

ISSN: 2149-3960



AYDIN SANAT

2015/1



GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ / JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY 2015/1



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

Yıl: 1 Sayı: 1 - 2015
Year: 1 Number: 1 - 2015

Sahibi

Dr. Mustafa Aydın

Yazı İşleri Sorumlusu

Nigar Çelik

Editör

Prof. M. Reşat Başar

Yayın Kurulu

Prof. M. Reşat Başar

Yard. Doç. Dr. Berna Kurt Kemaloğlu

Yard. Doç. Dr. Münip Melih Korukçu

İdari Koordinatör

Nazan Özgür

Grafik Tasarım

Doç. Fuat Akdenizli

Arş. Gör. Merve Özcan

Teknik Editör

Hakan Terzi

Yayın Dili

Türkçe - İngilizce

Yayın Periyodu

Yılda iki sayı: Haziran/Aralık

ISSN : 2149-3960

Yazışma Adresi

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

Matsis Matbaacılık

Tevfikbey Mahallesi

Dr. Ali Demir Caddesi NO: 51

34290 Sefaköy/İSTANBUL

Tel: 0212 624 21 11

Fax: 0212 624 21 17

E-mail: info@matbaasistemleri.com

KÜNYE - IDENTITY

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

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.

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

BİLİM KURULU

Prof. Elvan Özkavruk Adanır,	İzmir Ekonomi Üniversitesi	Prof. Dr. Oğuz Makal,	Beykent Üniversitesi
Prof. Şeniz Aksoy,	Gazi Üniversitesi	Prof. Sabri Özaydın,	Marmara Üniversitesi
Prof. Uğurcan Akyüz,	Yakın Doğu Üniversitesi	Prof. Hasip Pektaş,	Işık Üniversitesi
Prof. Betül Atlı,	Işık Üniversitesi	Prof. Dr. Çetin Sarıkartal,	Kadir Has Üniversitesi
Prof. Aydın Ayan,	Mimar Sinan Üniversitesi	Prof. Zekiye Sarıkartal,	Mardin Artuklu Üniversitesi
Prof. M. Reşat Başar,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Prof. Remzi Savaş,	Nişantaşı Üniversitesi
Prof. Mehmet Birkiye,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Prof. Rıfat Şahiner,	Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Kamil Bostan,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Prof. Dr. Biret Tavman,	Marmara Üniversitesi
Prof. Gören Bulut,	Yaşar Üniversitesi	Prof. Dr. Murat Tuncay,	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Şerife Cengiz,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Prof. Tansel Türkdoğan,	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Semih Çelenk,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Prof. Hamdi Ünal,	Beykent Üniversitesi
Prof. Veysel Günay,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Prof. Dr. Selahattin Yıldız,	Maltepe Üniversitesi
Prof. Kemal İskender,	Mimar Sinan Üniversitesi	Prof. Halil Yoleri,	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. İsmail Kaya,	Maltepe Üniversitesi	Prof. Dr. Bayram Yüksel,	İstanbul Aydın Üniversitesi

AYDIN SANAT

Year: 1 Number: 1 - 2015

Yıl: 1 Sayı: 1 - 2015

İÇİNDEKİLER - TABLE OF CONTENTS

Çağdaş Sanatın Çıkmaz Sokağı: Kitsch'in Zaferi <i>Prof. Atilla İlkyaz</i>	1
Modern Resim Sanatında Oranların ve Renklerin Ustası Jacques Villon (Gaston Duchamp) <i>Prof. Dr. Şerife Cengiz, Öğr. Gör. Nihat Kemankaşlı</i>	11
XIX. Yüzyıl Avrupa'sında Romantizmin Tiyatro Yaşamındaki Etkileri <i>Yrd. Doç. Dr. M. Melih Korukçu</i>	27
Güncel Sanatta Medyum: Kuramsal Bir Değerlendirme <i>Ece Irmak</i>	37
Kitabın Tarihsel Gelişimi ve Sanatçı Kitapları <i>Doç. Fuat Akdenizli</i>	47
Giyim ve Modanın Kısa Öyküsü <i>Doç. Sefa Çeliksap</i>	57

Başlarken

Aydın Sanat dergisini yayınlama kararı almamızda mütevelli heyet başkanımızın destek ve özendirmesi kadar fakültemiz öğretim elemanlarının istek ve arzulu olmaları da etken olmuştur. İlkeli, kaliteli, zamanında çıkan ve uzun soluklu olması gereken bir işi başarma konusundaki endişe ve kararsızlıklar yerini işe başlamak için ihtiyaç duyulan güç ve heyecana bırakmıştır.

Sanat ve tasarım alanında çalışan herkesin sanat eseri ve tasarımlar yapmasını, araştırmacı olmasını, görüş ve düşünce üretmesini arzuluyoruz. Ortaya çıkan bütün ürünlerin paylaşılmasını, tartışılmasını ve değerlendirilmesini istiyoruz. Ülkemizde ve giderek dünyamızda sanatın ve bilimin gelişmesi için bunu gerekli buluyoruz. Akademisyen sanatçılar ve gençler için özellikle gerekli buluyoruz. Dergimizin sunacağı olanakların bu açıdan iyi değerlendirilmesi bizi mutlu edecektir.

Sanatın bütün dallarına açık olan dergimizde hakemlerce olumlu bulunan her çalışma yer alabilecektir. Alan, anlayış ve görüş farklılıkları zenginliğimiz olacaktır. Sanatın sosyal, kültürel, teknik, eğitim, tarih ve özellikle dil ve üslup sorunları ile ilgili yazıların yanında, ustaların gözlem, anı, birikim ve söyleşilerinin de yer alması dergimizi zenginleştirecek, ilgi görmesini ve okunabilirliğini arttıracaktır.

Düzenli olarak yılda iki sayı çıkacak olan dergimiz, çok yakında, ilkeleri, biçim, içerik ve ulaşacağı nitelik düzeyi ile alanında referans alınan yayınlardan biri olacaktır.

Başlarken, bu duygu ve düşüncelerle, başta bize destek veren, özendiren Mütevelli Heyet Başkanımız Dr. Mustafa Aydın'a, dergimizin çıkmasında bize rehberlik eden Prof. Dr. Metin Ger'e ve tüm emek verenlere teşekkür ederim.

Uzun ve başarılı bir yayın hayatı dilekleriyle.

Prof. Veysel Günay
İstanbul Aydın Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı

Editör'den

Istanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak, genellikle bilimsel eksende sürdürülen akademik yayın faaliyetlerine, bir sanat ve kültür katkısı oluşturma niyetiyle başladığımız “Aydın Sanat” serüveni, umduğumuzun ötesinde destekle ilerledi. Sanat alanında çok sık rastlanmayan bir akademik hakemli dergi girişimi olan “Aydın Sanat”, gerek yazarların yoğun ilgisi, gerekse hakemlerimizin özverili katkıları ve ek olarak üniversitemizin yönetim kademelerinin büyük desteğiyle karşılaştı.

“Aydın Sanat”ın bu ilk sayısında, mümkün olduğunca geniş çaplı bir alan yaratmaya çalıştık. Kitsch olgusu üzerine, çağdaş sanat bağlamında tartışmalar; Resim sanatında modernist yaklaşımların öncüsü Fransız ressam Jacques Villon'un hikayesi; günümüzde gelişen teknoloji ile sanat malzemesinin geçirdiği dönüşüm sürecinin irdelenmesi; 19. Yüzyıl Romantizminin tiyatro yaşamına etkilerinin tartışılması, kitapçılığın gelişim süreci ve digital yayıncılığın geldiği son aşamada sanatçı kitaplarının değerlendirilmesi ve moda ve giysi tarihine kısa bir bakış konularını içeren altı değerli makaleyle mütevazı bir başlangıç yapmaya çalıştık. Önümüzdeki sayılarda, zaman zaman özel dosyalar oluşturarak çeşitlendirmeyi düşündüğümüz “Aydın Sanat”ı, daha da renklendirmeyi ve zenginleştirmeyi planlıyoruz.

Dergimizle ortaya çıkan enerjinin üretime dönüşmesinde mütevelli heyet başkanımız Dr. Mustafa Aydın'ın kuşkusuz büyük rolü ve motivasyonu var. Mütevelli heyet başkanı danışmanlarından Prof. Dr. Metin Ger hocamızın titizlikle oluşturduğu kurallar çerçevesinde sürdürülen yayına hazırlık sürecine, fakültemiz dekanı Prof. Veysel Günay'ın yakın takibi ve heyecanı çok önemli katkı sağladı. Fakültemiz öğretim elemanları kadrosu tarafından büyük bir coşkuyla kabullenilen “Aydın Sanat”ın logosunu, kapağını ve iç sayfalarını, Veysel Hocayla benim müdahalelerimize karşın, beceriyle tasarlayıveren, Doç. Fuat Akdenizli'nin çabaları, Doç. Dr. Berna Kurt Kemaloğlu ve Yard. Doç. Dr. M. Melih Korukçu'nun yazıların seçimi ve düzeltilmelerindeki titizlikleri, oluşacak dergi tarihçesinde hep hatırlanacaktır, eminiz... Yayına hazırlık sürecini, Metin hocanın kuralları, benim “hassasiyetlerim” ve yoğun hakem-yazar trafiği arasında yürüten Akademik Çalışmalar Koordinasyon Ofisinden (AÇKO) Nazan Özgür ve Hakan Terzi de, yayımlanan “Aydın Sanat”la haklı gurur yaşıyorlar.

Sonuç olarak “Aydın Sanat”, başkanımızdan, dizgicimize kadar hepimizin heyecanı ve enerjisiyle yayımlandı. Emeği geçen, yazar ve hakem olarak katkıda bulunan herkese çok teşekkür ederim.

Prof. Reşat Başar
İstanbul Aydın Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Çağdaş Sanatın Çıkmaz Sokağı: Kitsch'in Zaferi

Prof. Atilla İlkyaz¹

ÖZET

Kitsch ve sanat birbiriyle uzlaşması imkânsız iki farklı yapıdır. Modernist dönemin dışladığı kitsch, post modern dönemle birlikte meşrulaştırılıp sanata dâhil edilmiştir. Kitsch ürünlerin üstün sanat yapıtları olarak itibar görmeleri çağdaş sanatın en önemli problemlerinden birisidir. Sanatın özerkliğini yitirmesi ve küresel sermayenin sanata müdahalesi sonucunda neyin sanat olduğuna sermaye sahiplerinin karar vermesi sanatın gidişatını olumsuz yönde etkilemektedir. Kitsch alt kültürün zevki olmanın ötesinde artık yeni sermaye sahiplerinin zevki olarak da sanatta kendine ayrıcalıklı bir yer edinebilmiştir.

Bu çalışmada kitsch olgusu, kitschin sanata dâhil edilme süreci ve sanat- sermaye ilişkisindeki çarpıklıklar üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: kitsch, postmodernizm, çağdaş sanat, avangard, popüler kültür

The Blind Street of Contemporary Art: The Victory of Kitsch

ABSTRACT

Kitsch and art are two different structures that never compromise each other. The kitsch that excluded by modernism, was attached to art and legitimated by postmodernism. The kitsch to be respected as superior art is one of the most important problems of contemporary art. As a result of lost of art sovereignty and intervention of global capital to art, and the capital owners decision on what is art effects the course of art negatively. The kitch could have obtained a previledged place even in art as an enjoyment of new capital owners, behind to be the fan of only subculture.

In this study, it has been emphasized that the process of kitsch phenomenon to be involved in art and and the crooked correlation between art and capital.

Keywords: kitsch, postmodernism, contemporary art, avant-garde, popular culture

¹ Prof. Atilla İlkyaz, Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, atilailkyaz@gmail.com

Giriş

Günümüzde, sanatı yönlendiren aktörler tarafından, sanattaki tüm değerler bilinçli olarak ters yüz edilmiş, neyin iyi neyin kötü sanat olduğu konusunda belirsiz ve çıkmaz bir yola girilmiştir. Öyle ki hiçbir zaman sanatsal bir kaygı, yaratıcılık, özgünlük içermeyen kitsch ürünler, sanatın özerkliğini yitirip sermayenin boyunduruğuna girmesi sonucunda itibar görüp meşrulaşmış, üstün, değerli sanat yapıtı statüsü kazanmışlardır. Yeni pazarlama stratejileriyle ve reklam endüstrisinin de yardımıyla pire deve olarak gösterilmiş, niteliksiz yapıtların, nitelikli üstün sanat yapıtları olarak sunulması olağan hale gelmiştir. Kuşkusuz bu durum söz konusu yapıtların değersizliğini, bayağılığını, rüküslüğünü, anonimliğini, klişe ve yoz oluşlarını değiştirmemekte, sanatın sonu tartışmaları da düşünülürse endüstrinin yarattığı kültürel dekadans olgusu yalnızca onun gelişini hızlandırmaktadır.

İçinde bulunduğumuz post modern dönem, modernizmin ısrarla karşı çıktığı birçok olguyu bağrına basmakta, yüceltmektedir. Kitsch olgusu da bunlardan biridir.

"Modernist sanat dönemine baktığımızda bu sanatın dünya görüşünün kitsch'in olumsuzlaması olduğunu görürüz. Kitsch'in gelenekçiliği ile modernizmin sürekli yenilik peşinde koşma eğiliminden daha tezat ne olabilir". (Kulka, 2014:149) Çağdaş sanat, atıkları, dışkıyı, bayağılığı, vasatlığı ve kitschi yücelterek modernizmin değerlerine karşı çıkmış ve avant-garde olanın karşısına kitle kültürü zevkini koymuştur. İlginç olan ise, alt kültürün zevki olarak görülen kitsch estetiğin günümüzde sermaye sınıfının da zevki haline gelmesidir.

Yirminci yüzyılın başında avangard sanatçıların kitsch anlayışla aralarına mesafe koyuşlarının en tipik örneklerinden birisi Duchamp'ın tavrıdır. Sanatın neliği sorusuna, Duchamp hazır-yapım nesnelere karşılık vermiş; pisuvar gibi hazır yapım sanayi ürünü bir nesnenin de sanatçının o ürünü yapıtı olarak seçmesi ve bağlamından koparıp galeride sergilemesi nedeniyle sanat yapıtı olarak görülebileceğini savunmuştur. Modernizm anlayışının özünü oluşturan yaratıcılık, özgünlük, muhaliflik gibi kavramlarla kitsch anlayış uyuşmamaktadır; bu nedenle Duchamp'ın kitsch ürünlere karşı mesafesini korumuş olması, her türlü hazır-yapım nesneyi sanat yapıtı olarak kullanırken, kitsch bir ürünü sanat yapıtı olarak seçip sergilememesi anlamlıdır.

Jeff Koons, Takashi Murakami gibi Postmodern sanatçıların çoğu, Duchamp'ın nesneyi bağlamından koparıp bir galeride sergileyerek ona itibar kazandırma stratejisini, kitsch ürünleri bağlamından koparıp galeride sergileyerek tekrarlamışlardır. Modernist dönemde aşağılanan, sanat olarak görülmeyen kitsch ürünler postmodern dönemle birlikte özellikle de pop art sanatçıların her türlü kitsch ürünü yapıtlarında kullanmaları sonucunda itibar görmeye başlamış, günümüz sanatının başköşesine yerleşmişlerdir. Uzun süre, bayağı, zevksiz gibi sıfatlarla aşağılanan kitsch estetik, sanat olanla olmayanın birbirine karıştığı post-modern dönemde meşrulaşmıştır. *Ne olsa gider* yaklaşımını savunan postmodern sanat anlayışında kitsch ve sanat arasındaki karşıtlık çözülmüş; modernizme tepki olarak bayağı olan yüceltilmiş; aslında birbirine tamamiyle karşıt olan iki farklı yapı uzlaştırılmaya çalışılmıştır. Bu uzlaşıda, yani kitsch'in değerli bir sanat yapıtı olarak itibar görmesinde etkili olan asıl güç ise sanatın sermaye ile hiç olmadığı kadar

içli dışlı oluşu ve zaten meta olarak görülen sanat yapıtının sanat pazarında niteliğiyle de-ğil pazarlanabilme gücüyle var olabileceğinin fark edilmiş olmasıdır. Artık sanat pazarında iyi pazarlandığı sürece dışkı da albenili kitsch bir üründe sanat olabilmektedir.

Kitsch Olgusu ve Özellikleri

Kitsch'in ne olduğu konusunda farklı tanımlar olmakla birlikte, bu terim çoğunlukla genel beğeni düzeyine hitap eden, yoz, rüküş, bayağı, niteliksiz, duygusal ürünler için kullanılmaktadır. Kulka, kitsch'in temel özelliklerini üç ana başlıkta özetlemektedir:

1. *Kitsch yüksek duygusal yoğunluğa sahip nesnelere ya da temaları tasvir eder.*
2. *Kitsch tarafından tanımlanan nesnelere ya da temalar hemen ve çaba sarf etmeden ayırt edilebilir.*
3. *Kitsch, tasvir ettiği nesnelere ya da temalarla ilgili çağrışımlarımızı temel ölçekte zenginleştirmez.* (2014: 57).

Kitsch, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra kitleler üzerinde etki yapmaya başlamış, endüstrileşmenin yaygınlaşması ve özellikle de kırdan kente göç olgusuyla birlikte hızlı bir artış göstermiştir.

"...Bir yanda geride, kırsal kesimde bıraktıkları halk kültürüne olan beğenilerini yitirmiş oldukları, bir yandan da can sıkıntılarını giderme arayışı içinde olduklarından, kentleri dolduran bu yeni yığınlar, kendi yaşam biçimlerine, anlayışlarına uygun bir kültür sağlaması için toplum üzerinde baskı oluşturdular. Bu yeni pazarın gereksinimini karşılamak için yeni bir mal tasarlanıp geliştirildi: Yapay, taklitçi kültür ya da ucuz, bayağı (kiç) kültür; gerçek incelikli kültürel değerlere duyarsız, kayıtsız ama yine de bir tür kültürün sağlayabileceği bir dönüşümün açıklığını çeken yığınlara dönük bir etkinlik". (Greenberg, 2004: 251-252)

Kuşkusuz kitsch, toplum bilimsel bir olgudur ve ihtiyaca cevap vermektedir. Deyim yerindeyse alan memnun satan memnundur. *"... Eğer kiçi seven bir sanat üreticisi olarak onu yaratmak isteyen ve sanatın tüketicisi olarak da onu satın almaya, dahası karşılığında iyi para vermeye hazır kiçi insanı olmasaydı, kiçi denilen olgu da ne ortaya çıkabilir, ne de varlığını sürdürebilirdi".* (Broch,1955: 34, Lukacs 1988: 39) Tüketicuyu etkileyense, bu ürünlerin yoğun duygusallığı, derinliksizliği nedeniyle zihinlerini zorlamalarına gerek olmamasıdır. Kitsch ürünlerde gizem yoktur, herhangi bir şeyi çağrıştırmaz, hayal gücümüzü geliştirmez, var olan sistemle, düzenle uzlaşmacıdır, yeni düşünme biçimlerine, sorgulamalara izin vermez; izleyicinin kolayca beğeneceği, hemen tanıyabileceği biçimler kullanılır ve yapıtın ne anlattığı nasıl anlattığı sorusundan daha önemlidir. Kitsch anonimdir, klişe biçimler kullanır. Kitsch her yerdedir; fotoromanda, televizyonda, internet ortamında, yapay bir çiçekte, işyerimizde duvardaki tabloda, evimizde sehpaımızdaki dantelde, sokakta, giyim kuşamımızdadır; yani kitschle iç içe yaşamaktayız. Kitsch, Baudrillard'ın da sıkça belirttiği gibi *"tıpkı kanserli hücrenin vücuda metastaz yapması gibi yayılarak çoğalmaktadır... Güzelliğinin ve orjinalliğinin estetiğinin karşısına kendisinin simülasyon estetiğini koyar: kitsch her yerde nesnelere doğalından daha küçük ya da daha büyük olarak yeniden üretir, malzemelerin (yalancı mermer, plastik) taklidini kullanır, uyumsuz tarzda biçimleri ve planları taklit eder, yaşamadığı tarzı tekrarlar".* (2010a:138)

Özellikle modernizmin son döneminde yazılarıyla etkin rol oynayan Clemente Greenberg, öncünün karşısına kitschi koymuştur. *"Greenberg'in gözünde kitsch 'sentetik bir sanattır' mekaniktir ve formüllere dayanır. Kitsch aldatici deneyimler ve sahte duygulardır. Kitsch*

modaya göre değişir ama aslında hep aynı kalır. Kitsch zamanımız yaşantısındaki bütün düzmecelerin şahikasıdır. Kitsch müşterilerinden sadece paralarını talep eder". (Greenberg 1961: 10, Artun 2011: 29) Popüler kültüre, kitsche karşı çıkan düşünürler onu tüketen insanlar üzerinde zararlı etkileri olduğunu düşünmektedirler. "Popüler kültür duygusal olarak yıkıcıdır çünkü sahte hazlar sağlar ve şiddete, sekse verdiği ağırlık insanları kabalağa, yabaniliğe iter: zihinsel olarak yıkıcıdır çünkü cicili bicili, hayattan kaçan, hayali bir içerik sunarak insanların gerçeklikle baş etme yeteneklerini engeller; kültürel olarak yıkıcıdır çünkü insanların yüksek kültüre katılma olanaklarını azaltır". (Gans, 2005: 53)

Bütün bu olumsuzluklarına rağmen kitsch ürünleri sanat yapıtı olarak sunan sanatçılar nasıl olup da sanatın kutsal tapınağına girip, özgünlük, yaratıcılık, yenilik gibi sanatın olmazsa olmazları olarak görülen değerlerini aşağılamış ve yüzeyselliği, zevksizliği, klişeyi, anonimliği, derinliksizliği en büyük değer olarak sanat dünyasına kabul ettirebilmiştir?

Kitsch'in Zaferi: Son Kalenin Düşürülmesi ve Sanatın İşgali

1940'lı yılların ortasından itibaren Amerika'da etkili olan Jackson Pollock, William De Kooning, Mark Rothko gibi önemli sanatçıların içinde yer aldığı *New York Okulu*, modernizmin belki de son güçlü nefesiydi. Soyut dışavurumcular olarak da bilinen bu sanatçılar, modernist ataları Picasso, Matisse, Klee ve Miró'nun yolundan gitmişler ve yapıtlarında boyanın anlatım gücünü, çizgiyi, rengi, şiirselliği, *İçsel zorunluluk sonucu sanat yapma* anlayışını benimsemişlerdi.

Pollock ve De Kooning jestlere dayalı soyutlamanın doruk noktaları olmuşlardı. Pollock'un belirli bir odağı olmayan soyut resimlerinde

bu soyutlama en saf biçimiyle gösterilirken, De Kooning'in resimleri varoluşsal anlamı yansıtıyordu. (Kuspit, 2006: 73)

Greenberg ünlü makalesi *Öncü ve Kitsch*'de: "Her nerede bir öncü varsa, orada aynı zamanda bir artçı (rareguard) da görürüz. Doğrusu bu ya, öncünün ortaya çıkışıyla eşzamanlı olarak sanayileşen batıda ikinci bir yeni kültürel oluşum gündeme geldi. Almanların kiç (kitsch) adını verdiği şey kromotipleri, magazin, çizgi romanları, Tin Pan Alley müziği, tepinme dansı, Hollywood filmleri vb. şeylerle bir arada boy gösteren popüler, tecimsel (ticari) sanat, edebiyat" diyordu. (Greenberg, 1939: 34-49, Yılmaz 2004: 251)

İkinci dünya savaşı sonunda, 1950'lerde, özellikle ABD ve İngiltere'de soyut dışavurumculuğa tepki gösteren genç sanatçıların 1960'larda bir akım haline getirdikleri sanat türü olarak pop art sanatçıları, Greenberg formalizmine ve soyut dışavurumculuğa karşı çıkarak Greenberg'in kitsch olarak gördüğü çizgi romanları, magazinleri ve pop ikonlarını gönül rahatlığıyla yapıtlarında kullandılar. Kitsch başta olmak üzere Greenberg'in reddettiği popüler kültür ürünlerinin tümü Pop sanatla birlikte sanatın içine sokulmuş, meşrulaşmıştır. Bu durumda Pop sanat, eskinin değerlerinin hiçe sayıldığı postmodern bir dönemin başlangıcı olarak da görülebilir. Duchamp'ın "Ben pisuvarı onların suratlarına fırlattım, şimdi gelmiş ne kadar güzel deyip, hayran oluyorlar" (Duchamp 1969, Kulka, 2014: 163) diyerek tepkide bulunması, aslında Pop sanatçılardan itibaren yapıtlarının ve felsefesinin sulandırılmasından duyduğu rahatsızlığı göstermektedir. Pop sanat kitsch'in zaferine giden yolu açmıştır ancak kitsch'den farklıdır. Kitsch asla herhangi bir şeyi sorgulamazken Pop sanat özellikle de erken döneminde sanatın ticarileşmesine protesto

etmek amacıyla kitsch'den yararlanmıştı. Kitsch her zaman tek anlamlı, ciddi ve belirsizlikten uzakken Pop sanatın ironisi, espritüelliği ve çok anlamlılığında söz edilebilir. Pop sanat kitschi kullanır, onu üretmez. (Kulka, 2014: 152-154)

Benjamin'e göre *"Kitleler nezdinde sanatın yeri tüketim nesnelere arasındadır. Kitleler sanat eserinden içlerini ısıtan bir şey beklerler... Ne var ki sanatın ısıtı onları yüreklerini ferahlatmadan diner. 'Yürek ferahlatma' tüketim için sanatı niteler. İşte kitsch yüzde yüz tüketime dönük sanattan öte bir şey değildir; ânında ve mutlak tüketime dönük. Bu nedenle ifadenin kutsanmış formları çerçevesinde kitsch ile sanat tamamıyla karşıttır"* (Artun, 2011: 28) Sorun, sanatın tüketim kültürünün bir parçası olması, masumiyetini yitirmesi, ruhunu şeytana yani paraya satmasıdır. Kitsch ve popüler kültür postmodern teorilerle kutsanmış, modernizmin reddettiği fenomenlerin aksine zevksizlik geçerli zevk haline gelmiştir. Baudrillard'ın çağdaş sanat eleştirisi dikkat çekicidir.

Güncel sanat, geçmişi oyunlaştırarak ve kitschleştirerek kendi hesabına geçirmektedir. Bu yeniden kazanım işlemi, bir tür fosilleşmiş ironidir. Bu ironi sanat tarihinin en son aşamasıdır. *"Sanki sanat da tarih gibi kendi çöp kutularını karıştırarak atıklar içinde kendi kurtuluş yolunu arar gibidir. Çağdaş sanat eserlerinin pek çoğunun zerre kadar değere sahip olmayan bir görünüm sunduğu söylenebilir. Günümüz sanatçılarının esin kaynağı anlamsızlık, saçmalık ve sıradanlıktan ibarettir.(...) sanatçılarımız fetiş üretiyorlar ve ne yazık ki büyüsunü yitirmiş fetişler üretiyorlar(...) her şeyin estetiğin alanı içine sokulduğu bir ortamda sanat diye bir şey olamaz".* (Dastarlı, 2007: 30-35)

Her şeyin sanat olduğu bir dünyada aynı zamanda hiçbir şeyin sanat olamayacağı önermesi de geçerlidir. Çağdaş sanatın kitsche, anlamsızlığa talip olma konusundaki ısrarını anlayabilmek için ikinci dünya savaşı sonrası özellikle 1980 sonrası sanat-sermaye-piyasa ilişkisini unutmamak gerekir. *"Son birkaç yıldır görmekte olduğumuz, sanatın büyük şirket çıkarlarıncı bütün bütüne devralınmasıdır. Sermaye modernizmin sanatında ne rol oynamış olursa olsun, şu anda yaşanmakta olan olgu, tam da kapsamı dolayısıyla yenidir. Şirketler sanatın her yönden esas hamileri haline gelmişlerdir. Büyük koleksiyonlar oluşturuyorlar. Her büyük müze sergisini onlar finanse ediyor"* (Crimp, 1987: 85, Harvey 1997: 80)

"...Kültür ile ekonominin bir olduğu (Fredric Jameson) postmodern dönemde hayatı ve siyaseti kuşatan finans ona en yakın duran, ona karşı en kökten direnişi gösteren sanatı da massetti (içine çekti). Sanat paraya direnmek yerine onunla uzlaştı. Sonunda aklın dili haline gelen para, hayal dünyasını ve arzuları da fethetti. Sonuçta estetik modernizm ve avangard tasfiye oldu, sanat özerkliğini kaybetti". (Artun, 2011: 146) Birçok sanatçı evcilleşti, muhalif kimliğini yitirdi, paranın büyüüne kapılarak sermaye sahipleri, galeriler müzayede evleri, fuarlar ve bienaller için yapıtlar üreten kişi konumuna düştü. *"1960'lı yıllarda aydınların kültürel zevk üzerindeki otoritesinin yozlaşması ve bunun yerini pop-art'ın, popüler kültürün, gelip geçici modanın ve kitle zevkinin alması, kapitalist tüketimciliğin beyinsiz hedonizminin bir işareti gibi görülür".* (Harvey, 1997: 78) Günümüz sanatı var olan sistemi eleştirmek, kültür endüstrisinin zorlamalarına direnmek ve sorgulayıcı muhalif kimliğini korumak yerine onunla işbirliği yapmayı seçti; statükoya bilerek isteyerek bağlandı. Sanatın özerkliğini kaybettiği böyle bir ortamda her şey mü-

bahtır; kendini en iyi şekilde pazarlayabilen sanatçı, sanatın vitrininde daha çok görünerek piyasada rahatlıkla yıldızlaşabilmektedir. Sanatçı olmayı seçmeden önce borsa simsarlığı yapan Jeff Koons bu işte oldukça başarılı olanlardandır. Koons tüketim piyasalarına özgü her türlü objeyi kullanırken, kitsch ve banal olanı, pornografik görüntüleri sanat yapıtı olarak sunmaktadır. Warhol gibi Koons'da yapıtlarında popüler kültürü eleştirmez, tersine kitschi, bayağı olanı yüceltir. Koons'u sanat piyasasında değerli, önemli kılan şey onun piyasa ile, sermaye ile kurduğu başarılı ilişkidir. *"Başarı büyük ölçüde bir kişinin piyasada kendini ne kadar iyi sattığına, kişiliğinin karşısına ne kadar iyi yansıtıldığına, 'ambalajının' ne kadar güzel olduğuna bağlıdır"*. (Kuspit, 2006: 101) Aslında pop sanatta olduğu gibi, kitsch'in konu olarak, bir araç olarak sanatta kullanılmasında sorun yoktur; sorun kitsch ürünlerin, pazarlama stratejileriyle günümüz sanatının en önemli sanat yapıtları olarak sunulması, cilt cilt kitaplarla, postmodern söylemin kaypak, kafa karıştırıcı makaleleriyle meşrulaştırılma çabasıdır. 1990 yılında MO-MA'da düzenlenen *High-low: Modern Sanat ve Popüler Kültür* sergisinde Greenberg formalizminin sert bir dille eleştirilip, kitsch ve popüler kültürün yüceltilmesi bu konudaki çarpıcı örneklerden birisidir.

