmanın ve bireyin varlığı kabul edilmeye başlanınca, Cumhuriyet kimliği ortaya çıkmıştır. Bu kez dönemsel fanusun içinde olmakla birlikte, sanatçılar, düşüncelerine göre, duygularına göre, kişiliklerine göre birbirinden farklı sanatsal eylemler içerisinde bulunabilmişlerdir. Aynı anda hem soyut, hem gerçeküstücü hem fütürist, hem kübist olabilmişlerdir. Bu, doğrudan doğruya toplumsal yapıdaki değişim ve onun paralelinde bireyin öne çıkması ile ilgili bir konudur.

RB: Peki hocam, az önce Postmodernizm sözünü ettiniz. Postmodern durumda, deniliyor ki dünyada şu anda ne kadar resim

yapılıyorsa bu resimlerin hepsi sanat eseridir. Yani ne olsa gider diye bir yaklaşım var. Bunun altında da ötekiyi bulup çıkartmak yatıyor. Yani kendi kabuğunda, kendi içinde bir şeyler yapan bireyleri keşfetmek ve bunları toplumsal düzeyde lanse etmek. Postmodernizmin argümanlarından birisi de bu ve yerel olanı ve geleneksel olanı, evrensel değerlerin dışında olan her şeyi keşfedilebilir değerler olarak görmek. Modernizmin tam tersi. Modernizmi bir gömlek içine sığdırıyorduk, postmodernizm daha analitik yaklaşıyor. Bu konuda sizin görüşleriniz neler olabilir?

VG: Geneline baktığımızda modernist yaklaşım, izlenimcilikten bu yana, yani ulus devletinin kurulmasıyla paralel bir oluşumdur. Şimdi ulus devlet meselesi, modern birey yaratma meselesidir. Yani evrensel olan değerleri yaratıp mantığa dayalı, bilime dayalı, insan ve doğaya dayalı üretken bir birey yaratma, bir vatandaş yaratma meselesidir. Ama kul değil, vatandaş yaratma meselesidir. Bu, zaman içerisinde toplumun bütün dilimlerinde öngörülebilir, planlanabilir, sonuç alınabilir bir yaklaşım yarattı. Somutlarsak mimari, teknoloji ve form anlayışına dayalı olarak sistemli olarak belli bir gelişme sağlandı. Sanat alanına bakarsak sanatsal ürünler zincirler halinde birbirine bağlana bağlana sistemli bir şekilde günümüze geldi. Öyle bir yere geldi ki, ne dedi Mondrian; "Dünyada olumsuzluklar bittiği an sanat da bitecek. Çünkü sanatçının önereceği bir olumluluk kalmayacak". Şimdi giderek dünyadaki iletişimin de etkisiyle, kurumsal ve bireysel iletişimin de etkisiyle monotonlaşma, tek tipleşme başladı. Mimaride tek tip -oysa mimari daha çok coğrafyaya bağlı bir şey- giyimde tek tip, yemekte tek tip. Bu nereden çıktı. Her şeyin kökeninde ekonomi vardır. Kapitalizm modern devlet ve toplum şunu planladı; her birey sabah işe gider, akşam döner. Buna ne diyoruz biz, mesai diyoruz. Sınıfsal çatışmalar sonucu haftada altı güne indi, Pazar günleri tatil. Sonra beş güne indi. Haftalık çalışma saati altmıştı,