Kuşkusuz sanatın özerkliğini yitirmesi ve şirketlerin, sermaye sahiplerinin sanatı yönlendiren başat güç olması, düşük beğeni ürünlerinin kendilerine sanat pazarında ayrıcalıklı bir konum elde etme konusundaki başarılarını açıklamaktadır. Bu konudaki en iyi örneklerden biri, reklam ajansı ciddi bir kriz geçirince, tanınmayan genç sanatçıların çalışmalarını ucuz fiyata toplayıp, ustaca kullandığı pazarlama stratejileriyle yeni Britanya sanatını yaratan İngiliz reklamcı Charles Saat-

chi'dir. (Kreft, 2008: 299) Damien Hirst, Tracy Emin gibi sanatçıların yıldızı bu kampanya ile parlamıştır. Görüldüğü gibi Saatchi gibi kişi, kurum, şirket veya sermaye sahiplerinin sanatı biçimlendirmesi, sanat tarihinin seyrini belirleyebilmektedir. Günümüz sanatında piyasanın kuralları geçerlidir.

Sanat adı altında neyi satarsanız o sanattır (ve yapıtın değerini belirleyen) onun sanatsal ayrıcalıkları değil, her mal gibi marka değeridir. Sanat patronlarının (hamilerinin), modernizmin ve avangardın kurucu ilkesi olan özerkliğe tahammülleri yoktur. O nedenle kendi sınıflarının zihniyetine, değerlerine saldıran; kültürleriyle ve beğenileriyle alay eden bir sanat anlayışını benimsemeler. Eğer onlar egemense, beğenileri olan kitsch de egemen olmalıdır. (Artun, 2011: 47)

Davul benim boynumda, istediğim gibi çalarım anlayışı sanatı yozlaştırmakta, sulandırmakta, derinliksiz ve içeriksiz olanı, bayağıyı yücelterek bir anlamda sanatı içinden hançerlemektedir. Artık sanatta ayaklar baş olmuş, değersiz olan, değerlinin yerine geçmiştir. *"Postmodernizmin pek çok olgusu, küresel sermayenin hizmetinde ileri kapitalizmin oyuncakları olmaktadır"*. (Gürleşen, 2013: 20) Küresel sermaye, sanatın özerk sularını kitsch ürünlere üstün sanat payesi vererek bulandırmış, kirletmiştir. Kulka *"Tablolarını saygın sanat simsarlarından alan sanat düşünlerinden farklı olarak kitsch tüketicisi, tabloyu onu yapan kişinin itibarından etkilendiği ya da böyle bir tabloya sahip olmak, ona statü kazandıracığı için satın almıyor; sadece resmi sevdiği için alıyor. Resmi alırken seçkin alıcılar gibi iyi bir yatırım yapmıyordur"*. (2014: 34-35) derken ortalama bir resim alıcısını kast etmektedir. Bu türden kitlelere hitap eden ressam Thomas Kinkade'in tabloları, Amerika genelinde

yaklaşık 10 milyon evin duvarını süslemektedir. (Resim 1) Ressamın sevimli bungalovlar, beyaz kiliseler, güllerle sarılmış çitlerle çevrili kartpostal tadındaki manzaraları ortalama kazancı 80. 000 dolar civarında olan yüksek gelirli kişiler tarafından satın alınmıştır. Ayrıca ABD çapında galerilerde yer almış, televizyonlarda reklamı yapıp New York borsasında alıcı bulmuştur. (Freeland, 2008: 97)



Resim 1. Thomes Kinkade, 'Işıklı Patika Boyunca'

Kinkade'in yapıtlarının fiyatları Koons'a göre oldukça mütavazidir. Koons'un yapıtları için ödenen rakamlar milyon dolarlarla ifade edilmektedir. Koons gibi kitsch bir sanatçıya yatırım yapan alıcı, bir taşla iki kuş vurmakta hem beğenisine uygun bir yapıt satın alırken hem de marka bir sanatçıya yatırım yaptığı için yapıttan para kazanabilmektedir. Kitlelerin ve sermaye sahiplerinin zevksizliği Koons'un yapıtlarında buluşup uzlaşmış; sanatçı, kitsche iade-i itibarını kazandırmıştır.

Yüksek sanatın egemenliği pop sanatla sonlandırılmış, Koons ile de kitsch'in bayrağı sanatın tepesine dikilmiştir.

Alt kültürün beğenisine hitap eden kitsch ürünlerin fiyatları ortalama kazanan bir kişinin rahatlıkla satın alabileceği bir düzeydeyken,

Koons sayesinde sanatın sihirli kapısından giren bu çeşit bayağı ürünlerin fiyatları astronomik rakamlara ulaşmıştır. İzleyici eserin fiyatının kabarık olmasından etkilenip, eserdeki estetik özelliklerin olağanüstü olduğunu düşünmektedir. Günümüzde artık sanat çevrelerinde çoğunlukla konuşulan şey eserlerin nitelikleri değil eserlere biçilen fiyatlardır.



Resim 2. Jeff Koons, "Michael ve Baloncuklar"
Frankfurt Heykel Müzesi Sergi Koleksiyonu, 2012

Koons'un çalışmalarını 2012 yılında Frankfurt Heykel Müzesinde Antik Mısır ve Yunan heykelleriyle yan yana sergilemesi, aslında hem kitsch'in zaferi hem de yüzyıllardır üstün sanat şahaserleri olarak görülen yapıtlarla alay edilerek hakiki sanata meydan okunmasıdır. (Resim 2) Koons, ünlü mimar Frank Gehry'nin Bilbao'da bulunan Guggenheim Müzesi'nin önüne, mimari yapıyla hiç bir şekilde uyumayan devasa sevimli kitsch bir köpek heykeli yaparak sanki Gehry'nin heykelsi baş yapıtıyla dalga geçmektedir. (Resim 3) Ama devir kitsch'in devridir ve artık sanatta her şey mübahtır.



Resim 3. Jeff Koons, 'Yavru Köpek' Guggenheim Müzesi, Bilbao

Sonuç

Viyanalı büyük romancı Hermann Broch *"Modern roman kitsche karşı kahramanca savaşır ama sonunda mağlup olur"*. derken (Kundera 1985: 11-12, Kulka 2014: 161-162) kitschi sanatın düşmanı, dışardan gelen bir tehdit olarak görmüştür. Kitsch'in zaferiyle artık yaratıcı edimin, dünyayı değiştirme ütopyasınının ve lanetli sanat fikrinin de sonu gelmiştir. Bu çerçeveden bakıldığında sanatsal kitsch kavramı sorunludur, hem kitsch hem de değerli bir sanat eseri kavramı çelişkilidir. Kulka'nın *"günümüzde kitsch sanat dünyasını içerden çökterebilecek bir tehlike oluşturuyor mu?"* sorusu önemini korumaktadır. (2014: 162)

Modernizmin kendisine şiar edindiği tüm değerler altmışlı yıllardan bu yana hızla yok olmaktadır. Artık sanatçılar için Kandinsky'nin *işsel zorunluluk sonucu yaratım ilkesi* demode bir görüş olmuş, kültürel ortamdaki güncel manipülatif sistemle hesaplaşma dürtüsü tarihe karışmıştır. *"Ana akım sanat, ticareti bir*

kez daha estetize etmiş, Baudelaire'in yerden yere vurduğu o sinik ve duygusal estetikleştirmeye geri dönmüştür". (Baudrillard, 2010b: 34) Koons'un sanatını sanat olmaktan alıkoymayan şey içinde hiçbir sırrı barındırmaması, anlamdan yoksun, hikâyesi sıfırlanmış bir hiper gerçeklik olarak varlık göstermesidir. *"Esrarından ve yanılısamasından mahrum kalan her şey var olmaya, görünür belirşe mahkûm; reklama kendini inandırmaya, kendini sergiletmeye, kendine değer verdirmeye mahkûm. Modern dünyamızın özü reklamcılıktır"*. (Baudrillard, 2010: 39) Koons'un reklamı kullanma konusunda özel bir yeteneği vardır. *"Sanat ya sonunda bugün her yerde gördüğümüz gibi elektroniğe aktarılan saf tekniğe ve zanaatkârlığa rücu eder, ya da tıpkı dinsel sanatın Saint Sulpice kitsch'inde son bulması gibi sanatın da evrensel kitsch'te son bulacağı, her şeyin estetik bir alet işlevi gördüğü ilksel ritüele rücu eder"*. (Baudrillard, 2010b: 44)

Modern sanat, dünyayla hesaplaşan entelektüel bir konuma sahipken, günümüz sanatının önemli bir bölümü pasifize olmuş, uzlaşmış, aykırı kişiliğini, muhalif gücünü ve soru sorma yetisini yitirmiştir. Modern sanat, saldırgan, itaatsiz, başına buyruk bir sokak köpeğine benzetilirse, günümüz sanatı havalamayı çoktan unutmuş, ya da yalnızca ara sıra kısık hırıltılar çıkaran, sahibinin sözünden çıkmayan, sevimli bir süs köpeğine dönüşmüştür. Koons'un Bilbao müzesi için devasa bir sevimli köpek heykeli yapması da bu savı desteklemektedir.

Bir sanatçının sanat piyasasında başarılı olması, yapıtının değerli olduğu anlamına gelmez; yalnızca piyasa oyununu ve pazarlama ilkelerini iyi kavradığı anlamına gelir. Kendisini pazarlayamayan yani Saatchi gibi bir sihirli değnek tarafından altın yumurtlayan

tavuğa dönüştürülmeyen sanatçı, istediği kadar başarılı olsun sistem dışında kalmaya mahkûmdur. Sanatın vitrininde gözükmenin yolu bellidir, ne yaptığın değil, kimlere nasıl pazarlandığın önemlidir. Galerilerle, müzayede evleriyle, eleştirilenlerle, küratörlerle kurulan doğru ilişkiler vitrinde gözükme ihtimalini artıracaktır. Aksi takdirde sanatın görünmeyen yüzünde kaybolmaya mahkûm olacaktır sanatçı. Aslında kimse 'kral çıplak' diyememekte, kendilerine çok önemli yapıtlar olarak sunulan bayağı, derinliksiz kitsch işlerin bol sıfırlı rakamsal ederleri, değerli bir yapıt karşısında oldukları hissiyatını oluşturmaktadır. Sanat izleyicileri, perde arkasında oynanan oyunları ne yazık ki görmemekte ya da görmek istememekte; kendisine altın tepside sunulan sanatçıların yaşayan en büyük sanatçılar olduğuna safiyâne inanmaktadırlar. Baudrillard,

"Sanattaki bu riyakârlığın öteki yüzü hükümsüzlük blöfü yaparak, sanatın bu kadar hükümsüz olmasının mümkün olmadığı, muhakkak bir şeyler saklıyor olduğu mazeretiyle insanları ona bir nebze de olsa önem ve değer vermeye a contrario (tersinden) zorlamaktır. Çağdaş sanat bu belirsizlikten, estetik yargıları temellendirmenin imkansızlığından yararlanır ve onu anlamayanların ya da ortada anlaşılacak bir şey olmadığını idrak edemeyenlerin suçluluk duygusu üzerinden spekülasyon yapar". (Baudrillard, 2010b: 53) derken postmodernizmin dayattığı hiper-gerçek kültürel ortamın analizini açık biçimde ortaya koymaktadır.

Kitsch beğeninini yalnızca alt kültüre ait olduğu miti çağdaş sanatın kitschi kutsamasıyla birlikte geçerliliğini yitirmiştir. Hermann Broch *"Kiç üreteni her kim olursa olsun... estetik ölçülerle değerlendirilmemelidir, kiç üreten kişinin ahlaki bozuktur; en kötüyü arzulayan bir*

suçludur o". (Broch 1955: 348, Kuspit 2006: 13) derken hangi maksatla olursa olsun kitsch üretmenin yanlışlığını vurgulamaktadır.

Kuşkusuz sanat piyasasında yer alan her sanatçı kitsch ürünler üretmemektedir; sorun sanat piyasasının varlığı ya da sanat sermaye ilişkisi değil, sermayenin sanata müdahale edip yön vermesidir. Zaten sanat dünyası markalaştırılan bu sanatçılardan ibaret değildir ve isimlerini duyuramazlar da birçok sanatçı kendi köşesinde sanat yapmayı sürdürmektedir. İnsanın trajedisi sürdüğü sürece derinliksiz, bayağı kitsch ürünlerle gerçek sanat yapıtları arasındaki mücadele de devam edecektir.

KAYNAKÇA

Artun, Ali (2011). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, Estetik Modernizmin Tasfiyesi, İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudrillard, Jean (2010a). Tüketim Toplumu, çev: Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, Jean (2010b). Sanat Komplosu, çev: Elçin Gen, Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları.

Dastarlı, Elif (2007). "İroni, Gerçeği Neşeli Bir Kayıtsızlıkla Eleştirmenin Dili". Rh+ Sanat 41: 30-35.

Demir, F. Gonca İlbeyi (2009). Kış ve Plastik Sanatlar Üzerine, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Freeland, Cynthia (2008). Sanat Kuramı, çev: Fisun Demir, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Gans, Herbert J. (2005). Popüler Kültür ve Yüksek Kültür, çev: Emine Onaran İncirlioğlu, İstanbul: YKY

Gürleşen, Feyza (2013). "Sermaye-Siyaset Kışkırcısında Metalaşan Sanatın Özerklik ve Nitelik Sorunsalı", Sakarya Üniversitesi GSF 'Sanat Tasarım ve Manipülasyon' Başlıklı 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı, Sakarya Üniversitesi G.S.F. Yayınları, Sakarya

Harvey, David (1997). Postmodernliğin Durumu, İstanbul: Metis Yayınları.

Greenberg, Clement (2004). "Öncü ve Kış", Sanatın Felsefesi-Felsefenin Sanatı, ed. Mehmet Yılmaz, Ankara: Ütopya Yayınevi, s: 244-263.

Kreft, Lev (2008). "Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı", Sanat Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, ed. Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, s: 9-39.

Kulka, Thomas (2014). Kitch ve Sanat, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Kuspit, Donald (2006). Sanatın Sonu, çev: Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1. Thomes Kinkade, "Işıklı Patika Boyunca" <http://robertgosskennedy.com/tag/thomas-kinkade/> (28.02.2015).

Görsel 2. Jeff Koons, "Michael ve Baloncuklar" Kişisel arşiv, 2012

Görsel 3. Jeff Koons, "Puppy" <https://huevolution.wordpress.com/2011/03/01/bilbao-guggenheim-andpuppy/> (28.02.2015).

Modern Resim Sanatında Oranların ve Renklerin Ustası Jacques Villon (Gaston Duchamp)

Prof. Dr. Şerife Cengiz ¹, Öğr. Gör. Nihat Kemankaşlı ²

ÖZET

Fransa Damville'de doğan Jacques Villon (1875-1963) sanatçı bir aileden gelmekteydi. Sanata ilk olarak Cormon'un Atölyesi'nde başlamış Ecole des Beaux Arts'da, daha sonra Académie Julian'de eğitim aldı. Gaston Duchamp olan asıl adını Jacques Villon olarak değiştirdi. Gravür, afiş, suluboya, yağlıboya, özgün baskı teknikleriyle resimler yaptı. Neo-Empresyonist olarak başladığı kariyerine, 1906 yılında Puteaux Grubu'nu kurarak devam etti ve baskı resimler yaptı. 1911'de Kübizme katıldı. 1912 yılında Section D'or (Altın Kesim) Grubunu kurarak resimde oran üzerinde durdu. Kullandığı canlı renkleriyle Orfizm kurucuları arasında yer alan Jacques Villon, soyut resim, kübist manzaralar ve baskı resimleriyle Paris'ten Kopenhag, New-York, Boston ve Washington'a kadar sayısız sergiler açtı. Chevalier de la Legion d'Honneur Ödülü, Lugano Uluslararası Sergisi'nde Gravür dalında Büyük Ödülü (Grand Prix), Pittsburgh'da Uluslararası Carnegie Ödülünü, Venedik Bienali Büyük Ödülü'nü kazandı. 1963 yılında ölünceye kadar resim yaparak, Amerika'da sergilediği eserleri Avrupa resminin tanınmasında New-York'ta etkili oldu. 20.yüzyılda modern baskı resmin babası, kendisinden sonra gelenlere Avangart (öncü), kendi yaşadığı çağda lider olmuş, ünü dünyaya yayılsa da alçak gönüllü olmayı başarmış, Fransız Resminin üretken sanatçısıydı.

Anahtar Kelimeler: Neo-Empresyonizm, Kübizm, Altın Kesim Grubu, Orfizm, Soyut Resim

Jacques Villon (Gaston Duchamp): The Master of Colours and Proportions in Modern Painting

ABSTRACT

Jacques Villon (1875-1963) was born in France Damville (France) had a family of artists. He began to Art education in the first Ecole de Beaux Art, at Cormon's stüdyo, then studied at the Académie Julian. He has changed the name of the actual Gaston Duchamp as Jacques Villon. He made pictures with Engravings, posters, watercolor, oil painting, printmaking. Villon began his career as a Neo-Impressionist. He founded the Puteaux Group in 1906 and made printing Picture. In 1911 he joined Cubism. He established the Group Section D'Or (Golden Section) in 1912 and focused on proportions and ratios in pictures. He was among the founders of Orphism who used the vibrant (vivid, light) colors. He opened many exhibitions with Abstract. Cubist landscapes and printed paintings images from Paris to New York, Copenhagen, Boston to Washington. Villon received the Chevalier de la Legion d'Honneur Award, Grand Prix Award at engraving branches in Carnegie International Award and won the Venice Biennale Grand Prize also. He painted until his death in 1963 His works exhibited in the United States had influenced New York to recognition European Painting Art. He was father of Modern Printing in the 20th century as avant-garde pioneers to come after him (Avan-garde) became the leader of the era. He was a famous artist all over the world but He has always managed to be humble. He was the official productive French artist.

Keywords: Neo-Impresionism, Cubism, Section D'or Group, Orphism, Abstract Painting

¹ Prof. Dr. Şerife Cengiz, İstanbul Aydın Üniversitesi, serifecengiz@aydin.edu.tr

² Öğr. Gör. Nihat Kemankaşlı, Plato Meslek Yüksekokulu, nihatkemankasli@plato.edu.tr

1. Duchamp Ailesi ve Gaston Duchamp

Jacques Villon (1875-1963) Fransa'nın Normandiya Bölgesi'nde Damville'de 1875 yılında Eugene ve Lucie Duchamp'ın oğlu olarak doğan ve altı kardeşten dördü sanatçı olan bir aileden gelmekteydi. Erkek kardeşleri Raymond Duchamp-Villon (1876-1915) heykeltıraş, Marcel Duchamp (1877-1968) ressam, heykeltıraş ve yazar, kız kardeşi Suzanne Duchamp (1889-1963) ise ressamdır. Babası Eugene Duchamp avukattır, aynı zamanda noterlik de yapmıştır. On altı yaşındayken, amatör bir sanatçı olan dedesi Emile Frederic Nicole'den (1830-1894) gravür yapmayı öğrenmiştir. 1891 yılında babası Eugene Duchamp'ın *Babamın Portresi (Portrait of My Father)* adlı gravürünü hazırlamıştır. Bu çalışma Rembrandt tarzında ilk gravürü olmuştur. Aynı yıllarda, kardeşleri Marcel Duchamp ve Suzanne Duchamp olduğu anlaşılan iki çocuk figürünün konu edildiği *Bayraklı İki Çocuk* adlı taşbaskısını (litografi) yapmıştır.

1. 1. Gaston Duchamp'ın Adını Jacques Villon Olarak Değiştirmesi

1894 yılında hukuk öğrenmek için Paris'e giderek erkek kardeşi Raymond Duchamp'la birlikte Montmartre'a taşınmış, ancak bir yıl sonra hukuk eğitiminden ayrılarak 1895'te *Ecole des Beaux Arts*'a girerek ressam Cormon'un Atölyesi'nde çalışmaya başlamıştır. Aynı yıl, Gaston Duchamp olan adını ani bir kararla değiştirmiştir. İlk adını Alphonse Daudet'nin *Jacques (Jack)* adlı romanından, soyadını ise hayran olduğu Fransız şairlerinden Francois Villon'un soyadından kombine ederek Jacques Villon olarak değiştirmiştir (Arnason, H. H, 2013: 192). Artık yaşamı boyunca bu adla anılacaktır. Daha sonra *Académie Julian*'de eğitimini sürdürmüştür.

Fransa'da 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde sanat akımları birbiri ardınca hızla ilerlerken genç sanatçılar da bu rüzgarlardan fazlasıyla etkileniyor, hatta birinden diğerine hızla geçiyor ya da çok etkilendiği akımın et-

kisini tüm eserlerinde yansıtıyorlardı. Sanat aşkıyla dolu, heyecanlı genç sanatçılardan biri olan Villon, 1904'te Paris'te geçimini sağlamak amacıyla kahvehaneler ve sokaklarda gördüğü insanların suluboya resimlerini yapmış, çeşitli yerel gazetelere resimler, karikatürler ve çok sayıda illüstrasyonlar, opera ve kabareler için afişler de hazırlamıştır. Julian Akademisi'nde sıcak renk tonlarıyla Neo-Expressionist tarzda resimler yapan Jacques Villon'un sarı, yeşil, kahverengi, pembe ve siyah renkli kalın fırça vuruşlarıyla yağlı boya tekniğinde yaptığı *Kendi Portresi* bu dönemi yansıtan en iyi örneklerdendir.

Bu yıllarda eserlerinde Edgar Degas'nın ve Toulouse Lautrec'in etkisi görülen sanatçı, ilk sergisini 1904 yılında *Salon d' Automne*'de açmıştır. Ardından 1905'de Rouen'de kardeşiyle ortak bir sergi açan Villon'un canlı renk tonlarına olan tutkusu, az da olsa fovist yaklaşımlarını hissettirmektedir. Kardeşi Raymond Duchamp'ın rahatsızlığı nedeniyle Tıp Fakültesi'nden ayrılıp tüm zamanını heykel yapmaya karar vermesiyle güçlenen sanatçı kardeşler, 20. yüzyılın başında soyut sanatın gelişiminin ilk müjdecileri, soyut sanat hareketinde önemli ve aktif rolleri olan avangart sanatçılar olmuşlardır.

2. Puteaux Grubu ve Kübizm

Jacques Villon, 1906 yılında Paris'in banliyösü olan Puteaux'ya taşındı ve orada bir atölye kurdu. Atölyede her hafta sonu pazar günleri kardeşleri Raymond ve Marcel Duchamp'ın da katıldığı sanat tartışmaları ve eleştirilerinin yapıldığı toplantılar düzenliyorlardı. Birçok sanatçı burada toplanarak sanat tartışmaları yapıyor ve çalışmalarının eskizleri üzerinde birbirlerinin görüşlerini alıyorlardı. Daha sonra *Puteaux Grubu* diye anılacak olan grubun çekirdek kadrosunu Francis Picabia, Robert Delaunay ve Fernand Léger oluşturuyordu.

1910 yılında sanatçı, dedesinden öğrendiği baskı tekniğini kendi stilindeki kompozisyon-

larıyla birleştirerek Puteaux'daki atölyesinde seri halde baskılar yaparak modern çağın çok önemli bir baskı sanatçısı olma yolunda ilerliyordu. Siyah-beyaz baskılarında renk değerlerini verme konusundaki yet-eneğini sergilerken birden bire karar değ-iştirerek sanatsal kişiliğinin Barok yönünü renklerin ince duygusunu ve armonisini ortaya koyduğu renkli baskı tekniklerini kullanarak kompozisyonlarındaki fazla detayları atarak basit formlara dönüştürüyordu. Ömrünün son yıllarına kadar da yağlıboya resimlerinin yanında, az sayıda vitray, çok sayıda da baskı çalışmaları yaptı. Duchamp Kardeşler, 1911 yılında Picasso'dan çok etkilenerek kübist hareketin özellikle (analitik kübizmin) içinde yer aldılar. Villon'un Atölyesi'nde düzenli olarak toplanan sanatçılardan oluşan *Puteaux Grubu*'nda; A. Gleizes, F. Léger, J. Metzinger, La Fresnaye, R. Delaunay, F. Picabia ve J. Villon'un kız kardeşi Suzanne Duchamp ve iki erkek kardeşleri heykeltıraş Raymond Duchamp-Villon, ressam Marcel Duchamp ve Villon'un Atölyesi'ne çok yakın oturan ressam Frank Kupka yer alıyorlardı (Gaunt, W. 1968: 41). Villon, daha sonraki yıllarda şu cümlelerle kendi stilini özetleyecekti: *"Ben İzlenimci Kübist oldum ve öyle kaldım belki daha az kübist, daha az izlenimci"* (Elgar, F. 1994: 93).

2.1. Oranların Ustası J. Villon ve Altın Kesim (Altın Oran)

1912 Yılında kendi sergilerini açmaya karar veren Puteaux Grubu sanatçıları (Britt, D. (edit) 1974: 175) ilk olarak Salon La Boetie'de eserlerini sergilediler. *Altın Kesim* adıyla bir manifesto yayınlayan (Hamilton, G. H. 1983: 261-262) sanatçılar, bir karenin köşegenleri ve kenarları arasında yalın geometrik tarzda Altın Oran'daki gibi ideal bir oran görüyorlardı. J. Villon, Leonardo'nun resimlerinde yüzyıllar önce kullanmış olduğu kare tabana oturan piramit formları öne çıkarıyordu. Bu yaklaşımının kaynağı, Leonardo da Vinci *Resim Yapma Usulü (Traite de la Penture)* adlı kitabında ifade ettiği şu görüşte yatıyordu: *"Amaç, gö-*

rünen şeylerin rengini ve biçimini piramitler halinde resmetmektir. Her cismin iki ucundaki çizgileri alır da yürütürseniz, bunlar mutlaka bir noktada birleşir ve bir piramit meydana getirir". Villon'un arkadaşlarına önerdiği bu form, bölünerek sanatçının kübist kompozisyonlarının temel biçimi olmuştur. Bu sisteme göre, izleyici nesneyi piramidin dört parçaya bölünmüş yüzeyleri gibi görüyor ve aynı zamanda nesnenin bir tarafı gölge (koyu) diğeri ışıklı (açık), diğeri ikisi de orta tonlarda formlardır.

Altın Oran, sadece tablolarında değil, matematikte, geometride kare ve dikdörtgenlerin oranlarında, tuvallerin ölçülerinde hatta doğada ayçiçeklerinin tohumlarının dizilişinde, çam kozalaklarının döngülerinde bile pek çok alanda görülen bir ölçüdür. Altın oranın en genel formülü şudur: Bir doğru parçası öyle iki parçaya ayrılmalıdır ki, küçük parçanın büyüğe oranı, büyük parçanın bütüne oranına eşit olsun. ($1/0.618=1.618/1$)

Aynı yılın sonbaharında Picasso ve Braque dışındaki kübistlerin; Jean Metzinger (1883-1956), Albert Gleizes (1881-1953), Louis Marcoussis (1881-1941), Fernand Léger (1881-1955), Juan Gris (1887-1927), Andre Lhote (1885-1962), Francis Picabia (1879-1953), Robert Delaunay (1885-1941), La Fresnaye (1885-1925), André Dunoyer de Segonzac (1884-1974), Marcel Duchamp (1877-1968) ve Jacques Villon (1875-1963)'un katıldığı sergiye Altın Kesim Sergisi adı verilmişti. Otuz bir sanatçı ve iki yüzden fazla eserle açılan sergi, eleştirmenlerin ve basının şiddetli tepkileriyle karşılaşmış ve bütün Avrupa'da derin yankılar yaratmıştı (Özüdoğru, Ş. 1993: 50). I. Dünya Savaşı başlayınca bu grubun etkinliklerinin yavaş yavaş azaldığı görülmüş, ama Villon, Paris, Galerie Vavin-Raspail'de Section D'or Grubu'nun (Altın Oran) son sergisine katılmış, yaşamının sonuna kadar bu ideal orandan asla vazgeçmemiştir.

Resimde oranlara ve altın kesim kuralına önem vermesine en güzel üç örnekten biri, daha sonraki yıllarda yaptığı 1938 tarihli siyah beyaz *Kendi Portresi* adlı çalışmasıdır. Resimde oran orantıyı ne kadar kuvvetle uyguladığı, çizdiği yuvarlak baş, alın, göz, kulak, yanaklar, burun ve çenede ayrı ayrı kareler ve dikdörtgenlerin altın noktalarını nasıl hesapladığını, yüzdeki organların birbirine olan nispetlerini, en ince ayrıntısına kadar izleyiciye göstermiştir (*Resim 1*). Oranların ustası Villon'un 1958 yılında yaptığı *Uçan Kuşlar* adlı eserinde resmin dört köşesinden gelen prizmalar, altın orana göre yerleştirilmiş dörtgenlerin üzerindeki altın noktalara yerleştirilen kuşların kanatları Villon'un pro porsiyonlara ne kadar önem verdiğini açıkça göstermektedir. Mavi, yeşil gibi soğuk renkleri fonda, sarı, turuncu gibi sıcak renkleri de kuş figürlerinde kullanarak onları olduğundan daha büyük ve hareketli göstermiştir.



Resim1. J. Villon, 'Kendi Portresi', 1938, mürekkeple çizim, 71x123cm.

3. J. Villon ve Büyülü Renkleriyle Orfizim

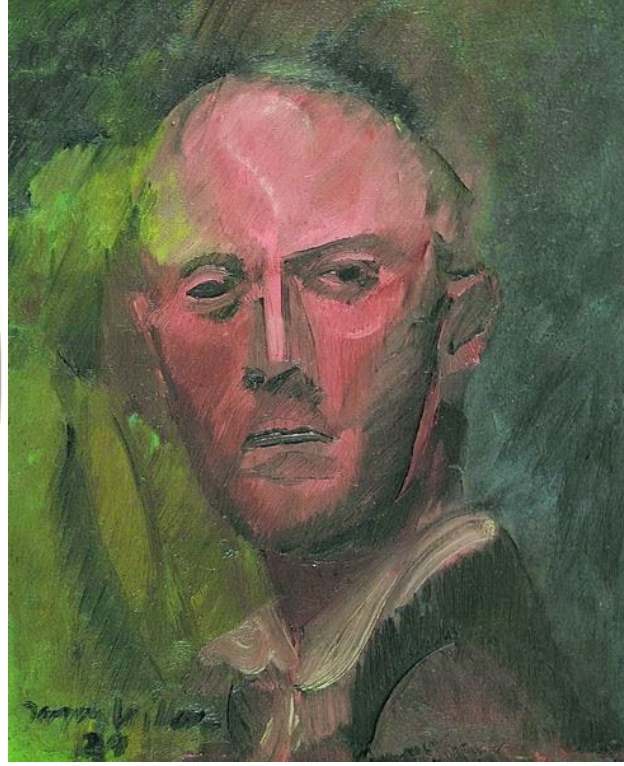
Jacques Villon aynı zamanda Paris'te Orfizmin de kurucuları arasındadır. Orfizim adı, 1912 yılında ilk kez Robert Deleunay'ın eserlerinde görülen gök kuşağının canlı renklerini zıt renkleriyle birlikte kullanarak izleyicinin ruhuna hitap etmesini Yunan mitolojisinin çaldığı lirin büyüleyici ritmiyle ve ahenkli sesiyle gö-nüllere işleyen, müzisyen, şair ve hassas ruhlu Orpheus'un şiirleri ve müziği kadar içten bir duyarlılıkla resim yüzeyine canlı renk armonileri katması nedeniyle G. Apollinaire (1880-1918) tarafından verilmiştir.

Bu akım Analitik Kübizmin çok katı geometrisine ve renksizliğine tepki olarak doğmuş, Fovizmin canlı renklerini, az da olsa Kübizmin objelerin ve figürlerin yüzeysel bölünmesini, Fütürizmin hareket duygusunu esas alarak sanatı katı kübizminden lirik bir soyutlamaya taşımıştır. Orfist sanatçılar; başta Jacques Villon olmak üzere, Robert Deleunay (1885-1941), Sonia Deleunay Terk (1885-1979), François Kupka (1871-1957), Fernand Léger (1881-1955), Francis Picabia (1879-1953), Marcel Duchamp (1877-1968), Jean Metzinger (1883-1956), Juan Gris (1887-1927) gibi sanatçılardır. Orfizim, Paris'te başlayarak önce tüm Avrupa'ya sonra da Amerika ve Kanada'ya yayılmıştır. Ancak sadece tek tek sanatçı kişileri değil aynı zamanda Almanya, Fransa, Amerika ve Kanada'da pek çok sanat grubunu da etkilemiştir. Örneğin; Almanya'da *Mavi Biniciler (Der Blaue Reiter)*, Fransa'da *Puteaux* ve Amerika'da *Synchronism Akımı'nı* ve bu sanat hareketi içinde yer alan Stanton Mac Donald-Wright (1890-1973), Morgan Russell (1886-1953). Patrick Henry Bruce (1881-1936) ve Andrew Dasburg (1887-1979) gibi. Böylece Orfizim, Paris'te başlayarak önce tüm Avrupa'ya sonra da Amerika ve Kanada'ya kadar yayılan rengin, resimde üstünlüğünü savunan bir akım olmuştur.

Villon'un Kendine özgü tarzıyla yorumlayıp yaptığı *Piyanoda Genç Kız (Resim 2)*, *Kendi*



Resim 2. J. Villon, 'Piyanoda Genç Kız', 1912, tuval üzerine yağlı boya, 35x28cm.



Resim 3. J. Villon 'Kendi Portresi', 1912, tuval üzerine yağlı boya, 129x 96 cm.

Portresi (Resim 3), Mille'nin Portresi, Genç Kız, Aktörün Portresi ve Akrobat, adlı resimlerinde Kübizmin etkisi yüzeysel bölünmelerde kuvvetle hissedilirken, canlı renkleriyle de Orfizmin etkisini göstermektedirler.

Piyanoda Genç Kız adlı resminde menekşe morunun açık eflatuna, çağla yeşilinden, küf, yosun ve fıstık yeşiline kadar renk tonlarıyla birlikte renk kontrastlarını birlikte kullanarak ilk planda ahenkli bir ritim vurgulanırken, biçimlerdeki kırılma ve bölünmeler ikinci derecede dikkati çeker. Resimde genç kızın mutlu yüzünü aydınlatan bakışları, resmin yapısal katı bölünmelerine yumuşak nüanslı etkisiyle bu grubun başarılı kübist portrelerindedir. (Resim 2)

Villon Kübist Tarzda yaptığı Kendi Potresi adlı eserinde canlı renklerle yüzeysel bölünmeleri birlikte kullanmış kübizmin sadece tekniğinin

den yararlanmış. Parlak renk kullanımıyla da Orfist tarzda çalışmıştır.

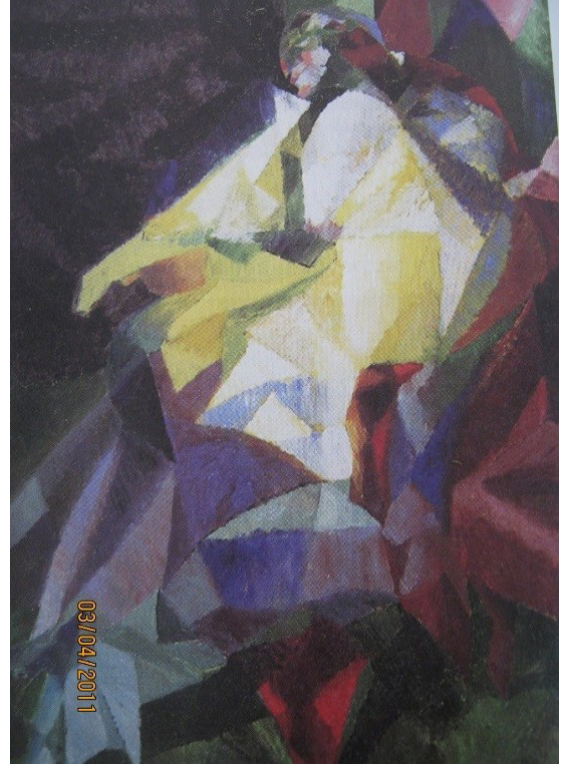
Mille'nin Portresi (Resim 4) adlı eserinde ise ünlü İtalyan ressamı Tiepolo'nun (1696-1770) resimlerinde kullandığı çeşitli renk kontrastlarını Villon'da da görmek mümkündür. Özellikle *Üç Münecim, Kralların Meryem'i Ziyareti ve Çocuk İsa (Resim 5)* sahnesinde açık ve koyu renk değerleri, sıcak ve soğuk renklerin zıtlığı, küçük alanlardaki açık-koyu değerlerle büyük biçimlerdeki düz yüzeylerin zıtlıkları, yatay ve dikey karşıtlıkları, Meryem'in resmin köşegenine (çapraz eksenine) oturtulması gibi aynı elemanları Villon *Mille'nin Portresi* adlı bu soyut resminde kullanmıştır

Bu renk değerlerinin yanı sıra her iki resimde hayranlıkla şaşılabilir bakışlarda da bu benzerliği kolayca görmek mümkünse de biçimler ve ölçüler tıpatıp aynı değildir.

Çünkü her iki sanatçının çalıştıkları çağlar farklıdır. Villon'un tarzı kübistti ve soyut biçimlerle ve bu düşünceyle çalışıyordu. Villon, "Tümüyle soyutlama bana göre değil. Ben, yaşamın doğal görünüşüne hayranım" demiştir. (Brommer, G. F. 1997: 52) Mille'nin elbisesindeki parlak sarı, gözü resmin tam ortasına çekerken figürün olduğundan daha iri cüsseli görünmesini sağlamıştır. Figürün eteklerindeki, eflatunlar, griler, maviler yerdeki yeşiller, kırmızı bir lekeyle dikkati sağdaki kırmızı koltuğa yönlendirmektedir. Figürün oturduğu koltuğun arkasındaki kırmızı renk lekeleri ve yukardaki perdelerin açık-koyu pembe renk tonlarında dolaşan göz, figürün burun, çene ve yanaklarından resmin fonuna

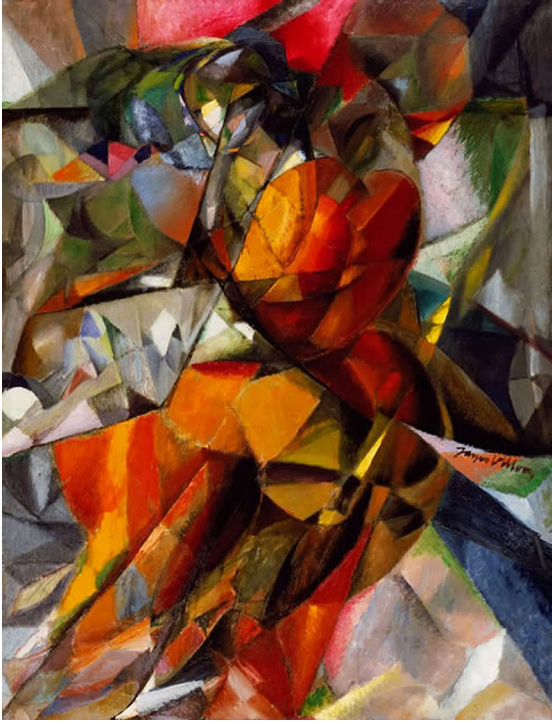
doğru bir daire çizerek, sanki patlıcan moru, siyah ve petrol mavisi tonlarındaki kadife yüzeyli bir kayada yada sakin bir okyanusta dinleniyor gibidir.

Sıcak ve soğuk renklerin kontrastı, parlak ve pastel renk tonlarıyla Villon, kübizmin hareketsizliğine orfist dinamizmi katan mükemmel bir renk ustasıdır. *Genç Kız Portresi* adlı eserinde sonbahar güneşinin turuncu sarılarıyla ayçiçeği sarılarının mavi, gri ve pembe tonlarıyla, prizma yüzeylerinde ateş kırmızılarına dönüşümünü ve kübist bölümleri yansıtıran genç kızın yüzündeki sıcak tebessüm ve iri çekik gözleri, çapraz olarak yerleştirilmiş vücuduyla bu eser renklerin şiirsel bir senfonisi gibidir. (Resim. 6)



Resim 4. J. Villon 'Mille'nin Portresi', 1913, tuval üzerine, 128x88cm.

Resim 5. J. Villon 'Üç Müneccim Kralların Hz. Meryem'i Ziyareti', 1753, tuval üzerine yağlı boya, 408x210 cm.



Resim 6. J. Villon 'Genç Kız portresi'
tuval üzerine yağlı boya, 1912, 57x45cm



Resim 7. P. Cezanne 'Tespihli Yaşlı Kadın'
tuval üzerine yağlı boya, 1896, 80x65 cm

Figürün yüzü, P. Cezanne'nin 1896 yılında yaptığı *Tespihli Kadın* (Resim 7), H. Matisse'in 1907 tarihli *Kırmızı Türbanlı Bayan Matisse (Madras Rouge)* (Resim 8) ve C. Brancusi'nin 1912 yılında yaptığı *Mile Pogany'nin Büstü* adlı eserindeki utangaç ama mutlu bakışlarıyla aynı tarzdadır. (Resim 9)

4. Armory Show'daki Sergi ve Amerika'da Modern Avrupa Sanatı'nın Tanıtılması

1912 Yılında New-York'ta (Armory Show'da) Kübistlerle sergi açan (Cheney, S. 1952: 636-637) J. Villon, 1912-1914 arasında yedi önemli ve büyük baskı resim sergisiyle Amerika'da Modern Avrupa Resmini tanıtmaya çalışmıştır. 1913'te New York'ta Armory Show sergisiyle, henüz Alman ve Fransız Modernizmini yeterince tanımayan Amerika'yı çok şaşırtmış, ama aynı zamanda da Amerika'nın dikkatini Modern Avrupa Sanatı'na çekmiştir. (Güvemli, Z, 1964: 374). Villon'un eserleri öylesine beğenilmiştir ki, sergideki tüm resimleri satılmıştır. (Tomkins, G. C. 1996: 14-16)

J. Villon 1. Dünya Savaşı başladığında 1914 yılında askere alındı. Savaş çıktığı sırada yaptığı *Kübist Kadın* (Resim 10) adlı resminde renklerin kahverengi, hardal sarısı, açık, koyu füme ve yeşil tonlarına (çağla, haki yeşil, limon küfü), yumuşak hatların sert çizgilere (kare, dikdörtgen ve üçgenlere) dönüştüğü görülmektedir. Savaşın getirdiği travmatik etkilerle sanatçının paletindeki renkler soğuklaşmakta, (yeşil, füme, mavi tonları) canlılığını yitirmekte ve biçimler keskinleşmektedir. Figürün başının öne doğru duruşu ve boynun kısa görünümüyle omuzlardaki dikey dikdörtgenlerin üçgenlerle aşağı doğru devam etmesiyle öne doğru eğilen vücutta güvensizlik hissi daha da kuvvetlenmektedir. Kadının gözlerindeki mutlu ifadenin yerini, endişeli ve düşünceli ifade, sol göz üstündeki koyu mavi bir lekeyle travmatik hale getirerek, savaş psikolojisinin sanata etkilerini çok daha güçlü olarak ortaya koymaktadır.



Resim 8. H. Matisse 'Kırmızı Türbanlı Bayan Matisse' tuval üzerine yağlı boya, 1907, 99x80cm.



Resim 9. C. Brancusi Mile Pogany beyaz mermer, 1912, 44x21x31 cm.

5. Jacques Villon ve Soyut Resim

Kardeşi Raymond Duchamp, 1918 yılında savaşta ölmüştür. Kardeşinin ölümünden çok etkilenen Villon, bir süre resimlerinde savaş konuları işlemiştir. I. Dünya Savaşı'ndan sonra 1919 yılında askerden döndüğünde geometrik bir yapının egemen olduğu soyut resimleri tercih etmiştir. Bu dönem O'nun birinci soyut dönemi olarak adlandırılabilir. *Yarış Atı* bu dönemde yaptığı ilk resimlerindedir. Soyut çalışmalarında bile matematiksel orandan asla vazgeçmemiştir. (Hamilton, 1983: 262) 1921 ve 1922 tarihli *Renk Perspektifi* (Resim 11) adlı soyut resim serileri Fransız ressamlarının en erken nesnesiz resimleri arasındadır.

6. J. Villon'un De Stijl ve Süprematizme Etkileri

"J. Villon'un renk perspektifindeki geometrik tarz ve ana renklerin kullanımı De Stijl Akımı sanatçılarının ve Süprematistlerin paletlerini de etkilemiştir". (Charenzol, G. 1994: 89-92)

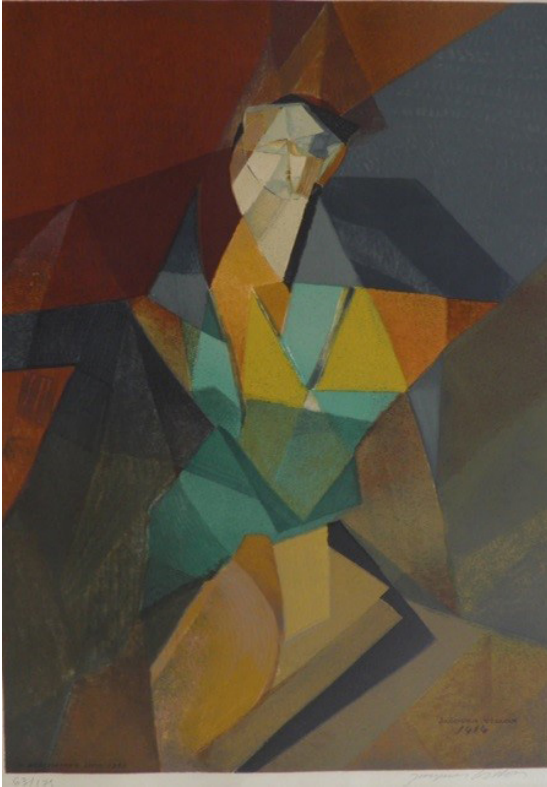
Özellikle Paris'e gelen P. Mondrian'ın 1911-1912 ve 1914-1919 yılları arasında Paris'te kaldığı dönemdeki yaptığı manzara resimleri Picasso'dan çok, Villon'un manzaralarına benzetilir. Belçikalı sanatçı Theo van Doesburg'un *Bir İneğin Dört Aşamada Soyutlaması* (The Abstraction of a Cow, Four Stages, 1917) adlı seri çalışmalarında ve Süprematistlerin resimlerinde Villon'un kullandığı hardal sarısı, kahverengi, yeşil, siyah renklerin etkileri görülür. Ruhundaki çekingen, alçak gönüllü tarza karşın, resimlerindeki kompozisyonlar ve renklerin kullanımıyla Villon, avangart bir sanatçıdır.

7. A. Modigliani ve Villon'un Portrelerinin Etkileşimi

A. Modigliani'nin 1919 yılında yaptığı *Kendi Portresi* (Resim 12) ile Villon'un 1923 tarihli *Villon'un Portresi* (Resim 13) adlı resimler gerek yumurtamsı yüz ve kafa formlarıyla ve üçte iki seyirciye bakan duruşlarıyla, gerekse

sıcak hardal sarısı ve kahverengi renk tonlarıyla benzerlikler göstermektedirler. Ancak Modigliani portresinde sandalyede oturuş gösterilirken, Villon'un sadece baş ve boynu vesikalık fotoğraf gibi gösterilmiştir.

Villon'un portresinde kederli ifade açıkça görülmektedir. Dış konturları siyah olan oval başın en dikkat çekici özelliği, içeri doğru çöken yorgun gözleri, aşağı doğru sarkmış dudak uçlarıyla hüznün kuvvetle vurgulanmasıdır. Yüzde koyu bir renk kullanılırken, göz kapakları ve burunda açık renk kullanılmıştır. Ağarmış saçlarıyla çevrelenmiş geniş alnı ve sağ yanağından aşağı doğru inen kalın gölge, boynunda da devam etmektedir. Yüzünü çevreleyen siyah kontur, yüzdeki zayıf ve çökmüş ifadeyi güçlendirirken, aşağı sarkan dudaklar acılı ve hüznü bir görünüm ortaya koymaktadır. Kulakta kontur yoktur. Siyah kontur çizgileri, bazı yerlerde ince, yüz ve



Resim 10. J.Villon 'Kübiş Kadın Litografi'
1914,16x29 cm

çenede kalınlaşarak asıl vurgulamak istenen yüzdeki çökmüş ifadeyi güçlendirmektedir. Yaşamı boyunca hiç ayrılmadığı kardeşi Raymond Duchamp'la onu önce savaş, sonra ölüm ayırmış, O'nu kaybettikten sonra atölyesinde düştüğü yalnızlık burada yüz çizgilerine de yansımıştır. Modigliani'nin ölümünden bir yıl önce yaptığı portresiyle yumurta formundaki başın duruşu ve zayıf yüzü, kıyafetteki sıcak tonlar ve mavimsi, kül grisi yaka ve boyundaki fular benzemektedir. Dudaklar yukarı doğru zoraki tebessüm eder şekilde, yanaklar canlı ama tüberküloz hastası olan sanatçının gözleri halsiz şekilde gösterilmiş, saçlar ve kaşlar siyah, kontur çizgilerinde çok ince olarak siyah kullanılmıştır. Modigliani'nin portresi Afrika masklarını anımsatan biçimi ifade açısından daha mutlu görünürken Villon'un yüzü hüznü ve yalnızlık yüklüdür.

8. J. Villon, Modern Baskı Resmin Öncüsü

Jacques Villon, 1922-1930 yılları arasında parasal açıdan geçim sıkıntısı çekmeye başlayınca atölyesinde yeniden gravür yapmaya başlamıştır. Paris'in ünlü sanat tüccarı Paris Bernheim Jeune, Galerisi için Modern sanatçılardan E. Manet, Renoir, P. Cezanne, H. Matisse, P. Picasso, G. Braque, Andre Derain, M. Vlaminck, Raoul Dufy ve P. Bonnard'dan seri halde baskılar yaptıktan sonra atölyesine pek çok galeriden yoğun siparişler gelmiş, ama Villon 1927 yılından sonra kendi istediği tarzda resimler yapmıştır. Bir süre T. Lautrec gibi kabarelerin müzikli ve renkli gecelerin dansçıları gösteren renkli taş baskılar yapmıştır. Bir renk senfonisini andıran eserleriyle J. Cheret'nin Villon üzerinde etkisinin büyük olduğu görülmektedir. Baskılarında kazıma, asite yedirme, çukur baskı, kuru kazı (drypoint) ve aquatint tekniklerini kullanmıştır. Bu yıllarda ünü, Amerika'da çok artmış ve hatta Avrupa'dan daha çok Amerika'da tanınmıştır. 20. Yüzyılda modern baskı resmin öncüsü olmuştur (Cleaver, J. 1969: 209-214). 1928 ve 1934 yıllarında açtığı Newyork Brummer Gallery, Marie Harriman Gallery ve Chicago Arts



Resim 11. J. Villon 'Renk Perspektifi', 1921-1922, 54 x 72 cm. tuval üzerine yağlı boya

Club'taki sergilerinde Amerikan halkı eserlerine yoğun ilgi göstermiştir.

9. Yeniden Kübist Mimari Resimlere Dönüş

Jacques Villon, 1930'lu yıllar başladığında gravürden tümüyle resmin renkli ve ışıklı dünyasına dönerek figüratif çalışmaya başlamıştır. Ancak birkaç yıl içinde vazgeçemediği kübist tarzda mimari kompozisyonları yine başlıca konuları olmuştur. Manzaralarındaki ağaçlar, evler, dağlar, gökyüzü, yeryüzündeki, natürmortlarındakiyadafigürlerindeki renkler,

biçimler bir tiyatro ya da bir peri masalı gibidir. Eserlerinde G. Seurat'ın renklerini, P. Cezanne'nin kübizmini açıkça görmek mümkündür.

10. Fransız Resim Sanatının Renk Ustası Villon

J. Villon, 1939-1940 yılları arasında soyut tarzda manzara resimleri yapmıştır. Bu dönem onun ikinci soyut dönemidir. 1939 yılında *Yeni Gerçekçiler* soyut resim sergisine katılan (Charensol, G, 1994: 89-92) J. Villon, II. Dünya Savaşı sırasında 1942-1944 yıllarındaki sergi



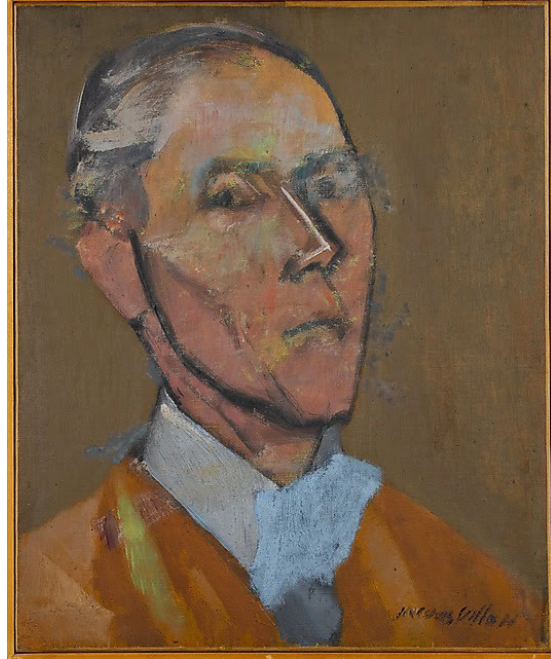
Resim 12. A. Modigliani 'Kendi Portresi', 1919, tuval üzerine yağlı boya, 100x65 cm.

leriyle Fransız sanatının usta ismi olarak Fransız resim sanatı içinde hak ettiği yeri almıştır. Resimleri artık Fransa'da da sıklıkla aranır olan Villon, *Sarı Çiçekli Natümort* örneğinde görüldüğü gibi, (Resim 14) manzaraları, figüratif kompozisyonları ve natümortlarında Fransız resminin kendine özgü turuncu, pembemsi eflatun, mavi, sarı ve çağla yeşili tonlarındaki renk paletiyle unutulmayacak yıldızı olmuştur. (Güvemli, Z, 1964: 374)

Villon'un resimleri önce gözünüze hitap ederken, aynı anda içinize işler, ruhunuzun derinliklerinde kendine özgü parlak, ışıltılı renk skalasıyla ve coşkusuyla orada kalır. Renkleri leylak buketlerini ya da batmakta olan akşam güneşinin ufukta bıraktığı turuncu ve mor ışıkları anımsatır. Resimlerine baktıkça kah-

verengi ağaç gövdeleri veya kayaların üzerindeki nemli yosun yeşili benekleri, ayçiçeği tarlalarının sıcak sarısını, uzaktaki mavi tepelerin ruhunuzda bıraktığı heyecanı çağırıştırır. Villon'un seriler halinde yaptığı resimlerin ışık ve renk skalasındaki başarısının sırlarında Normandiya'nın harmanlarındaki sarı-turuncu renk ve ışığından esinlenmesi, aynı zamanda yaban gülü ve elma tonlarını, fuchia (küpe çiçeği) çiçeklerinin pembe-mor tonlarıyla karışan menekşe renklerinin, kırlardaki sarı papatyaların gözünüzü okşayan güzelliğiyle doğanın armağanı renk senfonileri yatar. O'nun resimlerinde ışığın saf ve yoğun biçiminin kullanımını, doğal yaşamın sembollerini, ortaçağ resminin renklerini, ateş kırmızısını, gök mavisini, su yeşilini ve yeryüzünün kül grisinin karışımını bir şarkı gibi lirik şekilde sunumu görülür. Ayrıca bu resimlerde takdire şayan saf bir görünümle düzenli çizgiler yepyeni gölgelerle dalgalanır.