elliye indi, kırka indi, otuz beşe indi şimdi tekrar kırka çıktı. Bakın, insanların çalışma ve üretme saatleri insanların bütün davranışlarını belirliyor. Ne zaman yatacağın ne zaman kalkacağın, ne zaman yemek yiyeceğsin. Bu modernizmin ve yeni toplumun, yeni dünyanın olmazsa olmaz bir şekle getirdiği bir yaşama modeli. Bu sanata da aksetti. İşte biraz önce dedim; güçlü olanlar güçsüz olanların sanat ve kültürünü gölgede bırakmaya başlayınca bütün dünyada aynı tatta bir resim, aynı tatta bir heykel, aynı tatta bir müzik, aynı tatta bir giyim ve moda ortaya çıkmaya başladı. Buna küreselleşme dendi. Bunun esası mal ve hizmetlerin dolaşımında standarda zorlamaktır. Bunu da kapital belirledi. Özet bu, aşağı yukarı bu. Şimdi bu sanata da aynı şekilde yansıdı. İnsanlar arasındaki, coğrafyalar arasındaki, gruplar arasındaki, ırklar inanışlar arasındaki farklar ve zenginlikler kaybolmaya başladı. Dünyada on çeşit çiçek üretiliyor, on çeşit rengi var, ama kokusu yok. Karadeniz'e de, Urfa'ya da, Hindistan'a da, Rusya'ya da, Paris'e de, Güney Amerika'ya da aynı ev yapılıyor, aynı müziği dinleniyor, aynı yemekler yeniyor, aynı elbiseleri giyiliyor... Bu, insanlığı rahatsız etti. Dolayısıyla modernizm ötesine geçme, yeniden yeniliğe, ırk, inanç, coğrafya, tat farkları aranmaya başladı. Birçok dünya değeri, kültürel ve sanatsal değer yok oldu, bir yığın dil yok oldu. Yani insanoğlunun yarattığı değerler ve güzellikler, modernizmin içinde yok olmaya başladı. Zenginleştirelim derken, kaybolan arada kalan değerleri su yüzüne çıkaralım derken bu sefer dünyayı yöneten güçlü devletler kendi istedikleri gibi at oynatmalarını sömürmelerini, yönetmelerini engelleyen ulus devletleri birer engel olarak gördü. Yani bu öyle bir döngü ki, artısı var eksisi var. Şu an dünya özellikle 1970'ten itibaren ve özellikle 80'den itibaren bunu yaşıyor. Postmodernizmi, yalnız sanatta değil, bütün alanlarda söz konusu. Ama gelecekte modernizm ve Postmodernizmin ilişkilerinden yeni bir sentezin doğacağı muhakkak. Ama o ne olacak, onu da çok bilmek, formül vermek mümkün değil.



RB: Peki ülkemize baktığımızda, ülkemiz sanatının, geçmişi resim, heykel açısından geçmişi çok eski değil. Dolayısıyla gelenek yok. Bu yüzden batıyı taklit etmek neredeyse bir zorunluluk. Ama dönüp içe baktığımızda yani uzak doğu örneğinde olduğu gibi dönüp kendi değerlerimize baktığımızda folklorik değerlerin çok zengin olduğunu görüyoruz. Ama bu değerler görsel sanatlar için uzun süre pek bir anlam ifade etmemiş, bunu da görüyoruz. Bunu siz nasıl değerlendiriyorsunuz? Mesela sizin özelinizde hareket ettiğimizde, sizin resminiz yaşamınız boyunca ne yaparsanız yapın çocukluğunuzda yetiştiğiniz bölgenin resmi. Yani şu an İstanbul'da yaşıyorsunuz, daha önce Paris'te yaşadınız, daha önce

Ankara'da yaşadınız. Ama değişmeyen tek şey var sizin resminiz Karadeniz yaylalarının resmi, dolayısıyla Karadeniz'de geçen çocukluğunuzun sizin özgün değerlerinizin resmi. Bu çerçevede bakıldığında Türkiye'deki bu zengin değerler sistemini nereye koymamız gerekiyor?