Villon'un eserlerindeki şiirselliğe önem vermesinin yanında geometrik biçimlerdeki denge ve deseni de göz ardı etmemeye, 1945



Resim 13. J. Villon 'Kendi Portresi', 1923, tuval üzerine yağlı boya, 46x38 cm.

yılında yaptığı *Kavaklar (Resim 15)* adlı resmi güzel bir örnektir. İzlenimcilikle kübist yaklaşımı uzlaştıran, figüratifle soyutu, geometrik biçimlerle renkleri kendi tarzıyla oynayan kimi zaman illüstratör, kimi zaman gravür sanatçısı döneminin akımlarından kendini ve oranlarıyla Altın Kesim grubunun lideri Jacques Villon, kimi zaman vitray sanatçısı olarak, paletindeki özgün renklerine sadık kalan resmin üretken ustasıdır. Çeşitli kitaplarda illüstrasyonları yer alan, baskı resim, yağlı boya, kara kalem ve sulu boya olmak üzere günümüze yedi yüz eseri gelebilmiş bir sanatçıdır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ünü daha çok artan Jacques Villon, bir süre figüratif resim çalışmıştır. (Richter, H. 1969: 13) *Kendi portresi'nde (Resim 16)* parçalanmış biçimler ve canlı

renkler ancak Villon'un tarzında bu kadar güzel aranje edilip sunulabilir duygusunu uyardırmaktadır. Kendine özgü soyut anlayışı ve Kübizme şiirsel yaklaşımını hayatı boyunca resimlerinde devam ettirmiştir. Hatta yaptığı baskılarda da kübist düşünceyi görmek mümkündür. O'nun savaş sonrası dönemde figürleri bıraktığı, çok sevdiği ve vazgeçemediği geometrik, dinamik biçimlere geri döndüğü görülmektedir.

11. Dünya Çapında Ödülleri

1937 Yılında Paris'te Uluslararası sergiye katılmış, aynı yıl resim ve gravür dalında bir altın madalya kazanmış ve *Chevalier de la Legion d'Honneur* ödülüne layık görülmüştür. 1945 Yılında Amerika'da Yale Üniversitesi Sanat Galerisi'nde Duchamp, Duchamp-Villon Sergisi-



Resim 14. J. Villon 'Sarı Çiçekli Natürmort' tuval üzerine yağlı boya, 1956, 50x65cm.



Resim 15. J. Villon 'Kavaklar', 1945, tuval üzerine yağlı boya, 33x40 cm.

ni, 1948 senesinde Kopenhag Kraliyet Güzel Sanatlar Galerisi, Paris Louis Carre Galerisi'ndeki sergileri açarak, bitmek bilmeyen enerjisiyle kariyerindeki hak ettiği ödüllere doğru ilerlemiştir.

1949 Yılında New-York Institute of Contemporary Art'da, Chicago Arensberg Collection Art Institute'de sergilerinin ardından aynı yıl Lugano Uluslararası Sergisi'nin gravür dalında Büyük Ödülü'nü (Grand-Prix) kazanmıştır. 1950 yılında Amerika'da Washington, D. C. Phillips Gallery, Willmington Delaware Art Center'daki resim sanatı için çok önemli sergileriyle artık dünya çapında bir sanatçı olan Jacques Villon, aynı yıl Pittsburgh'da Carnegie Institute'de Uluslararası Sergi'de *Harman (The Thresher)* adlı eseriyle Carnegie Ödülü'nü

almıştır. 1951 yılında Paris Ulusal Modern Sanatlar Müzesi'ndeki sergisinde kazandığı ün, O'nu daha üretken olmaya teşvik etmiştir. 1953 yılında Jacques Villon, *Commandeur de la Legion d'Honneur ve Commandeur des Arts* nişanına layık görülmüştür. 1955-1957 yılları arasında Metz Kenti'nde *Saint Etienne Katedrali'nin Kutsal Şapeli (Sacrament Chapel of the Saint-Etienne Cathedral)* pencerelerindeki hayranlık uyandıran vitrayları yapmıştır. Villon vitraylarında Hz. İsa, Hz. Musa ve Mısır'da İbraniler konularını işlemiştir. 1956 yılında da Venedik Bienali Büyük Ödülü'nü kazanan sanatçının eserleri uluslararası üne kavuşmuş ve resimleri koleksiyonerlerin aradığı resimler olmuştur. Ömrünün son yıllarında çok sevdiği Normandiya'da yeniden manzaralarına geri dönmüş ve 1963 yılında atölyesinde ölmüştür.



Resim 16. J. Villon 'Kendi Portresi', 1949, tuval üzerine yağlı boya, 41x27cm.

J. Villon'un ölümünden sonra kardeşi Marcel Duchamp, 1967 yılında Rouen'de "Duchamp- lar: Jacques Villon, Raymond Duchamp, Marcel Duchamp, Suzanne Duchamp" adıyla bir sergi organize etti. Daha sonra bu aile sergisi Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde de teşhir

edildi. Jacques Villon'un eserleri San Francisco ve Boston Güzel Sanatlar Müzeleri, Michigan Üniversitesi Koleksiyonları'nda, Minneapolis Sanat Enstitüsü'nde, Washington D. C Ulusal Sanat Galerisi'nde, New-York Modern Sanat Müzesi (MOMA), Paris Bibliotheque Nationale de France, İsviçre Jenisch Müzesi'nde ve özel koleksiyonlarda yer almaktadır. Sanatçının çok sayıda yağlı boya eserinin yanında yedi yüz baskısı bulunmaktadır.

Sonuç olarak denilebilir ki Villon, çocuk yaşta dedesinden öğrendiği gravür sanatıyla resim sanatına başlamış, Paris Ecole Des Beaux Arts ve Académie Julian'de kariyerini geliştirerek, yağlı boya, sulu boya, karikatür, afiş, özgün baskı ve vitray dallarında eserler vermiştir. Kurmuş olduğu çeşitli sanat grupları ve üyesi olduğu sanat akımlarındaki lider kişiliğiyle modern sanata çok büyük katkılar sağlamış ve Avrupa resmini Amerika'ya tanıtmış uluslararası bir sanatçıdır. Resmin tüm dallarında kendini denemiş ve başarılı olmuş Fransız resim sanatının büyük ustası kişiliğindeki içtenliğini, ailesine ve kardeşlerine olan sevgi dolu yönünü resimlerine sıklıkla yansıtmıştır. Villon, çağdaş sanatçılara ve Altın Kesim grubuna lider olmuş, uluslararası üne kavuşmuş 20. yüzyılın modern baskı sanatının simge isimlerinden biri olarak yavaş ve çekingen adımlarla ilerlediği kariyer yolunda ödülleri olgunluk döneminde yakalayabilmiştir. Hiç durmadan çalışan enerjik, yaşadığı çağın tüm üsluplarını özümsemiş, resmin her dalında başarılı eserler vermiş, coşkulu renklerle resimlerinde vazgeçemediği ölçüleri ve sanat akımlarındaki avangart yönleriyle gerek çağdaş olan ve gerekse kendisinden sonra gelen genç kuşak sanatçılara ilham kaynağı olmuş, kıtalararası üne kavuşmuş, son nefesine kadar resim yapma tutkusunu kaybetmemiş, şöhreti dünyaya yayılsa da mütevazı tavrıyla örnek bir sanatçı olmayı başarmıştır.

KAYNAKÇA

Arnason, H. H. (2013). History of Modern Art, New Jersey: Amazon Publications

Britt, D. (1974) (Edit). Modern Art, London: Thames & Hudson

Brommer, G. F & Kohl, D. (1997) Discovering Art History, Worcester, Mass: Davis Publications

Charensol, G. (1994). Villon: İnce Ruh, 20.Yüzyıl Fransız Resmi: Bir Kesit, (çev: Işık Ergüden) Sanat Dünyamız (57): 87-92

Cheney, S. (1952). A New World History Of Art, New York: Oxford University Press

Cleaver, J. (1963). A History of Graphic Art, New York: Philosophical Library

Elgar, F. (1994). "Villon Nasıl Çalışır", (çev: Esin Talu Çelikkan) Sanat Dünyamız (57): 93-96

Gaunt, W. (1968). The Observers Book of Modern Art, London: Frederick Warne & Co. Ltd.

Güvemli, Z. (1964). Büyük Ressam ve Heykeltıraşlar. İstanbul: Varlık Yayınları

Hamilton, G. H (1989). Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940, New York: Yale University Press

Özüdoğru, Ş. (1993) Sanat Tarihi , Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları

Richter, H. (1969) Malerei Unseres Jahrhunderts, Köln: DuMont Schauberg Publications

Tomkins, C. (1996). Duchamp: A Biography, New York: Amazon Publications

XIX. Yüzyıl Avrupa'sında Romantizmin Tiyatro Yaşamındaki Etkileri

Yrd. Doç. Dr. M. Melih KORUKÇU¹

ÖZET

XIX. yüzyıl geniş ve kapsamlı dönüşümlerin yaşandığı, büyük akımları, toplumsal, düşünsel, ekonomik ve teknolojik değişimleri temelinde barındıran bir zaman dilimidir. Öncelikle Avrupa'yı etkilese de tüm dünyanın uygarlık tarihinde dönüm noktalarını içeren bir süreci başlatmıştır. XIX. yüzyılın düşünsel niteliğinde özgürlük ve eşitlik gibi kavramlar ön plana çıkmıştır. Her ne kadar bir önceki yüzyılda doğmuş olsa da Romantizm, XIX. yüzyıla damgasını vurmuş bir akımdır. Klasisizme tepki olarak XVIII. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan Romantizm, doğaya ve duygulara yakınlığı ve lirik çıkışıyla bir anlamda yüzyılın ilk yarısındaki coşkulu ve tutkulu tavrın da bir yansımasıdır. Sanatın her türünde kendini gösteren bu akım, tiyatro sanatını da derinden etkilemiştir. Bu süreçte tiyatrodaki eğilimin vodvillere ve müzikal anlatımı da içeren türlere doğru kaydığı, sonucunda da melodramın ortaya çıktığı görülür. Oyun yazarlığı bağlamında bu yüzyılda yoğun olarak karşımıza çıkan kavramlar, yanılsama ve "tiyatral ironi"dir. Romantik dönemin oyunculuğuna baktığımızda ise yine coşkunluğun ve aşırılığın ön planda olduğunu görürüz. XIX. yüzyıl Avrupa tiyatrosunda Romantizmin etkisinin yanı sıra teknolojik gelişmelerin de sahne tasarımlarına yansımalarıyla oyun yazarlığı ve oyunculuk etkilenmiştir. Sahne aydınlatılmasının ilk kez kullanılabilmesi, döner sahne vb. yenilikler oyun yazarlarına olduğu kadar oyunculara da çeşitli kolaylıklar ve olanaklar tanımıştır. Romantizmin tiyatro sanatının gelişim evresinde özel ve önemli bir süreci oluşturduğu söylenebilir.

Anahtar sözcükler: XIX. Yüzyıl, Romantizm, Tiyatro

The Effects of Romanticism to Theatre Life in XIX Century Europe

ABSTRACT

In its origins, 19th century carries tremendous and comprehensive transformations including large movements, social, intellectual, and economical changes. Although, it initially affected Europe, later it also led many turning points in the history of civilization worldwide. In the 19th century, concepts like freedom and equality have become dominant intellectual qualities. Although Romanticism had arisen in the preceding century, it is an art movement that affected 19th century. Romanticism, born as a reaction to Clacisism, with its relation to nature and emotions and lyrical uprising is a reflection of raptorous and passionate attitudes. Romanticism affected theater as deeply as it did all other art forms. In this period, genres such as vaudville and musicals became popular and gave rise to a new form known as melodrama. In playwrighting, two concepts were in demand: illusion and irony. When I look closely to the practice of acting in this century, it reflects ebullience and exaggeration. Aside from the affects of Romanticism, technological progress while opening ways to using new stage design techniques also informed the practice of acting and playwrighting. The progress in this century, such as scene lighting and the revolving stage, while generating convenience and opportunities to playwrights was as useful for the actors of the 19th century stage. In conclusion, the era of Romanticism played a significant role in the evolution of theatre in the 19th century.

Keywords: 19th Century, Romanticism, Theatre

¹ Yrd. Doç. Dr. M. Melih Korukçu, İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Drama ve Oyunculuk Bölümü
melihkorukcu@hotmail.com

XIX. Yüzyıl Avrupası'nda Toplumsal ve Düşünsel Ortam

XIX. yüzyıl, dünya tarihinde belirleyiciliği olan çok önemli kilometre taşlarından biridir. Hemen her alanda, geniş ve kapsamlı dönüşümlerin yaşandığı bu yüzyıl, Ortaçağ sonrası ortaya çıkan büyük akımları, toplumsal, düşünsel, ekonomik ve teknolojik değişimleri temelinde barındırır. Takvimsel olmanın ötesinde XIX. yüzyılın dönüşümsel başlangıcını bu nedenle daha gerilerde aramak gerekecektir. Ancak söz konusu yüzyılın başlangıcını, Avrupa Uygarlık Tarihi adlı eserinde Claude Delmas (1973: 135) şöyle bir soruyla aramaktadır: *"XIX. yüzyıl, Kant'ın Avrupa'yı kapsayacağına haber verdiği o Fransız İhtilali'nden mi, yoksa Goethe'nin 'yeni bir çağ' açtığını söylediği Volmy savaşı'ndan mı doğmuştur?"*

Kendinden önceki yüzyılın sonlarında patlak veren bir takım olaylar silsilesi XIX. yüzyıla dönüşümsel nitelik kazandırmıştır. Bunlar özellikle düşünsel ve toplumsal özellikleri ağır basan olaylardır ve her ne kadar özellikle ve öncelikle Avrupa'yı etkilese de tüm dünyanın uygarlık tarihinde dönüm noktalarını içeren bir süreci başlatmıştır. Bir neden-sonuç ilişkisi içerisinde, birbirleri ile bağlantılı ve birbirlerini etkileyen toplumsal ve düşünsel bu olaylar arasında endüstrileşmenin ve sınıf çatışmalarının önemli bir yeri bulunmaktadır. Genel olarak bakıldığında, bütün bu nedenlerin sonucunda bu yüzyıla has bir toplumsal dönüşümün yaşandığı gözlemlenebilir.

Sanayileşme ya da başka bir deyişle endüstrileşme hareketi, toplumsal sınıflar arasında değişimlere neden olmuştur. Burjuvazinin güçlenmesiyle birlikte siyasetin de saray salonlarından çıkıp geniş halk topluluklarının yakından ilgilendiği bir alan olduğu söylenebilen bu yüzyılda, bu değişimler bir takım sorunların çıkmasına neden olmuştur. Yüzyıl boyunca Batı Avrupa'nın hemen her büyük kenti ayaklanmalara, grevlere, siyasal gösterilere sahne olmuştur.

1730'lu yıllar, XIX. yüzyılı diğerlerinden ayıran özellikleri hazırlaması bakımından önemli toplumsal değişimlerin belirginleştiği bir süreçtir. Toplumsal yaşamda, sözü geçen süreçte burjuvazi güçlenmiştir ve bu gücünün farkına varmaya başlamıştır. Buna karşılık aristokrat sınıfı adeta kabuğuna çekilmiştir. Bu durumda etkin bir konuma kavuşan burjuvazi, aristokratların yöntem ve yönetim biçimini sürdürmeye niyetli görünmemeye başlamıştı. Zira onların düşünce ve yaşayış biçimi aristokratlardan farklı olarak gelenekçi özellikler taşııyordu. Orta sınıfın güçlenmesiyle işçiler de haklarını kazanmak için bir savaşıma başlamışlardı. Fransız İhtilali'ni hazırlayan en önemli toplumsal neden de, sınıflar arasındaki bu denge değişimidir. Bunun yanı sıra o yılların ekonomik bunalımı da toplumsal hareketleri hızlandırmış, burjuvazi, soylu sınıfa karşı kesin bir zafer kazanmıştır. Bu durum, feodalitenin sonlanması anlamına gelmiştir ki 1789 Fransız İhtilali ile bu, hayata geçirilmiştir.

J. J. Rousseau'nun metninden esinlenerek hazırlanan *İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi*'nin 26 Ağustos 1789'da kabul edilmesinin ardından 1791 yılında, monarşiyi sınırlayan ilk Fransız anayasası oluşturuldu. Ancak bir sene sonra krallığın yıkılmasıyla cumhuriyet ilan edildi. Söz konusu bildiride altı çizilen iki önemli olgu bulunmaktaydı: Özgürlük ve eşitlik. Bu kavramlar, XIX. yüzyılın düşünsel niteliğinde de etkin bir konumdaydı.

Düşünsel nedenlere geçmeden önce, bu süreçte Batı Avrupa'nın sosyal yapısının değişiminde önemli bir rol oynayan Sanayi Devrimi'ne de değinmek gerekir. Endüstrileşme, tarım kökenli yığınların, kentlere göçünü ve işçi olarak çalışmalarını sağlamıştır. Bu durumda güçlü burjuvazinin yanı sıra işçi sınıfı da belirgin olarak ön plana çıkmıştır. Sanayileşme hareketi, liberalizmin sistemli bir şekilde oturmasını, ticari metaların serbest rekabetini geliştirmiş, bu da düşünsel anlamda düşünce serbestliğinin üstünlüğünün de benim-

senmesini gerektirmiştir. Böylelikle siyasal ve ekonomik liberalizmin yaygınlaşmasının sonucunda, liberalizmin belirgin özelliği bireycilik fikri de önem kazanmaya başlamıştır.

Bir devrin genel özelliklerine bakıldığında toplumsal ve düşünsel boyutların birbirlerinden soyutlanamadığı görülebilir. Yukarıda değinilen toplumsal olaylar da, düşünsel temellerle paralellik taşımaktadır. XIX. yüzyılın genel görünümünde de düşünsel boyut, toplumsal gelişmelerde olduğu gibi hareketli hatta karmaşık bir nitelik gösterir. Bu karışıklığın temel nedenlerinden biri arasında, Amerikan ve Rus etkisi, özellikle jeoloji, biyoloji, fizik ve organik kimya alanlarındaki bilimsel keşiflerin sıklığı sayılabilir.

XIX. yüzyıl, kendinden önceki iki yüzyılın hızlanan bilimsel çalışmalarının meyvelerinin alınmaya başladığı bir özelliğe sahiptir. Dildeki zenginleşmeye paralel olarak matematikteki gelişmelerin de bu bilimsel yeniliklerde payı bulunmaktadır. Özellikle fizik ve kimya alanlarında atomun yapısına ilişkin buluşlardan, patlamalı motorların icadına kadar pek çok gelişme kaydedilmiştir. XVIII. yüzyılda Galileo ve Newton'un çalışmalarıyla hızlanan doğa bilimleri XIX. yüzyılda Darwin'in kuramıyla, dünyanın ve canlıların gelişimiyle ilgili kapsamlı bir görüşe varmıştır. Bu aşamaya kadar doğa bilimleri olguları tek tek toplayıp sınıflandırmaktaydı. Bu nedenle XIX. yüzyıl, özellikle doğa bilimleri alanında bir mihenk taşı niteliği gösterir: "XIX. yüzyıl, insanlık tarihinde, insanın bilimin ışığıyla gerçekten aydınlandığı, en üstün bir insanlaşma dönemidir. Doğayı, bilinci ve toplumu (demek ki tüm evreni) tanıyıp bilme yöntemi XIX. yüzyılda keşfedildi" (Hançerlioğlu, 1983: 381).

Bir diğer önemli gelişme ise, toplumbilimin doğuşudur. Fransız düşünür Auguste Comte'a göre, sosyal alanlara bilimsel statü kazandırma çabasıyla oluşan toplumbilim, sosyal olayların, doğa bilimlerindeki gibi pozitif yön-

temlerle ele alınması gerekliliğini taşımaktadır. Değer yargılarıyla hareket eden ve felsefe temelli siyasal kuramın karşısında olarak Comte çalışmaların, felsefeden uzak, teknik ve yöntembilimsel bir düzeyde yürütülmesi gerektiğini söylüyordu. Yüzyıl sonlarında bu düşünce, Pozitivizm adını alacaktı.

Bütün bu gelişme ve özellikle evrim düşüncesinin güçlenmesi, XIX. yüzyılın düşünsel niteliğinin, bir önceki yüzyıla göre farklılaşmasını getirmiştir. Comte'un olduğu kadar, Hegel ve Schelling'in de öğretilerinde gelişmenin önemli bir yer tuttuğu görülür. Ancak düşün dünyasına baktığımızda, mutlak monarşilerin kaldırılmasının da etkisiyle ulusçuluk akımını doğuracak olan ulusal egemenlik ve insan hakları düşüncelerinin güçlendiği ve yaygınlaştığı görülür. Tüm bu düşünsel ve toplumsal gelişimlerin sonucunda XVIII. yüzyılın sonlarına doğru, XIX. yüzyılın ortalarına kadar etkisi devam edecek olan bir akımla karşılaşılır. Bu akım *Romantizmdir*.

Romantizm

Her düşünsel ya da sanatsal akım gibi Romantizm de kendinden önceki akıma bir karşı duruş olarak ortaya çıkmıştır. Klasisizme tepki olarak XVIII. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan Romantizm, doğaya ve duygulara yakınlığı ve lirik çıkışıyla bir anlamda yüzyılın ilk yarısındaki coşkulu ve tutkulu tavrın da bir yansımasıdır. Bu nedenle Romantizm, hem toplumsal ve düşünsel gelişmelerden etkilenen hem de toplumsal ve düşünsel gelişmeleri belirleyen yapısıyla, XIX. yüzyılın sanatsal eğilimlerinde göze çarpan ilk ve önemli bir akımdır.

İlk örneklerini Almanya'da *Sturm und Drang* (1767-1785) akımıyla veren Romantizm, temelde Rousseau'nun doğaya dönüş felsefesini benimsemişti ve Corneille ve Racine'in Neo-Klasik tavrına ve burjuva duygusallığına şiddetli bir karşı duruş olarak gelişmişti. *Sanatın Gerekliliği* adlı eserinde Ernst Fischer'in

(1995: 52) Romantizm tanımında bu özelliğin belirginleştiği görülebilir: *"Romantizm, kapitalist-burjuva düzenine, 'yitirilmiş düşler' düzenine, iş hayatı ve kazancın bayağılığına karşı bir ayaklanma, tutkulu ve çelişmeli bir ayaklanma hareketiydi"*.

Dünya kültür tarihinin önemli bir aşaması olarak kaydedilen Romantizmin, bir orta sınıf hareketi olduğu bilinen bir gerçektir. Yaraları açığa çıkaran, itirafları ortaya seren Romantizm, Hauser'in tanımıyla bir insan belgeseli özelliği taşımaktaydı. Dolayısıyla üst sınıfı yererken burjuva sınıfını övüyordu. Bu özelliği ile burjuvanın insanlık ölçülerine uyduğunu savunan ve onu insan örneği olarak gösteren ilk sanat akımı olarak kabul edilir. (Hauser, 1995: 160)

Tüm Avrupa ülkelerini etkileyen Romantizm, düşünce ve sanat yaşamı başta olmak üzere, toplumsal ve bilimsel gelişmeleri de etkilemiştir. Bu nedenle toplumsal ve siyasal hareketlerde de önemli bir rolü olan Romantizme kadar kültür kavramının, insan usunun bağımlı olduğu düşüncesini yansıttığı görülüyordu. Oysa Romantizmde farklı olarak sınırsız aklın gücü tartışılmaya başlanmıştır. (Claudon, 1988: 7)

Burjuva değerlerinin ön plana çıktığı Romantizmde soyluların Klasisizmine, soylu sanatının kural ve ölçülerine, biçimine ve günlük konuların ayıklandığı bir öze karşı bir tavır bulunmaktaydı. Romantikler için her şey sanat konusu olabilmekteydi ve hiçbir konunun ayrıcalığı yoktu. Kuralların hiçe sayıldığı ve kuralsızlığın kural haline dönüştüğü Romantizm, *"Klasisizmin bakımlı bahçesinden geniş dünyanın yabani ormanlarına açılan bir yoldu"* (Claudon, 1988: 53).

Kapitalizme karşı soğukluğun duyulduğu Romantik akımının çelişki barındıran bir özellik taşıdığı da bilinmekteydi. Felsefe ve sanata eksiksiz bir biçimde yansıyan çelişki, küçük

burjuva duyarlılıklarının, gelişmekte olan kapitalist toplumdaki çelişkisinden de kaynaklanmaktaydı. Bu çelişkiler akımın iki yönlü olarak ilerlemesini gerektirmişti: *"Bir yandan, sınır tanımadan yeni ufuklara doğru yönelirken, öbür yandan da geçmişe, geleneğe ve hal-ka dönüyordu"* (Nutku, 1985: 263).

Tüm bu yönelişler, Romantizmin, XIX. yüzyıl liberalizmi için, gericiliğe dönüş olarak algılanmasına neden olmuş ve bu genellemeyle bir takım tarihsel yanlışlıklar yapılmıştır. Bu yanlışlıklar, Romantizmin değerlendirmesinde negatif önyargılar oluşturmuş ve bilim adamlarının Alman Romantizmi ile Batı Romantizmi arasında bir ayırım yapmalarına kadar devam etmiştir. Buna göre XIX. yüzyılın ortalarına doğru, artık metafizik bir özellik taşıyan, gerici Alman Romantizmi ile ilerici eğilimler taşıyan Batı Romantizmi arasındaki farklılıklar ortaya konmuştur. Alman Romantizminin başlangıçtaki devrimci tutumdan gerici bir noktaya gelmesi, Batı Romantizminin ise monarşi yanlısı, tutucu bir görüşten liberalizme ulaştığı netleştirilmiştir. Bu ayırımın sağladığı netlik, Romantizmin daha objektif bir biçimde değerlendirilmesine olanak tanımıştır. Ancak Romantizmin anlaşılması için de yeterli olmamıştır: *"Romantizmin belirleyici özelliği, devrimci veya devrime karşı, ilerici veya gerici bir ideolojiyi temsil etmesi değil, her iki duruma da usa aykırı, eylemsel olmayan ve hayal ürünü yollardan varılmasıdır"*. (Hauser, 1995: 149)

Bu belirleyici özellik, yukarıda değinilen çelişkinin ortaya çıkmasında da önemli bir rol oynamıştır. Bir neden-sonuç ilişkisi içinde, diyalektik özellikler taşımayan bir tutumla Romantikler, bir taraftan kapitalist değerlere direniş gösterirken, diğer taraftan devrimin sonuçlarından korkuya kapılmış ve tepkiciliğe varan bir aldatmacaya kaçmışlardır. Bu tutumu nedeniyle de özellikle Alman Romantizmi, geçen yüzyılın Ekspresyonizm, Fütürizm ve Sürealizm gibi bölünmüş akımlarının ilk

örneği olarak kabul edilir. (Fischer, 1995: 61)

Söz konusu çelişki ya da çatışmanın ortasında Romantikler, kapitalizmin karşısında yer alırken aynı zamanda da farkında olmadan bu düzenin bir aracı konumuna gelmişlerse de dünya kültür tarihi açısından da taşıdıkları önemin farkındaydılar. Çünkü Romantizm, çığır açan bir gücü de açığa çıkarmaktaydı. "Gotikten bu yana, hassasiyetin gelişimi romantizmden aldığı itici gücü hiçbir akımdan almamış, sanatçı duygularının çağrısına uyma hakkını ve bireysel eğilimini, bu kadar kesin bir biçimde belirtmemiştir". (Hauser, 1995: 151)

Tüm Avrupa'yı etkileyen Romantik akım, çeşitli ülkelerde farklı biçimlerde kendini göstermeye başlamıştır. Romantizmi bir hastalık belirtisi olarak görmesine karşın Wolfgang von Goethe (1749-1832), bu akımın kapısını aralamıştır. Ancak ondan önce, söz konusu devrimin öncülleri olan Klopstock (1724-1803) ve Herder (1744-1803) Romantik akımı müjdelemişlerdir. Goethe'yi yine Almanya'da Schiller takip eder. Fransa'da ise Victor Hugo ve Alfred de Musset Romantiklerin öncülleri arasında yer alır. İngiltere'ye baktığımızda, Romantizmin, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Percy B. Shelley ve Lord Byron tarafından temsil edildiğini görürüz. Rusya'da bu akımın tek temsilcisi olarak Aleksander Puşkin kabul edilirken, İtalya'da ise Alessandro Manzoni ve Giacomo Leopardi ön plana çıkmaktadır. Ülkemizde ise *Celaleddin Harzemşah* adlı oyununun önsözünde Namık Kemal'in ilk Romantik etkileri taşıdığı belirtilir.