VG: Bir uygarlığın var olabilmesinin, yaşayabilmesinin, gürbüz sanat eserleri üretebilmesinin olmazsa olmaz bir çok dayanağı var. Bunlardan birisi de o ülkenin, o bölgenin, o yörenin, o havzanın dayanak ve etkenlerin tümünü doğru değerlendirilmesidir. Kendi geçmişini değerlendirmeyen, kendi geçmişinden haberdar olmayan hiçbir toplum yeni bir şey yaratamaz. Bizler, tekrar ediyorum, bizler insanlık var olduğundan beri dünya üzerinde

üretilen bütün sanat ve kültür değerlerinin mirasçısıyız. Ama öncelikle kendi coğrafyamızın mirasçısıyız. Ülkemiz için Cahit Külebi söyledi: "Günümüzdeki bir şair, divan şiirini ezbere bilmezse, halk türkülerini, halk şiirini ezbere bilmezse şiir yazamaz". Yazar ama organik olup olmadığı tartışılır. Ama, Fransız şiiri, Rus şiiri, Amerikan şiiri ya da İngilizce yazılan şiir ya da Hint şiiri ya da Acem, Arap şiirinden haberdar olmamak da eksikliklerdir. Bazı besinleri yememek, beslenmemek anlamına gelir. Biz bu topraklarda yaşamış Hitit, Asuru, Frig uygarlıklarını bilmek zorundayız. Eski Yunanı, Hristiyanlık kültürünü, İslam kültürünü, Selçukluyu, Osmanlı'yı, Roma'yı bilmek onlardan beslenmek zorundayız. Hepsinin mirasçısıyız. Fransız, Rus, Çin, Hint, onun da mirasçısıyız. Ama öncelikle baba ocağında, kendi topraklarımızda mevcut olan geçmişteki ürünlerin ve eserlerin mirasçısıyız. Ahmet Adnan Saygun'a, İhsan Doğramacı sanat ve milliyet konusunda bir konferans verdirdi. 1980'lerin sonu filandı. Olağanüstü bir konferanstı. Müzikten örnekler vererek anlattı Ahmet Adnan Saygun. Sonuçta şunu dedi: "Sanatta milliyet meselesi, bir konu meselesi değil, bir dil ve atmosfer meselesidir". Yani Boğaz resmi yapmakla Türk resmi yapılmaz, Karadeniz resmi yapmakla yapılmaz, Ankara Kalesi'nin resmini yaparak yapılmaz. Ya da Konya ovasını, ya da Urfa ovasını yaparak Türk resmi yapamazsın.

RB: Özgün bir dil yaratılmadığı sürece yapamazsınız.

VG: Ya da Anadolu türkülerini taklit ederek, kulağından, köşesinden, kuyruğundan çekistirecek arabesk yayarak Türk müziği yapamazsın. Ya da geçmişten kalan değerleri şematik olarak, yani minyatür yaparak Türk resmi yapamazsın, nazar boncuğu yaparak yapamazsın. Ama ne var Türk resmi yapabilmek, tarihsel süreç açısından, teknik açıdan, dil açısından, malzeme açısından, teknoloji açısından, toprağını ve doğasını tanıma açısından bilgili ve kültürlü gençler yetiştirip, o gençleri özgür bırakmakla olur. O kişi halk türkülerini bilir ama öyle bir senfoni yazar ki, halk

türküleri o senfoninin ruhunda erir. Şimdi bize gelirsek sen heykeltıraş yetiştirirken eski Anadolu medeniyetlerinden, Hitit'i, Asur'u işte Yunan'ı, Roma'sı hepsini ona öğretirsin, dünya heykelini öğretirsin, onun tekniğini, malzemesini, şunu bunu öğretirsin. O bilgi ve birikime sahip olan genci alabildiğine özgür bırakırsın. O, kendisinin olan biçimi yaratır, ortaya koyar. Bizler eğitim kurumları olarak ve ülke olarak, dünyada ne olup bitiyorsa gençlerimize öğreteceğiz, haberdar olacaklar. Ama öncelikle bu topraklarda bize en eski ne kalmışsa, Çatalhöyük'ten, Alacahöyük'ten tutun da günümüzdeki bienalde sergilenenlere kadar hepsini öğreteceğiz. O bilgi ve birikime sahip kılacağız. Ama ondan sonra o gençlerin, o sanatçıların hiçbir şeyine karışmayacağız. Onlar kendi o bütün bilgi ve birikimi, içinde nefes haline dönüştürüp, onu üfleyecekler, o nefes çıkacak. O zaman, o yaratılan eser Anadolu'nun rengini taşır, güneşini taşır, ışığını taşır, insanını taşır, toprağını taşır, suyunu taşır. Çünkü harcı onlarla yoğrulduğu için o harçtan ne çıkıyorsa odur, o bizimdir.