Romantik akımdan en az etkilenen iki ülke İspanya ve İtalya olarak karşımıza çıkar. Bunun yanı sıra betimleyici bir terim olarak karşımıza ilk kez, Berlinli bir grup yazar tarafından *Das Athenaeum* (1789-1800) adlı yazın dergisinde kullanılarak çıkan Romantizm, art arda tüm uluslara yayılmıştır. (Brockett, 2000: 384) İngiltere ve Rusya'da olduğu gibi Polonya'da da

geçerli evrensel bir edebiyat dili olmakla kalmamış, aynı zamanda, sanatın gelişiminde de etkili bir rol oynamıştır:

"Hemen hemen bütün modern sanat ürünleri, heyecansal içtepeler, modern insanın tüm ruh durumları ve işlenimleri, inceliklerini ve çeşitliliklerini, Romantizmin doğurduğu duyarlılığa borçludurlar. Modern sanatın tüm taşkınlığı, kargaşası ve şiddeti, sarhoş ve kekeleyen lirizmi, ölçüsüz, esirgenmemiş teşhirciliği de bu duyarlılıktan çıkmadır". (Hauser, 1995, 151)

Yukarıda da değinildiği gibi, Romantizm için en iyi kural, kural tanımazlık olarak kabul ediliyordu. Belli başlı kurallara sahip olan ve aristokratlara özgü bir düzen içinde kendini gösteren Klasisizme karşı olan tepkisinde de en belirgin nitelik kendini burada gösteriyordu. Kuramcılar, bu tepkiyi tarihsel gelişimin bir gereği saymakta, klasiğe karşı diyalektik bir karşıtlık olarak görmekte ve bu tepkinin iki ana noktada toplanabileceğini belirtmektedirler: "a) Fransız Klasikçiliğinin biçim kurallarına, eğitici anlayışına, töreye, edebe uygunluk koşuluna karşı çıkılması, b) Alman Klasikçiliğinin Hellen hayranlığına karşı çıkılarak her dönemin sanatının kendi tarih koşullarından doğduğunun belirtilmesi". (Şener, 1991: 150)

Belirtilen bu iki noktayı temel alarak Romantizm ile Klasisizm arasındaki farklılıkları netleştirmenin, Romantizmin özelliklerini anlamak bakımından yardımcı olacaktır. Klasikçilerin doğayı mantıklı bir düzen içinde görmelerine ve akılcı bir yöntemle yaklaşmalarına karşılık Romantiklerin daha metafizik bir yaklaşımla, doğayı organik ve gizemli bir güce sahip olan ve sürekli ideal olana doğru devrim halinde olan bir düşünceyle kabullendikleri görülür. Her iki akımda da sanat eserinin somut dış gerçeğe benzemesiyle birlikte, Romantikler dolaylı ifade yöntemlerini tercih etmişlerdir. Öznel Romantizme karşın Klasisizm nesnel bir bakış açısına sahiptir. İnandırıcılığın, gerçeğin olağan olmasıyla sağlandığı Klasisizme

karşın Romantizmde asal gerçeklik yanılısama yoluyla benimsetilmeye çalışılmıştır. Bu da Klasik akımın akla ve sağduyuya yönelirken, Romantizmin duygu ve heyecanlara ağırlık vermesini gerektirmiştir. Klasisizmin statüocu ve ahlakçı yapısına karşın Romantizm, coşma ve taşma yoluyla insanı tanrısal gerçeğe yönlendirmek ve onu mutlu etmek amacını taşımaktadır. (Şener, 1991: 150-151) Ve tabii ki konu seçiminde de Romantik sanatçılar daha özgürdü; konu ayrımı yapmıyorlardı. Güzeliyle çirkinlikle her şey sanatın konusu olabilirdi. Sanatta özgürlük düşüncesinin bir yansımasıydı bu.

Gericiliğe varan, metafizik temelli ve geriye dönük nitelikleriyle pek çok olumsuz özelliği de bulunan Romantik akımın her şeye rağmen dünya sanat tarihi açısından çok önemli bir yere sahip olduğunu yinelemek yerinde olacaktır. Aşağı yukarı elli yıl kadar etkisini koruyan Romantizmin bir yanı da gerçekçi bir toplum eleştirisi olarak gelişmiş ve Gerçekçilik akımının kapılarını aralamıştır. (Fischer, 1995: 60-61) *"XIX. yüzyılın tümü sanatsal yönüyle Romantizme bağlı olmasına karşın, Romantizm XVIII. yüzyıl ürünü olarak kalmış ve tarihsel açıdan sorunlarla dolu bir geçiş dönemi olduğunun daima bilincinde olmuştur"*. (Hanser, 1995: 151)

XIX. yüzyılın ortalarına doğru etkisi zayıflayan Romantizm, etkin olduğu yaklaşık elli yıllık bir süre zarfında sanatın tüm dallarında belirleyici olmuştur. Edebiyat alanında olduğu kadar, tiyatro, resim, müzik ve sanatın diğer dallarında da bir takım yeniliklere, değişimlere neden olan Romantizm, sanatın tarihsel koşulları içinde önemli bir süreç olarak yerini almıştır.

Romantizmin Tiyatro Yaşamındaki Etkileri

Bir devrin nitelikleri, o devrin kültürel yaşantısına ve pek doğal olarak sanatına da etki eder. Hatta buna etki demek yerine etkileşim demek daha doğru olacaktır. Çünkü sanat da

devrin niteliklerini belirleyici bir yapıya sahiptir. XIX. yüzyıl söz konusu olduğunda iki büyük sanatsal akım dikkati çeker. Bunlardan biri, önceki yüzyılın sonunda ortaya çıkan Romantizm, diğeri onu takip eden Gerçekçilik akımıdır. Yukarıda da değinildiği gibi Romantizm XVIII. yüzyılda doğmasına rağmen XIX. yüzyılın bütün sanatsal yaşantısını etkilemiştir. Bu nedenle XIX. yüzyılda tiyatro sanatının Romantik niteliklerini irdelemek, bu akımın oyunculuk, oyun yazarlığı ve genel olarak tiyatro yaşantısına etkilerini belirlemek, akımın sanatsal niteliklerini de ortaya koymasını bakımından yerinde olacaktır.

Bu süreçte genel olarak tiyatro yaşantısı, dönemin toplumsal ve düşünsel yaşamına uygun bir nitelik göstermekteydi. Bu dönemde hem bir karmaşadan, hem de bir arayıştan bahsetmek mümkündür. Romantizm süresince oyun yazarlarının dikkati çeken ortak noktaları, Klasik kuralların dışına çıkmayı başarmış olan Shakespeare'e duydukları hayranlıktır. Onun sanatsal yaratımındaki özgürlüğe ve başarısına öykünen hemen tüm Romantik yazarların yeni bir dram biçimi geliştirme çabası içinde oldukları görülür. Hayranlık duyulan Shakespeare olduğundan, Romantik oyunlar aranırken ilk olarak gözler İngiltere tiyatrosuna çevrilir. Ancak yeni bir dramatik biçim geliştirmeye çalışan William Wordsworth, Alfred Tennyson, Byron ve Shelly gibi yazarların İngiltere'de Romantik akımın temsilcisi olmakla beraber pek de başarılı yapıtlar veremediği görülür. Bu başarısızlığın nedenleri arasında, yazarların oyunlarını, sanatın metalaşmasına duydukları tepki doğrultusunda sahnelenmek için değil, okunmak için yazmalarının bulunduğu bilinir. (Nutku, 1985: 264 - 265)

XVIII. yüzyılda, edebiyatla arasındaki bağı koparan İngiliz tiyatrosunun, Romantik oyun yazarlarıyla yeni bir soluk kazandığı söylenebilir. Bu yenilik, Romantizm coşkusuyla, İngiliz şairlerin yeniden oyun yazmaya yönelmesiyle

gelmiştir. Ancak bu çabalar bile XIX. yüzyılın özellikle ilk yarısının İngiliz tiyatrosunun en karanlık dönemi olmasını engelleyememiştir. Bu durumun nedenleri arasında sanat beğeni artmamış seyirci sayısındaki artış gösterilebilir. Çünkü 1843 yılına kadar İngiltere’de geçerli olan oyun koyma yasağının ardından, salt eğlence amacı taşıyan ve burjuva beğenisini merkeze alan oyunlar kaliteyi düşürmüş ve bu da gelişimden çok bir yozlaşmaya neden olmuştur. (Çapan, 1992: 85 – 87)

Romantik akımın doğum yeri olan Almanya’da ise durum daha farklıdır. Romantizmin tiyatro alanındaki ilk örnekleri Almanya’da karşımıza çıkar. Shakespeare eserlerinde kendi coşkuluklarına biçim verecek örnekler bulan Schlegel ve Tieck’in yanı sıra Goethe ve Schiller de Alman Romantik tiyatrosunun en iyi örneklerini vermişlerdir. Bu, Lessing’e kadar büyük bir oyun yazarı yetiştirememiş olan Alman tiyatrosunun da yükselişe geçtiği anlamına gelir. Sonraki dönemde Kleist ve Grabbe ile devam edecektir bu süreç. Teatral ortamın, diğer Avrupa kentlerine göre daha üstün bir konumda olduğu gözlemlenen Almanya’da tiyatro sanatının gözle görülür bir gelişim ve popülerlik kazandığı görülür:

“Genel olarak, oyunlar bazında üretken bir dönem geçirmesinin yanı sıra, tiyatro topluluklarının sayısında da belli bir artış söz konusuydu. 1850’lere gelinmeden önce tiyatro topluluğu olmayan şehir kalmadığı gibi, Viyana ve Berlin gibi merkezlerde, aynı anda birkaç tiyatro birden faaliyet göstermeye başlamıştı. Yüzyılın kalan yarısında ise, bu sayılar hızla artmaya devam etti”. (Brockett, 2000: 387-395) Kısacası, Romantik tiyatroya katkıda bulunan Alman tiyatrosu tarihinin en büyük çıkışlarından birini gerçekleştirmişti. Bu, Romantizmin doğduğu yere bir armağanı olarak değerlendirilebilir.

Bakışımızı Fransa’ya çevirdiğimizde ise, tiyatronun karmaşık bir durumda olduğunu görürüz. Tıpkı İngiltere’de olduğu gibi burada da

sanat beğenisinden yoksun bir izleyici kitlesi ile karşılaşılır. Racine, Corneille ve Molière gibi yazarların oyunlarının sahnelendiği Odeon ve Comédie-Française perdelerini boş salonlara açarken, burjuva beğenisine hitap eden tiyatroların dolu olduğu görülür. Bu, Fransız tiyatrosunda Romantizmin ilk olarak kötü bir etkisi olduğu anlamına gelir. Çünkü bu durum seçkin yazınsal tiyatroların varlığını tehlikeye sürüklemektedir. (Hauser, 1995: 181) *“Fransız Devrimi’nden sonraki yıllarda Paris sahnelerinde Romantik anlayışın çok kötü örnekleri alkışlandı. Ülkücülükle azgınlığı, vahşiliği bir araya getiren bu oyunlar, Bastille’i ele geçirmiş, Terör Çağı’nı yaşamış, İmparatorluğun büyük düşlelerinden doğan acılara katlanmış bir halkı besliyordu”.* (Fuat, 1984: 209)

Ancak 1930’lara gelindiğinde Fransa’nın ilk Romantik oyunu olarak anılan Hernani, usta bir romancı Victor Hugo’nun elinden çıkıp, klasik oyunların sahnelendiği Comédie-Française’da perde açtığında Romantizm Fransa’da da tiyatro alanına girmiş sayıldı. Zamana karşı koyabilen ve başarıya ulaşabilen oyunlar olmasa da Fransız tiyatrosunun Klasik dönemin kapadığının ilk işareti olarak önemli bir yere sahiptir (Fuat, 1984: 210). Bunun dışında XIX. yüzyıl Fransız tiyatrosu, adı Alman oyun yazarı Kotzebue (1761-1819) ile birlikte anılacak Pixérécourt’u (1773-1844) yetiştirmiştir. Pixérécourt ve Kotzebue bu yüzyıldaki en önemli tiyatro türü melodramın kurucularıdır. (Nutku, 1985: 271)

Burada, Romantik tiyatro akımı içindeki türlere değinmek yerinde olacaktır. Romantik yazarların yeni bir dramatik biçim arayışı içinde olduklarına değinilmişti. Toplumsal yaşamın özelliklerine bakıldığında ise karşılaşılan manzarada sanat beğeni düşük, paralı burjuva seyircilerle karşılaşıldığı; bu nedenle pek çok tiyatronun yapımlarında ticari amaç doğrultusunda bu kaba beğeniye hizmet verecek türde oyunlar sahnelediği de aktarılmıştı. İşte böylesi bir ortamın sonucu olarak eğilimin

vodvillere ve müzikal anlatımı da içeren türlerle doğru kaydığı görülmüştür. Bu eğilimlerin tatmininin bir sonucu olarak ortaya melodram çıkmıştır. Aynı şekilde vodviller de bu amaca hizmet etmekteydiler. Bu türlerle, tiyatronun yeniden eğlence özelliği kazanarak, hareketli, direkt duyulara yönelen açık seçik bir sanat dalı özelliği kazandığı düşünülür: *"Vodvil ve melodramın, tarihsel açıdan bakıldığında, bu çağın en ilginç ve en önemli tiyatro biçimi sayılmaları gerekir, çünkü bu türler, klasisizmin dramatik oyunlarından Romantizme geçişi temsil ederler. Böylece, modern sahne tarihinde gerçek bir dönüm noktasının simgesi olurlar"*. (Hauser, 1995: 181)

Bu dönemde yazılmış olan oyunlardaki estetik yoksunluğu kimi kuramcıların bu türleri ciddiye almamasını sağlamışsa da, bu türlerin tiyatro sanatına kattığı görsel nitelikler yadsınamaz. Sözelimi, Pixérécourt, melodramın kurucularından olmanın dışında bir görsel zenginlik yaratma ustası olarak da ün salmıştır.

Oyun yazarlığı bağlamında bu yüzyılda yoğun olarak karşımıza çıkan kavramlardan biri de yanılısama kavramıdır. Yazarlar yanılısamının, tiyatro sanatının en çekici olaylarından biri saymışlar ve iki açıdan ele almışlardır: *"a) Tiyatronun kendine özgü inandırma gücünün kaynağı olması bakımından, b) şiir sanatındaki düşünme gücüne koşut olması bakımından"*. (Şener, 1991: 173)

Bu yaklaşım, Klasisizmin zaman ve yer birliği kurallarının atılması için Romantik yazarlara dayanak oluşturmuştur. Çünkü tiyatronun kendine özgü bir inandırıcılığı vardır ve olayla zamansal açıdan atlamalı kullanıldığında bu inandırıcılık zarar görmez. Romantik yazarlar arasında hakim olan bu görüşle birlikte Hugo da yanılısamayı *yapay olduğunu bildiğimiz görüntünün doğalmış gibi kabul edilmesi* olarak tanımlar.

Romantizm akımının tiyatro sanatına katkılarının biri yine oyun yazarlığı üzerinden

gerçekleşmiştir. Dönemi için bile erken sayılabilecek bir yaşta -23 yaşında- dünyadan ayrılan Alman oyun yazarı Georg Büchner'in 1835 yılında kaleme aldığı Danton'un Ölümü adlı oyunla yapılan bir katkıdır bu: Karşı Karakter. Antik Yunan'dan beri süregelen kahraman algısının kırılışının da Romantik akımla gerçekleştiğini görürüz.

Romantizm ile birlikte ön plana çıkan bir diğer kavram ise *tiyatral ironi* ya da *romantik ironidir*. Tersinleme sözcüğü ile Türkçeleştirilen bu kavram, tiyatrodaki Romantik akım sürecinde, umulanın ya da kastedilenin tersinin gerçekleşmesi ile oyun kişinin zor durumda kalması şeklinde kullanılmıştır. Tiyatroda ironi kullanımının seyirciyi üstün kıldığı belirtir. Çünkü seyirci olan biteni görmektedir. Yaşamın tüm açmazlarını, karşıtlıklarını uzaktan görebilmek anlamına gelen Romantik İroni, Alman Romantiklerin trajik, dramatik, komik ironi kavramlarına getirdiği yeni bir boyut olma özelliğini taşır. Bu boyutta yazar, *"dünyada yaşayanların fark edemedikleri, bu yüzden şaşkınlığa düştükleri çelişkileri görmekte, bunları nesnel bir bakışla değerlendirmektedir. Bu bakımdan sıradan insanlardan üstündür"*. (Şener, 1991: 176)

Romantik dönemin oyuncululuğuna baktığımızda ise yine coşkunluğun ve aşırılığın ön planda olduğunu görürüz. Ancak oyunculuk kuramları açısından da bir karışıklıktan söz etmek mümkündür. Kimi oyuncular Klasik geleceğe göre oynamakta ısrar ederken kimileri Romantizmin içeriğindeki coşkunluğu sahnede yansıtmaya çalışıyorlardı. Kısacası bir abartma söz konusuydu. Sanatsal özgürlük düşüncesine karşın Goethe'nin (1803) doksan maddede kuramsallaştırdığı oyunculuk ilkeleri bir sanatçı olarak oyuncuya hiçbir yaratım payı tanımayan ve Özdemir Nutku'nun deyişiyle *"okuyanı dehşet içinde bırakan"* bir özellik taşımaktaydı. Jest mimik ve hareketlerin abartılı olduğu bu maddeler bir yana, Goethe oyun koyarken elinde bir bagetle yönetiyor, emirlerini, müziğe göndermeler yaparak veri-

yordu. Bu da hareketlerin abartılı olduğunun bir göstergesiydi. (Nutku, 2002: 222 -225)

Romantik dönemin oyuncularına ilişkin iki ilginç tanımlama, Özdemir Nutku'nun *Dünya Tiyatrosu Tarihi* adlı kitabında (1985: 282-283) şu şekilde aktarılır:

"Karl Mantzius, Romantik oyuncuyu 'garip bir yaratık' olarak tanımlarken onu, 'uzun, dağınık, mümkünse kara kıvrıkcık saçlı, soluk bir yüz ve büyük melankolik gözler. İnce dudaklarında titrek bir gülüş... Gövdesini bir Romalı gibi sarmış, ağlamaklı bir ifadeyle sahnede dolaşıyor' diye tanıtır. Ünlü Amerikan şairi Walt Whitman ise bir yazısında şöyle söz eder Romantik oyuncudan: 'Oyuncular ciğerlerinin bütün gücünü gösterebilmek için(...)hiçbir fırsatı kaçırmıyorlar. Eğer coşkun bir sahneyi canlandırmak istiyorlarsa ne kadar doğal olmayan hareket ve mimik varsa onları yapıyorlar'".

Aynı dönemin oyunculuk tekniklerinin çeşitlilik gösterdiğinin altı çizilmişti. Ancak bu çeşitliliğin zaman zaman aynı topluluk içinde de görülebildiğini belirtmek yararlı olacaktır. Kimi oyuncuların Klasik üslupta oynadıkları görülürken, kimi abartıya, kimi de daha gerçekçi bir canlandırmaya gidiyordu. Tüm bu tespitlere karşın, bu şekilde oynamayan Ferdinand Raimund gibi aktörler de vardı ve onlar daha gerçekçi bir oyunculuk sergiliyorlardı. Bu yüzyıl aynı zamanda büyük oyuncuların da dönemi idi. Kaynaklar, pek çok oyuncunun uluslararası çapta hayranlarının olduğunu belirtir. Bunlardan biri de Fransız aktris Rachel'dir. Bu gibi oyuncuların ünü, onları yakından görme istemini doğuruyor, bu da turnelerin düzenlenmesini gerektiriyordu. (Brockett, 2000: 383 – 441)

XIX. yüzyıl Avrupa tiyatrosunda Romantizmin etkisinin yanı sıra teknolojik gelişmelerin de sahne tasarımlarına yansımalarıyla oyun yazarlığı ve oyunculuk etkilenmiştir. Seyirci sayısındaki artışlar da yeni tiyatro binalarına olan ge-

reksinimi artırmış, yeni yapılan tiyatrolar ise çağın gereklerine uygun olarak inşa edilmişti. Hava gazının kontrollü bir biçimde sahne aydınlatılmasında ilk kez kullanılabilmesi gibi, döner sahne vb. yenilikler oyun yazarlarına olduğu kadar oyunculara da çeşitli kolaylıklar ve olanaklar tanıyordu. Aynı şekilde vodvil ve melodram gibi türlerle tiyatral anlatımda müziğin, atmosfer oluşturma ve duygu oluşumuna hizmet etme amaçlı kullanımı da belirgin bir şekilde yazarlık ve oyunculuğa etkide bulunmuştur.

Sonuç

Romantizmin tiyatro sanatı açısından son derece önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Tiyatronun konusunun, işlevinin, biçiminin yeniden belirlendiği Romantizmde pek çok kural aşılmış ve yaşamdakine koşut bir özgürlük anlayışı güç kazanmıştır. Tiyatro sanatının tarihsel gelişimi, tragedyanın yapısı, türlerin özellikleri gibi konularda önemli saptamalar yapılmış, karşıtlıkların dengelenmesiyle yeni bir uyum anlayışını yerleştirmiştir. Bunun yanında, yanılısma ve ironi kullanarak, tiyatronun bir takım hareket alanları kazanmasına yardımcı olan Romantizm, modern tiyatronun da yolunu açmıştır. *"Romantik tiyatro düşüncesi ile tiyatroya, birey vicdanına ışık tutma, insanı uygarlaştırma görevi verilmiştir. İnsanın iç gelişiminde ve çevresi ile olan ilişkilerinin ileriye götürülmesinde tiyatro sanatına duyulan bu güven, bu sanata felsefi düşünce katında değer kazandırmıştır".* (Şener, 1991: 179)

Sonuç olarak, XIX. yüzyılın temel akımlarından biri olan Romantizmin tiyatro sanatının gelişim evresinde özel ve önemli bir süreci oluşturduğu söylenebilir. Goethe'nin dediği gibi, tüm aşırılıklarına, karmaşıklığına, abartılarına rağmen, hiç değilse daha geniş bir biçim özgürlüğü gibi olumlu bir değişikliği gerçekleştirmiştir Romantizm; Modern Sanatın eşiği olarak.

KAYNAKÇA

Brockett, O. G. (2000), Tiyatro Tarihi, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

Claudon, F. (1988), "Romantizm", Sanat Ansiklopedisi, Çev: Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş, İstanbul: Remzi Kitabevi

Çapan, C., (1992), Değişen Tiyatro, İstanbul: Metis Yayınları

Delmas, C. (1973), Avrupa Uygarlık Tarihi, Çev: Nihal Önal, İstanbul: Varlık Yayınları

Fischer, E. (1995), Sanatın Gerekliliği, Çev: Cevat Çapan, İstanbul: Payel Yayınları

Fuat, M. (1984), Tiyatro Tarihi, İstanbul: Varlık Yayınları

Hançerlioğlu, O. (1983), Düşünce Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi

Hauser, A., (1995), Sanatın Toplumsal Tarihi, İstanbul: Çev: Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi

Nutku, Ö. (1985), Dünya Tiyatrosu Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi

Nutku, Ö. (2002), Oyunculuk Tarihi, Ankara: Dost Kitabevi Yayınevi

Şener, S. (1991), Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Eskişehir: Anadolu Üniv. Yayınları

Tuncay, M. (2000), Dramatik Anlatımda Müzik, DEU,GSE, yayınlanmamış Doktora ders notları

Güncel Sanatta Medyum: Kuramsal Bir Değerlendirme

Ece Irmak¹

ÖZET

Post-endüstriyel süreçte, teknolojinin ve bilişimsel aygıtların gelişmesiyle birlikte çoklu ortamlar, medyumlar ve düzenekler sanat pratiğinde önemli bir hale gelmiştir. Özellikle yeni medya sanatı, görsel değişimler, teknolojinin gelişimiyle ortaya çıkan medyumlar ve kanallar günümüz sanatına yön vermeye başlamıştır. Günümüzde sanat pratiği ve sanat nesnesi çoğunlukla medyum, teknoloji, bilişim ve sanat ilişkisi bağlamında ele alınmaya başlanmıştır. Bu sadece sanat nesnesini değil, aynı zamanda kullanılan medyumunu, malzemeyi, sanat nesnesinin sunumunu ve algılanışını geleneksel alandan uzaklaştırmaktadır. Bu durum da yeniden bir tanımlama ve kuramsal bir temellendirme yapılmasını gerekli kılmaktadır. Bu çalışmayla birlikte teknolojik ve bilişimsel gelişmelerin ışığında sanat malzemesinin dönüşümünün süreci irdelenmiş ve medyumlara yönelik yaklaşımların bugün ve gelecek için önemli bir dönüşüm noktası teşkil ettiği ortaya konmuştur. Bu çalışmada, sanat eserinin malzemesindeki hiyerarşinin ortadan kalkmasıyla güncel sanatta malzemenin dönüşümü değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Medyum, medyum-sonrası durum, teknoloji, güncel sanat, yeni medya

Medium in Contemporary Art: A Theoretical Criticism

ABSTRACT

In the post-industrial era, multimedia applications, media and installations have become very important in art as a result of the development in technological devices and informatics. Especially new media art, visual developments, media and new means emerged from the technological developments have shaped the contemporary art. The art and the work of art today are generally discussed in the context of the relations between medium, technology, information technologies and art. So the work of art and also the medium, material, presentation and perception of the work of art break all ties with the tradition. This situation leads to form a new description and a theoretical base for the issue. In this study, the transition period of the art material in the context of the developments in technology and informatics has been discussed. It is found out that the different approaches towards the new media are an important transformation point for today and also for the future. In this study, the transformation of the materials in contemporary art is evaluated in the light of the disappearance of hierarchy in the materials of the works of art.

Keywords: Medium, post-medium condition, technology, contemporary art, new media

¹ Ece IRMAK, Işık Üniversitesi Sanat Bilimi Doktora Öğrencisi, Deniz Müzesi Komutanlığı, eecetn@hotmail.com.

Günümüzde post-endüstriyel çağ, enformasyon çağı, bilgi çağı gibi farklı kavramlarla ifade edilen ve toplumsal hayatın yeniden şekillendiği bir süreç yaşanmaktadır. Bu bağlamda süreç yaşamın tüm alanlarını kapsayan değişimleri ve gelişmeleri içermektedir. Post-endüstriyel süreçte teknoloji ve bilişimsel/teknolojik aygıtlar da büyük bir gelişme göstermiştir. Bu gelişimin sanata yansımaları da büyük ölçüde sanat pratiğinde çoklu ortamların, medyumların ve düzeneklerin kullanılması şeklinde kendini göstermiştir. Bu süreçte sanatın malzemesinde bir hiyerarşi bulunamayacağı ortaya konmuş ve malzemenin mekâna göre konumlanabildiği çalışmalar artmıştır. Sanat geleneksel sınırlarının dışına çıkmaya ve düşünsel bir kurgu ve tasarımla birlikte dönüşmeye başlamıştır. Geleneksel malzemenin yapıbozuma uğratılması, sanatın malzeme kapsamını genişletmiş ve bu şekilde gerçekliğin değişkenliği ve görsel algı sorgulanabilir olmuştur. Güncel sanat, ayırım yapmadan her türlü malzemeyi hiyerarşi gözetmeksizin kullanan, minör bir yaklaşımla ilerleyen ve deneyselliği sürdüren bir sanat olarak tanımlanabilir. Güncel sanat, modern ve çağdaş sanattan farklıdır. Onlar gibi belirli bir yön izlemez; telosu, erekselliği olmayan bir yere gider (Pelvanoğlu, 2009: 120). Güncel sanat, içinde bir tür deneysellik barındırmakta ve yaşanan dönüşümlerle birlikte arayış içerisine girmektedir. Sanat disiplinlerarası bir nitelik kazandığından medyumun dönüşümünde ve çeşitlenmesinde etkili olmuştur. Bununla birlikte teknolojik gelişmeler de güncel sanatta malzemenin diğer bir deyişle medyumun sınırlarını zorlamaktadır.

Medyum-Sonrası Durum

Sanatın medyumunun dönüşüme uğramasıyla birlikte sanat pratiğinde tuvalin, heykelin, performansın, videonun, grafik animasyonun ve daha pek çok medyumun bir arada kullanıldığı bir döneme girilmiştir. Sanat eleştirmeni Rosalind Krauss (1999: 5), medyum meselesini *A Voyage on the North Sea: Art in*

the Age of the Post Medium Condition (Kuzey Denizi'nde Yolculuk: Medyum-Sonrası Durum Çağında Sanat) adlı çalışmasında irdelemiştir. Ona göre medyum problematik bir hale bürünebilir; çünkü medyum bozulmuş, kirlenmiş olabilir ve içi ideolojik, dogmatik ve söylemsel olarak doldurulmuş olabilir. Yazar, yine medyum meselesini irdelediği *Perpetual Inventory* adlı kitabında da değişen çağla birlikte sanat medyumunu ve medyumun garantisi kavramlarını yeniden kavramsallaştırmanın ve yeniden değerlendirmenin önem arz ettiğini savunmaktadır (Bowman, 2011: 614). Clement Greenberg ise *Modernist Resim* adlı makalesinde her sanatın kendi için özel, kendine özgü olan etkilerini belirlemesi gerektiğini öne sürmüştür. Ona göre her sanat başka bir sanatın medyumundan ya da onun herhangi bir etkisinden kendini kurtarmalıydı. Bu şekilde sanat saf hale gelmiş olacak ve bu sayede de bağımsız olacaktı (Greenberg, 2011: 818). Bunun için de sanatçıların malzemenin garantisi için çabalamaları gerekmektedir. Joseph Kosuth'un da belirttiği gibi (Krauss, 1999: 10) resim ve heykel ortak noktada buluşursa ve medyumlar arasındaki fark muğlâklaşırsa, sanat çok daha genel bir hale gelecektir. Bu nedenle modernist sanat, sanatın özünü ortaya koymak zorundadır. Rosalind Krauss da Clement Greenberg'in modernist arzusunu; günümüzün sanat formlarını ve sanatsal meselelerini, özellikle de medyum-sonrası çağın sanatını çevrelemek için gereken saf sanat formlarının tanımını biraz daha genişletmektedir. Krauss'a göre, sanat formlarının arılığına olan arzu hala devam etse de, sanat formlarının kendileri öyle bir şekilde evrim geçirdi ki, saflık arayışı artık aynı ilkeleri savunmamaktadır. Resim ve heykel için arayışta bulunma yerine sanatçı önce sanatın kendisini arındırmak için çaba göstermelidir. Çünkü artık medyum/malzeme birbiri içine geçip karmaşıklaşmıştır.

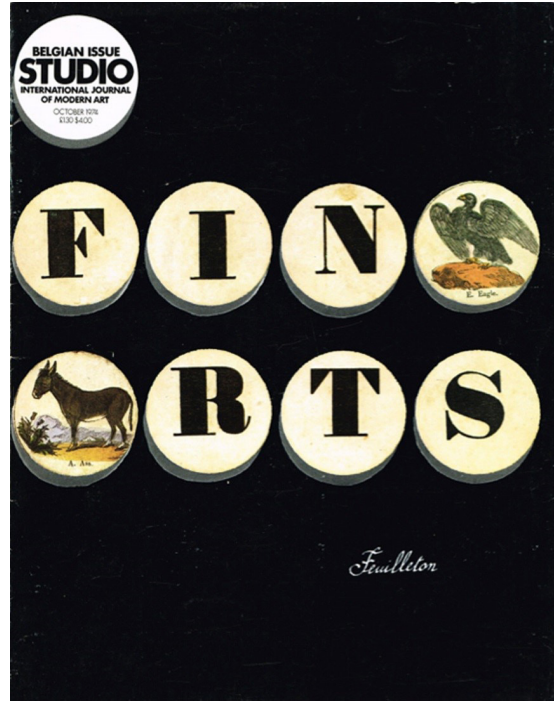
Çağdaş sanatın medyum-sonrası durumu önemli bir gelişmenin sonucunda ortaya

çıkıştır. Bu hazır yapım, fotoğraf, video ve enstalasyon gibi disiplinlerarası çalışmaların ortaya çıktığı dönemde geleneksel medyundan kurtuluştur. 1960'larda ve 1970'lerde medyumun garantisinin terk edilip, genel sanatın yükselişi, Krauss'un bahsettiği gibi hibrid, disiplinlerarası çalışmaların ve ilişkisel sanat pratiklerinin önünü açmıştır (Akt. Iversen, 2013: 459). Diğer bir deyişle, medyumun herhangi bir geleneksel kriteri bünyesinde barındırmaması, çok çeşitli pratiklerin ve malzemelerin birer sanat medyumuna olabilmemesinin yolunu açmaktadır (Bowman, 2011: 614).

Krauss, medyum sonrası durumu tanımlarken medyum/malzeme garantisi kavramından kurtulmayı hedeflemektedir. Ona göre medyum-sonrası kavramı saf sanat amacıyla benimsenen ve modernist bir düşünce olan medyum garantisi kavramından vazgeçiş anlamındadır (Akt. Stockburger, 2012). Bu vazgeçiş açıklayabilmek için de Marcel Broodthaers'in çalışmalarından örnekler vermeyi tercih etmiştir. Bu örneklerle aynı zamanda Greenberg'in medyumun belirli olması ve o sanata özgü olması gerektiği fikrinden nasıl uzaklaşıldığını ve katı formalizmden kopuşu da göstermektedir. Kavramsal sanat, karışık malzeme (mixed media), enstalasyon, hazır yapım, film ve video gibi sanatların artık tek bir malzemeye dayanmadığını; hatta sanat yapmaktan ziyade toplama ve kürasyonun işin içine girdiğini vurgulamaktadır. Ona göre medyum heterojenliğinin artması artık saflık ve özgüllük kavramlarının terk edilmesine neden olmaktadır.

Marcel Broodthaers'in 1974 yılında *Studio International* için tasarladığı kapak bu bağlamda güzel bir örnektir. (Resim 1)

Broodthaers bu kapak çalışmasında *FINE ARTS* kelimelerinin grafik bir temsilini ortaya koymuştur. E harfinin yerinde bir kartal *Eagle* ve A harfinin yerinde de bir eşek *Ass* bulunmaktadır. Kartal ortam/malzeme garantisini



Resim 1. Marcel Broodthaers, 'Studio International' Kapağı, 1974 (Krauss, 1999: 8)

hedef alacak şekilde kavramsal sanatın yerini almıştır. Aynı zamanda kavramsal sanatı yücelten ve retorik gücünü gösteren bir sembol olmuştur (Krauss, 1999: 9). Bu resimli bilmece aynı zamanda *FIN ARTS* olarak da okunabilmektedir. Bu durumda sanatın sonu anlamına gelmektedir. Krauss'a (1999: 12). göre, kartalın zaferi sanatın sonunu ilan etmez; ancak malzemenin garantisinin son bulunduğunu gösterir

Kartal, medyumlar arası özgüllüğün kaybına neden olmuştur. Kuşun ayrıcalığı ortamın çeşitliliğine bölünmüştür. Yani ortamların her biri artık kendi başına özgüldür. Enstalasyonlar, ortamın kendisine özgü durumların üzerinde söz sahibi olmuştur. Bu şekilde akla gelebilecek her türlü malzemeye başvurabilir duruma gelmişlerdir. Bunlar resimler, kelimeler, hazır yapımlar ya da filmler olabilir. Ancak her bir malzeme ya da her bir materyal destek ortamın kendisi de dahil olmak üzere artık metalaştırma prensibini homojen bir hale getirerek saf bir denklik sistemine, arı bir değiş

tokuş sistemine yöneltilecektir ya da indirgenecektir. (Krauss, 1999: 15)

Marcel Broodthaers, kavramsal çalışmalarında yazıyı, sözcükleri ve metinleri kullanmasının yanı sıra *hazır yapımlar*'ı da kullanmıştır. Daha sonraları kuramsal düzeydeki çalışmalarına ağırlık vermiş ve kavramları sanatın olmazsa olmazı haline getirmiştir. Sanatçı, bir nesne, imgesi ve sembolü ile içerdiği anlam arasındaki ilişkiyi saptamak üzere çeşitli mecraları kullanmıştır. Nesnelere günlük hayattaki tasniflerinden bağımsızlaştırma yoluna gitmiş ve bunları yeni ilişkiler içerisinde sergilemiştir.

Bu durum başka bir paradoksu da gündeme getirmiştir. Kartal prensibi aslında estetik medyum fikrinin de içten içe çökmesine neden olmuş; her şeyi estetik ve metalaşmış arasındaki farkı yok eden hazır yapımlara döndürmüştür. Krauss'a (1999: 20) göre artık dünya çapında her bienalde ve her sanat fuarında kartal prensibi yeni Akademi olarak işlev görmektedir. Medyum sonrası bir çağda yaşanmaktadır ve bunun kökleri Marcel Broodthaers'e kadar dayanmaktadır. Krauss da bunun köklerini Broodthaers'a dayandırarak modası geçmiş formların tasavvuruyla medyum sonrası durumun karmaşıklığını ortaya koyan farklı özgüllükleri (differential specificity) ifade etmektedir. Krauss bu şekilde kapitalist toplumdan ayrı düşünülmemeyen, sanat, sanat kuramı ve estetik kavramına izin veren yeni bir sanatsal alan yaratmaktadır.

Marcel Broodthaers ile aynı dönemde medyum garantisini parçalayan başka bir gelişme daha olmuştur. Bu gelişme video kameradır ve video sanat pratiğine girmiştir. Filmin medyum artık ne imajların selüloit şeritleri, ne onları filme alan kamera, ne onlara hareket vererek canlandıran projektör, ne onları ekrana ileten ışık demeti, ne de ekranın kendisidir. İzleyicinin pozisyonu ve onların gözünün önünde yansıtılan görüntü de dahil olmak üzere bütün bunların bir karışımıdır. (Krauss, 1999: 25)

Videoya üç farklı şekilde yaklaşım görülmektedir (Krauss, 2010: 14). Bunlardan birincisi medyum eleştirmek için medyum kullanan kasetler olarak kullanılmasıdır. Buna Richard Serra'nın *Boomerang* adlı çalışması örnek olarak verilebilir. Serra bu çalışmasında Nancy Holt'u kayda almıştır. Videoda Nancy Holt konuşmakta ve söylediği kelimeler belli bir geciktirmeden sonra tekrarlanmaktadır. Bu nedenle de konuşurken kendi sesini duyan Holt'un konuşması ve düşünmesi zorlaşmaktadır. Medyumların içinde bulunulan anın yerini nasıl aldığına dikkat çekmektedir. Medyumlar geçmiş bir anı içinde bulunulan an yapabilmektedir. Bu şekilde teknolojinin aracılık etme halini ön plana çıkarmaktadır.

Diğer bir yaklaşım psikolojik etkiyi özgür bırakmak için video mekanizmasında fiziksel bir saldırının temsil edilmesidir. Bunun için de en iyi örneklerden biri Joan Jonas'ın 1972 tarihli *Vertical Roll* adlı çalışmasıdır. Bu videoda aşırı rahatsız edici fiziksel mekân yaratmak için kameranın düzeneğiyle oynamıştır. Bu mekân ekranda kostümlü ve maskeli kadın figürlerin değişken kimlikleri için bir metafor görevi görmektedir. Sarsıcı ritmik bir teknik kullanarak bir parçalanma hissi yaratmıştır. Sürekli kayan görüntü hem görüntünün doğasıyla hem de sanatçının psikolojik durumuyla ilişkilendirilmiştir (Krauss, 1976: 60).

Üçüncü yaklaşım ise medyum resim ya da heykelin alt türü olarak kullanan videonun enstalasyon formudur. Bruce Nauman'ın enstalasyonları bu yaklaşıma örnek teşkil edebilir. Videonun sanatın içine girmesiyle birlikte sanatçılar kavramsal teorilerini bu medyum üzerinden hayata geçirmeye başlamışlardır. Bruce Nauman, film, performans, hologramlar, interaktif ortamlar, neon duvar rölyefleri, videokasetler ve fotoğraflar kullanarak multimedya çalışmaları aracılığıyla varoluşsal sorunları gündeme getirmek üzere kavramsal teorilerini hayata geçiren bir sanatçıdır (Shanken, 2012: 284)

Bruce Nauman'ın 1969 yılında ortaya koyduğu video çalışması Lip Synch'te sanatçının kafası, alt dudağı üst tarafa gelecek biçimde ters olarak görünmektedir. Kendisini dış dünyanın seslerinden soyutlayan bir kulaklık takmaktadır. Sanatçı sürekli *Lip Synch* kelimelerini tekrarlamaktadır. Tekrarlamaya devam ettikçe ses daha yüksek çıkmakta ve bir süre sonra ritmik bir hal almaktadır. Video biraz daha ilerlediğinde görüntü ve ses birbirine senkronize bir biçimde ilerlememeye başlamaktadır. İzleyici Nauman'ın dudaklarıyla sesini senkronize bir biçimde görmeye çalışır ve bu çaba video ilerledikçe imkânsız bir hale dönüşür. Bu şekilde sanatçı ve izleyici hem fiziksel hem de entelektüel bir uğraşta katılımcı rolüne bürünür ancak sonuç bir uzlaşmaya varmaz (MoMA Collections, [08.11.2014]). Video, açık bir şekilde film tarihindeki 1929 tarihindeki playback sessiz filmleri ortadan kaldıran ve sinemaya yeni bir boyut getiren teknik buluşa atıfta bulunmaktadır (Krauss, 2006: 55).

Krauss'a göre medyumların özgüllüğü, hatta modernist olanları bile, birbirlerinden farklı ve ayrı olarak düşünülmelidir. Onun medyum ile ilgili olarak farklı özgüllükleri kucaklayan fikri yeniden keşfe ve yeniden eklemelere yol açacaktır. Medyum meselesini ve medyum sonrası durumu irdeleyen Krauss malzemeyi terk etmemek gerektiğine inanır ve bu açıdan yeni medya sanatına mesafe koyar. Oysa post-endüstriyel süreçte teknolojik ve bilişimsel aygıtlar, çoklu ortamlar ve düzenekler sanatsal uygulamalara yön vermeye başlamıştır.

Teknik medya sanatı, diğer bir deyişle teknolojik aygıtlar yardımıyla yapılan sanat, günümüz medya deneyiminin temelini oluşturmaktadır. Bu medya deneyimi bütün estetik deneyimler için bir norm niteliğindedir. Bu yeni birleşmiş medyum alanı *medyumlar sonrası durum* olarak nitelendirilmektedir. Bu durum dijital teknolojilerle ortaya çıkmış; birinin diğerinden daha önemli olmadığı sayısız farklı medyumla kendini göstermiştir. (Stockburger, 2012)

Güncel Sanatta Malzemenin Dönüşümü

Post-endüstriyel süreçte sanat, modern sanattan farklı kimliklere bürünmüş, sanat pratiğine yeni kavram ve bakış açıları getirmiştir. Sanatta farklı düşünüş ve davranışlar ortaya çıkmış; modern sanatın meta'laşması sorunu ve "yücelik estetiği" eleştirilme noktasına gelmiştir (Şahin, 2013: 235). Jacques Rancière'nin de belirttiği gibi ilişkisel estetik sanatın kendine yeterli iddiasını reddeder ve aslında bu şekilde çok önemli bir fikri de olumlar. Sanat, ortak olanın vurgulanması ve yeniden şekillenmesi için mekânlar ve ilişkiler kurmak demektir. Yerinde sanat pratikleri, enstalasyonlar, film, müzik, tiyatro ve dansın güncel form ve pratikleri hep aynı yöne işaret etmektedir. O da farklı sanatlara özgü medyum, malzeme ve düzenlemelerin özgüllüğünü yitirmesi ve bedenler, imgeler, mekânlar ve zamanlar arasındaki ilişkilerin yeniden dağıtıldığı ve uygulandığı bir sanata yöneliştir (Rancière, 2004: 26-27).

Sanatın malzemesinde bir hiyerarşi bul-unamayacağı ve malzemenin mekâna göre konumlanabileceği açıktır. Medya araçları sanat ortamına bir takım olanaklar da getirmiştir. Görüntünün doğrudan etkileme gücü, onu taşıyan nesnelere medya araçlarıyla kolaylıkla yaratması ve bu nesnelere kendilerinde bulunan özelliklerin dışında yeni bir hal almaları medya araçları sayesinde olmuştur. Medya sanatı ortamında medya araçlarının kullanılması, disiplinler arası geçişlerde kullanılan tüm biçimler ve malzemeler bütünü karmaşık parçalarını oluşturmaktadır. Bu sanat ile kavramın birleşimi olarak da temsil edilebilir. Medya sanatı, fotoğraf, sinema ve televizyon gibi alanları bir medyum olarak içine çekerek, sanat oluşturma yolunda da diğer disiplinlerden ayrılır. Medya sanatı artık kavramsallığın yeni post-görsel alanı niteliğindedir (Bozkurt, 2007).

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatla ilgili birçok kavram tartışılmaya baş-

lanmıştır. Çünkü sanat, kavramsal sanatın yeni kavramlarıyla ve farklı disiplinleri birleştiren yeni açılımlarıyla tartışmalara bir zemin oluşturmuştur. Ayrıca yeni medya sanatının getirdiği sınırsız teknolojik olanaklar da bu tartışmaları günümüze kadar getirmiştir. Bu gelişmeler, modernist sürecin sanat anlayışlarını alt üst etmiştir. Bu noktada yeni medya olanakları ile alışlagelmiş sanatla ilgili birçok kavram yeniden tartışmaya açılmıştır. Kavramsal sanat, metni sanat nesnesinin önüne çekerek bir devinim göstermiştir. Kavramsal sanat bunu, yapıt üzerinden kuram ile ideoloji yaratarak ve öznellik anlayışına darbe vurarak gerçekleştirmiştir. Bu noktada dilin anlatım olanakları, göstergeler dünyasını yansıtan fotoğraf, bilgisayar, fotomontaj teknikleri, video heykeller ve performans sanatı birbirine yakınlaşmaya başlamış; kavramsal sanat, performans sanatı, yeni medya sanatı kendisine dayanaklar inşa etmiştir (Söylemez, 2010: 139-140). Modernizmin ve postmodernizmin sanata yaklaşımında kavramlar ayrılmaya başlamış ve sanatsal kaygılar zıt bir yapılanma içine girmiştir. Farklı disiplinler birbirlerinin içine geçmekte ve homojen bir yapı oluşturmaktadır.

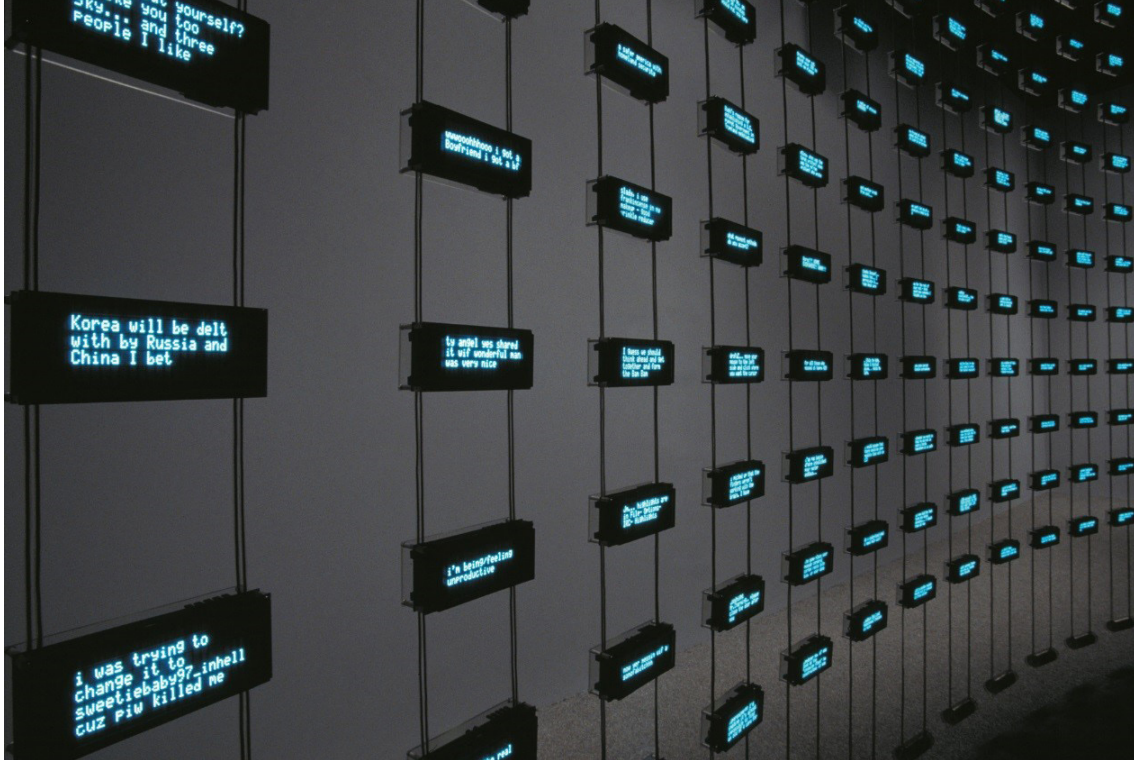
Postmodernizmin dayandığı kuramlar, yeni medyadan beslenmeye başlamıştır. Baudrillard'a (2011: 1069) göre yeni medyanın ön plana çıkardığı göstergeler sanatta yeni anlam örgüleri yaratmaya başlamıştır. Bunu simülasyon kuramıyla net bir şekilde ortaya koymaktadır. Baudrillard'a göre, bu göstergeler, göstergeler yoluyla insanlığın ele geçirilmesi, yeni simülakr nesnelere ve yaşam biçimlerinin yaratılması olarak açıklanır. Burada yeni göstergelere yaslanarak gerçeği reddetme söz konusudur. Bu anlamda çağdaş toplumlarda teknolojik ve bilişimsel araçlarının gücü, bu yeni durumu destekler durumdadır. Üretim-tüketim döngüsünün en önemli araçları olan medya ve reklam sektörü, toplumun yapısını daha hızlı değiştirirken, aynı zamanda sanatın beslenme kaynaklarını da

değiştirmiştir. Nesneye karşı odaklanmak ve nesnenin kendi yapısından koparılarak imgeyle yaşamak ve hatta daha ileri bir aşamada simülakr nesnelere üretmek sanatta da biçim ile içerik arasındaki gerçekliğin birbirinden ayrılmasına neden olmuştur. Bourdieu da (1997: 45) tüketici odaklı bir üretimin ve pazarlamanın, medya alanına sirayet etmesi ve zamanla belirleyici olmasını televizyon üzerinden analiz etmiştir. Televizyon dünyasını, farklı alanların dinamikleriyle ilişkilendirerek irdelemiştir. Medyumlar ve alanlar arasındaki geçişkenlikleri ve ilişkileri önemseyen özgül bir tarz benimsemiştir.

Post-endüstriyel süreçte sanatçılar hem interaktif deneyimlere hem de başka medyumların sağladığı estetik deneyimlere yönelen sanatçılar, yeni teknolojileri geniş bir yelpazede kullanmaya başlamışlardır. Elektronik medya sanatçılara, simülasyonlar ve simülakrlar için olağandışı fırsatlar sunmuştur (Shanken, 2012: 43). Aynı zamanda geleneksel olmayan ortaklıklar kurmak için de uygun zemini hazırlamıştır. Bilim adamları, mühendisler ve sanatçılar ortak çalışmaya başlamış ve bu durum elektronik sanat çalışmalarının üretiminde önemli rol oynamıştır. Elektronik medyayla çalışan sanatçılar, disiplinler arası araştırmalar yaparak yenilikçi çalışmalar üretmeye yönelmişlerdir. Bu eğilimin en önemli örneği 1966 yılında kurulan *Experiments in Art and Technology* grubudur.

Experiments in Art and Technology grubunun ilk etkinliği 1966 yılında gerçekleştirdikleri 9 *Evenings: Theatre and Engineering* adlı etkinlikleridir. Teknolojik bakımdan güçlendirilmiş performanslarla dokuz akşamı kapsayan bu etkinlik on sanatçı ile otuz mühendisin ortak işiydi. Sanatçı Robert Rauschenberg ve mühendis Billy Klüver'in öncülüğünde gerçekleşen bu etkinliği on bin kadar izleyici izlemiştir. (Shanken, 2012: 184)

Bu grup, amacı doğrultusunda bilim, endüst-



Resim 2. Ben Rubin, Mark Hansen, 'Listening Post', 1999-2003 (Hansen, [18.12.2014])

ri, teknoloji ve sanatları bir araya getirmiştir. Yeni teknoloji aracılığıyla yeni medya sanatında başarıya ulaşmakta sanatçıya yol göstermiştir. Sanatçılar ve mühendisler kendi ortamları içinde özgürce faaliyet yürütmüş ve bu grup da üstlendiği görev çerçevesinde bu ortamların kesişmesini sağlamıştır (Klüver ve Rauschenberg, 1967: 1). Bu durum yeni medyanın pratik, teorik ve kuramsal temellerinin atılmasında önemli rol oynamıştır. Eleştirmenler bu gelişmeleri göstergebilim, eleştirel teori ve postyapısalcılık açısından yorumlarken, yeni medya sanatçılarının birçoğu da modernist yaklaşımlara karşı daha meydan okuyan bir tavır geliştirmiştir. (Shanken, 2012: 49)

Teknoloji sanatla bütünleşmeye başlamıştır. Disiplinler bir araya gelip sanatı dönüştürmekte ve bu aynı zamanda sanatın malzemesinin dönüşümüne ve sanatın disiplinlerarası bir hale bürünmesine olanak sağlamaktadır. Küreselleşen dünyada kurulan iletişim ağları

medya teknolojileri sayesinde gerçekleştirilmektedir ve sanat yapısı da medya teknolojilerini kullanmak yoluyla kendini dönüştürmektedir (Pelvanoğlu, 2009: 181). İnternet sunduğu tekniklerle ve farklı medyumların bir arada kullanılabilmesiyle sanatta yeni açılımlar ve oluşumlar getirmiştir. Çağdaş sanatçılar interneti, bilişim aygıtlarının sunduğu kanalları yeni bir medyum olarak kullanmakta ve dijital medyum ve tekniklerle birlikte kendi yaratım süreçlerinin bir parçası olarak kabul etmektedirler. Bu şekilde sanatçılar, daha önce mümkün olmayan türlerde eserler yaratma imkânı bulmaktadırlar (Wands, 2006: 8). Sanatçı Ben Rubin ve istatistikçi Mark Hansen'in multimedya enstalasyonu *Listening Post* farklı medyumların bir arada kullanılmasına verilebilecek binlerce örnekten sadece biridir. (Resim 2)

Telekomünikasyon sisteminde her gün gerçekleştirilen elektronik konuşmalara görsel

ve işitsel bir boyut katan bu çalışmada, internet sohbet odalarından seçilen konuşmalar tavandan sarkıtılan 231 küçük ışıklı ekranda gösterilmektedir. Ayrıca bir ses sistemi, rastgele seçilmiş konuşmaları okumakta ve bu sistem yirmi dakikada altı farklı hareketle dönmektedir. Bunların her birinde de farklı bir içerik, görsel temsil ve ses ortamı görülmektedir. (Shanken, 2012: 116)

Bu örnekten yola çıkarak günümüzde medya sanatının çeşitlilik gösterdiği sonucuna varılabilir. İnternet sanatı, fotoğraf ve video gibi medya sanatlarının yanı sıra etkileşimli sanat, ağ sanatı, yazılım sanatı, işlemsel sanat, multi-medya sanatı, e-posta sanatı, viral sanat, bilgisayar oyunu sanatı, yapay zekâ happening'i, sanal dünya performansı gibi pek çok türde dijital ve teknoloji altyapılı yeni medya sanatları günümüzde varlığını sürdürmektedir.

Sonuç

Post-endüstriyel süreçte yaşanan teknolojik ve bilişimsel gelişmelerle birlikte sanat pratiğinde de bir takım dönüşümler meydana gelmiştir. Bu gelişmelerle birlikte sanatsal uygulamalardaki medyum çeşitlenmiş ve geleneksel sınırların aşılması söz konusu olmuştur. Malzemenin garantisi anlayışı terkedilmiş ve sanat pratiğinin kendine özgü özelliklerinin ön plana çıkarılması fikrinden uzaklaşmaya başlanmıştır. Greenberg'in sanatı başka bir sanatın medyumundan kurtararak saf hale getirme arzusu ya da Kosuth'un medyumlar arasındaki farkın belirgin hale getirilmesinin gerekliliğine olan inancı, yerini daha farklı bir anlayışa bırakmıştır. Marcel Broodthaers'in medyum garantisini hedef alan kavramsal çalışmalarıyla başlayan malzemenin garantisini terk ediş süreci Richard Serra, Joan Jonas, Bruce Nauman gibi sanatçıların videoyu medyum olarak kullanmasıyla devam etmiştir. Krauss'un da belirttiği gibi sanat formları evrim geçirmiş ve farklı medyumlar birbirinin içine geçmiştir. Medyum-sonrası durum olarak adlandırılabilir olan bu süreçte geleneksel

medyumdan uzaklaşmış; hibrid çalışmalar ve disiplinlerarası anlayış sanat pratiğine farklı bir yön vermiştir. Bu bağlamda Krauss'un görüşleri güncel sanattaki medyumun dönüşümünün temelini ortaya koymaktadır.

Teknolojik bir gelişme olarak videonun sanat pratiğine girmesiyle başlayan bu süreç günümüzde yeni teknolojik ve bilişimsel gelişmelerle büyük bir ivme kazanmıştır. Bu noktada Krauss'un medyum-sonrası durum yaklaşımı güncel sanat pratiğinde medyum meselesine bakışta çıkış noktası olarak kabul edilebilir. Ancak günümüz sanatında gelinen nokta bu görüşün ötesine geçmeyi zorunlu kılmaktadır. Güncel sanatta malzemenin dönüşümünün ve çeşitlenmesinin zamana yayılan boyutu göz önünde bulundurulduğunda, günümüzde bu dönüşümün nasıl bir yol izleyeceğini tahmin etmenin güç olduğu öne sürülebilir. Dolayısıyla medyumların özgüllüğünden bir kopuşu da beraberinde getiren bu dönüşümün güncel okumasında Krauss'un görüşlerinin ötesine geçmek gerekmektedir. Farklı sanatlara özgü medyumun özgüllüğünü yitirmesiyle ve sanatta bedenler, imgeler, mekânlar ve zamanlar arasındaki ilişkilerin yeniden yorumlanmasıyla birlikte güncel sanatta medyum meselesini Krauss'un medyumların özgüllüğü anlayışıyla irdelemek mümkün olamamaktadır.

Sanat pratiği, kavramsal sanatla ve farklı disiplinleri birleştiren yeni açılımlarıyla medyuma ilişkin tartışmalara bir zemin oluşturmuş; yeni medya sanatının getirdiği teknolojik gelişmeler de bu tartışmaları başka bir boyuta taşımıştır. Özellikle medyumların, çoklu ortamların, farklı kanal ve düzeneklerin sanat pratiğine yöne verdiği ve güncel sanatta malzemenin dönüşümüne katkıda bulunduğu gözlemlenmektedir.

Bu dönüşüm sanatçı için de özgür bir alan yaratmıştır. Sanatçı sanat üretimi sürecinde en uygun disiplini, medyumunu ve tekniği kullan-

bilmektedir. Ürettiği eseri, üretim şeklini ve kullandığı medyumu sorgulayarak değişime ve yeniliklere açık bir tutum da benimseyebilmektedir. Sanatçılar malzemenin özgürce kullanımı ve temsili ile ilgili yeni fikirleri benimsemekte ve teknolojik/bilişimsel aygıt ve medyumları işlerinde kullanmaktadırlar. Dolayısıyla artık geleneksel formlara bağlılığı ve katı formalizmi terk etmişlerdir. Sanat, yeni melez bir anlatım biçiminin benimsenmesiyle birlikte disiplinlerarası bir nitelik kazanmıştır. Bu etkileşim sanatta malzemenin çeşitlenmesi ve dönüşümüyle kendini göstermektedir.