RB: Peki olumlu şeyler de var. Mesela son yirmi, yirmi beş yıldır, belki daha fazla bir süredir bienallerin de yarattığı atmosferle Türk sanatı ciddi anlamda uluslararasılaştı. Yani sanatçılarımız artık uluslararası bienallerde davetli, çağrılı sanatçılar olarak yer alıyorlar. Hatta yaşamlarını yurt dışında sürdürmeye başladılar, sürdürmeye devam ediyorlar. Orada eserleri çeşitli müzelere giriyor. İngiltere'de yaşamını sürdüren Taner Ceylan gibi, Fransa'da yaşamını sürdüren Sarkis gibi. Venedik bienaline davet edilen Ayşe Erkmen gibi, Yüksel Arslan gibi sanatçılarımız dünyada dikkat çeken sanatçılar olarak değerlendiriliyor. Bunu Türk sanatının az önce sözünü ettiğimiz değerleri harmanlamış ve başarısı olarak değerlendirebilir miyiz?

VG: Yüzde yüz. Bu, Türkiye'nin genel ekonomik gücüyle paralel gider. Ama bu derece dünya çapındaki bazı etkinlikler içerisinde Türk sanatçıların yer alması elbette bir başarıdır.

Bunun daha da artması mümkündür. Biz mesela kendimizi tanımıyoruz. Bunu, Türklüğe methiye, İslama methiye anlamında söylemiyorum. Bakın, biz Türk minyatürlerini tanımıyoruz. Minyatür yapmak için değil, minyatürü tanımak için. Ben bütün hocalığım boyunca her yarı yılda bir haftamı Türk minyatürüne, bir haftamı Çin ve Japon resmine ayırdım. Buna halen devam ediyorum. Lisansta da, lisansüstü eğitimde de. Bu, çocuklarımız minyatürü yapsın diye değil. Biz minyatürü tanımıyorduk, yeni yeni tanıyoruz ve Türk ressamlarının çoğunluğu minyatürü halen tanımıyor. Mehmet Aksoy'un bir lafı var; "Berlin'e gittiğimde Mısır sanatını ve Anadolu medeniyetlerini anladım" diyor. Şimdi, öncelikle kendi tarihsel birikimimizin farkında olmamız gerekir. Bunu, farkında olmadığımızda, taklitçi, kopyacı durumuna düşüyoruz otomatik olarak. Yalnız bu, bizim kültürümüzün değerleri olan bazı sanat eserlerinin kopyasını yapmak, benzerini yapmak değildir. Dolmabahçe Sarayı'nı yaparak, Boğazda resim yaparak Türk resmi olmaz. Önemli olan yaratılan resmin atmosferidir. Mesela, bizde Avrupa'ya gidip gelen bazı arkadaşlarımız oldu. Buz gibi İngiliz, Alman resmi yapıyor.

RB: Özellikle Türk sanatında bu sınırları belirginleştirmek biraz zor. Geçmişe bakıldığında Türkler'in coğrafya değiştirmelerinden kaynaklanıyor bu belirsizlik. Artı Anadolu'da yerleştikten sonra batıya doğru, güneye doğru hareketlenmeler söz konusu. Afrika'nın kuzeyinden Arabistan Yarımadası'na, Asya'dan getirdikleri, yolda karşılaştıkları, Balkanlar'da karşılaştıkları... Bunların tamamı Türk sanatını etkileyen faktörler.

VG: Bu dediğinin hepsinin içinde bu da dahil.

RB: Dolayısıyla bu sınırlar daha belirsiz.

VG: Şimdi bunların hepsi bu etkenlerin içinde. Orta Asya da bizim etkileyenlerimizden.