Sadece sanat nesnesinin değil, aynı zamanda kullanılan medyumun, malzemenin, sanat nesnesinin sunumunun ve algılanışının geleneksel alandan uzaklaşması bu durumun yeniden bir tanımlama ve temellendirme yapılmasını zorunlu kılmaktadır. Teknolojik ve bilişimsel gelişmelerle bugün gelinen nokta, bundan sonra medyumun dönüşümünün nasıl bir yol izleyeceğini düşündürmektedir. Gerçekleşen dönüşümü günümüz sanat pratiklerinde konumlandırabilmek ve izleyeceği yolu sezinelebilmek için öncelikle güncel sanatta malzemenin dönüşümü ve güncel sanatta medyum meselesine nasıl yaklaşıldığının ortaya konması gerekmektedir. Çünkü ortaya konan bu yaklaşımlar hem günümüz sanatı için hem de gelecek için bir dönüşüm niteliğinde olacaktır.

KAYNAKÇA

Baudrillard, Jean (2011), Simülasyonun Hiper-gerçekliği, Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, ed. Charles Harrison ve Paul Wood, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları

Bourdieu, Pierre (1997), Televizyon Üzerine, çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Bowman, Matthew (2011), Redrawing the Medium, *Art History* (34) 612-614

Bozkurt, Muammer (2007). Medya Sanatı Muammer Bozkurt Blog, <http://santasmuammer.blogspot.com.tr/>. (02.12 2014)

Greenberg, Clement (2011), Modernist Resim, Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, ed. Charles Harrison ve Paul Wood, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları

Hansen, Mark (2014), An Interview with Mark Hansen, *Inspiration Comes in the Night*, <http://modes.io/markhansen-interview/>. (18.12.2014)

Iversen, Margaret (2013), The Medium is the Memory, *Art History* (36) 457-460

Klüver, Billy; Rauschenberg, Robert (1967), The Purpose of Experiments in Art and Technology, *E.A.T. News* (1) 1-19

Krauss, Rosalind (1999), *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post Medium Condition*, London: Thames and Hudson

(2010). *Perpetual Inventory*, London: The MIT Press

(2006). "Two Moments from the Post-Medium Condition", *October* (116) 55-62

(1976). "Video: The Aesthetics of Narcissism", *October* (1) 50-64

MoMA Collections, <http://www.moma.org/collection/object>.

php?object_id=107669. (08.11.2014)

Pelvanoğlu, Burcu (2009), 1980
Sonrası Türkiye'de Sanat:
Dönüşümler, Yayınlanmamış Doktora
Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel
Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler
Enstitüsü

Rancière, Jacques (2004), Estetiğin
Huzursuzluğu, çev. Aziz Ufuk Kılıç,
İstanbul: İletişim Yayınları

Shanken, Edward A. (2012), Sanat
ve Elektronik Medya, çev. Osman
Akinhay, İstanbul: Akbank

Söylemez, Meltem (2010), Yeni Me
dya ve Kuramsal Açılımlar, Atatürk
Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Dergisi (24) 137-146

Stockburger, Axel, Post-Media
Conditioning. Emoção Art.ficial 6.0
Symposium, São Paulo, Brezilya (31
Mayıs-2 Haziran 2012), [http://www.
stockburger.at/files/2013/03/POST_
MEDIA_CONDITIONING-Stock
burger.pdf](http://www.stockburger.at/files/2013/03/POST_MEDIA_CONDITIONING-Stockburger.pdf). (02.11.2014)

Şahin, Hikmet (2013). Postmod
ern Sanatta Eklektik Nesnelere, Karad
eniz Araştırmaları 36: 235-255

Wands, Bruce (2006), Dijital Çağın
Sanatı, çev. Osman Akinhay. İstanbul:
Akbank

Kitabın Tarihsel Gelişimi ve Sanatçı Kitapları*

Doç. Fuat Akdenizli¹

ÖZET

Gutenberg sonrası, metal hurufatla harf dökümü yapılarak dizgi oluşturma prensibine dayalı matbaanın Avrupa'da yaygın olarak kullanılabilir hale gelmesi, kitap sanatları alanında geri dönülemez bir dönüşümü de beraberinde getirmiştir. Gerek batıda scriptorimlarda rahiplerce üretilen el yazmaları, gerekse doğuda hattatın, müzehhipin, nakkaşın ve mücellit ustasının ortak çalışması olan el yazması kitaplar, endüstriyel üretimin nicelik olarak çok, nitelik olarak düşük zanaat örneklerine bile yaklaşamayan üretimlerine, başta ekonomik sebeplerden kaynaklanmak üzere yenik düşmüşlerdir.

Zanaat alanındaki problemlerin aşılmasıyla sanatçılarca/tasarımcılarca hazırlanmış kitapların kendilerinin özgün birer sanat eseri olduğu, sınırlı sayıda, çoğu zaman sadece tek bir adet üretildikleri sanatçı kitapları ortaya çıkmış ve yaygınlaşmıştır.

Dijital üretim çağında amacı her zaman okunmak olmayan yeni bir alan, sanatçı kitapları alanı, sanat ile tasarım arasında kalan tartışmalı konumunu korumaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanatçı Kitabı, Kitap, Kitap Tasarımı, Grafik Tasarım, El Yazması, Cilt

The Historical Implementation of Book and Artists' Books

ABSTRACT

After Gutenberg, usage of print technology that based on separable metal typefaces became common in Europe and made irrevocable changes in the book arts field. Mainly due to economical reasons both in West illuminated manuscripts that made by ecclesiastics in scriptoriums and in the East handmade books that made by collaboration with calligrapher, illuminator, muralist and bookbinder were defeated by industrial production books with low quality but high quantity.

After solving technical difficulties about production Artists' Books that made by only one artist/designer and produced only one edition or very limited editions became popular in the field.

As a creative work, an Artists'Book, which was not only made for reading, kept it's problematic position between design and art fields.

Keywords: Artists'Books, Book, Book Design, Graphic Design, Manuscript, Book Binding

* Bu makale 21-24.03.2012 tarihinde I. Uluslararası Ebru ve Kitap Sanatları Sempozyumu'nda sunulmuş fakat sempozyum kitabı basılamadığı için yayınlanamamıştır. Makale günümüz kaynaklarının eklenmesi ile genişletilmiş ve güncellenmiş olarak verilmiştir.

¹ Doç. Fuat Akdenizli, İstanbul Aydın Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü Başkanı, fuatakdenizli@aydin.edu.tr

Sanatçı kitabı, bir sanatçı/tasarımcı tarafından tasarlanmış ve baskıresim tekniklerinin de sıklıkla kullanıldığı, genellikle sınırlı sayıda çoğaltılmış kitaplara denilmektedir. (Simmons, 2002: 14) Kitap üretim teknikleri; gelenekselden deneysel, çok küçük boyuttan devasa boyuta, elle boyanmış görsellerden dijital tekniklerle üretilmiş görsellere, tek kitaptan çoklu baskılara kadar geniş bir yelpazede değişiklik göstermektedir. (<http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/books-artists/>) (20.04.2015) *Sanat kitabı/Art book* (konusu sanat ya da sanatçılar olan kitap), *Sanatçı kitabı/Artists' book* (Yazarının bir sanatçı olduğu kitap), *Kitap sanatı/Book art* (Kitap biçimini kullanan sanat), *Kitap yapıt/Book work* (Bir kitabın strüktürü üzerinden varolan sanat yapıtı) tanımlamalarından da anlaşılacağı üzere bu alanda bir tanım çokluğu ve karmaşıklığından bahsedilebilir. Alanın önemli isimlerinden Clive Phillpot'un yukarıda verilmiş olan tanımlarına göre alanın genişliği ve dinamikliği kavram ve tanım üretimini de anlamsız kılmaktadır. (Dündar, 2011: 88)

Kitabın tarihçesine bakmak, sanatçı kitaplarının daha iyi anlaşılabilmesi için kıyaslanabilir örnekler ve paradigmalar kazandıracaktır. Sanatçı kitaplarının, ortaya çıkmalarından önce bildiğimiz anlamda kitaplar, pek çok toplumun kültür yaşamına yayılmış bulunmaktaydılar. Öğrenmeye istekli her bir bireyin genellikle ucuz ve kolayca ulaşabileceği, yüzyıllar boyunca bilginin, kültürün aktarılmasında, çoğunlukla toplumları pozitif yönde etkilemiş bir iletişim formu olarak kitap; şu an bize tanıdık gelen sırttan ciltli, bol yapraklı şekli almada önce daha farklı biçimlerde var olmuştur.

Sanatçı kitaplarının ne olduğunun açıklanabilmesi için kitabın kendisinin tarihine bakmak gerekmektedir. Günümüz sanatçı kitapları her ne kadar bu niteliğini korumasa da kitap, yazılı bilginin iletilmesinde önemli ve en eski yöntemlerden biridir. Kitaplar, Guten-

berg matbaasından sonraki endüstriyel boyutunu kazanana kadar çok çeşitli formlarda karşımıza çıkmıştır. Kitabın formunu belirleyen ana öğe bizzat kitabı oluşturan yazı yüzeyi malzemesidir. Bu malzemedeki çeşitlenmeler kitabın rulo kitaptan kodekse, kodeksten basılı kitaba, basılı kitaptan, *e-book* ve sanatçı kitaplarına uzanan evrilmenin de ana nedenlerinden birini oluşturmaktadır.

Bu anlamda aslında bilinen ilk malzeme olan hayvan derisi, kitap yüzeyinin kağıttan önceki en eski malzemesi olarak Asya ve Mısır'da M.Ö. 2500 yıllarında rulo yapılmak suretiyle kullanılıyordu. *Papirüs* (İngilizcedeki paper/kağıt kelimesinin de etimolojik kaynağıdır) Akdeniz dünyasının yazım malzemesi olarak bilinmektedir. (Avrin, 1991: 3)

Parşömen ismi, Yunanca'da Bergama derisi anlamına gelen *Pergamane* kelimesinden türetilmiştir ve M.Ö. II. yüzyılda Mısır'dan papirüs ithali konusunda oluşan bir sıkıntıdan dolayı Anadolu'da yazıcıların bir çözüm arayışı sonucu hayvan derisini özel bir yöntemle işleyip kullanmaları ile geliştirilmiş bir malzemedir. (Jean, 2002; S.80) Parşömen ve onun daha yumuşak ve ince bir çeşidi olan parşömen kağıdı (vellum) tamamen ortadan kalkmamış, lüks baskılı yayınlarda ve ciltçilikte kullanılmaya devam etmiştir. Kağıdın kitap malzemesi olarak Avrupa'da yaygınlık kazanması çok daha sonradır. (Avrin, 1991: 3)

Papirüs rulolarını uzun şeritler halinde kesip yazılı ve/veya çizili kısmını içe gelecek şekilde dürerek rulo kitaplar oluşturmak, taşıma ve saklama anlamında önemli kolaylıklar sağlamıştır. Benzer şekilde parşömeni de rulo yapmak olasıdır fakat tipografik bilginin iletilmesini sağlamanın bir diğer yolu olarak sonradan geliştirilen çok sayfalı kitap formu (kodeks), rulo kitaplara göre bazı avantajlar getirmiştir. Sayfaların tek tek ve arkalı-önlü yazılabilmesi, sayfa üzerinde kalitesi daha yüksek tipografik elemanlar ve

resimlemelerin kullanımına olanak vermiştir. Kaynağı halen tartışmalı olmakla birlikte, Çin'de bulunduğu kabul edilen ve sonrasında Gotik Dönem'in sonlarına doğru batıya ulaşan kağıt ve kağıt imalat tekniği, kitap sayısında bir artışı da beraberinde getirmiştir. Kağıdın görece ucuz bir malzeme olan mürekkebi tutması, hafif olması ve atık malzemelerden bile üretilebilir olmasından dolayı kültür yaşamına girip yayılması hızlı olmuştur. Matbacıların 1400'lü ve 1500'lü yıllarda aynı kitap içerisinde farklı kalite kağıtları kullanmaya mecbur kalmaları kitapların niteliğini düşürse de sayıca artışı engelleyememiştir. Dönemin kitaplarında günümüzdeki tekniklerle çok benzer basım teknikleri ve formatlar kullanılmıştır. Baskı kağıdının tek yüzde iki sayfa ve arkalı önlü bir kere katlanarak kullanıldığı *in-foglio*, bunun iki katı büyüklüğündeki *in-quarto* ve 16 sayfaya denk gelen *in-ottavo* formatları günümüzde sanatçı kitapları hazırlayan tasarımcı/sanatçılarca kırılmaya uğratılan formatların en eski örnekleridir. (Febvre vd., 2000:51)

Batıda ve doğuda matbaa teknolojisi öncesi kitap üretimi gerek teknik gerekse içerik anlamında dini kurumların etkisi altında olmuştur. IX. ve X. yüzyıllarda Batı'da üretilen el yazması kitaplar, manastırda el yazması kitap üretim odaları olan scriptoriumlarda süsleme sanatçılarınca ve resimlemecilerce görsel olarak bezenmiş, dini ritüellerin bir parçası gibi düşünülerek oluşturulmuş, estetik anlamda son derece nitelikli çalışmalar olarak karşımıza çıkmaktadır. (Jean, 2002: 82-83)

Benzer şekilde doğuda da el yazması kitaplar özellikle dini içerikli kitaplarda sanat düzeyine ulaşmıştır. Doğuda, çeşitli tip ve niteliklerdeki kağıtlar, kağıthanelerden getirilip hattatlar tarafından yazılmış, nakkaşlar tarafından resimlenmiş, müzehipler tarafından süslenmiş ve mücellithanelerde son şeklini almıştır. Tüm bu üretim aşamalarından geçen kitap, nitelik olarak yüksek ve miktar olarak az sayıda oldu-

ğu için pahalı ve kitleler tarafından kolay ulaşılamayan bir lüks tüketim malzemesi olarak karşımıza çıkmıştır. XVIII. yüzyılın ilk yarısına kadar Osmanlı İmparatorluğu topraklarında el yazması kitapların aylarca bazen yıllarca süren emekle yazıldıkları, onbinlerce kişinin geçimini bu yolla sağladığı bilinmekle beraber başta Avrupa'da basılan Arapça yayınların dolaşıma girmesiyle matbaanın yükselişine, buna karşın kitap sanatlarının gerilemesine tanıklık edilmiştir. (*Evliyagil*,12)

Kitaplarda, sayfa üzerinde tipografik olmayan görsel iletişim elemanlarına gelince; doğudan farklı olarak batıdaki resimlemede önce ağaç baskı daha sonrasında gravür ve litografi kullanımı görsel imgelerin sayı ve nitelik olarak yükselmesini sağlamıştır. Her ne kadar Uygurlar gibi Orta Asya halklarının yüksek baskı tekniği ile çalıştığına dair örnekler olsa da bu teknik İslam coğrafyasında gözle görülür bir yaygınlık kazanmamış, minyatür yaygın görsel üretim biçimi olarak yerini uzun yıllar korumuştur.

Gutenberg'in matbaa baskısını endüstriyel boyuta taşınması ile kitap sayısındaki artış, Avrupa yayıncılık sektöründe gelişmelere sebep olmuştur. Ürünlerinin kalitesi değişiklik göstermekle birlikte, Gutenberg'den sadece 20 yıl sonra Oxford, Antwerp, Strasbourg, Lubeck, Rostock, Nurnberg, Cenevre, Lyon, Toulouse, Milano, Roma, Napoli ve kırk kadar kent ve kasaba yayıncılık alanında öne çıkan merkezler haline gelmiştir. (Garfield, 2012: 84-85) Gutenberg devrimi, gerek batıda gerekse orta ve uzun vadede doğuda kitabın kullanımını geniş halk kitlelerine açık belirli bir toplumsal sınıfın elinden alırken, bugün bizi ilk çıktıkları dönemde bu bozulmaya bir tepki olan sanatçı kitaplarına kadar getiren endüstriyelleşme kökenli bir nitelik kaybının da yolunu açmıştır.

Böylesi erken bir dönemde sanatçı kitabı olarak tanımlayabileceğimiz en erken çalışmalar,



Resim 1. William Blake, 'Songs of Innocence and of Experience' 1789

Şair ve ressam William Blake tarafından gerçekleştirilmiştir. Blake, *Then She bore Pale Desire* (1783?), *Woe Cried The Muse* (1783?) ve *An Island in the Moon* gibi önceleri resimsiz şiir kitapları basmış olsa da bakır baskı yapmaya başladıktan sonra resimli şekilde tasarlanmış şiir kitapları hazırlamıştır. (Bently Jr, 2003: 129) Şair, yazar, resimlemeci ve ciltçi William Blake ile eşinin 1789 yılında birlikte oluşturmaya başladıkları *Songs of Innocence and of Experience* (Masumiyet ve Deneyim Şarkıları) isimli kitabı, sanat kitabı anlamında önemli bir çalışmadır. Bu kitap, bir sanatçının metnini kendisinin yazdığı, resimlemelerini kendisinin yaptığı ve çoğaltılmasını üstlendiği ilk örneklerden biri olması bakımından da sanatçı kitaplarının öncülerinden sayılmaktadır. (Resim 1)

Sanatçı kitaplarına giden yolda belli başlı iki kırılmadan bahsedilebilir. İlk kırılma sayfa ta-

sarımı düzeyinde olurken ikinci kırılma bizzat kitap formunun kendisinde olmuştur. Sayfa tasarımındaki kırılmanın sebepleri ve tarihsel kökleri Endüstri Devrimi'ne kadar götürülebilir. Endüstri Devrimi ile birlikte matbaa teknolojilerinin gelişmesi, kitap alanında da bir standartlaşmayı dayatmıştır. Büyük bir talebi karşılamak üzere geliştirilen matbaa makineleri gazeteciliğin de değer kazanması ile zamana karşı da yarışır hale gelmiştir. Saatte binlerce adet baskı yapan makinalar için yazı ve görsel hazırlama telaşı, eskimiş kitap sanatları karşısında nitelik olarak kıyaslanamayacak kadar zayıf ürünlerin dolaşıma girmesiyle sonuçlanmıştır.

1870'li yıllarda sayfa tasarımı ile ilgili olarak *Artistic Printing* (Sanatsal Baskı) akımının üyeleri yenilikçi potansiyellerini gölgede bırakan metin ile ilişkisiz süslemelerinden dolayı ka-

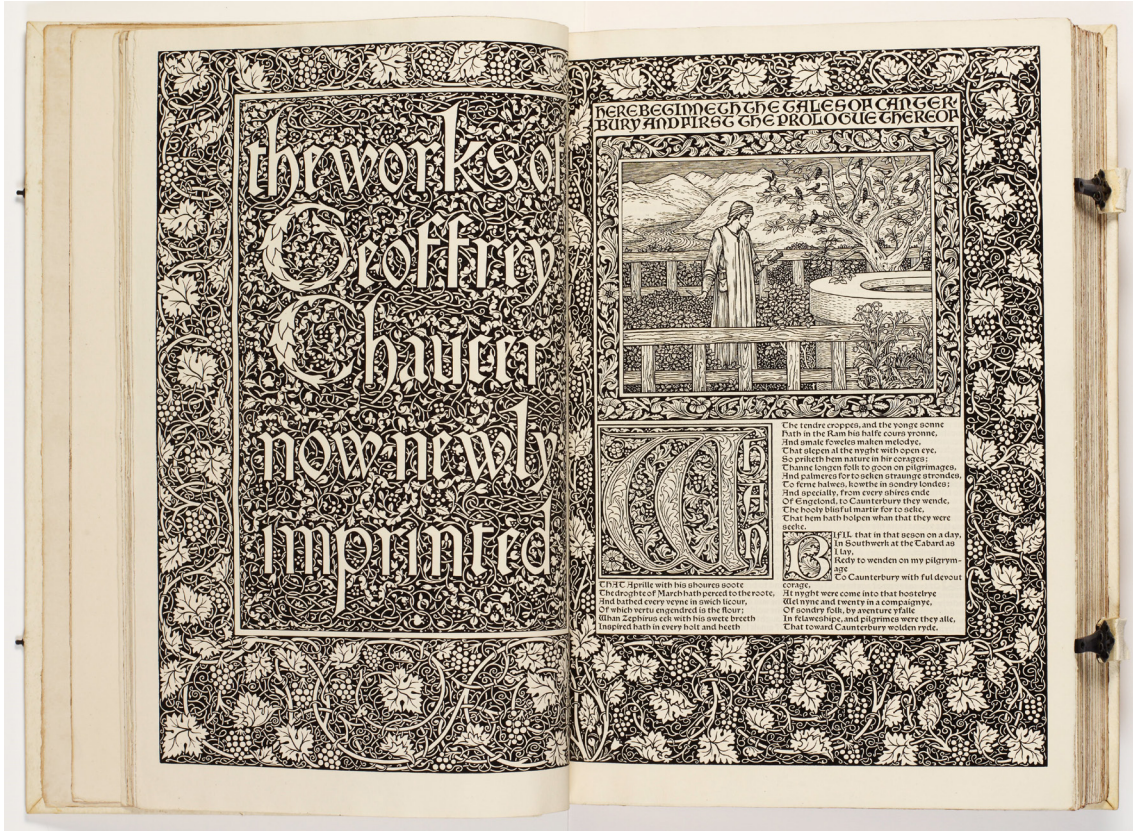
bul görmeyen çalışmalar yapmışlardır. (Spencer, 1989:15) Benzer şekilde William Morris'in Arts and Crafts hareketi çerçevesinde oluşturduğu XV. yüzyılın *incinabula* el yazmalarını örnek alan özel tasarımı kitapları, illüstrasyonları ile harflerinin uyumunun yanı sıra her bir kitabın kendi içinde tasarımsal bir bütün oluşturması mantığıyla sanatçı kitaplarına ön ayak olmuş fakat yüksek fiyatları nedeniyle amaçlanan endüstriyel boyuta ulaşamayarak sanat eseri olarak değerlendirilmişlerdir. (<http://special.lib.gla.ac.uk/teach/privatepress/kelmscott.html>) (05.04.2015) (Resim 2)

Konstrüktivistlerin ve Fütüristlerin deneysel kitap çalışmaları endüstriyel bir nesne olan kitabın tasarımsal bir değer kazanmasını sağlamıştır. Bu bağlamda Fütürist tipografinin harf karakterlerini bir resim ögesi gibi kullanarak oluşturdukları özgür sayfa tasarımları Zang

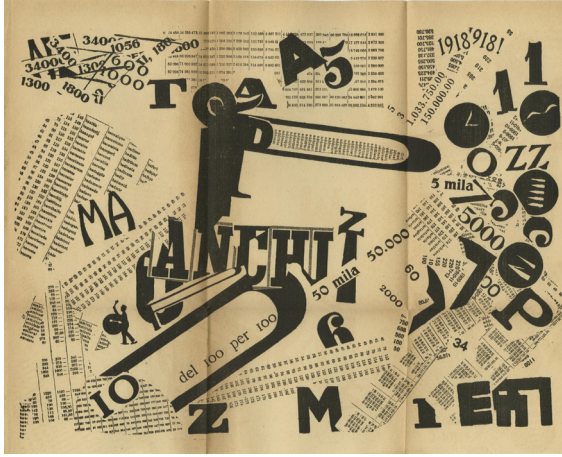
Tumb Tumb (1914) eserinde olduğu gibi kitap olarak karşımıza çıkmaktadır. (Becer, 2007: 68-69). (Resim 3)

1920'li yıllarda Konstrüktivist akımın önemli temsilcilerinden El-Lisitzky de sanatçı kitaplarının öncülere diyebileceğimiz çalışmalar yapmıştır. "Her kitabın biçimini belirleyen şey kendine özgü işlevidir" sözleriyle açıkladığı Görsel Kitap çalışmalarından, Mayakovski'nin şiirlerinden oluşan Dlya Golosa adlı kitabı tasarlarlarken, tasarımı dekore etmekten çok bütünsel bir kavram ve görsel bir program doğrultusunda yapılandırmış olması nedeniyle söz konusu çalışma, kavramsal olarak tipik bir sanatçı kitabı olarak nitelendirilebilir. (Becer, 2007: 131) (Resim 4)

Ofset baskı teknolojisinin gelişmesiyle birlikte kitap üretimi önceki yüzyıllarla kıyasla-



Resim 2. William Morris, 'The Works of Geoffrey Chaucer' 1896



Resim 3. Filippo Marinetti, 'Zang Tumb Tumb', 1914

mayacak bir boyut kazanmış, kitap tasarımı grafik tasarımı için önemli bir çalışma alanı olarak yerini korumuştur.

1950'ler ve 60'larda İsveçli sanatçı Dieter Roth (1930–98) ve Amerikalı sanatçı Ed Ruscha (1937–) sanatçı kitapları türünün temeli olarak kabul edilebilecek bir dizi kitap çalışması üretmişlerdir. Ruscha 1962'de *26 Benzin İstasyonu/Twenty-six Gasoline Stations* isimli kitabının ilk baskısını yayınlamıştır. Sanatçı bu kitapta Los Angeles'tan Oklahoma'ya kadar Route 66 yolu üzerindeki benzin istasyonlarını fotoğraflamıştır. Bu kitap, varolan fotoğrafları tekrar yayınlamaktan çok kendi içinde bir sanat nesnesi olarak düşünülmüş ve sanatçı kitapları türünün temelinde bulunan, sayfalar çevrildikçe bir fikir doğrultusunda ilerleyen sekanslardan oluşan bir mantık üzerine kurulanmıştır. Ruscha'nın benzer şekilde hazırladığı başka kitapları da bulunmakla birlikte bu kitapların bir diğer özelliği de ucuz ve çok sayıda basılmış olmalarıdır. (<http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/books-artists/>) (20.04.2015) (Resim 5)

Sanatçı kitapları 1960'larda popülerlik kazanmış ve 1970'ler boyunca popülerliğini genişletmeye devam etmiştir. 1980'li ve 1990'li yıllarda çok daha fazla sanatçı kendini ifade



Resim 4. El-Lisitzsky, 'Dlya Golosa', 1923

aracı olarak kitap kullanmaya başlamıştır. (<http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/books-artists/>) (20.04.2015) Özellikle 80'li yıllarda tasarım felsefesi alanındaki tartışmalar sanatçı kitaplarının yaygınlaşmasında düşünsel altyapıyı kuvvetlendirmiştir. 1980'li yıllarda Postmodernizmin de etkisiyle bazı tasarımcılar, bir tasarım nesnesinin kullanım için faydalı olmasından ziyade tasarımcının kişisel yaklaşımını ifade etmesi konusuna odaklanmışlardır. Endüstri tasarımında en ikonik ifadesini Philippe Stark'ın limon sıkacağında bulan bu yaklaşım kitap tasarımı alanında da okunmak için yapılmayan kitaplar olarak karşılığını bulmuştur. (Heskett, 2002: 57-58) (Resim 6)

Alan ile ilgili yayınlar, dernekler ve atölyeler son yıllarda geçmiş yıllarla kıyaslanamayacak boyutta artış göstermiştir. 1994 yılından bu yana yayınlanan *The Journal of Artists' Books* dergisi, sanatçı ve tasarımcılara eleştirel bir tartışma forumu sağlamak amacıyla günümüzde de yayın hayatına devam etmektedir. (<http://www.journalofartistsbooks.org/about/>) (04.03.2015) Sanatçı kitapları Victoria and Albert Museum gibi saygın müzelerce kabul görmüş ve koleksiyonları oluşturulmaya başlanmıştır. National Art Library tüm dünyadan topladığı kitaplarla bu alandaki en geniş

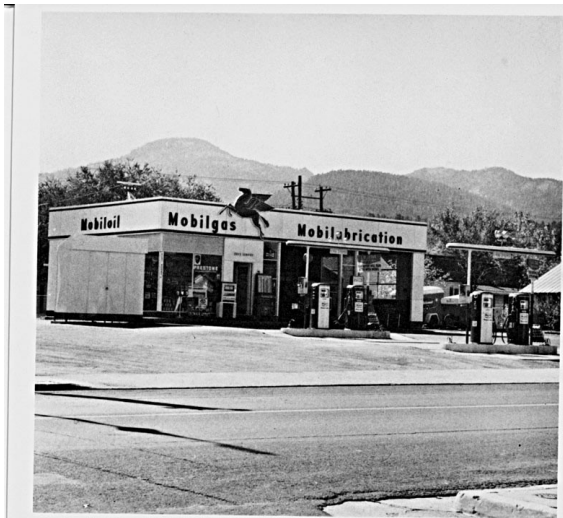
koleksiyonlardan birine ve yetkin bir kataloğa sahiptir. (<http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/books-artists/>) (20.04.2015) (Resim 7)

Sonuç

Sanatçı kitapları, bir kitap olmaktan çok bir fikrin, bir sanat nesnesinin kitap olarak sonuçlanmış biçimi gibi görülmelidir. Sonuçta meydana gelen eser bağlamı ile ilişki kurulamayacak kadar dönüşmüş olarak karşımıza çıkabilmektedir. Sanatçı Kitapları adı verilen bu kitaplar, sanat ile tasarım arasında tartışmalı bir nokta oluşturmaktadırlar. Kitap formunun geleneksel şeklini tamamen kaybettiği bazı örneklerin de bulunduğu bu alan ile ilgili olarak İngiliz araştırmacı ve sanatçı Sarah Bodman kabaca şu şekilde bir sınıflandırma yapmıştır: Sanatçı-yazar ile işbirliği içinde yapılan kitaplar; özgünbaskı tekniği ile yapılan eserler; dijital çıkış ya da bilgisayar tabanlı kitaplar; sınırlı malzeme ile yapılan kitaplar; tek kitap, bozuma uğratılmış kitap ya da arşiv kitapları gibi özel kitaplar; ISBN numaralı

ya da ofset, litografi gibi tekniklerle basılmış çok adetli kitaplar; yer/mekan ve seyahat belgesi olacak şekilde yapılmış kitaplar ve süreli yayınlar ve fanzinler... (Bodman, 2005, 18) İleride alanın dinamik ve deneysel yapısından kaynaklanan yeni tanımlamalar ve sınıflandırmaların olması kaçınılmaz görünmektedir. (Resim 8)

Sanatçı kitapları, sanatçılar ve tasarımcılar arasında bir ortak alan olarak görülebilir. Sanatçı için yeni bir malzeme deneyimi olabilecek kitap, tasarımcı için ise herhangi bir tasarım problemine cevap vermek zorunda kalmadığı özgür bir alan olarak değerlendirilebilmektedir. Melda Öncü Yıldız'ın G.J. Miller'dan aktardığına göre (Yıldız, 2012: 179) Ed Ruscha ve Dieter Roth, kitabı diğer çalışmalarla birlikte gerçekleştirdikleri ek bir aktivite olmaktan çıkarıp, bir temel üretim alanı olarak görmüşler, bu durum Sanatçı Kitapları'nı tek başına da üretilebilir, sürdürülebilir ana formlar arasına yerleştirmiştir. Sanatçı kitapla



MOBIL, WILLIAMS, ARIZONA



STANDARD, WILLIAMS, ARIZONA

Resim 5. Ed Ruscha, 'Twenty-six Gasoline Stations', 1962



Resim 6. Francine Isaacs 'Kaleidoscopic Visions of Paradise', 2010

rının bir anlatım biçimi olarak 1960'lı yıllardan bu güne giderek artan bir ilgi görüyor olması artık kapitalist sistemin bir ürünü haline gelmiş nitelikli kitabı prestijli bir mülk olmaktan çıkartıp daha demokratik hale getirerek sisteme bir eleştiri ve alternatif oluşturmaktadır. (Yıldız, 2012: 177)

İsteyen herkesin kendi görsel imgelerini ve kişisel tipografik yaklaşımını uygulayabileceği bir alanı olarak sanatçı kitapları dijital ortamda okunabilen ve çevre duyarlılığına bağlı olarak hızla yayılan e-booklara rağmen gelecekte de üretilmeye devam edecek gibi görünmektedir.



Resim 7. E'Map ed Veveii's', 1990



Resim 8. Rachel Ashe, Nature-Altered Book, 2014

KAYNAKÇA

Avrin, Leila (1991), *Scribes, Script, and Books* (ALA Classics), Chicago: American Library Association

Batur, Enis (1995), *Karşıdan Karşıya Geçerken Sanat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Becer, Emre (2005), *Çağdaş Sanat ve Yeni Tipografi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

Bodman, Sarah (2005), *Creating, Artists' Books*, London: A & C Black Publishers

Dündar, Burcu (2011), *Kitap Nesnesi Nesne Olarak Kitap / Bugünden Geçmişe Kitap Deneyimini Biçim Aracılığıyla Dönüştürmeye Dair Olasılıklar*, İstanbul: Akın Nalça Kitapları

Evliyagil, Şevket. *Basım Sanayimizin Temel Kavramları*, Ankara: Ütopya Yayınevi

Febvre, Lucien Martin, Henri-Jean (2000), *Kitabın Doğuşu*, İstanbul: Avcıol Basın Yayın

Garfield, Simon (2012), *Tam Benim Tipim (Bir Font Kitabı)*, İstanbul: Domingo Yayınevi

Heskett, John (2002), *Toothpicks and Logos*, İngiltere: Oxford University Press

Jean, Georges (2002), *Yazı İnsanlığın Belleği*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Kültür Dizisi: 7

JR, Bently G. E (2003), *The Stranger From Paradise A Biography of William Blake*, London: Yale University Press

Simmons, Rosemary (2002), *Diction ary of Printmaking Terms*, London: A&C Black (Publishers) Ltd.

Spencer, Herbert (2004), *Pioneers of Modern Typography*, England: MIT Press

Yıldız, Melda Öncü (2012), *Kitabın Bir Sanat Formu Olarak Yeniden Keşfedilişi: Yirminci Yüzyıl Sanatçı Kitapları*, Çukurova Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, C. 21, S.2

[http://special.lib.gla.ac.uk/teach/privatepress/kelmescott.html\(05.042015\)](http://special.lib.gla.ac.uk/teach/privatepress/kelmescott.html(05.042015))

[http://www.journalofartistsbooks.org/about/\(04.03.2015\)](http://www.journalofartistsbooks.org/about/(04.03.2015))

[http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/books-artists/\(20.04.2015\)](http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/books-artists/(20.04.2015))

Giyim ve Modanın Kısa Öyküsü

Doç. Sefa Çeliksap¹

ÖZET

Olumsuzluğun olabildiğince çok olduğu çağlarda yaşam mücadelesi veren insanın örtünmeyi doymakla eş değer tutması doğal ve vazgeçilmez bir olgu idi. İklimin ve doğa koşullarının çeşidi elbette ki örtünmeyi de teklikten çıkartarak, şartlara göre ona çeşni kazandıracaktı. Tarihin akışı içinde örtünme, yerini giyinmeye, giyim de estetik ile birleşince, ortaya çıkan farklı anlamlar incelenmeye gereklilik gösterdi.

Bu çalışmadaki amaç; Modanın çok geniş bir kapsama alanına sahip olması nedeniyle, günümüzde yaygın olarak kullanılan kavramların çıkış noktalarını kısaca incelemek ve yaşantımızın birçok alanlarında farklı işlevlere sahip olan bir tür mekanizma gibi düşünmenin doğru olacağını vurgulamaktır. Moda tanımını yaparken, bir düşünceyi şekillendiren bir eylem (to fashion) olduğunu unutmamak gerekir. Davranış şeklimizden, saç stilimize ve konuşma tarzımıza kadar yaygınlaşan bu eylem biçiminin çağlar boyu incelemesi uzun olacağından, özellikle tarihi gelişim sürecine kısaca değinmeyi uygun gördüm.

Anahtar sözcükler: Moda, giysi, stil, stilist, tasarım

A Short Story of Dressing and Fashion

ABSTRACT

Veiling, which had been considered to be on par with being satisfied, was a natural and an inevitable way of thinking by those who struggled to survive through the ages associated with extreme unfavorableness. The diversity of climate and natural conditions was present by all means to abandon uniform state of veiling and add flavors to it instead, corresponding to various circumstances. Veiling, in the course of history, has been replaced by dressing and dressing has been combined with aesthetics, making reviews of a number of different compositions a necessity.

The aim of this study is to shortly review the sources of concepts that are widely used today since fashion represents a great deal of coverage and to emphasize that thinking just like a mechanism having different functions in lots of fields of our lives will be right. When defining fashion, one should not forget that it is an event that shapes a thought. Because it is likely to take too long to examine such an event spilling over into our lives from our behavior to our hair and communication style throughout the history, I considered it to be appropriate to touch especially on its historical development process briefly.

Keywords: Fashion, dress/cloth, style, stylist, design

¹ Doç. Sefa Çeliksap, İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Moda ve Tekstil Tasarım Bölümü Başkanı, sefaceliksap@aydin.edu.tr

Giriş

Günümüze kadar gelen duvar resimleri, heykeller, kabartmalar, papirüs kağıtları tarihin derinliklerinden bizlere gelen geçmiş kültürlerin karakteristik yansımalarıdır. Hitit, Mısır, Maya ve Aztek medeniyetlerine ait belgeleri incelediğimizde neler giydiklerini, saç ve sakal kesimlerini, makyajlarını nasıl yaptıklarını, o dönemin yaşam biçimini, giyim kültürünü o günlere ait olan sosyal yaşam şeklini, kısacası günümüz deyimleriyle o çağlara ait moda kavramı hakkında bilgi sahibi oluruz.

Buzul Çağı boyunca hayvan postlarını vücuda yumuşatarak oturtmak ve giymek için malzemeyi işlemek, fonksiyon kazandırmak zorundaydı ilk insan. Bu mecburiyet karşısında atalarımız kemikten yapılmış ilk dikiş iğnesini icat etmek zorunda kalmıştır. Ardından iklim

şartlarının değişimiyle tarıma uygun hale gelen doğa şartları, giyim malzemelerini etkilemiştir. Tohumları evcilleştirerek önce buğdayı gıda olarak kullanan ilk insan, sonrasında pamuk ve keten yetiştirerek ilkel el tezgahlarında dokuduğu kumaşa giyim amaçlı basit biçimler vermeyi çözümlenmiştir. Böylece yerleşik hayata geçişle birlikte dikiş iğnesi ve üretilmiş basit kumaşlar ile moda tarihimiz başlamış oldu.

Tarih içinde uzun bir atlama yaparak, İ.Ö 1750-1400 yılları arasında kalan üç yüzyıllık döneme baktığımızda, özellikle giyim konusunda Girit Minos uygarlığının lüks ve bir okadar da ilginç inceliğe sahip olduklarını görürüz. Bu konuda Geç Minos dönemine ait *Le Parisienne* adıyla bilinen fresk önemli bir kaynaktır. (Resim1)



Resim1. Örnek Fresk İ.Ö y. 1600-İ.Ö y. 1150 Iraklion, Girit



Resim 2. Örnek Fresk, Mısır.

İ. Ö 1500 yılları öncesine, Mısır kültürünün Eski Krallık olarak adlandırılan dönemine ait duvar resimlerinde, başlıca giysi *schenti* adı verilen peştamal benzeri giysi ilgi çekicidir. Yeni Krallık yönetiminde ise, statü belirleyen farklı bir giysi geliştirilmiş ve peştamal üzerine giyilen saydam, uzun püsküllü *kalasiris* adı verilen bir tunik geliştirilmiştir. Giyim tarzlarının yönetimlerin denetimi altında değişim gösterdiğine dair tarihi ilk önemli örnektir. (Resim 2)

Genel anlamda giyim kültürü incelendiğinde karşımıza moda olgusunun geleneksel kurallarının batı kökenli olduğu ve çıkış noktasının, giysi hatlarının, dikim tekniklerinin 14. yüzyıl Fransız saray soyluları tarafından belirlenip,

sınıf farklılığını denetlediği belirtilir. Ancak benzeri bir siyasi baskı I. Elizabeth döneminde Özel Meclis'in markiz ve konteslerin dışında saray kıyafetlerinin halk tarafından giyilmesini yasaklayan ve idama kadar giden cezaların verildiği tarihi kaynaklarda yer almaktadır.

Oysa, giysinin statü belirleyiciliği, soylu kesim ile alt tabaka arasındaki sınıf farklılığı Avrupa kıtası ile sınırlı kalmamıştır. Özellikle 1600-1868 yılları arasında uzak Asya kıtasında Japonya'da Tokugawa dönemine ait kaynaklarda, kimono ve ipek kumaş giymeyi yasaklayan, toplumun farklı kesimlerinde de kısıtlamalar getiren kıyafet yönetmeliğinin yürürlükte olduğunu görebiliriz. (Resim3)



Resim3. Tasarım örneği, Tokugava Dönemi, Japonya

Kelime Anlamında Moda ve Tarihçesi

Kelime kökenine indiğimizde, Latince yapmak anlamına gelen facito kelimesine dayanan fashion terimi, baştan çıkarma, aldatma, statü belirleme, toplumsal ve bireysel başkaldırı* gibi farklı değerler, anlamlar ve kavramlar yüklenerek günümüze kadar yayılarak gelmiştir.

Bir çağa damgasını vuran, belli başlı tarzdan daha çabuk değişen kültür ve yaşam biçimine ilişkin beğeniler bütününe moda diyebiliriz. Dar anlamda moda kavramından anlaşılan, giysi ve bağlantılı ürünlerin kesim, biçim, renk ve malzemesindeki her sezon yerini farklı biçimlere bırakan beğeni devreleridir. Bu anlamda moda terimi, XIV. Louis zamanında

baskın olarak kullanılmış ve Paris'in günümüze kadar gelen moda hakimiyeti başlamıştır.

1670'li yıllarda erkeklerin peruk, uzun ceket, yelek giymeleri giyinme olgusunda bir devrim niteliği taşımaktadır. Kadın giysileri daha farklı bir çizgide zenginleşmiş olarak 1790'lı yıllarda karşımıza çıkmaktadır. 19. yüzyılın ortalarına değin yetenekleri en yüksek düzeyde olan terziler ve kumaş ustaları, toplumsal saygınlık kurumu olarak bilinen saray çevresinde hiyerarşide ressam ve heykeltıraşların çok gerisinde yer almıştır.

1825-1895 yılları arasında günümüzün modern giyim kurallarının temelini atan Charles Frederic Worth terzi ve kumaş ustalarının bu toplumsal konumunu kökten değiştirmeyi başarmıştır. Yeni düzenleme sonucunda terziler kendilerine ait atölyeler kurarak ilk moda evlerinin temelini oluşturmuştur. Sanayi Devrimi'ne kadar aristokrat sınıfı için hazırlanan giysi modası artık her türlü olanaklarla tüm dünya sokaklarında boy göstermektedir. Irk, din, dil gözetmeden. Ancak ortadan kalkmış gibi görünen bu statü farklılıkları yerini günümüzde markalar savaşının ekonomik güç göstergesine bırakmıştır.

İnsana özgü bir özellik olan düş gücü, yaratıcılık için gerekli olan enerji kaynağını sağlar. Yenilik, moda kavramının oksijen kaynağıdır. Moda olgusunun yaşaması ve her defasında farklı kitlelere ulaşabilmesi toplum tarafından benimsenmesi ile doğru orantıdadır. Yaratıcılığın temelinde, periyodik olarak geriye bakıp incelemek, araştırmak ve geleceğe ait bilgi birikimi, bir stil oluşturma endişesi yatar. Moda alanında yenilik aranırken geçmişle gelecek arasında köprü kurmak gerekir. Aynı yaklaşım sanat içinde geçerlidir. Biçimsel yenilikler, yeni renklerin araştırılıp kullanılması moda ve giyim sektörü içinde kendine kimlik kazandırmış stilistler tarafından yönlendirilir.

* Bu konuya en önemli örnek bir toplumun tamamının giyim tarzını belirleyip, değiştiren tek lider, siyasi moda tasarımcısı olarak Mustafa Kemal ATATÜRK'ü gösterebiliriz. Amaç sınıf farklılığı yaratmak yerine, toplumu çağdaş seviyede eşit tutmaktır.

Bu alandaki başarı, kültür birikiminin ve sanat eğitiminin nitelikli olması ile doğru orantılıdır. Moda kavramını yalnızca tekstile yönelik bir sözcük olarak algılamamak gerekir. Tekstil içinde, moda denilince de yalnızca giysinin akla gelmesi de doğru değildir. İnsanla birlikte taşınır ürün olmasından dolayı, moda kelimesi düşüncede öncelikle giysiyi şekillendirmektedir. Bu nedenle giysiyi, tekstil tasarımı içinde sonuca varılmış bir ürün olarak görmek zorunludur. Tekstil, giysinin kendisi değildir. Tıpkı çamurun heykelin kendisi olmadığı gibi. İkisi bir bütündür.

Giyim Olgusuna ve Tasarıma Kısa Bakış

Kültür ve sanatın yanına tasarım kelimesini de koymak doğru bir yaklaşım olacaktır. Buradan yola çıkarak, tasarımcıyı sanatçıdan ayıran en büyük özelliğin, tasarımcının yaptığı işin işlevsel olduğu gerçeğidir. Bu işlevde günlük yaşantıyla iç içe olup tüm toplumu ilgilendirir. Oysa sanatçının yaptığını anlamak için, yalnızca onu algılayabilecek bilgi birikimi, eğitim, farklı bir yaşam tarzı; kısacası formel bir yapı gerekir. Tasarımcının görevi ise, güncel alanda insana yaşantısını kolaylaştıracak, rahatlatacak ve hatta güzelleştirecek bir emtia-ürün sunma zorunluluğudur. Onun yaratıcılığı ile ortaya koyduğu ürünü tüketmek için belirli bir bilgi birikimine, eğitime gereksinim yoktur.

Sanatın temelini bakıldığında, moda ve tasarım ile olan ilişkilerinin kaynağını anlamamızı sağlayacak ipuçları da ortaya çıkar. Bu iki farklı dünyanın birbiriyle kurduğu en derin yakınlık da yaratım, yani *geste*'nin oluşturulması sürecinde yer alır. Ressamları seçtikleri renk, çizgi, düzenleme ya da özgünlüğüne göre birbirinden ayırmaya dayanan geleneksel yaklaşımı, giysi tasarımcıları içinde uygulamak geçerli bir kuraldır. Ancak, sanatın herhangi bir konuya çözüm getirmek gibi bir kaygısı yoktur. *"Sanat belli idealin plastik ifadesi değildir. Sanatçının plastik biçim verebildiği herhangi bir idealin ifadesidir."* (Herbert Read, 1997: 84)

Bu açıklamanın sonrasında; Tasarım yoluyla gelen çözümlerin başarısının neye dayandığı sorusunu, tasarım yoluyla getirilen çözümlerden yararlanacak kişiler tarafından içerdiği değerleri paylaşmasına dayandığını belirterek cevaplamak gerekir. Kısacası toplumun tasarım sonucu ortaya çıkan yeni ürüne ne kadar ihtiyaç duyduğu ve tükettiğine bakılarak elde edilen ekonomik gösterge başarının kanıtı olarak ortaya çıkar.

Giyim-kuşam denildiğinde, insanın kendini rahatça ifade edebileceği formlarda kumaş ve türevleri kullanılarak, vücut hareketlerimize uygun biçimde yapılan kostümler-giysiler anlaşılır. Belirli işlevleri olması düşünülen günlük giysilerin tasarımında yapay ve doğal elyafları (kürk, yün, ipek, pamuk, naylon, viskon, vb.) farklı renk ve kesimlerle şekillendiren stilistler kendi marka ve karakterlerini ortaya koyarak seçme olanaklarını arttırlar. Tasarım için seçilen malzemenin, anatomiye ve istenilen düşünceye kısacası, düşüncenin plastik bir ifadeye dönüşümü için çeşitli yöntemlerle elde edilen kumaş malzemesinin tasarıma uygunluğu önemlidir. (*Resim 4*)

Giysiyi ve tekstil malzemesini sadece doğal etkenlerden koruyan, günlük ihtiyaçlarımızı, sosyal statümüzü belirleyen gösterge aracı olarak düşünemeyiz. Tiyatro, sinema, televizyon gibi görsel sanat uygulamalarında, bilimsel araştırmaların en uç noktası olan uzay ve savunma sanayiinde, derin denizlerde, yeraltı madenlerinde, yangın gibi doğal afetlerde, tıp ve daha birçok yaşam alanında yapılan bilimsel araştırmalarda yer aldığını, önemli derecede teknik ve yüksek tasarım bilgisi gerektirdiğini unutmamalıyız.

Tasarımın Temeli Stil ve Stilistler

Kelime anlamıyla stil sözcüğü, (Fransızca style, Almanca stil ve Latince stilus) eskiden dil için kullanılırdı. Sözcüğün, sanatçının eserindeki özgün ifade biçimi ya da devirlerin-akımların bütün sanat eserlerinde bulunan



Resim4. Tasarım örneği, İllüstrasyon: Sefa Çeliksap, Danimarka, 1993

ortakunsurları anlatma tarzı olarak kullanılma-ya başlamsı ise; XIII. yüzyılda karşımıza çıkar.

Karakteri bozulmadan basitleştirerek şematik hale getirmek. Motif dediğimiz stilize kelimesi de, dilimize üsluplaşmış anlamında kullanılmaktadır.

Moda olgusu kendi içinde her alanda olduğu gibi, özgün bir iletişim dili geliştirmiştir. Moda oluşturduğu endüstri ile birlikte, stil ve stilist kavramını ortaya atarak topluma kendini sunuş biçimine yeni bir kişilik kazandırmıştır.

Değişen koşullara rağmen modayı oluşturan renk, çizgi, doku, oran gibi ölçütler değerlerini kaybetmezler. Ancak tüm bu etmenlerin belirli bir disiplin çerçevesinde denetlenmesi, tasarıma uygun hale getirilmesi, bir stil oluşturmaya, moda kavramını zenginleştiren, ona yön veren stilistler (tasarımcılar) tarafından sağlanır.

Moda tasarımcıları ürünlerini ortaya koyarken, kendisine hedef aldığı insan bedeninin sorunlarına uygun biçim dilini; sanatın yaratıcılığından ya da bir sanat eserini oluşturmakta kullanılan betimlemelerinden faydalanarak meydana getirir. Moda kavramının devamlılığını sağlayabilmek için, sürekli yeni kimlik arayışı içine girer ve bunu da yaratıcılığının en mükemmel örneklerinin verildiği sanat akımlarından onların anlatım dilinden alır.

Bir sanat yapıtı için gerekli olan renk, doku, oran, biçim, öz ve özgün ifade gibi nitelikler-ki; aynı nitelikler tasarım içinde geçerlidir-gerçek anlamdaki tasarımcı tarafından iyi sentezlenerek, kendi bilgisi ve denetimi doğrultusunda monotonluğu ortadan kaldırmak suretiyle, seçmeyi zorlaştıran, ekonomik dinamikleri harekete geçirerek hedeflediği kitleye ulaştırılır. (Resim 5)

Tasarımın temelinde insanın kendi öz kültürü gerekir. Bu kültürün özümsemesi sonrasında, gerek değiştirerek, gerekse geliştirerek tasarımcı ya da sanatçı bu altyapıyla istediği yöne hareket edebilir. Giyinmenin estetik gelişimini sanat ve eğitimle birleştiren moda tasarımcıları, her zaman giyinme olgusuna farklı bir bakış açısı getirerek başarıyı yakalayabilir. Marka olarak kaliteli biçimde kalıcı kalmanın temelinde bu gerçek pay önemli yer tutar.

Sonuç

Bilinen anlamda giysi, iklim şartlarına uyum ile birlikte fonksiyonel açıdan kullanan kişi için de önemlidir. Oysa günümüzde giysi, insan ile paralel bir şekilde önemli evrimlerden geçmiş, bazen tehdit ve baskı, bazen de özgürlük simgesi olarak kullanılıp, sistemi zorlar hale getirilmiştir, ilk amacı değişmese bile. Buharlı makinaların devreye girmesi kapitalizmin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kapitalizm, sanayi devrimi sonrası özellikle giyim alanında değişimin öncülüğünü ve belirleyiciliğini soyluların elinden alarak zengin kentlilere vermiştir.

Doğası gereği değişim hiç durmamıştır. Günümüzde internetin gelişip, görüntü dilinin hızla yayılması, sanal iletişimin kurulması günümüz modası olmuştur. Bilimin sınırlarının zorlanması, fütürist buluşlar doğaldır ki giyim tasarım kültürünü de tarihte olduğu gibi şu an dahi geliştirmeye devam etmektedir.

Giysi tasarımında doğal olarak ilginin odaklanması, tasarımcı, giyen ya da izleyen açıdan vücut üzerinde olmaktadır. Ortaya konulan ürün sonuçta insanın kullanımına ve fiziksel ihtiyaçlarına cevap verme zorunluluğu taşır. Giysi; tasarımcılar tarafından toplumların beğenisine sunulur ve kişiler satın almaya yönlendirilir.

Sonuç olarak, farklı kültürlere ait duvar resimlerinden yola çıkarak günümüze kadar kısaca incelediğimiz giyim tarihimizin son dönemlerine baktığımızda, kavramlarla oynayan günümüz sanatçısı-tasarımcısı, tekstil malzemesinin ve giysinin insan vücuduna yakın temasından dolayı, tinsel algılamanın yaratıcılığı daha çok etkilediğini düşünerek, giyim olgusuna şiirsel bir anlatım dili ile yaklaşarak ona kavramsal bir bakış açısıyla, bilimin de yardımıyla yeniden farklı bir anlam kazandırmaktadırlar. Bizler, seçtiğimiz kıyafetlerle, giyimimizle her gün kendi illüzyonumuzu yaratıyoruz.

Modayı dar anlamda giyim olarak görmekten vazgeçersek, kapsadığı alanın çok daha geniş olduğunu görmek mümkündür. Öyle ki, felsefi düşünce farklılıkları, müzik, sanat akımları, spor etkinlikleri, okunan kitaplar, dünya görüşleri, inanışlar, siyaset, eğitim tarzı... Tarihte olduğu gibi kısacası yaşamın içindeki herşey modadır diyebiliriz.



Resim 5. Tasarım örneği, İllüstrasyon: Sefa Çeliksap, Danimarka,1993.

KAYNAKÇA

Barthes, R. (1967). The Fashion System=[Systeme de la Mode], Berkeley: University of California Press

Barthes, R. (1997). Göstergebilimsel Serüven, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Çeliksap, S. (1992). Giyside Gerçek Üstü Arayışlar, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Fogg, M. (2014). Modanın Tüm Öyküsü, çev: Emre Gözgülü, İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Read, H, (1974) Sanatın Anlamı, İstanbul: İş Bankası Kültür Hizmetleri

Turani, A. Sanat Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Toplum Yayınları

AYDIN SANAT

İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi

Istanbul Aydın University Journal of Fine Arts Faculty

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.

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

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.

AYDIN SANAT'a 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 **AYDIN SANAT**'ta 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. **AYDIN SANAT**'a gönderilen tüm makaleler, Yayın Kurulu'nca dergi yayın il-

kelerine uygunluk ve nitelik bakımından 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 beş 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 **AYDIN SANAT'a** devredildiğine ilişkin bir sözleşmenin bulunduğu "makale sunum formu"nun da doldurulup gönderilmesi gerekmektedir.

AYDIN SANAT'ta 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 **AYDIN SANAT'ta** yayımlandığını belirtmek kaydı ile tümünü ya da bir bölümünü kendi amaçları için çoğaltma hakkına sahiptir.

AYDIN SANAT'a yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş sayılır.

Yayın Dili

AYDIN SANAT'ta yayımlanan yazıların yazım dili Türkiye Türkçesi veya İngilizce'dir.

Yazım Kuralları

Makalelerin, **AYDIN SANAT** yayın kurulu tarafından saptanan yazım kurallarına göre yazılmasına özen gösterilmelidir. Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uymadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz.

1. 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.

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

3. Özet: Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 100, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe "özet" ve İngilizce "abstract" bulunmalıdır. Özet

içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli; dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetleri altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 3, en çok 5 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (keywords) verilmelidir. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve abstract'ın üstünde gösterilmelidir.

4. 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.

5. 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.

6. 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.

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.

7. 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 adlandırılmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi yayın kurulu, teknik olarak problemli ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Resim ve fotoğraflar siyah beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Görsel numaraları ve adları görsellerin hemen altına ortalı şekilde 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.

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

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgal 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.

8. Dipnot: Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır.

9. Alıntı ve Göndermeler/Atıflar: Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara aşağıdaki örneklere göre göndermede bulunmalıdır. Burada belirtilmeyen durumlarda APA6 formatı kullanılmalıdır. Doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve italik (eğik) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

Metin içi alıntılarda göndermeler

Göndermeler için asla dipnot kullanılmamalıdır. Tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki biçimde yazılmalıdır.

Tek yazarlı çalışmaya yönelik genel göndermelerde;
(Carter, 2004).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde;
(Bendix, 1997: 17).

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde;
(Hacıbekiroğlu ve Sürmeli, 1994: 101).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda, metin içinde sadece ilk yazarın soyadı ve 'vd.' yazılmalıdır;
(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.

Yayımlı 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).

İnternet kaynaklı alıntılarda yazarın, yoksa eserin adı 'web' ibaresi yazılmalıdır

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

Kitapların gösterilmesi

Öztürkmen, A. (1994). Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik, İstanbul: İletişim Yayınları.

Carter, A. (2004). Dans Tarihini Yeniden Düşünmek, çev: Cansu Şipal, İstanbul: BGST Yayınları.

Makalelerin gösterilmesi

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 bölümlerin gösterilmesi

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.

Tezlerin gösterilmesi

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 kaynaklarının gösterilmesi

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 görüntülediği 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).

Görüşmelerin gösterilmesi

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

Yazıların Gönderilmesi

Yukarıda belirtilen ilkelere 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.



İletişim Bilgileri:

AYDIN **SANAT**
Yayın Koordinatörlüğü

İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, No: 38
Sefaköy, Küçükçekmece/İstanbul
Tel: (212) 4441428

Web Sayfası
<http://gsfdergi.aydin.edu.tr>

E-posta
aydinsanat@aydin.edu.tr