RB: O zaman yani Türk sanatını tanımlamak konusunda çok zorlanıyoruz. Anadolu'ya geldiklerinde karşılaştıkları bir Antik Yunan sanatı da var. Yok sayabilir miyiz bunu?

VG: Ama bir Türk'ün Osmanlı'dan, Selçuklu'dan, Roma'dan, Eski Yunan'dan, Eski Anadolu medeniyetleri Hitit'ten etkilenmemesi mümkün mü?

RB: Etkilendiği için zaten tanımlamada zorlanıyoruz. Yani Mısır sanatından da Orta Doğu sanatından etkilendiğini söylemek mümkün.

VG: Elbette. O zaman şunu demek lazım. Türkiye'de yapılan yani Türk sanatı denebilecek sanatsal etkinliklerin renk çeşitliliği, biçim çeşitliliği alabildiğine zengindir. Zengin olma şansı vardır. Mimarisinde olduğu gibi. Çünkü yalnız Türkiye bile yedi bölge yedi iklim.

RB: Bu kadar zengin bir kültürün içinde halen yerel, evrensel tartışmaları içinde sıkışmış kalmış olması çok enteresan değil mi?

VG: Şimdi yerel evrensel meselesinde iki şey var. Bir kısmı biz yerli sanat yapalım Osmanlı'yı taklit edelim.

RB: İşte o yerli sanatı da tanımlayamıyoruz.

VG: İşte baştan beri konuşuyoruz. Sanatı etkileyen bütün etkenleri dikkate aldığımızda ülke olarak gençlere, insanlara sanat yapma bunu paylaşma fırsatı verdiğimizde, bunların hepsi orada ortaya çıkacaktır, hepsi boy verecektir. Bunu bir kalıba dökemeyiz.

RB: Hocam Aydın Sanat'a sanat birikiminizle katkıda bulunduğunuz için çok teşekkür ederim. Konuşmamızın yazılı hale gelmesi, sonrakı kuşaklarında fikir ve deneyimlerinizden yararlanmasını sağlayacaktır.

VG: Ben teşekkür ederim.

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 yayımlanmış 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 yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirilerden üretilmiş 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 bes yıl 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 devredilmiş sayılır. 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 tümünü ya da bir bölümünü kendi amaçları için çoğaltma hakkına sahiptir.

Dergiye yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş 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. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm-300 ppi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi yayın kurulu, teknik olarak problemlili 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 örneklerle 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).
- İkidenden fazla yazarlı yayınlarda, metin içinde sadece ilk yazarın soyadı ve 'vd.' yazılmalıdır; (Akalin 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.
- Yayımlanma 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://gsfdergi.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://gsfdergi.aydin.edu.tr>

E-mail: aydinsanat@aydin.edu.tr



İÇİNDEKİLER - TABLE OF CONTENTS

Popüler Müzikte “Konsept” Sorunu

“Concept” Issue in Popular Music

Özgür Ulusoy, Kübra Arslan, Bekir Karakuş

Photograph Usage in Posters and its Advantage Over Alternative Elements

Posterlerde Fotoğraf Kullanımı ve Alternatif Unsurlar Üzerindeki Avantajları

Nilgün Salur

Toplumsal ve Teknolojik Gelişmeler Bağlamında Video Sanatı

Video Art in the Context of Social and Technological Developments

M. Batuhan Çankır

Türkiye ve Polonya’nın İki Öncü Grafik Sanatçısı İhap Hulusi Görey ve Henryk Tomaszewski Afişleri Üzerine Analizler

Analyses on İhap Hulusi and Henryk Tomaszewski Posters Two leading Graphic Artists of Turkey and Poland

Begüm Beşir Doğan

Aydın Sanat’a Katkıları / Contributions to Aydın Sanat

Veysel Günay’la Dün - Bugün (Söyleşi)

Yesterday - Today with Veysel Günay (Interview)

Mehmet Reşat Başar

